

# OPER & TANZ

Zeitschrift für Musiktheater und Bühnentanz

## GEFEIERTE SPARFASSUNG

„Robinson Crusoe“ in Berlin

## VON ASCHE UND GLUT

Pina Bausch durch Generationen

## „DER KREIDEKREIS“ - EIN COUP

Zemlinsky in Düsseldorf







### **„ALCINA“: VERLORENER ZAUBER**

Georg Friedrich Händels Zauberoper „Alcina“ wurde 1735 am Londoner Theatre Royal Covent Garden uraufgeführt. Die Titelrolle ist eine schillernde Frauenfigur, ebenso laszive Femme fatale und zärtlich Liebende wie rasender Racheengel, Erniedrigte, Verlassene. In Jens-Daniel Herzogs Neuinszenierung an der Oper Bonn waren Marie Heeschen als Alcina und Charlotte Quadt als deren Geliebter und Gegenspieler Ruggiero zu erleben.

Foto: Bettina Stöß

BERICHTE SEITE 26

### **TITELBILD: AM HANDLAUF DER ETIKETTE**

Das „Tanztheater Wuppertal Pina Bausch“ zeigte Ende 2024 erneut „Kontaktthof“. Das Stück von 1978 behandelt Arten der körperlichen (Selbst)Präsentation von Menschen. Die Gesten und Bewegungen sind dabei sowohl durch individuelle Eigenschaften geprägt als auch kollektiv durch Geschlecht, Herkunft, Konventionen und Benimmregeln. Auch Alter, Gesundheit, Mode, Medien, Machtverhältnisse und zeitgebundene Formen der Selbstinszenierung spielen eine Rolle.

Foto: Lazlo Szito

HINTERGRUND SEITE 12–15



04 EDITORIAL

05 SCHLAGZEILEN

06 BRENNPUNKT



07 KULTURPOLITIK



14 HINTERGRUND 1



16 HINTERGRUND 2

20 HINTERGRUND 3



24 - 25 NAMEN UND FAKTEN

26 - 33 BERICHTE

34 - 35 REZENSION

36 - 37 VDO AKTUELL, IMPRESSUM

38 OPER UND TANZ IM TV

06

BAYREUTH: VOM GRÜNEN HÜGEL ZUM SCHROTTHAUFEN...

Einst „Weihestätte“ für Richard Wagners Opera – bald eine Lokation für Klangpopulismus-Profiteure? Die Saison 2025 steht bereits unter fragwürdigen Vorzeichen. Für die Jubiläums-Saison 2026 war zunächst ein fulminantes Programm mit allen Werken des „Kanons“ nebst „Rienzi“ und Beethovens 9. Sinfonie angekündigt worden. Aus finanziellen Gründen soll dieses nun wohl auf einen Torso mit semi-konzertantem „Ring“ geschrumpft werden. Hügel betonieren. Kohle statt Kunst. Prima wegsparen lässt sich doch auch noch der Chor. Platz für ein neues Bankenviertel?

07

AUF EIN WORT MIT NELE HERTLING

Die bereits vielfach mit Preisen bedachte Dramaturgin, Intendantin und langjährige Mitarbeiterin der Akademie der Künste Berlin wurde im November 2024 mit dem Deutschen Theaterpreis DER FAUST ausgezeichnet. Im Interview spricht die heute Neunzigjährige über prägende Kindheitserfahrungen, ihre verschiedenen Wirkungsstätten, gravierende Veränderungen in Kunst und Kultur während der letzten sieben Jahre sowie über aktuelle Sparszenarien, die die Tanz- und Theaterszene in Berlin und andernorts bedrohen.

12

DAS WUPPERTALER TANZTHEATER UNTER BORIS CHARMATZ

Nachfolger der 2009 verstorbenen Pina Bausch ist seit 2021 Boris Charmatz. Der französische Tänzer und Choreograph pflegt das Erbe des Wuppertaler Tanztheaters und schreibt es zugleich für die Gegenwart und Zukunft fort. Bausch selbst hatte ihr Stück „Kontakthof“ von 1978 noch selbst für „Damen und Herren über 65“ sowie für „Jugendliche ab 14 Jahren“ adaptiert.

16

ZWISCHEN TANZ UND LEISTUNGSSPORT

Professioneller Bühnentanz ist ebenso Ausdruck kreativer Visionen wie körperliche Höchstleistung. Hinsichtlich Training, Gesundheitsvorsorge und Risikoverminderung gibt es jedoch große strukturelle und methodische Unterschiede zwischen Tanzkompanien und Hochleistungssportzentren. Hannah Sophia Hofmann diskutiert mögliche sinnvolle Schnittmengen und Ergänzungen. Und Laura Graham würdigt die Rolle und Arbeit von Ballettmeister\*innen.

20

ABSURDES UND GELUNGENES REGIETHEATER

Der Willkür, Ichverliebtheit und Abwegigkeit mancher Produktionen des zeitgenössischen Regietheaters stellt Dieter David Scholz als Positivbeispiel die Arbeit von Gottfried Pilz entgegen. Der im Oktober 2024 in Berlin verstorbene österreichische Regisseur, Bühnen- und Kostümbildner kooperierte jahrzehntelang mit dem britischen Opernregisseur und Intendanten John Dew.

26

BERICHTE: NEUES AUS MUSIKTHEATERN UND DER SZENE

Unsere Autorinnen und Autoren berichten von Neuproduktionen in Basel, Berlin, Bonn, Düsseldorf, Leipzig, Stuttgart sowie über neue Brettspiele.



ConBrio Verlagsgesellschaft

## IM ZEICHEN DER STIMME

Zum Jahresanfang wünsche ich allen ein frohes und vor allem gesundes neues Jahr!

2025 steht im Zeichen der Stimme, des „ältesten Instruments der Menschheit“, die Stimme wurde zum Instrument des Jahres gekürt. Die Stimme ist dabei nicht nur zentrales Element des Musiktheaters, sondern auch das zentrale Instrument eines Großteils unserer Mitglieder.

Mit dem 01.01.2025 habe ich, nachdem ich nun bereits seit insgesamt knapp zwanzig Jahren und seit 2012 in der Funktion des stellvertretenden Geschäftsführers für die VdO arbeite, nunmehr die Geschäftsführung an erster Stelle von Tobias Köne- mann übernommen, der seinerseits in die Position des stellvertretenden Geschäftsführers gerückt ist. Damit haben wir den von uns schon länger angestrebten „Rollen- tausch“ gemäß dem im letzten Jahr von unserer Bundesdelegiertenversamm- lung gefassten Beschluss weisungsgemäß vollzogen. Ich freue mich darauf, meine Arbeitskraft in meiner neuen Funktion als hauptverantwortlicher Geschäftsführer weiterhin der VdO zur Verfügung zu stellen und werde dies selbstverständlich mit voller Energie, Leidenschaft und Hin- gabe tun.

Ein Jahr voller Herausforderungen liegt vor uns. Angefangen mit den Mantel- tarifverhandlungen mit dem DBV, die hoffentlich – nach nunmehr knapp drei Jahren eher zähen und schleppenden Verhandlungen – zeitnah zu einem er- folgreichen Abschluss führen werden. Die ersten Verhandlungen in diesem Jahr am 15. und 16. Januar in Leipzig geben An- lass zur Hoffnung. Erstmals hat sich der Bühnenverein – nicht zuletzt auch unter dem Druck potenziell bevorstehender Streikaktionen der Schwestergewerk- schaften BFFS und GDBA – ganz erheb- lich bewegt.

Darüber hinaus wird es eine zentrale Herausforderung sein, wie wir den zu- nehmenden Begehrlichkeiten von Spar- vorhaben in der Kunst- und Kulturszene entgegentreten können. Die kulturpo- litische Situation hinsichtlich der Thea- terfinanzierung ist allerorten kritisch, katastrophale Sparkurse wie beispiels- weise in Berlin drohen die kulturelle In- frastruktur nachhaltig zu schädigen und die zum Teil erfolgreichen Entwicklungen der letzten Jahre willkürlich zunichte zu machen. Viele Standorte befürchten existenziell bedrohliche Finanzierungs- ausfälle und möchten potentiell bevor- stehenden Zahlungsunfähigkeiten mit erneuten Verzichtshaustarifverträgen be- gegnen – was sicherlich keine Lösung sein kann, da diese nie die Ursachen bekämp- fen, sondern die strukturellen Probleme nur verschieben und damit in der Regel verschlimmern.

Angesichts dieser zunehmenden Heraus- forderungen wird auch ein zeitgemäßer Umbau unserer internen Organisations- strukturen eine zentrale Aufgabe sein – hin zu einem künftig personell breiter aufgestellten hauptamtlichen Apparat, der neben einer serviceorientierten Mit- gliederbetreuung und -beratung eben auch dem Erfordernis Rechnung trägt, kulturpolitisch den Stimmen unserer Mitglieder nachhaltig Gehör zu verschaf- fen – auf und jenseits der Bühnen!

Welche Strategien sind notwendig, um die Vielfalt der Stimmen zu erhalten? Wie kann die finanzielle Stabilität gewährleis- tet und gleichzeitig künstlerische Exzel- lenz gefördert werden? Wie können wir sicherstellen, dass Kunst und Kultur für alle zugänglich sind?

Es muss endlich über Wahlperioden hin- weg langfristig Verantwortung übernom- men werden, um die Weichen für eine nachhaltige und zukunftsorientierte Kulturpolitik zu stellen. Wir müssen weg- kommen von dem Klassendenken zwi- schen Arbeitgeber- und Arbeitnehmer-



Foto: VdO

seite. Es ist an der Zeit, dass wir uns alle gemeinsam den Herausforderungen stel- len und kreative Lösungen entwickeln, die nicht nur den aktuellen Bedürfnissen gerecht werden, sondern auch die kultu- relle Identität und Vielfalt unserer Gesell- schaft stärken.

Ganz in diesem Sinne spricht Nele Hert- ling zutreffenderweise im Interview mit Oper&Tanz (siehe Seite 10 ff.) von der „Notwendigkeit einer partnerschaftli- chen Auseinandersetzung von Politik und Kulturschaffenden“ und wünscht sich am Ende des Gesprächs, „wieder stärker in einen Dialog (zu) kommen über die Not- wendigkeit künstlerischer Entwicklung und die Präsenz von Kunst als kreativer Kraft im Bewusstsein von Politik und Ge- sellschaft.“

Die Notwendigkeit, die Kultur als einen unverzichtbaren Bestandteil unserer Ge- sellschaft zu begreifen, wird immer deut- licher.

Wir laden alle ein, mit uns in dieses neue Jahr zu starten, das von Neugier, Mut und einem unerschütterlichen Glauben an die Kraft der Kunst geprägt sein sollte. Lasst uns gemeinsam die Möglichkeiten erkun- den und die kulturpolitischen Herausfor- derungen anpacken, die vor uns liegen.

Auf ein inspirierendes und kreatives Jahr 2025!

**GERRIT WEDEL**

## GEMEINSAM GEGEN DEN KULTURKAHLSCHLAG: #MINUTENSTREIK

Weil ein genereller Streik gegen den allerorten wütenden Kulturkahlschlag zu aufwendig wäre und ohne Streikkasse vor allem die nicht institutionell abgesicherten freien Kulturschaffenden getroffen würden, schlägt die Akademie der Künste Berlin Minutenstreiks vor: Konzert-, Tanz- und Theaterveranstaltungen werden zu einem beliebigen Moment für eine Minute unterbrochen. Die Störung soll Routinen durchbrechen, irritieren und zum Nachdenken zwingen. Die Streikminute kann durch Stille oder konkrete Forderungen und künstlerische Protestformen individuell gestaltet und gegebenenfalls auch ausgedehnt werden. Alle Kulturinstitutionen, Ausstellung- und Veranstaltungshäuser sind aufgerufen, sich der bundesweiten Aktion anzuschließen, um ein Zeichen gegen die existenzbedrohenden Kürzungen im Kulturbereich zu setzen. Auf Social Media werden Momente und Aufnahmen des Minutenstreiks mit den Hashtags „#minutenstreik“ und „#minutestrike“ geteilt. Die Akademie stellt zudem ein Social-Media-Kit zur Verfügung.

## TANZ, MEDIENTECHNOLOGIE, DIGITALES ARCHIV

Das digitale Archiv [www.movementmachines.org](http://www.movementmachines.org) bietet interaktive Tanzinhalte, Videos, Texte und grafische Darstellungen, die es ermöglichen sollen, Tanz aus digitaler wie künstlerischer Perspektive zu erforschen und weiterzuentwickeln. Integriert sind auch historische und weitgehend unbekannte Archivmaterialien zu renommierten Tänzer:innen und Choreograf:innen wie Vaslav Nijinsky, Gertrud Bodenwieser, Olga Szentpál, Andrei Jereschik und Isolde Kliestmann. Kerngedanke ist die Verwendung von (Archiv-)Material als „Bewegungsmaschinen“, die die vielfältigen Materialien in kreative Prozesse umwandeln, Tanz neu interpretieren sowie die Wechselbeziehung von physischer Präsenz und digitaler Innovation, tanzen dem Körper und Medientechnologie verdeutlichen. Die im Oktober 2024 fertiggestellte Webplattform wurde gefördert durch das österreichische BMKOES-Programm Digitale Transformation im Rahmen des Masterprogramms „Movement Research“ am Institut für Dance Arts (IDA) der Bruckner Universität Linz.

## Instrument des Jahres 2025 Stimme

Grafik: Landesmusikräte

### INSTRUMENT DES JAHRES 2025: DIE STIMME

Seit 2008 kürt der Landesmusikrat Schleswig-Holstein stellvertretend für die meisten anderen Bundesländer ein Instrument des Jahres, um die Neugier und Aufmerksamkeit auf die vielen Facetten des jeweiligen Instruments zu lenken. 2025 ist es die Stimme, das älteste Instrument der Menschheit und das erste, dessen sich jedes Kleinkind zu bedienen beginnt. Jede Stimme ist individuelles und unverwechselbares Zusammenspiel von Lunge, Kehlkopf, Stimmlippen, Muskeln, Zunge, Lippen sowie unterschiedlichen Resonanzräu-

men in Kopf und Brustkorb. Physische Eigenschaften wie Geschlecht, Alter, Gesundheit, Anstrengung und Müdigkeit schlagen sich ebenso darin nieder wie psychische Zustände, Emotionen und Affekte. Darüber hinaus sind Stimmen allgemein historisch, kulturell, regional und medial geprägt. Mit der Stimme verständigen sich Menschen und singen weltweit solistisch oder chorisches in unterschiedlichsten musikalischen Genres.

Veranstaltungen und Informationen rund um die Stimme im Jahr 2025 finden sich unter [www.instrument-des-jahres.de](http://www.instrument-des-jahres.de)

### ÜBERMORGEN – NEUE MODELLE FÜR KULTURINSTITUTIONEN

Museen, Theater, Konzerthäuser, Bibliotheken und andere Kulturinstitutionen sind eingeladen, ihre Strukturen zu hinterfragen und drängende Gegenwarts- und Zukunftsfragen zu beantworten: Wie könnten sie in zehn Jahren aussehen? Welche Impulse aus der Stadt könnten sie aufgreifen? Wie wird Transformation gleichzeitig zu Ziel und Methode?

Wie lassen sich die eigene Innovationskraft und Relevanz in der sich wandelnden Gesellschaft stärken? Das Programm „Übermorgen – Neue Modelle für Kulturinstitutionen“ der Kulturstiftung des Bundes verfügt über ein Gesamtbudget von 4,6 Millionen Euro. Gefördert werden Ausarbeitungen von bis zu fünfzig Zukunftsvorhaben von Einrichtun-

gen oder Verbänden von Einrichtungen in den Jahren 2025 und 2026 mit jeweils 50.000 Euro.

Hinzu kommen Beratung und Vernetzung sowie Recherche- und Inspirationsreisen zu modellhaften Kulturorten in Europa. Antragsberechtigt sind Kultureinrichtungen mit Sitz in einer deutschen Großstadt sowie Verbände von Kultureinrichtungen und Kommunen als Träger von Kultureinrichtungen. Die Auswahl trifft der Vorstand der Kulturstiftung des Bundes auf der Grundlage von Empfehlungen einer unabhängigen Fachjury.

Zu stellen sind die Anträge bis zum 14. März 2025 über die Webseite [www.uebermorgen-programm.de](http://www.uebermorgen-programm.de)



# Brennpunkt

## BAYREUTH: ENDE EINER WELT-INSTITUTION?

Bis 2019 war der Bayreuther Festspielchor seit seinem Bestehen mit seinen (immer mindestens) 134 sorgsam ausgewählten und erfahrenen Mitgliedern eine weltweit einmalige Institution, ein wesentliches Alleinstellungsmerkmal der Bayreuther Festspiele. Im ersten Corona-Jahr 2020 sorgte die verzögerte Vertragsausstellung durch die Festspiele dafür, dass der Chor für den pandemiebedingten Ausfall der Festspiele keinerlei staatliche Kompensationen in Anspruch nehmen konnte. In den Jahren 2021 und 2022 haben es Chor und VdO durch ein enormes Entgegenkommen bei den tarifvertraglich festgelegten Beschäftigungsbedingungen ermöglicht, die Festspiele unter Pandemiebedingungen mit erheblich reduziertem Chor stattfinden lassen zu können. Ungeachtet dessen hielt die diesen Verzichtsleistungen zugrundeliegende Rückkehr zu den allgemeinen tariflichen Bedingungen dann nur für eine Festspiel-Saison, nämlich 2023.

Die Saison 2023 wurde dann sogar mit einem wirtschaftlichen Rekord-Ergebnis abgeschlossen. Ungeachtet dessen verkündete die Festspielleitung für 2024 zunächst eine – tarifvertragswidrige – Reduzierung des Festspielchors auf 80 Stellen, also um 40%. Durch Intervention des Chorvorstands und der VdO konnte dies auf eine ausdrücklich einmalige (!) Reduktion auf 115 Stellen nebst individuellem Verzicht der Chormitglieder auf bezahlte freie Tage eingedampft werden. Anschließend scheiterte die Festspielleitung sowohl daran, diese verbindlich zugesagte Anzahl vollumfänglich einzuhalten, als auch daran, einen zusätzlich geplanten „Sonderchor“ für die Produktion „Tannhäuser“ im vorgesehenen Umfang zusammenzustellen.

Zu Beginn der Saison 2024 folgte die nächste Überraschung: der seit 30 Jahren erfolgreiche Chordirektor Eberhard Friedrich sah sich völlig unerwartet mit der Frage der Beendigung seiner Tätigkeit konfrontiert – angeblich aus Altersgrün-



Foto: Bayreuth Marketing Tourismus GmbH/Meike Kratzer

den. Abgesehen davon, dass Friedrich tatsächlich erst ein Jahr später das Rentenalter erreicht hätte, sah er sich wohl derart in die Ecke gedrängt, dass er lieber selber kündigte. Sehr schnell war dann – ohne ein geordnetes Verfahren – der Leipziger Chordirektor Thomas Eitler de Lint als Nachfolger aus dem Hut gezaubert worden. Ein professioneller und künstlerisch verantwortungsvoller Umgang mit dieser zentralen Personalie sieht anders aus.

Zuguterletzt teilte die Festspielleiterin dann nach der letzten Vorstellung dem Chorvorstand mit, dass es auch den Festspielchor selbst in der bisherigen Form nicht mehr geben würde. Es sei jedoch jedem Mitglied freigestellt, sich für 2025 auf eigene Kosten auf ein Vorsingen für einen wie auch immer gestalteten „neuen“ Festspielchor zu bewerben, obwohl der neue Chordirektor schon während der laufenden Saison mehr als genug Gelegenheit gehabt hätte, sich ein Bild von ihrer Leistungsfähigkeit zu machen. Nichts davon war mit dem Chorvorstand oder der VdO abgesprochen worden.

Im 4. Quartal 2024 begannen dann die Vorsingen an verschiedenen Orten. Ein großer Teil der bisherigen Mitglieder des Festspielchors zog es angesichts der respektlosen Behandlung vor, sich daran nicht zu beteiligen. Bei mutmaßlich insgesamt ca. 500 Bewerbungen zeichnet es sich ab, dass es – nach der zweiten Runde – ca. 50 hinreichend qualifizierte Stimmen geben wird, die den neuen Chor

formen könnten. Wieviele Stellen dieser letztlich haben soll, ist unbekannt – die tarifvertraglich verbindlich festgelegten 134 werden es allerdings mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit nicht mehr sein. Zusätzlich wird versucht, für bestimmte Werke oder Werkteile einen „Sonderchor“ zusammenzustellen, durch den der Tarifvertrag zusätzlich unterlaufen werden soll. Details hierzu sind unbekannt; der Chordirektor ist auch nicht bereit oder nicht ermächtigt, mit der VdO zu kommunizieren. Auch ist es unbekannt, ob die Festspielleitung bereit ist, sich, abgesehen von der Chorstärke, bezüglich der Verträge für die Mitglieder des Festspielchors an die tarifvertraglichen Konditionen zu halten, auf die, soweit sie VdO-Mitglieder sind oder werden, einen einklagbaren Rechtsanspruch haben.

Die Saison 2025 steht also unter fragwürdigen Vorzeichen. Für die Jubiläums-Saison 2026 war zunächst ein fulminantes Programm mit allen Werken des „Kanons“ nebst „Rienzi“ und Beethovens 9. Sinfonie angekündigt worden. Aus finanziellen Gründen soll dieses nun wohl auf einen Torso mit semi-konzertantem „Ring“ zusammengestrichen werden. Derartige lässt vielleicht auch darauf schließen, wie überzeugt die finanzierenden Rechtsträger von den künstlerischen Leistungen und Konzepten der Festspielleitung sind.

Trauriges Fazit: Der legendäre Bayreuther Festspielchor ist Geschichte – die Festspiele demnächst auch?

# AUF EIN WORT MIT...

## Über die Notwendigkeit der Kunst

### Die Dramaturgin und Intendantin Nele Hertling

IM GESPRÄCH MIT TOBIAS KÖNEMANN, RAINER NONNENMANN UND GERRIT WEDEL

Am 15. November 2024 erhielt Nele Hertling im Theater Altenburg Gera den Deutschen Theaterpreis DER FAUST für ihr Lebenswerk. 1934 in Berlin geboren, studierte sie Germanistik und Theaterwissenschaft an der Humboldt-Universität und arbeitete anschließend freischaffend für Rundfunk und Theater. 1962 wurde sie wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Akademie der Künste (AdK) West-Berlin in den Abteilungen Musik und Darstellende Kunst. Später war sie hier auch Vizepräsidentin und Stellvertretende Direktorin. Bis heute ist sie Direktorin der Sektion Darstellende Kunst. In diesen Funktionen förderte Nele Hertling maßgeblich die freie Tanz- und Theaterszene in Berlin und Deutschland sowie ab 1987 als Leiterin der Werkstatt Berlin zur Erarbeitung des Programms für Berlin als Kulturstadt Europas und schließlich als Intendantin des Hebbel-Theaters 1989 bis 2003. Mit „Pantomime Musik Tanz Theater“ (PMTT) gründete sie an der AdK ein wichtiges internationales Performance-Festival sowie mit „Tanz im August“ eines der bis heute größten internationalen Tanzfestivals in Deutschland, das internationale Performance-Kunst in die damals eingemauerte Stadt brachte und Merce Cunningham, Anne Teresa de Keersmaeker, Robert Wilson und andere zu Akteuren der deutschen Theaterszene machte. Die heute Neunzigjährige ist unvermindert kulturpolitisch aktiv und engagiert sich gegenwärtig intensiv für die Berliner Tanzszene gegen Kürzungspläne. Zudem ist sie nach wie vor Ehrenmitglied im Kuratorium der Stiftung TANZ Transition Zentrum Deutschland.

**Oper & Tanz:** Liebe Frau Hertling, herzlichen Glückwunsch zum Deutschen Theaterpreis DER FAUST. Sie haben schon viele Preise erhalten. Nun wurden Sie für Ihr „Lebenswerk“ ausgezeichnet. Worin sehen Sie selbst Ihr „Lebenswerk“?



Nele Hertling bei der Verleihung des FAUST-Theaterpreises 2024 in Gera. Foto: Markus Nass

**Nele Hertling:** Das habe ich mir bei meiner Antwort auf die Laudatio bei der Preisverleihung auch schon überlegt. Im Grunde ist es eine gewisse Haltung, die mich mein ganzes Leben begleitet hat. Ich hatte eine komplizierte Kindheit, mit einer jüdischen Mutter und einem Vater, der zusätzlich ein jüdisches „illegales“ Ehepaar versteckt hat. Meine Mutter und ich mussten aufs Land ausweichen, um der Gefahr zu entgehen, und ich hatte als Kind immer ein unbestimmtes Gefühl der Angst. Deswegen war für mich das Ende von Krieg und Faschismus ein unglaublich positives Erlebnis; ich war damals elf Jahre alt. Und dieses Gefühl, dass vieles möglich und mit Engagement zu erreichen ist, hat mich nicht mehr verlassen, weder in der Schule noch im Studium an der Ost-Berliner Humboldt-Universität und auch später nicht, als ich selbst etwas aktiv gestalten konnte, beteiligt war, mit anderen zusammenkommen und kooperieren konnte. Die Überzeugung von der notwendigen

Dialogfähigkeit, um gemeinsam etwas zu gestalten, hat mich bei allen Positionen und Projekten geleitet.

**O&T:** Ihre Mutter war die Musikwissenschaftlerin Cornelia Schröder-Auerbach, Ihr Vater der Komponist Hanning Schröder. Wie hat Ihr Elternhaus Ihren Werdegang geprägt? Und was davon haben Sie dann selbst anderen Menschen weiterzugeben versucht?

**Hertling:** Die Musik hat mich sehr früh erreicht. Mein Vater spielte auch als Bratschist im Orchester und war abends oft nicht anwesend. Beim Schlafengehen spielte meine Mutter gegen die Sorge und gegen die Angst vor Bombenalarm dann immer für sich und mich auf dem Klavier. Das hat mich geprägt: Musik als eine sehr einflussreiche Möglichkeit, einen emotional und gedanklich zu erreichen. Ich hatte dann auch selbst Unterricht in Klavier, Geige, Bratsche, habe aber bald gemerkt, dass es mich mehr zum Theatralischen hinzieht. Dennoch



habe ich immer versucht, Musik als eine positive Erfahrung an Familie, Freunde, Kollegen weiterzugeben.

**O&T:** Sie werden oft als „Kuratorin“ bezeichnet, verstehen sich selbst aber eher als Dramaturgin. Was macht für Sie den Unterschied?

**Hertling:** Kuratoren wählen etwas aus, machen eine Ausstellung und wählen die dafür passenden Künstlerinnen und Künstler aus. Dramaturgie geht für mich tiefer in die Inhalte, da gestalte ich mit, gebe etwas vor, gehe mit in die Diskussion über die Rollen der Künstler, über Schwerpunkte und Inhalte, die ein Künstler zum Projekt beitragen kann. Das war für mich immer entscheidender. Wenn man ein Haus leitet, dann kuratiert man auch. Als Dramaturgin gehe ich dann aber nicht raus, sondern bleibe in der Gestaltung des ausgewählten Programms viel stärker inhaltlich dabei.

**O&T:** Mit Ihren Tätigkeiten für die Akademie der Künste, den Berliner Senat und das Hebbel-Theater brachten Sie viele internationale Gastspiele in die „Inselstadt“ West-Berlin. Woher kannten Sie all diese Künstlerinnen und Künstler?

**Hertling:** Das fängt immer bei persönlichen Beziehungen an. Schon durch meine Eltern kannte ich einen gewissen Kreis an Komponisten, etwa Boris Blacher, von denen ich dann wieder etwas über andere erfahren habe. Ich habe in all meiner dramaturgischen Tätigkeit immer versucht, mit anderen gemeinsam zu Entscheidungen zu kommen. In der Akademie haben wir sehr früh das Festival „Pantomime, Musik, Tanz Theater“ entwickelt. Ich habe dazu mit meinem Kollegen Dirk Scheper jeden Kontakt genutzt, der uns weiterhelfen konnte. Denn wir stellten fest, dass Berlin damals zwar großartige Institutionen, Opern, Theater hatte, aber verhältnismäßig wenig Internationalität, weil das nicht ins System der Stadt- und Staatstheater mit festangestellten Künstlern gehörte. Die Akademie ermöglichte uns internationale Reisen. Wir lernten in New York die Szene der Avantgarde kennen, und es gab Kooperationen unter anderem mit Brüssel, auch Austausch mit dem British Council und dem Institut Français oder mit dem Amerika-Haus. Eine Begegnung hat dann immer zur nächsten geführt, immer im Dialog mit anderen – und so kam die Moderne nach Berlin.

**O&T:** Wie beurteilen Sie die Struktur fester Ensembles an Theatern? Ist das obsolet oder erhaltenswert, gegebenenfalls ergänzungsbedürftig?

**Hertling:** Absolut letzteres. Ich bin in der freiberuflichen Szene – die darüber auch etwas anders denkt – ein absoluter Verfechter des Erhalts der Stadt- und Repertoiretheater. Ich sehe mir gerne im Museum Werke der Vergangenheit an und gehe genauso gerne in die Oper und ins Konzert, wenn es Programme mit historischer Musik sind. Nur muss es daneben – was damals neu war und erkämpft werden musste – genauso gute Möglichkeiten, Orte, Räume und Förderungen geben für das, was sich neu entwickelt, auch im Dialog mit dem, was an den festen Institutionen auf hohem Niveau in Deutschland da ist.

**O&T:** Die Verteilung von Mitteln kommunaler Kulturretats für städtische Kulturinstitutionen oder freie Szene birgt viel kulturpolitischen Zündstoff.

**Hertling:** Angesichts der aktuellen Sparmaßnahmen hatte ich gerade eine Zoom-Konferenz mit der Berliner Tanzszene. Das Staatsballett Berlin ist durch vertragliche Bindungen besser in der Lage, Kürzungen zu überstehen, die es dort auch gibt, als freiberuflich arbeitende Ensembles, bei denen Kürzungen womöglich das Ende bedeuten. Diese Debatten werden gegenwärtig in vielen Großstädten geführt, wo es aber immerhin noch Möglichkeiten gibt, während die Situation an kleineren Orten mit weniger Mitteln noch viel dramatischer ist.

**O&T:** Kunst und Kultur geraten immer stärker unter Druck. Die Finanzierung durch öffentliche Haushalte wird verknappt oder überhaupt in Frage gestellt. Wie rechtfertigen Sie die gesellschaftliche Notwendigkeit freiberuflicher Szenen von Musik, Tanz, Theater?

**Hertling:** Da gibt es die viel größere Möglichkeit, schneller und intensiver auf neue Entwicklungen zu reagieren, weil man nicht jahrelange Verträge und Festlegungen mit gleichen Künstlern hat, sondern schnell auswählen kann, neue Kooperationen eingehen und neue Projekte aufgreifen kann. Man kann auf künstlerische Art sehr viel flexibler auf Politik reagieren. Es hat sich deswegen in unserer Gesellschaft weitgehend

auch durchgesetzt, dass es neben den großen und kleinen festen Häusern die Chance gibt, dass nicht-institutionalisierte Gruppen auf aktuelle Entwicklungen inhaltlich und zeitlich flexibel reagieren.

**O&T:** Eben das konnten Sie ja dann als Intendantin des Hebbel-Theaters realisieren. Was macht dieses Theater so besonders?

**Hertling:** Das Haus wurde 1907 als ein wunderbares Beispiel für Jugendstil-Architektur durch einen Privatmann errichtet. Nach dem Krieg wurde es bedeutsam, weil es das einzige Theater in Berlin war, das zwar leicht beschädigt, aber sehr schnell wieder bespielbar war. Hier hat das Berliner Musik- und Theaterleben wieder begonnen. Als die Stadt dann mit nur eineinhalb Jahren Vorlauf zur Kulturstadt Europas 1988 gewählt wurde, gab man uns als Vorbereitungsteam diesen Ort, wo wir Büros und Tagungsräume hatten, aber auch direkt Projekte realisieren konnten, die eine Bühne brauchten. Dank meiner internationalen Kulturkontakte aus der Akademie konnten wir ein Team mit anderen Theatern in Brüssel, Amsterdam, Salzburg bilden, mit denen wir kooperativ und koproduzierend Projekte umsetzen konnten, die ein Haus allein gar nicht geschafft hätte. Das gab es bis dahin in Deutschland noch gar nicht, ausgenommen das TAT (Theater am Turm) in Frankfurt. Und weil wir damit so erfolgreich waren, haben wir nach dem Kulturjahr den Senat beknetet, das Hebbel als internationales Produzenten- und Präsentationshaus zu erhalten.

**O&T:** Ein festes Haus ohne festes Ensemble, an dem Verschiedenes stattfinden kann, wäre das auch ein Modell für andere Städte?

ICH BIN IN DER FREIBERUFLICHEN SZENE –  
DIE DARÜBER AUCH ETWAS ANDERS DENKT –  
EIN ABSOLUTER VERFECHTER DES ERHALTS DER  
STADT- UND REPERTOIRETHEATER.



**Hertling:** Inzwischen gibt es in Deutschland eine ganze Reihe von Produzentenhäusern, in Frankfurt früher das TAT, heute der Mousonturm, oder Kampnagel in Hamburg. Und es werden mehr, weil das eine Struktur ist, die vieles ermöglicht und für die sogenannten Freien eine gute Basis sein kann, Arbeiten umzusetzen, für die sie sonst keine Partner hätten. Und auch für die großen Häuser ist das interessant, weil sie hier andere Künstler und anderes Publikum erreichen und in ihre programmatischen Systeme integrieren können. Ich halte das für ein sehr gutes Modell.

**O&T:** Die Arbeit von Freiberuflern hat neben dem künstlerischen auch einen sozialen Aspekt, denn auch diese arbeiten professionell und müssen von ihrer Arbeit leben können. Das heißt, auch sie brauchen eine gewisse Kontinuität, kein festes Anstellungsverhältnis, aber eine feste Auftrags-situation. Verantwortlichen Politikern muss man klar machen, dass in diesem Bereich 30 Prozent Mittelkürzungen unter Umständen 100 Prozent Kürzungen bedeuten, weil diese Menschen dann ihre Arbeit nicht mehr machen können.

**Hertling:** Das ist ein ganz entscheidendes Argument. In Berlin jagt gerade eine Debatte die nächste. Dabei müssen wir aufpassen, dass es kein Konkurrenzverhältnis zwischen den verschiedenen Strukturen gibt. Und wir versuchen in der Tanzszene klarzumachen, dass wir nur dann eine Chance haben, wenn wir gemeinsam in die Debatte mit der Politik gehen und nicht die Kleinen gegen die Großen und umgekehrt ausspielen.

**O&T:** Sie blicken im Bereich Kunst und Kultur auf eine beeindruckend lange Tätigkeit zurück. Wie hat sich Ihrer Einschätzung nach die gesamtgesellschaftliche Akzeptanz von Kunst und Kultur in den vergangenen Jahrzehnten verändert?

**Hertling:** Aus historischen Gründen hat sich in Deutschland ein Netz von Theatern quer durch die ganze Republik entwickelt. Im Ausland beneidet man uns wegen der Vielzahl an Stadttheatern und der Kontinuität der Programmarbeit, die hier geleistet wird und die Präsenz vor Ort für das Publikum. Als Schülerin in Rostock war ich selbstverständlich häufig im Theater, auch mit meinen Klassen. Da wurde man von Anfang an einbezogen, und das hat wesentlich zur Publikumbildung beigetragen. An der Akademie der Künste wurde versucht, an die Entwicklungen der zeitgenössischen Kunst vor Faschismus und Krieg anzuknüpfen, auch Rückkehrer aus der Emigration wieder heranzuholen. Dafür ein neues Publikum zu gewinnen war ein notwendiger Prozess, die urbane Gesellschaft war im Umbruch. Dafür gab es dann vielfältige Vermittlungsprojekte, Türöffner,



Nele Hertling und Christiane Bauermeister vor dem Plakat von „Sieg über die Sonne“ 1983. Foto: Story press/Jochen Claus

IN BERLIN JAGT  
GERADE EINE  
DEBATTE DIE  
NÄCHSTE.  
DABEI MÜSSEN WIR  
AUFPASSEN, DASS  
ES KEIN KONKUR-  
RENZVERHÄLTNIS  
ZWISCHEN DEN  
VERSCHIEDENEN  
STRUKTUREN GIBT.

Gespräche, Probenbesuche. Die Kunst hat jedoch auch Formen entwickelt, die vom Publikum nicht so leicht zu akzeptieren waren, etwa wenn etwa im Tanz oft mehr gesprochen als getanzt wurde, um sich an aktuellen Debatten zu beteiligen.

**O&T:** Letztlich sind alle aktuellen Kürzungsdebatten eine Folge des schwindenden gesellschaftlichen Rückhalts von Kunst und Kultur in Bildung, Schule, Politik, Rundfunkanstalten, Medien, wo Entscheider nicht mehr für Kultur eintreten wie noch vor 30 oder 50 Jahren. Wann und wo hat diese Erosion begonnen?

**Hertling:** Kulturelle Bildung ist über viele Jahre zu kurz gekommen, Kunst- und Musikunterricht gab es in manchen Schulstufen nicht mehr, selbst der Deutschunterricht wurde beschnitten, und zwar in der Breite des deutschen Bildungssystems.

Da hat sich ein Defizit verfestigt. Ich war viel in Frankreich unterwegs, und bei der Premiere einer Oper oder eines Theaterstücks war dort selbstverständlich immer der Bürgermeister oder ein Politiker zugegen und hat vielleicht sogar ein paar anerkennende Worte gesagt. In Deutschland ist das eine seltene Ausnahme. In Berlin klagen wir im Moment darüber, einen Kultursenator zu haben, der in der gesamten Breite von kultureller und künstlerischer Existenz nicht wirklich zu Hause ist. Auch im sogenannten Kulturausschuss gibt es nur wenig tieferes Verständnis für Werte und Bedingungen von Kunst und Kultur. Vertreter der Berliner Kulturszene wurden zu Gesprächen über Kürzungsmöglichkeiten nicht eingeladen, weder Institutionen noch Freie. Die Notwendigkeit einer partnerschaftlichen Auseinandersetzung von Politik und Kulturschaffenden ist gar nicht erst ins Bewusstsein gedrungen, weil die Politik die Kultur nicht ernst genommen hat.

**O&T:** In einer Demokratie repräsentiert die Politik die Gesellschaft. Daher ist es auch die gesellschaftliche Entwicklung, die dazu führt, dass die Politik Leute zu Kulturdezernenten macht, die von Kultur eigentlich keine Ahnung haben. Wie können wir uns dieser Entwicklung in allen Bereichen der Kunst entgegenstellen und vielleicht sagen, Kunst und Kultur machen die Gesellschaft reicher, flexibler, zukunftsfähiger?

**Hertling:** Das Versagen der Bildungspolitik habe ich schon erwähnt. Hinzu kommen die Medien. Es gibt viele gute Projekte und Initiativen, über die nur wenig berichtet wird, weil die Medien mehr auf Sensationen und Negativmeldungen setzen. Umso mehr ist die Öffentlichkeitsarbeit der Theater gefragt, die vielen tollen Jugendprogramme, die es gibt, besser bekannt zu machen, bei denen über die Jugendlichen dann auch wieder die Eltern und Erwachsenen erreicht werden können. Das alles gibt es, ist aber noch viel zu wenig im Bewusstsein der politischen Öffentlichkeit, die das natürlich stützen und finanzieren muss.

**O&T:** Spardebatten haben wir gerade überall, auch in kleinen Kommunen. Und überall fehlt Kulturpolitikern der Mut, sich zum Wert kultureller Einrichtungen zu bekennen. Statt nachhaltige Förderungen zu schaffen, gibt es nur kurzfristiges Denken in Wahlperioden.

**Hertling:** Auf vielen Entscheidungsebenen wird Kunst nicht mehr entschieden vertreten, weil es in Schule und darüber hinaus keine tiefergehende Berührung und Auseinandersetzung mehr mit Kunst, Musik, Tanz, Theater gibt. Politiker sehen sich dann gezwungen, über etwas zu sprechen, von dem sie kaum Ahnung haben.

AUF VIELEN ENTSCHEIDUNGSEBENEN WIRD KUNST NICHT MEHR ENTSCHEIDEN VERTRETEN, WEIL ES IN SCHULE UND DARÜBER HINAUS KEINE TIEFERGEHENDE BERÜHRUNG UND AUSEINANDERSETZUNG MEHR MIT KUNST, MUSIK, TANZ, THEATER GIBT. POLITIKER SEHEN SICH DANN GEZWUNGEN, ÜBER ETWAS ZU SPRECHEN, VON DEM SIE KAUM AHNUNG HABEN.



**O&T:** Sie sind bis heute Direktorin der Sektion Darstellende Kunst. Sprechen Sie auch in dieser Funktion mit dem Berliner Kultursenator Joe Chialo?

**Hertling:** Weniger, weil die Akademie seit vielen Jahren eine Bundesinstitution ist, sondern mehr als Teil der Berliner Theater- und Tanzszene und als langjährig erfahrene Person in diesem Umfeld mit verschiedenen Initiativen und Gruppierungen und einer gewissen Verpflichtung, meinen möglichen Kontakt zu Senator Chialo im Sinne dieser Partner zu nutzen.

**O&T:** Idealerweise spricht und wirbt Kunst für sich selbst. Können Sie exemplarisch eine persönliche Begegnung mit einem kunstschaftenden Menschen oder einem bestimmten Projekt nennen, das sie besonders beeindruckt hat?

**Hertling:** Bei allem, woran ich dramaturgisch beteiligt war, ging es letztlich darum, eine bestimmte künstlerische Idee so klar wie möglich umzusetzen. Nennen könnte ich den Choreografen Gerhard Bohner, der eine ganz eigenständige und radikale Entwicklung in seinen tänzerischen und choreografischen Arbeiten nahm und es daher



sehr schwer hatte. An der Akademie und später am Hebbel-Theater haben wir alles daran gesetzt und auch internationale Partner dafür gefunden, seine Projekte zu realisieren, weil alle die unglaubliche künstlerische Energie und Notwendigkeit gespürt haben. Es war schwierig und anstrengend, hat aber zu Ergebnissen geführt, die auch rückblickend immer noch bedeutsam und wichtig sind. Solche Beispiele gibt es hunderte.

**O&T:** Gegenwärtig ist an einigen Theatern das Verhältnis von Intendanz und Ensembles angespannt oder gar zerrissen. Ist die Arbeit an Theatern konfliktreicher geworden?

**Hertling:** Konflikte gab es immer, sie laufen heute nur unter verschiedenen Überschriften und viel öffentlicher ab, etwa „#MeToo“ oder „Pro Palästina“. Die Machtposition von Intendanten gegenüber Ensembles gab es immer. Ich hatte am Hebbel-Theater ein kleines Team mit nur sechs oder sieben Leuten, die später dann auch an große Häuser gegangen

sind, und alle betonten, dass es ein konfliktfreies Arbeiten wie am Hebbel für sie nie wieder gegeben hat. Konfliktpotenzial ist im System einfach enthalten. Die Betonung allgemein gesellschaftlicher Konfliktthemen hat aber deutlich zugenommen und macht die Arbeit brisanter und schwieriger.

**O&T:** Zugleich hat es eine Emanzipation der Künstlerinnen und Künstler gegeben, die sich heute viel eher zu Wort melden als früher, was gut ist.

**Hertling:** Ja, es ist eine positive Entwicklung, dass sich Künstler getrauen, gemeinsam gegen falsche Entscheidungen vorzugehen.

**O&T:** Ist das Modell der Intendanz für ein stehendes Theater noch zeitgemäß oder sollte man das weiterentwickeln oder ganz abschaffen?

**Hertling:** Abschaffen geht meiner Meinung nach nicht. Es braucht eine Position, die nicht nur einzelne Projekte realisiert, sondern auch langfristige Prozesse

gestaltet und finanzielle, künstlerische und manchmal schwierige Entscheidungen auch wirklich verantwortet, wie immer man das dann nennt und diese Zuständigkeit bestimmt. Das können künstlerische Personen sein oder Verwaltungspositionen, einzelne Person oder auch Teams.

**O&T:** Die Häuser und ihr Umfeld in verschiedenen Städten sind sehr verschieden. Müsste bei den Ausschreibungsprofilen für Intendanten mehr auf die Verantwortung für Teilhabe, Durchlässigkeit, Integration der Stadtgesellschaft, Öffnung für freie Szenen geachtet werden?

**Hertling:** Das finde ich absolut notwendig, denn nur so können sich Konflikte lösen lassen. Und auch der Publikumszuspruch ist natürlich durch interne Entscheidungen betroffen. Ein Haus auf verschiedene Weise für die Stadtgesellschaft attraktiv zu machen, muss bei der Findung der Leitung eines Hauses unbedingt benannt werden.

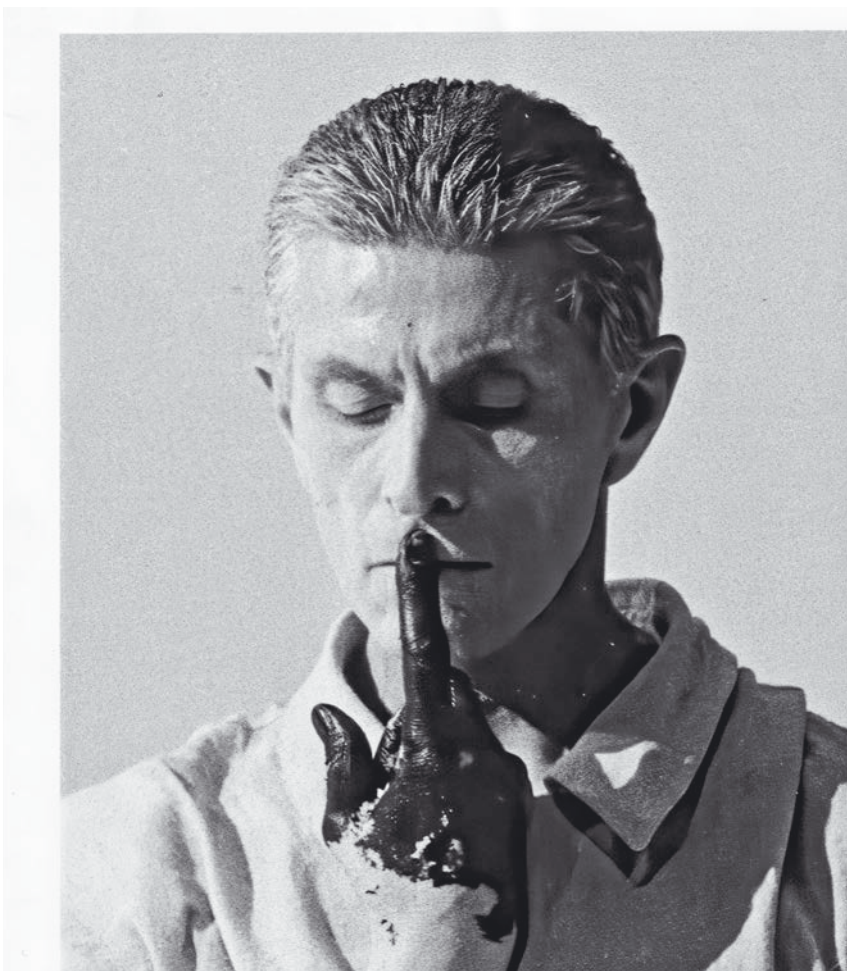
**O&T:** Eine positive Entwicklung ist immerhin auch, dass es heute selbstverständlich auch Intendantinnen gibt, was zu Ihrer Zeit noch etwas Besonderes war.

**Hertling:** Über meine Rolle als Frau wurde ich schon öfter befragt, aber ich habe das damals gar nicht als ein Thema wahrgenommen. Ich war zwar die einzige Intendantin in Berlin, aber ich hatte mit der Leitung des Hauses so viel zu tun, dass ich darüber gar nicht nachgedacht habe.

**O&T:** Wir führen dieses Gespräch kurz vor Weihnachten. Wenn Sie einen Wunsch frei hätten, was würden Sie der deutschen Theaterlandschaft wünschen?

**Hertling:** Ich würde ihr wünschen, dass nicht nur über politisch verordnete Geldprobleme geredet wird, sondern wir Häuser, Orte und Ländergrenzen übergreifend wieder stärker in einen Dialog kommen über die Notwendigkeit künstlerischer Entwicklung und die Präsenz von Kunst als kreativer Kraft im Bewusstsein von Politik und Gesellschaft.

**O&T:** Möge dieser Wunsch in Erfüllung gehen. Herzlichen Dank für dieses Gespräch.



Gerhard Bohner. Foto Gert Weigelt

# Statt Asche bewahren Glut entfalten

**PINA BAUSCHS „KONTAKTHOF“ ÜBERWÄLTIGT – UND NEUES ENTSTEHT**

VON BEATRIX LESER UND WOLF-DIETER PETER

„Tradition ist nicht das Halten der Asche, sondern das Weitergeben der Flamme.“ Der Spruch wird in Variationen vielen Denkern zugeschrieben, von Thomas Morus über Benjamin Franklin bis Jean Jaurès. Die Worte kommen Tanztheaterfreunden in Wuppertal – neben „genius loci“ – in den Sinn, in der Stadt in NRW, die sich Pina Bausch 1979 zum Lebens- und Schaffenszentrum gewählt hat. Nach vorangegangenen Wiedereinstudierungen lockte nun mit „Kontakthof“ ein weiteres ihrer zentralen Tanztheater-Werke an die Wupper. Dazu stellte sich prompt ein weiteres Zitat ein, von Jacques Derrida: „Man erbt immer ein Geheimnis – ‚Lies mich!‘, sagt es. Wirst du jemals dazu imstande sein?“ Vielfältiges „Lesen“ war nötig, denn Pina Bausch hat das Stück vom Dezember 1978 – jeweils mit fast einem Jahr Proben – auch im Jahr 2000 für „Damen und Herren über 65“ sowie abermals 2008 für „Jugendliche ab 14 Jahren“ einstudiert (alles auf DVD greifbar). Jetzt wirkten fünf Solisten aus diesen früheren Einstudierungen mit, und sowohl die Premiere als auch die Zweitaufführung wurden bis in die Ränge des Opernhauses hinauf mit Jubel und Standing Ovations gefeiert.

## DIREKT IN DIE GEGENWART

Jeder Mensch drückt sich dauernd aus, einfach indem er ist. Wenn man dies „liest“, ist alles sichtbar: vom Kindergarten über Schulhof, Spielplatz, Tanzstunde, Verein, Ballsaal, Club, Meeting, gipfelnd in Präsentation, Vorführung oder Modenschau und natürlich im Theaterauftritt, vom Posing in (a-)sozialen Medien zu schweigen. 1978 und später hat Pina Bausch all dies noch ohne unsere digitale Dating-Welt „gelesen“ und dann geformt: die schier unsterbliche Spirale aus Hoffnungen und Sehnsüchten, Attitüden und Zusammenbrüchen, Allein- und Geborgensein, Auftrumpfen



„Kontakthof“, vermutlich bei der Generalprobe 1978. Foto: Ulli Weiss/Pina Bausch Foundation

und Scheitern, Glück und Verzweiflung. Im unveränderten weißen Ball- oder Theatersaal von Bühnenbildner Rolf Borzick sitzen abermals auf schwarzen Stühlen 20 Menschen. Dann kommt die wunderbar gereifte Julie Shanahan nach vorne und wird so etwas wie das visuell reizvolle Nervenrückgrat, von dem und um das sich viele Erzählepisoden entwickeln. Zunächst führt sie erste Attitüden des „Sich-Präsentierens“ vor: Haare, Zähne, Hände, Haltung. Ihrem Vorbild folgen weitere „Ladies“ unterschiedlichen Alters und internationaler Herkunft. Im Abgehen blickt die gertenschlanke Claudia Ortiz Arraiza süß herausfordernd über die Schulter und bekennt, dass sie aus Paris kommt. Ihre kleine, figürlich frauliche Kollegin setzt dagegen, dass sie aus Hamburg stammt und verheiratet ist. Dann präsentieren sich die Männer. Und als die ganze Truppe schließlich im gleichen Winkelschritt von hinten antanz, ist nicht nur Perfektion, sondern auch die Uniformität all unseres vermeintlich differenzierten Verhaltens zu erleben.

Was dann über gut hundert Minuten im ersten Teil und dann noch eine kurze Stunde nach der Pause folgt, sprengt jede kritisch-analytische Darstellung durch eine fast erschlagende Fülle an Nuancen von mal mehrfach insistierend gleichen, mal differenzierenden Wiederholungen und einer immer und immer wieder bezaubernden Bewegungs-Tanz-Expression jedes der 21 Menschen auf der Bühne. Das liegt sowohl am dominierenden Tango-Rhythmus als auch an der herrlichen Schmähmusik aus den 1930er-Jahren, wenn mit leisem Schellack-Kratzen Rudi Schuricke von „Frühling und Sonnenschein“, Leo Monosson „Ich bin nicht der Erste... aber dein Letzter könnte ich sein“ oder Kurt Hardt von „Rosengarten“ singen. Dazu blüht mal die kleine Einsamkeit wie das kleine Glück in intimen Einzelheiten. Dann donnert plötzlich der wilde „J.D.'s Boogie-Woogie“ los. Die Männer sitzen wie in der ersten Tanzstunde links, die Mädchen stehen rechts aufgereiht. Und mit wild begehrendem Händeflattern





Tanztheater Wuppertal Pina Bausch, „Kontakthof“ 2024, Ensemble. Foto: Laszlo Szito

rutschen die Mannsbilder auf die sich sowohl begehrtlich wie ängstlich räkelnden Mädels zu – eher eine Horrorkabinettszene. Einen reizvollen Kontrast bilden durchweg die wehenden und geschleuderten Haarmähnen, so schön verschieden wie die anmutigen Damen im weiten Raum und auch ganz vorne an der Rampe. Viel später erstarren die Männer mit verschiedensten, hohlen Umarmungsgesten, in die sich die Frauen in rasanten Wechseln einfügen, kurz oder länger verweilen, und wieder davoneilen.

Durch den ganzen Fluss an rasanten „Shortcuts“ zieht sich langsam die Entwicklung, dass viele kleine Gesten erst hart, dann kantig, schließlich aggressiv und verletzend ausarten und der weibliche Körper vom Objekt zum Opfer wird. Kontrastierend tanzen wiederholt Julie Shanahan und die mediterran schöne Maria Giovanna Delle Donne als zwei schleierumspielte Blumenmädchen geziert und gestylt durch den Raum – und alle Film-Erinnerungen an die formidablen Ziegfeld-Follies scheinen ad absurdum „gehopst“, von Wagners „Blumenmädchen“ zu schweigen. Doch das Solo „Sag mir, wieviel Sternlein stehen“ und der Chor „My Bonnie lies over the Ocean“ können weder die Ohnmachten noch eine Selbstmord-Vorführung noch die zunehmende Gewalt und die immer wieder herumliegenden Frauenkörper verdrängen. Plötzlich schießt dem mitdenkend-empathischen Zuschauer die aktuelle Zahl von über 350 Femiziden durch den Kopf, die jäh-

PLÖTZLICH SCHIESST  
DEM MITDEN-  
KEND-EMPATHI-  
SCHEN ZUSCHAUER  
DIE AKTUELLE ZAHL  
VON ÜBER 350  
FEMIZIDEN DURCH  
DEN KOPF, DIE JÄHR-  
LICH IN DEUTSCH-  
LAND STATTFINDEN,  
UND DAS „ALTE“  
TANZTHEATER  
REICHT DIREKT IN  
DIE GEGENWART.

lich in Deutschland stattfinden, und das „alte“ Tanztheater reicht direkt in die Gegenwart. Zu erleben ist ein schön erschreckender, künstlerisch messerscharf sezierender Abend mit „Pina von 1978“, überwältigend gipfelnd in „zukunfts-offener Zeitgenossenschaft“. In der Vorbereitung der Wiederaufnahme wurden die noch lebenden Uraufführungstänzer:innen kontaktiert. Neun von ihnen hatten Zeit, fühlten sich körperlich fit, reisten an und probten so beeindruckend, dass daraus „Kontakthof – Echoes of 78“ entstand – sie tanzten, betreut von einer der Uraufführungsprotagonistinnen, der inzwischen 75-jährigen Meryl Tankard vor Videoausschnitten von 1978 auf den Bühnenwänden eine Kurzfassung. So entstand eine abstrakte, aber künstlerische Begegnung mit den nicht mehr lebenden Kolleg:innen von einst und eine neue Art Expression des verinnerlichten „Kontaktierens“. Dem Vernehmen nach mischten sich tänzerische Bewunderung mit augenfeuchtem Berührtsein, so dass erste Tournee-Stationen festsehen: Londons Sadler’s Wells, La Hague, St. Pölten, Lugano, Shanghai und Seongnam.

#### DER NEUE LEITER BORIS CHARMATZ

Die hinreißende Wiederbelebung kann jedoch die grundlegende Frage nach dem „Wie weiter?“ nur teilweise beantworten. Eher unauffällig haben eine Findungskommission um Sohn Salomon Bausch und den Bühnenbildner Peter Pabst – langjähriger künstlerischer Partner von Pina Bausch – schon länger in der zeitgenössischen Tanz-Sze-

ne Aus- und Umschau nach einer Nachfolge für die 2009 verstorbene Leiterin des Wuppertaler Tanztheaters gehalten. Am 21. Oktober 2021 hielt dann der frisch gewählte Tänzer und Choreograph Boris Charmatz – 1973 im französischen Chambéry geboren – auf der Empore des Lichtburg-Probenstudios eine längere und teils grundlegende Rede: „Ich komme, um mit Ihnen zu tanzen und mit dieser Stadt und mit dieser Landschaft, für diese Stadt und für diese Landschaft, und wir werden alle gemeinsam mit dieser Geschichte tanzen... Aber wir werden tanzen, um Geschichte zu MACHEN, die Geschichte von heute, um die Geschichte von morgen zu entwerfen.“

Bislang hat das Team um Charmatz die bei seinem Antritt schon feststehenden Programme für 2022/23 mitreißend belebt (vgl. diverse Berichte [www.nmz.de](http://www.nmz.de)). Dann folgte im Mai 2023 ein erster Akzent: Mit dem Projekt „Wundertal“ wurde eine ganze Straße der Stadt von etwa 200 Tanzenden, Profis und Laien, Studierenden, Schülerinnen und Schülern aus Wuppertal und Umgebung betanzt, um – so Charmatz’ Idee – „ein

un glaublicher Kraftspender zu sein, um die Körper und die Stadt Wuppertal in Bewegung zu versetzen“. Diese Einstellung bringt Charmatz aus seinem vorherigen Wirkungsort Rennes mit, den er zu einem „Musée de la danse“ umformte. Im nordfranzösischen Raum hat er eine grüne städtische choreografische Institution, ein Kunstterrain ohne Dach und ohne Mauern, aufgebaut. Schon bei seinem Antritt dort imaginierte er „die offizielle Zusammenarbeit zwischen dem Land Nordrhein-Westfalen und der Haut-de-France... Ich würde die französisch-deutsche Verbindung, die europäische Dezentralisierung und Zusammenarbeit gerne vertiefen. Pina Bausch hat hier gelebt und gearbeitet, aber das Théâtre de la Ville de Paris war wie ihr zweites Zuhause...“ Das könnte eine Schiene seiner weiteren Arbeit werden. Pinas „Vollmond“ gastierte daher tatsächlich schon im Oktober 2023 im französischen Mulhouse.

Für die Neueinstudierung von „Café Müller“ (1978/2023) entwickelte Charmatz drei neue Besetzungen und erläuterte dazu: „Pina Bausch hat ‚Café

Müller‘ mit sechs Tänzer:innen entwickelt, das ist eine kleine Gruppe, eine Kammerspielbesetzung. Drei mal sechs macht achtzehn. Das sind immerhin schon achtzehn junge Tänzer:innen, die das Stück für sich entdecken können. Die Kompanie als lebendiges Kollektiv ist mir genauso wichtig wie das Repertoire von Pina Bausch ...“

„Ich habe ein paar Setzungen vorgenommen. Zum Beispiel nur mit Tänzer:innen zu arbeiten, die die Rolle zum ersten Mal tanzen; oder parallel drei Besetzungen zu proben; oder die Entscheidung, wer welche Rolle tanzt, insbesondere die Entscheidung, wer die Rolle von Pina Bausch tanzt. Eine der drei Interpret:innen, die Kanadierin Taylor Drury, ist sehr jung. In der Vergangenheit wurde die Rolle mit einer eher reifen Tänzerin besetzt. Oder Naomi Brito, sie ist mit 25 Jahren unsere jüngste Tänzerin und eine Transfrau. Sie kommt aus Brasilien. Emma Barrowman, ebenfalls aus Kanada, ist unsere dritte Pina Bausch. Das nur als ein Beispiel dafür, wie wir mit der Frage umgehen, wer im Jahr 2023 die ideale Pina Bausch verkörpern könnte. Es geht eben



„Kontakthof“ 2024 mit Maria Giovanna Delle Donne und Ensemble. Foto: Laszlo Szito





„Kontaktthof“ 2024 mit Julie Shanahan und Andrey Berezin. Foto: Laszlo Szito

nicht nur darum, die sechs besten Tänzer:innen für ‚Café Müller‘ auszusuchen, sondern gemeinsam ein Beziehungsmodell zu entwickeln.“ Da wird sichtbar, wie Charmatz aus der ererbten „Glut“ der legendären Wuppertaler Truppe neues Feuer entwickeln will. Die Neuproduktion von „Café Müller“ gastierte dann im Oktober 2023 in Istanbul.

#### VON GESTERN IN DIE ZUKUNFT

Für ein neues Buch hat Charmatz ein kurzes Vorwort geschrieben, das mit einem Ausblick endet: „Wir freuen uns darauf, Ihnen zu begegnen und Sie zu entdecken, hier in Wuppertal, in Paris, in Kanada, in New York, in Montpellier, in Luxembourg, in Helsinki...“ Das ist nicht übertrieben, denn im Dezember 2024 folgte eine Ein-

studierung von Bauschs „Frühlingsopfer“ mit Studierenden der Taipei National University of the Arts in Zusammenarbeit mit dem Taipei Performing Arts Center, dem National Kaohsiung Center for the Arts (Wei Wu Ying) und im Januar 2025 dann mit dem National Taichung Theater und der Pina Bausch Foundation in Zusammenarbeit mit dem Tanztheater Wuppertal Pina Bausch.

Die Stamm-Compagnie bringt dann im Januar 2025 „Água“ in Wuppertal zur Wiederaufführung und führt anschließend „Vollmond“ in Londons Sadler’s Wells auf. Die Neueinstudierung von „Café Müller“ reist im März 2025 ins australische Adelaide. Und dann trägt auch eine frühere Beziehung neue Blüten: Nach

mehrjähriger Vorarbeit war es Bettina Wagner-Bergelt 2016 gelungen, Pinas „Stück für die Kinder von gestern, heute und morgen“ von 2002 für das Bayerische Staatsballett „frei“ zu bekommen – eine der wenigen Freigaben von Originalchoreografien an fremde Compagnien, sehr eingehend begleitet von Tänzern und Dramaturgen aus Wuppertal – und ein sensationeller Erfolg.

Nun bekommt die Münchner Ballettwoche im April erneut ein Highlight: Von einigen Biografen wird Pinas Deutung von Strawinskys „Frühlingsopfer“ 1975 als ihr stilistisch-interpretatorischer Durchbruch und Beginn ihrer tanzgeschichtlichen Singularität gewertet – auch das wird nun wieder zu erleben sein.

# Verborgene Potenziale

## WAS KANN DER BÜHNENTANZ VOM LEISTUNGSSPORT LERNEN?

VON HANNAH SOPHIA HOFMANN UNTER MITARBEIT VON LEON TRILLMICH

Ist professioneller Bühnentanz der Ausdruck kreativer Visionen oder Plattform für körperliche Höchstleistungen? Wirkungsvolle Choreografien, kulturelle Bedeutung und die Ästhetik des Tanzes sprechen eher für eine Kunstform, wohingegen das körperliche Anforderungsprofil deutliche Parallelen zu klassischen Sportarten aufweist. Je nach Vergleichsportart müssen Tänzer\*innen sogar noch höhere Anforderungen erfüllen. Im Vergleich zum Leistungssport gibt es jedoch einen grundlegenden Unterschied: das Theater als Betrieb und die Kunst bestimmen nicht nur die Trainingsorganisation, sondern auch die Leistungsparameter, an denen die Leistung gemessen wird. Darüber hinaus können einfache betriebliche Strukturen eine professionelle tanzmedizinische, physiotherapeutische, sportwissenschaftliche, sportpsychologische sowie ernährungswissenschaftliche Betreuung zur Leistungsmaximierung und Risikosenkung für Verletzungen kaum ersetzen. Stellt man sich die Arbeitsfähigkeit als mehrstöckiges Haus vor, bilden die Leistungsfähigkeit und Gesundheit der Tänzer\*innen das Fundament, auf dem weitere Stockwerke aufbauen. Somit spielt der Erhalt der Leistungsfähigkeit von Tänzer\*innen eine entscheidende Rolle, um die Arbeitsfähigkeit zu sichern und die Grundlage für eine bestmögliche Berufsausübung zu gewährleisten. Welche Bausteine weisen im klassischen Bühnentanz sichtbare Parallelen zum Leistungssport auf?

### TRAINING

Das Training von Leistungssportler\*innen ist in der Regel wissenschaftlich in seiner Wirkung nachgewiesen und folgt einer klaren Systematik. Das klassische (Ballett-)Training hat seine Inhalte, Umfänge und Intensitäten aus der Tradition überliefert. Es wird als uner-

lässliche Grundlage für die Ausführung der Bewegungen im tänzerischen Alltag gesehen und häufig bis zu sechs Mal die Woche absolviert. Die individuelle Interpretation des Trainingsnutzens variiert hierbei vom Aufwärmen bis hin zur technischen Weiterentwicklung. Interessant dabei ist, dass die meisten Tanzsparten in deutschen Theaterhäusern mittlerweile ein Programm anbieten, das nicht mehr aus rein klassischen Ballettstücken besteht. Trainingsvorbereitung und Anforderungsprofil der Choreografien passen daher nicht immer gänzlich zusammen. Eine Vielzahl wissenschaftlicher Studien empfiehlt eine Anpassung der Trainingsmethoden durch eine Integration von spezifischem Athletiktraining. Das Stichwort Integration ist in diesem Zusammenhang wichtig, da der tänzerische Alltag nicht nur aus dem täglichen Training und einzelnen Vorstellungen besteht, sondern auch Proben dazugehören, wobei häufig eine choreografische Mitarbeit gefordert ist. Stellen wir einen ganz einfachen und naheliegenden Vergleich an: Trainingsvorbereitung im Leistungssport könnte die Probenphase darstellen, und Vorstellungen sind mit Wettkämpfen gleichzusetzen. Wie läuft also eine Trainingsplanung im Leistungssport?

In den Trainingswissenschaften existieren Makrozyklen, die sich typischerweise über eine Saison erstrecken und sich gut mit der Spielzeitplanung im Bühnentanz vergleichen lassen. Des Weiteren existieren Meso- und Mikrozyklen, welche die Aufteilung des Trainings innerhalb eines Monats beziehungsweise einer Woche beschreiben. Dies stellt sicher, dass die Sportler\*innen sowohl innerhalb der Woche genug Zeit für Regeneration haben als auch von Monat zu Monat Höchstleistungen abrufen können. In einigen Sportarten, in denen ein einzelner Saisonhöhepunkt den

entscheidenden Wettkampf darstellt, erweist sich eine entsprechende Organisation als einfacher als in anderen Sportarten. Athlet\*innen müssen nur zu bestimmten Zeitpunkten ihre maximale Leistung erbringen, beispielsweise bei einer deutschen oder internationalen Meisterschaft. Dahingegen haben Tänzer\*innen je nach Kompanie bis zu 113 verpflichtende Auftritte pro Saison. Dies lässt sich eher mit den Anforderungen der nordamerikanischen Profi-Basketball-Liga NBA vergleichen, in der die Spieler bis zu 110 Spiele zuzüglich Vorbereitungsspiele absolvieren. Auch hier schaffen die Trainer\*innen es, die Spieler zu besonders wichtigen Spielen fit zu halten und arbeiten intensiv daran, die Verletzungen auf ein Minimum zu begrenzen. Doch die vertraglich festgelegten Arbeitsinhalte mit Training, Proben und Vorstellungen umfassen nicht alle darüber hinaus gehenden Tätigkeiten, die ergänzend notwendig sind, um bestmöglich vorbereitet zu sein, wie etwa Ausgleichstraining, Ernährungsplanung, Schlafhygiene, mentales Training, Maßnahmen zur Gesunderhaltung oder Vor- und Nachbereitung der Proben. Hinzu kommen stilistische, rollenspezifische und choreografische Anforderungen, die sehr vielfältig und teils individuell sind. Die Auslagerung dieser Inhalte in das Privatleben der Künstler\*innen könnte dazu führen, dass deren Arbeitsfähigkeit nachlässt, was sich wiederum negativ auf ihr Arbeitsverhältnis auswirken würde. Aber wir alle müssen doch schlafen und essen, oder?

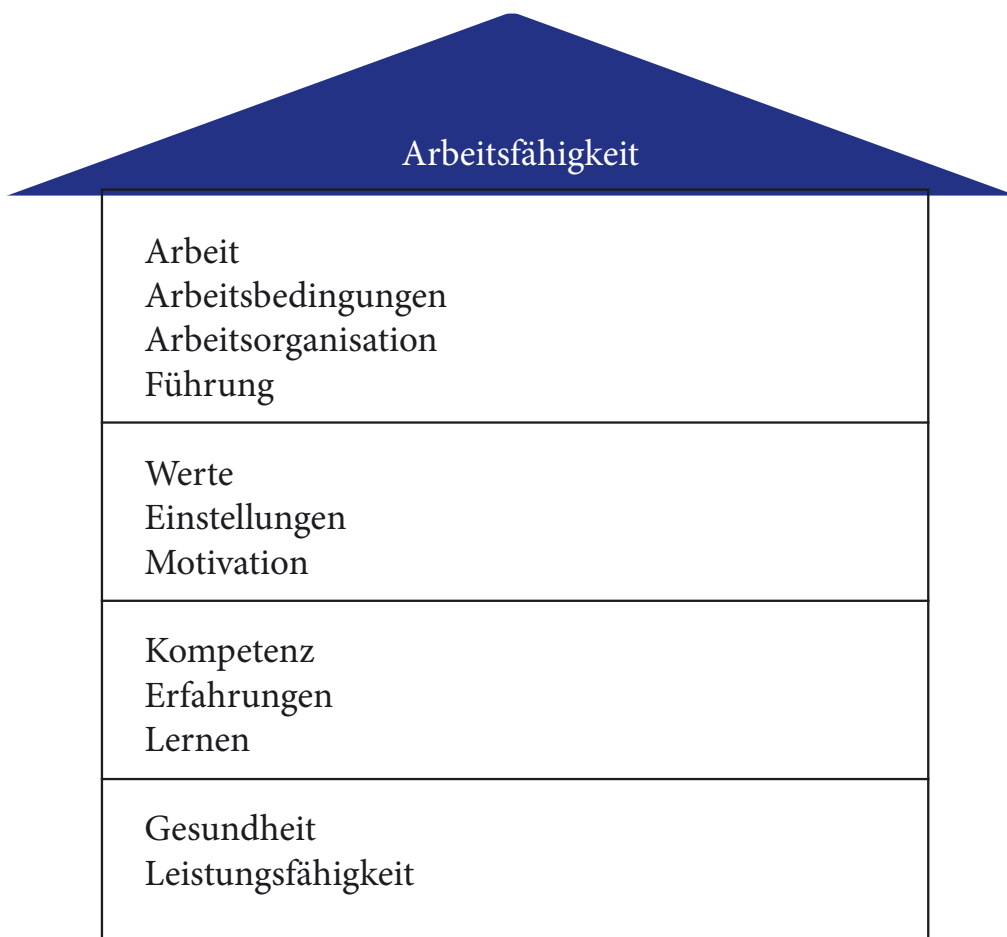
### REGENERATION

Ja, aber wenn wir davon ausgehen, dass im Leistungssport ähnliche oder gleiche Anforderungen an den Körper gestellt werden, so erhöhen beispielsweise eine mangelhafte Ernährung und unzureichender Schlaf bei Sportler\*innen das



Verletzungsrisiko. Das Wissen über Themen wie Ausgleichstraining, Schlaf als wichtiger Bestandteil einer aktiven Regeneration, mentales Training und Ernährung sollten Tänzer\*innen schon in der Ausbildung vermittelt bekommen. Allerdings stößt man meist auch in Ausbildungsinstitutionen auf eine traditionsbasierte Arbeitsweise, und durch die singuläre Anerkennung als darstellende Kunst finden sportwissenschaftliche Methoden in diesem Bereich wenig Anklang. Somit greifen viele Tänzer\*innen auf Ratschläge aus dem Internet, von Freund\*innen oder Kolleg\*innen zurück, die oft nicht evidenzbasiert und somit wenig zielführend sind. Eine angemessene Belastungssteuerung und ein in den Trainingsalltag integriertes Kraft- und Ausdauertraining, wie es im Leistungssport praktiziert wird, kann zumindest die Wahrscheinlichkeit des Auftretens von Verletzungen reduzieren. Wenn es also Evidenz gibt, warum finden wir diese kaum in der Tanzpraxis?

Die Implementierung evidenzbasierter Ansätze in das Tanztraining sowie den Alltag erfordert eine Abwägung zwischen dem Erhalt von Traditionen und der Priorisierung der Gesundheit und Leistungsfähigkeit der Tänzer\*innen. Das ist eine relevante Entscheidung, die aufgrund der Strukturen in deutschen Theatern nicht direkt in den Händen der Tänzer\*innen liegt. Es ist wichtig zu betonen, dass auch Führungspersonen in den Zwischenebenen diesbezüglich nicht immer den größten Handlungsspielraum haben, denn die Bühnentänzer\*innen sind im Theater nicht die einzigen Akteur\*innen, auf die bei der Erstellung des Spielzeitplans geachtet werden muss. Die Einbettung einer Periodisierung im Theaterbetrieb ist daher nicht so einfach wie im Spitzensport – was sie allerdings nicht weniger sinnvoll macht. Den Tänzer\*innen mehr Raum bei der Arbeitsgestaltung einzuräumen, drückt Wertschätzung aus und kann dadurch in der Folge zu einer Verbesserung des Betriebsklimas beitragen. Dies bedingt aber, dass beide Seiten bereit sind, sich für eine Veränderung zu engagieren und diese anzunehmen. Sich in gewohnten Mustern zu bewegen und sich über die schlechten Arbeitsbedingungen zu beklagen, erscheint häufig einfacher.



„Das Haus der Arbeitsfähigkeit“, nach Juhani Ilmarinen, Finnish Institute of Occupational Health, 2013

**KULTURWANDEL IM TANZ**

Drei große Bereiche sollten zukünftig mehr in den Fokus gerückt werden: 1. Finanzierung und Implementierung ähnlich wie im Leistungssport von angewandten Betreuungsleistungen, 2. Umsetzung von wissenschaftlichen Erkenntnissen in verständliche und praxisorientierte Empfehlungen sowie 3. ein umfassender Strukturwandel durch den Bruch mit Traditionen auf allen Ebenen: von der Ausbildung bis in den Theateralltag. Denn das physische Anforderungsprofil im professionellen Bühnentanz erfüllt klar die Kriterien des Leistungssports. Es ist also an der Zeit, dass das Umfeld und die Unterstützung mit den Anforderungen des Tanzes mitwachsen. Dies erfordert jedoch einen Kulturwandel im Tanz: weg von traditionellen Prioritäten hin zu einem Fokus

auf die langfristige Gesundheit und Leistungsfähigkeit der Tänzer\*innen. Wäre es nicht im gemeinsamen Interesse die Qualität der Darbietungen zu steigern, indem Menschen auf der Bühne stehen, die wirklich leistungsfähig sind? – Aus Gründen der Lesbarkeit wurde auf die durchgehende Verwendung literarischer Quellennachweise verzichtet.

Der Artikel basiert unter anderem auf folgender Studie:  
 Hannah Sophia Hofmann, Cleo Kramer, Nina Marle Schmidt, Ingo Froböse, Bianca Biallas, „Arbeitsfähigkeit von professionellen Bühnentänzer\*innen: eine qualitative Erhebung von Chancen und Herausforderungen. Prävention und Gesundheitsförderung“, Deutsche Sporthochschule Köln und Fachgruppe Sportwissenschaft der Universität Konstanz, 2024, S. 1–9.  
 Eine Liste mit weiteren Quellen kann angefordert werden bei h.hofmann@dshs-koeln.de

# The Invisible Labor of Ballet Masters

## THE UNSUNG BACKBONE OF PERFORMANCE: A BALLET MASTER'S PERSPECTIVE

BY LAURA GRAHAM

After 26 years working in German Theaters and 51 years serving our art-form, I've witnessed profound transformations in our profession – yet one constant remains: the ballet master's role is critically misunderstood and systematically undervalued.

Whether leading rehearsals in a small group or a large company, ballet masters face similar challenges and the complexity of our work remains consistent. We are the organizational glue holding performance ecosystems together, bridging dancers, artistic directors, technical departments and guest choreographers. The majority of our tasks are not artistic, but one needs a high-level of artistic experience to do the job.

Our work extends far beyond choreographic transmission. A typical season demands managing dancers across multiple programs of wide ranging performance styles, requiring extraordinary logistical and artistic precision. We spend countless hours documenting, filming, transcribing and archiving oftentimes outside of our work hours – skills rarely acknowledged in traditional performance narratives. A single rehearsal might compress three hours of potential work into a single hour, demanding hyper-efficient planning with an almost supernatural ability to communicate nuanced artistic vision at the same time.

In real terms, these preparations can take from two to three hours daily and expand to seven or more hours if learning new ballets to teach and stage. This is of course outside of the 44-hours-6-days week theatre schedule. This is a regular weekly minimum of 58 up to 65 hours of work.

### THE HIDDEN CHALLENGES

Our profession can harbour a painful, often unspoken reality. Many ballet masters carry stories of disrespect – experiences of exploitation, emotional gaslighting, burnout and sometimes outright discrimination. Many professionals feel unable to speak out for fear of professional repercussions.

Most critically unrecognized is the emotional labor. We are confidants, mentors, and psychological support systems for dancers navigating intense professional pressures. Our role requires not just technical mastery, but profound empathy and interpersonal intelligence.

A SINGLE REHEARSAL MIGHT COMPRESS THREE HOURS OF POTENTIAL WORK INTO A SINGLE HOUR, DEMANDING HYPER-EFFICIENT PLANNING WITH AN ALMOST SUPERNATURAL ABILITY TO COMMUNICATE NUANCED ARTISTIC VISION AT THE SAME TIME.

The organizational dynamics of German theatre structures present particularly complex challenges for ballet masters. Despite being essential to artistic productions, ballet masters often find themselves institutionally marginalized, “wearing many hats” with limited formal advocacy or structural support. These topics are just a tip of the iceberg.

### A CALL TO COMMUNITY

To my fellow ballet masters: You are not alone! Your experiences, challenges and insights matter profoundly. This article is an invitation, a safe space to share, to connect and to collectively illuminate our vital role in the performing arts.

If you wish to join this dialogue, share your story or find support, please reach out and send an Email to [joerg.loewer@vdoper.de](mailto:joerg.loewer@vdoper.de). Our strength lies in our solidarity, our shared passion, and our unwavering commitment to the art form we love. I would love to speak more about it.



Balletmeisterin Laura Graham beim Staging, „Artifact Suite“ von William Forsythe. Foto: Ian Whalen Photography



# Die unsichtbare Arbeit der Ballettmeister\*innen

## DAS UNBESUNGENE RÜCKGRAT DER AUFFÜHRUNG: PERSPEKTIVE EINER BALLETTMEISTERIN

VON LAURA GRAHAM

Nach 26 Jahren Arbeit in deutschen Theatern und 51 Jahren im Dienst unserer Kunstform habe ich tiefgreifende Veränderungen in unserem Beruf miterlebt – und doch bleibt eines konstant: Die Rolle von Ballettmeister\*innen wird grundlegend missverstanden und systematisch unterbewertet.

Ob bei der Leitung von Proben in einer kleinen oder großen Kompanie – Ballettmeister\*innen stehen vor ähnlichen Herausforderungen, und die Komplexität unserer Arbeit bleibt gleich. Wir sind der organisatorische Klebstoff, der das Ökosystem der Aufführung zusammenhält, wir verbinden Tänzer\*innen, künstlerische Leiter\*innen, technische Abteilungen und Gastchoreograf\*innen. Der Großteil unserer Aufgaben ist nicht künstlerisch, aber man benötigt umfassende künstlerische Erfahrung, um diese Arbeit zu leisten.

Unsere Arbeit geht weit über die Choreografie-Vermittlung hinaus. Eine typische Saison erfordert die Betreuung von Tänzer\*innen über mehrere Programme mit unterschiedlichsten Tanzstilen, was außergewöhnliche logistische und künstlerische Präzision verlangt. Wir verbringen oft unzählige Stunden mit Dokumentation, Aufnahmen, Transkriptionen und Archivierung außerhalb unserer regulären Arbeitszeiten – alles Fähigkeiten, die in traditionellen Performance-Narrativen selten Anerkennung finden. Eine einzige Probe kann drei Stunden potenzieller Arbeit in einer Stunde komprimieren, denn sie erfordert hocheffiziente Planung bei gleichzeitig nahezu übernatürlicher Fähigkeit, künstlerische Visionen in feinsten Nuancen zu kommunizieren.

In realen Zahlen bedeutet dies Vorbereitungszeiten von zwei bis drei Stunden täglich, die sich bei der Erarbeitung neuer Ballette auf sieben Stunden und mehr ausweiten können. Dies versteht sich selbstverständlich zusätzlich zur 44-Stunden-6-Tage-Woche der Probenpläne. Das bedeutet eine wöchentliche Mindestarbeitszeit von 58 bis 65 Stunden.

EINE EINZIGE PROBE KANN DREI STUNDEN POTENZIELLER ARBEIT IN EINER STUNDE KOMPRI- MIEREN, DENN SIE ERFORDERT HOCHEFFIZIENTE PLANUNG BEI GLEICHZEITIG NAHEZU ÜBERNATÜRLICHER FÄHIGKEIT, KÜNSTLERISCHE VISIONEN IN FEINSTEN NUANCEN ZU KOMMUNIZIEREN.

### DIE VERBORGENEN HERAUSFORDERUNGEN

Unsere Profession birgt eine schmerzhaft, oft unausgesprochene Realität. Viele Ballettmeister\*innen erleben mangelnden Respekt – außerdem Erfahrungen von Ausbeutung, emotionaler Manipulation, Burnout und manchmal offener Diskriminierung. Viele Profis fühlen sich nicht in der Lage, aus Angst vor beruflichen Konsequenzen darüber zu sprechen.

Am wenigsten anerkannt ist die emotionale Arbeit. Wir sind Vertraute, Mentor\*innen und psychologische Unterstützungssysteme für Tänzer\*innen, die intensiven beruflichen Druck bewältigen müssen. Unsere Rolle erfordert nicht nur technische Meisterschaft, sondern tiefes Einfühlungsvermögen und zwischenmenschliche Intelligenz.

Die organisatorischen Dynamiken deutscher Theaterstrukturen präsentieren besonders komplexe Herausforderungen für Ballettmeister\*innen. Trotz ihrer Bedeutung für künstlerische Produktionen sind Ballettmeister\*innen oft institutionell marginalisiert. Sie tragen viele Hüte, mit unzureichender Interessenvertretung und zu wenig struktureller Unterstützung. Und dies ist nur die Spitze des Eisbergs.

### Ein Aufruf an die Gemeinschaft

An meine Ballettmeister-Kolleg\*innen: Ihr seid nicht allein! Eure Erfahrungen, Herausforderungen und Erkenntnisse sind von tiefgreifender Bedeutung. Dieser Artikel ist eine Einladung, ein sicherer Raum zum Teilen, Verbinden und zum gemeinsamen Beleuchten unserer zentralen Rolle in den darstellenden Künsten.

Wenn Ihr an diesem Dialog teilhaben wollt, Eure Geschichte teilen oder Unterstützung finden möchtet, kontaktiert uns bitte per E-Mail unter [joerg.loewer@vdoper.de](mailto:joerg.loewer@vdoper.de). Unsere Stärke liegt in unserer Solidarität, in unserer gemeinsamen Leidenschaft und in unserem unerschütterlichen Engagement für die Kunstform, die wir lieben. Ich würde gerne mehr darüber sprechen.

# Regietheater zwischen Ichverliebtheit und Werktreue

**GEDANKEN ZUM REGISSEUR UND BÜHNENBILDNER GOTTFRIED PILZ**

VON DIETER DAVID SCHOLZ

Wie weit darf ein Regisseur mit seiner Neudeutung einer Oper gehen? Inwiefern darf er in das Werk eingreifen? Gibt es „Werktreue“? Was ist eigentlich Regietheater? Muss Opernregie die Oper „aktualisieren“? Welche Rolle spielen die Erwartungen des Publikums? Fragen, die unter den Nägeln brennen. Das Schlagwort „Regietheater“ ist allerdings keineswegs neu. Im Grunde wird schon seit 100 Jahren darum gerungen, wie stark in den Text eingegriffen werden darf. Es ist der alte Streit zwischen Beharren und Erneuern.

Schon Max Reinhardt, der große Visionär und Illusionist aus Wien, veränderte – vielleicht zum ersten Mal – die Auffassung von Regie und ebnete den Weg, den das Theater nun zu nehmen begann, ohne Rücksicht auf Dichtung und Dichter. Der Regisseur und Theaterleiter Max Reinhardt feierte durchschlagende Erfolge nach der Devise: Alter Wein müsse in neue Schläuche gefüllt werden, Staub und Patina gehörten gefälligst weggewischt. Er wolle die Texte der Alten spielen, als wären sie von heute. Sein fünf Jahre jüngerer Kollege Leopold Jessner setzte Reinhardts überquellender Opulenz konsequente Kargheit in den Bildern entgegen. Das waren die beiden konträren Wege des „Regietheaters“, wie sie im Grunde bis heute bestehen. Der Weg war nicht mehr weit zu Peter Zadek, der selbstbewusst bekundete, dass ihn an einem Text für das Theater vor allem das interessiere, was ihm selbst, dem Zeitgenossen, berichtens- und darstellenswert erscheine.

Zu den wichtigsten Antipoden des Regietheaters im Westdeutschland der Nachkriegszeit gehörten auch Fritz Kortner und Gustaf Gründgens. Claus

Peymann und Peter Zadek vertraten nach 1968 auf unterschiedliche Weise die neue Generation. Was im Sprechtheater lange Tradition hatte, schwappte nun ins Musiktheater über. Die Auffassung, dass Zusätze und/oder Kürzungen sowie die Verlegung der Handlung zu diesem Zweck zwingend erforderlich sind, gewann zunehmend an Selbstverständlichkeit. Das bewusste Bekenntnis zum Regietheater und dem damit verbundenen Versuch, dem Begriff seine negative Konnotation zu nehmen, ist vor allem im deutschen Sprachraum ausgeprägt. Zu den führenden Regisseuren des Regietheaters – eigentlich müsste man korrekterweise von „Regisseurtheater“ sprechen – gehörten beziehungsweise gehören Hans Neuenfels und Peter Konwitschny. Sie wurden Vorbilder für Generationen von Regisseuren.

## **DAS THEATER IST EIN IRRENHAUS**

Seither steht bei vielen Regisseuren der Bezug zur heutigen Zeit und Gesellschaft oder zu ihrer eigenen Person im Vordergrund. Oftmals wählen sie eine Gestaltung, die optisch einen deutlichen Bezug zur Jetztzeit hat.

Aspekte des Werks, die nur in der Entstehungszeit klar verständlich waren, werden uminterpretiert, wo nicht gar ignoriert. Das hat oftmals zur Folge, dass die Werke grotesk entstellt, rätselhaft und unverständlich werden, jedenfalls für einen Großteil des Publikums. Manche Aufführungen dieser Trittbrettfahrer des Regietheaters nahmen und nehmen den Charakter von willkürlichen Werkbearbeitungen an, bei denen die persönliche Interpretation durch den Regisseur das Werk überdeckt. In den letzten Jahrzehnten haben Regisseure insbesondere im Operntheater alle Hem-

mungen verloren, Opern ungeachtet von Libretto und Musik, will sagen der Intentionen der Autoren zur Spielwiese ihrer eigenen Befindlichkeiten und Obsessionen zu missbrauchen. Die Geduld der Zuschauer wird nicht selten auf eine harte Probe gestellt, und die oft zu grotesker Unkenntlichkeit entstellten Werke, die zusammengestrichen und nicht selten mit werkfremden Einfügungen gespickt sind, irritieren, ja überfordern nicht selten die meist konventionellen Erwartungen des Publikums.

Immer häufiger werden in den letzten Jahren landauf, landab im Sprech- wie Musiktheater die Grenzen des sogenannten guten Geschmacks mit immer drastischeren Mitteln übertreten, werden moralische Tabus gebrochen, nackte Tatsachen und schockierende Grausamkeiten gezeigt, weil das Interesse an den Regietaten und Regisseuren mehr und mehr das Interesse am Kunstcharakter der Musik und an den Opern an sich überwog. Die monomanischen Anmaßungen, dem Autor/Komponisten auf Augenhöhe zu begegnen und nach Belieben Werke umzubauen, zu ergänzen, oftmals regelrecht zu destruieren, scheinen keine Grenzen mehr zu kennen. Respekt vor Komponisten und Librettisten scheint nicht mehr zu existieren. Ichsucht, Selbstbezüglichkeit, Kunstverachtung und handwerkliche Stümperei prägen weitgehend das heutige Opernleben. Die Oper ist zur Oper der Beliebigkeiten verkommen. Die „Diktatur des Zeitgemäßen“ (Friedrich Nietzsche) hat die Opernmacher nachhaltig infiziert.

Nur ein paar Beispiele: Geradezu legendär ist „Aida“ als Putzfrau in der Inszenierung von Hans Neuenfels in Frankfurt am Main. Bei den Salzburger





Giacomo Meyerbeer, „Die Hugenotten“, Deutsche Oper Berlin 1987, Regie John Dew, Bühnenbild Gottfried Pilz. Fotos: kranichphoto

Festspielen sah man jüngst in der „Zauberflöte“ Papageno im Lieferwagen auftreten und „Lohengrin“ in der Felsenreitschule als Flugzeugkatastrophe inszeniert (Roland Schwab), der „Rienzi“ wurde an der Deutschen Oper Berlin zur Nazischmonzette im Leni-Riefenstahl-Format (Philipp Stölzl), ebenfalls dort wurde „Salome“ im Herrenkonfektionsladen gegeben (Claus Guth). Regisseur Sebastian Baumgarten zeigte in Berlin einen „Werther“, dessen wichtigstes Requisit ein Kühlschrank war, Claus Guth zeigte in Frankfurt am Main den „Rosenkavalier“ in drei Etagen eines Altenheims, Calixto Bieito siedelte in Berlin „Madama Butterfly“ in einem Bordell an, Frank Castorf inszenierte – wenn auch bildmächtig und konzeptionell faszinierend – in Bayreuth den „Ring“ als postsozialistische Geschichte auf den brennenden Ölfeldern von Baku, dem Berliner Alexanderplatz, in einer Tankstelle an der Route Number One und vor einem sozialistischen Mount Rushmore.

Ebenfalls in Bayreuth wurde der „Tannhäuser“ (Regie Sebastian Baumgarten) in einer Biogasanlage gezeigt, in der Elisabeth vergast wurde. Doris Dörrie inszenierte in München Verdis „Rigoletto“ auf dem „Planeten der Affen“. In Cottbus wohnte man bei „Tristan und Isolde“ gar einer

MAN DENKE AUCH AN CHRISTOPH SCHLINGENSIEF, DER MIT SCHAMLOSEN SELBSTDARSTELLUNGEN SEINER BEFINDLICHKEIT DIE OPERN SELBSTHERRLICH MISSBRAUCHTE.



Charles Gounod, „Faust“, Deutsche Oper Berlin 1988, Regie John Dew, Bühnenbild Gottfried Pilz

Raumschiffreise durch Raum und Zeit bei (Regie Stephan Märki). In Rom zeigte man Puccinis „Trittico“ im Containerbahnhof. Eine reichlich sexistische „Entführung aus dem Serail“ sah man in Berlin zuletzt im türkischen Drogenmilieu vertortet (Rodrigo Garcia). Die Aufzählung ließe sich endlos fortsetzen.

Es sind Extrembeispiele eines Theaters, das eine neue Lust am Sensationellen, Ungewohnten, Obszönen und Vulgären entdeckt hat. Immer mehr Regisseure lieben es, wenn Urinale oder Nazimäntel, Pissoirs oder spießige Fernsehhecken auf der Bühne stehen, wenn Kot spritzt, Urin fließt und Blut schießt, wenn nacktes Menschenfleisch sich zeigt, wenn der Geschlechtsakt in allen Variationen öffentlich vorgeführt wird, wenn Schmerz schreit und Grausamkeit und Mord sichtbar sind. Man denke auch an Christoph Schlingensief, der mit schamlosen Selbstdarstellungen seiner Befindlichkeit die Opern selbstherrlich missbrauchte. Das Vergnügen an extremen Grenzüberschreitungen wie Übertragungen ins Hier und Heute kleinbürgerlicher Alltagswelt im Stil der 1950er- und 1960er-Jahre, wenn nicht gar im absolut geschmacklosen Netflix-Format – wie im jüngsten Bayreuther „Ring“ –, kennt keine Tabus mehr. Man muss kein Hardliner der so-

nannten „Werktreue“ sein, um zu konstatieren: Noch nie wurde das sadistische, voyeuristische Erregungs-Potenzial, wie die Verspießerung ins Kleinbürgerliche oder proletarische Milieu von heute auf der Opernbühne so ausgereizt. Der Regisseur Sven-Eric Bechtolf hat die Auswüchse des Regietheaters in einem Bonmot zum Ausdruck gebracht: „Das Theater ist ein Irrenhaus und die Oper seine geschlossene Abteilung.“

Der Regisseur Adolf Dresen hat einmal zurecht angemahnt, dass Werktreue für eine Oper ebenso schädlich sei wie die „Werkverwurstung“. Von Gustav Mahler stammt hingegen der Ausspruch: „Tradition ist nicht die Anbetung der Asche, sondern die Bewahrung des Feuers.“ Wenn die Oper aber nur noch nach dem Sensationellen, nach dem Zeitgemäßen und nach dem Zeitgeist von heute schießt, wenn sie TV-kompatibel nach „Einschaltquoten“ unserer westlichen Mediengesellschaften schießt, die immer lapidarer und larmoyanter selbst gräulichste Verbrechen gegen die Menschlichkeit zur Sprache bringt und ins Bild setzt, dann ist die Oper auf dem Weg, sich selbst abzuschaffen. Gottlob gibt es noch Regisseure und Intendanten, die sich den Trends des Regietheaters widersetzen!

### **GOTTFRIED PILZ: „UMSETZEN INS HEUTE“**

Einer von ihnen war Gottfried Pilz. Er studierte an der Kunstakademie in Wien, war vier Jahre Assistent an der Wiener Staatsoper. Seine erste Bühnenbildassistenz führte ihn zu Wieland Wagner. Seit 1969 assistierte er mehrere Jahre bei Rudolf Heinrich und Filippo Sanjust. Seine Bühnenbild-Debüts waren in Amsterdam und Berlin. Festanstellungen verbanden in mit Bielefeld, Augsburg und Kiel. Von 1980 bis 1990 arbeitete er sehr erfolgreich mit dem Regisseur John Dew zusammen und war von 1982 bis 1992 mit seinen bemerkenswerten Ausgrabungen vergessener Werke maßgeblich am „Bielefelder Opernwunder“ beteiligt. Daneben war er europa-, ja weltweit als freier Bühnenbildner für diverse Produktionen in Oper und Schauspiel mit auch eigenen Inszenierungen tätig.

Im Verlag Theater der Zeit ist jetzt ein opulentes Buch erschienen, das seinem Werk ein würdiges Denkmal setzt „Gottfried Pilz. Bühne. Kostüm. Regie“, herausgegeben von der Bielefelder Grafikerin Kerstin Schröder, die Gottfried Pilz seit seinen Bielefelder Jahren kennt. Gottfried Pilz hat Wagners „Ring“ insgesamt vier Mal inszeniert beziehungsweise ausgestattet. Zu Wagner hatte er eine besondere Beziehung. In einem Gespräch, das ich vor Jahren einmal mit ihm führte, sagte er mir: „Faszinierend bei Wagner ist nicht nur, dass

DEM LEGENDÄREN  
„ROSENKAVALLIER“-AUFTAKT  
IN BERLIN 1993  
FOLGTEN 15 GEMEINSAME  
PROJEKTE EINSCHLIESSLICH DER  
ERSTEN GESAMTAUFFÜHRUNG VON  
WAGNERS TETRALOGIE „DER RING DES  
NIBELUNGEN“ IN  
HELSINKI 2000.

er Sigmund Freud eigentlich antizipiert hat, sondern dass er noch über Strindberg weit hinausgeht, bis hin zu Bergmanns ‚Szenen einer Ehe‘.“ Die Äußerung ist typisch für Gottfried Pilz, denn der psychoanalytische Weg ist für ihn eigentlich in fast allen Opern aller Epochen der entscheidende Zugang. Dekorationen sind dagegen seine Sache nicht. „Mir geht es eher um die Sichtbarmachung dessen, was hinter einer Wand steht, was auf der Bühne steht, was jenseits der Grenzen liegt. Grenzüberschreitungen sind mein Thema“, hat er einmal unmissverständlich erklärt. Theater ist für ihn immer ein „Umsetzen ins Heute!“

Insofern ist auch er ein Vertreter des sogenannten Regietheaters, fern allerdings von allem unverantwortlich bearbeitenden, selbstverliebt egomanischen, kommentierenden oder gar destruirenden Regietheater. Gottfried Pilz hat Stücke in andere Zeiten und abstrakte Räume transportiert, aber private Obsessionen und Regiegags ließ er außen vor. Es ging ihm immer um die Substanz der Stücke. Mit dem Regisseur John Dew gelang ihm seit 1980 eine innovative Weiterentwicklung des Bühnen- und Kostümbilds. Er schuf faszinierende Bilder, die die Musik visuell übersetzten und in die Operngeschichte eingegangen sind. Zu seinen Ausstattungen gehörten Welturaufführungen wie Alexander von Zemlinskys „Der König Kandaules“ in Hamburg 1996 sowie die Wiederentdeckung selten gespielter oder in Vergessenheit geratener Werke wie Giacomo Meyerbeers „Die Hugenotten“, Berlin 1987, und Jacques Fromental Halévy's „Die Jüdin“, Bielefeld 1989. Neben seiner internationalen Karriere arbeitete Gottfried Pilz immer wieder mit Regisseur Götz Friedrich an der Deutschen Oper Berlin zusammen. Dem legendären „Rosenkavalier“-Auftakt in Berlin 1993 folgten 15 gemeinsame Projekte einschließlich der ersten Gesamtaufführung von Wagners Tetralogie „Der Ring des Nibelungen“ in Helsinki 2000.

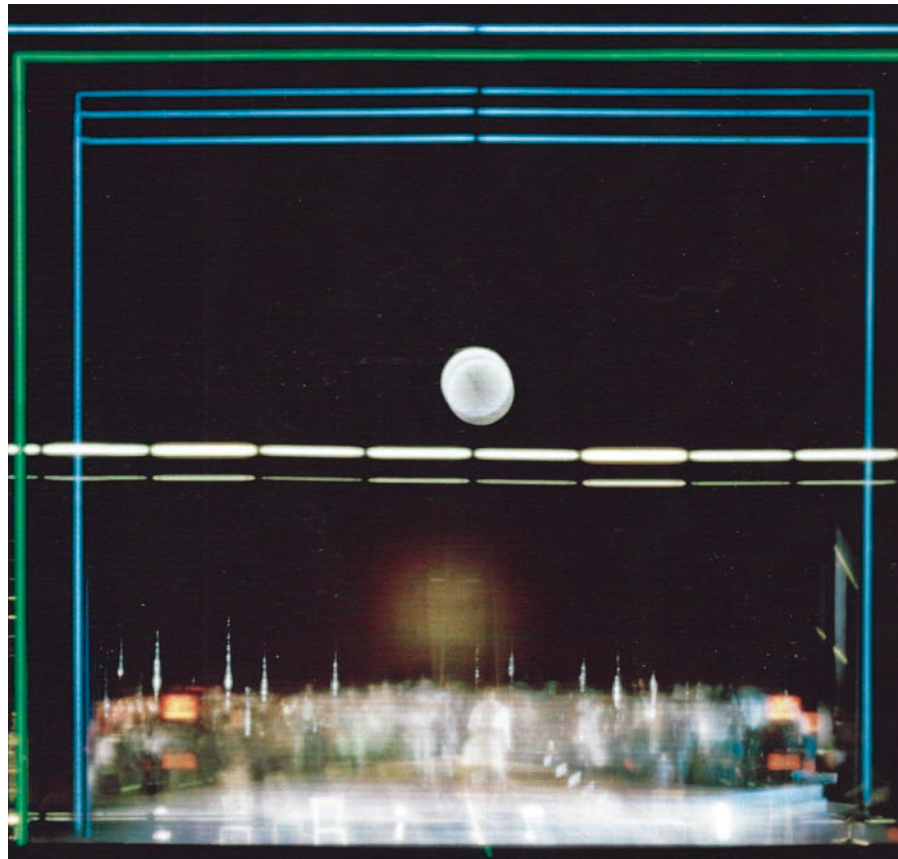
Am 3. Oktober 2024 ist Gottfried Pilz im Alter von achtzig Jahren plötzlich verstorben. Das jetzt erschienene Buch kann daher als Nachruf gelesen werden. Es zeigt einen repräsentativen Ausschnitt seines Vorlasses, der jetzt zum Nachlass wurde. 2011 hatte Pilz seine Sammlung mit Fotografien, Plakaten, Zeichnungen und Bühnenentwürfen der theatergeschichtlichen Sammlung des Berliner Stadtmuseums übergeben. Von 1970 bis 2021 hat er als Bühnen- und Kostümbildner größtenteils für das Musiktheater gearbeitet. Seine im Laufe der Jahre zunehmend abstrakte und minimalistische Bildsprache entwickelte er durch das intensive Studium von Libretto und Partitur konstant weiter. Während er die Musik hörte und



die Texte las, kamen die Ideen. Nie hat er dabei seine eigene Person zum Thema gemacht. Er kannte noch die Demut vor dem Werk, die so vielen anderen Regisseuren des Regietheaters abhandengekommen zu sein scheint.

Die neue Publikation verblüfft vor allem mit Fotografien, die Ausschnitte aus seinem umfangreichen Schaffen zeigen. 15 von insgesamt rund 250 Arbeiten werden in chronologischer Reihenfolge vorgestellt. Man liest darin das Bekenntnis: „Für das Theater zu arbeiten heißt reflektiertes Umsetzen eines Textes, der Musik oder beider zusammen in einem Aktionsraum, der die Darstellung von zwischenmenschlichen Beziehungen ermöglicht oder umfasst.“ Peter Brook hat ein faszinierendes Buch mit dem Titel „Der leere Raum“ geschrieben. Pilz kannte es natürlich, denn auch er zeigte oft leere Räume. Sein Kommentar dazu: „Es ist aber die Frage, wie leer ist der Raum wirklich oder wie verschieden kann leerer Raum sein?“ Die Räume von Gottfried Pilz sind stets von magischer und suggestiver Wirkung, von Lichtstimmungen und Reflexen geprägt, es sind feinfühlig und doch starke Licht- und Farbräusche, optische Stimmungen, traumhafte Welten, „Freiräume für die eigene Fantasie“. Seine Inszenierungen waren immer sinnlich, theatralisch, außergewöhnlich, aber nie „verkopft“.

Die Fotografin Karen Stuke, die seit den 1980er-Jahren Gottfried Pilz begleitete und viele seiner faszinierenden Produktionen fotografierte, hat insbesondere mit ihren Camera-obscura-Aufnahmen seine Inszenierungen in besonderer Weise eingefangen. Sie gesteht, diese Form der Fotografie sei „keine dokumentarische, sondern eher verfremdende“. Doch Gottfried Pilz hat sie in ihrem fotografischen Verfahren, das in besonderer Weise seine Bühnenbilder hervorhebt, bestärkt. Sie belichtete das jeweils gesamte Theaterstück auf einem einzigen Bild mit einer Lochkamera. Die Belichtungszeit des Negativs entspricht exakt der Dauer der Inszenierung. Es sind traumhaft verschleierte Fotografien, die etwas von der suggestiven Wirkung der Pilz'schen Bühnenergebnisse vermitteln. Davon kann der Leser sich überzeugen, denn Karen Stuke liefert den Großteil des Bildma-



Benjamin Britten, „Peter Grimes“, Staatsoper Wien 1996, Regie Christine Mielitz, Bühnenbild Gottfried Pilz. Camera obscura: Karen Stuke

terials. Mit dem Bonmot „Pilzblau mit einem Schuss Neonrot“ bringt die Herausgeberin des Buchs die Ästhetik von Gottfried Pilz auf den Punkt.

Das kurz vor seinem Tod erschienene Buch ist eines über den reifen Gottfried Pilz. Es zeigt Bühnenbilder und Entwürfe aus der Zeit von 1985 bis 2003. Beigefügt ist eine Liste seiner sämtlichen Inszenierungen (mit präzisen Werk-, Orts- und Theaterangaben), die den enormen Wirkungsradius des Ausstatters und Regisseurs dokumentiert. Pilz hat sein Arbeitsprinzip einmal so formuliert: „Es muss aus der Hand herauskommen und nicht aus dem Kopf.“ Handwerkliche Präzision zeichnen denn auch seine Figurinen und skizzenhaften Entwurfszeichnungen ebenso aus wie seine sinnlichen und phantasievollen Bühnenentwürfe. Er war ein großer, vornehmer Theaterzauberer und hat zweifellos ein Stück Theater- und Inszenierungsgeschichte „der letzten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts und des beginnenden 21. Jahrhunderts“ geschrieben, wie Bärbel Reißmann vom Stadtmuseum Berlin schreibt. Das Buch, aber auch das

Museum will „Gedächtnis für die Theatermacher und das Publikum“ sein. Ein nützliches Register, ein Verzeichnis aller Pilz-Inszenierungen und eine biografische Zeittafel ergänzen das verdienstvolle Buch.

„Gottfried Pilz – Bühne Kostüm Regie“, hrsg. von Kerstin Schröder, Verlag Theater der Zeit 2024, 160 Seiten, 26 Euro



PERSONALIA

**Berthold Schneider** wird ab der Spielzeit 2026/27 neuer Intendant am Staatstheater Cottbus. Der derzeitige Intendant Stephan Märki beendet sein Engagement im Sommer 2025. Für die Spielzeit 2025/26 übernimmt Hasko Weber übergangsweise für ein Jahr die Leitung des Theaters. Schneider wurde 1965 in Marburg geboren. Nach dem Klavierstudium absolvierte er einen Masterstudiengang in Opernregie. Er arbeitete zunächst als Musikdramaturg, unter anderem in Braunschweig und Mannheim. Von 2006 bis 2012 war er Operndirektor des Saarländischen Staatstheaters und zuletzt knapp sieben Jahre lang Intendant der Oper Wuppertal.

**Josep Vila i Casañas** wird ab der Saison 2025/26 neuer Chefdirigent beim MDR-Rundfunkchor. Der katalanische Dirigent, Komponist und Pädagoge hat mit führenden Orchesterdirigenten zusammengearbeitet. Als 18-Jähriger lernte er Aufnahmen großer Oratorien mit dem MDR-Rundfunkchor unter Leitung von Kurt Masur kennen. Beim MDR gastierte er erstmals 2022 mit eigenen Konzerten und zuletzt im November 2023 u.a. mit Poulencs „Figure humaine“. Bei seinem Antrittskonzert als Leiter des MDR-Rundfunkchors wird er im September Joseph Haydns Oratorium „Die Schöpfung“ im Gewandhaus Leipzig dirigieren.

**Peter Dijkstra** bleibt bis 2029 Künstlerischer Leiter des Chors des Bayerischen Rundfunks. Der Niederländer studierte Chorleitung, Orchesterleitung und Gesang in Den Haag, Köln und Stockholm. Von 2016 bis 2020 unterrichtete er als Professor



Dariya Maminova. Foto: Yaroslav Kotov

für Chordirigieren an der Hochschule für Musik und Tanz Köln und als Gastprofessor an der Hochschule für Musik und Theater München. Seit Herbst 2023 ist er Professor an der Hochschule für Musik Nürnberg. Sein Repertoire reicht von Alter Musik bis zur Moderne, von A-cappella-Werken bis zur Oper. Dijkstra prägte den Chor des Bayerischen Rundfunks bereits als Künstlerischer Leiter in den Jahren 2005 bis 2016 und erneut seit 2022.

**Christoph Meyer** gibt sein Amt als Generalintendant der Deutschen Oper am Rhein nach 15 Spielzeiten aus gesundheitlichen Gründen vorzeitig zum 30. März 2025 auf. Der Aufsichtsrat wird im Februar über eine Übergangslösung bis voraussichtlich Juli 2027 entscheiden. Das reguläre Verfahren zur Neubesetzung der Intendanz zur Saison 2027/28 hat bereits begonnen. Meyer hatte seit 2009 als Generalintendant durch ein vielfältiges und ambitioniertes Opern- und Ballettprogramm mit etlichen Uraufführungen das Düsseldorfer Haus für möglichst viele und insbesondere auch junge Menschen geöffnet.

AUSGEZEICHNET

**Dariya Maminova** ist die erste Komponistin des neu geschaffenen Composer-in-residence-Programms am Hessischen Staatstheater Wiesbaden. Die in Köln lebende Komponistin begleitet das Staatstheater Wiesbaden ein Jahr lang und tritt in verschiedenen Formaten in Erscheinung. Ihr neues Musiktheaterwerk „Fassaden“ wird am 28. Februar in der Regie von Elli Neubert uraufgeführt. Seit Ende Oktober probt sie mit der „Wiesbaden Band“ für ein interkulturelles Bandprojekt. Und am 5. Juli wird das Hessische Staatsorchester im Großen Haus ein neues Werk von ihr für großes Sinfonieorchester zur Uraufführung bringen.

Der australische Tenor **Nathan Bryon** hat beim Finale in Melbourne den „German-Australian Opera Grant“ 2024 gewonnen und wird für die Spielzeit 2025/26 Stipendiat im Musiktheaterensemble des Hessischen Staatstheaters Wiesbaden, das langjähriger Kooperationspartner des Preises ist. Bryon machte sein Diplom am San Francisco Conservatory of Music bei César Ulloa. Aktueller Stipendiat der Spielzeit 2024/25 ist der

Bassbariton James Young. Die vorherige Stipendiatin Fleuranne Brockway ist mittlerweile festes Ensemblemitglied des Hessischen Staatstheaters und übernimmt hier die Titelpartien von „Carmen“ und „Fantasio“.

Das internationale **Stipendienprogramm NRWKS** gestattet vier Tanzschaffenden die Durchführung nicht produktionsbezogener Recherchen. Tanzschaffende aus dem Ausland sollen internationale Impulse nach NRW bringen und umgekehrt Stipendiat:innen mit hiesigem Lebens- und Arbeitsschwerpunkt den interkulturellen Dialog fördern. Die Stipendiat:innen 2025 sind die aus dem japanischen Kobe stammende Tänzerin **Ayaka Nakama**, die in Delhi lebende Choreografin **Meghna Bhardwaj**, die in Essen lebende Choreografin und Performerin **Gaia Pellegrini** und der in Köln beheimatete Choreograf, Performer und Filmkünstler **Gustavo Gomes**.

Der Klimaforscher **Hans Joachim Schellnhuber** erhielt den Deutschen Kulturpolitikpreis des Deutschen Kulturrats. Der Wissenschaftler suche den Kontakt zu Gesellschaft und Kultur, und kommuniziere die Klimafolgen allgemeinverständlich. Er war 1992 Gründungsdirektor und bis 2018 Leiter des Potsdam-Instituts für Klimafolgenforschung, das er zur weltweit angesehenen Autorität im Bereich der Klimaforschung machte. Zudem war er Klimaberater der Bundesregierung und Mitglied des Weltklimarats, der 2007 den Friedensnobelpreis erhielt. Die Verleihung des Deutschen Kulturpolitikpreises erfolgte in der Staatsbibliothek Berlin.



## NACHRICHTEN

Die **Stadt Nürnberg** wird das ehemalige NSDAP-Reichsparteitagsgelände und die dortige Kongresshalle zu einem Ermöglichungsraum für Kunst und Kultur umbauen, der Aspekte der Erinnerungskultur und der Künste verbindet. Aktuell beginnen die Arbeiten für den neu zu errichtenden Ergänzungsbau für das Staatstheater Nürnberg im nordwestlichen Bereich des Innenhofs der Kongresshalle. Der offizielle Baustart erfolgte am 13. Dezember 2024 mit dem bayerischen Ministerpräsidenten Markus Söder, dem Nürnberger Oberbürgermeister Marcus König sowie dem Planungs- und Baureferenten Daniel F. Ulrich.

Die **Dresdner Musikfestspiele** bieten vom 17. Mai bis 14. Juni unter dem Motto LIEBE 61 Konzerte an 24 Spielstätten in Dresden und Umgebung. In Zeiten gesellschaftlicher Brüche 20 Jahre nach dem Wiederaufbau der Frauenkirche sollen laut Intendant Jan Vogler Orchester und Künstler aus drei Kontinenten eine Botschaft für Verständigung in die Welt senden. Zu Gast sind Spitzenorchester aus den USA, Asien und Europa. Nach den konzertanten Aufführungen von Wagners „Rheingold“ und „Die Walküre“ wird nun auch „Siegfried“ in historischer Lesart mit dem Dresdner Festspielorchester und Concerto Köln unter der Leitung von Kent Nagano zu erleben sein.

Anlässlich des 200. Geburtstags von **Johann Strauß Sohn (1825–1899)** zeigt das Wiener Theatermuseum bis zum 23. Juni eine große Jahresausstellung im Palais Lobkowitz. Gezeigt werden originale Objekte zu Aufführungen von Strauß' Bühnen-



Johann Strauß – The Exhibition, Johann Strauß nach Dr. Otto Böhlers Schattenbilder, Foto: KHM-Museumsverband

werken sowie erstmalig die Originalpartitur der Operette „Die Fledermaus“. Veranschaulicht werden organisatorische, finanzielle und politische Zusammenhänge des Schanimusikanten, Vorgeigers, Dirigenten und Walzerkönigs, der 500 Tanz- und Konzertstücke sowie 16 Bühnenwerke schuf, die das Publikum zu Begeisterungstürmen hinrissen und sich bis heute im Repertoire halten. Als geschäftstüchtiger Unternehmer beschäftigte Johann Strauß auch seine Brüder Josef und Eduard sowie alle drei Ehefrauen und unternahm ausgedehnte Tourneen durch Europa bis nach Russland und in die USA.

Das 2024 initiierte Pilotprojekt **„Connect“** von Ballett Zürich, Tonhalle-Gesellschaft Zürich, The Field und Dance & Creative Wellness Foundation wird wegen großer Nachfrage und positiver Resonanz fest etabliert und ausgebaut. Mit Parkinson oder Multipler Sklerose lebende Menschen treffen sich zu Tanztrainings sowie Probenbesuchen im Opernhaus und beim Tonhalle-Orchester. Neuer Kooperations-Partner ist das Kunsthaus Zürich, in dessen Ausstellungsräumen Begegnungen von Tanz und Kunst weitere Perspektiven eröffnen sollen.

Seit 1994 bringt die **internationale tanzmesse nrw** alle zwei Jahre professionelle Tanzschaffende aus über 50 Ländern nach Düsseldorf. Das Treffen ist Katalysator für Austausch, Vermittlung, Wissenstransfer, internationale Tourneen und Kooperationen. Nach der Edition 2025/26 soll die Initiative keine weitere Förderung mehr durch das NRW-Kulturministerium erhalten. Von Streichung betroffen ist auch das Tanznetzwerk International Dance Artists Service NRW, das in den vergangenen fünfzehn Jahren als Bindeglied zwischen der freien Tanzszene des Bundeslandes und internationalen Partnern agierte. Beide Einsparungen wären tiefgreifende Einschnitte für die Tanzszene NRW.

Die 19. Ausgabe des **International DANCE Festivals München** vom 22. Mai bis 1. Juni verantwortet erstmals Tobias Staab als künstlerischer Leiter. Der Künstler und Kurator will das Programm der seit 1987 bestehenden Biennale noch diverser gestalten und Communities abseits des künstlerischen Mainstreams einbeziehen, darunter urbane Tanzformen und queere Subkulturen. Zudem sollen neue Spielstätten erschlossen und aktuelle Produktionen renommierter Companies

stärker mit Bildender Kunst verschränkt werden. Geplant sind auch Rahmen- und Diskursprogramme sowie ein Festivalzentrum als Treffpunkt und Austauschort für ein möglichst breitgefächertes Publikum.

## GESTORBEN

Der Kulturjournalist **Manfred Eichel** ist im Alter von 86 Jahren verstorben. Als Leiter und Moderator der Kulturmagazine „Kultur aktuell“ von 1975 bis 1992 und „aspekte“ bis 1999 sowie als Redaktionsleiter des „Literarischen Quartetts“ von 1993 bis 2001 interessierte er ein breites Publikum für Ballett, Oper, Literatur und Klassische Musik sowie Jazz, Pop, Theater, Fotografie und Architektur. Er verantwortete mehr als 600 Sendungen und moderierte selbst einen Großteil davon. Als Professor an der Universität der Künste in Berlin baute er den Studiengang „Kulturjournalismus“ auf und war 20 Jahre lang an der Ausbildung von Kulturjournalisten beteiligt.

Die Kostümbildnerin und ehemalige Leiterin der Kostümabteilung des Berliner Ensembles **Barbara Naujok** ist im Alter von 82 Jahren in Berlin verstorben. Als Kostümassistentin am Theater in Bremen lernte sie den Regisseur Peter Zadek kennen, mit dem sie fortan eine enge Arbeitsbeziehung verband. Nach Stationen in Berlin, Stuttgart, Hamburg, Wien und Paris kam sie 1993 ans BE, als nach der Wende Zadek dort mit einem Fünfer-Team die Intendanz übernahm. Naujok wirkte hier bis zum Ende der Intendanz von Claus Peymann 2017. Für das BE schuf sie einen umfassenden Kostümfundus, dessen Bestände noch heute genutzt werden.

# Spannend bis zum Schluss

## HÄNDELS „ALCINA“ IN BONN

VON GUIDO KRAWINKEL

Spannend bis Ende gut, alles gut. Dieses Sprichwort bewahrheitete sich bei der Premiere von Georg Friedrich Händels Oper „Alcina“ am Theater Bonn einmal mehr. Denn fast bis zur letzten Minute stand deren Gelingen auf des Messers Schneide. Charlotte Quadt, die Darstellerin des Ruggiero, war nicht in Form. Stimmlich ging es ihr gut, doch hatte sie die Befürchtung, die rund drei Stunden auf der Bühne körperlich nicht durchstehen zu können. Der aus Wien eilends herbeigerufene Ersatz Ray Chenez konnte Bonn nur unter höchst verwickelten und abenteuerlichen Umständen erreichen – und leider auch zu spät. Bei Premierenbeginn saß er noch im ICE Richtung Bonn. Quadt hatte sich deshalb bereiterklärt, ihre Rolle so lange zu übernehmen, bis der Ersatz vom Bühnenrand aus hätte übernehmen können. Regisseur Jens-Daniel Herzog wäre in diesem Falle die Aufgabe zugefallen, die Figur auf der Bühne zu markieren.

Soweit kam es dann aber gar nicht, denn es bewahrheitete sich, was Generalintendant Bernhard Helmich schon hypothetisch angedeutet hatte: dass eine gehörige Dosis Premierenadrenalin dafür sorgen könne, dass Quadt eventuell durchhält. Sie spielte und sang – wie im Übrigen das gesamte Ensemble – mit großartiger Präsenz und einigem Nachdruck. Am Ende des Abends blieb deshalb ein einhelliges Fazit: Glück gehabt, auch wenn der schon sichtbar am Bühnenrand positionierte Ersatzmann letztlich vergebens nach Bonn geeilt war. Das positive Fazit ließ sich auch auf den gesamten Abend übertragen, denn Händels Zauberoper rund um allerlei Verwicklungen, um Liebe, Verlust und Treue gestaltete sich als durchweg vergnügliches und spannendes, wenn auch recht komplexes und verwirrendes Drama, das vor allem aufgrund der musikalischen und darstellerischen Leistungen von Ensemble und Orchester punkten konnte. Allen voran das in kleiner Besetzung spielende Beethoven Orchester Bonn, das von Alte Musik-Spe-



Stefan Sbonnik, Gloria Rehm, Chor des Theater Bonn, Marie Heeschen, Charlotte Quadt. Foto: Bettina Stöß

zialistin Dorothee Oberlinger mit großer Durchschlagskraft regelrecht durch den Abend getrieben wurde. Man hörte den Musikerinnen und Musikern an, dass sie Erfahrung mit Alter Musik haben, so lebendig, frisch und packend wie sie spielten. Das zeigte sich im Schwung, mit dem sie sich von Oberlinger durch den Abend tragen ließen, an schöner Detailarbeit, wenn etwa sauber und konsequent – aber eben nicht penetrant – abphrasiert wurde oder hier und da auch Kadenz und Verzierung eingebaut wurden. Auch das Zusammenspiel mit dem Ensemble auf der Bühne funktionierte bis auf ein paar wirklich haarige Koloraturen, bei denen Sänger sehr weit weg vom Orchester positioniert waren, weitgehend reibungslos.

Großer Pluspunkt war die sängerische Besetzung, allen voran Marie Heeschen als Alcina. Sie zeigte darstellerisch überaus vielfältige Facetten der Hauptfigur, von der lasziv die Treppe herunterspazierenden Femme fatale über den eiskalten Racheengel bis zum armen Würstchen, das von allen verlassen und seiner Kräfte beraubt ist. Sängerisch herausragend waren am Premierenabend auch Nicole Wacker als Oberto, die sich als ausgesprochen koloraturstark mit klangvoller Höhe und

sauberm Timbre empfahl, und Anna Alàs i Jové, die die Bradamante ebenso quirlig wie energisch gab. Auch Gloria Rehm als Morgana, Stefan Sbonnik als Oronte und Pavel Kudinov als Melisso standen diesen außerordentlichen stimmlichen wie darstellerischen Leistungen in nichts nach.

Über die Inszenierung von Jens-Daniel Herzog kann man im besten Falle sagen, dass sie ebenso routiniert wie schnörkellos ist, auf vordergründige Knalleffekte verzichtet und das tut, was eine Inszenierung soll: das Geschehen dramaturgisch nachvollziehbar auf die Bühne bringen. Warum er dafür ein Art-deco-Ambiente (Bühne: Mathis Neidhardt) nebst ebensolchen Kostümen (Sibylle Gädeke) gewählt hat, erschloss sich weniger. Es störte aber auch nicht weiter, so dass man dies einfach als individuelle inszenatorische Setzung hinnehmen musste. Ein kleines Tanzensemble sorgte für ein paar ebenso schneidige wie unterhaltsame Balletteinlagen (Choreografie: Ramses Sigl) und auch der Chor (Einstudierung: André Kellinghaus) sang ausgezeichnet. Nur der pastose und reichlich voluminöse Ensembleklang war für Barockmusik, die dann doch ein eher schlankeres Klangideal hat, etwas zu angefettet.



# „So könnte es bald immer aussehen“

SPARFASSUNG VON JACQUES OFFENBACHS „ROBINSON CRUSOÉ“ AN DER KOMISCHEN OPER BERLIN  
VON DIETER DAVID SCHOLZ

„Der vermeintliche Spagat zwischen Opéra-bouffe und Grand Opéra, den die Zeitgenossen Offenbachs ‚Robinson Cruséo‘ vorgeworfen haben, liegt nicht im Unvermögen der Autoren, sich für einen Stil zu entscheiden, sondern in der Konzeption des Stückes, die wiederum eine Grundforderung des Offenbachschen Theaters einlöst: die gegenseitige Durchdringung von Ernst und Komik, wie sie Mozart im Konzept des ‚Dramma giocoso‘ formuliert hatte. In dieser Hinsicht hat ‚Robinson Cruséo‘ Modellcharakter.“ Das schreibt im Programmheft Frank Harders-Wuthenow vom Verlag Boosey & Hawkes, der die von Jean-Christophe Keck besorgte kritische Offenbach-Ausgabe verlegt.

Das Werk dauerte bei der Uraufführung mehr als vier Stunden! An der Komischen Oper Berlin wurde das Stück nun bei der Berliner Erstaufführung in deutscher Textfassung von Jean Abel auf familienfreundliche neunzig Minuten gekürzt, wobei Regisseur Felix Seiler eine zusätzliche Erzählerin eingearbeitet hat – Offenbachs lang verschollen geglaubte Schwester Jacqueline –, die augenzwinkernd durch die Handlung führt. Die Partie ist rein fiktiv und tritt im Kostüm und in der Maske Jacques Offenbachs auf. Die Ähnlichkeit ist verblüffend: Stirnglatze, Backenbart, Kneifer, Pelzkragen. Jacqueline rafft die Handlung, erzählt mit Witz und ersetzt die fehlenden Musiknummern durch Plauderei und Albereien. Dabei gestattet sie sich (komödienstadlreif dargestellt von Andreja Schneider, bekannt als Crossdresserin der Geschwister Pfister) manche Anspielung auf gegenwärtige Zeitumstände. So beklagt sie etwa die Berliner Sparzwänge gerade in Hinsicht auf die Komische Oper. Das klingt manchmal fast zynisch: „So könnte es bald immer aussehen“, denn nicht

zuletzt den Berliner Sparzwängen sei das fehlende Bühnenbild dieses „Robinson Cruséo“ zu verdanken. Tatsächlich sieht man bedauerlicherweise nichts als Stühle für die Gesangssolisten und das Orchester, das auf der leeren, schwarzen Bühne platziert ist. Kostümiertes Konzert wäre die angemessene Bezeichnung für diese Sparfassung eines dreiaktigen Stückes, das von den Librettisten Eugène Cormon und Hector-Jonathan Crémieux als großes exotisches Ausstattungsstück gedacht war und so auch 1867 uraufgeführt wurde. Immerhin tragen die Solisten historische (ironisch überzeichnete) Biedermeierkostüme, im Spitzwegformat von Katrin Kath-Bösel. Gegen Ende verkündet Jacqueline dem Publikum, dem sie sich öfter zuwendet, sie werde sich nach Köln wenden, an die Jacques-Offenbach-Gesellschaft, vielleicht habe die eine bezahlte Stelle für sie. An anderer Stelle, bei der Kochtopfnummer, verlässt sie die Bühne mit der lakonischen Bemerkung, sie werde jetzt lieber in die Kantine gehen.

Bedauerlicherweise darf die Aufführung musikalisch allenfalls als ein „the best of Robinson Cruséo“ verstanden werden. Es ist eine reine Sparfassung der schöns-

ten Quintette, Arien, Chöre und Finali. Allerdings dirigierte der junge französische Dirigent Adrien Perruchon – einst Schüler von Myung-Whun Chung und seit 2021 Musikdirektor des Orchestre Lamoureux – das Werk mit mitreißendem Schwung, rhythmischer Verve und pikanter Gestaltungskraft, ein Offenbach vom Allerfeinsten und ein überwältigendes Plädoyer für Offenbach als ernstzunehmenden, ungemein phantasiereichen Komponisten. Gern hätte man mehr von diesem Werk gehört!

Fabelhaft waren auch die Chorsolisten der Komischen Oper sowie die Sänger: Agustín Gómez sang einen überzeugenden Robinson, Miriam Kutrowatz gestaltete seine Geliebte Edwige mit schönem Sopran und brillianten Koloraturen à la Lucia di Lammermoor, Sarah Defrise (Suzann) und Andrew Dickinson (Toby) gaben ein bezauberndes heiteres Pärchen, und auch der Freitag (Hosenrolle) von Mezzosopranistin Virginie Verrez überzeugte immerhin durch Gesangskultur. Es war ein erfreulicher Abend und eine bedeutende Ausgrabung, die trotz der abgespeckten Fassung vom Publikum, das das Werk zum größten Teil wohl erstmals erlebte, heftig gefeiert wurde.



Jacques Offenbach, „Robinson Cruséo“ mit Andreja Schneider als Schwester Jacqueline. Foto: Ali Ghandtschi

# Der Kreis der Wahrheit

DEUTSCHE OPER AM RHEIN DÜSSELDORF GLÄNZT MIT ALEXANDER ZEMPLINSKYS „DER KREIDEKREIS“

VON JOACHIM LANGE

Für Alexander Zemlinskys (1871–1942) Oper „Der Kreidekreis“ hat David Bösch einen angemessen klugen Rahmen für eine exzellente Ensembleleistung geschaffen. Die Musik zu dieser Melange aus Lehrstück, Parlando-Oper und großem Format verleugnet weder den Zeitgeist noch spätromantische Reminiszenzen und besteht gleichwohl auf ihrer Eigenständigkeit. Vor allem die Zeitgenossenschaft mit Kurt Weill und Richard Strauss ist nicht zu überhören. Dass die Oper 1933 nur noch in Zürich uraufgeführt werden konnte, ist symptomatisch für das Schicksal der von den Nazis verfemten und vertriebenen jüdischen Komponisten und ihrer Werke.

Zemlinskys Werk geht auf Klabunds Märchenspiel aus dem Jahre 1925 zurück, nicht auf Brechts 20 Jahre später entstandenen „Kaukasischen Kreidekreis“. Dort gibt es beim Streit der echten und der falschen Mutter um ein Kind nicht nur die Variante des salomonischen Tricks, bei dem sich diejenige Frau als die wahre Mutter erweist, die nicht bis über die Schmerzgrenze an dem Kind zerrt, um es aus dem Kreidekreis zu sich zu ziehen, sondern die es aus Rücksicht lieber loslässt. Bei Klabund ist das die verleumdete leibliche Mutter, bei Brecht die das Kind liebende Grusche, die sich als die wahre Mutter erweist beziehungsweise von einem weisen Richter dazu erklärt wird.

Bei Klabund und Zemlinsky verblüfft nach dem Richterspruch noch ein tatsächlich märchenhaftes Happy End. Hier erweist sich nämlich der zum Kaiser aufgestiegene Prinz Pao, der Haitang einst begehrt und an den reichen Mandarin Ma verloren hatte, selbst als der Vater des Kindes, um das jetzt gestritten wird. Als Kaiser verhilft er der Gerechtigkeit zum Durchbruch, indem er ein auf Bestechung beruhendes Fehlurteil korrigiert. Danach stellt sich heraus, dass es eben kein Traum von Haitang war, dass

jener Fremde, der damals in der Nacht zu ihr kam und mit ihr schlief, der damalige Prinz und heutige Kaiser war. Was heutzutage bei einem Schauprozess mit der Verurteilung des Beischläfers enden würde, wird im Stück verziehen. Der zum Kaiser aufgestiegene Vater erkennt sein Kind an, und die Mutter wird Kaiserin. Dieses Schlussbild freilich kann der Regisseur nur brechen, indem er der Frau nicht nur das Entsetzen über ihren Irrtum über ihren vermeintlichen Traum ins Gesicht schreibt, sondern das glücklich vereinte Paar in unterschiedliche Richtungen abgehen lässt.

Auch davor nehmen Bösch, Patrick Bannwart (Bühne und Video) und Falco Herold (Kostüme) eine Haltung zur Vorlage ein, als würden sie nicht nur Zemlinsky und Klabund, sondern auch gleich noch Brecht inszenieren. Die Bühne kommt mit wenigen kindlich hingekritzelt Kreidezeichnungs-Videos und knappen Interieurs aus, betont also Distanz durch die verfremdete Erklärungsgeste, um Nachdenken zu provozieren. Dadurch gewinnt die Musik auch da ihren eigenständigen Reiz, wo sie dezidiert dem Wort folgt, um dann freilich im instrumentalen Oszillieren und atmosphärischen Leuchten für sich ein „prima la musica“ zu behaupten. Das Schlussduett von Kaiser und künftiger Kaiserin hebt

dann in ein „Frau ohne Schatten“-Pathos oder zu „Turandot“-Exotik ab. Nach dem Beginn im Freudenhaus mit goldenen Käfigen für die Blumenmädchen unter Obhut eines geschäftstüchtigen Eunuchen ist das eine beachtliche Spannbreite!

Das Protagonistenensemble glänzt allesamt. Vor allem Lavinia Dames als Tschang-Haitang und die mezzopräsente Sarah Ferede als Hauptfrau Yü-Pei des Steuereintreibers Ma. Joachim Goltz entwickelt den skrupellosen Steuereintreiber glaubhaft zum liebenden Mann. Romana Noack macht aus der kleinen Rolle der Hebamme ein eindrucksvolles Porträt. Wunderbar fügt sich Schauspieler Werner Wölbern als korrupter Oberrichter ins singende Ensemble. Richard Šveda verleiht dem Bruder Haitangs geballte vokale und szenische Präsenz. Matthias Kozirowski überzeugt mit seiner markanten Strahlkraft als liebender, aber auch gewaltbereiter Prinz und dann als Kaiser von China. Dirigent Hendrik Vestmann steuert die Düsseldorfer Symphoniker im Graben sicher durch jeden Wechsel der musikalischen Stimmungen. Am Ende gibt es selbst noch in der vorletzten Vorstellung stehende Ovationen im ausverkauften Haus. Der Deutschen Oper am Rhein ist ein Coup gelungen!



Deutsche Oper am Rhein, „Der Kreidekreis“, Lavinia Dames, Sarah Ferede, Jorge Espino. Foto: Sandra Then



# Romeo und Julia – oder anders herum?

**SERGEJ PROKOFJEWS BALLETTKLASSIKER IN LEIPZIG UND BASEL**

VON JOACHIM LANGE

Sergej Prokofjews „Romeo und Julia“ nach Shakespeares Vorlage ist ein Klassiker der großen Handlungsballette. In den 1930er-Jahren hatte es zunächst das Leningrader Kirow-Theater und dann das Moskauer Bolschoi in Auftrag gegeben beziehungsweise abgesichert. Zu Bühnenehren kam es jedoch 1938 in Brünn. Zwei aktuelle Produktionen stehen für die Spannweite der Interpretationsmöglichkeiten. In Leipzig wird die Geschichte auf das Opernhaus projiziert, in dem sie gezeigt wird, und bleibt dabei in erkennbarer Nähe zur Vorlage. In Basel geht man bis an die Grenze der Erkennbarkeit der Vorlage und darüber hinaus.

In Leipzig steht die Choreographie der Amerikanerin Lauren Lovette für einen Neuanfang. Rémy Fichet als Nachfolger des langjährigen Ballettdirektors und Chefchoreografen Mario Schröder steht für den Wechsel zu einer kuratorischen Programmdramaturgie. Für seinen Auftakt mit dem populären Repertoirestück sorgte Anna Skryleva mit dem Gewandhausorchester im Graben für eine dramatische Zuspitzung, mit großer Operngeste und dickem cineastischen Pinsel. Ausstatter Thomas Mika hat Räume des Opernhauses nachgebaut. Vor den Brandmauern der Bühne oder im vertrauten Ambiente verschiedener Foyers erzählt Lovette die bekannte Geschichte wiedererkennbar nach. Mit großen, raumfüllenden, doch erstaunlich konventionellen Ensembleszenen. Bei den Soli und Pas des Deux dominieren meist bewusst ausgestellte Klischees nach außen gekehrter Emotionen.

Wenn Romeo zusammen mit Mercutio und Benvolio als maskiertes Trio das Fest bei den Capulets aufzumischen versucht, springt der vitale Funke ihrer Auftritte über. Von wirklich verblüffender Perfektion sind die artistischen Kampfszenen. Sonst toben Capulets und Montagues

durch die Räume, gehen (heimlich) aufeinander zu und öffentlich meist aufeinander los. In der Wut und aus Rache ersticht erst Tybalt Mercutio, um dann selbst von Romeo erstochen zu werden. Zu Füßen der nur vermeintlich toten Julia bringt Romeo dann auch noch Paris um, den die Eltern als Bräutigam vorgesehen hatten. Nicht nur Romeo ersticht sich diesmal selbst, auch Julia folgt ihm auf dem gleichen Weg.

In Basel wurde mit „Julia und Romeo“ das Tanzspektakel, dessen Erstfassung in München 2018 noch „Romeo und Julia“ hieß, nicht nur versprochen, sondern auch geboten. Die beiden isländischen Choreographinnen Erna Ómarsdóttir und Halla Ólafsdóttir haben vor allem die Emotionen der Liebe von zwei jungen Leuten, gegen die der abgrundtiefe Hass ihrer Familien steht, herausdestilliert und dann – losgelöst von der Handlung – assoziativ vom Ensemble umspielen lassen. Wenn sich alle durch den Zuschauerraum auf die Bühne vorgearbeitet haben, berichtet jeder von seinen professionellen Erfahrungen mit der Vorlage.

Danach freilich dominiert eher die Ferne zur Geschichte, und alle toben sich auf assoziativen Nebenpfaden aus – irgendwo zwischen eskalierender Gruppentherapie und Kamasutra für Vampire –, mit einem Versuch, Liebe und Tod für einen Assoziationssturm zu mobilisieren, bei dem die klassische Vorlage nur gelegentlich noch durchscheint. Auf der Bühne von Chrisander Brun steht ein Herz aus pinkfarbenen Neonröhren über einem Riesenbett für die Liebe. Zu den eingespielten Prokofjew-Nummern, inklusive stimmungsgewaltiger Beiträge von Sängerin Sofia Jernberg und einer von Valdimar Jóhannsson komponierten „Klanglandschaft“, ergänzt die Truppe ihr Agieren, Tanzen und Performen mit Gesprochenem, Gesungenem, stöhnt, hechelt und



Theater Basel, „Julia und Romeo“. Foto: Ingo Höhn

schreit, macht den tanzenden Menschen zu einem expressiven Gesamtkunstwerk. Wobei die Tänzer und Tänzerinnen Julia und dann auch Romeo werden können, dann wieder eine Kuh oder auch das Patriarchat.... So wird alles, was man hört, sieht und sich dabei denkt zu einem Ansturm auf die Sinne, der nichts für Puristen ist. Wenn am Boden hockende Paare mit Eimern von Theaterblut übergossen werden, wähnt man sich auch schon mal in einer aus dem Ruder laufenden Hermann-Nitsch-Prozession.

In welcher der beiden Lesarten (und aller anderen zwischen diesen Polen möglichen) auch immer, da Romeo und Julia oder Julia und Romeo nie wirklich gestorben sind, tanzen sie noch heute und werden es auch in Zukunft tun.

# globales Panoptikum

## Die Ausstellung TANZWELTEN der Bundeskunsthalle Bonn

VON RAINER NONNENMANN

Musik und Tanz auszustellen, ist eine Herausforderung, weil sich diese Darstellenden Künste in Zeit und Raum entfalten und schlecht in Vitrinen und Bilderrahmen passen. Im Vergleich zur hörbaren Musik bietet der Tanz immerhin primär Sichtbares, das sich zeigen lässt, sei es in Gestalt von Skizzen, Schrittfolgen, Figuren, Kostümen, Gemälden, Fotografien oder Videos. Die von Katharina Chrubasik, Claudia Jeschke und Daniela Ebert für die Bundeskunsthalle Bonn kuratierte Ausstellung LET'S DANCE! – TANZWELTEN präsentiert noch bis zum 16. Februar das Tanzen als Darstellungs- und Ausdrucksform in globaler Perspektive während zweitausend Jahren. Es geht um den Tanz als autonome Kunstform sowie um dessen vielfältige Verflechtungen mit religiösen und sozialen Funktionen, Zeremonien, Festen und Alltag.

Allein, der Tanz in Europa ist ein verzweigtes Feld. Als Teil der höfischen Festkultur entstanden Ende des 16. Jahrhunderts Tänze wie Menuett, Gavotte oder Sarabande sowie das Ballett. Der Spitzentanz der klassischen Handlungsballette des 19. Jahrhunderts wurde zum Inbegriff körperlicher Schönheit und Schwerelosigkeit. Dank Leihgaben von John Neumeier, der als Hamburger Chefchoreograf 2000 die Hommage „Nijinski“ herausbrachte, sieht man Modellbühnen, Kostüme, Plastiken, Fotografien und Zeichnungen des Ballet Russes und Vaslav Nijinski – nicht zuletzt von der Privataufführung von Strawinskys „Petruschka“ 1919 in St. Moritz, bei welcher der legendäre Tänzer einen schizophrenen Schub erlitt, der seine Karriere beendete. Weitere Ausprägungen von Tanztheater, Ausdruckstanz, Nackttanz seit den 1920er-Jahren stammen von Isidora Duncan, Vasleka Gert, Josephine Baker, Anita Berber, Merce Cunningham, Pina Bausch, Alain Platel, Rosa Frank und Raimund Hoghe bis hin zur Dekonstruktion klassischer Bewegungsformen unter Einbeziehung neuer Medien bei William Forsythe und Anne Teresa De



„Soul Train“-Line Show, USA, April 1975. Foto Michael Ochs, Archives, Getty Images/TANZWELTEN Bundeskunsthalle Bonn

Keersmaecker. Die weltweite Perspektive eröffnet ein faszinierendes Panoptikum des Tanzens. Gezeigt werden das altjapanische rituelle Nō- und unterhaltende Kabuki-Theater des 14. bzw. 17. Jahrhunderts, balinesischer Legong, thailändisches Khon und der kosmische Tanz des hinduistischen Gottes Shiva, der das Schaffen, Zerstören und Wiederaufbauen des Universums verkörpert. Bei den Bwaba in Burkina Faso symbolisieren Ganzkörpermasken sowohl Tiere als auch religiöse und soziale Gesetze. Die Gouro an der Elfenbeinküste schlichten soziale Konflikte durch Tänze, die von der UNESCO zum immateriellen Weltkulturerbe erklärt wurden. Den afro-diasporischen Bevölkerungen in Süd-, Latein- und Nordamerika verdanken wir die modernen Gesellschaftstänze Tango, Foxtrott, Samba, Rumba und Salsa. In den USA entstanden Hip Hop und House aus Protest gegen Rassismus und Armut. Mit Voguing und Ballroom kreierten afro- und lateinamerikanische LGBTQIA+-Communities eigene Formen der empowernden Selbstinszenierung. Tanz vermittelt Wissen, dient der Kommunikation, festigt soziale Konventio-

nen, befreit von gesellschaftlichen Normen, stiftet Identität und Gemeinschaft, macht Freude und Lust. Tanz führt auch zu Ekstase und Trancezuständen, etwa bei den antiken Mysterien zu Ehren von Dionysos, den tanzenden Derwischen im muslimischen Sufismus oder durch exzessives Head-Banging bei Rock- und Punkkonzerten. Zuweilen tanzen auch Fußballer, wenn sie ein Tor geschossen haben, oder Spielfiguren im Ego-Shooter-Game „Fortnite“, die soeben einen Gegner erlegt haben. Die Spielarten des Tanzens sind ebenso verschieden wie die Situationen und Konstellationen: Man tanzt alleine oder paarweise, individuell oder koordiniert als Gruppe, ruhig oder wild, mit oder ohne Kostüm, Schleier, Fahnen, Säbeln, Hüten, Seilen, Stangen, mit welcher Bewegung, Gestik, Mimik, Bedeutung und zu welcher Musik auch immer. Nach zwei Stunden Stehen, Schauen, Lesen vor hunderten Exponaten und dutzenden Videos sehen die Besuchenden schließlich im letzten Ausstellungsraum unter lauter Musik völlig unterschiedlich tanzende Menschen auf großformatigen Videos – und unwillkürlich springt die Lust über, selber zu tanzen.



# Um Leben und Tod

## WIEDERAUFNAHMEN „MAHLER X DREI MEISTER“ DES STUTTGARTER BALLETTES

VON RAINER NONNENMANN

In die überschäumende Lebensfreude mischt sich gleich zu Anfang der Keim von Trauer und Vergänglichkeit. Im moosgrün gekleideten Corps de Ballet der Männer hebt sich eine Gestalt mit metallisch-blauem Ganzkörperanzug und weißer Augenbinde ab. Solist David Moore ist Teil des Tuttis, doch schließlich immer weniger. Der schottische Choreograph Kenneth MacMillan schuf 1965 ein symbolisches Handlungsballett zu Gustav Mahlers „Das Lied von der Erde“. Sechzig Jahre später präsentierte das Stuttgarter Ballett eine Wiederaufführung im Rahmen von „Mahler X drei Meister“ zusammen mit zwei weiteren auf Musik von Mahler bezogenen Choreographien von Maurice Béjart und John Cranko.

Musik und Tanz schwanken zwischen übersteigter Lust und dunkler Verzweiflung. Die von Mahler vertonte Nachdichtung chinesischer Lyrik zeichnet eine Jugendstil-Idylle mit Pavillon, Brücke, Park und Blumen. Dazu bewegt sich ein Pas de quatre der Damen mit blumenhafter Grazie. In den zarten Reigen schiebt sich erneut Gevatter Tod. Er greift sich die wunderbare Elisa Badenes, verführt sie zum Tanz und lässt sie wie unter Eishauch erstarren. Wie eine leblose Porzellanpuppe wird die Prima donna dann akrobatisch von einem Mann zum nächsten weitergereicht. Die Frau wird zur zerbrechlichen Preziose und vollends zum Objekt, was zeigt, wie historisch derlei Rollenzuschreibungen von Männern und Frauen inzwischen geworden sind.

Das sittsame Spiel der Mädchen unterbrechen auftrumpfende Blechbläserfanfaren und hereinstürmende Burschen. Die vor Schreck erstarrten Elfen demonstrieren den wilden Kerlen dann, wie man galant gemeinsam tanzt. MacMillans Choreographie zeigt viele sprechende Gruppierungen und expressive Gesten. Die Tanzenden greifen mit vollen Armen nach dem blühenden Leben, halten aber anschließend nichts in den Händen. Die Frühlingspracht zerfällt zu Staub, die

Weltumarmung verkehrt sich zum Sinnbild von Hinfälligkeit. Im letzten Satz symbolisieren Badenes, Moor und Jason Reilly als unzertrennliches Trio den zwischen Leben und Tod taumelnden Menschen. Zum langen „ewig, ewig“ von Mahlers „Abschied“ schreitet das Trio dann mit erhobenem Haupt trotzig weiter im endlosen Kreislauf von Werden und Vergehen.

Mezzosopranistin Anna Werle und Tenor Airam Hernández sangen ausgezeichnet zum Staatsorchester Stuttgart unter Leitung von Mikhail Agrest. Bariton Yannick Debus präsentierte mit klarer Diktion die „Lieder eines fahrenden Gesellen“. Béjart hatte Mahlers frühen Zyklus 1971 in Brüssel und dann 1976 in Stuttgart choreographiert. Das Wohl und Wehe des von Weltschmerz geplagten Lyrischen Ich verkörperten Henrik Erikson und Marti Paixà als ausdrucksvolle Doppelrolle „Der Tod und der Jüngling“. Während sich Béjart und Macmillan auf neutrale Ganzkörperanzüge und kahle Bühne beschränkten, um existentielle Aspekte apersonal auszudrücken,

thematisierte Cranko historisch konkreten Schrecken. Seine „Spuren“ zeigte die Stuttgarter Weltklasseformation erstmalig im April 1973, zwei Monate vor seinem plötzlichen Tod. Einer der Sätze basiert auf dem „Adagio“ von Mahlers unvollendeter 10. Symphonie.

Ohrensessel, Tischchen und gediegene Abendrobe führen in die 1950er Jahren. Doch eine Frau passt nicht ins „Hurra, wir leben noch!“ der feiernden Nachkriegsgesellschaft. Sie wird vom Schatten ihres bisherigen Lebens in einem totalitären Land heimgesucht. Um welchen Schrecken es sich handelt, zeigt die Statisterie plötzlich mit tätowierten KZ-Nummern auf den entblößten Rücken. Der drastische Realismus führte einst zu Publikumsprotesten und schockiert noch heute. Erneut bildete die exzellente Solistin Elisa Badenes mit David Moore und Marti Paixà eine schicksalhafte Einheit. Der einfühlsame Gatte ringt mit dem Geist der Vergangenheit um die Gegenwart und Liebe seiner Frau, bis das Paar am Ende einer lichtvollen Zukunft entgegenschreitet.



Kenneth MacMillan, „Das Lied von der Erde“ 1965/2025, Elisa Badenes, Jason Reilly, David Moore und Ensemble. Foto: Roman Novitzky/Stuttgarter Ballett

# Alternativen zum realen Opernbesuch?

## DIE NEUEN BRETTSPIELE „KRONOLOGIC – PARIS 1920“ UND „AUSVERKAUFT“

VON RALF-THOMAS LINDNER

Man ist erstaunt: Obwohl Theater und Oper in einer Umgebung zunehmender Digitalisierung eher anachronistisch wirken, faszinieren sie mit ihrer gelegentlich eigenwilligen Bühnenshow und ihren bunt erzählten Geschichten noch immer die Menschen. Ähnlich scheint es sich mit Brettspielen zu verhalten, die aber durch das direkte Zusammentreffen von Menschen an einem Ort einen besonderen kommunikativen Charakter haben. Den digitalen Bildern auf flackernden Bildschirmen stehen dabei dem menschlichen Geist innewohnende Phantasie und Taktik gegenüber.

Theater- und Opernhäuser kommen in der großen Spielewelt als Schauplätze höchst selten vor. In den beiden Neuerscheinungen „Kronologic – Paris 1920“ (KP) und „Ausverkauft“ (AV) treffen nun diese beiden vermeintlich nicht mehr zeitgemäßen Welten Bühne und Brettspiel aufeinander und zeigen, dass sie noch lange nicht gewillt sind abzutreten. Mehr noch: Wer keine Eintrittskarte bekommen hat, kann sich ersatzweise zuhause dem Vergnügen eines spannenden Theaterabends hingeben. Dabei muss man kein Fan der Bühne sein, um sich diesen Spielen zuzuwenden – beide leben von kombinatorischen Aktionen, die sich jedermann schnell erschließen.

In KP gibt es fünf Spielszenarien mit jeweils fünf Spielvarianten, die in sich und progressiv immer schwieriger werden. Da „wird der berühmte Detektiv Denis tot in seinem Bett entdeckt. Er wurde vergiftet. Am Tag zuvor ermittelte er an der Pariser Oper.“ Oder: „Dramatische Unfälle erschüttern die Oper. Dies müssen die Taten des Phantoms der Oper sein.“ In einer anderen Variante ist die „berühmte Sopranistin Emma Calvé in der Stadt. Oft trägt sie ein prächtiges Geschmeide aus Diamanten zur Schau, das schnell die Begierde des gesamten

Pariser Diebespacks weckt.“ Eine Bombe in der Oper verwandelt einen vergnüglichen Abend in einen Albtraum. Selbstverständlich gibt es auch ein unglückliches Liebespaar, doch „kreuzten sich niemals die Wege der beiden einsamen Seelen“.

Schuldige zu umkreisen und zu entlarven oder die beiden Partner des unglücklichen Liebespaars zu identifizieren – das ist Ziel des Spiels. Scheint es leicht zu sein, einen Täter dingfest zu machen, so ist das Erspüren von zwei Liebenden, die sich auch noch in zwei unterschiedlichen Räumen der Oper befinden, schon ein wenig schwerer. Wurde die Kette der Sopranistin zu Beginn noch im Tanzsaal gesehen, so wird sie im Laufe des Abends aus Gründen der Verschleierung der Tat immer wieder an andere Personen weitergeben. Die Spieler sollen also wechselnde Personen im Blick haben – die Polizei hat nur an demjenigen Interesse, der die Kette am Ende des Abends bei sich hat.

Die Aufgabe der Spieler ist es in KP, mittels Kombinatorik die Positionen der sechs beteiligten Personen zu sechs Zeitpunkten in der Oper herauszufinden. Das Spielmaterial ist ansehnlich und ideenreich gestaltet. Der Spielplan ist ein Lageplan der Räume in der Oper und wird eigentlich nicht gebraucht, da alle Spieler denselben Plan als Zettel vor sich liegen haben, in den sie ihre Erkenntnisse verdeckt eintragen können. Mittels Lochkarten (für Zeitpunkte und Charaktere) und Ortskarten, die man unter die Lochkarten legt, geben diese jeweils zwei Informationen preis – eine geheime, die der Spieler ablesen und für sich persönlich verwerten darf, und eine öffentliche, die der Spieler allen anderen Mitspielern laut verkünden muss. Wer als erster glaubt, den Verbrecher, das Phantom oder das Liebespaar herausgefunden zu haben, darf in der Spielanleitung nach-

schauen, ob er richtig liegt. Stimmt seine Vermutung, ist das Spiel beendet, liegt er falsch, scheidet er aus und das Spiel geht ohne ihn weiter.

Bei KP spielt jeder Spieler gegen jeden und während eines Zuges ist auch immer nur ein Spieler aktiv handelnd. Ganz anders bei AV – hier sind während eines Zuges alle Spieler gleichzeitig mit gleichartigen Tätigkeiten beschäftigt. Gewinnen wird aber auch wieder nur der, der am Ende die meisten Punkte hat. Jeder Spieler hat vor sich einen Spielplan liegen, der den Sitzplan des Theaters abbildet. Je nach den Bedingungen der Wertungskarten soll der Spieler die Plätze bevorzugt an das „allgemeine Publikum“, die Presse, Prominente oder Politiker vergeben. Dabei sollen möglicherweise verstärkt Reihen oder Spalten besetzt werden, Plätze am Rand oder um und hinter Säulen oder leere Bereiche werden besonders honoriert.

Mittels der Platzanweiser-Tableaus wird die Anzahl der Sitze und ihre Lage zueinander vorgegeben. Die Angaben des Tableaus werden nach jeder der 14 Runden in den Sitzplan übertragen. Jeder Spieler hat Zugriff auf zwei Tableaus – eines zur Linken und eines zur Rechten seines Spielplanes. Diese Tableaus teilt sich jeder Spieler jeweils mit dem neben ihm sitzenden Spieler. Im ersten Zug spielen alle Spieler mit dem rechten Tableau, im zweiten mit dem linken und so weiter. Jeder Spieler und seine beiden jeweiligen linken und rechten Mitspieler erhalten so Einfluss auf die Spielzüge der anderen. Da sämtliche Spielmaterialien offen und für alle sichtbar auf dem Tisch liegen, könnte es sein, dass sich dadurch für fortgeschrittene Spieler möglicherweise ein Spielvorteil ergeben könnte. AV ist für ein bis vier Spieler ab acht Jahren empfohlen, bei KP können es ein bis sechs Spieler ab zehn Jahren sein.





Fotos: Ralf-Thomas Lindner

Die Spielzeit wird bei beiden Spielen mit 30 bis 45 Minuten angegeben. Bei den schwierigeren Varianten von KP sollte man möglicherweise ein wenig mehr Zeit einplanen.

Beide Spiele leben von unterschiedlichen Facetten der Kombinatorik – KP von einem Zusammenfügen von Fakten, AV von einer eher geometrisch zusammenfügenden Gestaltungsidee. Aber keine Angst: Es sind Spiele für jedermann – man muss wahrlich weder Kriminalkommissar noch Mathematiker sein!

Alles gut und schön – aber was geschieht, wenn der Titel „Ausverkauft“ zum realen Phänomen wird, man spontan in die Oper gehen wollte und an der Abendkasse tatsächlich keine Karte mehr bekommen hat? Ausverkauft! – Beide Spiele bieten je eine gut durchdachte Solo-Variante für einen einzelnen Spieler an, quasi eine moderne Version des Patience-Legens. Das ist eine gute Idee in Zeiten einer steigenden Anzahl von

Single-Haushalten und einer Zeit, in der Regierungen Ministerien mit Fragen der gesellschaftlichen Einsamkeit betrauen.

Kritik: Wie in so vielen Spielen, die man dann glücklicherweise trotzdem „irgendwie“ spielt, sind beide Spielanleitungen nicht auf den ersten Blick benutzerfreundlich. Viel zu oft wird hier versucht in einer erwachsen-sachlichen Sprache, ein Spiel zu zerreden, anstatt mit kindlich-hin-führenden Formulierungen Lust auf das Spiel zu erzeugen. Die Sache mit den „Formen“ in AV versteht man eigentlich erst am Ende der Spielanleitung (und muss das Ganze dann folgerichtig noch einmal durcharbeiten) – schade und unnötig!

In der Solo-Variante von AV hat sich wohl ein Druckfehler eingeschlichen: Der Solo-Spielstapel soll mit dem Pfeilmuster nach oben auf den Tisch gelegt werden. Später soll man die oberste Karte „aufdecken“. Das macht keinen Sinn, zumal die Farbe auf der Rückseite auch von Bedeutung ist. Hier wird jeder Spieler eine Lösungs-

variante finden, die ihm angemessen erscheint. Spielregeln zu modifizieren oder neu zu erfinden ist immer lustig!

Fazit: Zwei wirklich wunderbare und rundum empfehlenswerte Spiele – nicht nur für kulturbegiertere Menschen. Die Aufmachung ist aufwändig und gut gemacht, wertig. Alles, was man zum Spielen benötigt, ist in den Boxen vorhanden, bis hin zu gespitzten Bleistiften (KP) und Filzstiften mit lustig aussehenden Wischmops zum Auslöschen der Einzeichnungen (AV) für jeden Spieler. Beide Spiele sind in relativ kleinen Boxen untergebracht und haben wenig Gewicht, eignen sich also auch gut zum Mitnehmen. Beide Spiele sind eine echte Alternative zu einem realen Opernbesuch!

„Kronologic – Paris 1920“, Pegasus Spiele. EAN 4250231740060

„Kronologic – Paris 1920“, Erweiterung (mit zwei Spielvarianten). Pegasus Spiele. EAN 4250231741272

„Ausverkauft“, Pegasus Spiele. EAN 4250231735080

# Seine Bühne ist überall

## EINE ANNÄHERUNG AN DEN CHARISMATISCHEN TÄNZER UND CHOREOGRAFEN BORIS CHARMATZ

VON BEATRIX LESER

Wer ist dieser Boris Charmatz, der 1973 geborene Franzose, der seit dreißig Jahren den zeitgenössischen Tanz mitprägt und 2022 zum Intendanten des Tanztheaters Wuppertal Pina Bausch berufen wurde?

Die Autorin und Kuratorin Marietta Piekenbrock verbindet mit Charmatz seit der Ruhrtriennale 2011 eine langjährige Zusammenarbeit. Als Herausgeberin der reich bebilderten Textsammlung „Nahaufnahme Boris Charmatz“ stellt sie den Künstler in vielen Facetten vor. Ihr Ziel ist eine Introspektion, also ein „Tag der offenen Tür zu den Kopf-Innenräumen“ des Künstlers. Zu Wort kommen in vier chronologisch gegliederten Kapiteln nicht nur er selbst, sondern auch wichtige Weggefährten und Partner. QR-Codes auf den „Tanz-Seiten“ führen ergänzend zu Filmausschnitten.

„Seit 50 Jahren suche ich nach dem Tanz“ beschreibt Charmatz seine Motivation. Dabei will er für die Kunst brennen und seine Kunst selbst muss brennen. Er arbeitet genreübergreifend, verbindet sein tänzerisches Können mit der Lust an Sprache, dem Interesse an Philosophie und der Notwendigkeit, sich mit seinen Mitteln auch politisch zu engagieren. Der in Paris klassisch ausgebildete Tänzer stammt aus einer bildungsbürgerlichen Familie mit deutschen Wurzeln. Seine Mutter unterrichtet deutsche Literatur. Die deutsch-französische Prägung beeinflusst bis heute sein künstlerisches Schaffen. Mit widerstreitenden Begriffen begibt er sich auf ein „Tanzabenteuer“ und verbindet die darstellende zuweilen auch mit der bildenden Kunst, wie etwa 1997 in „Les Disparates“ nach einer Skulptur des französischen Bildhauers Toni Grand. In „Enfant“ setzte er 2011 in Avignon die Dynamik von Maschinen und Körpern mit Tänzerinnen, Tänzern

und Kindern in Szene, um Strukturen des Erwachsenseins und der Kindheit zu kontrastieren. Schlaf, Reglosigkeit und Mobilität sind die Grundlage für das Bewegungskonzept. Inhaltlich inspiriert wurde Charmatz dabei durch Christoph Marthalers „Schutz vor der Zukunft“ und das Brecht-Gedicht „An die Nachgeborenen“.

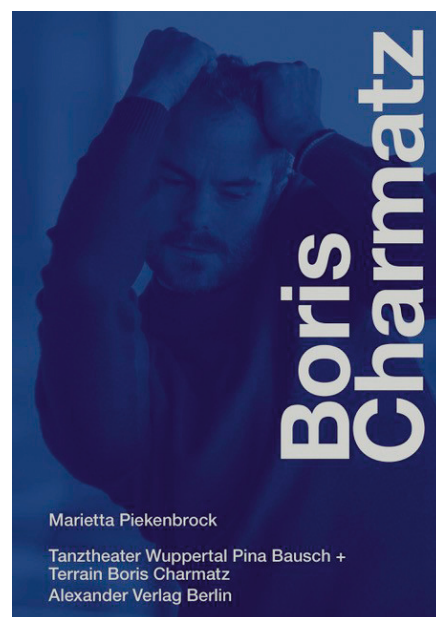
Charmatz öffnet den Tanz auch für ungewöhnliche Orte: „Die Bühne ist nicht nur ein technischer oder physischer Raum. Tanz öffnet auch einen mentalen Raum, und genau diese Qualität ist für mich der Grund, an öffentliche Orte zu gehen.“ Nach dem Attentat auf die Redaktion von Charlie Hebdo kreiert er „Fous de danse“ in Paris, die erste Aufführung erfolgt dann in Rennes auf der Esplanade Charles de Gaulle. Der Choreograf wollte die Menschen aus der Schock-Erstarrung lösen und wieder in Bewegung setzen, um den öffentlichen Raum zurückzuerobieren. Zur Eröffnung der Intendanz von Chris Dercon an der Berliner Volksbühne verwandelte er 2017 mit dieser Produktion den ehemaligen Flughafen Tempelhof in eine große Tanzbühne. Immer wieder bricht Charmatz mit dem gängigen Gebrauch von Museen oder Kirchen. Ihn interessiert die Verbindung von sich bewegenden Körpern in Räumen, in denen sonst nur statische Exponate zu sehen sind, so auch 2015 in der Londoner Tate Modern.

Als Nachfolge seines Musée de la danse gründete er 2019 Terrain, „um die Beziehungen zwischen der Kunst des Körpers, der Bewegung und der Stadt – als offenen Raum ohne Mauern – zu stärken“. Terrain will in den städtischen Raum eingebettet sein und Tanz nicht nur für eine kleine elitäre Schicht anbieten. Der Zugang soll niederschwellig sein und möglichst viele Menschen erreichen. Char-

matz arbeitet deshalb gerne auch mit Laien, für die er Improvisations-Formate und Workshops entwickelt.

Die erste eigene Arbeit mit dem Tanztheater Wuppertal „Liberté Cathédrale“ spielte im Mariendom Neviges in der Nähe von Wuppertal und wurde für den Theaterpreis Faust nominiert. Charmatz ist an seiner neuen Wirkungsstätte also nicht nur als Intendant, sondern auch als Künstler angekommen. Das Buch von Marietta Piekenbrock vermittelt einen umfassenden Einblick in die Arbeitsweise dieses vielseitig kreativen Menschen, der Bewegung als sein Prinzip für die Verbindung Körper und Geist gewählt hat. Da hat die Wuppertaler Findungskommission den richtigen Nachfolger für die Pina Bausch Company gefunden.

Marietta Piekenbrock, Tanztheater Wuppertal Pina Bausch (Hrsg.), Nahaufnahme Boris Charmatz: Tanz und Text, Alexander Verlag Berlin 2024, 320 Seiten mit zahlreichen farbigen Abbildungen, 25 Euro





# Verlöschender Vulkan

DER CALLAS-SPIELFILM „MARIA“ MIT ANGELINA JOLIE ÜBERZEUGT WEITGEHEND

VON WOLF-DIETER PETER

„My candle burns at both ends; It will not last the night; But ah, my foes, and oh, my friends – It gives a lovely light!“ Das hat Edna St. Vincent Millay 1920 gedichtet und damit – ohne es zu wissen – ein Lebensbild für die 1923 geborene Maria Callas geschaffen.

Nach Philippe Kohlys „Callas assoluta“ von 2007 und Tom Volfs Spiel-Doku „Maria by Callas“ von 2018 kommt nun ein auf den ersten Blick „Star-glitzernes“ Biopic „Maria“ ins Kino. Der Chilene Pablo Larraín erkannte in seiner hypochondrischen Vorstellung, als Filmregisseur zu erblinden, eine Brücke zu der ihrer Stimme verlustig gegangenen Maria Callas. Zusammen mit dem erfahrenen Drehbuchautor Steven Knight beschränkt er sich in der Haupthandlung auf die letzte Lebenswoche „der Callas“ in ihrer luxuriösen Pariser Wohnung samt dem zu letzten Gesangsversuchen genutzten kleinen Théâtre, dem Hotel Ritz und den wenigen Lokalen, in die sie noch ging, um „bewundert zu werden“. Umsorgt wird sie realitätsgetreu vom viel Zeit opfernden, warnenden Arzt Dr. Fontainebleau (Vincent Macaigne), vor allem aber von der liebevoll ergebenden Haushälterin Bruna und dem väterlich strengen, aber tief ergebenden Butler Ferruccio – wobei die puppenhaft zarte Alba Rohrwacher und der feinfühlig seriöse Pierfrancesco Favino den Opernfreund auch an Brangäne und Kurwenal denken lassen.

Larraín weitet diese Realitäten durch einen hinzuerfundenen jungen Reporter, der sich mit einem Hauch von Todesengel „Mandrax“ nennt, dem Namen der Pillen, die Marias Tod beschleunigen. Auch für die zentrale Liebesbeziehung zu Aristides „Hermes“ Onassis (überzeugend Haluk Bilginer) werden nachgestellte und originale Filmschnipsel treffend gemischt. Hauptsächlich aber weitet sich die Szene in Marias Reflexionen zu Arienausschnitten als Desdemona und Norma, auch aus „Medea“ und „Anna Bolena“. Angelina Jolie tritt



Angelina Jolie als Maria Callas. Foto: STUDIOCANAL GmbH/Pablo Larraín

in nachgeschneiderten Kostümen und nachgebauten Bühnen-Szenarien auf. Die Digitaltechnik beschwört gekonnt den Zuschauerraum der Mailänder Scala, die Kamera schwenkt bruchlos über das taktgenau spielende (Budapester Film-)Orchester wieder auf die Bühne zur optisch beeindruckend ähnlichen Jolie-Callas. Im Playback zu den originalen Callas-Aufnahmen überzeugt die Schauspielerin mit lippengenauer Synchronizität und genau passendem Atemholen. Natürlich fehlen die Muskelanstrengungen im Hals und die vom ganzen Körper mitgetragene expressive Innenspannung.

Dafür sind die bruchlosen Schnitte von der Schauspielerin zu originalen Bühnenauftritten der Callas sehr gut gelungen. Reizvoll weitet der Regisseur Marias Reflexionen: Bei ihrem Bummel über den Pariser Trocadero formen sich alle Besucher zum Zigeuner-Chor aus Verdis „Trovatore“; eine „Butterfly“-Erinnerung findet in strömendem Regen vor einem Kirchenportal statt. All das gipfelt in der finalen Szene, als sie Toscas „Vissi d’arte“ singt und ihre singuläre Identifikation mit dieser Rolle aus dem Fenster

schallt, wo prompt „alle Welt“ gebannt stehen bleibt, während sie in ihrer Zimmerflucht das spielende Orchester imaginiert – und zusammenbricht.

Zuvor gibt es Rückblenden zu Marias erzwungenem Singen vor deutschen SS-Offizieren und ihrer Auseinandersetzung mit der Schwester. Der Callas-Musiktheaterfreund fragt jedoch, ob nicht 1955 die acht Wochen lange hyperintensive Probenarbeit an „La Traviata“ mit Meisterregisseur Luchino Visconti und Dirigent Carlo Maria Giulini ein prägender Gipfel ihres Künstlerlebens war. Und was ist mit den Anfängen? Was ist mit der ersten „Tosca“ der erst 19-Jährigen, dem „Fidelio“ der 21-Jährigen 1944 und den Jahren 1948/49, als sie sich durch ein Repertoire zwischen Brünnhilde, Elvira, Isolde, Kundry, Norma, Turandot und Abigail – „lauter vokale Achttausender“ – jagt und trotz Betreuung durch ihren Mentor Tullio Serafin auch jagen lässt, was zu ihrem kometenhaften Leuchten beitrug und womöglich auch zu ihrem bitter-frühen Verlöschen. Insgesamt verdichtet „Maria“ gut das ruinös-faszinierende Zweifach-Brennen zwischen „privater Liebe“ und „künstlerischer Singularität“.

## WECHSEL IN DER VDO-GESCHÄFTSFÜHRUNG

Zum 31. Dezember 2024 ist Tobias Könemann nach 15-jähriger Tätigkeit auf eigenen Wunsch aus der Funktion des (organschaftlichen) Geschäftsführers der VdO ausgeschieden.

Das Amt hat seit dem 1. Januar 2025 – entsprechend einem Beschluss der Bundesdelegiertenversammlung vom 30. April 2024 – Gerrit-Michael Wedel, bisher stellvertretender Geschäftsführer, übernommen, während Tobias Könemann in Ausführung desselben Beschlusses in diese Funktion rückt. Hierzu eine Grußbotschaft des Bundesvorstands der VdO:



Gerrit Wedel (li.) und Tobias Könemann. Foto: Sybille Eichhorn

### WILLKOMMEN UND (KEIN) ABSCHIED

Lieber Tobias, im Namen aller VdO-Mitglieder möchte der Bundesvorstand Dir für Deinen leidenschaftlichen Einsatz bei der langjährigen Führung unserer Gewerkschaft seinen großen Dank aussprechen.

Deine Arbeit als ebenso herausragend wie herausfordernd zu bezeichnen, trifft es vielleicht am besten! In guter und eindrücklicher Weise erleben wir Dich dabei als absolut unverwechselbar. Mit Deinen treffsicheren Analysen, Deinem Einsatz im direkten Mitgliederkontakt und mit Deinem ambitionierten kulturpolitischen Engagement verschaffst Du Dir und der VdO nicht allein in den eigenen Reihen Wertschätzung und Respekt, sondern wirst für Deine Qualitäten auch in anderen Gremien und bei den Verhandlungspartnern stets hoch geachtet.

Deine Art zu denken, zu sprechen, dabei die Dinge konfrontationsfreudig und gleichermaßen herzlich auf den Punkt zu bringen, vermag sowohl im internen Austausch als auch am Verhandlungstisch sogar das scheinbar Unveränderliche zu bewegen und den Charakter unserer Gewerkschaft ebenso wie den Kontakt zu unseren Tarifpartnern in einzigartiger Weise zu prägen.

Es ist schön, Dich und Deinen reichen Erfahrungsschatz weiterhin in der Nähe zu wissen und noch hoffentlich lange von Deinen Fähigkeiten und Kenntnissen profitieren zu dürfen.

In nur vermeintlich zweiter Reihe hattest Du, lieber Gerrit, über die Jahre eine Schlüsselrolle in der VdO inne und konntest Dich in Deiner Position als stellvertretender Geschäftsführer nicht allein als verlässlicher Freund und loyaler Kollege für To-

bias, die anderen Mitarbeiter des VdO-Teams und den Bundesvorstand erweisen, sondern vor allem auch als eindringliche und überzeugende Stimme für die Belange unserer Mitglieder wirken. Man könnte sagen, Du kennst die VdO wie Deine Westentasche – und die VdO kennt Dich! Deswegen freuen wir uns, Dich als neuen Geschäftsführer gewonnen zu haben und mit Dir gemeinsam die nächsten Etappen unserer Arbeit zu beschreiten.

Mit dem Wechsel in der Geschäftsführung beginnt natürlich auch für uns, die Mitglieder des Bundesvorstands, eine neue Ära. Aber wir sind füreinander keine Fremden, und so wissen wir, dass wir mit Dir auf Vertrautem aufbauen werden und dass mögliche anstehende Veränderungen nach und nach in gesunder und tragfähiger Weise wachsen dürfen. Diesem Prozess sehen wir mit Zuversicht und Elan entgegen, wünschen Dir für Deinen und unseren gemeinsamen Neustart von ganzem Herzen alles Gute und sind sicher, dass Du mit Verantwortungsgefühl, Herz und Souveränität die VdO zu führen verstehst.

Langer Rede kurzer Sinn: Lieber Gerrit, auf eine inspirierende und erfolgreiche Zusammenarbeit – alles Gute für Dich und uns auf diesem Weg!

DER BUNDESVORSTAND – THOMAS BRIESEMEISTER,  
SYBILLE EICHHORN, HEIKO RETZLAFF, DETLEV TIEMANN,  
SYLKE URBANEK



## FORTSCHRITTE BEI DEN MANTELARIFVERHANDLUNGEN ZUM NV BÜHNE

Nach zwei konstruktiven Sondierungsgesprächen in kleinster Runde im vergangenen Dezember wurden die Tarifverhandlungen über die Arbeitszeitregelungen im NV Bühne am 15./16. Januar 2025 in Leipzig fortgesetzt. Dabei konnten erhebliche Fortschritte erzielt werden. Insbesondere konnte eine weitgehende Annäherung zu folgenden Punkten erreicht werden:

- Ausgleich für Arbeit an einem Wochenfeiertag für alle NV Bühne-Beschäftigten,
- schrittweise Einführung von zwei zusammenhängenden beschäftigungsfreien Tagen im Zusammenhang mit Sonntagen für alle NV-Bühne-Beschäftigten,



Die Verhandlungskommission des DBV wurde durch ein gemeinsames Begrüßungskomitee der Schwestergewerkschaften BFFS, GDBA und VdO vor der Leipziger Oper in Empfang genommen: Leonhard Geiger (li.) und Vincent Turregano. Foto: Gerrit Wedel

- weitgehende Übernahme der freien Tage-Regelungen der Kollektive für Solo und BT (freier Werktag wöchentlich und ein halber freier Tag je Woche),

- Einführung von konkreten Ruhezeiten zwischen zwei Proben sowie zwischen Proben und Vorstellungen für Solo und BT,
- Einschränkung der Möglichkeiten zur Verkürzung der Nachtruhezeit nur noch aus unvorhersehbaren betrieblichen Gründen um maximal eine Stunde für alle NV Bühne-Beschäftigten.

Darüber hinaus wurde konstruktiv über die Weiterentwicklung der Sonderregelungen BT im NV Bühne verhandelt.

Die Verhandlungen werden am 18. und 19.02.2025 in Hamburg fortgesetzt werden. In Anbetracht der in dieser Verhandlungsrunde erreichten Bewegungen haben BFFS und GDBA, für die aufgrund ihrer Kündigung des NV Bühne die Friedenspflicht zum 31.12.2024 ausgelaufen ist, zunächst Abstand von konkreten Warnstreikaktionen genommen.

Diesbezügliche Aktionen werden dann sicherlich wiederum von dem weiteren Verlauf der Verhandlungen in Hamburg abhängen. Wir werden zeitnah über weitere Entwicklungen berichten.

### VERSORGUNGSANSTALT DER DEUTSCHEN BÜHNEN GESCHÄFTSBERICHT 2023

Die Bayerische Versorgungskammer weist darauf hin, dass der Geschäftsbericht der Versorgungsanstalt der deutschen Bühnen über das Geschäftsjahr 2023 mit dem Jahresabschluss und dem Lagebericht vorliegt und den Mitgliedern, Versicherten und Versorgungsempfängern auf Wunsch zur Verfügung gestellt wird. Anforderungen richten Sie bitte an die Versorgungsanstalt der deutschen Bühnen, Postfach 81 08 51, 81901 München.

#### IMPRESSUM

Gegründet von Walter Kane † – 64. Jahrgang  
Herausgegeben für die Vereinigung deutscher Opern- und Tanzensembles e.V.  
Kolumbastr. 5, 50667 Köln  
Tel.: 0221/277 946-70 - Fax: 0221/ 277 946-71  
E-Mail: koenemann@vdoper.de  
**Herausgeber**  
Theo Geißler, Tobias Könemann, Gerrit Wedel  
**Verlag und Redaktion**  
ConBrio Verlagsgesellschaft, Brunstr. 23, 93053 Regensburg  
Verleger: Theo Geißler  
**Chefredaktion**  
Rainer Nonnenmann  
Tel./Fax: 0221/139 69 82  
E-Mail: nonnenmann@operundtanz.de  
Verlagskoordination, Layout  
Ursula Gaisa, Tel. 0941/945 93-17  
E-Mail: gaisa@conbrio.de  
**Redaktion**  
Dr. Juan Martin Koch, Andreas Kolb, Stefan Moser

#### Anzeigen

Martina Wagner  
Tel.: 0941/94 593-35 - Fax: 0941/94 593-50  
E-Mail: wagner@nmz.de  
Es gilt die Anzeigen-Preisliste 13/2025.  
Produktion: ConBrio-Verlagsgesellschaft, Regensburg  
Druck: Schmidl & Rotaplan Druck GmbH  
Abo-Verwaltung: PressUp GmbH,  
Tel.: 040 38 66 66 – 312 • conbrio@pressup.de  
Alle Beiträge sind urheberrechtlich für alle Verwertungsformen geschützt. Copyright beim Verlag  
Erscheinungsweise: 5 x jährlich (eine Doppelausgabe)  
Bezugspreis: Für Mitglieder der VdO mit dem Mitgliedsbeitrag abgolt  
Jahresabo: € 19,90, Einzelheft: € 4,50, Doppelausgabe: € 6,50  
Redaktionsschluss der nächsten Ausgabe: 28.02.2025  
Anzeigenschluss: 04.03.2025  
ISSN: 0474-2478

**26. JANUAR**

arte, 9.30 Uhr

Im Rausch der Blumen. Von Bällen und Blüten – die Folge dreht sich um Familie Doll aus Österreich. Seit mehr als 20 Jahren verwandelt sie die Wiener Oper während des Wiener Opernballs in einen unvergleichlichen Blütenrausch.

ORF III, 20.00 Uhr

Kulissengespräch: Als Auftakt zur Eröffnung der Salzburger Mozartwoche 2025 trifft Barbara Rett den Intendanten Rolando Villazón.

ORF III, 20.15 Uhr

Erlebnis Bühne mit Barbara Rett  
Rolando Villazón präsentiert: Mozart Musikal. Leitung: Roberto González-Monjas  
Mit: Gabriela Montero (Klavier), Lauren Snouffer (Sopran); Mozarteumorchester Salzburg

**27. JANUAR**

arte, 0.25 Uhr

Afanador – Ballett von Marcos Morau  
Komponist: C. Saavedra  
Choreographie: Marcos Morau, La Veronal, Lorena Nogal, Shay Partush, Jon López, Ballet Nacional de España  
Inszenierung: Rubén Olmo  
Aufzeichnung vom Februar 2024 aus dem Teatro Real de Madrid, Spanien.

**31. JANUAR**

hr fernsehen, 21.00 Uhr

Mythos Australien  
Eine Spurensuche von Monika Birk in und um Sydney  
Sie gilt als eine der weltweit schönsten Städte, und ihr Opernhaus am Hafen ist ein unverkennbares Markenzeichen. Monika Birk durfte einen Blick hinter die Kulissen des berühmten Opernhauses werfen.

**1. FEBRUAR**

hr fernsehen, 8.20 Uhr

Schau in meine Welt: Valentin und Yannick – Wir wollen tanzen  
Der tanzt verdammt gut, dachte sich Yannick, als er Valentin vor zwei Jahren zum ersten Mal bei einem deutschen Ballettwettbewerb sah. Nicht schlecht, was der kann, dachte Valentin über Yannick.  
Seit einem Jahr stehen die beiden nun zusammen auf der Bühne. Vier Mal im Jahr treffen sich die beiden bei den „Tanzteenies“. Dort tanzen sie klas-

sisches Ballett, Modern Dance oder Volkstanz. Sie trainieren zusammen, plaudern und fragen sich immer mal wieder, warum man es als Junge, der ins Ballett geht, eigentlich so schwer hat.

3sat, 20.15 Uhr

Eröffnungskonzert der Mozartwoche 2025 mit Werken von W. A. Mozart, A. Salieri, J. Haydn, C. W. Gluck  
Musikalische Leitung: Roberto González-Monjas  
Mit: Gabriela Montero und Lauren Snouffer; Orchester: Mozarteumorchester Salzburg  
Aus dem Großen Saal der Stiftung Mozarteum, Salzburg 2025  
Das Eröffnungskonzert der Mozartwoche 2025 wird von Intendant Rolando Villazón höchstpersönlich moderiert.

**2. FEBRUAR**

ORF III, 18.40 Uhr

Operette sich wer kann: Wiener Blut  
ORF III, 20.15 Uhr  
Erlebnis Bühne – Aus der Oper Graz:  
La Cenerentola (G. Rossini)  
Musikalische Leitung: Marius Burkert  
Inszenierung: Ilaria Lanzino  
Mit: Ekaterina Aleksandrova (Angelina/La Cenerentola), Ivan Orefiščanin (Dandini), Wilfried Zelinka (Don Magnifico), Sofia Vinnik (Tisbe), Ekaterina Solunya (Clorinda), Daeho Kim (Alidoro)  
Chor: Herrenchor der Oper Graz  
Statisterie der Oper Graz  
Orchester: Grazer Philharmoniker  
arte, 23.05 Uhr  
Joana Mallwitz – Dirigentin: Der Weg nach Berlin  
„Ich bin ein sensibler Typ.  
Das ist auch der Grund,  
warum man mich davor gewarnt hat, Dirigentin zu werden.“  
Das hat sie nicht daran gehindert, rasant Karriere zu machen.

**3. FEBRUAR**

arte, 0.00

Antrittskonzert von Joana Mallwitz  
Mahler mit dem Konzerthausorchester Berlin  
Mit Mahlers epischer Symphonie Nr.1 beginnt Mallwitz ihre erste Saison als Chefdirigentin und künstlerische Leitung.

**7. FEBRUAR**

arte, 2.10 Uhr (Nacht von Donnerstag auf Freitag)

Ballet Jeunesse – Von Ballett, Beats & Regelbrechern  
Der Film „Ballet Jeunesse“ zeigt zwei vollkommen verschiedene Künstlerpersönlichkeiten, die das klassische Ballett neu denken wollen: Vor rund 100 Jahren revolutionierte der Impresario der legendären „Ballet Russes“ Sergej Djagilew das Ballett. Heute sucht der Hip-Hop-Produzent Matthias Arfmann mit dem Kollektiv „Ballet Jeunesse“ nach neuen Arrangements, um Claude Debussy, Sergej Prokofjew und Peter Tschaikowsky ins 21. Jahrhundert zu holen.

**8. FEBRUAR**

MDR Fernsehen, 12.30 Uhr

Der Osten – Entdecke wo du lebst  
Drama, Macht und Rausch – Die Semperoper  
Sie ist eines der berühmtesten Opernhäuser der Welt. Den Grundstein dafür schufen Künstler – Architekten wie Gottfried Semper, Deutschlands berühmte Komponisten und die internationalen Stars des Musiktheaters.  
3sat, 20.15 Uhr  
Semperoperball 2025  
Aus Dresden – Die große Ballnacht  
Mit: Golda Schultz (Sopran), Till Brönner (Trompete) und dem Semperoper Ballett  
Chor: Kinderchor der Semperoper  
Orchester: Sächsische Staatskapelle Dresden  
Der Semperoperball feiert 2025 sein 100. Jubiläum und zählt zu den größten und schönsten Opernbällen in Europa.

**9. FEBRUAR**

arte, 16.55 Uhr

G. Verdi : Messa da Requiem  
Musikalische Leitung: Daniel Harding  
Mit: Masabane Cecilia Rangwanasha (Sopran), Judit Kutasi (Mezzosopran), Charles Castronovo (Tenor), Roberto Tagliavini (Bass) u.a.  
Chorleitung: Andrea Secchi  
Chor: Coro dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia  
Orchester: Accademia Nazionale di Santa Cecilia  
Basilica di San Paolo fuori le Mura

arte, 22.45 Uhr

Dance On! Zwischen Applaus und Abschied: Tanz auf der Bühne – das klingt nach Schwerelosigkeit und Leichtigkeit. Doch der Eindruck täuscht, Tanzkunst ist körperliche Schwerstarbeit wie beim Spitzensport.  
arte, 23.35 Uhr  
Ballett BC aus Vancouver: X 3  
Komponisten: A. Ben-Tal, A. Cronet, J. S. Bach  
Choreographie: Imre van Opstal, Marne van Opstal, Medhi Walerski, Johan Inger  
Das kanadische Ballet BC präsentiert dreiteiligen Abend in Luxemburg.

**10. FEBRUAR**

arte, 1.25 Uhr

S. Prokofjew: Der feurige Engel  
Musikalische Leitung: Gustavo Gimeno  
Inszenierung: Calixto Bieito  
Mit: Ausrine Stundyte (Renata), Leigh Melrose (Ruprecht), Dmitry Golovnin (Mephisto) u.a.  
Chorleitung: Andrés Máspero  
Chor: Chor des Teatro Real  
Orchester: Orchester des Teatro Real  
Teatro Real, Madrid  
Die überzeugende Inszenierung von Calixto Bieito reduziert die Motive der Romanvorlage „Der feurige Engel“ auf ihre verstörende Essenz.

**13. FEBRUAR**

MDR Fernsehen, 23.25 Uhr

80 Jahre Ende Zweiter Weltkrieg  
Mozart: Requiem d-Moll, KV 626  
Zum Gedenken an die Zerstörung Dresdens am 13. Februar 1945

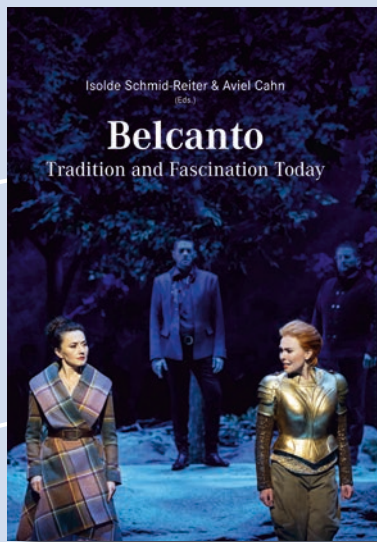
**15. FEBRUAR**

3sat, 20.15 Uhr

Andris Poga dirigiert Bernstein & Gershwin  
Musikalische Leitung: Andris Poga  
Mit: Julia Bullock (Sopran) und Alfred Walker (Bariton)  
Chor: WDR Rundfunkchor  
Chorleitung: Marvin Kernalle  
Orchester: WDR Sinfonieorchester  
Aufzeichnung, Dezember 2024  
3sat, 21.45 Uhr  
Becoming Giulia – Giulia Tonelli, Solotänzerin am Opernhaus Zürich, kehrt aus dem Mutterschaftsurlaub zurück. Schritt für Schritt will sie in die fordernde Welt der Elite-Ballettkompanie zurückfinden.



# NEU



Hrsg.: Isolde Schmid-Reiter & Aviel Cahn (Eds.)

## Belcanto

Tradition and Fascination Today  
(Schriften der Europäischen  
Musiktheater-Akademie, Bd. 15)

224 Seiten, Paperback, zahlreiche  
Fotos  
CB 1305, ISBN 978-3-949425-05  
€ 29,00

Internationally renowned scholars and artists reflect on Belcanto from different angles rooted in research and practice and open up new insights through novel viewpoints and renewed questioning.

The publication takes its starting point with the historical practice, but focuses mainly on the question how artists today recreate this complex phenomenon and reinterpret the particularities of historical sound ideals, of which the very latest state of the art is also presented.

With contributions in English by Daniela Barcellona, Peter Berne, Aviel Cahn, Guy Cherqui, Mariame Clément, Sieghart Döhring, Elsa Dreisig, Céline Frigau Manning, Sabine Henze-Döhring, Arnold Jacobshagen, Moshe Leiser, Damiano Michieletto, Andrea Sanguineti, Isolde Schmid-Reiter u.a.



ConBrio Verlagsgesellschaft  
[www.conbrio.de](http://www.conbrio.de)

*Robert Schumann*  
R O B E R T S C H U M A N N  
H O C H S C H U L E  
D Ü S S E L D O R F .

Zum Sommersemester 2026 ist an der  
*Robert Schumann Hochschule Düsseldorf* eine

## *Professur für Regie und Szenischen Unterricht* (W3)

unbefristet zu besetzen.

Der Stelleninhaber (m/w/d) vertritt das Fach *Regie und szenischen Unterricht*. Wir suchen eine Persönlichkeit, die über reiche Erfahrung im Bereich *Opern-Regie und szenischer Arbeit* ebenso verfügt wie über pädagogische Erfahrungen aufgrund vorausgegangener Lehrtätigkeiten. Die Lehrtätigkeit umfasst das gesamte Spektrum von szenischer Arbeit bis hin zu Inszenierungen unserer Opernprojekte sowie eine Offenheit gegenüber einer interdisziplinären Zusammenarbeit z. B. mit den Kompositionsklassen. Die Beratung und Betreuung der Studierenden und die aktive Mitarbeit in der akademischen Selbstverwaltung sowie in der Weiterentwicklung der Studiengänge wird als selbstverständlich vorausgesetzt.

Auf die Einstellungs Voraussetzungen aus § 29 Abs. 1 *Kunst- hochschulgesetz* wird verwiesen. Zur Feststellung der pädagogischen Eignung erfolgt die Einstellung zunächst in einem Beamtenverhältnis auf Probe bzw. in einem vorerst befristeten privatrechtlichen Dienstverhältnis, sollten die Voraussetzungen für eine Verbeamtung nicht gegeben sein.

Die *Robert Schumann Hochschule Düsseldorf* fördert Frauen im Rahmen der gesetzlichen Möglichkeiten und fordert Frauen ausdrücklich auf sich zu bewerben. Sie versteht sich zudem als familienfreundliche Hochschule, fördert Maßnahmen zur besseren Vereinbarkeit von Beruf und Familie und tritt für Geschlechtergerechtigkeit und personelle Vielfalt ein. Die Bewerbung schwerbehinderter Menschen und ihnen gleichgestellter behinderter Menschen ist ausdrücklich erwünscht, sie werden bei gleicher Eignung bevorzugt berücksichtigt.

Bitte richten Sie Ihre Bewerbung mit aussagekräftigen Unterlagen als PDF-Datei (gebündelt in einem Dokument) bis zum **21.03.2025** ausschließlich per E-Mail unter Angabe des Stellentitels an den *Rektor der Robert Schumann Hochschule Düsseldorf* unter folgender E-Mail-Adresse:  
[bewerbungen-lehre@rsh-duesseldorf.de](mailto:bewerbungen-lehre@rsh-duesseldorf.de)

Für die Vollständigkeit der Bewerbung füllen Sie bitte den unter [www.rsh-duesseldorf.de/stellenanzeigen](http://www.rsh-duesseldorf.de/stellenanzeigen) im Downloadbereich abrufbaren Bewerbungsbogen aus und fügen ihn als eigene Datei der Bewerbung bei. Verzichten Sie bitte auf das Zusenden von Tonträgern oder Medien, verweisen Sie in der Bewerbung gerne auf vorhandene Links.

Mit Ihrer Bewerbung stimmen Sie der weiteren internen Verarbeitung Ihrer Daten zu dienstlichen Zwecken gemäß der *Europäischen Datenschutz-Grundverordnung (DS GVO)* und des *Landesdatenschutzgesetzes* zu.

Wir freuen uns auf Ihre Bewerbung!

# Der Anfang vom Ende? – Bar jeder Vernunft...



**Hirnruiuen dank Bauruinen – nicht mit uns!**

**VdO – Ihr Berufsverband**

**Wir vertreten Opern- und Tanzensembles**