

journal

DAS MAGAZIN DER HAMBURGISCHEN STAATSOPER



Weißt
du,
was
du
sahst?*



1931 Bentley 4,5 Litre Blower
Preis auf Anfrage

Zeitlose Eleganz mit Werterhalt.

Ein Bentley aus Vorbesitz – zu jeder Zeit etwas besonderes.



Bentley Continental GTC V8 S
EZ 03/16, 11.900 km, Hallmark, großzügige Ausstattung

Continental GT3-R
EZ 12/15, 210 km, Beluga, limitiert: 1 of 300

Flying Spur W12
EZ 04/15, 69.000 km, Hallmark, großzügige Ausstattung

Bentayga W12
EZ 12/17, 45.000 km, Ghost White, großzügige Ausstattung

Liebe Leserinnen und Leser,

eine Spezialausgabe des Journals in diesen Zeiten lässt weitere Berichte über das Leben, die Kunst, die Oper in der Covid-19-Pandemie vermuten. Aber vielleicht geht es Ihnen wie uns: Ein wenig Übersättigung vom Dauerthema „Corona“ ist nicht zu leugnen. Und so möchten wir Ihnen für diesen Sommer ein Lesestück schenken, das zurückblickt in die Vergangenheit mit der Frage „Weißt du, was du sahst?“ und uns Zukünftigen die Frage stellt: „Was werden wir nun sprechen?“

Unsere Autorinnen und Autoren recherchierten und erlebten Krisen aller Arten – Kriege, Epidemien, Revolutionen usw. Sie erzählen uns von Wegen hinein und hindurch und zeigen, wie Kunst und Krisen in den vergangenen Jahrhunderten zusammenwirkten. Und nicht zuletzt: Wie die Staatsoper Hamburg in Ausnahmesituationen spielte und schwieg. Aus allen Verwerfungen, Krisen und Umwälzungen, die eine Gesellschaft erfährt, erwachsen neue (positive) Lösungen oder (negative) Begleiterscheinungen und Folgen. Wir haben einige Gastautorinnen und -autoren gebeten, sich über das, was nun kommen könnte, Gedanken zu machen. Wir geben gerade vermutlich alle unser Bestes, um diese Zeit zu überstehen. Aber es gibt sicher noch Luft nach oben im Umgang mit (fast) Unvorhersehbarem. Folgen wir mit diesem Lesestück also dem reinen Tor auf der Suche nach Wissen durch Mitleid – oder besser: Mitgefühl, Empathie und Gerechtigkeit, gerade in einer Zeit, in der der Satz „black lives matter“ so wichtig geworden ist.

Ab September werden Sie Ihre (Opern-)Mitmenschen wieder im Zuschauer-raum begrüßen dürfen: alte Bekannte, die, ebenso wie Sie selbst, in ihrer Abwesenheit diese neuartige Corona-Zeit erfahren haben. Aber Sie werden zunächst noch auf Lücke sitzen, eine Reihe vor und hinter Ihnen wird frei bleiben, Sie werden zunächst auch auf den vollen Orchesterklang verzichten müssen, und Nähe wird durch Distanz definiert werden. Wir laden Sie dazu ein, unter diesen neuen Verhältnissen neu hinzuhören.

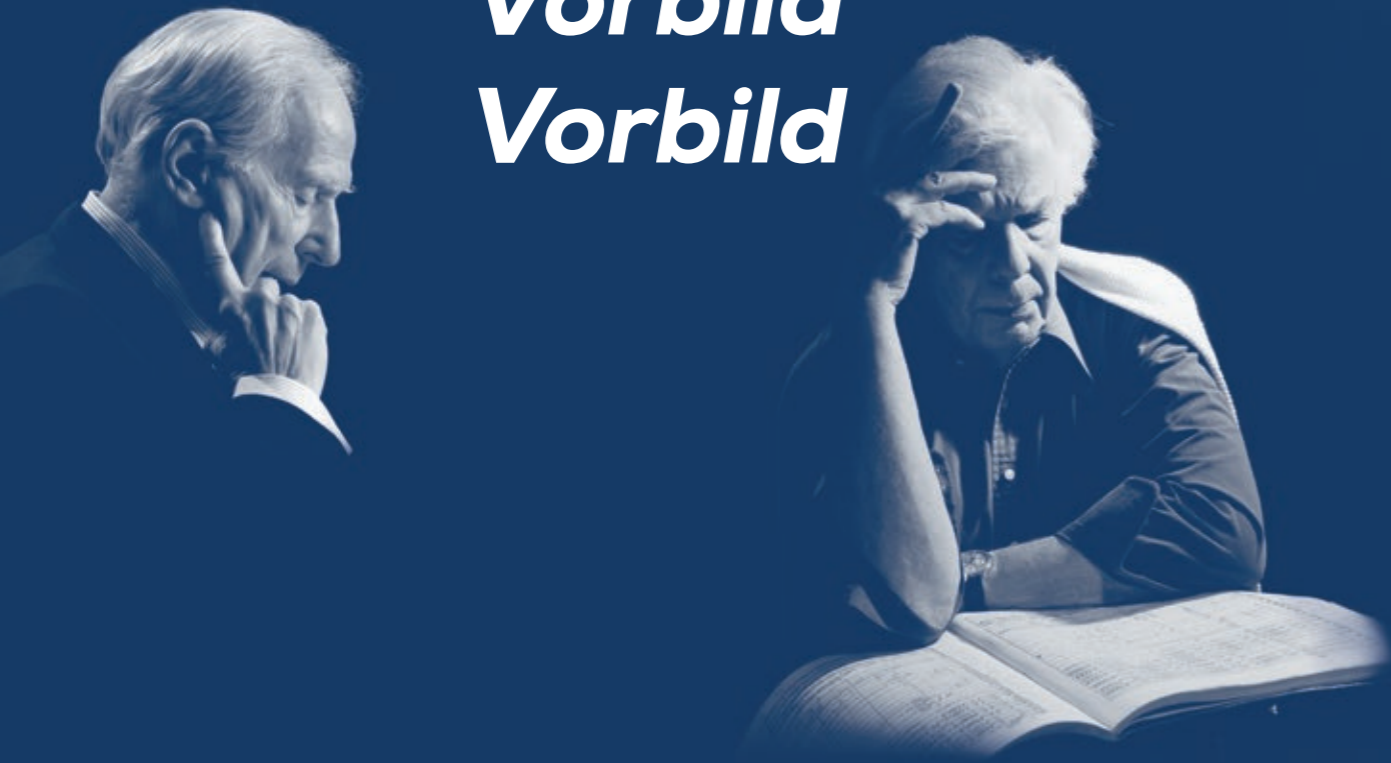
Ihre Redaktion



**CERTIFIED
PRE-OWNED**
— BY —
BENTLEY

Thiesen Hamburg GmbH
Timm Meinrenken 0172 - 540 15 60
CERTIFIED BY BENTLEY
Kamps in Hamburg GmbH & Co. KG
Telefon 040 - 59 100 590
Griegstraße 73
22763 Hamburg

Die Kunst des Möglichen oder Vorbild Vorbild Vorbild



In ihren Leben konzentrieren sich neun Jahrzehnte Geschichte. Aufgewachsen in Berlin, studierten sie in der Nachkriegszeit Jura in München. Während der ältere der beiden Brüder den Weg in Wirtschaft und Politik fortsetzte, wechselte der jüngere in die Musik. Ende der Siebziger/Anfang der Achtziger führten sie ihre Karrieren nach Hamburg, wo sie Politik und Kunst prägten: Klaus von Dohnányi als Erster Bürgermeister (1981–1988), Christoph von Dohnányi als Intendant und Chefdirigent der Staatsoper (1977–1984). Im Gespräch blicken sie zurück auf Krisen und Lösungen, Höhepunkte und Kompromisse, persönliche wie berufliche Neigungen und Wendepunkte.

Zwei Jahre bevor Sie 1977 ans Haus kamen, gab es einen großen Fundusbrand. Wie hat sich das auf Ihre Intendanz ausgewirkt?

CHRISTOPH VON DOHNÁNYI: Ein Theater braucht einen Fundus, der sich seinem Naturell nach auch schnell ansammelt. Nach dem fatalen Brand 1975 war der Fundus der Staatsoper doch vergleichsweise schnell wiederaufgebaut. In Hamburg war alles sehr gut organisiert, mein Vorgänger Everding war ein exzellenter Organisator und hatte die Sache gut im Griff gehabt. Wir konnten ziemlich normal spielen und Bühnenbilder bauen. Was weg war, war weg. Wir haben Neues gemacht. Das war kein echtes Problem, die Probleme kamen später.



Sie wurden 1981 zum Ersten Bürgermeister der Hansestadt gewählt – die 80er Jahre waren für Hamburg keine einfache Zeit: Zuwächse an Arbeitslosigkeit, Kriminalität und immer wieder „Hamburger Verhältnisse“. Welchen Spielraum hatten Sie in Ihrer Position, Krisen nach bestem Wissen und Gewissen lösen zu können?

KLAUS VON DOHNÁNYI: Im Grunde genommen hatte ich nur den Spielraum, den ich mir selber geschaffen hatte. Ich traf nämlich in Hamburg auf eine Situation, in der das Rathaus in Wahrheit von zwei Parteien regiert wurde: von einer SPD aus Wandsbek und einer SPD aus Nord. Beide Bezirke waren eigentlich zwei Parteien. Wandsbek hatte meinen Vorgänger Hans-Ulrich Klose

Sie meinen den Bühnenunfall im Lohengrin 1980 und das Außer-Kraft-Setzen der Opernbühnenmaschinerie über mehrere Spielzeiten hinweg?

cvd: Ja, damals platzte der *Ring* von Götz Friedrich, den ich sehr mochte und der ein richtiger Basic-Theatermann war. Wir hatten dann vor *Die Trojaner* zu machen, was ich leider absagen musste. Ich wurde krank, eine böse Venenentzündung, die sicher auch damit zusammenhing.

Meine Idee für die stillstehende Obermaschinerie war, den Stil des Hauses auf gemalte Hänger umzupolen. Wir haben mit einigen wunderbaren Bühnenbildnern zusammengearbeitet wie Filippo Sanjust oder Karl-Ernst Hermann, die phantastische Prospekte malten. Wir haben uns damit beschäftigt, wie man aus dem Zwang zur Improvisation einen kreativen neuen Aspekt entwickeln könnte. – War aber nicht durchzusetzen. Es gab damals einige Konflikte. Das Miteinander war für mich schwer herzustellen.

Man sieht auf den Besetzungszetteln Anfang der 80er Jahre, wie stark der Spielplan und die Inszenierungen in der Folgezeit angepasst und eingeschränkt werden mussten. Ein Jahr nach diesem Unfall kam Ihr Bruder ins Bürgermeisteramt. Gab es die Möglichkeit, die schwierige Situation der Oper, in der die Reparaturen nach wie vor ausstanden, mit seiner Unterstützung zu verbessern?

cvd: Mit seinem Amtsantritt wurde die Situation eher schwieriger. Da wir keine Mafia-Familie sind, hat sich mein Bruder immer aus den Diskussionen um die Oper im Senat zurückgezogen. Er hat sie abgegeben an einen Kultursenator, der nach meinem Gefühl sein Klavierspiel wichtiger nahm als das, was wir eigentlich brauchten. Auch hier gab es Konflikte, aber das gehört zu dem Geschäft dazu, ich habe nicht gelitten und fand die Haltung meines Bruders äußerst richtig und korrekt.

gestürzt, zum großen Zorn von Nord. Man kann sich in der Politik, wie im Leben, die Wirklichkeiten nicht ausmalen: „Erkenne die Lage ... gehe von deinen Beständen aus, nicht von deinen Parolen“, wie Gottfried Benn so unübertroffen formuliert. Als ich gebeten wurde, nach Hamburg zu gehen und es dafür einen starken Wunsch aus Bonn gab, insbesondere von Willy Brandt, blieb mir also gar nichts anderes übrig, als eine eigene Linie zu zeichnen, auf der man sich von Fall zu Fall einigen konnte. Und diese eigene Linie bestand zunächst in einer vernünftigeren Wirtschaftspolitik, die Hamburg als Standort im Wettbewerb mit anderen Standorten stärkte. Ich habe hierfür damals den Begriff „Standortpolitik“ geprägt. Zunächst wurde es auf der linken Seite der Partei zum Schimpfwort, heute ist es das Wort, mit dem alle Leute in Hamburg Politik machen.

Die Gesellschaft befand sich in einem tiefgreifenden Umbruch, der sich beispielsweise in Konflikten um die besetzte Hafestraße oder die Anti-Atom-Demonstrationen zeigte. Die Presse vermittelt oftmals den Eindruck, Sie hätten sich diesen Kontroversen als Einzelkämpfer stellen müssen.

kvD: Der Strukturwandel der 1970er und 80er Jahre wurde begleitet von der sogenannten 68-Bewegung, für die aus Hamburg das Motto kam: „Unter den Talaren – Muff von 1000 Jahren“. Hamburg, Deutschland und die Welt hatten mit erheblichen wirtschaftlichen Verwerfungen, mit hoher Arbeitslosigkeit, hohen Zinsen und hoher Verschuldung zu kämpfen. Und mit Terrorismus. Die Politik hatte es überall sehr schwer. Insofern bin ich nie Einzelkämpfer gewesen. Ich habe vielmehr gemeinsam mit anderen immer wieder versucht, Allianzen der Vernunft herzustellen: Durch Einsicht in die Wirklichkeiten, durch die Diskussion von Alternativen, durch Rationalität also. In der Demokratie hat Politik die Aufgabe unnötige Fronten aufzulösen und die Menschen zusammenzubringen. Politik ist nämlich ein Handwerk und wie in jedem Handwerk kommt es auf das Ergebnis an und nicht auf die „Parolen“. Das politische Handwerk besteht in der Kunst, unterschiedliche Meinungen erfolgreich zusammenzuführen. Und das ist uns in Hamburg damals, glaube ich, ziemlich gut gelungen.

Haben Sie sich auf privater Ebene über Ihre Hamburger Baustellen austauschen können?

cvd: Wir haben uns nicht so häufig getroffen, schlicht, weil Intendant und Chefdirigent, dazu eine größer werdende Karriere in Amerika und der 14-Stunden-Job meines Bruders nicht viel Zeit ließen. Einmal sind wir zusammen zu den Werkstätten der Oper rausgefahren, die er sich gerne ansehen wollte. Und er ging natürlich in alle Premieren. Wir haben uns also schon immer gesehen und sind sehr gute Brüder gewesen.

Gab es nach den Premieren eine schlichte Gratulation oder einen intensiven Austausch über die Stärken und Schwächen der Neuproduktion?

cvd: Wir sind ja nun doch ähnlich erzogen. Mein Bruder ist sehr viel gebildeter, als ich es bin, und ich musikalischer, so ist sich das eigentlich immer gut ausgegangen, wenn wir uns danach unterhalten haben. Oft war es auch so, dass er in die Premiere ging, aber nicht zur Premierenfeier bleiben konnte. Dafür war manchmal Helmut Schmidt da und teilte danach seine Meinung.

Sie waren sieben Jahre Chefdirigent und Intendant der Staatsoper Hamburg – wenn Sie ein Resümee ziehen, wie fällt es aus?

cvd: Das war für mich letzten Endes – wie für die Staatsoper hoffentlich auch – eine ganz wichtige Zeit. Man lernt ja nie aus und in diesen Jahren habe ich viel gelernt und mitgenommen für meine Zukunft. Als ganz junger Generalmusikdirektor in Lübeck habe ich in kleinem und sehr freundschaftlichem Rahmen lernen dürfen. Eine kreative Zeit mit einem tollen Intendanten. Hamburg war der Versuch, diese spontane Theaterleistung, mit Menschen zusammenzuarbeiten und gemeinsam das Beste hervorzubringen, in größerem Rahmen fortzusetzen. Ich hatte ein wunderbares Team in Hamburg mit Gerard Mortier und Peter Mario Katona, ohne sie wäre meine Arbeit nicht möglich gewesen. Die etwas steinerne Struktur der Hamburger Verwaltung war zunächst aber schwierig für mich. Autokratische Hierarchien sind mit mir nicht gut zu vereinbaren.

Gab es einen Höhepunkt in Hamburg, an den Sie gern zurückdenken?

cvd: Die *Zauberflöte* mit Achim Freyer war ein echter Höhepunkt. Es gab damals eine Front in Teilen des Publikums, der Presse und auch der Mitarbeiter des Hauses gegen den Theaterstil, den ich machen wollte. Die Produktion war progressiv und ihre Premiere einer der Kulminationspunkte. Schon in der Generalprobe hatte sich eine Schar zusammengefunden, die gebuht hatte.

Als Dirigent kommt man an diesen stilistischen Auseinandersetzungen oft vorbei, nicht aber als Intendant. Ich rechnete fest damit, dass schon bei meinem Auftritt bei der Premiere gebuht werden würde. (Buhen war damals ganz groß, man denke an Lorin Maazel in seiner Doppelfunktion in Wien – anyway.) Dann kam ein Assistent zu mir und sagte, der spanische König, der sich für die Premiere angekündigt hatte, habe ein wenig Verspätung. Ich rechnete also mit doppelter Schelte wegen der Verzögerung und setzte mich erst einmal zu den Posaunen in den Graben. Nach zehn Minuten kam der Assistent noch einmal:

Wenn Sie sagen, es geht darum „Meinungen zusammenzuführen“, klingt das sehr stark nach Kompromiss. Muss es das sein?

cvd: Vernünftiges Leben verlangt auch Kompromisse. Wer das nicht versteht, denkt am Leben vorbei.

Im Rückblick auf Ihre sieben Jahre als Bürgermeister – wie fällt Ihr Resümee aus?

cvd: Es gibt keine schönere Arbeit als die des Bürgermeisters eines Stadtstaates: Sie haben volle Verantwortung, bis hin zur Bundesaußenpolitik im Bundesrat und gleichzeitig müssen sie sich in ihrer Stadt um jede Straße und um jedes Straßenloch eventuell selber kümmern. Man ist dicht an den Menschen und an den realen Problemen. Auf der Bundesebene ist Politik doch oft sehr abstrakt. Und in einer normalen Kommune, wie München beispielsweise, haben sie nicht die Verantwortung für die Universitäten, die weiterführenden Schulen, die Polizei – alles liegt beim Freistaat Bayern. Hamburg hingegen, als größte Stadt der alten Bundesrepublik und zugleich als Stadtstaat mit voller Verantwortung für alle Zuständigkeiten: Hamburg ist ein Traumjob! Und wenn ich heute durch die Stadt gehe und die Deichtorhallen oder das neue Museum an der Kunsthalle sehe, dann bleibt doch sogar einiges in Stein, das es ohne mich wohl nicht gäbe.

Sie haben mit Ihrer ersten Rede im Hamburger Überseeclub den Begriff „Unternehmen Hamburg“ geprägt. Ihr Bruder hat als Intendant der Staatsoper gewissermaßen auch ein „Unternehmen“ geführt. Inwiefern waren Ihre Rollen vergleichbar?

cvd: Mein Bruder lebt den vielleicht autoritärsten Beruf, den es gibt: Elias Canetti beschreibt in *Masse und Macht* den Dirigenten als eine Verkörperung der Macht überhaupt: Hinter ihm das Publikum, das aufmerksam dem folgt, was der Chef macht – und vor dem Chef das gehorchende Orchester! Mein Bruder ist gewohnt, dass Entscheidungen befolgt werden müssen, aber so ist das nicht in der Politik. Wer in der Politik wirklich gestalten will, muss Kompromisse machen, man braucht demokratische Mehrheiten, um zu regieren. Für diese Notwendigkeit von Kompromissen hatte mein Bruder manchmal weniger Verständnis, weil sein Beruf eben autoritärer ist. Wenngleich das für ihn als Intendanten, der auch von Aufsichtsräten abhängig war, weniger galt als für den Dirigenten. Politik ist eben, wie der doch eher persönlich autorokratische Otto von Bismarck meinte, nur „die Kunst des Möglichen“, eben die Kunst des vernünftigen Kompromisses. (lacht)

Wie konnten Sie sich als Erster Bürgermeister für die Hamburger Oper und Kultur einsetzen?

cvd: Ich habe mich doch oft sehr persönlich eingesetzt, um interessante Intendanten für die Staatstheater zu gewinnen. Flimm, Bogdanow, Zadek, zum Beispiel. Und Peter Brook mit seiner unvergesslichen *Carmen* auf Kampnagel – Kampnagel haben übrigens er und ich damals in einer gemeinsamen Video-Botschaft vor den Baggern der Stadt gerettet!

In einer zweiten Rede vor dem Überseeclub „Das geistige Gesicht Hamburgs“ (1985) ging es mir um eine breitere Öffnung Hamburgs zu Kultur und Wissenschaft. In den alten deutschen Residenzstädten hatte sich der Stolz der Fürsten in kultureller

Der spanische König komme noch später. Er machte daraufhin eine Ansage und es folgte ein demokratisch motiviertes Buh für den spanischen König. In dem Moment ging ich zum Pult, sagte sinngemäß: „Ich glaube, kein König der Welt würde es uns jetzt übelnehmen, wenn wir anfangen“ und kriegte ein riesen Bravo. (lacht) Die Premiere wurde trotzdem ein Skandal – und später ein richtiger Klassiker. Sie wurde jahrelang gespielt und auch nach Salzburg gebracht. Es war für mich einer der Höhepunkte im stilistischen Bereich, als Intendant wie als Chefdirigent.

Ihre Familiengeschichte vereint beides: Politiker und Künstlerinnen und Künstler. Angenommen, es wäre andersherum gekommen: Sie wären Politiker geworden – gibt es da einen Tagtraum, den sie gern gelebt hätten?

cvd: Wissen Sie, als der Zweite Weltkrieg vorbei war, war ich 15, mein Bruder 16. Unser Vater war im KZ umgekommen, zusammen mit meinem Onkel Dietrich Bonhoeffer, der mir als Patenonkel besonders nah stand und mich in meine ersten großen Konzerte mitgenommen hatte. Sehr viele der besten Männer, die Deutschland damals hätten helfen müssen, waren nicht mehr am Leben. Im Krieg und im Widerstand sind meist die Besten umgekommen; die Mutigsten und Tapfersten fallen zuerst. Viele intellektuelle Größen haben die Hitlerzeit nicht überlebt. Bei meinem Bruder war es von klein auf klar, dass er Geschichte und Politik faszinierend fand, ich hatte das nicht so im Blut – mein Blut war die Musik. Aber ich war kritisch, ob es mit 15 nicht zu spät war, um in die Musik zu gehen. Als ich mit 16 mein Notabitur in der Tasche hatte, habe ich zunächst einmal Jura in München studiert wie mein Bruder. Ich wollte mich nützlich machen. Man war damals nicht nationalistisch, aber man hatte doch das Gefühl, dass das Land, zu dem man gehört, jede Hilfe braucht. Das war für mich ein Konflikt. Nach zwei Jahren war mir klar: Das ist nicht meine Materie. Ich habe mich dann voll und ganz auf die Musik gestürzt, mir aber innerlich gesagt: Wenn ich in 3 Jahren, die ich mir bis zum Abschluss der Akademie gegeben hatte, alles aufhole, was mir im Krieg entgangen war, dann bleibe ich bei der Musik. Ich habe den besten Abschluss gemacht und den Richard-Strauss-Preis bekommen. Dann gab es keine Diskussion mehr in mir, auch wenn der Konflikt zu Beginn des Studiums zwischen Juristerei und Musik, zwischen Pflicht und großer Neigung nicht leicht auszufeuchten war.



und wissenschaftlicher Selbstdarstellung widergespiegelt, Dresden ist noch heute hierfür ein Beispiel. Das hat Wurzeln geschlagen, die noch heute wirkungsvoll sind. In Hamburg waren Kultur und Wissenschaft nie das Zentrum – das war die Kaufmannschaft. Gerade in unserer Zeit, die so stark von Wissenschaft und Kultur geprägt ist, müssen wir hier arbeiten. Dazu habe ich gerade mit der Akademie der Wissenschaften eine Studie verfasst: „Wissenschaftsmetropole des Nordens – Eine Antwort auf die sinkende Wettbewerbsfähigkeit der Metropolregion Hamburg“. Schon

zu Beginn meiner Amtszeit, 1983, lautet meine zentrale These: Hamburgs Zukunft liegt zukünftig eher auf dem Lande als auf dem Wasser: Die Zukunft der Städte wird von Wissenschaft und Kultur bestimmt werden. Inzwischen sieht man nämlich ganz deutlich, dass unser Hafen an Bedeutung verliert. Nirgendwo halten sich eben Standorte auf Dauer, die von Naturgegebenheiten

abhängig sind. Leider ist aber der Geist unserer Stadt noch immer nicht wirklich bereit, den großen Wandel mutig anzunehmen.

Eine Rede im Schauspielhaus hat Ihnen den Ruf als Kritiker des sogenannten „Regietheaters“ eingebracht.

cvd: Ich hatte als Bürgermeister mühevoll dafür gesorgt, dass der Finanzsenator fünf Millionen für die Restaurierung der Innendekorationen des Schauspielhauses genehmigte. Dann kam der Abend der Wiedereröffnung. Der Intendant des Schauspielhauses, Niels-Peter Rudolph, gründete seine Rede auf der berühmten Passage über die Deutschen aus Hölderlins *Hyperion*. Es wirkte auf mich wie eine Beschimpfung des Publikums, das aber mit seinen Steuergeldern doch gerade großzügig das Theater finanziert hatte! Daraufhin habe ich eine lustige Gegenrede gehalten und mich an einer Stelle zur Bühne umgedreht: „Wissen Sie, Herr Rudolph, wir wären auch froh, wenn wir unsere Klassiker hier oben gelegentlich wiedererkennen könnten!“ Es hat dafür stürmischen Beifall gegeben.

Ihr Bruder hat als Intendant eine durchaus progressive Linie gefahren und sich mit Produktionen wie der *Zauberflöte* in der Regie von Achim Freyer nicht nur Freunde gemacht.

cvd: Die Aufführung fand ich wundervoll! Aber glauben Sie, dass er aus der *Zauberflöte* einfach die drei Knaben gestrichen hätte,

Ihre Familiengeschichte ist geprägt von humanistischen Idealen, von politischen wie künstlerischen Schwergewichten. War das vor allem Rückhalt und Ansporn oder konnten diese Maßstäbe auch erdrücken?

cvb: Die Latte war hoch gesetzt, aber ich habe nie darunter gelitten. Es hat mich motiviert. Vor allem die phänomenale Begabung meines Großvaters, der ein Weltmusiker war. Ich habe ihn sehr bewundert, bewundere ihn noch immer. Für mich waren die großen Maßstäbe durchaus positiv. Wenn ich von Konzerten beeindruckt war, hat mich das angespornt.

Sie haben an der Staatsoper Hamburg die Felder von Musikalischer Leitung, Intendanz und Regie in ihrer Person verbunden und prägen seit Jahrzehnten die internationale Musikwelt. Worauf muss in Ihren Augen der Fokus liegen, damit große Kunst trotz widriger Umstände gelingen kann?

cvb: Da kann man viel philosophieren ... Ich glaube, der Kern lautet: Vorbild, Vorbild, Vorbild. Ich habe mir immer Menschen zum Vorbild genommen, die eigentlich unerreichbar sind. Das waren bei mir nicht immer große Dirigenten, oft auch menschlich vorbildliche Erscheinungen wie Béla Bartók – ein Mensch, der emigriert ist, wissend, dass er in Amerika wahrscheinlich hungern muss. Während ein Mann wie Arturo Toscanini ein Karrieredirigent höchster künstlerischer Qualität war, der in Amerika sofort ein reicher Mann war, brauchte Bartók die Stütze von Sergei Kussewizki, der wiederum ein Vorbild für die unglaubliche Offenheit der Moderne gegenüber war und die entsprechenden Aufträge vergeben hat. Das sind Vorbilder, die bleiben.

Es gibt in unserem Beruf auch unglaublich viel Firlefanz und den habe ich nie gemocht. Ein Dirigent hat einen Aufgabenbereich, der viel Reife braucht. Das ist auch der große Reiz dieses Berufes, der langsam zur Kulmination führt. Man hat fortwährend mit Menschen zu tun, da macht man doch viele Fehler als junger Mensch. Und auch mit 90 hat man doch nie ausgelernt.

weil er sie nicht mehr zeitgemäß fände? Das aber geschieht auf dem Sprechtheater leider ständig.

Das Musikalische ist die eine Seite, die Inszenierung die andere ...

cvb: Das Musikalische ist bei einer Oper die Hauptsache. Und dann kann man natürlich unterschiedliche Formen der Darstellung auf der Bühne wählen. Aber man kann doch nicht einfach Partituren ändern! Natürlich sollte man für unsere Zeit ein Werk so darstellen, dass es auch für heute verständlicher wird. Insofern war auch seine *Zauberflöte* mit Achim Freyer wundervoll.

Ihre Familiengeschichte vereint beides: Politiker ebenso wie Künstlerinnen und Künstler. Haben Sie je darüber nachgedacht, eine künstlerische Laufbahn einzuschlagen?

cvb: Ich habe als junger Mann viel gemalt. Aber ich habe bald festgestellt, dass das, was ich mache, epigonenhaft bleibt. Wir haben übrigens mehr Maler in der Familie als Musiker, darunter auch ganz gute, wie u. a. Stanislaus und Leopold von Kalckreuth oder den Bruder meiner väterlichen Großmutter. Ich habe auch mal Cello gespielt – das hat aber dann doch so gekratzt, dass ich es gelassen habe. Lesen und schreiben tue ich gerne.

In einem Spiegel-Interview aus dem Jahr 1981 wurden Sie auf Ihren Ausspruch: „Zehn Prozent des Erfolgs sind Leistung, der Rest ist Glück“ angesprochen und erwiderten daraufhin: „Das gilt für jeden, außer in der Kunst.“ Worauf also beruht der Erfolg in der Kunst?

cvb: Ich glaube, in der Kunst gibt es kein Glück. In der Kunst ist das Glück die Begabung. Aber natürlich braucht man in der Kunst auch Charakter, Durchhaltevermögen und Selbstbewusstsein. Es gibt wohl auch keinen künstlerischen Erfolg ohne die tiefe innere Überzeugung, dass das, was man tut, auch mit einem selbst übereinstimmt. Aber, dass Genie nur Fleiß sei, wie man gelegentlich Menzel zitiert, das glaube ich nicht.

Sie haben in der Nachkriegszeit zielstrebig Ihren Weg eingeschlagen, zunächst Jura studiert und in der Wirtschaft gearbeitet, dann den Schritt in die Politik gemacht. Wie stark hat das politische und humanistische Familienerbe Ihren beruflichen und persönlichen Werdegang geprägt?

cvb: Sicher haben das Leben meines Vaters und unserer Familie während der Nazi-Jahre mich geprägt. Andererseits habe ich schon mit 8 Jahren Bücher über Geschichte gelesen, als ich noch gar nicht wusste, was mein Vater machte. Ich hatte immer ein starkes Interesse für historische Zusammenhänge und deswegen habe ich mich wohl auch so intensiv historisch mit unserer Stadt auseinandergesetzt. Manchmal habe ich darüber nachgedacht, dass ich vielleicht besser Geschichte hätte studieren sollen: Das hätte der Liebe am Schreiben und dem starken Interesse an geschichtlichen Prozessen vielleicht mehr entsprochen als die Politik. Aber sowas hatte mein Vater von sich ja auch schon gesagt ...

Interviews: Janina Zell

Staatsoper
Hamburg

Hamburg Ballett
John Neumeier

Philharmonisches
Staatsorchester
Hamburg

Spielzeit- Eröffnung

Premiere
5. September 2020

molto agitato

Musikalische Leitung: Kent Nagano
Inszenierung: Frank Castorf

Uraufführung
6. September 2020

Ghost Light

Ballett von John Neumeier

Premiere
13. September 2020

Märchen im Grand-Hotel

Paul Abraham
Musikalische Leitung: Georgiy Dubko
Inszenierung: Sascha-Alexander Todtner

Vorverkauf ab 24.08.2020

Telefon: (040) 35 68 68
www.staatsoper-hamburg.de
www.hamburgballett.de
www.staatsorchester-hamburg.de

Ludwig van B. und ein Zimmer für sich allein oder Fidelio – Triumph der ehelichen Liebe

Eine in der Realität fußende Fantasie
zwischen Home-Office, Kinderbetreuung
und Gender Equality

von Anne-Marthe Kühn



Ende Februar 1805

„Kaffeh, Zucker, Wein. Fehlt noch etwas?, sag es der guten Dame. Ich muss mich eilen. Therese und Charlotte ringen sicher schon die Hände und nie wollte ich sie warten lassen“, sprach es lachend und so entschwand Josephine van Beethoven, geborene Brunsvik, aus der Tür. Verwirrt hob Ludwig den Kopf, wunderte sich über die Spiele der Kinder und versank erneut in den Noten. Das neue Singspiel, besser die Oper, *Florestan – oder die eheliche Liebe* musste eiligst vorgebracht werden. Kein einziges symphonisches Vorhaben war ihm bewilligt worden. Doch mit dem Gelingen des *Florestan* wäre die Theaterdirektion nicht abgeneigt, ihn für den Dienst der ihr unterstehenden Theater zu engagieren, berichtete Fürst von Lobkowitz. Im Geiste formulierte Ludwig einen weiteren Brief: „Verehrteste k.k. Theaterdirection, ...“
Nein. „Hochwohlgeborene Damen und Herren, ...“ Nein.
„Löbliche k.k. Hof-Theatral-Direction! ... Derweil hatte ich mit Schwierigkeiten aller Art zu kämpfen und war bisher nicht so glücklich, ganz der Kunst zu leben, meine Talente zu noch höherem Grade der Vollkommenheit zu entwickeln ...“

„Vaaaatäärrrrrr!“
„JETZT NICHT!“
„Aber ...“
„Nein!“
„Vicky hat mein Holzpferdchen genommen, Vaatäärrrr“, brüllte Carl und stampfte mit dem Fuß auf „ta ta ta aaa“.
„Vicky, wie oft habe ich dir gesagt, du sollst Carlchen nicht sein Pferdchen wegnehmen! Du magst die doch gar nicht ...“
„Doch, gerade jetzt will ich mit dem spielen und es passt zu meinem Reitstall.“
„Du hast gar keinen Reitstall.“
„Doch, jetzt schon“, sagte Victoire selbstzufrieden und warf jubelnd das Haar zurück, bevor sie hinausstürzte, um Bruder Fritz zurechtzuweisen, der das Marmeladenglas klirrend vom Frühstückstisch gestoßen hatte.
Glucksend tapste Sephine in die Küche und steckte die matschige Kinderhand in die Scherben mit der verlockenden Himbeermarmelade, bevor Vicky, mit fünf Jahren die älteste und erwachsenste der Kinderschar, sie davon abhalten konnte.
„Uuuuahhhhh“, heulte schon die Kleinste.

Ludwig starrte ins Leere. Im Kopf verknüpfte sich die Kakophonie des Haushalts zu atemberaubenden Klangkaskaden. Ta ta ta ta aaa, tiefe Streicher. Wiederholung. Die schnellen Geigen hinterher wie besänftigte Glassplitter. Die Bläser explosionsartig, animalisch „Uuahhh ahhh“. Vor fünf Jahren hatte er erste Notizen dazu niedergeschrieben.

„Schicksalssymphonie“ – ein Jahr mit Josephine Brunsvik verheiratet. Die Liebe seines Lebens hatte sein Flehen erhört und ihm 1799 das Jawort gegeben. Das Brausen in den Ohren wurde ein seltenes sanftes Rauschen. Nur nach diesem handfesten Streit am Neujahrsmorgen 1800 saß der Alb ihm abermals auf der Brust, die Lunge lahmte, und er hätte sich nicht gewundert, wenn es vorbeigewesen wäre mit dem Hören einer Welt, die so viel zu versprechen schien. Napoleon hatte doch eben erst die Republik ausgerufen. Ludwig begann verstohlen zu glauben, dass er die Menschheit noch vereint sehen würde. Der Adel Aug in Auge mit Bürger und Bürgerin.

Josephine hatte nur wieder einmal zu tief in die Haushaltskasse gegriffen, um ein Kleid in Auftrag zu geben, denn sie hatte befunden, auch eine schwangere Frau dürfe sich nicht gehen lassen. Darauf war Ludwig der Kragen geplatzt! Eben erst hatte er den Grafen Lichnowsky um Geld gebeten, eben erst war er vor Fürst von Lobkowitz im Staube gekrochen, wie er nicht müde wurde zu betonen: „Im Staub, meine liebe Josephine, im Staub! – Und wofür? Damit die Dame ihrer Abstammung gemäß die Straße überquert.“ Da war sie entrüstet mit seinem ersten Kinde im Bauch aus der Tür gerast, so schnell es die geschwellenen Knöchel zuließen, und in die Arme ihrer Herzensschwester gestürzt. Die erste Flucht von vielen. Die Schicksalssymphonie war Ludwigs Anker gewesen, das Tosen in Ohr und Brust hatte sich in Noten niedergeschlagen, die die Nachwelt in Aufruhr versetzen würden. Diese Pepi – NIEMAND würde den Schwung seines Genius

nach höheren Idealen und nach Vollendung aufhalten. Doch dann kam sie zurück. Reumütig hatte sie das Kleid Kleid sein lassen. Und Ludwig? Niemals verfehlte ihr Lächeln seine Wirkung – das schmerzhaft Tosen zerfloss, sein Blick wurde weich und das Ohr wieder klar.

„Papa? PAAPPAAA!!!“
Mühsam kämpfte er sich in die Gegenwart der unaufgeräumten Stube mit den zahllosen Notenblättern, durch die Carlchen seine Bahnen mit dem Kohlestift zog. Ludwig wandte seinen Blick genervt, aber voll Liebe der alarmierend lauten Vicky zu.
„Was ist denn, mein Schatzer!“, fragte er in seliger Erinnerung lächelnd.
„Die Sephine hat sich die Hand aufgeschnitten.“
„Was?“
„Das Blut ist in der ganzen Küche.“
„Aber nicht auf dem Hocker, oder? Sag mir, dass nichts auf dem Hocker ist“, nun brüllend, „da liegen die ersten Abschriften von *Florestan* für das Theater! Ja seid's ihr wahnsinnig!“
„Aber die Sephi blutet.“
„JA, aber das hört auch wieder auf.“ Hektisch versuchte er die Papiere zu retten, als sein Blick auf das kleine verheulte, rote Kindergesicht mit der Rotznase fiel.
„ABER DIE SEPHI BLUTET JA, Vicky! Was stehst du da rum, hol ein Tuch und das Jod und den Zmeskall auch und ruf den Arzt! SO viel Blut! Das arme Hascher! Oh Gott, wieso hast du nichts gesagt, Vicky?“
„Hab ich ja, aber du hast fünf Minuten die Luft dirigiert.“
„Wie konnte das passieren?! Hast du nicht aufgepasst?“
„Papa, du bist doch der Versorge-Beaufrechtigte.“
„Ach ja ... wann kommt denn die Frau Mama zurück?“
„Ich glaub morgen oder so.“
„WAS?“
„Oder übermorgen“
„Sie war doch grad erst ewig lang in Hietzing.“
„Sie braucht die Gesellschaft von fröhlichen Leuten, hat sie gesagt. Du bist ihr ein Simanthrop. Sonst wird sie mechanologisch.“
„Aber das Singspiel. Ach was sag ich, die Oper! Die muss doch in sieben Tagen ans Theater zur Durchsicht!“
„Ja, deswegen ist sie ja weg. Das ist ihr auf den letzten Metern zu heikel, hat sie gesagt.“ „Und wieso ... also wieso hat sie euch nicht mitgenommen? Dieses eine Mal ... in das große Haus, da ist ein Garten und die Frau Großmama und ... Ich muss arbeiten!!!! Unser ‚Stein‘ ist nun mal das beste Pianoforte und das steht ZU HAUS! Nicht im Theater!“
„Sie meinte, du bist ja eh fast fertig und der Graf zahlt alles, was du abgibst ... es muss auch nicht gut sein. Nur leicht zum Mitsingen wie deine Lieder.“
„Nicht GUT!? – wie meine LIEDER?! Ja, wie soll denn auch was gut werden, wenn hier eine Herde Hundspöttischer durchs Haus poltert?“
„Sagt sie ...“
„Wieso sagt sie mir das nicht persönlich?“
„Du wirst immer etwas taub, wenn du ein neues Singspiel fertigstellen musst; so ein großes Hörrohr findet sie nicht, sagt sie“,

meinte das kleine Mädchen leichthin.

...
„Carl, Fritzerl, Victoire – wir fahren ins Spital.“

Anfang März 1805

Ihro Theatrale Hoheit!

Die Angelegenheiten im Hause zwingen mich, abermals untertänigst um Aufschub für die große Oper *Florestan* bis Dezember zu bitten.

Ihro treu gehorsamster Diener Ludwig van Beethoven

Geehrter Ludwig van B.

Mit dieser Ihrer vierten Bitte um Verlängerung haben Sie unser aller Geduld über die Maßen strapaziert. Jedoch, Dank sei Fürst von Lobkowitz, kann Ihnen hiermit LETZTMALIG mit dem 20. November 1805 ein neues Datum zur Uraufführung des kleinen Singspiels *Florestan* gewährt werden. Sollte dies unmöglich sein, behält sich das Theater vor, das Vertragsverhältnis aufzukündigen.

Hochachtungsvoll, Peter Freiherr von Braun

Januar 1806

Ludwig saß am Schreibtisch und grübelte über der Ouvertüre, dem zweiten und dritten Akt, ach, eigentlich allem. Die Uraufführung des *Florestan* war vernichtend gewesen. Niemand verstand den Mann, der im Kerker die Stille genießt und zu innerer Einkehr findet.

Ach, wäre die Pepi da.

6. Juli 1812 Ludwig an Josephine

Mein Engel, mein alles, mein Ich.
Kann unsre Liebe anders bestehn als durch Aufopferungen, durch nicht alles verlangen, ... nur vergißt du so leicht, daß ich für mich und für dich leben muß, wie du mich auch liebst – stärker liebe ich dich doch, doch nie verberge dich vor mir.
Dein treuester Ludwig

PS: sei versichert, den Kinderlein geht es wohl.

Vicky braucht neue Schuhe

Fritzchens Lesebuch ist weg und der Lehrer gab ein Paar mit dem Rohrstock

Carlchens Strümpfe passen nicht zusammen – wie das immer geht

Phinchen hat sich fest das Knie gestoßen

Maria Laura hat einen starken Willen – ganz die Mama

Theophile hat einen schlimmen Husten – ich gebe Zwiebelsaft

mit Zu-zu-zucker – da wird es wieder süß

Ich sitze erneut an *Leonoren* – sie mag noch immer nicht recht passen. *Leonore* – vielleicht muss ich den Namen ändern.

23. Mai 1814 – Notizheft

Ach, welch herrlicher Trubel im Haus! Nach 4 Anläufen. *Fidelio*. Vielleicht mein größtes Werk.

Nur ... dieses Liedchen *Gegenliebe* lässt mich nicht los, dabei ist es doch ein einfältiges Jugendwerk – vor Jahren hörte ich's als *Fantasie für Klavier, Chor und Orchester*. Ich hätt's in cMoll geschrieben, wäre die Pepi mit den Kindern länger auf Reisen geblieben. O, wenn ich doch in die Zukunft tönen könnte. Eine Symphonie, nur eine. Eine, die Mauern einreißt. Kürzlich fand ich ein gar kraftvolles Poem vom Friedrich:

*Seid umschlungen Millionen!
Diesen Kuß der ganzen Welt!
Brüder – überm Sternenzelt
muß ein lieber Vater wohnen.*

*Wem der große Wurf gelungen,
eines Freundes Freund zu seyn;
wer ein holdes Weib errungen,
mische seinen Jubel ein!*

Aber nun erst *Fidelio*. Manch einer sagt Singspiel, aber das ist es doch nicht. Dafür sind die Melodien, die Instrumente zu reich. Das Duett mit der Marzeline im ersten Akt etwas fedrig – nun, da hatte die Sephine damals noch ein Fieber von der entzündeten Hand. Aber der Chor. Der Chor! Da waren sie alle bei der Frau Großmama und ich war am Schellensee. Das Haus war zwar düster, doch mein für zwei Wochen.

*O welche Lust, in freier Luft
Den Atem leicht zu heben!
Nur hier, nur hier ist Leben,
Der Kerker (k)eine Gruft.*

[...]
*Die Hoffnung flüstert sanft mir zu:
Wir werden frei, wir finden Ruh'.*

Ludwig atmete tief und dachte: „Wer Musik schreiben will, muss Geld haben und ein Zimmer für sich allein.“

Die hier abgedruckten Zitate, die diese Fantasie in der Realität verankern, stammen aus Briefen und Liedern Beethovens, sowie seiner einzigen Oper *Fidelio*. Das letzte Zitat verdanken wir Virginia Woolf, die formuliert hat, was jede*r braucht, um Kunst in die Welt zu bringen.

Änne-Marthe Kühn ist freie Dramaturgin, Librettistin und Produzentin. Ihre letzten Engagements brachten sie u. a. an die Akademie der Künste Berlin, den Gare du Nord Basel und an die Staatsoper Hannover. Im Rahmen von BTHVN2020 gab sie zusammen mit der Chorakademie Dortmund ein Kompendium an zeitgenössischen Chorwerken federführend heraus und erarbeitet dafür performative Vermittlungsformate. Aktuell ist sie vermehrt für die Neuköllner Oper Berlin tätig, wo sie Programm- und Stückentwicklungen mit verantwortet.

1892: CHOLERA

1892 tropfte es tödlich aus Hamburgs Wasserhähnen. Anders als viele andere Industriestädte hatte die Hansestadt kein sandfiltriertes Trinkwasser und wurde so zum Schauplatz einer verheerenden Epidemie: Cholera. Verantwortungslose Politik, katastrophale hygienische Bedingungen und ein sehr heißer Sommer führten zum letzten großen Ausbruch der bakteriellen Infektionskrankheit in Europa. Die ersten Fälle Mitte August wurden vom Senat verheimlicht - aus Angst vor den wirtschaftlichen Folgen einer Hafensperrung und der Einschränkung des Handels. Nach einer Woche gab es bereits mehr als 200 Tote und nichts mehr zu beschönigen. Robert Koch, der den Cholera-Erreger entdeckt hatte, wurde am 23. August als offizieller Vertreter des Reichskanzlers nach Hamburg entsandt. Ihm bot sich ein grauenhaftes Bild: „Es war mir zu Muth, als wanderte ich über ein Schlachtfeld.“ Noch mehr als das Ausmaß der Epidemie entsetzten ihn die elenden Wohnverhältnisse der Arbeiterquartiere im Gängeviertel: „In keiner anderen Stadt habe ich solche ungesunden Wohnungen, Pesthöhlen und Brutstätten angetroffen. Meine Herren, ich vergesse, dass ich in Europa bin.“ Innerhalb von nur zwei Monaten forderte die Cholera fast 8000 Todesopfer in der Hansestadt.

Am Hamburger Stadt-Theater verzögerte sich durch die Epidemie der Beginn der Spielzeit 1892/93 um nur 15 Tage. Es war eine mutige Entscheidung des legendären Operndirektors Bernhard Pollini, unter diesen Umständen das Haus schon Mitte September wieder zu eröffnen und auch im künstlerischen Leben dadurch das Signal zu einer Rückkehr in gewohnte Bahnen zu geben – er musste mit sehr schlechtem Besuch des Hauses rechnen, außerdem konnten sich viele Künstler aus Furcht vor der Krankheit nicht dazu entschließen, aus der Sommerpause nach Hamburg zurückzukehren.

Meine Herren, ich vergesse, dass ich in Europa bin.

Die Hamburger Bevölkerung dankte es dem Theatermacher, wie in einem Bericht des Hamburger Fremdenblattes über die Eröffnungsvorstellung *Tannhäuser* am 15. September zu lesen war: „Der Besuch des Abends bewies, dass das Bedürfnis, im Unglück sich durch Kunst erheben zu lassen, bei vielen vorhanden war. Denn wenn auch selbstverständlich nicht alle Plätze des großen Hauses besetzt waren, so hatte sich doch eine zahlreiche andächtige Kunstgemeinde eingefunden. Ebenso wird, daran zweifeln wir nicht, das gute Beispiel, mit dem die Mitglieder des gestrigen Ensembles vorangegangen sind, anfeuernd auf jene wirken, die bis jetzt noch nicht den Mut hatten, hierher zurückzukehren.“

Zu den „Fahnenflüchtigen“ gehörte auch Gustav Mahler. Den August hatte der Erste Kapellmeister in Berchtesgaden verbracht, sich Ende des Monats aber wieder auf den Weg nach Hamburg gemacht. Erst bei einem Zwischenaufenthalt in Berlin erfuhr er vom Ausbruch der schrecklichen Seuche: Eine Mitteilung der Berliner Tagespresse machte ihm schlagartig klar, wie ernst die Lage war: 684 Erkrankungen wurden allein an einem einzigen Tag registriert. Mahler, in solchen Dingen ohnehin ängstlich, kehrte nach Berchtesgaden zurück, überzog seine Ferienzeit entgegen den Anweisungen Pollinis und erschien erst zur Aufführung der *Meistersinger* am 5. Oktober. Der mit dem Dirigenten befreundete Musikkritiker Ferdinand Pfohl brachte die Auswirkungen dieser Entscheidung auf den Punkt: „Somit war Mahler kontraktbrüchig geworden und sah sich in die Zwangslage versetzt, eine Konventionalstrafe von 12 000 Mark an Pollini zu zahlen, die sein Jahresgehalt glatt aufgefressen hätte ... Nun, der Konflikt wurde durch freundliche Vermittlung beigelegt. Aber von diesem Tage an hasste und verabscheute Mahler seinen Direktor; und Pollini wiederum verbohrt sich in hämische Feindseligkeit gegen seinen Kapellmeister; ein Widerwille, der im Laufe der nächsten Jahre immer peinlichere Formen annahm.“

Daniela Becker

PATRIOTISMUS.

Dmitri Schostakowitsch
in der Belagerung von Leningrad
1941–1944

von Birthe Kundrus



Was macht die Kunst in der Krise? Sie improvisiert. Und was macht ein Musiker, ein Komponist wie Dmitri Schostakowitsch, der in der Krise, hier dem deutschen Überfall auf die Sowjetunion 1941, nicht nur von einer, sondern gleich von zwei Tyranneien bedroht wird? Er entscheidet sich wie viele seiner Künstlerkollegen für die Heimat, Despotie hin oder her, wird Teil der „Kunstfront“ und macht das, was er am besten kann: Er komponiert. Um Schostakowitsch und seine 7. Symphonie, die Leningrader Symphonie, soll es also im Folgenden gehen. Um Musik als Propaganda-Waffe, eher jedoch um Musik als Überlebensmedium.

Improvisieren mussten die Streicher, Trompeter, Trommler in Leningrad 1942. Als Schostakowitschs 7. Symphonie am 9. August 1942 endlich auch in seiner Heimatstadt aufgeführt werden sollte, waren 27 Mitglieder des Rundfunkkomitee-Orchesters verstorben,

wie ein Mitarbeiter anlässlich der Proben notierte: „Erster Geiger – tot. Fagottist – dem Tode nahe. Erster Schlagzeuger – tot.“ 15 ausgezeichnete Männer und Frauen plus zusätzliche Bläser von Militärkapellen spielten nun eine Partitur, die eigentlich für über 60 Instrumente angelegt war. Seit die Wehrmacht am 8. September 1941 die Blockade der Stadt begonnen hatte, waren in der Stadt vermutlich über 500 000 Menschen gestorben. 1500 Fälle von Kannibalismus wurden gezählt. Leichen blieben am Straßenrand liegen; die Überlebenden waren zu schwach, die Toten zu beerdigen. Die Extrarationen an Essen, die die Musikerinnen und Musiker erhielten, nahmen sie mit nach Hause zu ihren Familien. Goebbels verklärte die von den Deutschen geschaffene Hungerhöhle mit den Worten, das sei „das schaurigste Stadtdrama, das die Geschichte jemals gesehen“ habe. Stalin überließ das alte Sankt Petersburg, das ihm verhasste intellektuelle

Zentrum des Landes, zunächst weitgehend sich selbst. In diesem Inferno, von deutschen Bombenangriffen attackiert, liefen die Leningrader ins Konzerthaus: „Die Menschen kamen in kleinen Gruppen oder einzeln. Über ausgetretene Pfade eilten sie aus den entlegenen Stadtteilen herbei, wobei sie weiträumig die Stellen umgingen, an denen Tafeln mit der Aufschrift standen: ‚Andere Straßenseite benutzen. Gefahr von Artilleriebeschuss.‘ So gingen sie auf der anderen, sicheren Straßenseite und schauten, wie Verputz und Gesimse bröckelten, wie Steine aus den Mauern der beschossenen Häuser fielen. Sie gingen vorsichtig, lauschten dem Frontgetöse und achteten auf die Detonationen der nahen Explosionen, ob nicht vielleicht der Beschuss sich der Straße näherte, durch die sie gerade zum Konzert im Großen Säulensaal eilten“, beschrieb der Komponist und Schostakowitsch-Vertraute Krzysztof Meyer. 80 Minuten dauerte die offenbar bewegende Aufführung. Eine Frau aus dem Publikum erinnerte sich: „Manche weinten bei jenem Konzert. Die einen, weil sie ihre Ergriffenheit nicht anders ausdrücken konnten, andere, weil sie durchlebt hatten, was diese Musik jetzt mit solcher Kraft zum Ausdruck brachte, viele, weil sie ihren Nächsten betrauertem, viele, weil sie erschüttert waren, hier in der Philharmonie dabei sein zu dürfen.“ Am Ende war der gesamte Saal aufgestanden, so Meyer: „Man konnte nicht sitzenbleiben und zuhören. Es war unmöglich.“

Das Musikstück wurde von sowjetischen Rundfunksendern und mit Lautsprechern in der Stadt übertragen, selbst die Wehrmachtsoldaten vor den Toren der Stadt sollen die Klänge vernommen haben. Der sowjetische Oberbefehlshaber der Leningrader Front, General Leonid Alexandrowitsch Goworow, hatte vorab die deutschen Artilleriestellungen mit Granaten beschießen lassen, um sicherzustellen, dass kein feindliches Feuer die Aufführung störte. Die Geschichte der Symphonie hatte zwar schon zuvor begonnen, aber erst mit der Belagerung an Fahrt aufgenommen. „Bis heute“, so Schostakowitsch später, „weiß ich alle Daten: Den ersten Satz beendete ich am 3. September, den zweiten am 17. und den dritten am 29. Ich arbeitete Tag und Nacht. Manchmal fielen Bomben rundherum und die Flugabwehr trat in Aktion. Aber ich unterbrach meine Arbeit nicht für einen Augenblick.“ Arbeitete er zunächst noch in Leningrad, beendete er das Werk ab Anfang Oktober 1941 in seinem Evakuierungsort, dem heutigen Samara. Am 5. März 1942 wurde dann auch an der Wolga die Symphonie uraufgeführt, durch das ebenfalls dorthin verlegte Moskauer Bolschoi-Orchester. Weitere Aufführungen in der nicht besetzten Sowjetunion folgten. Am 29. März 1942 erklärte Schostakowitsch gegenüber dem offiziellen Verlaut-

barungsorgan der kommunistischen Macht, der Prawda: „Ich widme meine Siebente Symphonie unserem Kampf gegen den Faschismus, unserem unabwendbaren Sieg über den Feind, und Leningrad, meiner Heimatstadt ...“

War die Symphonie nun Propaganda? Aber ja! Der gelungenen symphonischen „Mobilmachung“, den hehren Worten folgte eine grandiose Inszenierung des Tonkünstlers. Dmitri Schostakowitsch als Feuerwehrmann im von Bomben erschütterten Leningrad! Deutschland hatte die Sowjetunion überfallen, und der weltberühmte Komponist betätigte sich als Brandschützer, ja mehr noch: Er komponierte in der umkämpften Stadt eine neue Symphonie. Diese Heldenerzählung sollte es 1942 sogar auf das Cover des Time Magazine schaffen. Dabei hatte Schostakowitsch vermutlich lediglich zehn Minuten auf dem Dach des Konservatoriums posiert. Der Helm stammte möglicherweise aus dem Fundus, und dass der Komponist je ein Feuer gelöscht hätte, ist nicht bekannt.

Auch die abenteuerliche Aufführungsgeschichte war nicht zuletzt einem klugen Schachzug der Sowjetunion (und in den USA lebender sowjetischer Künstler) zu verdanken. Ein Mikrofilm mit der Partitur gelangte nämlich über den Iran und den Irak nach Ägypten, von dort quer durch Afrika und mit dem Schiff nach London und New York. Am ersten Jahrestag des deutschen Angriffs auf die Sowjetunion erklang das Musikstück in der Londoner Royal Albert Hall. Es entfalte, so der Ansager, zwei Themen: die gradlinige und unbeugsame Haltung der Millionen Bürgerinnen und Bürger der Sowjetunion, die am 22. Juni 1941 aus ihrem friedlichen Leben herausgerissen worden seien, sowie den unversöhnlichen Hass der Faschisten. „Wenn Sie Ohren haben zu hören und ein Herz zu fühlen“, so fuhr er fort, „werden Sie mir gewiss zustimmen, dass diese Musik eine Geschichte des edlen Heldentums, des unauslöschbaren Glaubens an den Sieg erzählt.“ In den USA wurde die Symphonie am 19. Juli 1942 zum ersten Mal in New York aufgeführt. Sie zog Millionen an ihre Radios, fast zweitausend Sender spielten sie und brachten den Amerikanern die undurchschaubaren Sowjets näher, an deren Seite man im Dezember 1941 durch die deutsche Kriegserklärung so plötzlich gerückt worden war. Dieser bedrängten Nation, so der Eindruck nach den Konzerten, müsse geholfen werden. Sie brauche eine zweite Front im Westen, wie Stalin es seit langem forderte. „Well done!“, riefen manche ironisch in Richtung der kommunistischen Propaganda. War also die 7. nur Auftragsmusik Stalins, wie das halt so üblich ist in Diktaturen unter Stress? Dieses harsche Urteil würde vermutlich weder dem Stück noch dem Komponisten gerecht. Die Leningrader

Symphonie, emotional, mitreißend, wenn man so will: „bombastisch“, ist keine kriegsverherrlichende Hymne an den errungenen Sieg. Denn die Symphonie entstand während der Belagerung durch die deutsche Armee. Die Kapitulation unterzeichneten die Deutschen bekanntlich erst am 9. Mai 1945 – Moskauer Zeit. Schostakowitsch hingegen komponierte in einem Moment größter militärischer Fehlschläge der Roten Armee. Die Symphonie ließ den alten Traum träumen, dass Kunst alle Widerstände, selbst die „Nazis“, überwinde. Die Musik, der 34-jährige Komponist, die Story machten Mut. Und den brauchte man in Leningrad, in Russland, aber auch in der freien Welt. Denn die Deutschen schienen nach der Eroberung des halben europäischen Kontinents nun auch noch die Sowjetunion zu überrennen. Insofern antizipierte die Symphonie den Sieg, sehnte ihn in einer barbarischen Situation herbei. Sie ist daher eigentlich ein Überlebensstück für die angesichts der deutschen Brutalität fassungslosen Sowjetbürgerinnen und -bürger, ein Mutmacher für die Zukunft in einer äußerst angespannten Gegenwart – genau so, wie sie auch der BBC-Sprecher verstanden wissen wollte. Die Symphonie in C-Dur verherrlichte auch nicht den Krieg. Sie war vielmehr ein Drahtseilakt auf Noten, wenn es so etwas gäbe, zwischen eingeforderter Propaganda und einem eigensinnig-patriotischen Ansinnen, sich nämlich in die Front der Kulturschaffenden einzureihen, mobil zu machen und den Leningrädern den Glauben zu vermitteln, dass das damals wenig realistisch scheinende Unterfangen eines Sieges über den „Faschismus“ gelänge. Dass Schostakowitsch unter dem Stalinismus litt, wie nicht zuletzt Julian Barnes es in seinem Roman *Der Lärm der Zeit* so überzeugend literarisiert hat, war eine Seite. Nun, im Ausnahmezustand Krieg und angesichts der furchtbaren deutschen Kriegsverbrechen, erklang sein leidenschaftlicher Patriotismus. Wenn Russland, wenn die russische Bevölkerung zum Opfer fremder Willkür geworden war, dann, so die feste Überzeugung des Komponisten, müsse man mit den jeweils zur Verfügung stehenden Mitteln kämpfen. Später erklärte Schostakowitsch, sein vierter Satz symbolisiere den Sieg des Lichts über die Dunkelheit, der Wahrheit über den Wahnsinn, der Menschlichkeit über die Tyrannei. Dass mit diesen Sätzen nicht nur die nationalsozialistische Tyrannei, sondern ebenso auch die Gwalt Herrschaft des sowjetischen Machtapparates gemeint sein sollten, mag eine nachträgliche Politur des Musikstückes gewesen sein. Diese Einschätzung schmälert aber weder den zeitgenössischen Wert des Stückes als Überlebensmedium noch die Reputation eines international anerkannten Künstlers, der sich seiner Lage in einer Diktatur zwischen Gnade und Ungnade, Instrumentalisierung und

Kollaboration wohl bewusst war. Darf also im Ausnahmezustand Politik, zumal Politik einer Diktatur, Kunst beeinflussen? Oscar Thompson von der Sun meinte damals: ja, sie darf. Er schrieb 1942, die Symphonie sei „ein wahres Gewitter und für eine bestimmte Zeit des Krieges und für die Emotionen des Krieges auch ein sehr gutes“. Und wenn Thomas Mann aus seinem amerikanischen Exil sich via BBC an die „Deutschen Hörer“ wandte, dann war das: Propaganda, zwar einer Demokratie, aber eben Propaganda. Die westlichen Demokratien und die östliche Diktatur waren im Kampf vereint gegen die nationalsozialistische Bedrohung der Welt. Das war der historische Kontext. Beide Künstler hatten sich vielleicht die Frage gestellt: Which side are you on? Für beide war aus unterschiedlichen Gründen diese Frage vermutlich schwer zu beantworten. Aber beide Künstler entschieden sich in dieser existenziellen Krise für die richtige Seite.

Die Belagerung Leningrads mussten die Deutschen aufgeben, die Rote Armee sprengte am 27. Januar 1944 den Sperrgürtel um die Stadt. Schostakowitsch kehrte heim. Der fast 900-tägigen Blockade waren zwischen 600 000 und einer Million Menschen zum Opfer gefallen. Die deutsche Erstaufführung mit den Berliner Philharmonikern unter Sergiu Celibidache fand dementsprechend erst im Dezember 1946 statt. Man könnte auch sagen: schon 1946, ließ sich doch die sowjetische Besatzungsmacht diese auch musikalische Überwältigung der Deutschen in der Staatsoper im späteren Ost-Berlin nicht entgehen. Dem Spiegel fiel dazu damals immerhin schon auf, dass die Symphonie „in späteren Zeiten als historisches Dokument gelten“ werde.

Dr. Birthe Kundrus ist Historikerin und seit 2010 Professorin für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte an der Universität Hamburg. Sie forscht zur Gesellschaftsgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts, zur Geschichte des Nationalsozialismus, zur Theorie und Geschichte der Gewalt, zu Colonial/Postcolonial Studies, den Europäischen Empires der Neuzeit sowie zu Vergleich und Transfer in der Geschichtswissenschaft. Sie ist u. a. im Beirat der Forschungsstelle für Zeitgeschichte und in der Fachkommission der Stiftung Hamburger Gedenkstätten und Lernorte zur Erinnerung an die Opfer der NS-Verbrechen.

1918: November-Revolution

Streiflicht 1918

„Welches war der aufregendste Tag?“, so lautete Ende der 1920er Jahre eine Rundfrage des Hamburger Fremdenblatts, einer der bedeutendsten Tageszeitungen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts in der Hansestadt. Siegfried Jelenko, der ab 1899 über 30 Jahre lang als Oberregisseur am Stadt-Theater tätig war, skizzierte daraufhin die Ereignisse im Opernhaus am Abend des 6. November 1918, dem Beginn der Novemberrevolution in Hamburg:

„Der aufregendste Tag, den Jelenko am Stadt-Theater während seiner jetzt 50-jährigen Bühnenpraxis erlebte, bedeutete doch ein ganz einmaliges Ereignis. November 1918! Eine politisch aufgewühlte Zeit. Rote Fahnen, Maschinengewehre auf Großstadtdächern. Soldaten ohne Kokarden auf den Straßen. Panzerautomobile, Zeitungsverbote, Maueranschläge. Jede Nacht kann jetzt Blut in die Straßensiele rinnen.“

Im Stadt-Theater ist *Tannhäuser*. Dritter Akt schon. Elisabeth liegt vor der Madonna und betet mit der Inbrunst Wagnerscher Akkorde. Hinter der Bühne Totenstille. Jelenko verfolgt durch Kulissenspalt die Vorstellung. Jemand stößt ihn plötzlich an, flüstert: „Oben im Büro, da sind welche! Drei Mann!“ Jelenko stürmt hinauf. Tatsächlich! Drei Mann, Gewehr mit aufgepflanztem Bajonett in den Fäusten, rote Binde über feldgrauem Ärmel. Kurze Verhandlung. Die neue Stadtkommandatur verlangt: „Aufhören, Vorstellung abbrechen.“ – „Unmöglich!“ – „Aufhören, sofort!“ Die drei können keine Gewähr

dafür übernehmen, dass nicht in dreiviertel Stunden schon die Kugeln durch die Dammthorstraße pfeifen. Ahnungslos wird unten gespielt, ahnungslos lauscht das Publikum ...

„Meine Herren, folgen Sie mir, bitte, auf die Bühne!“

Die schweren Kommissstiefel hallen über Steintreppen, über die Bühne. Ein kritischer Moment! Jetzt, von drei Bajonetten flankiert, hinaustrreten in das Scheinwerferlicht! Den Leuten im Zuschauerraum muss der Puls aussetzen! Es hilft nichts. Jelenko lässt das Orchester mitten im Takt abbrechen. Steht plötzlich mit den Soldaten auf der Bühne. Irgendwo ein paar Schreie. Dann Ruhe. Der Oberregisseur legt in kurzen Worten den Sachverhalt klar. Mahnt und warnt. Knattern am Rathausmarkt schon die ersten Schüsse? ... Unmittelbar, schweigend, ruhig leert sich das Haus.“

Mit diesem Vorstellungsabbruch setzte der Arbeiter- und Soldatenrat, der in Hamburg die Stadtverwaltung aufgelöst und seiner Kontrolle unterstellt hatte, die verfügte Polizeistunde durch – aus Angst vor Schießereien mussten die Straßen der Hansestadt um 18 Uhr geräumt werden. Nach wenigen Tagen öffnete das Stadt-Theater wieder, wenn sich die Aufführungen auch mit Rücksicht auf die abendliche Ausgangssperre auf kleinere Werke beschränkten und schon nachmittags um 17 Uhr begannen.

Daniela Becker



Heute, im Jahre 2020, bin ich fast 97 Jahre Besucherin der Hamburger Oper.

Am 31. März 1945, kurz vor Ende des Krieges, bin ich frisch verheiratet nach Hamburg gekommen und noch gut einen Monat lang Schrecken der Bombardierungen miterlebt.

In Marburg hatte ich an der Universität Marburg jedoch wegen des sogenannten „Totalen Krieges“ brechen und in einer Munitionsfabrik arbeiten müssen.

Mein späterer Mann befand sich Ende März dort gerade mit dem medizinischen Staatsoberarzt. Als die Russen näher rückten, wurden die Soldaten glücklicherweise für die Beendigung des Krieges nach Hamburg verlegt. Er wurde bei einem Othmarschen einquartiert. Zu seiner Preisreise nach Marburg fahren, bevor er an der Front. Nach seiner Doktorprüfung standen die Soldaten bereits 30 km vor Marburg. Laut Befehl zurück zur Front. Da ich nicht allein in Marburg zurückblieb, entschloss ich mich, mit nach Hamburg geplante Heirat vorzuverlegen.

Auf abenteuerliche Weise verließen wir Marburg. Zu Fuß und an Eisenbahnwagen hängend erreichten wir das nordhessische Heimatstädtchen meines Mannes. Am Morgen fand im Rathaus unsere Trauung statt. Der Zug vor Sprengung der Eisenbahnbrücke in der Nähe von Göttingen. Nach zwei weiteren Tagen erreichten wir endlich Hamburg, dort am Veddel an der Südseite der Elbe. Dort waren alle Bahnanlagen, die zerstört waren. Wir mussten in ein ramponiertes Waggon steigen und erreichten am anderen Ende der Elbe die Elbchaussee. Mühsam kletterten wir über Treppen. Elbchaussee kamen und eine Straßenbahn erreichten. Von den Wirtsleuten meines Mannes freundlich empfangen, und auch ich wurde ebenfalls in dem kleinen Studentenzimmer dem ehemaligen „Mädchenzimmer“ im 1. Stock wohnen.

Wissbegierig irrte ich durch die großen Trümmern lag. An der Dammtorstraße vor der Oper nichts mehr zu erkennen. Ich erreichte den Raum mit der klassizistischen Säulenfassade. Bombenangriffen im Sommer 1943 in eingegangen war. Das große Bühnenhaus in gerettet werden durch den mutigen Einsatz der Arbeiter die den heruntergelassenen „Eisernen Vordach“ kühlten. So war der wertvollste Teil der Oper. Das Ensemble bestand weiterhin, bis es am Ende des Krieges in den Kriegseinsatz geschickt wurde. Als wir kamen waren für die Zuschauer anderweitig Räume wie das Schauspielhaus, die Musikhalle des Gewerkschaftshauses am Besenbinder Hof. Außerdem gab es viele Tourneen und Reiseauftritte für das Ensemble.

... raren Plätze zu erlangen, wenn auch in der letzten Reihe. Es war eine Mozart-Oper zu hören, wahrscheinlich die *Zauberflöte*.

Kriegsende Eine Zeitzeugin erzählt

Wir gelangten durch den Bühneneingang über einen dunklen Flur zu unseren Plätzen. Das Bühnenbild auf der engen Bühne war sehr schlicht, aber eindrucksvoll. So erlebten wir unsere erste Opernvorstellung und gingen ganz beglückt mit Mozarts Melodien im Ohr nach Hause.

Durch meine Freundin, die Solotänzerin Sylvia Filzen, bekam ich engen Kontakt zur Oper, lernte viele interessante Leute kennen und bekam ab und zu auch eine Freikarte für Generalproben. Sylvia gestaltete eine Abendvorstellung ganz allein im voll besetzten Schauspielhaus mit ungarischen und modernen Tänzen von Debussy und Liszt. Der Ballettmeister Max Aust tanzte bei einer Fernseh-Aufnahme im Hochbunker an der Feldstraße Goethes Zauberlehrling. Im Fernsehstudio in Bendestorf in der Nordheide fanden gelegentlich auch Künstler der Oper ihren Einsatz. So versuchten alle, zum Teil auch mit Tourneen, die Zeit zu überbrücken. Endlich im Jahre 1949 plante man einen Neuaufbau des Zuschauerraums und zwar an der alten Stelle. Die Enge der Dammtorstraße nahm man in Kauf, weil alles dem wertvollen, erhaltenen Bühnenhaus angepasst werden musste. Der Innenraum ist schlicht mit seinen etwa 1.700 Plätzen auf vier Rängen und den Schubladen-

logen. Jeder Platz hat freien Blick auf die Bühne. Die Akustik ist sehr gut. Schon im Herbst 1955 wurde die Oper wieder in Betrieb genommen. Die Fassade wirkt noch heute nach 65 Jahren elegant und hoch modern.

Mein Mann wurde gelegentlich als Theaterarzt auch in der Oper eingesetzt. Wir saßen dann vorne rechts in der 4. Reihe. So hatte ich mehrmals den Vorzug, hervorragende Darstellungen zu erleben. Ich erinnere mich z. B. an eine Aufführung von *Peter Grimes* von Benjamin Britten. Generäle der Besatzungsmacht waren dazu eingeladen und erschienen in ihrer Paradeuniform. Igor Strawinsky erlebten wir, als er an seinem 80. Geburtstag in der Oper dirigierte. Es gab eine Vorstellung mit amerikanischen Sängern von *Porgy and Bess*. So wurden wir auch mit moderner Musik vertraut gemacht, auf die wir so lange verzichten mussten.

Elisabeth Fenner



Alle hier erwähnten Musikstücke zum Thema können Sie sich als Spotify-Liste unter bit.ly/TotentanzHH auch anhören!

TOTENTANZ und Lebenslust:

Über Metaphysik und Melodramatik

von Alexander Meier-Dörzenbach



„Törrin! Merkst du endlich, was sich dir beut? / Totentanz ist heut!“ Agnes erwacht bei dieser expliziten Drohung aus jenem Fiebertraum, in dem ihr Kurzbold den Brautzug als makabren Friedhofsreigen ausgemalt hat. Zugegeben – diese Szene des dritten Aktes ist aus einer eher unbekannteren Opernmarginalie, die 1908 im Hamburger Stadt-Theater zur Uraufführung kam: *Sternengebot* von Siegfried Wagner – seine fünfte Oper, aber bereits die dritte, die hier an der Alster uraufgeführt wurde. Kurzbold will mit dem evozierten Schreckensbild des Totentanzes Agnes manipulieren; die abstrusen Verwicklungen seien hier nicht referiert – das Titel gebende Schicksal aus den Sternen steht am Ende gleichwohl etwas anderem entgegen: „Höher als aller Sterne Gebot waltet ein Zweites: Des Herzens Gebot!“ Agnes ist aus dem Altraum des Totentanzes erwacht und konnte sich des Reigenes erwehren, zu dem sie gelockt worden war: „Die Sargdeckel, schau! wie springen sie auf! / Zum Reigen die Burschen eilen im Lauf! / Tanz doch mit! Schauert's dich noch?“

Anfang des 20. Jahrhunderts ist ein „Schauern“ beim Totentanz längst eine etablierte und vor allem ästhetisch auszukostende Vorstellung. Daher können sprachbildverzaubernd in Rilkes zeitgleich mit Wagner entstandenem Gedicht „Totentanz“ ein verblichener Galan und eine tote Ordensschwester zusammenfinden: „Und er zieht der wachslichtbleichen / leise die Lesezeichen / aus ihrem Stunden-

**Nun hebt sich der Schenkel,
nun wackelt das Bein,
Gebärden da gibt es vertrackte;
Dann klippert's und klappert's mitunter hinein,
Als schläg' man die Hölzlein zum Takte.**

Buch.“ Bereits hundert Jahre davor hat Goethe in einer Ballade dem Totentanz auf einem mitternächtlichen Kirchhof mit aus den Gräbern steigenden Skeletten melopoetisch groteske Gestalt verliehen:

II.



Diese Bildlichkeit adaptiert Walt Disney im klingenden Animationsfilm „Skeleton Dance“, mit dem er die Reihe seiner „Silly Symphonies“ 1929 eröffnete. Die nachts virtuos über den Friedhof tanzenden Gerippe, die mit und auf ihren Knochen musizieren, kassieren bis heute lustvoll schaurige Lacher.

Seit der spätmittelalterlichen Pestpandemie finden sich Totentänze durch alle Jahrhunderte hindurch in Musik, Texten und Bildern und erlauben uns so, sich dem Unvermeidbaren ästhetisch zu nähern. Der erzählte Tod erscheint ja in vielen Gestalten: Als hochbetagter Charon setzt er die Verblichenen über den Fluss in den Hades; wir kennen den Tod als grimmigen Sensenmann, brutalen Jäger, Gespenst mit Stundenglas, schwarzflügeligen Todesengel, Genius mit verlöschender Fackel, Zwillingbruder des Schlafes und klappernden Knochenmann – alles Vorstellungen, die bildmetaphorisch das Lebensende zu fassen und jeweils ein Memento mori zu etablieren suchen.

Im Umkreis der großen Pestpandemie im ausgehenden Mittelalter beginnt der Tod nun allerdings zu tanzen – und das ist ein Novum! Mitte des 14. Jahrhunderts schien plötzlich das Ende der Welt gekommen: Paris verlor in nur einem Jahr die Hälfte seiner Einwohner, Venedig zwei Drittel und Florenz sogar vier Fünftel; es wurde rund ein Drittel der europäischen Gesamtbevölkerung in den Jahren 1347–1352 vom Schwarzen Tod dahingerafft. Dass sich die Lungenpest mit schnellem, fast immer tödlichem Verlauf durch Tröpfcheninfektion und die Beulenpest durch Flöhe verbreitet, ahnte man damals nicht – wann, wo und wie lange die Seuche wütete, blieb rätselhaft; sie konnte jeden zu jeder Zeit erfassen.

Ausgebreitet: vom Mittelalter in die Métro

Wann genau der Totentanz motivisch entstanden ist, bleibt allerdings im Ungewissen. Nach Bildvorlagen von Johan le Fèvre wurde 1424 an der Pariser Friedhofsmauer von Aux Saints-Innocents ein Reigen mit dazugehörigen Versen gemalt, die uns durch Guy Marchants Drucke von 1485 erhalten geblieben sind, da der auf die Mauer gemalte Totentanz bereits nach einhundert Jahren zerstört worden war. Dieser „Danse macabre“ zeigte die unterschiedlichsten Individuen von König über Anwalt bis zu Kind, die alle gleichermaßen vom skelettösen Tod mitgenommen wurden. Unter jedem Abbild

fand sich ein Dialog von Tod und Figur – vielleicht hatte der Totentanz sogar einen musikalisch-dramatischen Ursprung im Spiel? Im Mittelalter wurden die wechselseitigen Verse von Tod und Figur als Bußpredigt verstanden; die Bilder illustrierten vielmehr die Aufforderung nach Umkehr und Besinnung über Grenzen hinweg. Es fanden sich Mitte des 15. Jahrhunderts nicht nur in Amiens, Rouen, Dijon, sondern auch in Basel und Lübeck sowie in England, Dänemark und Kroatien zahlreiche Totentänze als Wandgemälde, die fortan Verbreitung fanden. Die Ketten von sozial unterschiedlich positionierten Menschen, die alle unentrinnbar mit dem Tod zusammen eingebunden sind, löste sich aber als Reihentanz alsbald mit dem Druck in Buchform auf. Schon in Holbeins *The Dance of Death* 1526 wurden dann Mensch und Tod spezifischer miteinander verknüpft – es war nicht mehr so sehr eine Angst vor dem Gericht im Jenseits, sondern vielmehr das detaillierte Diesseits, das interessierte. Das Mittelalter war der Renaissance gewichen: Der Tod kam nun in individuellem Kostüm und mit Requisiten – es war nicht mehr so sehr der tanzende Dämon, der das lustvolle Leben nachäffte, in die andere Welt leitete und den Reigen anführte, sondern der individuelle Reisebegleiter. Und damit sind wir bei einem entscheidenden Punkt: dem gemeinsamen Tanz. Der Tanz ist die musikalisch-soziale Interaktion in einer spielerischen Bewegung – ein überschwänglicher Ausdruck des lauten Lebens per se – also warum vollführte der doch Stille und Bewegungslosigkeit bringende Tod die grotesken Tanzsprünge? Wie kommen Tanz und Tod überhaupt zusammen?

Im Mittelalter augenscheinlich sehr eng, denn auf dem Konzil von Rouen 1231 wurde das Tanzen im Friedhofsbereich explizit untersagt – dabei sei angemerkt, dass der „Friedhof“ historisch nicht nur der Ort des ewigen Friedens, sondern vielmehr eine Asylrecht-privilegierte Einfriedung war, in der auch Handel und Spiel, Gemeinschaft und Vergnügen stattfanden. Leben und Tod waren damals dichter und sichtbarer miteinander verknüpft, als es heute auf dem Friedhof der Fall ist. Der Tanz wurde als sündiges Teufelswerk gebrandmarkt; im Mittelalter war das Tanzen

auch fraglos zügelloser, erotischer, wilder und triebhafter. Wenn man sich vergegenwärtigt, dass es noch keine Unterwäsche gab, versteht man den Prediger, der im 15. Jahrhundert die Männer wie folgt beschrieben hat: „die tanzen also säuisch und unflätig, dass sie die Weiber und Jungfrauen dermaßen herumschwenken und in die Höhe werfen, dass man ihnen hinten und vornen hinaufsiehet ... Pfui! Der großen Schand und Unzucht, dass du dies Ort muthwilligerweis entblößest ... O Schand über Schand!“ Er listet sogleich zahlreich verschiedene Tänze auf, doch „wenn ich sie alle wollte erzählen, hätt ich wohl eine ganze Woche genug zu schaffen“. Das Tanzen ist damals ein omnipräsent lebensfreudiger Ausdruck der Menschen, doch plötzlich usurpiert der Tod ausgerechnet diesen Inbegriff der ausgelassen lauten Lebenslust und verkehrt ihn ins grausige Gegenteil. Und genau aus diesem Aufeinandertreffen von überschäumender Vitalität und alles verschlingendem Tod entsteht dann auch die spätere Faszination, die noch lange nach der Pestpandemie im lustvollen Erschrecken durch die Künste diverser kultureller Couleure wirken; Friedrich Hollaender setzt

**Berlin, dein Tänzer ist der Tod!
Berlin, halt ein, du bist in Not!**

1920 in seinem „Fox macabre“ den Totentanz in Rhythmus des modernen Gesellschaftstanzes und spottet im Refrain erschreckend aktuell:

...
**Halt ein! Lass sein! Und denk' ein bisschen nach:
Du tanzt dir doch vom Leibe nicht die Schmach,
denn du boxt, und du jazzt, und du foxt, auf dem Pulverfass!**

Im Dreivierteltakt lädt Georg Kreisler 1975 zum Totenwalzer, den Dr. Versaltzer mit der Schwester Esther inmitten menschlicher Vergänglichkeit tanzt:

**Frau Schultz nebenan hat ein Brustkarzinom,
und jetzt spuckt sie noch Blut jede Nacht.
Und die kleine Marie hat die Epilepsie,
dabei ist sie erst siebn oder acht.**

**Und alle hört man sie stöhnen,
denn sie können sich nicht dran gewöhnen,
nur der Doktor Versaltzer tanzt Walzer
und trällert und lacht.**

Der Tod trägt in diesem bösen Chanson den weißen Arztkittel, doch entpuppt dieser sich nicht nur als Schlächter, sondern eben auch als sinnlicher Verführer, der im Liebesakt das Leben zelebriert. Ob nun Kreislers schwarzer Humor oder die helle Aufregung des mittelalterlichen Predigers: Beide verstehen den Tanz als erotisches Liebesspiel, dessen impliziertes Ziel in der Vereinigung liegt. Der tanzende Tod imitiert damit das Leben, das von Energie in Erschrecken kippt. Dieser Schock dröhnt noch 2003 bei der britischen

Heavy-Metal Band Iron Maiden, die im gleichnamigen Titelsong ihrer Platte „Dance of Death“ den Totentanz mit Riffs und Powerchords beschwört:

**And I danced and I pranced and I sang with them.
All had death in their eyes –
Lifeless figures, they were undead, all of them.
They had ascended from Hell.**

(Und ich tanzte und ich tänzelte und ich sang mit ihnen.
Alle hatten den Tod in ihren Augen –
leblose Figuren; sie waren alle untot.
Sie waren aus der Hölle aufgestiegen.)

Der Totentanz ist hier längst zu einem kulturellen Ästhetik-Zeichen geworden; so weist Janick Gers, Komponist und Gitarrist, seine Song-Inspiration explizit aus: Er bezog sich auf die berühmte Schlusszene von Ingmar Bergmans Filmdrama *Das siebente Siegel* von 1957, an dessen Ende der schwarz gewandete Sensenmann sechs Personen tanzend hinter sich her nach links abzieht. Bergman wiederum identifizierte Carl Offs *Carmina Burana* als Impuls, in der wiederum Mitte der 1930er Jahre Texte aus dem 12. Jahrhundert vertont wurden, womit wir schon wieder tief im Mittelalter wären.



III.

Ausgezählt: Klangwelten

Im Spätmittelalter hatte der Totentanz eine die Ständegesellschaft stabilisierende Wirkung, verwies doch der egalisierende Tod auf eine jenseitige Gerichtsbarkeit, der alle gleich ausgesetzt sind. Die Mahnung nach Buße und Umkehr richtete sich daher auch an alle – doch die Bild begleitenden, predigenden Texte werden kürzer und schließlich ganz fortgelassen. Der gesamtgesellschaftliche Totentanz und der tanzende Tod werden nun zu ästhetischen Schauer-Erfahrungen: Während im Barock der Tod in pompös maskierter Ausstattung geradezu theatral zelebriert wird und eher rauschenden Beifall denn reuige Buße erhaschen will, steht heutzutage die Gewissheit der eigenen Sterblichkeit im Vordergrund und verweist mit neuem Geist auch zurück auf die Vergangenheit. Thomas Adès brachte im Rahmen der Proms 2013 seinen rund 40-minütigen „Totentanz“ mit dem deutschen Text des Lübecker Totentanzes von 1460 als dialogisch symphonische Kantate für Bariton und Mezzosopran zur umjubelten Uraufführung.

Am populärsten ist fraglos Camille Saint-Saëns' symphonische Dichtung „Danse macabre“ von 1874, die zwei Jahre zuvor als Kunstlied mit Klavierbegleitung auf ein Gedicht von Henri Cazalis begann und die Singstimme schließlich mit der Geige ersetzt bekam. Der Verlust der Verse ist leicht zu verschmerzen, denn die Dichtung zählt nicht gerade zu den literarischen Höchstleistungen:

**Zig et zig et zig, quelle sarabande !
Quels cercles de morts se donnant la main !
Zig et zig et zag, on voit dans la bande
Le roi gambader auprès du vilain !**

(Zig und zig und zig, was für Sarabande!
Welche Kreise von Toten geben sich die Hand!
Zig und zig und zag, man sieht in der Schar
den König vor dem Freibauern herumhüpfen!)

Der symphonisch klingende Totentanz beginnt mit dem Ton D, der zwölf Mal auf der Harfe gespielt wird: Es ist Mitternacht vor Allerheiligen und der Tod spielt auf seiner Fidel mit dem Tritonus, dem Teufelsintervall, zum Tanz auf. Die E-Saite der Sologeige wurde auf ein Es heruntergestimmt und so ertönt in der Skordatur ein dissonanter diabolus in musica. Die Gebeine erheben sich ächzend aus ihren Gräbern, um bis zum Morgengrauen den morbide erotischen Walzer zu tanzen, den Xylophonklänge als klappernde Knochen für die Ohren der Konzertbesucher ausmalen.

Auch Gustav Mahler nutzt das Mittel der Skordatur, um den geigenden Tod zum Tanz aufspielen zu lassen. Noch vor der Uraufführung seiner vierten Symphonie erklärt der Komponist seiner Freundin und Bratschistin Natalie Bauer-Lechner: „Mystisch, verworren und unheimlich, dass euch dabei die Haare zu Berge stehen werden, ist das Scherzo.“ Dieser zweite Satz frappt mit einem Violinsolo, bei dem Mahler die Violine um einen Ton höher stimmen lässt; dadurch soll die „Geige schreiend und roh klingen, wie wenn der Tod aufspielt“ – der fiedelnde Freund Hein, der mit unheimlich harschem Klang Leute sammelnd durch die Straßen zieht und den idyllischen Klängen von Ländler und Walzer das verzerrt Unheimliche eines Totentanzes beimischt.

Ab den 1930ern Jahren findet sich eine enorme Vielfalt der klingenden Totentänze – eine künstlerische Reaktion auf die Ängste der Zeit und der Gewissheit des Todes, der in den kommenden Jahren dann die Welt beherrschen sollte: Wilhelm Kempffs Konzert „Totentanz“ 1931 in Suitenform,

Hugo Distlers „Totentanz“ für vierstimmigen A-cappella-Chor von 1934, Benjamin Britzens *Ballad of Heroes* von 1939, deren Scherzo als „Dance of Death“ firmiert, Arthur Honeggers szenisches Oratorium *La Danse des morts* von 1940 und Dmitri Schostakowitschs vierter Satz seines Klaviertrios Nr. 2, das als Totentanz explizit die Grausamkeiten von Treblinka wachruft, wo 55 Wächter im Konzentrationslager jüdische Opfer zwangen, neben ihren Todesgruben zu tanzen, bevor sie ermordet wurden – um nur einige zu nennen.

Während im 19. Jahrhundert der Tod oft wild drehend zum Tanz auf den Gräbern mit schrägen Fideltönen aufspielt, produziert er bildlich auf den mittelalterlichen Totentänzen andere Töne. Während Instrumente wie Harfe, Psalterium und Laute den himmlischen Sphären der Engel vorbehalten sind, führt der Tod mit „teuflischen Instrumenten“ wie Trommeln, Zink, Tamburin, Querflöten, Dudelsack und Pauken den rhythmisch markanten Reigen optisch laut für die Augen an. Dem zur Buße mahnenden Totentanz wird die Dichotomie von Engel und Teufel in Worten genommen: In Strindbergs groteskem Drama *Totentanz* drehen Alice und Edgar ihren silberhochzeitigen Ehe-Reigen mit dem Tod und Ödön von Horváths *Glaube Liebe Hoffnung* firmiert im Untertitel als „ein kleiner Totentanz in fünf Bildern“. Bis in unsere Zeit hinein wird zum Totentanz literarisch aufgespielt: Jürgen Kropp hat 2013 mit dem niederdeutschen Gedichtzyklus *Ganz allein. En Dodendanz in fief Slääg* klangbildgewaltig den Tod in die Gegenwart tanzen lassen.

L(i)eben und Sterben

Es ist eben nicht zwingend in teuflischer Dämonie, dass der Tod zum Tanzen aufspielt und mitreißt. Mussorgsky komponierte 1875 drei „Totentanzlieder“, wie er sie selbst nannte; zwei Jahre später kommt noch ein viertes hinzu, aber da er sie nicht publizieren kann, werden weitere Pläne, Texte seines Freundes Golenischtschew-Kutusow zu vertonen, nicht umgesetzt. Erst nach Mussorgskys Tod werden die „Lieder und Tänze des Todes“ veröffentlicht. Das dritte Stück trägt den Titel „Trepak“, womit der bewegte Volkstanz bezeichnet ist, der sich durch Hockschritte, rhythmische Füße-Stampfen und Spagat Sprünge auszeichnet und dadurch eigentlich das russische Leben im Überschwang charakterisiert. Hier tanzt nun aber ein betrunkenes Bäuerlein im Blizzard den Trepak mit dem Tod, der ihm schließlich eine Ruhestätte bereitet, ein Schlaflied singt und den Sterbenden vom Sommer träumen lässt. Ein poetischer Tod nimmt als singender Tänzer dem Sterben etwas vom Grauen – der eiskalte Sturmwind wird so zum „schwangleichen Schneetreiben“; im Narrativ bekommt der tanzende Tod ein milderes Gesicht.

Auch wenn sogar ein Abschnitt im fünften Kapitel von *Der Zauberberg* den Titel „Totentanz“ trägt, beeindruckt vielmehr die Parodie des Totentanzes, die Thomas Mann subtil in seine Novelle *Der Tod in Venedig* eingewoben hat. In der Lagunenstadt wütet nicht die mittelalterliche Pest, sondern die epidemische Cholera der Kaiserzeit, die aber noch verschwiegen wird, und so trinkt Gustav von Aschenbach auf der Hotelterrasse ein „Gemisch aus Granatapfelsaft und Soda, das vor ihm rubinrot im Glase funkelte“. Er beobachtet den schönen Knaben Tadzio, der die Hand in die Hüfte gestemmt am Geländer den derb vorbeiziehenden Musikanten lauscht. Die Gauklertruppe, dessen Leiter „eine quinkelnde Geige“ spielt, amüsiert das arrivierte Publikum: Der Anführer „drang agierend gegen die Rampe vor, wo man seine Eulenspiegelchen mit aufmunterndem Lachen belohnte“, während Aschenbach sehr wohl den Karbolgeruch wahrnimmt, weiterhin Tadzio beäugt und sich denkt: „Er ist kränklich, er wird wahrscheinlich nicht alt werden.“ Das lustig-zotige Treiben der tanzenden Truppe schlägt beim Weiterzug dieser nun allerdings um, und der Komiker, dem „ein Wulst seines roten Haars unter der Krempe hervorquoll“, streckt frech wie ein Dämon beleidigend die Zunge heraus. „Die Nacht schritt vor, die Zeit zerfiel“, und Aschenbach denkt plötzlich an ein Stundenglas: „lautlos und fein rann der rostrot gefärbte Sand durch die gläserne Enge ...“ Wie ein Teufelsspek läßt die musikalische Todesfigur zum metaphorischen Tanzen ein, doch als Aschenbach schließlich stirbt, sieht er nicht einen „säuisch und unflätig“ derben Reigen, den ein leitmotivisch rothaariger Tod anführt, sondern seine Vision des schönen Jünglings: „Ihm war aber, als ob der bleiche und liebe Psychagog dort draußen ihm lächle, ihm winke;

als ob er, die Hand aus der Hüfte lösend, hinausdeute, voranschwebe ins Verheißungsvoll-Ungeheure. Und wie so oft, machte er sich auf, ihm zu folgen.“ Es ist kein physisches Mitwirbeln im lauten, alles verschlingenden Tanz, sondern ein individuelles Auflösen im Tod.

„Media vita in morte sumus“ (Mitten im Leben sind wir im Tod) – so beginnt ein weit über tausend Jahre alter gregorianischer Choral, der unsere Vergänglichkeit konis versprachlicht und als inhaltlich ausformulierter Startpunkt aller Totentänze gesehen werden kann. Franz Liszt hat Mitte des 19. Jahrhunderts seinen „Totentanz“ für Solo-Klavier und Orchester als große Variationsparaphrase über das gregorianische „Dies irae“ komponiert und so auf überraschend moderne Weise im Konzert den Totentanz mit dem Ritus der Totenmesse verbunden. Doch soll nicht mit der bewussten Erkenntnis und ästhetischen Ausgestaltung unserer Sterblichkeit geendet sein, sondern vielmehr mit einem Gedicht, das alle Erfahrungen und Drehungen im Totentanz konstruktiv umkehrt. Wir haben mit Siegfried Wagner begonnen und so soll nun einem guten Freund seines Vaters und Mathilde Wesendoncks der abschließende Gedanke gehören. Friedrich Theodor Vischer, Ästhetik-Professor und Verfasser von *Faust. Der Tragödie dritter Teil* – eine Satire, die er 1862 unter dem vielsagenden Pseudonym Deutobold Symbolizetti Allegoriowitsch Mystifizinsky publizierte – gelingt es, in seinem Gedicht die verschlungene Verbindung von Leben und Tod so zu lösen, dass es nicht tanzend eine beängstigende Todesfigur ist, die uns zur Buße treiben will, sondern wir vielmehr aufgefordert sind, einen rechten Ausfallschritt zum Leben zu machen:

„Vom Tode“

In der Jugend heiterem Morgenrot
Denkt kein Mensch an Alter und Tod,
Und dies mit allem Grund und Fug;
Denn an den Tod soll man nicht denken.
Im Alter kostet es Mühe' genug,
Die Gedanken von ihm abzulenken.

Memento Mori: hohler Popanz!
Motto für den Totentanz!
Taugt nichts für Junge und nichts für Greise;
Memento vivere sagt der Weise:
Fülle dein Leben tüchtig aus –
Mit dem Rat hält man richtig Haus.

Dr. Alexander Meier-Dörzenbach ist freischaffend als Dramaturg, Kunst- und Literaturdozent an mehreren Hochschulen sowie als Kulturvermittler tätig. Von 2012 bis 2015 war er Chef dramaturg des Aalto-Theaters und der Essener Philharmoniker. Er arbeitet als fester Produktionsdramaturg von Stefan Herheim, mit dem er Produktionen u. a. in Bayreuth, Salzburg, London und 2015 „Le Nozze di Figaro“ an der Staatsoper Hamburg realisierte. Hier führt er auch regelmäßig Vermittlungsformate wie den *OperrReport* durch.



1946:

Kunst für Kohle

Winter 1946/47. Dauerfrost und minus 20 Grad bis in den März: eine Jahrhundertkälte beherrschte das kriegsgebeutelte Europa. Hamburg war seit der „Operation Gomorrha“ im Sommer 1943 in Schutt und Asche gelegt, zwei Drittel des Wohnraums der Hansestadt vernichtet, im Katastrophenwinter dreieinhalb Jahre später die Elbe als wichtigster Transportweg für die Versorgung durch Eisgang blockiert, die Eisenbahnschienen kriegsbedingt lädiert, die Weichen eingefroren. Die Schulen wurden geschlossen, Betriebe stillgelegt – die „Hamburgischen Electricitäts-Werke“ konnten lediglich phasenweise noch Krankenhäuser beheizen. Die Verwaltungsspitze der Stadt Hamburg musste Prioritäten bei der Kohlekontingentierung einräumen und die Bitte der Hamburger Theater um eine Sonderzuteilung von Kohle und Koks abweisen. Der Spielbetrieb der Hamburgischen Staatsoper wurde eingestellt, die wertvolle Technik der Bühnenhydraulik drohte einzufrieren, das gesamte Ensemble bangte um seine Existenz.

„Wäre damals Max Brauer unseren leidenschaftlichen Redekünstlern erlegen, hätte er uns Koks für die Theater zugewiesen, so wären wir nie auf den Gedanken gekommen, hätten nicht auf ihn zu kommen brauchen, eine Kohlensuchexpedition ins Ruhrgebiet zu organisieren, auszurüsten und durchzuführen. Es gäbe keine Ruhrfestspiele in Recklinghausen ohne das kategorische Nein des Ersten Bürgermeisters der Freien und Hansestadt Hamburg plus Altona. Sein Nein zwang uns, andere Wege zu suchen, um unser sehnliches Verlangen nach Brennstoffen zu erfüllen. Und einer dieser Wege führte nach Recklinghausen. Er führte in der Folge zu den Ruhrfestspielen. Gescheite Naturen können in diesem Nein, hegelisch gesprochen, eine List der Geschichte sehen, und ich denke, es steht unserem Ersten Bürgermeister nicht schlecht an, ihr personales Werkzeug gewesen zu sein.“ Für Otto Burrmeister, den damaligen Verwaltungsdirektor des Schauspielhauses und späteren künstlerischen Leiter der Ruhrfestspiele, und Karl Rosengart, den Betriebsratsvorsitzenden der Staatsoper,

gab es keine andere Option, als die legendär gewordenen „Hamster- und Bettelfahrten“ ins Ruhrgebiet zu initiieren. Der Zufall – die Silhouette der Zeche „König Ludwig“ war von der Autobahn aus weithin zu sehen – führte den kleinen Konvoi nach Recklinghausen, wo die beiden Hamburger Theatermacher bei den Bergleuten vorgestellt wurden.

„Im Winter 1946 fahren eines Tages zwei holzgasgetriebene LKW's bei unserer Schachanlage vor. Zwei Leute steigen aus und verlangen den Betriebsrat zu sprechen. Sie fragten uns, ob sie hier auf König Ludwig 4/5 Kohle bekommen könnten. Sie wollten uns dafür bezahlen. Aber an Geld hatten wir kein Interesse, es war damals überhaupt nichts wert. Trotzdem wollten wir den Kollegen helfen. Wir haben ihnen illegal, hinter dem Rücken der englischen Besatzungsmacht, Kohle zukommen lassen. Hinter der Zeche befand sich ein zweites Tor. Dort stand eine Kokskippe, die keine Waage besaß. Die beiden LKW's wurden drunter gefahren. Kippe los, Koks drauf, fertig ab nach Hamburg.“

Diese klandestinen Beschaffungsaktionen wurden wiederholt und so entstand im Frühjahr 1947 die Idee der „Dankgastspiele“ – vermutlich nicht ohne den Hintergedanken, in einem nächsten harten Winter die Hilfe der neu gewonnenen Kumpels wieder in Anspruch nehmen zu können. Naturalienlieferungen gegen kulturelle Dienstleistung – von Theodor Heuss stammt der Slogan: „Kohle gab ich für Kunst – Kunst gab ich für Kohle.“

Die Organisation dieser Dankgastspiele stellte die Zeche vor riesige Herausforderungen. Nachdem sich die Hamburger Theater mit 150 Personen angemeldet hatten, bat sie die Stadt Recklinghausen um Unterstützung bei der Unterbringung und Versorgung der Künstler. Wie in einem Verwaltungsbericht zu lesen ist, einigte man sich darauf, „dass die Stadt und die Zeche die Sache gemeinsam, und zwar halbpakt, aufziehen sollten. Wenn die Stadt für die sonstige städtische Bevölkerung die Hälfte der Plätze bekomme, so könne man durch die Hergabe von Eintrittskarten genügend Bürger dazu

bringen, die Mitglieder des Ensembles in Privatquartiere aufzunehmen.“

Auch die Verpflegungsfrage wurde besprochen: „Irgendjemand machte den Vorschlag, dass die Zeche den Künstlern täglich einen Bergmanns-Eintopf liefern solle. Ferner wurde in Aussicht genommen, mit Hilfe der Bauernschaft usw. eine zusätzliche Brotration an die Künstler auszugeben. Das übrige sollten sie dann von ihren Lebensmittelkarten bestreiten. Auf dieser Grundlage kam verhältnismäßig schnell eine Einigung zustande, und in den folgenden Tagen zeigte sich dann, dass der Plan in jeder Beziehung realisierbar war. Die finanzielle Frage machte in der damaligen RM-Zeit gar keine Schwierigkeiten. Es entstand ein vermutliches Defizit von ca. 25 000 RM, das der Hamburger Staat großzügig deckte.“

Die Aufführungen waren beispiellos erfolgreich, Max Brauer war einer der ersten, die das Zukunftsträchtige der Gastspiele erahnte: Es sei so schön gewesen, dass man nur wünschen könne, dass eine Dauer-

einrichtung daraus werde. „Es müssen Festspiele des Arbeiters, es müssen ‚Ruhrfestspiele‘ werden.“

Gesagt – getan: Im Juni 1948 eröffnete der Hamburger Bürgermeister die ersten offiziellen „Ruhr Festspiele Recklinghausen“ mit den Worten: „Ich kann mir auch eine andere und neue Art der Festspiele vorstellen. Festspiele nicht nur für Literaten und Auserwählte, sondern Festspiele inmitten der Stätten harter Arbeit, Festspiele im Kohlenpott, vor den Kumpels, ja, Festspiele statt in Salzburg in Recklinghausen! Und ich könnte mir denken, dass diese neuen Festspiele einen mindestens so tiefen Hunger stillen würden, wie ihn die feinsinnigen Ästheten empfinden.“

Mit den Ruhrfestspielen entstand eines der ältesten und größten Theaterfestivals nicht durch Planungen und Diskussionen, sondern durch eine existenzbedrohende Krise, mutige persönliche Entscheidungen und einen Schwarzmarkthandel.

Daniela Becker

1955:



Seit 65 Jahren steht der – nunmehr denkmalgeschützte – Neubau der Hamburgischen Staatsoper an der Dammtorstraße. Eine Einstellung des Vorstellungsbetriebes, wie wir es derzeit in der Corona-Pandemie erleben, hat es selbst während der Bauphase und seit der Eröffnung am 15. Oktober 1955 nicht gegeben. Wie war es damals, als das Opernhaus feierlich in Anwesenheit des Bundespräsidenten Theodor Heuss wiedereröffnet wurde? Wir haben dazu mit Peter Gerloff gesprochen – er war nämlich als Zeitzeuge 1955 dabei.

WIEDER-ERÖFFNUNG

Herr Gerloff, wie geht es Ihnen derzeit?

Danke, sehr gut. Oder sagen wir – für 84 Jahre altersgemäß. (lacht) Ein paar kleine Zipperlein, gegen Corona schütze ich mich vorschriftsgemäß. Aber mein Erinnerungsvermögen ist noch sehr gut. Ein paar Jahreszahlen muss ich manchmal nachgucken ...

Sie waren bei der Eröffnung des Neubaus der Hamburgischen Staatsoper am 15. Oktober 1955 dabei. An was erinnern Sie sich vor allem?

Die Eröffnung war glanzvoll, Begeisterung lag überall in der Luft. Ich erinnere mich, dass die meisten von dem Zuschauerraum überrascht waren – aber auch angetan! Diese „Schuhschachteln“ des Architekten Gerhard Weber aus Köln waren damals völlig neu. Einige Häuser haben das ja nachgebaut, denn man kann hier auf fast allen Plätzen etwas sehen, anders als beispielsweise im Deutschen Schauspielhaus oder der Wiener Staatsoper. In *Die Zauberflöte* sangen die damaligen Hamburger Lieblinge wie Anneliese Rothenberger oder Horst Günter ... der als Papageno auf der Rampe sitzend seine Beine zu sehr baumelte und im Orchestergraben verschwand. Er hat sich aber nichts getan, ihm wurde hoch geholfen und dann ging es gleich weiter. (lacht)

Sie haben als Statist in der damaligen *Die Zauberflöte* auf der Bühne mitgewirkt. Was war das für eine Stimmung auf und hinter der Bühne?

Es war so ... im Sommer 1955 sagte mir ein Bekannter, der Waffenmeister hier an der Oper war, dass für die Eröffnungspremieren etliche Komparsen gesucht werden. Ich war 19 Jahre alt, hatte gerade das Abitur in der Tasche, Lust auf Oper und wurde auch genommen. Bei allen vier Premieren der Eröffnungswoche habe ich mitgemacht ... am 15. Oktober *Die Zauberflöte*, am 17. Oktober die Uraufführung *Pallas Athene weint*, am 18. Oktober *Aida* und am 20. Oktober *Irische Legende*. Und natürlich haben wir vorher für alle Inszenierungen ständig geübt. Teilweise zwei, drei Opern am Tag hintereinander – ab nachmittags bis in die Nacht hinein. Allerdings nur auf der Bühne, da im Vorderhaus noch gebaut und gemalert wurde. Aus heutiger Sicht ein Wahnsinn und es war auch chaotisch. Aber es ging. Wir alle, die beteiligt waren, waren glücklich, dass es wieder losgeht. Und auch das Publikum freute sich. Denn nur wenige hatten in der Zeit einen Fernseher. Man ging ins Theater – und wenn es wenigstens der Stehplatz für „fofftig Penns“ war.

Können Sie sich auch noch an die Zeit vor dem Neubau, also vor 1955 erinnern?

Ja, die Oper hat ja auch vor der Wiedereröffnung immer gespielt. Erst hier im Haus – obwohl das Vorderhaus ausgebrannt war! – Zuschauer und Orchester saßen auf der Bühne. Dann wurde es weiter ausgebaut und auch am Besenbinderhof im Gewerkschaftshaus gab es Vorstellungen ...

Sie stehen seit 65 Jahren auf der Opernbühne – wie hat sich die Oper aus Ihrer Sicht gewandelt?

Ich bin in der Tat der Einzige, der seit der Wiedereröffnung ununterbrochen hier am Haus tätig ist. Mitgemacht habe ich in rund 4.000 Vorstellungen, darunter 158 Premieren, allein in vier Inszenierungen von *Die Zauberflöte* habe ich mitgewirkt und bin seit 2012 auch im Betriebsrat der Oper tätig ...

In der Zeit habe ich so viel erlebt. Ich freue mich, dass ich so viele Persönlichkeiten kennenlernen konnte. Für mich persönlich sensationell war, als 1970/71 Marcel Marceau – einer der weltbesten Pantomimen – hier am Haus war und er mit uns *Candide* einstudiert hat. Nicht vergessen werde ich Boy Gobert, wie er 1984 die Proben zu *My Fair Lady* unterbrach, weil er in einer Szene mit Eliza braune statt wie zuvor weiße Pralinen in der Schachtel vorfand. Oder wie er kurz vor der Premiere das Couplet aus dem dritten Bild nicht in den Dekorationen des zweiten Bildes proben wollte. (lacht) Aber er war definitiv die Idealbesetzung der Hauptrolle, er war wirklich großartig. Miterlebt habe ich auch die Zeit Plácido Domingos, als er hier am Haus seine Karriere angefangen hat ... auch, als er im Kalkhof kurz vor Vorstellungsbeginn mit den Bühnenmitarbeitern Fußball gespielt hat und auf das Steißbein gefallen ist. Trotz extremer Schmerzen hat er

Cavalleria rusticana durchgezogen und ich habe ihm auf der Bühne immer einen Stuhl hingestellt, wenn er nicht singen musste. Einen Sitzhocker habe ich auch Igor Strawinsky hingestellt, als er nach einer Vorstellung anlässlich seines 80. Geburtstags sehr angestrengt eine Treppe hochging ... als Dank bot er mir einen Schluck aus seinem Flachmann an. Ich kann mich allerdings nicht mehr erinnern, was drin war. (lacht) Und auch Romy Schneider habe ich getröstet, als sie weinend auf der Seitenbühne stand, während ihr Mann Harry Meyen für seinen *Tannhäuser* auf der Bühne einen Buh-Sturm erntete. Ach, und erst kürzlich habe ich durch die Wiederaufnahme von *Pelléas et Mélisande* endlich Rolando Villazón kennengelernt. Das hat mich sehr gefreut, weil man ihn ja auch aus dem Fernsehen kennt. Ein ungeheuer netter Mensch. Was sich gewandelt hat ... die Begeisterung des Publikums für Oper hat sich verändert. Früher gab es in Hamburg im Allgemeinen eine große Begeisterung für Theater. Es war schwer, an Abonnementsplätze zu kommen. Natürlich, das Freizeitangebot war damals aber auch anders als heute. Es gibt mehr Unterhaltungs- und Informationsmöglichkeiten, Inszenierungen aus aller Welt werden im Fernsehen ausgestrahlt. Vielleicht hatten deshalb auch Uraufführungen früher eine höhere Relevanz, zumindest standen sie häufiger auf dem Spielplan. Hamburg war dadurch auch Seismograph für viele andere Opernhäuser.

Was wünschen Sie sich für die Zeit nach Corona?

Es gibt in Hamburg so einen schönen Schnack: „Ich habe Dich gestern Abend nicht zu Hause angetroffen, wo warst Du denn?“ – „Ich war im Theater. Ich hab’ ein Abonnement.“ – „Oh, wie lange schon?“ – „Ach, 30 Jahre, ich guck’ schon gar nicht mehr hin!“ (lacht) Ich wünsche mir mehr Neues, dass neben den bekannten Stücken wie *Die Zauberflöte*, *Carmen* oder *Die Fledermaus* Unbekanntes und Uraufführungen neugieriges Publikum anziehen und dass dieses das gemeinsame Erleben von Oper wiederkommen lässt.

Das Gespräch mit Peter Gerloff führten Viviana Mascher und Michael Bellgardt.

Peter Gerloff, Jahrgang 1936, wirkt seit 1955 als Statist an der Hamburgischen Staatsoper in Opern- und Ballettproduktionen mit. Nach seiner Ausbildung als Diplomverwaltungswirt bei der Stadt Hamburg arbeitete er bei der Baubehörde und wechselte 1970 an die Universität Hamburg, deren Leiter der Bauplanung er wurde. Im Rahmen der Gründung der Regiestudiengänge 1975 war er beteiligt am Ausbau der Zeiseshallen in Altona, dem heutigen Event- und Kulturzentrum.



WUNDERKAMMER DES WISSENS, LABORATORIUM DER MODERNE

John Neumeiers Sammlung
als Spiegel der Gesellschaft
von Dorion Weickmann

Nein Jahre hatte der Mann sich fast zur Gänze aus der Welt genommen, um zu lesen, zu denken, zu schreiben. Nichts als das. Nun endlich war ein Gutteil seines Opus magnum vollendet und er selbst aufgrund eines Nierenleidens reif für eine Bäderreise. Also durchquerte er seine französische Heimat, die Schweiz und Teile des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation, um gen Süden zu ziehen – in das Land, wo die Zitronen blühen. Doch statt die unermesslichen Kunstschätze Italiens zu lobpreisen, vertraute er dem Tagebuch lieber die eigenen Zipperlein an, gepaart mit Beschwerden über maue Absteigen. So kam es, dass Michel de Montaigne, der Autor der *Essais*, 1581 in Florenz zwar den einen oder anderen Palazzo der Medici in Augenschein nahm. Jedoch ohne jener „balletti“ teilhaftig zu werden, die Honoratioren, Adlige und Patrizier zu später Stunde in graziöse Schwingung versetzten. Ebenso wenig dürfte ihm ein Buch untergekommen sein, das im gleichen Jahr aus der Druckerpresse lief und einer gewissen „Bianca Cappello de' Medici, Gran Duchessa di Toscana“ gewidmet war. Es hieß *Il Ballarino*, also „Der Tänzer“, weshalb man ohne Weiteres einwenden mag: Was bitte hätte ein Großgeist wie Michel de Montaigne mit einer derart profanen Publikation anfangen sollen? Mit den Darlegungen eines Tanzmeisters namens Fabritio Caroso, geboren 1535 in Sermoneta, seit seinem 27. Jahr damit beschäftigt, die Aristokratie in jene „arte del danzare“ einzuweisen, die wie Fechten, Reiten oder artiges Konversieren zum feudalen Must-have gehörte? Montaigne hatte es eigenem Eingeständnis nach allenfalls zu bescheidener Tanzkenntnis gebracht – ça suffit, das reicht! Und reicht immer noch, fast 350 Jahre später.

Wer kennt ihn nicht, den Bildungsbürger (meist männlichen Geschlechts), der mit einem Stoßseufzer versichert: „Tanzen ist etwas Wundervolles, geradezu Unwiderstehliches. Aber ich verstehe leider so gar nichts davon.“ Womit das aufgeklärte Subjekt ja den eigenen Anspruch unterläuft: egal welches Sujet, egal welcher Zusammenhang – man muss etwas davon verstehen. Mit dem Kopf, mit dem Verstand. Sonst gilt eben: besser schweigen!



Prof. John Neumeier
in seiner Sammlung
vor Werken verschiedener
Künstler zur Choreografie
L'Après-midi d'un faune
von Vaslaw Nijinsky

Der Tanz: unerschöpfliche Quelle wissenschaftlicher Erkenntnis

Nun ist der Tanz keine Gattung, die – wie Literatur, Musik, Architektur oder Bildende Kunst – zumindest noch im einen oder anderen Curriculum vertreten wäre, das Grundkenntnisse und -fertigkeiten garantiert. Wer analytische Zugänge sucht, der muss sich schon selbst auf den Weg machen. Doch hat er das Wissensreservoir namens „Tanz“ erst einmal gefunden und angezapft, sprudeln ihm endlos viele ethnologische und historische, kulturelle und soziale Erzählströme entgegen. Nehmen wir beispielsweise *Il Ballarino*: 193 Seiten, auf denen alles geschrieben steht, was sitzames Betragen in der Öffentlichkeit – Stichworte: Körperhaltung, Geschlechteretikette, Feudalhierarchie – gegen Ende des 16. Jahrhunderts ausmachte. Dazu gesellen sich detaillierte Illustrationen und Schilderungen der verschiedensten Tänze samt musikalischer Notation. Mit anderen Worten: Dieser Band spiegelt die Ordnung einer versunkenen Welt und bezeugt, wie sich reine Materie in Text, der menschliche Körper in eine Denkfigur verwandelt. So und nicht anders schreitet die Konstruktion des neuzeitlichen Wissens voran.

1581 geht auch in Frankreich das erste Großereignis der Gattung über die Bühne, das *Ballet comique de la reine*. Den Anstoß dafür liefert abermals eine Medici, nämlich Catharina, die angeheiratete Gattin des französischen Königs. Womit sich der Kreis zu Bianca Cappello de' Medici schließt, einer eher randständigen Figur des Florentiner Feudalclans, der Fabritio Caroso gleichwohl seinen *Ballarino* zugeeignet hat. Die 1548 geborene Donna stieg von der Mätresse zur Gattin eines Medici und damit zur Herzogin der Toskana empor, nicht ohne ein paar ungeklärte Todesfälle zu hinterlassen. Ihr ebenso intriganter wie kunstsinniger Charakter fügt sich nahtlos in die kontrastreiche Porträtgalerie der Renaissance, und dass Caroso ihr via *Ballarino* einen gedruckten Dank verehrte, leuchtet durchaus ein. Unter dem Schutzschirm solcher Patroninnen ließ sich auskömmlich existieren.



Notation aus *Il Ballarino*
von Fabrizio Caroso, 1581

Die Sammlung John Neumeier: herausragende Quellen in lebendiger Nachbarschaft

Ein Originalexemplar des *Ballarino* hat seinen Weg nach Hamburg gefunden. Standort Eppendorf, Merkmale wie folgt: „Halbledereinband (Schweinsleder) mit braunem Papier; Rückentitel handgeschrieben, Initialen mit blauer und roter Tinte sowie mit Gold gehöht“. Der Katalog vor Ort verzeichnet es unter der Signatur # 1898 Library 5 Ca, aufbewahrt wird es im Bibliotheksschrank einer Jugendstilvilla. An deren Fenster schmiegt sich ein verzauberter Garten, von gegenüber grüßt das schmucke Anwesen des Nachbarn, und über die Wände ringsum wirbelt eine Schar illustrier Damen und Herren, die dem Tanz des Ancien régime das Gepräge gaben, allen voran die Familie Vestris, die Demoiselles Marie Anne Cupis de Camargo und Marie Sallé.

Im Nebenraum schmeicheln zierliche Rokokofiguren dem Auge, Kostbarkeiten wie das dreiköpfige Schäfer-Idyll, das Joseph Nees 1765 für die Ludwigsburger Porzellanmanufaktur geschaffen hat: Erinnerung an ein Ballett, von dem nichts übriggeblieben ist als dieser Vitrinen-Schatz. Choreografiert hat es kein Geringerer als der reformsinnige Jean-Georges Noverre – für keinen Geringeren als den württembergischen Herzog Karl Eugen, dem er mit *Pastorale – Le Triomphe de L'Amour* ein getanztes Geburtstagspräsent übergab.

Ein paar Schritte weiter klingt die romantische Ära des 19. Jahrhunderts nach, verdichtet sich in Memorabilien der beiden Ballerinen, die miteinander um den Tanzthron rivalisierten: Marie Taglioni und Fanny Elssler. Die Österreicherin posiert im Hispaniola-Kostüm ihrer „Cachucha“, jenes Bravura-Auftritts, der ihr 1836 in *Le Diable boîteux* den Durchbruch in Paris bescherte. Eine Etage höher lodert das Morgenrot der Moderne, maßgeblich koloriert von Serge Diaghilew und seinen Ballets russes: von Künstlern und Künstlerinnen, die der Impresario forderte und förderte, befeuerte und beflügelte – und bisweilen leidenschaftlich liebte. So stand es um ihn und seinen sagenhaften Tänzer, Vaslaw Nijinsky. Bis eine Frau mit Heiratsplänen aufkreuzte.

Das schmale Haus, das all diese Preziosen beherbergt, gehört Hamburgs Ballettdirektor John Neumeier. Ob Druck, ob Gemälde, ob Skulptur oder Bronzebüste – all das hat er selbst in fast siebzig Jahren zusammengetragen. Inzwischen platzt die Sammlung aus allen Nähten. Selbst im Büro des Archivars türmen sich Kartons. Und doch gleicht die Hausbegehung der Besichtigung einer Wunderkammer: Auf Schritt und Tritt öffnen sich kunst- und kulturgeschichtliche Sichtachsen. Wer aber kann, soll, darf hier auf Entdeckungstour gehen? Immerhin gelten Tanz und Ballett als ausgesprochene Spezialdisziplinen, deren Topographie sich nur ausgewiesenen Experten erschließt – während Amateure sich voller Bedauern abwenden und auf Unkenntnis pochen dürfen: „... ich verstehe leider so gar nichts davon!“ Stolpern Besucher hier also aufs Terrain eines „Orchideenfachs“, das Universitäten nur dann kultivieren, wenn alles „Systemrelevante“ abgedeckt ist?



Kostümabbildung aus der im Jahr 1581
in Venedig erschienenen Buchausgabe *Il Ballarino*
von Fabrizio Caroso

Menschheitsgeschichte

Keinesfalls. John Neumeiers Kollektion, die Zug um Zug in eine Stiftung überführt wird, gehört nicht nur zu den weltweit bedeutendsten Beständen in Privatbesitz. Vielmehr ist sie ein Depot voller Geschichte und Geschichten, die diesseits wie jenseits des Tanzes siedeln – ein Archiv, das Stoff für zahllose Narrative bereithält. Jedenfalls dann, wenn sich jemand mit detektivischer Neugier in die Artefakte vertieft, ihre Beschaffenheit prüft und sie einliest in den Prozess der Zivilisation, dem sie ursprünglich entstammen. Das Schrifttum beispielsweise überliefert zahlreiche menschheitsgeschichtliche Universalien. Abgesehen von der medizinischen Literatur ist nirgendwo sonst so unverstellt, plastisch und nachvollziehbar vom Körper und seiner kulturellen Passung die Rede. Nicht eben zufällig liegen die Geburtsstunden und -orte der ärztlichen wie der tänzerischen Kunst eng beieinander: als Schauplatz firmiert Italien, als entscheidende Epoche das Cinquecento. Das neuzeitliche Körperverständnis der nördlichen Hemisphäre wurzelt in diesem Parallelgeschehen, das jedoch nie als solches begutachtet wird – allen interdisziplinären Bekenntnissen zum Trotz.



Ein „Pas de trois“ des Tänzer-Choreografen Jean-Jacques Noverre aus der Ludwigsburger Porzellanmanufaktur von Joseph Nees, 1765

Kunst und Zivilisationsbruch

Im Übrigen bündeln Tanz und Tanzgeschichte eine (bis heute vernachlässigte) Vielfalt an politischen, gesellschaftlichen, ökonomischen Facetten – allesamt dazu angetan, die Muster unserer Vergangenheitsbefragung und Gegenwartsbeschreibung anders zu gewichten. Man nehme beispielsweise die Ballets russes, die in John Neumeiers Sammlung prominent und mit exzellenten Objekten vertreten sind. Vergleichsweise unauffällig kommt dabei ein Album daher, das knapp vier Dutzend zwischen 1909 und 1929 aufgenommene Fotografien enthält – szenische Reminiszenzen an Werke wie *Les Sylphides*, *Petruschka* oder *Le Spectre de la rose*. Wer hinter der Kamera stand, ist unbekannt. Wer das Konvolut gekauft hat, hingegen ziemlich sicher: Maurice de Brunhoff, 1861 als Moritz von Brunhoff in Wiesbaden geboren, 1937 in Paris verstorben.

Sein Name wird nicht jedermann etwas sagen. Anders als ein Buchtitel, den fast jedes Kind irgendwann in Händen hält: *Die Geschichte von Babar, dem kleinen Elefanten*. Seine Schöpfer sind Jean und Cécile de Brunhoff, Sohn und Schwiegertochter jenes Mannes, der als Kunstverleger im Paris der Belle Époque renommierte – eben Maurice de Brunhoff, Herausgeber der *Comœdia illustré*, die auch den Ballets russes publizistische Lorbeerkränze flocht. Brunhoffs Schwiegersohn Lucien Vogel gründete mit *Vu* das Vorbild für Magazine wie *Life* und *Paris Match*, seine Tochter Yvonne wurde die erste Chefredakteurin der französischen *Vogue*. Die Enkelin Marie-Claude zählte zu den Pionierinnen der Fotoreportage und bereiste 1933 Deutschland, um das Häftlingselend in den Konzentrationslagern von Oranienburg und Dachau zu dokumentieren. 1942 wurde die Dreißigjährige als Aktivistin der Résistance selbst nach Auschwitz verschleppt, 1946 sagte sie bei den Nürnberger Prozessen gegen die NS-Verbrecher aus: „Ich sah sie an und dachte: ‚Schaut mich an, denn durch meine Augen blicken Euch Hunderttausende an, und durch meine Stimme klagen Euch Hunderttausende an‘“.

Was, wird man fragen, hat der Zivilisationsbruch mit Maurice de Brunhoff und den Ballets russes zu tun? In der Geschichte, lautet die Antwort, gibt es keinen luftleeren Raum, alles hängt mit allem zusammen, und sei es als gegenläufige Spiegelverkehrung, ja glatte Opposition. Phantasie, Humanität, Freiheitsliebe, politische Wachsamkeit und ästhetische Wachheit – für all diese Werte stehen die Brunhoffs, Schulter an Schulter mit Serge Diaghilew, der seine Kompanie in einen kreativen Kosmos, ein Netzwerk von Künstlern verwandelte, deren Strahlkraft sich bis in die Fotoalben niederschlägt.

So wenn Gestalter wie Pablo Picasso und Jean Cocteau (Bühnenbild und Libretto für *Parade*) oder Giorgio de Chirico (Kostüme für *Le Bal*), Komponisten wie Igor Strawinsky (*L'Oiseau de feu*) oder Ottorino Respighi (*La Boutique fantasque*) Diaghilews genialische Einfälle mit den Mitteln ihres Metiers ins Theatralische verlängerten. Auf diese Weise berührten sich Bohème und Bürgermilieu, Diaghilews Wahlverwandte und die Dynastie der Brunhoffs, die Kunst und Mode liebten und sich furchtlos im antifaschistischen Kampf engagierten.



Fanny Elssler in *La Cachucha* aus der Meißener Porzellanmanufaktur, nach 1850



Marie Sallé in einer Radierung von Nicolas de Larmessin nach einem Gemälde von Nicolas Lancret, ca. 1733

Sozialgeschichte

Tausende und abertausende solcher Episoden verbergen sich in John Neumeiers Sammlung. Man nehme ein beliebiges Buch, eine Fayence, einen Stich, ein Manuskript zur Hand – überall rauscht das pralle Leben. Manches davon befremdet, anderes geht uns irritierend nah. Die Frau zum Beispiel, die im Februar 1921 im vornehmen Hotel Suvretta Haus in St. Moritz sitzt und einen Brief entwirft: „Sehr geehrter Herr, ich bitte Sie anzuzeigen, dass die Mitteilung über meinen Mann in Ihrer Ausgabe vom 1. Februar unrichtig ist.“ Der Adressat hat ihren Gatten totgesagt. Gestorben ist er nicht, aber lebendig begraben: Vaslaw Nijinskys kometenhaft aufglühende Tanzkunst ist erloschen, in der Asche einer Geisteskrankheit erstickt. Romola de Pulszky – die Frau, die seinerzeit mit Heiratsplänen aufkreuzte und Nijinsky aus Diaghilews Armen löste – hat ihren Willen durchgesetzt: Nicht ahnend, dass der Traumprinz ihr schon bald entgleiten und in der Hülle eines gebrochenen Mannes verschwinden wird. Sie konsultiert die medizinischen Koryphäen von Freud bis Carl Gustav Jung, unterzieht den Patienten jeder Kur, die vage Genesung verspricht. Statt die Scheidung einzureichen, die ihr der Psychiater und Schizophrenie-Pionier Eugen Bleuler nahelegt, putzt sie jahrzehntelang Klinken bei Freunden, Verwandten, Gönnern und früheren Bewunderern ihres Mannes. Sie braucht Geld, sie braucht Almosen, immerzu. Wovon sonst soll sie die kostspieligen Behandlungen und Sanatoriumsaufenthalte bezahlen?

Die Nachwelt wird ihr dafür keine Kränze flechten. Romola Nijinsky wird zumeist als geltungs-süchtige und egozentrische Gattin eines abgestürzten Genies geschmäht, dessen einstiger Mentor Serge Diaghilew allen Applaus kassiert. Bad girl, good guy – trifft das die Wirklichkeit? In den Unterlagen der John Neumeier Stiftung finden sich zahlreiche Briefe von Romolas Hand, die darauf warten, systematisch gelesen, gedeutet, biografisch belichtet zu werden. Liebesillusion und Rollenkorsett, ökonomische Abhängigkeit, Karriereverzicht, Dasein im Schatten von Über- oder Alpha-männern bei gleichzeitig angespannten Beziehungen zum eigenen Geschlecht – Romola Nijinsky hat all das erlebt, auch erlitten. Für die Öffentlichkeit aber blieb sie die machthungrige Matrone an der Seite eines bemitleidenswerten Wirrkopfs.



Handschriftlicher Briefentwurf von Romola Nijinsky an den Daily Telegraph zur Falschmeldung des Todes von Vaslav Nijinsky, 7. Februar 1921

Eine Aufgabe mit Zukunft

Schwarzweißzeichnungen dieser Art sind John Neumeiers Sache nicht. Seine eigene Kunst entsteht am Ende langer, oft jahrelanger Recherchen. Strich um Strich werden lebendige Charaktere entfaltet, Zug um Zug schillernde und scheiternde Helden ins Rampenlicht gerückt. Die Zeugnisse dieser Findungsphasen reihen sich im Keller seines Hauses aneinander. Irgendwann werden nachgeborene Forschergeister aus ihnen rekonstruieren, was der Choreograf gedacht und gesichtet, entworfen und verworfen hat. Wie er gelebt, womit er sich befasst, was ihn beschäftigt und inspiriert hat. Mit der Stiftung hat John Neumeier auch der Vermessung seines eigenen Schaffens einen Rahmen gegeben. Ihn mit Leben zu füllen, ist die Aufgabe anderer Akteure. Seien es akademische Institute, seien es hanseatische Mäzene oder Politiker, die klug genug sind, den Stellenwert dieser Sammlung zu erkennen, ihr ein dauerhaftes Fundament, öffentliche Zugänglichkeit und internationale Sichtbarkeit zu verschaffen.

Dafür müssen sie übrigens gar nichts von Tanz verstehen. Jedenfalls nicht mit dem Kopf, nicht mit dem Verstand. Wohl aber mit dem Herzen. Voilà, ça suffit.

Dr. Dorion Weickmann ist Tanzpublizistin und Journalistin. Als Tanzkritikerin arbeitet sie vor allem für die Süddeutsche Zeitung, seit 2019 leitet sie die Redaktion des Fachmagazins tanz. Sie hat in Hamburg Sozial- und Wirtschaftsgeschichte studiert und wurde 2002 mit einer Studie zur Kulturgeschichte des Balletts von 1580 bis 1870 promoviert. 2013 erschien ihre Monographie „Tanz – Die Muttersprache des Menschen“. Sie hält regelmäßig Vorträge, ist schreibend und beratend auch für Theater und Kulturorganisationen tätig.

Erleben Sie unseren einzigartigen Meerblick auf Sylt



Ab € 145,- p.P.

im Doppelzimmer
mit Meerblick
inkl. Langschläferfrühstück
u.v.m.
(Saison C)

Endlose Weite und Ruhe, eine einzigartige Natur und ein Hotel, welches in Ausstattung und Service keine Wünsche offen lässt: BUDERSAND bietet unzählige Möglichkeiten für Genuss und Entspannung. Weitere Infos erhalten Sie telefonisch unter 04651.4607-0 oder online unter www.budersand.de. BUDERSAND Hotel - Golf & Spa - Sylt · Südkap GmbH & Co. KG · Am Kai 3 · 25997 Hörnum / Sylt


BUDERSAND
Hotel - Golf & Spa - Sylt



Ingrid von Heimendahl mit den Kuratoriumsmitgliedern Berthold Brinkmann (Vorsitz, l.) und Jürgen Abraham

Seit 60 Jahren steht die Stiftung zur Förderung der Hamburgischen Staatsoper dem Haus an der Dammtorstraße zur Seite. „Kunst ist nicht mit Kleingeld zu haben“, befand Stiftungsgründer und Mäzen Kurt A. Körber und legte den Grundstein für eine erfolgreiche Stiftungsarbeit. Seit der Gründung ist es die Leidenschaft für die Oper, die bis heute die Förderer verbindet, sagt die heutige Geschäftsführerin Ingrid von Heimendahl.

Ob *Die Nase*, *Falstaff* oder *Norma* – Jahr für Jahr fördert die Stiftung zur Förderung der Hamburgischen Staatsoper, kurz: Opernstiftung, Neuproduktionen der Oper und des Hamburg Ballett. „Es muss Leidenschaft da sein“, sagt Geschäftsführerin Ingrid von Heimendahl. Und die hatte Stiftungsgründer Kurt A. Körber, der insbesondere die Oper liebte. „Ich wünsche mir sehr für unsere Stiftung, dass der rote Faden dieser Leidenschaft weitergeführt wird“, sagt von Heimendahl. „Nur dann kann man

seine Freunde oder Geschäftspartner überzeugen, diese Institution zu fördern. Nur dann kann der Funke überspringen.“ Es gibt auch Förderer, die aus einer Verpflichtung gegenüber unserer Stadt und der ältesten Bürgeroper diese Institution unterstützen“, so von Heimendahl. Denn, um Klaus von Dohnanyi zu zitieren: Nur eine Stadt mit kulturellen Höhepunkten kann auch wirtschaftlich blühen. „Stellen Sie sich vor, es gibt sogar Förderer, die gar nicht Hamburger sind, und dennoch regelmäßig unsere Oper besuchen. Wir heißen alle herzlich willkommen.“

Man trifft sich bei den Premierenfeiern, beim Operndinner oder bei besonderen Anlässen in der Stifter-Lounge. „Unsere Förderer sind miteinander gewachsen. Einige sind seit mehr als 30 Jahren dabei und es haben sich viele Freundschaften gebildet“, berichtet von Heimendahl. Es gibt auch exklusive Veranstaltungen, die außerhalb des Hauses stattfinden. So gab es im Herbst einen besonderen musikalischen Nachmittag mit dem Internationalen Opernstudio im „The Fontenay“ mit dem Ehepaar Kühne als Gastgeber.

Die Stiftung unterstützt traditionell in jeder Spielzeit mehrere große Neuproduktionen der Oper und des Balletts. Über die Jahre kamen weitere Förderschwerpunkte hinzu, wie etwa das Internationale Opernstudio, das im vergangenen Jahr sein 25-jähriges Bestehen feiern konnte. „Wir fördern seit Jahren immer ein bisschen mehr und konnten bis jetzt alle Wünsche der Oper und des Balletts erfüllen.“ Mehr und mehr rückte zuletzt auch die Nachwuchsarbeit in den Fokus. „Heute wollen viele unserer Förderer zunehmend bestimmte Einzelprojekte fördern, anstatt einen Geldbetrag in den großen Topf zu geben“, beobachtet von Heimendahl. „Insbesondere an den Jugendprojekten und am professionellen Nachwuchs besteht großes Interesse.“ Vor zehn Jahren sind die Produktionen der opera piccola hinzugekommen, ein Opernformat für Kinder und Jugendliche. „Dem heutigen Kuratorium und mir liegt es auch besonders am Herzen, mehr für Schulklassen und Kindergärten zu tun. Das ist ein neues Zukunftsprojekt, das wir nach Corona angehen werden.“

Höhepunkt des Jahres sind die Verleihungen der Oberdörffer-Preise und des Söring-Preises für herausragende Künstler aus den Reihen der Ballettcompagnie, des Opernensembles und des Staatsorchesters im Rahmen des Operndinners – das 2020 coronabedingt ausfallen musste. Dennoch haben sich die Stifter der Preisgelder Ian und Barbara Karan, Ingeborg Klindworth und Prof. Klaus Pannen bereit erklärt, das Preisgeld in Höhe von je 8.000 Euro den ausgezeichneten Künstlern Elbenita Kajtazi (Sopran), Fabian Otten (Solo-Schlagzeuger) und dem Bundesjugendballett bereits jetzt zur Verfügung zu stellen. Die feierliche Übergabe der Preise wird beim nächsten Operndinner am 10. April 2021 stattfinden. Hannes Wönig

Leidenschaft, die Generationen verbindet

Möchten Sie Förderer der Opernstiftung werden?

Kontaktieren Sie gerne
Ingrid von Heimendahl
vonheimendahl@opernstiftung-hamburg.de
www.opernstiftung-hamburg.de
01712241333
040 3568 209

GEORGES DELNON: Ihr Engagement für die Oper reicht inzwischen rund fünf Jahrzehnte zurück. Erinnern Sie noch, wie alles begann?

ELSE SCHNABEL: Mein Mann gehörte zu der Generation, die viel entbehren musste und dann die Stadt Hamburg nach dem Krieg wirtschaftlich wieder auf die Füße gestellt hat. Nach dem Krieg ging es uns natürlich nicht so gut, aber dann kam der Wohlstand zurück und es ging wie eine Rakete hoch. Und dann kam ein Moment, da haben einige beschlossen: Jetzt müssen wir auch was für die Kultur tun. Kurt A. Körber war da ein wirklicher Vorreiter. Auch das Unternehmen meines Mannes lief damals sehr gut, und da hat auch er sich entschieden, etwas zu tun. Für die Staatsoper, aber auch das Ernst-Deutsch-Theater, die Kammerspiele, die Komödie und andere. Er hat einiges in die Wege geleitet. Und das ist auf mich übergegangen. Ich war vorher nicht so viel in der Oper, eher im Kino oder im Theater. Durch meinen Mann kam ich zur Oper und war begeistert. Als er 2010 starb, habe ich gesagt: Das mache ich weiter!

Also kam Ihr Engagement zunächst mehr aus der Liebe zu Hamburg als zur Oper an sich?

Für die Stadt sowieso und für die Oper, aber ganz besonders für das Ballett und John Neumeier. Mein Mann hat die Arbeit von John Neumeier seit Anfang der 70er sehr gefördert und deshalb gingen wir sehr viel ins Ballett. Und dann kamen die Italienischen Opern, und großartige Sänger wie Plácido Domingo. Nach einer Vorstellung durften wir zu ihm auf die Bühne, ich mit zitternden Händen. Daraus entstand eine sehr enge Bindung mit Domingo.

Schließlich hat Ihr Mann nicht nur gefördert, sondern auch in der Stiftung zur Förderung der Hamburgischen Staatsoper gewirkt.

Wir hatten Herrn Körber einige Male getroffen. Schließlich hat er meinen Mann gefragt, ob er sich in der Stiftung engagieren würde, als sein Nachfolger im Kuratorium. Auch mit Hans-Heinrich Bruns als Geschäftsführer gab es damals viele Gespräche. Mein Mann ist dann eingestiegen und war sehr aktiv für die Stiftung. Er ist als erstes zu den Banken gegangen und hat denen gesagt: Wenn ihr der Oper was gebt, bleibe ich euer Kunde. Das hat funktioniert.

Wie hat sich aus Ihrer Sicht die Wahrnehmung der Staatsoper über die Jahre in der Wahrnehmung der Persönlichkeiten entwickelt, die sich hier engagieren?

Ich kann ja nur für meine Zeit sprechen, das sind etwa die letzten 40 bis 50 Jahre. Damals war Hamburg sehr arm an Kultur. Das

Ballett war zum Lachen. Herr Liebermann tendierte sehr zu moderner Musik, das gefiel auch nicht allen damals. Das Ballett hat sich durch Neumeier dann wahnsinnig entwickelt, und auch die Oper – zuletzt zum Beispiel durch die Italienischen Opernwochen – hat inzwischen viel getan. Das kommt an. Ich bin aber ganz ehrlich: Sie haben ja auch schon einige moderne Stücke gebracht, die waren

für meinen Geschmack etwas anstrengend. Doch auch das ist wichtig, Sie müssen an die jungen Leute denken, die vielleicht nicht mit Oma zu *Otello* gehen wollen.

Der Publikumsgeschmack spielt natürlich bei der Stückauswahl eine Rolle, und in der kommenden Saison gibt es diesmal nicht so viel neue Musik wie in den anderen. Top-Regisseure wie Serebrennikov ans Haus zu holen, ist für mich als Intendant verpflichtend,

da muss Hamburg immer wieder ganz vorne dabei sein. muss da immer wieder vorne sein. Mit so ganz Neuem kann ich weniger anfangen, ich brauche einfach Melodien. Ich erinnere mich aber zum Beispiel an *Lessons in Love and Violence* in der letzten Saison. Das hat mir sehr gut gefallen. Das hatte aber auch nicht die „Kinkerlitzchen“ und den „Tüdelkram“, den andere moderne Opern manchmal auf der Bühne haben.

Das geht vielen so, glaube ich. Während der Italienischen Opernwochen stehen Stars mit den ganz großen Stimmen auf unserer

Bühne, die das Publikum begeistern und mitreißen. Wie schätzen Sie Relevanz und Interesse von Kultur in Hamburg ein, vielleicht im Vergleich zu anderen Städten?

Ich denke, in Hamburg ist es gewachsen. Die Stadt ist wesentlich interessanter geworden für die Kultur. Berlin kann man nicht vergleichen, das ist dreimal so groß. Aber Hamburg hat sich so entwickelt, dass es eine Konkurrenz ist.

Wie sehen Sie die Zukunft des Mäzenatentums in Hamburg und der Kulturförderung?

Das hängt natürlich immer von der Wirtschaft ab. Wenn es gut läuft, bekommt die Kultur auch was ab. Ich fürchte, nach Corona kommt jetzt aber ein Krisenjahr auf uns zu.

Was wünschen Sie sich von der Staatsoper in Zukunft?

Ich hoffe, dass es nächstes Jahr ohne Corona wieder alles gut läuft. Bringen Sie uns ein gutes Programm, gute Musik, gute Stimmen. Und ich hoffe, dass ich das alles noch mindestens zehn Jahre genießen darf! Das wäre schön.



„Jetzt müssen wir auch was für die Kultur tun.“

Im Gespräch mit Intendant Georges Delnon blickt Mäzenin Else Schnabel zurück und formuliert klare Wünsche für die Zukunft.



Foto: Monika Rittershaus

Logen aus Plexiglas vielleicht ...

Johannes Blum im Gespräch mit Georges Delnon

GEORGES DELNON: Es wird viel Zeit brauchen, um zu verstehen, was passiert ist in dieser Pandemie. Es gibt ja die vorschnellen Erklärungen: „Es ist das oder jenes.“ Aber was es wirklich bedeutet ...

JOHANNES BLUM: Sind das denn nicht diejenigen, die von einer gewissen Panik getrieben sich die Leute suchen, die ihnen es erklären? Manche halten es nicht aus, dass man so wenig weiß. Man müsste doch heute so flexibel bleiben, um gewisse Dinge, die man zu wissen geglaubt hat, auch wieder in Frage zu stellen, wenn neue Erkenntnisse da sind. Die Pandemie fordert uns psychisch. Ich merke das an kleinen Details: man fährt Lift und es kommt jemand dazu – und das bedeutet plötzlich „Gefahr“, Misstrauen.

Man entwickelt Methoden, das nicht entstehen zu lassen. Ein Blick über die Maske signalisiert: eigentlich will ich nicht misstrauisch sein.

Genau: Weil man den lächelnden Mund nicht sieht, geht das über die Augen. Aber warum strenge ich mich überhaupt an, dieses Signal zu senden und will, dass es verstanden wird? Das könnte mir doch egal sein. Aber ich glaube vermitteln zu müssen: Sie und ich wissen, dass wir diese Masken tragen und dass wir Abstand voneinander halten *müssen*.

Dieses Signal könnte bedeuten: ich entschuldige mich dafür, dass ich Ihnen etwas vorenthalten muss, nämlich den Blick auf mein Gesicht. Auch die Stimmen sind verändert, die eigene und die des Gegenübers. Und man kann den Mund des Anderen beim Sprechen nicht sehen, nichts ablesen.

Im Bewegungsrepertoire ändern sich Handlungen: ich öffne Türen mit meinem Schal, oder drücke Knöpfe mit dem Ellenbogen, und ich denke nicht mehr groß darüber nach.

Ich lasse mich nicht gerne dabei beobachten. Ich möchte nicht, dass andere denken: schau, der hat aber Angst.

Das führt mich zu den Protesten. Ich kann mich erinnern, als die ersten Meldungen aus Wuhan kamen, war für mich die unmittelbare Gefahr klar. Ich hatte keinen Anlass, den Informationen oder Bildern zu misstrauen, und fand auch keinen, als die Pandemie sich um die ganze Welt ausbreitete. Ich hatte immer eine gesunde Distanz zu eventuellen Eingriffen des Staats in meine persönliche Freiheit eingenommen. Als junger Mensch habe ich natürlich das Militär als unzulässigen Eingriff in mein Leben begriffen. Ich konnte nicht akzeptieren, dass der Staat mich zwingen kann, in diese „Kluft“ zu schlüpfen und Monate meines Lebens in einer Kaserne zuzubringen. Aber jetzt fühlte ich mich in dieser Krise vom Staat eher beraten: wenn du dich nicht infizieren willst, musst du das und jenes tun. Mich interessiert gerade unser Spielzeitanfang mit Frank Castorf im September...

... der ja eigentlich Boris Godunow hätte machen sollen. So ziemlich die ungünstigste Oper unter Corona-Bedingungen ...

... die wir ja deshalb auf einen späteren Zeitpunkt verschieben. Wir denken uns gerade ein neues Projekt aus, das wir *molto agitato* nennen: Wir müssen neu denken, und womöglich ist es unabdingbar, künstlerisch auf diese sehr spezielle Situation, die

seit März herrscht, zu reagieren, persönlich, emotional und intellektuell. Ich weiß, dass sich John Neumeier für seine neue Arbeit von der Corona-Situation inspirieren lässt. Castorf wird auf seine Weise – mit Sicherheit ganz anders – in seiner Sprache auf die Lage reagieren. Wenn alles gut geht, haben wir also Anfang September zwei spannende und sehr persönliche Premieren.

Castorfs Menschen auf der Bühne sind solche, die in großer Not zu laut lachen. Überhaupt zu laut sind. Außerdem ist bei Castorf die Konstante immer der antibürgerliche Reflex. Und in diesem Zusammenhang könnte man ja auch seine Äußerung einordnen „Ich möchte mir von Frau Merkel nicht sagen lassen, dass ich mir die Hände waschen muss“ – als antibürgerlichen Reflex in Corona-Zeiten. Aber meine Frage wäre jetzt: Glaubst du, dass wir einmal auf diese Zeit zurückschauen werden, als ob das Ganze ein Spuk gewesen wäre?

Wenn es keinen Impfstoff gibt, wird es auch keine Post-Corona-Zeit geben. Wenn also der Virus resistent bleibt, wird uns dieses Schwanken zwischen Lockerung und Lockdown konstant begleiten. Da wird man Lösungen suchen, die Risikogruppen abtrennt, oder das Risiko wird Bestandteil des Jobs.

Müsste man das Opernhaus umbauen?

Man würde wieder Logen bauen für Familien oder Infektionsgemeinschaften, aus Plexiglas.

Und im Parkett wären die billigen Plätze ohne Schutz, die würden sich anstecken. Spaß beiseite: Wie sieht das auf der Bühne aus, welche Geschichten würden erzählt werden?

Diejenigen, die wir gerade suchen, ausgehend von den Erfahrungen, die wir in dieser Zeit neu machen: Angst, Misstrauen, Schutzbedürfnis. Aber auch das Problem: wie schützt man sich vor Wut und Intoleranz, wo schafft und findet man Vertrauen. Wenn wir keinen Impfstoff bekommen, werden sich auch, wie wir gerade sehen, Nationalismen, Regionalismen durch die Gesellschaft hindurchfräsen. Endpunkt wäre wieder die Stadtmauer.

Also die Tendenz zu einer Reglobalisierung?

Ja, um Reglobalisierung und Beteiligungsethik auf unser Haus zu beziehen: es könnte die Stärkung der Ensemblestruktur bedeuten. Also weniger reisende Gäste würden den Spielplan entscheidend prägen, sondern die Präsenz und Relevanz der Ensemblesänger, und zwar nicht nur hinsichtlich ihrer Stimmen, sondern als Personen, als Künstlerindividuen. Das ist absolut diskussionswürdig.

Werden sich gegebene, existente Widersprüche in der Gesellschaft verstärken, oder wird es ein konsequenteres Wahrnehmen dieser Widersprüche geben? Ein Lernen? Wobei ich noch einen Unterschied machen würde: wir und/oder die Politik?

Ich würde sagen „und“. Das Lernen müsste ein Probieren sein. Das ist bewusst ein aus der Theaterpraxis genommener Begriff, der ein „Ausprobieren“ meint, eben ein Lernen, wie es gehen kann. Wir haben geglaubt, dass wir ganz genau wissen, wie Gesellschaft funktioniert. Jetzt sind wir aber mit etwas Neuem konfrontiert, und wir müssen es reflektieren, so, wie es in der

Aufklärung zum Beispiel Diderot oder Marivaux getan haben. Oder Da Ponte und Mozart in der *Così*. Die Darstellung des Ausprobierens als Experiment. Man begegnet sich eben unter den neuen Corona-Bedingungen, das Experiment hat andere Parameter. Aber das täuscht. Die Auswirkungen von Verzicht werden sich mit der Zeit zunehmend manifestieren. Zu Anfang dachte ich noch: Die Pandemie geht vorbei und dann ist alles wie früher. Doch allmählich spüre ich an mir oder an den Menschen, die mir nah sind, eine Art evolutionärer Anpassung. Wir haben wohl einen gewissen „Knacks“ abbekommen. Kein Urlaub, keine Oper, kein Fußball. Die Mehrheit steckt das weg?

Dieser Virus, der uns Aufgaben auferlegt: geht die Bewegung ins Private, mit meinem Knacks, oder wird es gesellschaftliche Widersprüche geben, die stärker werden?

Ich könnte mir vorstellen, dass wir einer unregelmäßigeren Zeit entgegengehen. Dass Partikularinteressen in der Wirtschaft stärker werden und die Politik Schwierigkeiten hat, diese Dynamik einzufangen.

In der Vor-Corona-Zeit hat uns der Klimawandel sehr beschäftigt und die Diskussion, wann die Welt nun endlich investiert und das Ruder herumreißt. Werden wir sagen: der Virus hat es geschafft, dass wir im klaren Wasser in den Kanälen von Venedig die Fische sehen oder er die Feinstaubbelastung über Nordindien fast zum Verschwinden bringt ...

Oder der freie Blick auf den Himalaya oder Kilimandscharo ...

Wird das ein Wert sein, der uns so interessiert, dass wir etwas ändern werden?

Schon möglich. Das bleibt als Erfahrung. Wir werden nicht auf Anfang gehen. Wir in der Oper müssen präziser erzählen. Mehr Profil zeigen. Die Austauschbarkeit unter den Häusern ist ja enorm geworden. Wir sollten dieses Moment der Beobachtung, worüber wir am Anfang gesprochen haben, in unser Handeln einbeziehen. Das beobachten, was uns nahe ist und den Horizont näher rücken. Nagano spricht oft von der Austauschbarkeit der Flughäfen mit ihren Shopping Malls, man hat keine Chance zu erkennen, wo auf der Welt man sich befindet. Es könnte einen positiven Zwang geben, mehr Individualität, mehr Verortung zu wagen. Und Bescheidenheit als neu zu entdeckende Tugend. Das ist natürlich sehr spekulativ. Ich habe durchaus die Angst, dass wir unruhigen Zeiten entgegen sehen, wir könnten Zeugen von Grausamkeiten werden. Corona produziert eben sehr viele Verlierer, und das werden wir spüren. Aber wer nun versucht, Corona als Vehikel zum eigenen Vorteil zu nutzen, wird, das hoffe ich, auf die Schnauze fallen. Das sage ich auch als Verantwortlicher für ein großes Opernhaus.

Wahrscheinlich werden in Afrika viel mehr Menschen sterben, weil wir einfach administrativ-technologische Vorteile haben. Der Virus macht aber keine Unterschiede. Und er gibt täglich mehr von sich Preis.

Wieso gehen wir aber wie selbstverständlich davon aus, dass es überhaupt irgendwann mal einen Impfstoff gibt? Wir müssen beweglich bleiben – im Kopf wie im Herzen.

Lob der unstrukturierten Zeit



Welchen Wandel vermag die aktuelle Phase in unserer Welt in Gang zu setzen?

KENT NAGANO: Es wird Veränderungen geben, wie es sie immer gegeben hat, wenn schwerwiegende Ereignisse oder Katastrophen enormen Druck ausüben. Denken wir an die vielen Kriege, die Naturkräfte und Naturkatastrophen. Im Kontext der Coronavirus-Pandemie muss man nur an die verheerende Spanische Grippe Anfang des 20. Jahrhunderts denken und die Epidemien früherer Jahrhunderte wie die Cholera oder Pest.

Eine Vorhersage, wie diese veränderte Welt von morgen aussehen wird, welche neuen Lebensumstände sich entwickeln oder wie die wirtschaftlichen Konsequenzen aussehen werden – das ist schwierig oder gar unmöglich. In der Geschichte sieht man sehr häufig, dass solche Veränderungen Impulse für bedeutende kulturelle und technische Evolution bieten können.

Was unsere musikalische Praxis angeht, kann man sich auch Folgendes vorstellen: dass aufgrund der gegenwärtigen Pandemie die Menschen einen starken Gemeinschaftssinn entwickeln, dass sie mehr Sozialsinn und Solidarität empfinden. Auf einer allgemeineren Ebene gibt es einen verstärkten Gemeinschaftssinn für Aufgaben, die nur gemeinsam angegangen werden können (z. B. der Schutz der Umwelt, Mobilität ...) und die sicherlich Auswirkungen auf die kulturelle Praxis und künstlerische Produktion haben werden.

Und auf persönlicher Ebene: Inwieweit verändert diese Zeit Sie?

Im Leben gibt es Augenblicke, in denen man spürt, dass Dinge nicht grundlos passieren. Das beeinflusst, wie und was wir lernen, aufnehmen, wie wir denken und leben. Oft gehen wir aus enormen Herausforderungen mit größerer Kraft und tieferer Erkenntnis hervor.

Als Mensch mit einem tiefen Glauben an die Menschheit spüre ich persönlich, dass diese universelle Katastrophe uns langfristig helfen wird zu wachsen. Dieses Ereignis hat uns einmal mehr vor Augen geführt, dass die Natur übermächtig und überwältigend ist, und trotz unserer Tendenz zu kollektiver Arroganz sind wir daran erinnert worden, dass wir als menschliche Wesen nicht alles kontrollieren können und auch nicht alles kontrollieren.

Meine Familie und ich waren während des Lockdowns in Paris, und daher erlebten wir das plötzliche Fehlen der Luft- und Lärmverschmutzung und damit einhergehend die überraschend schnelle Rückkehr der Natur in den städtischen Raum. Frische Luft, die Sichtbarkeit von Bergen, die normalerweise unter dem Smog verschwinden, das Funkeln lang schon verschwundener Abendsterne, die reiche und freudige Vielfalt von Vögeln mit ihren Farben und ihrem Gesang – nicht nur Tauben – im Herzen der Stadt. Mit dem Verschwinden mechanischer Geräusche kehrte langsam auch unsere sinnliche Wahrnehmung zurück und brachte Düfte, Anblicke, Hörerlebnisse und haptische Eindrücke. Leider sind diese schon wieder in dem Maße, in dem die Shutdown-Maßnahmen gelockert werden, auf dem Rückzug – wir werden unsere neu entdeckten Naturwunder sehr vermissen.

Gab es in den vergangenen Wochen der Ruhe und des begrenzten Raumes im Familienkreis einen Gedanken, der Ihnen zuvor noch nie gekommen ist und der die Weichen für die musikalische Zukunft womöglich neu stellen wird?

Zuerst kam eine schwerwiegende Erfahrung: die Konfrontation mit einem Phänomen, das unbekannt ist und doch weitreichende Konsequenzen hat – und dabei von einem Gefühl völliger Machtlosigkeit begleitet wird, das noch verstärkt wird durch die Tatsache, dass unsere moderne Welt mit ihren vielen wissenschaftlichen und technologischen Errungenschaften plötzlich in der Defensive war.

Der Tod als Gegenspieler unseres Lebens und Lebensstils hat schnell eine neue Realität geschaffen. Gewohnte Lebensstrukturen wurden durch den Erlass von Verordnungen und Verboten hinfällig, die das Sozialleben in seinen Grundfesten unterwandern und damit das Risiko bergen, dass die Sozialmoral zerstört oder neu definiert wird, was schließlich zu Chaos und Katastrophen führen kann.

Parallel dazu haben Todes- und Infektionsfälle zu einer indirekten Infragestellung des zukünftigen Stellenwertes moderner Technologie und ihrer Auswirkungen auf den Musikbetrieb geführt.

Trotz der Tragödie der Pandemie haben wir auch mögliche positive Effekte wahrgenommen. Unstrukturierte Zeit hat den Weg zur Wahrheit geöffnet, Kreativität ist vom Zwang der Abgabetermine befreit worden, es war Platz für tieferes Denken, Üben, Schreiben und Studieren.

In den letzten drei Monaten habe ich etliche Artikel und Essays über Geschichte, die sozioökonomische und religiöse Entwicklung der europäischen Geschichte und ihre Auswirkungen auf die Musik

gelesen und geschrieben. Besonders interessant war dabei, was dies für die Geburt und Identität der Hamburger Staatsoper und des Philharmonischen Staatsorchesters bedeutet hat und noch bedeutet.

Hamburg als Metropole und Handelsstadt hat in der Vergangenheit überwältigende Katastrophen überlebt, zum Beispiel die Cholera im 19. Jahrhundert und die Pest im Mittelalter. Es ist beeindruckend, wie die Hamburger Bürger*innenkultur auf solche großen Prüfungen reagiert und durch ihre Musikkultur neue Kraft und essenzielle soziale Bedeutung zum Ausdruck gebracht hat.

Wie wird sich das gemeinsame Musizieren und das Erleben von Live-Musik nach einer so langen Dürreperiode wohl anfühlen?

Es wird wie der Regen nach der Dürre sein – alle haben so tiefen Durst, und nach einer solch langen Durststrecke werden wir sicherlich fähig sein, auf unterschiedliche Arten zu hören und eine größere Offenheit für diverse Formen, Ensemblekombinationen, Repertoires und dramaturgische Strukturen zu entwickeln.

Wir leben in einem großen Moment, in dem die Technologie es uns ermöglicht, Musiker*innen im Internet und durch Live-streams zu erleben. Aber wir haben auch bemerkt, dass sich nach wenigen Wochen die Neuheit abnutzt, da alle deutlich gesehen haben: So interessant einige dieser Aufführungen gewesen sein mögen, werden doch solche virtuellen Vorstellungen niemals ein Ersatz für die Erfahrung einer Live-Aufführung sein. Die meisten Menschen, die ich kenne und die ein Gefühl für die Kunst haben, haben verstanden, dass Musik für die Lebensqualität von essenzieller Bedeutung ist, und niemals mehr als zu schwierigen Zeiten. Jetzt, nach dieser Abstinenz, wissen wir die Musik umso mehr zu schätzen. Vor allem jetzt, während wir noch die Coronaviruskrise erleben, bestätigt sich der Wert des gemeinsamen Musizierens und des Erlebens von Live-Musik, ein Wert, den wir in Zeiten des Überflusses vielleicht etwas aus den Augen verloren haben.

In unserem Informationszeitalter, durch das Nummern und Ziffern neben Abkürzungen und Emojis zu marschieren scheinen, kommt es mir vor, als würde es immer schwieriger, im täglichen Leben poetische Bilder oder skurrile Gedanken zu finden.

Vielleicht leben wir in einer Zeit, die von der Bequemlichkeit der virtuellen Welt so berauscht ist, dass das Bedürfnis nach viel-farbiger Fantasie gedämpft und Subtilität verdrängt wird. Heute können wir sogar ganz beiläufig Leben und Medien in Form virtueller Realität verbinden – ein Handyfoto wird mit Photoshop bearbeitet, ein Porträt retuschiert, eine Audiodatei auf Intonation und Rhythmus „korrigiert“.

Durch die Pandemie wird offensichtlich, dass das Live-Erlebnis plötzlich, aufgrund der besonderen Umstände, die mit ihm verbunden sind und unsere sorgfältig eingeübten und erhaltenen kulturellen Gewohnheiten reflektieren, kostbar geworden ist.

Im Sportbereich besteht das Problem ebenfalls oder ist sogar noch extremer. Spiele/Vorstellungen ohne Zuschauer, ohne lebendes Publikum sind auf lange Sicht undenkbar.

Die Krise zeigt uns auch, dass etwas in unserem Bewusstsein verschoben wurde; die Bedeutung der Coronavirus-Krise liegt darin, uns den „Wert“ zu vergegenwärtigen, den unsere Musikkultur und die Beziehung zwischen Werten und emotionalen,

spirituellen Dimensionen haben – und wie diese in Zukunft vermittelt werden können. Werden unsere Konzerte und Veranstaltungen (Abonnementsreihen) auch in Zukunft funktionierende Formate bleiben? Werden wir Menschen kämpfen, um sie zu erhalten?

Man muss nur auf andere globale Katastrophen zurückschauen, um aus ihnen zu lernen.

Zum Beispiel gab es vor 100 Jahren kaum Festivals, außer Gedenkveranstaltungen hier und da. Nach dem Ersten Weltkrieg wurde das Alte und Vergessene wiederentdeckt. Kleinere Werke traten wieder in den Vordergrund, und es entwickelte sich eine Renaissance von Händel und Bach. Neue Interpretationen von Festivaltraditionen entwickelten sich, zum Beispiel die Tonkünstlerfeste, das Beethoven-Fest 1845, Bayreuth, die Salzburger Festspiele ab 1920, Donaueschingen ab 1921. Nach dem Ersten Weltkrieg gab es neue Formate, die die neugefundene Kreativität der Zeit zum Ausdruck brachten.

Krisen enthalten immer auch Chancen, und als Künstler müssen wir positiv denken. Zwar ist es wahr, dass eine Krise auch Möglichkeiten für das Positive bieten kann, doch sie exponiert auch andere Probleme, zum Beispiel eine Spaltung oder starke Desorientierung der Gesellschaft. Eklatante Krisen wie Covid-19 haben auch destabilisierendes Potenzial und können grundlegende Probleme aufzeigen, die wir als Gemeinschaft sorgfältig im Auge behalten müssen.

Wenn Sie als Künstler positiv in die Zukunft blicken: Welche Formate tauchen vor Ihrem inneren Auge im Konzertbereich auf?

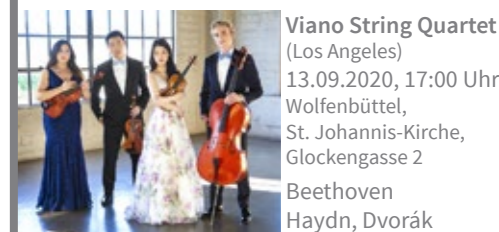
Bei der Rückkehr zur Normalität werden unsere Formate aufgrund der gesundheitlichen Auflagen verändert werden müssen – wir werden uns Alternativen anschauen müssen. Es wird eine große Chance sein, unsere Kreativität zu nutzen, um dem Publikum ein genauso tief bewegendes und berührendes Bild unserer Inhalte zu vermitteln, wie sie unsere Kunstform traditionell erwarten lässt.

Das Fundament wird die Überzeugung sein, dass man eine tiefe Befriedigung durch ausgewählte Qualität erlebt und erleben kann – genauso sehr, wenn nicht sogar mehr als beim bloßen Konsum großer Mengen.

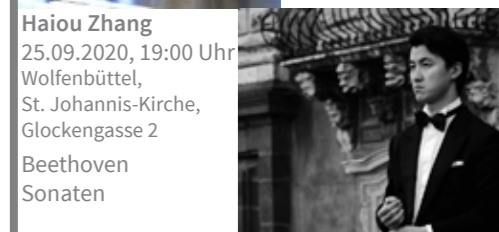
Denken Sie zum Beispiel an die exquisite „nouvelle cuisine“ Frankreichs, die von der japanischen Art inspiriert wurde, kleine Portionen zu servieren, aber mit einem Schwerpunkt auf Intensität, Raffinement und Sinnlichkeit. Diese berühren eine wahre Essenz – viel mehr als einfache große Mengen Essen.

Die Fragen stellte Janina Zell

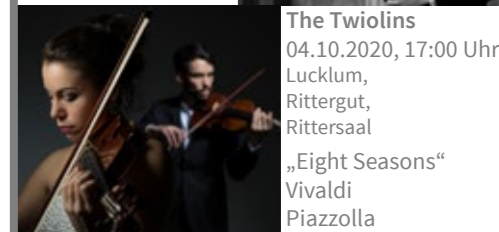
Übersetzung: Alexa Nieschlag



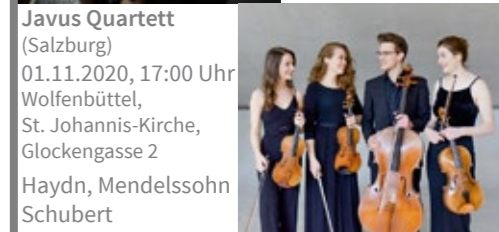
Viano String Quartet
(Los Angeles)
13.09.2020, 17:00 Uhr
Wolfenbüttel,
St. Johannis-Kirche
Glockengasse 2
Beethoven
Haydn, Dvorák



Haiou Zhang
25.09.2020, 19:00 Uhr
Wolfenbüttel,
St. Johannis-Kirche,
Glockengasse 2
Beethoven
Sonaten



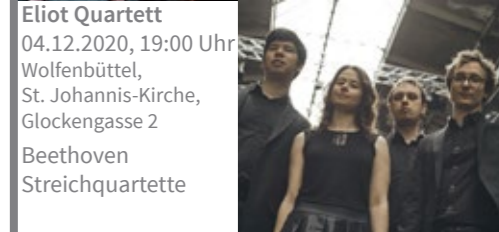
The Twiolins
04.10.2020, 17:00 Uhr
Lucklum,
Rittergut,
Rittersaal
„Eight Seasons“
Vivaldi
Piazzolla



Javus Quartett
(Salzburg)
01.11.2020, 17:00 Uhr
Wolfenbüttel,
St. Johannis-Kirche,
Glockengasse 2
Haydn, Mendelssohn
Schubert



Ensemble Ambra
15.11.2020, 17:00 Uhr
Wolfenbüttel,
St. Johannis-Kirche,
Glockengasse 2
Brahms, Saint-Saens,
A. Berg,
Bartók



Eliot Quartett
04.12.2020, 19:00 Uhr
Wolfenbüttel,
St. Johannis-Kirche,
Glockengasse 2
Beethoven
Streichquartette



horntrio Tillmann Höfs
13.12.2020, 17:00 Uhr
Wolfenbüttel,
St. Johannis-Kirche,
Glockengasse 2
Mozart
Ligeti
Brahms

<https://konzertgut-lucklum.de>

Tickets/ ABO

+49 (0)531.6128537

Tickets € 26 bis € 33 zzgl. VVK

ABO € 181 (statt € 201) 10%



Hellen Kwon

Seit an der Staatsoper wegen der Corona-Krise keine Vorstellungen und Proben mehr stattfinden, habe ich wieder angefangen, Violine und Klavier zu spielen – neben den Gesangsübungen, die ich selbstverständlich weiterhin täglich durchführe. Viel Zeit verbringe ich auch in meinem Garten, der mich auch körperlich fordert und mir hilft, trotz der Ausgangsbeschränkungen fit zu bleiben. Zurzeit renovieren wir außerdem gerade unser Haus. Und auch anderes, was allzu lange liegengeblieben war, kommt jetzt an die Reihe. Wie die vielen Fotos aus den vergangenen Jahren, die ich jetzt sortiere und in Alben unterbringe.

Um mental die Krise zu bewältigen, sollten wir die Situation, in der wir uns gegenwärtig befinden, einfach akzeptieren und die Gedanken und Erkenntnisse, die wir in diesen Monaten gewonnen haben, in die Zukunft mitnehmen. Dass es weitergehen wird, auch mit dem Musik- und Theaterleben, steht für mich außer Frage, denn gerade die Oper ist eine einzigartige, für manche Menschen sogar existenzielle Kunstgattung. Seien wir also einfach zuversichtlich: Es wird in absehbarer Zeit einen Impfstoff geben und auch Medikamente gegen Covid-19, und ich wünsche mir, dass unser Leben dann wieder seinen normalen Gang gehen kann.

Sopranistin im Ensemble seit 1987,
Gastengagements von 1985 bis 1987



Ida Aldrian

Eigentlich würde ich mich als positiv denkenden Menschen bezeichnen, und dennoch empfinde ich es als zunehmend schwierig, die Motivation zu bewahren, trotz täglicher Gesangsübungen, regelmäßigem Partien-Studium oder Sport an der frischen Luft. Über die modernen Kommunikationsmittel kann ich mit meiner Familie in Österreich Kontakt halten, Gespräche mit Freunden führen und Musik hören. Natürlich sind das gute Ablenkungen, doch das Wesentliche, auf das wir sehnsüchtig warten und wofür wir brennen, fehlt weiterhin: nämlich gemeinsam Musik auf die Bühne zu bringen.

Seit Beginn des Corona-Lockdowns geben mein Freund und ich jeden Abend ein kleines Balkonkonzert für unsere Nachbarn. Dafür ist es notwendig, immer wieder etwas neu zu arrangieren und Stücke rauszusuchen. So lange die Kultur quasi eingefroren bleibt, werden wir diese kleine Tradition fortführen.

Wir haben in den letzten Wochen erlebt, was es bedeutet, plötzlich nicht mehr künstlerisch tätig sein zu dürfen. Viele von uns haben Wege gefunden, dennoch irgendetwas zu „schaffen“, aber gerade die Musik lebt davon, dass wir GEMEINSAM etwas kreieren. Durch das Social Distancing wurden wir dieser Möglichkeit beraubt, und diese Erfahrung ist nicht nur für unser Publikum schmerzhaft – sie erzeugt auch für uns Sänger eine Art Vakuum.

Die gegenwärtige Zeit der künstlerischen Entbehrenungen wird unsere Einstellung zum Beruf sicherlich nachhaltig prägen. Ich stelle mir oft vor, wie es sein wird, wenn der Vorhang in der Oper zum ersten Mal wieder aufgeht. Keine Frage: Das wird ein sehr emotionaler und berührender Moment sein. Kein Live-Stream und keine Konzertübertragung können eine Live-Vorstellung ersetzen. Vielleicht sorgt die Corona-Krise wenigstens dafür, dass wir alle merken, wie wichtig diese Form der Kunst für unsere Gesellschaft ist. Insofern hoffe ich, dass die künstlerische Arbeit zu einer neuen Normalität findet, in der wir mehr Demut und Dankbarkeit verspüren als es vor der Covid-19-Krise der Fall war.

Mezzosopranistin im Ensemble seit 2019,
Mitglied des Opernstudios von 2012 bis 2015



Dovlet Nurgeldiyev

Durch die Corona-Pandemie ist das kulturelle Leben weitgehend zum Stillstand gekommen, und wir wissen nicht, wann wir zur Normalität zurückkehren. Ich versuche mich fit zu halten, indem ich so oft wie möglich singe, allerdings zu Hause mit „halber Stimme“. Die meiste Zeit verbringe ich mit dem Studium zukünftiger Rollen. Dafür beschäftige ich mich intensiv mit dem jeweiligen Klavierauszug und Libretto. Ansonsten halte ich mich mit Walking, Radfahren und gesunder Ernährung fit. Mein Hobby ist Kochen, und ich habe jetzt Zeit für aufwendige Rezepte. Dabei probiere ich gern mal was Neues aus und koche nicht nur für meine Familie. Wenn ich Freunde und Kollegen treffe, habe ich oft etwas frisch Gekochtes für sie dabei. Mit leeren Händen bin ich zurzeit selten unterwegs. Da es sich herumgesprochen hat, dass ich gesund und gut koche, freuen sich meine Freunde allein schon wegen des Essens, wenn wir uns sehen. Ich glaube, dass man mental am besten durch die Krise kommt, wenn man sich auf das konzentriert, was gut läuft und sich ernsthaft für die Belange anderer Menschen interessiert. Dann ist man auch stärker mit ihnen verbunden. Zudem hilft es mir manchmal, Musik zu hören, die aufbauend wirkt und Zuversicht vermittelt, wie zum Beispiel Beethovens wunderbare „Pastorale“.

Die Frage, ob unsere Art zu arbeiten und zu singen auch nach der Corona-Zeit noch so sein wird wie in der Zeit davor, ist schwer zu beantworten, denn letztlich geht jeder Mensch auf seine Weise mit diesen einschneidenden Erfahrungen um. Dass sich aber die Menschen grundsätzlich verändern durch die Krise, glaube ich nicht. Gewiss, die Rahmenbedingungen werden nach Corona andere sein und sich vielleicht indirekt auf das Empfinden auswirken, weniger jedoch auf die Art zu singen. Ganz verlässlich kann ich das allerdings erst sagen, wenn ich wieder auf der Bühne stehe.

Tenor im Ensemble seit 2010,
Mitglied des Opernstudios von 2008 bis 2010



Kartal Karagedik

Zu Beginn der Corona-Einschränkungen war ich gerade in Genf engagiert für die Uraufführung von Christian Josts *Voyage vers l'Espoir*. Wir hatten es bis zu den Endproben geschafft, als es hieß: Deutschland macht am nächsten Tag ab 8 Uhr die Grenzen dicht. Also fuhren wir in einer Nacht- und Nebelaktion zurück nach Hamburg. Seit 2010 lebe ich in Deutschland und war Ensemblemitglied an verschiedenen Theatern. Diese Jahre bedeuteten für mich schnelles und intensives Arbeiten: neue Rollen lernen, Proben, Auftritte. Seit meiner Gesangsausbildung habe ich eine tiefe Leidenschaft für das deutsche Kunstlied entwickelt, für Schubert, Schumann, Mahler oder Wolf. Aber ich hatte nie genug Zeit, mich während meiner Opernkariere intensiv damit zu beschäftigen, geschweige denn, mir ein größeres Repertoire zu schaffen. Seitdem ich im Homeoffice bin, lerne ich jeden Tag neue Lieder. Die Zeit vergeht dabei wie im Flug, und ich glaube, ich war noch nie so intensiv mit einer Sache beschäftigt. Zusammen mit meiner Frau Maria [Chabounia], die vor ihrer Gesangsausbildung Klavier studierte, habe ich dann Projekte für die Online-Kommunikation entwickelt. Da man weiß, dass bei Social Media die Aufmerksamkeitsspanne nur kurz ist, tragen wir gerne Lieder von Schumann vor, die kaum länger als ein bis anderthalb Minuten dauern und trotz ihrer Kürze wahre Meisterwerke sind.

Natürlich hoffe auch ich, so schnell wie möglich wieder auf der Bühne zu sein. Doch wenn wir die Zeit jetzt nutzen und sinnvoll investieren, dann kann ich mir vorstellen, dass nach der Corona-Krise auch die Qualität unserer Arbeit gewinnt. Arthur Schopenhauer hat gesagt, wir haben „bei freier Muße“ die Möglichkeit, einen Dialog mit uns selbst zu führen. Genau das sollten wir tun und viele Informationen und Wissen sammeln. Das ist nicht nur eine Investition für uns selbst – wir können diese Erfahrung auch an die nächste Generation weitergeben.

Manchmal denke ich an den Sänger Ettore Bastianini, der am Anfang seiner Karriere schlechte Kritiken bekam. Daraufhin löste er alle Verträge und arbeitete monatelang nur an seiner Technik, an seiner Höhe und an neuem Repertoire. Nachdem er sich diese Zeit genommen hatte, wurde er zu einem der bedeutendsten Baritone der Operngeschichte. Gegenwärtig verfügen viele Sänger und Musiker unfreiwillig über viel Zeit, auch ich habe Verträge verloren, jetzt schon den dritten für Mai 2021. Es ist ein ökonomisches Desaster für viele, und doch müssen wir Möglichkeiten und Kompromisse finden, wie wir jetzt in die Zukunft investieren. Als Künstler haben wir eine enorme Verantwortung.

Bariton im Ensemble seit 2015



Kady Evanyshyn

Wenn ich mir anschau, was Künstler in dieser Krisenlage produzieren, macht mich das sehr glücklich. Wenn ich am nächsten Tag wach werde und über dasselbe nachdenke, erscheint es mir zwecklos. Trotzdem denke ich: wir können nicht mehr zurück zu dem Zustand, den wir vor der Krise hatten. Ich spreche jetzt mehr als Künstlerin und als Privatperson. Ich denke zurück an die Zeit, als wir das Glück hatten, ohne Bedenken jeden Tag proben zu können oder uns abends eine Oper anzuschauen. Wir sollten kreativer werden. Eigentlich könnte ich mich ja zurücklehnen und nichts tun. Ich bekomme auch so jeden Monat mein Geld. Andere leben in einer finanziell unsicheren Situation. Deren Unzufriedenheit half vielen Menschen, die Besonderheit dieser Lage zu begreifen. Ich hoffe, das fördert Kreativität, aber auch eine größere Reflektiertheit. Besonders zur Zeit ist Einfallsreichtum wichtig für Künstler, wobei der Druck auf die Freelancer gewachsen ist und ungleich größer ist als der auf die Festangestellten. Aber alle müssen sich, unabhängig von der Situation fragen, warum wir das tun, was wir tun. Ich hoffe aber sehr, dass wir uns diese Frage auch in Zukunft stellen. Auch in größerem politischen Zusammenhang. Was nötig sein wird, ist eine größere Empathie anderen gegenüber. Z.B. in New York, wo ich Anfang März ein Konzert haben sollte, das dann abgesagt wurde, hat jeder Scheuklappen auf und macht sein eigenes Ding. Diese Krise zeigt uns aber, dass wir auch unsere private Grenze zum anderen, den wir nicht kennen, überschreiten müssen. Ich nehme wahr, dass ein Großteil der Menschen bescheidener wird und nicht alles für gegeben annimmt. Ich hoffe, das wird bleiben. Auch unser Kontakt zu anderen Menschen unter den Bedingungen der Gesichtsmaske wird anders, denn wir haben jetzt nur die Augen. Aber es ist offenbar so, dass man eher lügt mit dem Mund als mit den Augen. Und das ist auch ein sehr wichtiges Element für das Zusammenspiel auf der Bühne. Wir warten gerade auf einen Ausgang aus der Krise: entweder es gibt einen Impfstoff oder wir müssen anderweitig mit der Lage umgehen. Ich bin gespannt auf die Jahre danach. Mich erinnert das an die Aktivitäten und den Aufbauwillen nach dem 2. Weltkrieg. Doch ob wir einfach wieder an die Zeit davor anschließen oder uns fragen, wie wir diese Gelegenheit nutzen könnten, etwas zu ändern ...

Mezzosopranistin im Opernstudio seit 2019



Frank Polter

Diese aktuelle Erfahrung wird wohl alle und alles beeinflussen. Das Musizieren danach wird möglicherweise intensiver erlebt werden und unsere Seele nähren und beruhigen, was hoffentlich auch dem Publikum zugutekommt. Vielleicht trauen sich sogar mehr Menschen zu, auch selbst zu musizieren. Vielleicht finden Publikum und Künstler*innen näher für mehr Interaktivität zusammen, da wir mehr erkannt haben, wie sehr wir uns alle doch gegenseitig brauchen.

Mir hat diese außergewöhnliche Zeit zu einer Bewusstseinsweiterung verholfen: Nachdem ich zunächst mit allerlei Ängsten konfrontiert war, ersann ich eben durch das vermehrte häusliche Musizieren am Klavier peu à peu Gedanken mit größeren Horizonten und Perspektiven. Unter anderem begann ich, mich mit monetären Themen jeglicher Art zu befassen. Dabei wurde mir gewahr, dass ver-dienen eben ein Dienen ist. Meine mich heute in Allem leitende Frage wurde folglich: Womit also kann ich mit meinem Tun und Sein meinen Mitmenschen dienen? Schau'n wir mal, welche Antworten mir kommen ...

Schlagzeuger des Philharmonischen Staatsorchesters seit 1993



Monika Bruggaier

Die letzten Wochen waren für mich persönlich wie eine unfreiwillige Sabbat-Zeit, in der ich durch die Vollbremsung des #stayhome und die dadurch plötzlich im Übermaß vorhandene Zeit zu ungeahnter Muße für alle möglichen inspirierenden Tätigkeiten (Töpfeln in vielen Ton-Arten, Spinnen auf dem Spinnrad, Pflanzen pflegen im Gewächshaus, Alphorn blasen) und notwendigen Erledigungen (Wände streichen, Dachboden aufräumen, Geige üben etc.) gekommen bin.

Es war eine seltsame Erfahrung, mich mit meinem Beruf von heute auf morgen auf den letzten Plätzen der notwendigen Dinge wiederzufinden. Musik verschönert das Leben, ja – aber nein, sie ist nicht systemrelevant. Für mich persönlich ist es sehr wichtig, aus dieser Krise den wahren Respekt für jene Berufe mitzunehmen, die für unser tägliches Leben unverzichtbar sind. Doch auch die Wurst hat ihre Daseinsberechtigung auf dem Brot. Viele Menschen freuten sich sehr über spontane Live-Konzerte von Balkonen und auf der Straße, während gleichzeitig in den letzten Wochen eine explodierende, unglaubliche Kreativität im Internet entstand. Dabei wurden sich viele wieder des Wertes dessen bewusst, was man jetzt für einige Zeit entbehren muss. Denn bei allem was die elektronischen Medien heute an faszinierenden und nützlichen Möglichkeiten bieten, ist doch der physische Kontakt zwischen Bühne und Publikum durch nichts zu ersetzen.

Da wir in Deutschland gesegnet sind mit einer großen Wertschätzung und Unterstützung für Kunst und Kulturschaffende – wofür ich sehr dankbar bin, denn das ist in den wenigsten anderen Ländern so –, bin ich zuversichtlich, dass wir auch bei knapperen Kassen in Zukunft noch breite Unterstützung erfahren werden. Ich persönlich würde es als positiv empfinden, wenn im Gegenzug die staatlich subventionierte Kunst und ihre Vertreter*innen in ihrem Selbstverständnis wieder etwas mehr in eine – im besten Sinne – dienende Rolle fänden, weg von der reinen Selbstverwirklichung und Anspruchshaltung, die heute oft üblich sind. Eine Entwicklung, die wieder mehr in Richtung Einfühlen in die Wünsche des Publikums ginge, statt Provokation oder Belehrung desselben. Ein wirkliches Erschließen neuer Horizonte und eine Suche nach neuen Formaten, die zu den heutigen Menschen passen. Ein Kunstverständnis, das versucht zu berühren, zu bewegen und die Menschen wirklich mitzunehmen. Wenn wir dies aus dieser Krise mitnehmen könnten, wäre viel gewonnen.

Vorspielerin der Ersten Violinen des Philharmonischen Staatsorchesters seit 1994



Christian Seibold

Ich vermisse die Oper! Natürlich nutze ich die Gelegenheit momentan, um trotzdem Musik zu machen. Ob alleine am Klavier oder mit Sänger*innen, als Klarinetist im Bläsertrio oder im Quintett mit Sprecher für *Peter und der Wolf*, wir treffen uns in kleinem Kreis und spielen für unsere Nachbarschaft. Hier wohnen unglaublich viele Musiker*innen in der Gegend und alle haben Zeit – so gesehen, ist das ein Glücksfall. Inzwischen hat es sich richtig etabliert: Einmal die Woche klingt es durch Garten und Häuser, ich erzähle ein bisschen über die Stücke und merke, dass sich eine ganz schöne Verbindung zu Menschen aufbaut, die zuvor vielleicht noch nie in der Oper oder einem klassischen Konzert waren. Natürlich hoffe ich, dass es bald wieder richtig losgeht, in der Oper und mit unseren neuen Fans. Für mich – und sicher für viele andere – ist Kultur wie geistige Nahrung. Gerade sind wir auf Diät gesetzt und der Hunger ist riesig (zumindest meiner).

Wie es weitergeht? Naja, Musik, das ist Rhythmus, Tempo und Harmonie. Gerade ist die Zeit der Entschleunigung und eines wachsenden Drangs nach Harmonie: Wir möchten uns wieder begegnen, Musik ist letztendlich wie alles Zwischenmenschliche ein Gesellschaftsspiel. Und dieses Spiel könnte durch Kontakte und Impulse, die in dieser Zeit entstanden sind, ganz neue Wendungen nehmen ...

Klarinetist des Philharmonischen Staatsorchesters seit 1993

John Neumeier
im Gespräch mit
Jörn Rieckhoff

(Stiftung John Neumeier,
16. Mai 2020)

BEWEGUNG –

aus Verantwortung für die Menschen



Aufgrund der weltweiten Covid-19-Pandemie muss das Hamburg Ballett seit Mitte März mit Theaterschließungen und sogar mit Probenverboten umgehen – ein historisch einmaliger Vorgang. Nehmen diese Maßnahmen der Kunstform Ballett die sprichwörtliche Luft zum Atmen?

Das Schwierige an der Situation seit Anfang Februar ist die allgegenwärtige Unsicherheit. Wir haben es mit einem Virus zu tun, das niemand wirklich ganz versteht. Selbst wenn man gründlich recherchiert, trifft man bei den renommiertesten Virologen auf unterschiedliche Einschätzungen. Das führt seit Beginn der Pandemie dazu, dass man ständig neue Szenarien durchspielt, die sich bald als unrealisierbar erweisen. Auch ich hatte für das ursprüngliche Ende der laufenden Spielzeit verschiedene Pläne ausgearbeitet – bis wir vor etwa drei Wochen von Kultursenator Brosda erfahren haben, dass die Theater bis Ende Juni geschlossen bleiben.

Tanz ist unter den verschiedenen Kunst- und Kulturformen sehr besonders, weil ein Tänzer jeden Tag sein „Instrument“ – seinen Körper – trainieren muss, um es spiel- und artikulierbar zu halten. Die Frustration am Anfang bestand darin, dass jeder dachte: In zwei Wochen sehen wir uns wieder. Sogar am 13. März, als ich die letzte Probe von *Hamlet* geleitet habe, erwartete ich, dass das Ballettzentrum am Monatsende wieder öffnen würde.

Sie sind seit mehr als 50 Jahren Ballettdirektor. Haben Sie in dieser Zeit vergleichbar einschneidende Krisen erlebt?

Eine ähnliche Beschränkung wie derzeit kenne ich nur aus meiner Kindheit. Ich war acht oder neun Jahre alt, als es in Amerika eine Kinderlähmung-Epidemie gab. Wir Kinder durften im Sommer nicht aus dem Haus, alle Spielplätze waren gesperrt. Aber es war nur für kürzere Zeit.

Die Herausforderungen in der aktuellen Krise sind völlig neu und einzigartig. Krisen, die meine Arbeit als Künstler und Ballettdirektor in der Vergangenheit betroffen haben, waren meist finanzieller Art; durch Verhandlungen konnte letztlich eine Lösung erzielt werden. Dagegen gibt es in der heutigen Pandemie niemanden, der auf Dauer belastbare Empfehlungen geben könnte, nicht einmal die WHO oder das Robert Koch-Institut. Stattdessen gibt es manche Menschen, die eine gewisse Macht erzielen wollen, indem sie allzu konkrete Vorgaben durchzusetzen versuchen. Das ist für mich schwierig! Ich verstehe mich als logisch denkender Mensch, dem mehr als allen anderen die Gesundheit meiner Tänzer nahegeht. Ich würde nie etwas vorschlagen, bei dem ich entweder vom Kopf oder Herz das Gefühl hätte, ich bringe sie dadurch in Gefahr. Dass einige Menschen die aktuelle Krise zum Anlass nehmen, den Sinn von Demokratie in Frage zu stellen, stimmt mich zutiefst nachdenklich. Trotzdem würde ich nicht an einer Demonstration teilnehmen, denn ich glaube, Angela Merkel hat insgesamt vernünftig auf die Krise reagiert.

Kreativität ist das Wichtigste in unserem Beruf

Nach dem erzwungenen Probenstopp am 14. März war jeder Tänzer vollständig auf sich allein gestellt. Welche Initiativen haben Sie entwickelt, um deren Isolation zu überwinden?

Ende März stellte sich heraus, dass die Situation noch einmal viel schlimmer geworden war und dass das zunächst auf zwei Wochen befristete Probenverbot sehr viel länger andauern würde. Es entstand eine große Stille im Ballettzentrum: ein Stillstand, verbunden mit Unsicherheit – für jeden Tänzer eine enorme Stressbelastung. Kaum vorstellbar: die wunderschönen Ballettsäle und überhaupt das Ballettzentrum ohne Musik, die sonst aus allen Winkeln dringt und einem das Gefühl gibt, man bewege sich durch einen lebendigen

Kosmos aus Bewegungen und Klängen! Die Zeit der Stille war unerträglich – ich habe es regelrecht vermieden, dorthin zu gehen.

Schon eine Woche nach unserer letzten Probe schrieb ich eine E-Mail an meine Compagnie. Es war mir wichtig, schnell eine neue Verbindung zu etablieren. Daraus entwickelte sich eine Tradition wöchentlicher Nachrichten, in denen ich die Tänzer mit Informationen in der unsicheren Zeit versorgte, sie aber auch an meinen Gedanken und Plänen für die Zukunft teilhaben ließ.

Ich bin sehr dankbar für die Möglichkeiten, die das Internet in dieser Situation bot. Die Überlegung war: Wie kann man den einzelnen Tänzer darin unterstützen, alleine, aber mit einer gewissen Systematik und Klarheit an seinem Instrument zu arbeiten? Den ersten Versuch in diese Richtung unternahm Lloyd Riggins, der ein klassisches Training mit Madoka Sugai filmte und online zugänglich machte, sodass jeder Tänzer es verfolgen und anhand dieser Aufzeichnung für sich arbeiten konnte.

Dann hat Janusz Mazoń die App Zoom für uns „entdeckt“. Sie ermöglichte, dass die Tänzer mit dem Lehrer sprechen konnten – dass der Lehrer seinerseits die Tänzer sehen und ihre Bewegungen sogar korrigieren konnte. Das war ein ganz wesentlicher Fortschritt! Es bedeutete, dass alle Lehrer der Ballettschule in die Lage versetzt wurden, ihre Schüler zu unterrichten. Unsere technische Mannschaft hat für alle Tänzer, die ausreichend Platz hatten, ein zwei mal drei Meter großes Stück Linoleum-Tanzboden besorgt, damit sie in ihrer Küche, im Schlaf- oder Wohnzimmer arbeiten konnten.

Wie existenziell haben Sie persönlich die Kontaktbeschränkungen getroffen, die das künstlerische Leben weitgehend zum Erliegen brachten?

Wenn diese Pandemie nur mich getroffen hätte – als Choreograf, was ich hauptsächlich bin – wäre das ganz anders. Denn auch in der Quarantäne, die mir außergewöhnlich viel Zeit gelassen hat, habe ich die Gelegenheit genutzt, intensiv an meiner Sammlung zu arbeiten. Ich habe endlich die mehr als 500 Original-Briefe von Romola



Nijinsky gelesen und sortiert – sie wirklich studiert. Es war eine Entdeckung, was sie in den verschiedenen Lebensphasen seit den 1930er Jahren bis zu ihrem Tod über ihren Mann Vaslaw gedacht und geschrieben hat. Außerdem habe ich alle Privatfotos meines Lebens zusammengetragen und in zwölf großen Aktenordnern sortiert.

Die Ausnahmesituation hat mich dazu gebracht, intensiv über den Sinn meines Berufs als Ballettintendant nachzudenken. Ich hätte im vergangenen Sommer aufhören können: 2019 lief mein letzter Vertrag aus, das wäre mein Abschied als Ballettdirektor. Ich entschied aber, doch noch weitere vier Jahre im Amt zu bleiben. Als freischaffender Choreograf gibt es ganz viele Projekte, die ich machen könnte, aber als Intendant hat mir die Situation keine Ruhe gelassen. Seit ich am 1. Dezember 1969 erstmals Ballettdirektor wurde, spüre ich die innere Verpflichtung, eine Direktion vorzugeben – und nicht nur Ballette zu kreieren. Die Verantwortung für Menschen stand stets im Vordergrund. Je älter ich werde, umso größer ist der Abstand zu den jungen Tänzern und Schülern und umso intensiver stehe ich vor der Frage: Was kann und sollte ich für sie tun? Ich muss meine Erfahrung, meine Kenntnisse, vielleicht sogar meine Macht dafür einsetzen, etwas für sie zu bewegen. Weil ich selbst Tänzer war, weiß ich, was sie im Innersten benötigen.

Worin bestand Ihre wichtigste Aufgabe, um Schritte in Richtung Normalität anzustoßen?

Trotz der Möglichkeiten des Internets war mir klar, dass ein Tänzer sich im Raum entfalten muss. Ich dachte mir, es müsste möglich sein, ein Training mindestens in Kleingruppen durchzuführen – über den ganzen Tag verteilt und so organisiert, dass die Tänzer aus verschiedenen Garderoben kämen. Die schiere Größe unserer Ballettsäle ist sehr beeindruckend! Auch die Architektur des Schumacher-Baus mit Lüftungsmöglichkeiten durch große Fensterflächen auf beiden Raumseiten ist ein immenser Vorteil. Im Vergleich dazu war die Wahrung des vorgeschriebenen Abstands bei meinen ausgedehnten Spaziergängen an der Alster viel schwerer einzuhalten: Alle paar Minuten drängte sich ein schwitzender Jogger an mir vorbei.

Ich muss etwas für meine Tänzer und Schüler bewegen

Fotos: Kiran West

Letztlich wurde an einem Dienstagabend in einer Betriebsratssitzung unser akribisch ausgearbeiteter Plan bestätigt. Er enthielt Angaben darüber, um wieviel Uhr jeder einzelne Tänzer das Gebäude betritt, er in die Garderobe geht, welchen Weg er zum Ballettsaal und später zum Ausgang nimmt – ein ganz komplexer Plan für 60 Tänzer! Gleich am nächsten Tag haben wir mit dem Training begonnen – ein sehr bewegender Moment! Natürlich war ich täglich da und bin wie ein Arzt auf seinen Visiten durch die Trainingsgruppen gegangen. Ich bemerkte ganz verschiedene Dinge: die Schönheit von der klassischen Technik, ihre Klugheit, wie phantastisch sie sich seit mehr als 300 Jahre entwickelt hat. Ich habe miterlebt, wie die Tänzer sich wirklich „hingegen“ haben, ihre außergewöhnlich enge Beziehung zu den Lehrern. Die kurzen Beobachtungen so verschiedener Klassen innerhalb eines Tages spannten einen Bogen und brachten mich dazu, mein Ensemble als „Ganzes“ zu sehen.

Das alles hat mir sehr gutgetan. Mir wurde bewusst, dass die Einheit des Ensembles genau das ist, woran ich fast 50 Jahre in Hamburg und auch davor in Frankfurt gearbeitet habe. Dass es nicht nur um die Brillanz einzelner Tänzer geht, die ebenso gut als Gasttänzer beim Royal Ballet oder beim Ballett der Mailänder Scala auftreten könnten, sondern dass die Integrität eines Ensembles entsteht. Wie konnte ich das sichern – trotz des „Social Distancing“? Was könnte ich tun, damit wir noch einmal das Gefühl der Gemeinsamkeit vertiefen könnten, das Gefühl, ein Teil von etwas Größerem zu sein? Es existieren im Repertoire keine Ballette, die das Social Distancing respektieren. Daher gab es nur eine Lösung: Wir mussten

beginnen, kreativ zu arbeiten, denn die Kreativität ist das Wichtigste in unserem Beruf.

Seit Kurzem kreieren Sie mit allen Tänzern Ihrer Compagnie ein neues Schubert-Ballett zu den *Moments musicaux* für Klavier solo. Mit welcher Motivation haben Sie dieses Projekt begonnen?

Ich bin zu dem Entschluss gekommen: Die einzige Möglichkeit, eine Art Zusammenhang herzustellen, besteht darin, ein neues Ballett zu kreieren, das die Regeln und Bestimmungen unserer Situation reflektiert. Indem es sie respektiert, aber gleichzeitig versucht, die Einheit der Compagnie lebendig zu halten. Spontan ist mir Franz Schubert und seine Solo-Klaviermusik eingefallen. Es ist eine Musik, die ich oft und gern höre, wenn ich alleine bin. Das schien mir genau passend. Ich habe die Compagnie in viele kleine Gruppen aufgeteilt, sodass ich die Kreation wie ein Puzzlespiel beginnen konnte: einzelne Fragmente für kleine Gruppen, die immer Abstand zueinander halten und einander niemals anfassen. Es gibt auch Pas de deux – mit Compagniemitgliedern, die entweder verheiratet sind oder zusammenleben, denn in diesen Einzelfällen ist es erlaubt, sich zu berühren. Am 11. Mai habe ich mit der Kreation begonnen.

Die Ballettschule des Hamburg Ballett hat rund 190 Schüler, darunter viele mit Elternhäusern auf der ganzen Welt. Wie konnten Sie den Betrieb weiterführen?

Tatsächlich kreisten meine Gedanken mehr als sonst um unsere Schule. Tänzer beginnen mit zehn oder elf Jahren ihre Berufsausbildung. Als Ballettschule übernehmen wir Verantwortung für diese

jungen Menschen. Wir prüfen sie jedes Jahr und sagen nach unserer besten Kenntnis, ob wir ihnen eine Zukunft als professionelle Tänzer zutrauen.

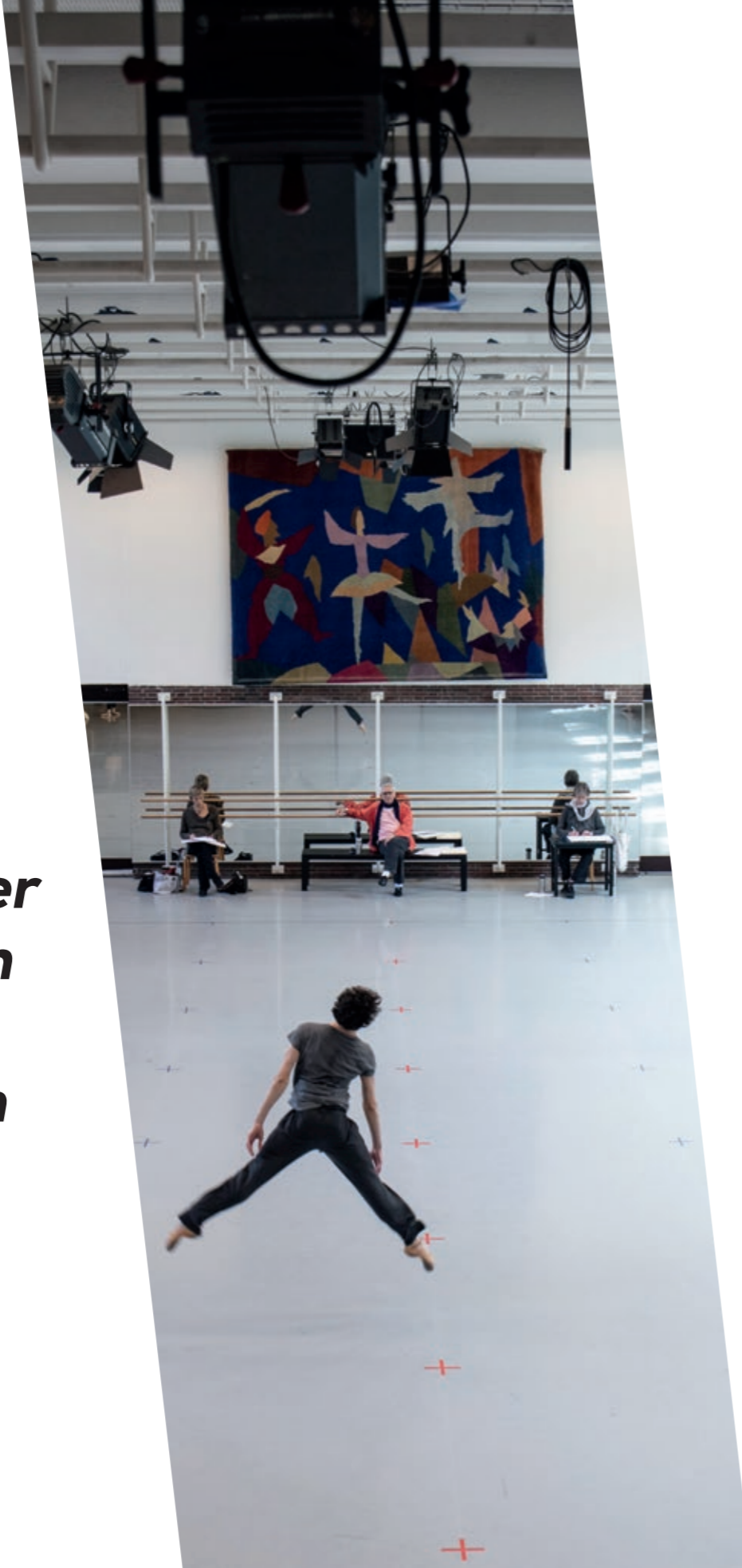
Der erste Gedanke richtete sich auf die Abschlussklasse: Lassen wir alle ohne einen Abschluss gehen? Schicken wir sie ohne Diplom und ohne unsere Hilfe in die Welt? Man muss bedenken, dass die Ballettschule auch durch meine Verbindungen zu anderen Compagnien versucht, für die Absolventen Jobs oder zumindest ein Vortanzen zu organisieren. All das war natürlich während der Pandemie unmöglich.

Ich habe mich intensiv mit Gigi Hyatt beraten. Wir haben relativ früh unsere Theaterklassen nach Hause geschickt. „Nach Hause“ hieß nicht nur innerhalb Deutschlands, sondern auch nach Australien, Brasilien, Japan, China, Spanien, Frankreich – überall auf der Welt. Inzwischen kam die Idee des Zoom-Trainings auf, sodass die einzelnen Ballettschüler zumindest bei sich zu Hause trainieren konnten. Aber man muss sich vorstellen, was es bedeutet, wenn Schüler in weit auseinanderliegenden Zeitzonen gleichzeitig trainieren: In Japan fand das Training um 2 Uhr nachts statt! Wenn man die Filmaufnahmen dieser Trainings und die Begeisterung der Schüler sieht – wo auch immer sie sind: Es ist herzerreißend, denn man spürt die Hingabe jedes Einzelnen für diesen Beruf!

Selbst im internationalen Maßstab ist es ein außerordentlicher Erfolg, dass Sie für ihre Compagnie und die Abschlussklasse der Ballettschule „Räume“ geschaffen haben, in denen die persönliche, kreative Arbeit fortgesetzt werden kann. Erleben Sie die Rückkehr ins Ballettzentrum als ein Stück wiedergewonnene Normalität?

Es ist eine immense Bereicherung! Aber trotz allem muss einem bewusst bleiben, dass wir weit entfernt sind von einem Normalbetrieb. Wir tun so, als ob – und sind sehr glücklich, dass wir so weit gekommen sind. Aber es bleibt für mich frustrierend, im Ballettsaal zu arbeiten – klar wissend, dass die Tänzer einander nicht nahekommen dürfen. Die aus dem Infektionsschutz abgeleitete Regelung, dass nur

Ein Tänzer muss sich im Raum entfalten



Lebenspartner miteinander tanzen dürfen, ist meiner Ansicht nach eine große Ungerechtigkeit. Es fällt mir nicht leicht, in diesem Punkt die sonst übliche Trennung von Privatleben und der Arbeit als Tänzer aufzuheben. Auch sind die Zeiten im Ballettsaal immer noch sehr streng begrenzt: Meistens ist nur eine Stunde am Stück möglich, bevor in einer 30-minütigen Pause die Gruppen wechseln. Es bleibt eine unnormale Situation!

Ich empfinde es aber als enorm wichtig, dass die „Flamme der Kreativität“ nicht verlöscht. Sonst entsteht eine „Kälte“, die ich als bedrohlich empfinde und die sich nur schwer wieder zurückdrängen ließe. In einer Telefonkonferenz mit Kultursenator Brodda und Vertretern der großen Hamburger Theater wurde immerhin klar: Bis zum Ende der laufenden Spielzeit dürfen wir nicht spielen, aber zu Beginn der kommenden Spielzeit sollen wir spielen. Egal was passiert, ich möchte aktiv daran arbeiten, dass wir in dieser skurrilen Situation eine Lösung finden. Solange ich Direktor bin, ist es das, was ich machen muss!

Unter welchen Bedingungen werden Auftritte des Hamburg Ballett in Zukunft möglich sein?

Wenn man die Probleme ganz pragmatisch ansieht, gibt es drei Fragestellungen, die unsere Spielfähigkeit bestimmen. Erstens: Was passiert auf der Bühne: Sind es ausschließlich Werke, in denen Menschen einander nicht anfassen dürfen – und nur verheiratete oder liierte Paare Pas de deux tanzen können? Zweitens: Welche Musik haben wir? Unter welchen Bedingungen dürfen Musiker im Orchestergraben spielen? Gegenüber der Oper haben wir einen gewissen Vorteil, denn wir haben auch Ballette, die sehr gut mit Soloinstrumenten oder aufgezeichneter Musik funktionieren: *Matthäus-Passion*, *Endstation Sehnsucht* und *Tod in Venedig* sind so konzipiert. Außerdem haben wir auf Tournee einige Werke mit Musikzuspielung aufgeführt, etwa *Dritte Sinfonie von Gustav Mahler*. Der dritte Aspekt: Wer ist unser Publikum, wie viele Menschen dürfen in den Zuschauer-raum? Das Erschütternde ist, dass große Teile unseres treuen Publikums aus der Altersgruppe stammen, die durch das Virus besonders gefährdet ist.

Vermutlich müssen wir uns auf eine Situation mit kürzeren Ankündigungsvorläufen einstellen. Entscheidend wird sein, wie viele Tänzer miteinander tanzen dürfen. Wenn es im Herbst nur erlaubt ist, eine kleinere Zahl an Zuschauern in den Saal zu lassen, werden wir die Türen der Staatsoper sicher für sie öffnen! Das ist auf jeden Fall denkbar. Als die Pandemie in Europa noch in den Anfängen war, bereitete ich in Kopenhagen die Premiere von *Dritte Sinfonie von Gustav Mahler* im neuen Opernhaus vor. Ein paar Tage vor den Theaterschließungen in Dänemark gab es eine Anordnung, dass nur die Hälfte der Plätze in einer Vorstellung belegt sein dürfte. Ich war im Königlichen Theater, als diese Regelung umgesetzt wurde. Es funktionierte tatsächlich!

Es ist fremd, aber ich denke, dass man ein anderes Gefühl hat im Theater, wenn man nicht so eng nebeneinandersitzt wie sonst. Ich kann mir vorstellen, dass wir als Hamburg Ballett flexibel

darauf reagieren und nach dem Sommer mehr Vorstellungen anbieten als üblich: vor allem mehr Nachmittagsvorstellungen, sodass wir möglichst vielen Menschen, die kommen wollen, wieder das Erlebnis unserer Live-Aufführungen ermöglichen.

Hilft Ihnen die Lebenserfahrung, mit der Krise umzugehen?

Ich spüre eine Verantwortung, und es ist merkwürdig, dass ich den Herausforderungen dieser Pandemie nach Jahrzehnten als Ballettdirektor begegne, nachdem ich fast mein Amt aufgegeben hätte. Dann wäre ich frei gewesen – vielleicht sogar, um meine Autobiographie zu schreiben. Hier in meiner Sammlung ist es voll von Arbeiten, die mich glücklich machen und interessieren, und es gibt vieles, das ich schon immer lesen wollte. Aber der Stress der Ungewissheit über unsere physisch-geistige Kunst macht es sehr schwer, sich vollständig darauf einzulassen.

Mit 81 Jahren bin ich älter als alle anderen Kollegen von mir. Ich bin durch viele Umbrüche gegangen. Wer, wenn nicht ich, sollte seine Erfahrung und sein Wissen einbringen, um Wege in der aktuellen Krisenlage zu finden? Es ist mir nicht immer angenehm, aber ich empfinde es als innere Verpflichtung, meiner Compagnie eine Richtung vorzugeben.

Machen Sie sich Sorgen um die Zukunft der Kunstform Ballett?

Nein, gar nicht. Ich sehe es anders als viele Menschen, die annehmen: Alles wird sich ändern. Das glaube ich nicht. Es mag eine Zeit lang anders sein – aber nicht auf Dauer. Nein, es wird besser sein! Das Interessante im Leben ist, dass man Negatives eher vergisst als Positives. Tänzer sind hauptsächlich jüngere Menschen, die weit sehen und vorwärtsschauen. Wie die nächsten sinnvollen Schritte sind, sehe ich problematisch – aber philosophisch gesehen keine Probleme für die Zukunft des Balletts.

Kann sich unser Publikum auf Beethoven 9 in der näheren Zukunft freuen?

Wenn es auf mich ankommt, ja! Falls aber immer noch die Situation besteht, dass Menschen sich nicht anfassen können, dann könnte ich dieses Ballett nicht vollenden. Für das Hauptthema des Werkes muss man einander berühren – sonst ist es nicht die *Neunte Sinfonie!*

Die „Flamme der Kreativität“ darf nicht verlöschen

Weltklasse aus Hamburg.
Mit Abstand!

Hamburg Ballett
John Neumeier

„GHOST LIGHT“

Ballett von John Neumeier

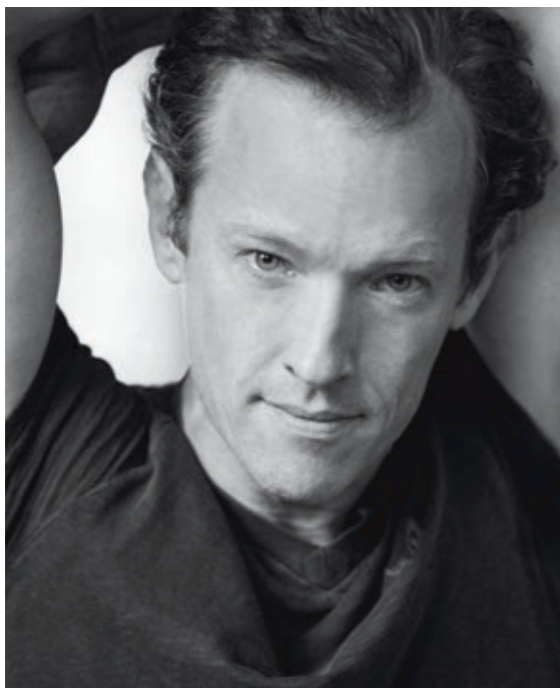
Neukreation unter Pandemie-Bedingungen für alle 60 Tänzer
des Hamburg Ballett | Klaviermusik von Franz Schubert

Uraufführung

6. September 2020, 18.00 Uhr

Weitere Aufführungen

9., 14., 17., 18., 19. September 2020, 19.30 Uhr



Lloyd Riggins

Ich bin ein Mensch, der tanzt. Dieser Mensch bekämpft in der Corona-Zeit die Angst vor dem Unbekannten, die wir alle kennen; vor unsichtbaren Gefahren. Zugleich bin ich dankbar für die Zeit, in der ich die tiefe Bindung mit meiner wunderbaren Familie vertiefen kann (Niurka, Vianne und Oliver). Die Herausforderungen des Shutdown, von Home-Schooling und faktischem Arbeitsverbot, hat uns enger zusammenrücken lassen. Wir lernen, uns einander wirklich mitzuteilen.

Für mich als Künstler und Tänzer war diese Zeit natürlich sehr schwierig. Die weltweite Tanzszene befindet sich in einem Zustand der Ungewissheit. Tanzen ist nicht unser „Job“; es ist eine Leidenschaft, die unser Wesen definiert. Der Shutdown hat mir bewusst gemacht, wie wesentlich der Tanz für meine Existenz ist. Glücklicherweise ist ein anderer Teil meines „Selbst“ Lehrer, und ich hatte zuletzt viel mehr Zeit als sonst, meine Trainings zu überdenken und zu verbessern.

Schon früh haben wir damit begonnen, den Tänzern Online-Training anzubieten (via Zoom): mit Stühlen und Küchenablagen zum Festhalten, wobei wir Sofas und Tische aus dem Weg räumten. Die virtuellen Trainings mit unserer Compagnie während des Shutdown linderten das Gefühl der Hilflosigkeit und verhalfen mir zu einer täglichen Verbindung mit den Tänzern und ihrer inspirierenden Energie. So wertvoll das alles war – es war eine wahre Freude, nach der Rückkehr ins Ballettzentrum „Mini-Trainings“ zu geben (in Kleingruppen, mit ausreichend Abstand) und den Tänzern ihr echtes Körpergefühl zurückzugeben. Die nächsten Schritte in Richtung Bühne sind unsicher, aber ich weiß, dass der Tag bald kommen wird, an dem wir uns wieder in der Staatsoper treffen und miteinander kommunizieren werden. Dort zeigt sich, wer wir sind.

Übersetzung: Jörn Rieckhoff

Lloyd Riggins: Stellvertretender Ballettdirektor, Ballettmeister und Erster Solist (Amerikaner, geboren 1969 in New York, Mitglied des Hamburg Ballett seit 1995)



Alexandr Trusch

Am 14. März erfuhren wir, dass die Oper und das Ballettzentrum wegen der Pandemie nicht mehr betreten werden durften. *Hamlet* war bereits das dritte Ballett, das wir zu Ende geprobt hatten, und nun kurz vor der Vorstellung absagen mussten. Die Enttäuschung war sehr groß! (Es ist schwer zu erklären, wie viel Mühe und Hingabe von allen Beteiligten in jedem Ballett steckt.)

Wenn ich jetzt zurückblicke, bin ich froh, dass diese Krise nicht passiert ist, als ich 17 oder 18 war. Damals hatte ich kein gutes Vertrauen in meinen Körper, und jeder Tag, an dem ich nicht vollkommen erschöpft vom Tanzen war, war für mich ein vergeudeter Tag. Soweit ich weiß, ist diese Ansichtweise bei Balletttänzern kein Einzelfall. Deshalb denke ich, dass die jungen Tänzer/innen auf der ganzen Welt jetzt viel Zuneigung brauchen.

Ich selbst habe viele Hobbys, die mir geholfen haben, die Gedanken in eine positive Richtung zu lenken. Doch um die Nähe zu Menschen zu ersetzen, reichen auch 100 Hobbys nicht – vor allem, wenn man Menschen liebt, was bei unserem Beruf eine Voraussetzung ist.

Nach vielen Jahren als Balletttänzer habe ich ein System entwickelt, welches mir erlaubt, während der Sommerferien einigermaßen fit zu bleiben. Laufen und Sport im Freien funktioniert bei mir am besten. Es fällt mir schwer, Ballett in meiner kleinen Wohnung zu machen. Um so mehr freue ich mich, wieder im Ballettzentrum zu sein und endlich mit meinen Freunden und Kollegen richtig trainieren zu können! Es ist auch schön zu sehen, dass manche unserer Lehrer ihre pädagogische Methode überdacht und neu konzipiert haben.

In der Auszeit habe ich viel über unseren Beruf nachgedacht und gemerkt, wie leicht so ein Theatersystem aus dem Ruder geraten kann. Ich glaube, dass dies jedem Tänzer bewusst sein sollte und dass wir alle gemeinsam für den Erhalt unseres Berufes kämpfen müssen.

Alexandr Trusch: Erster Solist (Ukrainer, geboren 1989 in Dnipropetrowsk, Mitglied des Hamburg Ballett seit 2007)



Emilie Mazon

Es ist unglaublich, wie einfache Freiräume und Routine-tätigkeiten, die unser ganzes Leben geprägt haben, plötzlich ausgelöscht werden können. Als Tänzerin habe ich meine Kunstfertigkeit trainiert, seit ich sechs Jahre alt war. Bereits in diesem Alter beginnen wir, uns selbst und anderen Begriffe zuzuweisen. Ob „Tänzer“, „Musiker“, „Profisportler“, „Unternehmer“ oder „Chef“ – diese Begriffe definieren nicht nur unseren späteren Beruf und unsere Einnahmequellen, sondern etablieren auch eine „Linse“, durch die wir uns und die Welt betrachten. Speziell in unserem Beruf, unserer Kunstform, wird die Karriere als Balletttänzer treffender als Leidenschaft beschrieben. Uns den „Tänzer-Anteil“ zu nehmen, bedeutet, uns unsere fundamentalen Eigenschaften abzuerkennen.

In dieser merkwürdigen, beispiellosen Zeit habe ich von einem Tag auf den anderen einen wesentlichen Teil meiner Identität verloren. Unfähig, die Ballettsäle auch nur zu betreten, die mir zu einem zweiten Zuhause geworden sind, oder die Staatsoper, wo ich indirekt durch meine Rollen lebe, existierte ich in meiner Wohnung, scheinbar ohne Sinn und Zweck als „Tänzer“. Dieses kollektive Gefühl der Ungewissheit ließ in der Tanzszene immerhin ein Gemeinschaftsgefühl entstehen. Der unhinterfragbare Wunsch und Wille zu tanzen, der uns alle angetrieben hat, unser Leben dieser Kunstform zu widmen, schien stärker denn je. Wir hielten uns an unseren Stühlen und Küchenarbeitsplatten fest und entwickelten so eine neue Normalität, als wir beschlossen, virtuell unser tägliches Training wiederaufzunehmen.

Es ist unglaublich bewegend, daran zu denken, dass – trotz fehlender Ballettsäle, Theater, Trainings, Proben, Aufführungen und Übungen – Tänzer sich auf der ganzen Welt vereinigen und beweisen, dass Kunst sich unter keinen Umständen verdrängen lässt. Die Zeit, in der wir alle gezwungen waren allein zu sein, wurde zu einer Zeit, in der wir eine einzigartig starke Bindung untereinander aufbauten. Bei der Vorstellung, dass wir das nächste Mal wieder die Bühne betreten und uns wirklich „zu Hause“ fühlen werden, bekomme ich Gänsehaut. Alle Gefühle aus dieser Zeit der Isolation – Hoffnung und Wut, Entschlossenheit und Einsamkeit, Inspiration und Sorgen – werden unseren Aufführungen neue Stärke und neues Leben einhauchen. Diese Aufführungen, genau wie diese Periode unseres Lebens, werden ganz bestimmt unvergesslich.

Übersetzung: Jörn Rieckhoff

Emilie Mazon: Solistin (Deutsch-Amerikanerin, geboren 1995 in Hamburg, Mitglied des Hamburg Ballett seit 2013)



Hayley Page

Anfang Februar, bei den Vorbereitungen der geplanten Asien-Tournee des Hamburg Ballett, wurde mir die einschneidende Bedeutung von Covid-19 bewusst. Für mich war diese Zeit bis zu unserem Probenstopp sehr besorgniserregend. Spekulationen und Furcht lagen in der Luft, und zugleich gab es so viel, worauf ich mich freute und was ich im Ballettsaal vorbereitete. Gemeinsam mit meinem Partner Borja verbrachte ich unseren Urlaub in den österreichischen Bergen, mit einsamen Wanderungen in der Natur. Mitten in einer eskalierenden Krise empfanden wir es als große Beruhigung, die uns half, den Shutdown in Hamburg mit größerer Ruhe zu akzeptieren. Wir lebten von einem Tag zum anderen – und die Wochen vergingen wie im Flug. Unser Wohnzimmer wurde zu einer Art Ballettsaal, sodass wir unsere Körper täglich in Bewegung halten konnten.

Es erwies sich als eine Zeit der Besinnung, der Selbstreflexion, in der wir die Geschwindigkeit des Lebens drosselten und dafür Raum für unsere kreativen Interessen zu Hause fanden. Ich genoss es sehr zu malen, dazu kamen Yoga, Schreiben und Lesen, lange Gespräche mit meiner Familie in Australien, gemeinsame Zeit mit Borja – und das Sitzen auf dem Balkon bei Sonnenschein. Ich versuchte eine Balance zu finden: zwischen dem großartigen Online-Content, der ständig verfügbar war – Balletttrainings via Zoom, Aufführungen als Video-on-Demand etc. –, und dem vollständigen Abschalten von allen Online-Aktivitäten.

Ich bin in dieser Zeit dankbar geworden für ganz einfache Dinge; zugleich bin ich mir über die Rolle des Tanzes und des Hamburg Ballett in meinem Leben klar geworden. Es ist eine unglaubliche Freude, zurück im Ballettsaal zu sein, beim Tanzen in kleinen Trainingsgruppen, mit unseren Lehrern und unseren Pianisten! Es ist ein Privileg, in dieser Zeit die Kreation eines neuen Balletts von John Neumeier mitzerleben – und zu spüren, wie das Ballettzentrum strahlt vor Energie!

Übersetzung: Jörn Rieckhoff

Hayley Page: Gruppentänzerin (Australierin, geboren 1994 in Sydney, Mitglied des Hamburg Ballett seit 2013)



Lasse Caballero

Es ist meine erste Spielzeit mit dem Hamburg Ballett – ein großer Schritt, von der Schule in den Alltag einer Kompanie überzugehen. Als Aspirant lernt man viel Neues dazu.

Niemand hatte damit gerechnet, dass dieses Jahr eine weltweite Pandemie ausbricht. Spätestens als – traurigerweise – unsere große Asien-Tournee nach Singapur und Macau abgesagt wurde, wusste ich, dass dieses Virus ernster ist als erwartet.

Als Tänzer bin ich einen konkreten Tagesablauf gewohnt. Der enthält meistens mehrere Stunden Bewegung in großen Ballettsälen oder auf der Bühne. Wenn das von einem auf den anderen Tag entfällt, entsteht eine völlig neue Situation.

Es war ein bestimmter Satz, den John Neumeier in einer seiner wöchentlichen E-Mails an uns Tänzer schrieb, der mich nachdenklich gemacht und inspiriert hat: „Erinnert Euch an das Gefühl, als Ihr noch ein Kind wart – warum Ihr tanzen wolltet –, an Euer unverfälschtes, spontanes und ehrliches Bedürfnis, Euch zu bewegen.“

Tatsächlich ist diese spezielle Situation auch eine Chance, einen Schritt zurückzugehen und zu überlegen, wie es sich angefühlt hat, als Kind zu tanzen. Warum will ich eigentlich tanzen? Bin ich wirklich der Tänzer und Künstler, der ich sein will? Diese Fragen haben mich sehr beschäftigt. Inspiriert davon habe ich angefangen, viel zu improvisieren und mich so als Künstler weiterentwickelt.

Als wir dann unter strengen Regeln wieder ins Ballettzentrum durften, war es ein unglaublich schönes Gefühl wieder einen Ballettsoal zu betreten und sich endlich frei bewegen zu können!

Ich weiß, dass diese Zeit nicht einfach ist. Dennoch kann ich mich glücklich schätzen, Teil des Hamburg Ballett zu sein! Es gibt viele junge Tänzer und Künstler meines Alters, die es nicht so gut haben, die gerade jetzt auf Arbeitssuche sind. Deswegen appelliere ich an alle Kunstfreunde: Unterstützen Sie Künstler, damit viele junge Menschen wie ich ihren Traum Wahrheit werden lassen können!

Lasse Caballero: Aspirant (Deutscher, geboren 2000 in Hamburg, Aspirant des Hamburg Ballett seit 2019, Gruppentänzer ab Herbst 2020)



Torben Seguin

Die letzten Monate waren für uns alle nicht einfach und auch für mich kam die Krise in einem sehr wichtigen Jahr. Die ersten Auswirkungen des Virus habe ich mitbekommen, als die Compagnie-Tournee nach Macau und Singapur, auf die ich hätte mitfahren dürfen, im Februar abgesagt werden musste. Mitte März dann die Nachricht, dass das Ballettzentrum schließen musste und die *Hamlet*-Vorstellungen nicht stattfinden könnten. Trotz aller Enttäuschungen habe ich das Glück, dass ich aus Hamburg komme und direkt zu meiner Familie konnte, bei der ich meine acht Wochen Online-Training verbrachte. In dieser Zeit fit zu bleiben, war am wichtigsten. Mit meinen Freunden, die nun wieder über die ganze Welt verteilt waren, habe ich trotzdem fast täglich Video-telefoniert. Auch laut meine Lieblingsmusik anzumachen und einfach zu tanzen, hat mir geholfen.

Als dann endlich die Nachricht kam, dass wir zurück ins Ballettzentrum dürfen, habe ich mich sehr gefreut – trotz neuer Regeln. Die großen Ballettsäle hatten mir einfach gefehlt. Mittlerweile bereite ich mich mit ungefähr der Hälfte meiner Klasse auf unsere Abschlussprüfungen vor. Leider ist es nicht für alle möglich, dann hier zu sein.

Und genau das ist es auch, das mir am meisten fehlt: das Gefühl eines richtigen Abschlusses meiner Zeit an der Ballettschule. Kleine Dinge wie Gruppenfotos und das Abschlussfest, aber auch große wie zum Beispiel unsere Abschlussvorstellungen *Erste Schritte* in der Staatsoper fallen aus. Momente, die ich nie wieder nachholen kann.

Was mich in Bewegung hält: Mir ist nochmal klar geworden, dass ich auf genau dem richtigen Weg bin. Auch die Hoffnung auf Normalität auf der Bühne. Und meine Freunde und meine sehr unterstützende Familie. Aber vor allem bin ich unglaublich dankbar für die Sicherheit, ab nächster Spielzeit Teil der Compagnie und Arbeit von John Neumeier zu werden. Weiterzumachen!

Torben Seguin: Absolvent der Ballettschule des Hamburg Ballett (Deutscher, geboren 2000 in Hamburg, Aspirant des Hamburg Ballett ab Herbst 2020)

IMPRESSUM

Herausgeber:

Hamburgische Staatsoper GmbH
Große Theaterstr. 25, 20354 Hamburg

Geschäftsführung:

Georges Delnon, Opernintendant
John Neumeier, Ballettintendant
Ralf Klöter, Geschäftsführender Direktor

Konzeption: Johannes Blum, Janina Zell, Dr. Jörn Rieckhoff

Redaktion:

Dramaturgie, Pressestelle, Marketing:
Dr. Michael Bellgardt, Eva Binkle, Johannes Blum,
Annedore Cordes, Matthias Forster, Dr. Jörn Rieckhoff,
Janina Zell

Autoren: Daniela Becker, Manuel Brug, Richard Eckstein,
Ortrud Gutjahr, Thomas Köck, Änne-Marthe Kühn,
Birthe Kundrus, Alexander Meier-Dörzenbach,
Lynn Takeo Musiol, Birgit Recki, Jette Steckel,
Christian Tschirner, Dorion Weickmann, Hannes Wönig

Lektorat: Daniela Becker

Mitarbeit: Katerina Kordatou, Viviana Mascher,
Nathalia Schmidt, Lisa Zillissen

Fotos:

Seite 2 Fotostudio Heinrich
Seite 5 Bernd Uhlig
Seite 12 Schostakowitsch:
Detlef Gojowy: Dimitri Schostakowitsch. Mit Selbstzeugnissen
und Bilddokumenten, Reinbek bei Hamburg 1983
Seite 38 Monika Rittershaus
Seite 41 Felix Broede
Seite 44 Pia Clodi
Seite 45 Henriette Mielke
Seite 46 Tamara Sophie Grieb
Seite 48, 50/51, 52, 53/54, 55, 56, 62 Kiran West
Seite 46, 47 Michael Haydn

Mit Dank an Klaus von Dohnanyi für die Bereitstellung des Fotos auf Seite 3.

Mit Dank an Dr. Matthias Kordes, Institut für Stadtgeschichte /
Stadt- und Vestisches Archiv Recklinghausen
Quelle: Ein Neues ringt sich durch! Die Anfänge der Ruhrfest-
spiele in Recklinghausen 1946-1948 © Stadt Recklinghausen,
März 2016

Mit Dank an Dr. Hans-Michael Schäfer, Stiftung John Neumeier

Titelfoto: Niklas Marc Heinecke

Art Direktion, Gestaltung,

Collage und Illustration: Sandra Lubahn

Anzeigenvertretung: Antje Sievert Tel.: 040/450 698 03,
antje.sievert@kultur-anzeigen.com

Druck: Hartung Druck + Medien GmbH

Das nächste Journal erscheint Anfang September.

Aktuell präsentieren wir Ihnen
THOMAS RATH (Designer des Jahres 2019)



Wir möchten Sie in unsere wunderbare
Welt der Mode einladen!

Unser Salon bietet namhafte deutsche, italienische
und schweizer Designer. Sie finden alles, was das
Herz begehrt, von sportlich-eleganter Mode bis
Abendgarderobe.

Entdecken Sie uns im Herzen Hamburgs.

Wir freuen uns darauf, Sie willkommen zu heißen!
Rita Feldmann & Anja Hübner und das Team

Modesalon Feldmann

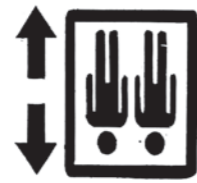
Neuer Wall 10, 2. Etage rechts (Fahrstuhl vorhanden)
20354 Hamburg

Tel.: 040 34 60 49

www.modesalon-feldmann.de
info@modesalon-feldmann.de

Öffnungszeiten:

Dienstag - Freitag: 09:00 - 18:00 Uhr
Samstag + Montag: nach Vereinbarung



Die Krise als Chance?

Gedanken über Distanz und Lebens-Kunst

von Birgit Recki

„Eine Antwort auf die Frage, wie der Mensch möglich sei, könnte daher lauten: durch Distanz.“ (Hans Blumenberg: Beschreibung des Menschen (2006), 570)

1.

„Nach Corona“: Wie werden wir leben?

Wer in der zweiten Märzhälfte 2020 den zunehmenden Mond und die Sterne über Hamburg vor Augen hatte, dem konnte es so gehen wie 1788 Immanuel Kant. Der Anblick des „gestirnten Himmels über mir“ schien in einer dichten Gedankenassoziation das „moralische Gesetz in mir“ aufzurufen: *So klar und schön also ist der Himmel schon wieder, wenn nur ein paar Wochen lang die Schadstoff-Emission aus Industrie und Autoverkehr gedrosselt war ...* Die jähe Erwartung an konstruktive Konsequenzen dieser Evidenz für die Klimapolitik steht exemplarisch für vieles, das in dieser Zeit denkbar wurde. Sollten die Einschränkungen des sozialen Lebens nicht auch einen Impuls zu jener Entschleunigung geben können, von der viele Zeitgenossen bislang nur sporadisch etwas hatten in die Tat umsetzen können? War die aufgenötigte Isolation in den eigenen vier Wänden nicht symbolischer Auftakt einer wohlthätigen Zurückgezogenheit; konnte sie uns nicht dabei helfen, uns endlich wieder auf Wesentliches zu besinnen, Prioritäten neu zu sortieren, Pläne zu machen, Bücher zu lesen? Selbst die Hoffnung auf einen politischen Solidarisationsschub regte sich – ausgehend von einer unwiderstehlichen Idee: Vor dem Virus wären alle Menschen gleich.

Es sind fromme Wünsche der Vernunft, die sich da regen, und sie gründen in einem vertrauten Motiv der rationalen Selbstbehauptung: *die Krise als Chance*. Zweieinhalb Monate später ist es ein ambivalentes Bild, das sich uns bietet. Reportagen über den Stress von Homeoffice und Kinderbetreuung in Dreizimmerwohnungen hier – über das massenhafte Sterben in Lateinamerika und Afrika dort, konnten uns daran erinnern, dass ein Idealismus ohne Realismus nichts taugt. Den bislang ermutigenden Umfragewerten zur Akzeptanz der Vorsichtsmaßnahmen bei einer Mehrheit der Bevölkerung stehen bestürzende Momentaufnahmen gegenüber: von anhaltender Unkenntnis nach tagtäglicher Belehrung durch Wissenschaftler, Politiker und Qualitätsmedien, von Frustration und Ungeduld, vom Aufblenden medizinischen und politischen Aberglaubens – und von gedankenloser Bereitschaft zum kurzen Prozess. Und über den Impfstoff, auf den wir warten, wissen wir lange vor seiner Verfügbarkeit vor allem eines: Mit seiner gerechten Verteilung wird es Probleme geben. Der selbstbewusste Anspruch auf Realitäts-tauglichkeit des menschlichen Bewusstseins mag noch so hoch, die allzumenschliche Erwartung, die Katastrophe ließe sich durch eine Drehung auf der Stelle in eine Chance umbiegen, noch so groß sein – hört man diejenigen reden, die mit der gleichen Empörungsbereitschaft über die eigene Aussicht auf einen Sommer ohne Flugreise sprechen wie Andere über die

Einbrüche in den nationalen Schlüsselindustrien oder die Gefahr einer Erosion im europäischen Zusammenhalt, so verblasst das hoffungsvolle Bild des Sternenhimmels. An hochgestimmten Spekulationen über das Leben „nach Corona“ mag man sich auf dieser Basis kaum beteiligen. Werden wir nach einem Sommer, in dem man die Vorsicht ungestraft vergessen durfte, im Herbst eine zweite und schlimmere „Welle“ erleben? Und falls sie ausbleibt – werden die Menschen die Dynamik der *self destroying prophecy*, die sich im Fall der Pandemie als Präventions-Paradox ausprägt, begriffen haben? Was werden wir gelernt haben?

Die Menschen werden sich nicht ändern, und am Ende wird alles so sein wie vorher, nur schlimmer, sagt ein existenziell verstimmter Zeitgenosse wie Michel Houellebecq. Sollte er recht behalten?

2.

Was sollen wir lernen? Lob der Distanz

Die Einwände gegen die Hoffnung auf die *Krise als Chance* mögen realistisch und sie mögen gravierend sein. Doch Wünsche wird man noch äußern dürfen. Was sollten wir denn für die Zeit „nach Corona“ gelernt haben? Das *social distancing* der letzten Monate war dazu angetan, an eine anthropologische Einsicht zu erinnern, die zu den *essentials* der Selbstbehauptung und der reflektierten Lebensführung gehört. *Wie ist der Mensch möglich?*, fragt der Philosoph Hans Blumenberg, und gibt die Antwort: *durch Distanz*. Er steht damit nicht allein. Dass humanes Leben in allen seinen Dimensionen auf Distanz angewiesen ist, darin sind sich in ihren Antworten auf die Frage nach dem Wesen des Menschen große Denker von Kant über Schopenhauer und Nietzsche bis in die philosophische Anthropologie des 20. Jahrhunderts einig. Distanz steht dabei für ein ganzes Bündel an Formen und Modi des *Abstandhaltens* und *vermittelten Agierens*: für den räumlichen Abstand ebenso wie das kognitive, das emotionale, das mentale Zurücktreten

vom Phänomen, für den Verzicht auf unmittelbare Berührung, das Dazwischenschieben von Methoden – für lauter Maßnahmen, ohne die Erkenntnis, selbstbestimmtes Handeln und produktive Hervorbringung nicht möglich wären. Das Korrelat dieser Distanz ist die Angewiesenheit auf Medialität – deren Formen vom instrumentellen Handeln im Werkzeuggebrauch, über den Einsatz von Sprache, Bild, Ritual, Theorie und Institution das System der Kultur bilden. Zum Leistungsprofil der Distanz, von der die Philosophen sprechen, gehören dabei integral die Selbstreflexion und die in ihr entspringenden Formate der Vorsicht und der Rücksicht: Höflichkeit, Anstand, Diskretion, Moral. Auf die Selbstdistanz, die diesen Formen allemal zugrunde liegt, *sollte* uns die Krisenerfahrung der Pandemie aufmerksam gemacht haben. Der räumliche Abstand wie auch die soziale Isolation, die sich als Verzicht aller Art auswirken (auf Nähe und Kontakt, auf geselliges Leben, auf den gemeinsamen Genuss alles dessen, woran uns als Menschen liegt), sind nicht durchzuhalten ohne die Fähigkeit, sich von eigenen Regungen, Bedürfnissen, Wünschen vieler Art zu distanzieren. Selbstkontrolle und Selbstdisziplin sind nur andere Worte dafür. In der Fähigkeit zur Selbstdistanz aber liegt ein Potenzial, das seinen Wert nicht nur in der Krise hat, sondern auch in allem, was wir unter den Bedingungen zurückgewonnener Normalität erhalten und erreichen wollen – und besser erreichen können, als es jemals unter den Vorzeichen von Authentizität und Unmittelbarkeit im Ausleben der Affekte, etwa als „Wutbürger“, gelingen kann.

3.

Distanz als stoische Lebenskunst

Nachdenkliche Zeitgenossen sahen sich in der Krise auch an die stoische Philosophie erinnert. Gemeint war wohl vor allem Seneca, der im ersten Jh. nach Christus die kosmologisch-ethische Spekulation der griechischen Stoa dem Erfahrungshorizont der gebildeten Römer vermittelt hatte. *Vivere militare est* – das Leben als Krieg ist

die Metapher für all die Verluste, die uns ein feindliches Schicksal zufügt. Alles kommt darauf an, gewappnet zu sein und souverän zu bleiben – und in allem dadurch, dass man sich selbst unverletzlich macht: Man soll den äußeren Gütern des Lebens keine Macht über das eigene Denken und Fühlen einräumen, soll sein Herz nicht an Dinge hängen, die einem wider Willen entzogen werden können. So ließe sich die Quintessenz der stoischen Abhärtungsethik ziehen, und es ist zuzugeben, dass sie nicht nur das Zeug hat, uns auf den Verzicht in einer Durststrecke wie der Corona-Krise einzustimmen; der unverkennbare Heroismus solcher Verlustbereitschaft scheint uns durch die schmeichelhafte Selbsterhöhung auch gutzutun und für vieles zu entschädigen. Doch die Betonung der realistischen Härte gegen sich selbst ist nur die halbe Wahrheit über die stoische Haltung. Als einen *artifex vitae*, einen Lebenskünstler geradezu bezeichnet Seneca den Menschen, der auf der Basis der Verzichtsberedtheit zur optimalen Gestaltung des Lebens fähig wäre. „Unglückliche, ihr versteht nicht, auf der Flucht zu leben!“, so appelliert er an seine Zeitgenossen und empfiehlt mit der Einsicht in die Endlichkeit, mit Abhärtung und Einübung in das Standhalten zugleich die Fähigkeit, intensiv im Augenblick zu leben. Es gälte offensiv damit umzugehen, dass uns „nichts für die kommende Nacht, ja nicht einmal für die nächste Stunde versprochen“ ist, und dem Leben ohne die falsche Hoffnung auf Dauer seine Glücksmomente abzugewinnen: „Errafft die Freuden [...] und ohne Aufschub nehmt in euch auf jede Freude“, heißt es bezeichnend.

4.

Ästhetische Distanz im Erleben der Kunst

Auf solche Lebenskunst könnte es hinauslaufen, wo immer sich der gute Wille artikuliert, aus einer Krise *das Beste zu machen*. Was liegt von hier aus näher als die Erneuerung auch der Einsicht, wie dringend wir die Künste nötig haben. Der Sternenhimmel bietet wohl den frühesten,

nicht aber den einzigen und nicht den ultimativen Anblick, der Einstellungen und Vorstellungen von ethischer Tragweite auszulösen vermag. Es sind – in der Geschichte der Menschheit wie der Individuen – die Bilder der Kunst, die Erzählungen und die Dramen der Literatur, die uns in einen Habitus der privilegierten Teilhabe einüben – und der Selbstreflexion. In der lustvoll-detachierten Betrachtung von Bildern, als „standhafte Zuschauer ästhetischer Leiden“ (Jean Paul) und in der kultivierten Hingabe an die Fülle des Wohllauts erleben wir, dass Distanz nicht Verzicht auf Unmittelbarkeit ist, ohne zugleich Gewinn an Möglichkeiten zu sein: Wahrnehmungsspielraum, Handlungsspielraum, Deutungsspielraum. Im Medium ästhetischer Distanz, wie wir sie im Theater und in der Oper genießen, lassen wir uns auf Möglichkeiten ein, die unser eigenes Leben bereichern, ohne es festzulegen. Man muss nicht dem Missverständnis einer therapeutischen, pädagogischen oder politischen Instrumentalisierung der Künste verfallen, wenn man damit rechnet, dass wir dabei etwas „lernen“: Jede gelungene Aufführung bietet in der Fülle des lustvollen Augenblicks uno actu ein Modell des Glücks und der Selbstdistanz, indem sie Muster menschlichen Umgangs mit der Realität präsentiert und zugleich die reflektierte Haltung herausfordert, die jederzeit der Lebenskunst zugute kommen kann. Auch auf diese Einsicht und ihre Umsetzung in der kulturellen Praxis sollten wir „nach Corona“ nicht verzichten.

Dr. Birgit Recki ist seit 1997 Professorin für Praktische Philosophie an der Universität Hamburg, mit Schwerpunkten in Ethik, Ästhetik sowie Anthropologie/Kulturphilosophie, dabei liegt ihr historischer Fokus im 18. Jahrhundert und in der Moderne. Sie ist Vorsitzende der Internationalen Ernst Cassirer Gesellschaft, Mitglied des Vorstandes der Stiftung Forschung für Philosophie Hannover, im wissenschaftlichen Beirat der Klassik Stiftung Weimar und Mitdirektorin des Hamburger Warburg-Hauses.



CORONA UND DAS CHOREO- GRAFIEREN

von Manuel Brug

Nähe. Natürlich sucht der Tanz auch genauso die Weite, das Entfernen, die Dis-Tanz. Die Ausmessung des Raums, die Erprobung der Dimension, das sich bewegende Subjekt auf einer Fläche zwischen Tiefe und Rampe, Zoom und Close-up. Gerade der Gegensatz, das Spiel mit Intimität und Tableau, mit Struktur, Position macht die besonderen Möglichkeiten dieser Kunstform aus.

Ich darf, weil ich kann! Choreografische Schöpfung als Überwindung von Grenzen genauso wie von Stilen, Konventionen, Routine. Vom Corps de Ballet bis zur Primaballerina von einer Hierarchie durchdrungen, die – noch weiter, nämlich bei der petit rat aus der Ballettschule beginnend – beim gloriosen Grand Défilé des Pariser Opernballetts augensichtlich wie opulent noch gepflegt wird. Als Verweis auf die ehrwürdige Tradition, die aber längst schon im Alltag und auf der Bühne durchbrochen ist. Und die eben doch in der Berührung gipfelt, wenn der Ballerino die Ballerina führt, hält, leitet, förmlich auf Händen trägt, präsentiert, strahlen lässt. Oder, in die Moderne übersetzt, sie schleudert, zieht, wirft, auffängt, umarmt. Vollkommen der Moment, wenn die Bewegung eines Paares harmonisch fließt, verschmilzt, ein gemeinsames, untrennbares Kunstwollen und -gestalten wird.

So war es. Bisher. Und so wird es wieder sein. Irgendwann. Aber was soll bis dahin sein? Was hat Corona mit dem Tanz gemacht? Was lässt der Virus noch zu, weil man Hygieneregeln ernst nehmen muss? Das ist die ganz neue Herausforderung, der sich die Tanzschöpfenden gegenwärtig stellen müssen. Die Schwanentutus haben dabei auf der Garderobenstange hängen zu bleiben. Spielplangeschäft wie gewöhnlich, das ist eben nicht. Es muss improvisiert und kreiert werden, denn wollen wir Corona-adaptierte, entbeinte, traurige Klassiker sehen? Bestimmt nicht! Und auch sehr viel des klassisch modernen und zeitgenössischen Repertoires bleibt gegenwärtig unaufführbar. Natürlich haben jetzt die Stücke Konjunktur, die sich auf den Einzelnen fokussiert hatten, die Soli und Bravour-Piecen. Aber davon wird man jenseits eines Gala-Abends nicht bewegungssatt wie emotionalgefüttert. Und wie viele Duos oder Trios gibt es, die ohne Berührung auskommen? Selbst die Männer können nicht immer nur Anton Dolins virtuos solipsistische *Variations for Four* exerzieren. Es gibt einige Werke, die auch größere Gruppen isoliert betrachten. Aber auch deren Anzahl ist endlich.

Kiran West

Werden wir nun also den Beginn einer neuen Ästhetik erleben? Wird die vierte Wand fallen? Wird der Tänzer, der auf der Bühne niemandem zu nahekommen darf, eher die Heranrückung an das ebenfalls schütter auf Abstand gesetzte Publikum suchen, um so andere Möglichkeiten der Interaktion zu finden? Auch Video könnte wichtiger werden. Vorher aufgezeichnet oder direkt übertragen – von wo auch immer. Die vereinzelt Tanzende im Dialog oder Widerspruch mit sich selbst, synchron oder zeitverzögert, ebenso wie mit den nur virtuell präsenten Kollegen.

Das war alles schon mal da, wirklich Schule gemacht haben solche, durchaus faszinierende, Möglichkeiten der Technik wie der Wahrnehmung auslotende Experimente aber nicht. Über den Gimmick- oder Gadget-Status kamen sie selten hinaus. Die Menschen im Auditorium möchten am liebsten ihren leibhaftigen Wiedergänger sehen, nicht den Avatar oder Elektroklon.

Wir können uns also in naher Zukunft im Tanz nicht der großen, vielfach durchdeklinierten Namen des Kanons bedienen, die sicheren Erfolgstücke, opulent dramatischen Abendfüller buchen, das kalkulierbare Risiko bewährte Modenamen unter den Choreografen bedienen. Die sind eben nicht pandemietauglich. Jetzt müssen neue Strategien her.

Warum also nicht Paraphrasen über die ewigen Ballett-Hits, wahrhaft isolierte, analysierte, neu gedachte, zusammengesetzte, weiterentwickelte Stücke über die schönen Stellen, die berühmten Soli, die wiedererkennbaren Nummern? Das Heute im Gestern! Es wird zudem die Stunde der jungen, der verfügbaren, der in neuen Techniken des Tanzes wie der Visualisierung erprobten Talente sein. Es muss improvisiert, es kann volles Risiko gefahren werden, denn solche Rahmenbedingungen wird es (hoffentlich) so bald nicht mehr geben.

Vielleicht findet man auch, zusammen mit der passenden Musik, dem optischen Ambiente, neue Annäherungen an eine behauptete Nähe, sei sie nur erdacht oder vorgespiegelt, die die wirkliche für das Jetzt ablöst. Von der aber auch womöglich etwas bleibt, das uns kreativ inspiriert, wenn wir uns umso erleichterter und intensiver wieder umarmen, Herzen, küssen, auf Händen tragen dürfen. Die Tänzer sich selbst wie das Publikum seine adorierten Protagonisten.

Epochen haben sich stets abgelöst, auch wenn das zunächst keiner wusste und ahnte. Auf den einmal vereinzelt Tanz der Höflinge um Ludwig XIV. als Sonnenkönig des Balletts folgten die auf Spitzenschuhen entschwebenden Luftgeister der Romantik. Deren Niedergang wurde von dem dynamischen Gesamtkunstwerk der Ballets russes abgelöst. Die wiederum mündeten in so unterschiedliche Strömungen wie den deutschen Ausdruckstanz und das Tanztheater, Martha Graham, die Neoklassiker wie George Balanchine oder John Cranko bis zu den Dekonstruktivistinnen Merce Cunningham oder William Forsythe, den erzählerischen John Neumeier, den versatilen Jiri Kylián, den flamboyanten Maurice Béjart. Plus die allerjüngste Generation.

Wird also Corona die Zeitenwende im Tanz, der Aufbruch, den mancher schon sehnlich erwartete? Wir wissen es noch nicht. Aber irgendwann werden wir schlauer sein ...

Manuel Brug ist Musikjournalist und Buchautor. Seit 1998 verantwortete er als Redakteur Klassik und Tanz bei der Welt, seit 2017 als Autor. Vorherige Stationen waren Tagesspiegel, Wochenpost, Opernwelt, Süddeutsche Zeitung sowie der Bayerische Rundfunk. Außerdem schreibt er für eine Vielzahl von Publikationen in Deutschland, Österreich und der Schweiz. 1999 erhielt er den Kritikerpreis der Salzburger Festspiele. Er sitzt in den Jurys des Preises der Deutsche Schallplattenkritik wie des Birgit Nilsson Preises. Der Münchner studierte Musikwissenschaft, Komparatistik, Französisch und Publizistik in seiner Geburtsstadt und wurde vorher an der Heinz-Bosl-Stiftung tänzerisch ausgebildet.

DESIGNMÖBEL OUTLET

UD

used-design.com



Finden Sie Ihr Lieblingsmöbel!
Bis zu 60% Rabatt

ca. 7.000 AUSSTELLUNGSMÖBEL
MESSEMODELLE · KLASSIKER

Artek, Artemide, B&B Italia, Bulthaup, Brühl, Cassina, COR, ClassiCon, Fritz Hansen, Interlübke, KFF, Knoll, Ligne Roset, Montana, Occhio, Piure, Rolf Benz, Schramm, Thonet, USM, Vitra, Vitsoe, uvm.

www.used-design.com

Da ich mich mit einem Literaten, einem Autor in und über diese Zeiten unterhalte, würde ich auch gerne Literatur zum Ausgangspunkt unseres Gesprächs nehmen. Und zwar Literatur, in denen es um Krankheit, um eine Seuche geht. Die Hauptfigur der Erzählung Die Maske des roten Todes von Edgar Allan Poe heißt Prospero. Im Namen steckt schon der Hinweis auf seinen Reichtum: prosperous. Wenn du an diese Arroganz und Hybris dieses Prospero denkst, der sich mit handverlesenen Freunden und opportunistischen Speichelleckern in sein Schloss einschließt, um der Pest zu entgehen, die draußen wütet und die Armen dahinrafft – würdest du eine Parallele heute oder in künftigen Zeiten sehen? Welche Prosperos wird es geben, die es sich leisten können, die Tore abzuschließen?

Wer glaubt, die Tore schließen zu können, sich hinter einer Schanze verstecken zu können, hat wenig bis gar nichts verstanden. Ich gehöre nicht zu denen, die glauben, dass Menschen verständig und reif aus Krisen hervorgehen. Das ist der Mythos des wohlhabenden Bürgers, für den sich alles, wenn er einen Blick wirft auf die Verhältnisse, sich eben als Verhältnisse zeigt. Das ist schon mal ein Riesenfehler. Der Bürger muss nur einen Blick werfen auf die dahinschmelzende Seife, und schon hat er eine verstörende Unruhe im eigenen Haus festgestellt. Geordnete oder ungeordnete Verhältnisse – wer heute in diesen Kategorien denkt, begreift diese Krise nur als Unterbrechung. Natürlich wird sich für einige das Danach wie das Davor zeigen. Man hat vielleicht Schaden genommen, das werden wir in einigen Monaten sehen. Ich komme ja immer wieder ins Gespräch mit Menschen, die kleine Läden haben, Buchhändler beispielsweise. Die sagen, wir können einpacken. Wir überbrücken die Zeit mit kleinen Unterstützungen oder Einsparungen. Aber wenn nicht mehr gestundet wird, dann schlagen die alten Verhältnisse zu: du musst bezahlen.

Es gibt eine wunderbar krude Verfilmung der Poe-Erzählung von Roger Corman. Da ist die Rede davon, dass jeder, der dem Tod ins Auge blickt, zum ersten Mal ins eigene Gesicht schaut, weil es nun befreit ist von der Maske. Welche Masken werden im Angesicht der Bedrohung fallengelassen, welche Masken von welchen Leuten werden hoffentlich fallen?

Ich torkle durch die Verhältnisse

Johannes Blum
im Gespräch mit
Feridun Zaimoglu

Es werden überall die Masken fallen, wo man glaubt sich abschließen zu können in gated communities, ob das Berlin Mitte oder Hamburg Eppendorf ist – nichts gegen die Schönheit, nichts gegen die schönen Dinge, die man sich leisten zu müssen glaubt, hässlich ist vieles von alleine. Ein Tanz der Masken ist es ja, wenn man genau weiß, welches Parteichen man wählt, in welchem Lädchen man einkauft, mit welchen Leuten man spricht, welche Kinderwägelchen man schiebt. Dort werden Masken fallen, wo man „unter uns“ ist, wo man die Welt nicht zu verstehen sucht, aber gerne schwätzt von Welthaltigkeit, wo man zweimal infolge Die Zeit durchgelesen hat, viereinhalb talkshows gesehen hat und dann behauptet, dass das an Weltzugehörigkeit doch reichen muss. Wer gestern nicht zugewandt war und sich was vorlog, wird morgen nicht besser drauf sein. Ich rechne mit schallenden Schlägen, und das sagt einer, der viele Schläge eingesteckt hat und einstecken wird. Ich torkle durch die Verhältnisse, ich gehe halbwach durch die Tage, ich nehme mich nicht aus. Nichts ist schlimmer als diese selbstgerechten Vorstadtgurus, die davon sprechen, dass die Seuche lebt, und wir seien des Todes. Nein, das gilt für mich auch.

Ein weiterer Autor, Albert Camus hat Die Pest geschrieben, ein Buch, in dem die Seuche symbolisch für die Bedrohung Frankreichs durch die Naziherrschaft steht. Von ihm gibt es einen anderen Text Der Mensch in der Revolte. Im Französischen hat „revolter“ nicht nur die schmale Bedeutung von Rebellion, sondern auch von Veränderung, Umwendung, Erneuerung der Selbstdefinition (auch eine Art Maskenverlust).

Könntest du dir vorstellen, dass Verhältnisse wie zurzeit in den USA zu bürgerkriegsähnlichen Ausbrüchen führen könnten, einer Art Hamburg-G20-Lage?

Das glaube ich nicht. Wir haben ja im Deutschen die beiden schönen Worte Aufbruch und Aufruhr, aufbrechen und sich rühren. Wer gestern die Gnadenlosigkeit gelernt hat, wird das morgen auch tun. Es gibt die Lumpen, die sich beschwert haben, dass sie Rücksicht nehmen sollen auf die Alten. Wir müssen uns die Namen dieser Lumpen merken, damit wir sie erkennen, wenn sie uns morgen mit der Moral kommen. Jeder wird alt, jeder stirbt. Ich habe nie geglaubt, dass das Volk zur Vernunft fähig ist, das macht mich zu einem der Düsternen. Ich glaube nicht daran, dass der Mensch, wenn er in seine Freiheit entlassen wird, die guten Momente seiner Freiheit auskostet, denn das geschieht immer auf

Kosten der anderen. Wer sind die Seuchengewinnler? Das sind die Rechten, die den Fremden schon immer als Seuchenträger angeschwärzt haben. Die gilt es zu beobachten, ihr Temperament wird in diesen Zeiten angefacht. Wenn es zu riots kommt, dann von rechts.

Ein anderer Autor ist Boccaccio in seinem Decamerone. Es geht hier aber nicht um die Ablenkung durch schnöden Luxus, sondern um das Erzählen gegen die Seuche, also um Literatur. Aber auch hier schließen sich die Privilegierten ein. Ist das eine Geste größter Herzlosigkeit oder legitime Strategie zum Überleben? Natürlich ist das schön unverschämt. Braucht es des Realitätsverlusts, um zu Kunst zu gelangen? Oder zur Lebenslust? Sich ganz der Wirklichkeit zuzuwenden, war niemals gut. Man verätzt und hat nichts davon. Ich bin in diesen Wochen befasst mit Geschichten und längeren Texten, an denen ich arbeite, ich begeben mich in die Geschichten auf dem Papier, und es ist eine Schöne-Welt-Flucht, denn diese Welt muss man fliehen. Ich lese Gedichte, lese und schreibe, mache meine Gewaltmärsche im dicken Wintermantel mit dicken, schwarzen Lederhandschuhen und einer Maske. Ich sehe da aus wie ein Pestdoktor, und manch einer springt zur Seite. Was ist wirklich, und wann begibt man sich in die Wirklichkeit? Ich gehe hinaus, und ich gehe hinein. Aber ich bin begeistert davon, dass man sich nicht der Wirklichkeit ergibt, was soll es denn bringen? Vernunft – ein Hoch auf den gesunden Menschenverstand und die Vernunft, ja. Ich habe natürlich Hygienetücher und Desinfektionsmittel, und ich trage Latexhandschuhe, wenn ich am Geldautomaten die Tasten drücke. Man findet also Lösungen. Die Beherrschung technischer Standards soll aber nicht überschätzt werden von den großen „Realisten“. Man begeben sich also in seine eigene Geschichte, in den Luxus der Weltflucht. Man bekommt dabei gute Laune, und das ist auch wichtig.

Du nimmst in den Spaziergängen eine Welt auf und begibst dich damit nach Hause. Dadurch nimmst du Distanz auf. Gerade die Rechten und die Anhänger der Verschwörungstheorien unterlaufen aber diese Distanz, wie mir scheint. Sie machen sie zu klein. Ich gehöre der alten Zeit an und halte viel vom Wohlverhaltensgebot. Höflichkeit ist für mich besser als Zucht und Ordnung. Deshalb halte ich viel von einem sympathischen Abstand. Man hat oft genug von Leuten gesagt bekommen, dass es zur Lebenslust gehört, laut zu brüllen und Temperament und Temperatur zu zeigen. Papperlapapp. Das sind Lügen. Nur Idioten sind durchlässig. Abständigkeit ist ein schönes Zeichen der abendländischen Kultur.

Jetzt komme ich zu einem Autor, der die Lage einer Seuche beschreibt, nämlich Gabriel García Márquez in seinem Roman Liebe in Zeiten der Cholera, eine Geschichte über eine Kontaktaufnahme zweier Menschen, der eine 30-jährige Distanz folgt und darauf schließlich die Erfüllung der Liebe. Ist denn die Liebe stärker als die Pandemie?

Nein, nein, nein! Wir sind nicht auf dem Jahrmarkt. ... Und doch, nach dreimal nein ... ja! Es wird zwar oft von Sachzwängen gesprochen, von Maßnahmen, von Vorsicht ...

Wie flirtet man denn mit einer Maske?

Mit den Augen! Man kann die Lügner jetzt besser entlarven. Die ganze Mimik des Gesichts, die sonst ablenkt, ist ja weg. Man sieht, ob das Lächeln die Augen erreicht oder nicht. Der sonstige Apparat der Gesichtsmotorik kann täuschen. Wir sind verhüllt, trotz des Vermummungsverbots, wir tragen Masken und sind zu Augenmenschen geworden. In den ersten zwei Wochen waren die Menschen schüchtern. Auch ich.

Wie werden wir uns erinnern an solche Situationen? Später. Auch an Situationen, die uns geschenkt wurden. Ich war selbst leider nicht in Venedig, als das Wasser wieder klar wurde.

Es gibt nur eine Majestät, den Herrn, alles andere wird erbärmlich, wenn es versucht, mächtig zu erscheinen. Ich habe gebetet in diesen Tagen. Ich werde mich erinnern an Nächte der großen Verzweiflung wegen meiner Eltern, mein Vater ist 80, meine Mutter 78. Es ging ihnen schlecht. Wir wissen nicht genau, was es war, aber es hat zwei Monate gedauert. Ich werde mich erinnern an verzweifelte Nächte, an das Aufwachen mitten in der Nacht, nassgeschwitzt. Das Ausschwitzen einer Verzweiflung. Aber ich habe immer wieder aufs Wasser geschaut, das war mir eine große Erleichterung. Und zum Himmel geschaut. Und da habe ich wieder gemerkt, wie großartig und mir völlig unverständlich es ist, dass Vögel fliegen können. Daran, an diese beiden Sachen, werde ich mich erinnern.

Glaubst du, wir werden Ähnliches erfahren wie nach den Anschlägen vom 11. September, als mit den Kontrollen an den Flughäfen begonnen wurde unter der unmittelbaren Gefahr, die aber immer noch angewandt werden und selbstverständlich geworden sind. Werden wir merken, wann die Corona-Zeit zu Ende ist?

Das ist die große Frage: wann ist die Seuche überwunden, wann können wir sagen, wir sind da heil herausgekommen. Ich höre den Menschen zu, was sie über das Kommende sagen, über eine zweite Welle im Herbst, dass auch sie wieder verschwinden kann. Was ich schade fand: Lange Zeit hat man die hohe Zahl der Genesenen nicht so richtig vernommen. Das hätte den Menschen eventuell Trost und Mut zusprechen können, in der Gegenwart für die Zukunft. Was sonst? Ob der Händedruck für immer abgeschafft ist, oder ob es das war mit der Bussi-Bussi-Gesellschaft ...

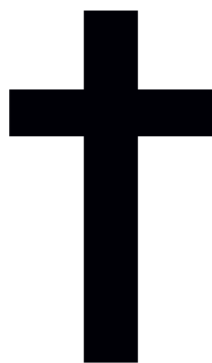
Feridun Zaimoglu ist ein deutscher Schriftsteller und bildender Künstler türkischer Herkunft. Er studierte Kunst und Humanmedizin in Kiel. Außer seinen preisgekrönten Büchern, wie „Kanak Sprak“ und „Abschaum – Die wahre Geschichte von Ertan Ongun“, verfasst er zudem noch Theaterstücke sowie Drehbücher und beteiligt sich an politischen Debatten. Als freier Journalist schreibt er u. a. für Die Zeit, Die Welt und den Tagesspiegel Literaturkritiken und Essays.

Nichts widerspiegelt die Koexistenz alles Gegensätzlichen so spielend wie die Musik. Das Chaos und die Widersprüchlichkeit der Gefühle und des Geistes, sie können in ganzer Klarheit und Ausdruckskraft direkt nebeneinander oder sogar übereinander und ineinander notiert und hörbar werden und



so vollständig sein, dass alles klar wird und da ist und doch vollkommen isoliert Musik bleibt.

Es gibt kein Ding ohne sein Gegenteil, das wissen wir; es ist uns bewusst. Das bedeutet: wir haben das Gewissen und das Gewissenlose (in uns) und diese beiden bedingen sich. Dass wir sterben, dass unsere Leben bedroht sind und wir Leben bedrohen und Leben nehmen, ist ein Fakt, mit dem wir leben, jeden Tag. Dass in unserem Grund-



gesetz der erste Satz lautet „Die Würde des Menschen ist unantastbar“ ist auch ein Fakt, mit dem wir argumentieren, jeden Tag. Haltung und Handlung liegen aber hier nicht beieinander. Wie das möglich ist, zeigt uns die Musik. Sie zeigt uns vielfach, wie sehr wir uns selbst ausgeliefert sind. Wie der Verstand nur ein Aspekt unserer Handlungen ist.

Corona bringt uns eine Bedrohung, die so greifbar und erlebbar ist, dass eine Ethik in

Kraft tritt, die bei gleich großen oder größeren Bedrohungen, die aber weniger greifbar und erlebbar sind, wie die Krise unseres Klimas, der Hunger oder die Geflohenen an unseren Grenzen, nicht in Kraft tritt. Weil weniger Gefahr besteht, dass wir direkt in ein menschliches Gesicht schauen müssen, und sagen: „Wir retten dich nicht!“? So nehme ich an. Der Verrat am eigenen Selbst ist zu groß, wenn ein solcher Schritt direkt getan werden muss; solange er, zwar bei vollem Bewusstsein und jeden Tag, aber indirekt vollzogen wird, ist er möglich.

Jetzt haben wir es mit einer Situation zu tun, die einen unvermutet großen ethischen Schritt zur Folge hatte: das Stilllegen unseres Systems, zur Rettung unserer Leben. Zu vermuten wäre eher die Rettung unseres

Vor dem Virus sind wir alle gleich. Das ist wahr und dennoch zeigt sich glasklar, wie ungleich wir zueinander aufgestellt sind und wie ungerecht. Selbst im eigenen Land und wieviel mehr global gesehen. Und die große,



Fragen an die Ambiguitäts-Toleranz

von Jette Steckel

Systems gewesen. Aber nein: es geht! Dinge, die bis dato nicht für möglich gehalten worden waren, werden binnen weniger Tage möglich und Delfine schwimmen in Venedig. So unglaublich, wie in der Oper.

Welche Fragen ergeben sich daraus bei einem Nachdenken über eine Zeit nach Corona?

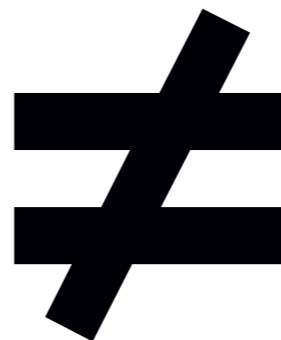
Wir sind in der Lage, unser Leben grundlegend zu verändern. Wenn wir dem Ethos folgen wollen, das uns durch diese Krise leiten soll – den Schutz der Mitmenschen, müssten wir dem entsprechend auch unseren Umgang mit Menschen in Teilen der Welt, die wir bis dato ausbeuten, auf Menschen, die bei uns Schutz suchen und auf unseren Planeten selbst anwenden. Das ist die schlichte Konsequenz, nicht zuletzt aus dem oben zitierten Satz, unserem Grundgesetz, und auch aus unseren Handlungen als Gesellschaft im Angesicht der direkten Bedrohung unserer Leben durch ein Virus.

erschütternde Frage ist: können wir Menschen uns überhaupt konsequent einem Grundsatz gegenüber verhalten? – wollen wir das und kann eine Demokratie wie unsere Gerechtigkeit bewirken, oder eben ausschließlich Kompromiss? Ist ein Schritt, der so klar eine Haltung verfolgt, wie wir ihn in der Konsequenz von Corona durch unsere Regierung erlebt haben, nur als zentrale Machtausübung möglich? Ein Schritt, so entschieden und folgenreich, dass sich an ihm ablesen lässt, in welchem Maße wir Konsequenzen ziehen müssten, wenn wir seinen Impuls ernst nähmen. Wir müssten unsere Demokratie auf Grundlagen aufbauen, die absichern, dass bestimmte Grundsätze nicht unterschritten werden: wir bräuchten ein bedingungsloses Grundeinkommen, um die kulturelhaltende Mittelschicht nicht zu verlieren und die Vergrößerung der sozialen Schere umzukehren, jeder sollte außerdem eine Investmentprämie bekommen, also einen Betrag für Crowdfun-

ding, um in Innovationen, soziale, ökonomische oder kulturelle Projekte investieren zu können, und so Einfluss auf die Entwicklung der Wirtschaft nehmen können. Wir müssen derartig große Einschnitte in unsere Mobilität und unseren Handel erlauben, wie sie das Virus gefordert hat und noch fordert – und der Planet dankt es uns mit unmittelbarem Aufatmen. In der Konsequenz dieser Einschnitte liegt die Veränderung des globalen Handelsflusses und der Mobilität. Wir müssten, im übertragenden Sinne, die „Zugänglichkeit des Beatmungsgerätes für jeden von uns“ global denken, und in diesem Gedanken liegt eben die Herausforderung der Öffnung unserer ethischen Grenzen über unsere geografischen Grenzen hinaus. Die Beschränkung unserer Grenzenlosigkeit, was die vermeintlichen



Vorteile der westlichen Welt angeht, auf ein Maß, das unseren Vorteil, also das metaphorische Beatmungsgerät, nicht für andere Teile der Welt unzugänglich macht; ein Aufstand des Gewissens, wie Jean Ziegler das nennt, – wäre der möglich? Wir müssten uns also beschränken und bereit sein, einem Lebensstandard zuzustimmen, der es möglich macht, dass alle Menschen ihn halten.

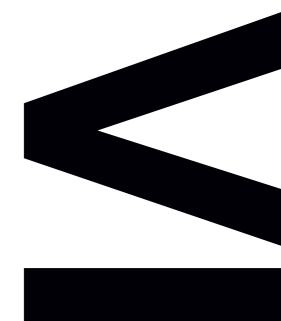
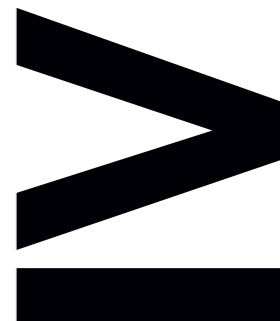


In der Folge des Ethos müsste auch stehen, dass wir nichts produzieren, was dazu da ist, Menschenleben zu nehmen und nicht so produzieren, dass dabei Tier, Natur oder andere Menschen ausgebeutet werden. Wir dürften nicht zulassen, Menschenrechtler in europäischen Gefängnissen zu inhaftieren sowie Menschen in unseren Meeren ertrinken zu lassen.

Das alles scheint mir, müsste die Folge sein, von dem, wozu wir uns mit dem Schritt, unsere Systeme zu regulieren, um Menschen nicht sterben zu lassen, entschieden haben. Dass wir es können und dass es möglich ist, haben wir jetzt und mit großem Erstaunen festgestellt. Aber welche Kraft in uns ist es, die uns, wider besseres Wissen, bis dato den gewaltsamen Tod von Menschen akzeptieren lässt? Das Ruinieren unseres Lebensraumes zulässt? Müssen wir direkt in die Augen eines Menschen schauen, um in unserem Gewissen berührt zu werden? Oder brauchen wir nicht sogar eigentlich das Erlebnis der Grenzüberschreitung, des Rausches, der Rücksichtslosigkeit – die Egomane, um durch den Widerspruch, das Erlebnis von Konstruktivem und Destruktivem, unseren Geist zu stärken? Wird das Leben durch seine Ambiguität überhaupt erst erfahrbar für uns? Wenn alles zum Guten gewendet wäre, wären wir dann nicht tot? Genießen wir die Ignoranz, die Bequemlichkeit, den Vorteil, den Vorzug, das Privileg, das Leben als äußerlich Privilegierte? Leben wir in einer Art Rausch der Privilegietheit und sie uns zu „leisten“ verschafft uns ein Gefühl von Genugtuung und Freiheit?

In diesen Fragen müssten wir, wie mir scheint, zu einer Ehrlichkeit gelangen. Wir müssten einsehen, dass in der Folge unseres

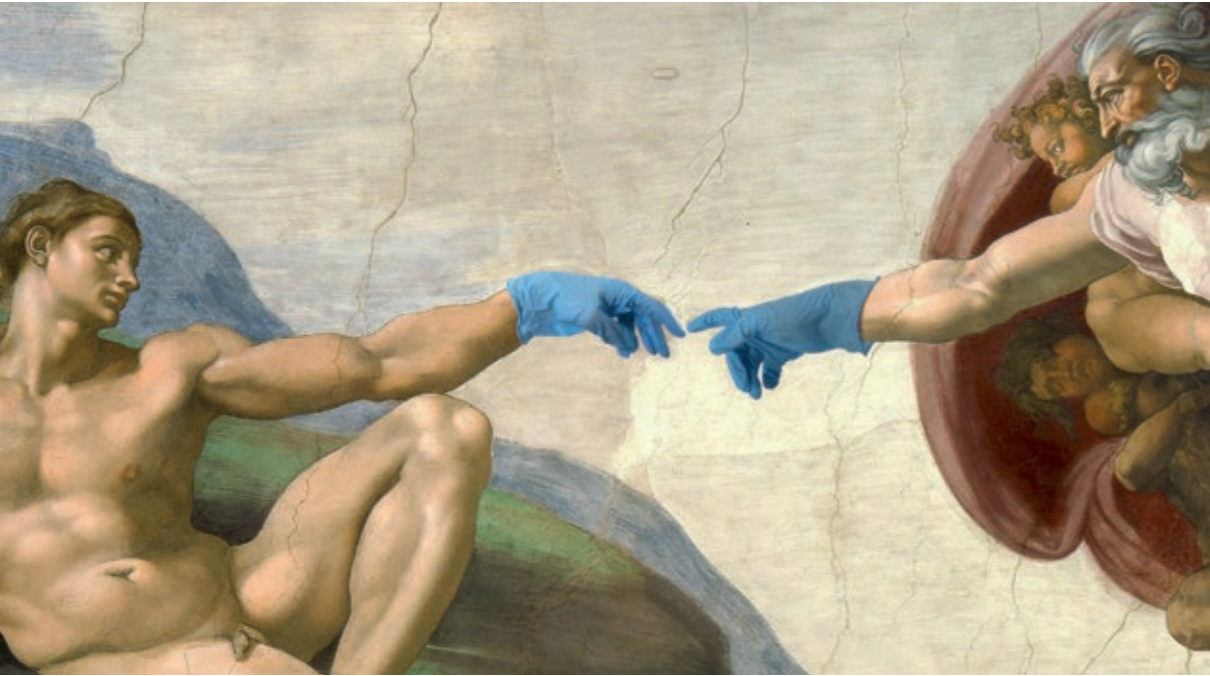
Krisen-Ethos und des ersten Artikels unseres Grundgesetzes mehr und grundlegender verändert werden müsste, unsere Solidaritätspotenziale weiter befreien, anfangen und die Krise als Chance nutzen! Oder aber eingestehen – dass es sich beim Schutz der Menschenwürde allenfalls um eine Absicht handelt, denn um ein Gesetz, das für uns in



Kraft ist oder durch Corona in Kraft getreten ist.

Vielleicht können wir in der Musik, die im Stande ist, das Unvereinbare in sich zu vereinen auch Anleitung zum Handeln finden, das vermeintlich Unantastbare, aber ständig Angetastete, nicht mehr anzutasten: die Würde jedes Lebens.

Jette Steckel ist Hausregisseurin am Thalia Theater und inszeniert außerdem in Berlin, Köln und Wien. An der Staatsoper Hamburg realisierte sie 2015 die Uraufführung von Michael Wertmüllers „Weine nicht, singe“ in der opera stabile und 2016 Mozarts „Die Zauberflöte“. Ihr Operndebüt gab sie 2013 mit Puccinis „Tosca“ am Theater Basel. Ausgezeichnet wurde sie u. a. 2007 als Nachwuchsregisseurin des Jahres von der Zeitschrift „theater heute“, zwei Mal mit dem Rolf-Mares-Preis in der Kategorie „Herausragende Inszenierung“ – für „Don Carlos“ (2011) und für „Brilka – Das 8. Leben“ (2017) und 2015 mit dem Theaterpreis Der Faust für „Die Tragödie von Romeo und Julia“.



Reisen zum neuen Wir

von Richard Eckstein

Dieses Phänomen kannte man schon: Bestimmte Umstände oder Vorkommnisse erlangen – manchmal urplötzlich, manchmal sich langsam steigernd – eine Mächtigkeit, dass sie zum (alles) beherrschenden Thema werden. Oftmals findet ein solches Thema als neuartiger Begriff sprachlichen Niederschlag, den man mit dem bloßen Verdikt „Modewort“ nicht mehr abtun kann.

In der Tourismusbranche gab es in den vergangenen Jahren eine intensive inhaltliche Auseinandersetzung mit dem Terminus „Overtourism“. Bei den meisten Studienreiseunternehmen jedenfalls. Gemeint ist eine Entwicklung, die das Entstehen von offen zutage tretenden Konflikten zwischen Einheimischen und Besuchern an stark besuchten Hotspots wie dem Markusplatz oder der Rialto-Brücke in Venedig beschreibt. Über 500 Kreuzfahrtschiffe überfluten die Lagunenstadt pro Jahr mit jeweils Tausenden von Menschen – aber nur für wenige Stunden. Die Bewohner der Serenissima profitieren kaum davon. Zudem kann die Unmenge der sie umgebenden Touristen auf Reisegäste selbst störend wirken. Und was soll der an Land und Leuten interessierte Teilnehmer einer Gruppenreise denken, wenn er in Lissabon die Aufschrift „refugees welcome, tourists piss off“ an einer Häuserwand erblicken muss?!

Zwei Überlegungen stehen hier im Gegensatz zueinander. Zum einen der Bildungsaspekt, die Horizonterweiterung beim Reisen, zum anderen das Verbrauchen von Ressourcen vor Ort. Ein Alexander von Humboldt zugeschriebenes Zitat scheint es – ex negativo – auf den Punkt zu bringen: „Die gefährlichste aller Weltanschauungen ist die Weltanschauung der Leute, welche die Welt nie angeschaut haben.“ Wenn Hans Magnus Enzensberger sagt „Der Tourist zerstört, was er sucht, indem er es findet“, widerspricht er Humboldt keineswegs, sondern ergänzt den Gedanken des Forschungsreisenden aus dem 19. Jahrhundert um den gewichtigen Blickwinkel von zeitgenössischem Massentourismus und seiner Auswirkungen.

Darstellende Kunst und Studienreisen haben strukturell manches gemeinsam. Der Reiseleiter mutiert häufig zum anleitend-dienenden Maître de Plaisir und findet in seiner Gruppe hoffentlich ein dankbares Publikum. Stückdramaturgie bzw. Besichtigungsrahmen haben die großen Baumeister, Maler, Bildhauer oder die Natur selber geschrieben. Wie wird sich nun Corona auf Schauspiel, Oper, Konzert, Ballett – dem eigentlichen Ziel vieler Eventtrips – auswirken? Ebenso wie auf die Verfasstheit von Gruppenreisen an sich?

Auch hier scheint die Kluft zunächst schwer überbrückbar. Wurde Reisen in einer Gruppe von Gleichgesinnten vor Corona zumeist als Vorteil in organisatorischer und sozialer Hinsicht wahrgenommen, stellt die Nähe von Mitreisenden jetzt eine potenzielle gesundheitliche Gefahr dar. Vergleichbar einem bisherigen, relativ eng sitzenden Theaterpublikum. Schlichtweg ein Dilemma. Jeder, der das Theater wirklich liebt (und bislang nicht nur aus rein gesellschaftlichen Gründen als Zaungast fungiert hat), wird sich binnen Kurzem vor die Aufgabe gestellt sehen, die eigene Angst vor Ansteckung zurückzudrängen. Um genau diese Liebe wieder ausleben zu können. Insofern das Risiko überschaubar bleibt. Freiheit und Sicherheit werden wohl nie in gleichem Maß gesamtgesellschaftlich oder gar individuell realisiert werden können. Eigentlich eine Binsenweisheit. Der saloppe Spruch „no risk, no fun“ heutiger Jugendlicher hallt derzeit stärker nach als je gedacht. Um nicht missverstanden zu werden: Verstärkte Hygienemaßnahmen und Abstandsgebote – wo immer nötig und sinnvoll – müssen integraler Bestandteil zukünftiger Besucherkonzepte in Theatern und bei Gruppenstudienreisen sein. Mit entsprechend zusätzlichem Aufwand in Planung, Organisation und Durchführung, überlegten Reiserouten sowie mit einem modernen Audiosystem, das dem Einzelnen ein großes Maß an Bewegungsfreiheit verleiht und den Guide akustisch präsent sein lässt, kann man die unterschiedlichen Anspruchshaltungen gewiss unter einen Hut bringen. Hieran wird bereits mit Hochdruck gearbeitet. Die dicht aufsteigenden steinernen Sitzreihen im Dionysos-Theater am Fuß der Akropolis in Athen können uns zuversichtlich machen, dass es auch in naher Zukunft Zuschauer und Zuhörer als Live-Erlebnis-Gemeinschaft geben wird. Schließlich wurden dort in der ersten Hälfte des fünften vorchristlichen Jahrhunderts alle uns überlieferten Tragödien von Aischylos, Sophokles und Euripides uraufgeführt. Und in der 2500 Jahre alten europäischen Theatergeschichte ist die gegenwärtige Pandemie weder die erste, noch die schlimmste, noch wird sie die letzte sein.

Für die mitteleuropäische Bühnenlandschaft – übrigens die dichteste des Planeten und längst UNESCO-Welterbe-würdig – ist eine derart lange Schließzeit wie durch Corona bedingt schlichtweg eine Katastrophe. Nicht nur, weil Künstler und alle anderen Gewerke am Theater sich zurecht als „Berufene“ fühlen dürfen (das trifft auf die meisten Tierpfleger in Hagenbeck freilich ebenso zu!), sondern weil sie direkt oder indirekt auf den Feedback-Austausch mit ihrem Publikum angewiesen sind. Ob auf oder hinter der Bühne stehend oder im Orchestergraben sitzend, ob in den Werkstätten, in der Verwaltung oder im künstlerischen Betrieb tätig. Man muss sich erinnern, dass sich der Begriff „Theater“ vom griechischen Verb θεᾶσθαι/theasthai ableitet, was „zuschauen, anschauen“ bedeutet. Theater definiert sich folglich nicht primär durch eine Bühnenaktion, sondern dadurch, dass dieser Bühnenaktion Personen als an der Produktion Unbeteiligte beiwohnen. Theater ohne Zuschauer ist kein Theater, sondern Onanie. Andreas Beck, Intendant des Bayerischen Staatsschauspiels, hat diese Betrachtung in einem Interview mit der Süddeutschen Zeitung unlängst variierend fortgesponnen: „Persönlich habe ich ein Problem mit dem Streaming. Ich mag nicht diese Unverbindlichkeit, die da entsteht. Schauspieler müssen erhaben sein. Wenn

ich auf die runterschaue auf einem Zwölf-Zoll-Bildschirm, dann stimmt schon die Proportion nicht. Auch das Sehverhalten dabei finde ich problematisch: Da klickt man rein und wieder raus, mag ich's, mag ich's nicht? Ich finde, dass Kunst auch eine Frage der Konzentration ist, auf Seiten der Spielenden wie auf Seiten der Zuschauer.“ Eben: Zum gemeinsamen Live-Erlebnis vor Ort gibt es keine gleichrangigen Alternativen. Wie beim Reisen auch ... Was jeder Aficionado von Darstellender Kunst gerade erlebt, wird in der Psychologie „Deprivation“ genannt, der Entzug von etwas Erwünschtem, Ersehntem, als selbstverständlich Empfundener. Eine Hilfe zur Überwindung dieser Phase mag die Erinnerung an überragende künstlerische Leistungen auf den Brettern der Hamburgischen Staatsoper in den vergangenen Jahren sein – beispielsweise an den Bariton Ambrogio Maestri als (stimmlich wie körperlich raumfüllende) Titelfigur in Verdis letzter Oper *Falstaff* oder an die drahtige Intensität, mit der Aleix Martínez, Solist des Hamburg Ballett, die Hauptrolle „Ein Tänzer als Ludwig van Beethoven“ in John Neumeiers *Beethoven-Projekt* interpretiert hat. Gerade die Sehnsucht nach Wiederholung und Weiterführung solcher unvergesslichen Momente verleiht Kraft.

Wir werden uns daran gewöhnen müssen, verstärkt mit beständigen, scheinbar unauflösbaren Widersprüchen – wie dem menschlichen Grundbedürfnis nach Nähe und Geborgenheit versus einer darauf resultierenden Gesundheitsgefährdung – zu leben. Exakt darin liegt aber die positive Chance für die Zukunft. Denn hierzu gehört Mut – völlig unabhängig vom jeweiligen Lebensalter. Mut erfordert es auch, nach dem zu verzeichnenden Lockdown-Bruch die Rückkehr zu problematischen Freizeitgewohnheiten unserer Gesellschaft zu vermeiden. Klimaschutz und Nachhaltigkeit müssen weiter an Bedeutung gewinnen. Sind Flüge ohne generelle oder individuelle CO₂-Kompensation überhaupt noch verantwortbar? Die Fische, die wieder in den vom überbordenden Schiffsverkehr sonst verschlammten – Kanälen des menschenleeren Venedig gesichtet wurden, dürfen keine Randnotiz einer lästigen Pandemie bleiben.

Richard Eckstein ist Reiseleiter und Produktmanager für Studiosus Reisen München und geht seit 2011 regelmäßig mit Abonnenten und Freunden der Hamburgischen Staatsoper auf Reisen. Zudem ist er als Kulturjournalist, u. a. für BR Klassik und Crescendo, und als Dozent tätig und leitet öffentliche Künstlergespräche mit prominenten Kunst- und Kulturschaffenden. Studiert hat er in München Musikwissenschaft, Theaterwissenschaft, Neuere Deutsche Literatur, Kunstgeschichte und Philosophie – sowie Dramaturgie an der Bayerischen Theaterakademie.

Gesuchte Nähe

Wann wurden mir jemals so viele Links zu Operaufzeichnungen im Internet zugeschickt wie in den letzten Monaten, wann habe ich je zuvor so viele angeklickt? Es waren bekannte Produktionen dabei und Neuentdeckungen. Aktuelle Inszenierungen wecken den Wunsch, sie jetzt auch noch live im Opernhaus mitzuerleben. Nein, nicht jetzt gleich, später, irgendwann später, wenn die Krise vorbei und es wieder möglich ist, Anderen nahe und Teil eines Opernpublikums zu sein.

Bekanntermaßen sind die Türen der Hamburger Staatsoper dem Publikum für eine Weile verschlossen. Die Spielsaison 2019/20 endete nicht vor der obligatorischen Sommerpause mit einem Fest von Klängen, filigranen Hebefiguren und dynamischen Luftsprüngen, sondern abrupt am 13. März ohne aufbrausenden Jubel und frenetischen Schlussapplaus. Corona-Pandemie: das enge Zusammensein in Gruppen, im Orchester Musizieren, miteinander Singen, Tanzen im Corps de Ballet, körperliche Nähe – ein Gesundheitsrisiko, auch für das Publikum.

Wir sind viele, dicht beieinander, das macht uns aus. Wer hat jetzt nicht das Schlange-Stehen an den Garderoben vor Augen, das Getümmel in den Foyers, die Körperberührungen beim Einnehmen der Sitze und die Stehauf-Zuschauerwelle, die eindrucksvoll auf- und abebbt, wenn nach dem dritten Klingeln die letzten freien Mittelplätze hastig geentert werden. Noch vor allen Verordnungen sagt die Vernunft: Es ist Zeit, das Meidungsgebot „Du sollst nicht nahekomen!“ einzuhalten. Auch wenn es schon in legendären Vor-Corona-Zeiten Opernbesucher gegeben haben soll, die meinten, ihre verschleppte Bronchitis bestens während einer mit Pianissimi durchhauchten Opernvorstellung abhusten zu können, liegt es auf der Hand, dass in solch viralen Krisenzeiten ein körperbezogenes Nähe-Tabu greifen muss. Wir haben verstanden: in die Oper wirklich erst später wieder. Krisendebatten sind angesagt.

Kulturpolitik und Feuilleton reklamieren die Relevanz der Bühnenkünste für das gesellschaftliche Miteinander. Die Stellungnahmen sind so wichtig wie paradox. Denn Relevanz ist nicht per se gegeben und kann auch nicht kategorisch zugesprochen werden. Was relevant ist, erweist sich durch seine situationsbedingte Notwendigkeit und Wirksamkeit im Hinblick auf Bedarfe. Besonders in Krisenzeiten verschieben sich Relevanzen eklatant. Bewährte Organisationsformen werden dysfunktional, verlässliche Vorgänge geraten außer Kontrolle, das eingespielte Miteinander stellt sich als Gefahr heraus. Alternativen zu bisherigen Routinen müssen gefunden und neue Verhaltensweisen eingeübt werden. Hier sind sachkundige Pragmatiker gefragt. Aber nicht zu vergessen: Krisenzeiten sind auch mit hohem emotionalem Aufwand verbunden. Erwartetes findet nicht statt, Erhofftes zerschlägt sich, Ängste und Unsicherheiten entstehen. In der Bevölkerung

machen sich diffuse Stimmungen breit. Das ist die Stunde der Bühnenkunst, jetzt kann sie ihre Relevanz unter Beweis stellen. Sie entwickelt ohnehin seit je ihre Stoffe mit gutem Grund aus Umbruchs- und Krisenerlebnissen. Denn eine individuell je unterschiedlich erlebte Krise kann erst dann zu einer geteilten kulturellen Erfahrung werden, wenn sie in einen Erzählzusammenhang gebracht, auf dramatisch verdichtete Weise der Öffentlichkeit vor Augen geführt und somit auch gemeinsam emotional erlebbar wird.

Insbesondere die Oper verfügt mit ihren sich wechselseitig verstärkenden Affektpotenzialen von Orchestermusik, Singstimmen, theatralem Spiel und Tanz über ausdrucksstarke Mittel, um für das Publikum emotionale Resonanzräume kreieren zu können. Doch die mit multiplen Krisen einhergehende Pandemie hat die Bühnenkünste in eine Darstellungskrise gestürzt. Die Oper darf ausgerechnet jetzt ihre Relevanz, die sie für die gesellschaftliche Verarbeitung der Krise ohne Zweifel unter Beweis stellen könnte, nicht zeigen. Diese Darstellungskrise hat auch uns als Teil eines Publikums in einen Krisenmodus versetzt. Wir sind zu verhinderten Operngängern vereinzelt. Wie gut, dass jetzt Mitschnitte von abgespielten und aktuellen Inszenierungen die Möglichkeit bieten, das geforderte Nähe-Tabu einzuhalten und doch ganz nah an der Oper dran zu sein.

Vom heimischen Sitzplatz aus sehen wir dank ausgefeilter Kamera-Regie nicht nur aus unterschiedlichen Perspektiven und Distanzen auf ein Orchester- und Bühnengeschehen, sondern auch immer wieder Nahaufnahmen, vor allem von Sängerinnen und Sängern. Bietet der Spielfilm seinen Zuschauern das sublimen Mienenspiel schweigender Protagonisten im Großformat zur Lesbarkeit innerer Regungen an, so können Opernsänger, deren Gesichtsmuskulatur in den Dienst des zum Gesang geöffneten Munds gestellt ist, hier ohne Abstands-Aura schwerlich punkten. So entsteht durch Übernahme eines genuin filmischen Ausdrucksvokabulars für nachinszenierte Opern leicht der Eindruck, dass diese in ihren Mitteln zu überschminkt und gar zu dicht herangerückt sind, um wirklich nahe gehen zu können. Und dennoch ist die einmal professionell gefilmte Oper, die über audiovisuelle Medien weltweit ein breites Publikum erreicht, derzeit nicht eine Ergänzung zum Opernbesuch, sondern dessen Alternative. Das können Übertragungen in ihrem reduzierten Miterlebnispotenzial jedoch nicht sein. Denn was wir sehen, sind Opern ohne uns. Ohne uns als Teil eines Publikums, das während der Vorstellung Raum und Zeit mit den Künstlern teilt. Aber was fehlt uns denn eigentlich, wenn wir beim musikdramatischen Geschehen der Oper nicht mehr anwesend sein können? Beim Nachdenken darüber fällt wohl jedem spontan etwas ein, was besonders vermisst wird, wie beispielsweise: das direkte Erleben von Musik, Gesang und szenischem Spiel; das Dirigat einer geschätzten Dirigentin; die Stimme eines bestimmten Sängers; die sinnliche Fülle der Darbietung; das Mitvollziehen-Können eines einmaligen Kunstereignisses; das Wissen um die Unwiederholbarkeit eines Opern-Abends; das Gefühl, bei einem Fest dabei zu sein und reich beschenkt zu werden; die Möglichkeit, Teil einer Gemeinschaft von Opernliebhabern zu sein; die Freude, mit dem Partner, der Familie, Freunden oder Bekannten

das Erlebnis Oper zu teilen und beim anschließenden Zusammensein gemeinsam darüber zu sprechen; das Glücksgefühl nach einer gelungenen Inszenierung. Die Liste des Vermissten lässt sich von jedem noch lange fortsetzen.

Mir drängen sich vor dem Hintergrund des Nähe-Tabus, dem unser Krisenmodus als Publikum geschuldet ist, Überlegungen zur Erfahrung von Nähe auf. Denn Oper ist eine nahegehende Kunstform. Sie will ihr Publikum durch ein musikdramatisches Geschehen fordern, aufwühlen, verführen, mitreißen, berühren. Wer diese zuweilen erhebendem Pathos und sentimentalem Melos recht zugeneigte Bühnenkunst trotzdem oder gerade deswegen liebt, erhofft bei jedem Opernbesuch, dass sich diese unter die Haut gehende Nähe einstellt. Die Oper bedarf also der Präsenz des Publikums, um ihre buchstäbliche Eindringlichkeit, ihr größtmögliches Wirkungspotenzial für eine Nah-Erfahrung in uns entfalten zu können. Im Gesamtgefüge des Operngeschehens werden wir auf diese Erfahrung regelrecht eingestimmt. Bereits zu Beginn versetzt das Heben des Taktstocks, der konzentrierte Moment des „Jetzt geht's los!“ in gespannte Aufmerksamkeit. Die ersten Töne aus dem Orchestergraben, das Aufgehen des Vorhangs oder die Beleuchtungsveränderung auf offener Bühne regen die Vorstellungskraft für das nun Kommende an. Mit Auge und Ohr sind wir auf das musikdramatische Geschehen konzentriert und erleben dabei die Veränderung von Distanz-Nähe-Beziehungen. Nun bringen uns nicht die taktil ausgerichteten Nahsinne in Kontakt, sondern unsere Distanzsinne Hören und Sehen. Das zu Hörende und zu Sehende erinnert an frühere Erlebnisse und ästhetische Erfahrungen, löst Assoziationen aus und versetzt in einen Zustand der Erregung, in ein affektives Mitgenommen-Sein. Insofern das musikdramatische Geschehen im eigenen Erfahrungshorizont unter den Bedingungen der momentanen Lebenssituation nahegeht, entwickelt sich für jeden eine ganz eigene „Vorstellung“, die das emotionale Repertoire stimuliert und auch an Vergessenes und Unbewusstes rührt.

Die durch äußere optische und akustische Reize ausgelöste Berührung führt in die innerlich wirkende Rührung. Nicht von ungefähr birgt das Wort Berührung seine weitergehende Wirkung schon in sich. Denn die Interdependenz von äußerlich erfahrener Berührung und innerer Rührung gehört zur *conditio humana*. Basiert doch die Fähigkeit, sich rühren zu lassen und Empathie entwickeln zu können, bereits auf frühesten Erfahrungen des Vertrauens, durch dichte körperliche Berührung gehalten zu sein. Rührung ist von daher Ausdruck einer emotional hoch besetzten Selbst-Begegnung, die nicht davor gefeit ist, in Sentimentalität abzugleiten. Diese Selbst-Begegnung findet bei der Oper im Mitvollzug des musikdramatischen Geschehens inmitten eines Publikums statt, das sich aus einander weitgehend unbekannt Menschen zusammensetzt. Und doch entwickeln sich aus dem Gerührt-Sein keine Peinlichkeitsgefühle, denn die Opernbesucher verbindet in ihrem gemeinsamen Erleben ein so tragendes wie ungreifbares und befragungswürdiges Element: die Stimmung. Sie entsteht im Klang- und Schauraum erlebter Anwesenheit und ist Effekt des fortwährenden Zusammenspiels zwischen den affektiven Potenzialen des musikdramatischen Geschehens und den inneren Resonanzen der Hörer-Zuschauer. Die sich unverse-

hens entwickelnde und verwandelnde Stimmung ist polyvalenter, nie ganz zu fassender Ausdruck der unterschiedlichen und doch zusammenwirkenden emotionalen Gestimmtheiten des Publikums. Keiner hat diese Gesamtstimmung alleine erzeugt, doch springt sie über, steckt an und breitet sich aus. Ihre Symptome reichen von allgemeiner Unruhe über gelassenes Mitgehen bis zur betroffenen Stille und verdeutlichen latente Reaktionen auf die Opernvorstellung. Diese durch das Nahverhältnis des Publikums zu sich selbst ansteckende Stimmung zeichnet das „Ereignis Oper“ in seinem einmaligen Hier und Jetzt aus. Zugleich ist sie Mittler des energetischen Austauschs zwischen Orchestergraben, Bühne und Zuschauerraum. Denn diese variable Verbindungse-motionalität befeuert eine gemeinschaftliche Erregtheit, steigert das Erleben der Oper und ermöglicht eine intensive Form der Vergesellschaftung durch Kunst.

Vermittels der gemeinsam erzeugten Stimmung, die uns ergreift und unser individuelles Erleben steigert, werden wir Teil eines Publikums, das sich durch das unmittelbare Erleben der einmaligen Opernvorstellung zuallererst begründet. Das Publikum (von lat. *publicus*, dem Volk oder Staat gehörig) kann von daher als Gemeinwesen verstanden werden, das eine dargebotene Inszenierung in ihrer künstlerischen Ausdruckskraft mit innerem Ange-rührt-Sein beglaubigt und in ihrer gesellschaftlichen Relevanz durch eine gemeinsam getragene Stimmung bezeugt. Wenn wir Oper nur über audiovisuelle Medien ansehen können, fehlt diese Stimmung, fehlt die Möglichkeit zur gesteigerten Selbstbegegnung, fehlt die gemeinschaftsbildende Form der Nähe, die wir miterzeugen und an der wir teilhaben. Wir warten darauf, dass sich die Türen der Oper wieder öffnen, der Vorhang sich hebt und der Taktstock anzeigt: „Jetzt geht's los!“ Und wenn wir uns nach der Opernaufführung in Gesprächen wieder austauschen können, werden wir uns gemeinsam an die Zeit erinnern, als wir Links zu Opernmitschnitten anklickten und das „Erlebnis Oper“ vermisst haben. Und vielleicht werden wir dann auch darüber sprechen wollen, wie medial ausgerichtete Inszenierungsstile die Oper verändern, wie das körperliche Nähe-Tabu während der Corona-Pandemie in uns nachwirkt und wie wir die Stimmung in der gerade erlebten Vorstellung aufgenommen haben. Für den Moment bleibt die Vorfreude auf diesen Austausch. Doch wenn wir endlich den Krisenmodus als Publikum hinter uns lassen dürfen, dann gilt: Alles Nähere in der Oper.

Dr. Ortrud Gutjahr ist seit 1997 Professorin für Neuere Deutsche Literatur und Interkulturelle Literaturwissenschaft an der Universität Hamburg und leitet dort die Arbeitsstelle Interkulturelle Literatur- und Medienwissenschaft. Ihre Schwerpunkte sind u. a. interkultureller Film, Inszenierungsformen und Theater, Gender- und Theaterforschung sowie Kulturtheorie. Als Gastprofessorin ist sie darüber hinaus international tätig, u. a. in den USA, Australien, Mumbai, der Türkei oder Schweden.

der sechste akt

(einer
futuren
oper)

von
thomas köck

musik
ian william craig –
open like a loss

Infektionen. Kleist.

von
Johannes Blum

(schweigen im orchestergraben
niemand hustet

kabel und bildschirme hängen
in endloser zahl von der oberbühne

es knistert allenthalben und ein neuronales netz
summt zufällige opernarien

am hinteren bühnenrand ein wald
aus dem nebel aufsteigt

zwei füchse starren das publikum an
das langsam wieder platz genommen hat

man hört das schiff aus dem zweiten akt
und einzelne stimmen aus dem dritten und vierten akt

black snow falls

die rückwand der bühne existiert nicht mehr
stattdessen ein kreisförmiges großes einschlagsloch
durch das hindurch man hinaus
über die dächer einer stadt sieht

durch das loch herein dann plötzlich
EIN KIND und EIN ANDERES KIND
sie ziehen sich hoch

über die dächer der stadt klopfen sich ab
und spazieren dann vom ende der bühne bis nach vorne an die rampe

kein mensch weiß woher sie kommen
die wissen das selbst halt auch nicht mehr

vielleicht sind sie an der wand der oper hochgeklettert
sie haben das loch in der wand entdeckt
und sind hineingeklettert

vielleicht um einen besseren überblick
über ihre situation zu erhalten
vielleicht auch einfach

weil sie schon ewig nicht mehr in der
oper waren

kalter wind pfeift durch die leere oper

stille
lange
dann)

Heinrich von Kleist war eine der er-
staunlichsten Figuren der deutschen
Literatur, gleichzeitig mitten in den
Widersprüchen seiner Zeit stehend und
über sie in utopischen, emphatischen Gesten
des Ausbruchs hinausschießend. Sein politi-
sches Denken und literarisches Schaffen oszil-
lierte zwischen klassischer Griechenvereh-
rung und deutschem Nationalismus, er
war Napoleon- und Frankreichhasser,
ein Kryptoromantiker ohne Blaue-
Blume-Eskapismus, ein realisti-
scher, unbarmherziger Ana-
lyst des unüberbrückbaren
kommunikativen Abgrunds
zwischen den Menschen und
dem in ihnen. Das alles ausge-
führt in einem bis zum Bersten
angespannten Ausdruck, tanzend auf
der Grenze sprachlicher Ausdrucks-
möglichkeit, die Genres Erzählung und
Drama und die ihnen gegebenen
Strukturen bis zur Überbelas-
tung strapazierend, da-
bei streng folgend
der Tugend abso-
luter Kontrolle aller lite-
rarischen Vorgänge und Ent-
scheidungen.
Kleists Erziehung und Ausbildung,
gemäß Stand, Herkunft und vorgezeich-
neter militärischer Karriere geriet zur Farce,
in der sich eine groteske Verkennung der
Realitäten von beiden Seiten zeigt: bornierte
Beschränktheit der Werte Familie, Ehre und
Preußentum – dem entsprechend eine um-
fassende Verständnislosigkeit gegenüber
den Verhaltensweisen des Sohnes – stehen
einer selbstquälerischen Suche nach dem
eigenen Ort in der Welt gegenüber, der ganz
sicher nicht der gesellschaftlich vorbestimm-
te sein konnte.

EIN KIND
was ich mich gefragt habe
die ganze zeit
die wir hier waren die wir
durch diese stadt gelaufen sind die wir hier
gesungen haben die wir hier
mit diesen hören
diskutiert haben stundenlang die wir hier
dieser musik gelauscht haben die wir hier
das neuronale netz beim träumen beobachtet haben

was ich mich
einfach die ganze zeit
gefragt habe war

gibt es ein ende

hier
irgendwo

kann
etwas
enden

EIN KIND
es gibt kein ende

EIN KIND
das mit uns beiden
das kann enden

EIN KIND
der kapitalismus kann enden

In Gesellschaft war Kleist kein angenehmer, weil unberechenbarer
und keine Contenance wahrer Gast. Er stotterte, wurde schnell
rot, schwieg entweder beharrlich, störrisch und unansprechbar,
machte der Dame neben ihm nach einer Zeit intensivsten Gesprä-
ches unvermittelt einen Heiratsantrag. Oder er redete und phan-
tasierte in weitschweifigen, pathosgetränkten, träumerischen
Bildern über Mann und Frau, Ehre und Vaterland, Literatur
und Beruf, die Anwesenden meist in völligem Unverständnis,
Ratlosigkeit und Verärgerung hinterlassend. Das führte unter
Umständen zu Disputen und Wortgefechten, was ihn am Ende
dazu brachte, mit großer Geste, finster oder unter Tränen die
Gesellschaft zu verlassen, nicht ohne dass die eine oder andere
Dame, die am Tisch still geschwärmt hatte, ihm hinterherstürzte.

Kleist war besessen vom Gedanken der Grazie, einer Tugend, die diesem
zerrissenen, unsteten und zerkrampften Menschen sehr fern und doch so nah
sein musste. Er entwirft hier ein physikalisch-anthropologisches Bild einer idealen
Lebens-, Denk- und Liebesbedingung des Menschen:

„Wir sehen, dass in dem Maße, als in der organischen Welt die Reflexion dunkler und
schwächer wird, die Grazie darin immer strahlender und herrschender hervortritt. –
Doch so, wie sich der Durchschnitt zweier Linien, auf der einen Seite eines Punktes, nach
dem Durchgang durchs Unendliche, plötzlich wieder auf der anderen Seite einfindet,
oder das Bild des Hohlspiegels, nachdem es sich in das Unendliche entfernt hat,
plötzlich wieder dicht vor uns tritt; so findet sich auch, wenn die Erkenntnis
gleichsam durch ein Unendliches gegangen ist, die Grazie wieder ein; so dass

sie, zu gleicher Zeit, in demjenigen menschlichen Körperbau am reinsten er-
scheint, der entweder gar keins oder ein unendliches Bewußtsein hat, d. h.
in dem Gliedermann oder in dem Gott.“ (Kleist)

Kleist kann sich nicht hineinflinden in seine vorgedachte Stellung, er
flieht. Er rast durch Europa, ist oft nicht auffindbar, hinterlässt keine
Nachrichten, will der Natur nahe sein und Bauer werden in der Schweiz.

Ein Suchender, ein Extraterrist, ein Unangepasster und nicht Passen-
der. Er las Kant (oder einer seiner Adepten) und war tiefst erschüttert
über die Aussage, dass die Realität außer uns zwar existiert, wir sie
aber in ihrer wahren Gestalt prinzipiell nicht erkennen können. Er

nahm das persönlich und nicht erkenntnistheoretisch, und schon
waren im all seine Erfahrungen erklärlich, aber die Aussicht auf Hei-
lung umso trostloser. Sein Leben endete er im gemeinsamen Selbst-
mord mit einer ebenso des Lebens müden Frau, glücklich, entspannt,
lachend in einem Wald in Berlin am Wannsee. Einer seiner letzten

Sätze: „Die Wahrheit ist, dass mir auf dieser Welt nicht zu helfen war“.

Jean-Claude Carrière studierte vor seiner Schauspielerkarriere an der
Pariser Universität und schrieb unter dem Einfluss des Denkens der post-
strukturalistischen Theorie, vor allem Jean Baudrillard und Paul Virilio,
ein stürmisches, atemberaubendes, den literaturwissenschaftlichen Kanon
provozierendes Buch, dem er den durchaus reißerischen Titel *Kleist – für
eine Literatur des Krieges* gab. Es ist ein schmales Bändchen, was diesem
Autor in seinem überschießenden, persönlichen Angang aber sehr nahe
kommt, ebenso wie unserem Thema:

„Seine Menschen sind infizierbar, wenn sie ‚affektgeladen‘, affektiv sind.
Die Infektion, das ist die Invasion einer Körper-Vielheit durch eine an-
dere; das Projekt der Infektion ist die Desorganisation, die Deterriti-
torialisierung der befallenen Körper. Es gibt viele infektiöse Meuten:
Ratten, Fliegen, klimatische Meuten, Wind, Feuer, Wasser und
Wort-Meuten; Worte können vergiftete Gedanken propagieren,

und wenn nicht alles
enden kann
kann auch etwas nicht
enden
nicht für alle

EIN ANDERES KIND
wenn etwas enden kann
kann alles enden
nie hat allerdings alles
geendet
nie also hat etwas
geendet

EIN ANDERES KIND
etwas kann enden
aber nicht alles
kann enden

EIN ANDERES KIND
aber nicht für alle zeit

die Amazonenmeute schwingt flüsternd sich aufs Pferd ... Infektion, das ist die Begegnung von mindestens zwei feindlichen Populationen auf demselben Territorium, dem Schlachtfeld. Infektion ist eine Form affektiver Begegnung. Kleist möchte diesen Zustand der Begegnung aufrechterhalten.“

EIN KIND

die welt kann verschwinden

Kleists literarische Charaktere – der Prinz von Homburg,

Michael Kohlhaas, das Käthchen von Heilbronn,

Achill, der Graf Wetter vom Strahl, der Dorfrichter

Adam, Penteseila, die Marquise von O.... – das ist alles

er selbst. Er zieht literarische Vorlagen heran, übernimmt

das „Kostüm“ (Mittelalter, griechische und römische Antike, Re-

naissance), schreibt aber immer wieder dieselbe krisenhafte Konstellation

und ihr Zerbrechen, die er erfährt. Und selbst wenn es mal „gut ausgeht“, spricht

die Hauptfigur entweder ein „Ach!“ oder ein „Schütze mich Gott und alle Heiligen!“.

EIN ANDERES KIND
aber nicht für alle

EIN ANDERES KIND

etwas kann verschwinden

aber das heißt nicht

dass es endet

EIN KIND

also gibt es kein ende

pause

(EIN KIND schnalzt mit der zunge
in den verlassenem raum hinein)In der Erzählung *Das Erdbeben in Chili* ist es das Liebespaar Josephe und Jeronimo, das ihre Liebe nicht leben kann aufgrund der Verhältnisse:

er war ihr Hauslehrer, vom Vater engagiert und, nachdem sich

herausgestellt hatte, dass sich beide „in zärtlichem Ein-

verständnis“ befanden, des Dienstes enthoben,

während sie vom Vater in ein Kloster gesteckt

wurde. Dies hinderte die beiden nicht, sich

weiter zu treffen, und Jeronimo hatte „in

einer verschwiegenen Nacht den Klos-

tergarten zum Schauplatz seines vollen

Glücks gemacht“. Josephe war schwanger.

Die Folge war, dass Josephe zum Tode verurteilt

wurde, Jeronimo ebenfalls im Gefängnis landete. Doch

dann: das Erdbeben in Santiago de Chile vom 13. Mai 1647,

das mindestens 12000 Menschenleben forderte, Thema in vie-

len deutschen Blättern gewesen war und Kleist als Ereignis diente,

in dessen Mitte er die tragische Liebesgeschichte verlegte, aber

auch – als retardierendes Moment bis zur abschließenden Kata-

strophe – eine Idylle überirdischen Glücks. Als die Häuser zusam-

menbrachen, kam auch die Rettung, denn die Naturkatastrophe

hatte den Vollzug menschlicher Gerechtigkeit ausgesetzt.

Josephe befand sich gerade in einem Wagen auf dem Transport

zum Richtplatz, Jeronimo mitten in den Vorbereitungen zu

seinem Selbstmord. Während er die Trümmer des Gefäng-

nisses verlassen konnte, um nach seiner Geliebten zu

suchen, stürzte diese zum Kloster zurück und

konnte aus dem brennenden Gebäude,

EIN KIND (zündet sich eine zigarette an)

weiß nicht der raum

ist doch erstmal völlig

unbeschrieben alles beginnt

doch eigentlich mit dem leeren raum und

dann kommt diese bestie

die sprache und löscht den völlig aus

wunderbarerweise ohne jede Verletzung, ihr

Kind retten. Die Bewohner Santiagos flohen hi-

naus aus der Stadt, ließen die Verwüstungen und Zer-

störungen hinter sich, und einige von ihnen sammelten

sich in einem Flusstal, unter Bäumen, auf duftenden

Wiesen, um wieder zu sich zu kommen Und dort fanden

sich auch Jeronimo und Josephe wieder, und sie berich-

teten einander: „Dies alles erzählte sie jetzt voll Rührung

dem Jeronimo, und reichte ihm, da sie vollendet hatte,

den Knaben zum Küssen dar. – Jeronimo nahm

ihn, und hätschelte ihn in unsäglicher Vaterfreu-

de, und verschloß ihm, da er das fremde Antlitz

EIN ANDERES KIND

ich glaube es ist eher ein

räumliches problem

EIN ANDERES KIND

bullshit die sprache

schafft doch andauernd

räume die sprache

sagt doch andauernd

oben und unten und meint damit

oben ist gut

unten ist schlecht wer

verliert ist unten wer gewinnt sitzt oben die

sprache erzeugt doch andauernd räume

die unser zusammensein strukturieren

EIN ANDERES KIND

ach was als gäbe es irgendwo

einen leeren raum es gibt kein

ende und es gibt keinen leeren raum

anweinte, mit Liebkosungen ohne Ende den Mund. Indessen war die schönste Nacht herabgestiegen, voll wundermilden Duftes, so silberglänzend und still, wie nur ein Dichter davon träumen mag. Überall, längs der Talquelle, hatten sich, im Schimmer des Mondscheins, Menschen niedergelassen, und bereiteten sich sanfte Lager von Moos und Laub, um von einem so qualvollen Tage auszuruhen. Und weil die Armen immer noch jammerten; dieser, daß er sein Haus, jener, daß er Weib und Kind, und der dritte, daß er alles verloren habe: so schlichen Jeronimo und Josephe in ein dichter Gebüsch, um durch das heimliche Gejauchz ihrer Seelen niemand zu

EIN KIND

schluss jetzt

meine arie

(kurzes räuspern

dann)

EIN KIND

der sechste akt einer futuren oper eröffnet

mit einer sehr langen stille

er spielt nach einer sehr langen pause

der sechste akt einer futuren oper eröffnet nicht im dunkeln

bildschirme und lose kabel hängen vom bühlenboden

rauch steigt aus dem orchestergraben auf

allenthalben knistert es

am hinteren bühlenrand ein brennender wald

zwei fuchse starren das publikum an

man hört noch echos aus dem zweiten akt ein schiff zum beispiel

und einzelne stimmen aus dem dritten und vierten akt

ein chor der im zweiten akt rache geschworen hat schleicht heimlich

über die bühne auf der suche nach vergeltung

der sechste akt einer futuren oper dreht sich ums ende

es setzt an mit einer langen unverständlichen arie die sich

ein neuronales netz völlig arbiträr aus operngeschichte zusammensummt

es ist die arie vom ende

und sie soll in immer neuen variationen

die letzten takte von großen schlussarien variieren

immer wieder verklingt sie und hebt immer wieder von neuem

auf ein großes finale an und wieder von vorne und wieder und wieder

der sechste akt einer futuren oper kennt die antwort

auf einsamkeit er kennt die antwort

auf das verschwinden er kennt die antwort

auf die traurigkeit dieser akt weiß

wie der kapitalismus enden wird er weiß

wie das zwischen uns beiden funktioniert und er weiß

wie die welt klingt wenn sie wieder aufatmet

und er weiß wie es klingt

wenn die toten einer

betrüben. Sie fanden einen prachtvollen Granatapfelbaum, der

seine Zweige, voll duftender Früchte, weit ausbreitete; und

die Nachtigall flötete im Wipfel ihr wollüstiges Lied.

Hier ließ sich Jeronimo am Stamme nieder, und

Josephe in seinem, Philipp in Josephens Schoß, sa-

ßen sie, von seinem Mantel bedeckt, und ruhten. Der

Baumschatten zog, mit seinen verstreuten Lichtern,

über sie hinweg, und der Mond erblaßte schon wieder

vor der Morgenröte, ehe sie einschliefen. Denn Unendliches

hatten sie zu schwatzen vom Klostersgarten und den

Gefängnissen, und was sie um einander gelitten hätten;

und waren sehr gerührt, wenn sie dachten, wie viel Elend

über die Welt kommen mußte, damit sie glücklich würden!“

Josephe wurde am nächsten Morgen von Don Fernando, einem

ihr aus ihrem Vaterhaus bekannten Mann angesprochen, dessen

Frau Donna Elvire schwer verletzt war und daher unfähig, ihr

Kind zu stillen. Josephe antwortete: „Don Fernando; in diesen

schrecklichen Zeiten weigert sich niemand, von dem, was er

besitzen mag, mitzuteilen: und nahm den kleinen Fremd-

ling, indem sie ihr eigenes Kind dem Vater gab, und

legte ihn an ihre Brust. Don Fernando war sehr

dankbar für diese Güte und fragte: ob sie

sich nicht mit ihm zu jener Gesellschaft

verfügen wollten, wo eben jetzt beim

Feuer ein kleines Frühstück bereitet werde?

Josephe antwortete, daß sie dies An-

erbieten mit Vergnügen annehmen würde,

und folgte ihm, da auch Jeronimo nichts ein-

zuwenden hatte, zu seiner Familie, wo sie auf

das innigste und zärtlichste von Don Fernandos

beiden Schwägerinnen, die sie als sehr würdige

junge Damen kannte, empfangen ward.

(...)

Donna Elvire, bei deren Verletzungen Josephe viel

beschäftigt war, hatte in einem Augenblick, da ge-

rade die Erzählungen sich am lebhaftesten kreuz-

ten, Gelegenheit genommen, sie zu fragen: wie es

denn ihr an diesem fürchterlichen Tag ergangen sei?

Und da Josephe ihr, mit beklemmtem Herzen, einige

Hauptzüge davon angab, so ward ihr die Wollust, Tränen

in die Augen dieser Dame treten zu sehen; Donna Elvire

ergriff ihre Hand, und drückte sie, und winkte ihr, zu schwei-

gen. Josephe dünkete sich unter den Seligen. Ein Gefühl, das sie

nicht unterdrücken konnte, nannte den verfloßnen Tag, so viel

Elend er auch über die Welt gebracht hatte, eine Wohlthat, wie der

nach dem anderen hier kurz zum applaus nach vorne kommen

Himmel noch keine über sie verhängt hatte. Und in der Tat schien, mitten in diesen gräßlichen Augenblicken, in welchen alle irdischen Güter der Menschen zu Grunde gingen und die ganze Natur verschüttet zu werden drohte, der menschliche Geist selbst, wie eine schöne Blume, aufzugehn. Auf den Feldern, so weit das

dieser sechste akt will nicht zurück zur normalität er will zurück zum wahnsinn er will zurück zur ekstase

Auge reichte, sah man Menschen von allen Ständen durcheinander liegen, Fürsten und Bettler, Matronen und Bäuerinnen, Staatsbeamte und Tagelöhner, Klosterherren und Klosterfrauen: einander bemitleiden, sich wechselseitig Hülfe reichen, von dem, was sie zur Erhaltung ihres Lebens gerettet haben

mochten, freudig mitteilen, als ob das allgemeine Unglück

alles, was ihm entronnen war, zu einer Familie gemacht hätte. Statt der nichtssagenden Unterhaltungen, zu welchen

EIN KIND ich schreie nicht ich singe

sonst die Welt an den Teetischen den Stoff hergegeben hatte, erzählte man jetzt Beispiele von ungeheuern Taten: Menschen, die man sonst in der Gesellschaft wenig geachtet hatte, hatten

Römergröße gezeigt; Beispiele zu Haufen von Unerschrockenheit, von freudiger Verachtung der Gefahr,

von Selbstverleugnung und der göttlichen Aufopferung, von ungesäumter Wegwerfung des Lebens, als

EIN KIND du verstehst es einfach nicht wenn dieser akt endet

ob es, dem nichtswürdigsten Gute gleich, auf dem nächsten Schritte schon wiedergefunden würde. Ja, da nicht einer war, für den nicht an diesem Tage etwas

dann ist alles wieder beim alten das hier

Rührendes geschehen wäre, oder der nicht selbst etwas Großmütiges getan hätte, so war der Schmerz in jeder Men-

zwischen uns beiden verstehst du das hier wenn das endet dann ist alles wieder beim alten

schenbrust mit so viel süßer Lust vermischt, daß sich, wie sie meinte, gar nicht angeben ließ, ob die Summe des allgemeinen Wohlseins nicht von der einen Seite um ebenso viel gewachsen war, als sie von der anderen abgenommen hatte.“

dann werden in den lagern wieder die toten gestapelt dann werden an den grenzen wieder die menschen sortiert dann werden die körper wieder gegeneinander eingesetzt dann werden die kriege wieder geführt dann werden die pipelines wieder pumpen und die verhandlungen werden fortgesetzt es darf einfach nicht enden wir dürfen nicht enden verstehst du

Doch dieser Zustand ist nicht von Dauer. Die Verwaltung, Polizei und Exekutive rappeln sich auf und kehren alles wieder auf Anfang. Man reagiert mit überharter Hand, um die Verfehlungen der Regellosigkeit, die Aussetzung der legitimen Verhältnisse als verbrecherischen Ausbruch der Anarchie zu interpretieren und zu bestrafen. Nicht genug: die Meute derjenigen, denen, wie sie es sahen, Unrecht geschehen war, sucht sich die Schuldigen: in der Masse identifizieren sie Josephe, Jeronimo und Don

EIN KIND dann sollten wir einfach weitersprechen

Fernando und brüllen „Gerechtigkeit“ herbei. **EIN ANDERES KIND nichts endet solange wir sprechen**

„Don Fernando, dieser göttliche Held, stand jetzt, den Rücken an die Kirche gelehnt; in der Linken hielt er die Kinder, in der

Rechten das Schwert. Mit jedem Hiebe wetters- trahlte er einen zu Boden; ein Löwe wehrt

sich nicht besser. Sieben Bluthunde lagen tot vor ihm, der Fürst der satanischen

Rotte selbst war verwundet. Doch Meister Pedrillo ruhte nicht eher, als bis er der Kinder eines

bei den Beinen von seiner Brust gerissen, und, hochher im Kreise geschwungen, an eines Kirchpfeilers Ecke zerschmettert hatte. Hierauf ward es still, und alles entfernte sich.

Don Fernando, als er seinen kleinen Juan vor sich liegen sah, mit aus dem Hirne vorquellenden Mark, hob, voll namenlosen Schmerzes, seine

Augen gen Himmel.“

EIN ANDERES KIND jetzt hör auf hier so rumzuschreien

EIN ANDERES KIND aber was drehst du denn so ab jetzt

EIN ANDERES KIND nichts endet solange wir sprechen

EIN ANDERES KIND oder weitersingen das war schon immer die idee hier während alle anderen alles unterbrechen sprechen wir weiter im zweifel nur so für uns

EIN KIND und für euch die ihr irgendwann wieder rausgehen werdet zurück in eure normalität die ihr doch gar nicht ertragt die ihr doch überhaupt nicht aushaltet eure scheißnormalität vor der ihr hierher flieht einfach so jeden abend

So endet die Erzählung. Unschwer den Bezug zu sehen: die sich auftuenden Möglichkeiten mitten in der tödlichen Gefahr der Corona-Pandemie, die andersartigen Begegnungen, eine größere Empathie, neuartige, auch verschüttete Denkbewegungen, Argumentationslinien, die eine neue, plötzlich plausible Logik aufscheinen lassen, Verhältnisse – um ein altes Wort zu benutzen – als veränderbar zu begreifen. Das alles vor dem Hintergrund des Menschen Heinrich von Kleist zu sehen, ist einsichtig. Aber was uns mit ihm verbindet, ist vielleicht die große Sehnsucht, für eine bessere Welt sorgen zu wollen und zu müssen.

„Doch das Paradies ist versiegelt und der Cherub hinter uns; wir müssen die Reise um die Welt machen, und sehen, ob es vielleicht von hinten irgendwo wieder offen ist.“

EIN KIND nur so wegen euch

EIN ANDERES KIND um nichts zu hören nur uns wie wir hier so stehen und über nichts sprechen

(silencio)

und ganz hinten schleicht immer noch der vendetta chor durch den wald und die fuchse wissen auch nicht was das alles sollte und die beiden kinder verneigen sich langsam und wiederholte male bevor sie durch das loch in der wand die bühne wieder verlassen und es knistert weiter und nebel hängt über der bühnenruine und der dirigent kratzt sich die stirn und geht dann auch irgendwann)

Thomas Köck ist Dramatiker und Autor, studierte Philosophie, Literaturwissenschaften und Szenisches Schreiben in Wien und Berlin. Für seine Theatertexte wurde er u. a. 2018 mit dem Literaturpreis „Text & Sprache“ des Kulturkreises der deutschen Wirtschaft, 2018 und 2019 mit dem Mülheimer Dramatikerpreis sowie mit dem Publikumspreis der Mülheimer Theaterstage NRW ausgezeichnet. Er war u. a. Hausautor am Nationaltheater Mannheim, arbeitete beim theatercombinat wien und bloggt gegen rechts.



Cruising Crisis oder

Aida, mon Amour

von Christian Tschirner
und Lynn Takeo Musiol

Gerüchtweise hatte ich von diesen Leuten gehört, eine Art Kirche oder Sekte vielleicht, Menschen biblischen Alters jedenfalls, die, wie es hieß, dem Virus auf geheimnisvolle Weise getrotzt hatten, und die sich nun zu bestimmten, nur ihnen bekannten Zeiten versammelten, um ihren geheimnisvollen Kult zu feiern oder, wie andere sagten, einer obskuren Leidenschaft zu frönen.

Es ist dann auch ein etwas unsteter Morgen, an dem sich mir, so halb zwischen bornierter Langeweile und schmutzigem Airbrush-Sonnenaufgang an meiner Kabinentür, der beunruhigende Gedanke aufdrängt, dass an dem Gerücht was dran sein könnte, denn seit etwa drei Viertel Sieben hockt da was in meiner Koje und schnauft. Was es hier tue, frage ich. *♪ O patria mia ... (unverständlich) ... mai piu ti revedro*, ruckelt's, ja holpert's aus ihm heraus, prescht dabei eindringlich mit den Armen nach vorn, und ich mit meinem Körper nach hinten, weil sich das wie ein Albtraum anfühlt, irgendeine Geisterstunde, ein Spuk, bei dem mir die Wörter entgleiten, oder ich sie nicht einfangen kann, jedenfalls ist es dann aber nicht so, weil dieses unverständlich brabbelnde Etwas sich doch als menschlich entpuppt, also: Etwa 70 Jahre, zahnloses Faltengebirge über hängender Schulter, buschige Brauen nebst grauschimmerndem Kranz – im ganzen Wohnprojekt gibt es keinen Typen, der annähernd so alt aussieht, wie der Kauz da vorn. Kein Wunder, irgendein Vorläufer von Covid-21 hatte das Abgangsalter hier drastisch reduziert: Virale Verjüngungskur in einem prekären Immobiliensektor, offiziell *Floating Houses*.

♪ Lebenshauch des (unverständlich) ... Befruchter aus dem Nichts ... (unverständlich) Atem des Universums, Quelle oder Qualle ..., höre ich den ungebetenen, aber nicht ungelegenen Gast mümmeln und murmeln, von böhmischen Dörfern ist die Rede und ägyptischen Göttern. Da hat sich was zusammengestaut in der Birne, das will dann auch mal raus, und mir isst recht, weil, im Moment ist wieder Quarantäne, also Schotten dicht und Fenster hab ich auch keins zum Glotzen, Außenkabine wär schön, ist aber vollkommen unerschwinglich für unsereine, Balkon sowieso. Ja, auch das soll's geben, Frischluft, da oben auf'm Sonnendeck irgendwo, gesehen hab ich's noch nicht.

Begehrte Wohnlage sieht anders aus. Müde hatten Geschäftsfuzzis immer wieder abgewunken, ich nicht. „Hamburg, meine PERLA“, hatte es mich auf dem Werbeplakat angeblinzelt – Dilemma Dauerwohnsitz mit einem Schlag passé! Manche sagen Gespür, andere Glück, den richtigen Riecher hatte ich allemal: Als Wasser in Wilhelmsburg stand, Moorfleet wegsoff und die Ochsenwerder Landstraße den Fährverkehr empfing, begann für mich das Abenteuer dauerhaften Cruisens oder das Flair einfachen *Waterwonings* [sic!].

Absurd zu sagen, ich hätte mir sowas träumen lassen. Nur ein Deck unter mir schwabbert trübe Brühe über die Flure und Wollhandkrabben flitzen über's Parkett. Wo die Kaufkraft nachlässt, kehrt früher oder später Natur zurück, schlabbert durch die PERLA, als wäre sie eine Muschel. Liebhaberobjekt, gar nicht so unpassend, denke ich und schaue zu dem Kauz.

Aber ich will nicht klagen. Auf AURA und SOL soll's noch übler sein. Bei mangelnder Pflege sackt auch die beliebte Wrackromantik unweigerlich ins Trostlose. Nur die VITA heißt es, ist noch'n echter

Kracher, da gibt es Roomservice, Pool Parties, Show Cookings mit allem Pipapo. Da ist alles noch irgendwie Win-Win, kein größerer Mehrwert, aber auch kein Verlustgeschäft an der Reling. Wer da einchecken will, muss allerdings mindestens mal Prominenz gewesen sein, was ich zwar von mir behaupten würde, leider aber nicht beweisen kann. Kurz und gut, mir steht die Brühe noch nicht bis zum Hals, aber nasse Füße bekomme ich hier schon ab und an.

„Schuld an deiner Lage“, doziert Käpt'n Jones jedesmal, „ist eine Politik, die sich allein an quantitativen wirtschaftlichen Indikatoren ausrichtet, die kurzfristige Erträge über langfristige Stabilität stellt, der Einfluss zahlungskräftiger Lobbygruppen, die allgemeine Ignoranz der kulturellen Eliten nicht zu vergessen und die Kränkung, wenn der Glaube an die eigene Bedeutung zum Verlustgeschäft so ziemlich aller wird ...“ Käpt'n Jones lacht auf und fährt sich durch seinen tentakelartigen Bart. „Überleben sichern hat Zukunftspotenzial“, schiebt er schelmisch hinterher.

Man sagt, Käpt'n Jones soll vor 40 Jahren als Zimmermädchen hier angeheuert haben, an Bord ist er/sie eine unangefochtene Autorität. Trotzdem, mein Problem ist dringlicher: „Wie soll ich diesen Opi mitverköstigen?“, zische ich, „noch zwei Tage Gesumme und Gebrumme und mir gehn die Reserven aus!“

Käpt'n Jones' Beziehungsschleppnetz, so weiß ich, reicht vom Sozialamt an Bord bis hinunter zum „French Kiss“ auf Deck vier-einhalb, einer schwer zugänglichen Zwischentage, die von Mietern ohne gültigen Aufenthaltstitel bevölkert wird. Er/Sie blubbert irgendetwas in seinen/ihren Bart, kramt in der Tasche, und schiebt mir einige Zettel rüber.

Erleichtert haste ich die breiten Treppen ins Rossini rauf, dem ehemaligen Pastatempel, in dem Einkommensschwächlingen wie mir gegen falschen Bezugsschein Essensreste von der VITA ausgehändigt werden. Ich habe Glück, ergattere eine Schüssel *Paella Negra*, natürlich ohne Tintenfisch, dafür ein halbes Baguette und zum Nachttisch bayerische Weinschaumcreme.





Als ich zufrieden zurück ins Unterdeck schlendere, schiebt sich im Gang ein Rollator in mein Blickfeld. Noch so ein putzmunterer Alter, denke ich erstaunt und auch er murmelnd und gurgelnd wie ein quellfrisches Bächlein.

♪ *Eine Wüste, weh' mir Armen, ist mein Dasein, hab' Erbarmen! erlauschen meine inzwischen an derlei Klängen geschärften Ohren.*

♪ *Heimatliche Lüfte ... Strand voll Blumendüfte.*

Nanu? Es gab ja an Bord über die Jahre die verschiedensten Wellen, nennen wir sie Tendenzen, zaghaft Trends, die von der DIVA auf die VITA und von der PERLA auf die AURA rüberschwappten, aber von einem Geriatrend oder einer Gerontomode hatte ich noch nie gehört. Klare Sache, dass es sich bei diesen Umhersträunenden um natürlich gereifte BestAger handelt. Als ich Käpt'n Jones auf die statistische Häufung hinweise, lässt er/sie sich zu keiner Erklärung hinreißen. Wohlwollend ihm/ihr gegenüber interpretiere ich das Schweigen nicht als Ablehnung von Naturphänomenen, sondern als Ergebnis reicher Lebenserfahrung: Er/Sie ist nicht im Geringsten überrascht. Und genau das ist es, was mich hellhörig werden lässt.

Ungefähr eine Woche später erwache ich schweißgebadet. Der Sonnenaufgang abgefledert, die Kojentür sperrangelweit offen, der alte Kauz unauffindbar. Vorsichtig trete ich vor die Tür. Der Gang zwischen den Kabinen gähnt leer, nur ganz am Ende erkenne ich eine gekrümmt schwankende Gestalt. Hier braut sich was zusammen, nennt es Instinkt, oder Intuition, und je näher ich den Treppen am Ende des Ganges komme, umso deutlicher höre ich es: unzählige tapsende und schlurfende Schritte, dazwischen das hölzerne Klackern der Stöcke, ein Summen und Brummen wie von einem Insektenschwarm, der sich im Licht der Notbeleuchtung schaukelnd und stolpernd die Treppe hinab in die Tiefe schraubt.

Aus den Gängen links und rechts, aus Kojen und Kajüten strömen immer neue Gestalten, mit oder ohne Rollator, auf Spazierstöcke und Krücken gestützt, einige auch, wie ich staunend sehe, frei und federndes Schrittes, alle aber einander sonderbar ähnlich. Ich presse mich zwischen zwei verdorrte Sukkulente und ein paar abgekämpfte Orchideen, und da: Mondkrater große Augen, Knochenarme, und klapprige Kiefer, die nun auf mich zutorkeln, die vor mir stehen, mich anstarren, anhauchen und auf einmal

kalt schweißige Hände auf meine Schulter pressen, um mich der von flackerndem Neonlicht durchtränkten Prozession einzuverleiben.

Immer dichter, immer tiefer geht es hinab in den finsternen Bauch der PERLA, deren größerer Teil unter Wasser zu liegen scheint, oder bin ich schon im steinernen Verdauungstrakt der Stadt, dem Kanalisationsgedärm der Zivilisation, der schwitzend und keuchend im Rhythmus der Prozession pulsiert, aufgebläht von Wurzelwerk und Wust, Kabelstränge wie schwarzblau-geschwollene Arterien, ein Skelett aus eichenhölzernen Stümpfen, die tief in den morastigen Untergrund reichen, dazwischen Flaschen, Krüge, Petrischalen und Fahrradrahmen, Aschenbecher, Gebisse und Plastikflaschen; in einem der Seitengänge watet eine Gruppe rotleuchtender Ibis durch den ehemaligen Teens Lounge Wave Club, zwei Krokodile faul im Fauteuil, darüber glimmend: JE NE FUME QUE LE NIL.

Wir gelangen in einen Saal, an dessen Stirnseite sich ein zweigeschossiger, goldverzierter Tempel erhebt, und dort, vor jenem Tempel, im Licht einer tiefstehenden Sonne, irgendwo im Erdkern der PERLA, sehe ich SIE, grummelig und anmutig, mit einer von Schluchzern unterbrochenen Stimme:

♪ *Seht den Todesengel. Er naht in Glanz und Strahlen.*

Neben mir bricht eine Frau zusammen, ein Mann windet sich auf marmornem Boden, die anderen, vollkommen unbeirrt, den Blick auf Tempel und Sängerin gerichtet, die Arme beschwörend über die Köpfe erhoben, antworten in vielstimmigem Chor:

♪ *Dort enden deine Qualen, Begeisterung und Glück, wohnen unsterblich dort.*

Der Gesang, die Menschen, der Mief scheinbar unberührter Zeit, knöchern Lebendigkeit, und die Gewissheit, Dasein könne in jede Richtung einfach so weiterlaufen, all das ergreift mich. Durch dicht gedrängt tanzende Körper schiebt sich Käpt'n Jones zu mir, nimmt mich in den Arm, und ich weine, an seine/ihre Schulter gepresst, den Blick auf den Schlüssel zu seinem/ihrer Herzen gerichtet, hemmungslos über mein Leben und dieses so langsam versackende, versinkende, verschwindende Schiff.

♪ *Leb' wohl, Erde, du Tal der Tränen! schluchze ich im Chor der Alten,*
 ♪ *Leb wohl, AIDAPerla, unser Sehnen schwingt sich empor zum Licht.*

Aus: Skizze eines Unbekannten, um 2078

Christian Tschirner ist seit der Spielzeit 2019/20 leitender Dramaturg an der Schaubühne in Berlin. Vorher war er fünf Jahre Dramaturg am Deutschen Schauspielhaus Hamburg und zuvor am Schauspiel Hannover. An der Staatsoper Hamburg wirkte er an Karin Beiers Inszenierung von „Die Nase“ mit, mit der das Opernhaus im September 2019 die Saison eröffnete. Nachdem er eine Ausbildung zum Tierpfleger abschloss, holte er sein Abitur in der Abendschule nach und studierte dann Schauspiel an der Ernst Busch in Berlin.

*Lynn Takeo Musiol ist freie*r Künstler*in und Autor*in mit dem Fokus auf Klasse, Queerness und Klima. Zuletzt arbeitete sie*er als kuratorische*r Assistent*in beim Berliner Herbstsalon des Maxim Gorki Theaters, ab der Spielzeit 2020/21 dann als Dramaturg*in am Schauspielhaus Düsseldorf. Seit 2019 ist sie*er Stipendiat*in der Akademie der Künste in Berlin.*



Die perfekte Art der Inspiration.

Europas größtes Kunstmagazin.
 Jetzt im Handel.

Kostenloses Probeheft unter:
art-magazin.de/heft | +49 (0)40 5555 78 00

Bestellnummer: 1444 805





BENTLEY



Eine Symphonie aus acht Zylindern. Der neue Continental GT V8.

Erfahren Sie mehr: Bentley Hamburg, Kamps in Hamburg GmbH & Co. KG, Weg beim Jäger 224–226, 22335 Hamburg
Telefon +49 (0)40 - 59 100 590, www.bentley-hamburg.de

Continental GT V8 WLTP-Fahrzyklus: Kraftstoffverbrauch kombiniert 11,8 l/100 km.
CO₂-Ausstoß kombiniert 268 g/km. Effizienzklasse: F

Bei Vorlage dieses Coupons bei BENTLEY Hamburg erhalten Sie 20% auf die BENTLEY Collection und BENTLEY Original Zubehör. Gültig auf Bestandsware und Bestellungen bis zum 31. August 2020.

Der Name 'Bentley' und das 'B' Flügelsymbol sind eingetragene Markenzeichen.
© 2020 Bentley Motors Limited.
Abgebildetes Modell: Continental GT V8

BENTLEY HAMBURG