

# **„Alptraum für Deutschland“: Volker Lösch inszeniert in Bonn einen Politthriller unter Verwendung des „Freischütz“**

geschrieben von Werner Häußner | 7. Mai 2026



Das „Freischütz“-Finale, von links: Nicole Wacker, Alyona Rostovskaya, Martin Tzonev, Kai Kluge, Birte Schrein, Christopher Jähmig, Johannes Mertes, Chor und Extrachor des Theater Bonn. (Foto: Bettina Stöß)

**Nein, Carl Maria von Webers „Freischütz“ ist das nicht, was in Bonn über die Bühne geht. Es ist, wie ein Untertitel fairerweise ankündigt, ein „Alptraum für Deutschland“, erarbeitet von Regisseur Volker Lösch und Textautor Lothar Kittstein unter Verwendung der Musik Webers.**

Der Alptraum ist „der aufhaltsame Aufstieg einer rechtsextremen Partei zur Macht“. Aber auch die Personen im Stück träumen schlecht – von Angst, Entwurzelung, Verlust der Orientierung.

Volker Lösch ist bekannt für seine radikal politischen Inszenierungen: Bonn hat es auf der Opernbühne mit einem „Fidelio“ zum Beethoven-Jahr 2020 erfahren. Da ging es um politische Gefangene in der Türkei. Die Kritik warf dem Experiment „Agitation“ vor und sah die Musik in eine untermalende Nebenrolle gedrängt. Beim [„Freischütz“](#) ließe sich ähnlich urteilen: Von den ursprünglichen Dialogen Friedrich Kinds bleibt kaum etwas übrig; auch die Gesangstexte werden zurechtgeschneidert. Webers Oper ist kaum mehr kenntlich, wäre da nicht die (unangetastete) Musik.

Der Alptraum beginnt mit einer Rede: Eine Frau, lange blonde Haare, blaues Kostüm, schreit Sätze in den Raum, bei denen man nicht weiß, ob sie Zitate von Politikern der „Alternative für Deutschland“ sind, oder ob sie treffend erfunden wurden. Die Rednerin bedient sich populärer Phrasen aus dem rechten Milieu, dann erklärt sie: „Ich bin ihre nächste Bundeskanzlerin“. Die Anspielung ist nur allzu deutlich: Wir befinden uns im Jahr 2029, Wahlen stehen an. Wer sie ist? „Nennt mich einfach Samiel.“

### **Zwischen Angst und Idylle**

Dann setzt die Ouvertüre ein. Lothar Koenigs lässt das Beethoven Orchester Bonn das einleitenden Crescendo lang aushalten, steigert es bedrohlich, kostet das lauernde Adagio aus. Robi Voigts Videos zur Musik kontrastieren deutsche Landschafts- und Eigenheimidylle, Familienbilder von blonden Jungs und ebenso bezopften Mädchen mit bedrohlichen Aufmärschen von Menschen mit verkniffenen Gesichtern in Klamotten aus dem nächsten Billigladen. Dazwischen eingestreut fremd zu lesende Gesichter. Provokant: eine gotische Kirche voller betender Muslime. Dann zerstörte Straßen und Häuser.

Die Mixtur der Bilder ist ein Spiegel von Ängsten und Sehnsucht, nostalgisch konservativen Klischees und ihrer irritierenden Störung.

Dann die erste Szene: Schützenfest. Den Sternschuss erledigt Kilian, eine Glatze mit Lederjacke und feistem Nacken. Max, blauer Anzug, mit Maschinenwaffe in der Hand. Kuno in bravem braungemustertem Bürokraten-Sakko. Die Dorfgesellschaft so entwurzelt wie in Webers Nachkriegsszenario – nur nicht im 17., sondern im 21. Jahrhundert: gleiches Zusammenrotten, gleich untergründige Angst, gleiche Gemeinheit im „He, he, he ...“. Dazu ein eingeblendetes Originalzitat eines AfD-Mitarbeiters: Wer sich zu sehr feminisiert, ob Mann oder Land, darf sich nicht wundern, wenn er gefickt wird.



Max sucht seinen Platz in der Welt. Er will dazugehören. Kai Kluge (Max) und im Hintergrund Kaspar (Tobias Schabel). (Foto: Bettina Stöß)

Max anno 2029 ist ein traumatisierter, heimgekehrter Afghanistan-Kämpfer, der seinen Platz in der Gesellschaft sucht, dazugehören will. Kaspar ist in diesem Setting nicht der dunklen, metaphysischen Mächte hörige Gegenspieler, sondern ein Kraftsportler, Teil einer geschickt eingefädelten Intrige, die nur einem Ziel dient, der Kandidatin zur Macht zu verhelfen. Beide durchschauen nicht, welche Rolle sie in einem perfiden Plan spielen: In der Wolfsschlucht (das Deck eines Parkhauses in einem sozialen Brennpunkt der Stadt) rücken ein Dönerladen, ein Barbershop, ein Gemüsehändler ins

Zielfernrohr. Die siebte Patrone wird feierlich übergeben. Sie dient für ein (fingiertes) Attentat auf den Kanzler, damit sich die blaue Retterin zum rechten Moment am rechten Platz zeigen kann. Fürst Ottokar (Johannes Mertes), unschwer als Friedrich Merz zu identifizieren, zeigt sich dankbar. Als der Eremit (Christopher Jähnig), ein schwarzer Schatten der blauen Samiel, beschwichtigend losredet, knickt er ein: „Ich will auch gern als guter Demokrat / mit jedem reden, der drum bat.“

### **„Weber weint“: Empörung und Protest im Publikum**

Und dann folgt lupenreiner Polit-Darwinismus: Demokratie sei Demokratie, lässt sich die künftige Möchtegern-Kanzlerin vernehmen, und die Welt folgte schon immer dem Gesetz des Stärkeren. Wer da gemeint ist, wird am Ende klar signalisiert, als Alice Weidel von einem fingierten AfD-Dankesplakat herunterlächelt. „Zur Kanzlerin erhebt die Blicke“, intoniert der Eremit. Statt auf die Lenkung des Ewigen baut man jetzt auf die „Rettung“ des Vaterlands, was immer das auch bedeutet.

Das ist starker Tobak, und entsprechend sind auch die Reaktionen im Publikum. Protestrufe („Aufhören“, „Kaspertheater“, „Unverschämtheit“) unterbrechen Samiel-Darstellerin Birte Schrein mehrfach; „Weber weint“ wirft eine Zuschauerin dazwischen. Fast erinnert die Empörung – wem sie genau gilt, wird nicht deutlich – an die turbulente Premiere von Tiago Rodrigues „Caterina oder Von der Schönheit, Faschisten zu töten“ im [Bochumer Schauspielhaus](#) im Februar, als zwei Männer sogar die Bühne stürmten und den Darsteller des „Faschisten“ wegzuzerren versuchten.

Immerhin: In Bonn unterscheidet das Publikum wohl noch zwischen Theater und politischer Kundgebung. „Samiel“ unterbricht mehrmals die Handlung und setzt zu minutenlangen Reden an. Die Konfrontation mit den Phrasen aus dem rechtsextremen Ideologie-Reservoir ist schwer auszuhalten. Die „Kanzlerin“ der Zukunft hat wenigstens einen Trost parat: „Wenn ich regiere, gibt’s wieder einen vernünftigen

Freischütz“, tönt sie aus einer Seitenloge.

Das Ganze endet ohne Trost als Appell: AfD verhindern. Ob die Funktion des Theaters darin besteht, solche Botschaften zu vermitteln, mag diskutabel sein. Aber die scheinbare Agitation ist nur die Oberfläche: Tatsächlich erzeugt dieser Bonner „Freischütz“ eine Beklemmung, die den Zuschauer des romantischen Zeitalters befallen haben mag, als ihn Weber mit den unheimlichen, schwer greifbaren Machenschaften des Bösen konfrontiert hat. Nur sind die „finstern Mächte“ und der unheimliche Abgrund der Wolfsschlucht bei Lösch bar jeder Metaphysik gelesen: ganz diesseitig und politisch. Konsequenz zeigt er eine Gesellschaft der Angst und Bedrohung, die ihre Mitte und ihre Werte verloren hat. Dafür steht auch der Schauplatz: Carola Reuther stellt den früheren Bonner Bundestag auf die Bühne, inzwischen ein Unort mit blinden Scheiben und wucherndem Gewächs. Da hinein senkt sich, bevor ein Schlägertrupp den Jägerchor auf eine Menschenjagd ummünzt, als ironisches Zitat der „deutsche Wald“ im Nebeldunst. Der Zusammenhang von Romantik und Faschismus als deutsches Phänomen wird hier zeichenhaft greifbar.

### **Ausgezeichnetes Sängereensemble**

Für die musikalisch wie – in diesem Setting – szenisch noch anspruchsvolleren Rollen hat das Bonner Opernhaus ein ausgezeichnetes Ensemble einzusetzen: Kai Kluge singt den desorientierten Max mit strahlendem, schlank-brillantem Tenor, ohne Druck in der Höhe und gleichmäßig gestützten Tönen. Nicole Wacker ist als Ännchen mal keine mädchenhafte Opersoubrette, sondern ein gestandener Sopran. Cary Gayler steckt sie in ein großblumiges Kostüm mit Schürze und markiert sie als eine jeder „Tradwives“, die für die traditionelle Rolle als Hausfrau und Mutter eintreten und ihr Frauenbild offensiv über die sozialen Medien propagieren. Ihr kerniger Sopran besingt – mit völlig veränderten Texten – den „schlanken Bursch“ im Sinne des heteronormativen Verständnisses ebenso wie statt Nero, den Kettenhund „Odin –

den Schäferhund“. An solchen Stellen wird's dann plakativ.



„Tradwife“-Propaganda: Alyona Rostovskaya (Agathe) und Nicole Wacker (Ännchen). (Foto: Bettina Stöß)

Der Auftritt der Brautjungfern (Joëlle Fleury, Ji Young Mennekes, Heejin Rachel Park, Mary Rosada) illustriert die für Agathe bedrückende Regression auf die Mutterrolle: Die blauen Kleider der vier Frauen machen den gewölbten nackten Schwangerenbauch sichtbar. Alyona Rostovskaya singt die Szene der Agathe im zweiten Aufzug fein differenziert und mit einer Leuchtkraft, die den großen Sopranen der Vergangenheit ähnelt. Auch die Cavatina im dritten Aufzug beseelt sie mit einem

Himmelston-Legato und erlesenen Piano-Lasuren. Ihre Entwicklung von der überzeugt die Backschüssel schwingenden Hausfrau zum traumatisierten Opfer der Machenschaften der Männergesellschaft wirkt glaubhaft. „Und ob die Wolke sie verhülle ...“ wirkt freilich in Löschs Konzeption wie ein Fremdkörper: Die leise Andeutung, es könne sich um „Widerstand“ handeln, bringt eine sonst ausgeschlossene Dimension zum Klingen: Agathe gewinnt Kraft aus dem Glauben an den, dessen Auge „ewig rein und klar“ alle Wesen liebend wahrnimmt.

### **Wissen, wo das Böse heute lauert**

Kaspar schließlich, von Tobias Schabel rollendeckend und mit passend unterkühltem Ausdruck gesungen, ist in dieser Inszenierung nicht mehr als ein Glied in der Kette der Zumutungen, die Samiel seiner Entourage auferlegt. Ralf Rachbauer ist der aggressive Kilian; Martin Tzonev der bürgerliche Kuno, der ohne sich dessen bewusst zu werden auf den faschistoiden Abweg driftet.

Unbedingt lesenswert ist, was Dramaturg Stefan Schnabel im Programmheft zur Inszenierung schreibt. Er liefert eine präzise Analyse zu Aufstieg und Wirkung des rechtsextremen Konzepts einer Machtergreifung. Jenseits aller – notwendigen – Diskussionen um das Pro und Contra solcher künstlerischen Konzepte im Musiktheater ist dieser Bonner „Freischütz“ eine treffsichere Analyse, wie sich eine Gesellschaft der Angst, des Vertrauensverlustes und der Orientierungslosigkeit zu entwickeln droht. Volker Lösch bezieht Stellung: Er weiß, wo das Böse heute lauert.

**Weitere Vorstellungen: 9., 22. Mai; 4., 7., 21., 24. Juni; 4. Juli.**

**Tickets**

**und**

**Info:**

**<https://www.theater-bonn.de/de/programm/der-freischutz/227935#dates-and-tickets>**

---

# Buddhistische Antwort auf das Leid: „Awakening“ von Param Vir an der Oper Bonn uraufgeführt

geschrieben von Werner Häußner | 7. Mai 2026



Eine Szene mit Cody Quattlebaum, Martin Tzonev, dem Chor, Tänzern und der Statisterie des Theaters Bonn. (Foto: Max Borchardt)

Anfang April drohte US-Präsident Donald Trump dem Iran, eine ganze Zivilisation auszulöschen. Vier Wochen vorher brennt in der Oper Bonn bereits Kulturgut: In der Oper „Awakening“ von Param Vir hat ein Feind ein ungenanntes Land besetzt, überzieht es mit Hass und Streit.

„Die Flammen, die ihr draußen seht, sind unsere brennenden Bücher, unsere Tempel auch, unsere Orte des Lernens ...“, beklagt der Direktor einer Theatertruppe. Sie hat sich in einer leeren Schleusenkammer unter geflohenen Menschen versammelt, um im Spiel die Worte ihres „Großen Lehrers“ zu bewahren. Mündliche Überlieferung als einziger Weg in einer Tyrannei, um die Weisheit des Prinzen Gautam weiterzugeben, der später der Buddha werden sollte.

„Awakening“ ist der Titel der [Oper](#), mit der sich der aus Indien stammende Komponist [Param Vir](#) und der fast 90jährige englische Dramatiker [David Rudkin](#) seit 1993 befassen und die nun nach zehnjähriger Kompositionsarbeit in Bonn im Rahmen der verdienstvollen Reihe „Fokus `33“ uraufgeführt wurde. Eine Schauspieltruppe zeigt in einer dystopischen Gegenwart eine sorgfältig aus Originalquellen recherchierte Geschichte, die 2500 Jahre zurückliegt: den Lebensweg Siddhartha Gautamas und seine Transformation zum Buddha. Durch den Bezug zu gegenwärtigen Bildern von Krieg und Zerstörung soll das Publikum Distanz zum Spiel wahren; gleichzeitig versuchen die Autoren so, historisierendes Erzähltheater aufzubrechen und eine epochale Gestalt wie Buddha nicht fern gerückt oder illusionistisch erzählt auf die Bühne zu stellen.

Dieses Konzept der zwei Ebenen funktioniert zunächst nachvollziehbar: Drei Musiker stellen schweigend Notenständer auf; zum Streichtrio erhebt eine schwarze Gestalt in einem Sessel die Stimme – der Darsteller des Gautam. Drei gespenstische Wesen erweisen sich als Alter, Krankheit und Tod: Sie nehmen Daseinsillusionen weg, offenbaren die Endlichkeit des Lebens.

### **Den Schleier der Welt beiseiteziehen**

Auch das fröhliche Fest zur Geburt seines Sohnes kann Gautam nicht abhalten, seinen Weg allein weiterzugehen – eine „dunkle Straße durch die Nacht“ auf der Suche nach dem wahren Leben, nach einer Antwort auf das Leid. Priester, Philosoph und Asket

versuchen eine Lösung – vergeblich. Dem Pragmatismus eines Pflügers entgegnet der zum Buddha transformierte Gautam, er habe die Wurzel menschlichen Leids und einen Weg gefunden, „den Schleier der Welt beiseitezuziehen“.



Kurze Illusion eines Palastes auf der atmosphärisch superb gestalteten Bühne von Zinovy Margolin. (Foto: Max Borchardt)

Die Zuschauer, die sich um einen in der Schleuse gestrandeten Frachtkahn scharen, und die Sphäre des Spiels, in einer der Szenen unterstützt durch eine entrollte bilderreiche Kulisse wie die eines Wandertheaters, sind auch durch die stilisierten Alltagskostüme von Olga Shaishmelashvili deutlich voneinander abgesetzt. Das ändert sich im Lauf der Handlung, wenn sich der hervorragend agierende Chor der Oper Bonn sich mit den Darstellern der Buddha-Geschichte vermischt und in der Kleidung angleicht.



Vasily Barkhatov  
bei den Proben zu  
„Awakening“. (Foto:  
Linda Heide)

Regisseur Vasily Barkhatov, der in Bonn und Düsseldorf verdienstvolle Inszenierungen gestaltet hat und demnächst Verdis „Stiffelio“ am Theater an der Wien und 2028 den „Ring“ in Bayreuth inszenieren wird, hat nicht nur den Chor virtuos geführt. Er stellt jede der vielen kurzen Szenen unter einen eigenen Spannungsbogen und verliert doch den großen Zusammenhang nicht aus den Augen.

Was er trotz glänzenden Handwerks nicht vermeiden kann, ist das langsame Erschlaffen des dreistündigen Werks: David Rudkin hat weniger ein Opernlibretto geschaffen als eine Sammlung von Weisheiten und Lehrsätzen aus historischen Quellen wie dem Pāli-Kanon, den ältesten schriftlichen Lehrreden des Buddhismus. Mit den kostbaren Worten auf den Lippen schreitet Cody Quattlebaum als Gautama/Buddha zunehmend enthoben durch die Szene, in seinem orangefarbenen Gewand erinnert er an die Bhagwan-Jünger der 1970er-Jahre. Das wirkt ein wenig wie die inszenierte Erhabenheit alter Jesus-Filme, tendiert zu oratorienhafter Kundgebung.

**Erleuchtung mit politischer Stoßrichtung**

Die Episoden verlieren an dramatischer Kraft, scheinen dem wachsenden Zustand der Läuterung des Buddha zu entsprechen, bis „in uns der Brennstoff restlos verbrannt ist“ und Alter, Tod, Trauer, Bedingtheiten verschwinden zum „Nib-bā-na“, während sich die Töne der Streicher in höchsten Höhen verlieren. Am Ende gibt Barkhatov dem „Awakening“ eine politische Stoßrichtung: „Wir sind Zahllose. Was unveränderlich erscheint, können wir verändern“, singt der Chor, während sich von oben Bomben herabsenken. Die Utopie eines gewaltfreien Widerstands ist in ein konkretes, eindrucksvolles Bild gefasst.



Das Finale von „Awakening“. (Foto: Max Borchardt)

Virs Musik trägt nicht dazu bei, den epischen Charakter der Szenen zu dramatisieren. Die Harmonik ist atonal und folgt einem einsichtigen Konzept der Verwendung von Intervallen. Vir verzichtet auf postmodernes Zitat-Patchwork, auch der Reiz tonaler Schichtungen und Klangfelder darf sich entfalten. Für die Sänger schreibt er, ohne die Grenzwerte des Stimmumfangs zu strapazieren. Entsprechend kantabel sind die meisten Partien angelegt.

Mark Morouse, seit über 30 Jahren eine zuverlässige Stütze des

Bonner Ensembles, fügt seinem gewaltigen Repertoireregister eine weitere Eintragung hinzu: Als Theaterdirektor verströmt er Autorität und Festigkeit trotz aller Erschütterungen. Für Cody Quattlebaum liegen die Sentenzen des Buddha oft zu hoch: Seine Stimme verliert die Stütze im Körper und wirkt in der Höhe larmoyant ausgedünnt. Ralf Rachbauer, Martin Tzonev, Giorgos Kanaris, Christopher Jähnig, Susanne Blattert, Yannick-Muriel Noah und Katerina von Bennigsen verkörpern verschiedene Personen, ergänzt durch ein halbes Dutzend Darsteller in peripher auftauchenden Rollen. Die Statisterie ist ebenso gefordert wie der Kinder- und Jugendchor, aber Barkhatov gelingt es, die Menschenmenge souverän zu bewegen.

Souveränität strahlt auch Daniel Johannes Mayr am Pult des Beethoven Orchesters Bonn aus. Die Klänge brodeln und strömen, leuchten und erblassen, aber aller Einsatz kann nicht verhindern, dass sich die Musik schnell erschöpft.

*Noch eine Vorstellung am 2. Mai. Info und Tickets:*  
<https://www.theater-bonn.de/de/programm/awakening/227938>

---

# **Die Mechanikerin und das Räderwerk des Fluchs: „Elektra“ von Richard Strauss an der Rheinoper Düsseldorf**

geschrieben von Werner Häußner | 7. Mai 2026



Ingela Brimberg als Elektra. Foto: Sandra Then

**„Elektra“ hat für die Deutsche Oper am Rhein eine besondere Bedeutung: Dem abgründigen Werk galt die erste Premiere zur Eröffnung des neuen Opernhauses 1956. Die letzte Inszenierung 2012 stammte von Christof Nel. Nun hat sich der vor allem im Schauspiel bekannt gewordene Stephan Kimmig der Rachetragödie angenommen.**

Das Beil! Bei Zeus, hat sie doch das Beil vergessen! Doch der Schreck Elektras ist unbegründet: Ihr Bruder Orest hat sich das Werkzeug selbst geschnappt, um seine mörderische Mutter abzumurksen. Elektras rachegefühlverursachter Demenzzustand ist zum Schmunzeln: Hatte sie doch das Beil erst kurz vorher aus einem Kofferraum geholt und an das Mäuerchen der Blumeninsel

im Zentrum der Bühne gelehnt.

Ja, richtig, aus dem Kofferraum! In der [Neuinszenierung](#) von Richard Strauss' „Elektra“ an der Deutschen Oper am Rhein in Düsseldorf ist der Schauplatz, den Katja Hass der antiken Tragödie in musikalischer und literarischer Fin-de-Siècle-Einkleidung verordnet, der Innenhof einer Villa. Ziegelmauern und eine Betonbrüstung auf halber Höhe repräsentieren den Geschmack von Emporkömmlingen der siebziger Jahre: Im Hintergrund ein Carport, aus dem das Heck eines aufgebockten Wagens aus bayerischer Qualitätsfertigung ragt. Freilich: Der Kofferraumdeckel schließt nicht mehr; Bremslichter, Blinker und Rückfahrleuchten brennen unentwegt gleichzeitig.

Da muss Automechanikerin Elektra ran. Die taucht im Blaumann auf, in der Hand einen monströsen Schraubenschlüssel, verfolgt von einer Doppelgängerin (Ulrike Schild), die eine Kamera draufhält. Schöne neue Regiewelt, längst abgelebt und ausgelaugt. Wer will die Videos noch sehen, die bedeutungshuberisch Gesichter, Münder, Augen und Nasen auf ein Stück Stoff projizieren. Das mag noch so sehr nach Selbstreflexion gieren – der Effekt ist längst dahin, der Mehrwert gleich Null.

### **Ausgebleichte Regie**

Mechanikerin Elektra also hält das Räderwerk des blutigen Atridenfluchs am Laufen. Dem Verbrechen folgt die Rache, der wieder ein neues Verbrechen – und so weiter. Agamemnon, Opfer seiner Frau Klytämnestra, scheint darüber zu verzweifeln. Er marschiert vor Beginn maskenhaft bemalt im Gleichschritt mit Menelaos in einem Video von Lisa Reutelsterz durch einen Tunnel – wohl gen Troja. Später rotiert er als geschminkter Akrobat durch die Szene, halb böser Clown, halb Gespenst (Aliaksei Liubezny). Nur dieser eine Moment, wenn er sich windend mit Fäusten an seine Schläfen trommelt, ist nicht überflüssig – eine der wenigen erhellenden Andeutungen in der ausgebleichten Regie von Stephan Kimmig.

Eine andere ist die Idee, der Mord an Klytämnestra und ihrem Gespielen Aegisth – ein farbloser Typ, der vielleicht gerade aus seinem Verwaltungsbüro nach Hause kommt – könnte so etwas wie eine Wiedervermenschlichung der von Schuld, Schmerz und Rache gepeinigten Personen bewirken: Die Leiche Klytämnestras wird feierlich aufgebahrt herausgetragen; Elektra wäscht ihr in gleißendem Licht beinahe ehrfurchtsvoll die Füße. Wenigstens die Toten verdienen Respekt. Am Ende wird's kitschig: Die Wand öffnet sich, gibt den Blick auf blauen Himmel frei. Ein Hoffnungssignal, das es im düsteren Zusammenbruch von Strauss' Musik nicht gibt.

### **Wozu die wochenlangen Proben?**

Kimmigs Regie taumelt dahin zwischen Andeutungen, aus denen Deutung erwachsen könnte, und langen Passagen, in denen allein den Sängerinnen überlassen bleibt, Leerstellen mit Persönlichkeit füllen. Ein Zuschauer nannte die Produktion „wiederaufnahmefreundlich“. So wird's wohl sein: Das Setting lässt sich noch in Jahren reibungslos füllen. Wozu man so etwas allerdings wochenlang probt, erkennt man nicht.

Die Einspringerin für die kranke Magdalena Anna Hofmann, Ingela Brimberg, hatte kein Problem, mit einer exzellenten vokalen Leistung musikalisch auszufüllen, was ihr die Regie an szenischer Präsenz vorenthält: Sie füllt lange Phrasen leuchtend und unangestrengt, kann Bögen singen und muss nicht forcieren, wenn sie das Orchester nicht dazu zwingt. Ihr erstes Wort „Allein“ hat eine schauderhafte Farbe, ihre Bitte, Agamemnon möge sich seinem Kind zeigen, klingt flehentlich zärtlich. Brimberg ist eine Meisterin der Zwischentöne und der musikalischen Expression psychischer Gefährdung.

### **Ausgezeichnete Stimmen**



Liana Aleksanyan als Chrysothemis. Foto: Sandra Then

Das Dauer-Forte ist dann eher Sache von Liana Aleksanyan, einer im Teenie-Alter steckengebliebene Chrysothemis, blondgelockt im himmelblauen Outfit, die räumlich denkbar weit entfernt von Elektra auftritt. Ihre Stimme ist stählern, aber das Ausdrucksspektrum begrenzt. Die Angst, die Sehnsucht nach Normalität, die Bedürftigkeit nach Liebe bleiben in den gewaltigen Tönen unbelichtet. Als Klytämnestra kehrt Linda Watson an die Rheinoper zurück, wo sie alle großen dramatischen Sopranpartien – auch Elektra – gesungen hat und beim Abschied aus dem Ensemble 2022 zum Ehrenmitglied ernannt wurde. Das flirrende Grün ihrer Robe (tolle Erfindung von Kostümbildnerin Anja Rabes) lässt sie wie ein versehrtes Reptil erscheinen. Mit ihrem frischen und in allen Nuancen kontrollierten Singen gestaltet sie keine zynische Mörderin, sondern eine tief zerrissene, von inneren Qualen erschütterte Frau.



Linda Watson, vor 14 Jahren eine gefeierte „Elektra“, kehrt nun in der Rolle der Klytämnestra nach Düsseldorf zurück. (Foto: Sandra Thein)

In Düsseldorf sind auch die gerne aus dem abgenutzten Charakterfach genommenen Männerstimmen ausgezeichnet besetzt: Cornel Frey ist ein dekorativ aufgeputzter Aegisth ohne quäkende Komik, Richard Šveda ein erschreckend normaler Orest mit wohltönendem Bariton. Auch sein Vertrauter Thorsten Grümbel steht seinen Mann ohne forcierten Durchsetzungswillen. Mara Guseynova (Vertraute) und Charlotte Langner (Schleppträgerin) lassen in den wenigen Momenten ihrer Auftritte ihre Stimmen leuchten; auch das Quintett der Mägde um die Aufseherin (Romana Noack) bleibt vokal gelassen und damit klangschön.

Vitali Alekseenok, Chefdirigent noch bis 2027, besteht die Feuerprobe dieser hitzigen Partitur mit Bravour. Er kostet den fülligen Klang der Düsseldorfer Symphoniker aus. Die phonstarke Opulenz flutet den Raum hin und wieder auf Kosten der grell geschnittenen Dissonanzen in Strauss' wohl modernster Partitur, aber wenn es darauf ankommt, kann

Alekseenok zurücknehmen lassen. Gedämpfte, drohende Holzbläser, schleichende Streicher, ahnungsvoll neblige Akkorde (auch der Impressionismus lässt grüßen), genau beobachtete Rhythmen, aber manchmal eine zu klangverliebte, unscharfe Artikulation und Momente pauschaler Überwältigung statt detaillierter Durchdringung: Die Düsseldorfer zeigen einige Schwächen, aber alle Stärken ihres individuellen Klangs und sorgen so für einen musikalisch spannenden Premierenabend. Entsprechend werden Musiker und Sänger gefeiert; das Produktionsteam sieht sich einem hartnäckigen Buh-Sturm ausgesetzt.

*Weitere Vorstellungen: 18., 24., 30. April; 3., 29. Mai; 4. Juni.*

*Info:*

<https://www.operamrhein.de/spielplan/kalender/2026-04/elektra/2862/>

---

# **Faszination des meisterlichen Gesangs: Countertenor Franco Fagioli in der Philharmonie Essen**

geschrieben von Werner Häußner | 7. Mai 2026



Der Countertenor Franco Fagioli war in der Essener Philharmonie zu Gast. Foto: Igor Studio/DG

**Kaum jemand kennt sie noch, aber in den zwei Jahrzehnten zwischen Mozarts Verlöschen und dem Aufgehen von Rossinis Stern bestimmten sie das Opernleben und versetzten halb Europa in Verzückung: Carlo Coccia, Giovanni Simone Mayr, Giuseppe Nicolini, Ferdinando Paër und Niccoló Zingarelli in Italien, Luigi Cherubini und Étienne-Nicolas Mehul in Paris, Joseph Weigl in Wien.**

Einer der weltweit gefragtesten Countertenöre, Franco Fagioli, hat sich einiger dieser Komponisten angenommen – und zwar solcher, die für den letzten großen Kastraten-Opernsänger Giovanni Battista Velluti geschrieben haben. In der Philharmonie Essen gastierte er zusammen mit dem Orchestre de l'Opera Royal de Versailles unter Stefan Plewniak. Der Abend basiert auf Fagiolis Hommage an Velluti, mit der er u.a. in Florenz, Toronto und Versailles aufgetreten ist. Schwerpunkt ist Gioachino Rossini, der mit „Aureliano in Palmira“ 1813 ein einziges Werk für den damals 33jährigen Starsänger Velluti geschrieben hat.

Das Programm zeigt: Auch ein Rossini ist nicht vom Himmel gefallen, aber der „Schwan von Pesaro“ perfektionierte die musikalischen Entwicklungen seiner Zeitgenossen und bereitete mit seinen melodisch-rhythmischen Zutaten eine Götterspeise zu, die schon die Zeitgenossen als fiebertreibendes Suchtmittel beschrieben haben. Die Szene und Cabaletta des Arsace „Dolci silvestri orrori ... Ah! Che sento ... Non lasciarmi in tal momento“ aus dem zweiten Akt verlangt vom Sänger die feinen Lasuren eines zärtlich-lyrischen Schwärmens und die strahlend-heroische Brillanz für die Gedanken an Ruhm und Liebe.

### **Agile Verve für eine kämpferische Liebesvision**

Die Musik für die kämpferische Liebesvision hat Rossini für die Auftrittsszene der Rosina im „Barbiere di Siviglia“ wiederverwendet. Fagioli setzt agile Verve ein, hütet sich aber davor, die feine Ironie der Rosina-Szene zu streifen: Rossinis Musik, der oft Beliebigkeit im Ausdruck vorgeworfen wurde, zeigt in ihrer absoluten Form, dass es eines gestaltenden Sängers bedarf, der ihre situative Expressivität ausdeuten kann. Fagioli versteht das meisterhaft.

Die Libretti dieser Zeit schicken gerne alle möglichen Feldherren in alle denkbaren Winkel der Welt: In einer 1807 für Rom geschriebenen Oper folgen Giuseppe Nicolini und sein Librettist Michelangelo Prunetti dem Kaiser Trajan nach Dakien. In seiner Arie „Ah se mi lasci o cara“ hofft der Gegner des Römers, der Dakerkönig Decebalò, auf die Treue und Liebe seiner Frau. Fagioli zeigt alle Vorzüge seiner tadellos positionierten Stimme: ausgeglichener Ton im Zentrum und der Höhe, dynamische Flexibilität, kunstfertige Schattierungen und ein magisches, lang ausgesponnenes Gleiten ins Pianissimo. Vor allem verzichtet er auf die verbreitete Unsitte, einen Ton flach anzusingen und dann mit einem aufgesetzten Vibrato intensivieren zu wollen. Das Feuerwerk der Verzierungen im Finale, das eine glückliche Hoffnung imaginiert („felicità“), lässt ahnen, wie die Kastraten damals ihr Publikum bezauberten

– eine Faszination, die heutige Countertenöre mit ihren vokalen Mitteln wieder hervorrufen.



Franco Fagioli (links) und Stefan Plewniak beim Schlussapplaus in der Philharmonie Essen. (Foto: Werner Häußner)

Dutzendware von Kleinmeistern – so geringschätzig blickte die ältere Musikkritik auf die viel beschäftigten Komponisten dieser Ära herab. Mag sein, dass es – wie im 18. Jahrhundert und in der heutigen zeitgenössischen Musik – viel Austauschbares gibt. Aber eine Szene und Arie wie die des Lotario aus der Oper „Attila“ von Paolo Bonfichi belegt, wie konventionelle Formen zu erstaunlich lebendigen Ausdrucksträgern werden: Dank der musikalischen Imagination eines exzellenten Sängers bekommen sie individuelles Profil und emotionale Tiefe. Franco Fagioli gelingt das in der an Simon Mayr und Gaetano Donizetti erinnernden Musik des Ordensmanns Paolo Bonfichi, der vornehmlich als Komponist Geistlicher Musik hervorgetreten ist. Er findet den erregten Ton des Rezitativs ebenso wie das erfüllt leuchtende Legato des Arioso „Dolenti e cari immagini“. Fagioli schafft mit subtilen Pianissimi Übergänge, in denen man den Atem anhält. Seine Phrasierung ist meisterlich, der Verzicht auf billige Effekte adelt die Musik.

## Mit Belcanto nach Westfalen

Mit ebensolchem Ernst und stilistischer Sicherheit nähert er sich einer Szene aus Giuseppe Nicolinis „Carlo Magno“, einer 1809 entstandenen Oper über den Sachsenkrieg Karls des Großen, die vielleicht wegen der lokalen Bezüge einmal eine Aufführung in einem der vielen Theater des heutigen Westfalen lohnte. Wie selbstverständlich Fagioli die Grammatik des Belcanto verinnerlicht hat, demonstriert er mit „Ah! Quel giorno ognor rammento“ aus dem ersten Akt der „Semiramide“ Rossinis als Zugabe. Da sitzen die Verzierungen, ist die Tiefe nicht unangenehm überbrüstet, sind auch die Spitzentöne ohne Pression gebildet. Im einstigen Paradestück von Marilyn Horne besteht Fagioli den Vergleich mit dieser einzigartigen Rossini-Sängerin.

Die Partner des Countertenors sind das Orchestre de l'Opera de Versailles“ und der polnische Dirigent und Geiger Stefan Plewniak. Seinen wirkungsvollen Auftritt als Solist bestreitet Plewniak in einem togaähnlichen, satinschimmernden Gewand wie einer der Hexenmeister der Verführungskünste á la Paganini. Die Polonaise aus dem d-Moll-Konzert (Nr. 1 op. 3) des frühromantischen Virtuosen Pierre Rode wirkt aber eher wie aus der Trickkiste eines Stehgeigers: Plewniak hopst und tanzt, führt den weichen, diskreten Ton seines Instruments vor, bleibt aber in der Artikulation verwaschen, reiht die Perlen der kurzen Noten nicht trennscharf auf den Schnüren virtuoser Melodik.



Der Komponist und Violinist Pierre Rode (1774-1830) auf einer vor 1860 entstandenen Zeichnung von Henri Grévedon.

Als Dirigent kann Plewniak mehr, wenn auch nicht vollkommen überzeugen. In der Sinfonia zu „Tancredi“ achtet er auf Transparenz und vermeidet das für Rossini gerne strapazierte Lärmen – nicht zuletzt, weil er das Orchester die Crescendi vorbildlich aufbauen lässt. Aber die Violinen suchen nach dem federnden Charakter der kurzen Noten, die Tutti sind trotz der miraculösen Bläser nicht durchsichtig. Die finale Tanzsequenz aus „Il Viaggio a Reims“ vertrüge in ihrer Walzereleganz und dem älplerischen Ländler-Dreiertakt deutlichere Ironie. Niccolò Antonio Zingarellis Ouertüre zu „Giulietta e Romeo“ macht in ihren vom Orchester expressiv gestalteten frühromantischen Düsternis ebenso Eindruck wie in ihrem dramatischen Pomp. Wieder spielen die Bläser – diesmal die Oboen – eine markante Rolle. Aber Zingarellis Musiksprache lässt auch den Unterschied erkennen, der die dreißig Jahre bis zu Vincenzo Bellinis „I Capuleti e i Montecchi“ zum Quantensprung machen.

*Anmerkung: Die Zeit des Belcanto rückt auch andernorts wieder*

*in den Fokus des musikalischen Welt: So erinnert das bisher leider zu unbemerkt gebliebene Festival „Il belcanto ritrovato“ in der Region Marche in Italien seit 2022 jeweils an einen Komponisten aus der Zeit des Belcanto des ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Die fünfte Edition des Festivals stellt den Komponisten Carlo Coccia (1782-1873) in den Mittelpunkt seiner Aktivität in Fano, Urbino und Pesaro. Weitere Infos: [www.ilbelcantoritrovato.it](http://www.ilbelcantoritrovato.it)*

---

# Öffnung neuer Horizonte: Musik von Frauen beim Essener Festival „her:voice“

geschrieben von Werner Häußner | 7. Mai 2026



Dirigentin Nil Venditti mit den Essener Philharmonikern.  
(Foto: Volker Wiciok)

**Ein ganzes langes Wochenende Musik von Frauen: Das dürfte es in NRW bisher nie gegeben haben. [Detmold](#), [Dortmund](#) und [Essen](#) stellten lang vergessene, verschollene und ignorierte Musik von Komponistinnen auf den Prüfstand – mit erstaunlichen Ergebnissen. Was da zwischen 1845 und heute an Oper, Sinfonik, Konzert und Kammermusik entstanden ist, verdient in jedem Fall Beachtung.**

Einen „Frauen-Bonus“ braucht es dabei nicht: Das Geschlecht der Schöpferin ist nicht entscheidend, um Musik analysieren, genießen oder bewerten zu können. Sehr erheblich wird die Herkunft von Mann oder Frau allerdings, wenn es um Entstehungsbedingungen und vor allem die Überlieferung geht. Die Mehrzahl der Werke von Komponistinnen blieb ungedruckt. Andere wurden zwar publiziert, aber selbst nach erfolgreichen Aufführungen in Archive verbannt, wo sie erst gezielte Suche ans Tageslicht brachte. Und an kritische Editionen oder spielbares Notenmaterial war bis in die jüngste Gegenwart nicht zu denken.

Ein Beispiel ist das Cellokonzert op. 10 der in Köln geborenen Maria Herz, das im Zentrum des Sinfoniekonzerts der Essener Philharmoniker stand. Die Solistin Raphaela Gromes hat dieses um 1930 entstandene Konzert dank eines Hinweises des Enkels der Komponistin, Albert Herz, entdeckt und erstmals in Deutschland aufgeführt. Inzwischen bietet es der Verlag [Boosey & Hawkes](#) zusammen mit mehr als einem Dutzend der rund 30 Werke von Maria Herz in seinem Programm an. [Raphaela Gromes](#) spielte das Cellokonzert mit dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin unter Anna Rakitina ein. Sie leistete mit ihren Alben „Femmes“ und „Fortissima!“ einen viel beachteten Beitrag zur Sichtbarkeit von Komponistinnen und unterstützte ihre Bemühungen auch durch ein [Buch](#).



Raphaela Gromes (Foto: Volker Wiciok)

### **Vergebliches Bemühen um eine Uraufführung**

Maria Herz hat sich in Köln vergeblich um die Uraufführung ihres Cellokonzerts bemüht. Wie weit das mit Misogynie im damaligen Musikbetrieb zu tun hat, ist zu klären. Nachprüfbar ist, dass das einsätzliche, aber durch drei Kadenzen klar gegliederte Konzert kein Futter für extrovertierten Virtuosen glanz oder Spieltechnik-Nerds bietet. Das Werk fordert eher Sinn für Atmosphäre und ein Gefühl für die aparte Zwiesprache mit ungewöhnlichen Orchesterpartnern wie Flöte oder Fagott. Die kraftvolle Geste, das ausladende Lagenspiel, den triumphalen Ton erwartet man vergebens.

Dafür baut Raphaela Gromes auf ihrem Bergonzi-Cello von 1740 einen weiträumigen Spannungsbogen auf: Vom dunklen, unbestimmten Beginn und einem fast unmerklich sich lösenden Pianissimo auf der tiefsten Saite tastet sich der Solopart in die Höhe, sinkt wieder ab, wenn das Tamtam eine Zäsur zischelt, sammelt sich erneut und findet allmählich zu kantabler Verdichtung. Die fragile Balance mit dem Orchester

schafft eine meditative Atmosphäre, die sich nach der ersten Kadenz mit rhythmischen Pizzicati ins Tänzerische löst.

Hier hört man den Sound der Zwanziger Jahre: Jetzt steigen auch die Holzbläser in den lebendigen Austausch ein. Kühnes Sprengen der Tonalitätsgrenzen und fugengestützte Steigerung kennzeichnen den letzten Satz; das Orchester setzt einen scharf fokussierten Schlusspunkt. Die Essener Philharmoniker folgen der dynamisch agierenden Dirigentin Nil Venditti auf den Punkt; die tiefen Streicher gefallen mit düster schwebenden Piani, korrespondieren sensibel mit dem ausgeglichen unangestregten Ton der Cellistin. Tief bewegend die Zugabe, „Tropar“ der ukrainischen Komponistin Hanna Havrylets, die vier Tage nach Beginn des russischen Angriffs auf die Ukraine 2022 starb, weil eine ärztliche Versorgung nicht möglich war.

### **Magische Klänge aus Irland**

Zu Beginn das zu ihren Lebzeiten einzige gedruckte Werk von Ina Boyle, für das sie 1919 den Carnegie-Preis errang: „The Magic Harp“ ist eine stimmungsvolle Rhapsodie für Orchester, ein zaubrisches, formal freies, tief in der Klangwelt des ausgehenden 19. Jahrhunderts wurzelndes Werk. Boyle wuchs in Irland in ländlicher Abgeschlossenheit auf, erhielt privaten Musikunterricht, erweiterte aber nach und nach ihren Erfahrungshorizont und studierte schließlich bei Ralph Vaughan Williams.



Die Dirigentin Nil Venditti. (Foto: Volker Wiciok)

### **Farbiges und üppiges Orchester**

Natürlich ist die Harfe, das Symbol Irlands, das Hauptinstrument, von Juan Antonio García Díaz hingebungsvoll gespielt. Ein eröffnendes Hornsignal zum Raunen tiefer Streicher lässt an die Mystik erinnern, die mit der irischen Sagenwelt versponnen wird. Dem Stück merkt man nicht an, dass seine kaum 30jährige Komponistin keine Erfahrung mit der Orchesterarbeit hatte. Die Bassklarinetten färben den Klang düster-unheimlich; an anderer Stelle malen die Holzbläser eine bukolische Idylle. Boyle schreibt eingängige Melodien, ohne sie arios auszubauen, scheut sich aber auch nicht vor luftigen Dissonanzen. Nil Venditti und die Essener Philharmoniker lassen sich willig auf die träumerische Klangwelt ein und adeln die Musik mit feinem Klangsinn: ein Werk, das es verdient, häufig aufgeführt zu werden.

Nicht weniger eindrucksvoll präsentieren die Essener Philharmoniker die Zweite Sinfonie der Französin Louise Farrenc. Sie genoss den Vorteil einer Ehe mit einem

Musikverleger; ihre Werke wurden erfolgreich aufgeführt, hoch geachtet, dennoch rasch vergessen. Erst in den Neunziger Jahren startete eine Edition ihrer Werke. Das in Venedig angesiedelte Zentrum Palazzetto Bru Zane sorgt für die Verbreitung ihrer Musik. Dieses von einer Mäzenin finanzierte „Centre de musique romantique française“ unterstützt auch die Essener Aufführung.

Farrencs 1846 uraufgeführte Sinfonie erweist sich auf der Höhe der Entwicklung nach Beethoven, greift auf die Wiener Klassik zurück und lässt das Orchester farbig und üppig glänzen. Farrenc schreibt energiegeladene Musik, in der Einleitung, aber auch den kontrapunktischen Teilen mit ihrem drängenden Gestus an Beethoven erinnernd, in der lockeren Eleganz des zweiten Satzes unverkennbar von Haydn inspiriert – oder stehen nicht Mozart und sein Pariser Konkurrent Giuseppe Cambini Pate für diese feinsinnige Musik? In den Holzbläsern hört man Farrencs Lehrer Antonín Reicha, dessen Bläserquintette bis heute reizvolle Unterhaltung bieten. In all den Bezügen findet Farrenc jedoch einen eigenen Ton, der auch diese Sinfonie zu Repertoireehren verhelfen sollte.

Das Sinfoniekonzert eröffnete das Festival „her:voice“ des Aalto-Musiktheaters. Zum vierten Mal verbindet es Wissenschaft und Musikpraxis in einem Symposium, Vorträgen, Kammerkonzerten und einer Aufführung der Oper „Die Fritjof-Saga“ der schwedischen Komponistin und Organistin Elfrida Andrée auf ein Libretto von Literaturnobelpreisträgerin Selma Lagerlöf. Vorbildlich die Zusammenarbeit mit Universitäten in Essen, Wien und Zürich, ebenso die Förderung durch die Alfred Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung. Die geneigten Zuhörer konnten so etwa Musik von Clara Schumann, Maria Herz, Florence Price, Germaine Tailleferre, die Zweite Orgelsinfonie von Elfrida Andrée und die Uraufführung von „Gespräch“ für Streichquintett und Klavier der 2009 geborenen Jungstudentin an der Folkwang Universität der Künste Essen, Johanna Pauli, erleben.

Auch wenn das Echo beim traditionellen Konzertpublikum eher

verhalten ist – der Saal beim Sinfoniekonzert war längst nicht so voll wie sonst –, sind solche Initiativen Gold wert. Sie öffnen den Horizont und verhindern, dass die klassische Musik zum Wiederholungsritual des Immergleichen und Altbekanntes verkümmert.

---

# **Sinnliches Erlebnis eigener Art: Benjamin Perry Wenzelberg destilliert aus „Ulysses“ von Joyce eine Oper**

geschrieben von Werner Häußner | 7. Mai 2026



Aimee Kearney als Molly Bloom in der Oper „Nighttown“ nach James Joyces „Ulysses“ in Den Haag. (Foto: Reinout

Bos)

**Die Herausforderung, sich lesend in diesen Wortstrom zu stürzen, ist immens – und nicht jeder, der über Leopold und Molly Bloom, Stephen Dedalus und Buck Mulligan sowie das Dublin des 16. Juni 1904 spricht, dürfte sich durch das halbttausendseitige literarische Monstrum von James Joyce gekämpft haben. Umso gewagter, aus der singulären literarischen Erscheinung namens „Ulysses“ eine Oper zu destillieren.**

James Joyce folgt einer inneren Dramaturgie, die kaum mit den Erfordernissen des Genres „Oper“ kompatibel ist, und die Erzähltechniken dieser „spaßhaft-geschwätzigen allumfassenden Chronik“ – so der Autor selbst – sind so vielfältig, dass eine musiktheatrale Verdichtung unmöglich scheint. Ist sie aber nicht: Der amerikanische Komponist, Dirigent, Pianist und Countertenor Benjamin Perry [Wenzelberg](#) hat es gewagt und beeindruckend bewältigt. In der 2022 für die Lowell House Opera (älteste Opern-Compagnie von New England in Harvard/USA) geschriebenen Oper „Nighttown“ dampft er „Ulysses“ auf einen (Alb-)Traum des Paares Leopold und Molly ein. „Operatic reimaging“ nennt Wenzelberg sein Experiment auf ein eigenes Libretto, für das er den amerikanischen Kompositionspreis 2023 gewonnen hat.

Jetzt erlebte der knapp zweistündige musikalische Irrgarten seine europäische Erstaufführung in Den Haag. Zu verdanken ist sie der Dutch National Opera Academy ([DNOA](#)), mit der Wenzelberg als Dirigent eng verbunden ist. Ihr künstlerischer Leiter, der irische Tenor Paul McNamara, hält es für unabdingbar, den Stipendiaten der Academy – die als eine Art nationales Opernstudio jungen Solisten einen Berufseinstieg ermöglichen will – zeitgenössisches Musiktheater nahe zu bringen. Ein Projekt, das voll und ganz gelungen ist.

**Düsterer Hades des seelischen Innenraums**

Die Klammer bildet das Paar Molly / Leopold, das zu Beginn auf der reduzierten Bühne Robert Chevaras – gleichzeitig der Regisseur – in einer Matratzengruft liegt. Ein paar Stühle und ein silbriger, mit dem Licht (Jasper Nijholt) die Farbe wechselnder Streifenvorhang genügen. Hinter der textilen Grenze spielt das 15köpfige Orchester unter Leitung des Komponisten, denn der Saal im [Amare-Kulturzentrum](#), Sitz des Konservatoriums von Den Haag, hat keinen Graben. Die Zeit tickt vorbei, und als das Orchester den Uhrenrhythmus aufnimmt, beginnt Leopold Blooms Reise mit dem Frühstück aus der vierten Episode des Buchs. Bald wird „La ci darem“ aus Mozarts „Don Giovanni“ zitiert, das hinfort immer wieder Ankerpunkte im Strom der Musik setzt.

Was dann folgt, orientiert sich locker am Fortgang der Odyssee Blooms durch Dublin, konzentriert auf Themen wie Begegnung, Beziehung, Eros und Sexualität, Kommunikation und Sprachlosigkeit. Auch die Momente „realistischer“ Interaktion zwischen den auftretenden Figuren tragen einen Hang zum Fantastischen in sich. Immer entschiedener werden die Akteure, denen Lidewij Merckx einen üppigen Kostümmix aus Jugendkulturklamotten und überbordender Stilistik anzieht, zur „persona“ in übertragenem Sinn: Sie brechen aus ihren Rollen als erzählende Individuen aus und scheinen Gedanken und Gefühle zu repräsentieren. In einer düsteren Hades-Atmosphäre oder in grellem Schlaglicht mäandern sie hinter und vor den Vorhang, reflektieren sich selbst und werden zu Symbolfiguren von inneren Antrieben, Gelüsten, Zwängen, Obsessionen.

Wenzelberg hat mit diesem Personal ein Panoptikum erschaffen, das gewisse Ähnlichkeiten mit dem Zaubertheater von Hermann Hesses „Steppenwolf“ aufweist und das Pandämonium aufgreift, mit dem Joyce im Bordell der Bella Cohen die tiefsten Abgründe der menschlichen Seele und ihrer Begierden ausleuchtet. Dass in Wenzelbergs Adaption Bell\*Cohen eine nonbinäre, geheimnisvoll changierende Figur ist, macht die Szenerie nur noch brisanter.



Reduzierte Mittel, Konzentration auf die Figuren: Robert Chevaras Bühne für „Nighttown“. (Foto: Reinout Bos)

Am Ende kehrt der Odysseus Leopold heim, wie es im Buche steht, und Wenzelberg beschließt seine Oper mit einer Essenz des Monologs von Molly Bloom, zitiert wörtlich dessen letzte Sätze. Die Regie von Robert Chevara lässt das Ende offen, wenn zu flirrenden Arpeggien Molly und Leopold berührungslos Rücken an Rücken im Bett liegen.

### **Überzeugende junge Darsteller**



Salvador Simão (Dedalus) und Jaap van der Weel (Leopold). (Foto: Reinout Bos)

Durch und durch überzeugend agieren die jungen Darsteller. Die fertig ausgebildeten Sängerinnen und Sänger demonstrieren ein hohes vokales Niveau, dem auch ein paar festgesungene Töne, zu neutral gebildete Phrasen oder flache Höhen keinen entscheidenden Abbruch tun.

Herausragend Aimee Kearney als Molly Bloom mit klarer Artikulation und einem glänzenden Sopran mit entschieden fokussiertem Zentrum. Der gerade einmal 25 Jahre alte irische Tenor Cathal McCabe zeigt als Buck Mulligan die fiesen wie die verletzlichen Seiten des Gefährten von Stephen Dedalus, den

Salvador Simão mit ausgereifter, gestaltungsfähiger Stimme zu einer körperlich und seelisch schillernden Figur entwickelt. Nicht umsonst hat der portugiesische Tenor den 16. Internationalen Cesti-Gesangswettbewerb der Innsbrucker Festwochen der Alten Musik 2025 gewonnen und ist im Wiener Konzerthaus aufgetreten.

Als Leopold Bloom zeigt sich Jaap van der Weel als versierter und wandlungsfähiger Gestalter. Milan de Korte genießt die untergründige Figur Bell\*Cohen, der Dubliner Circe, deren suggestive Kraft Menschen tatsächlich in „Schweine“ verwandelt und die verborgenen und verdrängten Seiten ihrer Sexualität herauslockt. Maura Wesseling glänzt stimmlich als Nausicaa mit sattem, glutvollem Sopran. Außer Konkurrenz: Selva van der Leeuw spielt ihre Kinderrolle mit unglaublicher Sensibilität. Der Zuschauer darf sich, angeleitet von Wenzelbergs atmosphärisch geprägter, schweifender, jedoch nicht ins Formlose ausschweifender Musik, dem Fluss der Eindrücke hingeben: Ein anspruchsvoller Genuss, vergleichbar mit der Lektüre des „Ulysses“, aber nahbarer als das Buch und dank der musikalischen Verdichtung ein sinnliches Erlebnis eigener Art.

---

## **Zurück in den Sumpf: Jean-Philippe Rameaus nachdenkliche Komödie „Platée“ am Theater Hagen**

geschrieben von Werner Häußner | 7. Mai 2026



Noch wähnt sich Platée vor einer sensationellen Hochzeit, aber das Unglück kündigt sich ahnungsvoll an: Theodore Browne als Platée und Tänzer des Balletts Hagen. (Foto: Leszek Januszewski)

**Wer aus dem Sumpf kommt, kehrt in den Sumpf zurück. Und wer vom Olymp herabsteigt, erhebt sich nach einem amüsanten Kurzausflug in die Welt der Sterblichen wieder auf den Göttergipfel. In Jean-Philippe Rameaus „Platée“ sind die Verhältnisse klar.**

Wer Grenzen verletzt, wird verlacht. Das betrifft Menschen wie Götter. Auch ein merkwürdiges Zwischenwesen, die Sumpfnympe Platée, ist von diesen gesellschaftlichen Regeln betroffen. Auf ihre Gefühle, auch auf ihre Vestiegenheiten, kommt es nicht an. Ihr wird übel mitgespielt; das Lachen, das ihre Desillusionierung begleitet, ist grausam.

Das mag für den Versailler Hof anno 1745, als Jean-Philippe Rameaus opéra-ballet „Platée“ zur Unterhaltung der Hochzeitsgäste des Dauphin Louis Ferdinand und seiner Braut Maria Teresa von Spanien uraufgeführt wurde, belustigend

gewesen sein. Heute wirkt dieses Shaming einer „hässlichen“ Person eher peinlich. Platée, die von ihrer Attraktivität überzeugte, auf erotische Männerkontakte erpichte Nymphe, wird Opfer ihrer illusionären Wunschträume und Spielball einer hedonistischen Gesellschaft.

Denn um seine Frau Juno von ihrer Eifersucht zu kurieren, lässt sich Jupiter auf ein makabres Spiel ein. Der geschmeichelten Platée wird eine Hochzeit mit dem notorisch fremdgängerischen antiken Götterchef versprochen. Kurz vor den Treueschwüren auf der inszenierten Vermählung platzt die alarmierte Juno herein, reißt Platée den Schleier vom Kopf und bricht angesichts ihrer „Hässlichkeit“ in Gelächter aus. Eifersucht geheilt, Götterpaar befriedet. Die arme Nymphe kann sehen, wo sie bleibt.

**Neues Biotop für antike Figuren**



Noch ist Zimmermädchen Platée positiv gestimmt, wie auch die tanzende Allegorie hinter ihr verdeutlicht (Maria Saylor Baró). (Foto: Leszek Januszewski)

Heute sind die mythologischen Konstellationen nicht mehr ohne weiteres durchschaubar; eine Regie muss also – ähnlich wie bei Jacques Offenbach – Plausibilität mit verständlichen szenischen Chiffren erzielen. Denn die Behauptung ist ja, dass eine Oper von damals auch für Menschen von 2026 bedeutsam sein kann.

In [Hagen](#) hat Regisseurin Anja Kühnhold dafür das Biotop eines noblen Hotels gewählt – ein sozialer Raum, in dem Hierarchien

und Zuordnungen eindeutig genug funktionieren: Die Oberschicht, die zu Beginn ein Ehejubiläum feiert, wird gestützt von einer Kaste von Organisatoren und Managern. Unten trollt das ungeschickte Zimmermädchen Platée durch die Salons, mit seinen Kopfhörern über den Ohren von der Welt abgeschirmt und in seine Träume versponnen.

Ein klares Schema. Es soll, so der Prolog, zur Erheiterung und Korrektur von Menschen und Göttern zum Schein durchbrochen werden. Thespis, in der antiken Überlieferung der Erfinder der Tragödie, nimmt die Sache in die Hand, angeleitet von der Muse der heiteren Theaterkunst, Thalia. Mit von der Partie sind Amor, der Gott der Liebe, ohne den eh nichts geht, und Momus, die Verkörperung des scharfzüngigen Spotts, dessen Neigung zum Zynismus vor nichts zurückschreckt. Das ganze Spektakel steht unter der Schirmherrschaft von Bacchus: Der Gott des Weines, so heißt es, sei auch der Vater von Ehrlichkeit, Wahrheit und Freiheit.

### **Tanz als Handlungsträger**

Kühnhold setzt dieses antike Personal schlüssig und detailverliebt in nahbare Menschen unserer Zeit um. Gestützt durch die Ausstattung von Julia Katharina Berndt, spielt sie aber auch auf ihre mythische Abkunft an. So verhindert sie eine platt-realistische Vergegenwärtigung. Amor darf also durchaus mit Flügelchen, Pfeil und Bogen auftreten – und wenn der ätzende Momus im entscheidenden Moment die Rolle des Liebesgottes übernimmt, ist das ein beredtes Zeichen: Was Platée vorgegaukelt wird, ist eben keine Liebe, sondern eine zynische Ausbeutung ihrer Wunschträume. Auch hinter der drehbaren Fassade des Hotelsaals zeigen Streben, Stützen und hölzerne Platten: Hier wird eine Täuschung aufgebaut.

Rameaus Werk basiert auf der von Jean-Baptiste Lully und André Campra entwickelten Form des opéra-ballet, gibt dem Tanz aber eine tragende Rolle für die Handlung. Kühnhold vertieft diese Funktion noch, indem sie zum Beispiel den Auftritt des Gottes

Merkur durch eine Entourage von Tänzern betont oder dem Erscheinen Jupiters im zweiten Akt den deutlichen Touch einer „Inszenierung“ gibt. Am wichtigsten werden die tanzenden Begleitfiguren für Platée: Sie verkörpern ihre Antriebe, Gefühle und Konflikte und kehren das Innenleben des introvertierten Geschöpfes nach außen. Das wird vor allem gegen Ende hin bedeutsam, wenn Platée im Hochzeitskleid dem nahen Ende der Tragikomödie entgegentaumelt und von zwei schwarz gefiederten Unglücksgeistern umtanzt wird. Giovanni De Domenico choreografiert solche Szenen dynamisch, fordert von den Tanzenden eine beredte Körpersprache.

Dass Platée anders ist als die anderen, hat schon Rameau in seiner Rollenbesetzung berücksichtigt: Die Nymphe ist das seltene Beispiel einer Travestierrolle, geschrieben für einen „haute-contre“, einen hohen französischen Tenor. Hagen hat mit Theodore Browne eine vortreffliche Besetzung gefunden. Er singt nicht hauchig oder falsettiert, sondern gibt Platée ein kraftvolles klangliches Profil, wie es auch vom Uraufführungssänger Pierre Jelyotte berichtet wird.

**Tolles Ensemble für anspruchsvolle Partien**



Hotelpersonal mit mythischen Anklängen: Nike Tiecke als Amour und Hagen-Goar Bornmann als Momus, ein wenig an Andy Warhol erinnernd. (Foto: Leszek Januszewski)

Die verrutschte bläuliche Perücke (Anna Klaus verantwortet die Maske) und der Schatten eines Vollbarts geben der Figur den Touch der Queerness; sie fällt aus der gesellschaftlichen Kategorisierung heraus. Browne legt seine Rolle in einigen Szenen allerdings zu drastisch im Sinn einer konventionellen Komik aus, was ihrer Verblendung die melancholische Seite nimmt. Am Ende bleibt Platée von ihrer bösen Erfahrung ungebrochen – ihr Abgang unter Drohungen, bei dem sie die positiven allegorischen Gestalten ihrer Tanzbegleitung

mitnimmt, hat beinahe etwas shakespearehaft Erhabenes. Der Sumpf nimmt ein verändertes Wesen auf.

Hagen hat für die teils fordernden, teils unangenehm liegenden Partien ein – mit wenigen Ausnahmen – mehr als adäquat singendes Ensemble aufzubieten, das dank seiner Spiel- und Gestaltungsfreude die Ansprüche der artifiziellen Musik des 18. Jahrhunderts erfrischend erfüllt.

Das gilt etwa für die aus dem Musical kommende Nike Tiecke (demnächst in Hagen auch als Maria in der „West Side Story“), die als Amour eine leichte, unverkrampfte Tonbildung mit lockerer Flexibilität verbindet. Der noble Bariton von Dong-Won Seo gibt dem Jupiter ein Flair von Seriosität, aus dem aber auch der im Zweifelsfall rücksichtslose Machtmensch spricht. In der kleinen, aber entscheidenden Partie seiner Frau glänzt Hyejun Melania Kwon: Eine Juno, die schon viel zu oft enttäuscht wurde, um noch Illusionen oder gar Träume zu hegen – das Gegenteil Platées.

### **„Blödsinn“ in Revue-Glamour**



Paraderolle für Angela Davis (Bildmitte): Die Muse Thalie und „La Folie“, beide mit glamourösen Auftritten. Für die erkrankte Sängerin sprang am 22. Februar Shira Patchornik ein. (Foto: Leszek Januszewski)

Eine Paraderolle für Ensemblemitglied Angela Davis ist der glamouröse Auftritt von „La Folie“ im Zentrum der Oper. Sie war am Vorstellungstag erkrankt; an ihrer Stelle sprang Shira Patchornik ein, angereist aus Brüssel, wo sie im März die Ilia in Mozarts „Idomeneo“ singen wird. Patchornik, die bereits in Prag als Folie erfolgreich war, spielt im Prolog die Muse Thalie mit Anklängen an Marilyn Monroe und Madonnas „Material Girl“ lustvoll aus, hat ihren großen Auftritt dann aber in der als Revuenummer gestalteten Szene im zweiten Akt.

Ihr mit „Wahnsinn“ unzureichend übersetzter Name – er bedeutet eher so etwas wie heiteren Blödsinn – sagt schon, um was es geht: Die ernste Warnung hinter ihren überschäumenden Koloraturen wird nicht erkannt, stürzt aber die auf ihre erwartete Standeserhöhung fixierte Platée in ernste, im Tanz-Intermezzo ausgedrückte Verwirrung. Patchornik singt schlank und elegant, im rechten Moment nachdrücklich gestützt: eine souveräne Diva. Als Thespis und Mercure wie immer eine sichere Bank: Anton Kuzenok mit präsentem, sich freisingendem Tenor.

Für die musikalische Leitung hat Hagen mit Nicholas Kok einen Kenner der Materie gewonnen. Seine Ideen im Blick auf rhythmische Details, markante Artikulation, straffen, energischen Klang bei den Streichern garantieren einen kurzweiligen Abend. Das Philharmonische Orchester Hagen animiert er zu einer fabelhaften, stilistisch überzeugenden Performance. Bewundernswert auch, wie vielseitig sich die Musiker bewähren. Ob „La Traviata“ oder „West Side Story“, ob Uraufführung oder barockes Meisterwerk: Die Hagener geben sich keine Blöße. Ein Lob der „Provinz“: Vor 50 Jahren wäre diese Flexibilität noch nicht möglich gewesen.

Nicht zu vergessen der spielfreudige Chor und Extrachor,

präpariert von Julian Wolf, sowie Ballett und Statisterie, die szenenbelebend aktiv sind: Man lässt als „Esel“ die Muskeln spielen (Alex Wreiman) und feilt sich auch mal rasch gelangweilt die Fingernägel. Ein vergnüglicher, staubfreier Abend mit der kostbaren Musik des großen Harmonikers Rameau und einer Geschichte, die frisch und klug erzählt wird.

*Weitere Vorstellungen: 19. März; 2., 17. April; 10. Mai.*  
*Karten* *und* *Infos:*  
<https://www.theaterhagen.de/veranstaltung/platee-1930/alle/>,  
*Tel.: (02331) 207-3218*

---

# **Wikinger-Oper mit Potenzial: Dirigent Wolfram-Maria Märtig zur Erstaufführung der „Fritjof-Saga“ am Aalto- Theater Essen**

geschrieben von Werner Häußner | 7. Mai 2026



Aus den szenischen Proben zur „Fritjof-Saga“. (Foto: Matthias Jung)

**Am Aalto-Theater in Essen wird am 7. Februar ein unbekanntes Werk zum ersten Mal szenisch aufgeführt: „Die Fritjof-Saga“ ist die einzige Oper der Schwedin Elfrida Andrée. Sie setzt die Reihe fort, die vergessene und vernachlässigte Werke aus der Feder von Frauen präsentiert.**

Der Text zu dieser Oper im frühmittelalterlichen Wikinger-Milieu stammt immerhin von der ersten Literaturnobelpreisträgerin Selma Lagerlöf. Andrée und Lagerlöf hatten sich mit „Fritjof-Saga“ beim 1894 ausgeschriebenen Wettbewerb zur Eröffnung des neuen königlichen Opernhauses in Stockholm beworben, zu einer Aufführung kam es jedoch nicht. Die Komponistin hat ihr Werk nie vollständig gehört.

Erst 2013 hat die Wermland Opera in Karlstad in Schweden – die übrigens am 26. Februar eine Oper über Selma Lagerlöf uraufführt – Teile der Oper in reduzierter Orchesterbesetzung und ohne Mitwirkung des Chores aufgeführt, unter der Leitung des aus Bochum stammenden damaligen Chefdirigenten Henrik

Schaefer. Warum sich die szenische Erstaufführung musikalisch lohnt, fragte Werner Häußner den Dirigenten des Abends, den Ersten Kapellmeister des Aalto-Theaters, Wolfram-Maria Märtig.



Wolfram-Maria Märtig, Dirigent der szenischen Uraufführung. (Foto: Benne Ochs)

**Elfrida Andrée (1841-1929) war eine emanzipierte Frau mit europäischen Kontakten. Sie hat eine Gesetzesänderung durchgesetzt, dank der sie als erste Frau in Europa an einem Dom – in Göteborg – Organistin werden konnte. Da war sie gerade einmal 26 Jahre alt. In Schweden werden ihre Orgelsinfonien und Orchesterwerke aufgeführt, in Deutschland**

**ist sie unbekannt. Hatten Sie je etwas von dieser Komponistin gehört?**

Nein, weder den Namen noch Musik von ihr. Aber als ich zum ersten Mal eine Aufnahme der Ouvertüre zur „Fritjof-Saga“ hörte, war ich beeindruckt und begeistert. Ich hatte direkt Assoziationen an Schumann, Mendelssohn und etwa in den hohen Streichertremoli an den frühen Wagner.

**Wie würden Sie die Musik Andrées einordnen?**

Als ich mich mit der Partitur beschäftigt und mir ein Stück aus dem dritten Akt vorgespielt habe, dachte ich: Das könnte auch aus Webers „Freischütz“ sein. Ich habe den Eindruck, Elfrida Andrée versucht, Eigenheiten einzubauen, eine eigene Handschrift zu entwickeln. Sie schreibt ungewöhnliche Übergänge für unsere Ohren, hat überraschende Instrumentationsideen, die interessant, aber für uns seltsam klingen. Sie kann sehr schön schreiben, hat eine große Bandbreite an musikalischen Einfällen und Orchesterfarben.

Manchmal frage ich mich aber, etwa bei überraschenden Sprüngen: Will sie versuchen, den technischen Anspruch zu erhöhen? Möchte sie Raffinessen einarbeiten? Das klingt manchmal unnötig, ist manchmal unbequem. Die Musiker und ich stellen uns bei den Proben immer die Frage: Was sollte das? Da gibt es etwa im Chor im Zweiten Bass Oktavsprünge nach unten, die schwer auszuführen sind und die man im Gesamtklang nicht hört. Da hat man den Eindruck, Andrée versucht, eine Art Markenzeichen zu erzeugen.

Typisch für Andrée: Offenbar aus dem Bestreben, die Musik frisch zu halten, hat sie bei allen Parallelstellen etwas verändert. Ganz oft hat sie ihre Musik eindeutig vom Klavier oder der Orgel her gedacht und dann instrumentiert. Das ist nicht immer optimal für die Instrumentengruppen.

**Könnte das auch ein Zeichen für mangelnde Erfahrung sein? Sie hat ja vorher (und nachher) nie Oper komponiert.**



Elfrida Andrée an der Orgel des Doms zu Göteborg. Historische Aufnahme aus dem Jahr 1904.

Das wird sicherlich ein Grund sein. Ich bin überzeugt, sie hätte so manches Detail und manche Übergänge im Lauf von Proben geändert, wie das andere Komponisten immer gemacht haben. Andrée konnte das Stück nie im Probenprozess begleiten oder als Ganzes hören. Sie hatte nur die Möglichkeit, aufs Papier zu schreiben. Insofern gehen wir mit ihr ein bisschen zu streng ins Gericht. Auch unsere Solisten haben schwere Partien zu bewältigen. Der Sänger der Hauptrolle, Mirko Roschkowski, wollte sie zunächst als schier unsingbar gar nicht annehmen, hat sich aber dann in die Fülle melodischer Einfälle verliebt.

Für die Aufführung haben wir bestimmte Nahtstellen abgeändert, ohne ins Werk einzugreifen. Wir fühlen uns frei, zu ändern, wenn das Orchester und ich überzeugt waren, dass die Komponistin selbst solche Stellen im Probenprozesse geändert hätte. Dafür sind wir ja Berufsmusiker. Wir bemühen uns, zu erkunden, wie sie ihre Musik an dieser Stelle gedacht haben könnte, ohne ihr unsere Hörerfahrung aufzupropfen. Man muss an jeder Stelle neu entscheiden: Ist das gewollt oder nicht?

Letztlich wissen wir es nicht.

### **Was macht dieses Werk heute auf der Bühne aufführungswürdig?**

Dazu gibt es verschiedene Perspektiven. Ausgrabungen halte ich immer für sinnvoll, wegen ihrer geschichtlichen Bedeutung – es sei denn, es handelt sich um wirklich grottenschlechte Musik. Die „Fritjof-Saga“ kommt aus einer Zeit, in der Frauen als Komponistinnen einen schweren Stand hatten. Das ist einer der Gründe, warum man Andrées Musik und ihre Persönlichkeit hier nicht kennt. Die Oper hat viele Qualitäten, aber handwerklich macht sie viel Arbeit, beginnend bei der Übersetzung aus dem Schwedischen. Sie in der Originalsprache aufzuführen hat keinen Sinn, davon hat hier niemand etwas.

Wir erstellen das deutschsprachige Material in der Hoffnung, dass das jemand aufgreift und wir die Arbeit nicht nur für diese eine Inszenierung aufgewandt haben. Auch wenn ich mit dem unverbrauchten Blick eines Opernbesuchers rangehe, sehe ich in der Oper ein Riesen-Potenzial, wenn sie so packend wie möglich gebracht und wenn gefragt wird, wie uns heute diese Wikingergeschichte berühren kann. Ich glaube, das Werk hat eine Chance.

*„Die Fritjof-Saga“ hat am Samstag, 7. Februar, in einer [Inszenierung](#) von Anika Rutkofsky Premiere. Weitere Aufführungen am 15.2., 8., 14., 18., 20.3., 9.4. Karten im Internet oder unter Tel. (0201) 81 22 200.*

---

**Prächtig amüsiert: Cäcilia**

# Wolkenburg würdigt mit „E Levve för Kölle“ Konrad Adenauer zum 150. Geburtstag

geschrieben von Werner Häußner | 7. Mai 2026



E Levve för Kölle: Die Kostüme sind eine Augenweide.  
(Foto: Stefanie Althof)

Die fünfte Jahreszeit regiert und es ist wieder so weit für das „Zillche“. Die musikalische Komödie, die alljährlich von der „Bühnenspielgemeinschaft [Cäcilia Wolkenburg](#)“ im Kölner Männer-Gesang-Verein ausgerichtet wird, gehört zum Karneval dazu wie „Alaaf“ zu Kölle. In diesem Jahr dreht sich alles um Konrad Adenauer, der am 5. Januar 150 Jahre alt geworden wäre.

Zu Beginn klingen die Kölner Rathausglocken mit „Die Gedanken sind frei“. Auf der Bühne des Staatenhauses marschiert der Chor auf. Die Kostüme von Judith Peter, unter Mitarbeit von Ute Hafke, Murette Oppenberg und Eva Zaß entstanden, sind eine Augenweide. Und dann schiebt sich der Kölner Himmel ins Bild. Weiß und Gold strahlt er, hat altmütterlichen Charme wie das

beliebte Traditionscafé Reichard am Dom.

Rund 400 Kostüme, 111 Sänger und Tänzer, alles Männer, versteht sich: Das „Divertissementchen“, selbstredend „op Kölsch“, würdigt in diesem Jahr einen der Gründerväter der Bundesrepublik Deutschland. Für „E Levve för Kölle“ ist ihm zu danken. Denn der „Alte aus Rhöndorf“ war nicht nur erster Kanzler der neu gegründeten Republik. Von 1917 bis zur Absetzung durch die Nazis 1933 lenkte Adenauer als Oberbürgermeister die Geschicke der Stadt am Rhein. Eine bewegte Zeit, die Autor Jürgen Nimptsch nach akribischen Recherchen in ein buntes Kaleidoskop von Szenen verwandelt.

Geboren in Wesseling bei Köln, ist Nimptsch mit den Geschichten seiner Heimat ebenso vertraut wie mit den Untiefen der Kommunalpolitik, die er u. a. als Oberbürgermeister von Bonn 2009 bis 2015 aus erster Hand kennengelernt und mitgestaltet hat. Dass er der SPD angehört, dürfte seinen Blick auf den Jubilar geschärft und ausgerichtet haben: Man spürt, dass es dem Autor um Adenauers christlich-soziale Einstellung, seinen Einsatz für die „einfachen“ Menschen, seine Orientierung am Gemeinwohl auch gegen den Argwohn der städtischen Großbürger und seine Integrationsfähigkeit geht. Dass der Karnevalsschwank immer wieder ernste Töne anschlägt und im Plädoyer endet, das „Feuer der Demokratie weiterzutragen“, ist in heutigen Zeiten nicht verwunderlich – und hätte wohl Adenauers volle Zustimmung gefunden.

### **Mitsingstimmung und „Jläser huh“**

Schon der Eingangschor besingt Liebe, Leben, Freiheit und „Jläser huh“, mit einer Mischung aus Kölschem Karnevals-Liedgut und Schlagerfetzen. Später mischen sich einige Takte der „Fledermaus“ (Reminiszenz an das „Zillche“ vom letzten Jahr) mit der Erkennungsmelodie des „Aktuellen Sportstudio“. Schunkelmusik trifft Vivaldi. Tango küsst Walzer. Preußens Gloria, Berliner Luft und der Walkürenritt schmettern zu Lebensstationen Adenauers. Verdi und Werweißnichtweralles

steuern Melodien bei, und der Kölner Stimmungslieder-Champion Willi Ostermann kommt ebenfalls zu seinem Recht. Da herrscht Mitsingstimmung.

Thomas Guthoff hat wieder eine flotte Mischung mit virtuosen Übergängen zusammengeschweißt, die den Bergischen Symphonikern und der Band „Westwood Slickers“ blitzschnelle Reaktionen abfordern. Aber Dirigent Philip van Buren hat den Apparat hinter der Szene im Griff, und wenn der Chor der spielfreudigen Sangesbrüder vorne an der Rampe mal zu schnell vorprescht, stimmt die Balance schon in der nächsten Sekunde wieder.

Die blütenweiße Bühne: Was ist sie anderes als des Kanzlers himmlisches Arbeitszimmer? Dort entwickelt sich das schräge Drama, das den Rahmen für viele mit Humor, Menschenverstand und Nachdenklichkeit gelöste Probleme des einstigen Kölner Stadtoberhaupts bildet. Immer wieder öffnet sich die jenseitige Sphäre und macht den Rückblick auf höchst irdische Verwicklungen frei. Die holen Adenauer auch im Himmel ein: Nachfolger Ludwig Erhard (Stefan Bröcher) ist erpicht darauf, ins Kanzler-Domizil einzuziehen. Das steht ihm nach 50 Jahren zu. Aber der Alte hat keine Lust, seinen Schreibtisch zu räumen.



Himmliche Strippenzieher: Die drei Engel helfen mit, dass Adenauer sein Kanzlerzimmer im Jenseits behalten darf. Foto: Stefanie Althoff.

Im Verein mit drei Engeln (Volker Bader, Manuel Anastasi, Simon Wendring) und seiner treuen Büroleiterin hüben wie drüben, Anneliese Poppinga (Wolfgang Semrau) werden alle Hebel in Bewegung gesetzt. Kräftig mit dabei sind die beiden Ehefrauen Adenauers, Emma (im Himmel Markus Becher, auf Erden Christopher Wallraff) und Gussie (im Himmel Rainer Wittig, auf Erden Marc Beyel). Es kommt natürlich, wie es kommen muss: Jott hat ein Einsehen und „de Engelcher singe all Hallelujah“. Der ungeliebte Erhard – er „konnte nur an guten Tagen unterscheiden, ob der Wein weiß oder rot ist“ – hat das

Nachsehen und schickt sich darein. Regisseur Lajos Wenzel schneidert solche Szenen geschickt auf seine Laiendarsteller zu und kitzelt ihre Stärken gekonnt hervor.

### **Würdevoll im Himmel, hintersinnig auf Erden**

Jürgen Nimptsch selber spielt den in den Himmel enthobenen Adenauer, wohlgesetzt in der Sprache, würdevoll im Gehabe, mit humorigem Hintersinn in historisch verbürgten Sprüchen („die einen kennen mich, die andern können mich ...“). Da offenbart sich ein Arbeitstier mit Gewissensbissen, weil er sich um seine Familie zu wenig gekümmert hat; da wird vergnüglich über Freunde und Gegner räsoniert und manche humorvoll verpackte Lebensweisheit eingestreut. Dirk Pütz, der Adenauer auf der Erde, darf dessen politische Trickkiste öffnen: Wie er von den Revolutionären bis zu den britischen Besatzern, vom Großbürger-Klüngel bis zu den Mülheimer Brückenbefürwortern alle mit Charme und List genau dorthin bringt, wo er sie haben will. Das alles aber nicht für seinen Vorteil, sondern stets mit dem Blick aufs große Ganze.



Auch ein Thema: Konrad Adenauer holte als Oberbürgermeister Ford nach Köln. Foto: Stefanie Althoff.

Wenn es um einen Politiker vom Format Adenauers geht, dürfen natürlich Unterstützer und Gegner nicht fehlen. Die Wolkenburg-Mitglieder genießen ihre Auftritte als Marilyn Monroe und Nikita Chruschtschow, Charles de Gaulle und Franz Josef Strauß. Zum Verwechseln ähnlich: Joachim Sommerfeld als „Spiegel“-Herausgeber Rudolf Augstein; köstlich treffend Peter Wallraff als Queen Elizabeth. Die Revolutionäre der Jahre von 1918 bis 1920 sind liebevoll karikiert, und die herablassenden Kölner Stadträte der Zwanziger Jahre echauffieren sich naserümpfenden über den Emporkömmling Adenauer zu passenden Melodien. Nicht zu vergessen: Die Balletteinlagen mit einem ironischen Gartenzwerg-Tänzchen als Höhepunkt lassen in den Choreografien von Katrin Bachmann und Jens Hermes keines der sprichwörtlichen Augen trocken. Alles in allem ein herrlich überdrehter Spaß mit besinnlichen Momenten. Dat Zillche es, wie immer, jot jejange. Und das Publikum, quer durch alle Schichten und Herkünfte, hat sich prächtig amüsiert.

*Dass der [Männer-Gesang-Verein](#) auch anders kann, zeigt er am 5. Juli mit dem großen [Oratorium](#) „Odysseus“ des 1838 am Dreikönigstag in Köln geborenen Max Bruch in der Kölner Philharmonie. Ab 10. Januar 2027 geht es dann im nächsten Divertissementchen unter dem Titel „Wat e Thiater“ um die Kölner Charakterdarstellerin und Theaterchefin Trude Herr (1927-1991) und um die Sanierung der Kölner Oper – dann hoffentlich im wiedereröffneten Riphahn-Bau am Offenbachplatz.*

*Die Vorstellung von „E Levve för Kölle“ bis Faschingsdienstag, 17. Februar, sind alle ausverkauft.*

---

# Fein abgestuftes Kolorit: Frank Peter Zimmermann und die Essener Philharmoniker mit Frank Martin und Franz Schubert

geschrieben von Werner Häußner | 7. Mai 2026



Andrea Sanguineti und die Essener Philharmoniker. Foto:  
Volker Wiciok

Die Musik von Frank Martin braucht einen Fürsprecher wie Frank Peter Zimmermann, denn der Schweizer Komponist hängt merkwürdig zwischen Zeiten und Stilen fest. Das ist exemplarisch an seinem Violinkonzert abzulesen, das in der Essener Philharmonie mit dem aus dem benachbarten Duisburg stammenden Geiger eine erstklassige und vom Publikum warmherzig applaudierte Aufführung erlebte.

Martins breit gefächertes [Schaffen](#) findet im Betrieb sonst wenig Aufmerksamkeit. Den einen ist es zu unentschieden unneuzeitig, den anderen ist diese Musik einer vergangenen Generation immer noch zu „modern“. Martins feinsinniger Konservatismus der Form – ein klassisch dreisätziges, halbstündiges Solo-Konzert – ist jedoch von so souveräner, mit Gewinn hörbarer Musik erfüllt, dass man getrost die Suche nach dem Fortschritt einstellen kann. Hier wirkt nichts erzwungen oder krampfhaft auf dem Stand seiner Zeit. Von der Stiftung Pro Helvetia beauftragt und dem verdienstvollen Musik-Anreger Paul Sacher 1952 uraufgeführt, ist das lyrisch grundierte Konzert jenseits seines Eigenwerts ein Hinweis, dass die Musik der Nachkriegszeit vielleicht doch nicht so vernachlässigt werden sollte, wie es manche (spät)romantiksüchtigen Programme leider praktizieren. Zimmermann wird das Konzert 2026 in fünfzehn Konzerten in ganz Europa spielen, u.a. in Stockholm, Amsterdam, München, Paris und Wien.



Frank Peter Zimmermann trat zum ersten Mal vor 45 Jahren mit den Essener Philharmonikern auf. Nun kehrte er mit Frank Martins Violinkonzert zurück. Foto: Irène Zandel

Frank Martin leistet sich eine Tugend, die Komponisten heute im Reich der unbegrenzten Möglichkeiten gerne vergessen: kein orchestraler Aufwand, sparsame Bläserbesetzung, dazu nur eine Harfe, ein Klavier, weiter nichts. Die luftig-leichte Einleitung erinnert an Franz Schubert und Martins unmittelbar vorher entstandenen „Cinq chansons d’Ariel“ – und führt sogar zu seiner Oper nach Shakespeares „Der Sturm“ von 1956. Aus diesem Morgendämmern von Violinen und Solo-Flöte öffnet sich Zimmermanns wundervolle Stradivari wie eine Blüte mit zarten Blättern in sanft leuchtender Farbe. Es gibt keine markante Themen-Einführung, kein „Hier bin ich, hört mir zu!“. Kein Stoff für Virtuosen, umso mehr Vorlage für Musiker.

### **Feine Nuancen – strahlende Präsenz**

Doch die drei Sätze: Allegro tranquillo, Andante molto moderato, Presto – leider fehlen die Angaben im Programmheft – geben Zimmermann noch reichlich Gelegenheit, rund gesättigten Ton, erhabene Phrasierung, markanten Zugriff und sogar einen Hauch musikantischen Übermuts zu zeigen. Am schönsten fließen die fein nuancierten Töne der meditativen Momente, etwa der geheimnisvoll schimmernde Schluss des ersten Teils. Die Steigerungen hin zur strahlenden Präsenz der A- und E-Saiten, der kräftige Bogenstrich, die rhythmische Geistesgegenwart sind hinreißend; die Balance mit den niemals drängelnden oder Dominanz ausstellenden Essener Philharmonikern lassen Martins Konzert weniger als Wettstreit, denn als glückhaftes Übereinstimmen erleben.

Wir bleiben in eher lyrischen Gefilden: Nach der Pause nehmen sich Dirigent Andrea Sanguineti und die Philharmoniker Franz Schuberts „große“ C-Dur-Sinfonie (D 944) vor. Auch hier gelingt nach dem naturhaft entspannten Hornruf von draußen der Beginn in den Streichern locker und duftig, steigert sich dann mit Bruckner-Aplomb im Blech zum ersten Fortissimo-Höhepunkt, zeigt heftige Akzente, die zum Glück keine „Schwammerl“-Weichheit reproduzieren. Sanguineti beschwört das Orchester, holt aus, als schwänge er einen Golfschläger, zeigt den

Streichern die Fäuste, befiehlt den Bläsern mit imperialer Geste, dämpft dann beinahe zerknirscht die Lautstärke ab. Schubert verträgt's. Die lockeren Geigen, das präsenste Holz, das strahlende Bläserglück im Finale bleiben stets diszipliniert: Lautstärke wird nie zum Lärm.

### **Melodische Empfindung – pulsierender Rhythmus**

Den Marsch des zweiten Satzes, Andante con moto, nimmt Sanguineti weniger traurig-melancholisch als markig-bestimmt, belässt ihm aber das von Robert Schumann gepriesene „Kolorit bis in die feinste Abstufung“. Oboe und Klarinette tun sich hervor, die Celli haben nach der Generalpause einen Moment reinsten Wunders. Im Allegro-vivace-Scherzo lässt Sanguineti los, öffnet dem Orchester Freiraum, die überreiche melodische Erfindung auszukosten. Und im letzten Satz gibt er dem pulsierenden Rhythmus die nötige Steigerung ins Monumentale, ohne die Schubert'sche Poesie einem Beethoven-Ingrimm zu opfern. Dennoch: Man hört, nicht zuletzt im Abbruch, wo Bruckner und selbst Mahler anknüpfen.

Dass am Ende eine Stunde verflossen ist, mag man nicht glauben: Schuberts unwiderstehlicher Fluss musikalischer Ideen hat – wie es Joachim Kaiser einst ausdrückte – der „Diktatur des Uhrzeigers“ erfolgreich widerstanden. Herzlicher Beifall für die Essener Philharmoniker, Jubel für Frank Peter Zimmermann, zumal nach seiner Zugabe, der „Grand Caprice“ op. 26 des Brünner Stargeigers Heinrich Wilhelm Ernst (1814-1865) nach Schuberts Ballade „Der Erlkönig“ – harsche Klänge von gespenstischer Expressivität.

*Das nächste [Sinfoniekonzert](#) der Essener Philharmoniker in der Philharmonie leitet am 12. und 13. Februar 2026 die estnische Dirigentin Kristiina Poska, bis 2025 Chefdirigentin des Symphonieorkest Vlaanderen in Gent. Auf dem Programm: Béla Bartóks Rumänische Volkstänze, Reinhold Glières B-Dur-Konzert für Horn und Orchester op. 91 mit Radek Baborák als Solist und Piotr Tschaikowskys Vierte Sinfonie. Karten: (0201) 81 22 200,*

# **Witz, Tempo, Herz: Paul Abrahams Operette „Märchen im Grand-Hotel“ hat Premiere in Dortmund**

geschrieben von Werner Häußner | 7. Mai 2026



Große Show im Opernhaus in Dortmund: Matthias Störmer als verliebter Zimmerkellner Albert und das Tanzensemble in Paul Abrahams „Märchen im Grand-Hotel“. Die Bühne gestaltet Alexandre Corazzola, die Kostüme stammen von Vanessa Rust. Probenfoto von Björn Hickmann.

**„Mein Ziel ist es, dass an diesem Abend wirklich eine Energiewelle von der Bühne in den Zuschauerraum schwappt“, wünscht sich Regisseur und Choreograf Jörn-Felix Alt. Mit „Märchen im Grand-Hotel“ hat er in [Dortmund](#) den passenden Wellentreiber.**

„Märchen im Grand-Hotel“ gehört nicht zur populären Trias, mit der Abraham ab 1930 die Unterhaltungsszene im krisengeschüttelten Berlin aufmischt. Dort versprüht zuerst „Viktorja und ihr Husar“, in Leipzig uraufgeführt, ihren exotischen Charme mit Schauplätzen in Rußland, Japan und Ungarn.



Der junge Paul Abraham auf einer historischen Fotografie.

Ein Jahr später geht es noch fantastischer zu: „Die Blume von Hawaii“ entführt nach einem Probelauf 1931 in Leipzig das Berliner Publikum zum Träumen in eine Klischee-Südsee und nach Paris. Auf die Premiere von „Ball im Savoy“ im Großen Schauspielhaus in Berlin 1932 fällt dann schon der Schatten der aufkommenden braunen Diktatur, wegen der Abraham im Frühjahr 1933 nicht nur seine mondäne Villa in der Fasanenstraße, sondern auch seine Position als König der Jazz-Operette und Schöpfer unsterblicher Schlager räumen muss.

Der Jude Abraham teilt das Schicksal so vieler seiner Berufskollegen: Er emigriert, fühlt sich zunächst in Budapest sicher und bringt in Wien 1934 das „Märchen im Grand-Hotel“

und in Budapest 1936 die Fußball-Operette „Roxy und ihr Wunderteam“ heraus – sein letzter Erfolg, an den er später nach der Flucht über Paris in die USA nicht mehr anknüpfen kann. „Märchen im Grand-Hotel“ war nach dem Zweiten Weltkrieg vergessen. Erst Barrie Kosky, der Abrahams Werke wiederentdeckt und an der Komischen Oper Berlin vorgestellt hat, gab den Impuls für zahlreiche Inszenierungen in den letzten Jahren, so für die szenische deutsche Erstaufführung in Mainz 2018 und Produktionen u. a. in Hannover, Meiningen, Dresden, Cottbus, Duisburg, Hof und Würzburg.

### **Gute Voraussetzungen für einen spritzigen Abend**

Die Operette Paul Abrahams bietet alle Voraussetzungen für einen spritzigen Abend: Eine verzwickte, so witzige wie sentimentale Story am mondänen Schauplatz an der Côte d'Azur und Musik vom Allerfeinsten, vom Walzer bis zu den neuesten Modetänzen der Dreißiger Jahre. Die musikalische Einrichtung der Abraham-Experten Henning Hagedorn und Matthias Grimminger (Solobassklarinetist der Dortmunder Philharmoniker) verspricht einen sensiblen, stilistisch aufmerksamen Umgang mit dem Original. Da muss nichts dahinplätschern, da stimmt alles für eine elektrisierende Show mit „Witz, Tempo und sehr viel Herz“.

Was ist das für ein Märchen, das Paul Abraham und seine Top-Textdichter Alfred Grünwald und Fritz Löhner-Beda dem Wiener Publikum von 1934 erzählen wollten? Zunächst müssen sich alle Personen der harten Realität stellen: Die spanische Infantin Isabella und ihr Hofstaat leben im Exil – ähnlich wie viele deutsche Geflüchtete in der Nazizeit –, aber in einem Grand-Hotel in der Filmmetropole Cannes. Sie sind komplett pleite, wie sich herausstellt; eine Erkenntnis, die sich erst allmählich in den Köpfen durchsetzt.



Das Tanzensemble und Nina Weiß als amerikanische Filmmogultochter Marylou. Foto: Björn Hickmann

So gut wie bankrott ist auch der amerikanische Filmproduzent Sam Makintosh. Ihm fehlt einfach eine Super-Story für einen neuen Film. Tochter Marylou hat eine erlösende Idee: Die hochmögende Gesellschaft in Cannes könnte doch ihr eigenes Schicksal in einem neuen Film selbst spielen. Eine Idee, die altem Adel nicht schmeckt. Aber dann kommen die finanzielle Not, die Liebe und manch andere Verwicklung. Am Ende sind alle märchenhaft happy, oder?

Der Emigrant Abraham spielt in dieser Operette mit Motiven, die Neugier und Sehnsüchte wecken: ein mondänes Hotel,

blaublütige Gesellschaft, die Magie des Films und des amerikanischen Jetsets, schließlich das alte Motiv der Liebe zwischen Oben und Unten. Dazu der geschickte Einsatz von zwei Ebenen, die sich im Stück immer wieder schneiden: das authentische Leben und seine Darstellung (und Verfremdung?) im damals modernen Medium Film. Für Koji Ishizaka am Pult der Dortmunder Philharmoniker und den Regie-Debütanten Jörn-Felix Alt, die Dortmunder Sängerriege und das achtköpfige Tanzensemble eine temporeiche Herausforderung.

*Info: Paul Abrahams „Märchen im Grand-Hotel“ hat Premiere am 24. Januar. Weitere Vorstellungen am 1., 18., 27. Februar; 6., 20. März; 11., 16., 19. April; 1., 10., 17., 29., 31. Mai und 27. Juni. Karten im [Netz](#) oder telefonisch unter (0231) 50 27 222.*

---

# **Befreiung von unten: Ilaria Lanzino deutet an der Rheinoper Verdis „Nabucco“ als abgründiges politisches Drama**

geschrieben von Werner Häußner | 7. Mai 2026



Chor und Extrachor der Deutschen Oper am Rhein spielen in „Nabucco“ eine prominente Rolle. (Foto: Sandra Then)

**„Nabucco“ ist eine von Verdis politischen Opern. Völker liegen miteinander im Streit, machtbewusste Führerfiguren treffen aufeinander. Die Liebesgeschichte rückt an den Rand, wird vor allem wegen ihrer gesellschaftlichen Konsequenzen bedeutsam. Religion wird politisch instrumentalisiert, Politik sakralisiert.**

Kein Wunder, dass diese Oper 1842 eine ungeheure Wirkung hatte. Auch ohne ihre spätere Rückprojektion ins „Risorgimento“ ist deutlich, dass Verdi und sein Librettist Temistocle Solera den Nerv der Zeit trafen. Bei der Frage, wie die politische Brisanz des „Nabucco“ jenseits pompöser Arena-Umzüge vergegenwärtigt werden könnte, fallen vielen Regisseuren die Kriegsbilder von heute ein, nicht selten entstanden im Nahostkonflikt, der seit Jahrzehnten eine Quelle ständigen Leids im antiken Land der Hebräer ist. Aber die expliziten Zitate gegenwärtiger Konflikte bleiben allzu oft anspielungssüchtige Kulisse, treffen den Kern der Oper nicht und lassen ob der Fülle der medialen Bildeinflüsse kalt.

Ilaria Lanzino geht in ihrer Inszenierung an der Deutschen Oper am Rhein, die jetzt in Duisburg wieder aufgenommen wurde, einen anderen Weg. Bei ihr gibt es keine Intifada-Tücher oder Israel-Armeeuniformen, sondern zwei Völker, die Carola Volles beide in staubbedeckte Kleider von heute steckt. Wer ist aus Babylon, wer aus Jerusalem? Die Menschen, die auf der Bühne aus den Öffnungen von Dorota Caro Karolczaks umgestürzter Hausfassade kriechen, vereint das gemeinsame Elend.



Svetlana Kasyan (Abigaille) und Alexey Zelenkov (Nabucco) im dritten Akt der Oper Giuseppe Verdis an der Deutschen Oper am Rhein. (Foto: Sandra Then)

Den Traum von den frei fliegenden „Gedanken auf goldenen Flügeln“ singen sie gemeinsam. Denn die Trennungslinie verläuft zwischen Oben und Unten. Über die Völker spannt sich ein weiß-goldener Säulengang, auf dem die Mächtigen in Prunk und Glitter daher schreiten. Sie unterscheiden sich kaum: Ausübung und Insignien der Macht sind überall ähnlich. Diese Brücke wird einknicken, als Nabucco sich zum Gott ausruft und das Spiel der Macht aus dem Gleichgewicht gerät.

### **Verknüpfung von Politischem und Privatem**

Lanzino verknüpft die Konfrontation der Völker mit den privaten Geschichten: Da ist die aus Staatsräson unmögliche Verbindung von Fenena (Babylonierin) und Ismaele (Hebräer). Und da ist die verkorkste Familienaufstellung der Nabucco-Sippe: Fenena die Lieblingstochter; Abigaille das zurückgesetzte Kind aus einer außerehelichen Affäre, die „Tochter einer Sklavin“. Lanzino lenkt den Blick auf die Kindheit der beiden Frauen und macht verständlich, warum Fenena ihre Humanität aus einer ungebrochenen, liebeseerfüllten Kindheit speisen kann, während Abigaille ständig um ihre Position kämpfen und Kränkungen verwinden muss. Ihr Hass gegen ihre „niedere“ Herkunft wird verstörend deutlich, wenn sie nicht das verräterische Dokument zu ihrer Abstammung zerreißt, sondern ihre extra als stumme Rolle eingefügte Mutter erwürgt. So, als könne sie durch deren Tod den Makel ihrer Geburt ausradieren.

Eines von Lanzinos Darstellungsmitteln war schon bis zum Überdruß zu sehen, wirkt aber unter ihren sorgfältig ausführenden Händen frisch und überzeugend: Drei vorzüglich spielende Kinder, allen voran Lina Emilie Göke als Abigaille, aber auch Livia Matys (Fenena) und Jean Fabian (Ismaele) legen die psychologischen Wurzeln der Konstellationen frei, die im Drama aktuell werden. Jetzt wird klar, woher der Hass des älteren Mädchens auf ihren Erzeuger kommt: Sie gibt Nabucco das zurück, was er ihr angetan hat, bis hin zum letzten Schlag ins Gesicht.

### **Vorzüglich spielende Kinder**

Kinder spielen auch in einer weiteren Bühnenschiffre eine erhellende Rolle: Im Vorspiel, wenn eine voyeuristische Kamera in die Fenster der noch intakten Hausfassade blickt, sind Kinder beim Spiel mit Musikinstrumenten zu sehen. Es sind das Mädchen und der Junge, die später die Barrikade zwischen den Gegnern zu überwinden versuchen, um gemeinsam Musik zu machen. Ein berührendes Detail, das die versöhnende Kraft der Musik und der kindlichen Unvoreingenommenheit ins Bild rückt, wenn

es darum geht, zwischen Fronten zu vermitteln. Der Frieden erwächst bei Lanzino weniger aus Einsicht, sondern aus Erschöpfung. Die geknechteten Völker binden ihre Herrschenden an einen Scheiterhaufen; am Tisch der Mächtigen sitzen nun Menschen aus dem Volk.

Ein solches Konzept braucht engagierte Darsteller, und die stehen im Ensemble der Rheinoper zur Verfügung: Svetlana Kasyan tritt hoch über dem staubgrauen Dunst der Plebs (geniales Licht: Thomas Dick) in der geschmacklosen Haute Couture emporgekommener Potentatengattinnen auf, mit einer Handtasche, deren Volumen ihrer angestrebten Bedeutung entspricht. In ihrer großen Szene im zweiten Akt brütet sie über ihrem Plan zur Macht in einem bedrückend niedrigen Saal mit einem an Putins Kreml-Tafel erinnernden langen Tisch.

Vokal ist Kasyan zunächst unsicher: Sie setzt die Töne vorsichtig an, wo sie einen selbstbewusst vollen Ton zeigen müsste, sucht nach der Position der Stimme, lässt einzelne Phrasen von der Stütze rutschen und hat Mühe mit dem Wechsel zum tiefen Register. Im Lauf des Abends gewinnt die Sängerin an Sicherheit und damit auch an Ausstrahlung – die Figur wird zwischen Bosheit, innerer Leere, Machtstreben und Verzweiflung greifbar.

### **Balance der Stimmen fehlt**

Bei ihrer Schwester Fenena macht das groteske rosa Kostüm schon die Rolle deutlich, die ihr aufgedrückt wird. Sie ist die verwöhnte, bevorzugte kleine Tochter, die sich auf ihre Weise aus der Umklammerung des Vaters lösen muss. Ramona Zaharia setzt ein dunkles Contralto-Timbre ein, um Fenena aus der undankbaren Ecke der passiven Randfigur zu lösen. Für Eduardo Aladrén ist Ismaele keine Figur, mit der er sich Lorbeeren erwerben könnte: Er steigt mit grober Tongebung ein, hat sich in der Höhe arg anzustrengen und sucht in den Ensembles nach der passenden Balance mit seinen Partnerinnen. Das große Ensemble und Finale des zweiten Akts mit seinem

Kanon der Solisten will so nicht gelingen: Jeder versucht, seine Haut zu retten; eine klangvolle Balance der Stimmen stellt sich nicht ein.



Shavleg Armasi als Zaccaria mit dem Chor und Extrachor der Deutschen Oper am Rhein. (Foto: Sandra Then)

Shavleg Armasi als Zaccaria nutzt die Predigt im ersten, das berühmte Gebet im zweiten und die Prophezeiung im dritten Akt für eine Demonstration flexibler stimmlicher Mittel. Dass ihm balsamisches Timbre und souveräne messa di voce nicht gegeben sind, lässt seinen Zaccaria wegrücken vom Ideal des Belcanto. Aber sein Gebet trägt er würdevoll vor, erfolgreich bemüht um den großen Bogen, das suggestive Legato und einen wohltuend von kruder Verdi-Brüllerei entfernten Emission.

Sein Gegenspieler Nabucco lässt vom Rang aus einen goldbronzenen Bariton vernehmen, der mit herrlich gefluteten Phrasen das besiegte Zion in den Staub befiehlt. Alexey Zelenkovs mächtige, jedoch nie übertrieben eingesetzte Stimme ist auch in der Lage, den gebrochenen, halb wahnsinnigen Nabucco des dritten Akts glaubhaft zu gestalten. Valentin

Ruckebier (Oberpriester des Baal) hat weniger Lockerheit zu bieten. Riccardo Romeo (Abdallo) holt das Beste aus seinen wenigen Sätzen heraus. Elisabeth Freyhoff kann als Anna ihre schöne Stimme nicht entfalten.

## **Hauptperson Chor**

Hauptperson des „Nabucco“ ist natürlich der Chor (mit Extrachor) der Deutschen Oper am Rhein: Der „Gefangenenchor“ ist für Patrick Francis Chestnuts Ensemble ein Spiel in der Champions League, das die Sängerinnen und Sänger mit polierten Piani und makelloser Intonation glänzend bestehen. Aber auch der markant aggressive Chor der Babylonier und die Finalchöre gelingen mit Ehrgeiz.

Den Duisburger Philharmonikern gibt Kapellmeisterin Katharina Müllner die passenden Impulse zu knackigem Spiel – anfangs in der Ouvertüre noch etwas zu kantig und in der Dynamik abrupt, später flexibler und die kruden Seiten der Musik des jungen Verdi nicht überbetonend. Müllner dirigiert, gottseidank, keine Walzer, wenn Verdi einen Dreiertakt schreibt, bleibt in den Tempi angemessen moderat, zeigt Sinn für das Cantabile und achtet darauf, dass sich die Orchestersolisten (Celli, Flöten) entfalten können.

*Aufführungen am 26. Dezember 2025 in Duisburg, am 14. und 20. Februar, 8. März, 19. April, 17. und 30 Mai sowie 14. Juni 2026 in Düsseldorf. Karten im [Internet](#) oder telefonisch unter (0211) 89 25 211.*

---

# **Theaterereignis** **und**

# Gesamtkunstwerk: Giuseppe Spota inszeniert in Gelsenkirchen Glucks „Orpheus und Eurydike“

geschrieben von Werner Häußner | 7. Mai 2026



Constanze Jader als Orpheus und die MiR Dance Company in Glucks „Orpheus und Eurydike“. (Foto: Zoran Varna)

Es geht um Abschied, Verlust, Tod, um die Magie der Musik und die alles überwindende Kraft der Liebe: Christoph Willibald Glucks „Orfeo ed Euridice“ galt nicht umsonst bereits zur Entstehungszeit 1762 als ideale Wiederbelebung des antiken Theaters. In [Gelsenkirchen](#) hat Choreograf Giuseppe Spota das Gesamtkunstwerk zu seinem Abschied als Direktor der Tanzcompagnie inszeniert.

Für Gluck bedeutete die intensive Zusammenarbeit mit dem

Dichter Ranieri de' Calzabigi, dem Choreografen Gasparo Angiolini und dem Bühnenbildner Giovanni Maria Quaglio eine einzigartige Chance. Er konnte die Musik zu einem Werk schaffen, in dem alle Aspekte des Theaters gleichwertig, eng verbunden und aufeinander bezogen realisiert werden konnten. Ein Konzept, das noch Richard Wagner und Hector Berlioz faszinierte und als „Reformoper“ in die Musikgeschichte einging.

[Giuseppe Spota](#), seit 2019 Direktor der Dance Company des Musiktheaters im Revier, hatte sich 2020 bereits mit dem Orpheus-Mythos beschäftigt und mit seinem Ensemble Claudio Monteverdis Version auf die Bühne gebracht. Jetzt gestaltete er wie in einigen seiner Arbeiten zuvor auch Bühne und Kostüme, um Raum und Bewegung optimal aufeinander abzustimmen. Das ist voll und ganz gelungen.

## **Weltkugel oder Unterwelt**



Giuseppe Spota.  
(Foto: Björn Heckmann)

Nach Spotas Entwurf hat Christopher Davies die Bühne konstruiert: eine hohe, nach vorne offene, grau-silbrige Kugelhälfte, mittig durch einen Spalt aufgebrochen. Er gibt

den Blick frei auf einen leuchtenden Wasserfall, der sich in einen Feuerstrom verwandelt. Die monumentale Skulptur lässt viele Assoziationen zu: Eine gespaltene Weltkugel, der Krater der Unterwelt, die unüberwindliche Todesgrenze, die bösen Gräben von Dantes „Inferno“ oder eine Arena.

Wenn sich die Konstruktion dreht, fällt der Blick auf die stützenden Galerien der Rückseite. Spota füllt den Raum mit den Tänzerinnen und Tänzern seiner Truppe in weißen, am Saum verkohlten Brautkleidern. Sie vervielfältigen die Figur der Eurydike, die zunächst unauffällig auf einem Podest in halber Höhe der Kugelwand verharret und sich dann allmählich aus der Schar der Tanzenden löst. Orpheus dagegen dominiert als einzelne Gestalt in weißem Anzug die Szene, unverkennbar die Hauptperson, deren Seelenregungen ebenfalls durch eine Gruppe von Tänzern verkörpert werden. Der Chor des Musiktheaters im Revier, straff artikulierend und mit kernigem Klang, kommentiert von den Seitenrängen und lässt im zweiten Akt die Furien und Geister wie aus einer anderen Sphäre erklingen (Einstudierung: Alexander Eberle).

**Starke Symbole innerer Vorgänge**



Expressive Kraft und Spannung fordernde Figuren: Die MiR Dance Company in Glucks „Orpheus und Eurydike“. (Foto: Zoran Varna)

Spota wandelt das statische Stück mit seinem ganz auf das Drama der Liebenden konzentrierten Verlauf zum lebendigen Theaterereignis. Das Tanzensemble, mal in voller Stärke, in intimen Szenen der Reflexion auch im pas de deux oder pas de quatre, illustriert nicht, sondern begleitet die Handlung in expressiven, Kraft und Spannung fordernden Figuren. Bewundernswert, wie fließend und geschmeidig die Tänzer die Bewegungsabläufe kontrollieren; atemberaubend, wie sie etwa eine Körperdrehung in der Luft, nur vom Fuß des Partners gestützt, mit Eleganz bewältigen. Wenn sich die Tänzer auf die ansteigende Kugelwand werfen, um den begehbaren Rundlauf auf halber Höhe zu erreichen oder zu erklettern, wird die Aktion zum starken Symbol innerer Vorgänge: Sehnsucht, Unerreichbarkeit, Vergeblichkeit, Verzweiflung.

Musikalisch hat Giuliano Betta das Heft in der Hand: Nach einer gehetzten Ouvertüre beruhigt sich das Tempo – und die Neue Philharmonie Westfalen glättet den zuvor durch störrische

Bläsereinsätze aufgerauten Klang zu einem dezent bläserbetonten Gleichgewicht, in dem die Harfe als Soloinstrument – der Leier des Orpheus entsprechend – eine prominente Rolle spielt. Betta lässt das Orchester eher elegant als mit „historisch informiertem“ Schmirgel spielen. Indem er die Balance der Instrumente fein dosiert variiert, meidet er die „edle Einfalt“ des Gluck’schen Klassizismus, der gerne zu Langeweile führt.

Die drei Gesangspartien sind in Gelsenkirchen ansprechend besetzt: Constanze Jader hält mit einem kühl-dunklen Mezzosopran mit kernigem, aber nicht überzüchtetem Vibrato eine noble Distanz zu den existenziell aufwühlenden Schmerzen des Orpheus. Verzweifelt führt er den Kampf um die Kontrolle der schließlich alle Vernunft überwältigenden Emotionen beim Versuch, Eurydike aus der Unterwelt zu führen.

### **Misstrauen gegen glückliches Ende**

Heejin Kim schärft das Profil der leicht in elegische Passivität abgleitenden Eurydike, die nicht verstehen kann, warum ihr geliebter Gatte auf die nonverbale Kommunikation durch den Blick verzichten muss. Diese Szene bis zur tödlichen Zuwendung Orpheus’ gestaltet Spota mit den Sängern zum ergreifenden Höhepunkt seiner Inszenierung. Am Ende bleibt offen, ob Amors Eingriff in die Logik des Unglücks erfolgreich ist: Tamina Biber aus dem Opernstudio NRW verkündet mit leichter, strahlender Stimme den Triumph der Liebe über den Tod. Doch Orpheus und Eurydike bleiben getrennt – und man wünschte sich, die allgegenwärtige Skepsis gegen das „lieto fine“, das glückliche Ende, würde einmal der tröstlichen Botschaft weichen, dass die Liebe doch eine Chance habe.

Spota jedenfalls hat die Gunst der Stunde genutzt und Gelsenkirchen einen denkwürdigen Abschiedsabend beschert. Am 7. März 2026 wird er noch einmal als Choreograf zu erleben sein, wenn er einen der vier Teile des Tanzabends [„Il Gran Finale“](#) gestaltet.

*Weitere Vorstellungen: 14., 18. Dezember, 3., 25. Januar, 6., 22. Februar, 4. April. Karten im [Internet](#) oder telefonisch unter (0209) 4097 200.*

---

# **Kulturauftrag vorbildlich erfüllt: Die Tage Alter Musik in Herne und ihre Verdienste im Salieri-Gedenkjahr**

geschrieben von Werner Häußner | 7. Mai 2026



Antonio Salieri auf einer um 1815 entstandenen Lithografie.

Ohne die „Tage Alter Musik“ in Herne wäre der 200. Todestag Antonio Salieris in Deutschland sang- und klanglos vorüber gegangen. Mit einer konzertanten Aufführung seiner Oper „La Grotta di Trofonio“ erinnerte das vom WDR und der Stadt Herne getragene [Festival](#) an den 1825 gestorbenen einflussreichen Komponisten, der für die Nachwelt nur noch als angeblicher Rivale Mozarts in Erinnerung geblieben ist.

Wer sich mit Salieris Musik befasst, wird immer wieder überrascht: Zwar bleibt sein melodischer Ausdruckswille hinter dem Mozarts zurück; auch den dichten, von Überraschungen sprühenden Satz des Salzburgers sucht man bei Salieri

vergebens. Aber der formale Erfindungsreichtum und der souveräne Umgang mit den konventionellen Formen der italienischen Oper belegen Salieris Meisterschaft ebenso wie die farbige Instrumentationskunst. Der 1750, also vor 275 Jahren, im oberitalienischen Städtchen Legnago geborene Komponist erweist sich außerdem als genuiner Dramatiker: Seine Musik bleibt stets nahe am Text, passt ihre Formen elegant an die Situationen an. Vor allem hat Salieri das Talent zur Satire – eine Facette, die Mozart kaum gepflegt hat.

In der nach der Uraufführung 1785 in Wien höchst erfolgreichen „opera comica“ über die „Grotte des Trophonius“ kann sich diese Vorliebe in schönsten Tönen ausleben. Das Libretto des Klerikers Giambattista Casti, eines Meisters spöttischer Dichtungen, gibt ihm die passende Vorlage. Der vom griechischen Schriftsteller Pausanias detailliert geschilderte Kult um das Orakel des Trophonius in Bötien war den in antiker Mythologie wohlgebildeten Kreisen der Opernbesucher bekannt.

### **Philosophische Dilettanten und Esoteriker**

Casti spinnt dieses Wissen ein in eine Gesellschaftssatire, in der philosophische Dilettanten ebenso verspottet werden wie der damals weit verbreitete Spiritismus, der sich im Glauben an allerlei geheimnisvolle Naturkräfte, übersinnliche Erscheinungen und okkulte Machenschaften äußerte. Mozart hat in „Così fan tutte“ den damals verbreiteten Mesmerismus – eine Heilmethode mittels magnetischer Kräfte – parodiert; Salieri und Casti nehmen mit „elektrischen Dünsten, ... die Nerven und Muskeln erschüttern ...“, die Esoterik der Zeit aufs Korn. Bei ihnen ist der scharlatanische Zauberer Trofonio der Auslöser aller Verwirrungen: Zwei Paare, die sich schon gefunden haben, und ein Heiratspakt, natürlich nur von Männern besiegelt, geraten durch einen Besuch seiner Zaubergrotte gründlich durcheinander.

Der Gang durch die Höhle verändert die Persönlichkeit: So wird

aus dem Verehrer Platons und Liebhaber antiker Philosophen Artemidoro ein leichtfertiger Spötter; aus Plistene, der sich in der Grotte lediglich ein pikantes Abenteuer mit einer Nymphe verspricht, ein vergeistigter Jüngling. Für die beiden Mädchen, die belesene Ofelia und die zu jedem Scherz aufgelegte Dori ist der Wesenswandel ihrer Bräutigame eine Katastrophe. Der Vater der beiden, schon durch seinen Namen „Aristone“ als idealer Charakter im Sinne einer graecophilen Aufklärung gekennzeichnet, versucht zu beschwichtigen. Vergeblich. Trofonio verwandelt schließlich die beiden jungen Männer zurück. Doch bevor sie ihre Bräute wiedersehen, geraten diese in die Grotte und werden zu Opfern des Zaubers.

Beim nächsten Treffen ist die Verwirrung komplett: Dori, auf einmal „Weisheit, Reife, Ernst“ suchend, kann mit ihrem flatterigen Plistene nichts mehr anfangen; Ofelia, ungeniert frech, setzt ihrem wieder würdevoll gewordenen Artemidor mit selbstbewusstem Spott zu. Die Rettung ist die Rückverwandlung seiner Töchter auf Bitten des verzweifelten Vaters. Trofonio besingt mit Pauken und Trompeten den Triumph seiner Zauberkünste. Zum guten Ende wird die unveränderliche, treue Liebe besungen und der Hexenmeister mit seinen geheimen Wissenschaften bleibt zurück.

### **Musikalische Anspielungen und Ironisierungen**

Es ist wie bei Jacques Offenbach: Humor hat ein kurzes Verfallsdatum, und da wir Anspielungen, Ironisierungen, Parodien und Übertreibungen oft nicht mehr erkennen, erschließt sich der Sinn vieler seiner Buffonerien nur über die kulturelle Vermittlung einer verständigen Inszenierung. Auch Castis ungenierte Ironie braucht Vorwissen, um verstanden zu werden – sonst geraten die Konstellationen und Charaktere seiner Komödie ins Blässlich-Schematische.



Die Münchner Hofkapelle in Herne. (Foto: Thomas Kost)

Salieris Musik ist da ein Heilmittel: Die pathetischen Dreiklänge, der chromatische Abstieg der Melodielinie und die jähren Akzente der Ouvertüre lassen sich unschwer als Anspielungen auf die Tragödien Christoph Willibald Glucks (und Salieris eigene tragische Opern) verstehen. Das Allegro kommt beschwingt gassenhauerisch daher. Ein großer Auftritt Aristones erklärt mit einer Gleichnisarie die so unterschiedlichen Charaktere seiner beiden Töchter, spielt aber auch auf die beiden Flüsse Lethe (Vergessen) und Mnemosyne (Erinnern) an, die im Trophonius-Kult eine Rolle spielen. Nikolay Borchev erklärt die beiden Ströme aus einer Quelle mit ausladendem Bassbariton, während das Orchester das Wasser über die Steine springen und schäumen lässt.

### **Prägnante musikalische Charakterisierung**



Maria Hegele bei der konzertanten Aufführung von Salieris „La Grotta di Trofonio“ in Herne. (Foto: Thomas Kost)

Auch die beiden jungen Damen sind musikalisch prägnant charakterisiert: Maria Hegeles Mezzosopran kleidet das sanfte Pathos der ernstesten Ofelia in gepflegtes Singen, das sich auch in gerundeten Haltetönen und kunstvoller messa di voce bewährt. Später bringt sie, zu witziger Leichtlebigkeit verwandelt, ihre trällernden Frechheiten gekonnt über die Rampe. Mit frischem, hellem Timbre stellt Elisabeth Freyhoff die unbeschwerte Dori vor, die im zweiten Akt nach einer prachtvollen Arie in komischer Ernsthaftigkeit in gravitatische Tiefe hinabsteigt.

Jan Petryka darf nach den lautmalerisch durcheinanderzwitzchernden Vögeln im Forst in breiter lyrischer Kantilene die erhabenen Empfindungen des Philosophen in Waldes Wonne besingen, während das Orchester im Mittelteil seiner Arie das Lärmen der Stadt imitiert. Für den galanten Schelm Plistene findet der bewegliche Tenor von Jorge Navarro Colorado den richtigen Ton. Erst in der zehnten Szene hat

Jonas Müller als Trofonio seinen großen Auftritt und beschwört in unverkennbar ironisch getöntem Pathos die „unsichtbaren Geister“, bevor er den wissbegierigen Artemidor in seine Höhle lockt. Mit Pauken und Trompeten besingt er im zweiten Akt seine bleibende Zaubermacht.



Dirigent Rüdiger Lotter. (Foto: Thomas Kost)

Unter Leitung von Rüdiger Lotter zeigt sich die Münchner Hofkapelle nach unscharf artikuliertem Beginnen allen augenzwinkernden Wendungen und ironischen Spitzfindigkeiten von Salieris Musik gewachsen. Da lassen die Streicher die erhabene Lyrik triefen, lachen die Bläser über hochgestimmtes Philosophieren, ergießt sich das Orchester in edler melodischer Einfalt á la Gluck und kontrastiert sie mit leichtfüßigen Weisen aus der Buffa. Das Tempo und die Verwirrungen des ersten Finales weisen schon auf Rossini voraus; auch das Männerterzett im zweiten Akt – von Zeitgenossen gepriesen, aber auch für geschmacklos gehalten – ist mit seinem wiederholten „qua, qua, qua“ ein herrliches Beispiel sprachlich-musikalischen Slapsticks, wie wir ihn bei Rossini und Offenbach wiederfinden.

**Bis zum 16. Dezember im Internet-Auftritt des WDR nachzuhören**

Dass sich die Beschäftigung mit Antonio Salieri lohnt, hat diese Aufführung bei den „Tagen Alter Musik“ bewiesen. Der WDR hat damit vorbildlich seinen Kulturauftrag erfüllt und für das Salieri-Gedenkjahr einen wertvollen Beitrag geliefert. Denn ansonsten bleibt die Ausbeute zum 275. Geburtstag und 200. Todestag des Wiener Hofkapellmeisters mager, trotz der verdienstvollen Arbeit von Jürgen Partaj und seiner [Initiative](#) „SALIERI 2025“ in Wien, die etwa viele Schätze aus Salieris kirchenmusikalischem Schaffen zu Gehör gebracht hat.

Aber die europäische Opernszene nahm von den Jubiläen kaum Notiz. Nur in seiner Heimatstadt Legnago im Veneto gab es im Oktober eine szenische Aufführung von Salieris „Falstaff“; am Salzburger Landestheater setzten Alexandra Liedtke (Regie) und Carlo Benedetto Cimento (Dirigat) die fantastische Oper „Il Mondo alla Rovescia“ in Szene, in der in damals komischer Verdrehung die Frauen auf einer von einer Generalin beherrschten Insel die Macht haben.

Dass aus der Zusammenarbeit Salieris mit Giovanni Battista Casti außer der bekannten Theaterpersiflage „Prima la musica, poi le parole“ zwei weitere musikalische Satiren entsprangen, ist leider fast völlig unbekannt. Beide Opern durften aus Gründen politischer Opportunität nicht uraufgeführt werden und kamen erst im 20. Jahrhundert zu Bühnenehren: „Catilina“ (Darmstadt, 1994) ist eine makabre Abrechnung mit politischen Intrigen; „Cublai, gran Kan dei' Tartari“ (Würzburg, 1998) eine bissige Satire auf höfische Machtspiele. Auch die großen Tragödien Salieris wie „Les Danaïdes“ harren darauf, Jahrzehnte nach ihrer Wiederentdeckung wieder eine kritische Würdigung auf der Bühne zu erfahren.

**Antonio Salieris Oper „La Grotta di Trofonio“ ist bis 16. Dezember im Internet nachzuhören:**

**<https://www1.wdr.de/mediathek/audio/wdr3/konzert/audio-tage-alter-musik-in-herne-wiener-griechen-100.html>**

---

# Dortmunder Jugendoper: Ein Zoo am Lager Buchenwald

geschrieben von Werner Häußner | 7. Mai 2026



Der Zoo, in Emine Güners Bühne ein trostloser Ort für den Pavian (Cosima Büsing), das Murmeltier (Wendy Krikken) und den Bären (Franz Schilling). (Foto: Björn Hickmann)

**In einem Zoo lebt ein Nashorn. In einer Winternacht stirbt es plötzlich. Was war geschehen?**

Vertrug das exotische Tier die Kälte nicht? Hatte es Heimweh? Das fragen sich ein Murmeltier und der kürzlich erst neu angekommene Bär. Oder hat das Nashorn „sein Horn zu tief in Angelegenheiten gesteckt, die es nichts angehen“, wie der Vater einer Pavian-Familie mutmaßt?

Den [Zoo](#), den Komponist Edzard Locher und sein Librettist Daniel C. Schindler als Schauplatz für ihre [Oper](#) für junges Publikum ab Zwölf gewählt haben, den gab es wirklich. Er lag direkt am Zaun des Konzentrationslagers [Buchenwald](#) bei Weimar. Der Lagerkommandant ließ ihn von den Häftlingen errichten; die Lagerbewacher und ihre Familien sollten sich dort entspannen. Alte Fotos zeigen, dass vom Tierpark aus Zaun und Lager sichtbar waren. Auch die Weimarer machten Ausflüge in den Zoo. Gewusst und gesehen haben sie natürlich nichts – ebenso wenig wie die Frau des Lagerkommandanten, die fröhlich Fotos schoss, auf denen die Baracken im Hintergrund zu erkennen sind.

Die Oper mit dem etwas umständlichen Titel „Was das Nashorn sah, als es auf die andere Seite des Zauns schaute“ nennt weder den Namen Buchenwald noch den Begriff „Konzentrationslager“. In Anlehnung an ein erfolgreiches [Schauspiel](#) von Jens Raschke erzählt sie in knapp 90 Minuten eine Fabel. Der Blick auf den Ort des Grauens fällt aus der Perspektive der Tiere im Zoo. Bär, Murmeltier und Pavian erkennen „Gestiefelte“, denen es offensichtlich gut geht, und „Gestreifte“, denen übel mitgespielt wird. Sie gehen damit unterschiedlich um: Das Murmeltier schläft und vergisst, der Pavian will nichts wissen. Nur der Bär, der gibt sich nicht zufrieden: Er will herausfinden, was es mit dem Schornstein auf sich hat, aus dem so übelriechender, beißender Qualm dringt. Und er ist damit dem Schicksal des Nashorns, das er nie kennengelernt hat, auf der Spur. Sehr zum Missvergnügen des Pavians, der seine Angst vor den möglichen Folgen der Bärenaktionen laut herausschreit.

### **Mehr als Feigheit oder Zivilcourage**

Locher und Schindler entwickeln aus der Fabel kein Zeitstück zur Geschichte der Grausamkeit im Nationalsozialismus. Sie schildern vielmehr in einer Parabel mögliche Reaktionen auf das Unsagbare: Wegschauen, Verdrängen, Verharmlosen, aber auch Courage, Wissensdurst, Entschlossenheit. Und sie entdecken im Verhalten der Zootiere die Angst, die in ihre Existenz

hineinkriecht und den vermeintlich so geordneten und harmlosen Alltag vergiftet. Es sind Verhaltensweisen, wie sie Menschen an den Tag legen, die mit Unrecht, Unterdrückung, brutaler Gewalt konfrontiert werden. Schauen sie hin, fühlen sie mit, handeln sie? Oder machen sie die Augen zu, nehmen nichts wahr, ergeben sich ihrer Angst und ihren Ohnmachtsgefühlen? Da geht es um weit mehr als um Feigheit oder Zivilcourage.

Der Oper gelingt es, ohne expliziten Geschichts- oder Politikbezug, aber auch ohne belehrenden Zeigefinger zu fragen, wie wir uns verhalten – in einer Situation, in der sich die Spaltung der Gesellschaft und der Einfluss menschenverachtender Ideologien immer deutlicher abzeichnet. Für die Schülerinnen und Schüler, die bei der Uraufführung im „Operntreff“ des Dortmunder Opernhauses dabei waren, könnte das Thema bis in ihren Schulalltag reichen: Wo entdecken sie Ausgrenzung, wo versteckte oder offene Gewalt, wo Mobbing? Und wie reagieren sie?

### **Angst und Ignoranz**

Die sensible Inszenierung von Stephan Rumphorst lässt die drei Tier-Darsteller mit ihrem nur halb verstehenden Blick auf das Lager der „Gestiefelten“ und der „Gestreiften“ die ganze Ratlosigkeit, Angst und Verdrängung ausdrücken, bis hin zu einer schmerzhaften, von einem Trommel-Exzess überdröhnten Panik-Attacke des Affen. Cosima Büsing, von Emine Güner mit rosa Wimpern und Gesäßtaschen behutsam als Pavian gekennzeichnet, spielt sich die Seele aus dem Leib, charakterisiert von schmeichelnder Kantilene bis zum schrillen Schrei die Seelenlagen ihrer Tierfigur.



Die „Bärenburg“ gab es tatsächlich im Weimarer Zoo. Emine Güner hat sie auf ihrer Bühne stilisiert nachgebaut. (Foto: Björn Heckmann)

Wendy Krikken reckt und streckt sich nach dem Winterschlaf in wohliger Ignoranz, auch wenn dem Murmeltier klar ist, dass „das Nashorn etwas gesehen hat“. Immerhin: Es nimmt sich vor, den gestorbenen Kumpel nie zu vergessen. Am Ende wird in einer Szene, die für Jens Raschke der Ausgangspunkt seines Stücks war, in einem poetischen Bild die Wahrheit über den Tod des Nashorns offenbart – in einer Schilderung, deren träumerische Magie über den Fabel-Realismus der Geschichte hinausreicht. Da ist der Bär (Franz Schilling, deutlich artikulierend und mit der Stimme gestaltend) schon mit jungenhaftem Elan aus seiner

„Bärenburg“ ausgebrochen und Opfer seines Wissen-Wollens geworden.

Dass beschränkte Mittel starke Ergebnisse möglich machen, ist an der Musik von Edzard Locher abzulesen: Die atmosphärisch bedrückende, trostlos graue Bühne Emine Güners ist flankiert von zwei Schlagzeugbatterien, zwischen denen Sven Pollkötter hin und her eilt, um vom Vibraphon bis zum Gong Klangerzeuger jeglicher Machart zu bespielen. Charmant beginnt die Musik – unsichtbar von Olivia Lee-Gundermann dirigiert – mit melodischen Motiven, die jeweils einem Tier zugeordnet sind, sich aber im Verlauf des Stücks nicht als Leit- oder Charaktermotive vordrängen.

### **Musik verdichtet die Emotion**



Der Autor der Schauspiel-Vorlage für die Oper, Jens Raschke, und (rechts) Komponist Edzard Locher. (Foto: Werner Häußner)

Lochers Musik schafft Stimmungen und stützt die Stimmen, die er meist wortfreundlich, in emotional hitzigen Situationen aber auch in extreme Höhen und Lautstärken führt. „Was das Nashorn sah ...“ ist seine erste Arbeit für das Musiktheater, das der Komponist aus der Praxis gut kennt: Er ist seit 2016 Erster Schlagzeuger des Orchesters des Hessischen Staatstheaters Wiesbaden und so mit dem Repertoire der Oper wohl vertraut. Im Nachgespräch nach der Uraufführung waren es junge Zuschauer, denen in der Musik die verdichtete, über das bloße Wort hinausführende Emotion auffiel.

Mit dieser Premiere einen Tag nach dem Gedenken an die Reichspogromnacht leistet die Junge Oper Dortmund einen eindrücklichen Beitrag zum Erinnern. Die Kunst spricht, wo die Zeitzeugen verstummen. Und das an einem Ort in Dortmund, der mit den Schrecken der braunen Jahre eng verbunden ist: Das Opernhaus steht an der Stelle der 1938 von den Nazis abgerissenen [Synagoge](#).

*Weitere Vorstellungen: 18., 21. November; 3. Dezember; 21. Januar; 5. Februar; 15. Mai; 17. Juni. Beginn jeweils 11 Uhr. Weitere Termine in Planung. Info: <https://www.theaterdo.de/produktionen/detail/was-das-nashorn-sah-als-es-auf-die-andere-seite-des-zauns-schaute/>*

---

**Groteske Sozialkritik im Asia-Restaurant: In Hagen startet eine neue Intendanz**

# mit Peter Eötvös' „Der Goldene Drache“

geschrieben von Werner Häußner | 7. Mai 2026



Spielfreudiges Ensemble (von links): Nike Tiecke, Anton Kuzenok, Angela Davis, Kenneth Mattice, Ks. Richard van Gemert. (Foto: Leszek Januszewski)

**Abschied und Neubeginn: Mit dem ehrgeizigen Projekt einer Uraufführung hat Intendant Francis Hüfers in Hagen noch einmal für einen Höhepunkt gesorgt. Auch sein Nachfolger Søren Schuhmacher bekennt sich zum Musiktheater der Gegenwart.**

„American Mother“, die Oper der amerikanischen Komponistin Charlotte Bray, einfühlsam inszeniert von Travis Preston und vom Orchester unter dem ebenfalls scheidenden GMD Joseph Trafton auf makellosem Niveau gespielt, setzte einen tief bewegenden Schlusspunkt unter Hüfers achtjährige Intendanz.

Schuhmacher wird sich am 4. Oktober mit einem Klassiker,

Verdis „[La Traviata](#)“, als Regisseur vorstellen. Seine auf fünf Jahre angelegte Intendanz eröffnet er jedoch mit Zeitgenössischem: „[Der goldene Drache](#)“ des im letzten Jahr verstorbenen Peter Eötvös stellt zugleich das neue Format „CloseUP!“ vor: Das Publikum darf auf die Bühne, sitzt auf drei Seiten um eine zentrale Spielfläche. Die vierte Seite, zum offenen Bühnenportal und dem leeren Zuschauerraum hin, besetzen die sechzehn Musiker des Orchesters.

Seit der Uraufführung 2014 in Frankfurt wird „Der goldene Drache“ häufig gespielt. Das liegt sicher auch an der perfekten Machart der Vorlage, einem Schauspiel von Roland Schimmelpfennig, das 2010 zum „Stück des Jahres“ gekürt wurde. Die Story dreht sich um einen jungen, illegal in einem Schnellrestaurant arbeitenden Chinesen mit wahnsinnigen Zahnschmerzen. Da er nicht zum Zahnarzt gehen kann, reißen ihm die Kollegen den kariösen Zahn mit einer Rohrzange. Der „Kleine“ verblutet; sein Leichnam wird in einen Fluss geworfen.

### **Lakonisches Erzählen und surreale Komödiantik**

Wie Schimmelpfennig verbindet Eötvös sozialkritischen Realismus mit grotesken Zügen, verwebt in das Drama des „Kleinen“ die alte Fabel von der Grille und der Ameise. Sie wird zum schockierenden Gleichnis ausbeuterischer Abhängigkeit und sexuellen Missbrauchs. Kennzeichnend für die stark gekürzten Textfassung, die Eötvös in Absprache mit Schimmelpfennig für sein Musiktheater erstellt hat, ist das Ineinandergreifen von lakonischem Erzählen und surrealer Komödiantik, die einmünden in eine fantastische Übersteigerung am Ende, wenn der „Kleine“ als Toter übers Meer nach Hause schwimmt.

Der Monolog des toten jungen Chinesen ist das einzige ariose Innehalten in den gut 90 Minuten und sprengt die Erzählebenen. Wenn zuletzt der gezogene Zahn in einen Fluss gespuckt wird, erinnert die absurde Szene nicht nur an den von Eötvös

geschätzten Samuel Beckett, sondern reißt einen transzendenten Horizont auf: Der junge Mensch und sein Zahn sind im Fließen des Wassers wieder vereint. „Der Zahn ist weg, als ob er nie dagewesen wäre“, ist der letzte Satz des Stücks.

### **Zwischen leichtfüßigem Boulevard und verstörender Intensität**

In ihrer Inszenierung in Hagen bricht Julia Huebner den Strang des Erzählens auf, gibt den realistisch anmutenden Abschnitten in der beengten Küche des Asia-Restaurants einen verfremdenden Touch von überzogenem Boulevard, setzt die Fabel-Szenen der Grille durch eine Gondel und Live-Videos auf Distanz, lässt sie dadurch gleichzeitig verstörend eindringlich wirken.

Das Spiel der fünf Hagener Ensemblemitglieder, die in achtzehn Rollen schlüpfen, hat Züge des Impro-Theaters und wirkt leichtfüßig und überzogen, als käme es von der Bretterbühne eines Jahrmarkts. Die Kostümwechsel auf offener Szene (punktgenau karg von Iris Holstein) unterstreichen die Distanz vom naturalistischen Spiel und heben die Extreme und Kontraste hervor, auf die Eötvös abgezielt hat.

Mit der Musik von Peter Eötvös demonstrieren die Hagener Musikerinnen und Musiker, wie vertraut sie mittlerweile mit dem Idiom zeitgenössischer Klänge und Strukturen sind. Steffen Müller-Gabriel spornt an, wo es um rhythmische Pointen oder Klangakzente geht, dämpft aber ab, wo untergründiges Flüstern, dünnwandige Tongebilde und verhaltene Akkorde gefragt sind. Eötvös' setzt nicht auf Schärfe und Überwältigung, aber auch nicht auf süffiges Illustrieren. Er nimmt Anleihen bei Kabarett- und Operettenmusik, lässt dem Sprachrhythmus und dem verständlichen Wort stets den Vortritt. Wenn sich die Leichtigkeit verdichtet, bilden sich magisch schillernde Blasen luftigen Klangs.



Angela Davis in „Der Goldene Drache“, u.a. als Ameise.  
(Foto: Leszek Januszewski)

Das Hager Ensemble mit Angela Davis, Anton Kuzenok, Richard van Gemert, Kenneth Mattice und der leichtstimmigen, ursprünglich aus dem Musical kommenden Sopranistin Nike Tiecke als „Kleinen“ findet die Balance zwischen Disziplin und Momenten grotesker Übertreibung. Ein gelungener Start in die neue Spielzeit, der hoffen lässt, dass Schuhmacher das bisherige Niveau in Hagen hält und durch neue Akzente bereichert.

Info:

<https://www.theaterhagen.de/veranstaltung/der-goldene-drache-1926/0/show/Play/>

---

# Eisiger Schauer für Barbarossas Knochen: Verdi und Rossini zur Saisoneröffnung in der Philharmonie Essen

geschrieben von Werner Häußner | 7. Mai 2026



Der Dirigent Riccardo Chailly in der Philharmonie Essen.  
(Foto: Brescia e Amisano ©Teatro alla Scala)

Erfreulich, dass Riccardo Chailly mit Orchester und Chor des Teatro alla Scala beim Saison-Eröffnungskonzert der Essener Philharmonie einmal nicht den Schlager aller Chorschlager mitgebracht hat. Statt „Va pensiero“ aus Giuseppe Verdis „Nabucco“ eröffnen sie ihr Konzert mit italienischer Opernmusik von Verdi und Rossini mit einer mitreißenderen

**Hymne als dem „Gefangenenchor“: „Viva Italia“, der Einleitungsschor aus Verdis vernachlässigter „La Battaglia di Legnano“.**

Man spürt den Kampfgeist des Risorgimento, den Enthusiasmus der italienischen Einigungsbewegung: Ein „heiliger Pakt“, so heißt es, verbinde die Söhne Italiens (die Töchter waren damals nicht gefragt), mache sie zu einem Heldenvolk. Ein eisiger Schauer möge die Knochen des wilden Barbarossa durchfahren!

Viel eindringlicher als im „Nabucco“, der erst im Zuge der Auseinandersetzung mit den österreichischen Besatzern seinen nationalrevolutionären Anstrich erhielt, formuliert Verdi hier sein Ideal der Einigung Italiens. Die Ouvertüre zur „Schlacht von Legnano“, in der es um den Sieg der Lombardischen Städteliga über Kaiser Friedrich Barbarossa anno 1176 geht, ruft den unwirschen, roh-lapidaren Ton der Frühwerke auf, aber der lyrische Teil steht auf der Höhe der folgenden Opern „Luisa Miller“ und des bedeutenden, immer noch nicht gerecht geschätzten „Stiffelio“. Filigrane Bläser und hymnische Tutti, vom Scala-Orchester mit Saft und Sensibilität gespielt, tauchen Verdis Melodien in glühende Kantilenen; der Chor beginnt verhalten a cappella und steigert sich gegen den „wilden Barbarossa“ in schäumendes Forte. Ein fulminanter Auftakt!

Auch mit Vorspiel und Einleitungsschor zur Oper „I due Foscari“ stellen Chailly und seine Ensembles ein Werk vor, das mehr Beachtung verdient hätte. Chailly hat es schon als junger Dirigent zum 200-Jahr-Jubiläum der Scala 1978 dirigiert und aus seinem Dornröschenschlaf erweckt. Der Chor „Silenzio, mistero“ fängt die unheimliche Atmosphäre eines nächtlichen Venedig ein, das nicht romantisch verbrämt, sondern ein düsterer Schauplatz von Verrat, Intrige und Lebensgefahr ist.

Weniger glücklich programmiert sind die anschließenden Ausschnitte aus „La Traviata“ und „Otello“. Die Chorstretta am

Ende des Festes bei Violetta („Si ridesta in ciel l'aurora ...“) eignet sich als Zugabe („Es ist Zeit für uns, zu gehen ...“), hat aber als vorbeihuschendes Presto zu wenig Substanz, um für sich allein zu stehen. Auch die beiden Chöre der Wahrsagerinnen und der Stierkämpfer aus dem zweiten Akt, dem Fest bei Flora, sind mit ihrer prägnanten Rhythmik und ihrer koloristischen Melodik reizvolle Stücke, die ihre Wirkung aber eher im szenischen Zusammenhang als im Konzert entfalten. Ähnlich die Chöre aus „Otello“.

### **Leuchtender Klang und breites Ausdrucksspektrum**

Dass die Sängerinnen und Sänger aus Mailand unter ihrem Direktor Alberto Malazzi einen leuchtend-kernigen Klang pflegen und selbst zwischen dem fahlen „sotto voce“ – der Meisterschaft halblauten Singens – und einem plastischen Pianissimo über ein breites Ausdrucksspektrum verfügen, bleibt unbestritten. Die Musiker des Scala-Orchesters wissen natürlich, wie sie einen Bogen spannen, wie sie Bläser und Streicher abmischen und wie in bläserbewehrten Tutti ein transparenter Klang bewahrt wird. Chailly hält stets einen Rest von Reserve aufrecht; so klingt das Vorspiel zu „La Traviata“ nicht depressiv-wehmütig, sondern resigniert-erhaben.

Dieses Ideal eines polierten, strahlenden, aber expressive Emphase meidenden Klangs kommt im zweiten Teil des Konzerts den Ausschnitten aus Gioachino Rossinis „La gazza ladra“, „Semiramide“ und seinem „Tell“ – hier in der italienischen Fassung als „Guglielmo Tell“ – entgegen. In der „Diebischen Elster“ sind die beiden kleinen Trommeln zwar am äußeren linken und rechten Rand des Ensembles positioniert, aber die Echo-Wirkung wird nicht realisiert. Die Dynamik bleibt gedämpft – somit spielt sich keine Szene ab, sondern die Musik bleibt auf Distanz.

### **Energie und Noblesse in Rossinis Chören**

Die vordergründig malerische Ouvertüre zu Rossinis letzter Oper mag Chailly nicht dramatisch eindringlich aufladen. Im Orchester hat die Cello-Gruppe einen glänzenden Auftritt; auch die Holzbläser, namentlich die Flöten, verschlingen sich makellos in ihren melodischen Arabesken. Die finale Attacke wird weder im rhythmischen Biss noch in der Lautstärke vulgär übertrieben – das tut dem Stück gut. Wirkungsvoll gestaltet ist der Chor aus der 13. Szene der „Semiramide“, „Ergi omai la fronte altera, regio Euftrate“. Da lassen die Scala-Choristen die Nähe zu Verdi und damit die expressive Kraft Rossinis spüren; der wuchtige Chorklang hat Energie und Noblesse.

Auch der Chor der Schweizer aus der zweiten Szene des Dritten Akts von „Guglielmo Tell“ mit dem Wechsel von Soldaten und Frauen und dem Passo a tre für das Ballett ruft szenische Assoziationen hervor und verbirgt nicht, dass dieser Moment vor den Augen Geslers mit untergründiger Aggression aufgeladen ist, die sich im scheinbar so harmlos-folkloristischen Bordun der Männerstimmen artikuliert. Jubel des Essener Publikums für einen dankbaren Abend voller Italianità.

### **Große Orchester in Essen zu Gast**

Die Philharmonie Essen startete mit diesem Konzert in eine neue Spielzeit, deren Programm weitere weltweit bedeutende Orchester wie das London Symphony Orchestra (5. Oktober), das Israel Philharmonic Orchestra (1. November), die Wiener Symphoniker (14. November) und das London Philharmonic Orchestra (4. Dezember) enthält. Zu Gast sind Dirigenten wie Daniele Gatti, Philippe Herreweghe, Marie Jacquot, Klaus Mäkelä, Sir Antonio Pappano, Raphaël Pichon, Petr Popelka, Sir Simon Rattle oder einer der Porträtkünstler der Saison, Maxym Emelyanychev.

Neben der Geigerin Carolin Widmann und der Jazz-Legende Nils Landgren gehört zum Quartett der Porträtkünstler auch der Dirigent Lahav Shani. Der Musikdirektor des Israel Philharmonic und designierte Chefdirigent der Münchner

Philharmoniker geriet über seine künstlerische Tätigkeit Mitte September in die Schlagzeilen, als er und die Münchner Philharmoniker vom Flanders Festival in Gent in Belgien eingeladen wurden. Als Grund wurde angegeben, der in Tel Aviv geborene, 36 Jahre alte Dirigent habe sich nicht eindeutig von der israelischen Regierung distanziert. Die Absage aus Sorge vor „emotional aufgeladenen Reaktionen“ wurde als Bankrotterklärung vor dem Terror und von Presse und Kulturszene weithin als kruder Antisemitismus gewertet.



Lahav Shani. (Foto: Marco Borggreve)

Auch die Philharmonie Essen stellte sich in einer Stellungnahme im Umfeld des Konzerts der Münchner Philharmoniker in Essen klar hinter ihren Porträtkünstler, der sich vielfach für Dialog und Versöhnung eingesetzt hat. Bei dem Konzert am 13. September in Essen distanzierte sich der belgische Premierminister Bart De Wever noch einmal öffentlich von der Entscheidung des Festivals van Vlaanderen.

Lahav Shani wird in Essen noch zwei Mal zu erleben sein: Am 1. November gastiert er mit dem Israel Philharmonic Orchestra mit

Paul Ben-Haims Sinfonie Nr. 2 und dem Fünften Klavierkonzert Ludwig van Beethovens, gespielt von Igor Levit. Am 28. Februar 2026 steht beim Rotterdam Philharmonic Orchestra Richard Strauss' „Till Eulenspiegel“ auf dem Programm, dazu das Zweite Klavierkonzert Dmitri Schostakowitschs mit Shani in der Doppelrolle als Dirigent und Solist.

---

# Auf der Suche nach einer geträumten Melodie: Marc L. Voglers „Klangstreich“ in der Jungen Oper Dortmund

geschrieben von Werner Häußner | 7. Mai 2026



Der Komponist Marc L. Vogler wuchs in Gelsenkirchen auf.

(Foto: Christian Palm)

**Finn ist nur eine kleine Note, aber mit einem großen Traum. Im Reich der Wünsche und Imaginationen hat sie eine wunderschöne Melodie gehört, die sie nicht mehr loslässt. Davon erzählt „Klangstreich“, eine [Oper](#) für Menschen ab vier Jahren, geschaffen von einem 27 Jahre alten Komponisten, uraufgeführt während des Theaterfestes als Auftragswerk der [Jungen Oper Dortmund](#).**

Eigentlich gehört die Note in ein Geburtstagslied; da springt sie einfach raus. Das Lied hat jetzt ein Loch. Aber die kleine Note Finn macht sich auf den Weg. Sie begibt sich auf die Suche nach ihrer eigenen, ihrer geträumten Melodie. Und dazu braucht sie Hilfe.

[Marc L. Vogler](#), letzter Schüler von Manfred Trojahn, hat das Libretto von Dany Handschuh – nach dem Kinderbuch „Klangstreich – eine Note tanzt aus der Reihe“ von Inge Brendler – zu einem knapp 40-minütigen Capriccio für drei Sänger verarbeitet. Keine Instrumente, keine Begleitung, nur drei Stimmen: Eine kreative Herausforderung, die überraschend lebendig und farbig gelungen ist.

Vogler – nicht verwandt mit dem einst berühmten schwedischen Hofkapellmeister, Komponist und Musiktheoretiker Abbé Georg Joseph Vogler – hat bereits mit 17 in seiner Heimatstadt Gelsenkirchen als Pianist debütiert. Zwei Monate später, am 15. Januar 2016, kam seine erste Oper „Streichkonzert – Con brio ohne Kohle“ mit einem selbst verfassten Libretto auf die Bühne des Kleinen Hauses des Musiktheaters im Revier. Die Satire kam an; Vogler begann sein Studium bei dem ausgewiesenen Opernkomponisten Manfred Trojahn, gewann 2022 den Deutschen Musikwettbewerb und ist seither in allen musikalischen Genres gefragt und produktiv. In den Spielzeiten 2024/25 und 2025/26 ist Vogler Composer in Residence an der Oper Dortmund. Dort wurden bisher seine Opern [„Marie Antoinette oder: Kuchen für alle“](#) und die Bürger:innenoper

„Who cares?“ uraufgeführt.

Im Operntreff des Dortmunder Opernhauses, eine als variable Spielstätte genutzte ehemalige Cafeteria, lassen sich Kinder und ihre erwachsenen Begleitungen in einem kissengepolsterten Rund nieder. Anna Hörling hat die Bühne mit einfachen Requisiten für den mobilen Einsatz, etwa in Schulen, gestaltet: Als Schauplatz der Wanderung der Note Finn genügen ein mannshohes Metronom und ein Paravent mit abknickenden Notenlinien. Da stecken die drei Sänger ihre (Noten-)Köpfe durch und intonieren „Du hast heut' Geburtstag ...“ Finn (Franz Schilling), schwarz-weiß mit Fliege und kurzer Pluderhose, macht sich auf den Weg: Eine Band probt, und Sängerin Wendy Krikken rockt mit der E-Gitarre, deren jaulende Glissandi und Tonpassagen von Cosima Büsing allein mit der Stimme nachgeahmt werden.

Weiter geht's in ein Jazz-Café, wo ein – ebenso vokal imitiertes – Plüsch-Saxofon schmeichelt und ein Beatbox-Kontrabass den Rhythmus vorgibt. Aber die ersehnte Melodie bleibt aus: „Die wirst Du hier nicht finden“, bedeutet die Sängerin Antonia der kleinen Note. Wie Prinz Tamino in der „Zauberflöte“ geht Finn seinen Erkenntnisweg weiter, streift durch trocken auf Papier konservierte Musik und durch pseudo-bayerische Jodeljuchzer, bis sich endlich – schwebend, leuchtend, wunderschön – die gesuchte Melodie einstellt. Alle dürfen mitsingen; die Kinder im Publikum, vorher gebannt lauschend, überwinden endlich ihre Scheu vor fremdem Raum und unvertrauten Menschen, und sie machen mit.

### **Anspruch ist so hoch wie in der „großen“ Oper**

Gerade die offene Neugier, das unverbrauchte Gehör und die unverbaute Auffassungsgabe von Kindern und Jugendlichen lässt sie vorbehaltloser als so manchen Klassik- oder Opern-Roué auf zeitgenössische Musik reagieren. Vogler macht keine Kompromisse, um sein Werk „leichter“, „fasslicher“ oder „zugänglicher“ zu gestalten. Er unterscheidet nicht, ob er für

die „große“ Oper schreibt oder ob seine primäre Zielgruppe Kinder oder Familien sind. „Die Verantwortung, der Anspruch ist immer derselbe“, sagt der Komponist. „Die Liebe zum Detail, die Begeisterung für die stilistische Vielfalt ist bei einem Kinderstück gleich – wenn nicht noch höher. Denn Kinder sind gnadenlos ehrlich. Wenn ich es schaffe, ein Kinderpublikum mit Musik zu begeistern, dann weiß ich, dass da Qualität drinsteckt.“

Mit „Klangstreich“ wird dieser Anspruch eingelöst – unter erschwerten Bedingungen. Mit nur drei Stimmen, ohne jede Instrumentalbegleitung, die Spannung zu halten und musikalische Abwechslung zu garantieren, fordert von den drei Protagonisten, in jedem Moment präsent und konzentriert zu sein. Dazu kommt die Nähe zum Publikum. Franz Schilling, Wendy Krikken und Cosima Büsing schlüpfen gekonnt in ihre unterschiedlichen Rollen und setzen die polyphone und polystilistische Musik Voglers mit fabelhafter Intonation um. Ob Beatbox oder Kantilene, Geräusch, Gesang oder raffiniert verpacktes „Carmen“-Zitat: Die Drei harmonieren im besten Sinn des Begriffs und entfalten so eine Geschichte, die nicht nur unterhaltsam durch musikalische Genres streift. Die kleine Note Finn, die alleine nur für einen kläglichen Ton steht, findet erst in der Harmonie zu sich selbst und zu ihrem Traum. Wer will, mag darin auch eine berührende humane Botschaft entdecken.

*Geplant sind bisher 14 Vorstellungen, zehn davon mobil, der Rest im Foyer des Opernhauses Dortmund. [Das Stück](#) ist für Schulen, Gruppen etc. mobil buchbar. Info: [crschmidt@theaterdo.de](mailto:crschmidt@theaterdo.de)*

---

# Im Geniekult vergessen: Vor 200 Jahren starb der Komponist Antonio Salieri

geschrieben von Werner Häußner | 7. Mai 2026



Antonio Salieri auf einer um 1815 entstandenen Lithografie.

Er gehört zu den bedeutendsten musikalischen Figuren im Wien des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Aber die Nachwelt hat aus Antonio Salieri einen zweitrangigen Kleinmeister und Rivalen Mozarts gemacht. Noch in seinem Theaterstück „Amadeus“ –

**weltbekannt geworden durch Miloš Formans gleichnamigen Film von 1984 – benutzt Peter Shaffer die längst widerlegte Legende, Salieri habe Mozart mit Gift beseitigt.**

Der Film erzählt, wie der Italiener das kindlich-amoralische Genie „Amadeus“ durch seelischen Druck langsam ums Leben bringt. Er will damit Gott seine Macht zeigen: Jenem Gott, der sich in Mozarts perfekter Musik offenbart. Ihn, Salieri, dagegen hat er dazu verdammt, als einziger zu erkennen, wie mittelmäßig seine eigenen Kompositionen in Wirklichkeit sind. Und das, obwohl sich Salieri Gott mit all seiner kreativen Kraft und einem moralisch einwandfreien Leben als Instrument der Offenbarung zur Verfügung gestellt hat.

Die Wirklichkeit ist weniger melodramatisch: Mozart und Salieri waren im Wien Josephs II. keine Konkurrenten und schon gar keine Gegner, im Gegenteil. Alle Äußerungen in den Quellen, die etwa von „Cabalen“ gegen die „Hochzeit des Figaro“ raunen, halten einer Überprüfung nicht stand. Mozart selbst berichtet in seinem letzten Brief an seine Frau Constanze, Salieri habe „Die Zauberflöte“ mit aller Aufmerksamkeit gesehen: „ ... von der Sinfonie bis zum letzten Chor, war kein Stück, welches ihm nicht ein bravo oder bello entlockte.“ Salieri sorgte nach dem Tod Mozarts weiterhin für Aufführungen seiner Werke und Constanze gab ihren jüngsten Sohn Franz Xaver bei ihm in den Kompositionsunterricht. Feindschaft sieht anders aus.

Warum also die haltlosen Gerüchte, woher die Abwertung Antonio Salieris und die Schmähung seiner Musik als bedeutungslos? Da spielt der gerade in Deutschland gepflegte Geniekult des 19. Jahrhunderts eine gewichtige Rolle: Gegen den strahlenden Stern Mozarts hatten italienische „Kleinmeister“ keine Chance zu bestehen. Der antiitalienische Affekt des ersten Mozart-Biographen Franz Niemetschek tat ein Übriges: Das Genie wurde dem intriganten Haufen „verdienstloser Menschen“ und ihrem „welschen Geklingel“ gefährlich und entfachte den „Neid mit der ganzen Schärfe des italienischen Giftes“, unterstellt er.

So verschwanden Salieris rund 40 Opern von den Spielplänen. Bei seinem Tod am 7. Mai 1825 in Wien war er als Autorität hoch geachtet, als Komponist jedoch schon so gut wie vergessen. Seine Schüler Ludwig van Beethoven und Franz Schubert hatten ihn verdrängt, das Rossini-Fieber die Wiener Opernbühne geradezu ins Delirium versetzt. Aber seine pädagogische und organisatorische Arbeit wirkte nach: Der Pianist Karl Czerny gehört zu seinen Schülern, der Komponist Joseph Leopold von Eybler, ebenso Johann Nepomuk Hummel und der Franzose Ferdinand Hérolde. Er nahm Franz Schubert unter seine Fittiche. Salieri unterrichtete Größen wie Giacomo Meyerbeer, der zu den einflussreichsten Opernschöpfern des 19. Jahrhunderts gehört, Simon Sechter, den Lehrer Anton Bruckners, und in seinen letzten Lebensjahren den jungen Franz Liszt. Er war 1823 an der Gründung des Konservatoriums der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien beteiligt. und bildete zahlreiche exzellente Sänger aus, so auch Mozarts „geläufige Gurgel“ Catarina Cavalieri.

Erst in den letzten Jahrzehnten sind die Werke Salieris wieder entdeckt worden, seit 1975 sein „Falstaff“ in Verona wieder aufgeführt wurde. Seine erfolgreichen Pariser Opern in der Nachfolge Christoph Willibald Glucks („Tarare“, „Les Danaïdes“) ließen die Eigenart seiner Kompositionsweise einem staunenden Publikum vor Augen treten: Salieri bleibt stets nahe am Text, deutet lebhaft, farbig und dramatisch dicht die Aussagen des Librettos aus. Nicht umsonst haben Kapazitäten wie Cecilia Bartoli Salieris Musik für sich entdeckt. 2004 sang Diana Damrau eine der extrem anspruchsvollen Sopranpartien von Saliers „L'Europa riconosciuta“ anlässlich der Wiedereröffnung des renovierten Mailänder Teatro alla Scala. Das innovative, bei der Uraufführung enthusiastisch gefeierte Werk erklang 1778 zur Eröffnung der Scala zum ersten Mal.

Salieris Freude an der Textdeutung kommt seinen satirischen Werken zugute – eine Facette, die Mozart kaum gepflegt hat:

Die aus politischen Gründen unaufgeführt gebliebene Oper „Cublai, großer Khan der Tartaren“ („Cublai, Gran kan de' Tartari“) erwies sich bei ihrer Entdeckung 1998 am Theater Würzburg als beißender Spott auf beschränkt-gefährliche Machthaber, manipulative Priester und Erzieher, intrigante Hofschranzen und eitle Liebhaber. In dieser Produktion sang Diana Darmau die Rolle der persischen Prinzessin Alzima. Eine ähnliche politische Satire, „Catilina“, konnte erst 1994 in Darmstadt uraufgeführt werden.



Derzeit in Salzburg zu erleben ist eine Rarität aus der Feder Antonio Salieris: „Il mondo alla rovescia“ („Die verdrehte Welt“). Hier ein Szenenfoto mit Luke Sinclair, Alexander Hüttner und dem Unterstimmenchor. (Foto: SLT/Tobias Witzgall)

Zum Salieri-Jubiläum 2025 – zu feiern ist am 18. August auch der 275. Geburtstag des italienischen Meisters – veranstaltet seine Heimatstadt Legnago eine [Serie](#) „Salieri 200“ mit Konzerten und einer Aufführung von „Falstaff“. In Legnago verlebte der Kaufmannssohn die ersten 16 Jahre seines Lebens,

bis er 1766 vom Komponisten Florian Leopold Gasmann in Venedig entdeckt und nach Wien mitgenommen wurde, wo er ab 1774 als Kammerkompositeur und Kapellmeister der italienischen Oper wirkte .

In [Wien](#) steht Salieris Gedenkjahr im Schatten des Johann-Strauß-Jubiläums. Dennoch bietet eine Initiative „Salieri 2025“ zahlreiche Veranstaltungen wie Vorträge, Symposien, Konzerte mit seiner Musik und der seiner Schüler sowie ein Opernprojekt zur Satire „Prima la musica, poi le parole“ an. In [Salzburg](#) zeigt das Landestheater noch bis 27. Mai „Il Mondo alla Rovescia“ („Die verdrehte Welt“), ein absurdes Spiel um Geschlechterrollen und -identitäten.

<https://www.salieri2025.at/>

<https://teatrosalieri.it/salieri200/>

<https://www.salzburger-landestheater.at/de/produktionen/die-verdrehte-welt-il-mondo-alla-rovescia.html?m=535>

---

# **Duell der Giganten: Gil Mehmert inszeniert am Broadway ein Stück über Bernstein und Karajan**

geschrieben von Werner Häußner | 7. Mai 2026



Gil Mehmert, der an der Folkwang Hochschule Essen lehrt, setzt Bernstein und Karajan am Broadway in Szene. Foto: Felix Rabas

**Gil Mehmert goes Broadway: Der Regisseur, der seit 2003 im Fachbereich Musical an der Folkwang Hochschule in Essen lehrt und in den Theatern im Revier kein Unbekannter ist, hat sich in New York mit einem Stück über zwei Dirigier-Giganten des 20. Jahrhunderts vorgestellt.**

Leonard Bernstein und Herbert von Karajan, jedem Musikfreund ein Begriff, trafen sich zum letzten Mal 1988 im legendären Hotel Sacher in Wien. Die beiden Rivalen um Marktmacht und musikalische Meinungen verbrachten eine Nacht in der „Blauen Bar“, mit einem einzigen Zeugen, dem Kellner. Der bemerkt

dreißig Jahre später, wie der amerikanische Schriftsteller, Filmemacher und Komponist Peter Danish Bernsteins Gesammelte Briefe liest, erzählt ihm von dieser Begegnung – und der fantasiebegabte Autor fllt die drre Information mit Leben und imaginiert die Inhalte des nächtlichen Gesprächs. Peter Danish kennt die Welt der klassischen Musik gut; sein Debütroman „The Tenor“, 2014 erschienen, erzählt auf der Basis der frühen Biografie von Maria Callas die Geschichte eines jungen Opernsngers, dem der Zweite Weltkrieg die Karriere ruiniert.



Begegnung im Hotel Sacher: Leonard Bernstein (Helen Schneider) und Herbert von Karajan (Lucca Züchner); in der Mitte der Kellner als einziger Zeuge des Abends (Victor Petersen). Die Bühne schuf Chris Barreca, die Kostüme René Neumann. (Foto: Maria Barnova)

Mit „Last Call“, so der Titel des neuen, im März in New York uraufgeführten Stücks, wagt die junge Kölner Produktionsfirma apiro Entertainment den Sprung an den Broadway und hat mit Gil Mehmert einen erfahrenen Regisseur mitgenommen. Er hat u. a.

„Cabaret“ an der Volksoper Wien und Michael Kunzes & Sylvester Levays „Elisabeth“ in Wien inszeniert. Seit er 2011 „Ganz oder gar nicht“ von David Yazbek und 2016 Webbers „Sunset Boulevard“ am Theater Dortmund auf die Bühne gebracht hat, ist er immer wieder als Regisseur auch in der Region hervorgetreten, so zuletzt mit Sondheims „Sweeney Todd“ in [Dortmund](#) und John Kanders „Chicago“ an der Oper Bonn.

„Last Call“ kreist 90 Minuten lang um Tiefsinn und Tratsch: Danish verwebt mit der leichten Hand des geübten „well made play“-Autors spritzige Pointen mit komplexen Themen. Es geht um die Art der Lebensführung – der ernsthafte Karajan versus den lockeren Lebemann Bernstein –, um die jüdischen Proteste gegen den Auftritt des im Dritten Reich regimenahen Österreichers mit mazedonischen Wurzeln 1955 in der Carnegie Hall, um Karajans Vergangenheit im Nazi-Reich und um Bernsteins unkonventionellen Zugang zur Musik, um Homosexualität und Lebensgenuss, um originäre und nachschöpferische Kreativität, aber auch um Selbstzweifel und Lebensbilanzen.

Und so spitzen die beiden Kontrahenten ihre Wortspiele zu und rüsten sich zum Duell der Taktstöcke. Das Publikum in einem der fünf „New World Stages“-Theater, einem Off-Broadway-Kulturkomplex, geht lebhaft mit: Viele Zuschauer sind zu jung, um die beiden Musik-Giganten noch persönlich erlebt zu haben. Wann und warum gelacht wird, lässt durchaus einen Generationen-Unterschied erkennen, aber das Florett der Worte touchiert auch die Jüngeren treffsicher. Man ist offenbar gut informiert. Und lässt sich auch von einer Debatte über den passenden Zugang zu Bruckner und Mahler mitreißen.



Helen Schneider als Bernstein. (Foto: Maria Barnova)

Weil es Gil Mehmert, wie er in einem Interview sagt, mehr auf die Seelen, Herzen und Gedanken als auf die äußere Erscheinung der beiden Protagonisten ankommt, hat er sie mit zwei Frauen besetzt: Helen Schneider, die brillante Musical-Darstellerin und Weill-Interpreten, gibt der Figur Bernstein die weltläufige Nonchalance, den souveränen Humor, eine heitere Gelassenheit, aber auch eine spitze Angriffslust und den beweglichen Intellekt. Ihre Mimik, wenn sie über Karajans Sottisen die Augen rollt oder seine künstlerischen Belehrungsergüsse mit einer beiläufigen Geste beiseite wischt, zieht Lacher und Sympathie auf ihre Seite.



Lucca Züchner als Karajan. (Foto: Maria Barnova)

Die Münchner Schauspielerinnen und Musicalsängerinnen Lucca Züchner schafft es als Karajan, dem Charmebolzen stand zu halten. Wie

sie den alten, vom Schmerz gezeichneten Dirigenten mit den typisch nach hinten frisierten grauen Haaren durch die Szene wanken lässt, hat große Klasse. Bei ihr blitzt Karajans Energie auf, die sich aus dem Willen zu unbedingter Professionalität, künstlerischer Qualität, musikalischer Vollkommenheit speist. Sie verkörpert in manchmal schnarrender Härte, was der „echte“ Karajan in einem Spiegel-Interview 1979 gesagt hat: *„Ich gehe auf keine Party. Was ich liebe, ist das Gespräch mit einem oder zwei Menschen, bei dem ernsthaft diskutiert wird. Mich interessieren eigentlich nur Leute, von denen ich was lernen kann. ... Party-Geschwätz passt nicht in mein Dasein. Ich habe Besseres zu tun.“*

Was für ein Gegensatz zu Bernstein, dem der Gesellschafts-Glamour und die „unterhaltende“ Musik wichtig war – was ihm Lucca Züchner mit vorschnellendem Zeigefinger auch vorwirft. Deutscher Ernst gegen amerikanische Lässigkeit: Solche Szenen belichten die Gegensätze in aggressiver Pointe, um sie Sekunden später witzig und leichtfüßig zu entschärfen, aber nicht zu verharmlosen. Schauspieler-Theater vom Feinsten, zu dem auch Victor Petersen als Kellner seinen Beitrag leistet.

Wenn Peter Danishs Dirigenten-Gefecht etwas vermissen lässt, dann ist es ein Spannungsbogen, der auf einen finalen Coup zuläuft. Sicher beeindruckt, wenn die alten Herren auf der Toilette alleine reflektieren und dabei die Zweifel und Wahrheiten ihrer Existenz streifen. Das Ende allerdings strebt nach Friede, Freude, Sachertorte; der „last call“ gibt sich versöhnlich im Zeichen der Musik. Ein Stück, das man in einer flotten deutschen Übersetzung gerne auf intimer Bühne oder bei Musikfestspielen wiedersehen würde – unterhaltsam reflektierend, wo Grenzen und Größe epochaler Musiker wie Bernstein und Karajan liegen.

**Info:** <https://lastcalltheplay.com/>

---

# Wachsendes Interesse an Musik von Frauen: Warum der Weg ins Repertoire verwehrt blieb und was sich heute ändern muss

geschrieben von Werner Häußner | 7. Mai 2026



Zur „Wiederentdeckung des Jahres“ kürte das Fachmagazin „Opernwelt“ Louise Bertins Oper „Fausto“, die am Aalto Musiktheater im vergangenen Jahr ihre deutsche Erstaufführung feiern konnte. Jetzt war das Stück erneut in Essen zu erleben, mit Mirko Roschkowski (Fausto, rechts) und Almas Svilpa (Mefistofele). (Foto: Froster)

**Komponierende Frauen gibt es, seit es die europäische Kunstmusik gibt, nur ist ihnen die Beachtung über den Tag**

**hinaus versagt geblieben. Erst in jüngster Zeit gelingt es Komponistinnen, dauerhaft im Blick der musikalischen Öffentlichkeit zu bleiben. Die vor wenigen Tagen verstorbene Sofia Gubaidulina ist eine von ihnen, oder die Finnin Kaija Saariaho, die 2023 gestorben ist und deren letzte Oper „Innocence“ am Musiktheater im Revier in Gelsenkirchen eine großartige deutsche Erstaufführung erlebt hat.**

Für das Defizit gibt es vielerlei Gründe, die nicht in der Qualität der Musik liegen: Im 19. Jahrhundert etwa waren Frauen wie die Italienerin Orsola Aspri (um 1807-1884) selbstverständlicher Bestandteil des römischen Operngeschäfts, wie die Wiener Musikwissenschaftlerin Melanie Unseld festgestellt hat. Warum Werken von Frauen den Weg ins historische Repertoire verwehrt wurde, hat gesellschaftliche und ideologische Gründe: eine männlich geprägte Presse, männliche Träger der Überlieferung und der Wissenschaft, schließlich auch der „Geniekult“ des 19. Jahrhunderts, für den ein auf Augenhöhe komponierendes „schwaches Weib“ undenkbar war.

In den letzten Jahren wächst das Interesse an dem, was Frauen hinterlassen haben. Bevor die Qualität ihrer Musik einem nach heutigen Kriterien fundierten Urteil unterworfen werden kann, muss sie erst einmal entdeckt und gehört werden. Denn noch so sorgfältige Editionen, noch so detaillierte musikhistorische Vergleiche nützen nicht viel, wenn sie nur zum Rascheln von Papier führen.



Merle Fahrholz bei  
der  
Pressekonferenz zu  
ihrer Vorstellung  
als neue Essener  
Intendantin 2021.  
(Foto: Werner  
Häußner)

Merle Fahrholz, die 2022 angetretene und 2027 schon wieder scheidende Intendantin des Aalto-Theaters Essen hat sich dieses Themas schon als Dramaturgin in Dortmund angenommen und für ihre Intendanz die Sicht- bzw. Hörbarkeit der Stimmen von Frauen zu einem programmatischen Schwerpunkt erklärt. Dass ein solches Projekt beim eher vorsichtig-traditionell geprägten Essener Publikum nicht gleich auf heftige Gegenliebe stößt, müsste auch den Verantwortlichen klar gewesen sein, die Fahrholz ihr Vertrauen geschenkt haben. Dass es nun ab 2027 wohl wieder weitergehen könnte, wie gehabt, ist bedauerlich.

### **Ein französischer „Faust“**

Dabei ist nicht recht einzusehen, warum eine Oper wie Louise Bertins „Fausto“ – 2023 in deutscher Erstaufführung auf die Aalto-Bühne gebracht – auch bei einem eher das Gewohnte liebende Publikum nicht auf Gegenliebe stoßen sollte. Die

Französin Bertin, eine körperlich beeinträchtigte junge Frau, die von ihrem Vater in jeder erdenklichen Weise gefördert wurde, konnte immerhin drei ihrer vier Opern auf Pariser Bühnen unterbringen – und der Konkurrenzdruck war um 1830 riesig!

Die Essener Aufführung in der Inszenierung von Tatjana Gürbaca, die im Februar noch einmal für eine kleine Serie wieder aufgenommen wurde, zeigt Bertins Eigenheiten im Umgang mit dem Stoff: Sie benutzt andere Quellen als Goethe und schildert einen Faust, der einem unerreichbaren Glück hinterherjagt und dafür bereit ist, die Existenz der jungen Margarita zu zerstören. Die Menschen in diesem Stück sind wankelmütig, manchmal zynisch, aber auch den Zwängen ihrer Gesellschaft unterworfen. Für die Mädchen etwa ist die Liebe Segen und Fluch zugleich: Sie sehnen sich nach Beziehung, wissen aber auch, wie ambivalent die Ehe als einzige akzeptierte gesellschaftliche Form sein kann. Und Mephisto ist bei Bertin eher ein Kommentator, der sich wundert, wie die Menschen sich ihr Glück und Leben selbst zugrunde richten.



Komponistin Louise Bertin.  
(Foto: Bru Zane Mediabase)

Das ist ein Stoff, der unter den Libretti bekannter Opern

problemlos mithalten kann. Und die Musik? Bertin ist sich ihrer Mittel bewusst. Sie kennt den „Tonfall“ ihrer Zeit: Kantilenen á la Donizetti, Buffoneskes nach Art Rossinis, dazwischen Lyrismen, die aus dem Zauberkasten der erfolgreichen Opern Daniel François Esprit Aubers stammen könnten. Aber der Ton ist auf eine charmante Weise eigen, das Eklektische in der Musik hat seinen Platz. Man spürt, dass es dieser komponierenden Frau ums Ganze geht.

### **Blick in die Vergangenheit reicht nicht**

Den Blick nur in die Vergangenheit zu richten, wäre eine halbe Sache: Frauen gehören in der zeitgenössischen Szene zwar vorbehaltlos dazu. Eine „Quote“ wäre auch abwegig und würde ihrer Musik einen Stempel aufdrücken, der ihr nicht bekommt. Gespielt werden soll, was gut ist. Aber neue Stücke müssen sich durchsetzen – und das bedeutet, dass eine Uraufführung hier und da zwar dienlich, aber nicht nachhaltig ist.

Das Fahrholz-Team weiß das, und hat für eine deutsche Erstaufführung die Oper „The Listeners“ der Amerikanerin Missy Mazzoli nach Essen geholt. Ein Werk, das den Stand des Komponierens in den USA anschaulich repräsentiert. „Accessible and surprising“ beschreibt Mazzoli ihre Absicht, mit ihrer Musik Menschen zu erreichen, ohne Kompromisse in der Qualität zu machen. Bei ihr stehen nicht Form und Struktur im Vordergrund, sondern der Klang, den der Essener GMD Andrea Sanguineti „eine Umarmung“ genannt hat.



Szene aus der Deutschen Erstaufführung von Missy Mazzolis „The Listeners“ am Aalto-Theater Essen. (Foto: Alvise Predieri)

„The Listeners“ ist ein ambivalenter Titel: Es geht um Menschen, die einen Brummtönen hören, der nicht von innen kommt und als Teil der Außenwelt feststellbar ist. Claire bricht – von diesem Ton gepeinigt – aus ihrer geordneten Lehrerinnen- und Familienwelt aus. Sie schließt sich mit Kyle, einem ihrer Schüler, der den „Hum“ auch hört, einer Selbsthilfegruppe an, die immer deutlicher sektenähnliche Züge zeigt. Schließlich entlarvt Claire den charismatisch-manipulativen Führer Howard und wird selbst zur Anführerin der Gruppe der „Hörenden“. Ein offenes Ende, denn Claire hat sich zwar von ihren bisherigen Rollenzwängen befreit, ob sie aber die Gruppe in eine bessere Zukunft führt, ist fraglich.

### **Manipulation und Befreiung**

Das Thema des Librettos nach einer Erzählung von Jordan Tannahill lässt unterschiedliche Verständnisfacetten zu: Es schildert typische Mechanismen einer Sektenbildung und die Dynamik einer Manipulation, wie sie etwa bei Scientology

beobachtet wurde. Aber es rückt auch den Entwicklungsprozess einer Frau ins Zentrum, die zu ihrer eigentlichen Bestimmung durchbricht. Die vieldeutige Figur eines Koyoten, dargestellt von einem Tänzer, eröffnet zusätzliche Horizonte, wenn man die Rolle des Tieres in der amerikanischen Mythologie einbezieht oder in ihm ein Symbol von „Wildheit“ oder „Natur“ erblickt. Anna-Sophie Mahlers Inszenierung hat diese Aspekte von Mazzolis Oper anklingen lassen, ohne sich zu sehr festzulegen.



Zur letzten Vorstellung von „The Listeners“ stellt sich im Rahmen des Festival „her:voice“ die extra angereiste Komponistin Missy Mazzoli den Fragen des Publikums. (Foto: Werner Häußner)

„The Listeners“ ist auch beachtenswert, weil es gelingt, einen zeitgenössischen Stoff ohne literarische Vorbilder oder historische Bezüge auf die Bühne zu bringen. Das erreichte auch Kaija Saariahos „Innocence“, zu der die finnische Librettistin Sofi Oksanen die Grundlage geliefert hat. Auch

hier geht es um Gegenwärtiges: Zehn Jahre nach einem Schulmassaker müssen sich die Familie und die Schulfreunde des Amokschützen ihren Erinnerungen, ihren Gefühlen und auch ihrer Mitschuld stellen. In der Regie von Elisabeth Stöppler und der musikalischen Ausdeutung durch Valtteri Rauhalampi gelang ein erschütternder Abend im Musiktheater. Derzeit wird das Werk auch an der [Semperoper](#) Dresden in einer Inszenierung von Lorenzo Fioroni gezeigt.

Für die Amerikaner ist das „well made play“ ein wichtiges Kriterium für ein Stück – ein Konzept, das von manchen von Intellekt triefenden Libretti der deutschen Opernszene weit entfernt ist. Mazzolis Librettist Royce Vavrek gehört zu den am meisten gefeierten Musiktheater-Literaten der USA. Warum, war nicht nur in „The Listeners“ erfahrbar: Die Oper „Dog Days“ etwa, die er mit dem Komponisten David T. Little 2012 geschaffen hat, war in Bielefeld, Schwerin und Braunschweig zu sehen und hat in ihrer dystopischen Rätselhaftigkeit den Ruf Vavreks bestätigt. Für die „New York Times“ hat die Oper das Zeug zum „bahnbrechenden amerikanischen Klassiker“.

## **Kammermusik und Symphonik**

Viel mehr noch als für die Oper haben Frauen im Bereich der Kammermusik geleistet. Sie waren entweder selbst ausübende Musikerinnen wie Clara Schumann, Sängerinnen wie Pauline Viardot-Garcia, oder hatten die private Sphäre eines Salons als Plattform, um sich als Komponistin zu zeigen. Wie diese Werke klingen, war in Essen beim zweiten Komponistinnenfestival „her:voice“ hörbar: In einem Kammerkonzert erklang Musik von Alma Mahler-Werfel, die derzeit auch im Essener Museum Folkwang in einer [Ausstellung](#) („Frau in Blau – Oskar Kokoschka und Alma Mahler“) präsent ist. So gut wie unbekannt sind ihre Zeitgenossinnen Evelyn Faltis (1887-1937) und Mathilde Kralik von Meyerswalden (1857-1944).

Alma Mahler stand auch beim Symphoniekonzert der Essener

Philharmoniker im Zentrum: Bearbeitet für Alt und Orchester von Jorma Paula, erklangen fünf ihrer Lieder, die erhalten sind, weil sie der begeisterte Gustav Mahler im Druck erscheinen ließ. Es sind lyrische Miniaturen, durchtränkt von spätromantischer Melancholie, in denen sich Liebende im weiten Wald in sternlosem Dunkel finden und im düsteren Nebel ein Kindermund ein „Lichtlein“ aufgehen lässt. Bettina Ranch sang die Kostbarkeiten, gestützt von der gekonnt revitalisierten romantischen Orchestersprache, eher auf Klang als auf Deklamation bedacht mit weich strömenden Vokalen und Brokatschimmer im Timbre.

Auch im Falle der Symphonik wirkt in der Entstehung des „Kanons“ von Beethoven bis Bruckner und Mahler ein analytischer Filter mit: Relevant und anerkannt ist, was gattungsgeschichtlich Neues mit sich gebracht hat. Zu den nicht wenigen Symphonien, die diesen Anspruch nicht erfüllen, aber dennoch satztechnisch tadellose, abwechslungs- und einfallsreiche Musik bieten, gehören nicht nur Werke komponierender Frauen. Auch Symphoniker wie Charles Gounod oder Louis Théodore Gouvy ereilte das Schicksal einer – zudem nationalistisch gefärbten – Nichtbeachtung. Wie viel schwerer haben es in solchem Ambiente komponierende Frauen wie Emilie Mayer (1812-1883), Louise Farrenc (1804-1875) oder Charlotte Sohy (1887-1955) mit ihrer einzigen Symphonie.

### **Einfallsreich und professionell**

Wer die Werke hört, die sich allmählich in Konzertprogrammen durchsetzen, kann nur bedauern, wie solche einfallsreichen und professionellen Arbeiten einfach verschwinden konnten. Sohys cis-Moll-Sinfonie „La grande guerre“, geschrieben 1914-1917, erstmals aufgeführt 2019, ist nur bedingt dazu zu zählen. So eindrucksvoll die gedrückte Stimmung des Beginns ist, so gekonnt sie Melodien ausbreitet und im zweiten Satz „vif“ Scherzo-Anklänge einführt: Die Instrumentierung ist stets dick, Kontraste fehlen und dem Hörer fällt es schwer, thematische oder strukturelle Fixpunkte zu erkennen – zumal

die Essener Philharmoniker unter der sich wacker durchschlagenden Düsseldorfer Kapellmeisterin Katharina Müllner nicht zur gewohnten plastischen Durchzeichnung der dichten Gewebe finden. Da fällt der Kontrast zur Musik einer souveränen Könnlerin drastisch aus: Kaija Saariahos „Ciel d’Hiver“ ist ein Meisterstück feinsten fragiler flimmernder Klänge, in dem die Essener Philharmoniker zeigen, wie gut sie ihre solistischen Passagen untereinander abstimmen.

Überzeugender wirkt, was der Dirigent Jakob Lehmann vor einiger Zeit in Köln mit dem Concerto Köln aus Frauenfeder präsentiert hat: Louise Farrenc (1804-1875) ist in den Jahren 1845 bis 1849 mit drei Sinfonien hervorgetreten, die allen Maßstäben ihrer Zeit standhalten können. Auch ihre in Köln erklangene Es-Dur-Ouvertüre op. 24 aus dem Jahr 1834 ist ein mitreißendes Werk, vom düsteren Don-Giovanni-Pathos der Einleitung, über die einprägsame Thematik des Allegro bis zur gekonnten Finalwirkung. Man hört eine abwechslungsreiche Instrumentierung und aparte melodische Erfindung. Auch Emilie Mayers viersätziges Sinfonie Nr. 7 in f-Moll von 1856 kann mühelos mithalten: eine regelgerechte, dennoch nicht unoriginelle Sonatenform im Kopfsatz, ein farbenreicher Gesang im Adagio, der sich im Blech hymnisch erhebt, ein Scherzo mit rhythmischem Pep und einigen Überraschungen und ein energisches Finale. Das ist Musik, die man gerne wieder hört.

---

*Im Januar 2027 plant das Aalto-Theater Essen die Uraufführung der Oper „Day of Night“ der finnischen Komponistin Outi Tarkiainen. „Day of Night“ ist eine Koproduktion des Aalto Musiktheaters und der Finnish National Opera, wo die Oper dann im Herbst 2027 gezeigt wird. „Day of Night“ basiert auf dem gefeierten Debütroman „Halla Helle“ von Niillas Holmberg. Das Buch setzt sich den in Nordskandinavien beheimateten Sámi, dem einzigen indigenen Volk Europas, auseinander, dem Holmberg selbst angehört. Der finnisch-französische Autor Aleksì Barrière hat aus dieser Vorlage ein packendes Opernlibretto*

*geschaffen. Intendantin Merle Fahrholz schreibt dazu: „Die Oper thematisiert den Wandel einer Region hinsichtlich Natur und Industrie, der sich auch im Ruhrgebiet beobachten lässt.“*

---

# Subtile Facetten, plakative Momente: Dmitri Schostakowitschs Elfte Sinfonie in Düsseldorf

geschrieben von Werner Häußner | 7. Mai 2026



Alina Ibragimova und Michael Sanderling nach dem Konzert der Düsseldorfer Symphoniker in der Tonhalle Düsseldorf.  
(Foto: Susanne Diener)

**Bei Michael Sanderling, trifft zu, was oft nur als Lobpreis-**

**Rhetorik zu klassifizieren ist: Er ist ein geborener Schostakowitsch-Dirigent. Zu erleben war die konzentrierte Rhetorik, der tiefinnerliche Ernst, den er den Sinfonien mitgibt, jetzt in der Düsseldorfer Tonhalle in einem Konzert mit den Symphonikern.**

Michael Sanderling kam 1967 in Ost-Berlin zur Welt, er ist Sohn des Dirigenten Kurt und der Kontrabassistin Barbara Sanderling. Sein Vater hat nicht nur eine Reihe Schostakowitsch-Sinfonien mit dem Berliner Sinfonie-Orchester und anderen aufgenommen, er war auch eng mit dem Komponisten aus der Sowjetunion befreundet. Sanderling erinnert sich in einem [Interview](#) an die „sehr eindrückliche Persönlichkeit“ mit der besonderen Stimme und der angespannten, fast angsteinflößenden Mimik. Zum Biographischen – das für sich gestellt ja noch nicht viel aussagt – tritt ein Eintauchen in die Musik von klein an hinzu. Als deren Höhepunkt hat Sanderling mit der Dresdner Philharmonie alle 15 Sinfonien Schostakowitschs aufgenommen: Zeugnisse einer intensiven Beziehung, die aus beharrlichem Studium und aus tief verwurzelter Liebe lebt.

In diesem Jahr begeht die musikalische Welt am 9. August den 50. Todestag des Komponisten. Anlass für eine große [Werkschau](#) mit allen Sinfonien und Solokonzerten vom 15. Mai bis 1. Juni im Gewandhaus Leipzig. Da mitzuziehen, fällt schwer, aber auch die Orchester und Konzerthäuser in der Rhein-Ruhr-Region setzen ihre Schwerpunkte. So hielt es die Philharmonie in Essen im Februar mit dem Zweiten Klavierkonzert mit Anna Vinnistkaya und den Streichquartetten Nummer eins und neun mit dem Jerusalem Quartet.

### **Präsent, aufmerksam, klangpoliert**

Die Symphoniker in Düsseldorf würdigten Schostakowitsch mit der Elften Sinfonie mit Sanderling am Pult – ein Konzert, das zum Ereignis geriet. Nicht nur, weil die Düsseldorfer sich präsent, aufmerksam und klangpoliert wie selten dieser

expressiven Musik widmen. Michael Sanderling gelingt es, dem Orchester die subtilen Facetten, aber auch die plakativen Momente dieser beschreibenden, manchmal wie Filmmusik wirkenden Komposition zu entlocken. Denn mit der klassischen Form hat Schostakowitsch wenig im Sinn. Nur die vier Sätze erinnern an das früher unabdingbare Gerüst; der Inhalt schildert, statt motivisch-thematische Entwicklungen zu forcieren. Die Themen beruhen auf Arbeiter- und Revolutionsliedern; der letzte Satz zitiert mit typisch ironischem Hintersinn die „Warschawjanka“ aus der Zeit, als die Polen gegen Russland um ihre Selbständigkeit kämpften.

Mit dem Titel „1905“ hat der Komponist der Sinfonie einen historischen Bezugspunkt gegeben: den Volksaufstand des 9. Januar 1905 in Sankt Petersburg, den der Zar mit brutaler Gewalt beenden ließ. Schostakowitsch hatte jedoch eher den niedergeschlagenen ungarischen Aufstand von 1956 im Sinn, als er das Werk ein Jahr später schrieb – eine Konnotation, die damals auf keinen Fall offen zutage treten durfte.

Schostakowitsch wäre jedoch nicht einer der führenden Komponisten des 20. Jahrhunderts, hätte er lediglich sinfonische Filmmusik entworfen. Zwischen allen vier Sätzen gibt es motivische Verzahnungen, erklingen Reminiszenzen an bereits Gehörtes oder Details, die in einem späteren Satz musikalisch bedeutsam werden. Sanderling gestaltet die Balance der Klänge so, dass die strukturierenden Elemente hervortreten, stört aber nicht den „erzählenden“ Fluss der Entwicklung.

### **Solistische Herrlichkeiten**



Große Geste, aber nicht viel zu erzählen: Alina Ibragimova mit den Düsseldorfer Symphonikern in der Tonhalle Düsseldorf. Michael Sanderling und das Orchester überzeugten dagegen mit Schostakowitschs 11. Sinfonie. (Foto: Susanne Diener)

Dabei kann er sich auf die Symphoniker verlassen. Das gespannte Pianissimo der Streicher zu Beginn mit seinen engen Intervallen schafft Atmosphäre, statt Melos oder gar eine Thematik vorzugeben, wird aber im Lauf der Sinfonie zu einem wiederkehrenden Motiv im Geschehen. Trompetensignale, kleine Trommel, Pauken, dann die Holzbläser mit einer ersten Melodie – das sind allmählich aufgebaute, sich intensivierende Bausteine. Mahler grüßt von ferne, und Sanderling erweist sich als Meister des atmosphärischen Spannungsaufbaus. Immer wieder nimmt er auch die Steigerungen der Dynamik zurück, damit er die Reserven an dramatischen Knotenpunkten voll ausspielen kann. Die explodieren im zweiten Satz, der die Hetzjagd und das Massaker an den Arbeitern schildert, mit Trommelgerassel wie MG-Salven, jagenden Streichern, gellenden Bläsern – und dann gespenstischer Ruhe.

Im dritten Satz mit der Überschrift „Ewiges Andenken“ hören wir die tiefen Streicher wie aus einem Guss, einen düster-erhabenen Choral, große, weite Melodielinien und – stets plastisch geschichtet – das Ostinato-Fundament der Musik. Das riesige Aufbäumen des letzten Satzes mündet in Glocken – ob Sieges- oder Totenglocken, das bleibt offen. Das Düsseldorfer Orchester glänzt als Ganzes, aber auch in solistischen Herrlichkeiten wie der Bassklarinette, dem Fagott oder der sensibel den Ton stufenden Blechbläserabteilung.

### **Strangulierter Lyrismus**

Etwas erzählen sollte auch das Violinkonzert Ludwig van Beethovens, das Sanderling vor die Elfte stellte – aus seiner Sicht eine sinnige Wahl, weil er zwischen Schostakowitsch und Beethoven das einigende Band einer gesellschaftlich bewusst agierenden Musik erkennt. Die Solistin Alina Ibragimova beginnt zu den noch etwas metallharsch klingenden Violinen des Orchesters mit einem vorsichtigen, fast zärtlichen Ton, filigran, aber gefestigt. Sie hält den Kontakt mit Konzertmeister Dragos Manza, interagiert mit dem Orchester, bettet ihr Instrument in den Klang ein.

Aber es gelingt ihr nicht, im Laufe des ersten Satzes den Ton zu befreien: Ihr Forte weitet sich nicht strömend, sondern bleibt anämisch, bricht nicht aus stranguliertem Lyrismus aus. Am schönsten fließt noch das Larghetto des zweiten Satzes; im dritten bleiben Schwung und wilde Kadenz-Entschlossenheit unbefreit. Der Charakter der Bekenntnismusik, der das Konzert mit Schostakowitsch verbinden könnte, will sich nicht zeigen.

---

## **Mehr von Schostakowitsch in der Region**

*Schostakowitsch steht in der Region noch mehrfach auf den*

Programmen in Oper und Konzert: Die Deutsche Oper am Rhein zeigt am 30. März und an weiteren Terminen im April und Mai die konzentrierte, auf Beiwerk verzichtende [Inszenierung](#) Elisabeth Stöpplers von „Lady Macbeth von Mzensk“ mit dem eindrucksvollen Dirigat von Vitali Alekseenok. In [Köln](#) spielt das Gürzenich-Orchester am 6., 7. und 8. April unter Eliahu Inbal die 15. Sinfonie. Die Achte steht am 6., 7. und 11. Mai auf dem Programm des Sinfonieorchesters [Münster](#) unter Golo Berg. Am 10. Mai spielt Lahav Shani mit Musikern des Israel Philharmonic und der Münchner Philharmoniker das g-Moll-Quintett op. 57 im [Konzerthaus](#) Dortmund.

Am 5. Juni ist das Jerusalem Quartet in der [Tonhalle](#) Düsseldorf zu Gast mit Schostakowitschs Streichquartett Nr. 12. Am 8. und 9. Juni erklingt in [Köln](#) die Fünfte mit dem Gürzenich-Orchester unter dem designierten neuen Kapellmeister Andrés Orozco-Estrada. Joseph Trafton dirigiert am 17. Juni das Philharmonische Orchester [Hagen](#) mit der Zehnten. Beim [Klavier-Festival Ruhr](#) gibt es dann einen Schostakowitsch-Schwerpunkt mit [Evgeny Kissin](#). Am 2. Juli spielt er in der Tonhalle Düsseldorf die h-Moll-Sonate op. 61 und eine Auswahl aus den Präludien und Fugen; am 7. Juli ist er im Anneliese Brost Musikforum Ruhr Bochum zu Gast. U.a. mit Gidon Kremer (Violine) spielt Kissin dort die letzten Werke, die Schostakowitsch vor seinem Tod 1975 komponiert hat.

Im Kurort Gohrisch in der Sächsischen Schweiz finden von 26. bis 29. Juni die 16. Internationalen Schostakowitsch Tage statt. Info: <https://www.schostakowitsch-tage.de/>

Weitere Informationen zu Dimitri Schostakowitsch auf der Seite der Deutschen Schostakowitsch-Gesellschaft: <https://www.schostakowitsch.de/>

---

# Ein Prinzip wird Gestalt: Ilaria Lanzino deutet Mozarts „Don Giovanni“ in Dortmund als zeitlose Figur

geschrieben von Werner Häußner | 7. Mai 2026



„Don Giovanni“ in Dortmund: Gleich umzingeln die Schlangen eines Medusenheads den Titelhelden (Denis Velez); sein Kumpan Leoporello (Morgan Moody, rechts) ist fassungsloser Zeuge des unheimlichen Geschehens. (Foto: Björn Heckmann)

Ein großbürgerlicher Wohnsalon. Eine Dame sitzt da und langweilt sich, während nebenan im Raucherzimmer zwei Herren angeregt parlieren, offensichtlich der Komtur und Don Ottavio. Es ist zu vermuten, dass da die Konditionen der Verheiratung verhandelt werden.

Die Frau ist dabei nicht gefragt. Mit Staunen blickt sie auf einen Mann im Kostüm eines Kavaliere des 18. Jahrhunderts. Doch die Faszination weicht rasch nacktem Entsetzen: Donna Anna wird auf dem Tisch vergewaltigt.

Don Giovanni bricht in diese Welt ein wie ein Anachronismus, ein Dämon aus der Vergangenheit zwischen all die Menschen, die Emine Güner an der [Oper Dortmund](#) in Kleider von heute gesteckt hat. Mal scheint es, als bleibe ihnen der Held der Oper unsichtbar, mal reagieren sie auf ihn wie auf eine Erscheinung. Für Ilaria Lanzino ist dieser Kontrast eines der Mittel, mit denen sie in ihrer Regie am Opernhaus Dortmund Don Giovanni einer konkreten Individualität entkleidet. Er ist ein Gestalt gewordenes Konzept, eine Unperson. Eine Metapher des Bösen, das sich im Gewand einer schrankenlosen Männlichkeit zeigt.

Hier geht es nicht mehr um Moral, Schicklichkeit oder Standesehre. Lanzino deckt auf, wie dieses aus der Vergangenheit überkommene Konzept einer rücksichtslosen, gewalttätigen, aber auch getriebenen Übergriffigkeit Frauen aus drei Generationen beschädigt. Sie bleibt dabei nahe am Stück und nahe an der Musik. Und sie offenbart, was vordergründige Deutungen, die sich an Erotik oder Sexualität abarbeiten, nicht einholen können: Don Giovanni ist bei Mozart und Lorenzo da Ponte kein bloß viriler Verführer. Er ist die Verkörperung eines Prinzips, ein Widersacher jeder Humanität. Eine Macht, die erst gestoppt wird, als sie die Übermacht des Transzendenten herausfordert.

### **Ohne Moral: Das Ende einer metaphorischen Figur**

Lanzino verfällt in der letzten Szene aber nicht auf die vordergründige Lösung, die Power der Frauen-Solidarität von Anna, Elvira und Zerlina über die besoffene Männerhorde siegen zu lassen, die sich zum finalen Gastmahl versammelt. Die Stimme des Komturs tönt aus einem riesenhaften Medusenhaupt, dessen Schlangenhaare Don Giovanni umzingeln und verschwinden

lassen. Die Lösung braucht die offene Perspektive des Mythos; in der konkreten Welt finden Leporello und Donna Elvira, zwei geschundene Opfer Don Giovannis, als Paar zueinander. Auch Ilaria Lanzino beendet – wie Roland Schwab in seiner tiefsinnigen [Berliner Inszenierung](#) – die Oper wie die Romantiker des 19. Jahrhunderts ohne das abschließende Sextett. Das Ende einer metaphorischen Figur entzieht sich der Moral.

Ihr Konzept will Lanzino durch eine detailreiche Durchzeichnung der Personen verdeutlichen. Frank Philipp Schlößmanns Bühne eröffnet dafür konkrete Raum-Orte: die vornehme Wohnung Donna Annas und Don Ottavios, ein Jugendzimmer mit Herzchen-Luftballons für Zerlina, in dem als Bild an der Wand allerdings schon das Gorgonenhaupt des Finales zu erkennen ist. Und für Donna Elvira ein Badezimmer, in dessen Wanne sie sich die Beine rasiert. Don Giovannis Sphäre dagegen ist von einer schwarzen, schräg nach hinten gekippten Neonröhren-Wand gekennzeichnet – ein undefinierbarer, mythischer Ort.

Nicht immer gehen die szenischen Chiffren so auf wie diejenige eines blauen Tuchs, das Donna Anna zunächst fasziniert ihrem Verführer überreicht – Blau als Farbe der Romantik? – und an dem sie ihn später wiedererkennen wird. Dass Donna Anna schwanger ist und später ein Baby mit sich trägt, fügt der Figur keine entscheidende Facette hinzu. Auch Donna Elvira ist als ältere, offenbar an ihrer schwindenden äußerlichen Attraktivität leidende Frau mit furiosen Zügen ziemlich verzeichnet. Dass sie ähnlich wie Leporello eine Liste führt, signalisiert eine Beziehung zwischen den beiden, die bis zum Finale verdichtet wird, ohne dass sie zu mehr Klarheit über die Personen beiträgt. Überzeugender ist, wie der Mythos mittels einer Horde von Männern trivialisiert wird: In der finalen Szene stimmen sie – ausgelassen das Mahl Don Giovannis mitfeiernd – ein, als Mozart im Orchester das Zitat aus „Le Nozze di Figaro“ erklingen lässt; fassungslos erkennt Zerlina,

dass auch Masetto demonstrativ in der Schar der Möchtegern-Don-Juans mitmacht.

### **Ohne Romantisierung: Musik in striktem Tempo**

Musikalisch führt George Petrou am Pult die Dortmunder Philharmoniker durch einen „Don Giovanni“ ohne Überraschungen. Manchmal fehlt es an Trennschärfe und Konzentration. Düsteres Moll wird nicht romantisiert. Anklänge an zu Mozarts Zeit schon „alte“ Musik, wie sie etwa Donna Elvira begleiten, wirken angemessen rhetorisch. Die Ensembles machen Freude, weil sie in den Tempi strikt, aber nicht steif, in der Gliederung durchsichtig, aber nicht konstruiert klingen.

Bei den Sängern wünscht man sich den Feinschliff, mit dem zum Beispiel die Streicher des Orchesters ihre Töne formen. Denis Velev fühlt sich als Don Giovanni am wohlsten, wenn er mannsbildhaft mit vollem Sound protzen kann; für die eleganten, verführerischen Töne des Duetts mit Zerlina („La ci darem ...“) und die Canzona „Deh, vieni alla finestra“ ist sein Bass nicht geschaffen. Sein unfreiwilliger Kumpan Leporello wird von Morgan Moody anfangs eher üppig als schlank, später mit angemessen buffonesken Zügen gesungen. Sein Herr hat deutlich auf ihn abgefärbt – das Rot des Jackettfutters signalisiert es –, aber im Wettstreit mit der Aura Don Giovannis kann er als Mensch aus Fleisch und Blut nur den Kürzeren ziehen. Sungho Kim bleibt trotz seines feinfühlig geführten Tenors als Bühnenerscheinung noch blasser, als es die Rolle selbst vorsieht. Imposant, aber ein Riese auf wackligen Beinen: Artyom Wasnetsov als stimmstarker Komtur.

Anna Sohn kann als Donna Anna ihren zuverlässigen, rund und klangvoll gebildeten Sopran zeigen, kommt an technische Grenzen, läuft aber in der Arie „Non mi dir, bell'idol mio“ zu großer Form auf. Tanja Christine Kuhn kann als Darstellerin eindrücklicher überzeugen als mit ihrer überforderten Stimme, die immer wieder stumpf und nicht ausreichend in den Raum projiziert wirkt. Sooyeon Lee spielt als Zerlina den

Soubretten-Liebreiz aus, der mit dem frischen Bariton ihres Masetto, Daegyun Yeong, bestens harmoniert.

*Letzte Vorstellung am 15. März. Tickets unter [www.theaterdo.de](http://www.theaterdo.de) und telefonisch unter (0231) 50 27 222.*

---

# **Die Zähne des Haifischs: Vor 125 Jahren wurde der Komponist Kurt Weill geboren**

geschrieben von Werner Häußner | 7. Mai 2026



Kurt Weill (li.) und Bert Brecht.  
(Foto: Kurt-Weill-Fest Dessau)

**Ernste Musik? Unterhaltungsmusik? Dieser Unterscheidung gab es für Kurt Weill nicht. Für ihn gab es nur „gute und schlechte Musik“. Verwirklicht hat er dieses Konzept, mit dem er die Grenzen zwischen „hoher“ und „populärer“ Kunst niederriss, 1928 mit dem Sensationserfolg der „Dreigroschenoper“. Gemeinsam mit Bertolt Brecht schuf der 28-Jährige dieses Meisterwerk des musikalischen Theaters, das zu den größten Bühnenerfolgen des 20. Jahrhunderts gehört.**

### **Von Anhalt an den Broadway**

Der am 2. März 1900 geborene Sohn des Kantors der jüdischen

Gemeinde in Dessau ging diesen Weg nicht freiwillig. Schon 1933 floh er vor den Nazis nach Paris; zwei Jahre später emigrierte er mit seiner Frau Lotte Lenya in die USA. Weill gelang es, jenseits des großen Teichs Fuß zu fassen. Er tauchte tief in die amerikanische Kultur ein, wollte ein durch und durch „amerikanischer“ Komponist werden. Ab 1936 baute er eine stetige Musical-Karriere auf, die von „Johnny Johnson“ über die Erfolgsstücke „Lady in the Dark“, „A Touch of Venus“ und „Street Scene“ bis zu seiner „musikalischen Tragödie“ mit dem Titel „Lost in the Stars“ 1949 führt. Über der Arbeit zu einem Musical nach Mark Twains „Huckleberry Finn“ erlitt Weill einen Herzinfarkt, an dessen Folgen er vor rund 75 Jahren, am 3. April 1950 starb.

### **Prägende Zeit in Lüdenscheid und Berlin**

Weills musikalische Entwicklung begann früh: Schon in der Schulzeit in Dessau schrieb er erste kleine Kompositionen und betätigte sich als Liedbegleiter. Mit achtzehn Jahren ging er nach Berlin und studierte u.a. Komposition bei Engelbert Humperdinck. Seine Suche nach Neuem hätte ihn beinahe zu Arnold Schönberg nach Wien geführt, aber die prekäre Situation seiner Familie – sein Vater hatte die Stellung als Kantor der jüdischen Gemeinde in Dessau verloren – zwang den Neunzehnjährigen zum Geldverdienen.

Seine erste Stelle fand er am Friedrich-Theater seiner Heimatstadt Dessau als Korrepetitor unter dem damaligen musikalischen Leiter Hans Knappertsbusch. Dessen autoritärer Stil ließ den jungen Weill bei erster Gelegenheit das Weite suchen. Ende November 1919 trat er ein Engagement als Kapellmeister am Stadttheater Lüdenscheid an. Dort sollte er viel über den Alltagsbetrieb eines Theaters lernen, fand er doch die „typischen Verhältnisse einer ‚Schmiere‘ vor, wie Weill-Biograf Jürgen Schebera beschreibt.

Seiner Schwester Ruth berichtet Weill in Briefen vom anstrengenden Alltag an einem kleinen Dreispartentheater, wo

fast in jeder Woche eine Premiere stattfinden musste: *„Du kannst Dir denken, wie ich zu tun habe. Sonntag nachmittag ‚Fledermaus‘, abends ‚Cavalleria rusticana‘, Montag nachmittag ‚Zigeunerbaron‘, abends Premiere einer neuen Operette. Wie ich mit den Proben fertig werden soll, ist mir schleierhaft ...“*. Und ein anderes Mal beklagt er sich: *„Morgen habe ich wieder Premiere, eine furchtbar dreckige Gesangsposse ‚Im 6. Himmel‘ ...“*. Dennoch: In Lüdenscheid, so erinnert er sich Jahre später in den USA, habe er erkannt, *„dass das Theater meine eigentliche Domäne werde würde“*.

### **Meisterschüler bei Busoni**

Weill blieb nicht lange in Lüdenscheid; Ende Mai war die Spielzeit zu Ende. Sein Vater hatte eine neue Stelle angetreten; Weill strebte nach Berlin zurück und hatte Glück: Ferruccio Busoni nahm ihn Ende 1920 als einen von fünf Meisterschülern in seine neue Kompositionsklasse auf. Die Zeit in der brodelnden Kulturmetropole sollte für Weill prägend werden. Als Student schrieb er bereits sein Streichquartett *h-moll*, eine Suite für Orchester und 1921 eine einsätzige Symphonie No. 1. Andere seiner frühen Werke sind verloren.

Weill hielt daran fest, dass seine große Begabung die Arbeit für die Bühne sei. Mit 22 Jahren schrieb er die Musik zu einer Ballettpantomime *„Zaubernacht“*. Darin geht es um einen Kindertraum: Sobald Jungen und Mädchen eingeschlafen sind, kommt die Zauberin und lässt Spielsachen und Märchenfiguren lebendig werden. Partitur und Stimmen waren verschollen und wurden zufällig in der Yale Universität wiederentdeckt. Erst 2010 wurde das Stück beim Musikfest Stuttgart wieder aufgeführt. Eine Kritik würdigte die Musik: *„Weill verwendet genial alle Möglichkeiten seiner Zeit, arbeitet mit atonalen Passagen, lässt die Streicher in schönster Walzerseligkeit schluchzen, imitiert den Neoklassizismus, aber auch die harmonischen Errungenschaften der Zweiten Wiener Schule.“*

### **Ein „Ruhrepos“ mit Bertolt Brecht**

Nach der erfolgreichen Aufführung seiner ersten Oper „Der Protagonist“ lernte Weill im April 1927 Bertolt Brecht kennen. Ihr erstes großes gemeinsames Projekt hätte eine monumentale „Ruhroper“ werden sollen, deren Konzept bereits im Juni 1927 weit gediehen war. *„Das Ruhrepos soll sein ein künstlerisches Dokument des rheinisch-westfälischen Industrielandes, seiner eminenten Entwicklung im Zeitalter der Technik, seiner riesenhaften Konzentration werktätiger Menschen und der eigenartigen Bildung moderner Kommunen. Da nun aber der ganze Aufbau des Ruhrgebiets für unsere Zeit charakteristisch ist, soll das Ruhrepos gleichzeitig ein Dokument menschlicher Leistung unserer Epoche überhaupt sein“*, umreißt Brecht die künstlerische Absicht des Projekts.

Kurt Weill hatte für die Musik sehr konkrete Vorstellungen: Sie schließe „alle Ausdrucksmittel der absoluten und der dramatischen Musik zu einer neuen Einheit zusammen“, schreibt er kühn. Geplant seien keine „Stimmungsbilder“ oder „naturalistische Geräuschuntermalung“. Sondern die Musik präzisiere Spannungen der Dichtung und der Szene in Ausdruck, Dynamik und Tempo. Abgeschlossene Orchesterstücke sollten als symphonische Vor- und Zwischenspiele dienen. Arien, Duette, Ensemblesätze, kleinere Instrumentengruppen oder über den Raum verteilte Chöre mit ihren Instrumenten, aber auch Songs mit Jazz-Rhythmus oder „kammermusikalische Stücke komischer Art“ waren vorgesehen. Mit Filmen und Lichtbildern des Filmregisseurs Carl Koch sollte das Werk ein „neues Ineinandearbeiten von Wort, Bild und Musik“ begründen.

Das Projekt scheiterte an der antisemitischen Hetze nicht zuletzt in der Presse und an provinziellen Ressentiments gegen die Berliner Kultur, während das Mahagonny-Songspiel Weills und Brechts im Juli 1927 in Baden-Baden einen Skandal-Erfolg erlebte. Drei Jahre später hatte die aus dem Songspiel entwickelte Oper „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“ in Leipzig ihre sensationelle, aber bereits von den Nationalsozialisten massiv gestörte Uraufführung. Ein Jahr

nach diesem wohl größten Theaterskandal der Weimarer Republik endete Weills Zusammenarbeit mit Brecht: Weill wollte sich mit der für ihn allzu restriktiven Rolle der Musik in Brechts politischem Theater nicht abfinden.

### **Gegen das Illusions- und Gefühlstheater**

Für Brecht und Weill war es erklärtes Ziel, Formen des bürgerlichen Theater- und Opernbetriebs aufzubrechen und nach neuen Wegen zu suchen. In „Mahagonny“ sah Kurt Weill den Versuch, „das Wesen unserer Zeit von innen her zu beleuchten“. Er traf sich mit Brechts Intention, der damals verkündete: *„Wenn man sieht, dass unsere heutige Welt nicht mehr in das Drama passt, dann passt das Drama eben nicht mehr in die Welt.“* Weill stand der herkömmlichen Form der Oper, dem Illusions- und Gefühlstheater, ebenso kritisch gegenüber: *„Wenn also der Rahmen der Oper eine derartige Annäherung an das Zeittheater nicht verträgt, muss eben dieser Rahmen gesprengt werden.“*

Vor diesem Skandal lag jedoch noch der Riesenerfolg der „Dreigroschenoper“: Die Story aus dem Gauner- und Proletenmilieu bedeutete für Weill nicht nur den endgültigen Schritt in eine neue Art von Musiktheater, sondern – ganz prosaisch – das Ende aller finanziellen Sorgen. Bis heute sind die Songs weltberühmt, allen voran die Moritat von Mackie Messer: „Und der Haifisch, der hat Zähne ...“.

***Passend zum Weill-Jubiläumsjahr 2025 bringt die Oper Bonn ab 6. April Brecht und Weills „Die Dreigroschenoper“ in einer Neuinszenierung von Simon Solberg. Daniel Johannes Mayr dirigiert. Termine: 6., 8., 20. April; 10., 29. Mai; 1., 8., 17., 19. Juni; 3., 9. Juli. Tickets im Internet unter [www.theater-bonn.de](http://www.theater-bonn.de) oder telefonisch unter (0228) 77 8008.***

***Noch bis 16. März findet in Weills Heimatstadt Dessau das Kurt Weill Fest unter dem Motto „Farben des Lebens“ mit 72 Veranstaltungen statt. Info: [www.kurt-weill-fest.de](http://www.kurt-weill-fest.de)***

---

# Ausflug nach Holland: Opern-Akademie zeigt Haydns Rarität „Die belohnte Treue“

geschrieben von Werner Häußner | 7. Mai 2026



Das Ensemble der Dutch National Opera Academy in Joseph Haydns „Die belohnte Treue“. (Foto: Reinout Boss)

**Die Welt im ausgehenden 18. Jahrhundert kennt die großen Opernhäuser von Paris, Wien, Mailand, Neapel. Dort werden die Werke aufgeführt, die Geschichte machen. Dass abseits der Herzkammern der Opernwelt – am Eingang zur ungarischen Tiefebene – der Puls des Musiktheaters ebenso heftig schlägt, bleibt unbemerkt.**

Dort in Esterháza, einem Nest mit gewaltigem Schloss, entstehen Opern, die wohl in London oder Venedig Furore gemacht hätten, wären sie dort einem Kenner-Publikum

präsentiert worden.

Allein: Ihr Schöpfer, „Haus-Officier“ am Hofe des Fürsten Esterházy, hatte kaum eine Chance, sie der großen weiten Welt vorzustellen. Joseph Haydn schrieb für seinen Dienstherrn und dessen Entourage. Und so blieben Meisterwerke wie „Il Mondo della Luna“, „Orlando Paladino“ oder „La vera Costanza“ dem Auge und Ohr der Welt verborgen. Haydn kannte die modernen Musikströmungen seiner Zeit, aber seine Zeit kannte ihn nicht. Und als sich das änderte, waren seine Werke schon vom Ruch des Altmodischen durchweht.

Leider hat sich daran nicht so furchtbar viel verändert: Feinsinnige Liebhaber schätzen Haydns Bühnenwerke, aber der Mainstream wälzt sich ungeniert über sie hinweg. Im Repertoire spielen sie nicht einmal auf mittleren Plätzen mit. Und so ist es überaus verdienstvoll, dass die Dutch National Opera Academy und ihr Künstlerischer Leiter, der Tenor Paul McNamara, den jungen Sängerinnen und Sängern dieser niederländischen Ausbildungseinrichtung mit „Die belohnte Treue“ („La Fedeltá premiata“) eine der kostbarsten Haydn-Opern für eine Aufführung anvertrauen. Die jungen Menschen lernen, so ist zu hoffen, zu schätzen, was ihnen der Eremit aus Esterháza zu bieten hat.

### **Konstellationen des Augenblicks**

Dieses „dramma pastorale giocoso“ vereint in einer turbulenten Geschichte von Giambattista Lorenzi Elemente der opera seria, der komischen Oper und des modischen Schäferspiels der Zeit zu einem Plot, den man kaum nacherzählen kann, aber auch nicht verstehen muss. Denn es geht weniger um ein logisch entwickeltes Drama, sondern eher um Momente der Begegnung und Verstrickungen des Affekts, um Situationskomik oder -tragik, um Konstellationen des Augenblicks und um die Zeichnung von Typen.

Da ist das Paar Fillide (getarnt als Celia) und Filino, das

aus der empfindsamen Sphäre stammt und dem Haydn zärtlich-wehmütiges Melos schenkt. Da ist der Priester Melibeo, eine zwielichtige Gestalt mit der undankbaren Aufgabe, einem Untier einmal pro Jahr ein Paar treuer Liebender zu opfern. Da entzücken die „eitle und arrogante“ adlige Dame Amaranta und ihr windiger Bruder Lindoro, mit denen die Blaublütigen in Esterháza ihr Vergnügen gehabt haben dürften, wenn sie sich selbst erkannt haben. Und schließlich stellt der exaltierte Conte „Perruchetto“ allen Frauen ohne Unterschied nach. Ob der Fürst im „Graf Perücke“ Wesenszüge seiner selbst entdeckt hat? Haydns Ironie jedenfalls ist in seinen Figuren und ihrer musikalischen Zeichnung unüberhörbar.

Gut, dass sich Regisseurin Anja Kühnhold nicht in Deuteleien verkünstelt: Sie richtet den Fokus auf die handelnden Personen und ihre Beziehungen, lässt Wehmut und Sehnsucht ebenso zu wie empathielose Blasiertheit, falsches Pathos und sarkastische Gleichgültigkeit. In der Charakterisierung der Figuren – unterstützt von den verschmitzt stilisierenden Kostümen von Anna Sophia Blersch – geht sie auf Haydns Musik ein, setzt die musikalische Gestik in den Konstellationen auf der Bühne, im Spannungsfeld von Annäherung und Distanzierung und in den abgestuften Graden des Grotesken in Bewegung und Haltung um. So entsteht ein unbeschwertes, wie von selbst laufendes Spiel, das auch Momente überbrückt, die der moderne Betrachter als langatmig empfinden könnte.

**Eine Musik voller Ideen**



Die Schouwburg in Leiden nimmt für sich in Anspruch, das älteste Theater der Niederlande zu sein. Foto: Werner Häußner

Haydns Musik, die wie stets voll Ideen und überraschenden Wendungen steckt, ist beim Orchester des 18. Jahrhunderts bestens aufgehoben. Von den Musikern wird viel Anpassungsvermögen erwartet: Die sechs Aufführungen fanden in unterschiedlichen Räumen statt: die Premiere im Konservatoriumssaal Amare in Den Haag, die hier besprochene Vorstellung in der entzückenden Schouwburg in Leiden, einem Theater von 1865, das an die vielen im Krieg verlorenen Stadttheater kleiner und mittlerer Städte erinnert. Da sich seit 1705 an derselben Stelle an der „Oude Vest“ ein Theaterbau befindet, nehmen die Leidener für ihre Schouwburg stolz den Titel des ältesten Theaters der Niederlande in Anspruch. Die Akustik lässt das aus dem kleinen Graben tönende Orchester nicht günstig klingen: Instrumente sind unausgewogen in der wahrgenommenen Lautstärke, je nach Platz driftet der Klang auseinander.

Aber die Energie, Dynamik und Detailarbeit der Musiker teilt

sich mit, und Dirigent Benjamin Perry Wenzelberg gestaltet Tempo und Rhetorik mit viel Feingefühl. Auch die Sängerinnen und Sänger sind bei ihm in guten Händen: Der Dirigent achtet auf ihre stimmlichen Kapazitäten und lässt ihnen den Raum, ihre Fähigkeiten als Darsteller auszuformen. Das entspricht dem Ausbildungsziel der Dutch National Opera Academy: Sie richtet sich mit ihrem zweijährigen Trainingsprogramm an junge Sänger, die stimmlich bereits ausgebildet sind, aber für eine erfolgreiche Bühnenlaufbahn darstellerische Fähigkeiten, Körperbeherrschung und Theaterpraxis erwerben sollen. Auf diese Weise wird ihnen der Übergang in eine professionelle Karriere erleichtert.

### **Ensemble mit professionellem Anspruch**

Das Ensemble der „Fedeltá premiata“ erfüllt die von Haydn geforderten hohen vokalen Standards erfreulich gut. Nachbesserungen empfehlen sich, wo die jungen Stimmen noch zu wenig im Körper verankert sind und die Projektion des Tons in den Raum nicht in allen Lagen gleichmäßig erfolgt. Femke Hulsman bringt das wehmütig verschattete Timbre mit für die Klagen und Sehnsüchte der Schäferin Fillide, die als Celia auf der Suche nach ihrem Geliebten ist. Ihre erste Arie „Placidi ruscelletti“ ist feinsinnig ausgesponnen; für das berühmte Accompagnato des zweiten Akts bräuchte es noch das Fundament eines sicheren Atems und einer kontinuierlichen Entwicklung des Tons aus dem Körper.

Aimee Kearney hat als Amaranta mit der brillanten Wut ihrer Arie „Vanne, fuggi, traditore“ ebenso wenig Probleme wie mit den tiefen Empfindungen ihres großen Auftritts im zweiten Akt. Auch Thalia Cook-Hansen bewältigt mit leichtem, kleinem, aber nicht spitz klingendem Sopran den munteren Auftritt der Nerina mit Charme. Salvador Simão bringt für den Fileno einen duftigen Tenor mit, der vor allem in den langsamen Arien des ersten Akts Ratlosigkeit, Trauer und schließlich entschlossene Verzweiflung des jungen Hirten aus Arkadien ausdrückt.



Wessel Wirken als Graf Perruchetto. Foto: Reinout Bos

Wessel Wirken als Graf Perruchetto laviert mit seiner Figur zwischen komisch exaltiert und zynisch gleichgültig an der Grenze der gestischen Übertreibung entlang; stimmlich bringt der junge Bariton eine klare Artikulation und einen sauber fokussierten Ton mit, der aber noch nicht ausreichend fundiert ist. Milan de Korte als vorwitziger Lindoro und Román Bordón als durchtriebener Priester der Diana erfüllen ihre Rollen mit Elan und Spielwitz. „La Fedeltá premiata“, erst 1970 beim Holland Festival in einer Regie von Jean-Pierre Ponnelle wiederbelebt, zeigt sich auch in dieser Produktion als ein feingeschliffenes Juwel der Oper zwischen Gluck und Mozart. Das Licht eines lebendigen Theaters bringt es zum Funkeln.

*Die nächste Vorstellung der Dutch National Opera Academy ist am 25. April in Amsterdam mit Gioachino Rossinis „La Cambiale di Matrimonio“.* Info: <https://www.opera-academy.nl/performances/la-cambiale-di-matrimonio/>

---

# Wahn und Wirklichkeit: „Englischer“ Opern- Doppelabend in Duisburg

geschrieben von Werner Häußner | 7. Mai 2026



Ein Ort unheimlicher Vorgänge ist der Leuchtturm in Peter Maxwell Davies' Oper am Theater Duisburg. Auf dem Bild Roman Hoza (Blazes/2. Offizier), Sami Luttinen (Arthur/3. Offizier), Adrian Dwyer (Sandy/1. Offizier). (Foto: Anne Orten)

**Peter Maxwell Davies dürfte gewusst haben, worüber er schreibt: Der Komponist lebte bis zu seinem Tod 2016 auf den Orkney-Inseln. Er kannte die Nächte, in denen der Sturm ums Haus heult, der Regen prasselt, das Meer brüllt. Oder wenn Nebel bleiern und grau alle Geräusche in unheimlicher Dämpfung**

**erstickt, die Schwärze der Nacht sich mit den Ausgeburten der eigenen Phantasie zu monströsen Ängsten verbindet.**

Der „Leuchtturm“ ist so ein Ort, dessen massive Mauern kühn den Elementen trotzen, ohne dem Menschen in seinem Innern Schutz geben zu können – Schutz vor den Gespenstern in der Seele, Schutz vor dem Unberechenbaren im Anderen, Schutz vor der „Bestie“ des eigenen Wahns oder des Meeres – wer weiß?

Davies' Kammeroper „The Lighthouse“, 1980 beim Edinburgh Festival uraufgeführt, 1984 in Gelsenkirchen nachgespielt und bis in die 2000er-Jahre vielfach neu inszeniert, spielt mit solchen Ängsten. In bester englischer Gruselgeschichten-Tradition berichtet sie vom rätselhaften Verschwinden dreier Leuchtturmwärter, ein historischer Fall aus dem Jahre 1900, als ein Versorgungsschiff ein Leuchtfeuer auf den äußeren Hebriden verlassen vorfand. Der Fall blieb ungeklärt, die Umstände des Verschwindens der Männer mysteriös.

So wenig damals eine Erklärung gefunden wurde, so wenig löst sich das Geschehen in den 75 Minuten Oper. Trieb jemand oder etwas die Männer in den Wahnsinn? Erhob sich gar die von den Wärtern beschworene unheimliche Bestie im Sturm aus dem Meer, ein Loch-Ness-Ungeheuer der Nordsee? Wurden sie Opfer ihrer eigenen Wahnvorstellungen, der Gespenster aus ihrem Unterbewusstsein? Brachten sie sich gegenseitig um, getrieben von den Furien ihrer Vergangenheit? Kamen sie in der kochenden Sturmsee ums Leben? Oder waren die Offiziere des Schiffes an ihrem Verschwinden nicht schuldlos? Deren Aussagen sind widersprüchlich und unklar. Sie scheinen mehr zu wissen als sie aussprechen. Davies' Libretto ist ein Meisterstück, in seiner unheimlichen Vieldeutigkeit vergleichbar mit „The turn of the screw“ von Henry James, auf dem Britten's gleichnamige Oper basiert – ebenfalls ein Stück, bei dem man vor Gespenstern nicht sicher ist.

Eine herausfordernde Aufgabe für Haitham Assem Tantawy, der die 75minütige Oper als ersten Teil eines Doppelabends

inszeniert. Er hat sich für sein Regiedebüt an der Deutschen Oper am Rhein in Duisburg das geheimnisvolle Stück gewünscht, das er während seines Studiums in Karlsruhe kennengelernt hatte. In „The Lighthouse“ fasziniert ihn, wie ein tatsächlich stattgefundenes Ereignis mit Mythos, Tiefenpsychologie und Philosophie verbunden wird. „Davies hat eine Tür aufgemacht für das Übernatürliche, auch für die inneren Traumata der drei verschwundenen Leuchtturmwärter.“ Zudem spielt die Prophezeiung der Tarot-Karten im Stück für seine Inszenierung eine Rolle. Doch auch Tantawy lässt das Ende rätselhaft offen.

### **Emotionale Kraft, ausgeprägte Theatralik**



Debüt an der Rheinoper: Dirigent Killian Farrell. (Foto: Andrew Bogard)

Mit dem zweiten Teil des Abends hat „The Lighthouse“ erst einmal nichts zu tun – außer, dass beide Stücke von englischen Komponisten stammen: Henry Purcells „Dido and Aeneas“ ist rund 300 Jahre früher entstanden. Für den Dirigenten des Abends ein reizvoller Kontrast: Killian Farrell, in Irland geboren, sieht nicht nur das Meer als gemeinsames Element. „Je mehr ich mich

mit den Stücken beschäftige, desto mehr Verbindungen finde ich. Beide Opern sind in ihrer Komposition sehr auf das Drama konzentriert, beide haben eine große emotionale Kraft und eine ausgeprägte Theatralik.“ Farrell ist auch begeistert von der Bühne von Matthias Kronfuß: „Sie reflektiert die Innenwelt und setzt viele fantastische Effekte klug und reizvoll ein.“ Das sei wichtig für das Stück mit seiner atmosphärischen, geräuschhaft malenden, psychologisch vertiefenden, aber auch sperrigen, nicht äußerlich illustrierenden Musik. Killian Farrell, seit 2023 Generalmusikdirektor am traditionsreichen Staatstheater Meiningen, debütiert mit dem Doppelabend an der Deutschen Oper am Rhein.

### **Begegnung im Computerspiel**



Dido und Aeneas in der virtuellen Welt: Morenike Fadayomi (Zauberin), im Hintergrund Charlotte Langner (Geist) und Anna Harvey (Dido). (Foto: Anne Orten)

„Dido and Aeneas“ ist für Regieassistentin Julia Langeder ebenfalls die erste selbständige Inszenierung an der

Rheinoper. Sie erzählt die Geschichte aus dem trojanischen Sagenkreis als heutige: Dido und Aeneas treffen sich in einer virtuellen Welt. „Ich habe mich schwer getan mit dem Gedanken, dass sich eine so starke Frau und Königin wie Dido aus Liebeskummer umbringt.“ So fragt Langeder, was heutige Gründe für einen Suizid sein können, und findet Depressionen, psychische Erkrankungen, aber auch Hass und Mobbing im Netz. „So kam ich über Cybermobbing und unsere wachsende Abhängigkeit von der virtuellen Welt auf die Idee, die Begegnung der beiden Menschen in einem Computerspiel ‚Karthago‘ stattfinden zu lassen. Beide Figuren sind bei Vergil ja auch von den Göttern fremdgesteuert, ähnlich wie Avatare im Computerspiel. Dido und Aeneas treffen sich in meiner Inszenierung nie in der Realität.“

*Die Premiere des „englischen“ Doppelabends mit „The Lighthouse“ und „Dido and Aeneas“ findet am Freitag, 7. Februar, 19.30 Uhr im Theater Duisburg statt. Weitere Vorstellung gibt es am 9. Februar (15 Uhr), 21., 23. Februar, 2. März (15 Uhr) und 5. März 2025. Tickets unter (0203) 283 62 100 oder im [Internet](http://www.operamrhein.de) unter [www.operamrhein.de](http://www.operamrhein.de)*

---

# **Bildhauer Tony Cragg stattet erstmals eine Oper aus: „Castor et Pollux“ von Jean- Philippe Rameau am Staatstheater Meiningen**

geschrieben von Werner Häußner | 7. Mai 2026



Sir Tony Cragg (links) bei der Besichtigung der Meiningen Bühne mit dem Intendanten des Theaters, Jens Neundorff von Enzberg. (Foto: Christina Iberl)

**Tony Cragg stattet erstmals eine klassische Oper aus. Das Staatstheater im thüringischen Meiningen hat für 21. Februar 2025 Jean-Philippe Rameaus „Castor et Pollux“ in einer Bühne des in Wuppertal lebenden Bildhauers angekündigt.**

Die Inszenierung übernimmt Adriana Altaras; der Intendant des traditionsreichen Hauses, Jens Neundorff von Enzberg, hat die Spielfassung der [Oper Rameaus](#) erstellt. Co-Bühnenbildnerin ist die in Würzburg lebende [Verena Hemmerlein](#). Die Meiningen Hofkapelle wird geleitet von Christopher Moulds. Der britische Dirigent ist bekannt für seine Dirigate von Opern von Komponisten wie Claudio Monteverdi, Francesco Cavalli oder Georg Friedrich Händel in Amsterdam, Berlin, Glyndebourne, Halle, München, Salzburg oder Zürich.



Das Meiningener  
Staatstheater.  
(Foto: Werner  
Häußner)

[Cragg](#) wird nach den Worten von Intendant Jens Neundorff von Enzberg in seinem Bühnenbild als Bildhauer wie als Zeichner sichtbar sein. Sein Kontakt mit dem Künstler reiche über 20 Jahre zurück, seit er als Chefdramaturg und Operndirektor die Oper Bonn mit der Kunsthalle und mit bildenden Künstlern verknüpft habe, erklärte Jens Neundorff von Enzberg.

Diese Zusammenarbeit mit bildenden Künstlern hat er in Meiningen wieder aufgegriffen: Markus Lüpertz stattete dort Giacomo Puccinis „La Bohème“ aus. Der Großmeister monumental gesteigerter expressionistischer Malerei und Skulptur schuf auch die Ausstattung für Vicente Martín y Solers Oper „Una cosa rara“, die 2018 am Theater Regensburg von Andreas Baesler neu inszeniert und 2024 nach Meiningen übernommen wurde. Auch Achim Freyer hat für Meiningen gearbeitet: Auf eine „Zauberflöte“ (2022) folgte in dieser Spielzeit Giuseppe Verdis [„Don Carlos“](#).

### **Organisch sich windende Skulpturen**

Sir Tony Cragg, 1949 in Liverpool geboren, hat bisher nur zwei Mal eine Bühne gestaltet: 2015 für eine spartenübergreifende

Produktion von Shakespeares „Romeo und Julia“ und 2021 für ein Musical nach Hermann Melvilles „Moby Dick“ mit der Musik von Alexander Balanescu, beide in Wuppertal in der Regie von Robert Sturm.



Die Skulpturen Sir Tony Craggs für die Inszenierung von „Castor et Pollux“ in Meiningen. (Foto: Christina Iberl)

Der Künstler ist spätestens seit Mitte der Achtziger Jahre durch seine ungegenständlichen, sich windenden, organisch wirkenden, oft metallisch glänzenden Skulpturen bekannt geworden. Seine abstrakten Werke mit Plastik als Material machten vorher schon auf bedeutenden Ausstellungen wie der Kasseler documenta, der Biennale di Venezia oder in Museen wie dem Brooklyn Museum New York oder der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen in Düsseldorf auf ihn aufmerksam.

Tony Cragg lebt seit 1977 in Wuppertal. Ab 1979 lehrte er – mit einem Intermezzo in Berlin von 2001 bis 2006 – an der Kunstakademie Düsseldorf, deren Rektor er von 2009 bis 2013 war. 2006 erwarb er in Wuppertal Park und Villa Waldfrieden und gestaltete das 15 Hektar große Gelände zum Skulpturenpark

um.

Cragg hat zahlreiche Ehrungen empfangen, so den Turner Prize und die Ordre des Arts et des Lettres. Er ist Ehrenbürger der Stadt Wuppertal und seit 2015 Ehrenmitglied der Kunstakademie Düsseldorf. Derzeit und bis zum 4. Mai zeigt in Rom das Museo Nazionale Romano in den Diokletiansthermen eine große Einzelausstellung mit 18 Skulpturen Tony Craggs aus den letzten zwei Jahrzehnten. Im Sommer ziehen dann vom 24. Juli bis 6. Oktober Skulpturen Craggs in die Prunkräume der Alten Residenz in Salzburg ein.

---

# **Ohne Sorgen in die Unterwelt: Neujahrskonzert der Essener Philharmoniker**

geschrieben von Werner Häußner | 7. Mai 2026



Die Essener Philharmoniker mit GMD Andrea Sanguineti beim Neujahrskonzert in der Philharmonie. (Foto: Volker Wiciok)

**Einmal im Jahr ist es so weit. Da öffnen sich alle Türen und die Noten tanzen im Dreivierteltakt herein.**

Silvester und Neujahr sind Strauß-Tage: Zahllose Konzerte weltweit lassen die Walzer, Polkas, Märsche und Quadrillen des „Walzerkönigs“ erklingen, beschwören vermeintliche Glanzzeiten, vergoldet von den Melodien von Johann Strauß Vater und Sohn und dessen Brüdern Josef und Eduard. Das [Wiener Neujahrskonzert](#) hat sich seit Beginn der Radio- und später Fernsehübertragungen 1959 zum weltweiten Ereignis entwickelt, das in diesem Jahr von über 100 Stationen ausgestrahlt wurde.



Johann Strauß in  
einer  
historischen  
Fotografie von  
Fritz Luckhardt

2025 bleibt's nicht beim Jahreswechsel-Event: [Wien feiert](#) das ganze Jahr über die Musikedynastie und ihren einflussreichsten Protagonisten Johann Strauß (Sohn). Der wurde vor 200 Jahren geboren und prägte von seinem ersten Auftreten 1844 bis zu seinem Tod 1899 die Wiener Tanz- und Unterhaltungsmusik. Sein größtes Verdienst, für das ihn Verdi und Wagner, Brahms und (der nicht verwandte) Richard Strauss schätzten: Er schrieb – wie sein Zeitgenosse Philipp Fahrbach zutreffend bemerkte – „Tanz-Compositionen zugleich fuer's Gehoer und fuer die Fueße“. Der große Konzertwalzer erschließt also seinen Wert über das Hören; Strauß hat den einst argwöhnisch beäugten, derb-sinnlichen Tanz in die Regionen eines betrachtenden Musikgenusses erhoben – „Sphärenklänge“ eben.

### **Operette in Dortmund und Essen**

Johann Strauß, der Tycoon der musikalischen Unterhaltungsindustrie Wiens, suchte den Erfolg aber auch in der damals aufsteigenden und Gewinn versprechenden Gattung

Operette. Mit der „Fledermaus“ schuf er – gemeinsam mit dem oft unterschlagenen Richard Genée – vor 150 Jahren ein Meisterwerk des Genres, aus dessen Schatten auch seine übrigen 14 vollendeten Operetten nur schwer heraustreten können. In [Dortmund](#) läuft der Scherz mit dem Flattertier derzeit im Opernhaus. Dort durchbricht man ab 9. Juni das oft einfallslose Strauß-Potpourri-Einerlei mit der originellen Idee, gleich sechs „Sträube“ zusammenzubinden: Götz Alsmann moderiert eine [Gala](#), in der Musik von Johann Strauß Vater und Sohn, Josef und Eduard Strauß, aber auch dem herausragenden Satiriker Oscar Straus und dem Gestalter des Übergangs von der Spätromantik zur Moderne Richard Strauss erklingen wird.



Fritz Steinbacher und Tanja Christine Kuhn in der Dortmunder Inszenierung der „Fledermaus“. (Foto: Björn Heckmann)

Auch die Oper in Essen lässt es sich nicht nehmen, an Strauß zu erinnern: In der letzten Spielzeit stand seine „Nacht in Venedig“ noch einmal im Spielplan, ab 29. März zeigt das [Aalto-Theater](#) in vier konzertanten Aufführungen – in

Kooperation mit „Johann Strauß 2025 Wien“ – die Operette „Der Karneval in Rom“ mit Nikolaus Habjan als Erzähler und musikalisch geleitet von Guido Mancusi, den man von den Seefestspielen Mörbisch und der Wiener Volksoper kennt.

### **Nur Populäres zu Neujahr**

Recht konventionell dagegen liest sich das Programm des Neujahrskonzerts der Essener Philharmoniker: Populäre Werke von Johann Strauß Sohn dominieren, der Vater kommt lediglich mit dem „Venetianer-Galopp“ zu Gehör. Josef Strauß darf sich als Walzerkomponist nicht zeigen. Seine vier Polkas gewinnen ihren Reiz aus dem Spiel mit Kontrasten: Zu Beginn verbreitet die Schnellpolka „Ohne Sorgen“ übermütigen Frohsinn, während sich die „Tanzende Muse“ eher gemessen-gemütvoll dreht. „Die Libelle“, eines der bekannteren Werke Josefs, gibt der Harfenistin erste Gelegenheit, die Musik feinsinnig zu färben.

Das „Plappermälchen“, im April 1868 in der „Neuen Welt“ in Hietzing unter dem Titel „Die Plaudertasche“ uraufgeführt, ist mit seiner kribbeligen Steigerungs-dramaturgie und der köstlich penetranten Rassel ein musikalischer Scherz wie Johann Strauß' „Perpetuum mobile“. Die Essener Philharmoniker führen ihren Klangsinn vor, die Violinen schwirren, die Celli baden in Melodie, vom Piccolo bis zum Fagott, von der Pauke bis zum Gong hat alles seinen Auftritt, und GMD Andrea Sanguineti feuert den Jux temperamentvoll an, bis das „... und so weiter“ die wiederholungsfreudige Kette musikalischer Capricen abschneidet.

Natürlich fehlen andere „Gustostückerl'n“ aus der Strauß-Feder nicht: „Auf der Jagd“ mit Hörnerschall und Pistolenknall, „Im Krapfenwald'l“ mit Kuckucksruf und die „ungarische“ Polka mit dem Hochruf „Éljen“. Das alles klingt bei den Essenern flott und frisch, anfangs arg krachend, im Lauf des Abends geschliffener und mit mehr Sinn für Feinheiten, etwa, wenn das Publikum mit dem „Vergnügungszug“ pfeifend und schnaufend in die Pause fährt.

## Die Walzer suchen ihren Meister



GMD Andrea Sanguineti sorgt für temperamentvolle Polkas und fesche Walzerrhythmen beim Neujahrskonzert. (Foto: Volker Wiciok)

Die Walzer sind die Meisterprüfung für Sanguineti, und er führt ins „Künstlerleben“ mit seinen reizenden Oboen- und Klarinettensoli vor flirrendem Hintergrund mit distinguiertem Noblesse ein, lässt das Crescendo aufblühen, erfasst mit Sinn für Agogik die „weichüppige und elegante Form des österreichischen Walzerrhythmus“, lässt die Philharmoniker den gemütvoll-diskreten Ton für die Stimmungsmalerei der Einleitungen – auch im „Donauwalzer“ – ausspinnen. Manche langsame Stelle gerät ins Zögern, so im „Accelerationen“-Walzer, aber der eigentlich monotone Dreierhythmus erklingt fesch und spritzig.

In den „Geschichten aus dem Wienerwald“ hat die Wiener Zithermeisterin Barbara Laister-Ebner einen herzwärmenden Auftritt. Nach einer dramatischen Einleitung, einem romantisierenden Hornruf und der bukolischen Flötenkadenz

erinnert die Zither an die niederösterreichischen Wurzeln der Walzermelodien, die Sanguineti mit ein wenig zu extremem Ritardando und scharfem rhythmischen Impetus musizieren lässt. Der fröhlichen Musizierlaune der Philharmoniker fehlt hier – wie in mancher Polka – der letzte Schliff in der Balance und die Eleganz der Artikulation.

Eine ganz eigene Köstlichkeit serviert der langjährige Soloklarinettist der Essen Philharmoniker, Harald Hendrich, der jetzt ans zweite Pult rückt: Als Dank für die warmherzige Würdigung Sanguinetis spielt er eine Hommage an den Jubilar: „Ich begrüße Sie, Herr Johann Strauß“, aus der Feder von Béla Kovács (1937-2021), der lange in Budapest und Graz Klarinette unterrichtete. Ein kleines Virtuosenstück zwischen edlem Cantabile und spritzigen Rhythmen, erschienen in der [Edition Darok](#) und extra von Boris Gurevich für Streicher bearbeitet.

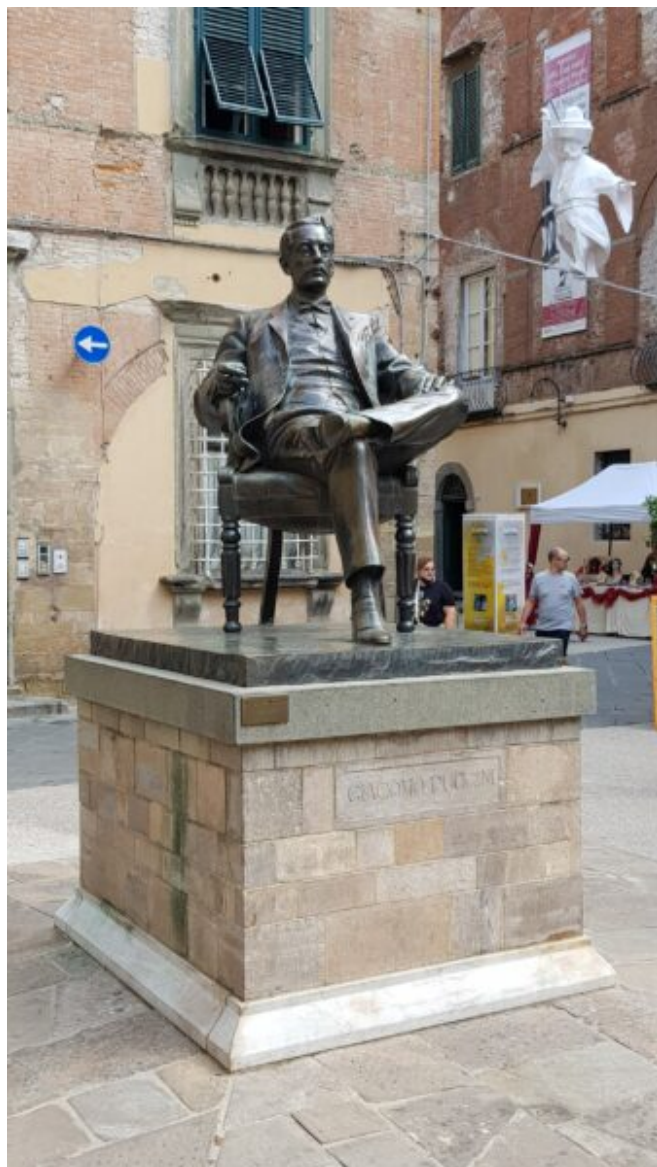
Mit „Donner und Blitz“ stürzt der Fluss der Musik schließlich in die Unterwelt, für die Strauß' kongenialer Pariser Kollege Jacques Offenbach seinen zündenden Can-Can erfunden hat, der Wien schon einen Monat nach der Uraufführung des „Orpheus in der Unterwelt“ als Strauß-Quadrille in Furor versetzte. Ohne Sorgen in die Unterwelt – wenn das mal kein Programm für 2025 ist!

---

**Wege zu sich selbst:  
Frühwerke Puccinis zum 100.  
Todestag in der Philharmonie**

# Essen

geschrieben von Werner Häußner | 7. Mai 2026



Giacomo Puccini ist vor 100 Jahren, am 29. November 1924, gestorben. Seine Heimatstadt Lucca hat ihm dieses Denkmal gesetzt. (Foto: Werner Häußner)

**Die Suche nach dem Funken der Genialität berühmter Komponisten gehört zu den Standards einer glorifizierenden Geschichtsschreibung, die selbst im weit abgelegenen Jugendwerk noch die Ahnung des späteren Meisters erspüren will. Das funktioniert bei Wagner schon nicht und geht bei**

## **Giacomo Puccini vollends ins Leere.**

Nichts deutet darauf hin, dass aus dem Kirchenmusikschüler aus Lucca und dem bequemen Mailänder Studenten Amilcare Ponchiellis einmal der Schöpfer einer „Tosca“, einer „Madama Butterfly“ oder einer „Turandot“ werden sollte.

Trotzdem ist es eine gute Idee, den 100. Todestag Puccinis (geboren am 22.12.1858 in Lucca, gestorben am 29.11.1924 in Brüssel) zum Anlass zu nehmen, einmal in seiner Jugend zu kramen. Zum einen, weil eine Größe wie Puccini kein Jubiläum braucht, um mit seinem reifen Œuvre im Musikleben der Gegenwart ausreichend präsent und gewürdigt zu sein. Zum anderen, weil gerade der Kontrast zwischen den eifrigen Jugendwerken und den so souverän wirkenden, tatsächlich aber unter unendlichen Mühen entstandenen Opern Aufschluss geben kann, wie der Komponist Puccini zu sich selbst gekommen ist. Es sind nicht die sicherlich unersetzlichen Bemühungen um Kontrapunkt, Harmonielehre oder historische Musik, die den Durchbruch anfeuern. Es ist der Funke, der aus dem Musikdrama springt, der die Fantasie des Autors entfacht und in höchste Höhen treibt.

Dieses zündende Moment ist vielleicht am ehesten in Puccinis „Messa di Gloria“ zu spüren – ein Werk, in dem eben schon Text zur Musik tritt und sich beide unzertrennlich verbinden. Puccini-Biograph Dieter Schickling nennt sie „zeitgenössische Konfektionsware“ und hat damit wohl recht. Hätte die am 12. Juli 1880 in Lucca mit einigem Erfolg uraufgeführte Messe irgendeiner der tüchtigen Zeitgenossen des jungen Puccini geschrieben, läge sie wohl immer noch unbeachtet in irgendeinem Archiv. Puccini selbst hatte kein Interesse mehr an dem Jugendwerk. Doch der Name des Autors bringt die Erlösung: 1952 wurde die Messe wieder ausgegraben.

## **Zweifelhafte Hymne für die Stadt Rom**



Der Essener GMD Andrea Sanguineti. (Foto: Volker Wiciok)

GMD Andrea Sanguineti ist zu danken, dass die Essener Gedenkfeier zum Tod Puccinis vor 100 Jahren nicht in irgendeinem geistlosen Highlight-Potpourri besteht. Er hat die „Messa a quattro voci con orchestra“ – so der korrekte Titel – ins Zentrum seines Vierten Sinfoniekonzerts mit den Essener Philharmonikern gestellt und das Programm mit Orchester-Frühwerken Puccinis aus seinen Studienzeiten in Lucca und Mailand ergänzt.

Sanguineti war aber auch mutig genug, den „Inno a Roma“ von 1919 ins Programm aufzunehmen, ein Stück Propagandamusik, wie sie auch Beethoven, Rossini, Verdi, Wagner und manch andere geschaffen haben. Und wie Wagners Musik in Deutschland, so wurde Puccinis martialische Hymne von den Faschisten vereinnahmt, deren Aufstieg der Maestro unpolitisch unbekümmert verfolgte, ohne seine eher konservativ patriotische Einstellung in Nationalismus oder gar Sympathie umschlagen zu lassen. Sanguineti ließ den „Inno“ richtig krachen und von Pathos triefen – und hat so mehr als in seiner wortreich entschuldigenden Erklärung dazu beigetragen, das

Doppelgesicht dieser Musik und ihrer Missbraucher zu entlarven.

### **Entrückte Stimmung, melodischer Geschmack**

Was zeigen die Orchesterwerke des jungen Puccini? Das „Preludio a Orchestra“, das er mit Achtzehn schrieb, steht in den vibrierenden Violin-Piani wohl unter dem Eindruck einer „Aida“-Aufführung, die er 1876 im Teatro Nuovo in Pisa miterlebt hat. Auf den tiefen Saiten intonieren die Geigen ein schmeichelndes Thema, in dem man das Material für eine Opernarie entdecken könnte. Aber von den späteren eleganten Übergängen ist noch nichts zu hören. Auch „Scherzo e Trio“, wohl um 1883 in Mailand entstanden, offenbart Puccinis melodischen Geschmack. Das „Preludio sinfonico“ atmet die entrückte Stimmung eines „Lohengrin“ und zeigt in den Holzbläserharmonien, wie sich Puccini für die Koloristik in der Musik interessiert.

Das bekannteste Werk aus dieser Zeit, das „Capriccio sinfonico“, genießt eine gewisse Bekanntheit, weil Puccini das Vivace daraus in „La Bohème“ wieder verarbeitet hat. „Sinfonisch“ im Sinne einer deutschen Tradition ist da wenig, die Struktur dieser frühen Heldentaten erinnern eher an die Themenreihungen von Opernouvertüren oder an locker gefügte sinfonische Dichtungen. Die Essener Philharmoniker haben diesen anregenden Einblick in die frühe Werkstatt des späteren Operngenies mit Lust und Spiellaune eröffnet.

### **Dramatisch und unkonventionell**



Gedenktafel für Giacomo Puccini in seinem langjährigen Wohnort Torre del Lago. (Foto: Werner Häußner)

In der Messe findet sich keine Spur der späteren Opernmusik zu religiösen Momenten, etwa des falschen Pathos' des „Te Deum“ in „Tosca“. Dafür lassen sich zwei Beobachtungen machen: Puccini zeigt seine Stärken als Dramatiker, denn die schildernden Teile etwa des Credo wirken inspirierter als die reflektierend theologischen Passagen. Und er lässt sich nicht nur von Ausdruckskonventionen bestimmen. Das zeigt sich bereits im kontemplativen „Kyrie eleison“: Der Opernchor des Aalto-Theaters gibt ihm gemeinsam mit dem Philharmonischen Chor Essen pastorale Leichtigkeit, hebt aber auch den Kontrast zum „Christe eleison“ mit seinen Marcato-Männerstimmen heraus.

Man darf sich durchaus fragen, welche Gedanken Puccini hegt, etwa wenn er im Gloria das „in terra pax hominibus“ – also der weihnachtliche Wunsch nach Frieden auf Erden – zurücknimmt, als melde er seine leisen Zweifel an. Oder wenn er den Solo-Tenor – Alejandro del Angel singt die Stelle mit markig strahlender Stimme – den Dank an den König des Himmels („gratias agimus tibi“) vielfach wiederholen lässt. Das Lamm

Gottes, das die Sünden der Welt hinwegnimmt, wird wieder in leuchtender „Aida“-Stimmung besungen.

Das Bekenntnis zum alleine Heiligen („Quoniam tu solus sanctus ...“) erklingt dann ganz konventionell in hymnischem Ton, blechgewappnet und fanfarenbegleitet. Sanguineti dirigiert diese Stellen mit Verve und Energie, und die Essener Philharmoniker folgen ihm mit eindringlicher, aber nicht überzogener Wucht. Wobei einzelne Stellen, die wie Schönberg'sche Abweichungen klingen, darauf hindeuten, dass das mühsam überarbeitete Material keineswegs fehlerfrei ist. Und obwohl seine Lehrer den Arbeitseifer des Studenten Puccini bemängelten, zeigt die klassische „Cum sancto spiritu“-Fuge, dass er sich auch dieses Metier vertraut gemacht hat.

Der zweite Solist der Messe, Massimo Cavaletti, bestätigt im „Benedictus“ und im Duett mit dem Tenor im „Agnus Dei“ den Eindruck aus der neuen Aalto-Produktion von Verdis „La forza del destino“: Sein Bariton ist klangvoll, sicher positioniert und bei aller Wucht in der Lage, eine melodische Linie flexibel zu gestalten.

Mit den Chören haben Patrick Jaskolka und Wolfram-Maria Märtig ganze Arbeit geleistet: Ein paar schwummrige Stellen zu Beginn, ein paar Unebenheiten bei den Frauenstimmen in heikel zurückzunehmenden Momenten sind schnell vergessen, wenn der Chor im Credo konzentriert und klangstark agiert, beim Hinweis auf die Auferstehung der Toten die Apokalypse von Verdis „Requiem“ anklingen lässt, die „eine, heilige, katholische und apostolische Kirche“ in lichterfülltem Dolce besingt und das „Sanctus“ ohne triumphale Geste wie in verhaltenem Staunen ausdrückt. Es sind diese fast zärtlichen Augenblicke, in denen der Chor seine Stärke ausspielt.

Als die Messe ohne knallige Schlussakkorde zu Ende geht, zeigt das Publikum viel Sympathie in herzlichem Beifall, den Sanguineti, der Chor und Wolfgang Kläsener an der Orgel mit einer geistlichen Miniatur Puccinis, dem „Requiem alla memoria

di Giuseppe Verdi“ von 1905 belohnen.

---

# **Berührende Tragödie: Cecilia Bartoli mit Glucks „Orfeo ed Euridice“ in der Essener Philharmonie**

geschrieben von Werner Häußner | 7. Mai 2026



Cecilia Bartoli. (Foto: Fabrice Demessence)

**Es sind keine Blumenkränze und Myrtengirlanden, die der Chor in ein Grab streut: In den abgedunkelten Saal der Philharmonie Essen zieht er mit Kerzen ein, während das Orchester die erhabenen Weisen der Ouvertüre Christoph Willibald Glucks zu „Orfeo ed Euridice“ intoniert. Weinen, Klagen, Seufzer beschwören die Sängerinnen und Sänger in abgedunkeltem Klang.**

Am Rand der Szene sitzt Orfeo, der seine über alles geliebte Gefährtin an die Unterwelt verloren hat. Sein sehnsuchtsvoller Ruf „Euridice“ durchbricht die melodische Linie des Chores – und schon mit diesem Moment hat Cecilia Bartoli ihr Publikum gefangen.

Mit „Orfeo ed Euridice“, der wohl bekanntesten Oper des Ritters Gluck, hat die Römerin bei den Salzburger Pfingstfestspielen 2023 einen Riesenerfolg eingeheimst. Nun tourt sie mit dem Ensemble durch Europa. Die Inszenierung Christof Loys bleibt dabei zu Hause in Salzburg, wo Cecilia Bartoli seit 2012 als Festspielchefin amtiert. Doch auch ohne Johannes Leiackers strenge, reduzierte Bühne vermitteln Bartoli und ihre Salzburger Bühnenpartnerin Mélissa Petit als Euridice (und in kurzem Auftritt auch als Amor) die bezwingende Präzision der Personengestaltung Loys.

Zu Beginn sitzt Bartoli ganz in Schwarz abseits auf einer Stufe des Podiums, ruft ihre Klage in den Raum, bewegt sich später auf den Treppen seitlich der Zuschauerreihen, trifft vor dem Podium auf Euridice, die Orpheus vergeblich aus dem Elysium zurück auf die Erde zu holen versucht. Die beiden Sängerinnen schaffen intime Momente seelischer Kommunikation: Cecilia Bartoli, jetzt ganz in Weiß, krümmt sich im ausweglosen Schmerz, weil sie der argwöhnischen Euridice das Verbot, sie anzublicken, nicht erklären darf.

### **Freudige Überraschung – fataler Trotz**

Bei Mélissa Petit wandelt sich die freudige Überraschung, die Erwartung eines neuen Lebens in Liebe zu Orpheus, in Argwohn, Enttäuschung und fatalen Trotz: Lieber im Elysium friedliche Ruhe genießen als mit einem unberechenbaren Partner zur irdischen Liebe zurückkehren. Dann der aufwühlende Moment, der gegenseitige Blick in die Augen, der Euridice zurück in den Hades verbannt. Und am Ende namenlose Verzweiflung und Herzensleere bei Orfeo. Melissa Pétit findet dafür mit ihrem sanft leuchtenden, manchmal etwas kopfigen Sopran ergreifenden Ausdruck ratloser Seelenqual.



Christoph  
Willibald Gluck.  
Statue im  
Opernhaus  
Nürnberg. Gluck  
stammt aus  
Erasbach bei  
Berching, rund  
50 Kilometer  
südöstlich von  
Nürnberg. (Foto:  
Werner Häußner)

Der Trost des „glücklichen Endes“ bleibt bei dieser Version versagt. Dieser „Orfeo“ folgt einer Fassung, die Gluck für die Hochzeit von Erzherzogin Anna Amalia von Österreich, einer Tochter Maria Theresias, mit Ferdinand, Herzog von Parma, im Jahr 1769 erstellt hat. Als einer von vier Einaktern war die Bearbeitung Teil eines luxuriösen apollinischen Festes beim Palast von Colorno. Bartolis Salzburger Fassung verzichtet auf das Finale, in dem Gott Amor die Liebenden endgültig zusammenführt. Die „azione teatrale“ – ergänzt durch populär gewordene Orchesterstücke wie den Furientanz und den „Reigen seliger Geister“ – endet in nachtschwarzer Pianissimo-Verzweiflung.

## **Glänzender Chor, feinsinniges Orchester**

In solchen fragilen musikalischen Momenten glänzt der von Jacopo Facchini einstudierte Chor mit dem passenden Namen „Il Canto di Orfeo“, wenn er die Klage des Anfangs in subtilen dynamischen Nuancen wiederholt. Für Orfeo ist der Weg nun klar: „Erwarte mich, angebeteter Schatten!“, singt Cecilia Bartoli in resigniertem Schmerz. Der Chor breitet schon vorher die leisen Töne elegisch aus, trumps aber auch auf mit markanter Artikulation und konzentrierter Energie in den Szenen in der Unterwelt. Bei allem Nachdruck pflegen die zwanzig Sängerinnen und Sänger einen geschmeidigen, gewaltlosen Klang mit leuchtender Transparenz, geschult an der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts, die sonst ihren auf hochgeschätzten CD-Aufnahmen dokumentierten Schwerpunkt bildet.

Auch das Orchester „Les Musiciens du Prince – Monaco“, 2016 auf Initiative von Cecilia Bartoli in Monte Carlo gegründet und seither regelmäßig in Salzburg zu Gast, pflegt feinsinnige Tugenden wie ein locker-luftiges Klangbild, Respekt vor den Farben einzelner Solo-Instrumente, ausgewogene Balance der Instrumentengruppen, variable Tonbildung, ohne die Ästhetik des Klangs aufgeraut expressiv zu beeinträchtigen. Das führt weg von der Glätte, mit welcher der „Klassizist“ Gluck früher marmorn – und nicht selten langweilig – aufpoliert wurde. Wo der Komponist aus der Oberpfalz in harmonische Tiefen reicht, fächern die Musiker den Klang fast barock ziseliert auf; wo er die Einfachheit einer melodischen Linie lediglich akkordisch stützt, wird die viel zitierte „stille Größe“, die von Johann Joachim Winckelmann für die antike Skulptur reklamierte „große und gesetzte Seele“ in der Musik hörbar.

Gianluca Capuano leitet sein Ensemble mit ausgewogener Umsicht und Gespür für Farben und Schattierungen. Der Falle des Saals entkommt er nicht ganz: In dicht besetzten Momenten wird das Klangbild schwummrig; auch hätte der Bass, der Raumgröße Tribut zollend, eine Verstärkung verdient. Wundervoll aber die

Holzbläser, namentlich Solo-Flöte und Oboe, und die düsteren Posaunen, die nicht dominieren, aber auch nicht als bloße Farbe im Tutti untergehen.

### **Die Seele des Unternehmens**

Und dann natürlich die Seele des ganzen Unternehmens, Cecilia Bartoli. Ihr Theaterinstinkt blitzt ihr nach wie vor aus den Augen, ihre Lust am Singen teilt sich in jeder Phrase mit. Ihre vokale Gestik belebt den Text: Sie macht den sehrenden Eros des Orfeo, den verzweifelten Kampf gegen die Endgültigkeit des Todes, die Tränen der Sehnsucht, das Feuer des Flehens hörbar. Schon 2001 hat sie auf einem ihrer Alben in unnachahmlich individueller Art in Arien Glucks vertieft. Dieser Orfeo markiert einen Respekt heischenden Höhepunkt in der Befragung eines Komponisten, der im Opernbetrieb nicht so präsent ist, wie er es verdient. Bartoli zeigt, woran das liegen könnte: Glucks Musik braucht die innere Beseelung durch Sänger, die Wort und Musik zu einer existenziell berührenden Einheit verbinden. Nicht umsonst waren seine bedeutenden Partien stets eine Domäne großer Tragödinne.

Zu bemerken ist aber auch, dass sich die oft benannten vokalen Schwächen der Bartoli trotz ihrer atemberaubenden Gestaltung deutlicher zeigen: Die enge tremolierende Tonbildung trübt homogene Legati und sublimen Kantilenen; den dynamischen Steigerungen fehlt der freie Glanz. Aber dann gelingen berückend nuancierte leise Momente, singt ein gebrochener Mensch in fahlen Farben seine Verzweiflung aus. Und so gelingt es Cecilia Bartoli nach wie vor, die Zuhörer in den Sog ihrer Kunst zu ziehen und aus dem Alltag hinwegzutragen in das Elysium der Klänge Christoph Willibald Glucks und einer uralten antiken Tragödie, die uns auf diese Weise bis heute tief berührt.

---

# Vibration des Ungehörten: Festival „NOW!“ in Essen

geschrieben von Werner Häußner | 7. Mai 2026



Babette Nierenz und Günter Steinke stellen das Programm des Festivals „NOW!“ bei einer Pressekonferenz vor. (Foto: TuP Essen)

**Acht Uraufführungen, drei Deutsche Erstaufführungen, Werke der Essener Komponisten Nicolaus A. Huber und Günter Steinke, und dazu in 15 Konzerten jede Menge hörenswerter neuer Musik: Das Festival „NOW!“ verspricht in seiner 14. Ausgabe seit 2011 wieder ein Highlight für Musikfreunde weit über die Grenzen Essens und des Ruhrgebiets hinaus zu werden.**

Längst ist man auch überregional auf das vom 26. Oktober bis 10. November dauernde Festival aufmerksam geworden, betont

Mitorganisator Günter Steinke, Professor für Instrumentalkomposition an der Folkwang Universität der Künste: Namhafte Komponisten wie Enno Poppe oder Rebecca Saunders reisen an; Porträtkünstler der Philharmonie Márton Illés ist ebenso dabei wie der 1971 geborene Franzose Franck Bedrossian – von beiden werden Werke aufgeführt.



Der Komponist Márton Illés ist Porträtkünstler der Essener Philharmonie 2024/25. Seine Werke spielen auch beim Festival „NOW!“ eine wichtige Rolle. (Foto: Sven Lorenz)

Die stärkere Präsenz von Live-Elektronik, so Steinke, solle die jüngere Generation ansprechen; Kinder und Jugendliche kommen durch einen Workshop und das Kompositionsprojekt „Sound LAB“ mit zeitgenössischer Musik in Kontakt. „NOW!“ erreicht inzwischen über das Stammpublikum neuer Musik hinaus auch die Besucher der traditionellen Sinfonie- und Kammerkonzerte, vermerkte Babette Nierenz, Intendantin der Philharmonie, bei der Vorstellung des [Programms](#).



Nicolaus A. Huber hat lange an der Folkwang Universität der Künste unterrichtet. Aus Anlass seines bevorstehenden 85. Geburtstags wird er beim Festival „NOW!“ gewürdigt. (Foto: Gisela Grönemeyer)

Bewusst setzt „NOW!“ auf Zweit- und Drittaufführungen: Für Komponisten wie Interessenten an zeitgenössischer Musikentwicklung ist es wichtig, einmal uraufgeführte Werke weiter zu verbreiten. Das diesjährige Festival ist außerdem eine kleine Hommage an Nicolaus A. Huber zum 85. Geburtstag, den der frühere Essener Folkwang-Kompositionsprofessor am 15. Dezember feiern kann. Von ihm spielt das WDR Sinfonieorchester am 8. November in der Essener Philharmonie die Werke „... der arabischen 4“ und das Solo für 18 Röhrenglocken, dessen Titel der Veranstaltungsreihe 2024 das Motto gegeben hat: „Laissez vibrer“. Die Resonanzen und das Nachschwingen der Instrumente

soll sinnbildlich dafür stehen, was das Festival erreichen möchte: Die neue Musik soll bei den Zuhörern, aber auch im Raum der Gesellschaft widerhallen und ihre Spuren hinterlassen.

### **Wandelkonzerte in der Innenstadt**

Ein Überblick zu den Veranstaltungen: Schon am Samstag, 26. Oktober, geht das Festival in die Essener Innenstadt. Ab 15 Uhr stimmen am Sitz des neuen Kooperationspartners, der Gesellschaft für Neue Musik Ruhr, am Viehofer Platz 18 Wandelkonzerte auf das Kommende ein. Der Eintritt ist frei, um Anmeldung unter [www.gnm.ruhr](http://www.gnm.ruhr) wird gebeten. Ab 20.30 Uhr wird dort in der Neue Musik Zentrale mit DJ-Set gefeiert.

Die Eröffnung am Donnerstag, 31. Oktober, 19 Uhr in der Philharmonie gestalten das Ensemble Ascolta, Dirigentin Catherine Larsen-Maguire und Sprecher Gerhard Mohr mit „Der Sandmann“ nach E.T.A. Hoffmann von Günter Steinke. Passend dazu spielt um 20.30 Uhr das Konzerthausorchester Berlin unter Johannes Kalitzke dessen Beethoven-Variationen zum Stummfilm „Hoffmanns Erzählungen“ von Max Neufeld aus dem Jahr 1923. Das Abschlusskonzert bestreitet am Sonntag, 10. November, das Gürzenich-Orchester Köln unter Gergely Madaras mit „Quicksilver“ von Milica Djordjevic, einem Klassiker der Neuen Musik, den Fünf Orchesterstücken Arnold Schönbergs und der Uraufführung der vollständigen Fassung von „Tér-Szín-Tér“ von Márton Illés.

### **Perkussion und Elektronik**

Dazwischen locken Kammermusikalisches und Elektronik oder Ensembles nur mit Drums oder nur mit Trompeten. Beim Kooperationspartner Folkwang Museum präsentieren am 1. November (15 Uhr) Studierende des Folkwang-Masterstudiengangs Neue Musik Solowerke von Luciano Berio, der „Sequenze“ u. a. für Klavier, Viola, Harfe und Fagott geschrieben hat. Am Abend steht um 20 Uhr in der Philharmonie Moderne-Klassiker

Karlheinz Stockhausen im Mittelpunkt eines Konzerts mit dem Pianisten [Ciro Langobardi](#). [Roberto Doati](#) hat zu den „Klavierstücken“ elektronische Resonanzen komponiert, die unter dem Titel „Studio“ an die frühe elektronische Klangwelt Stockhausens anknüpfen.

Am 2. November begegnet „NOW!“ einem der maßgeblichen Protagonisten des Komponierens heute, [Enno Poppe](#). In der Philharmonie spielt das Percussion Orchestra Köln ein Auftragswerk des Festivals, „Streik“ für 10 Drumsets. Der vielfach ausgezeichnete Komponist aus Hemer im Sauerland schrieb schon für die Salzburger Festspiele, das Klangforum Wien und das Ensemble Modern. Dass sein Drumset-Werk im Auftrag auch der Donaueschinger Musiktage, des Festivals November Music, des Huddersfield Contemporary Music Festivals und des Festivals Wien Modern entstanden ist, zeigt die internationale Vernetzung, die das Essener „NOW!“ inzwischen genießt.

### **Acht Trompeten**

Eine deutsche Erstaufführung spielt das Trio Abstrakt am 3. November, 16 Uhr in der Philharmonie Essen: „puLsar“ von [Giorgio Netti](#) für Saxofon, Klavier und Schlagzeug. Im Sanaa-Gebäude auf Zollverein erklingen am gleichen Tag um 19 Uhr die acht Trompeten von „The Monochrome Project“: [Thomas Neuhaus](#), Spezialist für Elektronische Komposition und Computermusik an der Folkwang Universität, hat für das Festival „there is a draught every time that crack opens“ geschrieben. Das neue Stück erklingt nach [Márton Illés'](#) „Rez-Tér“ für acht Trompeten und „Felsen – Unerklärlich“ von 2020, einem Werk der 1982 in Teheran geborenen Komponistin [Elnaz Seyedi](#), die u.a. bei [Günter Steinke](#) an der Folkwang Universität studiert hat und als freie Komponistin derzeit in der Villa Waldberta München und am Deutschen Studienzentrum Venedig arbeitet.

### **Viel Neues von Gordon Kampe**

Mit Christoph Sietzen als Solist bringt das WDR Sinfonieorchester am 8. November das Konzert für Schlagzeug und Orchester von Johannes Maria Staud („Whereas the reality trembles“) als Deutsche Erstaufführung in die Philharmonie Essen mit. Den Titel des Konzerts „mein Fleisch“ gibt das gleichnamige Werk von [Gordon Kampe](#) für zwei Stimmen und Orchester, ein Auftrag des Festivals „NOW!“ und des WDR. Kampe ist ein Schüler von Nicolaus A. Huber und hatte 2023 mit der Oper „Dogville“ nach dem Film von Lars von Trier einen überwältigenden Erfolg am Aalto-Theater Essen.



Gordon Kampe (Foto: Manuel Miete)

Derzeit probt das Theater in Münster seine neue [Familienoper](#) „Sasja und das Reich jenseits des Meeres“ nach dem Kinderbuch von Frida Nilsson, die am 10. November ihre Uraufführung erlebt. Schon eine Woche später, am 16. November, wird sein Musiktheater für Kinder „immermeeeher“ an der Deutschen Oper Berlin uraufgeführt, gefolgt im Januar 2025 von „DESPOT“, einem Musiktheater für eine Stimme und Ensemble an der opera stabile in Hamburg. Und für den Terminkalender der Region ist der 1. Dezember interessant: Dann spielt das Ensemble Resonanz unter Riccardo Minasi Gordon Kampes „boxen!“ für Pauken und Kammerorchester im [Konzerthaus](#) Dortmund.

Weitere Uraufführungen vermeldet das Festival „NOW!“ für den 9. November in der Philharmonie mit neuen Werken des in London lehrenden Komponisten und Live-Elektronikers Richard Barrett und einem Werk für Kontrabassklarinetten und Klavier der im Berlin lebenden japanischen Komponistin Chikako Morishita. Und wer es klassisch haben will, freut sich am 10. November, 16 Uhr, über ein Konzert im RWE-Pavillon der Philharmonie mit dem Trio Recherche und dem Streichtrio op.45 von Arnold Schönberg, dem Streichtrio von Brian Ferneyhough und den beiden Streichtrios Helmut Lachenmanns, der 2025 seinen 90. Geburtstag feiern kann.

Info: [www.now-festival.de](http://www.now-festival.de)

---

## **Momente großen Gesangs: Elina Garança wird in der Philharmonie Essen gefeiert**

geschrieben von Werner Häußner | 7. Mai 2026



Elīna Garanča (Foto: Christoph Köstlin)

**Perfekt, schlichtweg perfekt: Wie Elīna Garanča die Arie „Mon cœur s'ouvre à ta voix“ aus Camille Saint-Saëns' „Samson et Dalia“ fließen lässt, erinnert an die größten Mezzosoprane der Gesangsgeschichte. Der Liederabend der Wiener Kammersängerin in der Philharmonie Essen wurde zum Ereignis.**

Begonnen hat die lettische Sängerin im ersten Teil ihres Konzerts mit einem Liedprogramm. Von erinnerter, verschwiegener, verlorener Liebe sprechen die fünf Lieder von Johannes Brahms, denen sie Robert Schumanns Zyklus „Frauenliebe und Leben“ folgen lässt. Garanča verbindet den dunkel leuchtenden Klang ihrer Stimme mit einer nie übertriebenen, aber auch nie dem schönen Ton opfernden Artikulation. Der diskret hoch über das Podium projizierte Liedtext ist in den meisten Fällen nicht nötig, hilft aber dem Verständnis und bewahrt vor dem Herumblättern im Programm. Ein Gewinn.

Garanča gestaltet als Liedsängerin eher mit den Nuancen ihres abgerundeten Timbres als mit überdeutlicher Wortformung. So

könnte der eine oder andere Konsonant prägnanter ausgesprochen sein. Aber wie sie in „Liebestreu“ eine fein nuancierte Dynamik einsetzt, um die Schlüsselworte „Lieb“ und „Treu“ zu akzentuieren, zeugt von eloquenter Gesangkunst. So färbt sie den Satzeschluss „Meine Treue, die hält ihn aus“ mit heroischem Ton zu einem trotzig-verzweifelten Bekenntnis.

### **Nächtlich duftende Stimmung**

Kritik en detail trifft auf höchstes Niveau: „O wüsst ich doch den Weg zurück“ wird bei Elina Garanča zum poetisch sehnenenden Zurückträumen in eine selige Kindheit. Dafür findet sie den zärtlich verhaltenen Ton. Aber wenn in der vierten Strophe zum zweiten Mal der Weg ins Kinderland beschworen wird, könnte die Vision eine Spur verhaltener, träumerischer erklingen. Dafür lässt sie die nächtlich duftende Stimmung der „Sapphischen Ode“ in verschattetem Timbre durch die Klänge wehen, ist sich am Schluss der erhabenen Größe des Moments bewusst. Und wenn in „Geheimnis“ die Blütenbäume flüstern, leuchtet die „Liebe süß“ am Ende schwärmerisch auf.

In solchen Momenten hat auch Garančas Klavierpartner **Matthias Schulz** innige Momente der Poesie und des Bei-Sich-Seins. Es kommt nicht oft vor, dass ein Intendant und Theatermanager – der Intendant der Berliner Staatsoper übernimmt 2026 das Opernhaus Zürich – eine Sängerin dieses Ranges begleitet. Aber Schulz hat am Mozarteum Salzburg Klavier studiert und offenbar seine pianistischen Fertigkeiten weiter gepflegt. Dass er Grenzen hat, wird in Schumanns „Arabeske“ op. 18 aber auch klar: Alle Sorgfalt der Artikulation und des Tempos verhindern nicht, dass die melodische Anmut oder die Frische der Bewegung in den „Kinderszenen“ op. 15/1 ein wenig matt bleiben.

Schumanns „Frauenliebe und Leben“ ist der Sängerin besonders ans Herz gewachsen, erzählt sie. Ihre Mutter, ebenfalls ein Mezzosopran, habe den Zyklus öfter gesungen. Elina Garanča kann „Seit ich ihn gesehen“ so zärtlich weltenthoben singen, dass der atemraubende Wirrwarr der Gefühle des frisch

verliebten Mädchens im Klang der Stimme offen liegt. Die optimistisch verklärende Betrachtung des „Herrlichsten von allen“ strahlt in schimmerndem Mezzo-Gold auf. Ihr enthusiastischer Ton, die drängende Bewegung in der Stimme stellen den inneren Aufruhr unmittelbar dar, ohne dass Garanča die Noblesse ihres Tons an künstliche Färbungen oder deklamatorische Schärfen verraten müsste. Berührend das tonlose Piano am Ende des letzten Liedes: Da hat sich ein Mensch wirklich in sein Innerstes zurückgezogen und ist „nicht lebend mehr“.

### **Oper in Feuerrot**

Nach der Pause – wie es in Italien bei Gesangsrezitals stets erwartet wird – der Block mit den großen Arien, jetzt in feuerroter Robe. Zunächst heiße Liebesflammen aus Hector Berlioz' „La Damnation de Faust“, gesungen mit saftiger Tiefe, einem phänomenalen Sprung über den Registerwechsel nach oben, einer blühenden Expansion, aber auch angestrenzter Höhe. Dann die Arie der Dalila mit ihrer schmeichelnd-sinnlichen Glut in einem goldflüssigen Ton, der nicht freier, gerundeter, erfüllter erklingen könnte. Schließlich „Voi lo sapete“ aus „Cavalleria rusticana“, leidenschaftlich und wortsensibel, aber so edel geformt, dass der wilde Verismo Pietro Mascagnis – zu hören etwa bei seiner sich verausgabenden Uraufführungs-Santuzza Lina Bruna Rasa – nobel geglättet erklingt.

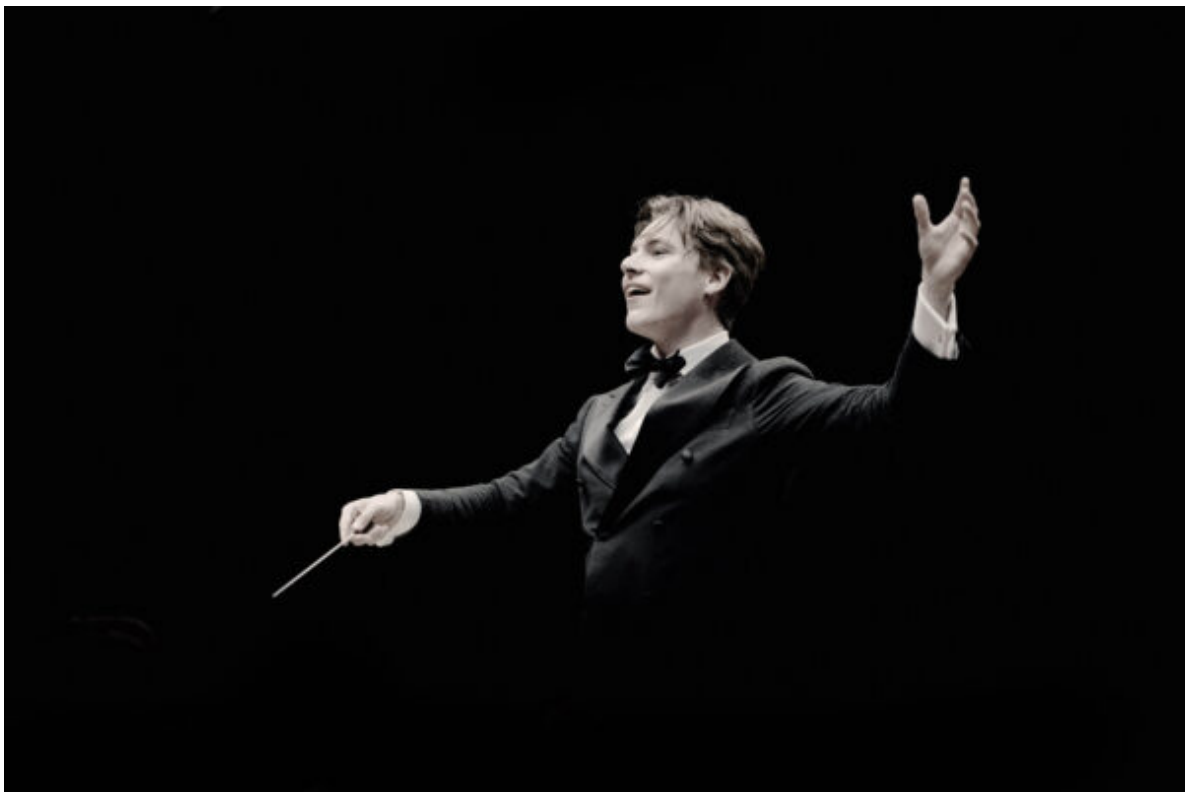
Das Finale sollte fröhlicher sein: Ruperto Chapí, Meister der spanischen Zarzuela, scheint seine charmanten Liebesgesänge der Garanča auf die Stimme geschrieben zu haben, so edel, temperamentvoll und lebensfroh erklingen die beiden Stücke. Als Zugabe darf die Habanera der „Carmen“ nicht fehlen – wie bei der großen Teresa Berganza ohne Vulgarität, aber nicht so kühl dargeboten. Als sympathischer Gruß an ihre lettische Heimat eines der rund 600 Lieder und Liedbearbeitungen von Jāzeps Vītols, Gründer der lettischen Musikakademie, dem Institut, an dem Elīna Garanča studiert hatte, bevor sie ihr erstes Opern-Engagement im thüringischen Meiningen unter der

Intendanz der späteren Dortmunder Opernchefin Christine Mielitz angetreten hat. Herzlicher, langer Beifall.

---

# Vom **Mysterium** des **Dirigierens: Klaus Mäkelä** stellt sich als **Porträtkünstler in Essen** vor

geschrieben von Werner Häußner | 7. Mai 2026



Klaus Mäkelä (Foto: Marco Borggreve)

Da ist der Intendantin der Essener Philharmonie ein Coup gelungen. Noch bevor die Vermarktungsmaschinerie den 28jährigen Klaus Mäkelä richtig zwischen die Zahnräder bekam, hatte Babette Nierenz den kommenden Star für ein

**Künstlerporträt verpflichtet. Drei Mal kommt der gefragte junge Finne also nach Essen.**

Das erste Konzert mit dem Concertgebouw Orkest, das er ab 2027 als Chefdirigent leitet, liegt bereits hinter ihm. Das zweite mit den Wiener Philharmonikern und der 1906 in Essen uraufgeführten Sechsten von Mahler findet am 19. Dezember statt. Und das dritte am [1. März 2025](#) bestreitet Mäkelä mit dem Orchestre de Paris, als dessen Musikdirektor er seit 2021 fungiert.

Es hat in den letzten Jahren keinen jungen Dirigenten gegeben, der so rasch und strahlend aufgestiegen ist wie dieses Wunder am Pult. Was ist sein Geheimnis? Wie fasziniert er die großen Orchester, die er in den letzten fünf Jahren quasi aus dem Stand heraus für sich gewonnen hat?

Mit 21 leitete er das Schwedische Radio-Sinfonieorchester, mit 22 ernannten ihn die Osloer Philharmoniker zu ihrem Chefdirigenten. Seither scheint es, als sammle er Orchester wie Trophäen: Münchner Philharmoniker, Bamberger Symphoniker, London Philharmonic Orchestra, Luzerner Festival Orchestra, Berliner Philharmoniker. In dieser Saison debütiert er mit den Wiener Philharmonikern und ist „Focus Artist“ im Wiener Musikverein. Ab 2027 folgt ein Chefposten bei gleich zweien der besten Orchester der Welt, dem Concertgebouw Amsterdam und dem Cleveland Orchestra. Wie geht das?

### **Schwindelerregender Terminplan**

Ein Blick auf den [Terminkalender](#) seiner Webseite macht ebenfalls staunen und schwindlig: Anfang Oktober Mahlers Neunte in Paris, Mitte Oktober Mahlers Dritte in Cleveland. Dann eine Serie von Konzerten mit seinem Osloer Orchester in Brüssel, Stuttgart, Wien, Hamburg und am 3. November mit Strawinskys Violinkonzert und Tschaikowskys Vierter in [Dortmund](#).

Drei Tage später das Orchestre de Paris mit Strauss' „Tod und

Verklärung“, Messiaens „L'Ascension“, Faurés „Requiem“ und der Uraufführung von „Lux Aeterna“ von Thierry Escaich. Dann Zwischenspiel beim London Symphony Orchestra, bevor es mit dem Concertgebouw auf USA-Tour geht. In New York erklingt dasselbe Programm wie vor kurzem in der Essener Philharmonie: Schönbergs „Verklärte Nacht“ und Mahlers Erste Sinfonie. Man darf davon ausgehen, dass die Carnegie Hall ausverkauft sein wird – im Gegensatz zu Essen, wo erstaunlich viele Plätze frei geblieben sind. Es braucht offenbar mehr als eine Exklusivvertrag bei Decca und hochgerühmte Sibelius- und Schostakowitsch-Aufnahmen, um den Instinkt der Essener Kulturwelt zu animieren.

Jetzt sind wir im Fahrplan wohlgemerkt erst Mitte November. Bis Mäkelä vor Weihnachten nach Essen zurückkehrt, hat er noch seine Orchester in Oslo und Paris mit anspruchsvollen Programmen (Brahms, Berlioz) zu leiten, bevor er sich am 13. Dezember mit Mahlers Sechster im Wiener Musikverein vorstellt. Die Essener Konzerte sind komischerweise in seinem „schedule“ nicht aufgeführt – was man auch immer daraus schließen mag...

### **Schlichtweg eine Jahrhundert-Begabung**

Ja, wie geht das? Dass in Mäkelä eine Jahrhundert-Begabung schlummerte, die sich nun vehement Bahn bricht, dürfte unbestreitbar sein. Denn er ist ja kein tourender Kapellmeister, der sich überall präsent setzen will. Dazu sind – bei allen Vorbehalten – die künstlerischen Ergebnisse zu bemerkenswert. Liegt das Geheimnis vielleicht in seinem Umgang mit den Orchestern? Pfllegt er einen empathischen, partnerschaftlichen Stil, der bei den Musikern Höchstleistungen hervorruft, ohne Druck, ohne Zwang, ohne Beklemmung? Er ermuntere, statt zu fordern, heißt es. Er sehe die Musiker als Individuen, schaffe eine familiäre Atmosphäre, gehe auf die Einzelnen ein. Das klingt ein wenig nach Orchester-Wellness, doch Mäkelä kann nicht bloß der gute Kumpel am Pult sein; er begnügt sich nicht mit beflissener Spiel-Perfektion.

Und sein Alter? Kein Argument: Arturo Toscanini war 31, als er an der Scala debütierte, Hermann Scherchen im gleichen Alter, als er Nachfolger Furtwänglers in Frankfurt wurde. Claudio Abbado dirigierte mit 28 an der Scala. Daniel Barenboim begann seine Dirigentenkarriere mit 25 und war mit 32 Chefdirigent des Orchestre de Paris. Bruno Walter war 25, als er unter Mahler Kapellmeister an der Wiener Hofoper wurde.

## **Das Charisma der Großen**

Vielleicht stimmt es doch, dass Dirigieren ein „Mysterium“ ist. Dass es jenes unbestimmbare, aber deutlich zu spürende Charisma ist, das einen versierten oder sogar perfekten Dirigenten von einem der Großen unterscheidet. Meine bisherigen Live-Erfahrungen mit Klaus Mäkelä waren zwiespältig: Bei Berlioz' „Symphonie fantastique“ in [Essen](#) stimmte die Dramaturgie zwischen Idylle und Exaltation. Vor zwei Jahren lieferte er mit dem Concertgebouw Orkest in [Köln](#) eine Sechste, deren Scharfschnitt und Präzision geradezu unheimlich waren, weckte aber nicht den Eindruck, sich auf die wirklichen Abgründe Mahlers eingelassen zu haben. Die Chance, es mit Hilfe der Mahler-Erfahrung der Wiener Philharmoniker nun überzeugender zu machen, hat Mäkelä im Dezember.



Klaus Mäkelä und das Concertgebouw Orkest in der Essener Philharmonie. (Foto: Volker Wiciok/TuP)

Jetzt in Essen hinterlässt die Erste Symphonie einen gereiften Eindruck. Brillanz und Streben nach Perfektion wirken nicht so glatt und geheimnislos wie der Kölner Mahler. Und das liegt nicht am Stück, denn Mahler war als 28-Jähriger bereits „fertig“, schrieb eine Musik jenseits des Suchens und Tastens nach dem persönlichen Ausdruck. Emotionale Extreme, das Aufeinanderprallen von Banalität und Transzendenz, musikalische Idiome zwischen Choral und Volksmusik – all das ist in der Ersten schon ausgereift.

### **Keine Ironie, keine Grotteske?**

Mäkelä scheint sich dennoch mehr für rein musikalische Vorgänge als für Stimmungen, Rhetorik oder gar Programmatisches zu interessieren (das Mahler, wie den hartnäckig weiterbenutzten Titel „Titan“, ja aus guten Gründen getilgt hat). Darin ist sein Blick klar und unbestechlich: Die Entwicklung von der gestaltlosen Klangfläche des Beginns über fragil gespielte motivische Ansätze bis zum liedhaften Thema

ist unter seinen Händen ein wunderbar ausbalancierter Vorgang. Mäkelä achtet darauf, dass strukturell wichtige Momente wie das für die Durchführung bedeutende Motiv der Celli entsprechend hervorgehoben werden. Steigerungen hält er im Zaum, um das Fortissimo-Pulver nicht gleich zu verschießen. Die finale Trompetenfanfare und das Aufzischen der Becken ist minutiös vorbereitet. Der Effekt sitzt nicht als solcher, sondern als Kulminationspunkt einer logischen Entwicklung.

### **Neue Mahler-Lesart jenseits jeglicher Ironie**

So ließe sich von der stampfenden Rhythmik des zweiten Satzes und seinen lockeren Kontrast im Trio über die düster lauernde Atmosphäre des „feierlich und gemessen“ betitelten Trauermarschs mit seiner makabren Ironie bis zur souveränen Strukturierung des Finalsatzes Punkt für Punkt Rechenschaft ablegen über Mäkeläs Scharfsicht. Und man fragt sich so langsam, ob dieser junge Kopf nicht auf blitzgescheite Weise eine Mahler-Lesart einführen will, die sich jeglicher Ironie, jeglicher Uneigentlichkeit, jeglicher Groteske oder Parodie „in Callot’s Manier“ (so Mahlers ursprüngliche Beschreibung des dritten Satzes mit Bezug auf E.T.A. Hoffmann) entziehen will – konzentriert auf die reine Musik, bedeutungslos wie ein Gemälde Gerhard Richters, bei dem man sich nicht fragen darf, was der Rausch der Farben bedeutet und worin die Transzendenz der Form liegen könnte. Die Antwort wird die Zukunft geben, live zu verfolgen im Dezember in der Philharmonie Essen.

*Klaus Mäkelä kommt wieder mit dem Oslo Philharmonic Orchestra am Sonntag, 3. November ins Konzerthaus [Dortmund](#) und am Donnerstag, 19. Dezember mit den Wiener Philharmonikern in die Philharmonie Essen. Am Samstag, 1. März 2025 ist er hier auch mit dem Orchestre de Paris [zu Gast](#). Info: [www.theater-essen.de](http://www.theater-essen.de)*

---

# Seelenfenster geöffnet: Tschaikowskys „Eugen Onegin“ in Krefeld-Mönchengladbach

geschrieben von Werner Häußner | 7. Mai 2026



Sofia Pouloupoulou als Tatjana in der Inszenierung von Helen Malkowsky am Theater Mönchengladbach. (Foto: Matthias Stute)

„Eugen Onegin“ hat in diesem Jahr Konjunktur in Nordrhein-Westfalen. Bonn, Düsseldorf und Krefeld-Mönchengladbach

**zeigten Peter Tschaikowskys Meisterwerk. In Mönchengladbach wird die Inszenierung nun wieder aufgenommen.**

Am 25. Februar dieses Jahres näherte sich Michael Thalheimer in Düsseldorf den „Lyrischen Szenen“ in einem harten hölzernen Verschlag von Henrik Ahr mit strengem, unbestechlich beobachtendem Minimalismus, gestützt von der leidenschaftlichen Lesart des neuen GMD der Rheinoper, Vitali Alekseenok ([Wiederaufnahme](#) war am 28. September). Nur eine Woche später präsentierte Regie-Shootingstar Vasily Barkhatov eine detailverliebte, psychologisch präzise Version der tragisch verfehlten Liebesgeschichte in opulenten Bildern von Zinovy Margolin an der Oper Bonn, begeisternd flexibel und transparent dirigiert vom neuen GMD des Theaters Hagen, Hermes Helfricht.

### **Einleuchtend erzählte Geschichten**

Die Neuinszenierung in Mönchengladbach, die jetzt wieder aufgenommen und ab 16. November in Krefeld gezeigt wird, stammt von Helen Malkowsky, Wieder einmal stellt sie unter Beweis, wie einleuchtend sie eine Geschichte zu erzählen, wie unverkünstelt sie Figuren führen und Konstellationen entwickeln kann. Originelle, aber nie aufgesetzte Konzepte entwickelte die Professorin für Musiktheaterregie und Szenische Interpretation an der Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien schon vor 20 Jahren, als sie in Nürnberg „Der fliegende Holländer“ oder Aribert Reimanns „Melusine“ mit Sensibilität für metaphorische Bühnenlösungen in szenische Psychogramme verwandelte. In ihre Zeit als Operndirektorin in Bielefeld (2010 bis 2013) fielen die faszinierend doppelbödigen „Contes d’Hoffmann“; an den Vereinigten Bühnen Krefeld-Mönchengladbach entdeckte sie bereits in Tschaikowskys „Mazeppa“ ebenso wie in Verdis „Stiffelio“ und Ambroise Thomas’ „Hamlet“ die heute relevanten Aspekte der Stoffe.

Nun also „Eugen Onegin“: Der junge, schlanke Dandy bricht

absichtslos in die bleigraue Welt auf Larinas Gut ein, sein goldener Rock (Kostüme: Anna-Sophie Lienbacher) spiegelt die zögerliche Faszination der Frauen wieder, stellt aber auch seine in diesen stumpfen Räumen schillernde Exotik aus. Malkowsky erfindet keine Charakterzüge über die im Stück angelegten hinaus, aber sie schärft das Profil der Menschen, indem sie – ähnlich wie Dietrich Hilsdorf in seiner sensationellen Kölner Inszenierung vor zehn Jahren – genau beobachtet. Sie arbeitet mit sprechenden Gesten und offenbarenden Konstellationen: Larina (Katarzyna Kuncio) ist eine pragmatisch gewordene Frau in mittlerem Alter, Filipjewna (Satik Tumyan) ein sympathisch mütterliches Wesen, gezeichnet mit feinem Humor.



© Stutte | Krefeld | 0172 - 256 99 52

„Das Glück, es war so nah“: Tatjana (Sofia Poulopoulou) und Onegin (Rafael Bruck) verfehlen sich auf tragische Weise. (Foto: Matthias Stutte)

Vor den vermauerten oder zugeklebten stilisierten Fenstern der Bühne Tatjana Ivschinas fehlt der verträumten Tatjana mit ihren langen dunklen Haaren ebenso die Wärme wie dem Licht,

das eine Trauergesellschaft in fahle Helle kleidet. Offenbar ist der Gutsherr verstorben; Damen und Herren mit Mantel und Hut in Schwarz kondolieren. Der Vorsänger (Irakli Silagadze) singt tonschön und entspannt, wie es selten in dieser kleinen Partie zu erleben ist.

### **Nuancen von bösem Gelb**

Die Briefszene gestaltet die vorzüglich dunkelglühend singende Sofia Pouloupoulou – in weißem Kleid und barfuß ganz bei sich selbst – als einen verzweifelt-feurigen Ausbruchs- und Erweckungsmoment. Das Chaos ihrer Gefühls- und Gedankensplitter kritzelt sie auf Papier, das sie von den halb blinden, halb von Regentränen benetzten Fenstern kratzt, und bindet die Blätter zuletzt zu einem Konvolut. Das Öffnen eines der Fenster mag eine konventionelle Metapher sein: Malkowsky inszeniert es als ein ergreifendes Befreiungserlebnis. Die Zurückweisung Tatjanas wiederum wird zur Charakterstudie Onegin. Gelangweiltes Wohlwollen, unterschätzende Belehrung: Rafael Bruck gestaltet diesen Moment wort- und klangsensibel.

Beim Namensfest Tatjanas tragen die Protagonisten wie die geschwätzigen Gäste Kostüme in den Nuancen von bösem Gelb. Die Inszenierung schildert, wie sich Lenski, vom Alkohol benebelt, in seine Eifersucht hineinsteigert. Wie sorgfältig auch Nebenfiguren gezeichnet werden, ist am Triquet von Arthur Meunier abzulesen: Endlich einmal kein übergriffiger Fummler oder kasperlhafter Trottel, sondern ein sanft frustrierter, still mitwissender Charmeur mit leichtem Hang zur Selbstübersteigerung. Eine Studie, die Meunier auch durch solides gesangliches Gestalten aufwertet.

Nur die Olga der leuchtend leicht singenden Kejti Karaj aus dem Opernstudio Niederrhein bleibt etwas zu sehr am Rande. Das ist aber angemessen, denn das „Kind“ ist nichts weiter als eine Projektionsfigur der romantisch übersteigerten Wünsche des Dichters Lenski, die beim verhängnisvollen Tanz mit Onegin nichts, aber auch gar nichts provoziert. Lenski ist bei

Woongyi Lee, ausgestattet mit einem fast überpräsen in der Maske gebildeten, in der Höhe gezwungenen und daher nicht immer intonationsreinen Tenor, ein verstiegener junger Mann, der sich im Duell todesbereit präsentiert. Seine Arie singt Lee mit gestalterischem Feinsinn. Nicht der widerstrebende Onegin erschießt ihn, sondern die Pistole entlädt sich, während jener mit dem Sekundanten ringt. Gereon Grundmann ist der düstere Hüter der Duellregeln und wirkt damit wie ein metaphorischer Repräsentant einer obstruktiven Ordnung, die es wieder herzustellen gilt. Matthias Wippich als balsamfrei singender Fürst Gremin ist im letzten Bild dann der Katalysator für die finale Lebenskatastrophe Onegins.

Die Niederrheinischen Sinfoniker und der Opernchor Krefeld-Mönchengladbach, einstudiert von Michael Preiser, haben in GMD Mihkel Kütson einen erfahrenen Kenner der russischen Romantik am Pult. Kütson hat auch „Mazeppa“ dirigiert und sich mit CD-Aufnahmen entlegenen russischen Repertoires etwa von Alexander Glazunov und Mili Balakirev hervorgetan. Das Orchester überzeugt mit einem dunkel-weichen Klang und ist auch in dramatischen Momenten nie unkontrolliert massiv. Kütson sorgt für sorgfältig gestaltete Tempi und Übergänge, einen überlegten Aufbau emotionaler Spannungen, lyrische Finesse und wehmütige Pastellfarben. Die Konkurrenz mit Düsseldorf und Bonn müssen die Niederrheiner nicht scheuen.

*Eine weitere Vorstellung am 10. Oktober in Mönchengladbach-Rheydt. Premiere in Krefeld ist am 16. November, weitere Termine am 20.11., am 5., 14., 29.12 sowie 10.01., 4. und 14.02.2025.*

*Info:*

*<https://theater-kr-mg.de/spielplan/eugen-onegin/>*

---

# Reizendes Kaleidoskop: Anna Vinnitskaya ist Porträtkünstlerin der Essener Philharmonie

geschrieben von Werner Häußner | 7. Mai 2026



Die Pianistin Anna Vinnitskaya. (Foto: Marco Borggreve)

Sergej Rachmaninow ist einer der Komponisten, zu denen Anna Vinnitskaya immer wieder zurückkehrt – und das dürfte nicht alleine daran liegen, dass sie einst am Rachmaninow-Konservatorium in Rostow am Don unterrichtet wurde. Mit dem eher selten gespielten Ersten Klavierkonzert in fis-Moll stellte sich die aus Russland stammende Pianistin als Porträtkünstlerin der Essener Philharmonie dieser Saison im Alfred-Krupp-Saal vor, begleitet von den Philharmonikern unter ihrem GMD Andrea Sanguineti.

[Anna Vinnitskaya](#) hat sich für die laufende Saison einen gewichtigen Rachmaninow-Schwerpunkt gesetzt und wird in Essen und der Region viel Präsenz zeigen. Bevor sie am 4., 5. und 9. Februar 2025 mit Rachmaninows Dritten, dem d-Moll-Konzert, nach [Münster](#) kommt, spielt sie im November die vier Konzerte plus die Rhapsodie über ein Thema von Paganini op. 43 in zwei Konzerten mit der Dresdner Philharmonie unter Krzysztof Urbanski im Kulturpalast [Dresden](#). Danach, am 6., 7. und 8. März 2025 tritt sie unter Joana Mallwitz mit den [Berliner](#) Philharmonikern mit dem Dritten Klavierkonzert auf. Prominente Engagements also für die Preisträgerin des renommierten Concours Reine Elisabeth in Brüssel, den sie 2007 als zweite Frau in der Geschichte des Wettbewerbs gewann und in dessen Jury sie im Mai 2025 sitzen wird.

### **Herbert Grönemeyer als Dirigent**

In Essen ist Anna Vinnitskaya noch mehrfach in unterschiedlichen Formaten zu erleben. Die beiden Herbstkonzerte für Menschen mit besonderen Bedürfnissen im RWE Pavillon liegen bereits hinter ihr, aber am [3. Oktober](#) präsentiert sie in der Philharmonie mit Dmitri Schostakowitsch einen ihrer dezidierten Lieblingskomponisten: Mit dem Brahms Ensemble Berlin spielt sie das Klavierquintett op. 57, solistisch lässt sie sich mit den „Puppentänzen“ hören, die sie auch 2024 auf ihrem jüngsten Album „Piano Dances“ eingespielt hat.

Das Zweite Klavierkonzert Schostakowitschs erklingt dann mit dem Mahler Chamber Orchestra zum 50. Todesjahr des Komponisten 2025 – am 14. Februar in Dortmund, am 15. in Essen und am 16. in Köln. Noch einmal ist Anna Vinnitskaya am 22. März in der Philharmonie Essen Solistin eines Orchesterkonzerts, diesmal mit dem Tonhalle Orchester Zürich unter Paavo Järvi und dem a-Moll-Konzert Robert Schumanns, bevor sie am 14. Juni mit Rachmaninows populärem c-Moll-Konzert op. 18 und den Bochumer Symphonikern nach Essen zurückkehrt. Als Dirigent des Konzerts, das am 13. und 15. Juni auch in Bochum auf dem

Programm steht, ist Herbert Grönemeyer angekündigt.

### **Leuchtende Frische für Rachmaninow**

Mit dem Ersten Klavierkonzert, das Sergej Rachmaninow als Moskauer Konservatoriumsstudent 1891 schrieb und 1917 überarbeitete, bestätigte Anna Vinnitskaya ihren viel gerühmten Rang als Solistin: Mit dem oft unterschätzten Werk ließ sie ein reizendes Kaleidoskop der Stimmungen aufleuchten. Nach dem kraftvollen Statement des Beginns nimmt sie den Ton des weiträumig in den Streichern exponierten Themas auf, der sich bald in lockerer Spielfreude verliert. Kein Wunder, dass dieses Konzert so wenig beachtet wird: Man muss wie Anna Vinnitskaya Freude daran haben, die eher rhapsodisch gereihten Momente brillanter Leichtigkeit, sentimental Verträumens und melodischer Melancholie elegant, frei und natürlich darzustellen.

Die Pianistin versucht nicht, die Wechsel illustrativ einzufangen. Sie bewahrt einen stetigen, freundlich leuchtenden, eher frischen als elegisch verschatteten Ton – den gönnt sie sich, gewürzt mit feinsinnigen Rubati, nur im lyrischen Teil des letzten Satzes. Ihr kurzes Duett mit dem Fagott im zweiten Satz wird zum poetischen Zwiegespräch, die Energie des Finales wird zupackend, aber kontrolliert freigesetzt. Die Philharmoniker unter Andrea Sanguineti sind mal näher, mal weiter von der Pianistin entfernt, wollen sich aber nicht vordrängen, sondern begleiten mit Noblesse, feinen Abstufungen und stellenweise zu diskreten Holzbläsern. Ein bezaubernder Einstand, der gespannt macht auf die weiteren musikalischen Facetten dieses Porträts.

*Weitere Infos:*

<https://annavinnitskaya.com/de/home>

<https://www.theater-essen.de/philharmonie/>

---

# **Ein Licht im Dunkel: „Vox Luminis“ bringt alte Passionsmusik in der Philharmonie Essen**

geschrieben von Werner Häußner | 7. Mai 2026

**Ein Schauprozess, eine ungerechte Verurteilung, eine brutale Hinrichtung: Was vor 2000 Jahren einem gewissen Jesus, Zimmermannssohn aus Nazaret, angetan wurde, wiederholt sich heute an tausenden von Opfern von Terror und Gewalt. „Vox Luminis“, die „Stimme des Lichts“ haben wir alle nötig in düsteren Zeiten von Krieg, gesellschaftlicher Spaltung, global beschädigter Natur.**

Der Karfreitag erinnert Christen an den Tod ihres Erlösers Jesus Christus. Wer dem Christentum nicht folgt, mag diesen Tag zur Besinnung und Mahnung an das Leid so vieler Menschen weltweit verstehen.

An die christliche Tradition knüpft das Karfreitagskonzert in der Essener Philharmonie an, wenn es zwei bewegende Werke kirchenmusikalischen Schaffens aus der Barockzeit zum Klingen bringt: Das seit 20 Jahren bestehende Ensemble „Vox Luminis“ widmet sich der zwei Generationen vor Johann Sebastian Bach entstandenen „Matthäus-Passion“, komponiert vom „Churfürstl. Brandenb.(urgischen) und Pr.(eußischen) Capellmeister“ am Königsberger Hof, Johann Sebastiani, 1672 veröffentlicht und dem Markgrafen Friedrich Wilhelm, dem Dienstherrn des Tonsetzers gewidmet.

Als Neuheit führt Sebastiani in diese Passion erstmals Choräle ein, einige davon auf ältere fünfstimmige Sätze seines

Königsberger Vorgängers Johann Eccard („O Lamm Gottes unschuldig“), andere wohl selbst gesetzt. Sie werden nicht vom Chor, sondern einer leider im Programm nicht genannten Sopranistin mit dem fein lasierten Klang einer vibratolos „weißen“, aber mühelos tragenden Stimme vorgetragen. Sie gestaltet vor allem das abschließende „O Traurigkeit, o Herzeleid“ als eine bewegende Meditation über „Gott des Vaters einigs Kind“, das ins Grab gelegt wird.

Originell ist auch Sebastianis Idee, zur Begleitung ein Gambenconsort einzusetzen, das den rezitierenden Evangelisten mit polyphonem Spiel begleitet, ohne sich je in den Vordergrund zu drängen oder die Stimme zu verdecken. Die vier Violen da Gamba des vortrefflichen Ensembles „L'Achéron“ differenzieren den Klang auf einer gemeinsamen Basis ungemein farbig auf, lassen mit ihrem seidigen Ton keine äußerliche Brillanz aufkommen, sondern wirken diskret und verinnerlicht in ihrem Spiel.

„Vox Luminis“ ist wahrhaftig eine „Stimme des Lichts“. Unauffällig aus dem Ensemble der 14 Sängerinnen und Sänger leitet der Bassist Lionel Meunier den Chor, der mit seinen intonationsreinen, klar durchgestalteten Tutti eindrücklicher überzeugt als in Momenten, in denen die Grenzen der auf „alte“ Musik getrimmten Einzelstimmen doch deutlich hervortreten. Das gilt auch für die Solisten: Während Sebastian Myrus mit streng fokussiertem, von zwei Violinen begleitetem und dadurch wie von jenseitigem Licht umflortem Bass die Jesusworte ohne Pathos artikuliert, stößt der mit dezenter Dramatik erzählende Evangelist Jacob Lawrence mit seinem dunkel timbrierten Tenor schnell an Grenzen, wenn es gilt, technisch anspruchsvoll in die Höhe zu springen oder ein spannungsfreies Forte zu singen.

Die letzte halbe Stunde des Konzerts galt dem „Stabat Mater“ des Komponisten, katholischen Titularbischofs und Hannoveraner Hofkapellmeisters Agostino Steffani, wohl sein letztes Werk vor seinem Tod 1728. Für diese Meditation über die Schmerzen Mariens unter dem Kreuz nutzt der erfahrene Opernkomponist

Steffani alle damals modernen Mittel musikalischen Ausdrucks und endet, vom Chor brillant durchgestaltet, mit kunstvoller Polyphonie, die in ihrer Perfektion wie ein Spiegel der paradiesischen Vollendung wirkt.

*Das belgische Ensemble „Vox Luminis“ ist wieder zu hören am Freitag, 7. Juni, 19.30 Uhr, im Orchesterzentrum NRW in Dortmund, Brückstr. 47. Dann steht Henry Purcells Oper „The fairy queen“ in einer [halbszenischen Produktion](#) auf dem Programm. Info: [www.klangvokal-dortmund.de](http://www.klangvokal-dortmund.de)*

---

# **Jede Oper eine eigene Welt: Mit Peter Eötvös verliert die musikalische Welt einen prägenden Komponisten**

geschrieben von Werner Häußner | 7. Mai 2026



Das Bild zeigt Peter Eötvös bei einem Gespräch am 25. Juni 2014 anlässlich der Uraufführung seiner viel gespielten Oper „Der goldene Drache“ in Frankfurt. (Foto: Werner Häußner)

**Eine typische Selbsttäuschung: Zuerst wollte ich die Nachricht gar nicht glauben, dachte, es sei eine Falschmeldung. Doch schnell bestätigte sich: Peter Eötvös ist am Sonntag, 24. März gestorben, mit 80 Jahren. Innerhalb nur weniger Tage hat die musikalische Welt nach Aribert Reimann (1936-2024) einen zweiten prägenden Komponisten der letzten Jahrzehnte des 20. und ersten des 21. Jahrhunderts verloren. Nachrufe wird es genug geben, daher hier ein paar persönliche Erinnerungen an einen Herzblut-Musikmenschen, der auch mit dem Rheinland eng**

**verbunden war.**

Der Ungar Peter Eötvös, geboren 1944 in Székelyudvarhely in Siebenbürgen, war ein wunderbar kreativer Kopf. Seine vierzehn Opern sind jede für sich ein individuelles Meisterwerk, verbinden immer neu gedachte Musik und mitreißende Bühnenwirkung. „Jede Oper muss eine eigene Sprache, eine eigene Welt, eine eigene stilistische Klangsprache haben“, sagte er einmal. 1998 gelang ihm der internationale Durchbruch mit der in Lyon uraufgeführten Oper „Tri Sestri“.

Schon ein Jahr später brachte die Deutsche Oper am Rhein in Düsseldorf das Werk nach dem Drama „Drei Schwestern“ von Anton Tschechow nach Deutschland, wo es mehrfach nachgespielt wurde: Gabriele Wiesmüller inszenierte es mit scharfem Blick auf die ausweglose Situation der Figuren in Koblenz; im letzten Jahr war in Hagen eine [Inszenierung](#) von Friederike Blum zu sehen. Sie ließ erleben, wie die Menschen in folgenlosen Träumen und vergeblichen Sehnsüchten gefangen sind. Eötvös und sein Librettist Claus H. Henneberg weichen von der linearen Erzählweise Tschechows ab und nehmen in drei Sequenzen die Perspektive der Figuren Irina, Andrej und Mascha ein.



Auf dem Deckchen: „Tri Sestri“ in Hagen mit Vera Ivanovic (Natascha) in der Mitte. (Foto: Leszek Januszewski)

### **Über 200 Uraufführungen dirigiert**

1998 war Eötvös bereits als Dirigent hervorgetreten. Zuvor hatte er 1958 mit Vierzehn das Studium an der Budapester Musikakademie bei Zoltán Kodály aufgenommen und ab 1966 in Köln Dirigieren studiert. Ab 1968 arbeitete er eng mit Karlheinz Stockhausen zusammen; zehn Jahre später übertrug ihm Pierre Boulez die Leitung des Ensembles „Intercontemporain“. Eötvös stellte das Komponieren zurück und widmete sich dem Dirigieren. Über 200 zeitgenössische Werke konnte er mit dem Ensemble uraufführen.

Aber er brachte mit seiner freundlichen Art und seiner Leidenschaft vielen großen Orchestern seinen Begriff von zeitgenössischer Musik nahe, vom Concertgebouw Orkest Amsterdam über die Berliner bis zu den Wiener Philharmonikern – und nicht zuletzt seinem Radio Kammerorchester Hilversum, das er zehn Jahre bis 2004 leitete. Im Funkhaus Köln hatte

Eötvös seine ersten Schritte getan; sein geplantes Konzert am 23. September 2023 mit dem WDR Sinfonieorchester mit eigenen Werken und Kompositionen seines Landsmanns György Kurtág und seines langjährigen künstlerischen Partners Karlheinz Stockhausen musste er bereits „aus anhaltenden gesundheitlichen Gründen“ absagen.

## Stockhausen-Uraufführung in Mailand

**TEATRO ALLA SCALA**  
ENTE AUTONOMO

STAGIONE D'OPERA E BALLETO 1980/81  
(DPO della Fondazione del Teatro)

"NOVECENTO/OTTANTA"

VENERDI 3 APRILE 1981 - ORE 19.30  
SESTA RAPPRESENTAZIONE

**DONNERSTAG aus LICHT**  
(GIOVEDI da "LUCE")

Opera in tre atti, un preludio e un congedo  
Libretto, musica, danza, azioni, gesti di  
**KARLHEINZ STOCKHAUSEN**  
(Proprietà Stockhausen - Verlag Kürten, RFT)

*Prima rappresentazione scenica integrale*

Michael : Tenore, ROBERT GAMBELL (II atto) PAUL SPERRY (III atto)  
Tronista, MARKUS STOCKHAUSEN  
Danza, MICHELE NOIRET

Eva : Soprano, ANNETTE MERIWEATHER  
Corista di basso, SUZANNE STEPHENS  
Danzatrice, ELISABETH CLARKE

Lucifer : Basso, MATTHIAS HOLLE  
Trombone, MARK TEZAK  
Danzatore-Mimo, ALAIN LOUAFI

Accompagnatori di Michael in "Easme"  
Coppietta di fondisti clownesca  
Duo fasciulli  
Una vecchia donna  
Un messaggero  
Corti invisibili

Clarinetto ALAIN DAMIENS Corno di basso MICHEL ARRIGNON  
Sassofoni soprano HUGO READ SIMON STOCKHAUSEN  
ELENA PANTANO  
GIOVANNI MASTINO  
Coro del Westdeutscher Rundfunk di Colonia  
(Direttore Herbert Schramm)  
in una registrazione a 8 piste diretta da Stockhausen

Un medico, due infermieri, gente di paese

Concertatore e direttore d'orchestra  
**PETER EÖTVÖS**  
Altro direttore  
GABRIELE BELLINI  
Regia di  
**LUCA RONCONI**  
Regia del suono di  
**KARLHEINZ STOCKHAUSEN**

Direttore del coro  
**ROMANO GANDOLFI**  
Direttore musicale del palcoscenico  
CARLO CAMERINI  
Assistente alla regia  
MATTIA TESTI

Scene e costumi di  
**GAE AULENTI**  
Direttore della produzione  
ENRICO TRANCHINA  
Assistente alla scenografia  
MARGHERITA PALLI

Direttore dell'allestimento scenico  
**GIORGIO CRISTINI**  
Regista collaboratore  
UGO TESSITORE  
Assistente ai costumi  
GIOVANNA BUZZI

Maestri collaboratori di palcoscenico  
PAOLO ARATA MAURO BONIFACIO DANTE MAZZOLA GIUSEPPE MORASCHI  
Fittore scenografico realizzatore  
ANNIBALE BIOCCA  
Sculture realizzate da  
ANNA GALLI  
Responsabile archivio musicale  
CORRADO ABRILANI

Tecnica del suono del Westdeutscher Rundfunk di Colonia STUDIO FÜR ELEKTRONISCHE MUSIK  
Tecnici del suono  
VOLKER MÜLLER, GUNTHER ENGELS (WDR di Colonia) e ROLAND GIRARD (Société di Parigi)  
"Tre composizioni di luce" (Piano - III atto) di MARY BAUERMEISTER

Capo serv. realizz. luci Capo serv. macchinisti Capo serv. sartoria Capo serv. laboratori Direttore di scena  
Vincenzo Vanni Luciano Spalozzi Mario Secchi Aldo Gilardoni Paolo Tomaselli

Capo rep. elettricisti Salvatore Mancinelli Capo rep. falegnami Mario Fontanini Capo rep. attrezziati Luigi Metaldi Capo rep. meccanici Giancarlo Astorri

IMPRESSIONE E STAMPA ARTI GRAFICHE SOMPALONIERI - MILANO

Der Besetzungszettel der Uraufführung von „Donnerstag aus Licht“ aus dem Teatro alla Scala in Milano mit Peter Eötvös als Dirigent. (Repro: Archiv Werner Häußner)

Das erste Mal als Dirigent habe ich ihn in „Donnerstag aus Licht“ von Karlheinz Stockhausen 1981 an der Mailänder Scala erlebt. Das war die szenische Uraufführung des ersten Tages aus dem riesigen, alle sieben Wochentage umfassenden Zyklus des „Licht“-Musiktheaters.

Und die erste Oper, die ich von Eötvös gesehen habe, hat mich sofort fasziniert: „Love and other Demons“ 2009 in Chemnitz unter Frank Beermann hat in der subtilen Regie von Dietrich Hilsdorf den „magischen Realismus“ der Vorlage von Gabriel García Márquez eingefangen. Nichts in dieser Welt war so, wie es schien, Bilder und Figuren blieben unaufgelöst mehrdeutig: Die Offenheit erzeugte eine kaum mehr erträgliche Spannung. Dahinter blieb die Kölner Inszenierung von Silviu Purcarete 2010 in ihrer erzählenden Eindeutigkeit weit zurück.

Denn Eötvös erzählt in seinen Opern nicht einfach Geschichten. Ohne in platte Aktualisierung zu verfallen, greift er gesellschaftliche Entwicklungen auf. Dabei bleibt er aber nicht stehen, sondern gibt seinen Stoffen durch die Musik die Qualität erzählter Philosophie – etwa in der „Tragödie des Teufels“ durch einen vielfach gebrochenen, gleichnishaften Blick auf die in sich zerrissene menschliche Existenz, in „Liebe und andere Dämonen“ auf die unkalkulierbare Welt und den „romantischen“ Verdacht, hinter den erfahrbaren Eindrücken könnten noch ganz andere Kräfte stecken. „Angels in America“, in Frankfurt von Johannes Erath beklemmend intensiv inszeniert und in Münster von Carlos Wagner zu einer Weltentragödie erweitert, ist so nicht nur ein Stück über die zerstörerischen Folgen von HIV, sondern eines über die Zerbrechlichkeit des Menschen und seiner Beziehungen.

Bei der bislang einzigen Inszenierung seiner erfolgreichen, 2014 in Frankfurt uraufgeführten Oper „Der goldene Drache“ in der Rhein-Ruhr-Region 2019 in Krefeld durch Petra Luisa Meyer kam Eötvös zur B-Premiere nach Mönchengladbach und sprach – wie so oft andernorts – mit dem Publikum im Theatercafé. Zum „Requiem“ für ihn wurde nun die jüngste Uraufführung seiner

Oper „Valuschka“ in Regensburg am 3. Februar 2024. Zur Premiere konnte er – schwer erkrankt – schon nicht mehr kommen, begleitete aber aus der Ferne den Produktionsprozess. Die groteske Tragikomödie über das Hereinbrechen einer Katastrophe thematisiert Angst, Macht und entfesselte Gewalt.

Peter Eötvös hat wie der am 13. März mit 88 Jahren verstorbene Aribert Reimann – dessen Oper „Bernarda Albas Haus“ in einer Inszenierung von Dietrich Hilsdorf in der vergangenen Spielzeit in Gelsenkirchen zu den Höhepunkten der Saison gehörte – gezeigt: Die Oper im 21. Jahrhundert ist keineswegs tot. Sie hat die Kraft, Menschen in ihren Bann zu ziehen und bleibt auch unter den Vorzeichen der Postmoderne ein unerschöpfliches „Kraftwerk der Gefühle“.

---

# **Seelische Zerstörung: Floris Vissers penetrantes Bildertheater für Mozarts „Idomeneo“ in Köln**

geschrieben von Werner Häußner | 7. Mai 2026



In der Gummizelle: Kathrin Zukowski (Ilia), Kinderstatist, Anna Lucia Richter (Idamante), Peter Bermes (Idomeneo). (Foto: Sandra Then)

**Der alte Mann entkommt seiner Zelle nicht. Auf weiße gepolsterte Wände zeichnet er mit nervösem Strich immer wieder das gleiche Männchen, mit einem Dreizack in der Hand. Beim Familienbesuch rastet er aus, muss mit einer Spritze ruhiggestellt werden.**

Floris Visser führt während der Ouvertüre von Wolfgang Amadeus Mozarts „Idomeneo“ die Titelfigur als einen Gezeichneten ein. Kein herkömmliches Regietheater-Irrenhaus-Setting: Denn die Zelle weitet sich, eröffnet einen Hintergrund in hyperrealistischem Licht, mit dem James Farncombe die felsige Strandlandschaft der Bühne Jan Philipp Schlößmanns in überzeichnet scharfe Konturen taucht. Der Naturalismus eines „Schauplatzes“ wird so ausgehebelt; der alte Mann, unschwer als Idomeneo zu identifizieren, beginnt durch seine innere Landschaft zu irren.

Mit seiner Inszenierung an der Oper Köln im Staatenhaus

versucht Visser, diese Seelenwelt eines Menschen mit einer posttraumatischen Belastungsstörung einzuholen – einer psychischen Verwundung, die in Flashbacks Erlebnisse der eigenen Ohnmacht und Hilflosigkeit so intensiv zurückholen kann, dass die betroffene Person die Erfahrung wieder und wieder mit der gleichen emotionalen Intensität durchleidet und sogar unfähig sein kann, sie als Erinnerung zu identifizieren. So flutet Visser die Bühne mit heterogenen Bildern und Szenen, in denen Idomeneo doppelt präsent ist – als Uniform tragender Soldat Bestandteil des Geschehens; als Greis im Nachthemd ein stummer, staunender oder leidender Beobachter. Er steht im wahrsten Sinn des Wortes „neben sich“, wenn er sogar einmal den gemarterten Feldherrn Idomeneo in den Arm nimmt.

### **Unablässiger Aktivismus**

Drei Stunden dichte, in kaum einem Moment ihre Tiefe und Komplexität verlassende Musik hat Visser szenisch zu bewältigen. Er setzt den langen Rezitativen einen unablässigen Aktivismus entgegen. Auch die Arien erlauben keine Ruhepunkte. Im Sinne des Konzepts ist das folgerichtig, denn ein Flashback kennt kein Innehalten und Reflektieren. Aber der Zuschauer, der nach dem Zeichenhaften der Aktionen sucht, wird von der Dynamik der szenischen Unermüdlichkeit zugeschüttet. Irgendwann stumpfen die visuellen Ausrufezeichen ab. Aber – das muss Visser zugestanden werden: Die penetrante Qual, die im Wiederholen traumatisierender Momente liegt, spiegelt sich in dieser Tretmühle der Zeichen wider.



Der Fluch der Gewalt gebiert das Trauma: Daniel Calladine personifiziert es in Floris Vissers „Idomeneo“-Inszenierung in Köln. (Foto: Sandra Then)

Visser verwendet Bilder aus den Kriegen der Gegenwart: Leichensäcke am Strand, Menschen, die Tote identifizieren müssen, das ertrunken angespülte geflüchtete Kind Alan Kurdi, die Anzüge von Abu Ghraib in Orange, Opfer mit verhüllten Köpfen, eine Trauerfeier an sandigem Gestade. Er verbindet diese Kriegs- und Gewaltchiffren mit Hinweisen auf den antiken Mythos: Eine schwarze Gestalt, „das Trauma“ (Daniel Calladine) geistert mit einem Beil durch die Szenerie, das auf den Tod Agamemnons und den Fluch der Atriden hindeutet. Anderes wirkt überzogen, etwa eine Szene, in der Idomeneo offenbar in den trojanischen Krieg abberufen wird, als er gerade mit seinem Kind Idamante am Strand ein Badetuch ausgebreitet hat. Deplatziert auch die griechische Fahne, neben der am Ende einträchtig eine türkische flattert. Solche allzu expliziten Verweise stören den psychologischen Gedankengang durch weit hergeholte politische Konkretion.

### **Zweifel am Sieg der Liebe**

Wenn im Finale „die Stimme“ (Lucas Singer) – und, wohlgemerkt, nicht Neptun oder ein anderer der Götter – die Lösung verkündet, spricht der alte Idomeneo (Peter Bermes) tonlos auf der Bühne mit. Ein Funke Hoffnung? Ob aber wirklich die Liebe über alles siegt, zweifelt Vissers Schlussbild leise an: Sinnierend liest Ilia, die trojanischen Prinzessin, die eigentlich die „natürliche“ Feindin der Griechen sein müsste, ein Holzpferd ihres Kindes auf – ein Verweis auf das trojanische Pferd und die eigene, nach Vergeltung rufende Wunde?

Auch im Orchestergraben gelingt es nicht durchgehend, die Spannung zu halten. Bei aller Wertschätzung dieses genialen Wurfs eines 25-Jährigen neigt man dazu, die eine oder andere Kürzung in den Rezitativen als sinnvoll zu erachten. Rubén Dubrovsky verführt das Gürzenich Orchester schon in der Ouvertüre zu feinsinnig detailreichem Spiel. Er fasst den Klang mit scharfer Kontur, lässt luftige Bläserakzente setzen, hebt generell hervor, mit wie unermüdlicher Kreativität Mozart die Fallen gleichförmiger Wiederholungen, stereotyper Harmonie oder schematischer Instrumentation umgeht. Anderes, so das berühmte Quartett des dritten Akts, bleibt seltsam blass. Aber das Gürzenich Orchester spielt in der ganzen langen Zeit hoch konzentriert und verströmt elegant ausgewogenen Mozartklang.

### **Insgesamt eine gediegene Besetzung**

Intendant Hein Mulders hat für diesen ambitionierten „Idomeneo“ eine insgesamt gediegene Besetzung verpflichten können: Sebastian Kohlhepp ist ein anfangs etwas kehlig intonierender, sich zunehmend frei singender Idomeneo, der in den Koloraturen seiner Arie „Fuor del mar“ alle inneren Qualen freilegt, da er die Bedrohung durch Neptun im fürchterlichen Meer seines Herzens weiter spürt.

Kohlhepp ist in den dramatischen Momenten ebenso sicher wie in dieser expressiven Beweglichkeit, die weniger auf technischen Glanz als auf den existenziell aufgewühlten Ausdruck achtet.

Auch als Darsteller steigert er sich mit beinahe stummfilmhafter Intensität in die Rolle eines Menschen, dessen furchtbarstes Schicksal ist, sich selbst nicht entkommen zu können. Floris Vissers Vorzeigetheater lässt ihn dabei keinen Moment allein. In der Arie „Vedrommi intorno“ erweitert er den Schauer vor dem bald zu vergießenden Blut: Eine nackter blutiger Junge erinnert Idomeneo wohl auch an die Opfer, die der Krieg um Troja gekostet hat. Die Orchesterbegleitung dieser Arie gehört übrigens zu den Höhepunkten des Abends.

### **Aus der Stimme gestaltete Musik**



Anna Lucia Richter als Idamante. (Foto: Sandra Then)

Eine nahezu ideale Besetzung ist Anna Lucia Richter in der Rolle des Idamante: eine sanft geführter, ausgeglichener, leuchtender Mezzo, der den edlen, empfindsamen Charakter des jungen Prinzen in purem Wohllaut repräsentiert, ohne die entspannte Tonbildung aufgesetzten expressiven Gesten zu opfern. Gestaltung aus der Musik und aus dem Material der Stimme: Hier wird's zur beglückenden Realität.

Auch Kathrin Zukowski punktet als Ilia mit kultiviertem Singen und einem zarten, gepflegten Timbre. Sie neigt allerdings zu flachen, manchmal dünn-ungestützten Tönen, die sie nicht nötig hat, um die lyrische Grundierung etwa von „Zeffiretti lusinghieri“ – einem vokalen Paradestück der Oper – zu sichern. Mit einer abgesicherten Stütze im Körper könnte Zukowski auch die ausdrucksvolle Deklamation in den Rezitativen technisch perfektionieren.

Ana Maria Labin stellt sich mutig und erfolgreich der Herausforderung, die „Furien der grausamen Unterwelt“ – bei Visser treten sie natürlich leibhaftig auf – in schneidender Dramatik zu beschwören und die bizarren Ausbrüche ihres wütenden Abgangs am Ende zu erfassen. Aber in ihrer Liebesarie im zweiten Akt zeigt sie auch ihre andere Seite, die einer zärtlich fühlenden Frau, die sich trügerischen Hoffnungen hingibt und daher umso herber enttäuscht wird. Anicio Zorzi Giustiniani darf sich als Arbace mit ausgeprägtem, manchmal zu grell nach vorne gedrängtem Ton ebenfalls in zwei Arien zeigen; John Heuzenroeder ist ein würdig gefasster Oberpriester.

Der Chor der Oper Köln (Rustam Samedov) ist eines großen Kompliments würdig für die wie selbstverständlich wirkende Integration in die szenische wie musikalische Seite der Aufführung. Floris Vissers Bildertheater ist durchaus eine Zumutung; wer sie als bloß illustrativ wahrnimmt, wird des Abends irgendwann einmal überdrüssig. Wer sie als Spiegel einer seelischen Zerstörung akzeptiert, wird in ihrer Penetranz die unheilvollen psychischen Abläufe erkennen, die – über den Kriegsheimkehrer Idomeneo hinaus – heute Tausende von Menschen innerlich überfluten.

**Weitere Vorstellungen: 25., 28. Februar, 2., 8., 10., 13. März. Info: <https://www.oper.koeln/de/programm/idomeneo/6687>**

---

# Magie des vollendeten Tons: Joyce DiDonato und das Ensemble „Pomo d'oro“ in der Philharmonie Essen

geschrieben von Werner Häußner | 7. Mai 2026



Joyce DiDonato als Irene in Georg Friedrich Händels „Theodora“ 2021 in der Philharmonie Essen. (Foto: Sven Lorenz)

**Kaum merklich schwebt der Ton im Saal, nimmt allmählich Gestalt an, verdichtet sich, klingt erfüllt und leuchtend – und dann schwingt er sich auf das Wort und trägt es in den Raum. Joyce DiDonato stimmt die Klage der verlassenen Königin Dido an.**

Der Tod ist ihr ein willkommener Gast: Aeneas, der Held aus dem gefallenen Troja hat sie verlassen, folgt einem

vermeintlichen Befehl der Götter. Bei Henry Purcell, dem genialen Musikmagier aus dem alten England, bleiben die Götter außen vor: Der Spruch, der Aeneas zur Abreise nötigt, ist das Blendwerk von Hexen, deren Entzücken das Böse und deren ganze Kunst die Missetat ist.

Dagegen steht in Purcells Oper „Dido and Aeneas“ die edle, erhabene Gestalt der leidend verzweifelnden Königin. Joyce DiDonato, die im letzten Jahr mit ihrem Programm „Eden“ ihre nach wie vor stupende Gesangkunst präsentiert hat, schlägt als Dido in der Essener Philharmonie erneut den gut gefüllten Saal in ihren Bann. Der Geräuschpegel im Publikum nähert sich der Nullmarke, eine fallende Nadel würde Lärm verursachen.

Die Amerikanerin aus Kansas verbannt all die verbreiteten „barocken“ Stimmchen mit ihren harten, scharfen Tönen, ihrem körperlosen Timbre, ihren gläsernen Höhen und ihrem dünnstimmigen Legato ins Schattenreich der Gesangkunst. Obwohl auch sie manchen Ton verhalten flach ansetzt, ist sie nie in der Gefahr, Körper und Klangfülle zu verlieren. Ihre Technik ermöglicht ihr eine schier unbegrenzte Palette klanglicher Valeurs; sie kann den Ton eindunkeln oder strahlend aufblühen lassen, ohne sein Ebenmaß zu stören. Die Intensivierung des Klangs erreicht sie nicht durch Druck, sondern mit entspanntem Steigern. Und obwohl die Stimme von Natur aus eher zu wenigen Farben im helleren Spektrum neigt, kann DiDonato dank ihrer Flexibilität, ihrer bewussten Deklamation und einer tadellosen Vokalisation alles erreichen, was Emotion und Atmosphäre einer Szene erfordert. Sehnsucht, Kummer, zaghafte Liebe, Klage und seelische Verletzung drückt sie mit einer Stimme aus, die schimmert wie Silber und leuchtet wie Gold.

Schade eigentlich, dass an ihrer Seite niemand aus dem Solistenensemble so wirklich mithalten kann. Man hört gepflegtes, präzises Singen, aber vor den erfüllten Tönen der Primadonna verblasen die korrekt gebildeten Phrasen, fallen die Limits der anderen Stimmen umso deutlicher auf. Außer

Konkurrenz ins Rennen geht dabei Beth Taylor, weil sie die üble Zauberin, die Widersacherin der karthagischen Königin, als beinahe shakespearisches Giftweib mit prallem Theaterleben erfüllt. Auch die beiden flankierenden Hexen, Alena Dantcheva und Anna Piroli, tragen nach Kräften zu dem infernalischem Trio bei – und erinnern in ihrem Gekreisch und Gelächter sogar an Benjamin Brittens „Auntie“ und ihre beiden Nichten im „Peter Grimes“.

DiDonatos Aeneas ist Andrew Staples, ein Muster an exakter Musikalität und sorgfältiger Deklamation. Sein Tenor ist scharf fokussiert, beweglich und so sanft, aber auch so schneidend wie Aluminium. Dass sich in diesem kalten Feuer die Wärme eines Liebenden nur schwer entfacht, ist verständlich. Fatma Said (Belinda), die Vertraute Didos, ist ein Musterbeispiel dafür, wie einer an sich wunderschönen Stimme mit dem Schimmer eines klassisch ausgewogenen Timbres die belcanteske Abrundung fehlt. Sie neigt zu kopfigen Tönen, einem unentspannten Ansatz und gezwungen wirkendem Klang. Mit dieser Technik sind ihr immerhin die „geläufige Gurgel“ und eine meist präzise ausgestochene Intonation möglich. Eindrucksvoll der junge Counter Hugh Cutting als Geist; noch etwas befangen und trocken im Klang die Stimme des Seemanns Laurence Kilsby.

### **Carissimis gefeiertes Oratorium**

Die „Diva“ hatte ihren Auftritt erst im zweiten Teil des Konzerts; im ersten überließ sie ihrem Tenorpartner Andrew Staples und dem Chor des Ensembles „Pomo d'oro“ das Feld für eines der gefeiertsten Oratorien des 17. Jahrhunderts, Giacomo Carissimis „Historia di Jephtha“. Die Geschichte des biblischen Feldherrn Jephtha aus dem Buch der Richter erinnert an die – u.a. von Mozart veropernte – Geschichte Idomeneos: Wie der griechische Kämpfer gegen die Trojaner gelobt Jephtha, im Fall einer siegreichen Rückkehr aus dem Feldzug gegen die Ammoniter das erste zu opfern, das ihm vor seiner Haustür begegnet – und das wird zu seinem Entsetzen seine einzige Tochter sein.

Carissimi kleidet diesen biblischen Reflex auf religiös motivierte Menschenopfer in eine vielgestaltige, farbenreiche, sich ökonomisch auf eine halbe Stunde beschränkende Musik voll Anmut und volltönender Harmonik. Maxim Emelyanychev leitet das Orchester „Il Pomo d'oro“ ohne großen gestischen Aufwand. Die Musiker leisten sich, etwa in den Kornetten und Posaunen, manche Flüchtigkeiten. Für den großen Saal der Philharmonie wirken die Streicher etwas unterbesetzt. Aber der Ensembleklang, vor allem, wenn die Harmonien sorgfältig ausbalanciert erklingen, lässt fahrigere Details wieder vergessen.

Der Chor mit den üblich schrillen Sopranen findet zu erhabenem Pathos. Als Jephthe ist Andrew Staples ein dramatisch bewegter Gestalter; auch Carlotta Colombo als seine namenlose Tochter bildet Töne und Phrasen mit Gespür für die dramatische Situation, könnte aber in der heroischen Leidensbereitschaft ihrer Klage einen körperhafteren Klang einsetzen. Der Beifall setzt zögernd ein: War das Publikum gelangweilt oder gebannt? Carissimis Musik jedenfalls würde Letzteres verdienen.

---

## **Musikalisch lohnende Mozart-Rarität: „Ascanio in Alba“ an der Oper Frankfurt**

geschrieben von Werner Häußner | 7. Mai 2026



Die künstliche Welt im Zentrum: „Ascanio in Alba“ mit Kateryna Kasper (Venus) und Cecelia Hall (Ascanio).  
(Foto: Monika Ritterhaus)

**Glückliche Menschen, wenn das Sollen und das Wollen in so wunderbarer Übereinstimmung zueinander finden. Für die junge Silvia ist der vorher bestimmte Bräutigam zugleich der Mann ihrer Träume.**

Ein Wunder ist das nicht, hat doch keine Geringere als die Göttin der Liebe, Venus höchstpersönlich, das Verhältnis für ihren Sohn Ascanio arrangiert und Amor losgeschickt, um die Träume des Mädchens zu manipulieren, das sich prompt in das Traumbild Ascanios verliebt.

Der Konflikt, der daraus in Wolfgang Amadeus Mozarts „Ascanio in Alba“ entsteht, ist ein milder. Nur kurz währt die Wehmut, als Silvia einen jungen Unbekannten kennenlernt, der dem Mann ihrer Träume gleicht. Aber sie ist ja „Ascanio“ versprochen, den sie nie gesehen hat. Dieser Verpflichtung bleibt sie, ihre Neigung unterdrückend, treu. Bald belohnt Göttin Venus die standhafte Braut und offenbart ihre sorgfältig eingefädelte

Tugendprobe: Der Geliebte aus ihren Träumen ist niemand anderes als ihr Bräutigam! Silvia und Ascanio haben die Prüfung bestanden und werden verheiratet; Wonne und Jubel durchziehen das Ende der musikalisch erstaunlich avancierten Partitur des 15jährigen Mozart.

### **Eine Allegorie für die Gegenwart?**

Bei der Frankfurter Erstaufführung der „festa teatrale“ (aus dem Jahr 1771) versucht Regisseurin Nina Barzier tapfer, die Allegorie auf die Hochzeit des Habsburgers Ferdinand Karl mit Maria Beatrice d'Este in die Gegenwart zu holen. Im Bockenheimer Depot baut Christoph Fischer dafür eine kugelförmige Bühne wie einen abgeschlossenen Globus, in dem alle gefangen sind. Eine Galerie bietet der Göttin Venus – im beziehungsreich ausgedachten Libretto von Giuseppe Parini ein Reflex auf die Mutter Ferdinands und Ehestifterin Kaiserin Maria Theresia – den passend erhobenen Auftrittsraum.

In Fenstern ist verschwommen eine Außenwelt zu ahnen, die aber keine Rolle spielen darf. Die Natur muss draußen bleiben. Auf einer halbierten Weltkugel rollt dagegen eine kristalline, magisch beleuchtete Skyline herein: Symbol der neuen Stadt Alba, die der mythische Gründer Ascanio errichten soll, aber auch eine Chiffre für die künstliche, selbst konstruierte Welt der Figuren. Denn Venus tritt bei Brazier auf wie eine coole Konzernchefin, die alles unter Kontrolle hat – eine mächtige Frau wie aus einem Science-fiction-Märchen, in dem es freien Willen oder wild wuchernde Emotionen nicht mehr gibt, die Menschen aber auch nicht mehr merken, wie sie manipuliert sind – oder es willig akzeptieren.

### **Ein Spiel mit komplementären Farben**

Dieses luftige Spiel mit künstlichen Konflikten wird von einer raffinierten Farbwahl der Bühne Fischers und den Kostümen von Henriette Hübschmann sinnlich unterstützt. Jonathan Pickers flutet das Bühnen-Ei mit sattgelbem Licht, in dem das saftige

Blau der Kostüme des Venus-Gefolges durch die komplementäre Farbwirkung umso kraftvoller wirkt. Die Pink-Schattierungen, in denen Ascanio und Silvia auftreten, beißen sich damit – aber wenn sich das Licht ins Lindgrüne verschiebt, ergibt sich auch mit dem Pink ein komplementärer Gegensatz. So spiegeln sich in den intensiven Farben die Beziehungen und die wirklichen Verhältnisse der Figuren wider. An so viel kluger Offensichtlichkeit hat man seine Freude.

Viel zu gewinnen für heute ist aus diesem Jugendwerk ansonsten nicht, auch wenn Nina Brazier versucht, die Problematik der arrangierten, politisch motivierten Ehe in die Gegenwart ´zu übertragen. Aber die klassische Konfliktsituation zwischen individuellen Bedürfnissen und gesellschaftlichen Erwartungen findet sich in anderen Opern des 18. Jahrhunderts eindrücklicher und emotional-musikalisch bewegender gestaltet. Was über die Zeit hinaus spannend wäre, der Konflikt zwischen dem Traumbild eines Menschen und seiner realen Existenz, bleibt in Braziers Inszenierung ein Nebenthema. Da sich die Regie aber auf die Personen einlässt, ihnen Profil gibt und die Bezüge szenisch intensiv gestaltet, kommen keine Längen auf. Die knapp zweieinhalb Stunden ziehen sich nicht.

### **Souveräne Musik eines 15-Jährigen**

Das ist auch Verdienst der Musik, die letztlich rechtfertigt, das aus der Zeit gefallene, stark an seinen Zweck gebundene Stück zu spielen. Mozarts formale Souveränität, seine melodische Erfindungskraft, seine Instrumentation – die Bläser sind markant, aber noch nicht so selbständig wie später – tragen den Abend. Alden Gatt, seit dieser Spielzeit Kapellmeister und Assistent des GMD an der Frankfurter Oper, leitet das Frankfurter Opern- und Museumsorchester zu straffen, aber nie überzogenen Tempi an, sucht einen eher strahlend kompakten statt transparenten Klang, lässt den Sängern Raum, sich zu entfalten...

...und die nutzen ihre Chance fabelhaft. Wieder einmal ist zu

hören, wie erfolgreich sich Bernd Loebes beharrliche Ensemblepflege auswirkt. Die Rollen sind nach Typen besetzt, aber die jungen Leute auf der Bühne bringen auch technisch ungetrübt ausgebildete Stimmen mit und setzen ihr Potenzial erfrischend musikalisch gestaltend ein. Kateryna Kasper ist die erfahrenste unter den Solistinnen und bereits seit zehn Jahren im Ensemble. Ihre Venus changiert mit Autorität zwischen den mütterlichen und den herrscherlichen Zügen der Figur, die nach dem Vorbild Maria Theresias durchaus die umfassende Kontrollgewalt über ihre „Kinder“ beansprucht.



Cecelia Hall als Ascanio. (Foto: Monika Ritterhaus)

Karolina Bengtsson, seit dieser Spielzeit im festen Ensemble, hat das passende Timbre und die bezaubernde Finesse für die Rolle der jugendlichen Braut Silvia. Ascanio, mit sanftem Sentiment und runden Tönen gesungen von Mezzo Cecelia Hall, ist der wohlherzogene Bräutigam, ganz so fügsam wie das historische Vorbild, der zur Zeit seiner Hochzeit 17jährige Ferdinand. Ein formidabler Tenor aus dem Opernstudio, Andrew Kim, ist eigentlich als Priester Aceste ein williger Helfer der Venus auf Erden – in Braziers Deutung mutiert er zu einer Art Assistent. Kim singt mit unbekümmerter Verve, glänzendem Material und ein wenig zu jugendlich riskanter technischer Brillanz.

Ähnlich Anna Nekhames als Fauno mit dekorativen virtuosen Koloraturen und anspruchsvollen, mit technischen Kunststückchen gespickten Läufen: Die junge Sopranistin, 2022 dem Opernstudio entflattert und gleich zur „Königin der Nacht“ avanciert, lässt es nicht an der „geläufigen Gurgel“ mangeln, darf aber in der Kontrolle des Stimmsitzes noch zulegen, um ihre künftige Entwicklung gefahrlos weiterzuführen. Auch Sekretärin (Aijan Ryskulova), Bodyguard (Stefan Biaesch) und die beiden als liebevoll Hostessen ausstaffierten Freundinnen Silvias (Valentina Ziegler, Isabel Casás Rama) fügen sich bruchlos in das visuelle und vokale Konzept der Aufführung ein. „Ascanio in Alba“ wird allein wegen seiner Thematik eine Mozart-Rarität auf der Bühne bleiben, musikalisch lohnt sich die Begegnung jedoch allemal.

*Vorstellungen noch am 30. Dezember, 1. und 3. Januar. Info: [https://oper-frankfurt.de/de/spielplan/ascanio-in-alba/?id\\_datum=3576](https://oper-frankfurt.de/de/spielplan/ascanio-in-alba/?id_datum=3576)*