

# OPER & TANZ

Zeitschrift für Musiktheater und Bühnentanz

**WAGNER, ÜBERALL WAGNER**  
150 Jahre Bayreuther Festspiele

**COMMON GROUND**  
Nur Fliegen ist schöner

**HAMBURG BALLETT**  
Neumeier, Volpi, Riggins





Foto: Nicholas MacKay  
BERICHT SEITE 29

## CLASH DER KULTUREN

Männer gegen Frauen, Griechen gegen Amazonen, Moderne gegen Mythos. Heinrich von Kleists Trauerspiel „Penthesilea“ (1808) fokussiert den Krieg der Geschlechter und Kulturen auf den Zweikampf von Amazonen-Königin und thessalischem Königssohn Achilles. Auf diesem Schlachtfeld verschwimmen List und Lust, Brunst und Brutalität, Blindheit vor Hass oder Liebe, Rasen vor Wut oder Wonne. Der 1955 geborene französische Komponist Pascal Dusapin schrieb darüber die gleichnamige Oper „Penthesilea“. Das 2015 in Brüssel uraufgeführte Werk erfuhr nun in der Inszenierung von Lorenzo Fioroni seine Deutsche Erstaufführung am Niedersächsischen Staatstheater Hannover.

Foto: Bettina Stoess

BERICHT SEITE 32

## TITELBILD: VÖLLIG LOSGELÖST

Das Paar steht einfach da, selbstbewusst, breitbeinig, mit starrem Blick. Die Situation ist alltäglich – und zugleich höchst surreal. Denn die beiden Menschen schweben. Wie im Traum haben sie den Boden unter den Füßen verloren. Den flüchtigen Höhepunkt ihres gemeinsamen Sprungs (Carollina Bastos und Osiel Gouneo in „Cacti“) hat das Foto eingefroren, als hätte die Schwerelosigkeit der Körper keinerlei Übung und Anstrengung bedurft. Nur Fliegen scheint schöner als Tanzen. Zu erleben war diese magische Zehntelsekunde im Dreiteiler „Common Ground“ bei der Ballettfestwoche des Bayerischen Staatsballetts. Weitere Aufführungen bis November.

Foto: Nicholas MacKay

BERICHT SEITE 29

04 EDITORIAL

05 SCHLAGZEILEN

06 BRENNPUNKTE



Foto: Nasser Hashemi

07 KULTURPOLITIK



12 HINTERGRUND 1



16 HINTERGRUND 2



19 HINTERGRUND 3



21 – 22 NAMEN & FAKTEN

23 – 35 BERICHTE

36 REZENSION

37 VDO AKTUELL

37 IMPRESSUM

38 TV TERMINE

## 06 VOM SCHAUSPIEL INS OPERNHAUS, „HAUPTSTADTZULAGE“

Eben noch glänzte Chemnitz als Kulturhauptstadt Europas 2025. Doch nun verliert das Schauspiel seine Spielstätte und wird ins Opernhaus umgesiedelt. GDBA, VdO und BFFS klagen dagegen, dass die für TV-L Beschäftigte des Landes Berlin 2025 beschlossene „Hauptstadtzulage“ nicht an Beschäftigte nach NV Bühne und nicht an Beschäftigte der Stiftung Oper gezahlt wird.

## 07 AUF EIN WORT MIT HEINZ-DIETER SENSE

Der langjährige geschäftsführende Direktor der Deutschen Oper Berlin war längst Pensionär, als er 2025 zum wiederholten Mal nach Bayreuth gerufen wurde. Er soll dort die jetzige Jubiläumsspielzeit organisieren und die Neustrukturierung der Festspiele mit einem Generalmanager begleiten. Der 85jährige spricht über seinen Zugang zu Wagner, die Teilung von künstlerischer und finanzieller Leitung, die Reduktion des Festspielchors, den neuen NV Bühne, über Veränderungen des Bayreuther Publikums und Ideen zur künftigen programmatischen Erweiterung der Festspiele.

## 12 LESARTEN UND KEIN ENDE: 150 JAHRE „RING DES NIBELUNGEN“

Die ersten Bayreuther Festspiele 1876 boten die Uraufführung von Richard Wagners „Der Ring des Nibelungen“. Die Tetralogie thematisiert die menschliche Gier nach Liebe, Geld und Macht und erfährt seit nunmehr 150 Jahren immer wieder neue Deutungen und Inszenierungen sowohl im Bayreuther Festspielhaus als auch an vielen Theatern der Welt. Im Vorfeld der diesjährigen Jubiläumsspiele rekapituliert Wolf-Dieter Peter exemplarische Lesarten des „Ring“.

## 16 FREIHEIT DER KUNST UND FREISTELLUNG DER KÜNSTLER

Personelle Veränderungen am Theater waren in der Vergangenheit unerlässlich und bleiben es. Intendantenwechsel und neue Programmvorstellungen führen zur Nichtverlängerung von Verträgen. Zuweilen werden ganze Ensembles ausgewechselt. Die Freiheit der Kunst ist erkaufte durch die Freistellung der Künstler. Doch wie werden solche Entscheidungen begründet? Was bedeutet das für die Betroffenen? Karriereknick? Neuanfang? Berufsende?

## 19 DAS HAMBURG BALLETT: WIE GEHT ES WEITER?

John Neumeier leitete das Hamburg Ballett sagenhafte 51 Jahre lang. Sein Nachfolger Demis Volpi scheiterte am Spagat, diese Tradition weiter zu pflegen und zugleich eigene Akzente zu setzen. Seit Juni 2025 wird die Kompagnie interimsweise von der Dreierspitze Lloyd Riggins, Nicolas Hartmann und Gigi Hyatt geleitet. Welches Arbeitsklima herrscht inzwischen? Welche Produktionen gab es? Welche Pläne hat man? Wie steht es um Premieren, das Neumeier-Erbe und die Findung

## 23 BERICHTE: NEUES AUS MUSIK- UND TANZTHEATER

Die Autorinnen und Autoren von „Oper & Tanz“ berichten über aktuelle Premieren, Uraufführungen und Festivals in Baden-Baden, Bonn, Hannover, Kassel, Koblenz, Köln, Stuttgart, Wuppertal und gleich dreimal aus München.



ConBrio Verlagsgesellschaft

## VOM AUFBAU ZUM ABRISS?

1945 waren die Städte zerstört sowie Kunst und Kultur gleich doppelt ruiniert. Rund zwei Millionen Tonnen Bomben, die über Deutschland abgeworfen wurden, hatten Museen, Theater, Konzert- und Opernhäuser in Schutt und Asche gelegt; und was während der zwölfjährigen Nazi-Diktatur in den Häusern gezeigt, gesagt und gespielt wurde, war durch die nationalsozialistische Führer-, Volks- und Rassenideologie ebenfalls verbrannt. Die junge Nachkriegsavantgarde versuchte deswegen Tabula rasa zu machen. Karlheinz Stockhausen pries damals die Situation seiner Generation als Glücksfall: „Die Städte sind radiert, und man kann von Grund auf neu anfangen ohne Rücksicht auf Ruinen und geschmacklose Überreste.“ Zugleich wurden direkt nach Kriegsende wieder die ersten Orchester und Ensembles formiert, Trümmer beseitigt, das öffentliche Leben neu organisiert und dann während des „Wirtschaftswunders“ die Theater und Opernhäuser auf- und neugebaut. Nach Faschismus, Holocaust und Krieg schuf man in den jungen deutschen Teilstaaten in West wie Ost unter verschiedenen politischen Vorzeichen wieder Orte der kollektiven ästhetischen Selbstbespiegelung.

Und heute? Achtzig Jahre später müssen viele Theaterbauten saniert oder gar abgerissen werden. Das bislang teuerste Beispiel ist die Oper Köln. Das von Wilhelm Riphahn entworfene Gebäude wurde 1957 als einer der ersten großen Kulturbauten der BRD eröffnet. Ab 2012 wurde das unter Denkmalschutz stehende Haus für aberwitzige 1,3 Milliarden Euro saniert. Vierzehn Jahre später soll es nun im September endlich wiedereröffnet werden. Gegenwärtig gibt es solche Großbaustellen auch in Augsburg, Berlin, Bonn, Karlsruhe, Koblenz, Chemnitz, Coburg, Mannheim, Nürnberg, Osnabrück, Würzburg, demnächst auch in Düsseldorf, Hamburg, Frankfurt, München, Stuttgart. Der The-

menschwerpunkt des kommenden Doppelhefts 4/5 von „Oper & Tanz“ wird sich daher exemplarischen Interimslösungen, Um- und Neubauten von Theatern widmen. Zudem leiden die Stadt- und Staatstheater unter Mittel- und Personalkürzungen. Weil Kommunen die steigenden Betriebskosten nicht mehr stemmen können oder wollen, werden erste Theater geschlossen, aktuell in Ingolstadt, oder zwei Sparten ins selbe Haus verlegt, wie bei den Theatern Chemnitz, wo das Schauspiel ins Opernhaus umziehen soll, so dass beide Sparten sich die Bühne teilen müssen und fortan nur noch die Hälfte an Programm präsentieren können. Einst trotz Zerstörungen, knapper Mittel, politischer Verwerfungen und junger staatlicher Strukturen unter großen Kraftanstrengungen aufgebaut und über Jahrzehnte gepflegt, soll mit Musik-, Sprech- und Tanztheater ausgerechnet jetzt mancherorts Schluss sein trotz allgemeinem Wohlstand, gefestigter Demokratie, modernster Technik, effizienter Kommunikation, digitaler Verwaltung.

Diese Schließungen sind nur die offensichtlichsten Symptome einer gesamt-kulturellen Krise. Die Spielstätten stehen zwar noch im Zentrum der Städte, sind aber nicht mehr der Mittelpunkt des gesellschaftlichen Lebens und Diskurses. Stattdessen okkupieren Internet, Streamings, Games, YouTube und Konsorten die Aufmerksamkeit und erzielen Millionen-Reichweiten – der „Baby Shark Dance“ erreicht sogar 17 Milliarden (!) Klicks. Eine lokale oder gar globale Öffentlichkeit schaffen diese Medien damit aber noch lange nicht. Außerdem verlieren Politik und Institutionen den Kontakt zu Kunst und Kultur. Intendanten des Öffentlich-rechtlichen-Rundfunks waren einst Theaterleute, Literaten, Komponisten, heute sind es kulturferne Politjournalisten, Juristen, Betriebswirte. Das ist symptomatisch. Je mehr der gesellschaftliche Rückhalt von Oper und



Foto: privat

Tanz schwindet, desto mehr schwingen Kämmerer und Finanzpolitiker die Abrissbirnen, zuerst in den Köpfen, dann öffentlich in Reden und Medien, schließlich real gegen Personalstellen, Produktionssetats, Gebäude.

Die Entfremdung von Kunst und Politik ist womöglich beidseitig bedingt. Der geschäftsführende Direktor der Bayreuther Festspiele Heinz-Dieter Sense gibt in diesem Heft (Seite 7–11) zu bedenken, dass sich auch die Kulturbetriebe von der Politik entfernt und nicht ausreichend aktiv um den Kontakt mit politischen Entscheidern gekümmert haben. Das Anbahnen, Pflegen und Ausbauen verlässlicher Verstehens- und Vertrauensverhältnisse zwischen Kunstschaffenden und Politik ist zeitaufwändig und „lässt sich kaum im Rahmen einer normalen Vierzigstundenwoche leisten, auf die inzwischen jedoch viele Geschäftsführer in den Kulturbetrieben ebenfalls bestehen“. Damit Musik, Tanz und Theater wieder im Zentrum stehen, braucht es – so die Handlungsempfehlung „Zukunftspakt Bühne“ des Deutschen Bühnenvereins – mehr Präsenz und Kommunikation aller Kulturschaffenden auch vor und neben der Bühne.

RAINER NONNENMANN

## INGOLSTADT SCHLIESST THEATER

Die Finanzprobleme der Städte und Kommunen haben erste ernsthafte Konsequenzen: Ingolstadt schließt sein Theater. Bayerns fünftgrößte Stadt verliert damit ihre zentrale Bühne. Im Dezember 2025 hatte der Stadtrat die auf 240 Millionen Euro geschätzte Sanierung des Hauses auf Eis gelegt. Nicht zuletzt durch Rückgänge beim Autobauer Audi klappt in den städtischen Finanzen eine Lücke von rund 88 Millionen Euro, so dass inzwischen die Regierung von Oberbayern die Ausgaben kontrolliert. Kultur- und Bildungsreferent Marc Grandmontagne sagte der „Süddeutschen Zeitung“: „Alle sind wild entschlossen, das Haus irgendwie zu retten. Ob das wirklich klappt, liegt nicht mehr so sehr in unseren Händen.“ Im Kulturbereich wird massiv gekürzt, Bürgerfeste werden reduziert oder gestrichen, Ticketpreise und Schließzeiten angehoben, Stellen gestrichen, Ausstellungen im Deutschen Medizinhistorischen Museum eingestellt. „Allein das Theater“, so Grandmontagne, „plant mit 1,5 Millionen Euro und vier Vollzeitstellen weniger sowie dem Wegfall aller Gastspiele.“ Das treffe vor allem das Musiktheater. Das Ensemble will weiterhin in kleineren Spielstätten auftreten, doch der Verlust des Großen Hauses bleibt ein Bruch mit einem kulturellen Markenzeichen.

## INNOVATIONSPROJEKT BÜHNENWELTEN

Die Neue Effizienz gGmbH, die EXCIT3D GmbH und die Oper Wuppertal starten das gemeinsame Forschungs- und Entwicklungsprojekt: „Zukunftsbühne: 3D-Technologien & KI für nachhaltige und kreislauffähige Bühnenwelten“. Gefördert wird das Vorhaben vom Ministerium für Wirtschaft, Industrie, Klimaschutz und Energie des Landes NRW und der Europäischen Union mit 1,3 Millionen Euro. Beteiligt sind auch der Szenografie-Bund, das Pina-Bausch-Zentrum und weitere institutionelle Unterstützer. Das Projekt soll Antworten auf zentrale Herausforderungen der Kunst- und Kulturbranche geben: steigende Anforderungen an Nachhaltigkeit, knappe Ressourcen, wachsende regulatorische Vorgaben, moderne Technologien für Planung und Herstellung. Ziel ist die Entwicklung und Erprobung neuer Ver-

## NEUE LEITERIN DES DEUTSCHEN TANZARCHIVS

Am 1. April übernahm Prof. Dr. Susanne Foellmer die Leitung des Deutschen Tanzarchivs Köln mit angeschlossenem Museum, das von der SK Stiftung Kultur und dem Kulturamt der Stadt Köln getragen und vom Land Nordrhein-Westfalen unterstützt wird. Die Tanzwissenschaftlerin ist Nachfolgerin des pensionierten Prof. Dr. Frank-Manuel Peter. Sie hat umfassende wissenschaftliche Erfahrungen beim Bewahren und Dokumentieren im Bereich Tanz und überzeugte die Auswahlkommission vor allem von ihrer Strategie für den weiteren Entwicklungsprozess des Deutschen Tanzarchivs Köln zu einem „Forschungs- und Kom-

petenzzentrum Tanz NRW“. Foellmer möchte die klassischen Aufgaben Sammeln, Bewahren und Vermitteln mit Forschung, Digitalisierung sowie kultur- und wissenschaftspolitischer Vernetzung verbinden, vor allem vor dem Hintergrund der wachsenden Bedeutung Kölns als Standort der Tanzforschung mit einschlägigen Professuren an der HfMT Köln sowie Deutschen Sporthochschule. Die geplante stärkere Vernetzung mit Hochschulen, Museen und internationalen Partnern sowie die perspektivische Ansiedlung einer wissenschaftlichen Fachzeitschrift für Tanzforschung sollen diese Position weiter festigen.



Prof. Dr. Susanne Foellmer. Foto: Focus Photographic

fahren für Bühnenbildgestaltung und -produktion, die ressourcenschonend, effizient und zirkulär sind. Dabei geht es vor allem um 3D-Visualisierung mittels Virtual und Augmented Reality, Künstliche Intelligenz zur Unterstützung bei Entwurf, Planung und Fertigung, sowie

3D-Druckverfahren für flexible, umweltfreundliche und wiederverwendbare Bühnenelemente. Zudem werden neue Ansätze für Wiederverwendung, Materialkreisläufe und austauschbare Komponenten im Bühnenbild entwickelt und in realen Produktionsprozessen getestet.

# Brennpunkte

## THEATER CHEMNITZ – TOD AUF RATEN?

Gerade noch sonnte man sich in Chemnitz im Rampenlicht der „Kulturhauptstadt Europas“. Wenige Monate später schlägt die trübe Realität zu: An allen Theaterbauten der Stadt ist über die Jahrzehnte ein erheblicher Renovierungsstau aufgelaufen. Infolge dessen wurde das architekturgeschichtlich hochrelevante Schauspielhaus – traditionell ein Dreh- und Angelpunkt des städtischen Kulturlebens – bereits 2021 wegen Baufälligkeit geschlossen. Seitdem residiert das Schauspiel im ebenfalls maroden „Spinnbau“. Sanierungs- oder Neubauaktivitäten in der Zwischenzeit: Fehlanzeige.

Nun soll auch der Spinnbau geschlossen und sollen nach dem Willen des Stadtrats alle Sparten im ebenfalls dringend sanierungsbedürftigen Opernhaus zusammengeführt werden. Dies führt zwangsläufig zu einer drastischen Kürzung des Angebots aller Sparten, die sich dann eine Bühne für Endproben und Vorstellungen teilen müssten. Zudem ist die Opernbühne mit dem großen Orchestergraben für Schauspielaufführungen weitgehend ungeeignet, da das Sprechtheater auch von der räumlichen Nähe zum Publikum lebt.

Die bisher schon ziemlich unerträgliche Situation des Interims wird dadurch weiter verschlimmert, dass es immer noch kein geeinigtes Konzept für eine endgültige Gestaltung der räumlichen und damit natürlich auch ein Stück weit der inhaltlichen Theaterlandschaft gibt. Es



Foto: Nasser Hashemi

drängt sich der Verdacht auf, dass hier etwas so lange „ausgesessen“ werden soll, bis sich niemand mehr an die lebendigen Kulturzeiten der Vergangenheit erinnert.

Die Theaterleitung hat sich in einer öffentlichen Stellungnahme sehr detailliert und konstruktiv zu der Situation geäußert. Es ist zu hoffen, dass diese Stellungnahme Grundlage der weiteren Diskussionen und Planungen sein wird. Immerhin hat der Stadtrat bekundet, ca. 40 Millionen Euro aus dem Sondervermögen für Neubau / Sanierung von Oper und Schauspiel einwerben zu wollen. Dies muss dann aber auch mit der dringend erforderlichen Zügigkeit weiter betrieben werden, um den ohnehin schon unabwendbaren Schaden für die Kultur zu minimieren.

## HAUPTSTADTZULAGE – GEMEINSAME FESTSTELLUNGSKLAGE VON BFFS, VdO UND GDBA

Seit April 2025 erhalten die TV-L Beschäftigten des Landes Berlin aufgrund eines entsprechenden Tarifvertrages mit der ver.di die sogenannte „Hauptstadtzulage“. Die NV Bühne-Gewerkschaften hatten ebenfalls zu deren Übernahme verhandelt, bis der DBV ihnen mitteilte, dass die Beschäftigten nach NV Bühne diese – weder bei den Bühnen des Landes Berlin noch bei der Stiftung Oper – erhalten sollen. Seitdem weigert sich der DBV mit verschiedenen Argumenten entsprechende Verhandlungen aufzunehmen. GDBA, VdO und BFFS haben sich daher nun entschlossen nicht länger abzuwarten und gemeinsam eine Feststellungsklage nach § 9 Tarifvertragsgesetz zu erheben, dass sie einen Anspruch auf sinngemäße Übernahme nach § 12a NV Bühne haben. In dem Zusammenhang hat die VdO ihren Mitgliedern der Ortsverbände an der Stiftung Oper in Berlin im letzten Monat Schreiben zur Geltendmachung der Hauptstadtzulage zur Verfügung gestellt, um diese an ihren jeweiligen Häusern abzugeben und ihre Ansprüche zu sichern.



Oper Chemnitz. Foto: Nasser Hashemi

# AUF EIN WORT MIT...

## „Das Theater steht an einem Scheidepunkt“

DER GESCHÄFTSFÜHRENDE DIREKTOR DER BAYREUTHER FESTSPIELE HEINZ-DIETER SENSE

IM GESPRÄCH MIT TOBIAS KÖNEMANN UND RAINER NONNENMANN

Im August 2025 gaben das Bayerische Staatsministerium für Wissenschaft und Kunst sowie der Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien in einer gemeinsamen Presseerklärung bekannt, dass nach dem Abschied von Ulrich Jagels übergangsweise Heinz-Dieter Sense kaufmännischer Geschäftsführer der Bayreuther Festspiele GmbH wird. Anfang 2026 sollte dann Matthias Rädels die neu geschaffene Funktion als General Manager der Bayreuther Festspiele übernehmen. Der Antritt des bisherigen stellvertretenden geschäftsführenden Direktors und leitenden Controllers an der Deutschen Oper Berlin verzögert sich jedoch, weil sich die dafür nötige Überarbeitung der Geschäfts- und Finanzordnung der Festspiele kompliziert gestaltet. Ziel der Reform ist es, die künstlerische Leitung von Intendantin Katharina Wagner von der Finanzverantwortung der Geschäftsführung zu trennen. Weil sich die GmbH aktuell auf das 150. Jubiläum der Bayreuther Festspiele konzentriert, wird die neue Organisationsstruktur voraussichtlich erst anschließend in Kraft treten.

**O&T:** Herr Sense, Sie waren schon früher Geschäftsführer der Bayreuther Festspiel GmbH, bevor Sie dies im Oktober 2025 erneut wurden. Seit wann sind Sie in welchen Funktionen den Bayreuther Festspielen verbunden?

**Heinz-Dieter Sense:** Ich bin inzwischen seit vielen Jahren pensioniert und kam zu den Bayreuther Festspielen meist dann, wenn es dort personelle Engpässe oder andere Schwierigkeiten gab. Auch nach meinem Ausscheiden aus der Deutschen Oper Berlin wurde ich erneut gebeten, Verantwortung zu übernehmen — unter anderem bei der Rundfunk-Orchester und -Chöre gGmbH Berlin. Beworben habe ich mich nie; vielmehr

ist man stets auf mich zugekommen. Auf entsprechende Anfragen habe ich verschiedene Aufgaben übernommen, oft in Situationen, in denen kurzfristig Unterstützung benötigt wurde. In Berlin hatte ich immer einen guten Kontakt zum Bund, damals vertreten durch Ingeborg Berggreen-Merkel. Sie rief mich eines Tages an und fragte, ob ich mir vorstellen könne, in Bayreuth zu helfen. Ich antwortete, dass ich dazu gerne bereit sei – vorausgesetzt, die damaligen Festspielleiterinnen Eva Wagner-Pasquier und Katharina Wagner seien damit einverstanden. Zunächst erhielt ich einen Vertrag für ein Jahr. Dieser wurde jedoch bald um ein weiteres und schließlich um ein drittes Jahr verlängert, da man offenbar keinen geeigneten Nachfolger für diese Position gefunden hatte. Inzwischen haben mich die Gesellschafter der Bayreuther Festspiele erneut gebeten, die Jubiläumsspielzeit zu begleiten und zugleich den Übergang in eine neue organisatorische Struktur mitzugestalten.

**O&T:** Was sind denn Ihre Feuerwehrqualitäten, dass man Sie immer wieder gerufen hat?

**Sense:** Ich glaube, dass ich mit meiner Haltung und Arbeitsweise in all diesen Häusern einen Nerv getroffen habe, der bis heute gefragt ist. Gerade in der heutigen Theaterlandschaft werden immer wieder Persönlichkeiten mit solchen „Feuerwehrqualitäten“ in Führungspositionen zurückgeholt, obwohl sie längst im Ruhestand sind. Mein Credo war immer, Kunst innerhalb der finanziellen Möglichkeiten möglich zu machen. Zugleich weiß ich aus eigener Erfahrung, wie schwierig dieser Anspruch in der Praxis umzusetzen ist. Die Debatten über Einsparungen und finanzielle Kürzungen haben mich durch mein gesamtes Berufsleben begleitet. Es gab durch-



Heinz-Dieter Sense. Foto: Daniel Karmann

aus Zeiten größerer Ruhe und Stabilität, doch sie waren meist nur von kurzer Dauer.

**O&T:** Nun sollen Sie Aufführungen der Werke Wagners ermöglichen. Hatten Sie ein einschneidendes erstes Erlebnis mit seiner Musik?

**Sense:** Meine erste Begegnung mit „Tristan und Isolde“ hatte ich noch während meiner Schulzeit in Hamburg. Der Kulturring bot damals ein Schülerabonnement an, das jungen Leuten den Besuch der Oper ermöglichte, und auf dem Programm stand ausgerechnet dieser Wagner-Abend. Als ich nach der Vorstellung nach Hause kam, sagte ich zu meinen Eltern: „Heute habe ich etwas Schreckliches erlebt — da haben sich vier Stunden lang zwei Menschen auf einer dunklen Bühne angeschrien.“ Später hat sich meine Wahrnehmung allerdings grundlegend verändert. Gerade der „Tristan“ gehört heute zu den Opern von Richard Wagner, die mir besonders ans Herz gewachsen sind.

**O&T:** An Wagner scheiden sich die Geister. Viele Entwicklungen der Geistes-, Kultur-, Philosophie-, Politik- und Sozialgeschichte des 19. Jahrhunderts

lassen sich an ihm und seinem Werk ablesen. Haben Sie einen Bezug zu seiner Person?

**Sense:** Richard Wagner hat von Anfang an versucht, eine völlig neue Form von Musiktheater zu schaffen. Wie unterschiedlich und intensiv seine Musik Menschen berühren kann, habe ich allerdings erst wirklich in Bayreuth unter den besonderen akustischen Bedingungen des Festspielhauses erlebt. In dieser Hinsicht sind die Bayreuther Festspiele mit keinem anderen Opernhaus der Welt vergleichbar. Ich schätze eigentlich alle Werke Wagners, auch wenn er nicht mein Lieblingskomponist ist. Mein Interesse gilt ebenso den neueren Formen des Musiktheaters. Wenn irgendwo eine Uraufführung angekündigt wird, bei der ich vermute, dass sie spannend sein könnte, gehe ich meistens hin – auch auf die Gefahr hin, enttäuscht wieder herauszukommen. Aber das gehört dazu. Denn im Grunde war es früher nicht anders: Auch damals sind viele neue Werke gescheitert oder rasch wieder verschwunden. Nur kennen wir heute die meisten dieser Stücke nicht mehr – obwohl manche von ihnen vielleicht besser waren als so manche Uraufführung unserer Zeit.

**O&T:** Mit Ihrem Interesse an Neuem stehen Sie in bester Wagner-Tradition und seinem Ausspruch „Kinder, schafft Neues!“

**Sense:** Ja, und deshalb sage ich, dass Richard Wagner – unabhängig von der politischen Seite – meine gesamte Auffassung von Musik nachhaltig geprägt hat, weil er etwas radikal Neues geschaffen hat.

**O&T:** Die neue Organisation der Festspiele mit einem Generalmanager war Bedingung des Bundes, um nach den Finanzierungsproblemen der Gesellschaft der Freunde von Bayreuth weitere Anteile an der Festspielgesellschaft zu übernehmen. Warum gestaltet sich dieser Umbauprozess so schwierig?

**Sense:** Aus meiner Sicht bestehen die eigentlichen Hemmnisse vor allem darin, dass es eine Stiftungssatzung mit klaren Vorgaben gibt, die bei der Regelung der Nachfolge in der Intendanz berücksichtigt werden müssen. Zugleich gehöre ich zu denen, die überzeugt sind, dass der besondere Reiz dieses Ortes und dieses Festivals auch darin liegt, dass dort bis heute ein Mitglied der Familie Wagner Verantwortung trägt. Darüber kann man natürlich diskutieren – ebenso darüber, wie Katharina Wagner das gegenwärtig macht. Aber solche Debatten hat es bei den Werken von Richard Wagner immer gegeben. Ein Schlüsselerlebnis meiner jüngeren Bayreuther Zeit war der Lohengrin in der Inszenierung von Hans Neuenfels. Die Produktion lief 2011 im zweiten Jahr, als ich als Geschäftsführer nach Bayreuth kam. Anfangs wurde heftig darüber geschimpft, was dort auf die Bühne gebracht worden sei. Als ich die Inszenierung nach vier Spielzeiten absetzte, erhielt ich plötzlich empörte Briefe mit dem Tenor: „Wie können Sie das absetzen? Das ist das Beste, was man hier je gesehen hat!“ Daran zeigt sich für mich auch eine Veränderung zwischen meiner ersten und meiner heutigen Zeit bei den Bayreuther Festspielen. Die Besucherstruktur hat sich deutlich gewandelt. Wie überall im

Opernbereich ist das Publikum im Durchschnitt nicht jünger geworden – wobei man für Bayreuth fast schon sagen könnte, dass es tatsächlich jünger geworden ist, weil heute eher Sechzigjährige kommen und nicht mehr Achtzigjährige. Das Publikum zwischen 30 und 45 Jahren, das kulturpolitisch seit Jahrzehnten immer wieder eingefordert wird, hat im Opernbereich eigentlich stets gefehlt. Diese Lebensphase ist oft geprägt von beruflicher Belastung und familiären Verpflichtungen. Deshalb sind für Opernhäuser – auch für Bayreuth – vor allem jene Menschen wichtig, die ab etwa Mitte fünfzig wieder Zeit und Interesse für solche Besuche entwickeln.

**O&T:** Wie haben sich in den vergangenen Jahren die Besuchszahlen bei den Festspielen entwickelt?

**Sense:** Die Bayreuther Festspiele werden heute nicht mehr so stark nachgefragt wie angeblich noch vor einigen Jahren. Ich sage bewusst „angeblich“, denn die enorme Nachfrage früherer Zeiten war zum Teil auch ein statistischer Effekt. Jahr für Jahr gab es massive Überbuchungen, weil viele Menschen mit unterschiedlichsten Mitteln versuchten, an Karten zu kommen. Tatsächlich wollte aber oft nur ein kleiner Teil dieser Interessenten am Ende wirklich nach Bayreuth reisen. Die Nachfrage wirkte dadurch größer, als sie in Wirklichkeit war. Über

lange Zeit hinweg hat das den Festspielen nicht geschadet. Doch nach Corona hat sich das Publikum spürbar verändert – ebenso wie das Reiseverhalten im Kulturbereich insgesamt. Früher blieben viele Besucher mehrere Tage in Bayreuth, beim „Ring“ häufig sogar fast eine ganze

Woche. Die Festspiele waren nicht nur ein Opernereignis, sondern auch ein gesellschaftlicher Treffpunkt.

Nach den Aufführungen saß man in den Wirtshäusern zusammen, diskutierte über Inszenierungen, lobte oder stritt miteinander und traf Jahr für Jahr dieselben Menschen wieder. Diese besondere Festivalatmosphäre ist heute weitgehend verloren gegangen. Gerade darin liegt für Bayreuth eine große Herausforderung: Es reicht nicht mehr aus, sich auf ein gewachsenes Stammpublikum zu verlassen. Vielmehr müssen neue Besuchergruppen angesprochen und für dieses besondere Erlebnis neu gewonnen werden.

**O&T:** Seit dem Tod Wolfgang Wagners sind Sie in der Geschäftsführung eine Konstante zwischen zwei recht kurzen Amtszeiten anderer. Was sagt das über die Bayreuther Verhältnisse?

**Sense:** Jede Neuorganisation bedarf auch einer Neuorientierung. Da die Festspiele nicht mit einem normalen Opernbetrieb vergleichbar sind, bedarf es sowohl in der inneren Organisation als auch in der Zusammenarbeit mit den Gesellschaftern, vor allem den staatlichen, eine spezielle auf die Neuausrichtung der Festspiele ausgerichtete Organisationsform. Diese fehlt bis heute, so dass sowohl Holger von Berg als auch Ulrich Jagels als Geschäftsführer keine stabile Organisationsform vorgefunden haben, um auf Dauer erfolgreich arbeiten zu können. Was ich

DIE FESTSPIELE WAREN NICHT NUR EIN OPERNEREIGNIS, SONDERN AUCH EIN GESELLSCHAFTLICHER TREFFPUNKT. NACH DEN AUFFÜHRUNGEN SAß MAN IN DEN WIRTSCHÄUSERN ZUSAMMEN, DISKUTIERTEN ÜBER INSZENIERUNGEN, LOBTE ODER STRITT MITEINANDER UND TRAF JAHR FÜR JAHR DIESELBEN MENSCHEN WIEDER.

selbst vielleicht anders gemacht habe als beide, ist der Umgang mit Informationen und Entscheidungsprozessen. Ich habe mich auch bei schwierigen künstlerischen Persönlichkeiten stets aktiv um den notwendigen Austausch bemüht – in Berlin etwa bei Götz Friedrich oder Christian Thielemann. Selbst wenn Informationen nur zögerlich oder gar nicht weitergegeben wurden, habe ich nicht lockergelassen und dafür die Geduld und Beharrlichkeit aufgebracht, die in solchen Situationen oft erforderlich sind. Bei dieser Herangehensweise fallen dann strukturelle Defizite weniger ins Gewicht. Die Gesellschafter versuchen gerade, diesen Mangel zu beseitigen und die Leitung der Festspiele neu zu organisieren. Doch der Wunsch der Geldgeber, dass die Festspiele sich durch Eigeneinnahmen selbst finanzieren können, wird auch durch noch so ausgefeilte Modelle oder wirtschaftliche Tricks nicht wahr werden.

**O&T:** Die Metropolitan Opera in New York hat auch versucht, sich selbst zu tragen, aber dabei immer Sponsoren gehabt.

**Sense:** Die Metropolitan Opera hat aus meiner Sicht den Fehler gemacht, zu früh und zu umfassend in die Medien zu gehen und ihre Produktionen für Fernsehen, Kino und später auch Streaming verfügbar zu machen. In dem Moment, in dem nahezu jede Aufführung jederzeit abrufbar wurde, ging ein Teil des besonderen Reizes und der Exklusivität dieses Hauses verloren. Gerade das Geheimnisvolle und Einmalige, das früher mit einem Besuch der Met verbunden war, ließ sich dadurch nicht mehr in derselben Weise bewahren. Eine ähnliche Entwicklung lässt sich inzwischen auch in Deutschland beobachten. Viele Opernhäuser setzen verstärkt auf mediale Verwertung und Streamingangebote – mit allen Chancen, aber eben auch mit der Gefahr, dass das besondere Erlebnis des unmittelbaren Theaterabends an Bedeutung verliert.

**O&T:** Die Gegenposition sagt, dass man im Stream gerade jüngere Menschen erreicht, die man dann vielleicht auch für den Besuch von Live-Vorstellungen interessieren kann. Aber nochmals zurück zur künstlerischen Leitung der Festspiele nach 2030, wenn der Vertrag mit



„Lohengrin“ in der Inszenierung von Hans Neuenfels bei den Bayreuther Festspielen 2010. Foto: Enrico Nawrath

Katharina Wagner ausläuft. Sie sprechen sich dafür aus, dass die Leitung in Familientradition verbleibt?

**Sense:** Ja, denn Bayreuth ist in vielerlei Hinsicht ein Ausnahmefall. Einen vergleichbaren Festspielort gibt es weltweit kein zweites Mal – weder bei den Bregenzer Festspielen noch bei den Salzburger Festspielen oder anderen großen Festivals. Gerade diese einzigartige Konzentration auf das Werk von Richard Wagner macht den besonderen Charakter Bayreuths aus.

Ich selbst hätte allerdings nie Intendant in Bayreuth sein wollen – gerade dann nicht, wenn ich ausschließlich künstlerisch denken würde. Nach zehn Jahren hätte man alle Wagner-Werke bereits mehrfach gespielt, und irgendwann stünde man zwangsläufig vor der Frage, wie man immer wieder neue Regisseure, neue Konzepte oder neue Deutungen finden soll. Dann entsteht leicht der Druck, um jeden Preis etwas Neues erfinden zu müssen – auch auf die Gefahr hin, dass sich die Inszenierung immer weiter vom eigentlichen Werk entfernt. Gerade bei Wagner halte ich das für problematisch. Diese Werke sind so bekannt und so stark im kulturellen Gedächtnis verankert, dass man sich künstlerische Fehlgänge kaum leisten kann.

**O&T:** Im aktuellen Jubiläumsjahr wird der „Rienzi“ erstmalig im Festspielhaus gegeben. Das ist im Rückblick auf die

letzten 150 Jahre ein großer Schritt zur Erweiterung des Kernrepertoires. Wie stehen Sie zu weitergehenden Ergänzungen, vielleicht auch über Wagner hinaus?

**Sense:** Wenn ich bei den Bayreuther Festspielen künstlerische Freiheit hätte, dann hätte ich durchaus den Ehrgeiz, für dieses besondere Haus regelmäßig Kompositionsaufträge zu vergeben, sodass man dort vielleicht alle vier oder fünf Jahre auch eine Uraufführung erleben könnte. Im Sinne von Richard Wagner und seinem Gedanken „Schaffst Neues!“ wäre das aus meiner Sicht sogar folgerichtig – auch wenn man natürlich wüsste, dass sich solche Projekte schwerer verkaufen lassen. Für mich wäre das eine wichtige Möglichkeit, den etwas monotonen Ablauf der bisher noch immer gleichen Fünfjahreszyklen aufzubrechen, in denen sämtliche Wagner-Werke einmal gespielt werden und anschließend alles wieder von vorne beginnt. In diesem Zusammenhang würde ich auch darüber nachdenken, Werke von Siegfried Wagner stärker einzubeziehen. Besonders gespannt bin ich in diesem Jahr auf den neuen „Ring“, der mit Mitteln der Künstlichen Intelligenz gestaltet wird und bewusst auf eine primär szenische Darstellung verzichtet. Ich glaube, dass das Theater derzeit erneut an einem Wendepunkt steht, weil sich viele klassische Formen des szenischen Erzählens erschöpft haben. Die zahlreichen „Ring“-Inszenierungen der vergangenen

Jahre waren oft im Detail interessant, haben aber nur selten wirklich neue Perspektiven eröffnet. Gerade Bayreuth war jedoch immer wieder ein Ort grundlegender künstlerischer Neuanfänge – etwa durch Wieland Wagner oder später durch Patrice Chéreau. Ob das nun auch mit einem KI-gestützten „Ring“ gelingt, wird sich zeigen. Aber es ist in jedem Fall ein völlig neuer Ansatz.

**O&T:** Dieses Jahr gibt es auch die Uraufführung der Oper „Brünhilde brennt“ von Bernhard Lang, allerdings nicht im Festspielhaus und auch nur konzertant, weil das Friedrichsforum zu spät fertig wurde.

**Sense:** Ich bin in Hamburg während der Ära von Rolf Liebermann an der Hamburgischen Staatsoper groß geworden und habe dort später auch selbst zu arbeiten begonnen. Liebermann verehere ich bis heute. Für mich war er der größte Intendant, den ich je erlebt habe – nicht nur wegen seiner künstlerischen Bedeutung, sondern vor allem wegen seiner Persönlichkeit. Er hatte selbst für den kleinsten Statisten immer noch ein freundliches Wort übrig. Beeindruckt hat mich außerdem, mit welcher Selbstverständlichkeit er jedes Jahr eine Uraufführung auf den Spielplan setzte. Die Mischung, die er seinem Publikum damals zugemutet hat – aus Tradition, Moderne und künstlerischem Risiko – halte ich bis heute für vorbildlich. Genau darin liegt für mich ein richtiger und zukunftsweisender Ansatz.

**O&T:** Die Rechtsträger der Bayreuther Festspiel GmbH sind – das ist ein offenes Geheimnis – nicht mit allem einverstanden, was Intendantin Wagner in künstlerischer und organisatorischer Hinsicht leistet. Deshalb soll ihr ein General Manager an die Seite gestellt werden. Mit welcher Skepsis oder auch Hoffnung sehen Sie diese Umstrukturierung?

**Sense:** Ich bin nicht unmittelbar dafür verantwortlich, diese neue Struktur vorzubereiten, wurde dazu aber selbstverständlich konsultiert. Grundsätzlich halte ich eine Doppelspitze für sinnvoller als den Versuch, den künstlerischen und den kaufmännischen Bereich möglichst strikt voneinander zu trennen. Wenn sich Kunst und Kaufmann nicht verstehen, endet das meist damit, dass einer von beiden geht – oder dass dauerhafte Konflikte entstehen. Betrachtet man die Theater in Deutschland, die erfolgreich arbeiten, dann liegt das fast immer daran, dass die künstlerische und die kaufmännische Leitung vertrauensvoll miteinander umgehen und ein gemeinsames Verständnis entwickeln. Treffen dagegen grundsätzlich unterschiedliche Vorstellungen über Strukturen und Arbeitsweisen aufeinander, sind die Probleme praktisch vorprogrammiert. Deshalb wird auch die Position eines General Managers nur dann tatsächlich etwas lösen können, wenn dieser mit Katharina Wagner zusammenarbeiten kann – und umgekehrt. Die konkrete Organisationsstruktur allein entscheidet darüber letztlich nicht.

BETRACHTET MAN DIE THEATER IN DEUTSCHLAND, DIE ERFOLGREICH ARBEITEN, DANN LIEGT DAS FAST IMMER DARAN, DASS DIE KÜNSTLERISCHE UND DIE KAUFMÄNNISCHE LEITUNG VERTRAUENSVOLL MITEINANDER UMGEHEN UND EIN GEMEINSAMES VERSTÄNDNIS ENTWICKELN.

**O&T:** Laut Homepage der Festspiele beträgt das Budget im laufenden Jahr knapp dreißig Millionen Euro, aufgewendet von der Bundesrepublik Deutschland und dem Freistaat Bayern zu jeweils 36 Prozent, der Gesellschaft der Freunde von Bayreuth zu 15 und der Stadt Bayreuth zu 13 Prozent. Wie wirken sich diese Gewichtungen auf den Einfluss aus, den die Förderer auf die Festspiele nehmen?

**Sense:** Die vier Gesellschafter der Bayreuther Festspiele verfolgen naturgemäß sehr unterschiedliche Interessen – die Stadt hat andere Perspektiven als der Bund oder die übrigen Beteiligten. Die damalige Kulturstaatsministerin Claudia Roth etwa hatte einmal die Vorstellung, im Bayreuther Festspielhaus solle auch „Hänsel und Gretel“ gespielt werden. Für mich zeigte das, wie groß die Distanz der vorherigen Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien

zu den eigentlichen Besonderheiten der Festspiele inzwischen geworden war. Ich selbst besuche nach wie vor regelmäßig Premieren in Berlin und Hamburg und stelle dabei fest, dass die Politik den Kulturinstitutionen zunehmend fernsteht. Immer weniger Politikerinnen und Politiker haben noch eine wirkliche Nähe zur Kunst und zum Theater. Das ist aus

meiner Sicht ein grundsätzliches Problem für die Kultur in Deutschland. Gleichzeitig tragen aber auch die Theater selbst eine Mitschuld daran. Sie bemühen sich oft zu wenig darum, die Politik wieder enger an ihre Häuser, ihre Künstler und ihre Programme heranzuführen und verständlich zu machen, warum Kultur öffentliche Unterstützung in dieser Größenordnung benötigt.

**O&T:** In der Demokratie ist die Politik Repräsentant der Gesellschaft, die eben hierzulande immer kulturferner wird. Da liegt der Hase im Pfeffer.

**Sense:** Aber die Kulturbetriebe und die Kunstschaffenden haben sich in gewisser Weise ebenfalls von der Politik entfremdet und nicht ausreichend aktiv den Kontakt gesucht. Diese Entfremdung ist letztlich eine gegenseitige Entwicklung. Da Künstler naturgemäß wenig Zeit für solche Prozesse haben, müssten diese Kontakte von anderen vorbereitet und angebahnt werden – von Personen, die die Gespräche strukturieren und organisieren, sich dann aber im Moment der eigentlichen Begegnung zwischen Kunst und Politik wieder zurückziehen. Das ist ein erheblicher Aufwand an Zeit und Koordination und lässt sich kaum im Rahmen einer normalen Vierzigstundenwoche leisten, auf der inzwischen jedoch viele Geschäftsführer in den Kulturbetrieben ebenfalls bestehen.

**O&T:** 2024 hat der langjährige Leiter des berühmten Bayreuther Festspielchors Eberhard Friedrich gekündigt, vorgeblich aus Altersgründen. Nach der letzten Vorstellung im Sommer wurde dann der Chor durch Intendantin Wagner faktisch aufgelöst, um den Chor fortan von bisher 134 Planstellen auf 100 zu verkleinern. Für „besondere Anläs-

se“ kann ein 34-köpfiger „Sonderchor“ aufgestockt werden. Chorleiterwechsel und Reduktion haben damals starke Proteste langjähriger Mitwirkender hervorgerufen. Wie sehen Sie diese Geschehnisse? Hätte es anders laufen sollen? Und wie beurteilen Sie das Ergebnis?

**Sense:** Der Chor wird jedes Jahr neu zusammengestellt und engagiert, auch wenn über mehrere Spielzeiten hinweg teilweise dieselben Mitwirkenden beteiligt sind. Insofern handelt es sich nicht um eine Entlassung oder Abwicklung des Chores im eigentlichen Sinne. Gleichwohl hätte es vielleicht geeignetere Gelegenheiten gegeben, die geplanten Reduzierungen frühzeitig und im Dialog mit dem Ensemble zu besprechen. Die Überlegungen zur Reduktion ergeben sich aus den finanziellen Rahmenbedingungen der Bayreuther Festspiele. Auf Seiten der zuständigen Behörden gibt es dabei immer wieder die Frage, ob sich der Personalaufwand nicht insgesamt verringern ließe – etwa mit dem Argument: Warum benötigt Bayreuth 134 Sängerinnen und Sänger auf der Bühne, während andere Opernhäuser bei Wagner deutlich kleiner besetzte Chöre einsetzen? Ich persönlich teile diese Schlussfolgerung nicht in dieser Pauschalität, sehe aber durchaus die Notwendigkeit, über strukturelle Anpassungen nachzudenken. Nicht jedes Werk von Richard Wagner erfordert die maximale Chorstärke – etwa die Festwiese in den „Meistersingern von Nürnberg“ –, während andere Werke wie der „Holländer“ auch mit kleineren Ensembles überzeugend realisiert werden können.

**O&T:** Ein Problem lag auch darin, dass die Festspielleitung mit der Geschäftsführung der VdO, also den professionellen und auch für finanzielle Aspekte zuständigen Repräsentanten des Chores, nicht offen gesprochen hat, sondern glaubte, sich einseitig durchsetzen zu können. Natürlich gab es dann von unserer Seite Widerstand und Gegenargumente. Dass ein offener Dialog nicht zustande kam, lag eher an der Festspielleitung als an uns. Wir haben bis heute die Situation, dass der Tarifvertrag für den Festspielchor

nicht gekündigt wurde. Der hat theoretisch immer noch Bestand, wird aber nicht praktiziert.

**Sense:** Ich sehe auf beiden Seiten gewisse Ungeschicklichkeiten – sowohl bei der Festspielleitung als auch beim Chor. Als ich im Oktober 2025 wieder in Bayreuth begonnen habe, habe ich mir zunächst den Tarifvertrag genau angesehen und auch erwogen, ihn zu kündigen. Davon habe ich jedoch Abstand genommen, weil ich mir damit vor Ort keine zusätzlichen Konflikte schaffen wollte. Gleichwohl halte ich es für notwendig, den Tarifvertrag grundsätzlich neu zu verhandeln und inhaltlich zu überarbeiten.

**O&T:** Das setzt voraus, dass beide Tarifpartner bereit sind, miteinander zu reden. Oder würden Sie lieber ohne Tarifvertrag weitermachen?

**Sense:** Nachdem ich die Bedingungen des neuen NV Bühne kennengelernt habe, komme ich zu dem Schluss, dass man unter Umständen sogar besser ohne einen solchen Tarifvertrag leben könnte.

**O&T:** Was Planungssicherheit betrifft, Verbindlichkeit des Wochenplans, die Organisation bestimmter freier Zeiten und doppelreicher Tage achtmal in der Spielzeit, finde ich, dass das Modernisierungen in der gesamten Gesellschaft sind, von denen man Künstlerinnen und Künstler nicht ausschließen darf.

**Sense:** Damit sind wir gar nicht so weit voneinander entfernt. Aber eines sollten wir nicht vergessen: Kultur lebt davon, dass sie genau in den Zeiten auf die Bühne kommt, in denen andere Menschen Freizeit haben – und das gilt nicht nur für die Bayreuther Festspiele, sondern für alle Theaterbetriebe. Tarifverträge haben dabei bislang ein gewisses „Atmen“ ermöglicht. Entscheidend war weniger die reine Regelungstiefe, sondern vor allem, wie eine Theaterleitung im Alltag mit dem Betrieb und den Beschäftigten umgeht und welche Spielräume sie tatsächlich gemeinsam gestaltet.

**O&T:** Der alte NV Bühne ließ fast alles zu und lebte vom sogenannten Annahmeverzug, das haben viele Inten-

danten bestätigt, also dass die Häuser nicht alles ausgenutzt haben, was sie formal gegenüber den Künstlerinnen und Künstlern hätten ausnützen dürfen. Nun wurde in den letzten Jahren aber Personal an den Häusern abgebaut, und gleichzeitig hat die Premierendichte zugenommen. Deswegen wurde es wichtig, bestimmte Eckpfeiler zu setzen, damit das Personal nicht verheizt wird.

**Sense:** Wir wollen bei den Bayreuther Festspielen Kunst ermöglichen und müssen dabei zugleich berücksichtigen, wie wir im Rahmen der gesellschaftlichen Entwicklungen verantwortungsvoll mit den Mitarbeitenden umgehen.

**O&T:** Letztlich rührt diese Diskussion aus der immer geringeren Finanzierung von Kunst und Kultur. Wie steht es mittel- und langfristig um die Finanzierung der Bayreuther Festspiele?

**Sense:** Vor dem Hintergrund meiner aktuellen Erfahrungen seit Oktober 2025 lässt sich sagen, dass es auch bei den vier Gesellschaftern der Bayreuther Festspiele heute kaum einfacher ist, Finanzmittel einzuwerben als bei jedem anderen Stadt- oder Staatstheater. In dieser Hinsicht ist Bayreuth längst kein Sonderfall mehr. Wäre ein Mehrheitsgesellschafter vorhanden, könnte vermutlich vieles effizienter und klarer entschieden werden. Da jedoch vier Gesellschafter beteiligt sind und Beschlüsse nur einstimmig gefasst werden können, orientiert sich die Finanzierung in der Praxis oft am schwächsten Glied. Mit Blick darauf erfüllt mich auch die aktuelle finanzielle Lage des Bundes mit Sorge, da sie die Spielräume insgesamt zusätzlich einengt.

**O&T:** Schon Richard Wagner bedurfte höherer Diplomatie zwischen dem Königreich Bayern und dem Deutschen Reich unter preußischem Kaiser in Berlin. Ist das heute immer noch so?

**Sense:** Ja.

**O&T:** Das ist eine vielsagend einsilbige Antwort am Ende aspektreicher Ausführungen, für die wir Ihnen ganz herzlich danken.

# Das grässliche Lachen alten Golds

## ASPEKTE AUS 150 JAHREN DEUTUNGSGESCHICHTE VON WAGNERS „RING DES NIBELUNGEN“

VON WOLF-DIETER PETER

Ohne jedes Bühnenkostüm: es geht um das „Prinzip Macht“, das in vollem Maße nur zu erlangen ist, wenn man das „Prinzip Liebe“ verflucht. Doch Macht in Form von Gold-Geld-Knebelverträgen verlockt auch zu Missbrauch – und damit zu Folgen, die sich aus grauer Vorzeit bis ins Heute verfolgen lassen.

Deutlich wird dies gleich am „Vorabend“ des „Ring des Nibelungen“: „...meinem Fluch fliehst du nicht!“ schleudert das finstere Machtwesen Alberich im „Rheingold“ dem neuen Weltstrategen Wotan entgegen – und stürzt sich wild lachend in seine unterlegene untere Welt. Er hat das „Prinzip Liebe“ verflucht, um sich brachial lachend dem „Prinzip Macht“ zu verschreiben und aus dem unbearbeiteten Naturgold den Ring der Weltmacht zu schmieden. In einem Gewaltakt hat Wotan Alberich diesen Ring und alles Gold entrissen. Der unterlegene Finstertling belegt den Herrschaftsring und jeden künftigen Träger deswegen mit einem allumfassenden Bannfluch. Doch Wotan bezahlt mit dem Raubgut sein neues Herrschaftszentrum. Die beiden Bau-Riesen geraten über das Gold prompt in Streit – Alberichs Fluch wirkt – und einer erschlägt den anderen. Am Beginn der neuen Weltordnung stehen also Raub, Vertragsbrüche und Mord. Wotan ahnt – „in den Trümmern der eigenen Welt“ – das eigene Ende – „nur eines will ich noch: das Ende, das Ende...“, glaubt aber, dass der freie Mensch Siegfried und seine wissende Lieblingstochter Brünnhilde durch einen liebevollen Besitz des Rings eine drohende Weltherrschaft Alberichs verhindern können – was aber durch Alberichs finster machtfixierten Sohn Hagen misslingt. Nach Siegfrieds Tod gibt Brünnhilde dem Ring seinen naturgewollten Platz im Rhein zurück und Wotans Herrschaft endet in einem Weltenbrand. Vage bleibt, ob ein Teil der Menschheit dies überlebt oder nicht...

### URAUFFÜHRUNG 1876

Die über rund sechzehn Stunden komponierte Kernhandlung lockte 1876 erstmals eine illustre Gesellschaft in das revolutionär gebaute Opernhaus auf dem „Grünen Hügel“ am Rande der Kleinstadt Bayreuth. „Der Meister“ hatte bewusst keinen routinierten Theaterdekoremaler engagiert. Sein neues Ziel war es, „den Menschen ohne diese konventionelle Zutat zu zeigen..., persönliche Vorgänge aus einer jeder Erfahrung fernliegenden Kulturepoche vorzuführen“. Doch Hoffmann-Brückners Szenerien brachten durchweg naturalistische Landschaften im Akademiestil des 19. Jahrhunderts auf die Bühne. Die Kostüme zogen Wagners Mythos des Rein-Menschlichen ins Historisch-Konventionelle herab: Germanische und Keltische Ornamente, Waffen, Geräte und Kleidung... Nüchtern konstatierte Cosima Wagner: „Die Kostüme erinnern durchweg an Indianer-Häuptlinge und haben neben dem ethnographischen Unsinn noch den Stempel der Kleinen-Theater-Geschmacklosigkeit“. Künstlerisch-interpretatorisch räumte Wagner selbst ein: „Ich bringe die Realität und die Idealität nicht zusammen“. Dennoch: die Uraufführung vergrößerte die Zahl von „Wagnerianern“, etablierte den „Festspielgedanken“ und nahm über die folgenden Jahrzehnte Züge einer alljährlichen „Pilgerfahrt“ an.

„Der Meister“ äußerte am Ende des ersten Festspielsommers: „Und im nächsten Jahr machen wir alles anders!“ Dieser Satz und sein früherer Ausruf „Kinder, schafft Neues...!“ bilden den Urgrund einer sich anschließenden, andauernden und letztlich sogar in die Zukunft weisenden Interpretationsgeschichte sondergleichen. Werkanalysen, Darstellungen und Dokumentationen füllen inzwischen viele Bücherregale. Doch in der Vogelschau auf diese 150 zurückliegen-

den Jahre Aufführungsgeschichte des „Ring“ ist festzustellen, dass „Bayreuth“ selbst zunächst eine unergiebig Rolle spielte. Die ersten drei Zyklen hatten einen Schuldenberg in der damals enormen Höhe von 148 000 Goldmark verursacht – weshalb erst zwanzig Jahre später wieder eine zyklische Aufführung folgte.

Fatalerweise aber verwoben sich nun der Aufstieg des neuen „Deutschen Reiches“ von 1871, der Historismus im Geistes- und Kulturleben mitsamt diesem singulären „Ring“ zum dominierenden Konstrukt „Teutsche Nationalkunst mit Überlegenheitsanspruch“. 1896 gab es bedeutende Besucher am „Grünen Hügel“ – etwa den französischen Drama-



Franz Betz als Wotan, Bayreuther Festspiele 1876, aus: Philippe Olivier, „Der Ring des Nibelungen in Bayreuth von den Anfängen bis heute“, Mainz 2007.

tiker und Musikschriftsteller Romain Rolland. In seinen Schriften über den „Ring“ legte er die Parallelen zu Homers „Ilias“ offen: die epische Qualität von Wagners Weltendrama wurde entdeckt – ein strukturelles Element, das erst Jahrzehnte später in den Deutungen zum Tragen kam. Seit 1891 kam ein junger Schweizer mehrfach nach Bayreuth: Adolphe Appia. Der heute berühmte Theater-Licht-Erneuerer machte schon damals moderne Vorschläge. Doch Cosima lehnte ab: „Appia scheint nicht zu wissen, dass '76 der ‚Ring‘ hier aufgeführt wurde, folglich in Bezug auf Dekorationen und Regie nichts mehr zu erfinden ist“. Es blieb bei „1876“ – da „sakrosankt“ also noch buchstabengetreuer. Cosima selbst führte dementsprechend Regie und so blieb die Bayreuther Bühne bis in den Ersten Weltkrieg hinein letztlich eine Art Wagner-Museum – Baum, Höhle, Wald und auch das Pferd Grane verblieben in purem Naturalismus, die Brünnhilden mussten also ansatzweise reiten können ... all das verbunden aber mit herausragender musikdramatischer Qualität.

### WILHELMINISMUS UND TEUTONENTUM

Wagner-Sohn Siegfried durfte ab der Jahrhundertwende nur geringfügige szenische Änderungen vornehmen und lediglich die technische Modernisierung des Hauses vorantreiben. Es blieb bei Nordisch-Mythischem mit Bärenfell, Helm und anderen germanischen Antiquitäten auf der Szene, während auf mittelgroßen deutschen Bühnen – etwa zwischen Freiburg und Dessau – erst Jugendstil, dann Expressionismus und auch Abstraktion, sogar Neue Sachlichkeit, Zeitlosigkeit und Psychologisierung in die „Ring“-Szenarien Einzug hielten.

Nicht zuletzt aufgrund intellektueller nationalistischer Kunsttendenzen wurde ein interpretatorischer Paukenschlag aus dem Jahr 1898 nicht rezipiert, ein kleines Büchlein eines Bayreuth-Besuchers aus England, auch nicht in seiner ersten deutschen Übersetzung von 1908: George Bernard Shaws „Wagner-Brevier“. Darin das beim „Kaiserreich-Wagner“ längst Abgetane, Mini-mierte bis Weggelassene: dass der Mittdreißiger Wagner als Königlich-Sächsischer Kapellmeister in Dresden regen geistigen Umgang mit allen radikal-republikanisch-demokratischen Köpfen bis hin zum Sozialisten Röckel und russischen Anarchisten Bakunin pflegte, am „Ring“-Text arbeitete, an der Revolution 1849 aktiv beteiligt war und als steckbrieflich gesuchter Exilant in der Schweiz wesentliche Teile der künftigen Tetralogie komponierte. Shaw zeigte nun schlagend, dass der „Ring“ ein zutiefst gesellschaftskritisches Werk ist und fast Marx-nahe von der Goldgier über



Patrice Chereau Inszenierung von „Siegfried“, 1. Aufzug mit Mime und Siegfried, Bayreuther Festspiele 1978, aus: Philippe Olivier, „Der Ring des Nibelungen in Bayreuth von den Anfängen bis heute“, Mainz 2007.

**SHAW ZEIGTE NUN SCHLAGEND, DASS DER „RING“ EIN ZUTIEFST GESELLSCHAFTSKRITISCHES WERK IST UND FAST MARX-NAHE VON DER GOLDGIER ÜBER RECHTSBRUCH, KLASSENUNTERSCHIEDE HIN ZU ELENDE UND MORD ALLE BEDENKLICHEN CHARAKTERISTIKA DER SOGENANTEN „BÜRGERLICHEN GESELLSCHAFT“ AUF DIE BÜHNE BRINGT.**

Rechtsbruch, Klassenunterschiede hin zu Elend und Mord alle bedenklichen Charakteristika der sogenannten „bürgerlichen Gesellschaft“ auf die Bühne bringt. Ein Büchlein wie ein intellektueller Leuchtturm bis heute, aber damals prompt nicht beachtet! Lediglich der renommierte Kritiker Bernhard Diebold (1886–1945) versuchte um 1928 den „Rechtser-Deutschen“ die alleinige Wagner-Deutung abzusprechen – ohne Erfolg.

In Bayreuth übernahmen zwei herausragende Theaterpersönlichkeiten: der Regisseur-Dirigent Heinz Tietjen und Ausstatter Emil Preetorius. Während die Cosima-Tochter Winifred als Festspielchefin schon vor 1933 dem Wagner-Begeisterten Adolf Hitler zugetan war und blieb, unterblieb auf der Bühne die interpretatorische Neuerung. Zwar verhinderte das Duo Tietjen-Preetorius den drohenden „Reichsbühnenbildner“ Benno von Arent mit seinen schon in Nürnberg dominierenden Reichsfahnen-Straßen und ähnlichem „Teutschen Pathos-Kitsch“ in Bayreuth. Doch es blieb bei der von Preetorius so benannten „Naturnähe“ des nun zum „National-Weihewerk“ deklarierten Zyklus – von Tietjens unspektakulärer „Ring“-Neuinszenierung 1933 bis zur letzten Aufführung des Zyklus 1942.

### NEUANFANG NACH DEM ZWEITEN WELTKRIEG

Der künstlerisch-personelle Neubeginn ist in zahlreichen Publikationen gut dokumentiert und beschrieben. Beim 1951 übernehmenden Enkel-Duo Wieland und Wolfgang kristallisierte sich bald heraus, dass Wieland der begabtere und bald



Entwurf von Emil Preetorius für die Bayreuther Festspiele 1938, aus: J. Mota-M, *Infesta, „Das Werk Richard Wagners im Spiegel der Kunst“*, Tübingen 1995.

auch stilbildend international herausragendere war – auch weil ihm Wolfgang den nicht-künstlerischen Festspielbetrieb zunehmend und dann gänzlich abnahm. Der schon während der NS-Jahre inszenierende Wieland vollzog seine notwendige, intellektuell-künstlerische „Entnazifizierung“ in den Nachkriegsjahren. Was mit der „Neuen Sachlichkeit“ einst begonnen hatte, floss nun mit einer kühl-klaren Formenwelt – Kunstkenner fühlten sich an Henry Moore erinnert – und wohl auch mit zunächst finanziellen Grenzen bei der Ausstattung zusammen: zur „Entrümpelung“ in „Neu-Bayreuth“.

Zentral auf einer „Welten-Scheibe“ wurden über Wielands außergewöhnliche Begabung in der verlangsamt hyperexpressiven Personenführung einer außergewöhnlichen Sänger-Riege auch zwei in Bayreuth bahnbrechende Neuausrichtungen: die Parallele zur griechischen Götterwelt zusammen mit dem Graecisten Wolfgang Schadewaldt und die der „Archetypen“ in den Schriften von C. G. Jung. In den ebenso „exemplarisch“ wie „überlebensgroß“, geradezu ungewohnt neu erscheinenden Bühnenfiguren wurde zeitlose Gültigkeit erkennbar und unausweichlich, was Theodor Adorno als die entscheidende Wahrheit erkannte, „dass in ihr die Gewalt durchbricht als das gleiche Gesetz, das sie in der Vorwelt war. In diesem überaus modernen Werk ist die Vorwelt noch die Moderne selbst. Das zerschlägt die Fassade der bürgerlichen Oberfläche... Beweis von Wagners Aktualität...“. Wielands Stil wurde

opernweltweit nachgeahmt und gipfelte in seiner maßstäblichen „Ring“-Inszenierung von 1965 – leider nur in wenigen, kurzen Filmpassagen erhalten, musikdramatisch komplett aber im unverändert hörenswerten CD-Dokument unter Leitung von Karl Böhm (Decca 12 CDs).

#### DIE ÄRA WOLFGANG WAGNER

Der verfrühte Tod Wieland Wagners 1966 bedeutete eine Zäsur. Zwar wurden seine prägenden Inszenierungen noch Jahre weiter gezeigt, doch für Festivalleiter Wolfgang Wagner rückte ein Datum näher: gerade angesichts unumgänglicher jahrelanger Vorausbuchung bei internationalen Künstlern war an „1876 – 1976“, an die Jahrhundertfeier der „Ring“-Uraufführung zu denken. So wenig innovativ der Regisseur Wolfgang Wagner wirkte, so bewundernswert ist – besonders in der Rückschau – der „Impresario Wolfgang W.“ Über die Jahrzehnte des Eisernen Vorhangs hatte er Orchestermusikern und Sängern aus der sonst abqualifizierten DDR die Mitwirkung an den Festspielen ermöglicht, Sänger – beispielsweise Theo Adam – aus kleinen Rollen zu Weltklasse-Solisten aufgebaut und einen Regisseur wie Götz Friedrich gegen vehementen Protest durchgesetzt. Shaw oder auch Georg Trakls „grässliches Lachen des Goldes“ aus „An die Verstummen“ von 1913 wurden nirgendwo erwähnt: und dennoch prägte dieser Blick auf den „Ring“ das Ergebnis der Neuinterpretation des „Jahrhundert-Ring 1976“ durch Pierre

Boulez, Patrice Chéreau und Richard Peduzzi, eines „Nicht-Deutschen-Teams“, der zu einem über die Opernwelt hinaus ausstrahlenden Kultur-Ereignis wurde.

Wagners „Ring“ zeigte sich als gesellschaftskritischer Spiegel – vom die Natur überwältigenden Staudamm am Rhein über die Gründerzeit im deutschen Kaiserreich bis zur Gesellschaft der Wirtschaftswunderjahre mit „Krupp-Attitüden“, schließlich mit dem unausweichlich herausfordernd fragenden Schlussblick des „Volks“ an das Publikum „Und wie weiter?“ In Bayreuth selbst begann es im ersten Jahr mit Tumulten, Handgreiflichkeiten und Trillerpfeifen, samt anschließenden Protesten, Geldsperr- und sogar Morddrohungen. Ab etwa 1978 löste diese Inszenierung zunehmend Einsicht und Beifallsstürme aus und schließlich 1980 mit Tränen überströmten Gesichtern eine volle Stunde Schlussbeifall. Bis heute ist diese Produktion über viele Doku-Bände und mehrfache Fernseh wiederholungen hinaus ein DVD-Verkaufsschlager (DG-Unitel 44007361801).

Nach diesem interpretationsgeschichtlichen Ereignis lag die künstlerische Messlatte in Bayreuth extrem hoch. Dem Duo Georg Solti und Peter Hall war kein Erfolg beschieden – während die Oper Frankfurt mit Michael Gielen, Ruth Berghaus und Axel Manthey einen künstlerischen Kontrapunkt zur bisherigen „Ring“-Welt setzte. In Bayreuth konnte Harry Kupfer 1988 auf einer „Straße der Geschichte“ viel Unvergessliches in der Personenregie zeigen – etwa im Verhältnis Wotan-Brünnhilde bis hin zu ihrer stummen Wiederbegegnung am abgründigen Grab Siegfrieds – doch Hans Schavernochs allzu aufwändige Bühnenkonstrukte führten zum Pausenwitz „Kletterdämmerung“. Einen Kontrapunkt versuchte Wolfgang Wagner dann 1994, indem er der Künstlerin Rosalie Bühne und Kostüme übergab. Ihre reizvoll eigenwilligen Bilderwelten führten aber zu keiner „Ring“-Welt und Alfred Kirchners Regie blieb blass.

Inzwischen war der Hamburger Politologe Udo Bernbach zu einem zentralen Wagner-Autor aufgestiegen: ausgehend von Wotans „In den Trümmern der eigenen Welt“ sezierte Bernbach Wagners

im Kern gesellschaftskritisches Denken intellektuell schlagend. So las sich erfreulich, dass er von Wolfgang Wagner als Dramaturg an die Seite von Schauspiel-Regisseur Jürgen Flimm berufen wurde. Doch Flimm setzte wenig von Bermbachs Sicht und Vorschlägen um, so dass der „Ring 2000“ nicht zu einer „Wegemarke“ der Interpretation wurde. Das gelang auch in den Folgejahren nicht: Wolfgang Wagner dachte zwar weit über bisherige Grenzen hinaus – doch der damals herausragende Filmregisseur Lars von Trier überwand seine Reise- und Psycho-Probleme nicht. Ersatz-Engagement: der theaterpraktisch unerfahrene, als Autor renommierte Tankred Dorst konnte 2006 nichts Festspielgemäües zeigen, während Christian Thielemann zu „dem“ Wagner-Dirigenten aufstieg.

#### WAGNER IN Vierter Generation

In diesen Jahren baute Wolfgang Wagner seine Tochter Katharina langsam als Nachfolgerin auf. Zunächst noch mit ihrer Halbschwester Eva, die Management-Erfahrungen mitbrachte. Erst inszenierte Katharina auch mit dem innovativen Dramaturgen Robert Sollich durchaus herausfordernd und Musiktheaterfreunde beeindruckend. Als sie ab 2016 alleinige Festspielchefin wurde, spielte der Aspekt „Festspiele seit Anbeginn in Wagner-Hand“ auch eine Rolle. So wurde natürlich auch eine „Ring“-Inszenierung von ihr erwartet – an die sie sich aber nur in Buenos Aires wagte und 2012 abbrach. Während dieser Zeit bemühte sie sich um Wim Wenders als „Ring“-Regisseur, der jedoch absagte. Ihre Berliner Kontakte führten dazu, dass Frank Castorf 2013 eine mehr als eigenwillige „Ring“-Szenerie realisieren durfte, wobei ihm ausdrücklich vertraglich untersagt wurde, Partitur und Text, wie bei seinen sonstigen Regiearbeiten üblich, zu verändern. Auch die Inszenierung von Valentin Schwarz ab 2022 konnte in Opern- und Wagner-Kreisen nicht überzeugen, was die Erwartungen bezüglich der kommenden 150-Jahr-Produktion 2026 noch höher schraubt.

Dass dabei eine digital strukturierte Szenerie zum Einsatz gelangen soll, ist nicht abwegig oder „modisch“. Bekannt sind bislang: für künstlerisch-technische Konzeption Marcus Lobbes und Nils



Tankred Dorsts Inszenierung von „Rheingold“, mit Mihoko Fujimura als Erda im Kostüm von Bernd Ernst Skoodzig, Bayreuth 2006, aus: Philippe Olivier, „Der Ring des Nibelungen in Bayreuth von den Anfängen bis heute“, Mainz 2007.

Corte; für Digital- und KI-Storytelling Roman Senkl; für Bühne Wolf Gutjahr; für Creative Code und Visual Art Nils Corte und Phil Hagen Jungschlaeger. Der Theaterrevolutionär und Visionär Wagner wäre schon seit Langem in Hollywood. Schon 2010 hatte die Los Angeles Opera nach zähen Vorverhandlungen angekündigt, dass „Star Wars“-Erfinder George Lucas und sein „Industrial Light and Magic“ den „Ring“ wohl endgültig in seine „Welt-All-Bedeutung“ katapultieren würden. Doch schon die von Lucas geforderten 40-Millionen-Einbauten ließen jede „Brünni, beam me over!“-Träu-

me platzen. Dennoch: so wie der „Ring des Nibelungen“ derzeit in Silicon Valleys Stahl-Glas-Etagen der Digital-Milliardäre spielen kann – sollte und muss! –, so sehr ist ein digitaler Science-fiction-„Ring“ zu wünschen und zu imaginieren, auch über „150“ hinaus. Denn bisherige „goldige“ Geld-Macht und das „Ring“-Gold begleitende Fluch-Wirkungen sind in unserer Welt hyperpräsent.

# Ohne Netz und doppelten Boden

**NICHTVERLÄNGERUNG AM THEATER: NORMALES BERUFSRISIKO ODER SYSTEMFEHLER?**

EIN KOMMENTAR VON SIBYLLE EICHHORN

Seit Monaten ringen Künstlergewerkschaften und Arbeitgeberseite um eine Reform des Nichtverlängerungsrechts im NV Bühne. Aktuell sieht es so aus: Verträge, die für mindestens eine Spielzeit geschlossen werden, verlängern sich automatisch, sofern nicht eine der Vertragsparteien fristgemäß eine Änderung beziehungsweise Nichtverlängerung ausspricht. Der Künstler hat seinerseits die Möglichkeit, zugunsten eines anderen Angebotes aus dem bestehenden Engagement zu scheiden und umgekehrt ist auch der jeweilige Intendant in die Lage versetzt, das Ensemble fast jederzeit quasi runderneuern und seinen persönlichen und künstlerischen Vorlieben anpassen zu können.

Auf den ersten Blick klingt das nach einer klassischen Win-Win-Situation, die obendrein eine anhaltende Lebendigkeit des Ensembletheaters zu gewährleisten scheint. Aber wie sieht die Realität hinter den Kulissen aus? Wer sind die Gewinner und wer die Verlierer in diesem Spiel? Ist dieses Spiel überhaupt fair oder womöglich – insbesondere für die Künstler – eher so eine Art von unkontrollierbarem „Mensch ärgere dich nicht“?

„Augen auf bei der Berufswahl“ könnte ein Außenstehender lapidar entgegenhalten und hätte damit nicht einmal unrecht. Unbeständigkeit und soziale Unsicherheit gehören historisch zur DNA von Bühnenkünstlern. Die frühesten unserer Kollegen zogen einst im Planwagen durch die Lande. Wenn da mal ein Rad abfiel, keine nächste Auftritts- oder Unterkunftsmöglichkeit in greifbarer Nähe waren, dann bedeutete das eben buchstäbliches „Künstlerpech“ – mit allen Konsequenzen, als da waren: Hungern, Frieren und am Rande der Gesellschaft irgendwie ums Überleben kämpfen. Wenn aber im nächsten Dorf auf dem Marktplatz eine Bühne aufgebaut werden konnte und das Wetter passte, dann wurden aus den zuvor häufig geächteten Randgestalten plötzlich Könige, Ritter,

tragische, komische oder bewundernswürdige Helden, Göttinnen oder Narren, die ihr Publikum verzauberten, denen die Herzen, der Applaus zuflogen und die in so manchem Zuschauer sehnsüchtige Träume zu wecken verstanden, vielleicht sogar jenen, selbst einmal dort oben zu stehen, auf diesen Brettern, die die Welt bedeuten.

Heutzutage ist der Beruf des Darstellers eine anerkannte Profession und setzt eine langjährige und aufwendige Ausbildung, in der Regel ein Hochschulstudium, voraus. Glücklicherweise darf sich, wer mit entsprechendem Diplom in der Tasche direkt eine Beschäftigung findet – sei es als Solist an einem Opernhaus, als Schauspieler in einem Ensemble oder aber im vergleichsweise sicheren Hafen eines Opernchores. Verträge werden in der Regel für ein Jahr, manchmal auch für etwas längere Zeiträume geschlossen – aber sie sind immer befristet und mithin für den Künstler endlich. Der Thespiskarren steht somit auch im 21. Jahrhundert weiterhin abfahrbereit vor

der Haustür; Bleiben und Wurzelschlagen sind a priori nicht vorgesehen.

Und doch besteht ein wesentlicher Unterschied zu jenen früheren „Künstlertruppen“. Damals waren sie in den unsicheren Lebensumständen und ihrem Ensemblegeist verbunden, zogen miteinander durch Dick und Dünn, spielten, hungerten, froren und feierten – als ein Organismus, eine Familie, eine Herde... Aber spätestens im 19. Jahrhundert begann man feste Theatergebäude zu errichten. Mit ihnen wuchsen auch neue Strukturen: leitende Funktionen und die administrative Tätigkeit wurden von der rein künstlerischen Ausübung getrennt und – voilà! – es entstand der Beruf des Intendanten. Ab diesem Zeitpunkt saßen nun nicht mehr alle in einem Boot (bzw. Planwagen), auch wenn dieser Gedanke gern weiterhin (und insbesondere von leitender Stelle herab) beschworen wurde; sondern einige bekamen Plätze im Büro, während die anderen weiterhin ihre Körper und Seelen auf der Bühne entblößten, auf dem Seil tanzten und



Ruggero Leoncavallo, „I Pagliacci“ (Der Bajazzo) an der Deutschen Oper am Rhein Düsseldorf in der Regie von Christof Loy mit Luiza Fatyol. Foto: Hans Jörg Michel



Bridget Breiner, „Anthony and Cleopatra“ an der Deutschen Oper am Rhein Düsseldorf, mit Alejandro Azorin. Foto: Altin Kafira

die Sterne vom Himmel sangen. Vielleicht dachte der eine oder andere anfangs noch: Gut, dass sich jemand um das Theater und den Spielplan kümmert, so kann ich mich auf die Kunst konzentrieren, habe ein Dach überm Kopf, muss nicht mehr auf Marktplätzen spielen und um Essen betteln. Aber gleichzeitig stand ab diesem Zeitpunkt eben auch etwas anderes im Raum: Nämlich Macht.

Hatte man bis dato noch gemeinsam den Umständen getrotzt, so gab es im Theater nunmehr jemanden, der das Sagen hatte, von dem der Künstler abhängig war und dessen Gunst er zum Überleben benötigte. Ohne Angabe von Gründen konnte der Künstler jetzt fast jederzeit rausgeworfen werden – auch wenn seine Nase nicht mehr passte oder er unbequem wurde und in unverblümter Offenheit einen strittigen Standpunkt verteidigte. Zum vergleichsweise gemütlichen Thespiskarren als Symbol der Frühzeit des Theaters gesellte sich somit im Zuge der Moderne ein weiteres, deutlich weniger romantisches Bild: das Damoklesschwert der Nichtverlängerung.

Wenn Chor und Ensemble zu Beginn des dritten Aktes von „Carmen“ gemeinsam singen „Écoute, écoute, compagnon, écoute, la fortune est là-bas, là-bas“, und Walter Felsenstein den letzten Satz dieser Passage in seiner deutschen Übersetzung mit „Ein Fehltritt bricht dir das Genick“ treffend veranschaulicht, so ist das nicht nur die Erzählung der eigentlich

gemeinten Schmuggeltour im Gebirge, sondern liest sich gleichsam wie die bestürzend klare Berufsbeschreibung eines Sängers, Tänzers oder Schauspielers am Theater. Oder mit den Worten der amerikanischen YouTuberin Grahamophone in ihrem Folk-Song über die Partie der Königin der Nacht: „If it's not perfect, then the battle is lost. Just how many more careers will this cost?“

Aber was macht eigentlich diesen sachlich distanziert klingenden Vorgang der sogenannten Nichtverlängerungsmittelung aus, was steckt dahinter, wie fühlt es sich an, wie geht es für den betroffenen Künstler anschließend weiter? Was bedeutet es wirklich – nicht nur auf dem Papier, sondern im Herzen – gesagt zu bekommen: Du bist hier nicht mehr gewünscht, Du passt nicht mehr, bist nicht gut genug?

Künstler hören dies manchmal nach acht oder mehr Jahren im Engagement, bei Intendantzwecheln oder kurz vor dem Zeitpunkt, an dem ihr Vertrag die Befristung verlieren würde; sie hören es oft nach einer längeren Zeit, in der sie für ein Ensemble gelebt haben, ihre gesamte Energie auf die Bühne und in ihre Figuren haben fließen lassen, in denen sie „ihrem“ Theater nicht nur Arbeitszeit „verkauft“, sondern darüber hinaus Herzblut und auch viel persönliche Zeit geschenkt haben, wo sie mehr als einmal beide Augen zugedrückt haben, wenn es darum ging, in einer Probe „nur noch diese eine

Szene“ fertigzustellen, selbst wenn dadurch die Nachtruhe beeinträchtigt oder die gesetzliche Tageshöchstleistungszeit überschritten wurde; Jahre, in denen sie auch dem Publikum ans Herz gewachsen sind, vielleicht an diesem speziellen Ort eine Heimat gefunden und möglicherweise eine Familie gegründet haben.

Die Kunst bedeutet für die allermeisten Künstler mehr als reiner Broterwerb; solche Berufswahl wird selten aus ökonomischen Erwägungen getroffen, sondern aus Leidenschaft, Begeisterung und Liebe. Es handelt sich buchstäblich um Berufung. Und diese lässt sich nicht einfach am Bühnenausgang abstreifen wie ein Arbeitskittel. Sie lebt über die Arbeitszeit hinaus in allen Fasern des Seins, wie das Atmen und das Licht. Spielen, Singen und Tanzen sind tatsächlich eine Art Photosynthese im Vitalsystem des Darstellers – ein im Grunde lebensnotwendiger Prozess.

Eingestanden, jede Art von Kündigung tut weh und stellt den Betroffenen vor eine Vielzahl von Fragen: wie geht es jetzt weiter, finde ich eine neue Stelle, wo werde ich wohnen...? Aber oft sind es sachliche und objektiv weitgehend nachvollziehbare Gründe, die dahinter stehen: ein Betrieb muss geschlossen, die Belegschaft verringert werden oder jemand hat tatsächlich etwas „verbockt“ und ist deswegen für den Betrieb nicht mehr tragbar. Alles nicht schön, aber trotzdem irgendwie verständlich. Doch

der Sänger, Schauspieler oder Tänzer, der eines Tages – und oftmals aus heiterem Himmel – von seiner Nichtverlängerung erfährt, kann das beim besten Willen nicht „sachlich“ oder funktional betrachten. Diese Mitteilung trifft einfach ins Herz des Künstlerseins, der Betroffene empfindet Scham, zweifelt an sich, fühlt sich womöglich schuldig oder einfach nicht gut genug. Der berufliche Bruch wird zwangsläufig als persönliche Ablehnung empfunden, der Künstler kann nicht zwischen seinem Sein und seiner Kunst abstrahieren, weil alles in ihm von vornherein miteinander verwoben ist. Gleichsam wie bei einer Trennung, wenn der Partner eines Tages plötzlich mitteilt, er habe jetzt jemand anderen gefunden oder wolle einfach generell nicht mehr zusammen sein. Welcher Mensch vermag eine solche Mitteilung rein rational zu betrachten?

Natürlich gibt es jene Fälle, wo es schon lange nicht mehr gut lief und beide Seiten eigentlich Bescheid wissen sollten. Dann ist es fraglos die beste Entscheidung, künftig getrennte Wege zu gehen. Aber wenn einer mit Hingabe für die Beziehung (resp. das Theater) lebt, sich aufopfert, all sein Herzblut hineinfließen lässt und DANN vor die Tür gesetzt wird, ist dieses ungewollte Abschiednehmen von einer ganz anderen Tragweite und rührt neben den ohnehin existenziellen Fragen eben auch an viel tiefere Schichten des Menschseins.

Es wäre daher wirklich zu fragen, ob diejenigen, die hinter ihren Schreibtischen oftmals recht einseitig solche Entscheidungen fällen, wirklich verstehen, wie es sich anfühlt, von einem Augenblick auf den anderen den Boden unter den Füßen weggezogen zu bekommen – und zwar nicht nur ökonomisch, sondern unter Umständen auch im Hinblick auf das gesamte künstlerische Selbstverständnis. Erwartet jemand wirklich ernsthaft, der nichtverlängerte Künstler würde locker aus dem Raum spazieren, sich den Staub von der Kleidung klopfen und munter zum nächsten Casting gehen? Das ist eigentlich der unwahrscheinlichste Fall.

Die tiefe Verletzung und Verunsicherung wird er für die nächste Zeit erstmal im Gepäck tragen, es ist sogar fraglich, ob er anschließend überhaupt wieder in einem vergleichbaren Engagement landen kann; vielleicht wird er sogar den Beruf wechseln oder jedenfalls nach einer Position Ausschau halten, die ihm künftige „Trennungen“ eher ersparen wird.

Woher stammt überhaupt die Mär, gute Kunst würde nur am Rande des Abgrunds wirklich effektiv gedeihen? Und wieso glaubt man,

WIE WÜRD EINE  
WELT AUSSEHEN,  
IN DER INTEN-  
DANTEN ZU IHREN  
GETROFFENEN  
ENTSCHEIDUNGEN  
AUCH LÄNGERFRIS-  
TIG STEHEN MÜSS-  
TEN, WO EIN KURZ-  
SICHTIGES „HIRE  
AND FIRE“ NICHT  
SCHEINHEILIG IM  
MANTEL DER KÜNST-  
LERISCHEN FREIHEIT  
DAHERKOMMEN  
DÜRFT, SONDERN  
WO DIE BÜHNE  
WIEDER EIN ANGST-  
FREIER RAUM WÄRE,  
AUF DER DIE NACH  
AUSSEN POSTULIER-  
TEN WERTE VON  
MENSCHLICHKEIT  
UND MITEINANDER  
IN GLEICHER WEISE  
AUCH HINTER DEN  
KULISSEN GELEBT  
WÜRDEN?

Künstler würden bei zu viel Sicherheit im Engagement möglicherweise bequem werden und schlechtere Leistung bringen? Oder, dass Sänger mit den Jahren zwangsläufig schlechter sängen? Wer hat dieses Narrativ in die Welt gesetzt? Und wer ist immer wieder bereit, ohne Hinterfragen daran zu glauben und ihm blindlings zu folgen? Wird denn der Hochseilartist langweiliger und seine Darbietung in irgendeiner Weise schlechter oder weniger bemerkenswert, wenn er das im Notfall lebensrettende Netz unter sich weiß? Viele der eindrucklichsten Begegnungen mit Bühnenkünstlern aller Sparten waren jedenfalls für mich oft jene mit Darstellerinnen und Darstellern in deren höheren Lebensjahrzehnten, die in ihrem Beruf, in ihrem Ensemble über lange Zeiträume zu Hause sein und sich dort entfalten konnten.

Die VdO setzt sich zusammen mit BFFS und GDBA für eine grundlegende Verbesserung der Strukturen, für ein tragfähiges Sicherheitsnetz, für Fairness, für wirksamen Schutz vor willkürlich gefällten Entscheidungen und für mehr Würde und Menschlichkeit in diesem fragilen Prozess ein. Nichtverlängerungen sollen tatsächengestützt sein und müssen nachvollziehbar begründet werden. Mechanismen zur sozialen und ökonomischen Kompensation sollen in künftigen Tarifverträgen fest verankert werden und es bedarf verlässlicher Regelungen, die als Basis für ein stabiles Arbeitsklima auf beiden Seiten Vertrauen schaffen und nachhaltige Erfolge ermöglichen.

Zum Abschluss diese Vision: Wie würde eine Welt aussehen, in der Intendanten zu ihren getroffenen Entscheidungen auch längerfristig stehen müssten, wo ein kurzsichtiges „Hire and Fire“ nicht scheinheilig im Mantel der künstlerischen Freiheit daherkommen dürfte, sondern wo die Bühne wieder ein angstfreier Raum wäre, auf der die nach außen postulierten Werte von Menschlichkeit und Miteinander in gleicher Weise auch hinter den Kulissen gelebt würden? Was wäre es wohl für eine lebenswerte, inspirierende und an Erfahrung reiche (Theater-)Welt, in der Künstler jederzeit an ihre Grenzen gehen und über sich selbst hinauswachsen dürften, wo sie zur gelungensten Version ihrer selbst reifen und in Würde altern dürften?

Es wäre ein Ort, an dem sich die Bretter, die die Welt bedeuten, letztlich für alle – Künstler, Intendanten und Publikum – in ein gemeinsames tragfähiges Fundament verwandeln, auf dem Träume, Visionen und Sehnsüchte ihre schönste Gestalt annehmen und so der Gesellschaft gleichsam Spiegel, Vorbild und Seelennahrung sein können.

# Neustart am Hamburg Ballett?

EIN VERSCHWITZTER UND WUNDGETANZTER TÄNZER IST EIN GLÜCKLICHER TÄNZER

VON YVONNE SCHELLER

Der erste Stabwechsel nach der 51-jährigen Ära von John Neumeier an Demis Volpi endete abrupt. Inzwischen hat jedoch Lloyd Riggins als kommissarischer künstlerischer Leiter Ruhe in die Kompanie gebracht. Und er hat eine klare Vorstellung davon, wie es weitergehen soll. Das Grand Jeté war für ihn auf der Bühne immer ein Kinderspiel. Doch nun muss er mit dem Hamburg Ballett einen ganz anderen Spagatsprung meistern: Eine neue künstlerische Relevanz entwickeln, ohne die Neumeier-Tradition mit ihrer internationalen Strahlkraft und durchschnittlichen Auslastung von 90 Prozent zu zerstören.

Demis Volpi ist dieser Spagat nicht gelungen. Nach nur neun Monaten hatte der Aufsichtsrat der Hamburgischen Staatsoper im Juni 2025 die Reißleine gezogen und sein Aus verkündet. Vorausgegangen waren Vorwürfe, Volpi habe ein toxisches Arbeitsklima geschaffen, und der Weggang von fünf Ersten Solisten. Daraufhin wurden Lloyd Riggins, Nicolas Hartmann und Gigi Hyatt als Interims-Dreierspitze berufen. Ihnen gelang es, den Ballettbetrieb zu sichern – und noch einiges mehr.

Wie ist die Kompanie in und durch die Intendanten-Krise gekommen? „Tatsächlich sind wir“, erzählt Riggins, „sehr positiv gestartet. Beeindruckt von Demis Volpi sind wir in dieses neue Kapitel unserer Geschichte mit dem Wunsch gegangen: Lets make it work!“ Als stellvertretender Ballettdirektor hatte er die Entwicklungen hautnah erlebt. „Leider wurde diese positive Energie enttäuscht. Die Atmosphäre verschlechterte sich immer weiter und da war diese Angst, unsere Einzigartigkeit zu verlieren.“ Der 56-Jährige New Yorker erklärt alles mit ruhiger Eindringlichkeit im Ton, begleitet von sprechender Mimik und gezielten Gesten. Schließlich lacht er auf und sagt: „Darum sind wir Tänzer. Wir drücken uns mit unserem Körper aus. Das geht viel besser als mit Worten. Tänzer wollen



Tänzerin Charlotte Kragh bei FAST FORWARD in „Annonciation“ von Angelin Preljocaj. Foto: Kiran West

tanzten. Sie wollen nicht in Meetings sitzen und diskutieren. Sie wollen bis und über ihre Grenzen gehen, um sich weiterzuentwickeln und brauchen ein Umfeld, das ihnen das ermöglicht.“ Ein Aspekt, der dieses Umfeld auszeichne, sei etwa der Grundsatz: Es gibt keine unwichtigen Rollen. „Selbst ein kurzer Auftritt wird mit großer Aufmerksamkeit entwickelt, denn nur das Gesamtbild führt zum Erfolg. Unsere Tänzer wissen das. Sie wissen, sie werden gesehen und in ihrer individuellen Entwicklung unterstützt. Dieses Wissen trägt die Compagnie.“

Tatsächlich hat dieses Gemeinschaftsgefühl durch die Krise getragen. Nur 18 Tage blieben Riggins, um die ursprünglich geplante Volpi-Eröffnungspremiere zu ersetzen. Er entschied sich für John Neumeiers „Kleine Meerjungfrau“. „Wir haben einen Berg versetzt,

um damit eröffnen zu können. Alle diese wunderbaren Talente waren an Bord. Sie arbeiteten nicht Hand in Hand, sie arbeiteten Herz an Herz, um dem Publikum zu geben, was es verdient: Den bestmöglichen Theaterabend“, schwärmt Riggins.

Der Aufsichtsrat der Hamburgischen Staatsoper hat im März 2026 die Interimsleitung des Hamburg Ballett bis Mitte 2027 verlängert. Wohin soll nun die Reise gehen? Riggins spricht von einem evolutionären Wandel, der die Einzigartigkeit des Ensembles weiterentwickelt. „Die Menschen kommen in die Staatsoper, um das Hamburg Ballett zu erleben, nicht das New York City Ballett. Doch das, was uns ausmacht, dürfen wir nicht konservieren. Wir müssen es mit neuem Leben füllen.“ Etwa mit Werken der „Jungen Choreograf:innen“. Das Format wurde 1974 von John Neumeier ins Leben gerufen. Tänzer des Ensembles

entwickeln nicht nur eigene Stücke, sie verantworten zudem die gesamte Inszenierung – von der Choreografie über die Musik bis zu Licht, Kostümdesign, Bühnenbild, Projektionen und Requisiten. Die so entstehende Kreativität will Riggins stärker in das Repertoire einbinden.

Bereits in der kommenden Spielzeit stehen zwei Premieren an, beide unter Mitwirkung ehemaliger „Junger Choreografen“. Bei „Neue Welten“ (Premiere 5. Dezember 2026) gibt es als europäische Erstaufführung Justin Pecks „Copland Dance Episodes“ sowie die Uraufführung eines in Auftrag gegebenen neuen Ballettabends von Edvin Revazov. Bei den „Jungen Choreograf:innen“ präsentierte Revazov 2011 seine erste Arbeit. Inzwischen hat der langjährige Erste Solist mit dem Hamburger Kammerballett eine eigene Kompanie gegründet, um geflüchteten ukrainischen Tänzern eine neue künstlerische Heimat zu bieten. Die zweite Premiere „Mittsu“ – japanisch drei – (13. März 2027) besteht aus einem abendfüllenden Ballett der drei Choreografinnen Neshama Nashman, Yuka Oishi und Kristina Paulin. Oishi und Paulin tanzten früher beim Hamburg Ballett und konnten bei den „Jungen Choreograf:innen“ experimentieren und Erfahrung sammeln, um ihre inzwischen international erfolgreiche Tanzsprache zu entwickeln.

16 bemerkenswerte Werke der „Jungen Choreograf:innen“ waren Ende März in Kooperation mit Kampnagel zu erleben. Der nächste Auftritt am 1. Juli 2027 findet in der besonderen Atmosphäre der Kuppel Hamburg statt. In die Zeltlandschaft neben der Trabrennbahn in Hamburg-Bahrenfeld weichen sämtliche Künstler der Staatsoper Hamburg vom 22. Mai bis 4. Juli 2027 aus, weil am Orchestergraben dringende Reparaturarbeiten vorgenommen werden müssen. Für Riggins ist das ein „zauberhafter Ort“ und wie gemacht für die adaptierte Neufassung von Neumeiers „Ein Sommernachtstraum“ (ab dem 19. Juni 2027) bei dem die Grenzen zwischen Traum und Realität verschwimmen.

Wie Riggins Vergangenheit und Erneuerung verbinden will, hat er im Februar schon bei der Premiere von „Fast Forward“ gezeigt. Der Ballettabend lud ein

zur Reise durch die Tanzgeschichte von George Balanchines „Serenade“ über Marcos Moraus „Totentanz“ und Angelin Preljocajs „Annonciation“ bis zur Uraufführung von „The Moon in the Ocean“ von Xie Xin. „Mit Fast Forward haben wir“, so Riggins, „die Richtung gezeigt und das ist wunderbar aufgegangen. Balanchines Serenade von 1935 mit 18 Tänzerinnen wurde gespiegelt durch Xie Xins Moon mit wiederum 18 Tänzern.“ Xins fließende und äußerst dynamische Bewegungssprache schien die raumgreifenden und schwingenden Bewegungen Balanchines aufzugreifen, obwohl die chinesische Choreografin nicht davon beeinflusst ist. Die Arbeit mit international gefeierten Gästen habe der Kompanie viel gegeben. „Es herrschte eine empathische Atmosphäre. Was nicht heißt, dass Choreografen und Ballettmeister es unseren Tänzern leicht gemacht hätten. Sie waren sehr klar in ihren Forderungen, ließen nicht nach, bis alles ins letzte Detail stimmte. Und genau so muss es sein. Nur ein verschwitzter und wundgetanzter Tänzer, ist ein glücklicher Tänzer“, lacht Riggins.

Er muss es wissen. Seit seinem sechsten Lebensjahr ist Tanz ein wesentlicher Bestandteil seines Lebens. Die Kreativität liegt ihm im Blut. Seine Mutter gründete das „Southern Ballet Theatre“ (heute Orlando Ballet), sein Vater ist Opern- und Theatersänger, sein Bruder tanzte am New York City Ballet, bevor er Direktor und Chefchoreograf des Ballet Fleming in Philadelphia wurde, und seine Schwester tritt als Musical-Darstellerin am Broadway auf. „Ich bin hinter der Bühne und mit den internen Abläufen einer Kompanie aufgewachsen“, erzählt Riggins, „auch mit den finanziellen Zwängen eines Kulturbetriebs. Um Tänzer bezahlen zu können, bestand das Abendbrot bei uns dann eben auch mal nur aus Sandwiches mit Erdnussbutter und Gelee.“ Diese Leidenschaft und absolute Hingabe an die Kunst haben Riggins geprägt. Und das würde er gern auch über 2027 hinaus unter Beweis stellen. „Ich denke, wir konnten als Interimsteam beweisen, dass wir den Job können. Sollte es eine Ausschreibung für die Ballettintendanz geben, bin ich der erste, der seine Bewerbung auf den Tisch legt.“



Lloyd Riggins. Foto: Kiran West

## PERSONALIA

Die parteilose Berliner Kultursenatorin **Sarah Wedl-Wilson** ist zurückgetreten. Erst im Mai 2025 als Nachfolgerin des ebenfalls zurückgetretenen Joe Chialo ernannt, wurde der Posten nun bis zur Neuwahl des Berliner Abgeordnetenhauses am 20. September mit Finanzsenator Stefan Evers besetzt. Der Landesrechnungshof hatte zuvor die Förderung einer Reihe von Projekten der Antisemitismusprävention in Millionenhöhe als rechtswidrig bewertet. Die Kulturverwaltung habe gegen die Landeshaushaltsordnung und andere Regeln verstoßen. Die Rechnungsprüfer kritisierten fehlende Förderkriterien und eine willkürliche Auswahl der Projekte. Wedl-Wilson hatte die Mittel freigegeben, nachdem CDU-Abgeordnete auf eine rasche Förderung der von der Fraktion benannten Projekte gedrängt hatten.

Nach Streit um die Führungskultur bei den Salzburger Festspielen übernimmt die aus dem Ruhrgebiet stammende Theatermanagerin **Karin Bergmann** voraussichtlich bis 2027 die künstlerische Leitung des Festivals. Sie folgt auf Markus Hinterhäuser, dessen Intendanz im Konflikt mit dem Aufsichtsgremium über seinen Führungsstil sowie über die Suche nach einer neuen Leitung der Theatersparte bei den Festspielen endete. Bergmann ist die erste Frau an der Spitze des Opern-, Konzert- und Theaterfestivals. Sie leitete von 2014 bis 2019 das Wiener Burgtheater und ist aktuell bei den Salzkammergut Festwochen in Gmunden für Theater und Literatur zuständig. Ein Gremium kümmert sich weiterhin um eine dauerhafte Wiederbesetzung der Intendanz.

**Stefan Brandt** wird in der Nachfolge von Georg Vierthaler, der nach 13 Jahren in den Ruhestand geht, zum 1. Januar 2027 Generaldirektor der Stiftung Oper in Berlin. Bisher leitete er das Futurium in der Hauptstadt. Die Stiftung ist die Dachorganisation für die drei Berliner Opernhäuser: Deutsche Oper, Komische Oper und Staatsoper Unter den Linden sowie für Staatsballett und Bühnenservice. Brandt habe mit „seinen hohen analytischen Fähigkeiten, seinem strategischen Blick und seiner Erfahrung als moderner Kulturmanager überzeugt“,



Festspielhaus Hellerau. Foto: Anja Schneider

teilte die Berliner Kultursenatorin Sarah Wedl-Wilson mit.

Der Aufsichtsrat der Theater und Philharmonie Essen hat **Peter Theiler** zum Interimsintendanten für das Aalto Musiktheater und die Essener Philharmoniker berufen. Der 1956 in Basel geborene Regisseur war zuletzt Intendant an der Dresdner Semperoper sowie davor am Staatstheater Nürnberg und am Gelsenkirchener Musiktheater im Revier. Er nimmt in vorbereitender Funktion seine neuen Aufgaben bereits ab April 2026 wahr mit einem Vertrag bis Sommer 2028. Der bis zum Ende der Spielzeit 2026/27 laufende Vertrag der gegenwärtig amtierenden Intendantin Merle Fahrholz bleibt davon unberührt. Unabhängig davon führt auch der Aufsichtsrat das Bewerbungsverfahren für die reguläre Intendanz ab der Spielzeit 2028/29 fort.

**Christian Illgen** wird interimistischer Intendant des Theaters Erfurt. Die Bestellung als Künstlerischer Werkleiter erfolgt für die Spielzeit 2026/27 bis zum Ende der Spielzeit 2027/28. Illgen folgt damit auf Malte Wasem, der nach sieben Jahren am Theater Erfurt zum Ende der laufenden Spielzeit das Haus verlässt. Im Zuge seiner Berufung bekannte Christian Illgen: „Das Theater Erfurt hat ein großartiges Musiktheater-Ensemble, einen wunderbaren Opernchor und ein klangvolles Philharmonisches Orchester. Ich freue mich sehr auf die gemeinsame künstlerische Arbeit mit allen Beteiligten auf und hinter der Bühne in den nächsten zwei Jahren.“

## AUSGEZEICHNET

Das Europäische Zentrum der Künste im Dresdner **Festspielhaus Hellerau** bekommt den mit 200.000 Euro dotierten Theaterpreis des Bundes. Das interdisziplinäre und internationale Zentrum für Tanz, Performance, Theater, Musik und Medienkunst bietet Räume für das Produzieren der freien darstellenden Künste, für Festivals, Gastspiele und Konzerte sowie Ausstellungen und Diskussionsrunden. In der Begründung der Jury heißt es: „Das Haus überzeugt mit einem klar profilierten Programm, das künstlerische Qualität und gesellschaftliche Verantwortung verbindet. Als bedeutender Ort für internationale Perspektiven und innovative Residenzen setzt das Haus starke Impulse.“ Intendantin Carena Schlewitt sieht im Preis eine wichtige Unterstützung des Produktionshauses und dessen Zusammenarbeit mit freien Produktionen.

Für die 40. Ausgabe des internationalen **Wettbewerbs „choreography“** in Hannover sind fast vierhundert Bewerbungen aus fünfzig Nationen eingegangen, allein 60 aus China, 47 aus Italien, 28 aus den USA und 6 aus Deutschland. Seit 1987 lädt die Ballett Gesellschaft Hannover e.V. junge Choreograph:innen nach Hannover ein, um ihre Arbeiten zu präsentieren. Dieses Jahr wurden 42 Prozent aller eingesandten Choreografien von Frauen und 11 Prozent von Kollektiven gestaltet. Mit 56 Prozent sind die meisten Arbeiten Duette. Die von einer Jury nominierten Arbeiten werden am 11. und 12. Juni 2026 im Theater am Aegi präsentiert und von einer weiteren Jury zur Finalrunde für den 13. Juni ausgewählt.

Das weltweit einzigartige Bühnenphänomen „**Divertissementchen**“ der Bühnenspielgemeinschaft Cäcilia Wolkenburg im Kölner Männer-Gesang-Verein wurde in die Liste des Immateriellen Kulturerbes des Landes Nordrhein-Westfalen aufgenommen. Damit wird eine Kulturform gewürdigt, die seit über 150 Jahren fest zum Herzen der Stadt gehört und zugleich eine weltweit einzigartige Musical-Produktion ist, bei der jedes Jahr zur Karnevalszeit in der Oper Köln ausschließlich Männer auf der Bühne stehen, singen und tanzen, um mit großem ehrenamtlichen Engagement in jeweils neu getexteten und arrangierten abendfüllenden Stücken ausgewählte Geschichten und Persönlichkeiten der Domstadt humorvoll darzustellen.

### NACHRICHTEN

Die **Bayreuther Festspiele** widmen sich im Jahr ihres 150-jährigen Bestehens verstärkt Kindern und Jugendlichen, um diesen Wagners Operschaffen zugänglich zu machen. Dazu wird das Education-Programm samt Kinderoper stark ausgebaut, unter anderem mit einem eigenen kleinen Festspielhaus, einem Zelt mit großer Bühne und 199 Plätzen. Die Kinderoper wird dort erstmalig den kompletten vierteiligen „Ring des Nibelungen“ in einer kindgerecht zusammengefassten Version aufführen. Zudem gibt es Sitzkissenformate für Kindergärten, Workshops mit Comics und Filmmusik, sowie mehr als hundert weitere Veranstaltungen für Kinder und Jugendliche.

**Deutscher Bühnenverein** und **DEUTSCHE BÜHNE** veröffentlichen im Themenheft „Daten-Theater“ Beiträge, Interviews und Grafiken über Theaterstrukturen, Repertoires, Besuchszahlen, Arbeitsweisen, historische Entwicklungen und aktuelle Daten. Unter anderem wird erläutert, welchen Nutzen die Unterscheidung von Theater- und Werkstatistik für Theater, Forschung und Kulturpolitik hat. Anlass der Publikation ist der Start des neuen Theaterstatistikportals des Deutschen Bühnenvereins, über das die Theater ihre Daten eingeben können. Das kostenlose digitale Sonderheft zeigt, wie die Auswertung von Statistiken die Theaterlandschaft und ihre Entwicklungen beschreiben kann: [www.die-deutsche-buehne.de/hefte/themenheft-daten-theater/](http://www.die-deutsche-buehne.de/hefte/themenheft-daten-theater/)



Divertissementchen 1946. Foto: Kölner Männer-Gesang-Verein

**Das Auge hört mit:** Laut einer Studie in der Fachzeitschrift „Journal of the Acoustical Society of America“ beeinflusst die farbliche Gestaltung von Konzertsälen die Klangwahrnehmung. 48 Versuchspersonen hörten vier Musikstücke aus unterschiedlichen Epochen mit unterschiedlichem Tempo und sahen dabei über VR-Brillen virtuelle Varianten des Kammermusiksaals des Berliner Konzerthauses in zwölf unterschiedlichen Rot-, Grün- und Blautönen sowie verschiedener Helligkeit und Sättigung. Danach gefällt vielen Menschen Musik besser in dunkleren Sälen mit weniger gesättigten Farben als in Räumen mit hellen und knalligen Farben, wo der Klang eher als kalt empfunden wird.

Im März 2026 beschloss der Stiftungsrat der Crespo Foundation die Fortführung von **Next Steps** mit einer Förderung bis 2030 in Höhe von insgesamt 3,84 Millionen Euro. In diesem Zeitraum sind vier weitere Ausschreibungen geplant. Aktuell sind Bewerbungen bis zum 30. Juni möglich. Das Förderprogramm unterstützt seit 2024 die professionelle Tanzszene in Hessen. Next Steps eröffnet Künstler:innen in jeder Karrierephase selbstdefinierte Entwicklungsräume, sei es zur Vertiefung künstlerischer Ansätze oder zur Schärfung professioneller Kompetenzen. Gefördert werden sowohl individuelle Projekte als auch Initiativen, die strukturelle Impulse setzen und die Produktionsbedingungen nachhaltig verbessern.

Das **Deutsche Musikinformationszentrum** (miz) hat das neue Themenportal Musikwirtschaft erstellt und schafft damit erstmals einen zentralen Zugang zu aktuellen Daten und Analysen über die Musikwirtschaft in Deutschland. Ein besonderer Fokus liegt auf Veränderungen durch Digitalisierung, Künstliche

Intelligenz und Internationalisierung. Das Online-Angebot beleuchtet die Teilbereiche Kreative, Verlage, Verwertungsgesellschaften, Recorded-Music-Markt, Live-Entertainment, Musikinstrumentenbau und Musikinstrumentenhandel. Neben Fachbeiträgen gibt es statistische Daten, zentrale Studien sowie ein Branchenverzeichnis von Unternehmen und Institutionen samt Lokalisierung auf einer Deutschlandkarte. Abrufbar unter [miz.org](http://miz.org).

Seit Mai gibt es in München den **Chor für Wohnungslose**. Der „Chor der Stranzler“ richtet sich an Menschen in schwierigen Lebenslagen: Wohnungslose, Personen in Notunterkünften und alle, die sich einsam fühlen. Beteiligen können sich alle, die gerne singen. Das offene und kostenlose Chorangebot findet immer freitags von 15:00 bis 16:30 Uhr statt. Nach gemeinsamem Singen kann man sich bei Kaffee und Kuchen austauschen. Eine Anmeldung ist nicht erforderlich. Veranstaltungsort ist das Motorama (Rosenheimer Str. 30), im „Mitmach Lab“ im Erdgeschoss der Münchner Stadtbibliothek. Getragen wird der Chor vom Kultur-Team HIDALGO, das seit 2018 in München jeden Spätsommer und Herbst das HIDALGO Festival für junge Klassik in Parkhäusern, Boxclubs und alten Kaufhäusern veranstaltet.

Die **CHORALLE 2026** dient der Präsentation musikalischer Arbeit, fachlichem Austausch sowie der Begegnung und Vernetzung innerhalb der Chorszene Norddeutschlands. Ab sofort können sich Chöre und Vokalensembles aller Besetzungen zur Teilnahme beim „Festival der Stimme und Landeschorwettbewerb für Hamburg und Schleswig-Holstein“ anmelden. Die CHORALLE findet dann am 7. und 8. November 2026 in Hamburg statt. Das gemeinsame Projekt der Landesmusikräte Hamburg und Schleswig-Holstein bringt Chöre aus beiden Bundesländern zusammen – vom Kinder- und Jugendchor über Frauen-, Männer- und gemischte Chöre bis hin zu Vokalensembles aller Stilrichtungen. Fachkundige Jurys vergeben Prädikate und empfehlen herausragende Chöre für den Deutschen Chorwettbewerb. Anmeldung bis zum 30. Juni 2026 unter: [www.lmr-hh.de/project/choralle-2026/](http://www.lmr-hh.de/project/choralle-2026/)

# Vom interaktiven Kind zum Performance-Greis

**DIE 20. MÜNCHENER BIENNALE FÜR NEUES MUSIKTHEATER 2026 UNTER NEUER DOPPELSPITZE**

VON ROLAND H. DIPPEL

Nach Übernahme der Leitung des weltweit einzigen Uraufführungsfestivals für Musiktheater von Manos Tsangaris und Daniel Ott stellten nun die Kulturmanagerin Katrin Beck und die Komponistin Manuela Kerer vom 8. bis 20. Mai ihren ersten Zyklus vor. 38 Jahre nach dem Stapellauf 1988 und kurz vor dem hundertsten Geburtstag ihres Gründers Hans Werner Henze (1926–2012) war es die zwanzigste Biennale. Während dreizehn Tagen gab es zwölf Uraufführungen bei imponierend plastischem Zeitmanagement: Veranstaltungen ereigneten sich zu fast allen Tageszeiten. In als progressiv angekündigten Modulen wie „Was gibt's?“, „Zeitgespräche“ und „Absacker“, welche dann doch bloß die üblichen Einführungen, Nachgespräche und Triggerwarnungen boten, ereignete sich die Emanzipation der vermittelnden Rahmenprogramme zu eigenen Veranstaltungen. Das wirkte sich natürlich auf die angebotene Menge der Einzelveranstaltungen aus: Kaum eine Stunde dauerte bei dieser Biennale genau so lange wie eine andere. Vieles begann mit Verspätung, weil Saaleinlass und mobile Abendkassen-Teams nicht ganz so schnell waren wie das oft in großer Zahl herbei strömende Publikum. Es kamen dem Festival seit 1988 über den konzeptionellen Wandel treugesinnte Biennale-Veteran:innen ebenso wie einige Trend-Hipster und junges Publikum. Es wurde immens viel mit einfacher Sprache und niederschweligen Informationen realisiert: Eine ganze Seite im Festival-Magazin gab „exklusiven Einblick“ in die Chatverläufe der Leiterinnen Beck und Kerer, einfach „pur“ abgedruckt, ohne Mehrwert-Anreicherungen durch Werbebotschaften oder Insidernews.

Für Beck und Kerer sind „Fragen, Zweifeln und Zuhören“ ein integraler Teil des Programms, wichtig auch „Begegnun-

gen“ und die „Energie der Probenprozesse“. Dazu brauchen sie „Räume“, in denen „die Unbegreifbarkeit des Ist-Zustandes ausgehalten werden kann“. „Archive als musikalisches Material“ waren dieses Jahr ein wichtiger Anstoß. Andererseits erweiterten sich die Definitionskriterien für „Musiktheater“ und „Neue Musik“ – je nach Standpunkt – und sind noch riskanter als bei den Vorgängern. Die zunehmend postdramatische Hybridisierung von Sinn und Form durch die ineinander fließenden Mittel Equipment, Musikgestaltung, Präsentation und Spielraum wird noch mehr bemerkbar.

In „V01CES//B0D1EZ“ rieb sich Piyawat Louilarprasert an acht Stücken aus Hans Werner Henzes sozialkritischem Zyklus „Voices“ (1973), die er mit seiner eigenen Komposition „R3SIST4NC3 B0D1EZ“ verschmolz. Der thailändische Komponist nimmt „alles, was Klang erzeugen kann“ als „gleichwertig“. Und so gewannen alle Figuren des sechsköpfigen Ensembles, alle Statist:innen und Instrumentalstimmen in dieser Produktion der Bayerischen Theaterakademie August Everding und des Münchener

Kammerorchesters ihr eigenes Gewicht. Am anderen Pol aktueller Musiktheater-Manifestationen stand eine sich fluid und progressiv gebende, dabei der Struktur einer konventionellen Oper jedoch sehr nahe stehende Produktion „Isithunzi“ von Monthati Zenzile Masebe, eine Koproduktion mit dem Staatstheater Wiesbaden. Shanice Ndlovu, die „beste Erzählerin Afrikas“, schrieb einen Text über drei Personen sowie deren Suche und Besinnung auf ihre ethische und spirituelle Mitte. Masebe nutzt die Mittel nicht als Häppchenkonserve, sondern wirft sie in einem geschlossenen Werkgebilde zusammen. Fragen sind hier Teil eines dramaturgischen Plans, durch den die Figuren mehr mit ihrem Inneren als mit den anderen kommunizieren.

Es wirkte erfrischend, dass hier kein Trampolin in die Defragmentierung eingebaut wurde wie bei anderen Biennale-Kopfgeburten. Mit der Spieldauer von 75 Minuten war „Isithunzi“ eines der längsten Stücke der diesjährigen Biennale, doch die Dauer war hier substanziiell gefüllt und dank eines klug entwickelten Spannungspotenzials ein Gewinn.



Piyawat Louilarprasert, „Wie das flunkert“. Foto: Frol Podlesnyi

Nach der „Isithunzi“-Erfahrung manifestierte sich Sehnsucht ganz anders in dem auf den ersten Blick verblüffend körperlichen, doch zugleich formal wirkenden und beeindruckenden Musiktheater „Endlich“ der Regisseurin Franziska Angerer. Diese Koproduktion mit der Deutschen Oper Berlin gelangte in der Freiheitshalle zur Aufführung. Drei „Nornen“ schwebten über dem Geschehen und sangen expressive Linien. Asia Ahmetjanova schwang ihre kompositorischen Lasso auf der Jagd nach Sakralmusik-Partikeln der Vergangenheit. Zitataftigkeit wurde dabei wesentlicher als kreatives Eigenpotenzial. Die Inszenierung zeigt eindringliches Verständnis für die Konstruktion eines säkularen Ritualtheaters und Kenntnisse der Zahlensymbolik. In der Arena bewegen sich Nackt-Performende älterer Jahrgänge mit Kopfhörern, aus denen meist nur für sie selbst, seltener für das Auditorium deren Lieblingsmusik erklingt. Es reihen sich Improvisationen über das Älterwerden sowie über die Anstrengung, die schwindende Zeit mit friedvoller Gelassenheit, Zweck und Sinn zu nutzen.

Ein Lamento auf die vergangene Endlichkeit war „Xochiyaoyotl“, das Gewinnerprojekt des Open Calls der Biennale zum Thema „Martial Arts“. Durch die spanische Eroberung ausgelöschte Kampfpraktiken der Azteken erlebten hier eine bestechend ästhetische Fiktionalisierung. Maximiliano Soto Mayorga setzte in den Musiker:innen beträchtliche, aber untergeordnete Sensibilitäten frei. Immerhin war das eine Komposition, die sich auch den leisen Regionen dieser Performance mit vieldeutigen, meist getragenen Posen anschmiegte. So entstand ein kurzweiliges Ritual mit suggestiver Wirkung. Auch an anderen Produktionen wie „crypt\_“ des in Europa durchstartenden Komponisten Yuri Umemoto mit dem non-binären Autor Gareth Matthey zeigte sich, dass Musiktheater nicht mehr als integrales Gesamtkunstwerk gedacht wird, sondern allenfalls als Summe von Teilen seiner möglichen Mittel. Hier gab es keine Zuordnung von Partien an die Namen der Singenden. Nicht einmal der Countertenor Sean Bell, Vertreter einer der derzeit begehrtesten Stimmgattungen, durfte gesanglich glänzen. Stattdessen artiku-

lierte seine Figur Mangelerscheinungen und Minderwertigkeitsgefühle.

Im Kinderstück „Wie das flunkert“ verzichtete Piyawat Louilarpraserit im Schauburg Labor auf Gesang. Da will eine Sprechrolle zum fünften Mitspieler eines Brassquartetts werden. Der Unterschied zur vitalen, vielschichtigen Freude an Brillanz in Brett Deans Oper „Of One Blood“ – der parallelen und nicht zur Biennale gehörenden Uraufführung an der Bayerischen Staatsoper – sticht in Auge und Ohr. Niederschwelligkeit,

pädagogischer Impetus, technokratische Zukunftsvisionen und hochsubventionierter Interaktivismus bei der sechsten Performance „FOOSBALL[D]“ halten den visionären Biennale-Ball in der ersten Runde von Beck und Kerer ziemlich flach. Da ist für 2028 noch vieles auf- und ausbaufähig. Und wie es scheint, haben im Biennale-Kontext Tanzende höhere Bedeutung als Chöre. Die klassischen Musiktheater-Kollektive haben bei den Biennale-Visionen dagegen weiterhin keine große Zukunft.



Maximiliano Soto Mayorga, „Xochiyaoyotl“, Foto: Frol Podlesnyi

# Folkloristische Märchen-Nazis

URAUFFÜHRUNG VON PHILIPP KREBS' OPER „ZORNFRIED“ AM STAATSTHEATER KASSEL

VON RAINER NONNENMANN

Der Premiere gehen zwei Vorspiele voraus. Eine Gruppe „Omas gegen rechts“ demonstriert am Haupteingang gegen die bevorstehende Uraufführung. Im Theater folgt dann eine Gesprächsrunde anlässlich des Sensationsfonds von Resten einer spätmittelalterlichen Raubritterburg direkt unter dem Interim des Staatstheaters Kassel. Doch Protest und Diskussion sind bloß fingiert. Beides ist Teil der Inszenierung und will bloß spielen. Der Austausch belangloser Worthülsen über Geschichte, Kunst, Kultur und Demokratie wird schließlich von einer Wehrsportgruppe abgebrochen. Spätestens jetzt sollte es ernst werden.

Reporter Jan Brock (Schauspieler Aljoscha Langel) betritt lässig mit zerrissener Jeans die Theaterbühne als die titelgebende Burg „Zornfried“ von Philipp Krebs' Oper auf ein Libretto von Jörg-Uwe Albig nach dessen gleichnamigem Kurzroman. Hier formieren sich deutschnationale Rassisten und völkische Naturanbeter um den Dichter Storm Linné, dessen Lyrikband „Weiße Weihe“ mit dunkel raunenden Bildern gegen Ausländer, Schwule, Moderne, Sittenverfall hetzt und zu Manneskraft, Härte, Familie, Nation aufruft. Mit Betreten der Burg verkehrt sich das bisherige Sprechtheater plötzlich zur Oper. Burgherr (Johannes Strauß) und Freifrau (Maren Engelhardt) steigern ihre Gesänge von starren Rezitativen immer arioser und kraftvoller bis zum ekstatischen Duett.

Mit Beschwörung des „ewigen deutschen Waldes“ dreht sich die Publikumstribüne zu raumgreifenden Videos von Rosa Wernecke. Die Burgherrin schreitet durch projizierte Baumstämme und singt Linné-Hymnen auf Stein, Moos, Hufblatt, Farn, Buche, Esche, Eiche. Dazu spielt das Staatsorchester Kassel unter Leitung von Viktor Jugović strahlende Quint-Quart-Motive wie bei Wagner, gefolgt von schmetternden Jagdfanfare, triumphalen Akkorden und weit gezoge-



Philipp Krebs, „Zornfried“ im Interim des Staatstheaters Kassel mit Maren Engelhardt als Wilhelmine Freifrau von Schierling. Foto: Sylwester Pawliczek

nen Geigenkantilenen. Der 1994 geborene Komponist beschwört spätromantische Pathosformeln, um sie als Inventar der deutschnationalen Klamottenkiste zu entlarven. Doch die Demontage gelingt nur teilweise. Denn die Stilanleihen sind vieldeutiger und meist wirkungsvoller als die ironischen Brechungsversuche.

Die Figur des Reporters lässt Rückgrat, Scharfsinn und kritische Nachfragen vermissen. Weil der Journalist nur spricht, wird er schnell zum stummen Zaungast der singenden Opernfiguren. Der geheimnisvolle Dichter Storm Linné (Filippo Bettoschi) erscheint schließlich wie weiland Gurnemanz in Mönchskutte und wie Gralsritter Lohengrin von hohen Violinen umschwirrt. Der Poet ist eine Parodie seiner selbst, kann nichts außer Verse klopfen, irrt orientierungslos umher und ist offenkundig nicht ganz bei Sinnen. Am Ende wird der Barde vollends zur Witzfigur, faselt von Fackel und Schwert, fuchtel aber mit einer Salatgurke herum und stottert wie eine hängende Schallplatte manisch dieselben Verse.

Regisseurin Kerstin Steeb und Kostümbildnerin Hanne Lenze-Lauch kleben an Klischees. Die nach Wagner-Figuren benannten Burgtöchter haben blonde Zöpfe, tragen züchtige weiße Röckchen, lächeln unentwegt, legen die Hände artig in den Schoß und schrubben Böden in munterem Wiegeschritt. Daneben hantieren Halbstarke mit Sportbänken, posieren mit geballten Fäusten, hissen Standarten.

Doch mit solchen Folklorismen und Märchen-Nazis haben die heutigen neuen Rechten kaum mehr zu tun als Siegfrieds Schwert mit den Propagandawaffen der Sozialen Medien. Statt Wagner hören Nationalisten heute rechtsradikalen Metal, Rock, Rap und Partyschlager. Sie lesen auch nicht mehr Ernst Moritz Arndt, Josef Weinheber, Hermann Löns oder was sonst für das Geraune des Storm Linné Pate gestanden haben mag. Sie sind keine verträumten Waldläufer und Mittelalter-Schwärmer auf einer abgelegenen Burg, ewiggestrig, lächerlich, ungefährlich. Stattdessen sind es kühle Strategen, Demagogen und global vernetzte Medienprofis, die Meisterschwurbler von Kassel dagegen nur harmlose Pappkameraden.

# Schuss geht nach hinten los

„DER FREISCHÜTZ“ ALS ANTI-AFD-BELEHRSTÜCK IN BONN

VON GUIDO KRAWINKEL

In Bonn wird ausgeteilt: Volker Lösch macht aus Webers „Freischütz“ unverhohlenen Anti-AfD-Agitprop, das eigentliche Stück interessiert ihn dabei nur am Rande. Ihm geht es primär um eine politische Agenda. Heimat, Liebe, deutscher Wald – all die romantischen Ur-Topoi treibt Lösch seinem „Freischütz“ mit seiner plakativen, von plumpen Platitüden geprägten Inszenierung radikal aus und ersetzt sie durch ein frontal gegen die AfD gerichtetes (Be)Lehrstück. Wie schon bei seinem Bonner „Fidelio“, der 2020 als tendenziöser Agitprop in Erinnerung blieb, nutzt er auch hier die Oper als Vehikel für missionarisches Erziehungstheater. Tragisch daran: Für eine freie Kulturlandschaft wäre eine solche „Gurkentruppe“ an der Macht tatsächlich hochgefährlich. Das Anliegen ist somit im Kern ehrenwert, wird aber durch eine schablonenhafte und über weite Strecken erschreckend unterkomplexe Inszenierung konterkariert.

Lösch siedelt den „Freischütz“ im Bonner Bundestag an, ein inzwischen von der Natur zurückerobertes Lost Place. Aus Webers Duell um Macht, Vaterland und Liebe wird ein Lehrstück über politische Verführung und die Verrohung der Massen. Der Probeschuss gerät zum von der AfD inszenierten Attentatsversuch auf den Bundeskanzler, und als „Happy End“ gibt es eine Koalition mit der vermeintlichen Retterin. Es ist der von Lösch mit gewaltigem Nachdruck herbeinszenierte Alptraumfall. Doch geht der Schuss nach hinten los. Das liegt nicht zuletzt an Löschs drastischen Mitteln. Die Musik bleibt zwar unberührt, doch werden die gesprochenen Texte durch Dialoge von Lothar Kittstein ersetzt, die genauso grobschlächtig in die gleiche politische Kerbe schlagen. Zudem wird in das Libretto eingegriffen, um die Dramaturgie der intendierten Botschaft anzupassen. Statt Webers Scheindytle klug zu demaskieren, kippt Lösch ins andere Extrem



Carl Maria von Weber, „Der Freischütz“ mit Nicole Wacker, Alyona Rostovskaya, Martin Tzonev, Kai Kluge, Birte Schrein, Christopher Jähnig, Johannes Mertes sowie Chor und Extrachor des Theater Bonn. Foto: Bettina Stöß

und rückt ihr mit der Brechstange zu Liebe. Birte Schrein hält als Parteivorsitzende (aka Samiel) endlose Propagandamologe, die sie glänzend mit trockenem Witz ausfüllt – etwa, wenn sie aus der Intendantenloge durchaus selbstironisch droht: „Wenn ich Bundeskanzlerin bin, gibt es auch wieder einen anständigen Freischütz.“ Der Satz wirkt als AfD-Ansage wie eine Drohung – und bei Lösch wie ein Menetekel.

Das Publikum wird unablässig mit AfD-Parolen und erschreckenden O-Tönen aus Partei-Mund bombardiert, projiziert auf die Bühnenwand, flankiert von Bildern realer Opfer rechten Terrors. Hauptsache drastisch, viel und laut. Reflektiert wird indes wenig. Stattdessen wird ein holzschnittartiges Klischee nach dem anderen plattgewalzt. Auch die Figurenzeichnung leidet: Agathe und Ännchen mutieren zu Tradwives, die in Herd, Pfanne und Staubwedel ihre AfD-genormte Erfüllung finden, Kaspar ist ein eifersüchtiger Nazi, Max ein rückgratloses Werkzeug der Parteichefin. Peinlich ist der Eremit als grotesker Deus ex Machina, den Samiel herbeizitiert und mit doppelnden Armverrenkungen zur scheinbar bedeutungsstrotzenden Lichtgestalt stilisiert – das ist näher am ambitionierten Laienspiel als an großer Oper.

Während die Inszenierung schon zwischendurch heftige Zwischenrufe erntet, erhält die musikalische Seite deutlichen Jubel. Lothar Koenigs führt das Beethoven-Orchester Bonn zu einer exzellenten Leistung: Der Klang ist frisch, homogen, feinnervig, mit viel frühromantischem Schwung à la Mendelssohn. Koenigs hält das turbulente Bühnengeschehen weitgehend souverän zusammen und bleibt nah an den Sängerinnen und Sängern.

Das Ensemble zeigt sich in Bestform. Kai Kluge gestaltet einen innerlich zerrissenen Max, der am Ende zum willenlosen Parteinstrument wird. Sein strahlender Tenor wirkt kräftig, kernig und doch geschmeidig. Alyona Rostovskaya gibt eine jugendliche, verletzte Agathe mit leuchtend klarem Sopran, Nicole Wacker ein deutlich erfahreneres, raffiniertes Ännchen mit virtuos geführter, lupenreiner Stimme. Tobias Schabel zeichnet mit dunklem Bass den Bösewicht Kaspar ungemein plastisch. Christopher Jähnig setzt als Eremit mit kultiviertem, noblelem Ton einen eigenen Akzent, Johannes Mertes liefert einen pointiert persiflierten „Bundes-Merz“, und auch Martin Tzonev (Kuno), Ralf Rachbauer (Kilian) sowie der von André Kellinghaus vorbereitete, spielfreudige Opern- und Extrachor hinterlassen starke Eindrücke.

# EXZEPTIONELLE AUFFÜHRUNGEN UND MUTLOSIGKEIT

WAGNER, MALLWITZ, MÄKELÄ UND CONCERTGEBOUW BEI DEN OSTERFESTSPIELEN BADEN-BADEN

VON GEORG RUDIGER

Schwebende Streicherklänge in den achtfach geteilten Violinen – dann knallt etwas auf den Boden. Das ätherische Vorspiel zu Richard Wagners „Lohengrin“ beginnt im Festspielhaus Baden-Baden mit einer Störung. Es sollte aber die einzige bleiben bei diesen Osterfestspielen, die sich nach dem Weggang der Berliner Philharmoniker nach Salzburg neu aufstellen mussten. Die „Lohengrin“-Premiere hielt gleich zwei Besonderheiten bereit: Joana Mallwitz erstmals in Baden-Baden und das Mahler Chamber Orchestra zum ersten Mal mit einer Wagner-Oper.

Das auf die doppelte Größe angewachsene, selbstverwaltete Projektorchester

braucht im Graben ein wenig Zeit, um sich zu orientieren. Einige Bläserensätze sind nicht perfekt zusammen, der Verschmelzungsgrad der Musik hat noch Luft nach oben. Joana Mallwitz lässt sich in diesem „Lohengrin“ viel Zeit für die großen Melodiebögen.

Chor und Orchester nimmt sie immer wieder ins Pianissimo zurück. Transparenz und atmosphärische Dichte kennzeichnen ihre Interpretation. Kontrastreich gelingt die Differenzierung zwischen hellen und dunklen Farben. Das Mahler Chamber Orchestra entwickelt an diesem viereinhalbstündigen, mit stehenden Ovationen gefeierten Abend mehr und mehr Suggestionskraft und glänzt mit Homogenität in

den Streichern und edlen Holzbläseren. Auch bei den Konzerten mit Hélène Grimaud (Klavierkonzerte von Robert Schumann und Brahms' 1.) und Britten's „War Requiem“ zeigt es außergewöhnliche Qualitäten.

Johannes Erath inszeniert Wagners letzte romantische Oper als Nachtstück. Die Grenzen zwischen Traum und Wirklichkeit sind fließend. Ein in einen Lichtrahmen gefasster dunkler Wald mit hellen Bäumen ist das Setting, in dem er dieses musikalische Märchen spielen lässt (Bühne: Herbert Murauder). Der in den hohen Männerstimmen nicht immer ganz intonationsreine, klangmächtige Tschechische Philhar-



Richard Wagner, „Lohengrin“ in der Inszenierung von Johannes Erath bei den Osterfestspielen Baden-Baden mit Rachel Willis-Sorensen (Elsa), Piotr Beczala (Lohengrin), Tanja Ariane Baumgartner (Ortrud) und Chor. Foto: Martin Sigmund

monische Chor (Einstudierung: Petr Fiala) und der Philharmonia Chor Wien (Einstudierung: Walter Zeh, Thomas Böttcher) tragen elegant blaue Abendkleider und schicke schwarze Anzüge (Kostüme: Gesine Völlm). Zu Lohengrins erstem Auftritt flattern Federn in den Zuschauerraum. Der Gralsritter ist selbst ein Schwan mit Flokati-Federmantel. Erath schafft mit seinem Team (Licht: Joachim Klein, Video: Bibi Abel) magische Bilder, indem er die zu schweben scheinende, runde LED-Treppe mal zu einem Meer, mal zu einem Auge oder einem Sternenhimmel verwandelt. Seiner ebenso musikalischen wie fantasievollen Inszenierung gelingen auch subtile Szenenübergänge, etwa im zweiten Aufzug, wenn die Eheböle von Telramund und Ortrud zum Schlafzimmer von Elsa wird: das sich langsam drehende Ehebett zeigt beide Gemächer. Aber insgesamt fehlt dieser Regiearbeit die Fokussierung. Die ästhetischen Bilder mäandern assoziativ im freien Raum. Ein Röhrenfernseher als Leitmotiv, die Doppelung der Szene durch Videos, die unmotivierte Bühnenräumung im dritten Aufzug – einiges bleibt rätselhaft.

Piotr Beczala singt Lohengrin mit leuchtendem Tenor, weicher Stimmgebung und kantablen Melodiephrasen. Seine Kräfte teilt er sich gut ein, so dass er für die Gralszählung im letzten Aufzug noch über genügend Reserven verfügt. Rachel Willis-Sorensen schenkt Elsa, die bereits in der ersten Szene im Brautkleid auftritt und Handschellen angelegt hat, strahlende Spitzentöne und auch in den leisen Passagen Tragfähigkeit. Wolfgang Koch ist ein dunkel timbrierter, bedrohlicher Telramund. Tanja Ariane Baumgartner macht Ortrud zu einer charismatischen, unheimlichen Intrigantin. Nur Kwangchul Youn fällt als Heinrich der Vogler mit waberndem Bass im guten Solistenensemble ab, das Samuel Hasselhorn als überzeugender Heerrufer komplottiert.

## ORCHESTER- UND KAMMERMUSIK

Neben dem Debüt von Joana Mallwitz war in Baden-Baden auch das Gastspiel

des Royal Concertgebouw Orchestra ein voller Erfolg. Unter seinem designierten Chefdirigenten Klaus Mäkelä gab die Formation drei Orchesterkonzerte und mehrere Kammerkonzerte, bei denen auch Mäkelä mit den zwölf Cellisten des Orchesters als 13. Cellist im Weinbrennersaal zu hören war. Neben einer ausmusizierten, ein wenig zu glatten 8. Sinfonie von Anton Bruckner blieben vor allem das 1. Violinkonzert von Max Bruch mit Daniel Lozakovich und die 5. Sinfonie von Gustav Mahler in Erinnerung, die Mäkelä und das groß aufspielende Amsterdamer Orchester zu einem existentiellen Musikerlebnis machten. Die Messlatte hatten die Berliner Philharmoniker in ihren 13 Festivaljahren in Baden-Baden hochgelegt – das Royal Concertgebouw Orchestra sprang an diesem Abend drüber: mit einem bis ans letzte Pult homogenen Streicherklang, mit delikaten Holzbläsersoli, einer exzellenten Solohornistin (Katy Woolley), einem Solotrompeter (Omar Tomasoni) wie vom anderen Stern und vor allem mit einer Teamleistung, die alles dem Gesamteindruck unterordnete.

## NEUER CHEFDIRIGENT

Klaus Mäkelä wird ab der Saison 2027/28 Chefdirigent des Spitzenorchesters, das er führt, ohne es zu dominieren. Sein Dirigt verbindet Klarheit mit Kraft und Eleganz. Im zweiten Satz „Stürmisch bewegt“ forcieren die Streicher den Klang. Ein aufgewühltes Meer, durch das Mäkelä mit sicherem Stand das Schiff steuert und dabei auch in den Celli wunderbare Sehnsuchtsorte entstehen lässt. Der Choraldurchbruch scheitert, der Schrecken kommt fratzenhaft zurück und wird im Scherzo im ständigen Wechsel von Gemütlichkeit und alptraumhaftem Weltgetümmel gesteigert. Ungebrochen ist nur das Alma Mahler gewidmete Adagietto, wenn auch von großer Traurigkeit. Im Festspielhaus erklingt es luftig und warm im Ton. Hier schöpfen Musik und Publikum Atem vor dem kontrapunktisch unterwanderten Rondofinale, dessen von den fantastischen Blechbläsern zum Strahlen gebrachter Choral am Ende nicht zurückgenommen wird. Danach drückt Mäkelä nochmals aufs Tempo, um Mahlers Angabe „bis zum Schluss beschleunigend“ Wirklich-

keit werden zu lassen. Standing Ovations im Festspielhaus für ein existenzielles Konzerterlebnis. Auch sonst ist bei den Kammerkonzerten, dem liebevollen Begleitprogramm und dem groovenden Aufeinandertreffen von Bundesjendorchester und Bundesjazzorchester (Leitung: Jonathan Stockhammer) viel Begeisterung zu erleben. Intendant Benedikt Stampa zeigte sich folglich im Pausengespräch erfreut: „Künstlerisch wurden unsere Erwartungen noch übertroffen.“ Auch mit den rund 18 000 verkauften Tickets sei er zufrieden. Das seien zwar 2000 Besucher weniger als im letzten Jahr, als sich die Berliner Philharmoniker verabschiedeten, aber mehr als 2024, als „Elektra“ gespielt wurde. „Das Publikum ist größtenteils bei uns geblieben“, sagt Stampa – eine genaue Besucher-Analyse steht noch aus. Man hörte neben Englisch, Französisch, Russisch und Japanisch erstmals auch Niederländisch im Festspielhaus. Die harte Zäsur mit dem Abschied der Berliner Philharmoniker haben Stampa und sein Team sportlich genommen. „Das ist auch eine Chance, uns von den Berliner Philharmonikern zu emanzipieren und unsere eigenen Osterfestspiele Baden-Baden zu entwickeln.“

## BEETHOVENS FIDELIO

Zum zweihundertsten Todestag Ludwig van Beethovens wird es im nächsten Jahr den „Fidelio“ in der Regie von Krzysztof Warlikowski, die „Missa solemnis“ und die 7. Symphonie geben, dazu unter anderem das Mozart-Requiem und Berlioz' „Symphonie fantastique“. Das modernste Werk in den Konzerten des Mahler Chamber Orchestra und des Royal Concertgebouw Orchestra ist das 1904 uraufgeführte Violinkonzert von Jean Sibelius. Als künstlerisch besonders ambitioniert kann dieses Programm nicht gelten. Stampa spricht von erhofften „exzeptionellen Aufführungen“ und davon, dass er auch immer unternehmerisch denken müsse. Dass sich in diesem Jahr entgegen der Erwartung das „War Requiem“ gut verkaufte, spricht aber durchaus für die Aufgeschlossenheit des Publikums. Und davon, dass man nach erfolgreichem Start der neuen Osterfestspiele in Baden-Baden in Zukunft ruhig noch mutiger werden könnte.

# WILD UND RUND!

„COMMON GROUND“ DES BAYERISCHEN STAATSBALLETTS BEI DER BALLETFESTWOCHE

VON VESNA MLAKAR

Es war höchste Zeit, dass Arbeiten von Alexander Ekman (\*1984) und Johan Inger (\*1967) auch im Münchner Nationaltheater zu sehen sind. Die beiden schwedischen Choreografen zählen zu den führenden, weil unkonventionellen Vertretern des zeitgenössischen Balletts. In ihrem „Common Ground“ ist der Umgang mit Theaterkonventionen ausgesprochen rebellisch. Gerade das macht diesen Dreiteiler so richtig rund.

Gemeinsam mit dem Klassiker der Moderne Jiří Kylián (\*1947) werden Werke aus drei Künstlergenerationen präsentiert. Was die drei Tanzschöpfer eint, ist ihre prägende Vergangenheit beim Nederlands Dans Theater – ihr „Common Ground“ eben. Inger und Ekman waren dort als Tänzer beschäftigt. Inger gehörte 1995 sogar zur Uraufführungsbesetzung von „Bella Figura“. Ihre beim experimentier- und innovationsfreudigen NDT uraufgeführten, humorvoll ins Schwarze treffenden Abrechnungen treten – getragen von höchst vitaler Dynamik – nun in einen Dialog mit Kyliáns stiller, stellenweise surrealistischer Erhabenheit. Dabei werden Münchens fantastische Interpreten einmal mehr zu verblüffenden Höchstleistungen angespornt. Absolute Präzision sieht hier toll-lässig aus. Gezeigt wird, was Tänzerkörper mit unglaublicher Power alles anstellen respektive inhaltlich differenziert transportieren können.

Aus dem Nebel tauchen vier Musiker mit ihren Streichinstrumenten auf. Köpfe lugen hinter weißen Podesten hervor. Darauf legt die Kompanie rhythmisch los wie ein Wirbelwind, der sich in geordnetem Chaos in alle Richtungen verbreitet. Atem ist zu hören. Man ruft und lacht. Jeder klopft sich selbst lautstark ab. Arme werden zu Schlegeln. Stachelige Kaktus-Requisiten tauchen auf. Schauereffekt und Wirkung sind grandios. Mit einer gehörigen Portion Witz und Sarkasmus nimmt zu Beginn Ekmans „Cacti“-XL-Fassung



„Cacti“ mit dem Ensemble, Ballettfestwoche 2026 des Bayerischen Staatstheaters München. Foto: Nicholas Mackay

für 27 Tänzerinnen und Tänzer Schubladendenken, zwanghafte Suche nach Bedeutung und den Apparat Kunstbetrieb generell aufs Korn – stark ironisch unterfüttert. Technisch messerscharf bringen das Carollina Bastos und Osiel Gouneo in einem mimisch-gestischen Duett auf den Punkt, das den Gedankenstrudel eines probenden Paares versinnbildlicht.

In einem sich ständig verändernden Miteinander stellt Inger danach in „Impasse“ auf seine virtuos-skurriale Weise das Prinzip Hoffnung auf den Prüfstand. Sein Kernthema sind Verknappung von Ressourcen, Gruppenzwang und die Gefahr von Individualitätsverlust. Überbordende Heiterkeit konterkariert Sorglosigkeit und täuscht über Probleme hinweg. Ausgangspunkt ist die weite leere Bühne. Am Umriss eines einsamen Hauses lehnt eine Tänzerin. Zu ihr gesellen sich zwei Männer. Aus kindlicher Erwartung wird Zweisamkeit. Zu dritt Hand in Hand nimmt ein fröhlicher Reigen Fahrt auf. Jeder hängt seinen eigenen Träumen nach. Dennoch werden alle gemeinsam auf eine Zeitreise geschickt. Eine Gruppe hektischer Städter dringt mit alptraumartigem Bewegungsdrang in ihren Lebensraum ein. Man interagiert, passt sich

an. Als sechs knallbunt schillernde Gestalten hereinplatzen, ist tänzerisch Party angesagt, die in einem hemmungslosen Turnierkampf gipfelt. Am Kipppunkt verstummt die Musik.

Kyliáns „Bella Figura“ – eine Wiederaufnahme aus dem Dreiteiler „Wings of Memory“ der letztjährigen Ballettfestwoche – überzeugt am Ende mit ihrer akkurat-eleganten, menschliche Verletzlichkeit widerspiegelnden Ästhetik. Noch bevor das Publikum wieder Platz genommen hat, stimmen sich die Akteure auf offener Bühne auf die Vorstellung ein. Dann übernehmen Licht und schwarze Vorhänge die Regie, die den Raum wahlweise weiten oder verengen. Alles verändert sich permanent, auch die Partnerkonstellationen, der Look und sogar die Art des Ausdrucks der neun Tänzerinnen und Tänzer. Zum Schlussduett – einem Spiel mit Makeln, symbolisiert im wiederholten gegenseitigen Runterdrücken hochgerutschter Schultern – wird es still. Man vernimmt bloß noch das leise Lodern in zwei seitlich aufgestellten Feuerschalen – überwältigt von einer Manifestation exorbitanten Könnens. Mehr „Bella Figura“ – also „guten Eindruck“ – kann ein Ensemble nicht hinterlassen.

# Macht, Liebe, Klangrausch

JOHN ADAMS' „ANTONY AND CLEOPATRA“ IN KOBLENZ

VON GUIDO KRAWINKEL

John Adams verliert in „Antony and Cleopatra“ keine Zeit mit einer Expositio-  
on: Der Vorhang geht auf, das Orchester  
entfaltet sofort einen dichten, minimalis-  
tisch gefärbten Klangteppich, und schon  
tritt Cleopatra ins Geschehen. Der Bogen  
schließt sich, wenn Cleopatra in einer  
ergreifenden Szene ihr Leben aushaucht  
und die Oper ohne ausladenden Nach-  
klang endet. Dazwischen spannt sich ein  
gut zweieinhalbstündiges Drama, das  
musikalisch wie szenisch konzentriert  
und packend auf die Bühne gebracht wird.

Adams' Partitur wirkt wie ein durchkom-  
ponierter Soundtrack, der einerseits mit  
komplexem, vielfarbig strukturierendem  
Hintergrundgewusel fesselt und anderer-  
seits eng mit der dramaturgischen Span-  
nungskurve verwoben ist. Das brillante  
Timing dieser Musik setzt das Staatsor-  
chester Rheinische Philharmonie unter  
Enrico Delamoye souverän um: Vom  
scheinbar endlosen Pulsieren bis zu prä-  
zisen, knappen Interventionen funk-  
tioniert die besondere Situation mit dem  
seitlich platzierten, elektronisch zuge-  
schalteten Orchester im Koblenzer Thea-  
terzelt erstaunlich gut.

Sängerisch ist der Abend durchweg stark  
besetzt. Danielle Rohr gestaltet Cleopa-  
tra mit atemberaubender Intensität und  
stimmlicher Souveränität. Ihr klar fokus-  
sierter Sopran verbindet Fülle in der Tiefe  
mit dramatischer Höhe. Andrew Finden  
steht ihr als Antony in nichts nach und  
bringt einen charakterstarken Bariton  
mit beträchtlichen Reserven ein. Tobias  
Haaks verbindet tenorales Feuer mit  
hoher Präsenz und zeichnet einen prä-  
zisen Caesar, dessen Charakter als kü-  
hler Machtmensch mit totalitären Zügen  
durch Kostüme von Bernhard Hülfen-  
haus treffend akzentuiert wird. Ebenfalls  
glänzen Christoph Plessers (Enobarbus),  
Nico Wouterse (Agrippa), Tábita Iwamo-  
to (Charmian) und Jongmin Lim (Mae-  
cenas/Octavia). Der von Lorenz Höß vor-  
bereitete Chor nutzt seine wenigen, aber  
punktgenauen Einsätze ausgezeichnet.



John Adams, „Antony and Cleopatra“ mit Jongmin Lim, Tobias Haaks, Nico Wouterse, Opernchor und Extrachor des Theater Koblenz. Foto: Matthias Baus

Die emotionalen Höhen und Tiefen der  
Verbindung von Antony und Cleopatra  
bedingen politische Verwerfungen, die  
aus heutiger Sicht zusätzlich durch die  
Rezeption antiker und späterer Chronis-  
ten überlagert werden. Adams' Libretto  
speist sich aus Shakespeare, Plutarch  
und Virgil; während Shakespeare vor  
allem die persönlichen Verstrickungen  
ausleuchtet, ergeben sich die politischen  
Konsequenzen aus den Beziehungen der  
Figuren. Aus diesem Material formt der  
US-amerikanische Komponist ein span-  
nungsreiches Bühnendrama, das in der  
Inszenierung von Intendant Markus  
Dietze durchweg fesselt und die Ver-  
zahnung von Privatem und Politischem  
spürbar macht.

Im Zentrum stehen Antony, Cleopatra  
und Caesar. Tatsächlich ist das Geflecht  
komplexer, auch weil Octavia und wei-  
teres Personal markant in Erscheinung  
treten. Dietze destilliert daraus ein scharf  
konturiertes Spiel um Liebe und Macht:  
Cleopatra erscheint als kühle Strategin  
und zugleich als eine von Gefühlen zer-  
rissene Frau, Caesar als berechnender  
Machthaber mit autoritärem Anspruch,  
Antonius als derjenige, der im Ringen die-  
ser beiden Alphetiere aus Liebe unterliegt.

Das Bühnenbild von Bodo Demelius ist  
radikal reduziert: eine dunkle, spiegelnde  
Fläche, ein beweglicher Steg, eine  
große Bildschirmwand im Hintergrund  
und stilisierte Säulen an den Seiten. Mit  
wenigen, präzisen Mitteln entstehen so  
klar definierte Räume von großer atmo-  
sphärischer Dichte. Auch die Videos von  
Georg Lendorff und Live-Bilder von Brit-  
ta Bischof tragen wesentlich dazu bei,  
die Stimmung und Figurencharakteris-  
tik scharf zu konturieren. Cäsars tota-  
litärer Anspruch wird etwa über Bild-  
perspektiven und Posen eindringlich  
vermittelt, während zwei Tänzer (Astrid  
Tinel, Francesco Pio Ricci) immer wieder  
seelische Zustände und Beziehungskon-  
stellationen der beiden Hauptprotago-  
nisten spiegeln.

Dietze führt Opernchor und Statiste-  
rie in eindrucksvollen Tableaus, setzt  
wirkungsvolle Akzente und nutzt die  
Masse fantasievoll – etwa als mobile  
„Paravents“, um den toten Antony dis-  
kret von der Bühne zu entfernen. Das  
Ergebnis ist ein in sich stimmiger, inten-  
siver Opernabend, der vor allem dank  
des herausragenden Bühnenpersonals  
nachhaltig beeindruckt – unbedingt se-  
henswert.

# Versprechen *brechen*

ENTTÄUSCHENDE URAUFFÜHRUNG VON SARA GLOJNARIĆS „STATION PARADISO“ IN STUTTGART

VON RAINER NONNENMANN

Im Zuge der Anwerbeabkommen mit Italien, Griechenland, Jugoslawien und der Türkei wurde die Bundesrepublik zum Einwanderungsland – und ist es geblieben. Seit den 1960er-Jahren kamen Millionen williger, billiger Arbeitskräfte. International besetzt sind längst auch Ensembles von Oper und Tanz. Höchste Zeit, sich auch in diesem Rahmen mit Arbeitsmigration auseinanderzusetzen. Sara Glojnaric's „Station Paradiso“ versucht das, vergeudet aber das wichtige Thema.

Das Libretto zur „Mixtape-Oper über die Sehnsucht nach Zuhause“ schrieb Tanja Šljivar auf der Grundlage von Interviews, die die 1991 in Zagreb geborene und teils in Stuttgart ausgebildete Komponistin mit hier lebenden Migranten aus Bosnien, Kroatien, Serbien, Italien und der Türkei führte. Alle kamen ins Ländle, um bei Daimler, Bosch, in Wäschereien oder als Reinigungskräfte zu arbeiten. In den Sommerferien fuhr sie über die Europastraße 5 zu ihren zurückgelassenen Familien nach Neapel, Belgrad, Vojvodina, Split, Sofia, Edirne, Athen, Antalya, Istanbul... Die Oper erzählt von den Hoffnungen und Enttäuschungen dieser Fahrten von und zur – wo immer das sein mag – „Station Paradiso“. Der Busfahrer (Goran Jurić) fordert von den Reisenden Lieder statt Fahrkarten. Prompt erklingen Ausschnitte bekannter Popsongs und Schlager, die je nach Biografie starke Gefühle auslösen. Dann folgen jedoch die Mühen langer oder Autobahnkilometerfresserei: kongenial langweilig gestaltet mit endlosen Wiederholungen immer gleicher Worte und Klänge.

Glojnaric überlagert quirlige Läufe und Kreisfiguren wie Minimalist Phil Glass im wuselnden Kultfilm „Koyaanisqatsi“. Die agil perlenden Instrumental-, Keyboard- und Elektronik-Sounds wirken wie KI-generiertes Gedudel, das unterschiedslos über Freude, Sehnsucht, Trauer, Liebe oder Hochzeit hinwegströmt. Statt die verschiedenen Herkunft

durch Anklänge an Lieder und Tänze expressiv mit Leben zu füllen, legen die Sänger:innen austauschbare Ariosi über gleichgültig und unbeteiligt wirkende Einheitselektronik. Statt exemplarisch diasporische Schicksale theatral zu verdichten, erzählen Libretto, Musik und Statistiken bloß trocken davon, so dass ungreifbar bleibt, was es heißt, entwurzelt zu sein und – wofür die deutsche Sprache keinen Plural kennt – zwischen zwei „Heimaten“ zu leben.

Nach einer Dreiviertelstunde setzt die Dauerbedudelung erstmalig aus. Ein türkischer Vater (Matthias Klink) singt zu schlichter Begleitung auf Gitarre – nicht Bağlama – ruhig und eindrücklich ein Liebeslied von Orhan Gencebay auf seinen großen, schwarzhaarigen Sohn, den Sopranistin Fanie Antonelou mit aufgeklebtem Oberlippenbärtchen verkörpert. Dann feiert die „Yugo-Tochter“ (Diana Haller) in höchsten Lagen trotzig ihr Leben und tanzt wild zu furiosem E-Gitarren-Solo. Für diesen seltenen Energieschub dankt das Publikum mit spontanem Szenenapplaus. Das Orchester unter Leitung von Peter Rundel ist oft völlig abgemeldet, als hätte es die

Komponistin vor lauter elektronischem Zuspield vergessen.

Anika Rutkofskys Regie, Christina Schmitts Bühnenbild und Adrian Stapfs Kostüme kompensieren die fehlende Dramatik durch szenischen Aktionismus. Der Reisebus klappt in zwei Hälften auf, die fortan von Kulissenschiebern im Blaumann wie bei Daimler am Band sinnbildlich für Verkehr, Zerrissenheit und Desorientierung hin und her gedreht und geschoben werden. Manuela Hartels Videos zeigen dazu Straßen, Autos und Menschen beim Kochen, Tanzen, Feiern. Am Ende aller Träume und Erinnerungen sind die Reisenden schließlich wieder zurück „in diesem postmigrantisches Deutschland“, wo man sie ständig fragt, „Woher kommst Du?“, was man in den Heimatländern ihrer Eltern und Großeltern freilich ebenso tut, weil die „Yugo-Schwabos“ auch diesen längst erwachsen sind. Zum Schlusschor sitzen dann alle wie bei einer schwäbischen Hocketse am Tisch und singen: „Diese Stadt strahlt ein Versprechen aus, wie alle Städte.“ Auch diese Oper strahlte ein Versprechen aus – und löste es nicht ein.



Sara Glojnaric, „Station Paradiso“ mit Fanie Antonelou, Stine Marie Fischer, Diana Haller, Joseph Tancredi, Martina Mikelić, Matthias Klink, Goran Jurić. Foto: Matthias Baus

# Apotheotische Schockstarre

GRANDIOSE ERSTAUFFÜHRUNG VON PASCAL DUSAPIN'S KLEIST-OPER „PENTHESILEA“ IN HANNOVER

VON ROLAND H. DIPPEL

Schon „Schwanensee“ von Ballettdirektor Goyo Montero entwirft als „Rotbarts Geschichte“ ein extrem düsteres Präludium. Auf die faszinierende und notorisch ausverkaufte Premierenserie dieses Märchenalbtraums folgte in Bodo Busses erster Spielzeit als Intendant der Niedersächsischen Staatsoper die nicht minder finstere Umdeutung von Heinrich von Kleists Tragödie „Penthesilea“ durch Pascal Dusapin. Bereits am Saarländischen Staatstheater Saarbrücken hatte Busse Werke des französischen Komponisten vorgestellt. In Hannover holt er nun zum dreiteiligen Dusapin-Schwerpunkt aus. Den Anfang macht die 2015 in Brüssel uraufgeführte „Penthesilea“, ein ebenso rigides wie bildmächtiges „Theater der Grausamkeit“. Es ist ein Glücksfall, dass Lorenzo Fioroni für seine Inszenierung keine Scheu vor der Brutalität des Stoffes hat. Der Regisseur ließ sich vom opulenten Sog der Musik nicht überwältigen und schuf mit der Ausweitung auf mehrere Zeitebenen eine alles andere denn tröstliche Überhöhung. GMD Stephan Zilias, der zur Spielzeit 2026/27 als Musikdirektor an die Flämische Oper Gent wechselt, hielt bei dieser deutschen Erstaufführung das brachial, überwältigend und immer wieder auch betörend schön klingende Niedersächsische Staatsorchester unter dem imposanten Sounddesign von Marko Junghanß zusammen.

Die Synergie von physischer bis hybrider Tonerzeugung fand angemessene Entsprechung in Paul Zollers vieldeutigem Bühnenraum mit Wänden, Schleusen und Nebel. Im musikdramatischen Schlachtfeld trat der von Lorenzo Da Rio sicher geleitete Chor mal entmaterialisiert wirkend, mal martialisch auf. Anschmiegsam dazu verhielten sich die mehrere Epochen mischenden Kostüme von Sonja Blickenstorfer. Mit Verweisen an die Symbolik barocker Malerei und betuliche Nierentisch-Bürgerlichkeit flirtete Isabel Robsons Videodesign



Pascal Dusapin, „Penthesilea“ an der Staatsoper Hannover. Foto: Bettina Stoess

mit der Livekamera von Enes Akargül. Da hätte es während der hundert Minuten apotheotischer Schockstarre in der Nachmittagsvorstellung keinen der beiden im Bühnennebel auftauchenden Schäferhunde gebraucht, um die Gräueltaten des psychotischen Kriegs und der Psycho-Kannibalen an der Schlachten-Spitze zu verdichten.

Das Geschehen bleibt gleichermaßen abstoßend, egal ob nach dieser Episode aus dem Sagenkreis des trojanischen Kriegs bei Kleist der Grieche Achilles die Amazonenkönigin Penthesilea umbringt oder sie ihn erschlägt und von Hunden zerfetzen lässt wie in Beate Haekls Textfassung bei Dusapin. Fioroni setzt dafür drei Bild- und Zeitebenen. Der Barock steht für die idealen Zuweisungen und Regulative einer geordneten Gesellschaft. Am Ende versucht Penthesilea in einer Gruppe von adretten Seniorinnen mit Dauerwelle die Bewältigung von Terror und Seelenfolter. Davor erfolgt nicht weniger als die Pervertierung einer genderkratischen Utopie auf einem dystopischen Schlachtfeld. In diesem stählen, pfählen und meucheln sich gegenseitig das maskulin ausgestafferte Soldier Girl

Penthesilea und der mit glamourösen Show-Textilien umhüllte Heroe Achilles.

Mezzosopranistin Katrin Wundsam und Bariton Peter Schöne leisten Außerordentliches an exponierten Tönen und intensiver Deklamation. Bei Dusapin dominieren die Amazonen, wobei die Männerpartien längst nicht ein solcher Bedeutungsverlust ereilt wie in der früher als revolutionär gerühmten Vertonung von Othmar Schoeck. Aber Prothoe (Olga Jelínková) und die Priesterin (Anthea Barac) fahren bei Dusapin weitaus kontrastreichere Vokal-Krallen aus als Odysseus (Yannick Spanier) und der Bote (Juhyeon Kim). Letztere haben im Krieg noch nicht alle Emotionalität verloren. Dusapins Musik erhellt das Untergangsspektakel mit einigen trügerischen und schnell wieder zunichte gemachten Hoffnungsblitzen. Im Opernhaus Hannover werden alle Aspekte des komplexen, in der Raumexplosion subtilen und sogar in den leisen Momenten ätzenden Werkes deutlich. Ein großartiger Wurf, der die Dialektik von Aggression und Harmonie, frenetischem Hass und der Unmöglichkeit von Liebe zwischen patriarchalen Reibungen und emanzipatorischen Antiutopien deutlich macht.

# Ergebnisoffene Endzeiterzählung

„DIE WALKÜRE“ VON PAUL-GEORG DITTRICHS „RING“-INSZENIERUNG IN KÖLN

VON RAINER NONNENMANN

„Das Rheingold“ spannte den Bogen vom Kasperletheater mit Flügelhelm-Germanen, Insta-Fashion-Girls und Marvel-Superhelden über Sklavenhalter, Zombies und Mafiosi bis zum Untergang in Krieg, Terror, Feuersbrunst. Was Wagners kosmogonischer „Ring“ in vier Teilen erzählt, zeigte Paul-Georg Dittrichs Neuinszenierung der Tetralogie an der Oper Köln gleich alles am Vorabend. Wie sollte es nach dem Ausblick auf die Apokalypse weitergehen? Die Lesart des Regisseurs irritiert und provoziert Fragen, die meist erst in späteren Szenen beantwortet werden. Für Neugierige ist das spannend, für orthodoxe Wagnerianer ein Frevel.

Nun präsentierte Dittrich „Die Walküre“ getreu Wagners Partitur in der ersten Szene mit Hundings Hütte, Quelle, Weltesche, Schwert und Wonnemond. Gewollt naturalistisch war das Bühnenbild von Pia Dederichs und Lena Schmidt dennoch als künstliche Staffage erkennbar. Zudem zeigten großformatige Videos von Überwachungskameras die Szenerie samt der auftretenden Personen. Wie Störungen wurden kurze Schnappschüsse von medizinischem Personal eingeblendet. Der im Hintergrund tief hängende Vollmond diente als Projektionsfläche für Schattenspiele aus der Kindheit der Wälsungen. Als sich Siegmund (Daniel Johansson) und Sieglinde (Astrid Kessler) als Bruder und Schwester erkennen, verschmelzen ihre Gesichter auf den Monitoren zu ein und demselben Zwillingsgesicht. Welchen Sinn macht das? Aufklärung gab dann der zweite Aufzug.

Videos von Robi Voigt zeigen kriegsverheerte Städte, zerschossene Gebäude, verwüstete Anlagen. Walhall ist das Hauptquartier eines faschistoid in rosa Uniform gekleideten Wotan (Jordan Shanahan), in dessen Schaltzentrale die Überwachungskameras zusammenlaufen. Zu sehen sind außerdem 3D-Konstruktionszeichnungen von Hüt-

te, Esche, Schwert, Röntgen- und Ultraschallbilder von Föten. In diesem Labor wurde offenbar der gesamte erste Akt designt, alles wurde programmiert, einschließlich der Personen. Auf deren Arbeitslagerkleidung prangte dieselbe geflügelte Doppelhelix, die jetzt als großes Herrschaftszeichen oder Firmenlogo die Bühne flankiert. Fricka (Bettina Ranch) vertritt zwar noch die alten Gesetze der Ehe und menschlichen Fortpflanzung, ist aber selbst unfruchtbar, weshalb Wotan serienweise Klone züchtet und hinaus in die „Arena“ schickt. Wie das Zwillingsspaar sind alle Nachkommen genetisch genormte Fabrikware. Brünhilde wird daher ebenfalls geschwisterlich zu Siegmund hingezogen, den sie küsst und verbotenerweise schirmt. Hunding (Tijl Faveyts) entstammt lediglich einer anderen Baureihe.

Der dritte Aufzug zeigt ein Entbindungsheim, in dem die Walküren – alles Brünhilde-Replikanten – unter Marschmusik, Wehen und Kreiseln „Hoiotoho!“ am Fließband Babys gebären. Chefarzt Wotan entscheidet als Gott in Weiß über Leben oder Tod ganzer Klonserien. Am Ende schickt er Brunhilde (Trine Møller) in die Tiefkühltruhe und codiert am Computer den Feuerzauber, so wie er

schon zuvor sämtliche Kulissen animierte. Der finale Ausblick aus dem Kreissaal entlarvt alles als digitale Matrix. Dank Jordan Shanahan ist Wotan auch sängerisch und schauspielerisch die alles beherrschende Kraft. Der Bariton verkörpert den cholerischen Machthaber stimmlich flexibel mit starker physischer Präsenz. Die übrigen Vokalleistungen bleiben blasser, wenngleich auf gutem Niveau. Als vielfarbig charakterisierender Leitmotiv-Erzählstrang agiert das Gürzenich-Orchester Köln unter souveräner Leitung von Marc Albrecht.

In welche Welt führt die nächste Station „Siegfried“ im April 2027? Wer oder was ist dann der Drache Fafner? Welche technologischen und humanen Katastrophen können die Götter noch untergehen lassen, nachdem sie sich längst selbst entzaubert haben? Paul-Georg Dittrich zielt mit seiner sukzessiven Neuinszenierung des „Ring“ an der Oper Köln auf eine große Endzeiterzählung über die menschen- und naturverachtenden Allmachtsfantasien digitaler Techgiganten. Das ist hörens-, sehens- und verstehenswert, selbst wenn am Ende doch mehr Fragen als Antworten bleiben sollten.



Richard Wagner, „Die Walküre“ an der Oper Köln mit Jordan Shanahan und Trine Møller. Foto: Matthias Jung

# Prädikat *Sehenswert*

„THE LODGER“ VON PHYLLIS TATE IN WUPPERTAL

VON GUIDO KRAWINKEL

Die Musik von Phyllis Tate kann man als im besten Sinne polyglott bezeichnen. Der stilistische Bruch zur Moderne verlief auf den Britischen Inseln bei weitem nicht so krass wie auf dem Kontinent, was sich nicht nur bei Tate in einer allgemeinen stilistischen Versatilität äußert, die keine Angst vor modernen Klängen hat, gleichzeitig aber sangliches Repertoire produziert. Darüber hinaus hat Tates Musik durchaus filmische Qualitäten, die die Suspense-Elemente des mörderischen Gruselschocker-Stoffes angemessen unterstreicht, ohne allzu penetrant oder redundant zu sein. Zudem treibt die Musik die Handlung vorwärts, setzt pointierte Akzente und bleibt trotz aller Modernität auch für Ottonormalhörer immer noch nachvollziehbar.

Das Sinfonieorchester Wuppertal wird von Yorgos Ziavras souverän durch den Abend geführt. Tates Musik ist hier in den besten Händen und wirkt nicht minder packend als die Handlung. Aber nicht nur deshalb ist seine Oper „The Lodger“ eine durchaus runde und stimmige Angelegenheit. Die gelungene Inszenierung von Greg Eldridge ist very british: ganz dem Ambiente der Zeit verpflichtet, aber sehr stilvoll. Am Ende vergehen spannen- de zweieinhalb Stunden wie im Fluge.

Die 1987 gestorbene Tate war wohl eine der bedeutenden britischen Komponistinnen des 20. Jahrhundert. Hierzulande spielt sie bislang allerdings keine besondere Rolle. Nun hat sich das Theater Wuppertal ihres bekanntesten Opus angenommen. Der australische Regisseur Greg Eldridge lässt die Geschichte stilecht und detailgenau im 19. Jahrhundert spielen. Bühne (Alyson Cummins) und Kostüme (Evelien van Camp) sind zeittypisch: Der Spiegel über dem Wohnzimmerkamin ist angelaufen, die Tapete vergilbt, die Atmosphäre auf den Straßen düster. Das liegt zweifelsohne auch an der Story, hinter der sich kein anderer als Jack the Ripper verbirgt, jener



Phyllis Tate, „The Lodger“ mit dem Opernchor der Wuppertaler Bühnen. Foto: Matthias Jung

legendäre Frauenmörder, der nie gefasst wurde. Eben jener zieht bei George und Emma Bunting als Untermieter ein, wird von der Hausherrin intuitiv durchschaut und scheint am Ende gar geläutert. Ob er das Morden aber wirklich einstellt? Das bleibt Spekulation, gehört aber zu der dezidiert weiblichen Perspektive, aus der Tate die Geschichte erzählt.

Eldridges Inszenierung arbeitet mit dem zeittypischen Ambiente und reichert selbiges mit filmischen Details an: Einblendungen wie beim Stummfilm und modernen Grafiken, die szenische Details illustrieren. Ein auch in der Partitur vorgesehener Erzähler (Alexander Wolke) führt von Zeit zu Zeit in die Handlung ein und kommentiert diese. Das macht alles in allem einen stimmigen Eindruck. Darüber hinaus weist es jedoch nicht. Der Regisseur setzt die Geschichte originalgetreu um, das ist absolut gelungen, aber dabei bleibt es dann über weite Strecken auch. Die doppelbö- dige Spannung entsteht im Wesentlichen durch die dramatische Musik und das großartige Ensemble. Trotzdem ist diese Inszenierung sehenswert: Sie nimmt das Stück wie es ist und stülpt ihm nicht ein-

fach eine unter Umständen krampfhaft aktualisierte Interpretation über. Dass das gelingt, ist nicht zuletzt das Verdienst der wie die Inszenierung vom Publikum einhellig gefeierten Besetzung. Gesungen und gespielt wird an diesem Abend ausgezeichnet.

Allen voran ist Edith Grossman als Emma zu nennen. Ihr ausgewogener Mezzo hat enormes dramatisches Potenzial, ebenso feine lyrische Qualitäten, die die Sängerin nicht zuletzt durch ihre darstellerischen Fähigkeiten sicher einzusetzen weiß. Andrew Nolan als ihr Gatte taut mit kultiviertem Bass bei der Ausformung seiner Rolle zusehends auf. Als Jack the Ripper zeigt Zachary Wilson sowohl baritonale Grandezza als auch die ganze Bandbreite des (vokalen) Wahnsinns. Denn der Ripper ist in Tates Oper ein fehlgeleiteter Fanatiker, was Wilson in seiner Darstellung der Figur sehr gelungen herausarbeitet. Darüber hinaus hinterlassen auch Marianna Ortugnos als Daisy und Merlin Wagner als ihr Verlobter ebenso wie der von Ulrich Zippelius einstudierte hauseigene Opernchor einen ausgezeichneten Eindruck. Prädikat: Sehenswert.

# Sinnestaumel

NEUER BALLETT-DREITEILER „ROCK TO HEAVEN“ DES STAATSTHEATERS AM GÄRTNERPLATZ

VON VESNA MLAKAR

Rockmusik trifft auf Tanz – das ist eigentlich nichts Neues. In „Rock to Heaven“ darf das Ballettensemble des Gärtnerplatztheaters – stilistisch von der Leine gelassen – allerdings in einen live gespielten Rockkosmos abtauchen, der auf berühmte Songs und legendäre Hits verzichtet. Stattdessen erweist sich der bei Leonhard Kuhn (Komponist und Arrangeur der Münchner Jazzrausch Bigband) in Auftrag gegebene Soundtrack als ebenso klischeelos wie absolut konzerttauglich mit viel rockigem Drive und Schlagzeugpower.

Zusammengehalten wird das Ganze von einer Live-Band, um die herum Heiko Pfützner die Bühne in ein kulissenloses, heruntergekommenes Industriegelände verwandelt hat. Norbert Nagel (Reed), Julian Hesse (Trompete), Jan Zehrfeld (E-Gitarre), Elias Bohatsch (Drum-Set) und Eley Ellmer (E-Bass) gelingt es unter Leitung von Andreas Partilla am Keyboard immer wieder, das Feuer in den Körpern der Tänzerinnen und Tänzer anzufachen, um mitunter frei zu improvisieren. Choreografisch werden drei motorische Konzepte vorgestellt: drei Perspektiven auf Rock, die das Publikum mal mehr, mal weniger explosiv elektrifizieren.

Die hierzu ohne eigene Stücktitel entwickelten Uraufführungen von Karl Alfred Schreiner, Jacopo Godani und Frédéric Gravel verzichten auf allzu wummernde Bässe und E-Gejaule. Die impulsiven, wechselhaft-reizvollen Stimmungen brechen Erwartungen. Der Fokus liegt stets auf dem Happening-Charakter schwer zu bändigender musikalischer Energie. Als vor allem unterhaltsames Erlebnis bleibt die Produktion ein zweischneidiges Schwert. Doch genau darauf scheint es anzukommen: Rock lässt sich eben in keine Schublade pressen. Er steht für Freiheit, bricht mit Regeln und vermag Grenzen zu überschreiten. Er kann laut sein oder poetisch leise.

Ballettdirektor Karl Alfred Schreiner hat sich zu Beginn als einziger so etwas wie eine kurze Handlung vorgenommen. Inspiriert vom Nirvana-Frontmann Kurt Cobain beleuchtet er die Schattenseiten eines Lebens als Rockstar. Sein Hauptinterpret Joel Distefano schlenkert nach vorne, streckt einen Arm aus und verdreht seine Hand. Aus der Proseniumsloge krabbelt Courtney (sehr eindrücklich im emotionalen Taumel konfliktgespickter Anziehung: Montana Dalton) im offenen Pelz auf die Bühne. Sie wirft sich Distefano an den Hals. Die Pas-de-deux-Figuren einer tragischen *Amour fou* werden immer wilder. Ethan Ribeiro interpretiert den Part von BoddAH – Cobains imaginärem Freund. In seinem goldenen Anzug (Kostüme: Thomas Kaiser) tanzt er wie Quecksilber auf einer wackelnden Unterlage. Mittendrin wird er in die Tiefe geschubst – symbolhaft wie vieles bei „Rock to Heaven“.

Jacopo Godanis unmittelbar darauffolgendes Stück – ein langer, technisch überwältigender *Pas de deux* als Höhepunkt dieser Premiere – kommt so extrem daher, als hätten beide Interpreten ihr Knochengerüst in der Garderobe gegen ein Gummiskelett getauscht. Für ihr höchst ungewöhnliches Stelldichein, das ihnen der Ex-Forsythe-Tänzer und bis 2023 künstlerischer Leiter der Dresden Frankfurt Dance Company auf den Leib choreografiert hat, verlassen Yunju Lee und Gjergji Meshaj die zuvor ekstatisch aufgekratzte Nachtclub-Atmosphäre. Vergleichbar wilden Tieren, die sich nahekomen und dann wieder eigene Wege gehen, loten sie Facetten einer Begegnung aus, im Tempo zurückgenommen, voller Eleganz und ebenso flüchtig wie intensiv.

Im finalen Teil, der sich nach der Pause mit Alexander Quetell am Mikrofon als Live-Konzert oder Dance-Album ausgibt, versucht Frédéric Gravel mit humorvollen, selbstreflexiven Seitenhieben aufzuzeigen, wie die kreative Er-

arbeitung eines zeitgenössischen Tanzstücks aussehen kann. Schonungslos lässt der franko-kanadische Choreograf – selbst ein leidenschaftlicher Musiker – alle zwanzig Tänzerinnen und Tänzer Strukturelemente von „Stop and Go“ in allen möglichen tragischen Dimensionen durchexerzieren – stets neu angekündigt durch den Tänzer Alexander Quetell. Wie der gesamte Abend: ein konzeptionelles Wagnis, das schön anzusehen ist, aber im choreografischen Zugriff noch mehr Schärfe vertragen könnte.



„Rock to Heaven“ Teil II in der Choreografie von Jacopo Godani mit Yunju Lee. Foto: Marie-Laure Briane

# Drama und Revolution

LAURENZ LÜTTEKENS ANNÄHERUNGEN AN RICHARD WAGNERS „RING“

VON DIETER DAVID SCHOLZ

Der „Ring des Nibelungen“ von Richard Wagner ist auch 150 Jahre nach der Uraufführung des gesamten Zyklus eine Herausforderung. In acht Essays nähert sich der deutsch-schweizerische Musikwissenschaftler Laurenz Lütteken vor allem Wagners Chef d'Œuvre. Sein Grundgedanke und roter Faden der vier Texte, die er für die „Ring“-Inszenierung am Theater LaMonnaie/De Munt in Brüssel 2023/24 verfasste, ist die „unlösbare Spannung zwischen Erinnerung an das Vergangene, revolutionärer Überwindung und utopischem Blick in eine vage Zukunft“. Es sei der „willentlich herbeigeführte Widerspruch“ zwischen revolutionärem, kapitalismuskritischem Anspruch und Vorbehalten und Zweifeln gegenüber regulären Theateraufführungen.

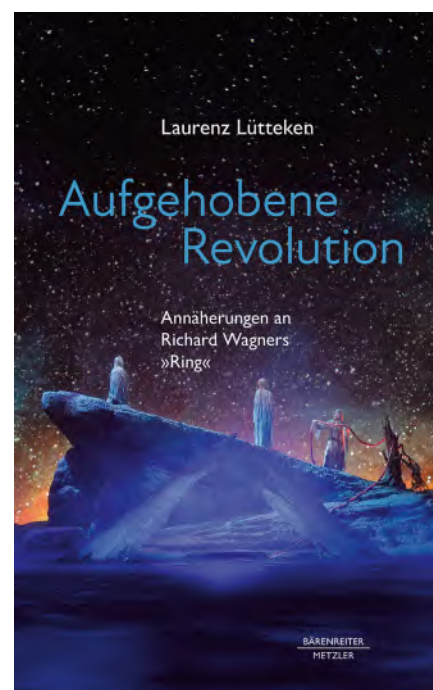
Vor dem Hintergrund der Zürcher Kunstschriften Wagners und der Tagebücher Cosimas erklärt der Autor den Zürcher programmatischen Neubeginn „als eine Art Entgegnung auf das Scheitern der Revolution, intentional, komplex und willentlich widersprüchlich“. Am Beispiel von „Rheingold“ erläutert er Wagners Idee des „Musikdramas“, das musikalisch und konzeptuell von den Grundprinzipien der Oper abweicht: „Die zunehmenden Schwierigkeiten, die Wagner mit der Vollendung des Rings bekam, waren begründet im Verhältnis des Dramas zur Revolution. Diese war 1849 gescheitert, und so musste das daraufhin entworfene ‚Kunstwerk der Zukunft‘ zugleich vom Scheitern des Vergangenen und von einem künftigen Gelingen erzählen, also vom Tod Siegfrieds und davon, was dieser für die Menschen bedeuten könne.“ Kennzeichnend sei für Wagner das Scheitern vor der Aufgabe des Künstlers, Kunst und Leben neuerlich eben im „Kunstwerk der Zukunft“ zusammenzuführen.

Besonders deutlich werde das in der „Walküre“, wo die „mythisch-musikalische Erzählung“ sich aus „innerer Notwendigkeit“, also psychischer Erfahrung speise. In Wagners Dramaturgie geht es folglich „nicht um die Logik von äußeren Handlungsmustern, sondern um das Ineinanderfließen von Erinnerung, Reflexion und innerem Antrieb“. Es ist die Modernität der „Technik des Erinnerns und Vergegenwärtigens“, aus der das utopische Potenzial und die musikalische Figur erwachse, die Hans von Wolzogen „Leitmotiv“ nannte. Wagners Motivtechnik wird ausführlich erläutert, vor allem am Beispiel der Lieder Siegfrieds, zumal des Schmiedelieds, einer „Verbindung von tätiger Arbeit und Gesang“. Siegfrieds Schmieden soll ein Schwert hervorbringen, und „zugleich soll der dabei geradezu herausbrechende Gesang eine ganz neue, ganz andere Art von Musik erschaffen“.

In der „Götterdämmerung“, dem Ende der Tetralogie, geht es laut Lütteken vor allem um die Aufhebung von Tradition und Geschichte, der der Linkshegelianer Wagner das Wort rede. Die zunehmenden Schwierigkeiten, die Wagner mit der Vollendung des „Ring“ bekam, seien im Verhältnis des Dramas zur Revolution begründet gewesen, deren Scheitern dann die Erzählung von Siegfrieds Tod bedingt hätte. Das Musikdrama – so Lüttekens Fazit – ist „doppelt dialektisch begründet: als ... synthetische Antwort auf Oper und Instrumentalmusik sowie zusätzlich als synthetische Verbindung von antiker Tragödie und modernem Roman. Das Musikdrama erweist sich als das Bindeglied zwischen einer vorrevolutionären und einer postrevolutionären Gesellschaft.“

Diese „Annäherungen an den ‚Ring‘“ werden ergänzt von drei weiteren Essays, die dem revolutionären, linkshegelianischen Hintergrund gewidmet sind, der Bedeutung, die Goethes Welttheater-Entwurf des „Faust“ für Wagner spielte, und dem damit verbundenen „Abschied“ von aller Metaphysik. In einem Ausblick auf Thomas Mann geht es dann nochmals um den in vielerlei Hinsicht für Wagner bestimmenden Gedanken des „Exils“. All diese Aufsätze erscheinen in dem schmalen Buch erstmals im Druck und erstmals auf Deutsch. Ein Nachweis der Texte verortet deren Erstveröffentlichungen. Literaturhinweise und Register runden die anspruchsvolle Arbeit ab.

Laurenz Lütteken: „Aufgehobene Revolution – Annäherungen an Richard Wagners ‚Ring‘“, 129 S., Bärenreiter/Metzler, Kassel/Stuttgart 2026



## KEIN GRUND ZUR SORGE BEI DER VDDB

Seit einiger Zeit machen Schlagzeilen über umfangreiche verlustträchtige Immobilieninvestments der Bayerischen Versorgungskammer in den USA die Runde. Versicherte aller Versorgungswerke, natürlich auch der Vddb, fürchten seitdem um ihre Ansprüche.

Diese Befürchtung ist unbegründet: Um die Rentenansprüche ihrer Versicherten in der erwarteten Höhe zu befriedigen, muss die BVK Erträge erzielen, die über dem Zinssatz sicherer festverzinslicher Wertpapiere, etwa Staatsanleihen, liegen. Dies bedeutet zwangsläufig, dass dabei Risiken eingegangen werden müssen und dass diese sich gelegentlich realisieren. Ein höchst elaboriertes Risikomanagement gewährleistet dabei, dass kein Einzelrisiko das Gesamtsystem ernsthaft gefährden kann.

So ist es auch im konkreten Fall: Die anhaltende Flaute auf den Finanzmärkten erforderte es gegen Ende des letzten Jahrzehnts, neue Investitionskategorien ins Auge zu fassen. Dabei erschienen Investitionen in Immobilien in den USA erfolgversprechend.

Anschließend veränderte sich aus unvorhersehbaren Gründen, unter anderem der Covid-19-Pandemie, die Marktsituation drastisch. Dies führte zu Abschreibungen in – absolut gesehen – erschreckender Höhe. Dies muss aber zwingend im Gesamtzusammenhang gesehen werden.

Für die Vddb bedeutet dies konkret: Aktuell zeichnen sich Verluste von ca. 10,9 Mio. € ab. Im rechnerischen „worst case“, dessen Eintritt fast unmöglich ist, würden sie sich auf ca. 31,5 Mio. € belaufen. Selbst diese scheinbar astronomische Summe würde aber nur 0,62% des Gesamtvermögens der Vddb ausmachen. Sie liegt damit im Spektrum gängiger Schwankungsbreiten und ist nicht geeignet, die Ansprüche der Versicherten signifikant zu beeinflussen. Vielmehr ist zu berücksichtigen, dass ohne derartige Investments der zu erzielende Rechnungszins und damit die Entwicklung von Renten und Anwartschaften deutlich geringer ausfielen.

## IN EIGENER SACHE: AKTUALISIERUNG DER KONTAKTDATEN

Liebe VdO-Mitglieder,

eine verlässliche Kommunikation ist uns sehr wichtig. In letzter Zeit hat sich jedoch gezeigt, dass ein Teil unserer E-Mails an Mitglieder nicht zugestellt werden kann.

Wenn in den letzten Wochen keine Mails der VdO im Posteingang oder im Spamordner (hier bitte als „Kein Spam“ markieren) waren, bitten wir darum, die aktuell gültige E-Mail-Adresse zu überprüfen und gegebenenfalls zu aktualisieren.

Falls sich die E-Mail-Adresse zuletzt geändert hat oder Unsicherheit besteht, ob die hinterlegten Daten noch aktuell sind, hilft uns eine kurze Rückmeldung an Moritz Volkenborn von unserer Mitgliederverwaltung unter [hauptkasse@vdoper.de](mailto:hauptkasse@vdoper.de).

Vielen Dank für die Unterstützung!

Herzliche Grüße

Christine Stein, Geschäftsführerin

## AUFNAHME VON VERHANDLUNGEN ÜBER DEN HTV FRANKFURT/M.

Der HTV für den Chor der Oper Frankfurt/M. ist arbeitgeberseitig zum 31.08.2026 gekündigt worden. Erklärtes Ziel der Kündigung ist es, einige der im „kleinen Paket“ zum NV Bühne vom Sommer 2025 erzielten Ergebnisse rückgängig zu machen. In einer ersten Verhandlungsrunde am 08.05.2026 wurden diese Forderungen sowie teilweise damit verbundene, teilweise darüber hinausgehende Gegenforderungen von VdO und GDBA erörtert. Unter anderem wegen der Sparzwänge, denen sich die Oper ausgesetzt sieht, ist eine Einigung schwierig, insbesondere in Punkten, die finanzielle Auswirkungen hätten. Dennoch gab es konstruktive Ansätze, die in einer zweiten Runde am 19.06.2026 weiterverfolgt werden sollen.

## STOCKEN DER VERHANDLUNGEN ZU TARIFFANPASSUNGEN IM TV-L UND TV-H

Seit drei Runden verhandeln GDBA, BFFS, VdO und unisono mit dem DBV über die Übernahme der Tarifanpassungen für die NV Bühne- und TVK-Beschäftigten für die Tarifbereiche TV-L und TV-H. Einigkeit gibt es mittlerweile bei der Übernahme der linearen Erhöhungen für TV-L und ebenfalls bei der Übernahme der TV-L Tabelle auch für den Bereich TV-H. Keine Einigung gibt es bei der Übernahme der Regelung zur Theaterbetriebszulage (TBZ). Der nächste Verhandlungstermin ist für den 15.06.2026 angesetzt.

## 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](mailto: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](mailto:nonnenmann@operundtanz.de)

### Verlagskoordination, Layout:

Ursula Gaisa, Tel. 0941/945 93-17  
[gaisa@conbrio.de](mailto:gaisa@conbrio.de)

### Redaktion

Juan Martin Koch, Andreas Kolb,  
Stefan Moser

### Anzeigen

Martina Wagner, Tel. 0941/94 593-35  
[wagner@nmz.de](mailto: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](mailto: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 4-5/26: 15.8.2026

Anzeigenschluss: 22.8.2026

ISSN: 0474-2478

**13. JUNI**

**arte, 23.25 Uhr**

Der Freigeist – Carl Maria von Weber  
Ein rastloser Erneuerer: Carl Maria von Weber war geprägt von Neugier, musikalischer Ausdruckskraft und unstillbarer künstlerischer Energie. Sopranistin Regula Mühlemann, Bariton Áneas Humm, Komponist Jörg Widmann, Filmkomponistin Rachel Portman und weitere Stimmen sprechen über einen Künstler, dessen Wirkung weit über den bekannten „Freischütz“ hinausreicht.

**14. JUNI**

**arte, 0.20 Uhr**

G. Charpentier: Louise  
Festival d'Aix-en-Provence 2025  
Musikalische Leitung: Giacomo Sagripanti  
Inszenierung: Christof Loy  
Mit: Elsa Dreisig (Louise), Adam Smith (Julien), Nicolas Courjal (Der Vater), Sophie Koch (Die Mutter), Marianne Croux (Irma) u.a.  
Chorleitung: Benedict Kearns, Samuel Coquard  
Chor: Choeurs de l'Opéra de Lyon, Maîtrise des Bouches-du-Rhône  
Orchester: Orchestre de l'Opéra de Lyon, Orchestre des Jeunes de la Méditerranée

Mit der Oper „Louise“ spannt Gustave Charpentier einen Bogen zwischen sozialen Fragen und idealistischen Bestrebungen, lyrischen Höhenflügen und malerischen Szenen. 1900 feiert er damit einen Sensationserfolg und spricht eine Frage an, die die damalige Gesellschaft bewegt: Sollten Frauen das Recht haben, sich selbst zu verwirklichen?

**MDR Fernsehen, 9.20 Uhr**

Moldawien – ein Land im Wandel  
In Butuceni wird einmal jährlich ein Open-Air Opernfestival veranstaltet. Anatolie Botnaru, Weinbauingenieur, Rechtsanwalt und Unternehmer, hat das Event auf die Beine gestellt.

**Bayerisches Fernsehen, 10.05 Uhr**

The Faces of Carmen  
Eine Sängerin – Fünf Carmen  
George Bizets Oper Carmen ist bekannt und beliebt. Der Dokumentarfilm von Hilan Warshaw geht der Frage nach, wie sich Carmen in 150 Jahren entwickelt hat, und wie sie heute zu inszenieren ist. Biografisches Material

rekonstruiert Bizets Leben und seine Arbeit an der Oper.

**ORF III, 20.15 Uhr**

Erlebnis Bühne  
Das Jahrhundertkonzert – Die 3 Tenöre in Los Angeles  
Musikalische Leitung: Zubin Mehta  
Mit: José Carreras, Plácido Domingo und Luciano Pavarotti  
Orchester: Los Angeles Philharmonic Orchestra  
Anlässlich der diesjährigen Fußball-Weltmeisterschaft hat Erlebnis Bühne einen Schatz aus dem Archiv gehoben: Am Abend vor dem Finale der Fußball-WM 1994 fand im Dodger-Stadion von Los Angeles ein Konzert mit den drei berühmtesten und populärsten Tenören des 20. Jahrhunderts statt.

**17. JUNI**

**arte, 2.10 Uhr**

Berlin Alexanderplatz – Ein Roman wird Oper  
Komponist: V. und K. Bhatti  
Musikalische Leitung: Anne Hinrichsen  
Mit: Evgueniy Alexiev (Franz Biberkopf)  
Chor: Bielefelder Opernchor

Orchester: Bielefelder Philharmoniker  
„Berlin Alexanderplatz“ gilt als einer der bedeutendsten deutschen Großstadtromane des 20. Jahrhunderts. Autor Alfred Döblin setzt damit dem mythischen „Babylon Berlin“ ein Denkmal und entwirft ein authentisches Bild der 1920er-Jahre mit ihren gesellschaftlichen Umbrüchen, wachsender Kriminalität und einem sexuell aufgeladenen Lebensstil. Fast hundert Jahre nach seinem Erscheinen wird aus Döblins Bestseller eine Oper, die den Sound der Roaring Twenties und die tragische Liebes- und Mordgeschichte des Romans in einer ebenso außergewöhnlichen wie aufwendigen Produktion auf die Musiktheaterbühne bringt.

**20. JUNI**

**3sat, 20.15 Uhr**

Sommernachtskonzert Schönbrunn 2026  
Komponist: F. von Suppé, A. Boito, G. Puccini, G. Verdi, P. I. Tschaikowsky, F. Price, E. W. Korngold, R. Wagner, J. Massenet, M. Ravel, J. Bock

Musikalische Leitung: Lorenzo Viotti  
Mit: Bryn Terfel und Rainer Honeck  
Orchester: Wiener Philharmoniker  
Schlosspark Schönbrunn, Juni 2026  
Vor der Traumkulisse von Schloss Schönbrunn laden die Wiener Philharmoniker auch 2026 zum traditionellen Open-Air-Konzert ein.

**3sat, 21.55 Uhr**

Sommernachts gala Grafenegg 2026  
Musikalische Leitung: Fabien Gabel  
Mit: Angel Blue (Sopran), Bogdan Volkov (Tenor), Julia Hagen (Cello)  
Orchester: Tonkünstler-Orchester Niederösterreich  
Aufzeichnung Grafenegg, Juni 2026  
Die Sommernachts gala in Grafenegg zählt zu den schönsten Traditionen des Musiklandes Österreich. Zum Auftakt in die Saison präsentiert das Tonkünstler-Orchester Niederösterreich unter der Leitung von Chefdirigent Fabien Gabel ein ebenso prunkvolles wie abwechslungsreiches Programm.

**21. JUNI**

**arte, 2.10 Uhr (Nacht von Samstag auf Sonntag)**

Die sieben Todsünden – Gauthier  
Dance Stuttgart  
Choreographie: Sidi Larbi Cherkaoui, Sasha Waltz, Aszure Barton, Marcos Morau, Marco Goecke, Hofesh Shechter, Sharon Eyal  
Sieben Todsünden, sieben unterschiedliche Choreographen: Neid, Habsucht, Völlerei, Zorn, Wollust, Trägheit, Hochmut. Sieben Vergehen sind es, die im Katechismus als die schlimmsten Sünden gelten. In der Kunst haben sie von Renaissance-Malern bis zum Hollywoodfilm sämtliche Genres inspiriert, nun lässt Eric Gauthier sie auf sieben verschiedene Arten tanzen. Gauthier vereint für seine kollektive Collage Stars der internationalen Tanzszene: Aszure Barton, Sidi Larbi Cherkaoui, Sharon Eyal & Gai Behar, Marco Goecke, Marcos Morau, Hofesh Shechter und Sasha Waltz kreieren jeweils ein Tanzstück. Ohne dass sie gegenseitig ihre Arbeiten kennen, setzt sich so ein Mosaik aus Bildern zu einem großen Tableau zusammen.

**26. JUNI**

**SWR Fernsehen, 5.30 Uhr**

planet schule

Mein Traum, meine Geschichte: Rudolf Nurejew  
Rudik will nur eines: tanzen. Auch wenn sein Vater ihn deswegen verprügelt. Als Erwachsener wird Rudolf Nurejew als Ballettstar und einer der besten Tänzer des 20. Jahrhunderts umjubelt.

**27. JUNI**

**rbb, 20.15 Uhr**

Die Berliner Philharmoniker live in der Waldbühne, Kirill Petrenko dirigiert die Berliner Philharmoniker  
Komponist: O. Respighi, G. Verdi, R. Leoncavallo, U. Giordano und F. Cilèa  
Musikalische Leitung: Kirill Petrenko  
Mit: Jonas Kaufmann (Tenor)  
Orchester: Berliner Philharmoniker Waldbühne Berlin  
Zum Saisonabschluss geht's bei den Berliner Philharmonikern traditionell raus ins Freie, zum großen Open-Air-Konzert in die Waldbühne. Dieses Jahr gibt es einen Abend in Italien, mitten im Berliner Sommer. Das Motto lautet: Viva Italia! Unter der Leitung ihres Chefdirigenten Kirill Petrenko spielen die Philharmoniker Werke wie Ottorino Respighis berühmte sinfonische Dichtung „Pini di Roma“, die Pinien von Rom, und die Ouvertüre von Giuseppe Verdis Oper „La forza del destino“. Punkto Oper: Die darf bei einem italienischen Programm natürlich nicht fehlen. Die Berliner Philharmoniker haben sich dafür einen Fachmann eingeladen, den Tenor Jonas Kaufmann. Er singt Arien von Ruggero Leoncavallo, Umberto Giordano und Francesco Cilèa.

**28. JUNI**

**Bayerisches Fernsehen, 10.15 Uhr**

Eröffnungskonzert der Residenztage Bayreuth 2026  
Komponist: G. F. Händel, J. S. Bach und W. A. Mozart  
Musikalische Leitung: Ivor Bolton  
Mit: Regula Mühlemann (Sopran), Mario Martos Nieto (Trompete); Münchner Rundfunkorchester  
Markgräflichen Opernhaus Bayreuth  
Barockes Welterbe trifft Klangglanz: Im Markgräflichen Opernhaus eröffnet das Münchner Rundfunkorchester unter Ivor Bolton die Residenztage Bayreuth.

Änderungen vorbehalten

# 150 Jahre Bayreuther Festspiele

Kühnle - Kiesel - Mildner  
**Prachtgemäuer**

Wagner-Orte in Zürich, Luzern, Tribschen und Venedig



ConBrio

Kiesel - Mildner  
**Wahnfried**  
Das Haus von  
The Home of Richard Wagner



ConBrio

Kiesel - Mildner - Schuth  
**Das Festspielhaus Bayreuth**

Richard Wagners revolutionäres Theater



ConBrio

Kiesel - Mildner - Schuth  
**Wandrer heißt mich die Welt**

Auf Richard Wagners Spuren durch Europa



ConBrio



[www.conbrio.de](http://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:**

