Ausgabe 6 / 26

OPER & TANZ

Zeitschrift für Musiktheater und Bühnentanz

MEININGEN
Ein Theater mit Stadt

INTELLIGENZ
Künstlerisch und künstlich

ABGEHOBEN
Stockhausens „Mittwoch“





VÖLLIG LOSGELÖST

Seine Oper „Mittwoch“ aus der Heptalogie „Licht“ über die sieben Wochen- und Schöpfungstage widmete Karlheinz Stockhausen allen Pionieren der Luft- und Raumfahrt. Entsprechend hoch wollen die Szenen hinaus. In „Weltparlament“ singt der Chor auf Hochsitzen, in „Orchesterfinalisten“ schaukeln Instrumentalisten von der Decke, im „Helikopter-Streichquartett“ kreisen Musiker in Hubschraubern, und stets fliegen elektronische Klänge durch den Raum. Durch Wolkendecke, Stratosphäre und ferne Galaxien geht es immer weiter zu Urknall – oder Gott? Die Eröffnungspremiere der neuen Intendanz von Aviel Cahn war an der Deutschen Oper Berlin zu erleben.

Foto: Julian Roeder

BERICHT SEITE 25

TITELBILD: ZUM (VER)SUCHEN VERDAMMT

Seit Adam und Eva vom Baum der Erkenntnis aßen, giert der Mensch nach Wissen, fragt, forscht, experimentiert, damit er erkenne, was die Welt im Innersten zusammenhält. Die 1587 erschienene Druckschrift „Historia von D. Johann Fausten“ verketzerte die erbsündige Neugierde in der bekannten Figur des Gelehrten, Alchemisten und Schwarzkünstlers. Auf das Volksbuch schrieb Alfred Schnittke seine 1995 in Hamburg uraufgeführte gleichnamige Oper. Das Staatstheater Meiningen präsentierte jetzt die erst zweite Neuinszenierung mit Abongile Fumba als mephistophelisch süßeste Versuchung seit es Oper gibt.

Foto: Christina Iber

BERICHT SEITE 29f.

04 **EDITORIAL**

05 **ALLES, WAS RECHT IST**

06 **BRENNPUNKTE**



07 **KULTURPOLITIK**



12 **HINTERGRUND 1**



15 **HINTERGRUND 2**



17 **HINTERGRUND 3**



20 – 21 **NAMEN & FAKTEN**
22 – 35 **BERICHTE**

36 **REZENSION**

37 TV TERMINE

38 – 39 VDO AKTUELL, IMPRESSUM

06 Brennpunkte

Länder und Kommunen müssen sparen, und tun es – wo sonst? – bei Kunst und Kultur. Mitglieder von BFFS, GDBA, unisono, VdO und auch ver.di demonstrierten gegen Kürzungen vor der Semperoper Dresden, auch in Münster und Düsseldorf. Scheinbar gegenläufig zum republikweiten Streichkonzert erhöht NRW die Mittel für Landestheater und freie Musikszene. Doch dieses Geld ist teils zweckgebunden und verglichen mit anderen Bundesländern nur gering.

07 Auf ein Wort mit Marcus Lobbes

Seit 2019 gibt es die Akademie für Theater und Digitalität als sechste Sparte am Theater Dortmund. Ihr Intendant Marcus Lobbes war Kurator der Jubiläumsinszenierung „RING 10010110“ bei den diesjährigen Bayreuther Festspielen. Der Regisseur schildert die speziellen Rahmenbedingungen dieser Produktion und sein darauf reagierendes Konzept unter Einbeziehung von KI. Ferner beschreibt er die Aufgaben der Dortmunder Akademie sowie Einsatzmöglichkeiten von Digitalisierung und KI im Theaterbetrieb.

12 Musik und Psychologie: Chordirektor Albert Horne

Er war Solorepetitor in Kapstadt und leitete zehn Jahre lang den Opernchor am Staatstheater Wiesbaden. Seit der Spielzeit 2025/26 ist er Chordirektor an der Deutschen Oper am Rhein Düsseldorf. Sibylle Eichhorn hat ihn beim Proben beobachtet und mit ihm gesprochen über Rollenverständnis, Arbeitsweise, Qualitätssicherung, Klangideal sowie Freuden und Probleme der Zusammenarbeit mit Regie und Gastdirigenten.

15 Zum Musiktheater verführt: Intendant Frank Hilbrich

Zuvor szenischer Leiter der Oper Bremen ist er seit dieser Saison Intendant am Musiktheater im Revier Gelsenkirchen. Im Gespräch mit Ute Schalz-Laurenze berichtet der 1968 in Bremen geborene Regisseur von Vorbildern, Wirkungsabsichten, Publikumsansprache, der Inszenierung von „Rummelplatz“ im Jahr der Europäischen Kulturhauptstadt Chemnitz 2025 und der Aufgabe des MiR im migrantisch geprägten Gelsenkirchen.

17 Potenzial entfalten: Opernstudium an der UdK Berlin

Aus der halben Welt bewerben sich junge Menschen für den Masterstudiengang „Gesang/Musiktheater“ der Universität der Künste Berlin. Die Ausbildung umfasst Stimmtechnik, Repertoire, szenische Darstellung, Sprach- und Schauspielunterricht. Studierende und Lehrende erzählen von ihren Erfahrungen mit der jüngsten Produktion: Verdis „Falstaff“.

22 Berichte: Neues aus Musik- und Tanztheater

Unsere Autorinnen und Autoren berichten von der Wiedereröffnung der Oper Köln nach vierzehnjähriger Generalsanierung sowie von Premieren an den Theatern in Annaberg-Buchholz, Genf, Köln, Meiningen, München, Osnabrück, gleich dreimal aus Berlin sowie vom Opernfestival im südenglischen Glyndebourne.

ConBrio Verlagsgesellschaft

Orakel



Foto: Pascal Schmidt

Das Jahr ist noch nicht vorbei. Dennoch ist es an der Zeit, Bilanz zu ziehen, und die ist düster – auf allen Ebenen: Global werden immer mehr Kriege völkerrechtswidrig vom Zaun gebrochen – mit teilweise verheerenden weltweiten Auswirkungen. Der neue Stabschef des Weißen Hauses postuliert ungeniert den Sieg des Rechts des Stärkeren über die Herrschaft des Rechts als menschliches Urprinzip. Trotz weltweit fortschreitender Klima-Katastrophe gibt es keine mit wirksamer Handlungsmacht ausgestattete Institution mehr, die den Klimaschutz vorantreibt. Im Gegenteil: Im vermeintlichen Interesse der Wirtschaft werden bisherige Errungenschaften gekippt. Die Kosten gehen – abgesehen vom zunehmenden Verlust an Menschenleben – schon jetzt in die Milliarden. Eine allgemeine Rechtsdrift greift unaufhaltsam um sich – auch in Europa, auch in Deutschland, und höhlt Zivilgesellschaften von innen heraus aus. Der kleine Erfolg für die Demokratie bei den US-Midterms kann da nicht drüber hinwegtäuschen.

Auf nationaler Ebene erleben wir die zweite Regierungskoalition in Folge, deren Partner sich wechselseitig lähmen. Existenziell notwendige Reformen werden im Keim erstickt. Steuerpolitik als übergreifendes Lenkungsinstrument findet nicht mehr statt. In einem Bundesland steht, formal ganz legal, die Bildung einer verfassungsfeindlichen Regierung bevor – mit unabsehbaren Auswirkungen. Trotz angeblich klammer Kassen kann die Bundesfossilministerin unter der irreführenden Bezeichnung „Tankrabatt“ ihrem früheren beruflichen Umfeld den schamlos eingefahrenen Krisengewinnen mit einer Prämie von 2,5 Mrd. Euro ein „Sahnehäubchen“ aufsetzen, statt sie mit einer in anderen Ländern erfolgreich praktizierten Übergewinnsteuer an der Linderung der entstandenen Verwerfungen zu beteiligen.

Für wirklich wichtige Aufgaben wie die Reform des – wie schon vor zirka 15 Jahren – immer unzulänglicheren Finanzausgleichs ist dann natürlich kein Handlungsspielraum mehr da. Das 500-Milliarden-„Sondervermögen“ – nichts anderes als ein zukünftigen Generationen abgenötigter Vorab-Kredit – wird zunehmend zweckentfremdet. Kennzeichnend: von den für den dahinsiechenden Bildungsbereich „großzügig“ vorgesehenen 1,2 Mrd. Euro sind bislang tatsächlich gerade einmal 7 Millionen geflossen.

Die bereits genannte mittlerweile völlig inadäquate Verteilung der Staatseinnahmen auf Bund, Länder und Kommunen treibt insbesondere die Letztgenannten immer tiefer in eine strukturelle Unterfinanzierung, teilweise in existenzielle Bedrängnis. Und, wie fast immer, ist die Kultur (übrigens im „Sondervermögen“ nicht mit einem einzigen Cent bedacht) eine der Haupt-Leidtragenden, und da wieder einmal das Theater als größter Kostenfaktor. Und natürlich wird wieder das vermeintlich gebändigte Gespenst der absenkenden Haustarifverträge aus dem Hut gezaubert – in Verkennung der Tatsache, dass diese erstens den ohnehin überlasteten Theaterbetrieb weiter schwächen, da weniger Arbeitskraft zur Verfügung steht, und zweitens nur dann einen Sinn ergeben können, wenn es eine verlässliche Perspektive zur Rückkehr in die „Fläche“ gibt. Daran fehlt es aber in Anbetracht der zuvor geschilderten politischen Gesamtlage.

Nach einem alles in allem ermutigenden Teilabschluss im vergangenen Jahr treten auch die Verhandlungen zur Modernisierung des NV Bühne seit gut einem Jahr auf der Stelle. Zugegeben: Beim Kernthema „Nichtverlängerungsrecht“ treffen legitime gegenläufige Interessen fundamental aufeinander. Und aus wechselseitigem Verständnis erwachsen noch lange keine Lösungen. Erschwert wird die Lage dadurch, dass VdO und GDBA wichtige Führungspersönlichkeiten verlieren.

Wohin aber führt nun alles oben Skizzierte? Eine fiktive bildhafte, aber bei näherem Hinsehen sehr realistische dystopische Perspektive bietet Ian McEwans Roman „What We Can Know“, der einen Blick aus dem Jahr 2119 auf unsere Gegenwart und ihre in der Folge durch menschlichen Starrsinn verlorene Kultur wirft. Ob es wirklich so kommt, haben wir alle in der Hand. Der Rest darf nicht Schweigen sein – auch wenn´s zunehmend schwerer fällt. Für das kommende Jahr jedenfalls wünsche ich uns allen Besserung – auch durch eigene Kreativität.

TOBIAS KÖNEMANN

Alles, was Recht ist

Krankenbezüge im NV Bühne – die wichtigsten Fragen und Antworten in aller Kürze

Krankenbezüge, also die Entgeltfortzahlung im Krankheitsfall im NV Bühne, sind in den §§ 27 ff. NV Bühne geregelt.

Wann werden Krankenbezüge gezahlt? Das Mitglied muss infolge einer Krankheit arbeitsunfähig und deshalb an seiner Arbeitsleistung verhindert sein. Ein Verschulden liegt nach der Protokollnotiz zu § 27 Abs. 1 NV Bühne nur vor, wenn die Arbeitsunfähigkeit vorsätzlich oder grob fahrlässig herbeigeführt wurde. Auch bei bestimmten Vorsorge- oder Rehabilitationsmaßnahmen besteht ein Anspruch.

Wie lange werden die Krankenbezüge gezahlt? Nach § 27 Abs. 2 NV Bühne erhält das Mitglied bis zur Dauer von sechs Wochen Krankenbezüge in Höhe der Urlaubsvergütung, die ihm zustehen würde, wenn es Erholungsurlaub hätte. Wird das Mitglied erneut wegen derselben Krankheit arbeitsunfähig, erhält es für weitere sechs Wochen Krankenbezüge, wenn es zuvor mindestens sechs Monate nicht wegen dieser Krankheit arbeitsunfähig war oder seit Beginn der ersten Arbeitsunfähigkeit wegen dieser Krankheit zwölf Monate vergangen sind.

Kommt während der Arbeitsunfähigkeit eine weitere Krankheit hinzu, entsteht nicht automatisch ein neuer Anspruch auf sechs Wochen Entgeltfortzahlung. Führt auch die weitere Krankheit zur Arbeitsunfähigkeit, liegt grundsätzlich ein einheitlicher Verhinderungsfall vor. Anders kann es sein, wenn die erste Arbeitsunfähigkeit bereits beendet war.

Wie hoch sind die Krankenbezüge? Reicht es aus, wenn die Arbeitgeber*in die monatliche Gage weiterzahlt? Das kann richtig sein, muss es aber nicht. Maßgeblich ist die Urlaubsvergütung nach § 37 NV Bühne. Dazu gehören die Vergütung, in Monatsbeträgen festgelegte Sondervergütungen sowie Anteile bestimmter weiterer Sondervergütungen und der Spielgelder bzw. Übersinghonorare. Die Krankenbezüge können deshalb höher sein als die monatliche Gage.

Sonstige Sondervergütungen müssen nach § 37 Abs. 2 NV Bühne jeweils für sich in der in die Spielzeit fallenden Vertragsdauer mindestens sechsmal angefallen sein. Dazu können Übernahmehonorare und Vergütungen für Doppelvorstellungen gehören. Aufwandsentschädigungen gehören nicht dazu. Für Spielgelder und Übersinghonorare gilt die Sechsmalgrenze nicht.

Die Anteile betragen jeweils zehn Prozent der entsprechenden Vergütungen, die in der in die Spielzeit fallenden Vertragsdauer angefallen sind.

Was passiert nach den sechs Wochen? Gesetzlich versicherte Mitglieder können bei fortbestehender Arbeitsunfähigkeit grundsätzlich Krankengeld von ihrer Krankenkasse erhalten. Nach § 27 Abs. 3 NV Bühne zahlt die Arbeitgeber*in unter den dort genannten Voraussetzungen zusätzlich einen Krankengeldzuschuss – längstens bis zum Ende der 20. Woche der Arbeitsunfähigkeit. Die ersten sechs Wochen zählen dabei mit.

Wie wird der Zuschuss berechnet? Nach § 27 Abs. 5 NV Bühne beträgt er den Unterschied zwischen den tatsächlichen Barleistungen des Sozialversicherungsträgers und der tariflichen Nettovergütung. Bei Krankengeld spricht die BAG-Rechtsprechung zu einer vergleichbaren Tarifregelung dafür, das Bruttokrankengeld und nicht den ausgezahlten Betrag zugrunde zu legen. Krankengeld und Zuschuss ergeben deshalb nicht unbedingt die bisherige Nettoauszahlung.

Für versicherungsfreie oder befreite Mitglieder werden die Leistungen zugrunde gelegt, die ihnen als gesetzlich Pflichtversicherten zustünden (§ 27 Absatz 6 NV Bühne). Bei Bezug einer gesetzlichen Alters- oder Erwerbsminderungsrente sowie bestimmter Leistungen aus einer Zusatzversorgung entfällt der Zuschuss (§ 27 Abs. 3 und 4 NV Bühne).

Was gilt beim Spielzeitwechsel? Schließt sich an ein durch Zeitablauf beendetes Arbeitsverhältnis ein neues bei derselben Arbeitgeber*in an, beginnen die Fristen wegen einer bereits in der vorangegangenen Spielzeit bestehenden krankheitsbedingten Arbeitsunfähigkeit nicht neu zu laufen (§ 27 Abs. 7 NV Bühne). Für bestimmte Mitglieder, die bereits 1994 beschäftigt waren, gilt die Übergangsregelung des § 27a NV Bühne.

Was ist bei Krankheit zu beachten? Die Arbeitsunfähigkeit und ihre voraussichtliche Dauer müssen der Arbeitgeber*in unverzüglich mitgeteilt werden (§ 28 NV Bühne). Das gilt auch bei der elektronischen Arbeitsunfähigkeitsbescheinigung. Bei gesetzlich Versicherten ruft die Arbeitgeber*in die Daten im Regelfall bei der Krankenkasse ab.

Bei Fragen, insbesondere auch dazu, ob die Krankenbezüge richtig berechnet wurden, wendet Euch*wenden Sie sich bitte gerne an die Rechtsabteilung der VdO. Bitte beachtet dabei die Ausschlussfrist: Ansprüche müssen nach § 98 NV Bühne grundsätzlich innerhalb von sechs Monaten nach Fälligkeit schriftlich geltend gemacht werden.

Rechtsanwältin Christine Stein,
Leiterin der Rechtsabteilung der VdO

Brennpunkte

Sachsen: Gemeinsam für Theater und Orchester

Rund 1.000 Beschäftigte sächsischer Theater, Orchester und Kulturbetriebe kamen am 6. Oktober 2026 auf dem Theaterplatz vor der Semperoper in Dresden zusammen. Sie waren dem Aufruf von BFFS, GDBA, unisono, VdO und ver.di zu Streik- und Protestmaßnahmen gefolgt und setzten sich gemeinsam mit den Theaterleitungen für die Zukunft der Theater und Orchester ein.

Anlässlich der Beratungen über den Doppelhaushalt 2027/28 am Vortag forderten die Gewerkschaften und Berufsverbände den Sächsischen Landtag nachdrücklich auf, die vorgesehenen Kürzungen zurückzunehmen. Tarifsteigerungen, angemessene Gagen für frei Beschäftigte und reale Kostensteigerungen müssen vollständig berücksichtigt werden. Bessere Bezahlung darf nicht gegen Arbeitsplätze, Besetzungsstärken, Arbeitsbedingungen oder das künstlerische Angebot ausgespielt werden. Wer die gewachsene Theater- und Orchesterlandschaft in Sachsen erhalten will, muss ihre Finanzierung dauerhaft sichern und die Förderung an die Tarif- und Kostenentwicklung anpassen.

Dresden: Keine Kulturverluste durch Sparvorgaben

In einem offenen Brief wandten sich unisono, VdO und GDBA am 2. November 2026 an Oberbürgermeister Dirk Hilbert und die Mitglieder des Dresdner Stadtrats. Vor den Beratungen über das Haushaltsstrukturkonzept und den Doppelhaushalt warnten sie davor, bei der geplanten Neuorganisation der städtischen Kulturbetriebe unumkehrbare Fakten zu schaffen. Besonderes Augenmerk ist dabei auf den geplanten Eigenbetrieb Bühne und hier insbesondere auf die Staatsoperette Dresden zu richten. Die vorgesehenen Einsparungen könnten zu erheblichen Stellenstreichungen, Einschränkungen des Programms und einer grundlegenden Veränderung des Repertoirebetriebs führen. Der mögliche Entlastungseffekt für den städtischen Haushalt steht nach Auffassung der Gewerkschaften in keinem Verhältnis zum drohenden Verlust künstlerischer Substanz.

unisono, VdO und GDBA fordern dazu auf, die organisatorische Neuordnung von pauschalen Sparvorgaben zu trennen. Sparten, Ensembles und Tarifstandards müssen erhalten und Tarifsteigerungen auch künftig angemessen finanziert werden.

Finanzspritze in NRW

Das Kulturministerium in Nordrhein-Westfalen hat eine einmalige zusätzliche Zahlung von 2,1 Mio. Euro für die Landestheater und -orchester angekündigt. Das Geld soll dazu dienen, auf Basis eines vom Ministerium beauftragten Gutachtens die Strukturen dieser für die kulturelle Flächenversorgung so wichtigen Institutionen zukunftsfest zu machen.

Weiterhin hat das Land NRW für die Förderung der freien Musikszene für die Zeit bis 2029 einen Betrag von insgesamt 2,6 Mio. Euro zur Verfügung gestellt, der durch eine Jury an geeignete Projekte verteilt werden soll.

So positiv diese Entscheidungen für sich gesehen erscheinen, darf nicht übersehen werden, dass die staatliche Theaterfinanzierung im größten deutschen Flächenland mit der größten Theaterdichte im Quervergleich nicht gerade glänzt: Nicht nur gibt es kein einziges vom Land allein oder überwiegend finanziertes Staatstheater, sondern der Finanzierungsanteil des Landes an den kommunalen Theatern liegt mit formal knapp 10 Prozent, beziehungsweise – wenn man die Sonderförderung für die Oper und das Schauspielhaus der Landeshauptstadt Düsseldorf und die Finanzierung der Landestheater herausrechnet – real bei 4 bis 5 Prozent, und das, nachdem die Theaterfinanzierung des Landes für die Jahre 2018 bis 2022 durch die damalige Kulturministerin Isabel Pfeiffer-Poensgen in etwa verdoppelt worden war. Gerade in einem Land, in dem die Kommunen strukturbedingt mit überdurchschnittlich hohen Sozialausgaben belastet sind, müsste hier unbedingt weiter nachgebessert werden.

Münster & Düsseldorf: Streiks gegen massenhafte Nichtverlängerungen

Mit Streiks haben Beschäftigte am Theater Münster und an der Deutschen Oper am Rhein in Düsseldorf auf die Folgen von Intendanzwechseln aufmerksam gemacht. Aufgerufen hatte die GDBA. In beiden Häusern droht zahlreichen künstlerisch Beschäftigten die Nichtverlängerung ihrer Verträge.

In Münster wandte sich das Ensemble vor einer Aufführung von „Die Schwäne“ an das Publikum. Nach Angaben der GDBA drohen unter anderem elf von zwölf Mitgliedern des Tanzensembles und dem gesamten Ensemble des Jungen Theaters der Verlust ihrer Arbeitsplätze. Eine Woche später protestierten Beschäftigte in Düsseldorf vor einer Vorstellung von „La Traviata“. Die Aktionen richten den Blick auf ein Problem, das weit über die beiden Häuser hinausgeht: Bei einem Intendanzwechsel stehen für viele Beschäftigte ihre berufliche Zukunft und persönliche Lebensplanung infrage. Mit ihnen drohen auch gewachsene künstlerische Erfahrungen und Bindungen an die Theater verloren zu gehen.

GDBA, BFFS und VdO fordern in den Verhandlungen zum NV Bühne eine Reform des Nichtverlängerungsrechts. Zu den Forderungen gehören unter anderem eine Quotenregelung, nachvollziehbare künstlerische Gründe und Abfindungen. GDBA und BFFS haben den NV Bühne zum 30. Juni 2026 gekündigt. Die Streiks sind ein deutliches Zeichen dafür, wie wichtig ein verantwortungsvoller Umgang mit den Beschäftigten bei einem Intendanzwechsel ist. Künstlerische Erneuerung und soziale Verantwortung dürfen nicht gegeneinander ausgespielt werden.

Auf ein Wort mit...

„Diskursiv und optimistisch bleiben“

Der Intendant der Akademie für Theater und Digitalität Marcus Lobbes

Im Gespräch mit Tobias Könemann und Rainer Nonnenmann

Als Intendant der Dortmunder Akademie ist er regional, national und international ein gefragter Referent für Vorträge und Podiumsdiskussionen. Sein besonderes Engagement gilt dem Aufbau und der Pflege vielfältiger Netzwerke für die darstellenden Künste sowie der Vermittlung künstlerischer Forschung im Dialog mit den neuesten Technologien an Theater- und Bildungseinrichtungen sowie an politische Entscheidungsträger und das Publikum. Marcus Lobbes engagiert sich darüber hinaus in zahlreichen Gremien, Kuratorien und Jurys, so zum Beispiel seit 2024 als Vizepräsident der Deutschen Akademie der Darstellenden Künste oder Kuratoriumsmitglied im Fonds Darstellend Künste. Seit 1995 ist er als Regisseur, Bühnen- und Kostümbildner im Musik- und Sprechtheater tätig. Für die Bayreuther Festspiele 2026 gestaltete er die mit KI-generierte Jubiläumsinszenierung „RING 10010110“. Seit 2014 wird er als Gastdozent und Referent an eine Vielzahl von Universitäten und Hochschulen eingeladen, darunter seit 2016 jährlich an die Kunstuniversität Graz.

Oper&Tanz: Bei den diesjährigen Bayreuther Festspielen präsentierten Sie die KI-generierte Jubiläumsinszenierung des „Ring des Nibelungen“. Worin genau bestand Ihre künstlerisch-technische Konzeption?

Marcus Lobbes: Primär war ich als Kurator tätig. Es war von vorneherein klar, dass es bei dieser Produktion keine geführte Regie geben wird, weil die Festspiele den Fokus auf die Erstaufführung des „Rienzi“ legten und zwei neue Inszenierungen vor Ort nicht parallel geprobt werden können. Dennoch sollte es zum 150jährigen Jubiläum des Bestehens der Festspiele auch einen „Ring“ geben, und zwar mit neuesten digitalen Technologien. Um das zu machen, habe ich ein siebenköpfiges Team von Menschen aus dem Netzwerk der Dortmunder Akademie und meinem eigenen Netzwerk aus 35 Jahren Theaterarbeit zusammengebracht, allen voran Nils Corte. Er ist Creative Coder und künstlerischer Leiter des Extended Reality Theater (XRT) am Staatstheater Nürnberg. Gemeinsam haben wir uns für eine räumliche Projektionsidee und etwas später dann den Einsatz von KI entschieden.

O&T: Die klassische Aufgabe von Regie wäre, den Personen auf der Bühne zu sagen, was sie zu tun haben.

Lobbes: Ein Orientierungspunkt für uns war die äußerst statuarische Lichtkunst auf den Monumentalbühnen von Wieland Wagners „Neu-Bayreuth“ der 1950er Jahre. Die Realität sah für uns aber nun so aus, dass wir für jeden der vier Abende nur jeweils ein einziges On-Boarding mit dem gesamten Ensemble und die Generalprobe hatten. Ich habe alle Sängerinnen und Sänger informiert, wo sie stehen und was um sie herum geschehen würde. Michael Volle freute sich gleich zu Beginn, „Super, dann steh ich nur da und kann mich ganz auf die Stimme konzentrieren.“ Nach der Generalprobe aber kam er und sagte, seine Partie als Wotan sei allerdings gerade durch die Statuarik so anstrengend gewesen wie nie. Dann haben wir noch vor den Premieren, während der Premierenpausen und nach dem Durchgang des ersten Zyklus ausgehandelt, wie das Ensemble doch noch im Rahmen einer gewissen Basisbewegung agieren und miteinander interagieren könnte. Das war keine regiegeführte Interpretation, sondern die Interpretation lag beim Gesamtbild, das wir aus dem Geist der Musik entwickelt haben. Mit Christian Thielemann habe ich mich hervorragend verstanden.



Marcus Lobbes. Foto: Akademie für Theater und Digitalität

Wir kannten die Bedingungen für diesen „Ring“ und haben uns im Sinne des „Werkstattcharakters Bayreuth“ gemeinsam darauf eingelassen.

O&T: War es eine gute Idee, Bild- und Textmaterial aus 150 Jahren „Ring des Nibelungen“ per KI arrangieren zu lassen? Welche Erzählung oder Neudeutung sollte dabei entstehen?

Lobbes: Natürlich hatten wir eine Interpretation, sonst wäre alles völlig beliebig gewesen. Wir haben uns entschlossen, anlässlich des „Ring“-Jubiläums zurückzuschauen, wie dieses epochale Werk seit der Uraufführung 1876 in den letzten 150 Jahren gedeutet wurde und wie die verschiedenen Inszenierungen den jeweiligen Zeitgeschmack und Einsatz neuer Technologien spiegeln. Zudem haben wir die Bayreuther Aufführungsgeschichte des „Ring“ mit dem jeweiligen Zeitgeschehen in Verbindung gebracht. Für jedes Jahr zwischen 1876 und 2026 haben wir ein Ereignis herausgesucht, das die Weltgeschichte beeinflusst hat und worüber man seinerzeit in Bayreuth in den Pausen gesprochen haben könnte. Streng chronologisch erschien dann alle

drei Minuten ein historisches Bild während der insgesamt 15 Stunden Gesamtdauer des „Ring“. Das war eine lineare Erzählung, mit der man sich zeitlich durch den „Ring“ orientieren konnte. Auftrag der KI war es, das entsprechende Ereignis während der jeweils drei Minuten kurz erscheinen zu lassen, etwa ein Foto der Konferenz von Jalta 1945.

O&T: Darunter waren ikonische Bilder, die sich dem kollektiven Gedächtnis eingeschrieben haben. Entscheidend ist aber doch der Kontext, in dem die projizierten Bilder mit Musik, Libretto und Opernhandlung zusammenkommen. Welche Vorgaben haben Sie der KI gemacht?

Lobbes: Wir haben dreieinhalb Jahre lang mit verschiedenen KI-Modellen gearbeitet und unser eigenes System programmiert. Wir waren während der Vorstellungen nicht live an das Internet angeschlossen, sonst hätten wir nur Unfug herausbekommen. Stattdessen haben wir unser geschlossenes System mit 150 Jahren Festivalgeschichte gefüttert, mit tausenden Fotos, Skizzen, Entwürfen und Bildern von 1876 bis zum letzten Bayreuther „Ring“ von Valentin Schwarz 2025. Wir haben alles angesehen, auf Verwertbarkeit geprüft und ausgewählt, was für uns am interessantesten und für die entsprechenden Jahre am entscheidendsten war. Für die Zeit zwischen 1933 und 1945 liegen fast alle Bildrechte beim Bundesarchiv in Berlin. Wir wollten aber nur Material nutzen, das gemeinfrei ist und keine Rechte von Künstler:innen belangt, was sehr aufwändiger Recherche bedurfte. Am Schluss blieben ein paar hundert Bilder übrig. Anhand des ausgespielten Bildmaterials konnte man dann die Entwicklung kunstgeschichtlicher Stile nachverfolgen, von Romantik, Expressionismus und Moderne.

O&T: Gab es abgesehen von diesem epochenübergreifenden Narrativ eine Deutung der „Ring“-Handlung?

Lobbes: Es gab verschiedene Rahmungen, in denen Dinge passieren. Damit man den Faden nicht verliert, begann beispielsweise jede neue Szene mit einem Bild der Uraufführung, also den dazu existierenden gemalten Skizzen und Bühnenbildern von 1876. Zudem haben wir einen dreidimensionalen Projektionsraum geschaffen. Das Ensemble stand hinter einem sehr großen gebogenen Gaze-Vorhang, so dass die Personen mitten in der Projektion durch entsprechendes Licht erschienen und auch verschwanden. Der KI haben wir das komplette Libretto, die Partitur und auch die Musik in einer Referenzaufnahme von Thielemann eingelesen. Mit Andri Hardmeier, dem Dramaturgen für das Analoge, bin ich Satz für Satz durch das gesamte Textbuch gegangen. Zu jedem Satz haben wir eine Verschlagwortung gesetzt, was dort jeweils inhaltlich verhandelt wird, wie zum Beispiel Macht, Liebe, Recht, Reichtum, Patriarchat. Wir haben die Maschine mit hunderten Seiten gefüllt und damit die Parameter definiert, unter denen sie die Bildgestaltung vornehmen sollte.

Zu jedem Satz haben wir eine Verschlagwortung gesetzt, was dort jeweils inhaltlich verhandelt wird, wie zum Beispiel Macht, Liebe, Recht, Reichtum, Patriarchat. Wir haben die Maschine mit hunderten Seiten gefüllt und damit die Parameter definiert, unter denen sie die Bildgestaltung vornehmen sollte.



„RING 10010110“ mit KI-generiertem Inferno bei den Bayreuther Festspielen 2026. Foto: Enrico Nawrath



„RING 10010110“ bei den Bayreuther Festspielen 2026. Foto: Enrico Nawrath

O&T: Das erfolgte dann synchron zu Text und Musik?

Lobbes: Innerhalb der jeweils definierten drei Minuten musste ein Bild auftauchen, wann genau blieb aber der KI überlassen, auch welche weiteren Bilder hinzukamen. Das Spannende war, dass die Bilder permanent gemorpht wurden, sich also kontinuierlich in ein nächstes Bild verwandelten. Außerdem wurden Orchester und Vokalensemble über Mikrophone abgenommen und der KI zugespielt. Diese kannte ja Text und Musik des „Ring“ und erhielt nun auch noch die Information, wer gerade aktuell singt, wie lange, wie laut, wie intensiv, um darauf zu reagieren. Die KI hat also nicht irgendetwas produziert, sondern hatte klare Materialvorgaben und Aufgaben. Allem lagen menschliche Entscheidungen zugrunde und der nötige Aufwand war so groß wie bei jeder anderen großen Bühnenproduktion. Da wurde kein einziger Beleuchter und Bühnentechnikerin durch KI wegrationalisiert. Der Einsatz der Technik war dieses Jahr die Interpretation des „Ring“. Das war das Statement unserer Regie. Was für Gebilde schaffen wir als Menschen, die Reichtum und Macht symbolisieren, wenn man die Deutungshoheit darüber hat, um genau damit die Geschichte der Interpretation des „Ring“ zu befragen und zu bebildern.

O&T: Wie waren Sie nach allem Einspeisen von Material und allem Prompten mit den visuellen Ergebnissen zufrieden?

Lobbes: Die KI lieferte von Aufführung zu Aufführung zur gleichen Szene verschiedene Bilder, von denen wir nicht wussten, warum sie sich so oder so entschied. Das entzog sich bewusst der Kontrolle. Als wir mit den Planungen Anfang 2023 begonnen haben, war KI in der Öffentlichkeit noch kein großes Thema. Die Herausforderung war dann, in 2026 wirklich auf dem Stand der Technik zu sein und das maximal Mögliche herausholen. Noch im Juni haben wir die neuesten Modelle implementiert. Das hat einen „Ring“ ermöglicht, den man so noch nie gesehen hat und auch nie wieder sehen wird, weil sich die Technologie derzeit so rasant weiterentwickelt. Mich persönlich interessiert, im Zusammenhang mit KI, mit einem Ensemble wirklich sechs bis zehn Wochen zu proben und Bewegungen, die in der Regie stattfinden, wieder ins Bild zu transferieren, oder wie wir hybrid mit gebauter und projizierter Bühne arbeiten könnten.

O&T: Bei Wagner streben Alberich und Wotan nach der Weltherrschaft. Heute tun das Digitalkonzerne, Internetplattformen, KI-Anbieter. Hätte die Bayreuther Inszenierung nicht auch deren Machenschaften und die Auswirkungen ihrer Technologien befragen können, statt KI nur zu benutzen?

Lobbes: KI ist ein Sinnbild für digitale Transformation geworden. Oft wird behauptet, das Theater sei der letzte Hort des Analogen, ein physischer Präsenzraum, in dem sich alle wohlfühlen. Aber das ist ein Mythos. Die Digitalisierung in den Theaterbetrieben hat schon vor zwanzig, dreißig Jahren eingesetzt, durch die Computerisierung von Verwaltung, Buchführung, Kommunikation, Websites, Marketing, Ticketing, natürlich auch durch die Steuerung von Bühnentechnik, Beleuchtung, Videos und sonst etwas. Da zieht keiner mehr an irgendeinem Seil, um das Bühnenbild zu verändern, sondern drückt jemand am digitalen Pult auf einen Punkt und regelt

dazu gleichzeitig die Beleuchtung. Deswegen erzählen wir als Kunstschaffende heute von der Welt, in der wir uns bewegen, auch mit den Technologien, die in der Welt verfügbar sind. Bei der Akademie für Theater und Digitalität kommt zuerst das Theater, dann die Digitalität. Wir haben technologisch die größten Möglichkeiten, sind aber eine künstlerisch arbeitende Sparte und alles, was wir tun, braucht einen dramaturgischen Aufschlag.

O&T: 2019 wurde die Akademie für Theater und Digitalität ins Leben gerufen, mit Ihnen als Intendant. Was ist Aufgabe der Akademie? Und wie ist diese „sechste Sparte" in das Theater Dortmund integriert?

Lobbes: Im Schauspiel Dortmund hatte Kai Voges zehn Jahre lang viel mit Technologie experimentiert und tolle Ergebnisse zustande gebracht. Voges kommt aus dem Film und hat klassische Projektionen und Live-Kameraführungen gemacht. Dann hat er Kontakte zu Leuten aus der hiesigen Technologie-Szene geknüpft, namentlich vom Chaos Computer Club, und angefangen, Körperdaten von Schauspielenden auszuwerten, um damit Beleuchtung oder Ähnliches zu steuern. Dadurch entstanden spektakuläre Projekte, die auch zum Theatertreffen eingeladen wurden. Schließlich manifestierte sich in Dortmund und NRW der Wille, dass es hierzu einen größeren Forschungs- und Entwicklungszusammenhang braucht. So wurde die Akademie für Theater und Digitalität als Ort gegründet, der all diese Forschung, Entwicklung, Fortbildung und Dokumentation vorhält. Die neue Sparte wurde am Theater Dortmund angesiedelt, wo es keine Generalintendanz gibt, sondern jede Sparte ihre eigene Intendanz hat. Wir arbeiten künstlerisch völlig autonom.

Die neue Sparte wurde am Theater Dortmund angesiedelt, wo es keine Generalintendanz gibt, sondern jede Sparte ihre eigene Intendanz hat. Wir arbeiten künstlerisch völlig autonom.

O&T: Die Akademie ist also kein „Dienstleister" für die anderen Sparten, übernimmt aber für andere Häuser und Theaterschaffende durchaus Aufgaben im Bereich von Vernetzung, Forschung, Ausbildung, Wissenstransfer?

Lobbes: Wir bringen Menschen aus Kunst und Technologie zusammen, stellen unsere Räumlichkeiten und Techniken zur Verfügung, damit Neues ausprobiert und entwickelt werden kann, das dann auch den Weg auf die Theaterbühnen findet. Prototypisches Forschen ist unser Grundauftrag, und zwar in jeder Form von Darstellender Kunst, Oper, Schauspiel, Ballett, auch Medienkunst bis hin zu reiner Musikproduktion. Es geht um Bühnenprozesse oder hybride Dinge, interaktive, partizipative, und solche, die im virtuellen Raum stattfinden. Rund achtzig Prozent dessen, was an der Akademie geforscht wird, findet nachher auf einer analogen, physischen Bühne statt. Unser Fokus liegt auf der Frage, was Theaterkunst mit den heute verfügbaren Technologien erzählen kann. 2023/24 hatten wir ein europaweites Projekt mit zehn Theatern von Norwegen bis Portugal und Rumänien bei uns, wo wir mit Hochschulen zu neuen Technologien im Kinder- und Jugendtheater geforscht haben. Mit der Fachhochschule Dortmund haben wir vor einhalb Jahren den international ausgeschriebenen Studiengang Master Theatre and Digitality gegründet, mit praktischer Ausbildung an der Akademie und Theorie an der Fachhochschule. Inzwischen haben wir ein weltweites Netzwerk und stehen in regem Austausch mit vielen Festivals, Veranstaltern, Hochschulen, Theatern.

O&T: Inwiefern erwächst der Akademie mit ihrer geballten Expertise die Verpflichtung, Erfahrungen an andere Theater in NRW und darüber hinaus weiterzugeben? Soll dies das 2026 gegründete und vom Ministerium für Kultur und Wissenschaft des Landes NRW geförderte Netzwerk „K3 KI.Kunst.Kultur" leisten, dessen Geschäftsstelle an der Akademie angedockt ist?

Lobbes: Alles, was an der Akademie geleistet wird, wird von einer Wissenschaftlerin dokumentiert und öffentlich zugänglich gemacht. Es gibt Interviews, Filme und die Website „portal.theater.digital", wo wir Arbeitsprozesse hinterlegen. Teil unserer Verpflichtung als von öffentlichen Händen geförderte Einrichtung ist es, dass dies alles gemeinfrei nutzbar ist. Ende 2023 erhielten unter anderen auch wir vom Landtag NRW die Anfrage, wir möchten doch mal einen Aufschlag machen, wie sich KI auf Kunst und Kultur in NRW auswirkt und wie man Künstlerinnen und Künstler ertüchtigen kann, kreativ damit umzugehen. Mit einer Beratungsfirma haben wir dann Bedarfe und Entwicklungspotenziale ermittelt und ein Konzept entwickelt. Daraufhin hat das Land beschlossen, das Kompetenznetzwerk „K3" zu gründen. Das reicht von niederschwelligen Online-Informationsangeboten für alle, die in NRW Kunst und Kultur machen, bis zu Exzellenzinitiativen und Forschungsstipendien für Menschen, die sich schon lange mit KI beschäftigen und eine große Expertise haben.

O&T: Worin besteht das Netzwerk? Gibt es bestimmte Kontaktstellen und Personen an Hochschulen und Theatern?

Lobbes: Das Netzwerk „K3" ist auf unsere Initiative in Dortmund angesiedelt, aber eine unabhängige Einrichtung. 21 Institutionen in NRW haben wir zusammengebracht, beispielsweise Theater oder alle Hochschulen für Theater und Musik in NRW. Da ist ein starkes Netzwerk entstanden, das großes Vertrauen genießt. Die Akademie hat dafür die Grundlage geschaffen, der Auftrag aber liegt bei „K3".

O&T: Der Theaterbetrieb ist in vielen Bereichen – Sie haben es beschrieben – längst digitalisiert. Brauchen die Häuser dabei Unterstützung durch Akademie und Netzwerk?

Lobbes: Anfangs war das unsere Idee. Wie schaffen wir es, an das Personal in den Theatern heranzukommen? Als freier Regisseur kann ich ein Lied davon singen, wie es ist, wenn man in der Beleuchtungsprobe sitzt und weiß, dass der Stellwerker, der eine Ausbildung hat und seine Maschine gerne kennen würde, ein neues Pult hingestellt bekommen hat, aber keine Zeit für eine wirkliche Einführung in dieses neue Tool. Man könnte mit dieser Technik eine riesige Show von Taylor Swift steuern,



„Maschinengespraeche“ an der Akademie für Theater und Digitalität Dortmund. Foto: Lex Karelly

schafft dann aber nur, überspitzt formuliert, hell, dunkel, blau und grün, weil nie Zeit ist, das Personal vernünftig zu instruieren. Solche Fortbildungen schaffen wir als Akademie auch nicht, denn dafür sind die Theater zu groß und die dortigen Dienstpläne zu klein. Aber wir bieten Workshops für Häuser, mit denen wir kooperieren. Über die European Theatre Convention haben wir ein Programm mit achtzig institutionellen Häusern in Europa gestartet. Leute aus den Häusern kommen zu uns, arbeiten, lernen und experimentieren mit Apps, Robotik, Projection-Mapping oder was auch immer, und nehmen ihre Erfahrungen dann zurück in ihre Häuser. Für die Weiterbildung der Häuser bietet die Deutsche Theatertechnische Gesellschaft (DTHG) viele Fort- und Weiterbildungsprogramme. Ich bin erstaunt, wie sehr wir uns an den Theatern immer noch in einem Feld bewegen, das stark vom 19. Jahrhundert geprägt ist, wie viele Rüstmeistereien, Schuhmachereien, Hutmachereien es da gibt. Das sind alles tolle und wichtige Berufe. Aber die Bedarfe verändern sich und liegen eben auch bei neuen Technologien.

O&T: Welchen Einfluss hat KI auf die traditionellen Theaterberufe?

Lobbes: Die einzigen, die sich keine Sorgen vor KI machen müssen, sind die kreativen Berufe, also alle, die mit Erfahrung, Vision, künstlerischer Kreativität antreten und weg wollen vom Abbild zum Sinnbild. Im Bereich der Unterhaltungsindustrie sieht das dagegen anders aus. Als die Fotografie aufkam, wurde gesagt, jetzt sei die Malerei am Ende; als der Film kam, sei das Theater am Ende; und als der Film ins Theater kam, war das Theater nochmal am Ende. Nix war zu Ende! Aber natürlich gibt es Steuerungsprozesse, die sich zum Schutz der Mitarbeitenden optimieren lassen, denn wir haben es an allen Theatern mit einem viel zu geringen Personalstand zu tun, so dass es zu strukturellen Überforderungen kommt. Das betrifft nicht nur die auftretenden Künstlerinnen und Künstler, die fachfremd singen müssen, sondern den gesamten Betrieb, Technik, Verwaltung, Disposition, Vertragsabteilung…

O&T: Trotzdem bleibt die Frage, wer oder was beherrscht wen? Ihre Ausführungen zum „Ring“ in Bayreuth zeigen, wie wichtig es Ihnen war, die Kontrolle über das Geschehen zu behalten. Doch selbst wenn nicht die Maschine die Kontrolle übernimmt, gibt es immer noch Menschen, die die von ihnen programmierte Maschine kontrollieren?

Lobbes: Eine der Wahrheiten ist: wem die Maschine gehört, der beherrscht die Zukunft und die Wahrheit, die in die Öffentlichkeit gebracht wird, und bestimmt, was die Öffentlichkeit denken und wählen soll. Ich finde es toll, dass unser Gespräch heute am 4. November stattfindet, denn die US-amerikanische Zivilgesellschaft hat bei den Midterms gerade bewiesen, dass man sich nicht jeden Unfug gefallen lassen muss. Das ist mein Plädoyer: Wir müssen im Diskurs bleiben, wach bleiben. Wir waren noch nie sicher vor dem Fortschritt. Die digitalen Technologien haben die Chance, etwas Positives damit zu machen. An der Akademie stellen wir uns die Frage: Wie kommen wir weg von einer angstbasierten zu einer rationaleren Diskussionskultur, was Kunst, Kultur und Technologie begrifft? Wie schaffen wir es, diskursiv und optimistisch zu bleiben?

O&T: Vielen Dank für dieses Gespräch.



„Maschinengespraeche“ an der Akademie für Theater und Digitalität Dortmund. Foto: Lex Karelly

Mit Herz und Respekt

Chordirektor Albert Horne im Porträt

Von Sibylle Eichhorn

Mit fünf Jahren sieht Albert Horne zum ersten Mal eine Aufführung von „Salome“, mit siebzehn arbeitet er bereits als Korrepetitor und im Alter von zwanzig ist er Solorepetitor am Opernhaus in Kapstadt, wo er wenig später auch Chordirektor wird. Nach seinem Wechsel nach Europa, wo er über ein Jahrzehnt den Opernchor des Hessischen Staatstheaters Wiesbaden leitete, ist er seit der Spielzeit 2025/26 Chordirektor an der Deutschen Oper am Rhein. Albert Hornes Weg zur Musik beginnt in seinem Elternhaus, wo eine umfangreiche Schallplattensammlung die Räume füllt. Bei seinen ersten Opernbesuchen packt ihn vor allem die ungefilterte Kraft der menschlichen Stimme: „Ich spürte Traurigkeit, Angst oder Glück durch eine gesungene Phrase.“ Jedes Mal, wenn er mit den Eltern am Theater vorbeifährt, verkündet er: „Da werde ich mal arbeiten.“ Über seinen Werdegang und seine Erfahrungen im Opernbetrieb sprach Sibylle Eichhorn, Sängerin im Opernchor der DOR und Mitglied im VdO-Bundesvorstand, mit ihm.

Singen macht verletzlich

Noch während des Studiums in London erhält Horne das Angebot, die Chorleitung in Kapstadt zu übernehmen. Als er sein erstes Engagement in Deutschland antritt, gibt ihm eine erfahrene Kammersängerin der Bayerischen Staatsoper diesen Rat: Ein Chordirektor müsse jeden Tag Hemd und Krawatte tragen – und er dürfe auf keinen Fall in der Kantine mit den Sängerinnen und Sängern am Tisch sitzen. Die Krawatte lässt er weg und spürt im Alltag schnell, wie wichtig der unmittelbare Kontakt mit den Chorsängern ist: „Meine Arbeit besteht zu vierzig Prozent aus Musik – und zu sechzig Prozent aus Psychologie.“ Ein Opernchor ist keine Maschine, die auf Knopfdruck reagiert. Da sind 65 Individuen. „Wer sich vorne hinstellt und nur befiehlt – lauter, leiser, schneller –, wird zum musikalischen Tyrannen“, sagt Horne.

Er weiß, wie viel Mut es erfordert, die eigene Stimme, das eigene Talent jeden Abend dem Publikum zu präsentieren. Singen macht verletzlich. Deshalb will er seinen Sängern Sicherheit und Halt geben. Albert Horne versteht seine Rolle als Chorleiter nicht als Soloprojekt, sondern als gemeinsamen Prozess: „Ich bin nicht für mich selbst hier, sondern um sicherzustellen, dass der Chor die bestmögliche Leistung auf die Bühne bringt.“

Für Chordirektoren ist es eine fast unausweichliche Frage: Zieht es sie nicht insgeheim auf das Podium vor das große Orchester? In seiner Zeit am Hessischen Staatstheater Wiesbaden dirigierte Horne regelmäßig Werke wie Brittens Peter Grimes, Puccinis Madama Butterfly oder große Sinfoniekonzerte. Kollegen fragen bis heute, ob er das Dirigieren nicht vermisse.

Horne schüttelt den Kopf. „Mein Herz brennt für die kontinuierliche Arbeit mit dem Chor. Als Chef hat man die Aufgabe, mit dem Ensemble an einem bestimmten Klang und an der Disziplin zu arbeiten“. Man teilt den Alltag, feilt an Homogenität, Ausdruck und Stimmung und verfolgt gemeinsam ein langfristiges Ziel. Für Albert Horne liegt in der Chorarbeit kein Verzicht, sondern das eigentliche Privileg. Das Rampenlicht überlässt er gern anderen – Erfüllung findet er in der täglichen Werkstatt mit seinen 65 Sängerinnen und Sängern.

Die tragende Säule

Ein gutes Jahr nach seinem Wechsel an die Deutsche Oper am Rhein zieht Albert Horne Bilanz. Das Pendeln zwischen den beiden Bühnen in Düsseldorf und Duisburg betrachtet er gelassen. Ihn fasziniert vielmehr die innere Statik des Hauses: „Die Deutsche Oper am Rhein ist eines der wenigen Häuser, an denen der Chor das große, identitätsstiftende Kollektiv ist – und nicht das Orchester“, erklärt Horne. Da die Orchester beider Städte nicht fest im Haus verankert sind, verschiebt sich die Wahrnehmung. „Der Chor hat hier einfach mehr Gewicht, er wird im Haus wirklich ernstgenommen und geschätzt.“

„Das Repertoire der Deutschen Oper am Rhein gehört zum Besten, was ich an Opernhäusern erlebt habe.“ Doch das Mammutprogramm hat seinen Preis.



Giuseppe Verdi, „La Traviata“ mit dem Chor der Deutschen Oper am Rhein Düsseldorf. Foto: Birgit Hupfeld



Albert Horne beim Proben. Fotos: Andreas Endermann

Der Chor bespielt zwei Häuser, ist dafür aber zu schwach besetzt. Das erschöpft die Sänger. Aus Hornes Sicht müssten es fünfzehn Chorstellen mehr sein, damit das Ensemble nicht dauernd am Limit singt und gegen das Orchester ankämpfen muss. Dabei geht es ihm nicht um Bequemlichkeit, sondern um den Schutz der Stimmen – und um dauerhafte Qualität.

Der Chorsaal als Atelier

Technische und musikalische Präzision sind die Basis, auf der alles ruht. Hornes Anspruch ist kompromisslos. Aber es geht um mehr: „Es ist mir wichtiger, dass wir Emotionen transportieren und eine Geschichte erzählen, als dass jeder Ton steril perfekt sitzt." Was über den Orchestergraben hinweg im Publikum ankommt, muss berühren. Das gelingt nicht durch computerhafte Genauigkeit, sondern durch Ausdruck und Farbe. Ein falscher Einsatz wird verziehen, eine leblose Phrase nicht.

Horne wurde neben der Oper wesentlich durch die englische Schauspieltradition und durch Shakespeares Werke geprägt. Für ihn ist der Text das tragende Fundament der Musik: „Die Farbe und die Intention müssen so überzeugend sein, dass die Geschichte auch ohne Übertitel bis in die letzte Reihe des Saales dringt. Wenn Lady Macbeth auf der Bühne flüstert, bringt es nichts, wenn sie einfach nur leiser redet", erklärt er. „Ihr Flüstern muss mit einer solchen Intensität aufgeladen sein, dass es die Zuschauer in der allerletzten Reihe packt." Genau diese theatrale Energie überträgt er auch auf den Chorgesang. Ein Piano entsteht nicht am Lautstärkeregler. Statt die Stimmen mechanisch zu drosseln, lässt er seine Sänger den inneren Raum und die eigenen Farben entdecken.

In den Proben arbeitet Horne mit allen Sinnen. Er springt vom Klavier auf, ruft ins Vorspiel hinein: „Piano ist eine Farbe!" oder „Das muss Charakter haben!". Er läuft dirigierend durch den Chorsaal oder setzt sich nachdenklich auf einen Stuhl und spricht zu den Kollegen – über eine Phrase, einen Ton, einen Gedanken. Wenn er den Chor der Zigarettenarbeiterinnen in „Carmen" einstudiert, weckt er Bilder: ein heißer Sommernachmittag, der Duft von Lavendel, die würzige Luft Andalusiens. „Diese Eindrücke bringen eine ganz bestimmte Farbe in die Stimme", erklärt Horne. „Dann muss niemand mehr angestrengt überlegen, wie er den Ton technisch erzeugt. Er kommt von selbst. Ein Klang darf niemals blass bleiben

In den Proben arbeitet Horne mit allen Sinnen. Er springt vom Klavier auf, ruft ins Vorspiel hinein: „Piano ist eine Farbe!" oder „Das muss Charakter haben!".

– er muss riechen, schmecken und leuchten."

Die Verantwortung für das künstlerische Ergebnis trägt der Chordirektor. Sein Name steht im Programmheft, er bürgt für die Qualität. Umso ernüchternder ist es, wenn Dirigenten den Chor als bloßen Zulieferer behandeln. „Ich bin kein Töne-Verwalter", stellt Horne klar und fordert Respekt für die Einstudierung. Wenn ein Gastdirigent ohne Absprache das Tempo verdoppelt, zerstört er Wochen harter Probenarbeit. Das ist für Horne nicht nur persönlich unbefriedigend, es entwertet auch die künstlerische Leistung des gesamten Chores. Dass es anders geht, bewies die Zusammenarbeit mit Dirigenten wie Will Humburg in Wiesbaden. Er führte den Opernchor wie einen Solisten, ließ den Sängern den Raum, Phrasen präzise zu platzieren, und suchte den Dialog auf Augenhöhe: „Er hat gefragt, ob eine bestimmte Dynamik für den Chor machbar ist. Das ist der Respekt, den diese Kunstform braucht."

Wenn Albert Horne an die Zusammenarbeit mit der Regie denkt, wünscht er sich Partner, die seine Philosophie teilen: Theatermacher, die die Chorsänger als eigenständige Darsteller wahrnehmen. Gute Regisseure schauen schon früh im Probenprozess genau hin: „Sie spüren sofort, wer ein schauspielerisches Talent mitbringt, wer etwas schüchterner ist oder wer gerade einen Impuls braucht." Statt dem Ensemble pauschale Anweisungen zu geben, gehen sie ins Detail. Diese Arbeit an den Figuren fordert heraus, bringt aber die überzeugendsten Resultate. Horne schwärmt: „Am Ende steht keine graue Masse auf der Bühne, die kollektiv traurig guckt – sondern wir erleben sechzig packende, lebendige Geschichten."

Zukunftsmusik?

Albert Horne versteht die Oper als zeitgemäßes Handwerk und engagiert sich auch abseits der Bühne: Als Gründungsmitglied lenkt er die Steuerungsgruppe des Chorforums von Opera Europa, die sich unter anderem damit befasst, wie digitaler Fortschritt die Theaterarbeit sinnvoll bereichern kann. Hier geht es nicht um projizierte Videohintergründe: „Wir müssen diese Technologie als echtes Werkzeug nutzen." Hornes Vision hat nichts mit Spielerei zu tun, sondern mit Effizienz: Weg von papiernen Notenbergen, hin zum Tablet. „Wenn ich in einer Probe musikalische Anweisungen gebe, sollten diese in Echtzeit auf den Displays aller Chormitglieder erscheinen."

Ein Blick nach Italien zeigt, dass das keine Utopie ist. Die Mailänder Scala und der Musikverlag Ricordi arbeiten längst auf diese Weise. Die Bibliothek trägt die Wünsche der Dirigenten in unterschiedlichen Farben in das digitale Notenmaterial ein. Mit einem Klick haben die Orchestermusiker sofort die Anweisungen auf dem Pult, die sie am Abend brauchen. „Genau in diese Richtung müssen wir an der Rheinoper denken." Horne weiß, dass der Weg dorthin Geld kostet und Flexibilität erfordert. Doch er sieht diesen Wandel als notwendig an, um den Sängern den Rücken für das freizuhalten, was wirklich zählt: die Kunst.

Zwischen Tabulatur und Inspiration

In der angelsächsischen und südafrikanischen Theaterwelt, aus der Albert Horne stammt, müssen Chorsänger alle zwei Jahre zum Vorsingen antreten. Das System ist gnadenlos: Wer nicht liefert, fliegt. Aus rein künstlerischer Sicht klingt das verlockend, um die Qualität rigoros hochzuhalten. Doch menschlich forderte es von Horne einen hohen Preis. „Das Schlimmste für mich war, alle zwei Jahre Verträge kündigen zu müssen", erinnert er sich. „In einem Land wie Südafrika mit extrem hoher Arbeitslosigkeit; wenn Menschen vor dir in Tränen ausbrechen und sagen: Ich habe vier Kinder zu Hause, ist das einfach furchtbar."

In Deutschland verlängern sich die Verträge im Opernchor nach bestandenem Probejahr fast automatisch. Das nimmt die Angst. „Bei einem herausfordernden Pensum wie hier an der Rheinoper benötigen die Sänger Sicherheit. Sie müssen sich voll auf die Musik konzentrieren können, statt um ihren Arbeitsplatz zu bangen." Diese Sicherheit schützt zwar weitgehend vor Entlassung, aber nicht vor dem künstlerischen Anspruch. Wenn Horne spürt, dass Kollegen träge werden oder eine Stimme nachlässt, spricht er das an. Er konfrontiert die Gruppe ebenso direkt wie den Einzelnen und appelliert entschieden an die Berufsehre seiner Chormitglieder. Sein Ziel ist es, ein Verhältnis zu schaffen, „in dem man Dinge offen ansprechen kann, ohne dass der andere es als persönliche Ablehnung empfindet."

Das deutsche System birgt für Albert Horne aber auch eine ganz eigene Herausforderung: den Normalvertrag Bühne. Für Außenstehende ein schwer überschaubares Regelwerk, bei dem Paragrafen häufig mit der künstlerischen Praxis kollidieren. „Wollt Ihr nach Regeln messen, was nicht nach Eurer Regeln Lauf?" singt Hans Sachs in den „Meistersingern" und offenbart damit ein Dilemma, dem wohl jeder Theaterbeschäftigte von Zeit zu Zeit begegnet. Die Künstlergewerkschaften sichern den Sängern zwar Planbarkeit und Entlastung, aber genau das bringt den Chorleiter zuweilen an seine Schmerzgrenze. Proben lassen sich nicht mal eben um eine halbe Stunde verschieben. Und was tun, wenn der Spielplan weit mehr Arbeit bereithält, als Probenzeit vorhanden ist?

Arroganz liegt Albert Horne dabei fern: „Ich kann nicht kommen und sagen: ich mache, was ich will. Es ist Teil meiner Erziehung: ich habe gelernt, Respekt zu haben." Den tariflichen Vorgaben begegnet er deshalb mit sachlicher Gelassenheit: „Sie sind schließlich da, um die Sänger zu schützen." Für Horne bedeutet das: die Regeln akzeptieren und sich im Chorsaal aufs Wesentliche konzentrieren. Dort mischt er die Klangfarben, balanciert die Stimmen aus und verwandelt gedruckte Noten in lebendige Musik. Vor allem aber weckt Albert Horne jeden Tag den Gestaltungswillen seiner Sängerinnen und Sänger – weg von der bloßen Tonproduziermaschine hin zu einem Kollektiv, das gemeinsam atmet, fühlt und klingt.

Gleichzeitigkeit mehrerer Wahrheiten

Der neue Intendant des Musiktheaters im Revier Gelsenkirchen Frank Hilbrich im Gespräch

Mit Ute Schalz-Laurenze

Schon der früh verstorbene Michael Börgerding setzte deutliche Zeichen, dass Oper etwas anderes als Feierabendunterhaltung mit Primadonnen- oder Hohes-C-Verehrung sein kann und muss. Zusammen mit GMD Markus Poschner führte das zu vielen Denkanstößen. Die Latte lag also hoch, als Frank Hilbrich als neuer szenischer Leiter 2022 die Oper Bremen zusammen mit Brigitte Heusinger übernahm. Er schuf als Regisseur mehrere aufsehenerregende Arbeiten: Brittens „Turn of the Screw", „Rosenkavalier" und wunderbar aktualisiert die Operette „Der Vetter aus Dingsda". Verdis „Don Carlos" und „Otello" konnten neu gesehen werden und vieles andere auch.



Frank Hilbrich. Foto: Daniel Nartschick

Frank Hilbrich, 1968 in Bremen geboren, wuchs in einer Lehrerfamilie auf und hat schon zu Schulzeiten im Jugendclub des dortigen Theaters mitgearbeitet. Heute sagt er, er sei an diesem Haus „zum Musiktheater verführt worden" Später assistierte er bei Regisseuren wie Hans Neuenfels und Ruth Berghaus. Seit dreizehn Jahren hat er eine Professur für Oper an der UdK Berlin, die jedoch seit seiner Bremer Zeit ruht. Durch seine Inszenierungen geht ein roter Faden: die seelische Verformung der Menschen durch Konditionierung, ja Gehirnwäsche gegenüber Kindern. „Dass die Trinität Kirche, Staat und Kapital das Land veröden lässt und dass Menschen durch Erziehung zerstört werden, ist leider mehr als aktuell". Hilbrichs künstlerischer Motor ist die Aktualität der Oper. Nun geht er als Intendant und leitender Regisseur ans Musiktheater im Revier Gelsenkirchen.

O&T: Herr Hilbrich, Sie haben im Schauspiel angefangen und nicht Musik studiert. Wie beschreiben Sie Ihre Faszination an der Oper und wie war Ihr Weg dahin?

Frank Hilbrich: Gleichzeitig mit dem Schauspiel. Ich habe eine musikalische Grundausbildung, mein Traum war immer Musiktheater. Günter Krämer hat das Bremer Haus für die Jugend weit aufgemacht und wir haben selbst was gemacht. Tolle Schauspieler:innen haben uns Trainings gegeben, wir durften in allen Proben sitzen, in Bremen habe ich alles getroffen… Das waren tolle Voraussetzungen und ich bin dankbar, dass ich nicht verhätschelt wurde mit Kinderprogrammen.

O&T: Gibt es etwas, von dem Sie sagen würden, das kann die Musik beziehungsweise Oper mehr als das Schauspiel?

Hilbrich: In der Oper gibt es die Gleichzeitigkeit von mehreren Wahrheiten, sie arbeitet dialektisch. Und genau das hat mich immer fasziniert, so nehme ich das Leben wahr, als sehr widersprüchlich. Denken und Fühlen sind gleichberechtigt. Es geht um Schwebezustände. Dazu kommt: schauspielernde Sänger:innen können zu einer Wahrhaftigkeit kommen, die mich immer wieder überwältigt und berührt. Es gibt komplexe Situationen, zum Beispiel die Erfindung der Atombombe, die so viele Dimensionen umfasst, das kann nur ein Musiktheater zeigen.

O&T: In Ihren Inszenierungen vermitteln Sie stark und oft betroffen machend, wie sehr uns das Geschehen angeht und wie aktuell Oper ist. Gleichzeitig achten Sie darauf, dass das nicht passiert mit aufgesetzten, intellektuellen Überbauten. Sie suchen auch im leichten Genre bei Gags hinter einer platten Oberfläche Geist, Anarchie und Ironie. Ich übertreibe jetzt mal: Sie suchen und haben eine bestimmte Art, das Publikum mündig zu machen.

Hilbrich: Das wäre schön, wenn das klappt. Aber ich arbeite nicht missionarisch. Mein Ziel ist, den Erlebnisraum Musiktheater so weit wie möglich für andere zu öffnen und dazu zu ermutigen, selbst zu gucken und zu hören. Ich will Gedanken und Eindrücke teilen, befragen und in Zweifel ziehen. Insofern ist mir das Mitdenken des Publikums ein zentrales Anliegen.

O&T: Abgesehen von der Qualität der künstlerischen Arbeit selbst, was ist in Ihren Augen erforderlich, um Leute in die Oper zu locken und das Vorurteil zu durchbrechen, die Oper sei etwas für feine gebildete Leute oder für Hohes-C-Fans?

Hilbrich: Das hohe C der Tenöre ist Zirkus, das ist auch ein Aspekt von Oper, aber keiner, der neues Publikum bindet oder dauerhaft fesselt. Es muss mehr darum gehen, die eigene Wahrnehmung gespiegelt zu bekommen und auf sich selbst zurückgeworfen zu werden. Beispiel: Ich war mit einem Freund, der gerade am Zusammenbruch einer langjährigen Liebesbeziehung litt, in Schuberts „Winterreise“. Er hatte noch nie vorher einen Liederabend erlebt, war aber nach kurzer Zeit komplett angefasst: „Es ist so toll, dass es den Menschen vor zweihundert Jahren genauso dreckig ging wie mir jetzt“. Interessanterweise hat ihn diese Erkenntnis beruhigt und getröstet. Er fühlte sich als Mensch verstanden. Und darum geht es: ich muss mich im Werk oder Text wiederfinden, egal ob alt oder neu. Ich habe in Chemnitz „Rummelplatz“ von Ludger Vollmer inszeniert. Das Libretto ist von Jenny Erpenbeck und spielt in dieser Region, während der ersten Jahren der DDR und der furchtbaren Enttäuschungen. Eine Würdigung des Schmerzes: ja, hier ist Mist passiert, was zum Aufstand 1953 führte. Das ist ein bitteres Stück, aber es hat die Menschen dort extrem begeistert. Ihre Geschichte und die Geschichte ihrer Stadt erfuhren darin eine Würdigung, eine Anerkennung des Schmerzes. Das ist viel. Schon Mozart fragte: bekomme ich für mein Leben Raum und Schutz? Wo ist die Freiheit des Individuums?

O&T: Wenn Sie an die großen Kolleg:innen der Vergangenheit denken, an Walter Felsenstein, Joachim Herz, Herbert Wernicke, Ruth Berghaus und viele andere: wer hat Wesentliches, auch Wesentliches für Sie, hinterlassen?

Hilbrich: Ich bewundere diese Kolleg:innen alle: Felsenstein in puncto Genauigkeit und Präzision, Berghaus mit ihrem brechtischen Ansatz, Wernicke, der die Essenz eines Inhalts Raum werden lassen konnte. Der größte Lehrer für mich persönlich war Hans Neuenfels. Er konnte wie keiner Musik in szenische Vorgänge übersetzen. Genauso wesentlich sind aber auch Dirigent:innen und Sänger:innen. Viele Aufnahmen haben mir sozusagen szenischen Unterricht gegeben. Nikolaus Harnoncourt oder Maria Callas zum Beispiel. Wie sie im Musizieren und Singen szenisch denken, hat mir Dimensionen erschlossen, die ich beim Lesen nie begriffen hätte.

O&T: Musiktheater im Revier ist ein besonderes Haus: mitbegründet von der für zeitgenössische Musik berühmten Sängerin Carla Henius und eins der wichtigsten Häuser in einer Stadt mit hohem Migrationsanteil und hohem AfD-Anteil. Wie gehen sie mit diesen Vorgaben um? Was werden Sie als erstes dort anbieten, gibt es schon weitere Ideen?

Hilbrich: Zunächst ist das ein fantastisches Gebäude mit wunderbaren Möglichkeiten. Großes Haus, Kleines Haus, in jedem andere Darbietungen. Ich will groß träumen: wie kann man in dieser Stadt neue Beziehungen herstellen? Was kann ich mit anderen teilen? Wie gehe ich mit Armut und Zerrissenheit um? Wo ist Bedarf? Ich wünsche mir Öffnung und eine Anlaufstelle für die gesamte Bevölkerung. Das Haus will innovativ für die Region sein, wir werden offene Proben anbieten, Teilhabemöglichkeiten verbreitern. Mit Muhammed Kaltuk im Tanz werden wir einen zeitgenössischen Choreographen haben, der vom Hip-Hop kommt und ganz andere Bevölkerungsschichten ansprechen kann. In Bremen haben wir „Botschafterabende“ gemacht: zwei oder drei Künstler:innen gingen zu eher privaten Einladungen. Das kam gut an und das werden wir in Gelsenkirchen auch so machen, also direkt auf Menschen zugehen und versuchen, unsere Begeisterung für Musiktheater zu teilen, ihnen hoffentlich Räume öffnen. Neben allen künstlerischen Ideen gehört heute Vermittlung zum Beruf – für alle.

O&T: In einem früheren Interview haben Sie einmal Interesse für die Opern von Peter Eötvös, Aribert Reimann und Kaija Saariaho gezeigt. Bremen hat die Spielzeit nun mit „Innocence“ der finnischen Komponistin eröffnet. Wie planen Sie für Gelsenkirchen?

Hilbrich: Wir werden erst nach ein, zwei Jahren Uraufführungen zeigen. Aber wir werden Neues nachspielen, zum Beispiel „Dark Fall“, eine Oper über Alzheimer von Hans Thomalla (2025). Ansonsten suchen wir das Politische und Gesellschaftliche in allen Stoffen, zeigen „Wozzeck“ oder „Tosca“, wo sich eine Frau plötzlich in einer politischen Realität wiederfindet, mit der sie niemals in ihrem Leben gerechnet hätte. Und in Mozarts „Clemenza di Tito“ stellen wir die Frage: Darf es milde Herrscher geben und was wäre das überhaupt?

O&T: Was befürchten und erhoffen Sie von KI für die Inszenierung von Opern?

Hilbrich: Bis jetzt hat sich KI, soweit ich weiß, nur als phänomenales und unbeängstigendes Werkzeug herausgestellt. Damit kann vieles, auch viel Ungutes geschehen. Von wirklich kreativer KI habe ich noch nicht gehört. Wir entwickeln für 2027/28 eine KI-Oper. Danach wissen wir bestimmt mehr.



Ludger Vollmer, „Rummelplatz“ nach dem Roman von Werner Bräunig, Theater Chemnitz. Foto: Nasser Hashemi

Frische, Flexibilität, Fantasie

Projekte des Studiengangs „Gesang/Musiktheater“ der Universität der Künste Berlin

Von Isabel Herzfeld

In rasender Eifersucht stürmt der Ehemann ins Schlafzimmer seiner Frau, durchwühlt das Bett auf der Suche nach dem Liebhaber, macht auch vor dem Kinderwagen seines neugeborenen Sohnes nicht halt. Kissen, Decken, Matratzen, alles fliegt raus, auch das Kind, hier zum Glück nur eine Gummipuppe, das die aufgeregten Frauen gerade noch auffangen können. Bei der Premiere hat Carlo Schmitz so viel Schwung, dass es auf den Boden knallt, wohl für den Rest seines Lebens traumatisiert. Doch der Wagen ist nun frei und kann den Liebhaber aufnehmen, den man daraus genüsslich in die Themse kippt.



Giuseppe Verdi, „Falstaff“ mit Studierenden des Masterstudiengangs Gesang/Musiktheater der Universität der Künste Berlin 2026. Foto: Daniel Nartschick

Das ist die turbulenteste, wohl komischste Szene aus Giuseppe Verdis „Falstaff“. Im Original ist das Transportmittel des „dicken Ritters“ allerdings ein Wäschekorb. Seine Verwandlung in einen Kinderwagen gehört zu den verrückten, verspielten Ideen, mit denen die Regisseurin Isabel Hindersin Verwirrung und Ambivalenz auf die Spitze treibt. Sie enthüllt Abgründe braver Bürgerseelen und bringt die Paare nach Art des „Sommernachtstraum“ durcheinander, dessen Atmosphäre der dritte Akt mit fantastisch-bedrohlichen Kostümen aufgreift. Falstaff im Kinderwagen ist die Verkörperung infantiler Unreife, die er mit Charme und Schläue wettmacht.

„Falstaff“ ist das diesjährige Opernprojekt im Rahmen des Masterstudiengangs Gesang/Musiktheater der Universität der Künste Berlin. In einer A- und B-Besetzung demonstrieren die Studierenden der Abschlussjahrgänge, wie individuell verschieden sie ihre Rollen trotz gleichem Regieansatz ausfüllen können, vor allem die beiden Titelhelden. Xu Fan gibt der großen Arie „L‘onore“, die den bürgerlichen Ehrbegriff geißelt, mit ausgeglichen strömendem Bariton würdevolle Empörung. Seine Bediensteten stellen ihm sogar einen Großvaterstuhl bereit, von dem aus er doziert. Eric Yonghyun Choi dagegen ist ein Energiebündel, immer in Bewegung, mit nuancierter Gestik und Mimik gestaltend. Dem Publikum schleudert er seine Verachtung aus nächster Nähe entgegen – nicht ohne vorher, nach ein paar kräftigen Schlucken aus der Weinflasche, die Bühnenstufen in den Zuschauerraum herabgeglitten zu sein.

Um diese Kraftzentren bilden sich zwei völlig unterschiedliche Ensembles; eher zurückhaltend, auf perfekte Stimmhomogenität bedacht das eine, das andere in ungeheurer Spielfreude einander zugewandt. „Es gibt Ensembles, die funktionieren auf Anhieb“, kommentiert Isabel Hindersin, „die entwickeln so eine spielerische Leichtigkeit. Für andere ist das ein etwas längerer Weg.“ Die in Barcelona geborene Schauspielerin und Sängerin ist in spanischer wie in deutscher Kultur zuhause und hält Erfahrung in Komposition für unerlässlich beim tieferen Verständnis der darzustellenden Musiktheaterwerke. 2013 gab sie ihr Regiedebüt mit „Così fan tutte“ in Valencia; 2016 wurde sie als Professorin im Fachbereich Musiktheater an die UdK berufen. Die Berliner Erstaufführung von Peter Eötvös’ „Angels in America“, Brittens „Rape of Lucrecia“ oder Monteverdis „Krönung der Poppea“ gehörten zu ihren für ihre Lebendigkeit gefeierten UdK-Projekten. „Hier ist es jetzt meine Aufgabe, das Potenzial zu entfalten“, erläutert sie ihren Ansatz. „Das Wichtigste ist, den Weg jedes einzelnen zu erkennen. Wenn jemand wahnsinnig gehemmt war und jetzt aus sich herausgeht, dann finde ich das ganz großartig. Schlimm ist für mich, wenn ich merke, jemand steht vier Monate auf einem Fleck. Trotzdem kann sich das zur Premiere noch ändern.“

„Isabel sprüht nur so vor Energie und das überträgt sich dann auf uns“, meint Carlo Schmitz, der Sänger des eifersüchtigen Ford der B-Besetzung. Der 26-Jährige

schätzt sich glücklich, dass er den szenischen Unterricht bei beiden maßgeblichen Professoren der UdK erleben durfte. „Später im professionellen Opernbetrieb muss ich ja auch mit verschiedenen Regiestilen zurechtkommen." Lars Franke war festangestellter Regisseur an den Staatsopern Hamburg und Stuttgart, inszenierte unter anderem in Rostock, Schwedt, Bern und Dresden.

Seit 2013 gehört er zum Leitungsteam im internationalen Opernkurs „Oper Oder Spree", ist inzwischen auch künstlerischer Leiter des gleichnamigen Festivals. Während Hindersin ihre Studierenden aus dem Rollenverständnis heraus eine persönliche Gefühlswelt entwickeln lässt, die sie in Körperlichkeit umsetzen, verfolgt Franke einen analytischeren, auch gesellschaftskritischeren Ansatz. Beiden geht es jedoch um die Entwicklung von modernen Sängerdarsteller:innen – nur „schön singen" reicht da nicht aus.

Franke inszenierte im Vorjahr einen gegen den Strich gebürsteten „Don Giovanni", der einerseits im sozial prekären Vorstadtmilieu angesiedelt war, andererseits seine punkig angehauchten Frauenfiguren keineswegs als „Opfer" des ruchlosen Verführers zeigte. Ein spektakulärer Doppelabend gelang mit Gershwins tragischer Jazzoper „Blue Monday", die auf den Verismo-Einakter „Pagliacci" bezug nimmt, in Kombination mit Maurice Ravels „L'Entfant et les Sortilèges" als einer zauberhaften und gleichwohl zutiefst glaubwürdigen „Coming of Age"-Geschichte. Alle diese Produktionen faszinierten durch unverbrauchte Frische und Risikofreude bei durchweg hoher Professionalität, die im etablierten Musiktheaterbetrieb allzu oft der Routine geopfert wird. Auch die UdK hat über Kürzungen zu klagen, pflegt aber dennoch gerne Zeitgenössisches und die Schätze der Klassischen Moderne. Für die nächste Saison geplant sind Viktor Ullmanns „Kaiser von Atlantis" sowie Kurt Weills komischer Einakter „Der Zar lässt sich fotografieren".

Eric Yonghyun Choi verkörpert beide Titelrollen und macht damit seinen Studienabschluss. Der 28-jährige Südkoreaner gehört zu den Begabtesten seines Jahrgangs. Er verfügt über einen voluminösen Bariton, der ihn für die schweren Verdi- und Wagner-Rollen prädestiniert, und zudem über Bühnenpräsenz und schauspielerische Intensität. „Falstaff" ist seine erste große Rolle, nicht künstlich auf alt getrimmt, sondern als charmanter, jugendlicher Bösewicht. Um seinen speziellen Narzissmus zu verstehen, hat er sich Hollywood-Helden als Vorbilder gewählt: Al Pacino als „Scarface", John Travolta aus „Pulp Fiction", Michael Jackson und Elvis Presley. „Diese Art von Männlichkeit begegnet uns überall im Leben und kann auch ein Teil von uns selbst sein", charakterisiert er seine Figur als eine aus dem Gleichwicht geratene Energie.

„Dass wir alle jung sind und vergleichsweise attraktiv, gibt der Geschichte eine völlig neue Dynamik, eine stärkere Fallhöhe", ergänzt Lara Hüsges, die „Alice Ford" der B-Besetzung. Beide betonen, wie begeisternd die Arbeit für sie war, wie viel Kollegialität und auch eigene Kreativität auf der Bühne herrschte. Ihre Erwartungen an den künftigen Beruf werden dadurch sehr hochgeschraubt. Doch für ihren Traum nehmen die künftigen Opernstars ein entbehrungsreiches Leben auf sich. Eric jobbt mehrmals in der Woche in einem koreanischen Restaurant, Lara schreibt Pressetexte und singt im „Hamburger Mädchenchor", Carlo hat das Glück, schon als Aushilfe in verschiedenen Opern- und Konzertchören seinen Lebensunterhalt bestreiten zu könenn. Die beiden Deutschen sind da klar im Vorteil, Choi kam erst vor drei Jahren nach Deutschland, nach seinem Bachelor, den er vorher in Busan gemacht hatte.

„Dass wir alle jung sind und vergleichsweise attraktiv, gibt der Geschichte eine völlig neue Dynamik, eine stärkere Fallhöhe", ergänzt Lara Hüsges, die „Alice Ford" der B-Besetzung. Beide betonen, wie begeisternd die Arbeit für sie war, wieviel Kollegialität und auch eigene Kreativität auf der Bühne herrschte.

Wie kommt ein solches Ensemble überhaupt zustande? „Wir haben jedes Jahr ein Kontigent von Sängern, die ihren Abschluss machen müssen", sagt Errico Fresis, der Dirigent der Aufführungen und musikalischer Leiter des Studiengangs. „Dann schauen wir, wen wir haben, einen Koloratur- und einen dramatischen Sopran, zwei Tenöre, einer leichter, einer etwas schwerer. Was kann man damit machen? Alle Stücke, die einen Chor brauchen, scheiden schon mal aus, ‚Fledermaus', ‚Traviata', ‚Rigoletto', auch die ‚Zauberflöte'. Bei ‚Don Giovanni' letztes Jahr dachten wir beim Leporello, das könnte ein Falstaff sein, und der Don Giovanni der zweiten Besetzung ein Ford. Da hatte man zwei großartige Stimmen, aber dann fängt die Arbeit erst an. Es stellte sich heraus, dass Falstaff die einzige Verdi-Oper war, die wir überhaupt machen konnten."

Und darauf musste man viele Jahre warten. „Natürlich beobachten wir während des Studiums, wie sich die Studierenden entwickeln. Das Problem ist, dass wir früher einen Diplomstudiengang hatten und die Leute über sechs Jahre lang beobachten, ihnen mehr beibringen und auch mehr von ihnen erwarten konnten. Jetzt sind viele nach vier Jahren Bachelor weg, und für zwei Jahre Masterstudium kommen sie aus der ganzen Welt, mit teils sehr unterschiedlichen Voraussetzungen." So gab es etwa in Südkorea im Bachelor-Studium keinen szenischen Unterricht, während in Berlin von Anfang an viel Wert darauf gelegt wird. Die Stimmen sind gut ausgebildet, doch wenn noch Deutsch für den Alltagsgebrauch gelernt werden muss, wie



Giuseppe Verdi, „Falstaff“ mit Studierenden des Masterstudiengangs Gesang/Musiktheater der Universität der Künste Berlin 2026. Foto: Daniel Nartschick

tief kann man dann noch in Französisch, Italienisch, Russisch eindringen? Zur vorzeitigen Stimmenschädigung im heutigen gnadenlosen Opernbetrieb komme ein Verlust der Deklamationsfähigkeit, beklagt Fresis. „Man sieht heute an jeder Kommunikation, dass die Sprache keine Verbindung mehr mit dem Körper hat. Das aber braucht man für Deklamation. Und ohne einen seelischen Inhalt geht es auch nicht. Viele Leute gehen mit der Sprache um, als ob sie ein Rezept vorlesen.“ Es ist ungeheuer anspruchsvoll, in eine Kultur tief einzudringen, die kein Allgemeingut mehr ist. Die Arbeit ist auf der ganzen Linie anstrengender geworden. Szenische Darstellung, Repertoirestudium, Stimmtechnik müssen auf neue Anforderungen zugeschnitten werden. Zudem wird schauspielerische Intensität gefordert und der Glanz junger Stimmen, die an der UdK noch unverbraucht zu erleben sind, soll nicht vorzeitig leiden. Für diese anspruchsvolle Ausbildung werden die Absolvent:innen dann auf den Opernbühnen geschätzt. Nach Vera-Lotte Boecker, Ya-Chung Huang und Malina Höfflin, Absolvent:innen vergangener Jahre, wird man ganz sicher auch den Beteiligten am diesjährigen „Falstaff“-Projekt wiederbegegnen.

Personalia

Hermes Helfricht wurde ab der Spielzeit 2027/28 für fünf Jahre zum Generalmusikdirektor des Theaters Erfurt berufen. Mit der Entscheidung fand ein umfangreiches Auswahlverfahren seinen Abschluss. Das Theater Erfurt hatte unter der Leitung des damaligen Künstlerischen Direktors Malte Wasem und der Kaufmännischen Werkleiterin Christine Exel frühzeitig das Verfahren eingeleitet. Aus einem breiten Bewerber:innenfeld wurden vorab sechs Kandidaten ausgewählt, die während der Spielzeit 2025/26 jeweils ein Sinfoniekonzert sowie eine Vorstellung von Mozarts „Don Giovanni" dirigierten. In jener Spielzeit war Helfricht bereits als GMD an das Theater Erfurt bis Juli 2027 berufen. Mit seiner nun bestätigten Berufung wird er seine Arbeit am Theater Erfurt ab 2027/28 für weitere fünf Jahre fortsetzen. Rebekah Rota übernimmt zur Spielzeit 2028/29 die Intendanz des Theaters Erfurt. Bis dahin bleibt sie Intendantin der Oper Wuppertal.

Tânia Carvalho übernimmt 2027/28 die Leitung des BallettVorpommern. Die portugiesische Choreografin und Nachfolgerin von Ralf Dörnen, der die Compagnie über drei Jahrzehnte entscheidend geprägt hat, setzte sich bei einem internationalen Auswahlverfahren gegen rund 70 andere Bewerbungen durch. Carvalho arbeitete als Gastchoreografin mit Ballet de l'Opéra de Lyon, Ballet National de Marseille, dem portugiesischen Nationalballett und am Staatstheater Mainz. Ihre Arbeiten waren auch am HAU Hebbel am Ufer in Berlin sowie auf Kampnagel in Hamburg zu sehen. Mit dem zwölfköpfigen Ensemble des BallettVorpommern wird sie eigene Arbeiten entwickeln und das stilistische Spektrum der Compagnie zwischen Klassik und Moderne weiterführen.

Ausgezeichnet

Die Sopranistin **Susanne Serfling** erhielt den **Gelsenkirchener Theaterpreis 2026**. Die Sängerin ist seit der Spielzeit 2025/26 festes Mitglied im Ensemble des MiR Gelsenkirchen. Zuvor begeisterte sie als Gast 2023 mit ihrer Interpretation der Salome in Strauss' gleichnamiger Oper. In der vergangenen Spielzeit überzeugte sie unter anderem



Susanne Serfling. Foto: Isabel Machado Rios

als Senta in Wagners „Der fliegende Holländer". Diese Saison ist sie als Marie in Bergs „Wozzeck" zu erleben. Die von der Stiftung der Sparkasse Gelsenkirchen gestiftete Auszeichnung wurde bereits zum 27. Mal verliehen.

Das **Staatstheater Mainz** wurde von vierzig Kritikerinnen und Kritikern des Magazins „Opernwelt" zum **Opernhaus des Jahres** ernannt. Hervorgehoben wurde die Qualität und politische Wachsamkeit der Produktionen an diesem erstmalig in dieser Weise ausgezeichneten Mehrspartenhaus. Gleich drei Stücke stammten von jüdischen Komponisten des 20. Jahrhunderts: Wolfgang Korngold „Tote Stadt", Viktor Ullmann „Kaiser von Atlantis" und Julia Kerr „Der Chronoplan" als szenische Uraufführung. Die Spielzeit 2025/26 hatte das Staatstheater Mainz mit dem fragenden Motto „Denn wovon lebt der Mensch" überschrieben.

Brigitte Fassbaender wurde bei einer Galaveranstaltung im Hessischen Staatstheater Wiesbaden mit dem **Deutschen Theaterpreis DER FAUST 2026** für ihr Lebenswerk ausgezeichnet. 1939 in Berlin geboren, wurde sie 1961 an die Bayerische Staatsoper engagiert und feierte als Octavian im „Rosenkavalier" ihren internationalen Durchbruch. Als Mezzosopranistin hat sie alle wichtigen Partien ihres Fachs gesungen. Sie hat als erste Frau die drei großen Liederzyklen von Franz Schubert aufgenommen und widmet sich in Konzerten und Kursen besonders der Kunstform des Lieds. Als gefragte Gesangspädagogin unterrichtet sie bis heute weltweit in Meisterkursen. Nach ihrer aktiven Sängerinnenlaufbahn hat sie sich ab 1995 auch als Musiktheater-Regisseurin einen Namen gemacht. Von 1999 bis 2012 leitete sie als Intendantin das Tiroler Landestheater in Innsbruck. Zuvor war sie Operndirektorin am Staatstheater Braunschweig. Bis heute arbeitet sie als Opern-Regisseurin. Seit 2002 leitet sie den Eppaner Liedsommer.

Das **Münchner Staatstheater am Gärtnerplatz** wurde in der Sendung „Operetten-Boulevard" auf BR Klassik mit dem **BR Klassik Spielzeit-Frosch** 2025/26 für Peter Lunds Neuinszenierung der Lehár-Operette „Der Graf von Luxemburg" ausgezeichnet. Die Produktion setzte sich gegen neun andere Inszenierungen aus Deutschland, Österreich, der Schweiz und Frankreich durch. Der Operettenpreis würdigt den Mut, selten gespielte Werke herauszubringen oder neue szenische Lesarten zu wagen. Die Jury lobte Peter Lunds gelungene neue Textfassung und szenische Verjüngungskur, die aus der Titelfigur René im Paris der vorvorigen Jahrhundertwende einen charmanten Hochstapler macht und die Rolle der Gräfin von Luxemburg – wie alle Frauenfiguren – emanzipiert. Der Geschlechterkampf findet nun auf Augenhöhe statt, was mit dem Original harmoniert und es sogar noch aufwertet. Das Gärtnerplatztheater zeigt die Produktion wieder ab 6. Januar 2027.

Der **7. Deutsche Preis für Chordirigieren** ging an **Bobin Kim**, die sich beim Finalkonzert in der St. Elisabeth-Kirche Berlin-Mitte gegen zwei Finalist:innen durchsetzte. Der Preis wird vom Forum Dirigieren des Deutschen Musikrats und dem RIAS Kammerchor Berlin verliehen. Das Preisgeld in Höhe von 5.000 Euro stiften die Deutsche Musik- und Orchestervereinigung unisono und die Vereinigung deutscher Opern- und Tanzensembles VdO. Die Preisträgerin studierte an der Korea National University of Arts in Seoul und der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main. Ihr Konzertexamen in Chorleitung legte sie an der Hochschule für Musik Saar ab. Sie war Assistentin an der Semperoper Dresden und ist seit 2022 Stipendiatin des Förderprogramms Forum Dirigieren

des Deutschen Musikrats. Seit der aktuellen Spielzeit 2026/27 ist Bobin Kim stellvertretende Chordirektorin an der Bayerischen Staatsoper. Mit dem Preis erhält sie nun zusätzliche Engagements beim RIAS Kammerchor Berlin, beim SWR Vokalensemble, beim WDR Rundfunkchor sowie beim MDR-Rundfunkchor.

Nachrichten

Die **Palucca Oberschule** feierte ihr 65-jähriges Jubiläum Ende September mit einem Tag der Offenen Tür. Seit 1961 erhalten in dieser integrierten Oberschule rund 120 Kinder und Jugendliche parallel zur tänzerischen Ausbildung eine Schulbildung. Bis heute ist dies ein einmaliges Bildungsmodell. Schülerinnen und Schüler der Klassenstufen 5 bis 10 erwerben nach dem sächsischen Lehrplan den Realschulabschluss und erhalten gleichzeitig eine professionelle tänzerische Ausbildung. Kleine Klassen, individuelle Förderung und die enge Verbindung mit der Palucca Hochschule schaffen dafür besondere Rahmenbedingungen. Ab Klasse 7 können Schülerinnen und Schüler im Rahmen der Nachwuchsförderung bereits als Studierende der Hochschule geführt und gezielt tänzerisch gefördert werden.

Die **freien Produktionshäuser und Spielstätten für die Darstellenden Künste in Sachsen** haben sich gegen die geplanten Kürzungen von bis zu 50 Prozent bei der Kulturstiftung des Freistaates Sachsen im Doppelhaushalt 2027/28 gewendet. Die Protestnote stammt von: HELLERAU – Europäisches Zentrum der Künste Dresden, Societaetstheater Dresden, Zentralwerk Dresden, projekttheater Dresden, villa\wigman Dresden, LOFFT – DAS THEATER Leipzig, Schaubühne Lindenfels Leipzig, Westflügel Leipzig, Cammerspiele Leipzig, Ostpassage Theater Leipzig, OFF-Bühne KOMPLEX und TANZ I MODERNE I TANZ Choreographisches Zentrum Chemnitz. Die Kürzungen wären ein Kahlschlag bei den Freien Künsten und der kulturellen Vielfalt in Sachsen. Die eingesparte Summe könnte nur einen marginalen Beitrag zur Konsolidierung der schwierigen Haushaltslage leisten und stünde in keinem Verhältnis zum dadurch verursachten gesellschaftlichen Schaden.



Bobin Kim. Foto: Jonas Ruhs

Das neu gegründete **Opernstudio Baden-Württemberg** hat mit Beginn der Spielzeit 2026/27 seine Arbeit aufgenommen. Das gemeinsame Förderprojekt der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart mit dem Theater und Orchester Heidelberg und dem Theater Ulm verbindet künstlerische Ausbildung und professionelle Theaterpraxis. Besonders qualifizierte Nachwuchssängerinnen und -sänger der Opernschule der HMDK Stuttgart werden als Solistinnen und Solisten an den beiden Partnertheatern engagiert, wo sie eine Spielzeit lang an insgesamt vier Produktionen mitwirken und die vielfältigen Anforderungen des Berufsalltags an einem deutschen Repertoiretheater kennenlernen. Die ersten drei Teilnehmenden sind Elena Salvatori, Andi Jin und Jasper Lampe. Die Fortführung und Weiterentwicklung des Programms in den kommenden Jahren ist vorgesehen.

Nachruf

Der Dirigent **Herbert Blomstedt** ist am 4. November 2026 im Alter von 99 Jahren verstorben. Der Amerikaner mit schwedischen Wurzeln galt als einer der bedeutendsten Dirigenten seiner Zeit und war bis ins hohe Alter musikalisch aktiv. Sein großer Wunsch war es, noch bis zu seinem 100. Geburtstag und darüber hinaus auf der Bühne zu stehen. Zunehmende gesundheitliche Probleme machten ihm dies zuletzt jedoch unmöglich, weshalb er mehrere geplante Auftritte absagen musste. Besonders eng verbunden war Blomstedt mit den Orchestern in Leipzig und Dresden. Von 1998 bis 2005 leitete er das Leipziger Gewandhausorchester, zuvor war er zehn Jahre lang Chefdirigent der Sächsischen Staatskapelle Dresden. Auch mit den Bamberger Symphonikern und dem NDR-Sinfonieorchester verband ihn eine langjährige musikalische Zusammenarbeit.

Soundtrack zum Softporno

Wiedereröffnung der Oper Köln mit Volksfest und „Der Rosenkavalier“

Von Rainer Nonnenmann

Schon das 1902 am Habsburgerring eröffnete Gebäude war nicht „nur“ ein Opernhaus, sondern Ausdruck der stolzen Prosperität, Kulturbeflissenheit und Weltoffenheit der einstigen freien Reichs- und dann preußischen Hansestadt Köln. Später wurde mitten im Herzen der Stadt 1938 die Synagoge niedergebrannt und während des Zweiten Weltkriegs die übrige Innenstadt in Schutt und Asche gelegt. Anschließend zog der Kölner Architekt Wilhelm Riphahn verkehrsgerechte Nord-Süd- und Ost-West-Achsen durch das radierte Areal und errichtete am einstigen Geburtsort des Operettenkönigs – jetzt Offenbachplatz genannt – ein neues kulturelles Zentrum mit Opernhaus 1957 und Schauspielhaus 1962.

Ein halbes Jahrhundert später benötigte der Gebäudekomplex eine Generalsanierung. Diese begann im Juni 2012, dauerte sagenhafte 14 Jahre lang und verschlang schließlich ein Vielfaches der ursprünglich kalkulierten Gesamtkosten, nämlich astronomische 1.500 Millionen Euro. Nach zahllosen Terminverschiebungen konnte das Ensemble im September 2026 endlich wieder eröffnet werden.

Anstelle der später aufgetragenen Grautöne erstrahlte das Foyer nun wie einst in warmen Elfenbein-, Kakao- und Kaffeetönen sowie im Saal rotbraunem Nussbaumfurnier. Vierzigtausend Menschen kamen, um sich die Häuser und neu geschaffenen Spielstätten anzusehen: die golden gestaltete Kinderoper mit 220 Plätzen und das flexibel disponierbare Kleine Haus. Außerdem gab es Rock- und Popbands, Mitmachprogramme, Aktionen für Kinder, Angebote für Familien sowie Stände von Vereinen, Initiativen und Kölner Kulturinstitutionen. Beim ersten Konzert im 1346 Plätze umfassenden Opernhaus taten sich Gürzenich-Orchester, Chor und Ensemble der Oper Köln mit der Kölschrockband Kasalla zusammen. Beim Galakonzert vor reichlich Politprominenz aus Stadt, Land und Bund hielt der Hamburger Kultursenator Carsten Brosda in seiner Funktion als Präsident des Deutschen Bühnenvereins eine vielbeachtete Festrede.



Richard Strauss, „Der Rosenkavalier“ an der Oper Köln mit Giulia Montanari (Sophie) und Bianca Andrew (Octavian). Foto: Matthias Jung

Schauspielintendant Kay Voges eröffnete mit der Uraufführung von Kristof Magnussons und Gunnar Klacks Komödie „In bester Lage“. Opernintendant Hein Mulders griff auf Richard Strauss´ Komödie „Der Rosenkavalier“ zurück. Zur Premiere reihte sich das Publikum in langer Schlange um den gesamten Vorplatz. Denn der Zugang erfolgte auf rotem Teppich nur durch eine einzige Tür, an der Intendant Hein Mulders alle Gäste persönlich mit Handschlag begrüßte. Im Saal musste der Opernchef dann erst einmal klarstellen, dass die Bühnentechnik nicht voll einsatzfähig sei, was die Proben beeinträchtigt und zu kurzfristigen Alternativlösungen gezwungen habe. Die Kulissen hätten eigentlich wie Phantasmagorien aus der Unterbühne auftauchen sollen, deren Hydraulik sich jedoch verweigerte, und für den dritten Akt war die Drehbühne nicht verfügbar. Der Inszenierung schien dennoch nicht wirklich etwas zu fehlen.

„Der Rosenkavalier“ spielt im feudalen Wien von Kaiserin Maria Theresia und wurde 1911 in Dresden uraufgeführt. Mit der neuen alten Oper Köln hat das Stück rein gar nichts zu tun. Andere Stücke hätten besser gepasst. Marie-Ève Signeyrole verzichtete in ihrer Inszenierung zwar auf eitel Puderperücken

und Rokoko-Zierrat, unternahm aber keinen Versuch, Strauss´ Walzer-Manie und Hugo von Hofmannsthals historisierende Salonkonversation auf die Kölner Gegenwart zu beziehen. Stattdessen machte sie die Bühne zu einem Filmstudio, wie es überall auf der Welt stehen könnte. Die Feldmarschallin agiert als Schauspielerin, die sich selber spielt, später als Regisseurin mit eigenem Drehbuch. Der lüsterne Baron Ochs auf Lerchenau erscheint wie Hollywood-Produzent Harvey Weinstein, der sich mit Geld und Macht sexuelle Gefügigkeit erzwingt. Die auftrumpfenden Fanfaren und jauchzenden Hörnern von Strauss´ enthusiasmierendem Vorspiel dienen als Soundtrack zu einem Softporno, den die Marschallin (Magdalena Hinterdobler) und Octavian (Bianca Andrew) vor laufenden Kameras im zerwühlten Bett drehen. Der Liebhaber ist indes kein süßer Knabe, sondern trägt Mieder, hat Brüste und singt mit glockenhellem Sopran. Die Frau in der Hosenrolle verkleidet sich als Frau mit Kleid und Langhaarperücke. Diese Liebe ist offenbar lesbisch und Vetter Ochs (Patrick Zielke) macht sich mit seinem Grabschen und Nachstellen ganz unnötig zum Esel.

Zum Auftritt von Lakaien, Händlern und antichambrierenden Gästen dreht ein Walzer nach dem anderen und schnattern die Holzbläser wild um die Wette. Schließlich gibt ein bestellter Heldentenor (Young Woo Kim) eine überschwängliche Liebesarie zum Besten. Die Puccini-Parodie wird vom Filmteam mit verstreuten Schneeflocken melancholisch gerahmt und vom polternden Ochs rüde unterbrochen. Strauss komponiert hier ganz offensichtlich Musik mit Musik. Die Regie zeigt dementsprechend die Bühne als Drehort eines Filmsettings. Die doppelte Ebene schafft ironische Distanz zur Komödie, bietet statt einer neuen Lesart aber nur eine längst in vielen Inszenierungen genutzte Perspektive durch die mediale Brille. Wieder allein zu Hause spielt die Marschallin eben jenen Film ab, den sie morgens gedreht hat, um nun übers Verstreichen der Zeit und das Älterwerden zu sinnieren. Im zweiten Akt überreicht Octavian im Auftrag der Marschallin für den Brautwerber Ochs der jungen Sophie von Faninal (Giulia Montanari) eine silberne



Blick aus dem oberen Foyer des Kölner Schauspielhauses auf den neu gestalteten Dirk Bach-Platz, unter dem sich die Kinderoper befindet, sowie links auf Opernhaus und rechts Kleines Haus. Foto: Rainer Nonnenmann

Rose. Fabien Teignés Bühnenbild macht daraus die Galaveranstaltung „Silberne Rose Filmpreis“ mit der Marschallin als Juryvorsitzende samt Rednerpult und der von einer Filmrolle umrankten Silberrose als Trophäe. Mit dem Glitzern von Celesta und Flageoletts hypnotisiert Strauss die beiden jungen Menschen zur Liebe auf den ersten Blick und lässt die Hochzeitshoffnungen des Ochs zerfließen. Der berühmte Rosenkavalier-Walzer begleitet dann die Übergriffe des alten Bocks auf den Backfisch-Filmstar. Octavian geht dazwischen und die jungen Liebenden fegen allen Dünkel, Stand und Ehrenkodex von Alt- und Geldadel hinweg. Strauss feiert diese Jugendrevolte und mit gleich drei hohen Frauenstimmen in Arien, Duetten und Terzetten die Emanzipation von Frau und lesbischer Liebe.

Im dritten Akt macht die Feldmarschallin ihrem Titel alle Ehre. Sie agiert nicht mehr als Schauspielerin, sondern als Marschbefehlshaberin auf dem Felde der Regie. Ihr Meisterstück ist das fingierte Stelldichein des Barons mit dem als Zofe Mariandl verkleideten Octavian. Um den Lüstling bloßzustellen kreiert sie wüste Pornobilder aus dem Swingerclub. Als das junge Paar nicht mehr weiter weiß, hilft sie ihm mit dem Storyboard auf und überspielt alle Kabalen mit: Alles Walzer! Bei allem äußerlichen Rummel zerbricht in der finalen Szene dann innerlich doch etwas: die Marschallin führt nun Regie bei der Lovestory Octavian & Sophie. Strauss´ wiederkehrende splitternde Glasklänge lassen ihr Herz brechen und das der zwei jungen Menschen dahinschmelzen. Die alte Geschichte wiederholt sich, nur in neuer Besetzung.

Zwei Wochen zuvor hatte das Gürzenich Orchester beim Jubiläumskonzert vierzig Jahre Kölner Philharmonie eine miserable Aufführung von Strauss´ „Also sprach Zarathustra“ geboten. Unter Leitung von GMD Andrés Orozco-Estrada gab es damals verkleckerte Einsätze, mangelhafte Intonation und ungenau-schwammige Gefühligkeit statt kristalliner Schärfe der durch Nietzsche inspirierten Partitur. Beim „Rosenkavalier“ zeigten Orchester und Dirigent jedoch ihr Können mit viel Wiener Schwung und der ganzen vielfarbigen Strauss-Palette an strahlendem Blech, dunklen Klarinetten, süßen Geigen, schmachtenden Celli, funkelnder Celesta. Nach vierzehn Jahren war das Orchester endlich wieder im vergrößerten Graben bei guter Saalakustik zu erleben. Die Sängerinnen und Sänger waren stimmlich wie schauspielerisch allesamt ausgezeichnet. Im restlos voll besetzten Haus erhielten sie begeisterte Ovationen, das Regieteam auch zornige Buhrufe.

Im Spitzweg-Idyll sterben die Heldentenöre

Die neue Operette „Schmetterling“ von Behle/Sulzer in Annaberg-Buchholz

Von Roland H. Dippel

Unterhaltung wird im Eduard-von-Winterstein-Theater mit intelligenter Kreativität und wirtschaftlich kluger Schein-Opulenz großgeschrieben. So folgte auf einen in Gothic-Kolorit getauchten „Kleinen Horrorladen“ nun die Uraufführung „Schmetterling“, ein bildungsbürgerlicher Komödienstadel mit Warnfunktion vor einer freudlosen Zukunft durch eine Gesellschaft 3.0. Das Publikum feierte in Annaberg-Buchholz das Erfolgsteam um den komponierenden Edeltenor Daniel Behle und den Schweizer Romancier Alain Claude Sulzer. Ein Glücksfall der neuen tonalen Operette war vor wenigen Spielzeiten ihr erster Streich „Hopfen und Malz“ in Annaberg-Buchholz sowie am Mecklenburgischen Theater Neustrelitz und im Brandenburger Theater. Wieder dabei sind die Regisseurin Jasmin Solfaghari und der Ausstatter Walter Schütze.



Daniel Behle und Alain Claude Sulzer, „Der Schmetterling“ am Erzgebirgischen Theater Annaberg-Buchholz mit Malina Höfflin (Helga) und Zsófia Szabó (Petra). Foto: Dirk Rückschloß/Pixore Photography

Von der ursprünglichen Idee einer Paraphrase um Wagner und Bayreuth war Behle abgerückt: Im ersten Akt, der Vergangenheit, wird dem Festspieldirektor Franz klamm ums Herz. Die letzte Oper seines Großvaters verschuldete nämlich den Erschöpfungstod zahlreicher Heldentenöre – immer kurz vor den daran scheiternden Uraufführungsversuchen. Wer da an die historischen Begebenheiten in München um „Tristan und Isolde“ denkt, liegt richtig. Allerdings fehlt das reale Quartett aus Märchenkönig, Zukunftsmusiker, Dirigiergenie und der jung verheirateten Virtuosentochter Cosima. Im zweiten Akt, der Gegenwart, naht ein sängerischer Rettungsanker: Peter, der Schmetterling. Mit Theo Rohde erscheint eine der ganz großen Tenor-Hoffnungen für morgen. Eine Standuhr samt „Uhrmacherin“ (Beatrice Löffelholz agiert überzeitlich attraktiv) wird zum Depot der ominösen „Schmetterling“-Partitur. Sie überdauert die soziale Vereisung durch Digitalität und KI. Das Finale gerät so zur optimistischen Apotheose. Die subtilste Figur im Stück ist Prinzipal Franz, großartig verkörpert von Bariton Angus Simmons. Behle und Regisseurin Solfaghari hegen für Wagner eine innige Kunstliebe. Sulzer reiht Schlagworte, Schüttelreime und Pointen, denen Behle den knappen Schmiss von Paul Lincke gibt. Im Orchesterrausch hingegen zeigt Behle sich als Epigone von Richard Strauss und Franz Schreker. Der neue Chefdirigent Bruno Borralhinho nutzt am Pult geschickt die Vorzüge des kleinen Theaterraums. Trotz dessen knalliger Akustik agiert die Erzgebirgische Philharmonie fast süffisant. Da tut sich ein Hauch der für die Gattung Operette optimalen Selbstironie auf. Schön ist, dass der von Niccolò Morello einstudierte Opernchor einen großen, von Solfaghari mit authentischer Spiellust ausgefüllten Part erhält. Die Figuren sind durchweg individualisiert und gewinnen eine realistische bis skurrile Farbe – ganz wie auf den Gemälden des verschmitzten Biedermeier-Chronisten Carl Spitzweg. Walter Schütze baute ein altdeutsches Arbeitszimmer mit Fototapete und einer Klein- bzw. Residenzstadt im Hintergrund.

Die real bedrohlichen Sparszenarien für Kultur bleiben trotz dramatischen Zukunftsausblicks allerdings ausgespart. Bei etwas tieferem Nachdenken wirkt die Vision, dass ausgerechnet an Wagners Wesen die vereiste Gesellschaft genesen soll, doch etwas arglos und rührselig. Zu merken ist im naiv gedachten „Schmetterling“ rein gar nichts von der verhängnisvollen Rezeption bis 1945, die in Wagners theoretischen Schriften und den Strategien seiner Familie genügend Ideologie-Munition für das Vernichtungswerk der Nationalsozialisten bereithielt. Da hätte man zum Beispiel der niedlichen Vampir-Erscheinung mehr gespenstische Gefahr implantieren können.

Das Ensemble singt und spielt wunderbar: Zsófia Szabó glänzt als Sängerin Petra. Malina Höfflin als Regisseurin Helga wirkt wie das Double einer auf großen Bühnen derzeit gefragten Opernregisseurin aus Frankreich. Ivaylo Guberov verkörpert mysteriös bis knarzig den Richard.

Abgeflogen, Schiffbruch erlitten

Zum Auftakt von Aviel Cahns Intendanz an der Deutschen Oper Berlin

Von Bojan Budisavljević

Betitelt mit „Unless The People Live Here“, auch auf etlichen T-Shirts frisch aufgedruckt, war Ende August das Eröffnungs-Wochenende der neuen Spielzeit an der Deutschen Oper Berlin. Vom Aktionskünstler und Performer Rirkrit Tiravanija kuratorisch angerichtet und der neuen Vermittlungssparte „DOB unlimited“ ausgerichtet, bot es thai-deutsche Küche und Currywurst, Workshops und Kostümparaden, Previews und Führungen durchs Haus, Performances und konzertante Interventionen, electronic Late Nights auf der großen Bühne und vieles andere mehr. Nicht nur in Berlin dämmern die Häuser, wenn keine Vorstellungen sind, äußerlich vor sich hin. Zu dieser partizipatorischen Erweckung kamen Tausende Berliner:innen und bewiesen, dass sie hier bereits leben.

Begleitet von einigen hundert neugieriger Opernausflügler stiegen dann eine Woche später auf dem Flugplatz Schönhagen vier Hubschrauber in die Luft, um Karlheinz Stockhausens „Helikopter-Streichquartett“ mit vier Streichern des Opernorchesters in Bild und Ton aufzunehmen, die dritte Szene seiner Oper „Mittwoch“ aus der Heptalogie „Licht“. Die sollte der Lehre des Meisters nach live in die Aufführungen eingespielt werden, was aber im Repertoirebetrieb aus finanziellen, ordnungsrechtlichen und vielen weiteren Gründen nicht nur in Berlin unrealisierbar ist. Wiederum zwei Wochen drauf hob in deutscher Erstaufführung der „Mittwoch“ ab als spektakuläre Eröffnungspremiere der neuen Intendanz von Aviel Cahn im Rahmen des stets Stockhausen-affinen Musikfest Berlin.

Die Ursache, die Aufführung selber, geriet musikalisch einigermaßen spektakulär, weil sie, angesichts der enormen Anforderungen, schlicht stattfand und auch gut war. Verantwortlich hierfür waren nicht nur die dazu engagierten Stockhausen-Spezialkräfte des Pariser Ensemble Le Balcon unter Leitung von Maxime Pascal, seit dieser Spielzeit einer der Residenz-Dirigenten der Deutschen Oper. Von deren Leistungsfähigkeit zeugten nicht nur das ausgezeichnete Hubschrauber-Quartett (Anna Matz, Monia Rizkallah, Kirsikka de Leval Jezierski, Arne-Christian Pelz), sondern vor allem die 36 motivierten Sänger:innen des Chors der Deutschen Oper, von Jeremy Bines in über fünfzig Proben für die erste Szene „Weltparlament“ famos vorbereitet. Die Inszenierung von Susanne Kennedy indessen unterschritt das musikalische Niveau deutlich: ein kostspieliges Wagalaweia-Hochamt mit falsch verstandenen Gesten aus Stockhausens „Inori“ und viel Video à la „Dune, der Wüstenplanet“. Dennoch eine 75 prozentige Auslastung.

Noch problematischer geriet das Verhältnis von Ursache und Wirkung bei der zweiten, dem anderen Gesamtkunstwerker gewidmeten Premiere, als Ende Oktober Wagners „Der fliegende Holländer“ Cahns Auftakt zum Kentern brachte, ausgerechnet in einer der Kernkompetenzen der Deutschen Oper. Milo Raus effektheischend angekündigte Inszenierung um ewige Schuld und Sühnesuche, um Deutschland und Israel, ging laienhaft mit Zeitgeschichte und aktueller Weltpolitik um, textete und ballerte mit Bildern vom Holocaust, der Nakba, dem Olympia-Attentat, dem Stelenfeld am Tiergarten herum und am Stück vorbei. Symbolisches Stümpern am offenen Herzen der Tagespolitik. Und alsdann versank dieser „Holländer“ musikalisch. Ein erkrankter Holländer (Tomasz Konieczny) und eine überforderte Senta (Aušrine Stundyté) wären noch zu verkraften gewesen. Nicht jedoch das ideen- und kraftlose Dirigat von Giedré Šlekyte, unkontrolliert und oft das Steuer von Chor und Orchester fahren lassend.

Aviel Cahn sollte nachdenken über spektakuläre Regieversprechungen sowie vor allem über die musikalische Leitung. Kollegiale Lösungen ohne GMD sind an sich nichts schlechtes, sofern die Gäste gut und die Residence-Conductors nicht nur ausnahmsweise da sind: Maxime Pascal studierte den Stockhausen ein, Titus Engel wird eine Uraufführung von Bára Gísladóttír dirigieren, Michele Spotti gelegentlich Italienisches. Tagesgeschäft? Kernrepertoire? Fehlanzeige. Das ist für ein Haus solcher Größe und Bedeutung zu wenig zum Fliegen.



Karlheinz Stockhausen, „Helikopter-Streichquartett“, 3. Szene aus „Mittwoch“ aus „Licht“. Foto: Julian Roeder

Wunderschöne Landpartie

Opernfestival Glyndebourne verbindet Kultur, Natur und gesellschaftliche Verantwortung

Von Claudia Irle-Utsch

Sie haben zu schleppen, die Herren im Smoking, im blütenweißen Hemd, mit dem Panamahut und einer Fliege aus Samt oder Seide. Sie tragen Picknickkörbe, ziehen Bollerwagen mit faltbaren Tischen und Stühlen, transportieren all das, was den Pausenschmaus im Grünen gelingen lassen kann, auf das Gelände von Glyndebourne. Flankiert werden sie von Ladies in sommerlicher Abendrobe, mit leichtem Schal und schicken Schuhen. Gemeinsam richtet man sich ein zwischen Blumenrabatten, auf der Wiese, unterm Apfelbaum, am Wasser und bei Schlechtwetter auch in einem der großen Zelte. Die lange Pause, die beim Besuch des Opernfestivals in den grünen Hügeln der Grafschaft Sussex fest zum Programm gehört, will vorbereitet sein. Und so entsteht im Park rund um das historische Herrenhaus das lebendige Bild einer englischen Landpartie. Wird zur Aufführung geläutet, konzentriert sich im Opernhaus die Aufmerksamkeit allerdings auf die Bühne: Vorhang auf!

Im Sommer 2026 stand zum ersten Mal in der Geschichte des Festivals die Oper „Tosca“ auf dem Spielplan. Zwanzig Mal war das als schonungsloser Politthriller eingerichtete Musiktheater von Giacomo Puccini zu erleben; es rahmte die Saison mit der Premiere im Mai und dem Finale im späten August. Regisseur Ted Huffman, neuer Intendant des Festivals d’Aix-en-Provence, und das große Ensemble hielten der Welt einen Spiegel vor. Es war zu sehen (und kaum mit anzusehen), wie die Mechanismen eines totalitären Systems funktionieren – mit menschenverachtender Brutalität, mit infamen Lügen und dem Schüren von Angst, mit Schrecken, der Schrecken gebiert und was an Mitleid noch übrig ist, gefrieren lässt. Niemand greift ein, als Scarpia (Vladislav Sulimsky/Alfred Walker), Cavaradossi (Matteo Lippi/Atalla Ayan) den Liebsten Toscas (Caitlin Gotimer) brutal foltern lässt. Die abgestumpften Gehilfen der Macht bleiben lässig rauchend im Schatten, die feine Gesellschaft schaut zu, und dem Volk, irgendwo draußen, bleibt nicht mehr als die vage Hoffnung auf einen gnädigen Gott.

Ted Huffman preist mit seiner Inszenierung die Schockwirkung bewusst ein: „The shock is there to remind audiences how close this violence is in our society.“ Er schildert, was sich gegenwärtig an (zu) vielen Orten zeigt. „Tosca“ wird aus dem Rom des Jahres 1800 ins faschistische Italien des frühen 20. Jahrhunderts geholt und fragt nach Mut und Zivilcourage, nach dem Handeln im Hier und Jetzt. Auf der Bühne endet diese todtraurige, tragische und mit so wunderschöner Musik erzählte Geschichte in tiefschwarzer Nacht, alles erlischt, was licht ist.

Als das Opernfestival im Mai 1934 gegründet wurde, hatten in Deutschland die Nationalsozialisten den Staat längst umgeformt. Binnen eines Jahres war das Land nicht mehr bunt, sondern braun, waren Politik, Kultur, Medien, Vereins- und Bildungswesen gleichgeschaltet; die systematische Verfolgung von Jüdinnen und Juden, die Ausgrenzung Andersdenkender war schon in vollem Gange. Eine Folge: die Emigration Kunstschaffender, die andernorts Fuß fassen mussten, etwa der aus Siegen stammende Dirigent Fritz Busch, der am 7. März 1933 als Sächsischer Generalmusikdirektor aus der Dresdner Semperoper von Nazi-Schergen vertrieben wurde, oder der Berliner Regisseur Carl Ebert, der jüdische Kulturmanager Rudolf Bing oder der deutsch-jüdische Dirigent Hans Oppenheim. Vier Männer, Könner ihres Fachs, denen es binnen kurzer Zeit gelang, Glyndebourne zum „englischen Salzburg“ werden zu lassen. Hier hatte Sir John Christie auf seinem Anwesen ein kleines Theater mit Operngraben errichten lassen – aus seiner Leidenschaft für die Oper, die er mit seiner Ehefrau teilte: Die Sopranistin Audrey Mildmay war die allererste „Susanna“ auf der Bühne von Glyndebourne. „La nozze di Figaro“ feierte hier am 28. Mai 1934 Premiere bei diesem als „Mozart Festival“ beworbenen Veranstaltungsreigen. Tags



Im zweiten Glyndebourne-Festivaljahr 1935 diskutieren (von links) Hans Oppenheim, Carl Ebert, Hans Busch, Fritz Busch und Rudolf Bing eine Partitur. Foto: Felix Man, Hulton Press Ltd. / Max-Reger-Institut, Brüder Busch-Archiv



Giacomo Puccini, „Tosca“ 2026. Foto: Richard Hubert Smith / Glyndebourne Productions

drauf war „Così fan tutte“ zu erleben. Glyndebourne wurde zum „Mekka für Mozart“.

Im Lauf der Jahrzehnte veränderte sich das Repertoire. So gibt es etwa eine verlässliche Beziehung zu den Werken von Benjamin Britten. In diesem Sommer stand dessen „Billy Budd“ auf der Agenda, neben Rossinis „Il turco in Italia“, Monteverdis „L’Orfeo“, Mozarts „Entführung aus dem Serail“, Strauss‘ „Ariadne auf Naxos“ und eben Puccinis „Tosca“. Die Herbst-Saison punktet regelmäßig mit Uraufführungen. Seit 1964 ist das London Philharmonic Orchestra das Residenzorchester von Glyndebourne. Bei einem Teil der Produktionen übernimmt das Londoner Orchestra of the Age of Enlightenment die musikalische Gestaltung.

Glyndebournes Opernhaus wurde sukzessive erweitert. Gab es anfangs nur für 300 Menschen Platz in „Circles“ und „Stalls“, war der Publikumsraum 1977 bereits für 850 Gäste ausgelegt. Um größere und technisch anspruchsvollere Inszenierungen zu präsentieren, brauchte es jedoch auch backstage andere Möglichkeiten. Glyndebourne baute und eröffnete 1994 sein neues, großzügig angelegtes Opernhaus – wieder mit Mozarts „Figaro“. Ungeachtet der stetig angepassten Rahmenbedingungen ist sich das Festival treu geblieben. Es setzt auf den Charme eines engen Miteinanders von Kultur und Natur, auf das Momentum eines kommunikativen Rund-um-Erlebnisses und ein auf Nachhaltigkeit angelegtes Gesamtkonzept.

Executive Chairman Gus Christie, Enkel von John Christie und Audrey Mildway und studierter Zoologe, entwickelte eine Umweltstrategie für das Festival, die langfristig auf Klimaneutralität zielt. 2012 sei eine Windkraftanlage in Betrieb genommen worden, mit der die CO2-Emissionen um 50 Prozent hätten reduziert werden können, erläutert Pressesprecher Joe Fuller. Im weitläufigen Park verzichte man auf den Einsatz von Pestiziden; und der Färbergarten sei nicht einfach ein Nice-to-Have, sondern habe einen unmittelbaren Effekt auf die Kostümabteilung des Hauses: Die aus den Pflanzen gewonnenen Naturfarben würden zum Färben, Bedrucken, Bemalen und Gestalten der Kostüme eingesetzt.

Um neben dem etablierten Publikum auch Menschen mit eher opernfernem Hintergrund zu erreichen, arbeitet das Festival mit einer eigenen Abteilung für Bildung und Vermittlung. Dieses 1986 eingerichtete „Department“ engagiert sich rund ums Jahr dafür, Zugänge zur Oper zu schaffen, Wege zu ebnen, Chancen zu bieten. Mit Workshops für Kinder und Jugendliche, Mitmachprojekten (auch für Menschen mit Demenz), Akademien und Förderpreisen für Komposition und Kunst. Für Schulklassen, Familien und Menschen unter 30 oder 40 Jahren gibt es ermäßigte Eintrittspreise. Gerade die Herbstsaison sei für Operneinsteiger geeignet, sagt Joe Fuller. Das „What to wear“ auf der Homepage empfiehlt als Dresscode dann eine Smart-Casual-Garderobe, wärmend und bequem.

Bei seinen Vermittlungsangeboten kann das Festival auf staatliche Unterstützung setzen. Die grundsätzliche Finanzierung erfolgt allerdings privatwirtschaftlich. Rund 60 Prozent der Kosten werden über den Ticketverkauf gedeckt, dazu kommt ein hoher Betrag aus Spenden, Stiftungserträgen, Mäzenatentum, Shops und Sponsoring sowie verbindliche, auf eine bestimmte Mindestsumme ausgerichtete Mitgliedschaften. Im Schnitt erreiche das Festival pro Jahr 150.000 Menschen vor Ort, so Fuller. Im Sommer 2026 seien 72 Prozent aus London und dem Südosten Englands angereist, 10 Prozent der Gäste wären aus dem Ausland gekommen.

Glyndebourne empfiehlt die Anreise mit dem Zug. Vom Bahnhof der Provinzhauptstadt Lewes gibt es ein Bus-Shuttle aufs Land. Wer mit dem Auto unterwegs ist, findet einen Parkplatz gleich am Festivalgelände. Ein Ordnerteam weist zuverlässig ein. Bei der Abfahrt winkt es dem Mann oder der Frau am Steuer freundlich zu. Farewell! Lebt wohl, auf Wiedersehen!

Theokratie in Rom, Boston, Berlin

Spontinis „La Vestale“ an der Staatsoper unter den Linden

Von Dieter David Scholz

Gaspare Spontinis Oper „La Vestale“ (Originalbezeichnung „Tragédie lyrique“) in drei Akten nach einem Libretto von Victor-Joseph Étienne de Jouy bescherte dem Komponisten 1807 im napoleonischen Paris den bis dahin größten Erfolg seines Lebens. An der Berliner Staatsoper wird das Werk nun verdienstvollerweise ausgegraben, auch wenn es sich um eine Übernahme aus Paris handelt. Die Handlung spielt im alten Rom: Die Vestalin Julia, Priesterin der Göttin Vesta, widersetzt sich dem „heiligen Gesetz“, jungfräulich zu bleiben und verliebt sich in Licinius ausgerechnet an dem Ort, wo sie nachts ein heiliges Feuer bewachen muss, das daraufhin erlischt. Sie wird daraufhin im zweiten Akt zum Tode verurteilt. Doch ein Gewitter entzündet die heilige Flamme erneut, was man als versöhnliches Zeichen der Götter deutet, sodass Julia im dritten Akt vergeben wird und sie Licinius heiraten darf.



Gaspare Spontini, „La Vestale“ mit Sonya Yoncheva (Julia), David Butt Philip (Licinius), Adrian Sâmpetrean (Le Souverain Pontife), Marina Prudenskaya (La Grande Vestale) und Staatsopernchor. Foto: Stephan Rabold

Lydia Steier stellt gleich zu Beginn klar, dass sie keine Antikenoper inszenieren möchte, sondern ein modernes sadistisches beziehungsweise faschistisches Drama über Gewalt gegen Frauen. Die Regisseurin ließ sich bei ihrer Konzeption wesentlich inspirieren vom Roman „The Handmaid’s Tale“ von Margaret Ashwood. Darin geht es um das Thema Religion und Militarismus. Die theokratische Regierung im Roman spielt an der Harvard University in Boston. Steier hat als Reverenz jedoch an dem Ort der Erstaufführung dieser Kooperations-Produktion (Paris 2024) ihren Bühnenbildner Etienne Pluss das Amphitheater der Universität Sorbonne als Bühnenraum nachbauen lassen. Davor schiebt sich immer wieder eine schwarze Betonwand, an der Hingerichtete aufgehängt werden. Und immer wieder prangt auf Wänden und Vorhängen die totalitäre antike Devise „Talis est ordo deorum“ (So ist die Ordnung /der Wille der Götter).

Gewalt beherrscht die Szene, man sieht Maschinengewehre, und wohnt einer Bücherverbrennung bei. Nackte, blutverschmierte Opfer der religiösen Machthaber werden am Pranger auf Wagen hereingezogen. Kostümlich herrschen – wie in den Köpfen der gezeigten Gesellschaft – nur Schwarz und Weiß vor, was es der Kostümbildnerin Katharina Schlipf leicht macht. Sie wolle das Publikum der Gegenwart ansprechen und der Gegenwart einen Spiegel vorhalten, betont die Regisseurin im Programmheft. Schön und gut, aber sie macht aus dem antiken Stück über Pflicht und Liebe ein modernes, politisches Lehrdrama über Gewalt und theokratische Machtausübung. Überflüssige Kriegs- und andere Videos von Etienne Guiol werden plakativ eingesetzt, aber auch tableauartige Chorszenen, Rituale und Prozessionen. Die Regisseurin straft das lieto fine der Oper Lügen, indem sie den Freund des Licinius, Cinna, zu einem neuen Machthaber mutieren lässt, der Licinius, Julia und deren Anhänger erschießen lässt. Die Musik, die Ende gut, alles gut meint, wirkt da nur noch ironisch. So ist sie aber nicht gemeint. Die Inszenierung enthält dem Publikum das eigentliche Stück vor.

Dem Dirigenten Carlo Rizzi wurde die schwierige Aufgabe anvertraut, das „inkommensurable“ Stück musikalisch zu realisieren. Seine Lesart zeichnet sich aber nur durch viel Lärm, martialisch aufgedonnerte Klangballungen und konventionelle Herangehensweise an diese Musik des Nicht-mehr und Noch-nicht aus. Rizzi gelingt es nicht, diese zukunftsweisende Musik als originell und berührend zu beglaubigen. Auch die sängerische Besetzung lässt zu wünschen übrig. Die Bulgarin Sonya Yoncheva singt eine hochexpressive Julia, die russische Mezzosopranistin Marina Prudenskaya eine laute, respektgebietende Grande Vestale. Der britische Tenor David Butt Philip in der Rolle des Licinius ist eine Nummer zu klein für den römischen Helden und kann dem südafrikanischen (bemerkenswerten) Tenor Siyabonga Maqungho als Cinna nicht das Wasser reichen. Der rumänische Bassist Adrian Sâmpetrean singt immerhin einen ordentlichen Pontifex. Der Staatsopernchor (Leitung Danis Juris) und die Staatskapelle Berlin waren schon besser in Form. Unterm Strich eine enttäuschende Aufführung.

Trotziger Freigeist oder armes Sünderlein?

Alfred Schnittkes „Historia von D. Johann Fausten“ am Staatstheater Meiningen

Von Rainer Nonnenmann

War er Alchemist, Forscher, Wissenschaftler und seiner Zeit voraus? Oder Schwarzkünstler, Zauberer, Magier, Quacksalber, Scharlatan? Historische Quellen erlauben keine klare Antwort. Ganz sicher aber stand er mit dem Teufel im Bund – zumindest laut der „Historia von D. Johann Fausten“. Die Druckschrift erschien rund fünfzig Jahre nach dem Tod des Gelehrten 1587 in Frankfurt und fand schnell Verbreitung. Denn die katholische Kirche hatte ein gesteigertes Interesse daran, allzu fürwitzige Geister als Ketzer und Hexenmeister zu brandmarken. Wer neugieriger, klüger und in mancherlei Dingen fähiger war als andere hatte wohl einen Pakt mit dem Teufel geschlossen und folglich nichts anderes verdient als das Fegefeuer im Dies- und dann auch Jenseits.

Das Volksbuch in kraftvollem Luther-Deutsch legte Alfred Schnittke seiner gleichnamigen dritten und letzten Oper zugrunde. Der 1934 geborene deutsch-russische und jüdisch-katholisch Komponist hatte 1984 zuerst eine „Faust-Kantate“ als späteren dritten Akt geschrieben. Nach mehreren Schlaganfällen vollendete er die ersten beiden Akte und den Epilog unter großen Mühen erst bis 1994. Uraufgeführt wurde die Oper im Jahr darauf an der Staatsoper in Hamburg. Dort lebte der Komponist seit er 1990 mit seiner Familie aus der Sowjetunion emigriert war. Hier erhielt er auch die deutsche Staatsangehörigkeit, unterrichtete als Kompositionsprofessor und starb er 1998. Dreißig Jahre später erlebte seine „Historia“ nun ihre zweite Inszenierung, und zwar am thüringischen Staatstheater Meiningen in der Regie von Eva-Maria Höckmayr.

Gleich zu Anfang wagt der Chor nur zu flüstern, als sei es schon gefährlich, auch nur den Namen des Verdammten zu nennen. Zur Abschreckung der frommen Christenheit wird die Schauergeschichte dann jedoch umso kraftvoller verkündet. Von Roman David Rothenaicher bestens einstudiert agieren die gut vierzig Sängerinnen und Sänger vokal überaus wandelbar, ebenso zart wie kraftvoll. Dreckig und verlaust in ländlich-ärmlicher Bekleidung des 16. Jahrhunderts von Kostümbildnerin Julia Rösler ist der Chor auch schauspielerisch omnipräsent. Er formt starke lebende Bilder derjenigen menschlichen Regungen, die dem Universalgelehrten fremd oder durch seinen Pakt mit Luzifer verwehrt sind. Einzeln und in Gruppen entstehen sprechende Posen und Gesten von Angst, Gottesfurcht, Glaube, Liebe, Hoffnung, Lust und Saufgelage.

Der Chor ist Erzähler und verkörpert zugleich das Volk der guten Christenmenschen, die das Lehrstück des gefallenen Doktors einschüchtern soll. Zudem erscheinen die Sängerinnen und Sänger als Helfershelfer des Fürsten der Finsternis, dessen Verführungskraft man einfach erliegen muss. Satan tritt zwar nicht selbst leibhaftig in Erscheinung, aber seine beiden Emissäre in aalglatten Ganzkörperanzügen sind nicht minder faszinierend. Countertenor Meili Li ist ein zwischen allen Timbres und Registern irrlichternder Mephostophiles. Abongile Fumba als Mephostophila ist lange nur körperlich als schokoladenbraune Sarotti-Mohren-Persiflage präsent, bevor sie dem Sünder die Leviten liest und ihm seine Vergänglichkeit im schnellen Stakkato-Rap vorhält.

Wie der Chor sind die Solisten allesamt exzellent. Tenor Tobias Glagau führt als Erzähler im Theologen-Talar durch die Geschichte, wobei sich seine Stimme im Übereifer der Predigten immer wieder virtuos ins Falsett überschlägt. In der Titelrolle steckt Matheusz Ługowski von vorneherein in einem Leichentuch, mit dem die Inszenierung das Schicksal des Angeklagten vorschnell besiegelt und



Alfred Schnittke, „Historia von D. Johann Fausten“ mit Matheusz Ługowski und dem Chor des Staatstheaters Meiningen. Foto: Christina Iber

dadurch alle Spannung zerstört. Der Bariton verkörpert in sämtlichen Tonlagen zwischen kraftvoller Brust- und hauchzarter Kopfstimme mit hoher Textverständlichkeit den allen Festlegungen sich entziehenden Rationalisten, Lehrer, Liebenden, furchtlosen Frevler und reuigen Sünder, oder einfach nur den suchenden, fragenden Menschen, dem seit Adam und Eva nun mal der Drang nach Erkenntnis in die Wiege gelegt ist.

Die Meininger Hofkapelle unter Leitung von GMD Killian Farrell wird ihrem durch Bülow, Brahms, Strauss, Steinbach, Reger gewachsenen und als langjährige Stammbesetzung des Bayreuther Festspielorchesters gefestigten Ruf bestens gerecht. Wie der ungreifbare Faust schillert auch Schnittkes Musik zwischen Epochen und Stilen. Es gibt barocke Rezitative, ariose Partien, choralartige Passagen, schwungvolle Walzer, kreischende Dissonanzen, schlichte Melodien sowie diabolische Synthesizer-Sounds zu schwarzer Magie. Ein kantables Cellosolo steht wie eine einsame Seele düster drohenden Blechbläsern gegenüber. Fausts Sehnsucht nach einem Weib erfüllt ihm die Unterwelt mit niemand geringerem als der aus dem antiken Troja herbeigezauberten Helena. Bei Schnittke ist die Schönste der Schönen nur eine stumme Rolle zu bloßer Anbetung. In der Meininger Produktion erscheint sie höchst vital als die Bratschistin Anna Maria Wünsch, die wie Gevatter Tod bei einem barocken Totentanz mit Passagen aus Schnittkes Violakonzert allen Menschen ohne Ansehen von Rang und Namen zum letzten Geleit aufspielt. Oder ist sie das Mädchen und Faust der bleiche Tod?

Die Viola-Einlagen sind brillant und entfalten eine Intensität und Plastizität, die der spröden Opernpartitur sonst über weite Strecken abgehen. Leuchtende Kantilenen beißen sich unvermutet in scharfen Doppelgriff-Sekundreibungen fest, romantische Violinkonzerte klingen an, und mit einer furiosen Toccata tanzt die Solistin wagemutig über dunkel drohendem Orchester. Regisseurin Höckmayr gibt Schnittkes Oper damit einen autobiographischen Zug, indem sie das Leben und Schaffen des Komponisten frei nach Thomas Manns Roman „Doktor Faustus“ mit dem darin geschilderten deutschen Tonsetzer Adrian Leverkühn und dessen Teufelspakt parallelisiert.

Manche Passagen sind offenkundig ironisch. Leuchtende Dur-Akkorde und Glockenklänge zeichnen ein Klischee vom Himmelreich, das dem unseligen Doktor nicht zuletzt auch deswegen versperrt bleibt, weil er es ohnehin längst als Trugbild durchschaut und daher überhaupt nicht mehr nötig hat. Als Mephistopheles den Unglücklichen bedauert, übertreiben wimmernde Glissandoflöten diese Klage ins Lächerliche, weil sich der Teufelskerl in Erwartung seines Opfer insgeheim ins Fäustchen lacht.

Das Bühnenbild von Michaele Taborelli zeigt einen weiß gekachelten Aufbau wie einen Altar oder Seziertisch. Hier verkauft sich Faust mit Leib und Seele dem Teufel und wird Helena von Medizinstudenten einer Obduktion unterzogen. Die Regie deutet die sterile Totenbahre zugleich als Brautbett von Faust und Helena, aus deren Verbindung ein Mädchen hervorgeht. Das Kind kommt äußerlich nach der Mutter, ist im Geiste aber ganz der Vater, studiert fleißig Bücher und tüncht sich das Gesicht mephistophelisch weiß. Zu einem letzten Tango steigt Faust schließlich selbst auf die Schlachtbank. Dazu mahnt der Chor vor dem grässlichen Ende des Gottlosen, nun in heutiger Alltagskleidung, denn schließlich sind ja wir Gegenwärtigen gemeint und nicht die Menschen des 16. Jahrhunderts.

Der Schlussmoral folgt ein Abgesang des zu Bußfertigkeit genötigten Doktors, während dumpfe Paukenschläge unerbittlich zum Gericht rufen. Wie ein Evangelist im Oratorium verkündet der Erzähler die unfrohe Botschaft vom Ende des Verfluchten in blutverschmierter Kammer mit verspritztem Gehirn, was wohl weniger Satan anrichtete als ein fatales Schwarzpulver-Experiment. Nach allem Zetern und Zagen, Bitten und Beten endet die Oper ganz verhalten mit leise gestammeltem „Amen, Amen“ ebenso glaubensinnig und demütig wie unsicher und zweifelnd.

Dass das kleine Meinigen ein so schönes großes Theater mit ausgezeichnetem Orchester, Chor und Ensemble hat, verdankt die Stadt Georg II. von Sachsen-Meiningen, dessen zweihundertster Geburtstag am Tag der ersten Folgeaufführung der „Historia“ mit einer Kaffeetafel längs der gesamten Altstadt gefeiert wurde. Der „Theaterherzog“ hatte das abgebrannte Gebäude 1909 im Stil des Neoklassizismus „Dem Volke zur Freude und Erhebung“ umso prachtvoller wiedererrichten lassen. Nach der Generalsanierung 2011 erstrahlt das Haus heute wie neu und positioniert sich im kleinen Provinzstädtchen selbstbewusst als „Ein Theater mit Stadt“.



Kulissenanhänger des Staatstheaters Meiningen am Schlosspark. Foto: Rainer Nonnenmann

Bester Freund

Am Theater Osnabrück erinnert „Peter van Pels“ an die Jugendliebe von Anne Frank

Von Claudia Irle-Utsch

Wer war Peter? Diese Frage steht am Anfang einer Geschichte, deren Ende tragisch ist. Sie erzählt von einem Jungen, knapp 16 Jahre alt. Ihm wird das Leben genommen, obwohl es gerade erst begonnen hatte: in Osnabrück, wo er am 8. November 1926 geboren wird, Freunde hat, zur Schule geht, sich seine Stadt erobert. Doch weil er Jude ist, verengt sich sein Spielraum. Ab 1933 setzt die NSDAP ihre Vernichtungspläne um. Hermann und Auguste van Pels fliehen mit Peter nach Amsterdam. Als die Wehrmacht 1940 dort einrückt, ist das Leben der Familie erneut bedroht. Vater, Mutter, Sohn tauchen unter, wo Hermanns deutsch-jüdischer Arbeitgeber eine Zuflucht geschaffen hat: bei Otto Frank, in einem Hinterhaus an der Prinsengracht.



Anno Schreier, „Peter van Pels“ am Theater Osnabrück mit Susanna Edelmann, Jan Friedrich Eggers, Florian Wugk, Susann Vent-Wunderlich und Statist des Theaters am Domhof als Wachmann. Foto: Bettina Stoeß

Franks Tochter Anne fällt in ihrem Tagebuch zunächst ein harsches Urteil über den Jungen: „ein ziemlich langweiliger und schüchterner Lulatsch“. Noch ahnt die 13-Jährige nicht, dass ausgerechnet Peter ihre erste große Liebe werden wird. Mit ihm lässt sich träumen und auf eine bessere Welt hoffen. Doch das Versteck fliegt auf und wird am 4. August 1944 von der Sicherheitspolizei gestürmt. Beide Familien kommen ins Lager. Erst nach Westerbork, dann nach Auschwitz, wo aller Wege getrennt werden. Außer Otto Frank wird keiner überleben. Peter stirbt am 10. Mai 1945, nach einem „Todesmarsch“ völlig entkräftet, im wenige Tage zuvor befreiten Konzentrationslager Mauthausen.

Obwohl Peter im „Tagebuch der Anne Frank“ eine wichtige Rolle spielt, wurde er kaum wahrgenommen. Im Jahr seines hundertsten Geburtstags erfährt er nun in seiner Heimatstadt eine besondere Aufmerksamkeit. Das Theater Osnabrück macht seine verwischten Spuren neu sichtbar mit der Uraufführung einer Oper, die seinen Namen trägt, und ergänzend mit einem Audiowalk, der biographische Stationen abschreitet und mit enormer Lebendigkeit füllt.

Er habe das Gefühl gehabt, „da ruft mich jemand“, sagt Ulrich Mokrusch. Der Intendant des Theaters stieß fast zufällig auf Peter van Pels und entwickelte aus der persönlichen Betroffenheit die Idee für ein großes Bühnenstück. Er gewann den Komponisten Anno Schreier und mit ihm den Librettisten Joscha Schaback, nahm die Inszenierung selbst in die Hand und hat – im Verbund mit seinem künstlerischen Team, mit dem Osnabrücker Symphonieorchester unter Benjamin Huth, mit Chor und Statisterie – ein Werk ermöglicht, das Peters Welt binnen 75 Minuten eindrucksvoll verdichtet.

Die Oper „Peter van Pels“ zeichnet die Geschichte des Jungen in ineinander verwobenen Episoden nach. Verbindendes Element: die spiralartig angedeutete Rampe. Sie wird zum Aufmarschort der Menschenmassen, zum Rückzugsort in Amsterdam, zum Deportationszug und zum Symbol für die gnadenlose Selektion bei der Ankunft im KZ. Mehr als diese Rampe und wenige Requisiten braucht es nicht, um von Peter ein Bild zu bekommen. Die Tiefenschärfe entwickelt sich aus der Musik. Sie setzt auf starke Brüche, mal himmelhochjauchzender Swing, mal dissonante Schärfe, mal grundtraurige Verzagtheit. Immer ergreift sie, reißt mit oder rührt im Herzensgrund an. Ein überdimensionaler Stolperstein wird Projektionsfläche für symbolhafte Bilder, auch für das Fenster nach draußen.

Das Tableau der Figuren reduziert sich auf Peter (darstellerisch und stimmlich zum Verlieben: Florian Wugk), Anne (Susanna Edelmann), Auguste van Pels (Susann Vent-Wunderlich) und Otto Frank (Jan Friedrich Eggers). Damit konzentriert sich die Aufmerksamkeit auf das Spannungsgefüge zwischen Mädchen und Junge, Mann und Frau, Eltern und Kinder, ein Wir und ein Ihr. Es knistert und kracht, es knirscht und kriselt. Die Heldinnen und Helden sind eben ganz normale Menschen, Nachbarn, verletzlich, schwach und stark zugleich. Das lädt ein zur Identifikation. Peter und Anne, Auguste und Otto scheinen aus ihrer Vergangenheit in unsere Gegenwart zu treten.

Wer also ist Peter? Vielleicht auch mein oder dein Freund!

Von der Nymphe zur Muttergottes

Cavallis „La Calisto“ als lustvolle Frauenkarriere an der Berliner Staatsoper

Von Dieter David Scholz

Francesco Cavallis Dramma per musica „La Calisto“ ist ein Ausnahmewerk. Die Staatsoper Unter den Linden brachte es in Koproduktion mit dem Musik Theater an der Wien heraus, wo Stefan Herheim die Neuproduktion wenige Wochen zuvor erstmalig gezeigt hatte.

Der Regisseur zeigt das hochkomplexe Stück mit den vielen Szenenwechseln als „modernisierte“ Barockoper, mit Projektionen und Videos (Roman Hagenbrock), die gemalte Prospekte ersetzen. Wie eine Art Zeittunnel, den wir ähnlich schon in Götz Friedrichs „Ring“ sahen, besteht das Bühnenbild von Silke Bauer aus einer Röhre mit Freitreppe, die von beweglichen, räumliche Tiefe suggerierenden und veritabel ausleuchtbaren Bögen gerahmt wird (Licht: Stefan Herheim und Karl Widemann). Die Verwandlungen zu Halbmonden, Wald, fließendem Wasser, Sternenhimmel sind bühnentechnische Meisterleistung. Herheim entfaltet auf dieser Bühne einen „Sommernachtstraum“ der anderen, wilden, ungezügelten Art, voller Poesie, Atmosphäre und derber Erotik.

In Cavallis Oper „La Calisto“ prallen Götter, Nymphen und Fabelwesen aufeinander. Alle stehen im Bann von Liebe und Begehren. „Es ist eigentlich ein völlig moralloses Nebeneinander von unterschiedlichsten Stilhöhen, Gestalten und Ideen“, sagt Herheim. Der Regisseur zeigt es lustvoll, und zugleich gelingt ihm der Kunstkniff, das Schicksal der Nymphe Kallisto als souveränen Karriereweg einer Frau darzustellen, die am Ende im Bärenfellmantel mit Sonnenbrille und Handtasche die Bühne verlässt. „E lucevan le stelle“.

Die bei ihrer Uraufführung in Venedig 1651 wenig erfolgreiche Oper beruht auf dem dreiaktigen Libretto von Giovanni Faustini. Dieses wartet mit allerhand Zoten, Obszönitäten und Sprengsätzen über das Verhältnis von Mann und Frau sowie wechselnden Identitäten auf. Dieser Herausforderung werden Stefan Herheim und Choreografin Beate Vollack bewundernswert gerecht. Sie entfalten eine quirlig turbulente, karnevaleske venezianische Verwandlungs- und Verkleidungsintrige.

Die Kostüme von Yashi sind überwiegend phantasievoll antikisierend. Die entblößten Brüste von Calisto und den Dienerinnen der Diana weisen darauf hin, dass sie sich zum besseren Spannen ihres Jagdbogens eine Brust entfernt haben. Das Personal der Faune ist durch Hörner und Fellhosen charakterisiert. Jupiter und sein Begleiter Mercurio tragen heutige Anzüge. Am Ende wird die Brücke zum Christentum geschlagen: Calisto erscheint als Muttergottes und Jupiter als Gottvater mit weißem Bart, um sich schließlich noch in den Sonnenkönig Ludwig XIV. zu verwandeln. Köstlich!

Die Sängerbesetzung ist superb. Herausragend Vera-Lotte Boecker als hinreißende, blonde Calisto mit Sexappeal, Giuseppina Bridelli als eifersüchtige Juno, Luciana Mancini als mädchenhafte aber unkeusche Diana. Countertenor Arnaud Gluck singt ihren Angebeteten. Bassbariton Milan Siljanov als Giove mimt den Göttervater. Als Diana verkleidet, singt er sogar mit Falsett den Sopran. Chapeau! Ihm zur Seite steht Bassbariton Renato Dolcini als Mercurio im Frack. Der Countertenor Jake Arditti singt den kleinen Satyr, „Satirino“, halb Mensch, halb Ziegenbock, den die Nymphe Linfea wegen seines zu klein geratenen Geschlechtsorgans verschmäht. Die hässliche Linfea mit flatternden Hängebrüsten und im Nackttrikot (auf der Such nach ihrem „ersten Mal“) singt und spielt der niederländische Tenor Marcel Beekman mit herz- und zwerchfellerschütternder Stimme und Darstellung. Auch der Rest des Ensembles ist hervorragend in Stimme, Stil und Wortverständlichkeit.

Das Dirigat von Christina Pluhar entfaltet mit den engagiert aufspielenden



Francesco Cavalli, „La Calisto“ an der Berliner Staatsoper Unter den Linden mit Vera-Lotte Boecker (Calisto), Milan Siljanov (Giove). Foto: Bernd Uhlig

Musiker:innen ihres Ensembles L'Arpeggiata und der Akademie für Alte Musik ein wahres Cavalli-Fest. Sie begeistern mit zuweilen rasanten Tempi, ausgeprägtem Sinn für Kontraste und Klangcharaktere der alten Instrumente, vor allem im Continuo. Cavallis Musik hat Pluhar um Tänze und Instrumentalmusiken des 17. Jahrhunderts ergänzt. Die Dirigentin versteht es sogar, in ihrem Arrangement der Musik Cavallis (eine komplette Neuausgabe) etwas Jazziges abzugewinnen. Chapeau! Ein großer Abend.

Versuchte Wagner-Verbesserung

In neuem „Siegfried“ der Bayerischen Staatsoper zeigt das Bühnenteam Vielerlei

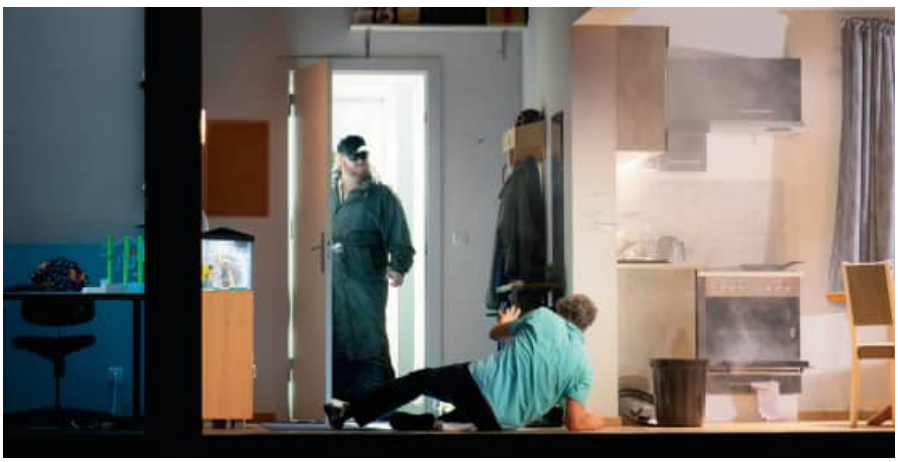
Von Wolf-Dieter Peter

Vladimir Jurowski im Orchestergraben und Tobias Kratzer auf der Bühne setzen derzeit die lange „Ring“-Tradition Münchens fort – jetzt mit dem jungen Helden, der die Welt retten soll. Siegfrieds Weg soll als „Coming-of-Age-Erzählung“ im Mittelpunkt stehen. Unkonventionell neu zeigen Kratzer und Ausstatter Rainer Sellmaier nun Mimes Waldhöhle als kleinbürgerliche Zwei-Zimmerwohnung: neben der IKEA-Wohnküche ein heutiges Kinderzimmer mit vielerlei wenig geschätztem Spielzeug. Darin agiert Felix Fröbel als etwa zehnjähriger Junge Siegfried trotzig und rotzig. Und dazu singt Tenor Benjamin Bruns im schwarzen Anzug am Bühnenportal links aus dem Klavierauszug. Dann agieren beide zunehmend miteinander, basteln mit Küchenreibe, Ofen, Aquarium-Kühlung unter einem Betttuch-Zelt das Schwert Nothung – und der Sänger wechselt ins gleiche Jungen-Kostüm. Der Wotan-Wanderer ist wie ein brutaler Stadtstreicher eingedrungen, fesselt Mime zum Rate-Spiel mal eben an die Heizung, isst einen mitgebrachten goldenen Freia-Apfel halb, den Jung-Siegfried dann im Müll entsorgt… viele weitere Detailaktionen.

Auch im zweiten Aufzug geht es nicht in den Wald. Ein Film zum Vorspiel zeigt, wie Fafner mit dem Ring die Zeit vor- und rückwärts laufen lassen kann, vielerlei Luxus ausprobiert und jetzt einsam in einer Wohnung im Armenviertel vor sich hin wartet. Sellmaiers Ausstattungsfreude an Prekariatsdetails mit zahlreichen stummen Nebenfiguren hat keinen Höhepunkt in einem mittelmäßigen Drachenkampf, zu dem ein Polizeiauto hereinfährt. Alberich schießt nebenbei das Waldvögelchen ab, das Siegfried dann pflegt und mit ihm davonstürzt. Ihnen hinterher hastet Alberich mit seiner wüst gekleideten Horrorbande, die von der AK47 über Baseballschläger bis zur Machete alles dabei hat.

Zur grandiosen Musikdramatik des dritten Aufzugs könnte es eine überlebensgroße Weltenwende geben: männliche Ratio kontra ur-weiblichem Prinzip – beider Scheitern – und das Aufscheinen der kommenden Götterdämmerung. Kratzer-Sellmaier zeigen jedoch Wotan-Wanderer im nachtschwarzen, bühnenweiten Fitness-Studio einer Männertruppe in mittelalterlich anmutenden Kettenhemden mitsamt Schwertern und Folterung der Erda bis hin zum Waterboarding. Unbehelligt darf Siegfried Wotan den Herrschaftsspeer zerschlagen und findet Brünnhilde im Nachbau des Königssaals auf der Matratze. Dann folgt eine der dramaturgisch-psychologisch reizvollsten Erfindungen: zu Siegfrieds „Fürchten“ vor der schlafenden Frau kommt der kleine Siegfried-Junge wieder auf die Bühne – anrührend Bild und Aktion eben „vor dem ersten Kuss“. Solche Sensibilität hätte der Musiktheaterfreund dem ganzen Abend gewünscht. Doch jetzt malen Siegfried und Brünnhilde unerklärlich Buntes auf den Spiegelflächen des Saales. Final kommen noch einmal die acht Walküren-Schwestern herein, helfen beiden in alltägliche Reisekleidung, stürzen mit ihnen davon – und eine führte den lebendigen (!), wunderbar gestriegelten Rappen „Grane“ hinterher. Für all das erntete Kratzers Bühnenteam dann neben amüsiertem Beifall auch deutliches Buh.

Einhelligen Jubel gab es für GMD Vladimir Jurowski: er hatte das glänzend disponierte Staatsorchester im offenen Graben zu mehrfach überwältigend tosender Wagner-Grandezza animiert und aufgetürmt und dann auch zum heimlichen Elend der Erinnerungsmotive ins Piano zurückgenommen. Die Klangvielfalt und -fülle des Wagners vor und nach „Tristan“ und „Meistersinger“ war begeisternd. Auch wenn der schon mit stattlicher Heroen-Figur auftretende Benjamin Bruns zu Recht für ein vokal rundum gelungenes Debüt gefeiert wurde: der Lorbeer für ein scharfkantiges, mehrfach gefährlich bissig-scharfes Alberich-Porträt ist Georg Nigl zu reichen. Neben ihm agierten ein staatsoperngerechtes, sehr gutes Vokalensemble mit der „nach zwanzig Jahren Schlaf“ auftrumpfenden Brünnhilde von Simone Schneider. Zurecht wurden alle mit Bravi bedacht. Nur fügte sich die oft diffuse Kleinteiligkeit nicht zu einem „Wurf“. Das Werk wirkte verschlimm-bessert. Auch mit diesem dritten Abend ist kein „Münchner Ring über 2026 hinaus“ in Sicht.



Richard Wagner, „Siegfried“ an der Bayerischen Staatsoper München mit Nicholas Brownlee (Der Wanderer) und Matthias Klink (Mime). Foto: Monika Rittershaus

Leerlauf und Musikalischer Zauber

Frank Martins „La Tempête“ an der Oper Genf

Von Georg Rudiger

Bei seinem Abschied aus Genf hat es der frühere, an die Deutsche Oper Berlin gewechselte Intendant Aviel Cahn im Sommer nochmals richtig krachen lassen – mit der bunten, politischen, grellen, lauten Frank-Zappa-Show „200 Motels“. Alain Perroux, der aus Straßburg gekommene neue Intendant des Grand Théâtre de Genève, hat nun seine Intendanz mit Frank Martins selten gespielter Oper „La Tempête“ nach William Shakespeares letztem Theaterstück „The tempest“ eröffnet. Der Abend in der Ausweichspielstätte Bâtiment des Forces Motrices richtet sich mehr an Opernliebhaber als an ein breites Publikum. Musikalisch delikat musiziert und gesungen, bleibt die einzige Oper des Genfer Komponisten in der szenischen Umsetzung durch die britische Regisseurin und Ausstatterin Netia Jones jedoch seltsam kühl und unsinnlich. Dem „Zauber-Lustspiel“ (Comédie-féerie) fehlen bei der Premiere Leichtigkeit, Witz und Poesie. Ein mühsamer Auftakt der mit „Nouveaux mondes“ („Neue Welten“) überschriebenen Spielzeit.



Frank Martin, „La Tempête“ an der Oper Genf. Foto: Carole Parodi

Ursprünglich hatte Frank Martin die im Juni 1956 an der Wiener Staatsoper uraufgeführte Oper unter dem Titel „Der Sturm“ auf Deutsch komponiert. In Genf spielt man die französische Version seiner Schwester Pauline von 1967. Für das Bühnenbild hat sich Netia Jones vom Bâtiment des Forces Motrices inspirieren lassen – einem früheren Wasserkraftwerk. Deshalb befinden sich auf Prosperos Insel Stahlkugeln, Fässer, Gerüste und Hochspannungsleitungen. Die Zauberinsel ist in Genf ein kühles Laboratorium. Statt eines Zaubermantels trägt Stéphane Degout als Prospero einen weißen Kittel. In seinen wissenschaftlichen Versuchen erzeugt er Blitze und Stürme – und steuert den Luftgeist Ariel (Joseph Chosson), der nur digital zu sehen ist (Videos: Lightmap), mit einem Regler. Diese Idee hat noch einen gewissen Charme, weil Ariel immer ein wenig anders erscheint. Aber die Bühne bietet trotz der auf die gebogene Rückwand projizierten Videos keine Variationsmöglichkeiten. Ständig setzt Jones die Drehbühne in Gang – szenisch ein einziger Leerlauf. Diese Insel birgt kein Geheimnis. Zauber gibt es nur musikalisch zu erleben, wenn zu Beginn das Orchestre de la Suisse Romande einen gedämpften, seidigen Streicherklang erzeugt und impressionistische Farben entstehen lässt. Auch im Unwetter mit Windmaschine und Donnerblech bleibt der Klangkörper unter Leitung des Martin-Spezialisten Thierry Fischer gut ausbalanciert. Die vielen Colla-Parte-Passagen von Oboe, Englischhorn oder Klarinette mit der Solostimme werden deckungsgleich musiziert. In Genf findet Fischer auch für die jazzartigen Passagen, die den schiffbrüchigen Hofstaat um König Alonso charakterisieren, den richtigen Groove und lässt das Orchester für die derberen Töne effektvoll rumpeln, wenn sich Caliban (mit Tatoos und Tiefe: Alex Rosen) mit Stephano (Christophe Gaye) und Trinculo (schön prollig: François Rougier) volllaufen lassen. Schade nur, dass man das Bühnenorchester (Leitung: Arnaud Arbet) und den Chor (Leitung: Mark Biggins) einzig über die Lautsprecher hört, als wären die Klänge vorher produziert worden.

Stéphane Degout singt die Partie des Prospero mit leuchtenden Farben. Die Kehrseite dieses Verbannten, der mit strenger Hand über seine Tochter Miranda (mit schlackenlosem Sopran: Catherine Trottmann) wacht und den Sklaven Caliban peinigt, bleibt in seiner Rollenzeichnung aber verborgen. Mit Christian Immer als charismatischer Gonzalo, Julien Dran als über viel lyrischen Schmelz verfügenden Liebhaber Ferdinand und Léo Vermot-Desroches als höhensicherer Intrigant Antonio sind auch die weiteren Hauptpartien ausgezeichnet besetzt. Nur Nicolas Cavallier als König Alonso und Edwin Crossley-Mercer als dessen Bruder Sebastian bleiben blass. Für das Happy-End rollt Prospero eine Kabeltrommel auf und setzt mit zwei Klemmen das Personal unter Strom. Wieder einmal setzt sich die Drehbühne in Bewegung, und alle zappeln eher unmotiviert im kollektiven Elektroschock. Zumindest am Ende gelingt Netia Jones noch ein stärkeres Bild, wenn zum Epilog von Prospero, mit dem sich Shakespeare von der Theaterbühne verabschiedete, von der Bühne nur noch Schatten zu sehen sind und zu Frank Martins Akkordrückungen der Zuschauerraum beleuchtet wird. Prosperos Magie ist vorbei. Der Applaus soll ihn erlösen – und eine neue Welt entstehen.

Schuld ohne Sühne

Alessandro Scarlattis „Kain und Abel“ als verkorkste Familienaufstellung in Köln

Von Rainer Nonnenmann

Die Urfamilie hat schon bessere Zeiten gesehen. Aus dem Paradies vertrieben sitzt man lustlos beim Abendessen, immerhin in einem barocken Palazzo. Urmutter Eva ist erneut schwanger, krümmt sich unter Schmerzen, verweigert das Essen und neigt umso mehr zum Alkohol, so dass sie ihr Lamento über die Vertreibung aus dem Garten Eden torkelnd singt. Urvater Adam bereut, dass er sich von seiner Frau zum Biss in den Apfel vom verbotenen Baum der Erkenntnis hat verführen lassen. Zwist und Frust lassen die Eltern an den Söhnen Kain und Abel aus, denen sie predigen, die Strafe Gottes geduldig auf sich zu nehmen.

Mit am Familientisch sitzen zwei weitere Gestalten wie Onkel und Tante. Der eine in güldener Jacke liest aus Tarotkarten das Schicksal der Menschen wie Gott. Der andere ist ein Transvestit mit künstlich aufgedonnertem Dekolleté und höfischem Reifrock, dessen Brandspuren ihn als gefallenen Engel Luzifer ausweisen. Die theologischen Größen sind zutiefst menschlich: Gott ist der Herr im Haus, mafiös, despotisch, gewaltbereit. Xavier Sabate verkörpert ihn szenisch, gesungen wird er an der Bühnenseite von Countertenor Benno Schachtner. Mit kraftvollem Bariton ist Baurzhan Anderzhanov der teuflische Handlanger und Gegenspieler. Die durchweg ausgezeichneten Sängerinnen und Sänger stützt das Gürzenich-Orchester unter Leitung von Rubén Dubrovsky punktgenau, wenngleich nicht durchweg intonationssicher und weniger virtuos als ein auf Barockmusik spezialisiertes Ensemble.

Dietrich H. Hilsdorf inszeniert Alessandro Scarlattis 1707 entstandenes Oratorium „Kain und Abel“ als Familie im Zangengriff höherer Mächte, die Gehorsam fordern, Opfer verlangen, Zwietracht säen. Das zweieinviertelstündige Kammerspiel – 2020 schon am Aalto-Theater Essen gezeigt – erinnert an Sartres „Geschlossene Gesellschaft“ in einem Salon von Bühnenbildner Dieter Richter mit barocken Kostümen von Nicola Reichert. Der durchtriebene Abel will aufsteigen und schlägt sich auf die Seite Gottes. Seine Tieropfer (Schutzgelder?) werden gnädig angenommen, Kains Feldfrüchte dagegen verschmäht. Den Triumph des einen verschränkt Scarlatti hoch dramatisch mit der Wut des anderen zum Wettstreit sich überbietender Koloraturen der Sopranistinnen Alina König Rannenberg und Adriana Bastidas-Gamboa, die in Hosenrollen den Bruderzwist ebenso als Schwesternstreit erscheinen lassen. Der verstörten Eva (Tamara Banješević) bleibt da nur noch die Hoffnung, es möge bald das Holz für das Kreuz wachsen, an dem Christus dann die Erbsünde der Menschheit sühnt.

Im Duett besingen Kain und Abel süß verlogen ihre brüderliche Eintracht. Kain nimmt dabei schon Maß vom künftig einzuschlagenden Schädel des Bruders, den er mit einem Gesang vom murmelnden Bächlein in den Schlaf wiegt und dann ermordet. Einmal in Gang gesetzt, droht die Mordspirale gleich zu eskalieren, denn nun will Vater Adam (Dimitry Ivanchey) den Brudermörder erschlagen. Doch Gott geht dazwischen. Ihm allein obliegt das Gewaltmonopol. Zu furioser Wutarie schlägt, tritt und würgt Gott den Schuldigen, brennt ihm das Kainsmal auf die Stirn und verbannt ihn zu einsamer Wanderung. Der Teufel indes ermutigt den Verstoßenen, „Sei wie Gott! Streite gegen den Himmel!“ Prompt richtet das Menschenkind eine Pistole gegen seinen Peiniger und zieht mit ausgestopftem Adler als Herold seiner neuen Freiheit stolz von dannen durchs Parkett. Doch die Saaltüren sind verschlossen. Es gibt kein Entkommen.

Den trauernden Eltern erscheint der tote Abel „zum Trost“ als Zombie und auch Kain kehrt am Ende kleinlaut wieder zurück. Adam bittet Gott um weitere Nachkommen, unter denen dereinst auch derjenige sein möge, der die Welt erlöst. Daraufhin nagelt Mephisto auf Gottes Geheiß ein Kruzifix an die Wand. Unter dem leidenden Jesus sitzen dann alle im Unglück vereint wieder am Familientisch, um die Suppe auszulöffeln, die man sich eingebrockt hat. Nichts hat sich geändert. Die Menschheit bleibt in Streit, Mord, Krieg verstrickt. Der unerlösten Beklemmung folgt umso lebhafterer Premierenapplaus.



Alessandro Scarlatti, „Kain und Abel“ an der Oper Köln mit (von links) Adriana Bastidas-Gamboa, Dmitry Ivanchey, Baurzhan Anderzhanov, Xavier Sabata, Tamara Banješević, Alina König Rannenberg. Foto: Thilo Beu

Die andere Seite

Ein Buch über den Tanz in der DDR von 1975 bis 1997

Von Ralf Stabel

In diesem neuen Buch über den Tanz in der DDR gibt es zwei Fotos. Das ist ungewöhnlich wenig für ein Tanzbuch. Das eine zeigt die Autoren Dietmar Fritzsche und Volkmar Draeger im Gespräch mit dem Grafiker Olaf Rammelt bei einer Redaktionssitzung. Das zweite zeigt eine Schlüsselszene aus dem Ballett „Wahlverwandtschaften" von Tom Schilling aus dem Jahr 1983 an der Komischen Oper Berlin. Zu sehen sind die Protagonisten Jens-Peter Urbich als Eduard, Jutta Deutschland als Charlotte, Hannelore Bey als Ottilie und Dieter Hülse als Hauptmann. Das Foto stammt von Arwid Lagenpusch, dem Tanzfotografen an der Komischen Oper, der am 9. September 92-jährig in Berlin verstorben ist.

Auf meine Frage an Volkmar Draeger, was aus dem Repertoire des DDR-Tanzes unbedingt (tanzend) erhalten werden sollte, von dem die gesamtdeutsche Tanzszene etwas lernen und erfahren könnte und sollte, antwortete er: „Zuvörderst viele der Werke Tom Schillings, ob Kammertanz oder Abendfüller, deren Rechte jetzt bei Arila Siegert liegen und die für Einstudierungen verfügbar sind."

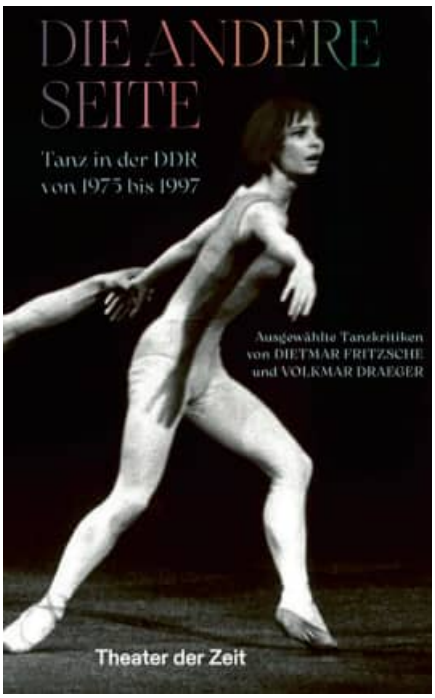
Das Namensregister des Buchs verzeichnet über 600 Personen und mehr als 400 Werke. Da auch alle erwähnten Spielorte aufgelistet sind, erfährt man wie nebenbei, dass die kleine DDR das Land mit der höchsten Theaterdichte der Welt war. Heute ist das auf Bundesniveau nach unten „angeglichen".

Allen und allem voran sind es Tom Schilling und seine Werke, die man in diesem Buch wiederentdecken kann. Den Beginn der „Wahlverwandtschaften" beschrieb Dietmar Fritzsche so: „Wie unbeschwert versichern sich anfangs die Eheleute noch ihre ungetrübte Zuneigung! Mit leichter Geste hebt Eduard Charlotte auf die Schulter, zieht sie später voller Zärtlichkeit auf sein Knie. Danach starke Kontraste. Zunächst das vitale, selbstbewusste Auftreten des Hauptmanns und die Wiedersehensfreude der beiden Freunde, die in einem übermütigen Duo gipfelt. Dann das scheue Erscheinen der Ottilie, die, zunächst fast wesenlos, sich nach dem herzlichen Willkommen der Verwandten dankbar lächelnd belebt. Und schon führt Schilling die vier sich so plötzlich begegnenden Menschen im Tanz, in gemeinsamer ‚Konversation' zur Gemeinschaft." Der Fortgang der Geschichte ist bekannt. Unschickliche Liebe über Kreuz führt zu Leid und Tod. Fritzsche urteilt: „‚Wahlverwandtschaften' führte Tom Schilling zu einem neuen Höhepunkt choreographisch kreativer Meisterschaft. Im Gestalten, Ausformen der konfliktreichen Beziehungen zwischen den vier Personen erreichte er eine Dramatik von elementarer Wirkung." Liest man die Beiträge dieser beiden Kritiker, ist man augenblicklich in dieser Zeit, an diesen Orten, in diesen Werken. Hervorragend!

Das Buch bewegt auch die Gemüter. Bei der Buchvorstellung in Berlin standen Fans Schlange, um sich das Werk von Volkmar Draeger signieren zu lassen. Andere fragen, warum nicht alle, die zum Gelingen von Bühnentanz beitrugen – auch Ballettmeister, Korrepetitoren usw. –, Erwähnung finden. Auch „Tanz in der DDR" könnte als Titel für Rezensionen von 1975 bis 1997 etwas irreführend sein, da es diesen Staat bekanntlich bereits 1949 und nach 1990 nicht mehr gab. Doch 1949 gab es bei der Gründung der DDR nicht einen einzigen DDR-Bürger, und mit dem Beitritt zum Geltungsbereich des Grundgesetzes sind diese dann über Nacht nicht einfach verschwunden. Ist die Bezeichnung „Die andere Seite" sachlich zu lesen oder ist der Titel ein Ergebnis jahrzehntelang praktizierter Aus- und Abgrenzung von Ost und West?

Doch das Buch ist hervorragend. Frank-Manuel Peter leistet als Herausgeber der vielen zeitgenössischen Tanzkritiken von Dietmar Fritzsche und Volkmar Draeger vorbildliche Arbeit. Man kann daraus viel lernen: über den Tanz, über das Theater, über die Ansichten und das Vokabular der Zeit. Was will man mehr? Für diejenigen, die sich interessieren, ist dieses Buch eine Fundgrube.

„Die andere Seite – Tanz in der DDR von 1975 bis 1997". Ausgewählte Tanzkritiken von Dietmar Fritzsche und Volkmar Draeger, hrsg. von Frank-Manuel Peter für das Deutsche Tanzarchiv Köln, Berlin 2026 (Verlag Theater der Zeit), 412 Seiten, 25 Euro



22. NOVEMBER

ARD-alpha, 20.15 Uhr

Musik in den Bergen: Dominik Glöbl unterwegs vom Bodensee ins Westallgäu

Mit: Bodensee Quintett, Schlager- und Akkordeon-Duo Bettina & Patricia, Melia (Gesang), Die Vierhofer, SBS, Anita Hofmann, Bodensee-Alphorntrio, Die Falschspieler, Hutter Family & Friends, Markus Wolfahrt, Die Schlanzer

Der bayerische Teil des Bodensees und das westliche Allgäu sind dieses Mal die Ziele von Moderator Dominik Glöbl. Und es gibt so viel zu entdecken am und rund ums „Schwäbische Meer".

24. NOVEMBER

ARD-alpha, 0.00 Uhr (Nacht von Montag auf Dienstag)

Ivan Repušić & Friends, Teil I

Das Abschiedskonzert des Chefdirigenten des MRO

Komponist: G. Verdi, G. Puccini, L. Bernstein, P. Dukas, C. Chaminade

Ein Abschied mit Glanz: Chefdirigent Ivan Repušić krönt seine Ära beim Münchner Rundfunkorchester mit der Gala „Ivan Repušić & Friends" im Prinzregententheater.

29. NOVEMBER

arte, 0.05 Uhr

C. Gounod: Faust

Bayerische Staatsoper München

Musikalische Leitung: Nathalie Stutzmann, Inszenierung: Lotte de Beer

Applaus an der Bayerischen Staatsoper für „Faust" (1859) von Charles Gounod, inszeniert von Lotte de Beer. Als Weltklassebesetzung begeistern Jonathan Tetelman, Kyle Ketelsen und Olga Kulchynska in den Hauptrollen. Dirigentin Nathalie Stutzmann führt das Bayerische Staatsorchester mit Eleganz und dramatischer Kraft – eine der herausragenden Opernproduktionen der Saison.

arte, 3.10 Uhr

John Cranko choreographiert „Onegin" 1967

ZDF, 17.55 Uhr

Adventskonzert aus Dresden

Moderation: Stephanie Stumph

Komponisten: J. F. Händel, W.A. Mozart, J. S. Bach und E. Humperdinck

Musikalische Leitung: Joshua Weilerstein

Mit: Regula Mühlemann (Sopran), Patricia Nolz (Mezzosopran), María Dueñas (Geige), Niklas Jahn (Orgel)

Chor: Kammerchor der Frauenkirche, Sächsischer Staatsopernchor

Orchester: Staatskapelle Dresden

Warmer Lichterglanz, festliche Klänge und besinnliche Momente: Das Adventskonzert stimmt auf die Vorweihnachtszeit ein.

1. DEZEMBER

BR Fernsehen, 0.00 Uhr

Ivan Repušićć & Friends – Das Abschiedskonzert des Chefdirigenten des MRO, Teil 2

Prinzregententheater München, 10. Juni 2026

Ein Abschied mit Glanz: Ivan Repušić krönt seine Ära beim Münchner Rundfunkorchester mit einem Abend zwischen Verdi, Puccini und Bernstein.

5. DEZEMBER

3sat, 20.15 Uhr

Asmik Grigorian in Grafenegg

Komponisten: V. Bellini, G. Verdi, R. Strauss

Musikalische Leitung: Fabien Gabel

Mit: Asmik Grigorian (Sopran)

Orchester: Tonkünstler Orchester Niederösterreich

Open-Air-Bühne am Wolkenturm, Grafenegg, September 2026

Große Opernemotionen und orchestraler Glanz: Die international gefeierte Starsopranistin Asmik Grigorian begeistert mit ihrem Konzertdebüt beim Grafenegg Festival 2026.

Zu den Höhepunkten des Konzerts zählt die berühmte Arie „Casta diva" aus Vincenzo Bellinis Oper „Norma". Mit ihrer Bühnenpräsenz und unverwechselbaren Stimme verleiht Asmik Grigorian ihr eine ganz eigene emotionale Tiefe. Dem Zauber Bellinis stehen die dramatischen Klangwelten Richard Strauss' gegenüber. Auszüge aus „Salome" bringen Grigorians außergewöhnliche Fähigkeit zu expressiver Interpretation eindrucksvoll zur Geltung.

6. DEZEMBER

MDR Fernsehen, 7.30 Uhr

Hallelujah in Himmelpfort

In Himmelpfort wohnt bekanntlich der Weihnachtsmann. Vielleicht ist der Weihnachtsmarkt dort deshalb so schön. Oder liegt es vielleicht an den himmlischen Weihnachts-Klängen, die die Havellerchen dort zum Besten geben? Die Havellerchen proben einmal pro Woche. Sie geben öfter Konzerte, doch der Weihnachtsmarkt ist der Höhepunkt des Jahres. Der Chor ist eine bunte Mischung. Da ist zum Beispiel Extrem-Wandersfrau Stephanie Ganz, die für die nächste 100-Kilometer-Wanderung trainiert. Und Monika Schultz, die uns erklärt, warum sie ihre Landwirtschaft ganz ohne technische Hilfsmittel betreibt und wie vor 100 Jahren ihre Kaltblüter zum Pflügen einspannt. Das älteste Chormitglied ist 2018 die über 80-jährige Brigitte Müller, die in Himmelpfort geboren wurde und einen Großteil ihres Lebens dort verbracht hat. Wir treffen sie in ihrem großen Garten mitten im Ort und erfahren etwas über die Geschichte Himmelpforts.

hr fernsehen, 23.55 Uhr

Becoming a swan – Vom Traum zu tanzen

Klassisches Ballett zählt zu den härtesten Disziplinen der Welt. Die Ausbildung ist so speziell, dass Opernhäuser eigene Ausbildungsstätten unterhalten. Dort erhalten junge Menschen ab zehn Jahren parallel zu ihrer regulären Schulausbildung eine intensive Tanzausbildung. Ballettschüler aus Paris, München und San Francisco erzählen von ihrem Alltag, den Schwierigkeiten und dem Reiz ihres Berufs. Regisseur Benedict Mirow entführt in die Welt des klassischen Balletts.

12. DEZEMBER

arte, 1.25 Uhr

Marcos Morau: Afanador

Spanisches Nationalballett

Choreographie: Marcos Morau, La Veronal, Lorena Nogal, Shay Partush, Jon López

Inszenierung: Rubén Olmo

Der Choreograph Marcos Morau und das Ballet Nacional de España ließen sich für „Afanador" vom Werk des kolumbianischen Modefotografen Rubén Afanador inspirieren. Klassische Tanzelemente, Flamenco-Einflüsse und Fotografie verbinden sich zu einer atemberaubenden Performance.

arte, 22.45 Uhr

G. Verdi: Otello

Musikalische Ltg.: Myung-Whun Chung

Inszenierung: Paolo Fantin

Der neue Musikdirektor der Mailänder Scala, Myung-Whun Chung, eröffnet am 7. Dezember 2026 die Saison mit „Otello", einem der Meisterwerke von Giuseppe Verdi. Die Neuinszenierung wartet mit einer hochkarätigen Besetzung auf: Zu hören sind der amerikanische Tenor Brian Jagde, der italienische Bariton Luca Salsi sowie die Sopranistin Eleonora Buratto

19. DEZEMBER

3sat, 20.15 Uhr

Die Zauberflöte - Winterklang Salzburg, Ein TV-Musikfilm von Martin Pichl und Volker Werner

20. DEZEMBER

Schwerpunkt: Festtagsprogramm

arte, 22.20 Uhr

G. Verdi: Aida – Aus der Arena di Verona

Komponist: G. Verdi, Musikalische Leitung: Francesco Ommassini

Choreographie: Vladimir Vasiliev

Inzenierung: Franco Zeffirelli

Mit: Jonas Kaufmann (Tenor)

Chor: Roberto Gabbiani

Orchester: Orchestra Arena di Verona

Ein opulentes und emotionales Opernerlebnis in der eindrucksvollen Kulisse des antiken Amphitheaters.

21. DEZEMBER

arte, 0.55 Uhr

300 Jahre Bach in Leipzig

Die Stadt Leipzig feierte 2023 „ihren" Komponisten anlässlich Bachs 300. Geburtstags unter anderem mit einem Open-Air-Konzert am Leipziger Markt, bei dem Weltstars wie Lang Lang oder Sophie Kauer auftraten.

24. DEZEMBER

arte, 22.40 Uhr

Der Nussknacker: John Neumeier

Ballett Hamburg

Komponist: P. I. Tschaikowsky

Musikalische Leitung: Simon Hewett

Mit: Lloyd Riggins (Konsul Stahlbaum), Francesca Harvey (Frau Konsul Stahlbaum), Olivia Betteridge (Marie), Ida Praetorius (Louise), Louis Musin (Fritz), Alexandr Trusch (Gunther), Alessandro Frola (Drosselmeier)

Orchester: Philharmonisches Staatsorchester Hamburg

Neumeier erzählt den „Nussknacker" als Coming-of-Age-Geschichte der zwölfjährigen Marie.

AKTUELLES VON DER VDDB

Am 29./30. Oktober 2026 fanden turnusgemäß die Sitzungen von Arbeitsausschuss und Verwaltungsrat der VddB statt. Insgesamt zeigte sich wieder einmal eine stabile Lage, wenngleich einige Kennzahlen, auch marktbedingt, etwas weniger gut waren als im Vorjahr. So sank die Nettoverzinsung der Anlagen von 4,46 auf 3,84 %, lag damit aber immer noch deutlich über dem erforderlichen Mischrechnungszins aller Anwartschaftsverbände von 2,9 %; der Betriebskostensatz stieg von 6,53 auf 7,42 %. Die Rückstellungen für Biometrie sind erfreulicherweise aufgefüllt, so dass dorthin keine Abflüsse mehr erforderlich sind.

Im Ergebnis konnten wie im Vorjahr die Renten aus dem Anwartschaftsverband (AV) 1 um 0,5 %, die Anwartschaften und Renten aus dem AV 2 um 0,75 %, aus dem AV 3 um 2,0 % und aus dem AV 4 um 3,1 % erhöht, also jeweils dem Ausgangsniveau des AV 1 angepasst werden.

Thema waren auch die Schäden und Risiken aus einigen Investments der Bayerischen Versorgungskammer in den USA. Hier wird intensiv und professionell Schadensbegrenzung betrieben. An den betroffenen Investments ist die VddB insgesamt mit einem Anteil von 1,2 % ihrer Gesamtkapitalanlage beteiligt. Ihr Anteil an den eingetretenen Verlusten liegt daher im untersten zweistelligen Millionenbereich – ein Betrag, der sich in der Gesamtlage des Versorgungswerks (Anlagevolumen über 4 Mrd. Euro) faktisch nicht bemerkbar macht.

PERSONELLE VERÄNDERUNG

Durch einen Online-Umlaufbeschluss der Mitglieder des Bundesvorstands der VdO vom 03.11.2026 ist Tobias Könemann ohne Angabe von Gründen mit sofortiger Wirkung von seinem Amt als Stellvertretender Geschäftsführer der VdO im Sinne von § 16 Absatz 2 der Satzung abberufen worden.

ORDENTLICHE BUNDESDELEGIERTEN-VERSAMMLUNG DER VDO

Am 09.11.2026 fand die ordentliche Bundesdelegiertenversammlung der VdO online statt. Auf der Tagesordnung standen unter anderem die Neufassung der Streikrichtlinien der VdO, die von den Delegierten einstimmig beschlossen wurde und bereits im Mitgliederbereich abrufbar ist sowie das Thema „Satzung“. Um sich erforderlichen Änderungen der Satzung umfassend und zügig zu widmen wird es am 03.12.2026 zunächst eine außerordentliche Bundesdelegiertenversammlung wieder im Online-Format geben und einen weiteren Termin Ende Januar nächsten Jahres.



Rund 1.000 Beschäftigte sächsischer Theater, Orchester und Kulturbetriebe kamen am 6. Oktober 2026 vor der Semperoper in Dresden zusammen. Sie waren dem Aufruf von BFFS, GDBA, unisono, VdO und ver.di zu Streik- und Protestmaßnahmen gefolgt. Foto: VdO

IMPRESSUM

Herausgegeben für die Vereinigung deutscher Opern- und Tanzensembles e.V.
Bergedorfer Str. 92, 21029 Hamburg, Tel.: 040/22 89 950 04
christine.stein@vdoper.de

Herausgeber:
Theo Geißler, Tobias Könemann, Christine Stein, Gerrit Wedel
Verlag und Redaktion:
ConBrio Verlagsgesellschaft, Brunnstr. 23, 93053 Regensburg
Verleger: Theo Geißler
Chefredaktion:
Rainer Nonnenmann
Tel./Fax: 0221/139 69 82
nonnenmann@operundtanz.de
Verlagskoordination, Layout:
Ursula Gaisa, Tel. 0941/945 93-17
gaisa@conbrio.de
Redaktion
Juan Martin Koch, Andreas Kolb, Stefan Moser

Anzeigen
Martina Wagner, Tel. 0941/94 593-35
wagner@nmz.de, es gilt die Anzeigen-Preisliste 14/2026

Produktion:
ConBrio-Verlagsgesellschaft, Regensburg
Druck:
Schmidl. Druck + Medien GmbH
Abo-Verwaltung:
PressUp GmbH,
Tel. 040/38 66 66-312,
conbrio@pressup.de

Alle Beiträge sind urheberrechtlich für alle Verwertungsformen geschützt. Copyright beim Verlag
Erscheinungsweise: 5 x jährlich (eine Doppelausgabe)
Bezugspreis: Für Mitglieder mit Mitgliedsbeitrag abgegolten
Jahresabo: € 19,90, Einzelheft: € 4,50, Doppelausgabe: € 6,50
Redaktionsschluss der nächsten Ausgabe 1/27: 28.12.2026
Anzeigenschluss: 2.1.2027
ISSN: 0474-2478

SATZUNGSGEMÄSS LAUFEN DERZEIT UNSERE ALLE VIER JAHRE STATTFINDENDEN ORTSVERBANDSWAHLEN. HIER DIE ERSTEN ERGEBNISSE.
HERZLICHEN GLÜCKWUNSCH ALLEN GEWÄHLTEN!:

BERLIN – DEUTSCHE OPER BERLIN
Björn Struck – Ortsdelegierter
Natalie Buck – Stellvertreterin

BERLIN – KOMISCHE OPER BERLIN
Thomas Jahnke – Ortsdelegierter
Annette Walter – Stellvertreterin

BERLIN – STAATSOPER UNTER DEN LINDEN
Peter Aude – Ortsdelegierter
Thomas Neubauer – 1. Stellvertreter
Olga Vilenskaia – 2. Stellvertreterin

BRAUNSCHWEIG – STAATSTHEATER
Julia Hinger – Ortsdelegierte
Marina Funke – 1. Stellvertreterin
Georgi Michalkov – 2. Stellvertretung
Jasmin Jablonski-Ravekes – 3. Stellvertreterin

CHEMNITZ – CHOR
Christiane Barth – Ortsdelegierte
Beatrice Tews – 1. Stellvertreterin
Thorsten Stammberger – 2. Stellvertreter
Jann Schröder – 3. Stellvertreter

CHEMNITZ – SOLO
Maraike Schröter – Ortsdelegierte
Tea Trifković Ferenc – 1. Stellvertreterin

COTTBUS – STAATSTHEATER
Meike Funken – Ortsdelegierte
Cornelia Beyerl – Stellvertreterin

DARMSTADT
Lydia Ackermann – Ortsdelegierte
Sonja Bühling – Stellvertreterin

DETMOLD – LANDESTHEATER
Mila Feiden – Ortsdelegierte
Irina Meierding – Stellvertreterin

DORTMUND – THEATER
Mario Ahlborn – Ortsdelegierter
Christian Pienaar – 1. Stellvertreter
Maria Hiefinger – 2. Stellvertreterin
Christine Pugel-Groeneveld – 3. Stellvertreterin

DRESDEN – SEMPEROPER (ORTSVERBAND CHOR/TANZ)
Falk Joost – Ortsdelegierter
Sava Milojevic – Stellvertreter

DÜSSELDORF/DUISBURG – DEUTSCHE OPER AM RHEIN
Sibylle Eichhorn – Ortsdelegierte
Birte Hopstein – 1. Stellvertreterin
Emanuel Fluck – 2. Stellvertreter
Sandra Diehl – 3. Stellvertreterin

FLENSBURG
Alma Samimi – Ortsdelegierte

GIESSEN
Antje Tiné – Ortsdelegierte

HALLE
Karsten Döring – Ortsdelegierter

KAISERSLAUTERN – PFALZTHEATER
Ralph Jaarsma – Ortsdelegierter

KASSEL – STAATSTHEATER
Clare Tucker – Ortsdelegierte

KIEL – THEATER
Lena Wunder – Ortsdelegierte

KÖLN – ORTSVERBAND
Boris Djuric – Ortsdelegierter
Valmar Saar – Stellvertreter

KREFELD/MÖNCHENGLADBACH – ORTSVERBAND
Birgitta Henze – Ortsdelegierte
Anna Lautwein – Stellvertreterin

LEIPZIG – MUSIKALISCHE KOMÖDIE (BALLETT)
Jeffery Krueger – Ortsdelegierter
Mattia Cambiaghi – Stellvertreter

LEIPZIG – OPER LEIPZIG (OPERNCHOR)
Reba Bernhardt – Ortsdelegierte
Vincent Turregano – 1. Stellvertreter

OLDENBURG – OLDENBURGISCHES STAATSTHEATER
Volker Röhnert – Ortsdelegierter
Akiko Kapeller – Stellvertreterin

SAARBRÜCKEN – SAARLÄNDISCHES STAATSTHEATER
Julia Winkler – Ortsdelegierte

STUTTGART – STAATSOPER
Lena Spohn – Ortsdelegierte
Ji Yuan Qiu – Stellvertreter

WIESBADEN
Jochen Elbert – Ortsdelegierte
Martin Stoschka – Stellvertreter

WUPPERTAL – WUPPERTALER BÜHNEN UND SINFONIEORCHESTER GMBH
Anna-Christine Heymann-Sorge – Ortsdelegierte
Marco Agostini – Stellvertreter

WÜRZBURG – MAINFRANKENTHEATER
Taiyu Uchiyama – Ortsdelegierter
Veronica Brandhofer – Stellvertreterin

REMINDER

Liebe Mitglieder,

bitte denkt daran, die Organisationswahlen zeitnah durchzuführen und die für den Nichtverlängerungsschutz nominierten Funktionsträger*innen an wahlen@vdoper.de zu melden. Die Wahlen sind notwendig, damit die Landesvorsitzenden im ersten Halbjahr 2027 gewählt werden können. Die Unterlagen findet Ihr im Mitgliederbereich. Vielen Dank!

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: