

DIE deutsche BÜHNE

EIN THEMENHEFT

in Zusammenarbeit mit der Oper Dortmund

Mai 2026



DER DORTMUNDER
WAGNER-KOSMOS

2020 – 2026

DER DORTMUNDER WAGNER-KOSMOS

Seit 2020 kombiniert Dortmunds Opernintendant Heribert Germeshausen in jeder Saison Werke von Wagner mit meist unbekanntem Opern, die sich auf den Bayreuther Meister beziehen. Diese Konstellation prägt auch den jeweiligen *Wagner-Kosmos*: ein Symposium, bei dem Fachleute unterschiedlichster Fachrichtungen aufeinandertreffen

DIE deutsche
BÜHNE


Oper
Dortmund

WERKE UND WORTE

VON DETLEF BRANDENBURG

Als Heribert Germeshausen, damals noch designierter Intendant der Oper in Dortmund, mir erzählte, er wolle an seiner zukünftigen Wirkungsstätte jährlich einen *Wagner-Kosmos* veranstalten, war mein erster Reflex: Och nee, nicht noch so ein Wagner-Event, bei dem die Teilnehmer all das erzählen, was sie anderswo auch schon erzählt haben. Schließlich gibt es doch landauf, landab genug Wagner-Plapper Räume (vulgo: Chatrooms): Die emsigen Wagner-Verbände sind wortreich unterwegs, die akademische Aufmerksamkeit für Wagner wurde durch so prominente Wissenschaftler wie Udo Bermbach oder Dieter Borchmeyer öffentlich bestens repräsentiert, und jedes Theater, das den „Ring“ macht, macht dazu auch seinen diskursiven Ringelreihen.

Laut gesagt habe ich dem Heribert Germeshausen das aber nicht, ich bin halt ein höflicher Mensch. Und als die ersten beiden *Kosmen* am Corona-Lockdown zerschellten, hat er mir wirklich leidgetan. Danach war ich dann neugierig genug, mir das Ganze mal näher anzusehen. Und war bass erstaunt! Denn dieser *Kosmos* hat zwei unverwechselbare Stärken: Zum einen ist er ein offener Denkraum im allerbesten Sinne. Hier werden keine steilen Thesen anvisiert, sondern Anregungen ausgetauscht, indem Forscher ganz unterschiedlicher Disziplinen zu ganz unterschiedlichen Wagner-Aspekten referieren. Und zum anderen geht es nicht nur um Worte, sondern auch um Werke. Germeshausen und sein Chef-dramaturg Daniel C. Schindler gruppie-

ren in jeder Saison Wagner-Opern und solche, die zu Wagner in Beziehung stehen – oft Ausgrabungen, Werke des französischen *Wagnérisme* oder der Gattung *Grand Opéra*. Gerade vollzieht der 7. *Wagner-Kosmos* – getreu der Maxime: „Kinder, schafft Neues!“ – eine Wende zu zeitgenössischen Werken.

Die jeweiligen *Kosmen* beziehen sich stets auf die um sie herum im Repertoire gespielte Werkgruppierung. Dadurch ist es Germeshausen gelungen, ein Symposium von eigenem Gepräge und abwechslungsreicher Thematik in die Wagnerwelt zu setzen, von dem man stets neue Perspektiven mit nach Hause nimmt. Und so war es für uns naheliegend, die Oper Dortmund als Partner für ein Themenheft über ihre *Wagner-Kosmen* zu gewinnen. Das hält der Leser nun in den Händen. Durch die Doppelperspektive aus Rezensionen zu den Opern und Reflexionen zu den Beiträgen des Symposiums haben wir versucht, das Besondere dieses Veranstaltungsformats im Aufbau des Heftes einzufangen. Wir wünschen Ihnen viel Spaß damit und glauben, versprechen zu können: Auch für vielerfahrene Wagnerianer wird sich die Lektüre lohnen! ■



Detlef Brandenburg
ist redaktioneller Leiter dieses
Themenheftes

KAPITEL 1

WAGNER- TRABANTEN

- 24 „FERNAND CORTEZ“: REZENSION**
Überrumpelt von der Realität: Joachim Lange über die Dortmunder Premiere von Gaspare Spontinis „Fernand Cortez oder Die Eroberung von Mexiko“
- 26 „FERNAND CORTEZ“: DISKURS**
Musikwissenschaftler Anselm Gerhard blickt auf Gaspare Spontini als Wegbereiter „musikalischer Prosa“
- 30 „LA MONTAGNE NOIRE“: REZENSION**
Lange galt Augusta Holmès' Oper „La Montagne Noire“ als verschollen. FAZ-Redakteur Jan Brachmann über die gelungene deutsche Erstaufführung in Dortmund
- 34 „LA MONTAGNE NOIRE“: DISKURS**
Woher kommen eigentlich all die Noten, die im Rahmen des Wagner-Kosmos gespielt werden? Alexandre Dratwicki vom Palazzetto Bru Zane klärt auf
- 38 „FRÉDÉGONDE“: REZENSION**
Eine eindrucksvolle Demonstration künstlerischen Durchhaltewillens: FR-Redakteurin Judith von Sternburg über die Dortmunder Premiere der Oper „Frédégonde“
- 42 „FRÉDÉGONDE“: DISKURS**
Günther Heeg, Direktor des Centre of Competence for Theatre, bewertet die aktuelle Relevanz von „Frédégonde“

KAPITEL 2

WAGNER UND DER „RING“

- 49 „DER RING DES NIBELUNGEN“: REZENSION**
Die ungewohnte Leichtigkeit des „Rings“: Kulturredakteur Markus Thiel über die Dortmunder Inszenierung von Peter Konwitschny
- 60 „DER RING DES NIBELUNGEN“: DISKURS I**
Bilder eines Arbeitsprozesses: Wie Regisseur Peter Konwitschny seine Sicht auf den Wagner-Kosmos entwickelt
- 66 „DER RING DES NIBELUNGEN“: DISKURS II**
Vom Leitmotiv zur Leitorchestrations: Dirigent Will Humburg erkundet das klingvolle Geheimnis hinter Wagners Musik
- 72 „DER RING DES NIBELUNGEN“: DISKURS III**
„Uns verbindet eine ähnliche Existenz mit der Musik“: Dirigent Ingo Metzmacher und Regisseur Peter Konwitschny im Gespräch
- 76 KUNSTRELIGION I**
Wie hält es Richard Wagner mit Kunst und Religion? Stephan Mösch, Professor für Ästhetik, Geschichte und Künstlerische Praxis des Musiktheaters, klärt auf
- 82 KUNSTRELIGION II**
Wenn sich am Dortmunder Opernhaus alljährlich der Wagner-Kosmos aufzut, dürfen Pfarrerin Susanne Karneier und ihr Spezial-Gottesdienst zu Themen des Symposions nicht fehlen

KAPITEL 3

KINDER, SCHAFFT NEUES!

86 „FIN DE PARTIE“: REZENSION

Kammerspiel mit Riesenorchester: Detlef Brandenburg über die szenische Zweitaufführung von György Kurtágs Beckett-Oper „Fin de Partie“

90 „FIN DE PARTIE“: DISKURS

Im Gespräch: Pierre Audi, Johannes Kalitzke und Ingo Kerkhof über ihre Auseinandersetzung mit Kurtágs Werk

94 REWRITING WAGNER

Wie Komponist Bernhard Lang sein neues Werk „Brünnhilde brennt“ mithilfe immer neuer Überschreibungsverfahren entwickelt hat

98 „WE“ (WIR)

Uraufführung beim diesjährigen Wagner-Kosmos: Komponistin Sarah Nemtsov im Gespräch zu ihrem Werk „WE“ (WIR)

104 „MAZEPPA“

Regisseur Martin G. Berger blickt auf Clémence de Grandvals seltenes Werk, das er für den Wagner-Kosmos VII inszeniert

6 STATT EINES VORWORTS

Bassbariton Tomasz Konieczny erzählt, wie Wagner seinem künstlerischen Lebensweg eine neue Richtung gab

8 EINLEITUNG

Intendant Heribert Germeshausen über die Wagner-Kosmos-Festivals im Kontext der Spielpläne seines Hauses – und im Wandel der Zeiten

18 RESONANZ

Von geklatschten Minuten und verpeisten Bratwürsten: Zahlen und Stimmen zum Wagner-Kosmos

46 NOTEN

Alexandre Dratwicki, Leiter des *Palazzetto Bru Zane*, über das Quellenmaterial zu den wiederentdeckten Werken

106 PROGRAMM

Eine Dokumentation aller Aufführungen und Veranstaltungen des Wagner-Kosmos 2020–2026

111 AUTOR:INNEN

Wer schreibt hier? Alle Autorinnen und Autoren dieses Hefes im Überblick

114 IMPRESSUM

„WAS MIR WAGNER BEDEUTET“

In Peter Konwitschnys Inszenierung „Der Ring des Nibelungen“ an der Oper Dortmund verkörperte der Bassbariton Tomasz Konieczny in der „Walküre“ den Wotan: eine der tragenden Rollen in dieser gewaltigen Musiktheater-Tetralogie. Hier erzählt er, wie Richard Wagner seinem Lebensweg als Künstler eine neue Richtung gegeben hat

VON TOMASZ KONIECZNY



Vom Wagner-Sänger zum Wagner-Regisseur: Tomasz Konieczny, hier als Wotan in „Die Walküre“, wird an der Dortmunder Oper „Der fliegende Holländer“ inszenieren

Beginnen möchte ich mit einem Bekenntnis: Es war die Welt Richard Wagners, die sich für meine Stimme interessierte. Meine künstlerische Laufbahn hatte ich ursprünglich als Schauspieler begonnen, war aber schon da, durch eine Filmrolle, mit Richard Wagner in Kontakt gekommen. Auch eine Gesangsausbildung hatte ich absolviert. Aber dass ich schließlich Wagner singen sollte, kam für mich völlig unerwartet. Somit könnte man sagen: Zunächst hat die Wagner-Welt mich entdeckt. Und dadurch begann ich, die Welt Richard Wagners zu entdecken. Seitdem habe ich nie wieder aus ihr herausgefunden. Sie hat mich gefangen genommen.

Sehr früh schon, im Alter von 28, 29 Jahren, war ich fest am Nationaltheater Mannheim engagiert. Dort sang ich meinen ersten Wotan in „Das Rheingold“ und in „Die Walküre“. Nach einer kurzen Pause folgten entscheidende Ereignisse, die meine Karriere grundlegend veränderten: mein Debüt in Wien in „Der Ring des Nibelungen“ – zunächst in der Partie des Alberich, den ich dort über drei Jahre hinweg verkörperte. Später kehrte ich erneut zur Rolle des Wotan zurück.

Fotos: Piotr Gregorowicz, Videostill aus dem Mitschnitt der Dortmunder „Walküre“; Kinga Karpań und Daniel Zarewicz (Portra)

**„ZUNÄCHST HAT
DIE WAGNER-WELT
MICH ENTDECKT. UND
DADURCH BEGANN
ICH, DIE WELT
RICHARD WAGNERS
ZU ENTDECKEN.“**

Die Oper Dortmund überzeugte mich besonders durch ihre Bereitschaft, sich mit zentralen Fragen unserer Gegenwart auseinanderzusetzen – auch mithilfe der Werke Wagners, die ein außergewöhnlich weites Interpretationsfeld eröffnen. Wagner war für mich immer vor allem ein Humanist: ein Künstler, der mithilfe von Mythos und Allegorie die menschliche Natur beschreibt. Ich empfinde großen Respekt für den Intendanten Heribert Germeshausen – für seinen Mut, seine Vision und sein klares Bekenntnis zu Wagner. Seine Überzeugung, dass dieses Repertoire gerade an Häusern wie der Oper Dortmund seine besondere Kraft entfaltet, teile ich uneingeschränkt.

Umso größer war meine Freude über die Einladung, den Wotan in der „Walküre“ in Dortmund zu singen. Im vergangenen Jahr durfte ich mehrere Vorstellungen in der herausragenden Inszenierung von Peter Konwitschny gestalten – eine große künstlerische Freude und zugleich eine persönliche Ehre. Ich lebe mit meiner Familie seit vielen Jahren in Ratingen, zwischen Düsseldorf und Duisburg. Dortmund liegt nur rund sechzig Kilometer entfernt. Nach längerer Abwesenheit vom Ruhrgebiet bedeutete mein Engagement hier eine besondere Rückkehr. Als ehemaliges Ensemblemitglied der Deutschen Oper am Rhein fühle ich mich dieser Region nach wie vor eng verbunden.

Nach den Vorstellungen der „Walküre“ entstand im Gespräch mit Heribert Germeshausen die Idee zu einer weiteren Zusammenarbeit. Dabei äußerte ich auch einen lange gehegten Wunsch: die Möglichkeit, selbst zu inszenieren. Wenige Tage später erhielt ich die Einladung, „Der fliegende Holländer“ zu realisieren – eine Inszenierung, in der ich zugleich die Titelpartie übernehmen werde. Die Premiere ist für Anfang 2028 geplant, die Regie entsteht gemeinsam mit der Regisseurin Barbara Wiśniewska.

Diese Aufgabe erfüllt mich mit großer Dankbarkeit und Freude. Mein Konzept versteht sich als eine sehr persönliche, zugleich werknähe Annäherung an eine Oper, die Wagner im Alter von nur 29 Jahren komponierte. Gemeinsam mit dem Bühnen- und Kostümbildner Kaspar Glarner wollen wir eine Welt erschaffen, die das Publikum in die romantische Fantasie Wagners hineinführt – eine Welt der Fiktion, die letztlich von uns selbst erzählt: von der menschlichen Natur in all ihren hellen und dunklen Facetten. Ich freue mich auf diese Begegnung! ■



Tomasz Konieczny

ist ein polnischer Bassbariton und ein international gefragter Wagner-Sänger, der in der Dortmunder „Walküre“ den Wotan gesungen hat.

EINLEITUNG

**„ICH BIN FEST DAVON ÜBERZEUGT,
DASS WAGNER IN SEINEN WERKEN POLITISCHE,
HUMANE UND GESELLSCHAFTLICHE FRAGEN
VERHANDELT, DIE AUCH FÜR EINE DIVERSE
STADTGESELLSCHAFT VON HEUTE BEDEUTUNG
UND RELEVANZ HABEN.“**

Heribert Germeshausen



Markantes Musiktheater-
Gebäude am Hiltropwall:
Das Dortmunder Opern-
haus feiert in diesem Jahr
seinen 60. Geburtstag





Heribert Germeshausen, Intendant der Oper Dortmund

WAGNERS „RING“, UMRINGT VON TRABANTEN

Heribert Germeshausen, Intendant der Oper Dortmund, betrachtet die *Wagner-Kosmos-Festivals* im Kontext der Spielpläne seines Hauses und im Wandel der Zeiten

VON HERIBERT GERMESHAUSEN

Wagner – gehört der nicht eher nach Bayreuth? Oder nach München? Aber nein: Ich bin fest davon überzeugt, dass Wagner in seinen Werken politische, humane und gesellschaftliche Fragen verhandelt, die auch für eine diverse Stadtgesellschaft von heute Bedeutung und Relevanz haben. Insofern kann ich durchaus sagen: Der *Wagner-Kosmos* war für mich von Anfang an siamesisch-zwillingshaft verwoben mit dem Projekt *We DO Opera! – Die Dortmunder Bürger*innenOper*, in dem Menschen jeden Alters gemeinsam singen, spielen, agieren und musizieren und so, zusammen mit professionellen Theaterschaffenden, ihre ganz persönlichen Stücke erarbeiten, die sie dann dem Publikum präsentieren.

Schon bei meiner Bewerbung bildeten beide Projekte die zentralen Pfeiler meiner Konzeption, die darauf zielt, die Institution Oper für die diverse Stadtgesellschaft des 21. Jahrhunderts weiterzuentwickeln. Das Ziel: die Kunstform wie die Institution Oper breiter und tiefer als bisher in der Stadt zu verankern – und die Oper Dortmund nicht etwa trotzdem, sondern gerade dadurch zu einem weit über das Ruhrgebiet strahlenden Leuchtturm von nationaler oder gar internationaler Strahlkraft werden zu lassen. »

EINLEITUNG

In der Spielzeit 2024/25 konnten wir uns mit Blick auf Auslastung und Erlös aus Ticketeinnahmen über das beste Ergebnis seit 25 Jahren in der Sparte Oper freuen. Das beweist uns, dass die Öffnung des Hauses für neue Publikumsschichten aller Generationen Früchte trägt, wozu neben den beiden genannten Formaten sicher weitere Faktoren beitragen, so etwa die speziell an Kinder und Jugendliche adressierte *Junge Oper Dortmund*, die über ein eigenes festes Sängersenemble und wechselnde Hauskomponisten verfügt und damit deutschlandweit nach wie vor ziemlich einzigartig dasteht.

Der Wagner-Kosmos steht in diesem Kontext in besonderer Weise für die Projekte mit internationaler Strahlkraft. Hier war die DNA der Oper Dortmund selbst Ausgangspunkt meiner Überlegungen: Zumindest seit sie am 3. März 1966 ihr heutiges Domizil im damals neu errichteten Opernhaus bezogen hat, steht die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Werk Richard Wagners im Zentrum ihrer Arbeit. Und auch der zu meinem Amtsantritt bereits amtierende, im August des vergangenen Jahres so tragisch früh verstorbene GMD Gabriel Feltz definierte sich als Operndirigent insbesondere über die Werke Richard Wagners. Da aber der letzte szenisch-zyklisch in Dortmund zur Aufführung gebrachte „Ring des Nibelungen“ damals schon zwei Jahrzehnte zurücklag, war es durchaus erwägenswert, einen neuen „Ring“ zu schmieden.

Allerdings zeichnet sich NRW unter anderem auch durch die größte Opernhausdichte der Welt aus, weswegen es zwingend notwendig ist, sich mit dem Angebot der benachbarten Häuser auseinanderzusetzen. Der Robert-Carsen-„Ring“ an der Oper Köln stand seit dem Interim nicht mehr auf dem Spielplan. Der vom damaligen Operntendanten Stefan Soltész musikalisch aus der Taufe gehobene Essener „Ring“ mit vier Regisseuren (Tilman Knabe, Dietrich Hilsdorf, Anselm Weber, Barrie Kosky) dagegen war im Januar 2017 erst seit etwas mehr als drei Spielzeiten abgespielt. Und die Deutsche Oper am Rhein war gerade dabei, ihren neuen „Ring“ zu vollenden, und bot dafür mit Dietrich Hilsdorf einen großen, in der Region sogar legendären Namen auf. Mein Anspruch musste es also sein, in Dortmund – trotz deutlich kleineren Budgets – dem Vergleich zu Düsseldorf/Duisburg, Köln und Essen nicht lediglich standzuhalten. Insofern brauchte ich für die Regie einen echten Coup.

Außerdem sollte unser „Ring“ selbst unter der Voraussetzung des Gelingens nicht nur ein weiterer von vielen guten „Ring“ in der Region werden.

Deswegen platzierte ich pro Saison zwei weitere ‚Trabanten‘ im Spielplan, die die „Ring“-Opern gleichsam umkreisten, und zwar so, dass die Werke in kalendarischer Nähe zu Richard Wagners Geburtstag in enger Konstellation zueinander stehen. Der *Wagner-Kosmos* eröffnet quasi einen Reflexionsraum im Zentrum dieser Konstellation. Abgesehen von der Festival-Ausgabe 2025, während derer die Tetralogie erstmals zyklisch an vier aufeinanderfolgenden Tagen zu sehen war, verbindet der *Wagner-Kosmos* somit stets drei Neuinszenierungen. Neben einer Wagner-Oper stehen jeweils zwei Nicht-Wagner-Opern: Werke seiner Zeitgenossen, Vorläufer, Antipoden oder Nachfolger, die Wagners Schaffen beziehungsreich kontextualisieren. Und dieser Beziehungsreichtum wird durch das interdisziplinäre Symposium aufgearbeitet und reflektiert.

Einer dieser beiden Ringe um den „Ring“ besteht aus französischen Opern. Meist sind es Werke, die dem *Wagnérisme*, der Wagner-Begeisterung im Frankreich der *Fin-de-Siècle*-Zeit, zuzuordnen sind und die in Zusammenarbeit mit den wunderbaren Partnern vom *Palazzetto Bru Zane* an der Oper Dortmund ihre deutsche Erstaufführung erleben. Dieser bezaubernde *Palazzetto* in Venedig ist die Zentrale des *Centre de musique romantique française*, einer Organisation, die sich der Förderung der Musik vergessener oder weniger bekannter französischer Komponisten aus der Zeit zwischen etwa 1780 und 1920 verschrieben hat. Der andere „Ring“ nimmt Wagners Bonmot „Kinder, schafft Neues“ wörtlich und besteht aus Uraufführungen von Auftragswerken der Oper Dortmund.

Eröffnet – wegen der Covid-Pandemie muss ich schreiben: *werden sollte* die Festivalreihe im Mai 2020 allerdings mit einem *Wagner-Kosmos*, bestehend aus unseren Neuproduktionen von Wagners „Lohengrin“, Aubers „La muette de Portici“ und Spontinis „Fernand Cortez“. Damit wollten wir den vom Gedanken der Demokratie begeisterten linksintellektuellen Wagner der 1840er-Jahre in den Fokus der Aufmerksamkeit stellen, der über der – gleichwohl zwingend notwendig – kritischen Auseinandersetzung mit Wagners Antisemitismus in der öffentlichen Wahrnehmung allzu leicht vergessen wird. Die Legitimität dieses Ansinnens konnten wir drei Jahre später bestätigt sehen, als Alex Ross' faszinierendes Buch „Die Welt nach Wagner“ erschien. Wir freuten uns umso mehr, dass wir den Autor beim *Wagner-Kosmos* 2022 in Dortmund begrüßen konnten. „Lohengrin“ war ein Werk des Dresdner Barrikadenkämpfers; Aubers „La muette de Portici“, eine der meistgespielten Opern der damaligen Zeit,



„DAS ZIEL: DIE KUNSTFORM WIE DIE INSTITUTION OPER BREITER UND TIEFER ALS BISHER IN DER STADT ZU VERANKERN. UND DIE OPER DORTMUND DADURCH ZU EINEM WEIT ÜBER DAS RUHRGEBIET STRAHLENDEN LEUCHTTURM VON NATIONALER ODER GAR INTERNATIONALER STRAHLKRAFT WERDEN ZU LASSEN.“

Szene aus Wagners „Lohengrin“ in der Inszenierung von Ingo Kerkhof, mit Christina Nilsson als Elsa und Daniel Behle als Lohengrin

stammt von einem der wenigen Komponisten, die Wagner schätzte (Anklänge an sie kann man meiner Meinung nach in einigen Wendungen des „Rienzi“ hören); und Spontini war Leiter der Berliner Hofoper zu Wagners Dresdner Zeit, in der es auch zu einer historischen Begegnung kam.

2021 sollte dann im Wagner-Kosmos II die „Walküre“ als Auftakt des „Rings“ gekoppelt werden mit der deutschen Erstaufführung und Zweitinszenierung (also der ersten Produktion überhaupt seit der Uraufführung 1895) von „Frédégonde“ als Auftakt der Zusammenarbeit mit *Palazzetto Bru Zane* und der Uraufführung der Auftragskomposition von Bernhard Langs „Der Hetzer“, einer Überschreibung von Verdis „Otello“ aus der Perspektive Jagos. Bevor ich auf die Auswirkungen der Covid-bedingten Verschiebungen eingehe, muss ich aber nochmals ins Jahr 2017 zurückspringen, auf den 18. Februar, um genau

zu sein, denn am Vormittag dieses Tages saß ich auf der Bahnstrecke Wien-Linz im Speisewagen mit Peter Konwitschny, der am Vortag eine umjubelte Premiere von Egks „Peer Gynt“ am *Theater an der Wien* herausgebracht hatte. So hatte ich Zeit und Gelegenheit, um ihm, der bezüglich meiner Intention völlig ahnungslos war, die Inszenierung des Dortmunder „Rings“ anzutragen.

Ich hatte zu Konwitschny bereits einen sehr guten Kontakt, seitdem er in meiner Zeit als Heidelberger Operndirektor dort die Uraufführung des Doppelabends „Abend am Fluss / Hochwasser“ von Johannes Harneit herausgebracht hatte. Die Uraufführung am 6. Februar 2015 in Heidelberg war ein außerordentlicher Erfolg. Sie leitete zusammen mit Konwitschnys spätem Debüt bei den Salzburger Festspielen mit Rihms „Hamletmaschine“ im selben Jahr – während der Proben in Heidelberg hatte er das Angebot erhalten, sehr kurzfristig statt Luc Bondy die Eröffnungspremiere zu übernehmen – sein Comeback im internationalen Opernbetrieb nach seiner „Leipziger Krise“ ein.

Angesichts von Peter Konwitschnys unbestreitbarem Rang als international führender Opernregisseur, der mit maßstabsetzenden Wagner-Inszenierungen Operngeschichte geschrieben hat, fand ich es schon seit Jahren geradezu absurd, dass er aus dem „Ring“ nur „Götterdämmerung“ inszeniert hatte. Diesen historischen ‚Fehler‘ wollte ich korrigieren, und zwar an der Oper Dortmund. Die Premieren sollten jährlich, auf vier Spielzeiten aufgeteilt, jeweils im Mai 2021 bis 2024 als Eröffnung des *Wagner-Kosmos* stattfinden, wobei im *Kosmos* 2024 die erste zyklische Aufführung geplant war. So wie er von meinem Angebot zunächst überrumpelt schien, war ich davon überrascht, dass er Bedenken mit Blick auf sein Alter hatte. 2024 sei er ja fast 80 Jahre alt, meinte er. Deshalb schlug er vor, den „Ring“ zu teilen: „Die Walküre“ würde er auf der Stelle inszenieren und seine Stuttgarter „Götterdämmerung“ betrachte er nach wie vor als seine definitive Interpretation dieses Werks. Und daneben wäre er bereit, „Das Rheingold“ und „Siegfried“ einem anderen Regisseur zu überlassen. – Aber wer sollte das sein? Wer würde sich auf ein Doppel mit ihm und in Konkurrenz zu ihm einlassen? Mit diesem Argument konnte ich ihn schließlich doch davon überzeugen, den kompletten „Ring“ zu inszenieren.

Es war mir auch aus prinzipiellen Erwägungen ein Anliegen, einen „Ring“ aus einem Guss von *einem* Regisseur inszenieren zu lassen. Nach dem Erfolg

EINLEITUNG

des Stuttgarter „Rings“ von 1999/2000 wurde gerne verdrängt, dass die Aufteilung auf vier Regisseure dort aus der Not geboren war: Der ursprünglich für alle vier Teile der Tetralogie vorgesehene Johannes Schaaf hatte sich mit Klaus Zehelein überworfen, der aus der Not, so kurzfristig keinen Regisseur mehr für alle vier terminierten Premieren zu finden, eine Tugend machte. Danach wurde es für anderthalb Jahrzehnte fast eine Mode, vier Regisseure für den „Ring“ zu engagieren. Mich hat als Gesamtkonzept keines der Nachfolgeprojekte überzeugt, da Richard Wagner nun mal eine durch Leitmotive verwobene Tetralogie geschaffen hat, einen musikalischen Weltentwurf. Trotz sehr vereinzelter Geniestreiche wie Tobias Kratzers „Götterdämmerung“ in Karlsruhe ist das Ganze einfach deutlich mehr als die Summe seiner Teile. Peter Konwitschny hat mein Ansinnen eines „Rings“ aus einem Guss allerdings partiell dadurch konterkariert, dass er für jeden der vier Teile einen anderen Ausstatter haben wollte. Von der Prämisse ausgehend, dass die Stuttgarter „Götterdämmerung“ von 2000 in der Ausstattung des verstorbenen Bert Neumann der Schlussstein unseres Dortmunder „Rings“ sein sollte, konnte ich seiner Argumentation jedoch folgen, jeder Teil der Tetralogie müsse eine eigene Ästhetik haben.

Die jährlich auf Mai terminierten Premieren der einzelnen „Ring“-Teile ließen sich auf dem Zeitstrahl relativ problemlos um ein Jahr nach hinten verschieben: Die meisten Gesangsprotagonisten waren ja in fast allen Teilen beschäftigt, und Peter Konwitschny war für den Zeitraum ohnehin „geblockt“. Die ungewöhnliche Reihenfolge der einzelnen Werke war übrigens vom Regisseur explizit genau so gewünscht, sie war keine Folge der Pandemie. Bei den Produktionen der beiden ‚Ringe‘ um den „Ring“ allerdings war das ungleich komplizierter, da es hier für jedes Stück andere Regisseure und grundverschiedene Gastsolisten gab, die sich auch repertoiremäßig nicht einfach von einem Projekt in ein anderes verpflanzen ließen. Die *Wagner-Kosmos* 2020–2024 waren 2017/18 als Gesamtkunstwerk im Wesentlichen konzipiert. Dass daraus von 2022 bis 2025 etwas retrospektiv vergleichbar Sinnvolles wurde, macht mich sehr glücklich, wenn es auch schade ist, dass ich den *Kosmos I* mit Wagner und Auber nicht nachholen konnte.

Der *Wagner-Kosmos III* 2022 war also der erste, der tatsächlich stattfinden konnte, in der Verbindung von „Die Walküre“, der deutschen Erstaufführung (DEA) von „Frédégonde“ sowie der DEA von „Fernand Cortez“ (in der 3. Fassung in französischer



„ES WAR MIR AUCH AUS PRINZIPIELLEN ERWÄGUNGEN EIN ANLIEGEN, EINEN ‚RING‘ AUS EINEM GUSS VON EINEM REGISSEUR INSZENIEREN ZU LASSEN.“

Sprache). Die Uraufführung der Auftragskomposition von „Der Hetzer“ hatte in der Spielzeit 2021/22 außerhalb des *Kosmos* stattgefunden, der ein ganz außergewöhnlicher Erfolg bei Publikum und Presse war: Bei den *OPER! Awards 2023* wurde die Oper Dortmund mit dem Titel *Bestes Opernhaus* für das Jahr 2022 ausgezeichnet – davor ging der Titel unter anderem an das Opernhaus Zürich, danach an die Niederländische Oper Amsterdam und *La Monnaie* Brüssel. Ferner erhielt die Oper Dortmund bei der *Opernwelt* die mit Abstand zweitmeisten Nennungen in der Kategorie *Opernhaus des Jahres*, knapp hinter der Oper Frankfurt, und siegte bei der *Opernwelt* mit „Frédégonde“ in der Kategorie *Wiederentdeckung des Jahres*. „Frédégonde“ wurde zudem in der Kategorie *Best Rediscovered Work* bei den *International Opera Awards* der Fachzeitschrift *Opera* nominiert. Und auch für „Fernand Cortez“ und „Der Hetzer“ gab es Nennungen.

Dieser Erfolg wiederholte sich in ähnlichem Ausmaß mit dem *Wagner-Kosmos V* 2024. Ursprünglich hätte hier die Premiere von „Das Rheingold“ mit den

Besiegelte Sache: Heribert Germeshausen konnte den renommierten Opernregisseur Peter Konwitschny für die Dortmunder „Ring“-Inszenierung gewinnen

Werken zweier Komponistinnen kombiniert werden sollen: der DEA von „La Montagne Noire“ von Augusta Holmès (wieder mit dem *Palazzetto Bru Zane*) und der Uraufführung von Sarah Nemtsovs „WE“ (WIR), einer Auftragskomposition. Der Umstand, dass die Uraufführung verschoben werden musste, ermöglichte mir, die szenische deutsche Erstaufführung und Zweitinszenierung von Kurtágs „Fin de Partie“ herauszubringen, die ich mir bereits 2018 gesichert hatte. Ingo Kerkhofs meisterhafte Inszenierung wurde mit dem Deutschen Theaterpreis DER FAUST 2024 ausgezeichnet und brachte mir auch die persönliche Anerkennung und Freundschaft von Pierre Audi ein, dessen Tod ein knappes Jahr später ein unglaublicher Schock für mich war. „La Montagne Noire“ wurde, wie zuvor auch schon „Frédégonde“, bei den *International Opera Awards* in der Kategorie *Best Rediscovered Work* nominiert und erzielte einen zweiten Platz in der Jahresumfrage der *Opernwelt* in der Kategorie *Wiederentdeckung des Jahres*. Viele Erwähnungen gab es neben dem FAUST auch für „Fin de Partie“, und wieder erhielt die Oper Dortmund zahlreiche Nennungen als *Opernhaus des Jahres*. Ironischerweise war Peter Konwitschny gerade im gefürchteten „Siegfried“ und dort besonders im 2. Akt ein Geniestreich geglückt. Da ich 2023 zumindest den mir so wichtigen „Lohengrin“ doch noch in den *Wagner-Kosmos* einbauen wollte, wick ich in diesem Jahr von der sonst bewährten Struktur ab.

Nach den zyklischen Aufführungen der „Ring“-Tetralogie im Jahr 2025 gibt es in diesem Jahr beim *Wagner-Kosmos-Festival* eine kleine Zäsur. 2026 wird die Uraufführung von Sarah Nemtsovs „WE“ (WIR), basierend auf Samjatins gleichnamigem Roman, gekoppelt mit der DEA von Clémence de Grandvals „Mazeppa“ und einer Wagner-/„Faust“-Operngala. Der Anteil kulturpolitischer Themen innerhalb unserer Symposien hat kontinuierlich an Bedeutung gewonnen – so auch in diesem Jahr: So wird die Verbindung zweier Opern, von denen eine den heute noch in der Ukraine als Volksheld verehrten Mazeppa zur Titelfigur hat und die andere auf dem ersten in der UdSSR verbotenen, antidiktatorischen Roman basiert, diese Entwicklung nochmals befördern.

„ICH HABE ES ALS RITTERSCHLAG FÜR DIE OPER DORTMUND UND DAS WAGNER-KOSMOS-KONZEPT EMPFUNDEN, DASS DIE BAYREUTHER FESTSPIELE UNS FÜR IHRE JUBILÄUMSSPIELZEIT 2026 FÜR EINE KOOPERATION ANGEFRAGT HABEN.“

In den kommenden *Wagner-Kosmen* wird die Wagner-Linie sich dann mit frühen Kompositionen des Bayreuther Meisters beschäftigen: mit „Rienzi“, „Der fliegende Holländer“ und „Tannhäuser“. Die DEA von Louise Bertins „La Esméralda“ wird ein Höhepunkt der künftigen Projekte mit dem *Palazzetto Bru Zane* im zweiten inhaltlichen Ring sein. Dem künstlerischen Direktor Alexandre Dratwiczki des *Palazzetto* möchte ich an dieser Stelle ein Denkmal setzen: Er ist ein großartiger Kenner, Gesprächspartner und Ratgeber. Manchmal komme ich mit sehr konkreten Wünschen – „Frédégonde“ und „Mazeppa“ beispielsweise –, manchmal kommt er mit hervorragenden Ideen, die ich begeistert aufgreife: „La Montagne Noire“ und „La Esméralda“. Und immer wieder denke ich: Er weiß alles und findet alles.


Ich habe es als Ritterschlag für die Oper Dortmund und das *Wagner-Kosmos*-Konzept empfunden, dass die Bayreuther Festspiele uns für ihre Jubiläumsspielzeit 2026 für eine Kooperation angefragt haben, die zur Uraufführung von Bernhard Langs „Brünnhilde brennt“ führen wird. Diese Auftragskomposition wird als ‚Trabanten-Werk‘ des *Wagner-Kosmos* 2027 in Dortmund zu erleben sein. Unter dem Arbeitstitel *Neue Meisterwerke* wird dann ab 2028 eine Tetralogie von Auftragswerken prägend sein, für die ich mir unter anderem Rechte an Filmen von Wim Wenders und Michael Haneke gesichert habe. Näheres dazu muss allerdings vorerst Gegenstand eines künftig zu schreibenden Artikels bleiben. ■



Heribert Germeshausen
ist seit 2018 Intendant der Oper Dortmund.

EINLEITUNG





„DA WAGNERS ROLLE
ALS LINKER REVOLUTIONÄR
IN DER HEUTIGEN
REZEPTION OFT ZU KURZ
KOMMT, HABE ICH SEINEN
,LOHENGRIN‘, DEN ER ALS
UMSTÜRZLERISCHER
REVOLUZZER SCHRIEB,
AN DEN BEGINN UNSERER
KOSMOS-REIHE GESTELLT.“

Heribert Germeshausen

Richard Wagners
romantische Oper
„Lohengrin“ wurde
von Ingo Kerkhof
als intimes Kam-
merstück inter-
pretiert, mit Christina
Nilsson als Elsa
von Brabant und
Daniel Behle als
Lohengrin

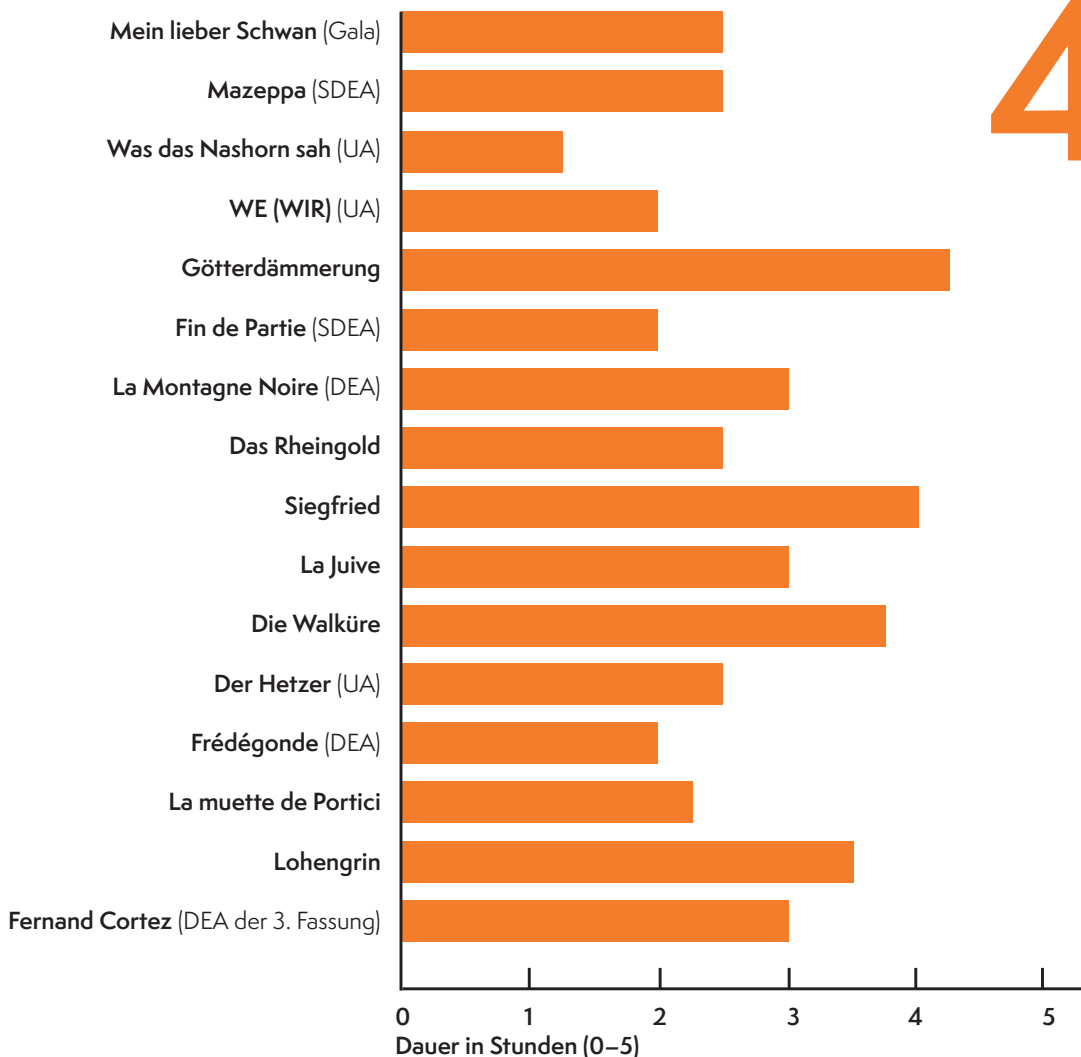
ZAHLEN UND STIMMEN ZUM WAGNER-KOSMOS

Von verspeisten Bratwürsten und geklatschten Minuten: aufschlussreiche Blicke auf den Dortmunder *Wagner-Kosmos* (2020–2026)

16 GESPIELTE PRODUKTIONEN

41,5

STUNDEN
REINE
MUSIK



UA: Uraufführung, DEA: deutsche Erstaufführung, SDEA: szenische deutsche Erstaufführung



SYNERGIEEFFEKTE ZUM VORTEIL ALLER

„Es ist ein großes Glück für einen Richard-Wagner-Verband (RWV), in einer Stadt zu Hause zu sein, in der ein sehr gut aufgestelltes Opernhaus mit einer engagierten und innovativen Intendanz tätig ist. Wenn dann noch, wie in Dortmund, zwischen diesem Opernhaus und dem RWV eine enge Zusammenarbeit und ein vertrauensvolles Miteinander besteht, dann entstehen Synergieeffekte zum Vorteil aller: der Oper, des RWV und des Publikums. Die Zusammenarbeit erstreckt sich in Dortmund nicht nur auf die Aktion *Schülerinnen und Schüler in die Oper*, sondern bei jeder Aufführung einer Oper von Richard Wagner ist der RWV mit einem eigenen Stand im Foyer präsent, wirbt für die Oper und steht für das Publikum zu Gesprächen bereit. Ein Höhepunkt der Zusammenarbeit war der über mehrere Jahre laufende *Wagner-Kosmos* mit jeweils zwei weiteren Opern zu jedem Teil des ‚Rings‘. Hier konnte der RWV durch eine erfolgreiche Spendenaktion die Inszenierung sogar mit einer respektablen Summe unterstützen.“

Prof. Gotthard Popp, 1. Vorsitzender des Richard-Wagner-Verbands Dortmund

120

MINUTEN GESPENDETER SCHLUSSAPPLAUS



WIR ZIEHEN DEN HUT!

„Was für eine Idee: über vier Jahre Richard Wagners Tetralogie ‚Der Ring des Nibelungen‘ in separaten Aufführungen, gepaart mit kontrastierenden Opernstoffen und umrahmt von mehrtägigen Vortragssymposien, anzulegen. Die Oper Dortmund unter ihrem Intendanten Heribert Germeshausen hat dieses Projekt eindrucksvoll umgesetzt. Die Veranstaltung war ein Statement moderner Opernrezeption und wandte sich sowohl an ein Publikum, das die Einführung in den Wagner-Kosmos benötigte, wie auch an ein internationales Fachpublikum, das die kritische Auseinandersetzung suchte – und allein das Gelingen dieses Spagats war beglückend. Die entmystifizierend-humorvolle Tetralogie-Inszenierung von Peter Konwitschny fügte sich nahtlos in diese Herangehensweise ein. Von den beigefügten Operninszenierungen bleiben in nachhaltiger Erinnerung ‚Frédégonde‘ von Ernest Guiraud mit ihrem geglückten Einbezug von Videotechnik und ‚Fin de Partie‘ von György Kurtág, visionär inszeniert. Der Dortmunder Richard-Wagner-Verband zieht seinen Hut.“

Benedikt Koester-Wachs, 2. Vorsitzender des Richard-Wagner-Verbands Dortmund

6636

MUSIZIERTE PARTITURSEITEN

Fotos: privat



CHAMPIONS LEAGUE!

„Der Dortmunder *Wagner-Kosmos* ist mehr als ein Festival. Er ist der Beweis dafür, dass Oper dazu beitragen kann, einer Stadt neue Strahlkraft zu verleihen. Mit dem Dortmunder ‚Ring des Nibelungen‘ und klug kuratierten Wiederentdeckungen hat sich die Oper Dortmund ein Standing erarbeitet, das sie zuvor nicht besaß – national wie international. Ohne falsche Bescheidenheit: Dortmund spielt heute in der Champions League der großen Opernhäuser. Großartige Sängerpersönlichkeiten, überzeugende Regiehandschriften und ein Ensemble, das Wagner nicht illustriert, sondern ernsthaft durchdringt, haben diese Entwicklung möglich gemacht. Rekordauslastungen und stabile Einnahmen sind das sichtbare Ergebnis. Wichtiger noch ist jedoch das neue, vielfältige Publikum: Hier wird Oper für die Stadt gemacht – für ihre Einwohner und für das Bild Dortmunds als Kulturstadt. Es geht um die bewusste Öffnung in die Stadtgesellschaft, etwa durch neue Formate, die weitere Zugänge schaffen. Als Dortmunder, als Opernliebhaber und als leidenschaftlicher Wagner-Hörer erfüllt mich dieser Kosmos mit großer Dankbarkeit und berechtigtem Stolz. Danke, Heribert Germeshausen!“

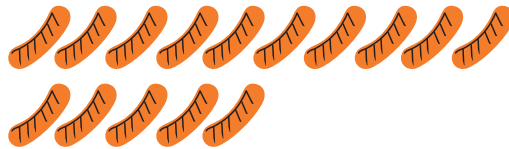
Dirk Rutenhofer, Vorsitzender
Westfälischer Industrieklub

2028

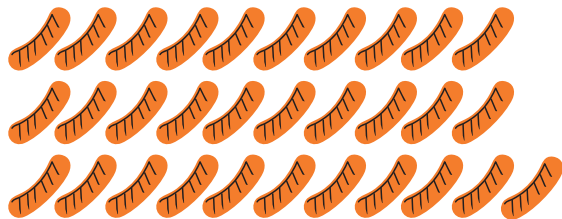
VERZEHRTE BRATWÜRSTE IN DEN PAUSEN BEIM „RING“-ZYKLUS I (WAGNER-KOSMOS 25)

1 Icon = 20 Würste

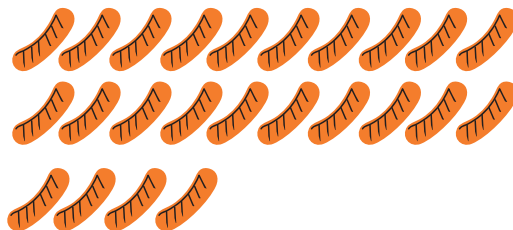
Die Walküre: 15 Icons → 300



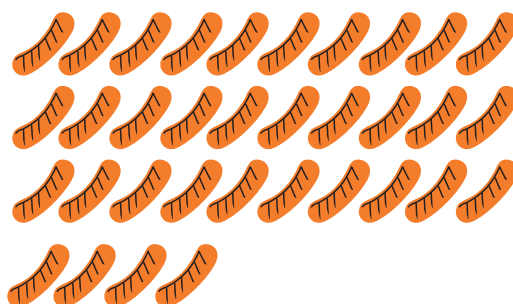
Siegfried: 31 Icons → 620



Das Rheingold: 24 Icons → 480



Götterdämmerung: 34 Icons → 680





GENIALER SCHACHZUG

„Die Idee, den ‚Ring‘-Zyklus von Regiestar Peter Konwitschny neu zu inszenieren, war bereits mutig. Doch die Oper Dortmund machte daraus ein ganzes Festival mit Werken anderer Komponisten und Fachgesprächen – ein genialer Schachzug, der über die Grenzen Deutschlands hinaus für viel Begeisterung bei den Liebhabern von Wagners Schaffen sorgte. Dieses Konzept von Intendant Germeshausen überzeugt auch Experten: Das Magazin *OPER!* kürte Dortmund deshalb 2023 zum *Besten Opernhaus*. Zudem arbeitet das Haus nun sogar mit den Bayreuther Festspielen zusammen. Gemeinsam entwickeln sie eine neue Aufführung, die im August in Bayreuth Premiere hat und 2027 nach Dortmund kommt. Die Theater- und Konzertfreunde Dortmund werden die Oper auf diesem glanzvollen Weg auch weiterhin begleiten – so, wie sie es bereits seit 60 Jahren mit Engagement und Leidenschaft tun.“

Ulrich Wantia, Vorsitzender der Theater- und Konzertfreunde Dortmund

76

BETEILIGTE SOLIST:INNEN

Viktor Antipenko • Simon Bailey • Daniel Behle • Noel Bouley • Cosima Büsing • Seth Carico • S. Castro • Aaron Cawley (Operngala) • Sunnyboy Dladla • Timothy Edlin • Aude Extrémo • Vera Fischer • Daniel Frank • Marlene Gaßner • Joachim Goltz • Błażej Grek • Christine Pugel Groeneveld • Álfheiður Erla Guðmundsdóttir • Thomas Günzler • Tommi Hakala • Ursula Hesse von den Steinen • Maria Hiefinger • Ji-Young Hong • IndiRekt • Hiroyuki Inoue • Daegyun Jeong • Carl Kaiser • Enkeleda Kamani • Yoonkwang Immanuel Kang • Rita Kapfhammer • Astrid Kessler • Enny Kim • Hyouna Kim • Jeayoun Kim • Sungho Kim • Alisa Kolosova • Tomasz Konieczny • Nefeli Kotseli • Wendy Kriksen • Tanja Christine Kuhn • Michael Kupfer-Radecky • Anna Lapkovskaja • David DQ Lee • James Lee • Min Lee • Karl-Heinz Lehner • Mélody Louledjian • Demian Matushevskiy • Thomas Johannes Mayer • Mandla Mdebele • Ks. Morgan Moody • Jorge Carlo Moreno • Rinnat Moriah • Stéphanie Mütter • Christina Nilsson • Sergey Radchenko • Yevhen Rakhmanin • Gloria Rehm • Sergey Romanovsky • Mirko Roschkowski • Anton Rositskiy • Kai Rützel-Pajula • Franz Schilling • Ian Sidden • Irina Simmes • Anna Sohn • Fritz Steinbacher • Edvina Ustaoglu • Natascha Valentin • Denis Velez • Artyom Wasnetsov • Sarah Wilken • Ks. Matthias Wohlbrecht • Alina Wunderlin • Ks. Samuel Youn • Melissa Zgourid

[Anm.: zusätzlich ca. 60 Chorsänger:innen (Chor + Extra-chor); jedoch sind hier lediglich die Soli erfasst!]

REFERENT:INNEN BEI DEN SYMPOSIEN

Pierre Audi • Dr. Cornelia Bartsch • Detlef Brandenburg • Ina Brandes • Axel Brüggemann • Manuel Brug • Gerhard Brunner • Dr. Eleonore Büning • Dr. Louis Delpach • Kathrin A. Denner • Ks. Helen Donath • Thea Dorn • Dr. Merle Fahrholz • Dr. Sven Friedrich • Prof. Dr. Anselm Gerhard • Heribert Germeshausen • Dr. Matthias Gockel • Dr. Wolfram Goertz • Joachim Goltz • Prof. Dr. Inga Mai Groote • Maria Guleghina • Dany Handschuh • Prof. Dr. Günther Heeg • Will Humburg • Prof. Dr. Arnold Jacobshagen • Johannes Kalitzke • Susanne Karneier • Stefan Keim • Ingo Kerkhof • Peter Konwitschny • Tobias Kratzer • Prof. Dr. Hiram Kümper • Tanja Christine Kuhn • Bernhard Lang • Marcus Lobbes • Edzard Locher • Dr. Kai Luehrs-Kaiser • Ingo Metzmacher • Dr. des. Laura Moeckli • Prof. Dr. Stephan Mösch • Neil Barry Moss • Regine Müller • Prof. Dr. Wolfgang W. Müller • Prof. Dr. Anno Mungen • Sarah Nemtsov • Dr. Holger Noltze • Prof. Dr. Klaus Pietschmann • Alex Ross • Dr. Ulrich Ruhnke • Dr. Daniel C. Schindler • Elnaz Seyedi • Ks. Bo Skovhus • Michael Stallknecht • Jörg Stüdemann • Michael Sturminger • Peter Theiler • Markus Thiel • Albrecht Thiemann • Dr. Elisabeth van Treeck • Marc L. Vogler • Dr. Chris Walton • Christian Wildhagen • Dr. Meihui Yu

36

KAPITEL

1

WAGNER- TRABANTEN

Rezension und Diskursbeitrag zu drei großen Opern des 19. Jahrhunderts,
die in Beziehung zu Richard Wagners Werken standen



Mandla Mdebele als milder mexikanischer König Montezuma in Gaspare Spontinis „Fernand Cortez oder Die Eroberung von Mexiko“ (im Hintergrund: Mitglieder des Opernchors)

ÜBERRUMPelt VON DER REALITÄT

Am 30. April 2022 hatte an der Oper Dortmund Gaspare Spontinis „Fernand Cortez oder Die Eroberung von Mexiko“ Premiere – gut zwei Monate nach dem Überfall von Putins Truppen auf die Ukraine. Wir veröffentlichen dazu eine Kritik von Joachim Lange in der Fassung vom 17. Mai 2022, die unmittelbar nach der Premiere auf der Internetseite des Magazins *OPER!* erschienen ist. Langes Fazit: ein durchaus lohnender Opernabend, sowohl szenisch als auch musikalisch

VON JOACHIM LANGE

Mit dieser deutschen Erstaufführung einer bislang hierzulande nicht zu Bühnenehren gekommenen Fassung von Gaspare Spontinis (1774–1851) Mexiko-Oper bereichert das Theater Dortmund seinen *Wagner-Kosmos*, mit dem der „Ring“-Komponist und seine Tetralogie gleichsam in einen musikhistorischen Kontext gestellt werden. Auf Anregung Napoleons entstanden und 1809 uraufgeführt, kam Spontinis „Fernand Cortez ou La Conquête de Mexique“ 1824 nach mehrfacher Überarbeitung auch in Berlin auf die Bühne. Dort lenkte der seit seinem „Vestalin“-Erfolg von 1807 berühmte Italiener von 1821 bis 1841 als preußischer Generalmusikdirektor das Opernleben. Schon der Beginn der Aufführungsgeschichte ist also mit einer historischen Pointe versehen.

Dass in diesem Dreiakter am Ende der spanische Eroberer eine hochgestellte Tochter des Landes heiratet, der in seinem Götterglauben zwischen Hingabe und Todessehnsucht faszinierende Montézuma seine exotische Aura behält, ideologische Hardliner jeden Versöhnungsansatz ersticken und das Finale vor Großmut nur so trieft – all das ist schon ziemlich starker Propaganda-Tobak. Nicht nur im heutigen Mexiko dürfte man die Geschichte anders sehen, als sie in den staatstragenden Tableaus im Auftrage und Interesse Napoleons zelebriert wird.

Das ist eine mitgeerbte Herausforderung für jede szenische Ausgrabungsanstrengung. Eine weitere – von dem über jedem Premierentermin schwebenden Corona-Damoklesschwert abgesehen – ist seit dem Kriegsausbruch am 24. Februar [Anm. d. Red.: An diesem Tag überfielen Wladimir Putins Truppen die Ukraine] dazugekommen. Denn vor diesem Hintergrund ist „Fernand Cortez oder Die Eroberung von Mexiko“ ein Stück der Stunde. Stehen hier doch fremde Eroberer vor den Toren einer bedrängten Hauptstadt. Beide Seiten wännen ihre Götter und eine historische Mission auf ihrer Seite. Im Überlebenskampf auf Leben und Tod reißen sich bei Höckmayr [Anm. d. Red.: Regisseurin Eva-Maria Höckmayr] die Bedrängten im wahrsten Wortsinn ihr Herz aus der Brust und tragen es in den Händen; die Eroberer tragen den Wahn einer historischen Bekehrungsmision mit Kreuz und Schwert vor sich her. Beide rasen mit eskalierender Rhetorik so auf die Katastrophe zu, dass alle Stimmen der Vernunft über-tönt werden. Dass am Ende der siegreiche Eroberer den großmütig Verzeihenden gibt, wirkt wie eine Propagandaerfindung, die man heute am ehesten dem Kreml (aber auch anderen interventionsaffinen Machtzentralen) zutrauen würde.

Um dieses aztekische Mexiko und den Weltmachtforor der einstigen Großmacht Spanien vom 16. Jahrhundert in die Gegenwart zu projizieren und im

Foto: privat

**„SPONTINIS MELANGE
AUS MARTIALISCHEM
VORWÄRTS-ODER-
TOD-PATHOS UND
GESCHMEIDIGER
FRANZÖSISCHER
ELOQUENZ SOWIE
DIE SCHLACHTEN DER
CHÖRE AUF HOHEM
EMOTIONALEN
ERREGUNGSNIVEAU
LOHNEN ALLEMAL.
DAZU KOMMT EIN
BEEINDRUCKENDES
ENSEMBLE.“**

geografischen Osten zu verorten, bedarf es keinerlei Illuminationen in Blau-Gelb. Hier wurde schon vor 200 Jahren auf der Opernbühne ein exemplarischer Rückfall in die Barbarei verhandelt, wie er einem heute den Atem verschlägt. Es kann gut sein, dass das Konzept anders ausgefallen wäre, wenn man die Inszenierung nicht schon vor dem Corona-Ausbruch, sondern nach dem Überfall auf die Ukraine in Angriff genommen hätte. So bleibt

es ästhetisch bei einer exemplarischen Abstraktion mit ein paar markanten historischen Insignien. Das Kopfkino freilich behindert die Inszenierung nicht. Wenn Höckmayr nach der Pause inmitten jener Formation, die zum Sturm auf die Azteken-Hauptstadt ansetzt, Eroberer aller Zeiten und Couleur auf dem Hubpodium aufstellt, dann kann man sich die russischen Uniformen dazudenken. Allerdings ist eben auch richtig, dass es eines gewissen Abstands bedarf, um Großkonflikte der Gegenwart bühnentauglich zu verdichten.

Der oft fliegende Wechsel zwischen den Chorpartien und die eskalierenden, jähren Wendungen bei diversen Geiselnahmen, Versöhnungsversuchen und Rückfällen in die pure Gewalt verstehen sich in den tableaulastigen Bühnenarrangements jedenfalls nicht von selbst. Mitunter verschlagen sie der Regie dabei selbst die Sprache und lassen die Bewegungen zu *Tableaux vivants* erstarren. Dass der einzigen Frau im Stück, die wie vermittelnd zwischen den Kontrahenten steht, durch eine Verdopplung der Ausstieg aus dem behaupteten Happy End mit einem Abgang durch den Zuschauerraum ermöglicht wird,

stellt immerhin die Selbstverklärung des Eroberers überzeugend infrage.

Christoph JK Müller und die Dortmunder Philharmoniker lassen Pathos und Dramatik dieser Musik zwischen *Tragédie lyrique* und *Grand Opéra* geradezu in den Saal fluten und binden Chor und Protagonisten dabei wohllosiert ein. Spontinis Melange aus martialischem Vorwärts-oder-Tod-Pathos und geschmeidiger französischer

Eloquenz sowie die Schlachten der Chöre auf hohem emotionalen Erregungsniveau lohnen allemal. Dazu kommt ein beeindruckendes Ensemble. Mit ihrer schlichtenden Leidenschaft glänzt Méloody Louledjian als mexikanische Feldherrenschwester und Cortez-Geliebte Amazily. Mirko Roschkowski ist ein so konditionsstarker wie geschmeidiger Cortez. Mandla Mndebele hat als Montézuma mit seinem partiellen Eintreten für die Vernunft gegen den herausragend machtvoll auftrumpfenden Denis Velev als Azteken-Oberpriester kaum eine Chance. In dem Hin und Her der Geiselnahmen profilieren Sungho Kim den Cortez-Bruder Alvar und James Lee den Bruder Amazilys, Télasco, mit vokaler Leidenschaft und szenischer Präsenz. Auch der Chor ist in der Einstudierung von Fabio Mancini dem kämpferischen Wogen der Leidenschaften vokal und darstellerisch voll gewachsen!

So triumphiert der musikalische Glanz der Produktion über eine eher verzagt hinterfragte Geschichte. Der Besuch lohnt sich allemal. Auch, weil die Oper Dortmund diese Ausgrabung dramaturgisch geschickt in die laufende Spielzeit eingebunden hat. ■



Joachim Lange

berichtet als freier Kritiker für verschiedene Medien von wichtigen Opernpremiere in Deutschland und Europa.

SPONTINI ALS WEGBEREITER „MUSIKALISCHER PROSA“

Zu Anselm Gerhards Forschungsschwerpunkten gehört das europäische Musiktheater des 19. Jahrhunderts. Für den *Wagner-Kosmos* 2022 bereitete er eine Würdigung Gaspare Spontinis als Pionier einer taktmetrischen Emanzipation von überkommenen Konventionen vor, die auf Wagner vorausweist. Er hat seine Ideen für dieses Themenheft überarbeitet

VON ANSELM GERHARD

Liebhaber antiker Möbel kennen den *style Empire*. Möbelstücke, die in den knapp zwei Jahrzehnten von Napoleons Herrschaft entstanden waren, verbinden in auffälliger Weise pompöse Feierlichkeit mit elegantem Schwung. In der Formensprache greifen sie bevorzugt symmetrische Muster aus der klassischen Antike auf. Das Etikett wird auch für die damalige Architektur in Frankreich verwendet, bisweilen auch für die Malerei. Aber für Musik?

Dabei gibt es einen Komponisten, für den sich dieser Begriff nachgerade aufdrängt: Gaspare Spontini. Er war 1803 von Neapel nach Paris gekommen. Dort avancierte er bald zum Lieblingskomponisten von Napoleons erster Ehefrau Joséphine de Beauharnais. In den folgenden Jahren beherrschten seine drei Hauptwerke „La vestale“, „Fernand Cortez“ und „Olimpie“ das Repertoire der Pariser Opéra, bevor

er sich 1820 vom preußischen König Friedrich Wilhelm III. nach Berlin abwerben ließ. Als er 1851 starb, waren seine Werke bereits aus der Zeit gefallen.

Vor allem die 1805 begonnene Oper „La vestale“ und die 1819 in Paris uraufgeführte „Olimpie“ erscheinen als Embleme eines musikalischen Klassizismus in imperialer Ausprägung. Klassizistisch ist an „La vestale“ vor allem der strenge, fast minimalistische Aufbau des Librettos. Bei wenigen Opern lässt sich die Handlung so knapp zusammenfassen: Ein dem geistlichen Stand geweihtes Mädchen liebt einen jungen Mann. Ihre Vorgesetzte verbietet ihr die Leidenschaft. Doch die Liebe ist stärker, das Mädchen vernachlässigt ihre Pflichten. Nur Naturgewalten können die Hinrichtung der zum Tode verurteilten Frau vereiteln. Happy ending: Die beiden Liebenden finden zusammen.

Foto: Palazzetto Bru Zane

Der klar ziselierten Handlung entspricht die symmetrische Disposition der Bühnenbilder: im ersten und dritten Akt mit dem Forum und der Hinrichtungsstätte zwei rechtwinklig gestaltete Freilufträume, im zweiten Akt „das Innere des Tempels der Vesta, in Kreisform“. Ein zeitgenössischer Beobachter hielt 1809 fest: „Alles ist in diesem simplen Drama Bewegung, alles marschiert und drängt mit Geschwindigkeit zum Ausgang; keine schmarotzerhafte Nebenrolle, keine einzige episodische Figur.“

DIE QUADRATUR DER MUSIK

Auch in der Musik mag man in den deutlich geschnittenen Linien und dem offensichtlichen Bemühen um „edle Einfalt“ klassizistische Tendenzen erkennen. Hört man aber genauer hin, fallen immer wieder Abweichungen von dem ins Ohr, was man als melodisch schicklich bezeichnen könnte. Eine solche Abkehr von den Fundamenten jeder musikalischen Klassik oder gar eines Klassizismus in Musik wird überdeutlich bei einem Blick auf das, was Richard Wagner 1872 als „Quadratur einer konventionellen Tonsatzkonstruktion“ bezeichnen sollte.

Wagner war keineswegs der erste Kritiker einer Konvention, die uns noch heute ‚natürlich‘ anmutet. Sie geht letztlich auf die Normierung von Tanzmusik im frühen 18. Jahrhundert zurück – fast keine Komposition von Mozart oder des frühen Beethoven, in der sich nicht fein säuberlich mehrere zwei- oder viertaktige melodische Einheiten zu einem größeren Ganzen fügen. Pietro Lichtenthal, ein in Mailand tätiger Arzt und Musikschriftsteller, wog 1831 die Vor- und Nachteile einer solchen *quadratura* ab. Einerseits mache eine solche „Symmetrie [...] eine musikalische Komposition leichter verständlich“. Andererseits ließe „sich gleichwohl nicht leugnen, dass die rigorose Anwendung der Quadratur nicht selten zur Monotonie führt“, eine „Monotonie“, an der sich Verächter Verdis – angesichts von Gassenhauern wie „La donna è mobile“ oder „Di quella pira l’orrendo foco“ – zuweilen noch heute stören.

UNREGELMÄSSIGE TAKTMETRIK IN „LA VESTALE“

Sucht man nach der *Quadratur* in Spontinis Opern, verstört schon der erste solistische Auftritt Julias in „La vestale“. Nach dem Schlussakkord ihrer ersten Arie im ersten Akt fleht die Titelheldin darum, man möge auf ihre Teilnahme am triumphalen Empfang des (von ihr heimlich geliebten) Licinius verzichten. Den ersten Vers, einen Alexandriner,

Der italienische Komponist und Dirigent Gaspare Spontini (1774–1851) prägte die Entwicklung der Oper in Europa zu Beginn des 19. Jahrhunderts



hat Spontini in reguläre acht Takte gefasst. Nur die extravagante Harmonik bringt Julias Schrecken zum Ausdruck. In der nächsten Phrase auf den Text des zweiten Alexandriners gerät dann die *Quadratur* ins Rutschen. Nach dreieinhalb Takten bricht Spontini unvermittelt mit einer Pause in der Singstimme ab. Nach einem (sozusagen überzähligen) neunten Takt wechselt Julia ins Rezitativ, aus musikalischer Poesie ist unmerklich Prosa geworden.

Noch unregelmäßiger ist die Taktmeterik in den beiden Arien Julias im zweiten Akt. In der zweiten Arie, einem „Presto assai sempre agitato“ in c-Moll, beansprucht die Anrufung der „unbarmherzigen Götter“ – nach einem fünftaktigen Instrumentalvorspiel – nur drei Takte. Mehr noch: Die Singstimme setzt ohne jede Vorbereitung auf dem hohen *as* ein, dem dissonanten Spitzenton eines verminderten Septakkords. Dabei vertauscht Spontini die vom Libretto vorgegebene Abfolge der Versfragmente. Er lässt die zweite Hälfte dieses Alexandriners („Suspendez la vengeance“) erst nach dem – im Libretto anschließenden – sechssilbigen Vers („Impitoyables dieux“) singen und verstärkt damit noch die Szenenanweisung „avec délire“, „wie im Wahnsinn“.

Mit diesen beiden Beispielen (unter vielen) soll mitnichten der Eindruck erweckt werden, die Partitur von „La vestale“ zeichne sich ausnahmslos durch irreguläre Taktmeterik aus. Vielmehr sind zahlreiche Abschnitte der Partitur durch eine ebenso reguläre wie vorhersehbare Abfolge aus vier- und achttaktigen Phrasen geprägt – vor allem in den zahlreichen

„FERNAND CORTEZ“: DISKURS

Märschen und Ballettnummern. Immer wieder aber brach Spontini an dramaturgischen Schlüsselstellen die *Quadratur* auf, um Konfliktsituationen und aufgewühlte Gemütszustände nachdrücklich hervorzuheben.

EIN BLICK AUF „OLIMPIE“

Da Märsche und Ballettnummern als funktionale Musik kaum Abweichungen von einer „quadratischen“ Taktmetrik dulden, finden sich in Spontinis zweiter großen französischen Oper „Fernand Cortez“ im Gegensatz zu „La vestale“ nur sehr selten Beispiele für solche Experimente. In „Olimpie“, der dritten und letzten großen Oper Spontinis für Paris, dagegen sehr wohl. Das beginnt dort schon mit der Ouvertüre – trotz der offensichtlich von Marschmusik geprägten D-Dur-Fanfaren an deren Beginn. Auf die reguläre viertaktige Fortissimo-Phrase mit ihrer Öffnung zur Dominante A-Dur folgt nicht die erwartete Gegenphrase, sondern – eine Generalpause von zwei Takten.

Eine genauere Untersuchung der Taktmetrik in Spontinis letzter französischer Oper würde den Rahmen dieses Beitrags sprengen. Deshalb seien nur zwei weitere Beispiele herausgegriffen. Im Mittelteil von Statiras Arie im zweiten Akt weist Spontini dem ersten Vers eine fünftaktige Phrase zu, dem zweiten Vers einen regulären Viertakter, dem dritten Vers wiederum eine fünftaktige Phrase. Auch der vierte Vers scheint als fünftaktige Phrase konzipiert, wird aber von Spontini durch Textwiederholungen zu einer – die anachronistische Formulierung sei erlaubt – fast „unendlich“ scheinenden Melodie von zehn Takten überdehnt.

An einer anderen Stelle markiert die Partitur der „Olimpie“ ein atemberaubendes Extrem. Im Anschluss an den Eröffnungschor des ersten Aktes fasst Spontini einen zwar nicht als Marsch bezeichneten, doch im „*marcato assai*“ offensichtlich marschartig konzipierten Instrumentalsatz in eine 13 Takte umfassende, also irritierend holprige Struktur.

EMANZIPATION VON DER QUADRATUR

Angesichts der geringen Aufmerksamkeit, welche die Gestaltung melodischer Details und taktmetrischer Dispositionen bisher in der Opernforschung gefunden hat, muss offenbleiben, ob Spontini vor 1820 der einzige Opernkomponist gewesen ist, der sich auf so ‚fortschrittliche‘ Weise von der *Quadratur* emanzipier-

te. Für die weitere Entwicklung der Opernkomposition sind solche Normüberschreitungen allerdings von einer Bedeutung, die kaum überschätzt werden kann. Dass Wagner bereits seit den 1840er-Jahren auf seinem Weg zu „musikalischer Prosa“ um jeden Preis der überkommenen „Maskenmusik“ entkommen wollte, ist offensichtlich. Allerdings hat das griffige Schlagwort die Forschung bisher kaum dazu beflügelt, die Gestaltung melodischer Phrasen in seinen Partituren genauer zu untersuchen.

In der italienischen Oper herrschte die *Quadratur* dagegen noch nach 1850 weitgehend unangefochten. Erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts kamen auch dort die Konventionen ins Rutschen – überdeutlich in Verdis späten Opern „Aida“ (1871) und „Otello“ (1887). Fragt man sich, warum die Auseinandersetzung mit einer schon in „La vestale“ virulenten Problematik südlich der Alpen so spät einsetzte, könnte auch die unterschiedliche Spontini-Rezeption eine Rolle gespielt haben. Während die Opern des Berliner Generalmusikdirektors auf den deutschen Bühnen mindestens bis zu seiner Entlassung im Jahre 1842 präsent geblieben waren, sank Spontinis Stern in den italienischen Staaten gleich nach dem politischen Umbruch von 1815.

Angesichts solcher Ungleichzeitigkeiten mussten also italienische Komponisten nach 1870 Wege zu irregulärer Taktmetrik suchen, ohne an Spontinis Experimente anknüpfen zu können. Ihre Lösungen werden deshalb bis heute als Reaktion auf Wagners Konzept einer „musikalischen Prosa“ verkannt, obwohl damals schon viele Komponisten – auch in Frankreich – längst mit der überkommenen *Quadratur* gebrochen hatten. In Deutschland war dann Richard Wagner der erste gewesen, der sich „musikalische Prosa“ auf die Fahnen schreiben sollte. Um abschließend auf die 1820er-Jahre zurückzukommen: Ausgerechnet Carl Maria von Weber, der gemeinhin als Vorläufer Wagners in Anspruch genommen wird, erfand für sein erfolgreichstes Werk fast ausnahmslos ‚quadratische‘ Melodien. Nichtsdestoweniger wird „Der Freischütz“, der kurz nach Spontinis Wechsel an den preußischen Hof in Berlin Furore machte, bis heute zum ‚romantischen‘ Gegenentwurf gegen Spontinis vermeintlichen ‚Klassizismus‘ verklärt. ■

Eine ausführlichere Fassung dieses Beitrags (mit vielen Notenbeispielen) findet sich unter dem Titel „Hie Romantiker, hie Klassizist? ‚Romantische‘ Taktmetrik bei Spontini und ‚klassische‘ Konvention bei Weber“, in: Zwischen Olympia und Freischütz. Oper in Berlin im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts. Repertoire – Realisierung – Rezeption, hrsg. von Fabian Kolb (Historische Musik-Kulturen, 1), Würzburg: Königshausen & Neumann 2024, S. 73–88.



Anselm Gerhard
wirkte von 1994 bis 2021 als Professor für Musikwissenschaft an der Universität Bern.

DIE OPER IST AUS, ABER DIE FRAU NICHT TOT

Eines der „Trabantenwerke“, die in der Saison 2023/24 „Das Rheingold“ begleiteten, war beim Wagner-Kosmos V die Oper „La Montagne Noire“. Ihre Komponistin Augusta Holmès war in Paris um 1890 ein Star, doch nach der Uraufführung galt ihre Oper lange als verschollen. Nach 129 Jahren war sie dann, klug inszeniert, an der Oper Dortmund zu erleben. In seiner Rezension vom 15. Januar 2024 in der FAZ war Jan Brachmann durchaus beeindruckt von dieser deutschen Erstaufführung. Wir drucken seine Besprechung hier nach

VON JAN BRACHMANN

Foto: Björn Hiltmann



Eine Oper voller verwegener und gescheiter Frauen: Anna Sohn als Héléna (Mitte links) und Alisa Kolosova als Dara (Mitte rechts) mit dem Dortmunder Opernchor in Augusta Holmès' „La Montagne Noire“

„LA MONTAGNE NOIRE“: REZENSION

Lauter verwegene und gescheite Frauen, von denen hier zu erzählen ist, doch beginnen wir gerade deshalb mit einem Mann: Mirko. „Die Memme Mirko“ könnten ihn zänkische Zungen heteronormativer Dinosaurier nennen, denn Mirko ist der Held mit Schürze, besser: der Antiheld im Zustand fortschreitender Veresellung. Die Beine sind schon bepelzt und behuft, als sich der einstige Sieger montenegrinischer Schlachten gegen die Osmanen bei seiner türkischen Geliebten Yamina besäuft.

Die Regisseurin Emily Hehl

macht an der Oper Dortmund auf elfmalkluger Weise den Helden zum Esel, weil der Esel das Tier ist, das lieber Lasten abwirft, statt sich das Rückgrat zu brechen. Und so wirft auch Mirko die Last seiner tradierten Geschlechterrolle als Held ohne Tötungshemmung ab. Zudem ist der Esel, biblisch überliefert, das Tier besonderer Gottesnähe. Bileams Eselin sieht Gott früher als ihr Reiter; Ochs und Esel teilen das Notlager mit dem neugeborenen Jesuskind, und auf einem Esel reitet Christus am Palmsonntag in Jerusalem ein.

Auch diese Szene zitiert Emily Hehl in ihrer Inszenierung von „La Montagne Noire“, wenn Mirkos Bluts- und Waffenbruder Aslar, einen Esel führend, mit Palmwedeln in seinem montenegrinischen Dorf begrüßt wird. Doch während die Montenegriner in einem fort den Namen Christi im Munde führen, um Türken zu töten, praktiziert Mirko das Gebot der Feindinnenliebe. Er, der Familie, Land und Glaube verriet und zu den Muselmännern überlief, erfüllt eigentlich Christi Gebot. Das steht so nicht im Libretto, aber Hehl hat es bemerkt, so wie sie bemerkt hat, dass Zum-Feind-Überlaufen auch bewertet wird als Weibisch-Werden. Ehrbegriffe sind Geschlechtsbegriffe. Daher die Schürze.

Augusta Holmès, die diese Oper über einen tragischen Helden zwischen der *femme fatale* Yamina und der *femme fragile* Hélène, Mirkos Verlobter, 1884 komponierte, war weder die eine noch die andere. Sie war eine *femme flamboyante* der Belle Époque. Sie selbst aber wahrte ihre finanzielle Unabhängigkeit, indem sie sich jeder Heirat verweigerte. Fünf Kinder hatte sie mit dem Schriftsteller Catulle Mendès, der

seinerseits mit der Dichterin Judith Gautier verheiratet war, die ihrerseits eine Liaison mit Richard Wagner unterhielt, der seinerseits von Augusta Holmès sehr bewundert, aber wenig nachgeahmt wurde.

Gewiss, es gibt in „La Montagne Noire“ ein Schwurmotiv, das gleich am Anfang mit massivem Blech exponiert wird und mehrfach wiederkehrt, es gibt Yaminas Erinnerungsmotiv an ihre Heimat – aber das müssen nicht Leitmotive in Wagners Sinn sein. Jules Massenet kennt diese Technik ebenso. Holmès

lehnt sich allenfalls ein wenig in der Orchestration an Wagner an, in Harmonik und Melodik nicht. Sie bildet das Metrum ihrer Verse und die Korrespondenzen ihrer Reime weiterhin musikalisch ab, statt sie in die Prosa einer „unendlichen Melodie“ aufzulösen.

Als erster Frau seit Louise Bertin war es ihr 1895 gelungen, „La Montagne Noire“ an der Pariser Oper, im *Palais Garnier*, herauszu-

bringen. Ein Misserfolg wurde es gleichwohl, nach 13 Vorstellungen abgesetzt und gründlich vergessen. Die Noten zum dritten und vierten Akt galten lange als verschollen, bis die Musikwissenschaftlerin Nicole K. Strohmann sie 2008 wiederentdeckte. Das *Palazzetto Bru Zane*, Zentrum für romantische französische Musik, besorgte 2023 eine komplette Notenausgabe, auf deren Basis nun in Dortmund die erste Aufführung seit 129 Jahren zustande gekommen ist. Uraufgeführt wurde dabei auch das originale Finale, bei dem ein orthodoxer Priester den Brudermord – Aslar tötet Mirko, um dessen Ehre zu retten – zum Heldentod umlügt und damit die Mechanismen patriarchaler Geschichtsschreibung vorführt. Dass – anders als in „Carmen“ oder „Samson et Dalila“ – die *femme fatale* nicht den Opfertod stirbt, sondern als Überlebende eine Gegengeschichte tradieren kann, ist ebenso eine feministische Volte Holmès' wie das Porträt der Yamina als freie Frau, die männliche Verfügungsgewalt als lächerlich bloßstellt.

Die Mezzosopranistin Aude Extrémo bringt in Dortmund für diese Rolle gurrende Sinnlichkeit, schwarz-schlundige Tiefe und tänzerische Gewandtheit mit. Sergey Radchenko ist ein ebenso strahlender wie verwundbarer Heldentenor, Mandla Mndebele ein chromglänzender, echter Ritter von Bariton. Der

„HOLMÈS
BILDET METRUM
UND REIM
MUSIKALISCH AB,
STATT SIE IN
DER ‚UNENDLICHEN
MELODIE‘
AUFZULÖSEN.“



Ein Empfang, als wäre der Erlöser gekommen: Der montenegrinische Krieger Aslar (Mandla Mndebele) kehrt in sein Dorf zurück, die Bewohner begrüßen ihn mit Fackeln und Palmwedeln

wehrbereite Mezzosopran von Alisa Kolosova als Dara beweist, wie groß der Anteil der Mütter auch postnatal an jedem Heldensohn ist. Wirklich bezaubernd in Anmut und Leichtigkeit klingt der Sopran von Anna Sohn als Héléna. Doch die Hauptrolle spielt der von Fabio Mancini prächtig ertüchtigte Chor, der die Szene nicht nur beherrscht, sondern vorantreibt.

Motonori Kobayashi kostet mit den Dortmunder Philharmonikern die Arabesken der Partitur aus, die den Ornamenten auf den historischen Trachten ähneln, die Emma Gaudio als Kostüme gestaltet hat. Etwas mehr lyrische Intensität statt lauter Kraftentfaltung (ein Problem, dessen Ursache schon bei der

„EMILY HEHL MACHT DEN HELDEN ZUM ESEL – EINEM TIER, DAS LIEBER LASTEN ABWIRFT, STATT SICH DAS RÜCKGRAT ZU BRECHEN.“

Komponistin liegt) würde dem Stück wohler tun. Im bunkerartigen Bühnenbild von Frank Philipp Schlößmann gestaltet Hehl immer wieder Tableaus, die Historienbildern gleichen, gebrochen aber werden sie durch die montenegrinische Gusla-Spielerin und Sängerin Bojana Peković. So zollt diese behutsame Inszenierung dem Stück, das keine Aufführungstradition kennt, Respekt, bezieht es philologisch auf eine volkskundliche Überlieferung zurück und reflektiert zugleich das Kräftespiel von Macht und Aneignung dabei. Feine, kluge Arbeit! ■

© Frankfurter Allgemeine Zeitung GmbH, Frankfurt. Alle Rechte vorbehalten. Zur Verfügung gestellt vom Frankfurter Allgemeine Archiv.



Jan Brachmann

ist seit 2016 Redakteur der FAZ und schreibt hauptsächlich über Musik und Oper.

EINE IDEALE ZUSAMMENARBEIT

Woher kommen eigentlich all die Noten, die im Rahmen des Formats *Wagner-Kosmos* an der Oper Dortmund gespielt werden? Bei Wagner selbst fällt die Antwort leicht: Der war immer schon im Repertoire, seine Partituren sind beim Schott-Verlag in Mainz (und auch anderswo) jederzeit verfügbar. Aber „*La Montagne Noire*“ von Augusta Holmès? „*Mazeppa*“ von Clémence de Grandval? „*Frédégonde*“ von Ernest Guiraud? Hier kommt die Stiftung *Palazzetto Bru Zane* in Venedig ins Spiel, mit der die Oper Dortmund eine enge Kooperation pflegt. Der künstlerischer Leiter Alexandre Dratwicki stellt die Arbeit dieses *Centre de musique romantique française* vor

VON ALEXANDRE DRATWICKI

Als die Oper Dortmund, mit der wir über die Wagner-Tradition sprachen, sich dazu bereit erklärte, Augusta Holmès' „*La Montagne Noire*“ in einer Neuinszenierung auf die Bühne zu bringen, glaubten wir, im Wachzustand zu träumen – so unmöglich schien uns dieses Projekt, das wir lange Zeit herbeigesehnt hatten. Durch unsere langjährige Zusammenarbeit mit dem Haus waren wir jedoch mit dem Abenteuergeist seines Intendanten vertraut. Aber wir hätten nie gedacht, dass er sich an ein so großes Unterfangen wagen würde, denn die Oper von Holmès ist zweifellos eines der ambitioniertesten Werke, das im 19. Jahrhundert von einer französischen Komponistin geschaffen worden ist. Dieses einzigartige Monument der

Spätromantik erfordert einen aufwendigen Bühnenapparat, einen großen Chor, ein großzügig besetztes Orchester und das uneingeschränkte künstlerische Engagement aller Beteiligten. Seine Wiederentdeckung in Dortmund war daher ein seltenes Bekenntnis zugunsten einer Komponistin dieses ansonsten verlorenen Opernerbes, was auch von der Presse und den Medien hervorgehoben wurde.

Nachdem wir „*La Montagne Noire*“ in Dortmund gehört hatten, war unser Team überzeugt, noch mehr für die Erhaltung dieses musikalischen Schatzes tun zu müssen. Deshalb haben wir dem Meisterstreich der szenischen Wiederbelebung des Werkes in Dortmund die Organisation einer Tonaufnahme angeschlossen, die den Fortbestand dieser Partitur sichern sollte – in direkter Fortsetzung der deutschen Aufführungen sowie in Anlehnung an eine Wiederaufnahme der Produktion in Bordeaux, die teilweise auf der Dortmunder Inszenierung von 2024 basierte. Diese Aufnahme steht im Einklang



Foto: Palazzetto Bru Zane

50 minutes y compris le prélude

Prélude



Orchestre

Andante maestoso

(Tutti)

Acte 9

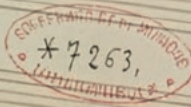
Quatuor

(Cairu)

(Quab)

(Cimb.)

(Ealle)



Auszüge aus der Klavierpartitur von Augusta Holmès 'La Montagne Noire' (mehr Informationen zu den Notenblättern auf Seite 47)

La Toite se lève. — Dans une ville sur la presqu'île de la Turquie. Un grand jardin planté de palmiers, et illuminé de lanternes multicolores. Au fond, escalier visible conduisant vers la ville, où tout on ne voit que la balustrade de pierre. — Parlois, vers les arbres, dans la nuit. De beaux édifices, jaunes et blancs, point de la plate de la citadelle. — C'est la nuit, et la lune... — *yamuis*, accueilli

„LA MONTAGNE NOIRE“: DISKURS

mit der Politik des *Palazzetto Bru Zane*, das mittlerweile fast schon regelmäßig szenische Neuinszenierungen mit Tonaufnahmen verbindet, damit diese Wiederbelebungen nicht nur wunderbare Ausnahmen bleiben, sondern zu Referenzen werden, die das Musikleben nachhaltig bereichern.

Es sei übrigens angemerkt, dass für dieses Projekt wie auch für andere Projekte der Oper Dortmund eine neue Ausgabe der Partitur auf der Grundlage der verfügbaren wissenschaftlichen Quellen erstellt wurde: Autographen, altes Orchestermaterial, Archivadokumente, Kritiken aus der damaligen Zeit. Unsere Arbeit beschränkt sich also keineswegs ausschließlich auf die künstlerische Auseinandersetzung, sondern setzt sich in weiteren Veröffentlichungen fort – Studienpartitur, überarbeitetes Material, Aufnahme, analytisches Libretto –, die die Kontinuität und Nachhaltigkeit der gemeinsamen Anstrengungen gewährleisten. Anlässlich dieser Produktion haben wir außerdem ein Taschenbuch herausgebracht, das das Leben von Augusta Holmès auf leicht verständliche Weise nachzeichnet und es dem Publikum somit ermöglicht, den Reichtum und die Vielfalt ihres Werks – weit über diese eine Oper hinaus – zu erfassen.

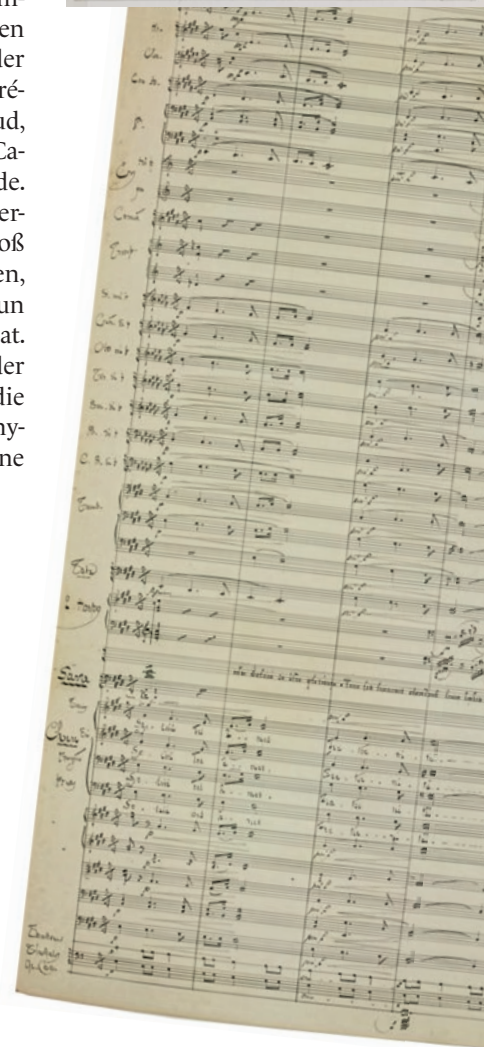
Diese Initiative ist kein Einzelfall. Sie ist Teil einer soliden Partnerschaft, die vor sieben Jahren begann und heute mit der Vorbereitung einer weiteren Ausgrabung auf der Bühne fortgesetzt wird, nämlich „Mazeppa“ von Clémence de Grandval. Dieses Werk, das 1892 in Bordeaux uraufgeführt wurde, also kurz vor „La Montagne Noire“ in Paris, gehört zu jener Generation französischer Opern, die von der romantischen Vorstellungswelt Mitteleuropas inspiriert sind, insbesondere von der Figur des Mazeppa, die durch Byron und Hugo und später durch Liszt und Tschaikowsky in der Musik berühmt wurde. Die Partitur, die lange Zeit als verschollen galt, konnte dank der Archive des Verlegers Choudens geduldig rekonstruiert werden und wurde dann in einer Konzertsfassung in München – mit dem

Münchener Rundfunkorchester und einer internationalen Besetzung – aufgeführt, als Auftakt zu einer szenischen Neuproduktion des Stückes auf der Bühne des Dortmunder Opernhauses.

Die in München entstandene Aufnahme offenbarte dem Publikum zwar eine Partitur von großer dramatischer Noblesse, doch um wieder vollständig zum Leben zu erwachen, musste das Werk noch die Bewährungsprobe der Bühne bestehen, diese unersetzliche Konfrontation des Musiktheaters mit Körpern, Raum und Licht. Die Aussicht auf diese Wiederaufführung in Dortmund setzt eine Reihe origineller Projekte fort, deren Bedeutung sowohl für die Kenntnis weiblichen Schaffens im 19. Jahrhundert als auch für die Bereicherung des aktuellen Repertoires der Opernhäuser unbestritten ist.

Diese beiden Aktionen zugunsten vergessener Komponistinnen stehen im Dialog mit einem weiteren Meilenstein der Zusammenarbeit zwischen der Oper Dortmund und dem *Palazzetto Bru Zane*: „Frédégonde“, einer *Grand Opéra* von Ernest Guiraud, die aufgrund des frühen Todes ihres Autors von Camille Saint-Saëns und Paul Dukas vollendet wurde. „Frédégonde“ wurde ursprünglich in den 1890er-Jahren komponiert und ist ein Beispiel für jene groß angelegten Werke, die die Geschichte aus Gründen, die oft nichts mit ihrem künstlerischen Wert zu tun haben, an den Rand des Repertoires gedrängt hat. Die viel beachtete und preisgekrönte Dortmunder Inszenierung von Marie-Eve Signeyrole umging die Einschränkungen der Covid-Zeit, indem sie eine hybride Form entwickelte, bei der das auf der Bühne

„DIE WIEDERENT-
DECKUNG IN
DORTMUND WAR
EIN SELTENES
BEKENNTNIS
ZUGUNSTEN EINER
KOMPONISTIN
DIESES ANSONSTEN
VERLORENEN
OPERNERBES.“



Augusta Holmès (1847–1903), französische Komponistin mit britisch-irischen Wurzeln, gehörte im Paris des 19. Jahrhunderts zu den ersten Frauen in ihrem Metier

Unten: eine Orchester-Manuskriptseite von „La Montagne Noire“

„DAS OPERNERBE IST EIN LEBENDIGER ORGANISMUS, DER NUR DARAUF WARTET, DURCH GESTEN DES VERTRAUENS, DER NEUGIER UND DES AUSTAUSCHS IMMER WIEDER NEU BELEBT ZU WERDEN.“

platzierte Orchester mit einer in einem benachbarten Schloss gedrehten Videowelt interagierte, die auf eine Großleinwand projiziert wurde, und so die zwingenden Notwendigkeiten eines Covid-Sicherheitskonzeptes zu einer kreativen Quelle der Inspiration machte. Dieses Konzept, das gefilmte Opern mit Orchester- und Gesangsdarbietungen verband, trug dazu bei, einen neuen Blick auf das Werk zu werfen und die dramatische Qualität eines Libretts von Louis Gallet hervorzuheben, das von drei großen Komponisten gemeinsam umgesetzt worden war.

Heute besteht eine beispielhafte Partnerschaft mit der Oper Dortmund, die auf Treue und Mut basiert und in ihrer Einzigartigkeit kaum ihresgleichen hat. In einer Opernlandschaft, die unbekannteren, nur selten gespielten Werken oft zurückhaltend gegenübersteht, erscheint uns die unwahrscheinliche Allianz zwischen Venedig und Dortmund als ein Vorbild an Beständigkeit und Originalität, das neue Wege zur Wiederentdeckung eines wesentlichen Teils unseres musikalischen Erbes eröffnet [Anm. d. Red.: Hier spielt Alexandre Dratwicky im französischen Originaltext mit dem Wort „Patrimoine“, was Erbe bedeutet, wörtlich aber hieße: „Was vom Vater kommt“. Dratwicky ergänzt: „et matrimoine“]. Jede neue Produktion beschränkt sich nicht auf einen isolierten künstlerischen ‚Coup‘, sondern ist Teil einer echten Rehabilitationsstrategie: Kritische Ausgaben, Schallplattenveröffentlichungen, wissenschaftliche Dokumentation, Vermittlungsmaßnahmen (Vorträge, Podcasts, populärwissenschaftliche Werke) – all dies trägt dazu bei, diese Werke wieder ins kollektive Gedächtnis zu rücken.

Es ist auch ein Laboratorium, in dem die Bedingungen der Opernproduktion neu erfunden werden. Der Dialog zwischen einer privaten Forschungs- und Verbreitungsstruktur, dem *Palazzetto Bru Zane*, und einem öffentlichen Repertoiretheater wie der Oper Dortmund ermöglicht es, Risiken zu teilen, Know-how auszutauschen und die lokalen Teams durch den Beitrag von Spezialisten zu bereichern: Musikwissenschaftler, Verleger, Dramaturgen, Historiker. Weit davon entfernt, Traditionelles und Zeitgenössisches gegeneinander auszuspielen, bringt diese Arbeit an den „Rändern“ des Repertoires Bühnenformen und dramaturgische Lesarten hervor, die das Publikum von heute direkt ansprechen und es einladen, eine umfassendere Kartografie der französischen Oper der Jahrhundertwende zu entdecken, in der Namen wie Augusta Holmès, Clémence de Grandval oder Ernest Guiraud endlich auf Augenhöhe mit denen von Gounod, Bizet oder Massenet stehen.

Wir wünschen uns, dass dieses Abenteuer noch lange andauert und die europäischen Bühnen weiterhin mit ebenso unerwarteten wie unverzichtbaren Projekten bereichert. Nicht nur, weil sie den Horizont des Publikums erweitern, sondern auch, weil sie bei jeder neuen Wiederaufführung daran erinnern, dass das Opernerbe ein lebendiger Organismus ist, der nur darauf wartet, durch Gesten des Vertrauens, der Neugier und des Austauschs immer wieder neu belebt zu werden – das ist es, was unsere beiden Institutionen heute miteinander verbindet. ■

Original in französischer Sprache. Übersetzung ins Deutsche: Heribert Germeshausen und Daniel C. Schindler



Alexandre Dratwicky

ist künstlerischer Leiter des *Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française* in Venedig.

Fotos: Wikimedia Commons, Palazzetto Bru Zane (Partitur), privat (Dratwicky)

WENN FRAUEN HASSEN

Unter dem Damoklesschwert eines erneuten Covid-Lockdowns wurde die Dortmunder Premiere der Oper „Frédégonde“ zur eindrucksvollen Demonstration künstlerischen Durchhaltewillens und sorgsamem Umgang mit den Infektionsrisiken. In ihrer am 29. November 2021 in der *Frankfurter Rundschau* erschienenen Rezension hat Judith von Sternburg dieses Zusammenspiel von Pandemie-Wirklichkeit und Kunstwillen sehr einprägsam festgehalten

VON JUDITH VON STERNBURG





In einer Mischung aus Live-Erlebnis auf der Bühne und Stummfilm lässt die Regisseurin Marie-Eve Signeyrole in der Oper „Frédégonde“ die Zeit der Merowinger auferstehen. Szene mit Sergey Romanovsky als Mérowig und Anna Sohn als Brunhilda

„FRÉDÉGONDE“: REZENSION

Gefühlte Minuten vor dem nächsten Lockdown, für dessen mögliche Notwendigkeit, so sie eintritt, die deutschen Theater zu 100 (hundert) Prozent nicht verantwortlich gewesen sein werden, demonstriert auch die Oper Dortmund noch einmal den seriösen Umgang mit Infektionsrisiken. Die Produktion, um die es geht, gehört nicht nur zu den bereits verschobenen, sie ist auch unter verschärften Corona-Bedingungen entstanden. Man sieht es ihr an, man sieht die Kreativität, mit der das geschehen kann, und die Liebe zum Theater. Ein großartiger Abend.

Dass das Werk selbst eine ungeplante, unplanbare Entstehungsgeschichte hat, passt hervorragend dazu. Dass es von Ehrgeiz und Begehren, von greller Gewalt und nacktem Hass erzählt, gibt ihm Spannkraft für alle Tage, auch für diese. „Frédégonde“ heißt die Oper, weil die Hauptfigur, Brunhilda, zu nah an Richard Wagners Walküre schien, mit der sie nichts zu tun hat – anders als die Musik, die zum Teil deutlich zumindest an den romantischen Wagner des „Tannhäuser“ oder „Lohengrin“ denken lässt und es triftig macht, die Produktion in die für 2022 erneut geplanten Dortmunder *Wagner-Kosmos*-Tage zu integrieren. Komponist Ernest Guiraud (bekannt als Schöpfer der „Carmen“- und „Hoffmanns Erzählungen“-Rezitative, Oper zeigt sich hier insgesamt als Gemeinschaftsprodukt) starb 1892 über der Arbeit. Sein Schüler Paul Dukas übernahm die Orchestrierung der ersten drei Akte, der Kollege Camille Saint-Saëns – dies ist die eigentliche Sensation – komponierte die beiden Schlussakte. Sodass es nach der Pause eine mit Sinnlichkeit aufgeladene Szene zwischen Frédégonde und ihrem Mann Hilpéric gibt, die so sehr nach Samson und Dalila klingt, wie es unter Eheleuten denkbar ist.

Die Handlung gehört in die Zeit der fränkischen Merowinger und hier vornehmlich Merowingerinnen. Frédégonde (gestorben 597 n. Chr.) und Brunhilda (545/550–613), die Königinnen von Neustrien und Austrasien, beharken sich in einer halb privaten, halb dynastischen Fehde. Historisch endet das für Brunhilda grauslig, in der Oper aber schon vorher und eine Spur lapidar mit dem Suizid von Brunhildas Gemahl Mérowig, der zugleich der Stiefsohn Frédégonde ist. Mit Zwischentiteln wird das Geschehen historisch aufgefüllt, aber ohnehin merkt man, dass es nicht um barocke Affekte geht. Hier weht ein schärferer Wind. Im dominanten Film wird er spürbar trotz der Frühlingslandschaft. Denn Folgendes wird von Regisseurin Marie-Eve Signeyrole und ihrem Team geboten: Im

riesigen Dortmunder Opernhaus sitzt das Publikum ausschließlich in den Rängen. Im Parkett verteilt sich der Chor (von Fabio Mancini geleitet), der auf diese Weise eine akustisch zutiefst befriedigende Rolle hat. Schemenhaft sind Individuen erkennbar, rücken einem durch Doppelauftritte auch im Film zudem noch näher. Auf der Bühne gibt es einen bespielbaren Streifen, eine lange Tafel, an der die singenden Original-Königinnen und -Könige Platz nehmen und sich Höflinge und Geistliche tummeln können. Daneben ein zweites Tischlein für eine Schachpartie, die die beiden Feindinnen den Abend über spielen. Hinter dem Bühnenstreifen wird das Orchester sichtbar, geleitet von Motonori Kobayashi, der der heißen Musik mit einer Kühle begegnet, die sie erst recht schäumen lässt. Die opulenten Bläusersätze so reinlich, dass man die Akteure um ihre Nerven nur beneiden kann.

Überm Orchester schließlich die Leinwand, auf der der Film gezeigt wird. Gedreht wurde in und um Schloss Bodelschwingh, einem Wasserschloss der Familie zu Knyphausen, die auch einen Rheingauer Weinfreunden und -freundinnen vertrauten Zweig hat. Signeyrole und der für den Film hinzugestoßene Zusatzregisseur Laurent La Rosa machten damit im großen Corona-Loch 2020 aus der Not eine Tugend. Machten also überhaupt etwas, das jetzt das Bühnengeschehen zum Teil natürlich doppelt, zum Teil drastischer (mehr Nähe, mehr Gewalt, mehr Schrecken) ausgestalten kann, das gelegentlich auch eigene Wege geht. Das aber immer ein Verstärker für die Oper ist, nie eine schwächliche Ablenkung. Im Gegenteil werden die Figuren umso stärker in Szene gesetzt, die Sängerinnen und Sänger mit schauspielerischen Qualitäten: Anna Sohn ist Brunhilda, deren Warte die Inszenierung einnimmt und deren Sopran leidenschaftlich blüht und flackert. Hyona Kim ist eine echt eiskalte Frédégonde mit dem Mezzo einer Frau, die keiner ungestraft herausfordert. Die Könige sind in diesem Löwinnenkäfig die Reagierenden. Umso mannhafter singen der mächtige Bariton Mandla Mndebele als Hilpéric und der herrlich sorgenfreie Tenor Sergey Romanovsky als Mérowig, der einfach Sänger und nicht König hätte werden sollen. Yashis große Opernkostümierung lässt die Truppe im Film und im Theater erst recht wie aus ihrer Welt herausgekegelt erscheinen.

Selbstverständlich wartet jetzt kein vernünftiger Mensch bis zum nächsten Jahr, sondern schaut und hört sich direkt wenigstens im Video diese bis in die Poren geglückte Entdeckung an. (Anm. d. Red.: Dieser Satz bezieht sich auf das pandemiebedingte Streaming-Angebot der Oper Dortmund, das es damals gab.) ■

„EHRGEIZ
UND
BEGEHREN,
GRELLE
GEWALT
UND
NACKTER
HASS
GEBEN DEM
WERK
SPANN-
KRAFT
FÜR ALLE
TAGE.“



Judith von Sternburg
ist Redakteurin für
Literatur, E-Musik
und Theater in der
Feuilletonredaktion der
Frankfurter Rundschau.

Fotos: Björn Hickmann; Peter Jülich, Frankfurter Rundschau (von Sternburg)



Zwei Königinnen blicken auf ihr bewegtes Leben zurück: Anna Sohn als Brunhilda (vorn) und Hyona Kim als Frédégonde

FERNE WELTEN, TIEFE GEFÜHLE

In seinem Vortrag über die Oper „Frédégonde“ beim *Wagner-Kosmos III* im Mai 2022 zeigte Günther Heeg, Direktor des *Centre of Competence for Theatre (CCT)*, wie ausgerechnet die historische Fremdheit und Brutalität der beiden Heldinnen in der Entstehungszeit der Oper, im Paris des *Fin de Siècle*, eine aktuelle Relevanz entfalten konnte

VON GÜNTHER HEEG

FREMDKÖRPER UND FASZINOSUM

„Frédégonde“ erscheint auf den ersten Blick fremd im Sinne von unbekannt – und merkwürdig. Denn merkwürdig, ja außergewöhnlich ist es, dass die Oper vier Väter hat. Den Librettisten Louis Gallet (1835–1898), der den Stoff über die blutige Rivalität der Merowinger-Königinnen Brunhilda und Frédégonde zweimal Camille Saint-Saëns (1835–1921) angeboten hatte. Nachdem dieser erst abgelehnt hatte, fand das Szenario 1889 in dem Komponisten Ernest Guiraud (1837–1892) einen interessierten Abnehmer. Guiraud starb 1892, nachdem er drei von sechs vorgesehenen Akten der Oper komponiert hatte. Nun übernahm Camille Saint-Saëns, reduzierte nach Absprache mit Gallet das Ganze auf fünf Akte, und damit es voranging, wurde noch Paul Du-

kas (1865–1935) zur Orchestrierung der fertig komponierten Szenen herangezogen. Am 18. Dezember 1895 wurde „Frédégonde“ an der Académie Nationale in Paris uraufgeführt und brachte es auf acht Folgevorstellungen.

Fremder noch als die unfreiwillige Arbeitsteilung bei der Komposition der Oper mutet der Stoff selbst an. Die Handlung führt in die Zeit der Merowinger zurück. Der Plot vom erbitterten Kampf der Merowinger-Königinnen, ihren mit äußerster Brutalität geführten Schlachten und politischen Intrigen wirkt archaisch im Paris des *Fin de Siècle*. Aber gerade in der Begegnung mit der archaischen Gewalt des Fremdkörpers „Frédégonde“ inmitten einer modernen, aufgeklärten Gesellschaft könnte die Attraktivität der Oper zu suchen sein. „Frédégonde“ fasziniert nicht zuletzt wegen der unverhüllten Gewalt, die die Handlung grundiert. Das Faszinosum aber wird sowohl gefürchtet als auch begehrt. Seine Geschichte wäre aufzuarbeiten, soll die Macht der Gewalt nicht fort dauern. »



Foto: Palazzetto Bru Zane

Frédégonde.

Prelude

Andante sost^{to}

1^{re} & 2^e Flutes
 3^e Flûte
 2 Hautbois
 Cor Anglais
 2 clarin^{tes} en la
 1 clarin^{te}-bass en la
 2 Bassons
 Contrebasson
 2 Cors ordin^{aires} en Mi
 2 Cors chrom. en Fa
 2 Trompettes en mi
 1^{re} et 2^e Trombones
 3^e Trombone
 Euba
 Timbales

1^{er} Violons
 2^{es} Violons
 Altos
 Violoncelles
 Contrebasses

And^{ante} Sost^{to}

col. *mf* *pp*

Sempre marcato

Sempre marcato

Sempre marcato



A. 669. b. [I]

Auszug aus der Orchester- und der Klavierpartitur der Oper „Frédégonde“ (mehr Informationen zu den Notenblättern auf Seite 47)

FERNE WELTEN

Die Geschichte der Merowinger zählt zur französischen Gründungsgeschichte. Der historische Gewährsmann im 19. Jahrhundert dafür ist der Historiker Augustin Thierry (1795–1856). Er berichtet von dem Geschichtsmythos, den er in Schulbüchern vorgefunden hat: Demzufolge schafften die Merowinger als die Franken durch ihre Siege die Grundlagen der französischen Monarchie. Gegen diesen Gründungsmythos wendet sich Thierry. Bei ihm sind die Merowinger die Eroberer und Barbaren, die der galloromanischen Bevölkerung Gewalt antun. Seine „Récits des temps mérovingiens“ von 1842 sind Kampfgeschichten. Deren Protagonist:innen zeichnen sich durch Charakterlosigkeit, Habgier und Zügellosigkeit aus. Thierrys Geschichtserzählungen zielen darauf, moralische Abscheu und Empörung gegen die Verbrechen der Eroberer hervorzurufen. Empörung und Auflehnung gegen verbrecherische Eroberer sollen nach Thierry fortan die bestimmenden Grundzüge des französischen Nationalcharakters ausmachen.

Nicht um die Vorzeit, sondern um die Gegenwart ist es „Frédégonde“ zu tun. In dieser Oper ist die Bewegung zurück in die ferne Vergangenheit begleitet von einem Fremdwerden, ja Fremdmachen der Gegenwart. Eine neue Erfahrung gegenwärtiger Zustände stellt sich durch den Kontrast mit der fremden Geschichte ein. Das heißt aber nicht, dass diese nur Staffage für eine aktuelle Problemlage ist. Vielmehr tritt die dramaturgisch-musikalisch durchkomponierte Geschichte in ihrer Vieldeutigkeit, ihren Wendungen und Umbrüchen in ein dynamisches Verhältnis zur Gegenwart. Mit jedem Umschlag der Handlung entfernt sich die Geschichte mehr von der Gegenwart und lässt beide einander fremd werden. Und mit jeder neuen Wendung fordert die Fremdheit dazu heraus, das historische Geschehen auf die Gegenwart zu beziehen und mit ihr zu vergleichen. Dieses Verfahren, von Bertolt Brecht später Historisieren genannt, macht die damalige wie heutige Aktualität der Oper „Frédégonde“ aus.

TIEFE GEFÜHLE

In der Mitte der Place Denfert-Rochereau in Paris steht auf einem hohen Sockel das Standbild eines grimmigen Löwen. Es ist eine Kopie des Löwen von Belfort, einer monumentalen Steinskulptur, die an die Verteidigung Belforts durch Colonel Denfert-Rochereau im deutsch-französischen Krieg 1870/71 erinnert. Den Krieg hat Frankreich dennoch verloren. Die Niederlage wurde 1871 mit der Ausrufung des deutschen Kaiserreichs im Spiegelsaal von Versailles besiegelt. Der Löwe auf der Place Denfert-Rochereau hat diese Schmach nicht vergessen. Sein Haupt ist nach Osten gerichtet, dorthin, wo jenseits des Rheins der Erzfeind haust. Er hält die Erinnerung an tapferen Kampf und bittere Niederlage gleichermaßen fest und wartet auf den Tag der Rache.

Das Racheverlangen ist auch mehr als 20 Jahre nach der Niederlage im deutsch-französischen Krieg nicht gestillt. Im unmittelbaren Vorfeld von Guirauds und Saint-Saëns' Arbeit an „Frédégonde“ entwickelt sich in Frankreich der Boulangismus, eine populistische Bewegung, die die Niederlage von 1870/71 nicht länger akzeptieren will. Namensgeber und Anführer der Bewegung ist der entlassene General Georges Ernest Boulanger (1837–1891). Im Volk wird er „General Revanche“ genannt. Der heiße Wunsch nach Revanche ist das kollektive Grundgefühl der französischen Nation bis zum I. Weltkrieg. Er überträgt sich auf das Deutsche Reich nach der Niederlage 1918 und dem Frieden von Versailles und setzt sich wechselseitig bis nach dem II. Weltkrieg in der intensiv praktizierten „Erbfeindschaft“ zwischen beiden fort.

Der andauernde Krieg zwischen Neustrien und Austrasien in „Frédégonde“ ist der fremde Spiegel dieser Erbfeindschaft. Brunhilda, Herrscherin von Austrasien, ist König Hilpéric von Neustrien und seiner früheren Konkubine und jetzigen Gemahlin Frédégonde feind, die Brunhildas Schwester Galswintha ermorden ließ. Den Tod der Schwester zu rächen ist der Trigger für das Handeln Brunhildas. Revanche! Louis Gallet, der Librettist, stellt die Ereignisse so zusammen, dass sie als ununterbrochene Abfolge feindlicher Aktionen und Reaktionen zwischen Brunhilda und Frédégonde erscheinen. Die dramaturgische *Télescope* [Anm. d. Red.: Das französische Wort wäre hier am ehesten mit „Kettenreaktion“ zu übersetzen] der Handlungen lässt kein anderes Interesse, keine Betätigung, kein Gefühl mehr übrig, das sich nicht der Logik der Revanche beugt.



Camille Saint-Saëns (1835–1921) lehnte den „Frédégonde“-Stoff zunächst ab



Louis Gallet (1835–1898), Librettist und Schriftsteller, verfasste mehrere Libretti für Camille Saint-Saëns

Von den 5 Akten der Oper sind die Akte 1, 3 und 5 durch kriegerische Ereignisse geprägt. Dass die Logik von Krieg und Revanche alles beherrscht, zeigt sich aber besonders in den intimen Begegnungen der beiden Paare. Der zweite Akt schildert die aufkeimende Liebe zwischen der Gefangenen Brunhilda und ihrem Bewacher Mérowig, dem Sohn König Hilpéric, der eigentlich den Auftrag hat, sie ins Kloster nach Rouen zu überstellen. Was für Mérowig, den ungeliebten Sohn, Liebe sein mag, ist für Brunhilda jedoch nicht zuletzt Mittel zum Zweck. Bündnis und Heirat mit Mérowig setzen sie erneut in den Stand, den Kampf gegen Frédégonde und Hilpéric fortzusetzen. Frédégonde wiederum nutzt die Liebe ihres Gatten Hilpéric dazu, den verhassten Stiefsohn Mérowig ein für alle Mal von der Thronfolge auszuschließen.

ERBFEINDSCHAFT UND DIE LOGIK DER KETTENREAKTION

Die dramaturgische *Télescopage* in „Frédégonde“ zeigt die Durchrationalisierung des privaten und gesellschaftlichen Handelns nach der Logik von Revanche und Erbfeindschaft. Das ist das Moderne an diesem totalisierten Racheverlangen. Nicht archaische Gewalt bricht sich darin spontan und unkontrolliert Bahn, sondern Kalkül setzt die Gewalt frei. Es ist die Gewalt nicht von vorzeitlichen Barbaren, sondern die Gewalt der bürgerlichen Gesellschaft.

Der Ursprung der Gewalt mitten im Bürgerlichen ist in der Niederlage zu finden. Das Racheverlangen der Protagonistinnen der Oper wie der Franzosen und Deutschen in den Jahren der Erbfeindschaft ist ein folgenreiches, aber an der Oberfläche verbleibendes kollektives Gefühl. Es imaginiert noch die Souveränität der Handelnden. Der 1. Akt von „Frédégonde“ zeichnet ein anderes Bild. Die Verdichtung und Engführung der Ereignisse in der historisierten Gegenwart bewirkt Erschütterungen und Versetzungen in der Tektonik des Handlungsgefüges. Sie setzt tiefer liegende vergessene und verdrängte kollektive Gefühle frei. Eben war Brunhilda noch gefeierte Königin von Austrasien, gerade noch hat sie sich zur Rache an Frédégonde gerüstet, da ist der Sitz ihrer Herrschaft schon von Hilpéric und Frédégonde erobert. Die mit Macht Ausgestattete sieht sich am Boden und als Gefangene ihren Feinden ausgeliefert. Es ist ein Albtraum mehr denn eine reale Handlung.

Ein Albtraum, in dem sich die Angst vor dem Verlust der Souveränität, die Angst vor der Unsicherheit aller Verhältnisse und vor der plötzlichen Wegnahme

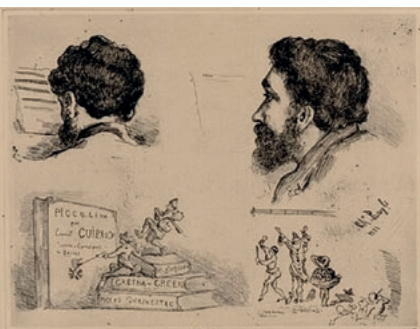
des fest inne geglaubten sozialen Rangs Bahn bricht. Es ist die latente Grundangst einer dynamischen bürgerlichen Gesellschaft im sozialen Wandel, wie sie in den Großmächten vor dem I. Weltkrieg zu spüren ist. Zu dieser Angst gesellt sich in „Frédégonde“ die Scham. Der fatale Höhepunkt des 1. Akts ist die Erniedrigung, die Brunhilda widerfährt, als Frédégonde ihr das bewunderte Diadem abnimmt, um sich selbst damit zu schmücken. Die Scham über diese Erniedrigung macht die latente Grundangst erst virulent. Die Gedeemütigte wird danach trachten, die Scham über ihre Erniedrigung umzuwandeln in Wut und Hass, um als Agentin des Racheverlangens geborgte Souveränität zurückzugewinnen. Die uneingestandene Scham ist der tiefere Beweggrund für den Furor der Rache. Ihre Wiederkehr in den Feind-erklärungen und Rachekriegen unserer Gegenwart zeigt uns mit großer Deutlichkeit die Aktualität der Oper „Frédégonde“ heute. Die Oper schließt mit der Tragödie von Vater und Sohn. Der abtrünnige Sohn hat sich zu den Füßen des Vaters geworfen. Hilpéric, unterstützt von Frédégonde, lässt sich nicht erweichen. Der Sohn, das ungeliebte Kind, verzweifelt über dem Verlust von Liebe und Freiheit, ersticht sich. Sein Selbstmord ist ein letzter, vergeblicher Versuch, den Kreislauf der Gewalt zu unterbrechen.

Besser wäre zu lernen, mit der Scham zu leben. Dann vielleicht auch gäbe es Denkmäler auf allen Places des Defaites dieser Welt, auf denen das Angedenken an Löwenmut sich mit der Anerkennung der Scham verbindet. ■



Günther Heeg

ist Direktor des Centre of Competence for Theatre (CCT) und Prof. em. für Theaterwissenschaft an der Universität Leipzig.



Ernest Guiraud (1837–1892) übernahm die Komposition, starb allerdings so früh, dass Saint-Saëns „Frédégonde“ schließlich vollendete

AUF DER SPUR DER VERSCHOLLENEN OPERN



Die Veresung des Opernhelden:
Sergey Radchenko als Mirko in
Emily Hehls Inszenierung der Oper
„La Montagne Noire“

In diesem Heft haben wir mehrere Notenblätter aus Handschriften, Kopien, Partituren oder Klavierauszügen abgebildet, auf die das Team des *Palazzetto Bru Zane* in Venedig bei der Rekonstruktion der in Dortmund gespielten französischen Opern des *Fin de Siècle* zurückgreifen konnte. Hier gibt der künstlerische Leiter Alexandre Dratwicky einige Erläuterungen zu diesem Quellenmaterial

VON ALEXANDRE DRATWICKI

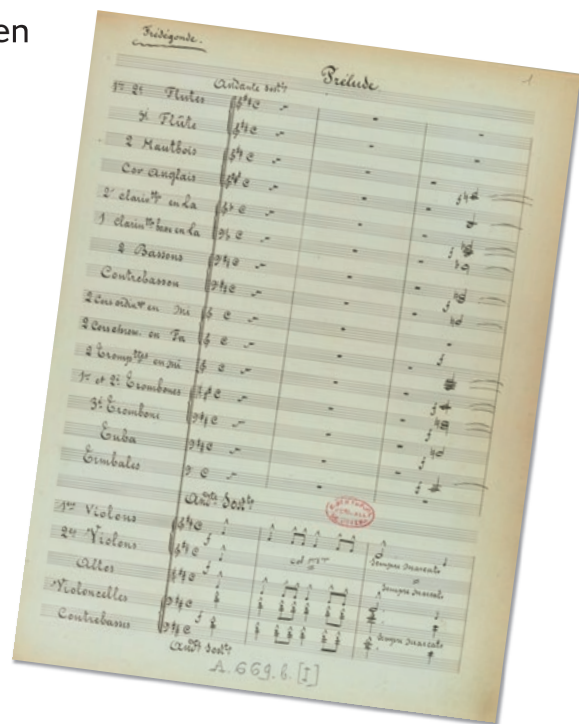
Die verschiedenen Aufführungen in Dortmund erforderten alle umfangreiche redaktionelle Vorarbeiten, die für die Wiederentdeckung und originalgetreue Restaurierung dieser selten aufgeführten Werke unerlässlich waren. Jedes Projekt basierte auf einer gründlichen Untersuchung der verfügbaren Quellen und einem kritischen Ansatz, der darauf abzielte, Editionen zu erstellen, die sowohl musikwissenschaftlich fundiert als auch für die Aufführung praxistauglich sind.

Das erste Projekt betraf „Frédégonde“ von Ernest Guiraud, das nach seinem Tod von Camille Saint-Saëns in Zusammenarbeit mit Paul Dukas fertiggestellt wurde. Die redaktionelle Arbeit stützte sich auf eine Reihe von Manuskriptquellen, die in der Bibliothek des Opernhauses aufbewahrt werden, darunter die Reinschrift der Partitur von Camille Saint-Saëns, die seit ihrer Fertigstellung unverändert geblieben ist, sowie zahlreiche Orchestrierungsskizzen, Klavierauszüge und mehrere musikalische Ergänzungen von Paul Dukas. Ebenfalls erhalten geblieben ist Guirauds Klavierauszug, den der Komponist vor seinem Tod nicht mehr orchestrieren oder fertigstellen konnte. Die Ausgabe wurde durch einen systematischen Vergleich all dieser Quellen erstellt, wobei Saint-Saëns' Reinschrift als primäre Quelle herangezogen wurde, da das Werk später nie überarbeitet wurde, weil es keine dauerhafte Anerkennung fand.

Das zweite Projekt befasste sich mit Augusta Holmès' „La Montagne Noire“. Obwohl einst eine historische Ausgabe existierte, war deren Original-Druckmaterial verloren gegangen, sodass nur noch Fragmente einzelner Stimmen und eine aufgrund verblasster

Tinte schwer lesbare Partitur erhalten waren. Daher stützte sich die Arbeit auf Augusta Holmès' handschriftliches Manuskript, das in der Holmès-Sammlung der Bibliothek von Versailles aufbewahrt wird. Dieses Manuskript wurde sorgfältig mit den erhaltenen zeitgenössischen Veröffentlichungen verglichen. Dadurch konnte eine neue, vollständige und lückenlose Ausgabe erstellt werden, die auch die verschiedenen, während der Proben entstandenen Varianten berücksichtigt und somit eine umfassende und historisch fundierte Fassung des Werkes bietet.

Das dritte Projekt schließlich behandelte Clémence de Grandvals „Mazeppa“. Es wurden Gespräche mit den 1845 von Antoine de Choudens gegründeten Editions Choudens geführt, und eine vergleichende Untersuchung der erhaltenen Materialien – darunter Orchesterpartituren und Klavierauszüge – ergab, dass für bestimmte Passagen des Werkes zwei unterschiedliche Fassungen existierten. Dabei zeigte sich, dass die sogenannte endgültige Fassung erhebliche Kürzungen enthielt. Diese Passagen wurden in einer modernen Ausgabe wiederhergestellt und neu gestochen. Diese Ausgabe wurde in die Aufführungsmaterialien von Choudens aufgenommen. Das Material, das weiterhin im Besitz des Verlags ist, wurde in Zusammenarbeit mit dem *Palazzetto Bru Zane* erstellt und ermöglicht es nun, „Mazeppa“ vollständig und ohne die durch die frühere editorische Tradition bedingten Kürzungen aufzuführen. ■



Alexandre Dratwicky
ist künstlerischer Leiter
des *Palazzetto Bru Zane*
– Centre de musique
romantique française
in Venedig.

KAPITEL 2

WAGNER UND DER „RING“

Erstmals inszenierte Peter Konwitschny den „Ring“: eine Rezension, drei Diskurse und zwei weitere zu Wagners Kunstreligion

Ungewöhnliche
Reihenfolge: Peter
Konwitschnys „Ring“
startete mit der
„Walküre“; Szene mit
Stéphanie Müther
als Brünnhilde und
Noel Bouley als
Wotan

2022 „DIE WALKÜRE“

„DER RING DES NIBELUNGEN“: REZENSION



Schöner Konwitschny-Kniff: Horn-Spieler Jan Golebiowski kommt aus dem Orchestergraben auf die Bühne, um sich ein musikalisches Duell mit Siegfried (Daniel Frank) zu liefern

Foto: Thomas M. Jauk



2023 "SIEGFRIED"

„DER RING DES NIBELUNGEN“: REZENSION

Götter, die in Jurten hausen:
Ks. Morgan Moody als
Donner (l.), Tommi Hakala
als Wotan und Ursula Hesse
von den Steinen als Fricka



2024 „DAS RHEINGOLD“

„DER RING DES NIBELUNGEN“: REZENSION



Bewährtes Finale: Zum Abschluss des Dortmunder „Rings“ brachte Peter Konwitschny seine Stuttgarter Inszenierung der „Götterdämmerung“ aus dem Jahr 2000 auf die Bühne (mit v. l. Daniel Frank als Siegfried, Ruth Katharina Peeck als Floßhilde, Tanja Christine Kuhn als Wellgunde und Sooyeon Lee als Woglinde)

Foto: Thomas M. Jauk



2025 „GÖTTERDÄMMERUNG“

DIE UNGEWOHNT LEICHTIGKEIT DES „RINGS“

Im Zentrum des *Wagner-Kosmos VI* stand im Mai 2025 die zyklische Aufführung des „Rings des Nibelungen“ in der Inszenierung von Peter Konwitschny. Markus Thiel versucht eine Gesamtschau auf vier Abende mit vier verschiedenen Bühnenbildnern und einem einzigen Regisseur

VON MARKUS THIEL

Das Kulissenlager hatte offenbar eine gute Kühlung. Oder war alles luftdicht verpackt? Ein Vierteljahrhundert nach Herstellung ist diese Produktion jedenfalls so knackig wie premierenfrisch. 2000 war Peter Konwitschnys „Götterdämmerung“ Höhe- und Zielpunkt des legendären Stuttgarter „Ring des Nibelungen“. Erstmals überhaupt wurde am Neckar bekanntlich die Aufsplittung von Richard Wagners Tetralogie riskiert, vier Musikdramen, vier Regieteams. Das zog Varianten nach sich, mit unterschiedlichen bis krampfigen Ergebnissen. Dortmund wählte eine aparte Lösung: Der Regisseur, Peter Konwitschny, blieb derselbe, dafür wechselten die Ausstatter. Es wurde ja auch Zeit. Einer der wichtigsten Theatermacher der vergangenen Dekaden, dieser radikal Werktreue, dieser be-

dingungs- und schonungslose Analyst, stand bislang ohne Eintrag in der „Ring“-Geschichte da.

Für Heribert Germeshausen, Intendant der Oper Dortmund, ein Coup. 2022 startete man, etwas ungewöhnlich, mit der „Walküre“, 2023 folgte „Siegfried“, 2024 „Das Rheingold“, alles neu inszeniert, und 2025 besagte „Götterdämmerung“, die so viel mehr als eine Wiederaufnahme oder Reanimation war. Jede Premiere wurde flankiert von einem *Wagner-Kosmos*. Vorträge, Podiumsrunden, weitere Neuproduktionen anderer Komponisten als Wagner-Fortführung oder -Konfrontation, sogar Gottesdienste, der Preis der deutschen Schallplattenkritik schickte seine Kritiker-Quartette. Wagnerianer teils aus Übersee reisten an. Im Finaljahr wurde noch Konwitschnys 80. Geburtstag nachgefeiert. Der Jubilar sonnte sich



Oligarchen-Prunk:
Riese Fafner (Denis
Velev) vergnügt
sich in „Siegfried“
im goldenen Bad
mit dem Waldvogel
(Alina Wunderlin)

in den Ehrungen, auch in den Buhrufen, anderes hätte sich für ihn falsch angefühlt.

Zwei szenische Klammern gab es dennoch in den vier „Ring“-Teilen. Vor Beginn lugte jeweils ein Welteschen-Ast aus der Vorhangspalte, der mit lautem Säegeräusch aus den Lautsprechern ritzeratze zu Boden ging. Für die „Götterdämmerung“ wurde das ins Foyer verlegt. Und: Für die entsprechenden Partiturstellen nahmen sechs Harfenistinnen im Proszenium Platz, je drei auf einer Seite. Das klangliche Aufrauschen, überhaupt Wagners Molekularküche wurde augenfällig. Es war ein alter Konwitschny-Kniff. Instrumentalisten dürfen gern mal mitspielen. Nicht als Gag, sondern als theatrales, poetisches bis augenzwinkerndes Gegenüber. Die Musik als personalisierter Partner: Nicht nur hier offenbart sich der

Partiturkenner, der anders als die mit Reclamheft bewaffneten Kolleginnen und Kollegen so vieles aus den Noten begründen kann. Im „Siegfried“ führte das zu einem der schönsten Konwitschny-Einfälle. Als der Held vergeblich versuchte, sich eine Flöte zu schnitzen, trat plötzlich der leibhaftige Hornist der Dortmunder Philharmoniker auf, um sich ein musikalisches Gefecht zu liefern. Gelächter und Szenenapplaus – wann passiert das je im „Ring“?

Mit Ausstatter Johannes Leiacker erzählte Konwitschny den „Siegfried“ als Abfolge von Containerszenen. Einer diese Kästen beheimatete Mimes Schmiede, in Akt zwei umschlichen Wotan, Mime und Alberich eine hermetisch verschlossene Box, aus der Fafners Stimme dröhnte. Als die Vorderwand umfiel, sah man den Riesen, wie er mit dem

„DER RING DES NIBELUNGEN“: REZENSION

Waldvogel, ein Papagena-Wesen, in einer Goldwanne saß, drum herum Goldbarren, Goldwände, eine Orgie des schlechten Geschmacks. Oligarchen dürfte das gefallen – was man sich eben so leistet, wenn ein Ring alles möglich macht. Niemand wurde allerdings von Konwitschny denunziert. Die auf der Bühne waren teils Freaks, aber keine Karikaturen.

Und doch blieb der Abend reduziert und balanciert im Einsatz der szenischen Mittel. Es war ein feiner Humor mit Minizeichen samt großer Wirkung, nicht nur hier, im Scherzo des „Rings“. Im Finalakt dann die hohe, höchste Schule der Regie. Keine szenischen Krücken mehr, kein Konzeptgewese, sondern zwei Menschen auf fast leerer Bühne. Brünnhilde und Siegfried, die sich misstrauten, die unschlüssig waren angesichts plötzlicher Zweisamkeit. Die schutzlos waren und begriffen, dass sie sich nicht nur brauchen, sondern füreinander bestimmt sind und alles Bisherige über Bord werfen müssen. Wenn's denn, wir wissen ja, wie es ausgeht, so einfach wäre. Nur Brünnhildes Ross Grane lag als Skelett herum. Konwitschnys Gag entsprang der Logik des Stücks: Das Tier hat Frauchens jahrelangen Schlaf logischerweise nicht überlebt.

Aus Ironie Wahrhaftigkeit destillieren, das passierte auch in der „Walküre“. Frank Philipp Schlußmann baute dafür Küchen. Eine berstende, in der Nothung von der Decke baumelte, ein Apartment mit Bosch-Kühlschrank für Akt zwei, am Ende degradierte Wotan seine Tochter zum lippenstiftverschmierten Heimchen am Herd. Das geliebte Herzschmerzstück „Walküre“ driftete da in die zynische Familien-Soap – mit eindeutigen Übeltätern: Wie so oft gab sich Konwitschny als Feminist. Aber sich selbst erschöpfender Realismus mit Ironie-Zwang? Konwitschny war da wie immer weiter. Aus der Drastik des Alltäglichen, aus der kaum verbrämten Schilderung des Allzumenschlichen, auch aus dem Spiel mit den Theatermitteln gewinnt dieser Zauberkastenmeister der Oper ja seinen gedanklichen Überbau. So sehr der „Ring“, mit dem Konwitschny seine Hamburger „Lohengrin“-Form erreichte, inhaltlich motiviert war, so stark wurde doch von innen nach außen inszeniert: Konwitschnys Personal setzt sich nie aus Schachfiguren zusammen.

Im „Rheingold“ schien sich der Altmeister sogar selbst auszuhebeln. Die Götter hausten hier in Jurten, als seien sie dem Kinofilm „Am Anfang war das

Feuer“ entsprungen (Ausstattung: Jens Kilian). Während die Ewigen noch als Familie Feuerstein hereinschlurften und Wotan Riesenknochen statt Speer mit sich führte, wurden sie von Alberich in Sachen Zivilisationsentwicklung auf der Standspur überholt. Der einstige Zwergenkauz wandelte sich zum Firmenboss mit Ausblick auf Wolkenkratzer einer Megacity. Am Ende tauschte Wotans Sippe ihre Felle gegen Anzüge und Kleider, doch saß sie siechend in Rollstühlen, von den Rheintöchter-Krankenschwestern ins Nichts der Hinterbühne geschoben. Freia wurde vorher von Pershings verdeckt, irgendwann regnete es Flugblätter mit dem Textzitat „Falsch und feig' ist, was dort oben sich freut“ vom Rang. Drohender Nuklearkrieg inklusive einer Portion Marxismus – der Rücksturz in den Agitprop sei dem Regiemeister verziehen. Keine Walhall-Verklärung also zum triumphal dröhnenden Orchester, sondern

ein Endspiel. Die „Götterdämmerung“ inszenierte Konwitschny in seinem „Rheingold“ gleich mit – und machte sich ein weiteres Mal frei und unabhängig von „Ring“-Zwängen, die nach dem großen Bogen verlangen.

Ergebnis war nicht nur im „Rheingold“ eine ungewohnte „Ring“-Leichtigkeit. Ein spielerischer

Umgang mit dem Gedankengebäude, eine Thesen-Jonglage. Nicht immer vertrug sich das mit dem musikalischen Ansatz. Der im August 2025 unerwartet und viel zu früh verstorbene Gabriel Feltz bevorzugte eine genaue, penible Lesart. Dafür brauchte der damalige Dortmunder Generalmusikdirektor viel Zeit. Ein enormes Wissen um Feinheiten, Mixturen und Übergänge sprach aus seinen „Ring“-Dirigaten – und aus dem Spiel der Dortmunder Philharmoniker. Doch gern wurde Entscheidendes überhört: Über weite Strecken vollzieht sich die Tetralogie auf der Konversationsebene, nicht nur über klangliche Entwicklungslinien und Kraftfelder. Nötig wäre eine Tempo-Architektur gewesen, die sich (auch) am Sprechen orientiert. Die Philharmoniker, mit dieser Konzeption konditionell stark gefordert, schlugen sich prächtig.

Verständlich, dass die Dortmunder Oper das Megaprojekt nicht nur mit eigenen Gesangskräften stemmen konnte. Auch hier bewies man Fortune. Man kann sie nicht alle aufzählen. Aber einige haben sich singdarstellerisch eingebrannt, in Ohr, Hirn und Herz. Vor allem Daniel Frank als Siegmund und Siegfried mit seinem leichtgängigen, nimmer-

„KONWITSCHNYS
PERSONAL SETZT
SICH NIE AUS
SCHACHFIGUREN
ZUSAMMEN.“

müden Heldenchor und dennoch großer Durchschlagsenergie. Oder Stéphanie Mütter als Brünnhilde, die spätestens mit dem Dortmunder „Ring“ im Wagner-Olymp angekommen ist. Eine reiche, blühende Stimme mit Resonanz in allen Lagen, eine Hochdramatische par excellence. Oder Matthias Wohlbrecht als nie überzeichnender „Rheingold“-Loge und „Siegfried“-Mime. Oder Astrid Kesslers so emphatische Sieglinde. Oder Thomas Johannes Mayer als cooler, geerdeter Wanderer; er wurde, eine weitere erschütternde Nachricht, im Dezember aus dem Leben gerissen.

Besonders aber war da ein singulärer Solist: Joachim Goltz, der Alberich und Gunther übernahm. Immer prägnant, nie forciert, immens textdeutlich, ein in den Gesang verlängertes Sprechen ohne Flucht ins Deklamieren oder klangliche Grimassieren. Ein grandioser Sänger, bei dem szenische und vokale Physiognomie eins wurden, sich gegenseitig bedingten. Egal wann Goltz auftrat, er wurde zur Mittelpunktfigur, ohne dass ein Gran Eitelkeit spürbar war. Man sah und hörte, wie gern Konwitschny das Potenzial dieses Singschauspielers nutzte. Und wie dadurch die 25 Jahre alte „Götterdämmerung“ andere Akzentuierungen erfuhr.

Bei der Premiere in Stuttgart war Albert Bonnema ein offensiver Haudrauf-Siegfried. Und ein tödlich getroffener Held, der während des Trauermarschs röchelnd verreckte. Ein Sterben, das sich unendlich lang hinzog. Ein peinvoller, erschütternder Moment nicht nur für die Bühnenfiguren, sondern auch fürs Publikum. Ein ikonischer musikalischer Moment. 2025 in Dortmund dann erneut Erschütterung. Daniel Frank singenspielte das zurückgenommener als der Kollege, dafür litt man mit dem an seiner Verzweiflung und Erkenntnis schier erstickenden Gunther. Joachim Goltz machte dies ungeheuer plastisch. Eine Pietà aus zwei Männern, auch diese Szene wird man nie vergessen.

Gerade in diesen klein scheinenden Momenten, die eine ganze Welt bedeuten, zeigte sich der Charakterforscher Konwitschny. Mit minimalen Mitteln wurde die ganze Geschichte, das Wesen einer Figur erfahrbare und nachvollziehbar. Und sei es nur über den Guglhupf, den Guttrune in ihrer hilflosen Zu-

neigung für Siegfried buk – und der in der Aufregung des zweiten Aufzugs zertrampelt wurde. Zuvor hatte man wieder über Brünnhildes Steckenpferd gelächelt, um später zu erstarren: als die Verratene ihren Schlüpfer auszog, sich bereit machte für den in Gunthers Anzug eindringenden Siegfried. Selbst in der höchsten Erniedrigung ergriff diese Frau die Initiative – zur Irritation der Kerle.

Bert Neumann, der 2015 gestorbene Ausstatter, hatte für die „Götterdämmerung“ ein massives Halblengerüst entworfen. Die Dortmunder mussten es nicht nachbauen, die Stuttgarter hatten es (auch für Wiederaufnahmen) eingelagert. Ein drehbarer Wunderkasten für immer neue Einblicke. Nur einen Vor-

hangprospekt auf einer Querseite gab es in diesen fünf Stunden, die sich zwischen Komödiensattel, Grusical und schwarzer Weltenschau spannten. Um am Ende nur noch Raum zu lassen für Brünnhilde in Zivil, die alle (auch die Gemeuchelten) von der Bühne schickte: Der Schlussmonolog war gleichsam exterritoriale Draufschau. Der im Grunde undarstellbare Weltenbrand wurde an Wagners projizierte Regieanweisungen delegiert und an unsere Fantasie.

Das intime Detail und die raumgreifende Regiegeste, Satire und schonungslose Tragödie, distanzierende Ironie und Identifikation,

allzu menschliche Momentaufnahme und Wagner'scher Überbau, all dies überblendete sich (nicht nur) in der „Götterdämmerung“, ging gleichsam aus sich hervor. Emotional holte Peter Konwitschny mit seiner Dortmunder Großtat das Publikum auf der ersten Ebene ab, lud es ein und stieß manchen vielleicht zurück. Auch Letzteres war inkalkuliert, Gleichgültigkeit und Schulterzucken sind schließlich der Tod jedes Abends. Für die Experten gab es genug Zusatzlevels – die manchmal subkutan spürbar waren, manchmal blitzartiges Verstehen bedeuteten. Gleichzeitig war da eine große Ökonomie, die der szenischen Mittel und die der Thesen. Anderen Inszenierungen der Tetralogie drohen schnell Überfrachtungsgefahr und Konzeptkrampf. Diese weise, lustvolle Regie ließ solche Anstrengungen weit hinter sich. Hätte Shakespeare einen „Ring des Nibelungen“ geschaffen, er wäre wohl so geworden wie der Dortmunder. ■

„EMOTIONAL
HOLTE PETER KON-
WITSCHNY MIT
SEINER DORTMUN-
DER GROSSTAT
DAS PUBLIKUM
AUF DER ERSTEN
EBENE AB, LUD ES
EIN UND STIESS
MANCHEN VIEL-
LEICHT ZURÜCK.“



Markus Thiel
ist Kulturredakteur
beim *Münchner Merkur*
mit dem Schwerpunkt
Musiktheater.

„DER RING DES NIBELUNGEN“: DISKURS I

KONZEPTIONS- PROBE MIT PETER KONWITSCHNY

Bilder eines Arbeitsprozesses: Der Regisseur entwickelt seine Sicht auf den *Wagner-Kosmos*



Gestenreich sind die Ausführungen Peter Konwitschnys zum Beginn der dritten „Rheingold“-Szene, als er energiegeladen Wagners markante Amboss-Schläge beim Eintritt Wotans und Loges in das unterirdische Nibelheim mit geballter, emporgestreckter Faust markiert. Das Sängersenble (vorne) und die versammelte Dramaturgie (rechts) lauschen gespannt, derweil Bühnen- und Kostümbildner Jens Kilian (links) sich bereits vor den angepinnten Kostüm-Figurinen platziert hat, um sie gleich den übrigen Produktionsbeteiligten vorzustellen.

„DER RING DES NIBELUNGEN“: DISKURS I



Foto: Björn Hückmann



„Jedem Anfang wohnt ein Zauber inne“, so auch deutlich zu erkennen in den fröhlichen Gesichtern des versammelten Leading Teams beim Probenstart zu Richard Wagners „Das Rheingold“ im Foyer des Dortmunder Opernhouses: (v. l. n. r.) Generalmusikdirektor Gabriel Feltz (†), Regisseur Peter Konwitschny und Opernintendant Heribert Germeshausen.

„DER RING DES NIBELUNGEN“: DISKURS I



Foto: Björn Hickmann



Unmittelbar nach der ersten Konzeptvorstellung: Regisseur Peter Konwitschny (Mitte) tauscht sich mit seinen Assistenten über die Anforderungen der anstehenden Abendprobe aus. Oberspielleiter Dominik Kastl (links) notiert alles beflissen mit. Denn er kennt den Regisseur bereits aus mehreren Produktionen der vergangenen Jahre und weiß daher: Eine gute Vorbereitung bildet für Konwitschny das A und O.

VOM LEITMOTIV ZUR LEITORCHESTRATION IM „RING“

Wagners „Leitmotive“ sind zu einem Topos der Wagner-Interpretation geworden. Unter Wagner-Forschern und -Liebhabern kursieren umfänglichste Tabellen über diese „Gefühlswegweiser“, wie der Komponist selbst sie bezeichnete. In zwei Büchern über Wagners „Rheingold“ und „Walküre“ hat der Dirigent Will Humberg diesen Begriff um den einer „Leitorchestration“ ergänzt. Was er damit meint, hat er beim *Wagner-Kosmos IV* im Mai 2023 in einem von Albrecht Thiemann moderierten Gespräch unter dem Titel *Das wissende Orchester: Will Humberg über Leitmotivik und Orchestration in Wagners „Rheingold“ und „Walküre“* erläutert. Für dieses Heft hat er seine Erkenntnisse zusammengefasst

VON WILL HUMBURG



Rhetorische Instrumentation: Richard Wagner liebte den dramaturgisch-symbolischen Einsatz der Orchesterinstrumente

Wagners Äußerungen über ‚Gott und die Welt‘ und über die Kunst im Allgemeinen umfassen Bände. Über die Dichtung und die Dramaturgie seiner Werke, aber auch über deren Musik lässt er sich immerhin noch seitenlang aus. Doch Äußerungen zu seiner Orchestrationstechnik muss man geradezu mit der Lupe suchen. Der Verdacht liegt nahe, dass Wagner – der Erfinder der Mischklänge, der die Musik zu einer bis dahin unerhörten Rauschhaftigkeit gesteigert hat – sein Rezept für die drogenartige Wirkung seiner Musik streng geheim zu halten versuchte. (Coca-Cola verrät sein legendäres Brauserezept schließlich auch nicht.) Ebenso versucht die Literatur über Wagner die verschiedensten Aspekte seiner Persönlichkeit und seines Werkes zu interpretieren, aber nur ganz selten den Bereich, in dem er die Musik am meisten revolutioniert hat. Vielleicht können hier gerade wir Musiker helfen, seinem Geheimnis auf die Spur zu kommen – schließlich sind wir es, die bei jeder Aufführung im ‚mystischen Abgrund‘ des Orchestergrabens diese Klangdroge neu entstehen lassen.

DAS GEHEIMNIS DER WAGNER-TUBEN

Am Anfang meiner diesbezüglichen Analyse von „Der Ring des Nibelungen“ stand folgende Frage: Warum ist Wagner nach der 26 Jahre andauernden Beschäftigung mit der Tetralogie, in der er die Vielfalt der Instrumente und den Farbenreichtum des Orchesters zu einer für seine Zeit kaum vorstellbaren Differenziertheit entwickelt hatte, in seinem letzten, klanglich am sensibelsten ausgeloteten Werk, dem „Parsifal“, wieder hinter die Orchesterbesetzung des „Rings“ zurückgegangen? Warum hat er zum Beispiel erst seine ‚weihevollen‘ Tuben erfunden und bauen lassen, um sie dann ausgerechnet in jenem Bühnenweihfestspiel nicht weiter zu verwenden, das doch explizit für die Akustik des Bayreuer-

LEITKLANGFARBEN IM „RING DES NIBELUNGEN“

HÖRNER Natur oder Glaube daran, auch natürliche Abstammung; mit Dämpfern oder gestopft gespielt: Verfremdung oder Verschleierung der (eigenen) Natur

TUBEN (Lichtalberich) Wotan, Sinnbild für sein Selbst und dessen Machtanspruch; gilt auch für dessen Schatten (Nacht-)Alberich

POSAUNEN Tod oder Todesahnung, ehernes Gesetz, das zu Lähmung und Tod führt

TROMPETE dynamische Tat, Entschluss, Idee, kreativer Geist

HARFE gleißende Verführung; Attraktion, nicht nur erotisch, auch durch Macht; Verblendung und Illusion

VIOLINEN menschliche Wärme und Emotion; der Mensch

BRATSCHEN Nibelungen, Hort, in der Erde, auch Schlaueit oder Verschlagenheit

VIOLONCELLI menschliches Leid, Liebesleid

FLÖTEN Licht, Höhe, Reinheit, Schönheit

OBOEN Naivität; Klage, besonders im Englischhorn. Die Oboe ist das einzige Instrument, zu dessen Klang Wagner sich selbst geäußert hat: „Sie ist das naive, tragische Instrument“; zitiert nach Egon Voss, „Studien zur Instrumentation Richard Wagners“, Regensburg 1970

KLARINETTEN Weiblichkeit, Erotik, Intuition, aber auch Triebhaftigkeit

FAGOTTE Tiefe, Urschlamm, Verschlagenheit

PAUKEN Geheimnis; Dramatik, drohende Gefahr, Tod

„WAGNER SCHAFFT NEBEN DICHTUNG UND LEITMOTIV EINE DRITTE EBENE: EINE LEITORCHESTRATION, DIE DAS UNTERBEWUSSTSEIN DER FIGUREN UND DIE TIEFENSCHICHTEN DES DRAMAS HÖRBAR MACHT.“

ther Festspielhauses und unter Berücksichtigung der beim „Ring“ mit ihr gemachten Erfahrungen komponiert wurde?

Also begann ich zu untersuchen, wo die ‚Wagner-Tuben‘ in der Tetralogie vom Komponisten überhaupt eingesetzt werden. Zunächst fiel mir auf, dass er ihnen so eindrucksvollen und vorher ja noch nie gehörten Klang nicht, wie man es auf den ersten Blick erwarten würde, mit dem weihevollen *Walhall-Thema* zu Beginn der 2. „Rheingold“-Szene zum ersten Mal präsentiert, sondern wir haben ihn, allerdings noch in begleitender Funktion, schon gegen Ende der 1. Szene in Verbindung mit dem sogenannten *Liebesentsagungs-Motiv* zu Woglindes Worten „Nur wer der Minne Macht entsagt“ sowie unter Alberichs Liebesfluch bedeutungsvoll vernommen. Die Melodie der Liebesentsagung kehrt in genau gleicher Tonart und Harmonik im „Rheingold“ nur noch zweimal wieder – im ersten Zwischenspiel sowie in Loges Bericht im Zentrum der 2. Szene und dann zweimal in der „Walküre“: das erste Mal zu Siegmunds Beschwörungsformel „Heiligster Minne höchste Not“ im 1. Aufzug, bevor er das Schwert aus dem Stamm der Esche zieht und dann mit Sieglinde eben gerade nicht der Liebe zu entsagen scheint; und schließlich kurz vor Schluss des 3. Aufzugs zu Wotans Worten an Brünnhilde „Denn so kehrt der Gott sich dir ab“. Bis dahin wird dieses Leitmotiv immer von den Tuben begleitet, hier nun zum ersten Mal von den Posaunen und zwei Hörnern. Warum?

Schon im „Rheingold“ ist der weihevoll klingende Klang der Tuben also nicht nur mit Wotan und dessen Machtssymbol Walhall, sondern besonders auch mit dessen Antagonisten Alberich assoziiert (was in der „Götterdämmerung“ noch bedeutungsvoller wird). In der „Walküre“ ist ihr Klang wiederum vor allem mit dem Motiv des Schicksals verbunden, das hier ja noch von

Wotan ‚gemacht‘ wird. Jedoch sind beide Motive nicht auf diese Instrumente festgelegt, wie umgekehrt die Instrumente nicht auf diese Motive. Ist dies nun lediglich eine Frage von *variatio delectat*, oder steht dahinter auch ein dramaturgisches Prinzip, dem man bei genauer Untersuchung neue interpretatorische Hinweise zu den korrespondierenden Textstellen und Leitmotiven bzw. Leitakkorden und -rhythmen (denn auch die gibt es im „Ring“) entnehmen könnte?

DER KLANG DES MACHTSTREBENS

Einige wenige Leitmotive sind fast immer denselben Instrumenten zugeordnet, etwa das *Schwert-Motiv* den Trompeten oder das *Grübel-Motiv* den Fagotten. Das Motiv des Rings „als zugrunde liegender Zweck“ (wie Robert Donington diesen interpretiert) wird dagegen von fast jedem Instrument irgendwann einmal gespielt, auch von den Wagner-Tuben. Beim zweiten Erklängen eines Teils des *Walhall-Themas* in der 2. Szene des „Rheingolds“ wird dieser bereits von den Hörnern übernommen, und in der ganzen „Walküre“ hören wir es nur zweimal – und zwar in der Todesverkündigung bei Brünnhildes „Den Vater findet der Wälsung dort“ – und lediglich für je drei Takte in den Tuben, auf deren Klang es im „Vorabend“ doch in so idealer Weise zu passen schien. Wenn in dieser Todesverkündigung dagegen zum ersten Mal das *Schicksals-Motiv* erklingt, wird es dort geradezu manisch achtmal hintereinander ohne jede klangliche Veränderung immer nur von den Tuben gespielt. Mit demselben Motiv wird auch am Ende des Feuerzaubers diese Oper beschlossen, dort aber spielen – ausgerechnet an einer der mystischsten und weihevollsten Stellen der ganzen Tetralogie – nicht die Tuben, sondern die Posaunen. Ja, im gesamten 3. Aufzug der „Walküre“ sowie fast den ganzen 3. Aufzug des „Siegfried“ hindurch erklingen die Tuben überhaupt nicht mehr! Es muss ein dramaturgischer Sinn dahinterstehen, wenn ein Komponist eine Instrumentengruppe, die er noch dazu eigens für dieses Werk

erfunden hat, in nahezu zwei gesamten Akten von ca. 70 bzw. 80 Minuten Dauer nicht einsetzt!

Schauen wir uns also an, wo die Tuben noch spielen: Zum Beispiel wird ihr angeblich so weihevoller Klang dazu ‚missbraucht‘, den Riesenwurm/Drachen in der 3. „Rheingold“-Szene und im „Siegfried“ zu beschreiben, aber auch, um in harten, brutalen Klängen Hunding zu charakterisieren. Ebenso wird das gleichsam gezackte Motiv, das für Donner steht, Wotans aggressives Alter Ego, oft von den Tuben gespielt. Diese und weitere Beobachtungen bringen mich zu der Überzeugung, dass deren Klang also für bewusstes wie unterbewusstes Machtstreben bzw. den Machtanspruch steht, den (Lichtalbe) Wotan hat, der sich aber eben auch in seinem „Schatten“, in (Nacht- oder Schwarz-)Alberich, manifestiert. So gesehen ist Wotans Fahrt hinunter zu diesem nach Nibelheim eine gefährliche Reise in sein eigenes Unterbewusstsein und die Erscheinung Alberichs als Riesenwurm (nur die tiefen Tuben!) die Konfrontation mit dem Machtanspruch seines Schattens und dadurch mit seiner eigenen Angst als dem am tiefsten verwurzelten Urgefühl.

Ein derartiger dramaturgisch-symbolischer Einsatz der Orchesterinstrumente hat schon im Barock eine große Tradition, mit Wurzeln, die bis in die Renaissance zurückreichen. Wagner selbst beruft sich zwar vor allem auf Beethovens Symphonik und dessen motivische Verarbeitungstechnik, doch einige seiner musikalischen Stilmittel wie Sequenzierungen und geradezu haptisch gestaltete Motive (*Wellen-Motive*, *Ring*, *Wurm-Motiv* usw.), aber eben auch das Konzept einer ‚rhetorischen‘ Instrumentation sind deutlich von der Barockmusik beeinflusst.

DIE VERSCHLEIERUNG DER IDENTITÄT

Einer der schlagendsten und geradezu plakativen Belege für eine „Leitorchestration“ ist das *Tarnhelm-Motiv*, das bei sei-

„DER KLANG DER TUBEN STEHT FÜR BEWUSSTES WIE UNTERBEWUSSTES MACHTSTREBEN – FÜR DEN MACHTANSPRUCH WOTANS EBENSOWIE FÜR DESSEN SCHATTEN IN DER PERSON ALBERICHS.“

nem ersten Erklängen im „Rheingold“ zu Alberichs Demonstration von dessen Zaubermacht vor und für Mime in den geheimnisvollen, ungemein einprägsamen Klang der gedämpften Hörner gekleidet ist. Normal geblasen, symbolisieren diese Natur und Natürlichkeit; wenn Dämpfer ihren Klang verfremden, stehen sie dagegen für die Verschleierung oder die Entfremdung von der eigenen Identität. Und in diesem Sinne hören wir diesen speziellen Hörnerklang dann auch im Motiv des Vergessenstranks, den Hagen in der „Götterdämmerung“ Siegfried reicht – denn ohne Erinnerung fehlt dem Menschen ein entscheidender Teil seiner Identität! Aber schon beim dritten Erklängen des *Tarnhelm-Motivs*, im Gespräch Mimes mit Wotan und Loge, wird dieses von den Fagotten sowie dem Englischhorn als Oberstimme gespielt: Es ist zwar derselbe Gegenstand, aber Mime weiß die dem Tarnhelm innewohnende Kraft eben nicht abzurufen: „Den Zauber, der ihm entzuckt, den Zauber erriet ich nicht recht“, und genau dies bestätigt uns die veränderte Instrumentation.

Des Weiteren seien hier einige Beispiele angeführt, in denen Wagner sich für eine dramaturgisch-symbolische Deutung einer bestimmten Stelle und gegen eine klanglich „bessere“, für die emotionale Rezeptionsebene eigentlich wirkungsvollere Instrumentierung entscheidet. Auffällig sind gleich die ersten Takte des „Rheingold“-Vorspiels: Den zweiten Toneinsatz hat Wagner den Fagotten übertragen, die im Ring den ‚Urschlamm‘ symbolisieren, aus dem alles entsteht. Von ihrer Klangerzeugung her können sie aber vor allem die tiefe Oktave gar nicht so weich und leise blasen, wie es dieser Beginn aus dem Nichts eigentlich erfordern würde und wie es die Kontrabässe mit dem ersten tiefen Es vormachen; die folgende Oberquinte B könnten diese, aber auch die Violoncelli, die Bassklarinette oder tiefe Hörner viel besser im Pianissimo realisieren. Ein anderes

Beispiel findet sich in der 4. Szene des „Vorabends“: Zu Donners Worten „Hierher, du Hund! Willst du messen, so miss dich selber mit mir!“ verweisen die stark gestoßenen Akkorde der Tuben darauf, dass Donner hier eigentlich für Wotan und dessen eigene unterdrückte Gewalt steht. Würden diese Akkorde allerdings von den in dieser Lage härteren und lautereren Posaunen gespielt, könnte das die brutale Aggression der Stelle – oberflächlich gehört – durchaus effektvoller ausdrücken. Ähnliches gilt in der „Walküre“ für das erwähnte Motiv Hundings, den Wotan am Ende des zweiten Aufzugs notgedrungen als sein Werkzeug zur Tötung seines Sohnes Siegmund akzeptieren muss, aber auch für den Beginn des Nachspiels zum 1. Aufzug mit dem tiefen Einsatz des *Schwert-Motivs*; beide Stellen sind ebenfalls für die Tuben gesetzt statt für Posaunen oder vielleicht Hörner.

UNHÖRBARE INSTRUMENTE

Als ein letztes Argument für meine These einer „Leitorchestration“ im Ring sei noch angeführt, dass Wagner an mehreren Stellen Stimmen für Instrumente schreibt, die im Gesamtklang des vollen Orchesters in einer realen Theateraufführung praktisch nicht herauszuhören sind. So lässt er z. B. sowohl im *Walkürenritt* als auch in Siegfrieds *Schmelzlied* jeweils für wenige Takte die Harfen mitspielen. Da es für deren Verwendung an diesen Stellen offensichtlich keine klanglich-akustischen Gründe gibt, müssen sie hier als Symbol gemeint sein, nämlich für die rauschhafte Verführung, die von der fanatischen Kriegsbegeisterung der Walküren bzw. von Siegfrieds kreativer Tatkraft ausgeht.

Darüber hinaus liefert aber auch die Kombination einzelner Instrumente bzw. verschiedener Instrumentengruppen durch die Verbindung ihrer Symbolgehalte oft wertvolle psychologische oder philosophische Zusatzinformationen zur jeweiligen szenisch-dramatischen Situation. Ein besonders gutes Beispiel hierfür ist gleich das erste Erklingen des *Walhall-Themas* im Rheingold: Zu Beginn hören wir alle Tuben sowie zwei Harfen, aber auch noch Violoncelli und Kontrabässe. Ihr leises Tremolo symbolisiert das Sich-Verflüchtigen der letzten zarten Wolkenschleier, also der Verbindung zur irdisch-menschlichen Welt. Und während Erstere für Wotans Machtanspruch stehen, verweist die klanglich sehr eigenartige Kombination mit den Harfen auf die gefährliche Verführung, die von der Macht ausgeht und der sich kaum jemand entziehen kann, gleich, ob er zurzeit Macht besitzt oder nicht. Im

weiteren Verlauf treten die Posaunen sowie die Trompeten mit dem zu langsamen Militärsignalen stilisierten triolischen Todesrhythmus hinzu, bis diese in der Mitte das Thema sogar für zwei Takte von den Tuben übernehmen. Dramaturgisch-symbolisch bedeutet das: Machtanspruch und Machtausübung, also der Dualismus, auf dem jeder Staat gründet, sind letztlich lähmend und tödlich (Posaunen und der Todesrhythmus), auch wenn der Antrieb zum Erhalt dieser Macht zu kriegerischen, ‚dynamischen‘ Aktionen führt (Trompeten), die den Gang der Geschichte vorantreiben. Für all dies steht als szenisches Symbol die „prangende Götterburg“ Walhall, die wir gleichzeitig auf der Bühne sehen.

Wagner schafft also neben den beiden vertrauten Erzählschichten seines Werkes – der Dichtung in ihrer szenischen Umsetzung sowie dem diese kommentierenden musikalischen „Beziehungszauber“ aus Leitmotiven, -rhythmen und -akkorden – noch eine dritte Ebene: eine Leitorchestration als weitere Möglichkeit der psychologisch-philosophischen Interpretation des Textes und der dramatischen Situation. Sie kann die beiden anderen Ebenen ergänzen oder auch durchaus konträr deuten sowie auf Tiefenschichten hinweisen, die dem Hörer das Unterbewusstsein der Figuren oder die Verbindung unterschiedlicher Handlungsstränge erschließen. ■



Will Humburg

ist ein deutschlandweit und international gefragter freier Dirigent und schrieb mehrere Bücher über Richard Wagner.



„UNS VERBINDET EINE ÄHNLICHE EXISTENZ MIT DER MUSIK“

Beim *Wagner-Kosmos VI* im Mai 2025 stellten sich Dirigent Ingo Metzmacher und Regisseur Peter Konwitschny beim Dortmunder *Wagner-Symposium* den Fragen von Musikjournalist Holger Noltze. Daniel C. Schindler, Chefdramaturg der Oper, hat versucht, ihren äußerst angeregten Austausch in Auszügen schriftlich festzuhalten

VON DANIEL C. SCHINDLER

„HUMOR IST JA IMMER AUCH EINE FRAGE DES TIMINGS.“

Ingo Metzmacher

„DER KOMPONIST SCHREIBT NICHT UMSONST EINE FERMATE. JEDE FERMATE IST IMMER AUCH EINE SZENISCHE ANWEISUNG.“

Peter Konwitschny

Wer hätte das gedacht? Ganze achtzig Jahre musste Peter Konwitschny, ein schon zu Lebzeiten legendärer Opernregisseur, alt werden, ehe er seinen ersten vollständigen „Ring“-Zyklus auf die Opernbühne bringen sollte. In Dortmund natürlich, im Rahmen des *Wagner-Kosmos VI*. Ein Ereignis, auf das sicherlich viele Wagner-Fans schon lange gewartet, aber wohl nur die wenigsten noch zu hoffen gewagt hatten. Doch im Mai 2025 war es endlich so weit, und ein Gesprächsforum unter dem wohlweislich gewählten Titel *Musik_Theater_Regie* eröffnete das Begleitsymposium zur ersten zyklischen Aufführung von Peter Konwitschnys Dortmunder „Ring des Nibelungen“.

Hierbei stand die langjährige Zusammenarbeit zweier „Eminenzen des musikalisch-theatralen Meiers“ im Fokus, die, wie Moderator Holger Noltze einleitend feststellte, die Oper lange und nachhaltig geprägt habe. Dabei seien derartige Doppelinterviews mit einem Dirigenten und einem Regisseur selbst für einen Musikjournalisten wie ihn, Noltze, eher die Seltenheit. Denn allzu oft stünden sich beide – der eine unten im Graben, der andere oben auf der Bühne – in einem zerknirscht-angeschla-

genen Verhältnis gegenüber. Die zur Schau getragene Eintracht, mit der seine beiden Gesprächspartner Ingo Metzmacher und Peter Konwitschny nun vor ihm auf der Foyerbühne des Dortmunder Opernhauses Platz nahmen, deutete Noltze daher als Exempel für eine nachhaltig geglückte Kollaboration von Musik und Szene.

Gleich zu Beginn wollte der Moderator folglich wissen: „Was ist es, das da ganz offensichtlich gut zueinander gepasst hat?“ „Peter ist ein Regisseur, der die Musik versteht“, lobte Metzmacher seinen langjährigen Sparringspartner – und weiß dabei sehr genau, wovon er spricht, denn beide verbindet eine langjährige und ertragreiche Zusammenarbeit: Von 1997 bis 2005, als Metzmacher Generalmusikdirektor an der Hamburgischen Staatsoper war, entstanden unter seiner Stabführung – wie später auch in Salzburg, Zürich oder München – zahlreiche von Konwitschnys Inszenierungen. „In der Oper gibt es im Grunde keine Autonomie der Musik, weil diese ja für die Bühne gedacht ist. Darum war es mir immer wichtig, was Peter zu der Musik dachte, und das hat mich dann wiederum selbst inspiriert.“ „Der Komponist hat beim Schreiben einer Oper immer auch die Szene vor Augen“, pflichtete ihm Konwitschny bei, „deshalb ist die konzertante Aufführung die höchstmögliche Fehlinterpretation.“

Aber der Regisseur vermutete noch einen weiteren Grund für ihre beidseitige Übereinstimmung: „Schon unsere Väter haben zusammen musiziert. Uns verbindet daher eine ähnliche Existenz mit der Musik. Wenn wir Musik hören, geht in unserem Körper, in unserem Geist etwas vor. Und wir haben in unserer Zusammenarbeit immer wieder gemerkt, wie ähnlich wir da ticken.“ „Und wo hat es mal nicht auf Anhieb so ganz gepasst?“, setzte Noltze nach. „Wenn mal etwas unklar war, haben wir darüber gesprochen und es erklärt“, entgegnete Konwitschny; und Metzmacher lieferte prompt das passende Fallbeispiel dazu: „Anfänglich geschockt war ich, als Peter

mir zum ersten Mal sein Konzept für den ‚Lohengrin‘ vorstellte: ‚Für mich spielt „Lohengrin“ in einer Schule.‘ Als ich das hörte, habe ich zunächst einen Schreck gekriegt. Dann aber hat er es mir genauer erklärt: ‚Der Chor wechselt im Stück ständig seine innere Haltung. Da müsste ich die Menschen als schlecht zeigen. Die Musik ist zugleich voller Hoffnung. Beides sehe ich bei der jungen Generation: in einer Schule.‘ Da hat es bei mir klick gemacht. Heute würde ich den ‚Lohengrin‘ in keiner anderen Inszenierung mehr dirigieren wollen“, legte sich Metzmacher abschließend fest. Oha. Wer hätte das gedacht?

Auf die Frage, warum Konwitschny so viel Wagner und nur so wenig Mozart inszeniert habe, gab dieser nach kurzer Überlegung preis: „Wagner ist für mich leichter. Er sagt mir sehr deutlich, was er will. Dann ist es nur noch eine Frage, das in die Bühnenrealität umzusetzen. Ich kenne – außer vielleicht Richard Strauss – keinen Komponisten, der reaktionär auf Seiten der Reichen stand. Da musste ich mich mit Wagner nicht lange beschäftigen, um zu wissen, was ich selber machen will. Das ist beim Wagner eindeutig.“ Auf die Frage, ob es für jemanden wie Konwitschny, der stets als der progressive „Erneuerer“ des Musiktheaters galt, nicht irritierend sei, wenn man ihn nun, im Lichte seines 80. Geburtstags, zum altmeisterlichen Klassiker stilisiere, antwortete dieser mit verschmitztem Lächeln: „Die Weisheit des Alters besteht darin, sich nicht mehr so sehr aufzuregen. Wahrscheinlich bezeichnet man mich nur so, weil ich alt bin.“ „Aber sicher auch ein Meister“, wendete Noltze ein. „Na ja, dann sagen Sie gerne Altmeister zu mir“, gab Konwitschny augenzwinkernd zur Replik, was vom amüsierten Publikum mit Lachen und Beifall quittiert wurde.

Noltze ließ diese Steilvorlage nicht ungenutzt liegen und lenkte das Gespräch prompt auf den für Konwitschnys Theater so typischen Humor: „Wie wichtig ist der für Sie? Und welche Rolle spielt dieser in Ihren Inszenierungen?“ „Äußerst

„WAS IST ES, DAS DA GANZ OFFENSICHTLICH GUT ZUEINANDER GEPASST HAT?“

Holger Noltze



„SCHON UNSERE VÄTER HABEN ZUSAMMEN MUSIZIERT. UNS VERBINDET DAHER EINE ÄHNLICHE EXISTENZ MIT DER MUSIK. WENN WIR MUSIK HÖREN, GEHT IN UNSEREM KÖRPER, IN UNSEREM GEIST ETWAS VOR. UND WIR HABEN IN UNSERER ZUSAMMENARBEIT IMMER WIEDER GEMERKT, WIE ÄHNLICH WIR DA TICKEN.“

Peter Konwitschny

„UND WO HAT ES MAL NICHT AUF ANHIEB SO GANZ GEPASST?“

Holger Noltze



„WENN MAL ETWAS UNKLAR WAR, HABEN WIR DARÜBER GESPROCHEN UND ES ERKLÄRT.“

Ingo Metzmacher

wichtig“, schloss der Regisseur kurz und bündig an, und Metzmaker sprang ihm zur Seite: „Humor ist ja immer auch eine Frage des Timings. Und da liefert die Musik jemandem wie Peter, der ein so ausgeprägtes Verständnis dafür hat, natürlich viele Möglichkeiten.“ Konwitschny schob hinterher: „Der Komponist schreibt nicht umsonst eine Fermate. Die plötzliche Stille auf der Bühne wirkt ja zumeist wie ein Schock. So ist jede Fermate immer auch eine szenische Anweisung, vielleicht mehr noch als eine musikalische. Darauf muss sich ein Dirigent einlassen.“

Ob Konwitschny verstehen könne, dass die junge Regiegeneration heutzutage ihren eigenen Weg beschreiten wolle, erkundigte sich Noltze interessiert. „Ich schätze mich glücklich, dass ich relativ jung, mit Ende zwanzig, zum Berliner Ensemble gekommen bin, wo Schauspieler waren, die noch mit Brecht und Berghaus gearbeitet hatten. Außerdem habe ich an der Komischen Oper noch Inszenierungen von Walter Felsenstein erlebt. Hier habe ich gelernt – aber trotzdem nie vergessen, dass ich selber auch noch was Eigenes, was Neues machen will. Dieses Vorrecht hat heute natürlich auch die jüngere Generation.“ „Also können wir von dem Duo Metzmaker-Konwitschny in Zukunft nichts Neues mehr erwarten?“, wollte Noltze scherzhaft wissen, was von Metzmaker mit der kecken Antwort goutiert wurde: „Ideen dazu hätten wir sicher viele, aber bislang fehlt uns dazu das passende Theater.“ Na, wer hätte das gedacht?

„Wenn Sie heute Ihre alte Stuttgarter ‚Götterdämmerung‘ aus dem Jahr 2000 als Teil des neuen Dortmunder ‚Ring‘-Zyklus sehen, was macht das mit Ihnen? Hat sich die Welt um uns herum seither nicht deutlich verändert...?“ Konwitschny antwortete, nach einem Augenblick tief in sich versunkener Stille, schließlich mit bedächtiger Überzeugung: „Ich finde meine Inszenierung gar nicht alt, schon allein, da es ja ganz andere Sänger sind. Aber das wirklich Traurige ist doch: Diese Inszenierung ist immer noch gültig für heute. [...] Es sollte für uns darum gehen, die Menschen klüger, menschlicher zu machen, um die Dinge politisch besser zu verstehen – auch wenn wir keinen Einfluss auf die globalen Entscheidungen haben. Dennoch muss ich nicht dabei mithelfen, Lügen zu verbreiten. Ich kann zeigen, wie eine Katastrophe zustande kommt. Und ich brauche ein Publikum, das offen dafür ist. Denn wir als Menschen brauchen verschiedene Dinge. Das Wichtigste dieser Dinge aber ist: die Liebe. So sagt es Wagner:“ Und Metzmaker



ergänzte: „Ich bewundere an Peter, dass er ein Stück einmal inszeniert, und dann bleibt das auch so, weil es eben nicht zeitgebunden ist.“

Auf Noltzes abschließende Frage, wie es aus Konwitschnys Sicht um die Zukunft der Oper im Allgemeinen und der Musiktheaterregie im Speziellen bestellt sei, antwortete dieser mit stoischer Gelassenheit: „Diese Frage ist ja schon vor zwanzig, dreißig Jahren gestellt worden: ‚Was wird aus der Oper?‘ Ich denke, die Oper besteht so lange, wie unsere Gesellschaft besteht. Bis ein globaler Atomkrieg oder eine vergleichbare Katastrophe kommt – dann ist die Oper weg. Bis dahin aber wird das Theater fortbestehen. Alles andere halte ich für Quatsch. Zum Glück habe ich meine Arbeit und muss darüber nicht weiter nachdenken.“ Damit kam ein Gesprächsforum zu seinem Ende, das auf ebenso unterhaltsame wie informative Weise aufzeigte, weshalb das Prädikat „Altmeister“ keineswegs gleichbedeutend mit dem Begriff „altes Eisen“ sein muss. Vielmehr wurde hier die Neugierde darauf geweckt, was der Regisseur Peter Konwitschny dem Publikum in Zukunft noch zu sagen haben wird. Und wer hätte das gedacht? ■



Daniel C. Schindler

ist seit 2022 Chefdramaturg der Oper Dortmund. Zuvor war der promovierte Theater- und Musikwissenschaftler u. a. am Nationaltheater Mannheim, am Münchner Gärtnerplatztheater und am Hessischen Staatstheater Wiesbaden engagiert.

KUNSTRELIGION I

„EINE AHNUNG



Religion als konfessionell
verfassten Glauben lehnte
Richard Wagner ab

BESSERER ZUSTÄNDE“

Wie hält es Richard Wagner mit Kunst und Religion? Diese Frage erörterte Stephan Mösch, Professor an der Musikhochschule in Karlsruhe, in seinem Vortrag beim Dortmunder *Wagner-Symposion IV: Liebe.Macht.Götter*. Da der Autor in freier Rede sprach, haben Mitarbeiter der Oper Dortmund anhand des 2023 entstandenen Mitschnitts einige Auszüge schriftlich zusammengefasst

VON STEPHAN MÖSCH/OPER DORTMUND

KUNSTRELIGION I

Man muss eines vorwegschicken: Der Terminus Kunstreligion taucht bei Wagner nirgends auf. Wagner spricht zwar immer von Kunst und Religion – meist in dieser Reihenfolge –, aber das Kompositum *Kunstreligion* hat er selbst niemals gebraucht. [...]

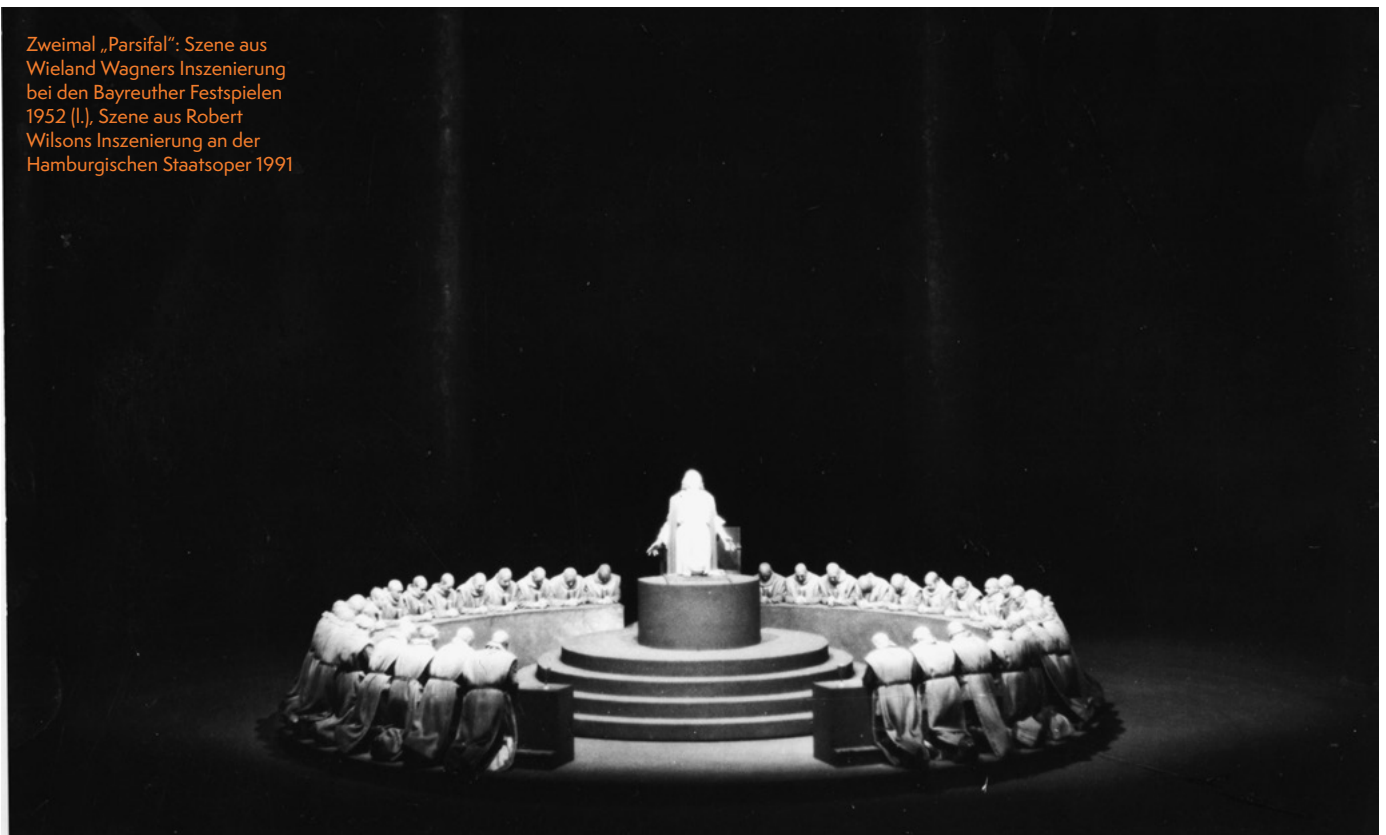
Schon der junge Wagner hat Religion als konfessionell verfassten Glauben strikt abgelehnt, ganz im Sinn von Feuerbach und Bakunin. Sein Interesse galt allerdings der Figur Jesus von Nazareth, und auch da lag er im Trend. Vieles müssen wir uns heute erst ideengeschichtlich bewusst machen. [...] Wagner hatte ein besonderes Gespür für das, was damals in der Luft lag. Dazu gehörte es auch, in Jesus Christus nicht mehr den Sohn des alttestamentarischen Gottes zu sehen, sondern einen Menschen, der seine Gött-

lichkeit auf der Erde erringt. Jesus als Sozialrevolutionär: Das bedeutet auch eine strikte Trennung zwischen Altem Testament und Neuem Testament, durchaus im Geist der Zeit. [...]

Ein Buch, das damals in dieser Hinsicht zentralen Einfluss hatte, stammt von David Friedrich Strauß, einem Theologen, der fast gesteinigt worden wäre, weil er es geschrieben hatte: „Das Leben Jesu“, erschienen 1835/36, blockierte nachhaltig die berufliche Laufbahn seines Autors. Strauß wagte es, Jesus zu historisieren und damit auch die Evangelien zu entmythologisieren. Er versuchte nicht weniger als eine Relativierung religiöser Wahrheitsansprüche und reduzierte diese auf ethische Prinzipien. Wagner kannte „Das Leben Jesu“. [...] Man kann allgemein sagen, dass die frühen Schriften Wagners in diesem Kontext entstanden sind und aus einer bestimmten Zukunftserwartung heraus formuliert wurden – wie alles, was

Wagner geschrieben hat. Ich möchte in diesem Zusammenhang auf „Rienzi“ zu sprechen kommen. Um 1840, als junger Mann, wird Wagner von diesem Stoff, dieser Figur angezogen – und er ist mit seiner Faszination nicht allein. Es gibt noch jemanden, der zu der Zeit einen Text über dieselbe historische römische Figur schreibt: Friedrich Engels. In beiden Fällen geht es um diesen aufsteigenden, charismatischen Plebejer, der durch die Mobilisierung des Volkes die alte feudale Ordnung hinwegfegt. Bei Engels ist dies demokratisch legitimiert, bei Wagner kommt der Aspekt der deutschen Einigung hinzu. Insofern hat Martin Gregor-Dellin sicherlich recht, wenn er sagt, „Rienzi“ sei die einzige jungdeutsche Revolutionsoper, die es wirklich gibt. Wir können auch sagen: „Rienzi“ ist ein Auftrag aus der Zukunft, so dürfte Wagner es empfunden haben. Und genauso ist auch dieses Drama über Jesus von Nazareth, zu dem es bekanntlich keine Musik gibt,

Zweimal „Parsifal“: Szene aus Wieland Wagners Inszenierung bei den Bayreuther Festspielen 1952 (l.), Szene aus Robert Wilsons Inszenierung an der Hamburgischen Staatsoper 1991



Fotos: aki-images (l.), Hamburgische Staatsoper Brinkhoff/Mögenburg

das Wagner aber lange beschäftigt hat, ein Auftrag aus der Zukunft.

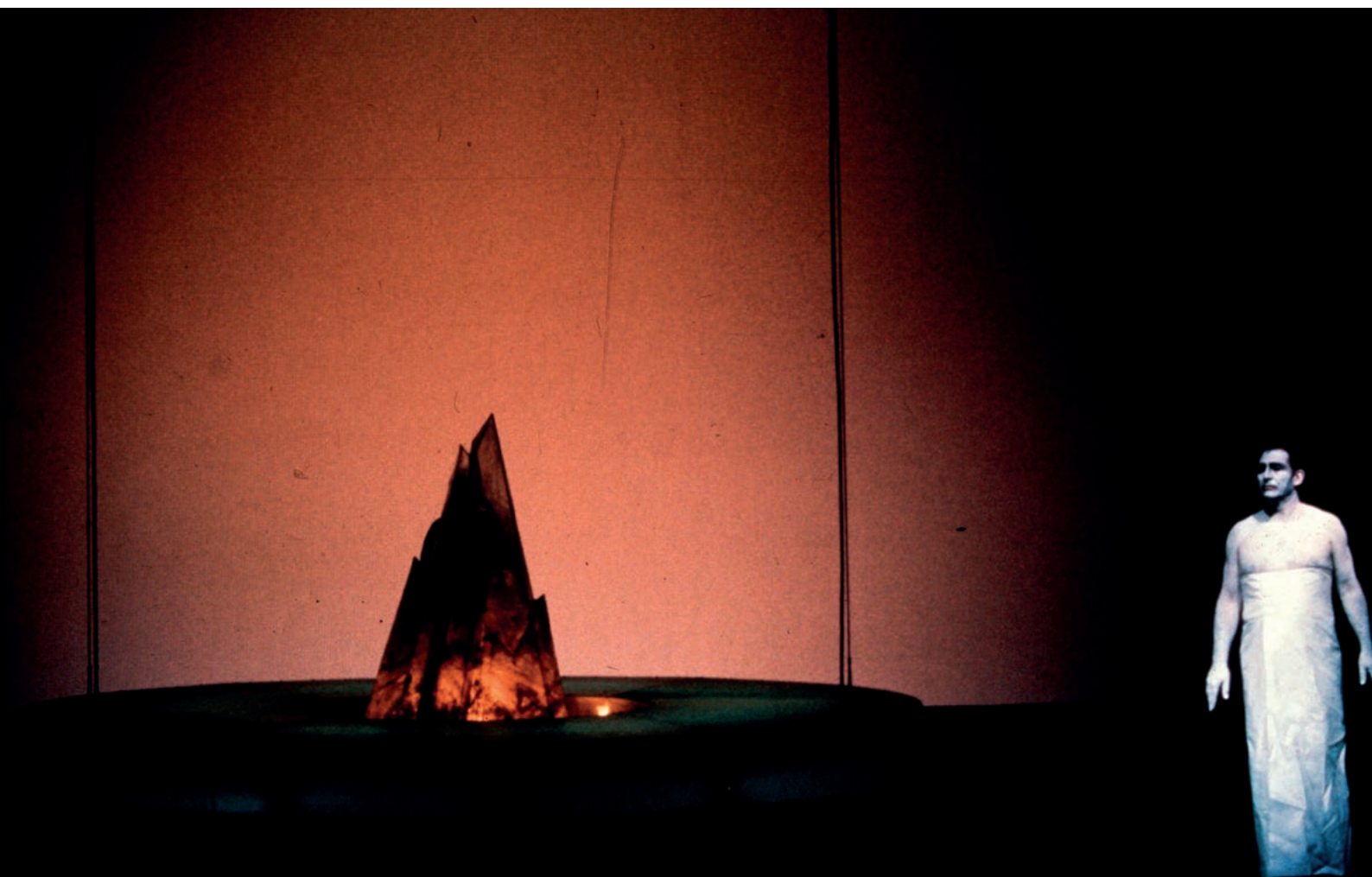
Ein wenig davon hallt in Wagners Schrift „Die Kunst und die Revolution“ von 1849 nach. Das Christentum ist, so Wagner mit Feuerbach, sinnesfeindlich und bringt deshalb, im Gegensatz zur Religion der alten Griechen, „keine wirklich lebendige Kunst“ hervor. Etwas später, im „Kunstwerk der Zukunft“, erläutert er diesen Gedanken sehr viel ausführlicher. Wagner geht davon aus, dass im antiken Griechenland diese Identität von Kunst und Religion geschaffen wurde: so etwas wie ein lyrisch-dramatisches Kunstwerk als religiöser Akt. [...]

Dieser revolutionäre Impetus suchte sich im Laufe der 1850er-Jahre andere Bahnen. Wagner beginnt im Exil vieles neu zu denken. Bei der Diagnose des kulturellen Verfalls und der Degeneration von Politik und Gesellschaft ist er allerdings

geblieben. Auch das Libretto des „Rings“ in seinen verschiedenen Fassungen ist ein solcher Auftrag aus der Zukunft. In den späten 1850er- und den 1860er-Jahren beschäftigt sich Wagner intensiv mit Schopenhauer und mit Beethoven, was sein Verständnis von Kunst und Religion nachhaltig verändert. Im Zuge dieser Beethoven-Schopenhauer-Rezeption hat Wagner den Offenbarungscharakter von Kunst, insbesondere von Musik, neu formatiert. Es geht ihm nun um abstraktere Wahrheiten, die sich seiner Vorstellung nach letztlich nur im Medium der Kunst, also im Theater, kommunizieren lassen.

Diesen Wandlungsprozess kann man sehr schön an den verschiedenen Textfassungen von Brünnhildes Schlussgesang in der „Götterdämmerung“ erkennen. Die erste Fassung, noch in Dresden geschrieben, hat mit der Dämmerung der Götter im späteren Sinn wenig zu tun. Wagner ist dort noch vom Sturm der Revolution ge-

tragen, und der Schluss verbindet sich mit der Hoffnung auf einen Republikaner als König. Das ist bereits etwas anderes als das Denken im „Rienzi“, aber noch weit entfernt vom späteren Schluss der „Götterdämmerung“. Was sich anreichert bei Wagner, ist nicht nur ein politisches Verständnis als solches, sondern auch eine Vorstellung von Kommunikation durch Kunst, besonders durch das Theater. Dabei erfahren sozialpolitische Aspekte eine kunstreligiöse und kulturtheoretische Überhöhung. Mehr und mehr will Wagner auf eine Vereinigung von Subjekt und Objekt hinaus. Das Kunstwerk fungiert als Erweiterungsmedium der „begrifflichen Sinnhorizonte“, ist dabei aber zugleich Gegenstand von Offenbarung, insofern es mit dem Anliegen der „wahren Religion“ zusammenfällt. Es wird dabei, das ist wichtig, nicht als ethisches Programm durch Musik kommuniziert, sondern dieses Programm ist mit der Musik identisch. »



KUNSTRELIGION I

Richard Wagner hat sich im Zuge einer kühnen geschichtsphilosophischen Konstruktion zum Erben Beethovens stilisiert. Seine Beethoven-Schrift von 1870 ist dafür ein Schlüsseldokument. Wagner kehrt da die Überhöhung der Instrumentalmusik um, wie sie die Frühromantik pflegte – Stichwort E.T.A. Hoffmann und Beethovens 5. Sinfonie. Er stärkt zunächst die kunstreligiöse Aufladung seines Vorbildes Beethoven. Er passt ihn – ganz der Zeit konform – in einen nationalen Kontext ein. Er übermalt Beethoven dann gewissermaßen mit Schopenhauer und sagt: Im Musiker manifestiere sich „der universelle Wille“. Deshalb dürfe der Musiker „verehrungswürdiger als andere Künstler, ja fast mit einem Anspruch auf Heilighaltung erscheinen“. Seine Kunst verhalte sich „zum Komplex der anderen Künste wie die Religion zur Kirche“.

Auf diese Basis bauend, definiert Wagner sein Drama: Die Musik sei „eine umfassende Idee der Welt“; sie schließe „das Drama ganz von selbst in sich, da das Drama wiederum selbst die einzige der Musik adäquate Idee der Welt ausdrückt“. Und jetzt kommt der direkte Anschluss an Beethoven: Die 9. Sinfonie sei in diesem Sinn „das vollendete Kunstwerk“, weil sie den „Übersprung der Instrumentalmusik in die Vokalmusik“ wage. Damit sind die frühen Ansätze einer kunstreligiösen Überhöhung, die der Instrumentalmusik galten, sozusagen zurückgeholt für die Vokalmusik oder genauer: für das Musikdrama, bei dem Wagner Instrumental- und Vokalmusik ineinander verschränken wollte. Dieses Musikdrama als Novum, als Summe durchaus im teleologischen Sinn, wird also nun kunstreligiös überhöht. [...]

Wackenroder verglich den Genuss von Kunst noch mit Gebet. Wagner lässt solche frühromantischen Ansätze hinter sich, wenn er meint, Beethoven, „dieser Heilige“, schreibe Musik, die „eine Idee der Welt“ darstelle. Damit umreißt er seine eigene Position. Wahre Kunst und wahre Religion seien „vollkommen Eines“, sagt Wagner. [...]

Das Kunstwerk wird also kunstreligiös legitimiert und als Zukunftsträger positioniert. Dass Wagner in Beethoven einen „kräftig individualisierten deutschen Geist“ am Werke sieht, gehört zum Kern der Konstruktion: Die neue, durch diesen „deutschen Geist“ erschaffene Kunstform sei eine „rein-menschliche, und doch ihm original angehörige“. Sie ist damit nicht zuletzt eine nationale. Kein Zufall, dass der Aufsatz während der ersten Phase des



Karlheinz Stockhausens „SONNTAG“ aus „LICHT“ am Kölner Opernhaus: Szene aus „HOCH-ZEITEN für Orchester“ mit den Solisten der Musikfabrik Köln

Fotos: Klaus Lefebvre, Jan Heinze (Mösch)

preußisch-französischen Krieges entstand. Es sind nicht nur die Verantwortlichkeiten von Religion, sondern auch diejenigen der Nation, derer sich eine überhöhte Kunst angesichts lebensweltlicher Defizite annehmen muss. Hermann Danuser, der einen Schlüsselaufsatz zum Thema Kunstreligion geschrieben hat, formulierte es so: Kunstreligion umfasst zwei ineinandergreifende Aspekte. Erstens eine „Transformation weltanschaulicher Gehalte in die ästhetische Form des musikalischen Kunstwerks“. Und zweitens die „Erhöhung autonomer Musik seit Beethoven zu einer ‚welterlösenden‘ Funktion und einem metaphysischen Status in der Nähe des religiös Absoluten“.

„Parsifal“, das letzte Werk Wagners, fungiert zwar als Beitrag zu einer „gesellschaftlichen Religion der Zukunft“, wie sie in „Oper und Drama“ beschworen wurde, erhebt sich aber über jeden Verweischarakter und adaptiert im Vermittlungsprozess, also in der Aufführung selbst, die religiöse als ästhetische Erfahrung. Das Kunstwerk, sagte Wagner in den 1880er-Jahren, ist „lebendig dargestellte Religion“. Worauf er mit dem „Parsifal“ hinauswollte, das hat seine Frau Cosima im Vorfeld der Uraufführung auf eine sehr einfache, aber treffende Formel gebracht. Es geht darum, eine „Ahnung besserer Zustände“ zu gestalten, nämlich „wahrhaft christlichen“. Gemeint ist damit die Utopie einer kollektiven Selbstfindung, zu der Frieden gehört, ebenso die Einheit des Menschen mit sich selbst und die Einheit des Menschen mit der Natur. Es ging dabei um eine kathartische Wirkung, die Wagner bei der griechischen Tragödie vermutete. [...]

Kunstreligion zieht sich in verschiedenen Varianten durch das gesamte 20. Jahrhundert. Musiktheaterfans kennen Stücke, in denen von „heiliger“ Kunst die Rede ist, am prominentesten vielleicht in „Ariadne auf Naxos“ von Strauss und Hofmannsthal (1916). „Musik ist eine heilige Kunst“, singt der Komponist im Vorspiel. Auch „Doktor Faust“ von Busoni (1925) ist ein Beispiel, ebenso „Moses und Aron“ von Schönberg (UA 1954/1957), wo Kunst

**„DASS DIE GRENZE
ZWISCHEN KÜNSTLER
UND KUNSTWERK
IM ZUGE
EINER NÄHE VON
KUNST UND RELIGION
FLIESSEND SEIN
KANN, IST KEIN AUF
WAGNER UND DAS
19. JAHRHUNDERT
BESCHRÄNKTES
PHÄNOMEN.“**

und Religion in einem spannungsvollen Verhältnis stehen. Ein Komponist, der sich Kunst ohne Religion kaum vorstellen konnte, war Olivier Messiaen, dessen „Saint François d’Assise“ derzeit nicht zufällig relativ oft gespielt wird. [...]

Etwas anderes müssen wir in diesem Zusammenhang noch bedenken. Dass die Grenze zwischen Künstler und Kunstwerk im Zuge einer Nähe von Kunst und Religion fließend sein kann, ist kein auf Wagner und das 19. Jahrhundert beschränktes Phänomen. Es gibt auch Komponisten einer Generation, die nach dem Zweiten Weltkrieg eine gewisse Form von Kult entwickelt haben oder sich entwickeln ließen. Die Grenzen sind – auch hier: wie bei Wagner – oft nicht klar zu ziehen. Man denke etwa an Karlheinz Stockhausen. Auch an Luigi Nono, der von seinen Anhängern bis heute geradezu religiös überhöht wird. Eine ganz andere Form der Imagination des Sakralen durch Musik findet sich beispielsweise bei Sofia Gubaidulina. Wie gesagt: Die Grenzen zwischen Produktion und Rezeption sind oft fließend. Besonders im Zuge des modernen Werkbegriffs. Das Werk gilt als Prozess, das ästhetisch Inhärente ist keine klar fixierbare Größe.

Was die Bayreuther Festspiele betrifft, gibt es auch nach 1951 ganz verschiedene Facetten der Nähe von Kunst und Religion, auch wenn wir hier nicht mehr von Kunstreligion im substanziellen Sinne sprechen können. Die berühmten Aufführungen von Wieland Wagners „Parsifal“ von 1951 – man könnte ebenso gut „Tannhäuser“ von 1954 nennen – hatten trotz des offiziellen Mottos der „Werkstatt“ einen normativen Charakter und trugen Spurenelemente einer rituellen und auch religiösen Aufladung in ihrer Theaterästhetik. Bruch und Vergangenheitsbezug mischen sich hier in einer überaus spannenden Weise. [...]

Fiktive Tradition und der Nachhall einer spirituellen Übersteigerung können bis in die Theaterarbeit der jüngeren Vergangenheit und der Gegenwart fließen. Denken wir etwa an den „Parsifal“, den Christoph Schlingensiefel 2004 in Bayreuth inszenierte und der natürlich mit postmodernen Elementen arbeitete, sich aber zugleich dem Sakralcharakter des Stückes andiente. Manche Dirigenten, so scheint es, haben bis heute eine Vorliebe für sakrale Überhöhung von Musik. Nicht nur in Bayreuth lässt sich damit ein Markenkern suggerieren, der vielfach als attraktiv gilt. Er lässt sich, aber das wäre ein eigener, anderer Vortrag, durchaus mit Faktoren zusammendenken, die mit dem „Empowerment“ unserer Tage zu tun haben. Musik als Teil einer Kultur, die abholt, die bestätigt, die auf Teilhabe aus ist, das Gemeinschaftsbewusstsein stärkt. Ganz losgeworden sind wir diese Verbindung von Kunst und Religion bis heute also nicht. ■



Prof. Dr. phil. habil. Stephan Mösch
ist seit 2013 Professor für Ästhetik, Geschichte und Künstlerische Praxis des Musiktheaters an der Hochschule für Musik Karlsruhe. Diese Schrifffassung wurde von ihm überarbeitet und autorisiert. Die Auslassungen wurden durch [...] gekennzeichnet.

WIR SIND BETEILIGTE AN DER SUCHE NACH EINEM ERLÖSTEN LEBEN



Kosmos trifft Kirche:
Pfarrerin Susanne Kar-
meier mit dem Esels-
kopf aus Emily Hehls
Inszenierung von „La
Montagne Noire“

Stichwort Kunstreligion: Auch die Evangelische Stadtkirche St. Reinoldi in Dortmund ist regelmäßig mit von der Partie, wenn sich am Opernhaus der Wagner-Kosmos auftut.

Pfarrerin Susanne Karmeier veranstaltet dort am jeweiligen Sonntag im Mai einen Gottesdienst, der auf die Themen und Opern des Symposions Bezug nimmt

VON SUSANNE KARMEIER

Was ist Wahrheit? Woher kommt Erlösung? Wovon und wozu brauchen wir sie überhaupt? Was befreit uns wirklich? Fragen wie diese stehen im Raum, wenn in Dortmund beim *Wagner-Kosmos* Oper auf Kirche trifft. Im Operngottesdienst in St. Reinoldi. Der ist kein dekoratives Begleitprogramm, weil Musik und Gesang im Kirchenschiff und unter dem Kirchengewölbe dieses besonderen Raumes so besonders klingen und schwingen – so anders als im Opernhaus. Er ist vielmehr ein neuer Hör-, Seh- und Denkraum des Festivals, in dem Kunst und Glaube ihre Perspektiven kreuzen und sich dabei die großen Themen des Lebens gegenseitig zuspielden.

Seit Jahrhunderten sind Theater und Kirche Orte, an denen Menschen ihren Blick auf die Welt schärfen, über das Leben nachdenken und dem Ausdruck verleihen. Immer schon gingen beide in ihren „Inszenierungen“ den Tiefen und Untiefen des Daseins auf den Grund und Weltgeschichten auf die Spur. Wollten Räume eröffnen, in denen gesellschaftliche und politische Entwicklungen im Licht der Kunst oder der Religion beleuchtet und „verhandelt“ werden können. Um Gelegenheit zu bieten, den eigenen Standpunkt, die eigenen Gefühle, Gedanken und Gestimmtheiten zu klären. Um hinter den Horizont zu schauen und über sich selbst hinaus. Beide, Kunst und Religion, berühren ähnliche Regionen der Seele: Hoffnung, Zweifel, Sehnsucht, die Frage nach dem Guten und dem Abgründigen und dem Sinn von alldem. Und sind dabei – ebenfalls seit Jahrhunderten – in einer spannungsreichen und auch spannungsgeladenen Geschichte miteinander unterwegs.

In Dortmund leben wir dieses Spannungsfeld fast schon traditionell im Mai zum Ende des *Wagner-Kosmos* aus. Dann ist die Oper Dortmund zu Gast in der Evangelischen Stadtkirche St. Reinoldi. Einer Kirche, die seit dem Mittelalter herausragender Kultur- und Kult-Ur-Ort ist – auch immer schon beides zugleich. Sänger:innen der Oper bringen musikalische Auszüge aus einer aktuellen *Wagner-Kosmos*-Produktion mit. Anders als im Opernhaus, wo während des Festivals Werke unterschiedlicher Komponist:innen einander gegenübergestellt werden, treffen jetzt Operngesang und Bibelworte aufeinander. Und wir bewegen uns als „Kirchen- und Theatermenschen“ zwischen beiden Polen. Aus Freude am Perspektivwechsel und an horizontweiternden Begegnungen. Mit Lust am offenen Diskurs – Übereinstimmungen und Dissonanzen inbegreifen.



Susanne Karmeier

ist seit 2013 Pfarrerin
an der Evangelischen
Stadtkirche St. Reinoldi
in Dortmund.

Operngottesdienst 2024: An der Schwelle des Chorraums der Reinoldikirche steht der Eselskopf aus Emily Hehls Inszenierung von „La Montagne Noire“. Zwischen Ambo, dem Ort des Wortes, und Abendmahlstisch, dem Ort der mystischen Vergemeinschaftung und Kontaktsuche mit dem Heiligen, schaut er in die KunstKirchenGemeinde wie ein stiller Beobachter: interessiert, verduzt, amüsiert? Auf der Bühne in der Oper ist er Weggefährte eines „Helden“ auf dem Weg ins ersehnte Glück und erreichte Verderben. In der Reinoldikirche vergegenwärtigt der Eselskopf die Produktion des Theaters im Altarraum. Und weckt zugleich Assoziationen. Wird zur Projektionsfläche.

Die Bibelkundigen unter den Anwesenden erinnern sich: Esel trugen einst friedliebende Retter und Prophetinnen, wiesen Wege. „Man“ tut gut daran, sie nicht für zu dumm zu halten und sich an ihnen zu orientieren. Welche Signale, Leithilfen, Warnzeichen, Wegweiser beachten und überhören wir im eigenen Leben? Ohne ein Wort, gesprochen oder gesungen, ist der Dialog zwischen Kunst und Religion schon eröffnet. Auch weil der Kirchenraum selbst längst spricht. Weil er längst mit seiner Architektur, seiner Licht- und Bildsprache den Geschmack für das Unendliche angeregt, die Frage nach dem Unsichtbaren gestellt und die Vision von einer anderen Welt und von unserer Welt anders aufgeworfen hat. Wenn Oper und Kirche im Gottesdienst aufeinandertreffen, wird weder der Chorraum einfach zur Bühne, noch wird der Operngesang lediglich zu einem liturgischen Ornament. Es entsteht etwas Drittes, ein Resonanzraum, in dem Oper und Kirche miteinander als das erfahrbar werden, was sie ihrem ureigensten Anspruch nach sein wollen: eine Anregung zur Auseinandersetzung mit dem Leben.

Kirche braucht das Theater nicht, und das Theater braucht die Kirche nicht. Beide sind eigenständig – und bleiben es auch in dieser ungewöhnlichen Begegnung. In Dortmund erleben wir allerdings, wie bereichernd es ist, miteinander ins Gespräch zu kommen, und wie viel uns verbindet: unsere Liebe zur Musik, unsere geteilte Freude am Schönen, am Inszenieren, auch am Ringen mit existenziellen Fragen unseres Mensch- und In-der-Welt-Seins, unser gemeinsamer Glauben an die Wirkmacht von Geschichten und das Vertrauen in die Kraft unserer kirchlichen und theatralen Rituale. Der Besucherandrang zeigt: Dieser Dialog trifft einen Nerv. Vielleicht, weil er uns erinnert, dass wir mehr sind als Zuschauer:innen – wir sind Beteiligte an der Suche nach Wahrheit und einem menschlichen, freien, vielleicht sogar erlösten Leben. ■

KAPITEL

3

KINDER, SCHAFFT NEUES!

Wagner wollte den Fortschritt. Drei Werke nach Wagner sowie
Rezension und Diskurs zu György Kurtágs „Fin de Partie“



In hohem Alter schuf Komponist György Kurtág seine erste Oper, „Fin de Partie“ nach Samuel Becketts Drama. Szene aus der preisgekrönten Dortmunder Inszenierung mit Frode Olsen als Hamm (l.) und Ks. Morgen Moody als Clov

„FIN DE PARTIE“: REZENSION

KAMMERSPIEL MIT RIESENORCHESTER



Oper als Kammertheater: Bei der Dortmunder Inszenierung von „Fin de Partie“ rückt das Publikum dicht ans Geschehen heran. Szene mit Ruth Katharina Peeck als Nell und Leonardo Cortellazzi als Nagg



Bei der szenischen Zweitaufführung von György Kurtágs Beckett-Oper „Fin de Partie“ im Mai 2024 in Dortmund erfand der Regisseur Ingo Kerkhof mit seiner Bühnenbildnerin Anne Neuser eine eigenwillige Raumlösung – und kam damit dieser zersplitterten Wortmusik auf verblüffende Weise sehr nahe

VON DETLEF BRANDENBURG

Szenen und Monologe, Libretto vom Komponisten nach Samuel Becketts Drama.“ So lautet der Untertitel von György Kurtágs Oper „Fin de Partie“, deren szenische deutsche Erstaufführung am 1. März 2024 an der Oper Dortmund Premiere hatte. Die Produktion, die noch im selben Jahr den Deutschen Theaterpreis DER FAUST erhielt, wurde beim *Wagner-Kosmos V* in einer hochinteressanten Gesprächsrunde kontextualisiert, Ausführlicheres dazu im folgenden Artikel. Im Kontext des damaligen *Wagner-Kosmos* war die Produktion allerdings eher ein Sidekick, der zwar in lockerer Verbindung stand zu Wagners Wirken (ist nicht auch die „Götterdämmerung“ so etwas wie ein ‚Endspiel‘?) und zum Motto des Symposiums *Mythos und Wahrheit* (ist nicht auch ein ‚Endspiel‘ so etwas wie ein mythischer Topos?). Aber vom Jahr 2026 aus betrachtet wirkte diese sehr neue Oper eines sehr betagten Komponisten fast wie ein ironischer Vorgriff auf das Thema des *Wagner-Kosmos VII: Kinder, schafft Neues!*

Nun – als György Kurtág Becketts Drama 1957 an einem Pariser Kammertheater erstmals sah und sofort hingerissen war, da war er zwar kein ‚Kind‘ mehr, aber immerhin noch 31 Jahre jung. Aber es dauerte mehr als 50 Jahre, bis er es, voller Bewunderung und voller Skrupel, wagte, an die Komposition über dieses Drama zu gehen. Als er sich dann 2018 in Mailand endlich als Operndebütant präsentieren konnte, war er 92 Jahre alt. Wenn man den oben zitierten Untertitel beim Wort nimmt, wird sofort klar, wie nahe er an seiner Vorlage zu bleiben wünschte. Kein großes Musikdrama sollte es sein, auch keine ‚Musik mit Bildern‘ – nein: Er wollte seine Musik eng an die „Szenen und Monologe“ des Vorbilds, also an den Text, schmiegen. In dem Sinne ist „Fin de Partie“ tatsächlich Wortmusik. Daraus resultiert in Klangbild und Struktur eine geradezu kammermusikalische Kleinteiligkeit und Fragilität. Dass Kurtág dazu ein enorm großes Orchester mit etlichen exotischen Instrumenten aufbietet, steht zunächst keineswegs im Gegensatz dazu,

im Gegenteil: Er nutzt diese instrumentale Vielfalt kaum je zur Aufbietung massiver Tutti-Aufwallungen, sondern entlockt ihr einen schillernden Reichtum an exquisiten Klangfarben.

Rein logistisch aber gerät dieser instrumentale Riesenapparat für eine ‚Kammeroper‘ mit nur vier Sängern insofern in einen Widerspruch mit der musikalisch-dramatischen Faktur des Werkes, als er einen entsprechend großen Orchestergraben erfordert. Und den findet man nur in entsprechend großen Opernhäusern. In einem Beitrag im Programmheft zur Dortmunder Aufführung machte der Regisseur Ingo Kerkhof darauf aufmerksam, dass schon die Uraufführung von Becketts „Fin de Partie“ von einem ähnlichen Widerspruch geprägt war. Er schreibt dort: „Kurtágs Oper verlangt ein großbesetztes Orchester und folglich ein großes Opernhaus, um seine Musik aufzuführen. Dabei stellt der Ursprungstext von Samuel Beckett eigentlich ein intimes Kammerstück für ein vierköpfiges Schauspielensemble dar. Beckett selbst hat sich unmittelbar nach der Londoner Uraufführung seines Stückes im April 1957 unzufrieden darüber geäußert, dass als Aufführungsort seines Textes die große Bühne des *Royal Court Theatre* genutzt wurde – und auch die Reaktionen des damaligen Publikums waren zunächst eher verhalten. Erst nachdem das Stück noch im selben Jahr in einem Pariser Kammertheater erneut herausgebracht wurde, gerieten die Aufführungen zu einem durchschlagenden Erfolg. Dieser Idee Becketts, ‚Fin de Partie‘ als Kammertheater zu denken und zu präsentieren, haben wir uns bei unserer Zweitinszenierung von Kurtágs Oper anzunähern versucht. Tatsächlich ist es ein gewaltiger Vorteil, wenn das Publikum bei ‚Fin de Partie‘ nah an den Schauspielern – oder, wie im Falle von Kurtágs Oper, den Sängern – sitzt, sodass die Zuschauer das Spiel der Protagonisten detailliert verfolgen können.“

Diese Grundidee, „Fin de Partie“ als Kammertheater zu denken und zu präsentieren“, haben Ingo Kerkhof und seine

„KURTÁG WOLLTE SEINE MUSIK ENG AN DIE ‚SZENEN UND MONOLOGE‘ DES VORBILDS, ALSO AN DEN TEXT, SCHMIEGEN. IN DEM SINNE IST ‚FIN DE PARTIE‘ TATSÄCHLICH WORTMUSIK. DARAUS RESULTIERT IN KLANGBILD UND STRUKTUR EINE GERADEZU KAMMERMUSIKALISCHE KLEINTEILIGKEIT UND FRAGILITÄT.“

Bühnenbildnerin Anne Neuser brillant umgesetzt: durch eine Raumsituation, die zwar das große Dortmunder Opernhaus nutzt, die das Publikum aber nicht ins große Auditorium setzt, sondern auf die Hinterbühne. Die Zuschauer blicken von dort aus gen Zuschauerraum, den man durch einen Gazevorhang nur gerade so erahnen kann. Direkt vor ihnen aber, auf einer schmalen, mit grünem Kunstrasen ausgelegten Spielfläche, agieren die Figuren, sodass man ihre Gesten, Mienen und Gänge sehr genau beobachten kann. Und dahinter, auf dem hochgefahrenen Orchestergraben, musiziert das Orchester, Kurtágs so farbenreiche ‚Wunderharfe‘.

Wie kleinteilig Kurtág seine Musik am Text führt und mit welcher Mühe er sie sozusagen auf kleinste musikdramatische Zellen eingeschmolzen hat, das wurde bei der erwähnten Gesprächsrunde instruktiv erläutert. Der Dortmunder Dirigent Johannes Kalitzke schilderte anschaulich, wie er mit kleinsten Klangkonstrukten arbeitet, die er in langer Nacharbeit immer weiter eindampft – um die meisten davon dann am nächsten Morgen wieder zu verwerfen. Was übrig bleibt, verarbeitet er zu einer Kette kleinster Parzellen, aufgeladen mit „Spurenelementen der Tradition“, wie Kalitzke es formulierte. Kurtág beschäftigte sich über Jahrzehnte mit dem Stoff. Und als er nach langem Zögern von Alexander Pereira, damals Intendant der Oper Zürich, den Auftrag zur Komposition annahm, da wanderte der vorgesehene Ort der immer wieder verschobenen Uraufführung mit Pereiras Intendanten durch die Opernwelt: von Zürich über Salzburg nach Mailand.

Was dort im November 2018 das Licht der Bühne erblickte, war aber immer noch kein endgültiges Werk. Pierre Audi, der Regisseur der Uraufführung, der ein Jahr nach dem Symposium so tragisch früh verstorben ist, erzählte in der Dortmunder Gesprächsrunde eine schöne Anekdote, wie er im Vorfeld der Premiere mit Kurtág über dem Bühnenmodell saß, dieser lange schwieg und schließlich aufbrach, um seine Frau

Márta zu holen, seinen „Musengeneral“, wie er sie nannte. Die aber lag auf den Tod krank darnieder (sie starb ein Jahr nach der Uraufführung), keiner rechnete mit ihrer Wiederkehr, das Projekt schien gescheitert. Aber dann, eine Weile später, tauchte Kurtág tatsächlich gemeinsam mit Márta wieder auf, wieder saßen alle lange vor dem Bühnenmodell – bis dann Márta das erlösende „Bravo“ sprach und sie fortan die Uraufführung förderte. Kurtág, der ursprünglich den kompletten Text komponieren wollte, arrangierte das bis dato vorhandene Material, schrieb einen Prolog (in dem Nell Becketts 1976 entstandenes „Roundelay“ rezitiert) und einen Epilog – und legte Wert auf die Feststellung, dass das bis dahin Geschaffene erst das vorläufige Werk sei. Deshalb stand auf der Partitur: *Versione non definitiva*.

Somit war „Fin de Partie“ 2018 ein Werk, das es eigentlich noch gar nicht gab – und bis heute auch nicht gibt, denn Kurtág konnte sich bislang nicht zur Vollendung aufraffen. Gleichwohl war der Erfolg der Uraufführung riesig – aber Zweifel, ob dieses ‚nicht definitive‘ Endspiel mit seiner sensorischen Splittermusik wirklich für den Rahmen der großen Oper geeignet ist, blieben dennoch. So stellte der *Opernwelt*-Kritiker Albrecht Thiemann damals fest: „Die Frage indes, ob ‚Fin de Partie‘ eine genuine Oper, ein musikalisches Drama ist, das zwingend der Bühne bedarf, muss einstweilen offen bleiben.“

Ingo Kerkhof hat auf diese Frage eine schlagende Antwort gegeben: Wenn man die richtige Bühne (er-)findet – dann wird’s „zwingend“! Und man sah aus nächster Nähe, wie genau der Regisseur sich nicht nur mit den theatralen Implikationen des Beckett-Stücks auseinandergesetzt hatte, sondern auch mit dieser so seltsam kleinzelligen Musik und ihrem Klangkosmos, der von zarten, abrupt wechselnden und abgerissen aufeinander folgenden Traditionsfloskeln nur so wimmelt. Wie auch die Dialoge führen sie zu nichts, scheinen immer wieder abzubrechen und lassen dennoch (oder gerade deshalb?) feinste Regungen, Schrecknisse

und Verletzungen zwischen den Figuren aufblitzen. Das ergibt ein seltsames Hörerlebnis: Man fragt sich permanent: Woher kenne ich das? Wo will diese Kadenz hin? Will das ein Tango werden? Ah, ein Marsch – oder?, sodass einem der Kopf schwirren kann. Die Vokalpartien hat Kurtág in einem sehr elaborierten, wortnahen Deklamationsstil darübergerlegt, sodass die Figuren mit ihren Stimmen auch gut ‚agieren‘ können. Dieser brüchige Klangkosmos korrespondiert mit der trostlosen Zerrissenheit der Vorlage wunderbar.

Und das Dortmunder Ensemble arbeitete das auch präzise heraus. Johannes Kalitzke gelang eine Hochleistung der Koordination bei gleichzeitig suggestiver Zuspitzung der Augenblicks-Emotionen. Das kam den Sängern zugute, und die machten ihre Sache toll! Frode Olsen als Hamm in seinem Rollstuhl und Leonardo Cortellazzi als Nagg in seiner Mülltonne (da hielt sich Kerkhof an die Beckett-Vorlage) waren schon bei der Uraufführung dabei und agierten auch in Dortmund exzellent. Morgan Moody als Diener Clov, der mit Hamm Hegels Herr-Knecht-Dialektik durchspielt, stand den Kollegen in nichts nach. Und die junge Ruth Katharina Peeck, im März 2024 gerade erst von der *Jungen Oper Dortmund* ins Adult-Ensemble des Hauses gewechselt, fand als Cortellazzis Mülltonnen-Gefährtin Nell eine präzise Balance zwischen Resignation und patziger Überzeichnung. Auch im Gesangsgestus unterstützten die vier Sänger Kerkhofs Ansatz, die Figuren skurril zuzuspitzen und dadurch deren bodenlose und eben deshalb tiefexistenzielle Komik herauszuarbeiten. Eine sehr starke Arbeit! ■



Detlef Brandenburg

war von 1996 bis 2022 Chefredakteur des Theatermagazins DIE DEUTSCHE BÜHNE.

WEGE ZU KURTÁG

Am 1. März 2024 fand an der Oper Dortmund die szenische deutsche Erstaufführung und Zweitinszenierung von György Kurtágs Oper „Fin de Partie“ statt, die später mit dem FAUST-Preis ausgezeichnet wurde. Beim *Wagner-Kosmos V* am 11. Mai sprachen Pierre Audi, Johannes Kalitzke und Ingo Kerkhof gemeinsam mit Moderator Holger Noltze über ihre Auseinandersetzung mit Kurtágs Werk. Wir bringen Auszüge aus dem Protokoll ihres Gesprächs

VON DANIEL C. SCHINDLER UND ANDEREN

Holger Noltze Der *Wagner-Kosmos* ist weit. Sehr weit. Er ist sogar so weit, dass ein ganzes Spätwerk von György Kurtág hineinpasst: „Fin de Partie“ nach Samuel Beckett. In unserer Runde versammelt sind zum einen Pierre Audi, Regisseur, Festivalgründer, seit fünf Jahren Festivalchef im herrlichen Aix-en-Provence, und – für unsere Runde natürlich von vorrangigem Interesse – Regisseur der Mailänder Uraufführung von „Fin de Partie“ im November 2018. Ich freue mich außerdem auf den Regisseur der Dortmunder Zweitinszenierung von „Fin de Partie“, Ingo Kerkhof, nach „Lohengrin“ und „Quartett“ bereits seine dritte Arbeit für die Oper Dortmund. Seit 2022 ist er zudem Professor für Musikdramatische Darstellung an der Kunstuniversität Graz. Und schließlich begrüße ich bei uns Johannes Kalitzke, der mir noch als Chefdirigent am Gelsenkirchener Musiktheater von 1984 bis 1990 in lebendiger Erinnerung ist. Danach war er dann unter anderem Leiter der *Musikfabrik NRW* und ist außerdem selbst Komponist mehrerer Opern. Als Gast dirigierte er hier in Dortmund zuletzt Kurtágs „Fin de Partie“. Willkommen an Sie alle! – Johannes Kalitzke, wenn das hier jetzt der *Wagner-Kosmos* ist, wo liegt da Kurtág ungefähr...?



„DIE ART UND WEISE, WIE KURTÁG DIESES STÜCK GESCHRIEBEN HAT, ENTHÄLT ALLE MÖGLICHEN ELEMENTE – SPURENELEMENTE, MÜSSTE MAN SAGEN – DER MUSIKTRADITION.“

Johannes Kalitzke

Johannes Kalitzke Genau am anderen Ende. *(lacht)* Was bei Wagner so berührend ist, ist seine Fähigkeit, wirklich große formale Blöcke zu überspannen und damit auch ein Zeitgefüge herzustellen, das über Stunden hinweg die Spannung permanent aufrecht hält. Kurtág hingegen kommt von der kleinen Form her, hat sich auch in seiner Arbeit immer wieder im Detail vergraben und manchmal Stücke geschrieben, die kaum länger als eine Minute dauern. Also was der eine in Extension zur Großform gemacht hat, das machte der andere dann als Aphoristiker zur kleinsten Form. Sie können das vergleichen mit dem „Zauberberg“ gegenüber einer Sprüchesammlung. Gleichzeitig gibt es dann doch Tangenten, weil man eines wissen muss: Die Art und Weise, wie Kurtág dieses Stück

geschrieben hat, enthält alle möglichen Elemente – Spurenelemente, müsste man sagen – der Musiktradition. Es geht los beim Bänkellied über den Tango zur alten Musik bis zur Spätromantik. Von allem ist etwas drin. Und dadurch ist es eigentlich eine Gesamtschau des musikalischen Kosmos unseres Abendlandes. Insofern gibt es sehr viele Stellen, die zwar nicht nach Wagner klingen, aber in der Art und Weise, wie man Gesten musiziert, wie man eine Melodie aufbaut, schon hörbar in der Tradition von Wagner über Schönberg stehen.

Holger Noltze Wenn es bei einem Komponisten wie Kurtág immer wieder um die Essenz der Essenz geht, immer weniger und noch weniger: Wo landet man da am Ende?

Johannes Kalitzke Man landet irgendwann an einem Nullpunkt, der dann am Rand des Verschwindens verlischt. Das ist das Prinzip bei Kurtág. Als ich „Fin de Partie“ zum ersten Mal gehört habe, dachte ich mir: „Das sind 2,5 Stunden letzte Takte.“ Die nun so zusammenzufügen, dass doch wieder ein Bogen daraus entsteht, ist in der Zusammenarbeit in unserer Produktion gut gelungen – weil es die Nähe der Spieler zum Publikum und die Möglichkeit, deren Mimik zu betrachten, gleichzeitig auch erlaubte, bestimmte Tempi ein bisschen anzuziehen, nicht allzu lange zu warten, die Sachen ein bisschen zu raffén und dadurch dann doch in Fluss zu kriegen.

Holger Noltze Ingo Kerkhof, um das mal aufzumachen: Wir haben in dem Stück vier Figuren. Da sind Hamm und Clov, ein bisschen Herr und Knecht, einer sitzt im Rollstuhl. Und dann haben wir Nell und Nagg, die sitzen in Mülltonnen. Und dann gibt es einen Hund, es gibt eine Leiter, und es gibt ein Ende... Oder wie würden Sie es beschreiben?

Ingo Kerkhof Es ist, wie Sie sagen: Wir haben vier Personen, zwei sind nur zum Teil zu sehen, weil sie in der Tonne sitzen. Einer ist in einem Stuhl fixiert, weil er nicht gehen kann. Und einer, der sich



„BECKETT SELBER HAT SICH GEGEN INTERPRETATIONSVERSUCHE IMMER GEWEHRT, INDEM ER GESAGT HAT: „DIE WORTE BEDEUTEN GENAU DAS, WAS DA STEHT, UND NICHTS WEITER.“

Ingo Kerkhof

nicht setzen kann, läuft ab und zu rum. Jetzt haben wir noch das Problem, dass wir in der Oper – im Gegensatz zu Becketts Schauspiel, das zum großen Teil aus Dialogen zwischen diesem ungleichen Paar, Hamm und Clov, besteht – fast nur Monologe haben. Bei Beckett bilden gerade die Dialoge das Zentrum des Stückes. Aber wenn Sie mich jetzt fragen: „Was bedeutet das Stück?“, dann kann ich Ihnen darauf keine eindeutige Antwort geben. Über dieses Stück haben sehr viel schlauere Menschen als ich nachgedacht. Und wenn man über den Text nachdenkt, dann muss man auch darüber nachdenken, ob die Worte, die Beckett verwendet, mehr bedeuten als ihren unmittelbaren Wortsinne. Gerade bei Beckett gibt es so eine Art von Zwang, die Worte interpretieren zu müssen. Da kommt man schnell vom Hundertsten ins Tausendste. Beckett selber hat sich gegen derartige Interpretationsversuche immer gewehrt, indem er gesagt hat: „Die Worte bedeuten genau das, was da steht, und nichts weiter.“

Holger Noltze Hatten Sie bei Ihrer Arbeit als Regisseur nie das Gefühl, die Leerstellen, die bei Kurtág sehr gut und mit Bedacht platziert sind, durch eine szenische Darstellung auffüllen zu müssen, um uns dann doch etwas mehr zu erzählen?

Ingo Kerkhof Die Frage war für mich eine andere. Ich habe nicht Becketts „Endspiel“ inszeniert, sondern ich sollte „Fin de Partie“ von Kurtág nach einem

Text von Beckett inszenieren. Und da ist die Schwierigkeit noch mal eine ganz andere. Kurtág hat eben nicht das ganze Beckett-Stück vertont, sondern gerade diese Dialoge in seiner Vertonung ausgespart. Stattdessen hat er die langen Monologe dazwischen in Musik gesetzt. Und als ich ihn einmal persönlich danach fragte, warum er das so gemacht hat, da antwortete er mir: „Ja, es ist eben noch nicht fertig. Es ist längst nicht fertig. Ich habe eben einfach mit den Monologen angefangen – und der Rest kommt noch“. Deswegen bin ich froh, dass wir Pierre Audi hier haben. Natürlich kannte ich seine Uraufführungsinszenierung – und die war enorm beeindruckend. Jetzt sollte ich dieser, als zweiter Regisseur des Werks, etwas entgegensetzen und eine andere, eigenständige Interpretation schaffen. Die Mailänder Produktion war so bekannt, dass ich mich irgendwie dazu verhalten musste. Und ich hatte nicht nur diese erste Aufführung zum Ausgangspunkt, sondern mit Frode Olsen und Leonardo Cortellazzi zudem zwei Sänger der Mailänder Uraufführung mit dabei, die mit der erfolgreichen Produktion schon überall durch Europa getourt waren. [...] Mit Frode bin ich erst mal einen Kaffee trinken gegangen. Und ich habe ihm genau diese Situation geschildert: „Was soll ich dir erzählen? Du weißt mehr über das Stück, als ich je wissen werde.“ Er aber antwortete mir: „Das spielt für mich keine Rolle. Ich bin gespannt, was wir zusammen erarbeiten werden.“ Er ist halt ein wirklicher Künstler.

Holger Noltze Pierre Audi, Sie hatten das Privileg der Erstinszenierung. Können Sie sich an Ihren ersten Blick auf die Partitur erinnern? Was haben Sie da gesehen? Schließlich waren die Bilder einer Vorgänger-Inszenierung, anders als bei Ingo Kerkhof, damals noch nicht für Sie vorhanden.

Pierre Audi [Anm. d. Red.: Original auf Englisch] Das ist eine sehr lange Geschichte: Ich habe Kurtág bereits in den frühen 1980ern kennengelernt. Damals sollte er eine neue Oper für ein von mir und Claudio Abbado geleitetes Musikfestival schreiben. Zunächst hieß es, er habe den



„BECKETT HAT SEINE LITERATUR, SEINE KUNST AUF STILLE AUFGEBAUT. DIE STILLE ZWISCHEN DEN WORTEN, DAS IST ‚BECKETTS MUSIK‘. UND KURTÁG HAT JENE STILLE MIT MUSIK AUSGEFÜLLT.“

Pierre Audi, † 3. Mai 2025

Auftrag angenommen. Schlussendlich hat er sich allerdings doch dagegen entschieden. Wortwörtlich sagte er damals zu mir: „Ich wollte nie eine Oper schreiben. Es war ein Fehler, ich hätte das Angebot nicht annehmen sollen.“ Zwei oder drei Jahre später kam er mit seiner Frau zu mir nach Holland, wo er alle Premieren in der Oper besuchte. Wir haben eine tiefe Freundschaft zueinander entwickelt, durch die ich hoffte, ihn doch noch davon überzeugen zu können, einmal eine eigene Oper zu komponieren. Doch zunächst ohne Erfolg. Dann, alles ging mit einem Mal sehr schnell, kam Alexander Pereira, der Kurtág dazu drängte, eine Oper für die Salzburger Festspiele zu schreiben. Kurtág, der dies leichtfertig zugesagt hatte, war nun in dieser Situation gefangen, und er fragte sich, wie er dieser Falle entfliehen könnte. Er dachte sich: „Ich werde ihm etwas vorschlagen, das nicht möglich ist.“ Und so kam er auf Samuel Beckett, der in seinem Testament verfügt hatte, dass seine Stücke niemals zu Opern umgeschrieben werden dürften. Gesagt, getan. Und – um es kurz zu machen – Pereira gelang es trotzdem, die Rechte von Becketts Erben zu erhalten. Kurtág sagte daraufhin zu Pereira: „Aber ich werde jedes einzelne Wort des Textes vertonen!“; was bedeutete, dass a) die Oper mindestens vier bis sechs Stunden dauern würde; und b), dass sich deren Vollendung sehr weit in die Zukunft hinauszögern wird. Doch Pereira blieb weiterhin unerbittlich. [...] Kurtág komponierte daraufhin

sehr langsam, mit seiner Frau Márta als Muse und beständiger Kritikerin an seiner Seite. [...] Um das Stück überhaupt irgendwann herausbringen zu können, erfanden wir letztlich den Kompromiss, das Stück unfertig auf die Bühne zu bringen und es „Szenen aus ‚Fin de Partie‘“ zu nennen. [...] Beckett hat seine Literatur, seine Kunst auf Stille aufgebaut. Die Stille zwischen den Worten, das ist „Becketts Musik“. Und Kurtág hat jene Stille mit Musik ausgefüllt. Das ist natürlich eine fundamentale Freiheit, die er sich herausgenommen hat, um auch ohne Beckett etwas Eigenes zu schaffen.

Holger Noltze Wo wir gerade bei der Musik sind: Johannes Kalitzke, hilft uns die Musik, einen Zugang zu dem Stück zu erhalten, das ansonsten vielleicht ein bisschen monolithisch vor uns steht?

Johannes Kalitzke Auf jeden Fall. Das Besondere an dem Verhältnis zwischen Gesang und Orchester bei Kurtág ist ja, dass, wenn die Sänger singen, das Orchester in der Regel eine Art Farbpalette unter jede Silbe legt. Eigentlich ist es ein Synchronstück: eine Synchronübersetzung in Musik. [...] Im Allgemeinen ist es tatsächlich so, dass die radikale Interpretation, jeder einzelnen Silbe einen eigenen Klang unterzulegen, das Grundprinzip des Stückes ist. Insofern ist es eine Sprech-Oper in Klängen.

Holger Noltze Ingo Kerkhoff, vorhin haben Sie uns auf die Schwierigkeiten hingewiesen, die das Stück szenisch mit sich bringt. Kommen wir nun zu Ihrem Lösungsversuch für dieses Problem: In Ihrer Inszenierung haben wir eine Spielfläche aus grünem Rasen, ein klar definierter Ort, mit ganz bestimmten Regeln, der abgeschnitten ist vom Rest der Welt. Ich fand das faszinierend zu sehen, als ich da auf der Bühne saß...

Ingo Kerkhof Meine Idee war es, dem Wunsch Becketts zu folgen. Als sein Stück im Londoner *Royal Court Theatre* uraufgeführt wurde, da war er selbst sehr unzufrieden damit, weil er fand, dass dieses Theater viel zu groß dafür war. Er

hatte das Gefühl, dass „Fin de Partie“ ein Kammerspiel ist und man ganz nah dran sein muss. [...] Für mich lautete daher die grundlegende Frage: Wie wollen wir damit umgehen, dass wir ein großes Orchester haben, aber trotzdem versuchen möchten, eine Kammertheater-Situation herzustellen? So kam die Idee, das Orchester hinter die Sängerinnen und Sänger zu setzen und die Möglichkeit zu schaffen, sich schon allein dadurch von Pierre Audis Inszenierung abzuheben und obendrein etwas zu kreieren, das dem Geiste Becketts und Kurtágs ebenso entspricht.

Holger Noltze Pierre Audi, Sie haben uns einiges zur Entstehung von Kurtágs „Versione non definitiva“ erzählt. Glauben Sie, dass dieser, nach dem Tod seiner Frau Márta, seine Arbeit an „Fin de Partie“ nochmals aufnehmen wird?

Pierre Audi Ich fürchte nein. Aber ich glaube auch, dass es ein Fehler wäre, den Rest noch zu komponieren, denn bereits das gegenwärtige Fragment erzählt eigentlich alles, was es für einen vollständigen Theaterabend braucht. [...] Tatsächlich enthält Kurtágs Oper sogar bereits einige Szenen, die von Beckett nie veröffentlicht wurden, wie etwa das Shakespeare-Zitat, das sich in den Notizen einer niemals veröffentlichten Urfassung von Becketts Text finden lässt. Somit hat Kurtág letztlich doch etwas ganz Eigenes und Neues geschaffen.

Holger Noltze Ich danke Ihnen für das Gespräch. ■



Pierre Audi

war ein französisch-libanesischer Theaterregisseur und -intendant. 30 Jahre als künstlerischer Leiter der De Nederlandse Opera in Amsterdam tätig, übernahm er 2019 als Direktor das Festival d'Aix-en-Provence. Er inszenierte die Uraufführung von György Kurtágs Oper „Fin de Partie“, die am 15. November 2018 im Teatro alla Scala in Mailand Premiere hatte.



Johannes Kalitzke

ist ein international gefragter Komponist und Dirigent und regelmäßiger Gast bei Ensembles wie Klangforum Wien oder Collegium Novum Zürich sowie unterschiedlichen Sinfonieorchestern (BBC, SWR, MDR, HR u. v. a.). Bei der szenischen deutschen Erstaufführung und Zweitinszenierung von György Kurtágs „Fin de Partie“ in Dortmund hatte er die musikalische Leitung inne.



Ingo Kerkhof

ist ein Theater- und Opernregisseur. Nachdem er bereits „Quartett“ und „Lohengrin“ an der Oper Dortmund inszeniert hatte, zeichnete er 2023/24 für die szenische deutsche Erstaufführung und Zweitinszenierung von György Kurtágs „Fin de Partie“ verantwortlich, für die er mit dem Deutschen Theaterpreis DER FAUST in der Kategorie *Inszenierung Musiktheater* ausgezeichnet wurde.



Moderator **Holger Noltze**

ist ein deutscher Musikjournalist, Medienwissenschaftler und Literaturkritiker, bekannt für seine Tätigkeit bei WDR und Deutschlandfunk, seine Professur für Musikjournalismus an der TU Dortmund (bis 2023) und seine Bücher zu Themen wie Wagner, Verdi, digitale Medien und Komplexität.

„BRÜNNHILDE BRENNT“ UND WIR AUCH

Gemeinsam bringen die Bayreuther Festspiele und die Oper Dortmund Bernhard Langs neue Oper heraus: „Brünnhilde brennt“. Aufgrund einer baulichen Verzögerung beim Bayreuther Friedrichsforum kann die für den 3. August 2026 im Rahmen der Bayreuther Festspiele geplante Uraufführung lediglich konzertant stattfinden. Die Dortmunder Premiere am 4. April 2027 im Vorfeld des *Wagner-Kosmos VIII* ist damit zugleich die szenische Uraufführung. Hier erläutert der Komponist, wie er sein neues Musiktheaterwerk aus der Überlagerung immer neuer Überschreibungsverfahren entwickelt hat

VON BERNHARD LANG

Szene aus Bernhard Langs „Der Hetzer“, einer Überschreibung von Verdis „Otello“, mit Mandla Mndebele als Joe Coltello



Seit ich vor 40 Jahren in einer „Tristan“-Aufführung im Opernhaus Graz saß, hat mich Wagners Werk als Komponist nicht zur Ruhe kommen lassen. Es dauerte dann aber noch Jahrzehnte, bevor ich es wagte, Wagners Partituren in meinen Musiktheaterwerken zu reflektieren. 2016 zitierte ich in meiner Oper „Montezuma“ am Nationaltheater Mannheim das Gralsmotiv, in einer Szene, in der Montezuma einem spanischen Priester einen Pokal mit Meskalin reicht. Ebendort, im letzten Akt, wird auch das Vorspiel zum 3. Akt von „Tristan“ erwähnt.

Inspiziert von der Wiener Metafilm-Szene [Anm. d. Red: *Metafilm ist eine autorenübergreifende Herangehensweise bzw. Methode, welche vorhandenes Archivmaterial zum Ausgangspunkt ihrer Arbeit macht, also Film über Film, in Analogie zu Text über Text*] wagte ich mich endlich, nach langen Vorgesprächen mit dem Wagner-Kenner Sven Hartberger und gemeinsam mit Jonathan Meese, an das bislang größte Überschreibungsprojekt. Am 8. Juni 2017 fand im *Theater an der Wien* die Premiere von „MondPARSIFAL/ParZeFool“ statt. Es handelt sich um eine vollständige Überschreibung von Wagners „Parsifal“, die dem Originaltext und der ursprünglichen Zeitstruktur folgt. Es ist meines Wissens das erste Mal, dass eine vollständige Oper auf diese Weise überschrieben wurde.

Inspiziert war diese Überschreibung von den Übermalungen Arnulf Rainers und den Metafilmen Kubelka, Deutsch, Arnold und Pfaffenbichler. Mit Letzterem verband mich eine jahrelange Zusammenarbeit, in einem seiner Filme, „Mosaik mécanique“, verwendete ich „Tristan“-Motive. Eine weitere Inspirationsquelle war der amerikanische Künstler Raphael Montañez Ortiz. Der Begriff Überschreibung, nahezu unübersetzbar (vgl. frz. „Surcription“), beinhaltet auch den Begriff des Palimpsests, der ein antikes oder mittelalterliches Schriftstück bezeichnet, von dem der ursprüngliche Text abgeschabt oder abgewaschen und das danach neu beschriftet wurde. Künstlerisch interessant ist hier der sich entfaltende Diskurs zwischen dem originalen Text und dem überlagerten.

Als Jonathan Meese und ich unsere Zusammenarbeit in einer gemeinsamen Überschreibung Wagners begannen, beschlossen wir gemeinsam

1. den ursprünglichen Zeitrahmen (einschließlich der absoluten Länge von 200 Minuten) beizubehalten,
2. das ursprüngliche Libretto beizubehalten,

3. die ursprünglichen Darsteller beizubehalten (umbenannt in: ParZeFool, Cundry, Amphortas, Clingsore) und
4. das Narrativ beizubehalten: Damit bleibt auch die formale Struktur des Stücks gleich.

I. ÜBERSCHREIBUNG/ OVERWRITING

Wie man in Meeses Werk sehen kann, spielt der Begriff der Überschreibung eine entscheidende Rolle, ebenso wie die Begriffe Einschreibung und Marginalia. In seinen auf Wagner bezogenen Malereien finden sich immer wieder Inschriften, Einschreibungen, Randtexte. **Während unserer Zusammenarbeit gab es mehrere Phasen der Überschreibungen:**

1. Meese versucht vergeblich, „Parsifal“ in Bayreuth zu überschreiben, und wechselt nach Wien.
2. Ich überschreibe daraufhin in Wien die Wagner-Partitur, und zwar:
 - a. das Libretto, indem ich Marginalien, Kommentare und Bedeutungsverschiebungen („Erlösung von Erlösern“) hinzufüge bzw. die Namen etwas verändere, und
 - b. die Partitur, beginnend mit dem Klavierauszug.
3. Meese überschreibt dann meinen Text, indem er meinen Untertiteln weitere Untertitel hinzufügt bzw. das Regiekonzept überlagert. In der Aufführung überschrieb Meese abermals die Szene, indem er live auf einer vorne über die Bühne gespannten Gaze malte.

Dieses Konzept geht von der Idee aus, dass Text immer wie eine Zwiebel aufgebaut ist:

Es gibt erste Schichten, zweite Schichten und so weiter; dies bezieht sich auf die Idee der Interpretation selbst, wobei die ursprüngliche Schrift als Ausgangspunkt genommen wird, wie in der jüdischen Textauslegung. „Die Tora... war vor der Schöpfung bereits als schwarzes Feuer auf weißem Feuer gegeben.“ Beruhend auf der Tatsache, dass das Hebräische keine Vokale notiert und diese als zweite Schrift zwischen die Konsonanten interpretativ eingesetzt werden müssen, interpretieren einige kabbalistische Ausleger, wie Isaak der Blinde, das weiße Feuer als ursprüngliche, unsichtbare Schrift der Tora und das schwarze Feuer als sichtbare Buchstaben bzw. mündliche Tradition, die sie erst offenbar macht.

Damit hebt sich der Absolutheitsanspruch der ersten Schrift auf, indem ein Diskurs zwischen den

REWRITING WAGNER

Schichten der Schriften beginnt; so wird die ursprüngliche Schrift interpretativ dekonstruiert, überlagert und mit neuen Bedeutungen aufgeladen. **Dieser Diskurs deckt nicht nur neue Bedeutungen eines Originaltextes auf, sondern hinterfragt auch:**

1. den Begriff des Originals,
2. den Begriff des Autors selbst und darüber hinaus den Begriff des Subjekts,
3. die Vorstellung vom Neuen im Kontext der Schöpfung (besonders interessant im Zusammenhang mit „Neuer Musik“).

Ich unterscheide in meinen Partituren zwischen

1. erster Schrift,
2. zweiter Schrift.

Das bedeutet, dass die erste Schrift als absolut zu betrachten der vorkritischen Sichtweise auf den Text oder die Komposition entspricht; sie verweist auf den genialen Autor der Romantik. Die zweite Schrift entspricht der kritischen Sichtweise/Lektüre, welche die erste nur als Ausgangspunkt für jenen Diskurs nimmt, der zum Akt des Überschreibens führt bzw. aus diesem resultiert. Innerhalb des Kompositionsprozesses führte das zu zwei Thesen:

1. Überschreibung ist eine Technik der Metakomposition.
2. Überschreibung ist auch ein Aspekt der *Appropriation Art*.

Anstatt eine neue Textur aus dem Nichts/von Grund auf neu zu schaffen, geht die Metakomposition von einem bestehenden Werk als Grundlage („Erster Schrift“) aus; in gewisser Hinsicht lässt sie sich mit den Konzepten der Nicht-Philosophie (Laruelle) vergleichen. Im Gegensatz zur klassisch-romantischen Kompositionsweise könnte man sie als Nicht-Komposition bezeichnen.

Wie oben bereits erwähnt, waren die Werke der Metafilmer entscheidend für die Entwicklung dieser musikalischen Überschreibungstechnik. Der Bezug zum Film führt uns direkt zum Musiktheater, und wie Alexander Kluge hervorhob, war Bayreuth der Vorläufer der IMAX-Kinos.

Als ich 2002 „Das Theater der Wiederholungen“ komponierte, wurde mir klar, dass die Übertragung von Techniken des Metafilms am besten mit menschlichen Darstellern und einer theatralischen Inszenierung funktionierte. Es war der erste Versuch,

die Arbeitsweise des österreichischen Filmemachers Martin Arnold auf Musik zu übertragen. Zu diesem Zeitpunkt wagte ich es nicht, Teile oder gar ein gesamtes bestehendes Werk dafür als Ausgangspunkt zu verwenden, obwohl dies die logische Konsequenz gewesen wäre, zu der ich erst 2007 gelangte.

II. WIEDERHOLUNG DER WIEDERHOLUNGEN/DIE SCHLEIFE

Was ich mit „ParZeFool“ erreichen wollte, war eine Art *Virtueller Remix* der Partitur, bei dem ich Techniken des Remixens (Looping, Schneiden, Überlagern, Filtern, Modulieren) auf Partituren im MIDI-Format anwendete. Ich hatte diese Konzepte von Turntable-Künstlern wie Philip Jeck und *Dieb13* übernommen.

Dieser *Virtuelle Remix* kam im Fall Wagner auf folgende Weise zur Anwendung: **Die Wiederholung des ursprünglichen Wagner-Textes erfolgte im Wesentlichen auf zwei Ebenen.**

1. Wiederholung des historischen Repertoires/des Archivs als solche (wie auch im Turntablismus).
2. Verwendung differenzierter Wiederholungen als kompositorisches Mittel innerhalb des Werks (wie beim Scratching und Loopen von Schallplatten).

Die Rolle der *Schleife/loop* wird dabei entscheidend: „ParZeFool“ ist somit eine *LoOpera*, ein loopbasiertes Musiktheater, das auf dem „Theater der Wiederholung“ basiert. Folgender Ausschnitt aus Deleuzes „Différence et Répétition“ war hier begriffsbildend: „Das Theater der Wiederholung steht im Gegensatz zum Theater der Darstellung, so wie Bewegung im Gegensatz zum Konzept und zur Darstellung steht, die auf das Konzept zurückverweist. Im Theater der Wiederholung erleben wir reine Kräfte, dynamische Linien im Raum, die ohne Vermittlung auf den Geist wirken und ihn direkt mit der Natur und Geschichte verbinden, mit einer Sprache, die vor den Worten spricht, mit Gesten, die sich vor organisierten Körpern entwickeln, mit Masken vor Gesichtern, mit Gespenstern und Phantomen vor Charakteren – der gesamte Apparat der Wiederholung als ‚schreckliche Kraft‘“ (Deleuze: „Differenz und Wiederholung“, S. 7, Einleitung)

Es ging mir hier um die Schaffung einer neuen Form von Musiktheater, die eine implizite Kritik an den mir bekannten Neuentwürfen darstellen sollte. Ich stellte das *Theater der Wiederholungen* als kritische

Antithese dem *Theater der Repräsentation* gegenüber. Deleuze erwähnt zudem in „Mille Plateaux“ die „Wagner-Maschine“, indem er Wagners musikalische Technik einer abstrakten Maschine gleichsetzt, ähnlich den späteren Game-Engines der Computerspielentwickler, die zur Konstruktion ganzer Welten eingesetzt werden. Diese Wagner-Maschine findet sich auch in „ParZeFool“ konzeptuell wieder.

III. LOOPING WAGNER/ OVERWRITING „PARSIFAL“

Die Methode:

1. Auswahl von Hooklines/Textloops: Reduktion des Wagner-Librettos auf wesentliche Motive/Wörter. Diese Entscheidung trafen Meese und ich sowie sein Dramaturg vorab. Hooklines sind hier charakteristische Wendungen, die in der Schleife besonders gut funktionierten. Sie sind größtenteils nicht mit den Leitmotiven identisch. Hooklines beziehen sich sowohl auf Textpassagen als auch auf Partiturausschnitte.
2. Erstellen von Hookline-Loops (Klavierextraktion aus dem Klavierauszug).
3. Erstellen von 12 Summen-/Differenztönen aus der vierstimmigen Wagner-Harmonie:

Es sei Sopran = a, Alt = b, Tenor = c, Bass = d:

- | | |
|----|-----|
| 1 | a-b |
| 2 | a+b |
| 3 | a-c |
| 4 | a+c |
| 5 | a-d |
| 6 | a+d |
| 7 | b-c |
| 8 | b+c |
| 9 | b-d |
| 10 | b+d |
| 11 | c-d |
| 12 | c+d |

Summations-/Differenztöne beruhen auf einem psychoakustischen Phänomen, das uns virtuelle Frequenzen zu jedem Intervall hören lässt. Sie fallen natürlich aus der wohltemperierten Stimmung. So konnte ich einen 12-stimmigen Satz, beruhend auf Wagners vierstimmiger Originalharmonik, erzeugen. Um diese Akkorde darstellen zu können, verwendete ich drei Synthesizer in mikrotonaler Stimmung. Der dritte Synthesizer ist ein zweimanualiger

Subbass-Synthesizer, der den Orchesterumfang um eine weitere Oktave nach unten erweiterte.

4. Einfügen der resultierenden harmonischen Loops in die ursprünglichen Zeitlinien von Wagner, gesampelt von CDs (letztendlich aus der Boulez-Aufnahme). Es war ja unser Agreement, dass das Stück genauso lang wie das Original dauern sollte. Ich wählte dazu die Boulez-Aufnahme, weil sie die schnellste und damit die kürzeste war.

IV. „BRÜNNHILDE BRENNT“ 2025

Zusammen mit Michael Sturminger führten wir 2006 am *Theater an der Wien* im Rahmen des Mozartjahres „I Hate Mozart“ auf. Später erfolgte in Augsburg eine Neuinszenierung. „I Hate Mozart“ war eine erste Überschreibung der „Zauberflöte“ und des „Don Giovanni“, allerdings hier nur in einzelnen Arien. Sturminger schuf 2024/25 das Libretto zu „Brünnhilde brennt“, das den Topos eines Theaters am Theater wieder aufnimmt und den Produktionsbetrieb einer entstehenden Oper als Narrativ aufgreift.

Der Titel, ein originales Wagner-Zitat, verweist bereits auf die Zentralfigur und deren Tragödie. Sturminger wandelt hier den Mythos in eine zeitgenössische, in Bayreuth stattfindende Erzählung. Wir begegnen all den bekannten Figuren des „Rings“ wieder, in gedoppelten Erscheinungen: einerseits als zeitgenössische Künstlerpersönlichkeit, andererseits als die Figur der verkörperten Rolle, wobei der Unterschied zwischen beiden progressiv zu verschwimmen beginnt. Musikalisch ist hier der „Ring“ allgegenwärtig, die hörbaren Loops stammen aus allen vier Teilen, wobei es auch kleine Überraschungen gibt, etwa den Wagner'schen „Vielliebchen-Walzer“. Das gilt auch für die Gesangslinien, die größtenteils dem Original folgen, wenn auch mit anderen Texten unterlegt.

Besetzt ist das Stück mit einer elektrischen Orchesterbesetzung, welche den Klang der Partitur verstärkt und vergrößert projiziert. Auch hier kommen zwei Synthesizer zur Anwendung, quasi als Zukunftsmusikinstrumente. Das gilt auch für die verwendete E-Violine und das E-Cello. Und das Sujet des Weltbrandes hat an Aktualität nur gewonnen: Wagners Scheiterhaufen im „Ring“ wird hier zum Zeichen des Anthropozäns, der selbst verschuldeten Weltvernichtung der Industriegötter als Folge ihres Macht- und Lustrasches. „Brünnhilde brennt“ und wir auch. *Bernhard Lang, Prag, 14.12.2025* ■



Bernhard Lang

ist ein österreichischer Komponist, der an der Kunstuniversität Graz lehrte und ein Kompositionsverfahren entwickelt hat, das Techniken wie Sampling und Wiederholung nutzt.

DIE MAGIE DES LINEAREN ERZÄHLENS

Im Rahmen des *Wagner-Kosmos VII* wird am 14. Mai 2026 Sarah Nemtsovs neues Musiktheater „WE“ (WIR) uraufgeführt. Im Interview erzählt die Komponistin, was es mit diesem Werk nach einem dystopischen Roman von Jewgenij Samjatin auf sich hat und wie ihr Verhältnis zu Richard Wagner und seinem Œuvre ist

INTERVIEW DETLEF BRANDENBURG

Frau Nemtsov, Ihre neue Oper „WE“ (WIR) wird im Rahmen des *Wagner-Kosmos VII* an der Oper Dortmund gezeigt. Gehört sie denn tatsächlich in einen Kosmos, der den Namen Richard Wagners führt? Hat Wagner Sie beim Komponieren beeinflusst?

Sarah Nemtsov Das Wissen um Wagners Opern ist natürlich da, insofern gibt es wahrscheinlich einen indirekten Einfluss (und sei es als Gegenreaktion), ohne dass ich bewusst danach gesucht hätte.

Haben Sie sich jemals intensiver mit Richard Wagners Werken auseinandergesetzt? Vielleicht ein Werk genauer analysiert, weil es Ihnen besonders viel bedeutet?

Sarah Nemtsov Ich habe natürlich Wagner-Opern erlebt, Aufnahmen gehört, Inszenierungen gesehen, im Studium teilweise auch Werke analysiert. Als Studentin in Hannover, als Oboistin, habe ich manchmal als Aushilfe beim Niedersächsischen Staatstheater gespielt. Auch da habe ich Wagner erlebt, von innen sozusagen. Ich muss hier aber ganz offen und ehrlich

sagen, dass ich kein Wagner-Fan bin. Ich kann seine Musik einfach nicht wirklich lieben. Sie beeindruckt mich natürlich, ich sehe die Größe, Kunstfertigkeit, Bedeutung. Aber sie berührt mich nicht so wie andere Musik und andere Opern. Etwas sträubt sich, mir sind die Klänge oft zu manipulativ, ich scheue auch vor dem generellen Pathos in der Musik. Das gilt auch für andere Musik der Spätromantik. Das ist Geschmackssache.

Was an Richard Wagners Art zu komponieren wäre für Sie heute noch relevant?

Sarah Nemtsov Ich denke, es gibt vieles, was heute weiterhin relevant ist und zum Teil auch gerade wieder relevanter wird, etwa auch mit der Elektronik, mit Multimedia und in neuen Formaten, die Farben, das Immersive, das Exzessive und anderes mehr.

„ICH MUSS HIER
ABER GANZ
OFFEN UND
EHRlich
SAGEN, DASS
ICH KEIN
WAGNER-FAN
BIN. ICH KANN
SEINE MUSIK
EINFACH NICHT
WIRKLICH
LIEBEN.“

Sarah Nemtsov



Sarah Nemtsov verbindet in ihren Werken unterschiedliche Einflüsse, von Renaissance- und Barockmusik bis hin zu Jazz, Rock und elektronischer Musik

Und wie stehen Sie zu Wagners wirkungsästhetischen Intentionen, zum Beispiel zu Wagners Idee einer Weltverbesserung durch die Aufführung seiner Werke?

Sarah Nemtsov Das wünschen sich wahrscheinlich viele Künstler:innen, dass die Welt durch ihre Werke ein wenig besser wird. Inwieweit das gelingen kann, ist eine Frage, die man natürlich nicht schnell in einem Interview klären kann. Kunst kann aktives Handeln nicht ersetzen, ich persönlich glaube aber an die kleinen Wirkungskreise und an den Raum, den Kunst öffnen kann. Auch können Kunst und Demokratie durchaus verbunden sein. Nicht unbedingt bei Wagner allerdings. Wir wissen ja, dass Hitler als sein künstlerisch-weltanschauliches „Erweckungserlebnis“ eine Aufführung von „Rienzi“ in Linz beschrieb – zu Winifred Wagner soll er später gesagt haben: „In jener Stunde begann es!“ Wagners Werke, Philosophie und antisemitische Schriften waren für Hitler sehr wichtig. Aber abgesehen davon hat Wagner mit seiner Musik immerhin sehr viele Menschen erreicht und berührt, bis heute.

Wie ordnen Sie denn seinen Antisemitismus ein? Kann man ihm als Komponisten noch trauen und sein Werk davon trennen?

Sarah Nemtsov Darüber ließe sich endlos diskutieren: Wie weit kann man Werk und Person voneinander trennen? Macht eine moralisch problematische Person zwangsläufig problematische Musik? Wir wissen etwa, dass Gesualdo schwere Verbrechen begangen hat, und dennoch liebe ich seine Musik. Allein der Antisemitismus Wagners wäre für mich kein ausreichender Grund, seine Musik grundsätzlich abzulehnen – es gab und gibt viele Künstler:innen mit antisemitischen Haltungen, lange vor Wagner und auch heute. Insofern hat meine persönliche Distanz zu Wagner nicht nur damit zu tun. Es ist eher die Musiksprache selbst, wie vorher beschrieben. Gleichzeitig kann ich gut verstehen, dass es für viele Menschen Grenzen gibt, gerade wegen seiner Haltung, seiner antisemitischen Schriften und der Instrumentalisierung seiner Musik im Dritten Reich durch die Nazis. Dass manche Menschen Wagners Musik deshalb nicht mehr hören können, kann ich verstehen; andere lieben sie einfach – auch das kann ich verstehen.

Wagner war durchaus ein politischer Komponist, dessen schöpferischer Impuls sich auch gegen die institutionelle und politische Verkommenheit seiner Gegenwart richtete. Verbinden Sie auch mit Ihrem Komponieren politische Vorstellungen?



Sarah Nemtsov

begann bereits im Alter von acht Jahren mit dem Komponieren. Mittlerweile umfasst ihr Werkverzeichnis über 150 Kompositionen in nahezu allen Gattungen. Ihre Werke werden regelmäßig bei internationalen Festivals aufgeführt, darunter die Münchener Biennale und die Bregenzer Festspiele, und an renommierten Häusern gespielt. Die Uraufführung ihrer eigens für Dortmund geschriebenen Oper „WE“ (WIR) findet im Rahmen des *Wagner-Kosmos VII* statt. Seit dem Wintersemester 2022/23 ist sie Professorin für Komposition an der Universität Mozarteum Salzburg.

Sarah Nemtsov Politische Themen sind für mich sehr wichtig. Ich denke auch, dass Kunstwerke nie wirklich unpolitisch sein können, da sie in einer Zeit entstehen und diese in ihnen wirkt. Dennoch gibt es ‚politischere‘ und ‚unpolitischere‘ Werke: Kunst, die sich bewusst mit politischen Themen auseinandersetzt, manchmal sogar quasi aktivistisch, in anderen Fällen eher subtiler, in der Hoffnung, dass vielleicht ein Resonanzraum entsteht, Menschen zum Nachdenken angeregt werden. Letzteres ist bei mir oft ein Wunsch. Zugleich sind es primär immer die Klänge, die für mich im Zentrum stehen. Auch wenn ein Werk politische Aspekte oder Inhalte hat, muss es in meinem Empfinden auch als bloße Komposition ‚funktio-

„WE“ (WIR)

nieren‘. Die politischen oder sozialen Themen sind aber etwas, was mich oft bewegt und betrifft, dadurch wird dann der Wunsch nach künstlerischer Auseinandersetzung quasi getriggert.

Samjatins „Wir“ ist eine politische Dystopie, in dem Wir steckt die Vision eines Einheitsstaats, der die Menschen zu ihrem Glück zwingen will. Individualität ist in diesem Staat nicht gewollt, weshalb die Menschen keine Namen, sondern Nummern haben. Man erkennt darin bereits, zwei Jahre vor deren offizieller Gründung 1922, die Sowjetdiktatur. Die hat Samjatin dann auch prompt Schreibverbot erteilt und sein Buch, als erstes überhaupt, verboten. Spielt das für Sie eine Rolle?

Sarah Nemtsov Natürlich spielt das für mich eine Rolle. Zugleich nimmt Samjatin nicht nur diese Entwicklung vorweg, sondern viele weitere, die dann noch kamen, bis hin zu unserer – durchaus düsteren – Gegenwart. Politische, gesellschaftliche und technische Entwicklungen kann man wiedererkennen. Der Roman ist dystopisch und visionär, leider. Er ist universell. Die erste Anfrage und Idee zur Oper kam 2019/20. Da habe ich Heribert Germeshausen, den Intendanten der Oper Dortmund, getroffen, und wir haben uns auch auf den Roman von Samjatin als Grundlage geeinigt. Seither ist die politische Gegenwart mehrfach über das Vorhaben gerollt. Corona und die Folgen, Klimakrise, der russische Angriffskrieg auf die Ukraine, Terror, Krieg im Nahen Osten und an anderen Orten auf der Welt, autoritäre und faschistische Tendenzen, Revolution, Aufbegehren und Unterdrückung. Die Menschheit bewegt sich in Zyklen der Gewalt, in Spiralen. Dabei bin ich selbst – zumindest noch – in Sicherheit und privilegiert. Immer wieder habe ich mich im Schreiben gefragt: Darf ich das überhaupt noch, jetzt? Aber dann habe ich auch verstanden: Gerade jetzt ist es wichtig, so unmöglich es scheint.

Wie setzen Sie diesen Roman in Musik um? Übernehmen Sie die Figuren, die Handlung? Gibt es überhaupt eine narrative Struktur, oder folgen Sie anderen Modellen?

Sarah Nemtsov Ich übernehme einen Großteil der Figuren und auch die Handlung. Tatsächlich folge ich der narrativen Struktur des Romans. Das war für mich kompositorisch spannend und herausfordernd, nachdem ich bisher drei große Opern geschrieben hatte – „L’ABSENCE“, „SACRIFICE“ und „OPHELIA“ –, die eine lineare Narration immer vermieden haben. Nachdem mich künstlerisch

lange Zeit das Fragmentarische, Dekonstruierte faszinierte, sehe ich plötzlich die Magie des linearen Erzählens. Es ist aber auch schwierig. Insofern war es vorher vielleicht auch ein Ausweichen, wer weiß.

Wie gehen Sie mit der Struktur des Romans um: Die Erzählung wird uns durch einen männlichen Ich-Erzähler vermittelt, durch das Tagebuch der Hauptfigur D-503. Erleben die Zuschauer das Geschehen auch in Ihrer Oper quasi durch dessen Augen und im Medium seiner Stimme?

Sarah Nemtsov Der Roman ist in Tagebuchform geschrieben, in den Aufzeichnungen findet sich aber sehr viel direkte (zitierte) Rede. Das Libretto habe ich zusammengestellt, indem ich diese Dialoge und Monologe herausgezogen habe. Ich habe nichts geändert, nichts erfunden. Nur extrahiert und eine Form gefunden: fünf Akte, jeweils mehrere Szenen. Ich habe lediglich eine Sache geändert, es beginnt mit dem Ende des Romans, die Szene, wo I-330 gefoltert wird und D-503 ganz gleichgültig dabeisitzt, da er sich zuvor seine Seele hat wegoperieren lassen... Das ist der Pre-Epilog. Danach wird wieder an den Anfang gesprungen, die Geschichte tatsächlich von Beginn bis zu diesem Punkt erzählt. D-503 ist die Hauptperson, aber wir schauen nicht mehr unbedingt durch seine Augen. So können wir in der Oper womöglich Dinge sehen, die er nicht sieht. Zugleich fühlen wir mit ihm. Auch die Musik ist sein Seelenspiegel.

Bei Ihrer in Halle uraufgeführten Oper „SACRIFICE“ hat die räumliche Organisation der Klänge eine große Rolle gespielt. Wie entfaltet sich das Klangbild von „WE“ (WIR): allein zeitlich-prozessual, oder spielen auch räumliche Veränderungen eine Rolle?

Sarah Nemtsov Bei „SACRIFICE“ in Halle war die Raumbühne bereits vor der Komposition grob beschlossen, und ich konnte die Klangbewegungen tatsächlich mit einkomponieren. Das war sehr be-

„KUNSTWERKE
KÖNNEN NIE
WIRKLICH UN-
POLITISCH
SEIN, DA SIE IN
EINER ZEIT ENT-
STEHEN UND
DIESE IN IHNEN
WIRKT.“

Sarah Nemtsov



Das Buch

Evgenij Samjatins 1920 fertiggestellter dystopischer Roman „Wir“ spielt im „Vereinigten Staat“, einer abgeriegelten Stadt mit gläsernen Häusern. Scharen von Beschützern wachen über das Wohl der Einwohner, die statt Namen Nummern tragen und deren Leben komplett reglementiert ist. Der Einzelne zählt hier nichts, wer sich gegen die Fürsorge des Staates auflehnt, wird hingerichtet. Im Mittelpunkt steht der Ich-Erzähler D-503, der sich in eine Untergrundkämpferin verliebt. Samjatins Werk gilt als Vorlage für die Dystopien von George Orwell und Aldous Huxley.



WIR

I – 330
Gloria Rehm

„WE“ (WIR)



sonders. Bei „WE“ (WIR) ist es anders. Ich bin von einer klassischen Aufstellung beim Komponieren ausgegangen – mit Bühne und Orchestergraben. Dann kam später ein besonderes Raumkonzept dazu: Publikum auf der Bühne, Sänger:innen im Publikum. Ich war da erst sogar skeptisch, etwa weil das Orchester in „die falsche Richtung“ spielt, aber das Theater und dessen Tonabteilung werden alles tun, um den Klang bestmöglich zum Publikum zu bringen, und ich vertraue ihnen absolut sowie dem wunderbaren Regieteam. Ein weiteres räumliches Element ist die Synthesizer-Station. Diese ist in der Partitur aber mitgeplant. Sebastian Berweck sitzt inmitten von Synthesizern, Keyboards und anderen Geräten und Tasteninstrumenten. Ein Raumschiff im Orchester.

Wie klingt denn bei Ihnen die Repression, der Zwang zu Uniformität?

Sarah Nemtsov Das gibt es in verschiedenen Momenten, manche direkter, manche indirekter: Der Chor ist meist, wenn er Stimme des Staates ist, uniform, homophon und roboterhaft, simultan dazu Vocoder vom Synthesizer-Spieler. Es gibt bestimmte Klänge in der Elektronik, die immer auftauchen, wenn es zum Beispiel in der Oper öffentliche Versammlungen gibt, und die über eine Art ‚Uniformierungsprozess‘ entstanden sind, aber fluide klingen. Es gab eine Zusammenarbeit hierfür mit dem Kollektiv *Kling Klang*

Klong. Es gibt Märsche und Rauschen, das alles auslöschen kann – nur um einige Beispiele zu nennen.

In „WE“ (WIR) wird der Überwachungsstaat als Stadt der gläsernen Wände beschrieben, eine Kristallstadt. Hat dieses Bild für Sie eine Rolle gespielt?

Sarah Nemtsov Ich glaube, die Idee der Überwachung spielt vor allem für die Regie eine wichtige Rolle. Für mich war es auch bedeutend, aber ich arbeite ja mit Klängen, somit ist es eher strukturell in der Oper zu finden. Bei der Synthesizer-Station hatte ich aber einen Glaskasten im Kopf und irgendwie auch bei inneren Bühnenbildern während des Kompositionsprozesses. Das ist aber für die Inszenierung nicht relevant, das war es nur für mich beim Komponieren.

Diese Frage kann vor dem Hintergrund des *Wagner-Kosmos* natürlich nicht ausbleiben: Gibt es bei Ihnen auch Leitmotive oder Leitklänge?

Sarah Nemtsov Ja. Viele. Einerseits sind bestimmten Orten bestimmte Klangwel-

„ES GEHT ALSO AUCH UM DIE FREIHEIT DER ENTSCHEIDUNG. DIESE KANN SOGAR IN EINEM REPRESSIVEN SYSTEM MÖGLICH SEIN, HIER LIEGT DIE HOFFNUNG. AUCH FÜR UNS, IN UNSERER WELT.“

Sarah Nemtsov

Vorbereitungen für die Dortmunder Uraufführung von „WE“ (WIR): Eindrücke von der Bauprobe und den Kostümen, die Gloria Rehm in ihrer Rolle als I-330 tragen wird



WIR

I – 330
Gloria Rehm

*Kurzes graues
Uniformkleid
(auch über rotes
Kleid getragen)*



ten zugeordnet. Wie schon beschrieben: die öffentlichen Plätze, aber auch andere. Das alte Haus wird vom Fender-Rhodes-Piano, Celesta und Streicherklängen repräsentiert, die Welt hinter der Mauer und des Widerstands hat Vogelpfeifen und Kazoos. I-330 ist oft eine Trompete zugeordnet, und die Trompete kann für I-330 stehen, selbst wenn diese nicht singt, so etwa gleich zu Beginn, im Pre-Epilog. Hauchen und Wischen ist mit den Spitzeln verknüpft. Auch das sind nur einige Beispiele.

Sind Sie schon im Gespräch mit Eva-Maria Höckmayr, was die szenische Umsetzung angeht? Hat ein Kontakt mit ihr bei der Komposition eine Rolle gespielt?

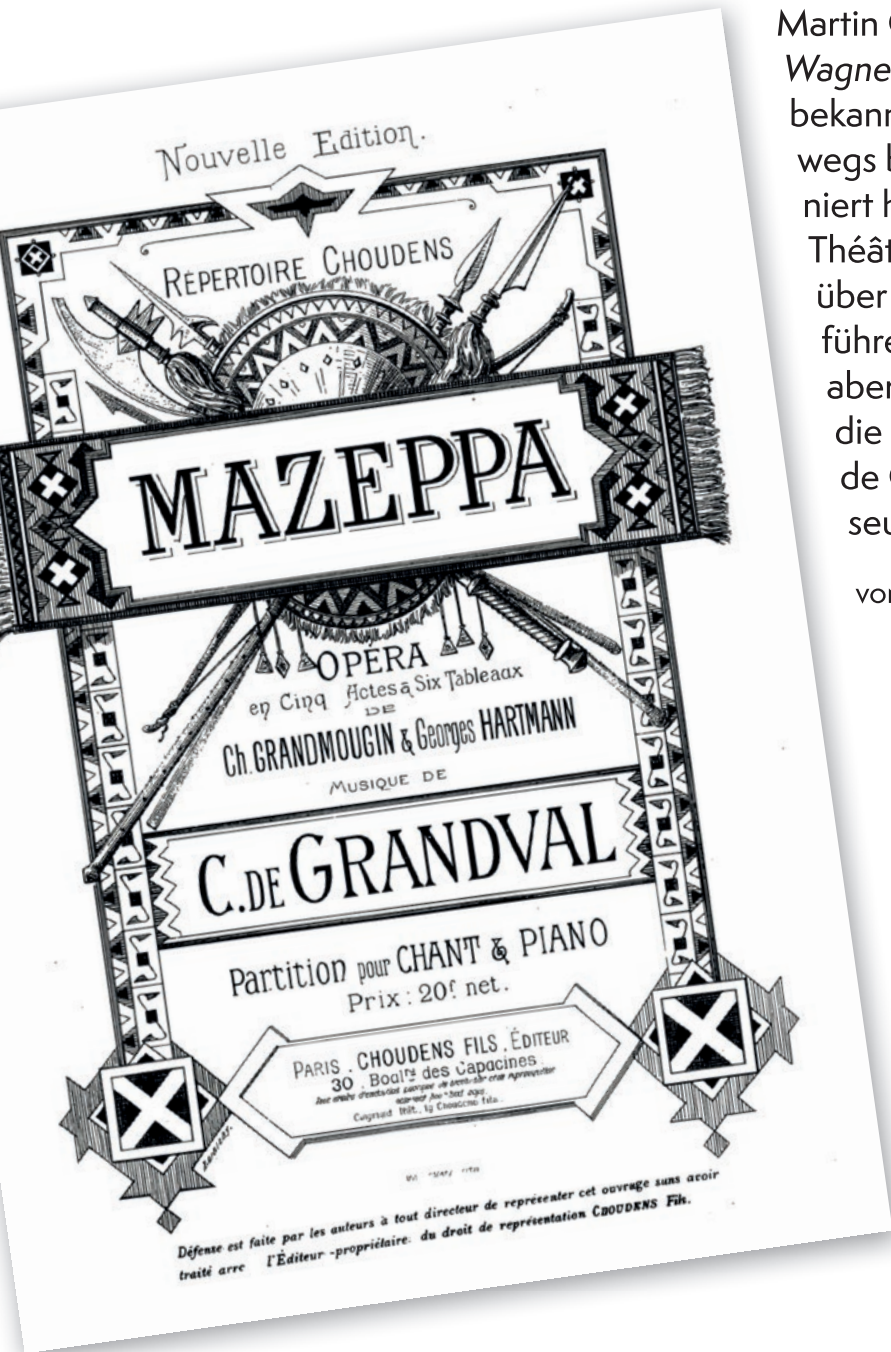
Sarah Nemtsov Wir sind und waren im Austausch, auch während der Komposition. Bereits bei „OPHELIA“ [Anm. d. Red: Sarah Nemtsovs „OPHELIA“ wurde am 13. Mai 2023 am Saarländischen Staatstheater Saarbrücken uraufgeführt] habe ich die Zusammenarbeit mit Eva-Maria Höckmayr als sehr fruchtbar und beglückend empfunden. Ihre Perspektive ist sehr wichtig für mich. Wir sind also im Dialog, aber ich finde auch das Raumlassen wichtig und das gegenseitige Vertrauen!

„WE“ (WIR) endet ziemlich pessimistisch: D-503 rebelliert zunächst, lässt sich aber am

Ende, enttäuscht durch eine gescheiterte Liebesbeziehung und desillusioniert von seinen Erfahrungen mit dem Gefühlsleben, dieses herausoperieren. Der Einheitsstaat siegt – und erstarrt in seiner Uniformität. Schließt Ihre Oper auch so pessimistisch?

Sarah Nemtsov Für mich endet sie nicht ganz so pessimistisch. Das Buch endet natürlich pessimistisch für D-503, aber nicht für alle. Die Mauer hat Risse, es gibt Menschen, die aufbegehren. Für die Freiheit entstehen. O-90 ist mit ihrem Kind entkommen. Da ich die letzte Szene an den Anfang gestellt habe, sozusagen der *worst case*, endet die Oper somit eigentlich offener, D-503 wendet sich dem Operationssaal zu. Aber es ist nicht sicher, dass er wirklich dahin geht. Seine letzten Worte sind: „Wenn ich eine Mutter hätte... eine Mutter... Sie würde mich hören und mich trösten...“ Es geht also auch um die Freiheit der Entscheidung. Diese kann sogar in einem repressiven System möglich sein, hier liegt die Hoffnung. Auch für uns, in unserer Welt. ■

MÄNNER DER MACHT



Titelblatt der Klavierpartitur von Clémence de Grandvals „Mazeppa“

Martin G. Berger inszeniert im Rahmen des *Wagner Kosmos VII* eine weitestgehend unbekanntere Oper mit einem zumindest halbwegs bekannten Titel: „Mazeppa“. Komponiert hat diese am 23. April 1892 am Grand Théâtre de Bordeaux uraufgeführte Oper über den Aufstieg und Fall des Kosakenführers im ukrainischen Freiheitskampf aber nicht Peter Tschaikowsky, sondern die französische Komponistin Clémence de Grandval. Hier beschreibt der Regisseur seinen Blick auf das seltene Werk

VON MARTIN G. BERGER

Große Werke erzählen Zeitloses über Menschen – und „Mazeppa“ von Clémence de Grandval ist ein solches Werk, auch wenn es auf den ersten Blick inhaltlich wie musikalisch in einem sehr konkreten historischen Kontext angesiedelt ist. Doch die Geschichte einer Gesellschaft, die sich einen Helden wünscht, zu unhinterfragt einen wählt, sich militarisieren und zum Hass verführen lässt und darüber in eine noch schlechtere Lage gerät, klingt heute leider allzu vertraut, ja, fast prophetisch.

Grandval zeichnet diese Gesellschaft als Masse wie als Individuen mit scharfem Stift: Die großen Chorszenen zeigen vielschichtig die Sehnsucht, das verklärende Potenzial und auch das Leid einer orientierungslosen Gruppe, die von müden und übersättigten Menschen geführt wird und die sehr schnell offen für eine radikale Lösung ist. Die einzige kritische Stimme in Gestalt des Ukrainers Iskra wird zunächst abgetan, der herbeigesehnte Held Mazeppa tatsächlich sympathisch gezeichnet – theatral brillant, denn so werden auch wir als Publikum zunächst aufs Glatteis geführt. Lange hat man den Eindruck, Iskra sei der Jago, Mazeppa als ‚Fremder‘ die Othello-Figur, um dann im vierten Akt plötzlich

Foto: Palazetto Bru Zane (Parthuri), privat (Berger)

zu verstehen, dass Iskras Warnungen tatsächlich berechtigt waren. Ein ‚Plot-Twist‘, der eher einer heutigen ‚Netflix-Logik‘ entspricht als einer klassischen Operndramaturgie.

Dadurch wird auch die melodienschwelgende Musik zum vielschichtigen Vexierspiel. Mazeppas Hauptmotiv, das in der Ouvertüre fast an die Helden-Filmmusiken von John Williams gemahnt, ist also das Motiv eines verlogenen Helden, seine zur Schau getragene Männlichkeit höchst fragil und fragwürdig. Grandval zwingt uns so, erzählerische und musikalische Topoi zu hinterfragen – Iskras fast penetrante, oft sehr intensive Tenor-Präsenz, die hektisch im Gegensatz zu den großen Melodien Mazeppas steht, ist am Ende die Stimme, auf die die Gesellschaft und auch wir hätten hören sollen. Nicht immer ist also das Angenehme das Wahre.

Mazeppas Geliebter Matróna kommt dabei eine Sonderrolle zu. Sie ist die Verbinderin, die Humane – und hat deshalb auch die ehrlichste Musik aller Figuren. Ihre Arie im vierten Akt ist von Weltrang, ihr Verschwinden in der Musikgeschichte künstlerisch nicht erklärbar. Diese Musik ist der Kern einer Figur, die in den vielen Machtvolten des Stücks empathisch immer ein Herz für die gerade unterlegenen Menschen hat und nie dogmatisch ist.

Obwohl sie sich ihrer tragischen Liebe zu Mazeppa bewusst ist, stellt sie sich nicht nur auf seine Seite, als er gelyncht werden soll, sondern auch auf die Seite ihres Vaters, als den dasselbe Schicksal ereilt, und sogar auf die Seite ihres enttäuschten Verehrers Iskra, als er in den Machtspielen gerade den Kürzeren zieht. Damit wird Matróna zu einer persönlich ambivalenten Figur, die in ihrer Reflektiertheit extrem modern ist: Sie gesteht – als humanes Gewissen der Gesellschaft – ihrer Liebe zu einem Betrüger keinerlei Einfluss auf ihren moralischen Kompass zu, leugnet diese Liebe aber auch nicht, konfrontiert sich mit ihr bis zur letzten Konsequenz und zwingt Mazeppa am Ende sogar dazu, Verantwortung für sein Handeln zu übernehmen.

Diese menschliche Sichtweise Matrónas öffnet auch uns den Blick auf die Vielschichtigkeit der anderen Figuren des Werks. Weder Mazeppa noch Iskra sind schlicht ‚gut‘ oder ‚böse‘. Mazeppas Hintergrundgeschichte einer Liebe, die nicht sein durfte, an einem Ort, der ihn verstoßen hat, hat ihn zu dem gemacht, was er heute ist: ein Mensch, der sich nach Liebe und Anerkennung sehnt. Tief gedemütigt, nackt auf einem Pferd in bitterer Kälte, lernen wir ihn kennen.

Und auch wenn wir in unserer Inszenierung dieses Bild hinterfragen, ist es ein starkes Bild für das innere Gefühl, das viele Machtmenschen haben und das sie zu Unterdrückern werden lässt. Das selbstgerechte Gefühl, dass Rache und toxische Machtausübung gegenüber den eigenen Peinigern legitime Mittel seien, ist aus meiner Sicht eine Haupt-Triebfeder für patriarchale Gewalt, Kriege und Konflikte.

Grandval zeigt uns den gedemütigten Mann als Nukleus einer von Macht und Ohnmacht geleiteten Gesellschaft, zeigt, dass das eigene Gefühl der Unzulänglichkeit und Ungerechtigkeit zu den schlimmsten Handlungen führt, die nicht nur die Gesellschaft als Ganzes, sondern auch die Individuen ins Unglück stürzen. Mazeppa verliebt sich tatsächlich in Matróna und leidet am Ende unter seinem teuer erkauften Triumph noch mehr als zu Anfang: Der Demütigung durch andere fragile Machtmenschen folgt die ultimative Einsamkeit, weil ihn mit Matróna der Mensch verlässt, der diese Machtspiele nicht gewillt war mitzumachen und der ihn um seiner selbst willen liebte und nicht aufgrund dessen, was er in einem Gesellschafts-Spiel politisch repräsentierte.

Umgekehrt ist der ‚gute‘ Iskra nicht nur von seiner Sorge ums Allgemeinwohl getrieben, sondern offenbart seine wahren Beweggründe früh: Er fühlt sich gedemütigt von Matrónas nicht erwideter Liebe. Diese erklärt ihm ihre Gefühle zwar hochempathisch und mit großem Respekt für seine Lage, aber auch Iskra kann nicht zu seiner Verletzung stehen, sondern ist schlussendlich auf einem persönlichen Rachefeldzug gegen den ‚Nebenbuhler‘. Ich traue dem Happy End für die Gesellschaft am Ende des Stücks nicht über den Weg – ob Iskra ein besserer Anführer ist, ist nach genauerer Betrachtung seiner Figur über den Abend hinweg mindestens fraglich.

Bemerkenswert an der Struktur der Oper ist der Zirkelschluss, den Grandval wählt: Anfang wie Ende spielen in einer wüsten Landschaft, durch die ein gedemütigter Mazeppa irrt. Eine hoch abstrakte und aufs Wesentliche heruntergebrannte Szene, in der die Komponistin das individuelle Leid als Repräsentant des gesellschaftlichen Leids zeigt, den Topos des fragilen Helden betont und durch die Wiederholung, auch musikalisch, die ewige Schleife des Leids durch Macht und Machtmissbrauch sichtbar macht. Allerdings keimt – wenn auch in harter Form – die Hoffnung: Indem Matróna Mazeppa klar mit seinen eigenen Taten konfrontiert, zeigt sich, dass die Welt sich bessern könnte, wenn es mehr Matrónas und weniger Mazeppas in unserer Gesellschaft gäbe. ■



Martin G. Berger

ist als freischaffender Regisseur an vielen deutschsprachigen Bühnen tätig und arbeitet darüber hinaus als Autor und Übersetzer.

ANHANG

WAGNER-KOSMOS I–VII

Eine Dokumentation

PROGRAMMÜBERSICHT

WAGNER-KOSMOS I: EIN MYTHOS BEGINNT 21.–24. MAI 2020*

Do, 21.05.2020

Deutsche Erstaufführung der 3. Fassung in französischer Sprache | Premiere

„Fernand Cortez oder Die Eroberung von Mexiko“

Opéra in drei Akten von Gaspare Spontini

ML: Motonori Kobayashi,
R: Eva-Maria Höckmayr.
Mit Anna Sohn (Amazily), Mirko Roschkowski (Fernand Cortez), Sunnyboy Dladla (Alvar), Mandla Mndebele (Montézuma), James Lee (Télasco), Ks. Morgan Moody (Moralès) u. a.

Fr, 22.05.2020

Vorstellung

„Lohengrin“

Romantische Oper in drei Akten von Richard Wagner
ML: Gabriel Feltz, R: Ingo Kerkhof.
Mit Shavleg Armasi (Heinrich der Vogler), Daniel Behle (Lohengrin), Christina Nilsson (Elsa von Brabant), Joachim Goltz (Friedrich von Telramund), Stéphanie Mütter (Ortrud) u. a.

Sa, 23.05.2020

Vorstellung

„La muette de Portici“ („Die Stumme von Portici“)

Opéra in fünf Akten von Daniel-François-Esprit Auber
ML: Motonori Kobayashi,
R: Peter Konwitschny.
Mit Sarah Wilken (Fenella), Mirko Roschkowski (Masaniello), Sunnyboy Dladla (Alphonse), Anna Sohn (Elvire), Mandla Mndebele (Pietro) u. a.

*Musste aufgrund der Covid-19-Pandemie entfallen.

WAGNER-KOSMOS II: MACHT UND MANIPULATION 13.–16. MAI 2021*

Do, 13.05.2021

Deutsche Erstaufführung

„Frédégonde“

Drame lyrique in fünf Akten von Ernest Guiraud und Camille Saint-Saëns

ML: Motonori Kobayashi,
R: Marie-Eve Signeyrole.
Mit Hyona Kim (Frédégonde), Anna Sohn (Brunhilda), Sergey Romanovsky (Mérwig), Mandla Mndebele (Hilpéric), Sungho Kim (Fortunatus), Denis Velez (Prétextat) u. a.

Fr, 14.05.2021

Uraufführung/Auftragswerk der Oper Dortmund

„Der Hetzer“

Oper in vier Akten von Bernhard Lang
Überschreibung von Giuseppe Verdi „Otello“
Text von Bernhard Lang nach William Shakespeare und Arrigo Boito
ML: Philipp Armbruster,
R: Kai Anne Schuhmacher.
Mit Mandla Mndebele (Joe Coltello), David DQ Lee (Jack Natas), Álfheiður Erla Guðmundsdóttir (Desirée), Hyona Kim (Emily), S.Castro, IndiRekt (Rapper) u. a.

Sa, 15.05.2021

Premiere

„Die Walküre“

Erster Tag zu „Der Ring des Nibelungen“ von Richard Wagner

ML: Gabriel Feltz,
R: Peter Konwitschny.
Mit Stéphanie Mütter (Brünnhilde), Noel Bouley (Wotan), Astrid Kessler (Sieglinde), Daniel Frank (Siegmund), Kai Rützel-Pajula (Fricka), Denis Velez (Hunding) u. a.

*Musste aufgrund der Covid-19-Pandemie entfallen.

WAGNER-KOSMOS III: WAHN DER EROBERUNG 20.–22. MAI 2022

Fr, 20.05.2022

19:30 Uhr, Opernhaus
Deutsche Erstaufführung der 3. Fassung in französischer Sprache
„Fernand Cortez oder Die Eroberung von Mexiko“
Opéra in drei Akten von Gaspare Spontini
ML: Motonori Kobayashi,
R: Eva-Maria Höckmayr.
Mit Mélody Louledjian (Amazily), Mirko Roschkowski (Fernand Cortez), Sungho Kim (Alvar), Mandla Mndebele (Montézuma), James Lee (Télasco), Ks. Morgan Moody (Moralès) u. a.

Sa, 21.05.2022

09:00 Uhr–14:00 Uhr,
Opernfoyer
Interdisziplinäres Symposium I

Alex Ross (Musikkritiker des *New Yorker*)
Baudelaire and the Origins of French Wagnerism

Nachgespräch

Mit: Alex Ross; Moderation und Übersetzung: Dr. Chris Walton (Hochschule für Musik Basel)

Prof. Dr. Klaus Pietschmann (Universität Mainz)
„Mexiko in Flammen“ – Spontinis „Fernand Cortez“ als Work in progress

Prof. Dr. Anselm Gerhard (Universität Bern)
„Fernand Cortez“ und Richard Wagner – Das „romantische“ Potenzial von Spontinis Opern (Vortrag geplant; musste kurzfristig leider entfallen.)

Prof. Dr. Anno Mungen (Universität Bayreuth)
Wagners Spontini-Rezeption

Prof. Dr. Inga Mai Groote (Universität Zürich)
Bayreuth, à la française: Französische Sympathien und Antipathien

16:00 Uhr, Opernhaus
Premiere
„Die Walküre“
Erster Tag zu „Der Ring des Nibelungen“ von Richard Wagner
ML: Gabriel Feltz,
R: Peter Konwitschny.
Mit Stéphanie Mütter (Brünnhilde), Noel Bouley (Wotan), Astrid Kessler (Sieglinde), Daniel Frank (Siegmund), Kai Rützel-Pajula (Fricka), Denis Velez (Hunding) u. a.

So, 22.05.2022

09:00 Uhr–11:00 Uhr,
Opernfoyer
Interdisziplinäres Symposium II

Buchpräsentation „Fremde Leidenschaften Oper“ (2021) (ISBN: 978-3-95749-369-9)
Mit Prof. Dr. Günther Heeg (Autor „Fremde Leidenschaften Oper“), Dr. Merle Fahrholz (Designierte Intendantin Aalto Musiktheater und Essener Philharmoniker), Prof. Dr. Anselm Gerhard (Universität Bern); Moderation: Dr. des. Laura Moeckli (Universität Bern)

PROGRAMMÜBERSICHT

Prof. Dr. Günther Heeg
(Universität Leipzig)
Ferne Welten, tiefe Gefühle. Zur zeitgenössischen Erfahrung von „Frédégonde“ zwischen Wagnérisme und Erbfeindschaft

11:30 Uhr–12:30 Uhr,
St. Reinoldi
Oper trifft Kirche
Gottesdienst zu „Fernand Cortez oder Die Eroberung von Mexiko“
Mit Pfarrerin Susanne Karmeier (Liturgie), Dr. Daniel C. Schindler (Kanzelrede) sowie Solist:innen der Oper Dortmund

14:00 Uhr, Opernfoyer
Liebste Feinde. Französische und deutsche Musik zwischen 1870 und 1918. Eine Podiumsdiskussion mit Dr. Louis Delpech (Universität Zürich), Prof. Dr. Arnold Jacobshagen (HfMT Köln) und Prof. Dr. Hiram Kümper (Universität Mannheim); Moderation: Albrecht Thiemann (Kulturjournalist)

18:00 Uhr, Opernhaus
Deutsche Erstaufführung |
Dernière
„Frédégonde“
Drame lyrique in fünf Akten von Ernest Guiraud und Camille Saint-Saëns
ML: Motonori Kobayashi,
R: Marie-Eve Signeyrole.
Mit Hyona Kim (Frédégonde), Anna Sohn (Brunhilda), Sergey Romanovsky (Mérowig), Mandla Mndebele (Hilpéric), Sungho Kim (Fortunatus) u. a.

WAGNER-KOSMOS IV: LIEBE.MACHT. GÖTTER 18.–21. MAI 2023

Do, 18.05.2023
18:00 Uhr, Opernhaus
Dernière
„Lohengrin“
Romantische Oper in drei Akten von Richard Wagner
ML: Gabriel Feltz, R: Ingo Kerkhof.
Mit Denis Velev (Heinrich der Vogler), Daniel Behle (Lohengrin), Astrid Kessler (Elsa von Brabant), Joachim Goltz (Friedrich von Telramund), Hyona Kim (Ortrud) u. a.

Fr, 19.05.2023
11:00 Uhr–16:30 Uhr, Opernfoyer
Interdisziplinäres Symposium I

Dr. Meihui Yu
Mythischer Kosmos und Transformation der mittelalterlichen Sage im „Lohengrin“

Daniel Behle, Stéphanie Mütter und Joachim Goltz
Wege zu Wagner, ein Künstler:innengespräch; Moderation: Heribert Germeshausen

Dr. Matthias Gockel
Endlose Endlichkeit. Transzendente Dimensionen in den alternierenden Schluss-Entwürfen zum „Ring“

„Wagners ‚Rheingold‘. Eine Deutung von Leitmotivik und Orchestration“ (2021) (ISBN: 978-3-8260-7321-2)
Autorenlesung und Nachgespräch, mit Will Humburg (Autor) und Albrecht Thiemann (Moderation).

Prof. Dr. Wolfgang W. Müller
Gottlos? Zur Spurensuche in der Korrespondenz von Richard Wagner und Franz Liszt

Prof. Dr. phil. habil. Stephan Mösch
„Eine Ahnung besserer Zustände“ – Kunst und Religion bei Richard Wagner

19:30 Uhr, Opernhaus
Dernière
„La Juive“ („Die Jüdin“)
Oper in fünf Akten von Fromental Halévy
ML: Philipp Armbruster,
R: Sybrand van der Werf.
Mit Mirko Roschkowski (Éléazar), Barbara Senator (Rachel), Enkeleda Kamani (Eudoxie), Denis Velev (Kardinal Jean-François de Brogni), Sungho Kim (Léopold) u. a.

Sa, 20.05.2023
11:00 Uhr–14:30 Uhr, Opernfoyer
Interdisziplinäres Symposium II

Prof. Dr. Susanne Vill
Wagners Pantheon – Mythen-synkretismus und Kunstreligion

Musikalische Physiognomien – exemplarische „Siegfried“-Aufnahmen im Vergleich.
Mit Regine Müller, Dr. Wolfram Goertz, Prof. Dr. phil. habil. Stephan Mösch und Albrecht Thiemann (Moderation). Podium in Kooperation mit dem Preis der deutschen Schallplattenkritik

Kritiker-Quartett zur Inszenierungsgeschichte von Wagners „Ring“: *Ein Deutungsversuch von Symbolik und Semantik.*
Mit Manuel Brug (Moderation), Dr. Eleonore Büning, Dr. Kai Luehrs-Kaiser und Markus Thiel

16:00 Uhr, Opernhaus
Premiere
„Siegfried“
Zweiter Tag zu „Der Ring des

Nibelungen“ von Richard Wagner
ML: Gabriel Feltz,
R: Peter Konwitschny.
Mit Daniel Frank (Siegfried), Ks. Matthias Wohlbrecht (Mime), Thomas Johannes Mayer (Der Wanderer), Alina Wunderlin (Waldvogel), Stéphanie Mütter (Brünnhilde), Denis Velev (Fafner), Ks. Morgan Moody (Alberich), Aude Extrémo (Erda)

So, 21.05.2023
11:30 Uhr, St. Reinoldi
Oper trifft Kirche
Gottesdienst zu „La Juive“
Mit Pfarrerin Susanne Karmeier (Liturgie), Dr. Daniel C. Schindler (Kanzelrede) sowie Solist:innen der Oper Dortmund

WAGNER-KOSMOS V: MYTHOS UND WAHRHEIT 09.–12. MAI 2024

Do, 09.05.2024
18:00 Uhr, Opernhaus
Premiere
„Das Rheingold“
Vorabend zu „Der Ring des Nibelungen“ von Richard Wagner
ML: Gabriel Feltz,
R: Peter Konwitschny.
Mit Tommi Hakala (Wotan), Ks. Matthias Wohlbrecht (Loge), Joachim Goltz (Alberich), Ursula Hesse von den Steinen (Fricka), Irina Simmes (Freia), Melissa Zgouridi (Erda), Denis Velev (Fasolt), Artyom Wasnetsov (Fafner), Sungho Kim (Froh), Ks. Morgan Moody (Donner) u. a.

Fr, 10.05.2024
11:00 Uhr–17:30 Uhr, Opernfoyer
Interdisziplinäres Symposium I

Welt ohne Gott – Richard Wagners Selbsterlösungsreligion
Dr. Sven Friedrich (Direktor des Richard-Wagner-Museums mit Nationalarchiv der Richard Wagner Stiftung)

Aufbrechen, suchen und (nicht) finden. Zu Mythen und Wahrheiten bei Sarah Nemtsov
Dr. Elisabeth van Treeck (Kunstuniversität Graz)

„Wer singt, wer wird besungen? Wer ruft? Wer nennt sich selbst Orpheus?“ – Überschreibungen und Überschreitungen in Musik – nicht nur am Beispiel von Holmès' „La Montagne Noire“
Dr. Cornelia Bartsch (TU Dortmund)

Kritiker-Forum I:
Zur Tonträgerrezeption von „Das Rheingold“.
Mit Prof. Dr. phil. habil. Stephan Mösch, Regine Müller, Michael Stallknecht, Albrecht Thiemann (Moderation)
In Kooperation mit dem Preis der deutschen Schallplattenkritik

Podiumsgespräch mit Hauskomponistinnen: Kathrin A. Denner, Sarah Nemtsov, Elnaz Seyedi, Dany Handschuh (Moderation); mit Ruth Katharina Peeck (Mezzosopran)

19:30 Uhr, Opernhaus
Deutsche Erstaufführung/Erstaufführung seit der UA 1895 | Dernière
„La Montagne Noire“ („Der schwarze Berg“)
Lyrisches Drama in vier Akten von Augusta Holmès
ML: Motonori Kobayashi,
R: Emily Hehl.
Mit Sergey Radchenko (Mirko), Mandla Mndebele (Aslar), Denis Velev (Le Père Sava), Aude Extrémo (Yamina), Anna Sohn (Héléna), Alisa Kolosova (Dara) u. a.

Sa, 11.05.2024
11:00 Uhr–17:30 Uhr, Opernfoyer
Interdisziplinäres Symposium II

Kritiker-Forum II:
Das Ringen mit dem „Ring“ – Herausforderungen der heutigen Wagner-Rezeption auf der Bühne.
Mit Manuel Brug, Dr. Eleonore Büning, Dr. Kai Luehrs-Kaiser, Markus Thiel

Kolloquium I: Wege zu Kurtág.
Mit Pierre Audi, Johannes Kalitzke, Ingo Kerkhof, Dr. Holger Noltze (Moderation)

Kolloquium II: Kunst und Gesellschaft.
Mit Ministerin für Kultur und Wissenschaft des Landes Nordrhein-Westfalen Ina Brandes, Axel Brüggemann, Maria Guleghina, Thea Dorn (Moderation)

19:30 Uhr, Opernhaus
Szenische deutsche Erstaufführung/Zweitinszenierung | Dernière
„Fin de Partie“ („Endspiel“)
Oper von György Kurtág
Libretto vom Komponisten nach Samuel Becketts Drama
ML: Johannes Kalitzke,
R: Ingo Kerkhof.
Mit Frode Olsen (Hamm), Ks. Morgan Moody (Clov), Ruth Katharina Peeck (Nell), Leonardo Cortellazzi (Nagg)

So, 12.05.2024
11:30 Uhr, St. Reinoldi
Oper trifft Kirche
Gottesdienst zu „La Montagne Noire“ („Der schwarze Berg“)
Mit Pfarrerin Susanne Karmeier (Liturgie), Dr. Daniel C. Schindler (Kanzelrede) sowie Solist:innen der Oper Dortmund

WAGNER-KOSMOS VI: **„DER RING DES NIBELUNGEN“** **22.–25. MAI 2025**

Do, 22.05.2025
„Die Walküre“
Erster Tag zu „Der Ring des Nibelungen“ von Richard Wagner
ML: Gabriel Feltz,
R: Peter Konwitschny.
Mit Stéphanie Mütter (Brünnhilde), Tomasz Konieczny (Wotan), Barbara Senator (Sieglinde), Viktor Antipenko (Siegfried), Kai Rützel-Pajula (Fricka), Denis Velev (Hunding) u. a.

Fr, 23.05.2025
11:00 Uhr–16:00 Uhr, Opernfoyer
Interdisziplinäres Symposium I

Gesprächsforum I:
Musik_Theater_Regie.
Mit Ingo Metzmacher, Peter Konwitschny und Dr. Holger Noltze (Moderation)

Künstlertgespräch I.
Mit Ks. Helen Donath, Tanja Christine Kuhn, Joachim Goltz und Heribert Germeshausen (Moderation)

Kulturpolitisches Diskussionsforum:
Braucht Kunst Legitimation? Demokratie, Wirtschaftsfaktor oder L'art pour l'art? Mit Stadtdirektor Jörg Stüdemann, Tobias Kratzer, Heribert Germeshausen und Axel Brüggemann (Moderation)

18:00 Uhr, Opernhaus
Vorstellung
„Siegfried“
Zweiter Tag zu „Der Ring des Nibelungen“ von Richard Wagner

ML: Gabriel Feltz,
R: Peter Konwitschny.
Mit Daniel Frank (Siegfried), Ks. Matthias Wohlbrecht (Mime), Thomas Johannes Mayer (Der Wanderer), Rinnat Moriah (Waldvogel), Stéphanie Mütter (Brünnhilde), Denis Velev (Fafner), Ks. Morgan Moody (Alberich), Melissa Zgouridi (Erda)

Sa, 24.05.2025
11:00 Uhr–18:00 Uhr, Opernfoyer
Interdisziplinäres Symposium II

Künstlertgespräch II.
Mit Bo Skovhus und Regine Müller (Moderation)

Künstlertgespräch III.
Mit Tobias Kratzer und Heribert Germeshausen (Moderation)

Kritiker-Quartett I:
Zu den Gesamtaufnahmen von Götterdämmerung. Mit Dr. Eleonore Büning, Christian Wildhagen, Heribert Germeshausen und Markus Thiel (Moderation).
In Kooperation mit dem Preis der deutschen Schallplattenkritik.

Kritiker-Quartett II:
Zwang zur Originalität in der „Ring“-Regie. Mit Manuel Brug, Dr. Kai Luehrs-Kaiser, Markus Thiel und Dr. Eleonore Büning (Moderation)

Gesprächsforum II:
Mythos, Ironie und tiefere Bedeutung – der Opernregisseur Peter Konwitschny.
Mit Gerhard Brunner, Heribert Germeshausen und Stefan Keim (Moderation)

19:30 Uhr, Opernhaus
Vorstellung
„Das Rheingold“
Vorabend zu „Der Ring des Nibelungen“ von Richard Wagner
ML: Gabriel Feltz,
R: Peter Konwitschny.

PROGRAMMÜBERSICHT

Mit Michael Kupfer-Radecky (Wotan), Ks. Matthias Wohlbrecht (Loge), Joachim Goltz (Alberich), Irina Simmes (Freia), Melissa Zgouridi (Erda), Denis Velev (Fasolt), Artyom Wasnetsov (Fafner), Sungho Kim (Froh), Ks. Morgan Moody (Donner) u. a.

So, 25.05.2025

11:30 Uhr, St. Reinoldi

Oper trifft Kirche

Gottesdienst zu „Die Götterdämmerung“.

Mit Pfarrerin Susanne Karmeier (Liturgie), Dr. Daniel C. Schindler (Kanzelrede) sowie Solist:innen der Oper Dortmund

16:00 Uhr, Opernhaus
Vorstellung

„Götterdämmerung“

Dritter Tag zu „Der Ring des Nibelungen“ von Richard Wagner

ML: Gabriel Feltz,

R: Peter Konwitschny.

Mit Stéphanie Mütter (Brünnhilde), Daniel Frank (Siegfried), Ks. Samuel Youn (Hagen), Joachim Goltz (Gunther), Barbara Senator (Gutrune), Anna Lapkovskaja (Waltraute, Zweite Norn) u. a.

WAGNER-KOSMOS VII:

KINDER, SCHAFFT NEUES!

14.–17. MAI 2026*

Do, 14.05.2026

18:00 Uhr, Opernhaus:

Uraufführung

„WE“ (WIR)

Oper in 5 Akten von Sarah Nemtsov für 9 Solostimmen, Chor,

Orchester, Instrumentalsolist:innen und Elektronik

ML: Michael Wendeberg,

R: Eva-Maria Höckmayr.

Mit Seth Carico (D-503), Gloria Rehm (I-330), Daeyun Jeong (R-13), David DQ Lee (Der Wohltäter), Sooyeon Lee (O-90), Ruth Katharina Peeck (U-86), Sungho Kim (S-4711/2. Arzt), Ks. Morgan Moody (Der kleine Doktor/2. Konstrukteur), Natascha Valentin (Die alte Frau)

Fr, 15.05.2026

10:00–11:45 Uhr, Opernfoyer:

Interdisziplinäres Symposium I (1. Teil)

10:00 Uhr: **Komponistinnen-portrait.**

Mit Sarah Nemtsov und Detlef Brandenburg (Moderation)

11:00 Uhr: **Komponistenportrait.**
Mit Edzard Locher, Marc L. Vogler und Dr. Daniel C. Schindler (Moderation)

12:00 Uhr, Operntreff:

Vorstellung

„Was das Nashorn sah, als es auf die andere Seite des Zauns schaute“

Auftragswerk der Oper Dortmund, nach dem gleichnamigen Schauspiel von Jens Raschke, Musik: Edzard Locher, Libretto:

Daniel C. Schindler

ML: Koji Ishizaka,

R: Stephan Rumphorst.

Mit Wendy Krikken (Erster/Das Marmeladentiermädchen u. a.), Cosima Büsing (Zweiter/Papa Pavian u. a.), Franz Schilling (Dritter/Der Bär u. a.), Sven Pollkötter (Perkussion)

– Mittagspause –

14:30–17:30 Uhr, Opernfoyer:

Interdisziplinäres Symposium I (2. Teil)

14:30 Uhr: **Buchvorstellung**

„Bayreuth als Theater. Auf dem Weg zu einer Festspielgeschichte“ (2026), (ISBN: 978-3-7618-2649-2).

Mit Prof. Dr. phil. habil. Stephan Mösch (Autor) und Dr. Holger Noltze (Moderation)

16:00 Uhr: **Kulturpolitisches**

Diskussionsforum: Wider die Political Correctness? – Zwischen Sagbarem und Unsagbarem auf der Opernbühne.

Mit Axel Brüggemann (Moderation, weitere Gäste angefragt)

19:30 Uhr, Opernhaus:

Vorstellung

„Mazepa“

Oper in 5 Akten und 6 Bildern

von Clémence de Grandval

ML: GMD Jordan de Souza,

R: Martin G. Berger.

Mit Anna Sohn (Matréna), Mandla Mndebele (Mazepa), Sungho Kim (Iskra), Artyom Wasnetsov (Kotchoubey), Denis Velev (Der Archimandrit)

Sa, 16.05.2026

12:30–17:00 Uhr, Opernfoyer:

Interdisziplinäres Symposium II

12:30 Uhr: **Bayreuther**

Gesprächsforum I:

Zur Uraufführung „Brünnhilde brennt“.

Mit Bernhard Lang (Komponist),

Michael Sturminger (Librettist),

Neil Barry Moss (Regisseur) und

Dr. Daniel C. Schindler (Moderation)

13:30 Uhr: **Kritiker-Quartett I:**

Gestern im Heute? – Opernregie zwischen zeitlos-belanglos oder grell-aktuell.

Mit Stefan Keim, Dr. Kai

Luehrs-Kaiser, Regine Müller und

Dr. Ulrich Ruhnke

14:30 Uhr: **Kritiker-Quartett II:**

Zur Tonträgerrezeption der „Grälerzählung“.

Mit Dr. Eleonore Büning (Moderation), Manuel Brug, Dr. Kai Luehrs-Kaiser und Heribert Germeshausen.

In Kooperation mit dem Preis der deutschen Schallplattenkritik.

16:00 Uhr: **Bayreuther Gesprächsforum II: Zum neuen „Ring“-Projekt.**

Mit Marcus Lobbes und Heribert Germeshausen (Moderation)

19:30 Uhr, Opernhaus:

Vorstellung

„Mein lieber Schwan“

Festliche Operngala mit Musik

von Richard Wagner, Hector

Berlioz, Arrigo Boito, Charles

Gounod, Daniel-François-Esprit

Auber, Giuseppe Verdi, Edvard

Grieg, Amilcare Ponchielli und

Giacomo Puccini

ML: Motonori Kobayashi, Kon-

zeption: Heribert Germeshausen.

Mit Anna Sohn (Sopran), Aaron

Cawley (Tenor), Sungho Kim (Te-

nor), Mandla Mndebele (Bariton),

Artyom Wasnetsov (Bass), Heri-

bert Germeshausen (Moderation)

So, 17.05.2026

11:30 Uhr, St. Reinoldi:

Oper trifft Kirche

Operngottesdienst zu „Mazepa“.

Mit Pfarrerin Susanne Karmeier

(Liturgie), Dr. Daniel C. Schindler

(Kanzelrede) sowie Solist:innen

der Oper Dortmund

*Stand: 16. März 2026

AUTOR:INNEN



PIERRE AUDI

(geboren 1957 in Beirut; gestorben 2025 in Peking) war ein französisch-libanesischer Theaterregisseur und -intendant. Am Exeter College der University of Oxford studierte er von 1975 bis 1978 Geschichte und inszenierte im November 1977 für die Oxford University Dramatic Society (OUDS) am Oxford Playhouse „Timon von Athen“ von William Shakespeare. Hier entdeckte er seine eigentliche Berufung als Regisseur. 1979 gründete er in London-Islington das experimentelle Almeida Theatre, an dem er bis 1989 als künstlerischer Leiter tätig war. 1988 wurde er als künstlerischer Leiter an die Nederlandse Opera in Amsterdam berufen. Gastengagements als Regisseur führten ihn an zahlreiche europäische Opernhäuser. Von 2005 bis 2014 war er zudem künstlerischer Leiter des Holland Festivals. Nachdem sein Vertrag dort 2014 ausgelaufen war, kehrte er nach London zurück, wo er an der English National Opera (ENO) die Weltpremiere von „Theban“ von Julian Anderson und Frank McGuinness inszenierte. Bis 2018 war Pierre Audi künstlerischer Leiter an der Nederlandse Opera. In 30 Jahren Amtszeit dort wirkte er u. a. einen Monteverdi und einen Mozart-Zyklus sowie Wagners „Ring“. 2019 übernahm er als Direktor das Festival d'Aix-en-Provence.



MARTIN G. BERGER

(geboren 1987 in Berlin) ist Regisseur, Autor und Übersetzer. Seine Arbeiten führten ihn in den gesamten deutschsprachigen Raum, u. a. ans Theater Basel, die Staatsoper Hannover, das Aalto-Theater Essen, das Theater an der Wien, das Staatstheater Kassel, die Oper Dortmund, das Staatstheater Darmstadt, die Deutsche Oper Berlin (Tischlerei), das Luzerner Theater, das Deutsche Nationaltheater Weimar, das Theater Heidelberg, die Volksoper Wien, die Staatsoperette Dresden, das Theater Oberhausen und die Neuköllner Oper. Für seine Inszenierungen wurde Martin G. Berger mit diversen Preisen und Nominierungen bedacht. So gewann er u. a. 2020 den Deutschen Theaterpreis DER FAUST in der Kategorie *Beste Regie Musiktheater* (für seine Inszenierung von „Ariadne auf Naxos“ am Deutschen Nationaltheater in Weimar) und 2016 den Deutschen Musical Theater Preis für die *Beste Regie* (für „Stella – Das blonde Gespenst vom Kurfürstendamm“ an der Neuköllner Oper). Seine Inszenierung von „Der Barbier von Sevilla“ wurde 2019 in der NRW-Kritikerumfrage als *Beste Inszenierung* genannt. Seine Produktion von Salieris „Kublai Khan“ wurde bei den *International Opera Awards 2024* zur *Wiederentdeckung des Jahres* gekürt. In der Saison 2021/22 war Martin G. Berger zudem als Operndirektor am Mecklenburgischen Staatstheater tätig.



DR. JAN BRACHMANN

(geboren 1972 in Greifswald) ist Redakteur im Feuilleton der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, wo er hauptsächlich über Musik schreibt. Er studierte an der Berliner Humboldt-Universität Musikwissenschaft, Philosophie und Kulturwissenschaft. Aus den Studien, die mit der Promotion endeten, gingen zwei Bücher hervor: „Ins Ungewisse hinauf...“ – Johannes Brahms und Max Klinger im Zwiespalt von Kunst und Kommunikation“ sowie „Kunst – Religion – Krise: Der Fall Brahms“, beide im Bärenreiter-Verlag erschienen. An den Enzyklopädien „Musik in Geschichte und Gegenwart“, „Musik-Brockhaus“, „Brockhaus Oper“ und am „Brahms-Handbuch“ (Hrsg. von Wolfgang Sandberger) hat er als Autor mitgewirkt. 1999 begann er für die künstlerische Planung des Usedomer Musikfestivals zu arbeiten. Bei der *Berliner Zeitung* fand er wenig später Gefallen am Journalismus, der ihn mittlerweile auch zu *Deutschlandradio Kultur* und zum *Südwestrundfunk* geführt hat. Von Mai 2008 an war er als freier Autor für die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* tätig, bevor er dort 2016 Redakteur wurde.



DETLEF BRANDENBURG

(geboren 1956 in Kassel) war von 1996 bis 2022 Chefredakteur des Theatermagazins DIE DEUTSCHE

BÜHNE mit Sitz in Köln. Seit seiner Pensionierung arbeitet er weiterhin als freier Redakteur für die Zeitschrift. Er studierte Literaturwissenschaft, Philosophie, Musikwissenschaft und Kunstgeschichte in Kiel und arbeitete dort zunächst als Dozent sowie als freier Journalist. 1988 ging er als Leiter der Kulturredaktion zur *Fränkischen Landeszeitung* in Ansbach, dann als Fachredakteur für Musik, Theater und Kulturpolitik zu den *Kieler Nachrichten* und schließlich zur DEUTSCHEN BÜHNE. Er ist Autor verschiedener Publikationen über Theater, Oper und Kulturpolitik und wirkte in Fachjurs mit, unter anderem beim Deutschen Theaterpreis DER FAUST, beim *European Opera Competition* und beim Theaterpreis des Bundes.



DR. ALEXANDRE DRATWICKI

(geboren 1977 in Thionville) ist künstlerischer Leiter des *Palazzetto Bru Zane* (Venedig), promovierter Musikwissenschaftler der Universität Paris IV – Sorbonne und ehemaliger Stipendiat der Académie de France in Rom (Villa Medici). Er ist Spezialist für französische Musik des 19. Jahrhunderts. Als Absolvent des Pariser Konservatoriums (Ästhetik) lehrte er Musikgeschichte an mehreren Universitäten und war als Produzent bei Radio France tätig. Die Veröffentlichung seiner Dissertation „Un nouveau commerce de la virtuosité (1780–1830)“ wurde 2007 mit dem *Prix des Muses* für den besten Essay ausgezeichnet. Zu seinen Veröffentlichungen zählt unter anderem „Bons Baisers de Rome. Les compositeurs à

AUTOR:INNEN

la Villa Médicis (1804–1914)“, erschienen 2021 bei Actes Sud. Er gab mehrere Sammelbände heraus, darunter „Le Concours du prix de Rome de musique (1803–1968)“ (2011, gemeinsam mit Julia Lu), „Le Concerto pour piano français à l'épreuve des modernités“ (2016) sowie „Le Fer et les Fleurs: Étienne-Nicolas Méhul“ (2017, gemeinsam mit Étienne Jardin). Alexandre Dratwicki wird regelmäßig eingeladen, Stilistik und französische Gesangsdiktion zu unterrichten, unter anderem an der Accademia della Scala, an der Domaine Forget sowie an mehreren Musikhochschulen und Fortbildungsakademien. Im Rahmen seiner Tätigkeit am *Palazzetto Bru Zane* verantwortete er zudem die Einspielung zahlreicher bislang unbekannter französischer romantischer Opern.



PROF. DR. ANSELM GERHARD (geboren 1958 in Heidelberg) wirkte von 1994 bis 2021 als ordentlicher Professor für Musikwissenschaft an der Universität Bern. Zu seinen Forschungsschwerpunkten gehört das europäische Musiktheater, insbesondere das des 19. Jahrhunderts. Seit 2016 ist er Herausgeber der neu gegründeten Zeitschrift *verdisperspektiven*.



HERIBERT GERMESHAUSEN (geboren 1971 in Bad Kreuznach) ist seit der Spielzeit 2018/19

Intendant der Oper Dortmund. Unter seiner Leitung wurde das Haus bei den *OPER! Awards 2023* als *Bestes Opernhaus* im europäischen Kontext ausgezeichnet sowie 2024 mit dem Deutschen Theaterpreis *DER FAUST* für Kurtágs „Fin de Partie“. Heribert Germeshausen initiierte das *Wagner-Kosmos-Festival* sowie das *Beyond-Opera-Festival* in Dortmund und konzipierte die *Junge Oper Dortmund* neu, mit eigenem Ensemble und eigenen, zweijährlich wechselnden Hauskomponisten. Zuvor war er von 2011 bis 2018 Operndirektor am Theater und Orchester Heidelberg sowie Künstlerischer Leiter des Festivals *Winter in Schwetzingen*. Auch dort wurde seine Arbeit mit zahlreichen Preisen und Nominierungen bedacht, u. a. mit dem Preis der Deutschen Theater- und Medienverlage für den „innovativsten und spannendsten Spielplan der Saison 2014/15“, mit dem 2026 auch die Oper Dortmund ausgezeichnet wurde.



PROF. DR. GÜNTHER HEEG (geboren 1948 in Waiblingen) ist Direktor des *Centre of Competence for Theatre* (CCT) und Prof. em. für Theaterwissenschaft an der Universität Leipzig. Seine aktuellen Forschungen gelten der Idee eines transkulturellen Theaters, dem Entwurf von Theater als kultureller Praxis „von allen für alle“, Bertolt Brecht und der Geschichte und Gegenwart des Musiktheaters. Seine jüngsten Veröffentlichungen sind: „Das transkulturelle Theater/ Transcultural Theatre (2017/22)“, „Fremde spielen. Materialien zur

Geschichte von Amateurtheater“ (2020, Co-Autor), „Fremde Leidenschaften Oper“ (2021).



WILL HUMBURG (geboren 1957 in Hamburg) studierte in seiner Heimatstadt u. a. bei Horst Stein und Christoph von Dohnányi und etablierte sich als Dirigent innerhalb weniger Jahre durch zahlreiche Opern- und Konzertauftritte im In- und Ausland u. a. an der Semperoper, dem Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks, der Mailänder Scala sowie dem Orchester des Maggio Musicale in Florenz. Von 1988 bis 1991 war er Künstlerischer Leiter des Laboratorio-Lirico-Festivals für zeitgenössisches Musiktheater in Alessandria/Piemont, von 1992 bis 2004 Generalmusikdirektor der Städtischen Bühnen und des Sinfonieorchesters der Stadt Münster sowie von 2014 bis 2018 des Staatstheaters Darmstadt. Von 2009 bis 2011 war er künstlerischer Direktor und Chefdirigent des Teatro Massimo Bellini in Catania. Daneben dirigierte er von 2009 bis 2020 regelmäßig an der Oper Köln und ist zudem seit 2008 ständiger Gastdirigent am Opernhaus Bonn sowie seit 2014 am Staatstheater Wiesbaden. Inzwischen hat Will Humburg mit über 70 Orchestern in 18 Ländern auf 4 Kontinenten ein großes und breit gefächertes Repertoire von über 120 Musiktheaterwerken – darunter Wagners „Der Ring des Nibelungen“ sowie ca. 15 Ur- bzw. nationale Erstaufführungen – und fast alle großen Werke der Symphonik aufgeführt. Vor allem für seine Verdi-Interpretationen

erhielt er immer wieder Nennungen als *Dirigent des Jahres* in den jährlichen Kritikerumfragen der Zeitschrift *Opernwelt*. Im Verlag Königshausen & Neumann erschienen seine Bücher „Wagners Rheingold – Eine Deutung von Leitmotivik und Orchestration“ und das Folgebuch „Wagners Walküre“ sowie zwei Artikel zu „Rigoletto“ im Rahmen der Reihe *verdisperspektiven*.



JOHANNES KALITZKE (geboren 1959 in Köln) studierte Kirchenmusik, Klavier, Dirigieren und Komposition. Ein Stipendium der Studienstiftung des deutschen Volkes ermöglichte ihm einen Studienaufenthalt in Paris am Institut IRCAM. Sein erstes Engagement als Dirigent führte Kalitzke 1984 an das Musiktheater im Revier Gelsenkirchen, wo er zunächst als Kapellmeister, dann von 1988 bis 1990 als Chefdirigent wirkte. Heute ist er als Dirigent und Komponist international gefragt und regelmäßiger Gast bei Ensembles (Klangforum Wien, Collegium Novum Zürich, Ensemble Modern) und unterschiedlichen Sinfonieorchestern (*BBC, SWR, MDR, HR, BR* u. v. a.). Als Komponist erhielt er wiederholt Aufträge für die *SWR Donaueschinger Musiktage*, das *Ultraschall Berlin* und die *Wittener Tage für neue Kammermusik*. Er wurde u. a. mit dem Bernd-Alois-Zimmermann-Preis der Stadt Köln ausgezeichnet und ist seit 2009 Mitglied der Akademie der Künste in Berlin, seit 2015 zudem Mitglied der Bayerischen Akademie der Schönen Künste in München.



SUSANNE KARMEIER

(geboren 1969 in Herford) ist seit 2013 Pfarrerin an der Evangelischen Stadtkirche St. Reinoldi in Dortmund. Schwerpunkte ihrer Arbeit sind Projekte an der Schnittstelle von Kirche und Kultur und gesellschaftlicher Verantwortung, Entwicklung von zeitgenössischen Stadtliturgien und Angebote für Meditation und Kontemplation sowie von geistlicher Begleitung.



INGO KERKHOF

(geboren 1962 in Arnsberg) gründete nach Studien der Philosophie, Politologie und Literaturwissenschaft sowie diversen Regieassistenzen 1997 das Ensemble *Kerkhof-Produktion*, mit dem er für das Deutsche Theater in Berlin, das Hebbel-Theater Berlin sowie die Berliner Sophiensæle arbeitete. Es folgten Einladungen zum *Intercity-Festival* in Florenz, dem Zürcher Theater Spektakel sowie dem Festival Theater der Welt. Seit 2005 verstärkt im Bereich Oper tätig, inszenierte Ingo Kerkhof u. a. in Freiburg, Heidelberg, Hannover, Köln, München, Wiesbaden, Wien und Zürich. An der Staatsoper Berlin setzte er Salvatore Sciarrinos „Lohengrin“, Agostino Steffanis „Amor vien dal destino“ und die Uraufführung von Oscar Strasnoys „Comeback“ in Szene. An der Oper Dortmund inszenierte Kerkhof in der Saison 2018/19 die deutsche Erstaufführung von

Luca Francesconis „Quartett“. 2019/20 folgte die Regie zu „Lohengrin“. 2023/24 zeichnete er in Dortmund für die szenische deutsche Erstaufführung und Zweitinszenierung von György Kurtágs „Fin de Partie“ verantwortlich, für die er mit dem Deutschen Theaterpreis DER FAUST in der Kategorie *Inszenierung Musiktheater* ausgezeichnet wurde. 2022 debütierte er mit „Nach Tristan“ im Kontext von *Diskurs Bayreuth* bei den Bayreuther Festspielen.



TOMASZ KONIECZNY

(geboren 1972 in Łódź) begann seine künstlerische Laufbahn mit einem Schauspielstudium an der Film-, Fernseh- und Theaterakademie in Łódź. Sein Debüt gab er in einem Film des oscarprämiierten Regisseurs Andrzej Wajda, bevor er als Schauspieler und Regisseur in zahlreichen Film-, Fernseh- und Theaterproduktionen in Polen tätig war. Parallel dazu nahm er ein Gesangsstudium an der Fryderyk-Chopin-Akademie in Warschau auf, das er später an der Hochschule für Musik in Dresden fortführte. Heute ist der Bassbariton Konieczny ein gefragter Gast auf den großen Opernbühnen dieser Welt, darunter Häuser wie die Metropolitan Opera New York, das Teatro alla Scala in Mailand, die Wiener Staatsoper, die Bayerische Staatsoper, die Opéra national de Paris, das Opernhaus Zürich, das Teatro Real in Madrid und die Semperoper Dresden, und tritt zudem regelmäßig bei renommierten Festivals wie den Bayreuther und Salzburger Festspielen auf. Zu seinem vielseitigen Repertoire zählen Partien wie Wotan/Der

Wanderer („Der Ring des Nibelungen“), Telramund („Lohengrin“), die Titelrollen in „Der fliegende Holländer“, „Wozzeck“ und „Cardillac“ sowie Scarpia („Tosca“), Mandryka („Arabella“), Jochanaan („Salome“) und Pizarro („Fidelio“). Seine umfangreiche Diskografie umfasst unter anderem drei verschiedene Aufnahmen des „Ring“-Zyklus unter der Leitung von Marek Janowski, Christian Thielemann und Simon Rattle.



BERNHARD LANG

(geboren 1957 in Linz) ist Komponist und lehrte an der Kunstuniversität Graz. Er ist für seine innovativen Werke bekannt, die oft Techniken wie Sampling und Wiederholung nutzen. Zu Langs Musiktheaterwerken zählen „Das Theater der Wiederholungen“ (Graz 2003, Paris-Bastille 2006), „Seven Attempted Escapes from Silence“ (Berlin, Staatsoper Unter den Linden 2005), „I hate Mozart“ (Wien, Theater an der Wien 2006, Augsburg 2010), „Der Alte vom Berge“ (Schwetzingen, Basel 2007), „Montezuma – Fallender Adler“ (Mannheim 2010, 2012), die Puppenoper „Haydn in der Hölle“ (Wien, Kabinetttheater 2010), „The Stoned Guest“ (Wien, sirene Operntheater 2013), „Der Reigen“ (Schwetzingen, Ostrava 2014, Bregenz/Wien 2019), „Hemma“ (Klagenfurt 2015/2022), „Der Golem“ (Mannheim 2016) sowie „ParZeFool – Der Thumbe Thor“ (Wiener Festwochen, Berliner Festspiele 2017), „Der Hetzer“ (eine Überschreibung von Verdis „Otello“, Dortmund 2021) und „Das Ende der Schöpfung“

(Augsburg 2021). Bernhard Lang erneuert das Musiktheater durch Einbeziehung verschiedener Ausdrucksformen: In der Auseinandersetzung mit elektronischer und computergenerierter Musik, mit Jazz und Pop kreiert er immer wieder neue musiktheatrale Erzählweisen.



DR. JOACHIM LANGE

(geboren 1956 in Bernburg) arbeitet seit Beginn der Neunzigerjahre als freier Kulturjournalist. Er studierte und promovierte an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Seine Leidenschaft für Musiktheater und Schauspiel wurde früh geweckt, u. a. durch Regiearbeiten von Herz, Berg, Haus, Kupfer und Konwitschny.



PROF. DR. PHIL. HABIL. STEPHAN MÖSCH

(geboren 1964 in Bayreuth) ist Professor für Ästhetik, Geschichte und Künstlerische Praxis des Musiktheaters an der Hochschule für Musik Karlsruhe (seit 2013). Er promovierte an der TU Berlin mit einer Studie über Boris Blacher. Die von der DFG geförderte Habilitationsschrift „Weihe, Werkstatt, Wirklichkeit. Wagners ‚Parsifal‘ in Bayreuth 1882 – 1933“ (2009, 2012) wurde mehrfach ausgezeichnet. Von 1994 bis 2013 war er verantwortlicher Redakteur der Fachzeitschrift *Opernwelt* (Berlin), Mitherausgeber des Jahr-

AUTOR:INNEN

buchs Oper und einer CD-Reihe. Er ist Mitglied der Deutschen Akademie der Darstellenden Künste, Autor im Feuilleton der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* und verfasst regelmäßig Beiträge für Rundfunkanstalten der ARD; zudem ist er Jurymitglied zahlreicher Wettbewerbe für Gesang, Regie und Bühnengestaltung sowie beim Preis der deutschen Schallplattenkritik. Zu seinen Buchveröffentlichungen zählen „Komponieren für Stimme. Von Monteverdi bis Rihm“ (2018); „Es gibt nichts „Ewiges““. Wieland Wagner: Ästhetik, Zeitgeschichte, Wirkung“ (2019); „Weil jede Note zählt“. Mozart interpretieren. Gespräche und Essays“ (2020).



SARAH NEMTSOV

(geboren 1980 in Oldenburg) begann bereits im Alter von acht Jahren mit dem Komponieren. Sie war Jungstudentin für Komposition an der Hochschule für Musik und Theater Hannover bei Nigel Osborne. Ab 2000 setzte sie ihr Kompositionsstudium bei Johannes Schöllhorn fort, zusätzlich studierte sie Oboe. Ihr Werkverzeichnis mit über 150 Kompositionen umfasst verschiedenste Gattungen, ihre Werke werden bei international renommierten Festivals und in bedeutenden Häusern aufgeführt. Sie arbeitet mit namhaften Ensembles und Orchestern zusammen und erhielt zahlreiche Preise und Stipendien. Zuletzt wurde sie 2025 mit dem renommierten Heidelberger Künstlerinnenpreis ausgezeichnet. Seit dem Wintersemester 2022 unterrichtet Sarah Nemtsov als Professorin für Komposition an

der Universität Mozarteum Salzburg. Ihre eigens für Dortmund geschriebene Oper „WE“ (WIR) wird im Rahmen des *Wagner-Kosmos VII* uraufgeführt.



DR. HOLGER NOLTZE

(geboren 1960 in Essen) ist Musikjournalist, Medienwissenschaftler und Literaturkritiker, bekannt für seine Tätigkeit bei WDR und *Deutschlandfunk*, seine Professur für Musikjournalismus an der TU Dortmund (bis 2023) und seine Bücher zu Themen wie Wagner, Verdi, digitale Medien und Komplexität (z. B. „Die Leichtigkeitslüge“, „Liebestod“ u. a.). Er studierte Germanistik, Hispanistik und Geschichte, promovierte über das Versepos „Parzival“ von Wolfram von Eschenbach und moderierte von 2001 bis 2015 den WDR-Talk *Westart*. Er schreibt für Medien wie die FAZ und ist Mitbegründer der Onlineplattform *takt1.com*.



DR. DANIEL C. SCHINDLER

(geboren 1982 in Bühl (Baden)) ist seit der Saison 2022/23 Chef-dramaturg der Oper Dortmund. Zuvor war er als Dramaturg u. a. am Münchner Staatstheater am Gärtnerplatz sowie am Hessischen Staatstheater Wiesbaden engagiert, außerdem als Gastdramaturg in Mannheim, Köln und Houston (Texas). Seine Dissertation zum Thema der Potenzialentwicklung im öffentlichen Musiktheater-

betrieb ist im Cuvillier Verlag Göttingen erschienen. Eigene Textbeiträge entstanden außerdem für das Bayreuther Osterfestival, Pro Arte Frankfurt und das Rheingau Musikfestival.



JUDITH VON STERNBURG

(geboren 1967 in Wiesbaden) ist Feuilleton-Redakteurin bei der *Frankfurter Rundschau*. Sie hat in Marburg an der Lahn und Canterbury Germanistik, Anglistik und Musikwissenschaft studiert. Nach ihrem Volontariat bei der *Frankfurter Rundschau* war sie zunächst Nachrichtenredakteurin, anschließend wechselte sie in die Feuilletonredaktion, wo sie für Literatur, E-Musik und Theater zuständig ist. Sie schreibt auch für die Fachzeitschrift *Opernwelt*.



MARKUS THIEL

(geboren 1965 in Bad Tölz) ist Kulturredakteur beim *Münchner Merkur* mit Schwerpunkt Musiktheater. Darüber hinaus arbeitet er als Autor für das Magazin *Opernwelt* und ist Mitglied der Jury *Klassisches Lied und Vokalrecital* beim Preis der deutschen Schallplattenkritik. Er moderiert und hält Konzerteinführungen und veröffentlichte Biografien über Edita Gruberová („Gesang ist mein Geschenk“, Henschel Verlag) und Mariss Jansons („Ein leidenschaftliches Leben für die Musik“, Piper Verlag).

IMPRESSUM

Herausgeber

Deutscher Bühnenverein – Bundesverband der Theater und Orchester/DIE DEUTSCHE BÜHNE in Kooperation mit:

Oper Dortmund
Intendant: Heribert Germeshausen
Geschäftsführender Direktor: Tobias Ehinger

Redaktion

Detlef Brandenburg, redaktionelle Leitung/Konzeption
Katharina Wantoch, Textredaktion
Andreas Möller, redaktionelle Beratung
Almut Moritz, Artdirektion/Grafik
Tina Hohl, Schlusskorrektur

Anschrift Herausgeber, Redaktion und Kooperationspartner

DIE DEUTSCHE BÜHNE,
St.-Apern-Straße 17–21, 50667 Köln,
Tel.: +49.221.208 12 18,
E-Mail: info@die-deutsche-buehne.de

Oper Dortmund,
Platz der Alten Synagoge,
44137 Dortmund
Tel.: +49.231.50 27222
E-Mail: oper@theaterdo.de

Verlag

SP Medienservice Verlag
Druck & Werbung
Inhaber: Sascha Piprek
Reinhold-Sonnek-Str. 12
51147 Köln
Tel.: +49.2203.980 40 31
www.sp-medien.de,
info@sp-medien.de

Druck

SP Medienservice Verlag
Druck & Werbung

Erscheinungstag
1. Mai 2026

Umschlagfotos

Thomas M. Jauk (Stéphanie Müther als Brünnhilde und Daniel Frank als Siegfried in „Götterdämmerung“ (Cover) und „Siegfried“ (Rückseite))

Ein Themenheft des Theatermagazins DIE DEUTSCHE BÜHNE in Zusammenarbeit mit der Oper Dortmund

DIE deutsche
BÜHNE



Anmerkung der Redaktion: Im Sinne des Rechts am eigenen Wort haben unsere Autor:innen in ihren Texten selbst entschieden, ob und inwieweit sie eine genderneutrale Sprache verwenden möchten.



Tommi Hakala als
Wotan (l.) und
Ks. Matthias Wohl-
brecht als Loge in
„Das Rheingold“

