

# NOTA BENE

SPECIAL



# Junges Musiktheater

KEINE FRAGE DES ALTERS: DAS GENRE BOOMT UND BEGEISTERT ALLE GENERATIONEN  
NEUE PRODUKTIONEN IM PORTRÄT, VOM TASCHENFORMAT BIS HIN ZUR GROSSEN OPER

## Kinder, macht Neues!

Das Genre Musiktheater für Kinder und Jugendliche erlebt seit einigen Jahren einen Boom, wie ihn die „erwachsene“ Oper selbst nur in ihren besten Zeiten im 18. und 19. Jahrhundert kannte. Die Gründe für dieses Phänomen sind vielfältig. Zum einen bleiben die warnenden Rufe im Hinblick auf die Überalterung des Publikums nicht ungehört. Wer morgen nicht vor leeren Sälen spielen will, muss sich um das Publikum von morgen bemühen. Zumal das Publikum von morgen auch ein wunderbares Publikum von heute ist. Und warum dem seit Jahrzehnten florierenden Kinder- und Jugendtheater das Feld überlassen? Zum anderen wurde erkannt, dass sich durch die musikalisch-szenische Arbeit mit Kindern und Jugendlichen wachsenden Defiziten im Bereich des schulischen Musikunterrichts entgegenarbeiten lässt. Dass durch Musikmachen nicht nur kognitive, sondern auch soziale Kompetenzen gefördert werden, ist längst kein Geheimnis mehr unter Gehirnforschern und Pädagogen. Und wo lässt sich Integration besser leben als beim gemeinsamen Singen und Spielen auf der Bühne und im Orchestergraben?

Doch wo gesungen wird, braucht es Noten. Und wo gespielt wird, braucht es Stücke. Als internationaler Musikverlag waren wir mit einigen Klassikern der Kinderoperliteratur wie Britten's *Little Sweep* und Noye's *Fludde*, Maxwell Davies' *Two Fiddlers* und Krásas *Brun-dibár* von Anfang an Teil dieser Bewegung. In Zusammenarbeit mit unseren Autoren und einigen Theatern entstand in den letzten Jahren ein Katalog von neuen Werken, in denen die ganze Vielfalt ästhetischer Positionen und die scheinbar unbegrenzten dramaturgischen Möglichkeiten des neuen Genres zum Ausdruck kommen, vom Taschenformat bis zur großen Oper. Viele Titel haben in kurzer Zeit ihren Weg ins Repertoire gefunden wie Detlev Glanerts *Die drei Rätsel*, Karl Jenkins' *Eloise*, Pierangelo Valtinonis *Pinocchio*, Frank Schwemmers *Robin Hood*, das in Ramallah uraufgeführte Pasticcio *Die arabische Prinzessin* von Anna-Sophie Brüning und Paula Fünfeck oder Leonard Evers' Mini-Musiktheater *Gold!*, eine Adaption von Grimms *Fischer un syner Fru* als zeitloser Parabel auf die Auswirkungen der menschlichen Gier und die Grenzen des Wachstums.

Mit vorliegender erster Spezialausgabe unserer Verlagszeitschrift *nota bene* möchten wir Ihnen diese und viele andere Stücke vorstellen und von ihren oft bewe-

genden Entstehungsgeschichten berichten. Das Thema „Junges Musiktheater“ wird aus den verschiedensten Perspektiven beleuchtet, die von der Konzeption eines neuen Stückes bis zur Premiere eine Rolle spielen. Acht Kapitel, ergänzt durch „Im Fokus“-Porträts einzelner Werke, sind besonderen Schwerpunkten gewidmet: der intensiven Kooperation mit der Komischen Oper Berlin und ihrem damaligen Intendanten Andreas Homoki, der das Genre zur Chefsache machte, der Staatsoper Hamburg und ihrer „Opera piccola“, Institutionen wie dem holländischen Theater Sonnevance und der Kammeroper von Navarra in Pamplona, die sich seit Jahren der Entwicklung dieses neuen Repertoires mit Hingabe gewidmet haben, sowie einigen Komponistinnen und Komponisten wie Chris Seidler und Mike Svoboda mit ihren erfolgreichen und sehr unterschiedlichen Ansätzen.

Unser vollständiger Katalog zum Thema „Oper für junge Leute“ ist auf unserer Website unter dem Link [www.boosey.com/downloads/kinderoper.pdf](http://www.boosey.com/downloads/kinderoper.pdf) abrufbar und wird auf Anfrage gerne zugeschickt.

Wir wünschen Ihnen eine anregende Lektüre!

Frank Harders-Wuthenow



## Think big!

### Die Komische Oper Berlin

- 08 **„DER ERFOLG HAT UNS RECHT GEGEBEN.“**  
von Andreas Homoki
- 10 **IM MITTELPUNKT DES GESCHEHENS**  
Christoph Rosiny im Gespräch mit Daniela Brendel und Frank Harders-Wuthenow
- 14 **5 FRAGEN AN: MICHAEL FROWIN**
- 15 **5 FRAGEN AN: FRANK SCHWEMMER**
- 18 **SCHWEMMER / FROWIN: ROBIN HOOD**  
Informationen zum Stück
- 22 **SCHWEMMER / FROWIN: DIE SCHATZINSEL**  
Informationen zum Stück
- 26 **KINDEROPER – EINE WUNDERBARE CHANCE!**  
von Carlos Spierer
- 28 **IM FOKUS | AKYOL / İPEKKAYA / ROHRER-İPEKKAYA: ALI BABA UND DIE VIERZIG RÄUBER**
- 30 **5 FRAGEN AN: PIERANGELO VALTINONI**
- 32 **VALTINONI / MADRON: PINOCCHIO**  
Informationen zum Stück
- 36 **VALTINONI / MADRON: DIE SCHNEEKÖNIGIN**  
Informationen zum Stück
- 40 **IM FOKUS | REYNOLDS / KLIMKE: GEISTERRITTER**

## Opernzwerge ganz groß

### Die Opera piccola der Hamburgischen Staatsoper

- 44 **„OPER MACHT SCHLAU!“**  
von Daniela Brendel
- 48 **VON SINGENDEN GRILLEN UND GELIEBTEN SAMSTAGEN**  
von Sara-Maria Saalmann
- 50 **IM FOKUS | JENKINS / BARRATT: ELOISE**

## Die Gedanken sind frei

### Opernprojekte in Ramallah und im Jugendstrafvollzug Adelsheim

- 54 **5 FRAGEN AN: ANNA-SOPHIE BRÜNING**
- 56 **DE ARRIAGA / BRÜNING / FÜNFECK: DIE ARABISCHE PRINZESSIN**  
Informationen zum Stück
- 60 **SCHUBERT / BRÜNING / FÜNFECK: DIE BÜRGSCHAFT**  
Informationen zum Stück
- 62 **BIBER / BRÜNING / FÜNFECK: HIMMELSGEIGEN UND HÖLLENFEUER**  
Informationen zum Stück
- 64 **MIT MUSIK DURCH MAUERN**  
von Anna-Sophie Brüning und Paula Fünfeck
- 70 **IM FOKUS | KATS-CHEKNIN / BAUERSIMA: THE RAGE OF LIFE**

ROBIN HOOD Berlin, 2008

PINOCCHIO Moskau, 2013

DIE SCHNEEKÖNIGIN Berlin, 2010

ELOISE Hamburg, 2013





## Im Geiste des Cantiere

Detlev Glanerts Oper *Die drei Rätsel* in Montepulciano

- 74 **5 FRAGEN AN: DETLEV GLANERT**
- 76 **GLANERT / PASQUINI: DIE DREI RÄTSEL**  
Informationen zum Stück
- 80 **DAS BLAUE LEUCHTEN**  
Aurelia Eggers im Gespräch mit Daniela Brendel
- 84 **IM FOKUS | OFFENBACH / LINK: DAS GIFT IM LIFT**

## Gold oder Leben

Flora Verbrugge Theater Sonnevanck in Enschede

- 88 **EVERS / VERBRUGGE: GOLD!**  
Informationen zum Stück
- 90 **5 FRAGEN AN: LEONARD EVERS**
- 92 **DIE MAGIE DES ZAUBERFISCHES**  
Flora Verbrugge im Gespräch mit Daniela Brendel und Frank Harders-Wuthenow
- 94 **IM FOKUS | TER SCHIPHORST / UTZ: DIE GÄNSEMAGD**

## Das Wunder von Pamplona

Junges Musiktheater in Spanien

- 98 **ALLES FÜR DIE OPER!**  
von Frank Harders-Wuthenow
- 102 **IM FOKUS | SCHWERTSIK / WAECHTER: EISBERG NACH SIZILIEN**

## Ungedämpftes Vergnügen

Mike Svobodas lustvolles Laboratorium

- 106 **DER UNGLAUBLICHE MIKE**  
von Daniela Brendel
- 108 **5 FRAGEN AN: MIKE SVOBODA**
- 110 **SVOBODA / WEISS: ERWIN, DAS NATURTALENT**  
Informationen zum Stück
- 114 **SVOBODA / WEISS: DER UNGLAUBLICHE SPOTZ**  
Informationen zum Stück
- 118 **SVOBODA / WEISS: ROBIN HOOD – ZU GUT, UM WAHR ZU SEIN**  
Informationen zum Stück
- 122 **IM FOKUS | SPRENGER / INGWERSEN: HENRIETTA UND DIE FEURFEE**

## Im Herzen ein Peter Pan

Chris Seidler und die Opera School in Gelsenkirchen

- 126 **DER TÄGLICHE FLOW**  
von Daniela Brendel
- 128 **5 FRAGEN AN: CHRIS SEIDLER**
- 130 **SEIDLER: KATER MOSHE UND DER RING DES KÖNIGS**  
Informationen zum Stück
- 134 **IM FOKUS | LUNN / PLAICE: ZOË**
- 136 **AUTOREN, NACHWEISE, IMPRESSUM**

DIE DREI RÄTSEL Frankfurt a. M., 2005

EISBERG NACH SIZILIEN Mannheim, 2011

DER UNGLAUBLICHE SPOTZ Würzburg, 2010

Komische Oper Berlin





# Think big!

## Die Komische Oper Berlin

Die Geburt eines neuen Genres:  
Andreas Homoki machte  
Oper für die Kleinen zur  
großen Sache

ROBIN HOOD Berlin, 2008



## „Der Erfolg hat uns Recht gegeben.“

Wenn man die reiche und vielgestaltige Landschaft des Kinder- und Jugendtheaters in Deutschland betrachtet, fällt auf, dass das Angebot für Kinder im Bereich des Musiktheaters dem des Schauspiels deutlich unterlegen ist. Insbesondere die Oper für Kinder führt nach wie vor ein Schattendasein: Meist wird ein kleines Stück (oft die „kindgerechte“ Bearbeitung einer Repertoireoper) irgendwo im Foyer oder in einer Nebenspielfestspielstätte schnell und mit geringem Aufwand auf die Bühne gebracht und dann möglichst oft gespielt; manchmal leistet sich ein Theater vielleicht auch ein paar Vorstellungen von *Hänsel und Gretel*. So lässt sich der Aufwand in relativ engen Grenzen halten. Mein Verdacht ist auch, dass mit den vielen gut verkauften Vorstellungen die Auslastungsstatistik positiv frisiert werden soll. Das ist ein sehr bedauerlicher Zustand, denn gerade „Oper für Kinder“ kann die jungen Zuschauer auf eine unmittelbar sinnliche Weise – mit spannenden Geschichten und packender Musik – an diese Kunstform heranführen und ihnen darauf Lust machen.

Als ich 2004 die Intendanz der Komischen Oper Berlin übernahm, sah es in dieser Hinsicht folgendermaßen aus: Schon seit Jahren hatte man eine sehr liebevoll gemachte, prachtvoll-folkloristisch ausgestattete Inszenierung von Rimsky-Korsakows *Märchen vom Zaren Saltan* im Repertoire, die immer zur Weihnachtszeit als Kinderoper angesetzt wurde. Das ist zwar ein Märchenstück, aber doch eines, das keineswegs für Kinder geeignet ist; außerdem war die Inszenierung deutlich in die Jahre gekommen und ästhetisch nicht mehr zeitgemäß. So sah ich zwei Aufgaben vor mir: zum einen, Inszenierungen von wirklichen Kinderopern auf der großen Bühne als festen Repertoirebestandteil zu etablieren, zum anderen auch hier hohe ästhetisch-künstlerische Maßstäbe anzulegen – vergleichbar allen anderen Neuproduktionen. Als wir dann beschlossen, in kurzer Frist zunächst einmal Benjamin Brittens *Kleinen Schornsteinfeger* in den schon fertigen Spielplan zu integrieren und auf die Bühne zu bringen, hat wohl niemand geahnt, was für ein spannendes Abenteuer damit seinen Anfang nehmen, und wohin uns der Weg schließlich führen würde.

In den folgenden Jahren brachten wir an der Komischen Oper Berlin in jeder Spielzeit die Neuproduktion einer

Kinderoper heraus, so dass immer zwei Stücke für Kinder auf dem Spielplan standen. Wir vergaben mehrere Kompositionsaufträge. Es begann damit, dass wir Pierangelo Valtinoni baten, für uns eine größere und opulenter Neufassung seiner in Vicenza uraufgeführten Kinderoper *Pinocchio* zu erarbeiten. Die Begeisterung der kleinen Zuschauer für diese Aufführungen bewog uns, Valtinoni einen weiteren Auftrag für eine Oper zu erteilen: *Die Schneekönigin* nach Andersen. Sie kam einige Jahre später ebenfalls sehr erfolgreich zur Uraufführung. Schließlich schrieben Frank Schwemmer und Michael Frowin für uns die „Abenteuer-Oper“ *Robin Hood*, die ich selbst mit großem Spaß inszenierte und die zu einem der legendären Aufführungserfolge der Komischen Oper avancierte. Den Abschluss dieser Berliner „Entwicklungsarbeit“ bildete Christian Josts „Insektenoper“ *Mikropolis* mit dem Libretto von Michael Frowin.

Ich bin sehr stolz darauf, dass viele Stücke, die bei uns entstanden, inzwischen von mehreren Theatern im In- und Ausland nachgespielt und gewissermaßen ins Repertoire aufgenommen wurden.

Uns allen hat die Arbeit an den Kinderopern große Freude gemacht, vor allem, weil wir uns von Anfang an einig waren, dass wir unser junges Publikum ebenso ernst nehmen wollen wie die Erwachsenen, dass also eine Produktion mit reduziertem Aufwand, mit verkürzter Probenzeit oder kleinem Etat auf gar keinen Fall infrage kam. Der Erfolg hat uns Recht gegeben, und ich freue mich, diese Linie auch in Zürich fortsetzen zu können, wo die Uraufführung der *Schatzinsel* unseres bewährten Duos Schwemmer/Frowin in meiner ersten Spielzeit (2012/2013) erfolgreich herauskam. Eine Neuproduktion des *Robin Hood* steht in dieser Spielzeit 2014/2015 auf dem Programm.

Solche Neuschöpfungen wären ohne die Unterstützung eines erfahrenen Musikverlages nicht möglich. Ich freue mich deshalb sehr über diese Publikation des Verlages Boosey & Hawkes: Sie beinhaltet nicht nur einen Rückblick auf das Geschehen und die Bemühungen rund um das Musiktheater für Kinder der letzten Jahre, sondern wird auch der weiteren Entwicklung in diesem Bereich wichtige Impulse geben.



### ANDREAS HOMOKI

wurde bereits während seines Studiums der Schulmusik und Germanistik von 1979 bis 1987 in Berlin von Harry Kupfer für mehrere Produktionen als Regieassistent verpflichtet. Im Anschluss war er bis 1993 als Regieassistent und Abendspielleiter an der Oper Köln engagiert. Erste eigene Regiearbeiten entstanden ab 1988 im Rahmen seiner Lehrtätigkeit an der Opernschule der Musikhochschule Köln. Seine internationale Karriere nahm 1992 mit dem Sensationserfolg der *Frau ohne Schatten* in Genf ihren Anfang. Seitdem inszenierte Homoki an vielen europäischen Opernhäusern sowie in Tokio und war bis 2002 als freiberuflicher Regisseur tätig. Dann trat er die Nachfolge von Harry Kupfer als Chefregisseur der Komischen Oper Berlin an und war ab 2004 auch deren Intendant. Dem Genre Kinderoper verlieh er in seiner Amtszeit großes Gewicht und etablierte es mit einer Neuinszenierung pro Spielzeit auf der großen Bühne. 2012 löste er Alexander Pereira als Intendant des Opernhauses Zürich ab.

## Im Mittelpunkt des Geschehens

### Im Jahr 2000 wurde Ihnen die Leitung des Kinderchores der Komischen Oper Berlin übertragen. Wie lautete Ihr Auftrag?

Ein Chorleiter wurde gesucht, der neben pädagogischem Talent bereits Erfahrungen in Kinderchorleitung und Klavierspiel besaß. Das brachte ich alles mit, dazu noch eine Ausbildung als Schulmusiker, gefragt war auch meine langjährige eigene Bühnenerfahrung als Extrachor-Mitglied diverser Berliner Opernhäuser. Meine Begeisterung für große Oper, die ich ab 1997 auch als Jugendreferent an der Deutschen Oper Berlin weitergab, hat sich wohl übertragen. Und ich stieß auf offene Intendantenohren, als ich anregte, „Kinderoper“ an der Komischen Oper Berlin mit dem Kinderchor auszubauen.

### Welche Voraussetzungen waren aus Ihrer Sicht nötig, um das Genre „Kinderoper mit Kindern für Kinder“ so zu etablieren?

Aus den Erfahrungen im Jahr 2000 mit der sehr erfolgreichen Foyerproduktion der *Beiden Fiedler* von Peter Maxwell Davies, bei der die Chorkinder im Mittelpunkt des Geschehens standen, kam bei mir der Wunsch auf, für die nächste Kinderoper die große Bühne zu nutzen, um wirklich „große Kinderoper“ zu zeigen. Ich war sicher, dass die Bühne, wie sie der Kinderchor von seinen Auftritten in abendlichen Opernvorstellungen wie *La Bohème* oder *König Hirsch* ja schon kannte, die Kinder über sich hinauswachsen lassen würde. Mit der größeren Dimension der Bühne, dem größeren Orchesterapparat und der Distanz zum Publikum wuchsen selbstverständlich auch die Anforderungen an die kleinen Sängerdarsteller, denn sie agierten nun eben nicht mehr nur als Masse zwischen den Erwachsenen, sondern in den Kinderoperen sollten sie ja selbst zu kleinen Protagonisten und tragenden Chorgruppen werden. Dieser hohe Anspruch machte es notwendig, den Kindern eine fundierte Ausbildung zu ermöglichen, was von der Leitung der Komischen Oper voll unterstützt wurde. Es war mein Glücksfall, Jane Richter, eine langjährig erfahrene Chorsolistin der Komischen Oper und Gesangspädagogin mit dem Schwerpunkt „Kinderstimme“, mit ins Boot holen zu können. Ihre Erfahrung mit kindgerechtem, professionellem Singen, das heißt dem Wissen über die Physiologie, aber auch die Grenzen der Kinderstimmen, waren für die Einstudierung der

Kindersolisten sowie für die Chorarbeit insgesamt von unschätzbarem Wert. Als Chorleiter- und Gesangspädagogenteam führten wir Schritt für Schritt bereits die Kleinsten ab 6 Jahren an Gesangstechnik und Bühnenpräsenz heran und „professionalisierten“ sie im Lauf der Ausbildung durch zahlreiche Konzertauftritte im Foyer und außerhalb der Oper. Es gab Chorkonzerte auf der großen Bühne, die von Profis choreografiert wurden. Und unsere halbszenischen Produktionen von *Das Dschungelbuch* und *Ali Baba und die vierzig Räuber – mit dem Kinderchor ins Morgenland* waren nicht nur echte Kassenschlager, sondern ließen immer deutlicher das enorme Potential erkennen, das in voll ausgestatteten, großen Produktionen mit Kindern steckt.

### Wie waren Sie bei den Produktionen involviert?

Außerordentlich wichtig war, dass ich als Kinderchorleiter von Anfang an in den Entstehungsprozess unserer Auftragskompositionen einbezogen wurde: Die Kinder sollten sängerisch ja nicht über- oder unterfordert werden, sie sollten solistisch sinnvoll besetzt werden, und es sollte ja in jedem Fall auf ein gewachsenes Ensemble zurückgegriffen werden und nicht etwa auf Kinder, die „von außen“ dazu gecastet werden mussten. Ich konnte feststellen, dass die Voraussetzungen für Kinderoper dann nahezu perfekt sind, wenn alle Beteiligten vom Regisseur über den Dirigenten bis hin zum Komponisten auch pädagogisches Gespür in ihre Arbeit einfließen lassen. Das ist zum Beispiel bei *Pinocchio* so gewesen.

### Warum sollen wir Kinderoper denn überhaupt machen?

Das würde ich genauso beantworten wie die Frage, warum Kinder überhaupt Märchen lesen oder Theater besuchen sollen. Für mich ist Oper, auch Kinderoper, eine absolut künstlerische Überhöhung von Geschichten, die so in Musik und in Schauspiel gefasst werden, dass sie spannender, verständlicher und emotionaler wirken als jede andere Kunstform.

### Wie sieht das Ideal einer Kinderoper denn für Sie aus?

Außer einigen erwachsenen Gesangsprotagonisten, die die nötige Professionalität mitbringen, sollte die Aufführung im Wesentlichen von Kindern getragen

werden, die singen und schauspielern. Die Kinderoper sollte anspruchsvolle und sängerisch qualitätsvolle Musik beinhalten, natürlich immer passend zu einer spannenden, zeitgemäßen Geschichte. Ich bin der Meinung, dass die Musik gern auch freitonal sein darf, immer aber auch rhythmisch geprägt und „körperlich“ gedacht. Meiner Erfahrung nach können nicht alle Altersgruppen gleichermaßen durch einen bestimmten Stoff oder durch die Modernität der Musik angesprochen werden: Deshalb sollte Kinderoper noch einmal unterschieden werden in Werke, die für Publikum und mitwirkende Kinder ab ca. 6 Jahren geeignet sind wie zum Beispiel *Die Schneekönigin* und in Werke für Kinder und Jugendliche ab ca. 10 Jahren wie beim *Reiter mit dem Wind im Haar*. Im jährlichen Wechsel gespielt würde das, denke ich, für den Spielplan eines Opernhauses genügend Abwechslung bieten; außerdem könnten die heranwachsenden Chorkinder optimal an ihren Aufgaben wachsen.

### Wie gestaltete sich konkret Ihre Zusammenarbeit mit dem Komponisten Pierangelo Valtinoni in Bezug auf den Chor aus der Sicht eines Chorleiters, der auf seine Stimmen nicht nur aufzupassen hat, sondern der auch möchte, dass die Kinder spielerisch wie sängerisch zur Geltung kommen?

Wie kaum ein Komponist sonst schreibt Valtinoni temperamentvolle, rhythmisch stark betonte und dabei melodiose, „sängerische“ Musik, die für Kinderstimmen besonders gut geeignet ist – ein wahrer Glücksfall für die Kinderoper! Die Änderungswünsche von Jane Richter und mir bezogen sich bei *Pinocchio*, der ja schon seine italienische Uraufführung erlebt hatte, lediglich darauf, die Stimmen für die Kinder höher, sprich: für geschultere Kinderstimmen zu schreiben. Die Kinder konnten mit ihrem relativ hohen Kopfstimmenanteil hoch bis zum *a''* singen und klagen in der Höhe entsprechend kraftvoller als in der tiefen Lage um das *d'*. Als Valtinoni unseren Kinderchor hörte, leuchtete ihm unser Anliegen sofort ein. Ich glaube, dass sein „Haifischchor“ ein Musterstück für Chorkomposition in Sachen Kinderoper ist: Melodiose Bögen mit Text vermitteln die Handlung und wechseln sich ab mit hoch gesetzten, vokalisierenhaft-melodiosen Angstschreien, dazwischen immer wieder die Angstausrufe „Der Haifisch, der Haifisch, der Haifisch ...“. Das Ganze dann noch dreistimmig fugenhaft durchkomponiert mit zahlreichen Modulationen in entfernte Tonarten. Man fühlt sich wie in einem echten Haifischbecken – ein echtes Glanzstück [s. S. 12]. Dazu Hut ab vor dieser guten Übersetzung ins Deutsche, die Farbe hereinbringt und auch die Textverständlichkeit wahrt, denn Kinderoper muss auf jeden Fall sehr gut verständlich sein!

Es gibt einen anderen, extrem wichtigen Faktor, der erst bei *Pinocchio* in der Zusammenarbeit mit Valtinoni richtig deutlich geworden ist, den haben Sie schon mit dem Stichwort körperliches Singen angedeutet: *Pinocchio* ist ja eine Art Tanzoper, es gibt keine einzige Nummer, die nicht aus einem stilisierten Tanz heraus gedacht ist, das reicht vom Cancan bis hin zur Beguine, einem Tanz für eine Schnecke ...

Diese Art von Musik ist sehr hilfreich und kommt bei den singenden Kindern tatsächlich sofort im Körper an. Wenn man Kinder dort abholen will, wo sie stehen, dann bei der Rhythmik. Deshalb funktioniert z. B. auch *Carmen* so gut: Das ist auch so eine körperliche Musik, bei der das Orchester ständig den Puls gibt. Kinder und Jugendliche wollen nicht „verkopft“ an Oper herangehen, sie wollen mitfühlen und das funktioniert bei einer einfacheren, klaren Form am besten. Die Art von Valtinoni und Schwemmer, für Kinder zu komponieren, könnte konträrer kaum sein, aber beide erzielen einen ganz großen Erfolg mit dem, was sie machen, wobei Schwemmer die etwas älteren Kinder anspricht und Valtinoni vor allem die jüngeren. Über sein Zielpublikum sollte man sich als Komponist von Kinderopern auf jeden Fall genau im Klaren sein. Je jünger die Kinder sind, umso begeisterter werden sie mitgehen, wenn Rhythmik das vorherrschende Element ist. Das ist meine Erfahrung.

### Viele Opern halten sich aufgrund ihrer Qualität seit ein paar hundert Jahren im Repertoire. Halten Sie es für möglich, dass so etwas wie eine Kinderoper-Repertoire entstehen kann, dass wir in hundert Jahren einen Fundus an Stücken haben, die eine größere Halbwertszeit haben als drei Jahre?

Ja, sofern das Genre Kinderoper bereits in die Ausbildung der Komponisten, der Dirigenten, der Regisseure und der Kinderchorleiter Einzug hält! Ich könnte mir Kompositionswettbewerbe für Kinderopern vorstellen, immer wieder neue spannende Geschichten neben den altbewährten Märchen. Die Stoffe werden nicht ausgehen, klassische Märchenstoffe sind schon allein wegen der Titel Publikums-magneten, aber es sollte auch Werke geben, bei denen man die Geschichten neu erfindet. Es ist wünschenswert, auch für das Publikum, dass immer wieder etwas Neues geschaffen wird und nicht immer die alten Geschichten reproduziert werden. Da meine ich nicht einmal das Moment der Uraufführung, obwohl das natürlich immer was ganz Spezielles und Besonderes hat, sondern wenn man das Stück dann auch drei Jahre später an einem anderen Haus spielt. Im Moment gibt es wenige solcher Stücke, die sich währt haben und die man öfter spielt, Henzes *Pollicino* etwa oder Britten. Ansonsten glaube ich, dass der Markt und das Bedürfnis absolut da ist in der Gesellschaft, aber dass alles verkümmert, wenn man es nicht pflegt. Natürlich, Kinderoper kostet viel Geld, das zahlt sich aber, was die Zukunft des Genres Oper angeht, doppelt und dreifach aus. Davon bin ich überzeugt. Kinderoper als eigenes Genre ist meines Erachtens unentbehrlich im Fortbestand von Oper überhaupt. Es geht nicht um das Publikum von morgen, es geht um das Publikum von heute: Kinder, die jetzt in die Kinderoper gehen, sind doch ein Teil des jetzt bestehenden Publikums!

### Sie meinen, dass dieses Genre ein Instrument ist, Oper nicht sterben zu lassen?

Ich glaube, dass eine Kinderoper wie *Pinocchio* für Kinder, die das erste Mal Erfahrung mit Oper machen, ein ideales Einstiegsstück ist, viel besser geeignet als z. B.

## Szene 7A – Der Haifisch

Pinocchio, Thunfisch, Chor der Fische

PESANTE MA MOSSO  $\text{♩} = 60$  **Thunfisch** Freunde... Ruhe!... Hört ihr das Dröhnen?... Hört ihr dies schreckliche Grollen und Stöhnen?

125

130 (schreit) Der Haifisch! **Chor der Fische** Der Hai-fisch, der Hai-fisch, der Hai-fisch, der Hai-fisch! Der Hai - - - fe, Hai - - - fel

133 Hai ist mal wie - der nicht satt ge - wr - den. Hai - - - fe, Hai - - - fel

Ahl! Der Hai-fisch, der Hai-fisch, der Hai-fisch der Hai-fisch! Jetzt

136 Ahl Hat ein gan - zes Boot ge - fres - sen, kommt er zu - rück, um uns al - le zu mor - den. Hat ein gan - zes Boot ge - fres - sen,

136

Beginn der 7. Szene im 2. Akt von Pierangelo Valtinonis PINOCCHIO

Die Zauberflöte, Die Entführung aus dem Serail oder Hänsel und Gretel, die zu lang und auch keine Kinderoper sind. In erster Linie wäre Kinderoper – oder für die Jugendlichen Jugendoper – der Weg, um sich mit diesem Genre vertraut zu machen und dadurch den Weg ins Opernhaus zu finden. Der Hauptgrund für Opernhäuser, nicht auf diesen Zug aufzuspringen, ist zum einen ein finanzieller, zum anderen der, dass kein geschulter Kinderchor existiert – mit Ausnahme weniger Opernhäuser wie Leipzig, Stuttgart und mittlerweile die drei Opernhäuser in Berlin.

**Können Sie differenzieren zwischen den Kindern, die passiv partizipieren und denen, die das aktiv über einen längeren Zeitraum „professionell“ betreiben?**

Die PublikumsKinder fühlen sich je nach musikalischer und theatralischer Vorerfahrung sehr unterschiedlich angesprochen. Beim zweiten oder gar dritten Opernbesuch können sie oft ganz anders genießen. Kinder brauchen grundsätzlich Zeit, um sich in neue Musik einzuhören, um sich völlig Unerhörtem zu öffnen, wie in so vielem macht es die Wiederholung. Darin unterscheiden sich Chor- und PublikumsKinder nicht. Die Ausbildung der Chorkinder ist dagegen natürlich eine wesentlich langwierigere Aufgabe. Um Kinderoper professionell betreiben zu können, müssen die Chorkinder neben der Begeisterung, dem musikalischen Talent und einer gesunden strapazierfähigen Stimme, die sie als Sechsjährige mitbringen, eine kontinuierliche Ausbildung über Jahre durchlaufen. Schließlich wird ihnen Ähnliches abverlangt wie erwachsenen Chorsängern, die das jahrelang studiert haben. Umso wichtiger

ist der behutsame und kompetente Umgang mit den Kinderstimmen, die pädagogische und psychische Begleitung der Kinder und viel Energie im Aufbau einer starken Chorgemeinschaft, in der sich die Kinder auch in ihrer Pubertät noch frei entfalten und mitbestimmen dürfen und die durch die Begeisterung für die Sache wie auch die Freundschaften in der Gruppe alle Mühen vergessen lässt. Aber auch das Publikum muss geschult werden – vor allem im Hinhören.

**Ist es so, dass diese Art von Ausbildung komplementär zu der an deutschen Musikschulen steht?**

Das kann man so sagen. Als ich an der Komischen Oper anfang, gab es große Vorbehalte auch von gestandenen Sängern, mit der Ausbildung bereits so früh anzufangen. Stimmbildung, hieß es, solle man doch erst so mit 14 Jahren beginnen, wie es an den Berliner Musikschulen im Wesentlichen praktiziert wird. Jane Richter und ich haben eine andere Erfahrung gemacht! Kinder wollen heutzutage wieder vermehrt singen und tun dies auch in den Kitas und Grundschulen. Kinderchöre sind gefragter denn je – und Opernkinderchöre erhalten in Berlin einen ungebremsten Zulauf. Das hat natürlich auch sehr viel mit der Faszination für Bühne, Verkleidung und Schauspiel zu tun. Aber die hohen Anforderungen an den Gesang gehen mittlerweile einher mit einer umfassenden musikalisch-stimmlichen Ausbildung, wie sie eine Musikschule kaum noch leisten kann. Ich würde mir wünschen, dass alle Opernhäuser diesen Bildungsauftrag an die Kultur so ernst nehmen würden. Dann könnte viel gute Kinderoper entstehen.

## CHRISTOPH ROSINY

studierte Schulmusik in Freiburg, absolvierte eine intensive Gesangsausbildung und machte sein Querflötenlehrdiplom im schweizerischen Winterthur. Von 1997 bis 2011 war er Mitglied der Extrachöre der Deutschen Oper Berlin sowie der Komischen Oper und als Konzertchorsänger aktiv. Zehn Jahre lang (1998 – 2008) arbeitete er als Musiktheaterpädagoge im Jugendprogramm der Deutschen Oper. Von 2000 bis 2012 leitete er den Kinderchor der Komischen Oper Berlin. Seit 2012 ist er Studienrat an einer Berliner Oberschule mit den Fächern Musik und Geografie.





# FRAGEN 5 AN : MICHAEL FROWIN

## WAS IST IHRE PERSÖNLICHE MOTIVATION, OPERN FÜR KINDER UND / ODER JUGENDLICHE ZU SCHREIBEN?

Etwas Schöneres als in der Uraufführung einer Kinderoper zu sitzen und die unmittelbaren Reaktionen mitzerleben, gibt es nicht. Außerdem ist es eine besondere Herausforderung für die Autoren, Kinder und Erwachsene gleichermaßen gut zu unterhalten.

## WELCHES FORMAT BEVORZUGEN SIE UND WESHALB?

Bisher durfte ich eher im großen Format arbeiten. Das ist einerseits großartig, weil man tatsächlich aus dem Vollen schöpfen kann. Andererseits muss man aufpassen, dass die Geschichte noch durchsichtig genug bleibt und die handelnden Personen klar und flexibel agieren können – man also nicht ein Sklave der „großen Form“ wird (nach dem Motto „Chor rein, Chor raus“). Für die Besetzung: immer nur das Beste – ausnahmslos auch für Kinder!

## BITTE NENNEN SIE DIE WICHTIGSTEN ELEMENTE, DIE BEI EINER KINDEROPER NICHT FEHLEN DÜRFEN UND DIE SIE FÜR UNABDINGBAR HALTEN.

Billy Wilder hat auf die Frage „Was braucht man für einen guten Film?“ geantwortet: „Erstens: ein gutes Drehbuch. Zweitens: ein gutes Drehbuch. Drittens: ein gutes Drehbuch.“ Für ein Opernlibretto gelten dagegen drei unterschiedliche Aspekte:

- Spannung: Die Geschichte muss mitreißen, das schließt auch leise und lyrische Passagen ein. Aber zuallererst muss es eine gut erzählte Story sein.
- Humor: halte ich für ganz wichtig. Und am besten so, dass Kinder und Erwachsene ihren Spaß daran haben.
- Verständlichkeit: Nicht selten erlebt man erleichterte Eltern, die endlich auch mal einem Stück folgen können.

## WAS UNTERSCHIEDET IN IHREN AUGEN ALS LIBRETTIST EINE KINDEROPER VON EINER „ERWACHSENENOPER“? GIBT ES ÜBERHAUPT EINEN UNTERSCHIED?

Da antworte ich mit einem klaren „Merkel-Jein“. Natürlich muss man besonders auf Verständlichkeit achten und mit Symbolismen und komplizierten Texten etwas vorsichtig sein. Was aber die Komplexität einer Figur angeht – da darf man den jungen Menschen schon einiges zumuten. Wobei es natürlich entscheidend darauf ankommt, für welches Alter die Oper gedacht ist. Von „vier bis neunundneunzig“ funktioniert nicht.

Für mich ist wichtig, eine Kinderoper in einer ebenso reichen, schönen, witzigen und originellen Sprache zu schreiben wie eine Erwachsenenoper, auch wenn die Wortwahl manchmal eine andere ist.

## WAS WAR PERSÖNLICH IHR UNVERGESSENLICHSTES / SCHÖNSTES / WITZIGSTES / BESTES ERLEBNIS, ALS IHRE KINDEROPER AUFGEFÜHRT WURDE?

In *Robin Hood* haben wir eine Eröffnungsszene zwischen Vater/Mutter/Kind erfunden. Die Kinder haben sich darüber totgelacht, weil viele diese „Konstruktion“ so gar nicht mehr kannten. Das war wirklich ein Spaß. Und es ist ein Geschenk für alle, wenn sich ein Opernensemble mit solcher Wucht in eine Kinderoper-Vorstellung hineinschmeißt, wie ich es bei *Robin Hood* an der Nationaloper Oslo erleben durfte.

# FRAGEN 5 AN : FRANK SCHWEMMER

## WAS IST IHRE PERSÖNLICHE MOTIVATION, OPERN FÜR KINDER UND / ODER JUGENDLICHE ZU SCHREIBEN?

Meine erste Begegnung mit Oper, als Kind, war ein Debakel: Uns Siebenjährigen wurde *Hänsel und Gretel* präsentiert. Ein, so empfand ich es damals, endloses, unverständliches Gesänge, dessen einzig wirklich spannende Szene – der Flug der Hexe quer über die Bühne – durch eine detaillierte und komplett desillusionierende Erklärung der zugrunde liegenden Theatertechnik schon vorab jeglichen Reiz einbüßte. Diese Erfahrung und der Mangel an für Kinder geeigneten Opern aus dem herkömmlichen Repertoire motivieren mich, Werke speziell für diese Zielgruppe zu schaffen. Auch die vielen zum Teil sehr guten Bearbeitungen von „Erwachsenenwerken“ für Kinder können meist nur überspielen, dass das Originalwerk für Kinder oft wenig Relevanz hat.

## WELCHES FORMAT BEVORZUGEN SIE UND WESHALB?

Generell bevorzuge ich für Kinderoper zunächst kein bestimmtes Format. Die Verbannung von Musiktheater für Kinder auf die Vor-, Seiten- und bestenfalls Studio-bühnen lässt mich allerdings (neben der allgemeinen Vorliebe von Komponisten für die Möglichkeit, Werke für große Besetzungen zu schreiben) bei Wahlmöglichkeit immer eher zu einer großen Besetzung mit professionellen Darstellern/Sängern tendieren. Hierbei ist der Einsatz von Kindern keineswegs nötig oder Bedingung. Gerade die an sich schon artifizielle Ausdrucksweise der Oper (sprich: das Singen) ermöglicht es den Zuschauern, z. B. einen 30-jährigen Tenor in der Rolle eines zwölfjährigen Jungen zu akzeptieren. Der Einsatz professioneller Sänger scheint mir außerdem wünschenswert, weil ich elektronische Verstärkung der Stimmen in der Oper für Kinder als Verrat am Genre und dem „Unplugged“-Hörerlebnis der jungen Rezipienten empfinde.

## BITTE NENNEN SIE DIE WICHTIGSTEN ELEMENTE, DIE BEI EINER KINDEROPER NICHT FEHLEN DÜRFEN UND DIE SIE FÜR UNABDINGBAR HALTEN.

- Der Plot muss interessant sein, das Thema an sich Relevanz für Kinder haben (also z. B. eher „Robin Hood“ als „Helmut Kohl“).
- Das (unverstärkt) gesungene Wort sollte (vor gesprochenen Dialogen, Spielszenen, Tanz etc.) die Aufführung dominieren.

- Kinderoper erleben soll Kindern Spaß machen. Als Komponist will ich dabei derjenige sein, der in den Kindern die Neugier auf Musiktheater weckt, nicht der, der sie nur belustigt.
- Ein gutes Ende. Was nicht bedeutet, dass in einer Kinderoper nicht sämtliche dramatische Themen des Lebens vorkommen dürfen. Allein das Ende der Geschichte sollte positiv und hoffnungsvoll sein.

## WAS UNTERSCHIEDET IN IHREN AUGEN ALS KOMPONIST EINE KINDEROPER VON EINER „ERWACHSENENOPER“? GIBT ES ÜBERHAUPT EINEN UNTERSCHIED?

Zunächst und als wichtigstes Element unterscheidet die Wahl des Themas die Kinderoper von der Erwachsenenoper. Hier ist es wichtig, eine Geschichte zu erzählen, eine Figur zu zeichnen o. Ä., mit der Kinder sich identifizieren können. Das heißt nicht, dass z. B. das Thema „Liebe“ in der Kinderoper nicht vorkommen darf, es kann aber keinesfalls den gleichen zentralen Raum einnehmen wie in vielen Erwachsenenoperen. Küssen ist den meisten Kindern in vielen Altersstufen eher peinlich. Kinder müssen sich in die handelnden Figuren hineinversetzen können. Dies verlangt eine klare Darstellung der Motivationen und Absichten der Charaktere.

Die Kompositionsweise wird bei mir eher durch die unterschiedliche Dramaturgie, das unterschiedliche Timing und natürlich den unterschiedlichen Inhalt des Stückes beeinflusst als durch die Annahme, man müsse für Kinder „einfacher“, „durchschaubarer“, „harmonischer“ oder rhythmisch weniger komplex schreiben.

Kinder sind in ihren Hörgewohnheiten erheblich weniger festgelegt als Erwachsene und bringen somit gegenüber Dissonanzen und Elementen der zeitgenössischen Musiksprache oft eine höhere Toleranz mit als die Erwachsenen. Dies gilt allerdings besonders für das „Gesamtkunstwerk“ Oper, für das Kinder das optimale Publikum darstellen, weil sie die verschiedenen Ebenen nicht trennen. Während der erwachsene Zuschauer die einzelnen Sänger, den Dirigenten, das Kostümbild, das Bühnenbild, das Licht, die darstellerischen Fähigkeiten usw. einzeln wahrnimmt (und kritisch diskutiert), erleben Kinder eine komplexe Welt, in die sie eintauchen. Wenn das Stück zu Ende ist, haben sie oft fast vergessen, dass jemand gesungen hat und es überhaupt Musik gab.

Die die Handlung retardierenden Arien oder Chöre etc. sind bei mir in der Kinderoper weniger raumgrei-



fend als in der Erwachsenenoper, da sonst der oben erwähnte Effekt des „sich in der Geschichte Verlierens“ beeinträchtigt werden würde. Anders als in der Oper für Erwachsene achte ich darauf, den Kindern in kürzeren Abständen Ruhephasen zu komponieren, in denen wenig Text (und möglichst auch wenig Aktion) dafür sorgt, dass sie, ohne Angst etwas zu verpassen, das gerade Erlebte reflektieren (und manchmal sogar mit Ihren Eltern flüsternd besprechen) können.

**WAS WAR PERSÖNLICH IHR UNVERGESSLICHSTES / SCHÖNSTES / WITZIGSTES / BESTES ERLEBNIS, ALS IHRE KINDEROPER AUFGEFÜHRT WURDE?**

Da erinnere ich mich gleich an zwei! Bei der Berliner Aufführung von *Robin Hood* wurde der Sherwood-Wald effektiv aus dem Orchestergraben per Hubpodest heraufgefahren. Bei der zweiten Vorstellung blieb der Graben aufgrund eines technischen Defektes auf halber Strecke hängen. Dies führte, neben lautstarken Aktivitäten hinter der Bühne, dazu, dass die Darsteller, darunter der dick wattierte Bruder Tuck, Alan van

Dale mit seiner Lyra, und Robin Hood mit Pfeil und Bogen, nur unter Mühen aus dem Graben herauskriechen konnten und sich richtiggehend auf die Bühne wälzen mussten. In der Kinderbefragung nach der Vorstellung wurde dies als der lustigste Moment der Inszenierung überhaupt gelobt.

In der Orchesterhauptprobe zur Uraufführung meiner Oper *Die Schatzinsel* am Züricher Opernhaus musste die Bühnenmusik, eine Soloviolinistin – die Konzertmeisterin – und ein Akkordeonspieler, ein längeres Duett zum ersten Mal in Kostüm und Maske auf der Szene spielen. Dabei fiel mir auf, dass die Konzertmeisterin, die bis dahin mit großem, solistischem Spiel und fantastischer Dynamik gegläntzt hatte, plötzlich überaus verunsichert und „kleinlaut“ spielte. Ich schrieb das einer gewissen Nervosität aufgrund der ungewohnten Situation und Exponiertheit zu, bis ich erfuhr, dass sie inmitten wild tanzender Matrosen, in einer wüsten Kneipenszene, ihr gewohntes Instrument – eine echte Stradivari (!) – mit auf die Bühne genommen hatte. Kein Wunder, dass ihr Ton etwas ängstlicher klang als sonst.

**MICHAEL FROWIN**

erhielt seine Schauspiel- und Gesangsausbildung in Berlin. 1991 wurde er jüngstes Mitglied im Ensemble des Düsseldorfer Kom(m)ödchens. Engagements als Schauspieler und Musicaldarsteller führten ihn nach Berlin, Krefeld/Mönchengladbach und zu den Schlossfestspielen Ettlingen. Seit 1996 verbindet ihn eine intensive Zusammenarbeit mit dem Pianisten und Komponisten Jochen Kilián. Er ist Autor von Opernlibretti, Texter und Songwriter für Musicals, Revuen und musikalische Programme. Als Autor, Kabarettist und Kabarett-Regisseur arbeitet er u. a. für die Dresdner Herkuleskeule, das Renitenztheater Stuttgart, die Berliner Distel sowie für Funk und Fernsehen. Seit 2007 ist er künstlerischer Leiter des traditionsreichen Hamburger Theaterschiffs Das Schiff.



**FRANK SCHWEMMER**

begann 1980 sein Studium der Schulmusik in Berlin. In Berlin und Wien absolvierte er außerdem ein privates Kompositionsstudium. Erste eigene Konzerte als Gitarrist, Violinist und Sänger veranstaltete er ab 1978 und schon 1979 legte er eigene kammermusikalische Kompositionen vor. Seit 1983 ist er als Komponist freischaffend tätig. Sein Fokus liegt auf der Vokalmusik, dabei arbeitet er eng mit den Interpreten zusammen. Von 1984 bis 1992 war er musikalischer Leiter am Jungen Theater Berlin. Seit 2001 hat er sich in enger Zusammenarbeit mit Berliner Bühnen zunehmend einen Ruf als Opernkomponist erworben, mit Werken wie *Angela – eine Nationaloper* (Neuköllner Oper), *Der Reiter mit dem Wind im Haar* und *Robin Hood* (beide für die Komische Oper Berlin).



ROBIN HOOD Berlin, 2008



SCHWEMMER / FROWIN

## ROBIN HOOD

Abenteuer-Oper in 15 Bildern | 2007

90 Minuten

Musik von Frank Schwemmer

Text von Michael Frowin (dt.)

### URAUFFÜHRUNG

02.11.2008 | Komische Oper Berlin

Musikalische Leitung: Patrick Lange

Regie: Andreas Homoki

### ORCHESTERBESETZUNG

1(=Picc).1(=EH).2(II=Bkl).1(=Kfg)-0.2.1.0-  
Pkn.Schlz(2)-Str(md.3.2.2.3.2)

### ROLLEN

Daniel	Tenor
Beate, seine Mutter	Mezzosopran
Maximilian, sein Vater	Bariton
Robin Hood	Tenor
Alan van Dale	Spieltenor
Bruder Tuck	Bass
Little John	Bariton
Maid Marian	Sopran
Bess	Mezzosopran
Prinz John	Tenor
Sheriff	Bariton
Berater Harry	singender Schauspieler (Bariton)
Die „Computer-Kinder“, andere gefangene Kinder	Kinderchor
Soldaten des Sheriffs	Männerchor

### HANDLUNG

Daniels Eltern streiten mal wieder. Deshalb begibt sich Daniel lieber in die Welt seines Computerspiels „Robin Hood“, das sein Vater entwickelt hat. Leider hat das Spiel einen Fehler: Wenn man eine bestimmte Taste drückt, öffnet sich ein Zeitloch. So steht plötzlich Robin Hood in Person vor ihm und wundert sich über die komischen Beinkleider des Jungen.

Schon beim nächsten Klick sieht sich Daniel in den Sherwood Forest versetzt, in dem es gemeinsam mit Robins Männern so manches Abenteuer zu bestehen gilt und wo natürlich alles viel cooler ist als zuhause. Mit dieser Meinung steht Daniel zunächst durchaus alleine da, weil die anderen Computerkids, die sonst am PC tapfer fremde Welten erobert haben und nun gleichfalls ins finstere Mittelalter geraten sind, den echten Wald richtig bescheuert und bedrohlich finden. Doch Daniel kann sie zum Kampf gegen den fiesen Prinzen John ermuntern. Als sie einen Transport mit Steuergeldern überfallen, die der armen Bevölkerung abgepresst wurden, werden die Kinder jedoch gefangen genommen.

In der Gegenwart muss sich derweil Daniels Mutter mit Prinz John und seinen Schergen herumschlagen, denn die sind mittlerweile in ihrem Wohnzimmer gelandet. Daniels Vater hat sich zur Rettung seines Sohnes in die Parallelwelt hinüber katapultiert; dort macht ihm unerwartet Bess, die Hofdame von Robins Braut Marian, Avancen.

Am Ende werden die Bösewichte mit List und vereinten Kräften besiegt, und Daniels Mutter findet die richtige Taste zur Heimkehr.



ROBIN HOOD Düsseldorf, 2009





ROBIN HOOD Oslo, 2013



ROBIN HOOD Berlin, 2008



ROBIN HOOD Karlsruhe, 2012



ROBIN HOOD Berlin, 2008



SCHWEMMER / FROWIN

## DIE SCHATZINSEL

Abenteuer-Oper in drei Akten | 2011

120 Minuten

Musik von Frank Schwemmer

Text von Michael Frowin nach dem Roman von Robert Louis Stevenson (dt.)

### URAUFFÜHRUNG

17.11.2012 | Opernhaus Zürich

Musikalische Leitung: Thomas Rösner

Regie: Nadja Loschky

### ORCHETSERBESETZUNG

1(=Picc).1(=EH).2(I=Bkl).1(=Kfg)-0.2.1.0-3Pkn(1).Schlz(2)-Akkordeon-Str(3.2.2.3.2)

### ROLLEN

Jim Hawkins	Tenor
John Silver	Bassbariton
Mary Hawkins	Mezzosopran
Lily	Sopran
Scarlett	Sopran
Baronin Trelawney	Mezzosopran
Dr. David Livesay	Bariton
Kapitän Smolett	Bass
Bill Bones	Tenor
Ben Gunn	Tenor
Der Blinde Pew	Bariton
Israel Hands	Bariton
Chor der Piraten	4T, 2Bar, 2B
Chorsoli: Tattoo-Joe/Schlauer Chinese/ Falscher François/Haifisch Lou/ Einäugiger Jack/Schwarzer Hund/Unsichtbarer Bill/ HautundHaar Hunter	
Chor der Engländer	2T, Bar, B
Solistenquartett: Tom Redruth, 1. Offizier/ Job Anderson, 2. Offizier/ Abraham Gray, Zimmermann/ Joseph Joyce, Bootsmann	

### HANDLUNG

Jim Hawkins träumt davon, eines Tages Herr der Meere zu sein und ferne Länder zu bereisen. Stattdessen muss er seiner Mutter im Wirtshaus „Zum Goldenen Anker“ tagaus, tagein bei der Arbeit helfen. Als in der Taverne ein Gast stirbt, findet Jim in dessen Seemannskiste eine Schatzkarte – die des verstorbenen Piratenkapitäns Flint. Und schon ist Jim mitten im aufregendsten Abenteuer seines Lebens.

Eine Expedition zur Schatzinsel wird organisiert, und Jim darf als Schiffsjunge mit Kapitän Smollett, Doktor Livesay, der Baronin Trelawney, Lily und Scarlett auf dem Segelschiff „Hispaniola“ mitreisen. Auf hoher See stellt sich jedoch heraus, dass Captain Flints ehemalige Kameraden als Mannschaft angeheuert wurden, darunter auch der einbeinige Schiffskoch Long John Silver.

Die Piraten sind genauso auf Schatzsuche, und es gelingt ihnen, eine Hälfte der Schatzkarte zu ergattern. Auf der Insel angekommen beginnt ein Wettrennen mit der Zeit und eine fieberhafte Suche nach dem Gold, bei der das Glück gleich mehrfach die Seiten wechselt.



DIE SCHATZINSEL Erfurt, 2013





DIE SCHATZINSEL Zürich, 2012



DIE SCHATZINSEL Erfurt, 2013



DIE SCHATZINSEL Zürich, 2012



DIE SCHATZINSEL Erfurt, 2013



## Kinderoper – eine wunderbare Chance!

Das Fortführen der europäischen Tradition, Kindern „Kunst“ nahe zu bringen, gerade in den heutigen Zeiten mit ihren sich ständig ändernden Lebenswirklichkeiten, sehe ich als unseren gesellschaftlichen Auftrag. Ob es sich dabei um Sinfonie- oder Kinderkonzerte, Oper, Tanz, Schauspiel oder um Museumsbesuche handelt: Alles, was mit Kunst zu tun hat, ist wichtig für die Entwicklung unserer Kinder und die Weiterentwicklung unseres kulturellen Erbes. Es geht nicht darum, dass aus Kindern Berufskünstler werden; es geht darum, sie zu sensibilisieren und ihnen die verschiedensten Aspekte der Kunst näher zu bringen.

Der Stellenwert von Kinderoper-Produktionen kann deshalb gar nicht hoch genug eingeschätzt werden. Es ist nicht nur eine sehr gute Möglichkeit, Kinder an die Kunstgattung Oper heranzuführen, sondern auch, sie mit dem Entstehungsprozess einer Inszenierung vertraut zu machen und sie daran teilhaben zu lassen. Durch die Mitwirkung an einer Opernproduktion treten die Kinder aus der Rolle der Rezipienten heraus und werden zu aktiven Künstlern. Als Kind auf der Bühne zu stehen, ist eine große Herausforderung. Die Kinder machen dabei eine Erfahrung, die sie ihr ganzes Leben lang nicht vergessen werden, denn Oper und Theater sind etwas ganz Besonderes. Gleichzeitig erleben sie eine Förderung in vielerlei Hinsicht. Es handelt sich um eine ganzheitliche Erfahrung, die zu tun hat mit Körperlichkeit, mit Ausdruck, mit Emotion, aber auch mit der Entwicklung verschiedenster – nicht nur musikalischer – Fertigkeiten. Spaß zu haben, ist dabei wichtig, denn alles, was Spaß und Freude bereitet, macht man gern und gut. Diese positive Energie ist dann auch im Zuschauerraum zu spüren und begeistert das Publikum.

Da der musikalische Ausbildungsstand und die Lernfähigkeit bei Kindern sehr unterschiedlich ausgeprägt sein können, ist individuelle Arbeit nötig, um allen gerecht zu werden. Zudem ist die Konzentrationsfähigkeit bei Kindern eingeschränkter, was in der Probenposition berücksichtigt werden sollte. Daher verlangt eine Produktion mit Kindern auf der Bühne auf jeden Fall mehr Vorlauf, damit die Anforderungen im Laufe des Probenprozesses umgesetzt werden können. Auch auf die Körperlichkeit ist zu achten: Aufgrund

ihres noch nicht ausgebildeten Stimmapparates und der fehlenden musikalischen Ausbildung sind Kinder noch nicht in der Lage, jede körperliche Aktion mit ihrem Gesang zu verbinden. Wobei es immer wieder erstaunlich ist, was für eine unglaubliche Entwicklung die Kinder in dieser relativ kurzen Zeitspanne durchlaufen. Die Dynamik dieser Arbeit und die Begeisterungsfähigkeit der Kinder, die vielen routinierten Berufsmusikern abhanden gekommen ist, sind einzigartig. Der Glanz und das Leuchten in den Augen der Kinder, ihre Freude, Teil von etwas ganz Besonderem zu sein, ihr Stolz auf das Geleistete nach wunderbaren Aufführungen – das alles lässt sich nur schwer in Worte fassen. Das Glücksgefühl der Kinder ist dabei so unbeschreiblich intensiv.

Meine erste Berührung mit dem Genre Kinderoper hatte ich an der Komischen Oper Berlin mit der Kinderoper *Pinocchio* des italienischen Komponisten Pierangelo Valtinoni. Hier konnte ich erfahren, wie wichtig und gut die Produktion einer Kinderoper unter Mitwirkung von Kindern und Jugendlichen sein kann. Glücklicherweise war die dortige Theaterleitung bereit, Zeit, Geld und Nerven zu investieren und die Rahmenbedingungen zu schaffen, unter denen eine solche Produktion überhaupt umgesetzt werden konnte. Es war von unschätzbarem Wert, dass es an diesem Haus ein festes Team gab, das sich auf Kinder- und Jugendarbeit konzentrierte, eine Theaterpädagogin und eine Kinderchorleitung, die alle ein wirkliches Interesse an diesem Genre hatten. Man muss schon perspektivisch und langfristig denken, allein der Aufbau eines Kinderchores verlangt viel Zeit und viele Ressourcen. Hilfreich war hierbei auch die gute Vernetzung mit den Schulen.

Worin unterscheidet sich nun eine Kinderoper von einer Erwachsenenoper? In erster Linie sicher durch die Handlung – die meisten Erwachsenenopern handeln ja vom Kampf um Liebe und Macht, nicht selten unter Mithilfe von Mord und Totschlag. Außerdem sind viele Erwachsenenopern zu lang für ein junges Publikum. Singspiele wie *Die Zauberflöte* oder *Die Entführung aus dem Serail* sind inhaltlich schon eher vermittelbar, trotz ihrer Länge. Sicherlich kann man Kindern auch einen *Freischütz* erklären, selbst einen *Fidelio* könnten sie sich ansehen. Sie werden das Unrecht, das jemand

erleidet, verstehen, die Verhältnisse von Gut und Böse. Grundsätzlich ist das Konfrontieren mit einer Konfliktsituation gut, für die es dann aber unbedingt ein positives Lösungsangebot geben sollte: Ich halte es für problematisch, Kinder mit einer ungelösten Katastrophensituation aus dem Theater zu entlassen, wie z. B. in den Opern *Rigoletto* und *Madama Butterfly*.

Die Elemente einer guten Kinderoper sind für mich inhaltlich gesehen eine spannende Handlung mit einem organischen und nachvollziehbaren Aufbau und einem glücklichen Ende. Musikalisch gesehen gehören nachsingbare und einprägsame Melodien, verschiedene Rhythmen und auch gerne Tänze in die Komposition. Zu komplizierte Musik, atonal oder rhythmisch zu komplex, kann für Kinder demotivierend wirken. Um die Balance zwischen Bühne und Orchester zu gewährleisten, sollte das Orchester nicht so groß und dominant wie bei Verdi und Puccini sein. Ob es sinnvoll ist, die Kinderstimmen elektronisch zu verstärken, hängt von den jeweiligen akustischen Gegebenheiten ab. Die Machbarkeit muss für alle Beteiligten gewährleistet sein.

Frank Schwemmers *Robin Hood* ist von seiner Anlage her eine durchkomponierte Abenteuer-Oper in 15 Szenen. Die Komposition ist großartig und technisch annähernd herausfordernd wie Bergs *Wozzeck*. Mit seiner freien Tonalität und seinen sehr diffizilen rhythmischen Passagen ist dieses Werk eine große Herausforderung sowohl für die Sänger als auch für das Orchester. Sämtliche Solopartien müssen von professionellen Sängern gesungen werden, da sie meines Erachtens nicht von Kindern umsetzbar sind. In *Robin Hood* sind die Kinder ausschließlich

im Kinderchor vertreten. Neben der Musik fesselt die Oper durch ihre Geschichte, die sich fantasievoll und kindgerecht szenisch umsetzen lässt. Viel Arbeit und noch mehr Spaß!

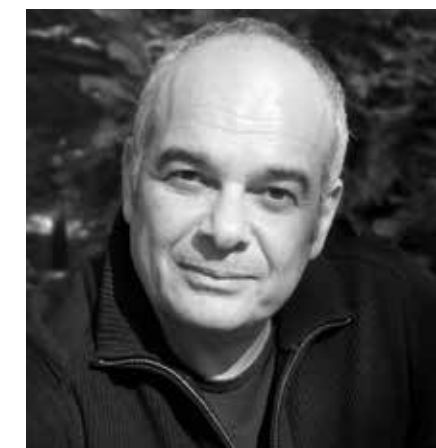
Bei den wunderbar komponierten Kinderoperen von Valtinoni gehen Rhythmus und Melodie direkt ins Herz. Die Herausforderung in der Umsetzung ist hier eine andere. Wesentlich mehr solistische Rollen dürfen und können mit Kindern besetzt werden. In *Pinocchio* können bis auf die Hauptpartien alle kleineren Nebenrollen von Kindern und Jugendlichen übernommen werden. Ihr Anteil am gesamten Werk ist damit wesentlich höher als bei *Robin Hood*.

Bei der *Schneekönigin* verhält es sich ähnlich, wobei alle größeren Partien von Profis gesungen werden müssen. Dennoch bleiben etliche Nebenrollen für die Kinder und Jugendlichen übrig. Die vielen schmissigen Chornummern bei beiden Kinderoperen von Valtinoni begeistern nicht nur die Kinder auf der Bühne, sondern auch das Publikum.

Alle existierenden Formate – ob nun „große Oper“ mit großem Orchester, „Kammeroper“ mit kleiner Besetzung, mit Kinder-Beteiligung oder ohne – haben Vorzüge wie Nachteile. Entscheidend sind immer die Qualität und die Umsetzbarkeit. Ich persönlich bevorzuge die Mitwirkung von Kindern und Jugendlichen aus den oben ausgeführten Gründen. Das gemeinsame Musizieren und Agieren von Kindern und professionellen Musikern ist gegenseitige Inspiration. Jeder lernt vom anderen – für mich ist das eine wertvolle Erfahrung und ein kostbares Gut – eine wunderbare Chance!

### CARLOS SPIERER

war nach seinem Studium (Dirigieren, Violine) in Hamburg und Houston von 1990 bis 1995 Repetitor, Kapellmeister und Assistent des GMD in Kiel. Ab 1997 leitete er drei Jahre als Chefdirigent und Künstlerischer Leiter die Geschicke des schwedischen Gävle Sinfonieorchesters. Von 2003 bis 2005 war er Künstlerischer Direktor und Chefdirigent des Orquesta Sinfónica de Minería in Mexico City und von 2003 bis 2011 Generalmusikdirektor am Stadttheater Gießen. Gastdirigate führten ihn im Konzert- und Opernbereich u. a. nach Tokyo, Stockholm, Oslo, Warschau, Brüssel, Buenos Aires, Costa Rica, Bremen (Philharmoniker und Deutsche Kammerphilharmonie), an die Komische Oper Berlin, die Oper Frankfurt a. M., die Staatstheater von Karlsruhe und Hannover, an die Opern Tallinn, Göteborg und Malmö.



AKYOL / İPEKKAYA / ROHRER-İPEKKAYA

# ALI BABA UND DIE 40 RÄUBER

Kinderoper in zwei Akten | 2011 – 2012

100 Minuten

Musik von Taner Akyol

Text von Çetin İpekkaya  
und Marietta Rohrer-İpekkaya (dt.-türk.)

## URAUFFÜHRUNG

28.10.2012 | Komische Oper Berlin

Musikalische Leitung: Kristiina Poska

Regie: Matthias Davids

## ORCHESTERBESETZUNG

2(II=Picc).2(II=EH).2(II=Bkl).2(II=Kfg)-2.2.2.0-  
Pkn.Schlz-Marimba-Hrf-Klv-Kaval-Zurna-  
Baglama-Str

## ROLLEN

Ali Baba	Bass
Rosa, Ali Babas Frau	Sopran
Vehbi, Ali Babas und Rosas Sohn	Tenor
Karakaçan, Ali Babas treuer Esel	Tenor
Kasım, Ali Babas großer Bruder	Bariton
Ayşe, Kasims Frau	Mezzosopran
Şirin, Sklavin im Hause von Kasım	Koloratursopran
Räuberhauptmann	Bass
Pazarbaşı, Chef des Basars	Bass
Meister İdris, Schneider	Bariton
Tomtom Osman, ein etwas dämmlicher Räuber	Sopran
Chor, Kinderchor, Tanzgruppe	

## HANDLUNG

Auf dem Basar ist viel los. Ali Baba zieht los, um im Wald Holz zu suchen. Dort trifft er auf die 40 Räuber und beobachtet heimlich, wie sie ihr Versteck öffnen. Er folgt ihnen. Vom Schatz in der Räuberhöhle nimmt er selbst jedoch nur wenig mit. Seine Frau Rosa kann allerdings kaum glauben, was für wertvolle Dinge ihr Mann da mit nach Hause bringt. Vehbi, der Sohn der beiden, und Şirin, die nebenan bei Ali Babas habgierigem Bruder Kasım als Sklavin dient, haben sich ineinander verliebt und schwören sich gegenseitige Liebe. An der Waage, die sich Rosa zum Wiegen des Schatzes von ihrer Schwägerin geliehen hat, ist ein Goldtaler hängen geblieben: Kasım lässt nicht locker, bis Ali Baba ihn zum Versteck der Räuber führt. Doch Kasım vergisst die Zauberformel – und sitzt in der Räuberhöhle fest. Die zurückkehrenden Räuber töten ihn. Schneidermeister İdris wird beauftragt, Kasims Leichenteile zusammen zu nähen. Arglos zeigt er einem der Räuber, der inkognito auf der Suche nach dem Schatzräuber ist, Ali Babas Haus. Der Aufmerksamkeit Vehbis und Şirins entgeht nicht, dass der das Haus mit einem Zeichen markiert und schnell versehen sie alle umliegenden Häuser mit derselben Markierung: Die Räuber müssen erfolglos wieder abziehen. Ali Baba erklärt, Şirin sei nun nicht länger eine Sklavin, sondern frei. Die Räuber lassen nichts unversucht, den Dieb ihrer Preziosen zu finden. Und so kommt es, dass Ali Baba einem Ölhändler, der niemand anderer als der verkleidete Räuberhauptmann ist, erlaubt, einige Fässer bei sich unterzustellen und ihn auf das bevorstehende abendliche Fest einlädt, bei dem sowohl dem toten Kasım gedacht als auch Şirins Freiheit gefeiert werden soll. Doch die Räuber haben die Rechnung ohne Vehbi und Şirin gemacht! Während des Festes lassen sie die Tänzer Schlafpulver in die abgestellten Ölfässer streuen, um die darin versteckten Räuber auszuschalten ...

ALI BABA UND DIE 40 RÄUBER Berlin, 2012





# FRAGEN 5 AN : PIERANGELO VALTINONI

## WAS IST IHRE PERSÖNLICHE MOTIVATION, OPERN FÜR KINDER UND/ ODER JUGENDLICHE ZU SCHREIBEN?

Vielleicht hat die Erfahrung, die ich über die Jahre bei der musikalischen Ausbildung von Kindern gesammelt habe, zu dem Wunsch geführt, in ihre Welt einzutauchen, die voller Emotionen und voller Fantasie ist. Ich muss dazu auch sagen, dass ich mich in dieser Welt äußerst wohl fühle.

## WELCHES FORMAT BEVORZUGEN SIE UND WESHALB?

Meiner Natur entsprechend bin ich geneigt, großformatig zu denken, deswegen würde ich am liebsten für den großen Apparat, für ein volles Orchester mit Chor und Kinderchor schreiben. Ich mag es, wenn auf der Bühne viele Leute sind, nicht nur professionelle Sänger und Tänzer, sondern auch Kinder. Meistens aber scheitern die Wünsche an der praktischen Umsetzbarkeit, vor allem am Budget. Folgerichtig arrangiert man sich mit den Gegebenheiten und Beschränkungen, die dann wiederum eine erstaunlich inspirierende Wirkung haben können.

## BITTE NENNEN SIE DIE WICHTIGSTEN ELEMENTE, DIE BEI EINER KINDEROPER NICHT FEHLEN DÜRFEN UND DIE SIE FÜR UNABDINGBAR HALTEN.

- Ein kleines, aber gutes Orchester,
- ein Kinderchor,
- einige professionelle Sänger.

## WAS UNTERSCHIEDET IN IHREN AUGEN ALS KOMPONIST EINE KINDEROPER VON EINER „ERWACHSENENOPER“? GIBT ES ÜBERHAUPT EINEN UNTERSCHIED?

Das Schreiben einer Kinderoper unterscheidet sich substantiell nicht viel vom Komponieren einer Oper für Erwachsene oder vom Komponieren ganz allgemein. Die Unterschiede finden sich ausschließlich

- bei der Wahl eines Stoffes, der bei einer Kinderoper lebendig und fantastisch sein muss. Nicht alle Sujets eignen sich zur Darstellung für Kinder bzw. nicht alle kommen bei den Kindern gut an.
- im technischen Schwierigkeitsgrad der Vokal- oder Instrumentalpartien, wenn sie von Kindern ausgeführt werden sollen; ihre Partien dürfen nicht zu schwer und nicht zu leicht sein; etwas mit Engagement und Anstrengung zu schaffen heißt, aus pädagogischer Perspektive, auch etwas Besonderes zu erreichen.
- in der Notwendigkeit, die Konzentration der Ausführenden wie des Publikums wach zu halten. Dabei bedarf es der Strategien, die den häufigen Wechsel von Emotionen ermöglichen (Freude, Mitempfinden, Erstaunen usw.). Das Konzentrationsvermögen eines Kindes ist geringer als das eines Erwachsenen, weshalb es von grundlegender Bedeutung ist, es in der richtigen Weise zu stimulieren.

## WAS WAR PERSÖNLICH IHR UNVERGESLICHSTES / SCHÖNSTES / WITZIGSTES / BESTES ERLEBNIS, ALS IHRE KINDEROPER AUFGEFÜHRT WURDE?

Was mich am meisten bei der Aufführung einer meiner Opern bewegt, ist die Reaktion des Publikums. Die intensivste Erfahrung in dieser Hinsicht hatte ich wohl bei der Uraufführung von *Pinocchio* an der Komischen Oper Berlin im November 2006. Die Herzlichkeit des Berliner Publikums werde ich nie vergessen. Genauso wenig wie den Enthusiasmus, den alle Sänger auf der Bühne meiner Musik entgegenbrachten, vor allem die wunderbaren Kinder des Chores.

## PIERANGELO VALTINONI

studierte Komposition, Chor- und Orchesterdirigieren sowie Orgel und Klavier. Außer der Komposition von Kinderopern widmet er sich vor allem der Chor- und Orgelmusik, aber auch der Film- und Fernsehmusik sowie der Avantgarde. Er ist Gründer und Leiter des Parallel Ensembles Vicenza, Dirigent des Icarus Ensembles in Reggio Emilia, das Tourneen u. a. nach Mailand, München, Amsterdam und Mexiko unternahm. Mit dem Orchestra di Roma spielte er eigene Filmmusik ein. 1996 vertrat er sein Land beim Europäischen Chorwettbewerb. Von 2004 bis 2009 war er Vizedirektor am Konservatorium von Vicenza, an dem er bis heute unterrichtet. Als Gastdozent ist er weltweit gefragt.



PINOCCHIO Moskau, 2013



VALTINONI / MADRON

# PINOCCHIO

PINOCCHIO, BURATTINO DI TALENTO

Oper in zwei Akten | 2001/2006

120 Minuten

Musik von Pierangelo Valtinoni

Text von Paolo Madron unter Mitarbeit von Jetske Mijnsen nach *Le avventure di Pinocchio* von Carlo Collodi; deutsche Übersetzung von Hanna Francesconi; englische Übersetzung von Benjamin Gordon (ital., dt., engl.)

## URAUFFÜHRUNG

Fassung 2006

05.11.2006 | Komische Oper Berlin

Musikalische Leitung: Anna-Sophie Brüning

Regie: Jetske Mijnsen

## ORCHESTERBESETZUNG

1.1.1.1–2.1.0.0–Schlz(2)–Klv–Str

## ROLLEN

Pinocchio	Sopran
Geppetto	Bass/Bariton
Die Fee	Sopran
Der Kater	Mezzosopran
Der Fuchs	Tenor
Mangiafuoco	Bass
Lucignolo/Zwei Gendarmen/ Harlekin/Pulcinella/Wirt/ Schnecke/Doktor Rabe/ Doktor Eule/Vier Hasen/ Thunfisch	Kindersolisten
Die sprechende Grille/ Chor der Marionetten/ Chor der Kinder/Chor der Schlaraffenlandfahrer/ Chor der Fische	Kinderchor

## HANDLUNG

Der Tischler Geppetto hat mit Pinocchio eine Marionette mit eigenem Leben erschaffen. Geppetto schickt Pinocchio, der sich ohne fremde Hilfe von allein bewegen kann, zur Schule, doch der geht stattdessen lieber ins Puppentheater. Mangiafuoco, der Direktor, hat keine Lust mehr, immer wieder dieselben alten Märchen zu erzählen und gibt Pinocchio Geld, damit dieser in der Welt herumfahren und neue Geschichten sammeln kann. Pinocchio wird von zwei Schurken ausgeraubt. Er muss vor der Polizei fliehen, denn er kann sein Essen im Gasthaus nicht mehr bezahlen. Eine Taube bringt ihn zum Haus der Fee, doch bis die Schnecke ihm die Tür geöffnet hat, ist so viel Zeit vergangen, dass Pinocchio vor der Tür in der Kälte erstarrt ist.

Die Tiere bereiten bereits seine Beerdigung vor, da erweckt ihn die Fee wieder zum Leben. Pinocchio streitet alle seine Dummheiten ab, doch da wird seine Nase immer länger. Die Fee ermahnt ihn, nicht mehr zu lügen.

Pinocchio setzt seinen Weg fort und trifft seinen alten Freund Lucignolo. Die beiden Jungen planen, dorthin zu fahren, wo jeder Wunsch sofort erfüllt wird und niemand zur Arbeit oder zur Schule muss. Doch das ersehnte Schlaraffenland erweist sich als Trugbild eines bösen Zauberers, der alle verführten Kinder in Esel verwandelt. Verzweifelt über seine neue Gestalt stürzt sich Pinocchio ins Meer, die Fische knabbern seine Eselohren ab, und schließlich wird er von einem Hai verschluckt. In dessen Bauch trifft er auf Geppetto, der seit Jahren auf der Suche nach Pinocchio durch die Welt gezogen ist. Pinocchio bereut, was er getan hat, und trägt den alten Mann auf den Schultern hinaus. Mit der Errettung des Vaters ist seine Menschwerdung abgeschlossen.



PINOCCHIO Berlin, 2006





PINOCCHIO Leipzig, 2013



PINOCCHIO Berlin, 2006



PINOCCHIO Moskau, 2013



PINOCCHIO Berlin, 2006



VALTINONI / MADRON

# DIE SCHNEEKÖNIGIN

LA REGINA DELLE NEVI

Kinderoper in zwei Akten | 2008 – 2009

80 Minuten

Musik von Pierangelo Valtinoni

Text von Paolo Madron nach Hans Christian Andersen;  
deutsche Übersetzung von Frank Harders-Wuthenow  
und Werner Hintze (ital., dt.)

## URAUFFÜHRUNG

24.10.2010 | Komische Oper Berlin

Musikalische Leitung: Aurélien Bello

Regie: Anisha Bondy

## ORCHESTERBESETZUNG

1(=Picc).1(=EH).1.1–2.2.2.0–Schlz(3)–Klv–  
Str(10.8.6.4.2)

## ROLLEN

Gerda	lyrischer Sopran
Kay	lyrischer Tenor
Die Schneekönigin	Koloratursopran
Die Großmutter/ Die Blumenfrau/ Die Frau aus Lappland	lyrischer Mezzosopran
Herr Rabe	Bariton
Frau Rabe	Mezzosopran
Das Rentier	Bass
Ein Passant	stumme Rolle
Erstes Kind/Zweites Kind/ Erster Vogel/Zweiter Vogel/ Die Lilie/Die Hyazinthe/ Die Narzisse/Die Prinzessin/ Der Prinz/Die Räubertochter/ Vier Schneeflocken	Kindersolisten
Spielgefährten/Schneehühner/ Vögel/Der Fluss/Blumen/ Diener/Räuberbande/ Kleine Teufel/Das Heer der Schneeflocken	Kinderchor

## HANDLUNG

An einem Wintertag erzählt die Großmutter Kay und Gerda die Geschichte von der Schneekönigin. Gerda wird durch die Eisblumen am Fenster an Rosen erinnert und singt ihr gemeinsames Lieblingslied, das Lied von der blauen Rose. Kay ist plötzlich wie verwandelt. Er lacht die anderen Kinder mit ihren Spielen aus, löst lieber Rechenaufgaben und will von Gerda nichts mehr wissen. Sie bemüht sich vergeblich um ihn.

Als die Schneekönigin mit ihrem großen Schlitten erscheint, geht Kay mit ihr. Gerda macht sich auf die Suche nach ihm, doch weder die Menschen, die ihr begegnen, noch die Vögel noch der Fluss können ihr Auskunft geben. Eine Zeitlang verweilt sie im idyllischen Haus einer Blumenfrau, bis der Anblick von Rosen sie an Kay und an ihr Ziel erinnert. Auf ihrer weiteren Reise erhält Gerda vielerlei Hilfe: von einem Raben, einem Prinzenpaar, einer zunächst feindlich gesonnenen Räubertochter sowie deren Rentier. Eine alte weise Lappin weiß, wo sich Kay befindet und klärt Gerda über das Geheimnis seiner Verwandlung auf: Er wurde vom Splitter eines einst vom Teufel erschaffenen Zauberspiegels getroffen, wodurch er für die Verlockungen der Schneekönigin empfänglich wurde.

Mit letzter Kraft erreicht Gerda das Schloss der Schneekönigin hoch im Norden. Doch Kay ist blind und taub für Gerda. Sie umarmt ihn verzweifelt und weint. Ihre Tränen spülen den Splitter aus seinem Herzen und lösen den Bann. Das Schloss der Schneekönigin schmilzt dahin und ringsumher sprießt ein Meer von Blüten.



DIE SCHNEEKÖNIGIN Berlin, 2010





DIE SCHNEEKÖNIGIN Berlin, 2010



DIE SCHNEEKÖNIGIN Berlin, 2010



DIE SCHNEEKÖNIGIN Berlin, 2010



DIE SCHNEEKÖNIGIN Umeå, 2013



REYNOLDS / KLIMKE

# GEISTERRITTER

Ein Opernthriller | 2012 – 2013

85 Minuten

Musik von James Reynolds

Text von Christoph Klimke  
nach dem Roman von Cornelia Funke (dt.)

## ORCHESTERBESETZUNG

2(I=Picc).2(II=EH).2(I=ASax,II=Bkl).1.Kfg-  
2.2.2.BPos.0-Pkn.Schlz(4)-Klv(=Cel,Keyb)-  
Synth/Sampler-Str; Zuspil

Bühnenmusik (optional): Laute(=EGit)

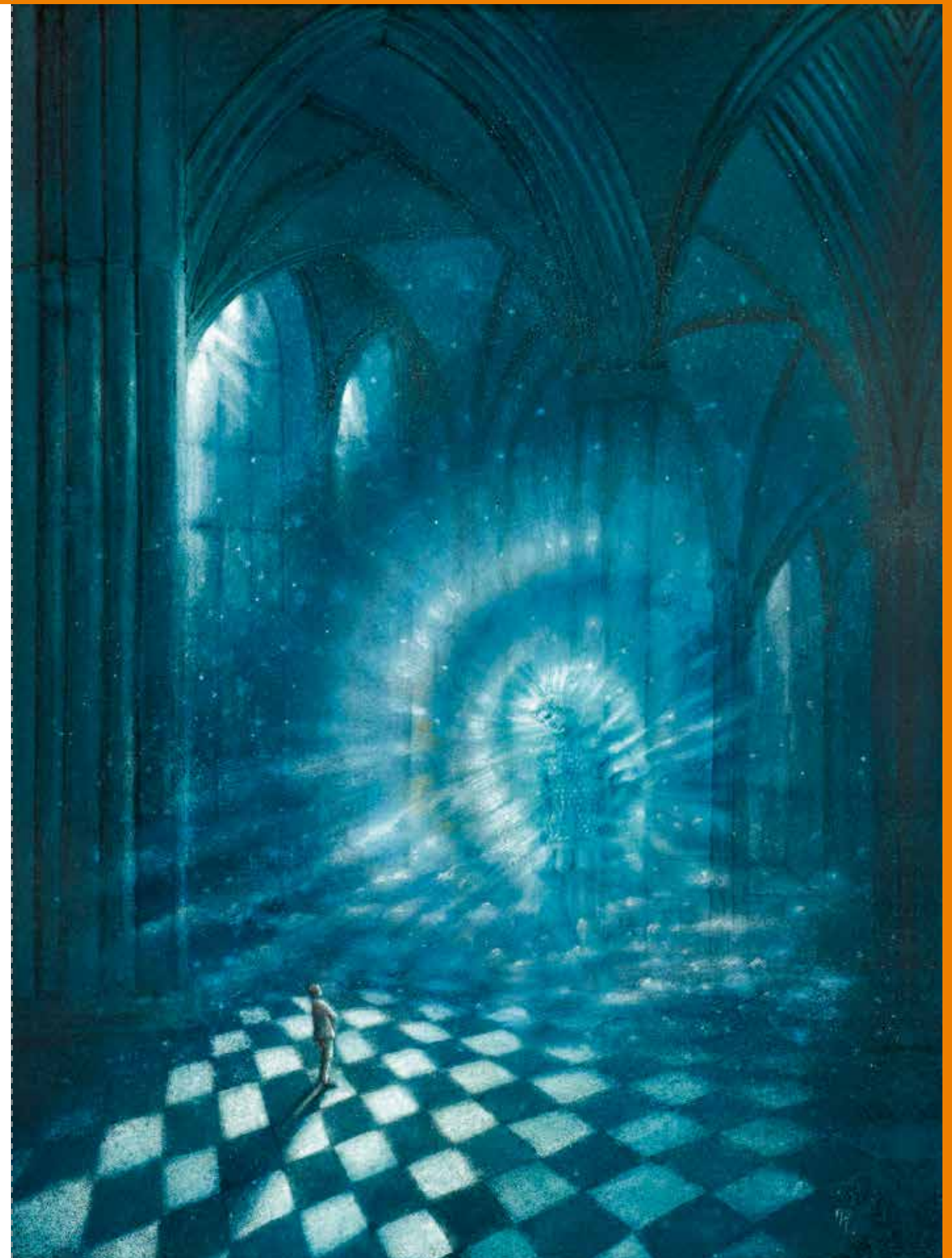
## ROLLEN

Jon Whitcroft	lyrischer Tenor/ Spieltenor
Ella Littlejohn	lyrischer Sopran
Zelda Littlejohn	Charaktersopran
William Longspee	lyrischer Bariton
Angus	lyrischer Bariton
Stu	Spieltenor
Lord Stourton	Countertenor oder Bass
Ela Longspee	lyrischer Sopran (Chorsolo)
Aleister Jindrich	Tenor
Mrs. Poplewell	Alt (Chorsolo)
Mr. Poplewell	Tenor (Chorsolo)
Mr. Rifkin	Charakterbass
3 Dämonen	Bass/Bariton (Chorsoli)
Froschchor	3 Schauspieler/innen, die rappen können, Sprechrollen (opt. 3 Kinder/Jugendliche)
Jons Mutter	Sprechrolle
Jons Stiefvater	Sprechrolle
Chor	

## HANDLUNG

Jons Vater ist lange tot. An der Seite seiner Mutter gibt es wieder einen neuen Mann, mit dem er aber nicht zurechtkommt; deshalb geht Jon ab jetzt auf ein Internat. Dort sind Stu und Angus seine neuen Zimmergenossen, und Jon lernt Ella kennen. Im Geschichtsunterricht taucht plötzlich der tote Ritter mit der seidenen Schlinge, Lord Stourton, auf. Er verfolgt Jon und will ihn töten. Nur Jon kann den Ritter sehen, in der Klasse hält man ihn für verrückt – alle, außer Ella. Sie bietet Jon ihre Hilfe an und bringt ihn zu ihrer Großmutter Zelda, die bald den wahren Grund für das Verhalten des toten Ritters herausgefunden hat: Seit 1557 schon befindet sich Stourton auf einem Rachezug gegen die männlichen Sprösslinge der Hartgills, da nämlich wurde er für die Ermordung William Hartgills mit einem seidenen Strick erhängt, und Jons Mutter ist eine geborene Hartgill! Ella bringt Jon in die Kathedrale. Dort befindet sich das Grab von Ritter William Longspee, dem Einzigen, der Jon helfen kann. Beim nächsten Angriff ruft Jon Ritter Longspee herbei, der Stourton ersticht, die Geistermeute verschwindet. Longspee bittet seinerseits nun Jon um Hilfe: Nach seinem Tod wurde sein Herz vertauscht, so dass seine Frau Ela nun ein falsches Herz bei sich im Grab liegen hat. Jon verspricht, Longspees richtiges Herz zu finden. Ella und Jon geraten in Streit: Jon will nicht, dass Ella ihm bei der Suche hilft, da Longspee ihn allein um Hilfe gebeten habe. Durch Ellas Mut und einen unerwarteten Einsatz von Zeldas rappenden Fröschen finden die richtigen Herzen am Ende alle zusammen.

GEISTERRITTER Roman, Titelbildmotiv







# Opernzwerge ganz groß

Die Opera piccola  
der Hamburgischen Staatsoper

13 Neuproduktionen in 13 Jahren,  
darunter viele Uraufführungen,  
und dabei dem Prinzip treu  
geblieben: Kinder machen Oper  
für Kinder

SCHNEEKÖNIGIN Hamburg, 2011 (Promo-Motiv)



DIE OPERA PICCOLA DER HAMBURGISCHEN STAATSOPER BESTEHT SEIT 13 JAHREN UND HAT SICH DAS PRINZIP „KINDER SPIELEN FÜR KINDER“ AUF DIE FAHNEN GESCHRIEBEN

## „Oper macht schlau!“

Mit ihrer 13. Premiere, der Uraufführung der Kinderoper *Zwerg Nase*, geht die „Opera piccola“-Reihe der Hamburgischen Staatsoper im Februar 2014 zeitgleich in das 13. Jahr ihres Bestehens. Und es sieht ganz danach aus, als sei sie endgültig den Kinderschuhen entwachsen – nicht nur, weil die 1. Generation der „Opera piccola“-Kinder längst das zarte Erwachsenenalter erreicht hat, sondern vor allem, weil das Konzept „Kinderoper mit Kindern für Kinder“ inzwischen bundesweit in vielen anderen Theatern auf fruchtbaren Boden gefallen ist und erfolgreiche Nachahmer gefunden hat.

Begründet wurde die „Opera piccola“ 2001 vom damaligen Intendanten der Staatsoper, Louwrens Langevoort, sowie dessen damaligem Chefdramaturgen Christoph Becher. Heute wie damals gilt dasselbe Prinzip: Kinder spielen für Kinder. Obwohl Realisation und Umsetzung nicht einfach sind und ein großer Aufwand an Zeit und Ressourcen notwendig ist, hält auch die heutige Leitung unter Simone Young an diesem Konzept konsequent fest. Kerstin Schüssler-Bach, seit 2007 Chefdramaturgin der Hamburgischen Staatsoper: „Auch die neue Intendanz wollte diese Linie fortsetzen. Bei der ‚Opera piccola‘ sollen Kinder möglichst viele Rollen übernehmen; dasselbe gilt für die Orchesterbesetzung. Unsere Philosophie ist es, Kinder aktiv in den Musik- und Theaterbetrieb einzubinden und ihnen unter professionellen Bedingungen, fachlicher Anleitung und Mitwirkung aller Gewerke das Theaterspielen zu ermöglichen. Von den Kindern verlangt das im Gegenzug ebenfalls eine große Verantwortlichkeit und Disziplin. Gerade wenn es auf die Premiere zugeht, darf wirklich niemand mehr aussteigen oder ausfallen, da sind wir auf jeden angewiesen.“ Das gilt trotz aller Doppelbesetzungen, denn aufgrund der strikten Vorschriften des Jugendschutzgesetzes ist die Anzahl der Probe- und Auftrittsmöglichkeiten pro Kind begrenzt. Dass ein Kind ausfällt, kommt aber selten vor. Im Gegenteil: Die Kinder sind mit großer Ernsthaftigkeit, Konzentration und Begeisterung bei der Sache. „Wir wollen keine klassischen Opernsänger ausbilden und das ist auch keinesfalls das Ziel dieser Arbeit“, so Kerstin Schüssler-Bach. Ein gewisses Talent sollte aber schon erkennbar sein. Um das herauszufinden, veranstaltet die Staatsoper einmal pro Jahr ein Casting für die „Opera piccola“. „Wir haben das Gefühl“, sagt Kerstin Schüssler-Bach und freut sich über den unerwarteten Nebeneffekt, „dass sich in der Zeit der heutigen Casting-Shows auch Kinder bewerben, die

sonst niemals ein Opernhaus von innen sehen würden“. Es melden sich Kinder mit, aber auch ohne elterliche Unterstützung, das sei „sehr unterschiedlich“. Dass nur ehrgeizige Eltern ihre Kinder auf die Opernbühne drängen, entpuppt sich schnell als Vorurteil. Sara-Maria Saalman, die von klein auf Sängerin werden wollte, heute 23 Jahre alt, Gesangsstudentin und von der ersten „Opera piccola“-Stunde an mit dabei ist (siehe S. 48 – 49), schwärmt: „Es ist sehr gut, dass man sängerisch gesehen eine Stimmbildung erhält und keinen Gesangsunterricht. Das Tolle ist, dass man als Kind Professionalität kennenlernt. Niemand erwartet eine Hochleistung, aber es wird das Beste aus jedem Einzelnen herausgeholt, entsprechend seinen individuellen Fähigkeiten.“ Und Kerstin Schüssler-Bach fügt hinzu: „Viele Kinder sagen uns, dass das Einmalige an der ‚Opera piccola‘ der Zusammenhalt untereinander ist, dass sie hier Freunde finden, mit denen sie sich den Herausforderungen gemeinsam stellen.“

Ein besonders wichtiger Antrieb für alle mitwirkenden Kinder ist außerdem das Feedback der Zuschauer und hier zählt es offenbar ganz besonders, wenn auch die eigenen Schul- und Klassenkameraden im Publikum sitzen. Johnny Stengel, der in der aktuellen *Zwerg Nase*-Produktion das dritte Mal insgesamt mit von der Partie ist, erzählt voller Stolz: „Bei mir waren jetzt schon zwei Mal die ganzen Klassen mit im Publikum und die waren alle begeistert.“ Wer also meint, Kinder seien das Publikum „von morgen“, irrt: Längst sind sie das Publikum von heute!

Die Zusammenarbeit der Staatsoper in Sachen „Opera piccola“ mit den Schulen funktioniert inzwischen reibungslos, nicht nur was die Freistellung der „Opera piccola“-Kinder für manche Proben oder Aufführungen vom Unterricht betrifft, sondern auch die Vorstellungsbesuche: Mittlerweile gibt es komplette Vorstellungen nur für Schulklassen. Ein Auslastungsproblem hat die „Opera piccola“ heute nicht mehr, ganz gleichgültig, welches Stück auf dem Spielplan steht, alle Vorstellungen sind ausverkauft.

Wer nun glaubt, dass sich die „Opernkinder“ am unteren Ende des Notendurchschnitts bewegen, wird auch hierin durch die Realität eines Besseren belehrt: „Im Gegenteil. Wir haben festgestellt, dass sich die Noten der „Opera piccola“-Kinder in dieser Zeit sogar ver-

bessern.“ Der das sagt, muss es wissen, denn auch er ist von Anfang an mit dabei: Der Dirigent Benjamin Gordon, seit 2007 außerdem musikalischer Leiter der „Opera piccola“, ist sowohl für die musikalische Einstudierung der Bühnenkinder als auch für die Arbeit mit den Orchesterkindern verantwortlich. Kerstin Schüssler-Bach kann das nur bestätigen: „Das wussten schon die alten Griechen, die haben ja nicht umsonst Theater und Musik auf die Lehrpläne gesetzt. Oper macht eben schlau!“ Was will man mehr – angesichts des Umstands, dass der Musikunterricht in der Schule immer häufiger ausfällt, ganz gestrichen wird oder ohnehin viel zu kurz kommt? Und sollte ein Kind tatsächlich einmal der Doppelbelastung aus Schule und Oper nicht gewachsen sein, ist aufgrund der umfassenden professionellen Betreuung gewährleistet, dass rechtzeitig die Notbremse gezogen wird.

Was wünscht sich Johnny, übrigens ebenfalls ein „Opera piccola“-Kind, das gute Noten mit nach Hause bringt, vom Komponisten einer Kinderoper, sprich: Wie sieht in seinen Augen eine gute Kinderoper aus? Gefällt es ihm besser, wenn ein bekannter Märchenstoff „veropert“ wird? „Nein“, meint der Zwölfjährige, „ob ich das

Stück kenne oder nicht, ist egal, wichtig ist, dass die Musik schön ist und dass die Rollen Charakter haben und man sie schauspielerisch sehr gut ausleben kann.“ „Schön“ ist dabei durchaus ambivalent gemeint! Nach Meinung des Dirigenten Benjamin Gordon sollten Ohrwürmer auf keinen Fall die erste Priorität des Kinderoper-Komponisten sein. Wofür sich seiner Erfahrung nach Kinder begeistern, ist eine gelungene Vertonung des Textes: „Rezitativartige Stellen, Humor in der Sprache, kleine, prägnante Motive, die vielleicht nur einen Satz ausmachen, das ist – neben einer glaubwürdigen und gut erzählten Geschichte natürlich – für eine gute Kinderoper wichtig! Bei den musikalischen Proben bekommt man sofort mit, wenn der Komponist gegen den Text gearbeitet hat, was nicht bedeutet, dass genau im Sprechrhythmus komponiert sein muss, aber die Kinder merken sofort, ob eine Melodie zu einem Satz passt oder nicht.“ Sara-Maria Saalman plädiert darüber hinaus sogar für Neue Musik: „Popmusik in der Oper braucht kein Mensch. Die Musik kann durchaus kompliziert sein, es kommt nur darauf an, dass sie den Kindern gefällt! Egal wie atonal oder wie schwer, man sollte nicht denken, dass ein Kind Musik nicht versteht!“ Auf die Vermittlung kommt es an.

PINOCCHIO Hamburg, 2008







DIE DREI RÄTSEL Hamburg, 2006

„Ich arbeite mit den Kindern etwa zehn Wochen musikalisch, bevor sie einen einzigen Schritt mit der Regisseurin machen“, erklärt Benjamin Gordon seine Arbeitsweise. „Und in dieser Zeit wachsen sie enorm! Dabei haben sich meine Methoden in den letzten Jahren grundlegend geändert: Während ich am Anfang ohne Noten gearbeitet habe – ganz einfach deshalb, weil viele Kinder keine Noten lesen können – dränge ich sie jetzt geradezu in die Noten hinein, damit sie nicht alles nur nach Gefühl machen. Und sie schaffen es tatsächlich besser! Es gibt zehnjährige Schachmeister, warum sollen unsere Zehnjährigen nicht wissen, in welcher Taktart eine Musik steht?! Natürlich, das ist harte Arbeit, aber wie ich immer sage: Noten lesen lernen ist wie die Karotte vor dem Pferd, das da heißt: ‚szenische Probe‘ – die Kinder wissen, dass sie die szenischen Proben erst besuchen dürfen, wenn sie die Partie auswendig kennen!“

Mit einem fundamentalen Problem sind die Theatermacher immer wieder konfrontiert: mit dem nicht gerade üppigen Repertoire für dieses Genre. Kerstin Schüssler-Bach: „Was Opern für und mit Kindern an-

belangt, ist die Auswahl an bestehenden Stücken doch sehr übersichtlich! Dieses Problem wird auch nicht gerade kleiner, je länger die Reihe fortbesteht. So waren wir mit unserem Start hier sehr schnell gefordert, Stücke selbst zu initiieren, also einen Kompositionsauftrag für eine Uraufführung zu vergeben wie jetzt bei *Zwerg Nase*, oder ein bestehendes Stück mit Unterstützung des Komponisten umzuschreiben, wie es z. B. bei Pierangelo Valtinonis *Pinocchio* der Fall war: Sein Stück war auf die große Bühne und viele erwachsene Gesangssolisten zugeschnitten, in engem Kontakt mit ihm entstand dann die für uns passende Kinderfassung. Bei *Räuber Hotzenplotz* 2012 verabredeten wir mit dem Komponisten Andreas N. Tarkmann, dass er uns unbedingt noch zusätzlich einen kleinen Chor mit kleineren Einsätzen schreiben soll, um möglichst viele Kinder beteiligen zu können – wir nennen das scherzhaft ‚singendes Gemüse‘. In Bezug auf meine Arbeit finde ich es besonders lohnenswert, wenn man direkt Einfluss auf den Entstehungsprozess nehmen und mit Komponist und Librettist gemeinsam etwas speziell für die hauseigenen Bedürfnisse adaptieren kann.“

Mittlerweile spielt die „Opera piccola“ nicht mehr wie in ihren Anfangsjahren auf Kampnagel, sondern im eigenen Haus, in der Opera stabile. Das hat mehrere Gründe. Der wichtigste ist sicherlich die institutionelle Anbindung ans Haus, was vor allem bewirken sollte, dass die „Opera piccola“ nun auch inhaltlich mit der Hamburgischen Staatsoper in Verbindung gebracht und identifiziert wird – zu Kampnagelzeiten wurde sie von vielen Hamburgern nämlich noch für ein eigenständiges, staatsopernunabhängiges Unternehmen gehalten. Die Reihe wurde zudem etwas komprimiert und konzentriert, die Rollenanzahl beschränkt – eine notwendige Maßnahme „in Zeiten knapper Budgets“, wie Kerstin Schüssler-Bach betont. Ohnehin ist die Reihe nur durch Hilfe von Sponsoren möglich, aktuell die

Haspa und die Stiftung zur Förderung der Hamburgischen Staatsoper. Ein weiterer gewollter Effekt ist auch die im Vergleich zu Kampnagel geringere Raumgröße, die bedingt, dass das Bühnengeschehen nicht nur näher an das Publikum heranrückt, sondern auch, dass die Gesangsstimmen und der Gesangstext besser zu hören und zu verstehen sind – auf Kampnagel gab es durchaus Passagen, die trotz Mikroport-Verstärkung einfach untergingen. Viele Kinder, die neu zur „Opera piccola“ kommen, wissen gar nicht, dass man auch ohne Mikrofon singen und mit seiner Gesangsstimme sogar einen ganzen Raum füllen kann! Wie auch – in unserer Zeit der Casting-Shows für mediale Megasupergesangstarkids ...

db

## KERSTIN SCHÜSSLER-BACH

studierte Musikwissenschaft, Germanistik und Geschichte und promovierte 1995 über die Bühnenwerke Frank Martins. Von 1990 bis 1997 war sie als Dramaturgin an der Oper Köln, von 1997 bis 2007 als Dramaturgin am Aalto-Theater Essen engagiert. Seit 2007 ist sie Leitende Dramaturgin der Hamburgischen Staatsoper. Sie schrieb zahlreiche Werkessays und Radiosendungen u. a. für den WDR und das Lucerne Festival. Wissenschaftliche Beiträge veröffentlichte sie zuletzt zu Brahms, Mahler und Henze sowie zur Kölner und Hamburger Operngeschichte. Sie ist Mitherausgeberin der Brahms-Studien im Auftrag der Johannes Brahms-Gesellschaft Hamburg. Im Studiengang Musiktheater-Regie hat sie an der Musikhochschule Hamburg einen Lehrauftrag für Operndramaturgie inne.



## BENJAMIN GORDON

arbeitete nach seinem Studium an der University of California, Berkeley, zunächst als Solocellist in Mexico City. Seine Dirigentenausbildung erhielt er im Anschluss als Stipendiat der Yale University und in Meisterkursen u. a. mit Pierre Boulez. 2003 bekam er ein Stipendium des Wagner-Verbandes Hannover. Beim Internationalen Bartók-Festival (Szombathely) gewann er 2005 den Eötvös-Preis. Außerdem ist Benjamin Gordon als Arrangeur und Komponist tätig sowie als Bearbeiter und Übersetzer von Opern, z. B. stammen die englischen Gesangsfassungen von Valtinonis *Pinocchio* und *Schneekönigin* aus seiner Feder. Im Mittelpunkt seiner musikalischen Tätigkeiten steht (seit 2007) die Leitung der Kinderoperreihe „Opera piccola“ der Hamburgischen Staatsoper. Als Auftragswerk für die „Opera piccola“ komponiert er für 2015 *Die Hamburger Sindbadauken*.





SARA-MARIA SAALMANN, DIE VON ANFANG AN BEI DER OPERA PICCOLA MITGEWIRKT HAT UND INZWISCHEN GESANG STUDIERT, ÜBER IHRE ERFahrungen MIT DEM GENRE KINDEROPER

## Von singenden Grillen und geliebten Samstagen

Einen großen Teil seiner Kindheit an einem Opernhaus verbringen zu können, ist etwas Einmaliges und Wundervolles. Ich hatte das Glück, schon früh meine Liebe zur Musik und zur Oper zu entdecken und diese ausleben zu dürfen. So gab es für mich von Anfang an eigentlich nichts Schöneres als singen und die Vorbereitung auf ein Leben auf der Bühne. Mein Umfeld, das waren junge Musiker, die, wie ich, ihre Zeit jenseits der Schule in der Hamburgischen Staatsoper und in der Staatlichen Jugendmusikschule Hamburg verbrachten. Einige von ihnen waren nicht nur mit mir zusammen bei der ersten Produktion der „Opera piccola“, sondern nahmen auch Teil an der Gründung der Jugendoper-Akademie, ins Leben gerufen vom damaligen Opernintendanten Louwrens Langevoort, dem damaligen Leiter der Staatlichen Musikschule Wolfhagen Sobirey und der Regisseurin Alexa Zeggai.

Die Jugendoper-Akademie (JOpAk) war ein Ort der kreativen und konzentrierten Arbeit an Gesang, Tanz, Pantomime und Schauspiel, bezogen auf die Welt der Oper. Hier wurde an der Entfaltung der Persönlichkeit gearbeitet und nicht nur an der Erarbeitung bestimmter „Skills“. Mittlerweile geht jeder von uns seinen eigenen Weg, nicht jeder einen künstlerischen, aber uns alle verbindet eine Kindheit und Jugend, die geprägt ist von Alexa Zeggais Menschenkenntnis und ihrem wunderbaren pädagogischen Gespür. Ihre Arbeitsweise war liebevoll, diszipliniert und nahe an der Kreativität jedes Kindes. Sie verstand es, uns das Gefühl zu vermitteln, als gleichwertige Künstler ernst genommen zu werden, uns die Gewissheit zu geben, dass jeder mit seinen Fähigkeiten gebraucht wird. Sowohl in der „Opera piccola“, bei deren Produktionen sie einige Jahre Regie führte, als auch in der JOpAk, hatte sie sich – auch durch die außergewöhnlichen Ergebnisse, die sie erzielte – zahllose Freunde gemacht, nicht nur bei den Kindern.

Alexa holte uns immer wieder zurück, wenn wir abhoben oder vergaßen, wovon wir Teil waren. Wir bekamen Verantwortung übertragen für unsere Arbeit und haben dadurch gelernt, das egozentrische Monster im Künstler zu erkennen und ein Bewusstsein dafür zu entwickeln, wo es im Weg ist. Es gab Aufgaben, die

uns an unsere Grenzen brachten und die uns forderten, über uns selbst hinauszuwachsen, und so wurden wir, jeden Samstag, ein Stück mehr Mensch.

Samstag, der beste Tag der Woche. Die Woche an verschiedenen Schulen verbracht, trafen wir uns an der Staatsoper wie Heimkehrende. Dort lernten wir – in einer Phase des Lebens, die normalerweise von Pubertätsritualen dominiert ist – der künstlerischen Arbeit der anderen volle Aufmerksamkeit zu schenken, Wertschätzung zu haben für das, was andere erarbeitet haben, und die Ideale der Oper zu leben, die ein Gemeinschaftswerk ist. Dies in einem Unterricht, der Schauspiel hieß. Doch lehrte Alexa uns dort nicht nur Schauspielkunst, sie formte nicht nur unser darstellerisches Bewusstsein, sondern unsere gesamte Persönlichkeit. Das war ihr höchstes Ziel, nicht die Ausbildung von zukünftigen Opernsängerinnen und -sängern. Was sie uns lehrte, bleibt Teil des Lebens, egal welchen Weg jeder von uns später gehen sollte.

Es sind tiefe Freundschaften entstanden, und sie halten seit dieser Zeit. Die JOpAk, die Probebühnen der Staatsoper, die „Opera piccola“ und die Menschen, mit denen wir diese Jahre verbrachten, sind uns allen weit mehr wert, als wir aussprechen. Am Ende unserer Ausbildung an der JOpAk im Sommer 2010 – einige von uns, und ich auch, machten in diesem Jahr Abitur – übertrug uns Alexa die Realisierung der Tango-Oper *Maria de Buenos Aires* von Astor Piazzolla in Kooperation mit den Hamburger Philharmonikern. Damit entließ sie uns ins Leben, damit gab sie auch die Leitung der Jugendoper-Akademie ab. Unsere Zeit als „Akademiker“ war damit zwar offiziell zu Ende, doch mit dem Verlassen dieser Institution wussten wir, dass sie in uns weiterleben würde, wir waren sozusagen Alexas Kinder, eine Familie.

Ich selbst absolviere ein Gesangsstudium und gehe den Weg der Opernsängerin. Ich habe durch die Arbeit mit Alexa verstanden, dass künstlerisches Tun nur dann von Wert ist, wenn es in den Dienst einer Sache gestellt wird und dass Kunst nur dann bewegen kann, wenn sie der Liebe zum Leben, der Liebe zum Menschen und der Suche nach Wahrheit entspringt. Alexas Stimme

leitet mich in meinem künstlerischen und menschlichen Urteil in jeder kreativen Arbeit; sie erinnert mich daran, welche Verantwortung ich als Künstlerin trage in einer zunehmend materialistischen Welt voller Konkurrenz und Kunstfeindlichkeit.

Dieses Glück, als kreatives Wesen ernst genommen und gefördert zu werden, abseits des kalten Leistungsdrucks und der kommerziellen Banalitäten, wünsche ich jedem Kind. Zum Glück gibt es Menschen wie Alexa, die mit Respekt zu Kindern sprechen und sie ermuntern, nicht zu glauben, dass man als Kind kein vollwertiger Mensch sei und künstlerisch nichts zuwege bringen könne. Die uns zeigen, wie man entgegen der

populären Abstumpfungs- und Talentshow-Kultur, Fähigkeiten umsetzt und lernt, Oper zu machen. Auch wenn dies ein langer, oft mühevoller Weg ist, der nicht immer von Rosen gesäumt ist.

Ich freue mich auf die nächsten Aufführungen der „Opera piccola“, auf die nächsten bunten Inszenierungen voller Charme und Intelligenz und eine neue Generation singender Grillen, verwirrter Alchemisten und vorlauter Lausbuben, denen das Glück zuteilwird, das mich prägte: eine Kindheit in Musik, Gesang, Tatendrang und Lebensfreude, die andere inspiriert, ein Leben lang.

### SARA-MARIA SAALMANN

war von der Geburtsstunde an bei der „Opera piccola“ dabei. In der Spielzeit 2001/2002 wirkte sie in *Pollicino* von Henze mit, in der darauffolgenden Spielzeit sang sie die Titelrolle in *Cinderella* von Peter Maxwell Davis. 2006 übernahm sie die Hauptrolle in Glanerts *Die drei Rätsel*, 2010 die Titelpartie in Valtinonis *Schneekönigin*. 2010 begann sie ihr Gesangsstudium an der Musikhochschule Hamburg, 2012 folgte sie ihrer Lehrerin Turid Karlsen an die Musikhochschule Stuttgart. Die Studentin ist bereits Trägerin einiger Preise, sie gewann sowohl den 1. Preis im Landeswettbewerb Jugend musiziert in Hamburg als auch den 2. Preis im Bundeswettbewerb Jugend musiziert (2008 und 2009).





JENKINS / BARRATT

## ELOISE

Eine Oper für junge Leute | 1997

70 Minuten

Musik von Karl Jenkins

Text von Carol Barratt; deutsche Übersetzung von  
Hanna Francesconi (engl., dt.)

### URAUFFÜHRUNG

06.12.1997 | St James (Holland Park), London

Musikalische Leitung: Dominic McGonigal

Regie: Elaine Kidd

### ORCHESTERBESETZUNG

Fl.Kl.-Hr.Trp-Schlz-Klv-Str

### ROLLEN

Eloise, als junges Mädchen	stumme Rolle
Eloise, erwachsen	Kinderstimme
Amme	Kinderstimme
Königin	Kinderstimme
Sieben Prinzen, als junge Knaben	Kinderstimmen
König	Kinderstimme
Volhek	Kinderstimme
Sieben Prinzen, erwachsen	Kinderstimmen
Drei Freier	Kinderstimmen
Chor der jungen Damen, Chor der Höflinge, Chor der Vampire, Chor der Distelwolle-Spinnerinnen	

### HANDLUNG

Während der Taufe der Königstochter Eloise kommen die Hexe Volhek und ihr Vampirvolk herbei, um die Königin an ihr verhängnisvolles Versprechen zu erinnern: Wenn sie jemals ein Mädchen bekäme, muss sie Volhek ihre Söhne überlassen. Die Vampire schleppen die Söhne fort, Volhek verhext sie in Wildenten. Als Eloise diese Geschichte einige Jahre später hört, macht sie sich auf, um ihre Brüder zu befreien. Sie findet sie schließlich in einem dunklen Wald, erfährt jedoch, dass sie nur von ihrer Verwandlung erlöst werden können, wenn für jeden von ihnen ein Hemd aus Distelwolle gesponnen wird. Volhek tut alles, um das zu verhindern und beraubt Eloise ihrer Stimme. Trotzdem helfen die Distelwolle-Spinnerinnen Eloise, und mit einem Zauberlöffel zaubert sie drei Freier herbei, die ihr helfen. Bald sind die Hemden fertig. Die Prinzen sind frei. Eloise zaubert den dritten Freier, der ihr der liebste ist, abermals herbei, und er verspricht, für immer bei ihr zu bleiben.

ELOISE St. Gallen, 2013







# Die Gedanken sind frei

Opernprojekte in Ramallah  
und im Jugendstrafvollzug  
Adelsheim

Anna-Sophie Brüning und  
Paula Fünfeck machen aus Alt  
Neu und überraschen mit  
musikalischen Entdeckungen

DIE ARABISCHE PRINZESSIN Ramallah, 2009 (Probenarbeit)



# FRAGEN 5 AN : ANNA-SOPHIE BRÜNING

## WAS IST IHRE PERSÖNLICHE MOTIVATION, OPERN FÜR KINDER UND / ODER JUGENDLICHE ZU SCHREIBEN?

In der Theaterpraxis, aber auch während meiner Arbeit im Nahen Osten und im Jugendgefängnis, bin ich immer wieder in Situationen geraten, in die keines der mir bekannten Stücke passte: Entweder waren die Chor- und die Solistenpartien zu schwierig, die Orchester unterfordert (oder umgekehrt), die Geschichte unpassend, die Musik mittelmäßig usw.

Das brachte mich dazu, in Archiven nach musikalischen Schätzen zu suchen, die nur wegen ihres schlechten Textes, ihrer verworrenen Dramaturgie oder ihrer langweiligen Themen nicht auf die Bühne gelangen. Meine Partnerin, die Autorin Paula Fünfeck, und ich „befreien“ zunächst die Musik von ihrem Text und versuchen ihr dann ihre Inhalte und möglichen Zusammenhänge abzuhören, diese dann neu zu ordnen, Unfertiges zu ergänzen und zu rekonstruieren. Im Fall der *Arabischen Prinzessin* sind wir sogar so weit gegangen, aus einer 18 Takte umfassenden Klavier-Etüde ein ganzes Finale zu konstruieren und zu instrumentieren. Das Œuvre des mit bereits 19 Jahren verstorbenen J. C. de Arriaga ist begrenzt und diese wenigen Takte trafen genau die Atmosphäre, nach der wir suchten. Die Verbindung von „alter Musik“ und modernen Texten finden wir sehr spannend und lohnend.

In den Opern des 18. und 19. Jahrhunderts traten Kinder, wenn überhaupt, nur als Kolorit und „herzerwärmendes Element“ für das erwachsene Publikum auf, nicht aber als Handlungsträger und erst recht nicht vor einem „pädagogischen“ Hintergrund. Das Genre „Kinderoper“, das sich gezielt auch an das junge Publikum wendet, entwickelt sich erst im 20. Jahrhundert. Wenn man besonders auch Kindern mit wenig musikalischer Vorbildung die Möglichkeit geben möchte, Teil einer Opern-Produktion zu werden, fehlt für Stücke von Britten oder Henze die musikalische Basis.

Mit unseren Stücken versuchen wir, das 18. und 19. Jahrhundert, die ja in dem Sinn noch keine Kinderoper kennen, für junge Sänger und junges Publikum zurück zu erobern.

## WELCHES FORMAT BEVORZUGEN SIE UND WESHALB?

Unsere Stücke gibt es in verschiedenen Formaten, da sind wir durchaus pragmatisch. Von der *Arabischen Prinzessin* existiert eine Fassung für großes Orchester und eine für Nonett. Die Barockoper ist recht variabel in der Besetzung. Und auch bei der *Bürgerschaft* gibt es zwei Fassungen. Auf der Bühne sind aber immer sowohl professionelle Sänger als auch Kinder/Jugendliche beteiligt. Diese Mischung erscheint uns wichtig.

## BITTE NENNEN SIE DIE WICHTIGSTEN ELEMENTE, DIE BEI EINER KINDEROPER NICHT FEHLEN DÜRFEN UND DIE SIE FÜR UNABDINGBAR HALTEN.

Kinder sind sehr anspruchsvoll, man benötigt weit mehr als drei gute Zutaten!

## WAS UNTERSCHIEDET IN IHREN AUGEN EINE KINDEROPER VON EINER „ERWACHSENENOPER“? GIBT ES ÜBERHAUPT EINEN UNTERSCHIED?

In unseren Stücken gibt es keinen Unterschied. Wir sind davon überzeugt, dass alle Generationen gleichzeitig angesprochen werden können. Manches verstehen die Kinder, manches die Erwachsenen, aber die ganze Familie kann ein Erlebnis teilen und hinterher darüber ins Gespräch kommen. Wenn Erwachsene ein „Kinderprogramm“ gelangweilt absitzen, läuft in meinen Augen etwas falsch.

## WAS WAR PERSÖNLICH IHR UNVERGESSTLICHSTES / SCHÖNSTES / WITZIGSTES / BESTES ERLEBNIS, ALS IHRE KINDEROPER AUFGEFÜHRT WURDE?

Ich finde es immer bewegend, wenn Kinder und Jugendliche – besonders solche in misslichen Lebenslagen, wie es die jugendlichen Strafgefangenen natürlich sind – über sich hinauswachsen und Dinge tun, von denen sie noch einen Tag vorher gesagt haben: „unmöglich“, „peinlich“, „schwul“ (besonders aktuell im Knast). Das ist wie eine Landung auf dem Mond.

## ANNA-SOPHIE BRÜNING

war von 1999 bis 2001 Konzertmeisterin des Philharmonischen Orchesters Lübeck. Parallel dazu absolvierte sie ein Dirigier-Studium an der Musikhochschule Leipzig, fünf Jahre war sie Stipendiatin im „Dirigentenforum“ des Deutschen Musikrats. 2003 wurde sie von Daniel Barenboim beauftragt, das erste palästinensische Sinfonieorchester zu leiten. Sie arbeitete einige Jahre im Nahen Osten und konzertierte mit Orchestern in Palästina, Israel und Jordanien. Als Gastdirigentin arbeitete sie u. a. mit den Düsseldorfer Symphonikern und dem Stuttgarter Kammerorchester, als Operndirigentin stand sie u. a. am Pult der Komischen Oper, des Nationaltheaters Mannheim und der Staatsoper Hannover. Zurzeit ist sie 1. Kapellmeisterin am Landestheater Coburg. 2014 wurde sie zusammen mit Paula Fünfeck vom Bundesministerium Kultur und Medien für das Projekt *Apollo* mit einem Sonderpreis ausgezeichnet.



DIE ARABISCHE PRINZESSIN Ramallah, 2009



DE ARRIAGA / BRÜNING / FÜNFECK

# DIE ARABISCHE PRINZESSIN

ODER DAS WIEDERGESCHENKTE LEBEN

Märchenoper in zwei Akten | 2008

90 Minuten

Musik von Juan Crisóstomo de Arriaga

Konzept und musikalische Einrichtung  
von Anna-Sophie Brüning

Text von Paula Fünfeck nach einem arabischen  
Märchen; arabische Übersetzung von Mohamad  
Abu Zeid; spanische Übersetzung von Pablo Valdes  
(dt., arab., span.)

## URAUFFÜHRUNG

14.07.2009 | Cultural Palace, Ramallah

Musikalische Leitung: Anna-Sophie Brüning

Regie: François Abou Salem und Paula Fünfeck

## ORCHESTERBESETZUNG

2(II=Picc).2.2.2-2.2.3.0-Pkn-Str

Bühnenmusik (optional oder aus dem Orchester):

1.Picc.2.2.2-2.2.1.0-Schlz: Tgl, klTr, grTr mit Bk

## ROLLEN

Amirah, eine Prinzessin	Sopran
Jamil, ein Fischverkäufer	Tenor
Safah, Amirahs Lieblingsdienerin	Sopran
Die Großmutter	Sprechrolle (evtl. Sängerin der Safah als Doppelrolle)
Der Fremde/Schillernder Vergessensfürst	Sprechrolle
Das Kind	Sprechrolle
Partymaus und Partylöwe	Soli aus Panto- mimengruppe (mit Sprechanteil)
Meeresballett: Fische/ Seeungeheuer/Möwen	Pantomimen- gruppe (kleine Kinder)
Hofstaat des Fürsten	Pantomimen- gruppe
Dienerinnen, Fischer/Fischverkäufer/ Straßenkinder/Hochzeits- gesellschaft und Hofstaat	Chor

## HANDLUNG

Der Sohn eines armen Fischers will nichts lernen, alle  
Lehrer verzweifeln an ihm. Allerdings ist er so schön  
und seine Stimme klingt so lieblich, dass er trotz  
seiner bescheidenen Herkunft das Herz der Prinzes-  
sin erobert. Denn die Rufe, mit denen er seine Ware  
anpreist, klingen tausendundein Mal schöner als die  
prächtigen Schluchzer des Hofsängers, und wer  
hören muss, der will auch sehen. Die Prinzessin sieht  
den Fischer, und als sie ihn erst gesehen hat, kann sie  
nur noch fühlen. Sie beschließt, ihn – koste es, was es  
wolle – zu einem Prinzen zu machen und zu heiraten.

Jedoch nicht alles lässt sich so leicht nehmen wie ein  
Stück Halva: Große Abenteuer und manch schmerz-  
hafter Lernprozess stehen beiden Liebenden bevor,  
ehe sie dauerhaft zueinander finden.



DIE ARABISCHE PRINZESSIN Leipzig, 2011





DIE ARABISCHE PRINZESSIN Leipzig, 2011



DIE ARABISCHE PRINZESSIN Bilbao, 2013



DIE ARABISCHE PRINZESSIN Bonn, 2013



DIE ARABISCHE PRINZESSIN Bonn, 2013



# DIE BÜRGERSCHAFT

Oper in zwei Akten | 2012

100 Minuten

Musik von Franz Schubert

Konzept und musikalische Einrichtung  
von Anna-Sophie Brüning

Text von Paula Fünfeck (dt.)

## VORAUFFÜHRUNG

08.07.2012 | Justizvollzugsanstalt Adelsheim

Musikalische Leitung: Anna-Sophie Brüning

Regie: Paula Fünfeck

## ORCHESTERBESETZUNG

2.2.2.2–2.2.3.0–Pkn.Schlz–Str

## ROLLEN

Damon	Bariton
Kostas	Bariton
Dionysios II., König von Kriechisch-Kikilien	Bass
Anna	Sopran
Philostratus	Tenor
Zwei Tanten	Sopran, Mezzosopran
Zwei Kinder	Sopran
Zwei Bodyguards	Tenor, Bass
Vier Räuber	zwei Tenöre (optional zwei Kinderstimmen), zwei Bässe
Mutter des Bräutigams	Sprechrolle
Sophia (Braut)	Sprechrolle
Angehörige des Bräutigams/ Fürsprecher des Bräutigams/ Nachrichtensprecher/ Korrespondent (aus dem Off)/ Interviewer/Wärter (können von den Bodyguards übernommen werden)/Verschwörer/Kinder	Sprechrollen
Gemischter Chor, Kinderchor	

## HANDLUNG

Im Land Kriechisch-Kikilien herrscht Dionysios II. Demonstrationen für Demokratie, Meinungs- und Pressefreiheit lässt er blutig niederschlagen, Tausende sind den Unruhen bereits zum Opfer gefallen.

Seit dem Mord an seiner Braut Evangelia lebt Damon zurückgezogen wie ein Einsiedler. Philostratos, ihr Vater, sucht ihn auf. Mit viel Mühe überredet er ihn zu einem Attentat auf den Diktator. Damon verschafft sich in Frauenkleidern Zugang zu Dionysios. Doch das Attentat schlägt fehl, Damon soll sofort hingerichtet werden. Damit die Hochzeit seiner Schwester stattfinden kann, bittet Damon um drei Tage Aufschub – denn der Bräutigam würde nie in die Heirat einwilligen, wäre die Familienehre durch die Vollstreckung einer Todesstrafe „entehrt“. Dionysios akzeptiert Damons Angebot, seinen Freund Kostas als Geisel zurückzulassen. Falls er nicht rechtzeitig zurückkehrt, soll Kostas an seiner Stelle sterben. Im Vertrauen auf seinen Freund gibt sich Kostas in die Hände des Diktators – der heftige Widerstand seiner hochschwangeren Frau Anna bleibt wirkungslos.

Zunächst sieht es so aus, als verlief alles nach Plan: Die Hochzeitsfeierlichkeiten finden statt, keiner ahnt, weshalb Damon so schnell abreist. Der Rückweg entpuppt sich jedoch als weitaus schwieriger als gedacht, denn inzwischen haben Unwetter das Land in einen Ausnahmezustand versetzt. Nachdem Damon einen reißenden Fluss durchschwimmen musste, wird er von Räubern bedroht. Zwar gelingt es ihm, die Räuberbande in die Flucht zu schlagen, aber die Zeit wird knapp. Im Gefängnis bereitet Kostas bereits einen Abschiedsbrief für Anna vor.

Die Proteste in der Bevölkerung gegen die Diktatur nehmen zu. Philostratos überredet Anna, die vor Verzweiflung dem Wahnsinn nahe ist, während der Hinrichtung ihres Mannes ein Selbstmordattentat zu verüben, das auch Dionysios mit in den Tod reißen soll.

In allerletzter Minute kehrt Damon zurück, bereit zu sterben. Doch was wäre wenn ... Annas und Kostas ungeborene Kinder eingreifen und den Diktator entmachten würden, wenn sie Philostratos dazu brächten, den Sprengstoffgürtel ihrer Mutter zu entschärfen ... Dann würde sich alles zum Guten wenden, Freiheit und Hoffnung hätten gesiegt.

## Nr. 19b Arie (Damon)

**Allegro vivace**  
123 *Damon hält Kostas im Arm.*

Da. - get!« Ich geh in den Tod, doch ich weiß ja zum Glück, ich

126 las - se zwei lie - ben-de Men - schen zu-rück, dass sie sich meh - ren, glück-

129 - se - lig ge-paart, blieb auch Schmerz ih - nen nicht er - spart! Es

132 drängt aus dem bre - chen-den Her - zen em - por und bringt ei - ne bes - se - re

Schuberts originale Arie des Damon mit neuem Text von Paula Fünfeck



# HIMMELSGEIGEN UND HÖLLENFEUER

Ein barockes Opernpasticcio für Jung und Alt

120 Minuten

Musik von Heinrich Ignaz Franz Biber

Konzept und musikalische Einrichtung  
von Anna-Sophie Brüning

Text von Paula Fünfeck (dt.)

## VORAUFFÜHRUNG

Dezember 2011 | Justizvollzugsanstalt Adelsheim

Musikalische Leitung: Anna-Sophie Brüning

Regie: Paula Fünfeck

## ORCHESTERBESETZUNG

3Blfl(opt. Ob)–3Trp.3Pos–Pkn.Schlz–Continuo–Str

## ROLLEN

Amor/Jakob als Knabe/Kind	Sopran (ein Kind)
Jakob Stainer, Geigenbauer	Bariton
Margareta, dem Kantor anverlobt, später mit Jakob verheiratet/Tanne	Sopran
Veith Schnauz alias Flatus Lenz, Kantor	Bass
Franz von Klatten, die Ratte	Counter/ falsettierende Rolle
Meister Vendone, veneziani- scher Geigenbaumeister	Bass (als Doppel- besetzung von Glaube oder Kantor)
Glaube/Heinrich Ignaz Franz Biber, Geigenvirtuose und künftiger Opernkomponist	Bass
Hoffnung/Valentina, liebeshafte Tochter von Vendone	Mezzosopran
Der Tod/Der Nachtwächter	Sprechrolle
Zwei Soldaten sowie ein Paar von Mann und Frau	Statisten, Tänzer
Chorknaben/venezianische Bettelkinder/Jakobs Kinder/ Rattenkinder	Kinderchor
Taufgesellschaft/Rauf- und Saufgesellschaft/Spieß- und Schießgesellschaft/Paradies- und Genießgesellschaft	Chor

## HANDLUNG

Aufgrund des herrschenden Krieges ist Gott Amor arbeitslos, für seine Liebespfeile gibt es schlichtweg keine Ziele. Stattdessen spielt der Tod den Soldaten auf seiner Geige zum letzten Tanz auf. Als Amor ihm zufällig begegnet, stiehlt er ihm die Geige; selbst vergisst er jedoch seinen eigenen Bogen, der dem Tod nun aber weitaus nützlicher ist, als es das Instrument war.

In der Innsbrucker Hofkirche warten die Chorknaben, unter ihnen Jakob, auf die Taufe des kleinen Fürsten Ferdinand Karl von Österreich. Jakob verstimmt absichtlich die Geige des Kantors. Als er ihn darauf aufmerksam macht, weil der es selbst nicht merkt, verdonnert ihn der Kantor zum Vorspiel: für Jakob ein Kinderspiel, mit Leichtigkeit stimmt er die Geige neu und meistert die Aufgabe mit Bravour. Versehentlich fällt der kleine Fürst ins Taufbecken, das verursacht einige Aufregung. Am Ende der Taufe verlassen alle glücklich die Kirche – bis auf den fluchenden Kantor, dessen Gehrock Jakob während des Tumultes an der Kirchenbank festgenagelt hat ...

Jakob versucht sich als Geigenbauer, doch so richtig will ihm nichts gelingen. Bis ihn seine Nachbarin Margareta besucht: Jakob ist augenblicklich nicht nur von Amors Pfeil getroffen – in Margareta findet er auch das perfekte Vorbild für seine Geige. Dumm nur, dass Margareta von ihrem Vater bereits dem Kantor zur Frau versprochen wurde. Die aber schert sich nicht darum, lässt den Kantor stehen und flüchtet sich zu Jakob, der den eifersüchtigen Kantor aus dem Fenster mit einem Eimer Wasser übergießt. Spätestens jetzt besteht zwischen den beiden eine unverbrüchliche Feindschaft.

Neue Soldaten werden geworben. Der Kantor macht das Rekrutierungskommando auf Jakob aufmerksam. Margareta, die von Jakob inzwischen schwanger ist, verhilft ihm zur Flucht. Jakob will nach Venedig, da es dort keinen Krieg, aber gute Geigenbauer gibt. Einer davon ist Meister Vendone. Er nimmt Jakob aber nur unter einer Bedingung als seinen Meisterschüler an: Da er nichts für seine Ausbildung bezahlen kann, soll Jakob seine Tochter Valentina heiraten, sobald diese von ihrer weiten Reise zurückgekehrt sei. Jakob hat Albträume, in denen ihm Margareta erscheint und ihm schwer enttäuscht die schlimmsten Vorwürfe macht. Jakob kann sich vor der Liebeshöllwut der zurückgekehrten Valentina gerade noch retten und aus dem Staub machen.

Es ist viel Zeit ins Land gegangen, Margareta und Jakob haben schon mehrere Kinder, nur der Krieg ist noch nicht vorbei. Dem Glauben und der Hoffnung fehlt die Zuversicht. Margareta und Jakob erwarten sehnsüchtig die Ankunft des Geigenvirtuosen Biber, denn er will Jakobs Geigen kaufen. Freimütig äußert Jakob ihm gegenüber seine unerlaubten protestantischen Ansichten und findet in Biber einen Gleichgesinnten. Der Kantor jedoch hat die Gespräche der beiden belauscht und trommelt den Mob zusammen; er beschuldigt Jakob der Ketzerei. Tatsächlich findet

man in seinem Haus eine verbotene Lutherbibel. Zur Strafe sollen Jakobs Geigen verbrannt werden, doch Biber konnte unbemerkt bereits alle in Sicherheit bringen. Jakob wird in den Kerker geworfen, sein Geist verwirrt sich allmählich. Der Tod bedroht ihn und erkennt in ihm Amor, den Geigendieb. Er bietet ihm seine Zusammenarbeit an, die Jakob aber ablehnt. Glaube, Liebe und Hoffnung singen ein Loblied auf Jakob, der mit seinen Geigen die Schönheit in die Welt des Dreißigjährigen Krieges brachte.

Johann Sadeler I. nach Maarten de Vos: Jubal und seine Familie bauen Musikinstrumente (Kupferstich, Antwerpen 1583)





## Mit Musik durch Mauern

Teil eins:

„Inshallah“ – freundliche Übernahme, „so Gott will“

Im Sommer 2009 bringen wir in Ramallah im Westjordanland unsere erste Oper unter ungewöhnlichen Bedingungen auf die Bühne, mit etwa hundert palästinensischen Kindern und Jugendlichen und einem palästinensischen Jugendorchester: *Die arabische Prinzessin* mit Musik von Juan Crisóstomo de Arriaga (1806 – 1826), die im Auftrag der Barenboim-Said-Foundation anlässlich der Wahl Jerusalems zur Kulturhauptstadt der arabischen Welt 2009 entstand.

Ich, Anna, hatte lange nach einem geeigneten Stück gesucht und war nicht fündig geworden. Irgendwas war bei allen zur Verfügung stehenden Optionen verkehrt.

Daher beschloss ich, statt einer Oper eine/n Autor/in zu suchen. Frank Harders-Wuthenow vom Verlag Boosey & Hawkes brachte mich mit der Opernsängerin und Autorin Paula Fünfeck zusammen.

Wir entschieden uns für Musik des mit 19 Jahren verstorbenen baskischen Komponisten Juan Crisóstomo de Arriaga, dessen Musik uns sofort durch ihre Schönheit und ihren jugendlichen Schwung faszinierte. Zahlreiche seiner Arien, kleinen Gesangsszenen und Gelegenheitskompositionen waren zu diesem Zeitpunkt fast gänzlich unbekannt. Wir machten uns daran, dies zu ändern.

Gemeinsam warfen wir alle vorhandenen Texte über Bord und ich, Paula, war begeistert von der doppelten Herausforderung, gleichzeitig als Autorin und als Musikinterpretin gefragt zu sein.

Die Geschichte (in Anlehnung an ein arabisches Märchen) handelt von dem „Mirakel“ des Lernens und von der empathischen Anteilnahme an unserer Umwelt als Grundvoraussetzung für alle Formen des inneren Wachstums. Die Kinder sollten in einer etwa zweistündigen Oper mit ihnen angemessenen Aufgaben versorgt werden. Zusätzlich zu den Kinderchor-Partien gab es zwei palästinensische Gesangssolisten, dazu zwei Schauspieler. Das Orchester bestand aus 45 palästinensischen Kindern und Jugendlichen zwischen 11 und 21 von beiden Seiten der „grünen Grenze“ – in der Westbank lebende Palästinenser und in Israel lebende Palästinenser. Die Kinderchöre aus Ramallah und Dörfern der Umgebung wurden schon seit einem Jahr von der deutschen Chorleiterin Marion Haak auf ihre Gesangs-Aufgaben vorbereitet. Unser Traum, Kinder der Flüchtlingslager aus Nablus und Gaza für ein Opern-Sommercamp nach Ramallah zu holen, zerbrach allerdings: Es gab zu viele Bedenken bei den Eltern und auch Diskussionen, ob Singen „haram“ – das heißt nicht im Sinne des Islam – sei. Für uns blieb es dennoch ein Anliegen, die Oper ohne weitere Unterstützung von professionellen Musikern aus dem Ausland zu realisieren. Dem französisch-palästinensischen Regisseur François Abou Salem wurde die Regie übertragen, mit der Ausstattung wurde der palästinensische Künstler Ashraf Hanna beauftragt. Das Ziel schien nun greifbar nah vor uns.

### Dezember 2008

Das Stück ist fertig und muss ins Arabische übersetzt werden – eine monatelange Arbeit: Der Übersetzer muss möglichst nach singbaren Wörtern fahnden. Und wie dann den Text unter die Noten bringen? Rückwärts? Falsch herum? In Umschrift? Die Schreibrichtungen liegen im wörtlichsten Sinne über Kreuz.

### 25. Dezember 2008

Die musikalischen Proben mit dem Orchester beginnen in Nazareth. Anna ruft einige Wochen vorher bei mir, Paula, an: „Kannst du mitkommen und bei den Proben die Prinzessin singen? Die Kinder haben noch nie eine klassische westliche Stimme gehört. Sie fallen vom Stuhl, wenn sie das zum ersten Mal von der Sopranistin hören!“ „Ich bin kein Sopran und nicht mehr wirklich im Training ...“, aber wenn's hilft – ich tu mein Bestes.“ Zu- mindest kenne ich die Musik wie meine Westentasche.

### 27. Dezember 2008, Gaza

Das israelische Militär wirft Bomben auf den Gazastreifen. In den nächsten Tagen werden 1300 Menschen sterben, Schulen, Krankenhäuser und UN-Gebäude bombardiert.

### 1. Januar 2009, Wien

Der Schirmherr des Projektes, Daniel Barenboim, beklagt während seiner Rede anlässlich des Neujahrskonzertes der Wiener Philharmoniker die Gewaltaktionen Israels im Gazastreifen. Er äußert sich auch über die „Daseinsberechtigung“ Israels. Bei der Produktion der Oper einige Monate später in Ramallah werden wir die Wirkung seiner Worte direkter zu spüren bekommen.



Anna-Sophie Brüning im Januar 2009 am Grenzübergang Kalandia, West Bank



### 3. Januar 2009, Nazareth

Es wird schon seit Tagen geprobt; Nazareth ist von Gaza, das ununterbrochen bombardiert wird, viele Kilometer entfernt, doch manche Kinder haben Familienangehörige in Gaza und telefonieren in jeder Pause mit ihnen. Am Abend kommt Paula – leicht verstört durch die vielen Kontrollen und Befragungen zu ihrer Reise – zur ersten Probe in Nazareth an. Erwartungsgemäß gibt es nach den ersten gemeinsamen Takten der Arie der Amirah kein Halten mehr: Die Kinder halten sich die Bäuche vor Lachen. Das soll Gesang sein? Westöstliche Geschmacksverwirrung! Aber schon nach zehn Minuten ist die Neugier größer als das Gelächter; in der nächsten Pause hört man die Kinder auf den Gängen und in den Toiletten die merkwürdigen Töne der Sängerin nachahmen.

Anschließend geht es nach Jerusalem. Anna und ich treffen den Regisseur. Er gilt als Begründer des palästinensischen Theaters, hat bei den Salzburger Festspielen die berühmte *Entführung* mit Christine Schäfer als Konstanze inszeniert und in letzter Zeit wieder begonnen, selbst als Schauspieler auf der Bühne zu stehen. Wir sitzen in seinem Büro und uns wird klar: Er muss für uns den Part „des Fremden“ spielen. „Aber dann brauche ich jemanden für die Co-Regie“, sagt er verwundert bereitwillig.

### Juni 2009, Ramallah

Wohin mit uns? Einhundert Kinder proben die erste palästinensische Oper, Abou Salem und Paula haben einen minutiösen Regie- und Probenplan entworfen und setzen ihn als Regie-Doppel um, aber das Projekt findet keinen Aufführungsort: Barenboims Bemerkung über die „israelische Daseinsberechtigung“ und seine geäußerte Absicht, eine der Aufführungen persönlich zu leiten, missfällt manchen in der Stadt so sehr, dass wir keinen Mietvertrag für den einzigen großen Konzertsaal der Stadt bekommen. Also proben wir und wissen nicht, ob es je zu einer Aufführung kommen wird. Spielen unter freiem Himmel? Oder im Al-Kasabah-Theater im Stadtzentrum, in das unser Orchester nicht hineinpasst?

Die Solisten, die palästinensische Sopranistin Enas Massalha und der palästinensische Tenor Marwan Shamiyeh, beide zu dem Zeitpunkt an deutschen Opernhäusern in Berlin und Erfurt engagiert, sollen in wenigen Tagen eintreffen. Werden sie überhaupt ins Flugzeug steigen, wenn sie hören, wie unsicher das Unternehmen sich entwickelt?

Zum Glück ist es für sie nicht irgendein Job. Offenbar ist es für sie eine Herzensangelegenheit, die Musik, die sie lieben, in dem Land, aus dem sie kommen, aufzuführen. Die Kinder identifizieren sich nun sogar stärker mit dem Projekt, da zwei von „ihnen“ die Protagonisten sind, die mit ihnen Stimmübungen machen, ihnen helfen, sich zurecht zu finden und ihre Vorbilder sind. Die Kinder sehen, wie diszipliniert und kollegial die beiden „Stars“ sind. Das hilft ihnen, sich selbst einzuordnen. Enas und Marwan „glätten“ das Arabisch der Gesangstexte weiter, moderieren, wenn der Oudspieler sich

weigert, auf den Knien des Tenors Platz zu nehmen, trösten, wenn es unter dem Hochdruck der Proben zu Gefühlsexplosionen kommt und nehmen so ihre Plätze im Zentrum der Geschichte ein.

### 8. Juli 2009

Noch neun Tage bis zur Uraufführung der Oper. Noch immer kein Mietvertrag für den „Cultural Palace“. Die Gesichtsfarbe des Managers ähnelt inzwischen derjenigen des allgegenwärtig fahl-beigen Gesteins der Umgebung.

Was für eine Produktion! Unsere Unterkunft ist bis zur Decke gefüllt mit Kostümen aus dem Fundus der Berliner Staatsoper. Der Hund des Regisseurs nimmt ständig Reißaus. Der deutsche Flötenlehrer hängt im Probenraum Rauchverbotsschilder auf, an die sich niemand hält, weil ein Rauchverbot in Palästina Kulturkolonialismus bedeutet. Unsere Schauspielerin, ein arabischer Filmstar, ist beleidigt, weil ihre Unpünktlichkeit Unmut hervorruft, der zwölfjährige Hauptdarsteller besteht darauf, am Tag der Hauptprobe zur Hochzeit einer Cousine nach Amman zu fahren. Die Nerven der Chorleiterin, die in allen Verhandlungen wegen ihrer Arabischkenntnisse als Dolmetscherin fungiert, liegen blank: Kann man so überhaupt weitermachen? Wir erwägen, das Unternehmen zur Disposition zu stellen.

Glücklicherweise entdecken einige der Musiklehrer verborgene Talente in sich. Erinnerungen an die junge Klarinettenlehrerin Anna Bardeli: Sie hatte die sehr jungen und unerfahrenen Holzbläser des Orchesters liebevoll beim Einstudieren ihrer Stimmen unterstützt und wurde unter dem Druck der Notwendigkeit zur tatkräftigsten Regieassistentin, deren goldener Haarschopf überall aus den Kinderscharen heraus leuchtete.

Dann passiert das, was wir uns für den Schluss der Oper ausgedacht hatten, in der Realität. Gegen die Sturheit der Erwachsenen, die unerbittlich auf ihren gegensätzlichen Positionen beharrt hatten, setzen die Kinder in der Oper ihr Recht auf ein „Happy End“ durch.

Parallel dazu bringen dieselben Kinder ihre Eltern dazu, sich bei den Stadtvätern so nachdrücklich für die Aufführung einzusetzen, dass uns fünf Tage vor der Premiere schließlich der Saal geöffnet wird. Über Nacht wird eine atemberaubende Bühnenkonstruktion, die nach deutschen Sicherheitsstandards allerdings chancenlos wäre, über die eigentliche Hauptbühne sowie die ersten vier Zuschauerreihen gebaut, um so einen Orchestergraben entstehen zu lassen. Ohne „Maßband“, ohne detaillierte Zeichnungen entsteht so eine gewaltige Schräge mit einem zentral gelegenen Graben, über den eine schmale Brücke führt ... (s. Szenenfoto auf S. 55)

Und dann kommt nur noch die Musik zu Wort. Im Saal eine stattliche Anzahl bewaffneter Soldaten. Herr Barenboim sitzt unter den Zuschauern.

## Teil zwei: Überfall! – Der liebe Gott will auf jeden Fall

### 8. Dezember 2011

Wir fahren im Morgengrauen Richtung Adelsheim zum dortigen Jugendgefängnis. Unser Auto platzt aus allen Nähten: Elektroklavier, gute Geige, schlechte Geige, Taschen voller Kostüme, Schaumstoffbrüste, Engelsflügel, Wurstbüchsen aus der Kita als Percussion-Instrumente.

Als wir im Gefängnis ankommen, erleben wir wieder diese seltsame Initiation: Mit Musik im Gepäck durch Mauern. Hatten wir nicht ähnliche Prozeduren zu überstehen, als wir nach Ramallah fuhren, um *Die arabische Prinzessin* auf die Bühne zu bringen? Passkontrolle, Befragung, wir geben unsere Handys ab. Haben wir in punkto Berufsbild etwa eine fragwürdige Orientierung?

Nach den Sicherheitskontrollen winkt der Beamte im Glaskasten uns mitsamt unserem merkwürdigen Gepäck durch. Türen werden aufgeschlossen, wieder abgeschlossen, wieder auf, wieder zu, wieder auf ...

Wir werden auf ca. 30 Häftlinge zwischen 15 und 23 Jahren treffen, die in der folgenden Woche ihre Eignung für einen Hauptschulkurs unter Beweis stellen sollen. Von einem Opernprojekt wissen sie nichts; es sind keine freiwilligen Teilnehmer, die sich für Theaterprojekte oder gar klassische Musik interessieren. Grund für die Auswahl ist schlicht Platzmangel innerhalb der Anstalt. Der einzige theatergeeignete Raum ist für diese Hauptschulanwärter reserviert, wir sollen als Überraschung des Tages präsentiert werden.

Das macht den Kohl auch nicht mehr fett, denken wir; wir gehen nicht davon aus, dass wir sofort auf begeisterte Zustimmung treffen – wir haben barockes Musiktheater im Gepäck!

In drei Tagen wird ein Kammerorchester des Landesjugendorchesters Baden-Württemberg dazu stoßen, ein Ensemble sehr junger, sehr talentierter Musiker vom entgegengesetzten Rand der Gesellschaft. Wir wollen innerhalb einer Woche mit beiden Gruppen gemeinsam ein Pasticcio aus Musik des frühbarocken Komponisten Heinrich Ignaz Franz Biber zur Aufführung bringen – mit neuen eigens für dieses Projekt geschriebenen Texten.

Wir wissen nicht, wie die Musik ankommen wird, wie wir ankommen werden; aber der Kombination aus dreihundert Jahre alter Musik und neuen, kraftvollen Texten vertrauen wir. Wir hoffen, dass das Thema die Jugendlichen interessiert: die Lebensgeschichte des genialen Geigenbauers Jakobus Stainer zu Zeiten des Dreißigjährigen Krieges, damals berühmter als Stradivari, aber wegen „Ketzerei“ ins Gefängnis gesperrt und im ständigen Konflikt mit der Obrigkeit.

Bei den Proben werden immer einige „Bewacher“ anwesend sein, damit uns nichts angetan wird. Wir sprechen mit ihnen unsere Strategie durch. Wir sind gut vorbereitet – soweit man für so eine Situation gut vorbereitet sein kann. Denn auf das Eigentliche, auf die Begegnung mit den Gefangenen, die wir dazu bringen wollen, sich auf ein fast absurdes Unternehmen einzulassen, wie sich darauf vorbereiten? Die jungen Männer sollen mit dem Orchester singen, trommeln, wir haben chorische Texte und Szenen für sie erdacht und dann gibt es da noch die Hauptrolle ...

Alle haben Angst. Die Lehrer der Schule, der Mann, der uns das Projekt ermöglicht hat, wir selbst. Noch etwas haben wir: eine große Holzrolle. Der Werkstättenleiter, ein Mann wie eine Esche, hat uns das Monstrum besorgt, auf das normalerweise Kabel gewickelt werden. Es ist unser ganzes Bühnenbild und strahlt Zuversicht aus. Es hat eine schöne physische Präsenz, man kann allerhand mit ihm machen, und es braucht Körperkraft, um es zu bewegen.

Dann die Häftlinge, Aufmarsch der Kopfbedeckungen. Oberkörper eingerollt wie unentfaltete Farnwedel, schwarz in schwarz und über allen Wipfeln Kapuzen. Kein Gesicht. Das kann lustig werden. Der Mann, der uns hierhergebracht hat, souffliert, dass ich aufstehen muss – aha? Ich stehe auf und erzähle, was wir so vorhaben. Der Leiter der Schule steuert bei, dass diejenigen, die nicht mitmachen, nicht die üblichen Strafen erhalten. Dann mal los.

Laufen und Stimme benutzen; vormachen, nachmachen. 30 Testosteron durchtränkte Jünglinge schlurften durch den Saal wie Bewohner der geriatrischen Abteilung in einem Sanatorium. Nach drei Minuten zeichnete sich Meuterei ab. Der Mann, der uns hergebracht hat, schüttelt resigniert den Kopf. Einer der Häftlinge, der als Journalist für die anstaltsinterne Zeitung die Sache beobachtet, sagt: „Ihr müsst was Körperliches machen!“ Aha, noch körperlicher.

Das Skript landet auf den Steinfliesen. Paula, die Regisseurin, auch. Liegestütze und Text skandieren: „Fahr zur Hölle übler Ketzler! Volksverhetzer!“ Den Anführer der meuternden Hauptschulanwärter scheint es im Bizeps zu jucken. Er tut einen Schritt aus dem Haufen und macht tatsächlich vor allen einen Liegestütz. Ehrensache Fitness. Zwischen jedem Liegestütz Text skandieren: „Fahr zur Hölle übler Ketzler!“ Und er schreit: „Volksverhetzer!“ Er packt seine ganze Wut in den Text, dann macht der Nächste einen zaghaften Schritt. Auf seinem T-Shirt die Aufschrift „Brooklyn“. Als er sich weigert, seinen Namen auf einem Stück Tape ans Hemd zu heften, heißt er für die nächsten drei Tage Brooklyn.





PAULA FÜNFECK und ANNA-SOPHIE BRÜNING 2013 in Bilbao

Dann drücken alle, die bis dahin stehen geblieben sind, einer nach dem anderen den gefliesten Boden des Saales in Richtung Erdkern und wünschen im Chor einen Hauptdarsteller zur Hölle, der noch vom Himmel fallen oder endlich die Kapuze absetzen muss.

In der Pause sind wir Meilen davon entfernt zu glauben, dass dies eine leichte Woche wird; aber wir wissen, dass wir bleiben werden. Paula, die Nichtraucherin, schnorrt Zigaretten von den Teilnehmern. Dass alle Jungs ihre grotesken Schaumstoffbrüste, mit denen die Regisseurin als komische Alte das Ensemble ergänzen soll, heimlich anprobieren und in der Aufführung begripschen werden, ist noch nicht zu erahnen.

Dann lässt sich der erstbeste Häftling zum Ausprobieren auf die große Holzrolle stellen, die am Beginn als Karren für den Delinquenten Stainer zum Einsatz kommt. Hoffentlich nimmt er es nicht übel, wenn er den Platz mit demjenigen tauschen muss, dem wir den Part des Stainer zutrauen – falls der sich überhaupt findet ...

Tatsächlich ist er schon genau da, wo er hingehört: Der Häftling, der zufällig auf der Rolle gelandet ist, nimmt in der Mittagspause die Kapuze ab und gesteht unter der Bedingung, dass wir es vor den Mithäftlingen geheim halten, dass er mal zwei Jahre lang Geigenunterricht hatte. Er wird eine Woche später ein hinreißendes Debüt als Jakob Stainer hinlegen, eine kleine Renaissance-Melodie von Orazio Vecchi auf der Geige spielen, sämtliche Texte im Handumdrehen lernen und seine Partnerin aus dem Jugendorchester bezaubern. Einen Tag vor der Generalprobe hat er allerdings eine Verhandlung, in der er als Zeuge und Opfer gegen seinen Widersacher im Stück, gegen den mutigen Anführer der Liegestützenfraktion, aussagen soll ...

Jeden Morgen besprechen wir uns mit den Helfern, jeden Morgen halten wir eine Ansprache an die Jugendlichen, manchmal kann man sein eigenes Wort nicht verstehen, manchmal kann man eine Stecknadel fallen hören – ergriffene Gesichter, als lauschten sie dem Wiederhall von Gedanken, die sie immer schon in sich gehabt, aber nicht zu denken gewagt hätten.

Wunderliche Überraschungen: Ein Teilnehmer, dem Augenschein nach das verkörperte Desinteresse, braucht nach zwanzig Minuten Spielzeit ganze sieben Achtelnoten als Alarmsignal, um alle Apathie abzustreifen, in Blitzesschnelle zu seinem Auftritt auf das dauerpräsenste Holzmonstrum und in seine Rolle als (halb) nackter Gott Amor mit Gazeflügeln zu springen.

#### 14. Dezember 2011

Das Orchester kommt, und die Aufregung wird so groß, dass einer der Jugendlichen nicht mehr still sitzen kann, ein Bewacher sich provoziert fühlt und er von vier Uniformierten gewaltsam „aufs Haus“ abgeführt wird. Er wird in der Aufführung ausfallen; der Kampf, den er mit dem Anführer der Liegestützenfraktion eingeübt hat, muss von jemand anderem übernommen werden. Grenzen der Befugnisse. Genauso, wie uns jedes Mal einer die Toilette aufschließen muss. Das sind die Spielregeln. Uns ist klar, dass wir hier nichts mitzureden haben.

Die Jugendlichen des Orchesters und die Gefangenen sind neugierig aufeinander; mit jeder Pause wird die Skepsis kleiner, werden die Gruppen gemischerter. Man kommt aus demselben Dorf, ist gar in dieselbe Grundschule gegangen. Was ist passiert, dass man sich hier wieder sieht?

Für das Orchester gibt es eine Blitzeinführung in die Spielweise frühbarocker Musik; die Gefangenen hören fasziniert zu. Die Frage, was die Musik aussagen will, stellt sich für die Instrumentalisten an diesem Ort in doppeltem Sinn: Nicht nur die Fragen nach der Bedeutung von barocken Affekten, nach einer werkgetreuen, technisch perfekten Darbietung wollen beantwortet werden, sondern darüber hinaus stellt sich uns allen die Frage, welche Art Aussage wir hier an diesem Ort mit dieser Musik überhaupt machen.

Die Häftlinge, die zuerst alles „schwul“, „unmöglich“ oder „peinlich“ fanden, wollen jetzt – da sie merken, wie sich die Teile langsam zu einem sinnvollen Ganzen zusammenfügen – nicht, dass die Aufführung schief geht. Im Publikum werden Mithäftlinge sitzen. Es werden Richter zusehen, Journalisten, Familienangehörige. Diese verkörpern auf einmal eine ganz andere Art von „Tribunal“, eines, dem es sich freiwillig zu stellen gilt und vor dem alle bestehen wollen.

#### 18. Dezember 2011

Die Premiere beginnt vor vollbesetzten Zuschauerpodesten. Es gibt kein Licht, nur kleine Lämpchen, die von den Choristen um den Hals getragen werden. Ein düsterer Marsch, die Insassenmusiker trommeln auf den Wurstbüchsen aus der Kita, eine wütende Volksmenge prangert den Protagonisten an, wirft seine Geige ins Feuer, und dann entrollt sich sein Leben noch einmal in einer Rückblende. „Hass und Lieb und Krieg und Frieden sind auf ewig nit hinied'n, vergeht doch alles und muss sich schließlich wandeln im Leben wie im Tod ...“

Die Teilnehmer des Projektes werden an diesem Abend gleichermaßen zu Akteuren und verwunderten Zuschauern der Opernhandlung, die sie bisher nur in Ansätzen begriffen hatten. Die Freude über das Gelingen der Aufführung, die Begeisterung des Publikums, die Erfahrung des Ineinander-Fließens so vieler Einzelleistungen in ein gemeinsames, sinnvolles Ganzes wirkt geradezu überwältigend auf die Jugendlichen, auf die

Zuschauer und auf uns. Alle weinen mit dem rechten Auge und lachen mit dem linken. Brooklyn hält am Ende eine Dankesrede, kann sie aber nicht zu Ende bringen, weil ihn seine Emotionen überschwemmen. Die anfangs so finsternen jungen Männer schmeißen die Regisseurin in die Luft und können es nicht fassen, dass sie sich getraut haben, so etwas von vorn bis hinten „Schwules“ zu machen und darüber auch noch so glücklich zu sein. Mittlerweile ist das Singen zur allseits beliebtesten Disziplin innerhalb der nachfolgenden Projekte geworden – oft gerade bei denjenigen, die wegen Gewaltverbrechen in Adelsheim einsitzen.

Wir arbeiten mit den Jugendlichen nicht anders oder weniger professionell, als wir es am Theater machen. Und die Jugendlichen beobachten unser Tun mit genauso viel kritischer Aufmerksamkeit wie Arbeitskollegen dies in hochprofessionellen Zusammenhängen tun. Das Können ist Hauptgrundlage für die Akzeptanz bei den Teilnehmern, und auf einmal machen die Geschmäcker Kopfstand: Der Anstaltsleiter will endlich „Die toten Hosen“ hören, und die Gefangenen beteuern, nachdem sie das erste Mal das „Lamento della Ninfa“ von Monteverdi gehört haben, das müsse unbedingt zum „Supertalent“, das sei wirklich etwas „Neues“!

Wenn einer entlassen wird, sind wir traurig, obwohl es ein Grund zur Freude ist. Einmal sagen wir ihnen beim Gehen: „Wenn wir, so Gott will, wiederkommen...“, und einer von ihnen fällt uns ins Wort und sagt: „Gott will auf jeden Fall.“

Das könnte eine Botschaft sein an alle Spielplanmacher und -entscheider, die unsichtbaren Mauern, von denen die Tempel der Hochkultur oft umgeben sind, abzutragen. Eine Aufforderung, die gläserne Wand des kulturellen Chauvinismus zu entfernen, der die „hohe“ Kunst nur elitären Gesellschaftsschichten vorbehalten glaubt. Die unauslöschliche Erfahrung, die wir in Adelsheim gewonnen haben, ist: Für die einen ist das Beste gerade gut genug. Für die anderen erst recht.

## PAULA FÜNFECK

studierte an der Musikhochschule Hamburg im Hauptfach Gesang (Mezzosopran). Erste Engagements erhielt sie an der Hamburgischen Staatsoper und am Staatstheater Braunschweig. Von 1994 bis 1997 arbeitete sie am Staatstheater Oldenburg. Ab 1999 machte sie sich einen Namen auch als Autorin und Übersetzerin von Hörspielen und Theaterstücken für Kinder und Jugendliche. Für *Pinienkerne wachsen nicht in Tüten* erhielt sie 2006 den Innovationspreis des Heidelberger Stückemarktes sowie den Münchener Jugend-Dramatiker-Preis. Das Stück wurde 2007 in Osnabrück uraufgeführt und war in Heidelberg als Kinderoper zu erleben. Außerdem führt Paula Fünfeck Regie. Ihre Inszenierung von Jarrys *König Ubu* in Jerusalem wurde „the best play of the year“ beim Akko Fringe Theatre Festival 2009.





KATS-CHERNIN / BAUERSIMA

## THE RAGE OF LIFE

Kammeroper | 2010

70 Minuten

Musik von Elena Kats-Chernin

Text von Igor Bauersima (engl.)

### URAUFFÜHRUNG

24.04.2010 | Troubleyn Laboratorium,  
Antwerpen

Musikalische Leitung: Daniel Inbal

Regie: Igor Bauersima

### ORCHESTERBESETZUNG

0.1(=EH).1(=Bkl).0-0.1.1.1-Schlz(2)-Keyb-  
EGit-Str(2.2.2.2.1)

### ROLLEN

Leif	Bariton
Helena	Sopran
Sonja/Krankenschwester	Sopran
Leifs Schwester/Penner	Sopran
Mutter/Polizistin	Mezzosopran
Des/Pete/Penner	Tenor
Arzt/Penner	Bass
Vater/Arzt/Penner	Tenor

### HANDLUNG

Leif glaubt nicht, was seine Eltern, seine Schwester, seine Freunde Des und Sonja behaupten: dass Helena, die er liebt, tot ist – auch wenn sie einen Abschiedsbrief hinterlassen hat. Stattdessen glaubt er zu wissen, wo sie sich versteckt haben könnte und macht sich auf die Suche. Seine Freunde finden ihn in einem verlassenen Industriegelände. Er wirkt verwirrt und spricht mit einer unsichtbaren Person. Er macht allen Angst, seine Eltern sind besorgt. Sie lassen ihn in die Psychiatrie einweisen. Doch auch hier ändert sich nichts: Leif hört Helenas Stimme, er begegnet ihr sogar: Als Arzt verkleidet kommt sie zu ihm. Gemeinsam brechen sie aus, den Arzt und die Krankenschwester, die sich ihnen in den Weg stellen, bringen sie um. Sie entkommen den staatlichen Sicherheits- und Ordnungskräften, fallen aber süchtig-gewalttätigen Asozialen in die Hände, deren brutale Übergriffe sie gerade noch so überleben ... Ihre Verfolger sind ihnen dicht auf den Fersen, beide stürzen sich in ein dunkles Loch, das keinen Boden zu haben scheint.

THE RAGE OF LIFE Stuttgart, 2010







# Im Geiste des Cantiere

Detlev Glanerts *Die drei Rätsel*  
in Montepulciano

Eine Oper über die Abenteuer  
des Erwachsenwerdens:  
Henzes Schüler setzt die Tradition  
von dessen *Pollicino* fort

DIE DREI RÄTSEL Montepulciano, 2003



# FRAGEN **5** AN : DETLEV GLANERT

## WAS IST IHRE PERSÖNLICHE MOTIVATION, OPERN FÜR KINDER UND/ ODER JUGENDLICHE ZU SCHREIBEN?

Es gibt nicht nur einen Grund dafür, sondern mehrere – und die Reihenfolge repräsentiert keineswegs die Wichtigkeit der Gründe: Erstens möchte ich Kindern auf dem Weg des aktiven Singens, Spielens und Musizierens Lust auf diese komplexe Kunstform machen, und zwar durch den Bauch und durch den Kopf. Zweitens macht es mir Freude, im Nachhinein einmal meine eigenen Kinderwünsche in dieser Richtung zu erfüllen. Drittens nehmen Kinder die Oper (das Spiel) absolut ernst und sind alles andere als müde Routiniers; davon könnten alle etwas lernen. Viertens sind wir verpflichtet, die (leider) weggefallene bzw. wegfallende staatliche Bildung im Musikunterricht irgendwie zu ersetzen – nicht nur aus Eigeninteresse, sondern vor allem aus Idealismus; nicht aus den schnöden Gründen des Brot-erwerbs, sondern aus dem ethischen Gedanken einer Grundbildung heraus, auf die jeder Bewohner unseres Kulturkreises das selbe Recht hat.

## WELCHES FORMAT BEVORZUGEN SIE UND WESHALB?

Ich bevorzuge ganz klar die „große Form“, denn die „kleine“ gibt es bereits zur Genüge; auch gibt es bei mir eine Art Protesthaltung gegen die Auffassung, dass alles, was mit Kindern zu tun hat, klein sein sollte, was ja bekanntermaßen viel zu oft in eine „Die süßen Kleinen“-Ästhetik abgeleitet und damit immer die Nicht-ernsthaftigkeit des Unterfangens unterstreicht. Ich bin absolut überzeugt davon, dass Kinder nicht nur auf der Bühne als Chor und als Solisten mitmachen sollten, sondern auch im Orchester; denn nur durch das Tun an sich ergibt sich ein fruchtbarer und detaillierter Einblick in diese Gattung. Noch besser wäre es sogar, die Kinder auch bei den Entwürfen und Ausführungen von Bühnenbild und Kostümen aktiv zu beteiligen. Außerordentlich wichtig ist es, dass erwachsene Laien und Profis mitmachen – erst aus der Mischung ergibt sich eine kreative Gärung!

## BITTE NENNEN SIE DIE WICHTIGSTEN ELEMENTE, DIE BEI EINER KINDEROPER NICHT FEHLEN DÜRFEN UND DIE SIE FÜR UNABDINGBAR HALTEN.

Nun schreibt man Opern grundsätzlich nicht nach „Zutaten“, denn es handelt sich ja nicht um eine Backe-backe-Kuchen-Unternehmung, sondern um ein äußerst wichtiges und hochinteressantes ästhetisches Unter-

fangen, das die äußerste Seriosität aller Beteiligten verlangt; man sollte sich durch Reflexion klarmachen, warum und für wen man Opern schreibt: in diesem Fall ganz sicher für ein Publikum mit speziellen Interessen. Kinder sind außerordentlich an einer Geschichte interessiert, die sie in Zusammenhang mit sich selbst und ihrer Umgebung bringen können; dazu kommt selbstverständlich, dass man mangelnde Vorbildung und Unkenntnis bestimmter Abläufe und Chiffren in Rechnung stellen muss. Grundsätzlich ist in einer Oper für Kinder alles möglich, das in einem wie auch immer gearteten Verhältnis zur Welt steht, in unserem Fall zur Welt der Kinder: z. B. Freundschaft, Alleinsein, Gefahr, Eroberung, Liebe, Hass, Freude, Spiel, Abenteuer, Reisen ins Unbekannte, Geborgenheit, Sehnsucht und vieles andere. Und diese Liste ist bei näherem Hinsehen gar nicht so weit entfernt von den Operninhalten für sogenannte „Erwachsene“.

## WAS UNTERSCHIEDET IN IHREN AUGEN ALS KOMPONIST EINE KINDEROPER VON EINER „ERWACHSENENOPER“? GIBT ES ÜBERHAUPT EINEN UNTERSCHIED?

Komplexere gesellschaftliche und politische Themen spielen natürlich keine Rolle, genauso bestimmte sexuelle Komponenten der Liebe; schwierig ist meiner persönlichen Erfahrung nach auch die Darstellung von „gemischten“ Charakteren, denn Kinder sehen und erwarten in Bühnenfiguren fast immer Repräsentanten einer klar identifizierbaren Haltung. Selbstverständlich muss sich auch die technische Schwierigkeit der Ausführung bei den beteiligten Kindern an einem verwirklichtbarem und reflektierbarem Wert orientieren. Aber der Unterschied ist nicht so groß, wie man vermuten würde.

## WAS WAR PERSÖNLICH IHR UNVERGESSELICHSTES / SCHÖNSTES / WITZIGSTES / BESTES ERLEBNIS, ALS IHRE KINDEROPER AUFGEFÜHRT WURDE?

Es ist immer sehr erfreulich festzustellen, wie stark der Hunger nach der nächsten Aufführung oder nach der nächsten Produktion ist; es gibt eine totale und freudvolle Identifizierung mit dem Bühnen- und Orchester-geschehen, das sich bis zur Manifestation von Wahrfähigkeit erhebt: Die Inhalte werden zur Grundlage dafür, das eigene Dasein verbessern zu wollen.

Eine meiner schönsten und witzigsten Erfahrungen habe ich in einer Produktion von *Die drei Rätsel* gemacht: Im Orchestergraben saßen u. a. drei Genera-

tionen einer Familie – der Opa spielte Cello, der Vater Klarinette, die Enkelin Cello. Der Opa war Mitglied des örtlichen philharmonischen Orchesters und seine Enkelin saß neben ihm am Pult. Er folgte den Probenausführungen des Dirigenten mit routiniertem Desinteresse; darauf fauchend seine zehnjährige Enkelin zu ihm: „Opa, pass doch mal endlich auf, was der Dirigent uns erklärt, sonst kannst du das nicht!“ Eine der berührendsten Erfahrungen war in einer anderen Produktion ein Mädchen, das eine der beiden Hauptrollen sang:

Sie kam aus einem sehr schwierigen familiären, schulischen und sozialen Umfeld und fühlte sich lediglich im Opernhaus zu Hause, aufgehoben und beachtet. Da sie so eifrig dabei war, wurde sie vom Haus für eine zweite und eine dritte Rolle engagiert. Danach entschied sie sich für ein Gesangsstudium, zog früh von zu Hause aus, machte mit großem Elan einen guten Schulabschluss und gestaltete ihre Welt neu: Sie nahm ihr Leben in die eigene Hand.

## DETLEV GLANERT

studierte Komposition u. a. bei Hans Werner Henze. 1992/1993 war er Stipendiat der Villa Massimo in Rom. 1993 erhielt er den Rolf-Liebermann-Opernpreis für *Der Spiegel des großen Kaisers*, 2001 den Bayerischen Opernpreis für *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* in Halle. Seit 2002 ist er Mitglied der Freien Akademie der Künste, Hamburg. Er war mehrfach auch „Composer in Residence“: 2003 in Mannheim, 2005 in Sapporo (Japan), 2008/2009 in Köln (WDR). 2011 wurde er vom Concertgebouw Orchester Amsterdam auf zehn Jahre als Hauskomponist verpflichtet. Seine Opern *Caligula*, *Joseph Süß*, *Die drei Rätsel*, *Solaris* und *Nijinskys Tagebuch* stehen in aller Welt von Köln bis Buenos Aires auf den Spielplänen.





GLANERT / PASQUINI

# DIE DREI RÄTSEL

I TRE INDOVINELLI

Oper in zwei Akten für Kinder und Erwachsene |  
2002 – 2003

85 Minuten

Musik von Detlev Glanert

Text von Carlo Pasquini; deutsche Übersetzung von  
Erdmuth Brand; französische Übersetzung von  
Pascal Hild (ital., dt., frz.)

## URAUFFÜHRUNG

01.08.2003 | Montepulciano

Musikalische Leitung: Luciano Garosi

Regie: Aurelia Eggers

## ORCHESTERBESETZUNG

2.0.2.2Sax.0–3Bfl–0.1.1.0–Pkn.Schlz(4–5)–Klv–EOrg–  
3Git–3VlnI.3VlnII.3VlnIII.3Vlc.Kb

(Die meisten Instrumente können verdoppelt werden  
oder mehr.)

Schlz auf der Bühne: RührTr (3 oder mehr),  
Windmaschine

## ROLLEN

Lasso, Sohn der Popa	Junge
Prinzessin Scharada	Mädchen
Popa, Lassos Mutter/ Wildschwein	Mezzosopran
König Zephalus, Scharadas Vater/ Fliege, ein Streithammel	hoher Bariton
Schrei, ein Postbote/ Galgenvogel, Lassos Freund	Tenor
Herr Subtil, ein Glücksspieler/ Tartarus, ein Esel	Bariton
Schluck, ein Säufer/ Avernus, ein Schwein	Bass
Signora Süssauer/ Frau Knochen, die Hofdame Scharadas	Sopran
Freunde, Alchimisten, Muschel	Kinderchor
Gäste/Mond/Räuber, Sterndeuter/Hellseher/ Hofleute/Wachen/Meer	Chor

## HANDLUNG

In einem weit entfernten Königreich will Lasso König werden. Dazu muss er aber erst die Hand der Prinzessin gewinnen, indem er ihr drei Rätsel stellt, die sie nicht beantworten kann.

Lassos Mutter gibt ihm einen vergifteten Kuchen mit auf den Weg, denn er soll besser durch sie sterben, als an seinem Unsinn zugrunde gehen. Auf seinem Weg durch den Wald frisst ein Wildschwein seinen Kuchen und stirbt; Lasso wird der böse Plan seiner Mutter klar. Gleich darauf wird er von Räufern an einen Baum gefesselt, die dann das Wildschwein essen; auch sie müssen sterben. Plötzlich fällt aus der Baumkrone ein Mann, der sich erfolglos das Leben nehmen wollte – er befreit Lasso.

Lasso und sein neuer Freund Galgenvogel erreichen schließlich das Königreich, und in einer großen Zeremonie stellt Lasso der Prinzessin Scharada seine drei Rätsel – die sie nicht lösen kann. Großzügig, aber auch aus wachsender Sympathie für die Prinzessin gestattet er ihr, die Hilfe aller ihrer Astrologen und Alchimisten in Anspruch zu nehmen, um die Rätsel doch noch zu lösen. Es gelingt ihr dennoch nicht. Lasso gibt ihr erneut eine Chance: Beide sollen in einem Bett die Nacht verbringen. Schafft er es, sie zum Lachen zu bringen, hat er endgültig gewonnen: ihre Hand und das Königreich. Das gelingt ihm, dennoch wird ihm alles verweigert. Den intriganten Hofstaat hat er unterschätzt. Zwischen allen entspinnt sich ein Kampf, und auf dem Höhepunkt vernichtet ein Erdbeben Schloss und Königreich.

Als alles vorbei ist, sind nur noch Lasso, sein Freund und Scharada übrig, ganz allein am Meer. Lassos Freund verliebt sich in eine singende Muschel und bleibt bei ihr; die Prinzessin zieht gemeinsam mit Lasso in die Welt.



DIE DREI RÄTSEL Bonn, 2004





DIE DREI RÄTSEL Frankfurt a. M., 2005



DIE DREI RÄTSEL Bonn, 2004



DIE DREI RÄTSEL Frankfurt a. M., 2005



DIE DREI RÄTSEL Hagen, 2008



## Das blaue Leuchten

### Welche Zutaten braucht Ihrer Meinung nach eine gute Kinderoper grundsätzlich?

Einen spannenden nachvollziehbaren Plot ohne pädagogischen Zeigefinger, Partien mit verschiedenen Schwierigkeitsgraden und eine anspruchsvolle Komposition.

### Was hat Sie als Regisseurin an den *Drei Rätselfn* von Detlev Glanert begeistert?

Ich hatte ja das Glück, die Uraufführung in Montepulciano zu inszenieren. So ist für mich dieses Stück ganz eng mit der Stadt und den Menschen verbunden und von der außergewöhnlichen Zusammenarbeit mit Detlev Glanert gar nicht mehr auseinander zu halten. Mich hat immer fasziniert, wie Detlev es verstanden hat, ein Stück zu schreiben, das alle – vom Profi-Sänger über die Kindersolisten und die angehenden Studenten bis hin zur jungen Blockflötistin – gekonnt mit einbezieht. Er hat eine Klangsprache gefunden, die einen Ohrwurm nach dem anderen produziert und ganz nebenbei noch großen Opernstoff mit italienischer Kommunalpolitik würzt. Am Ende ist ein großes Gemeinschaftswerk entstanden.

### Wie haben Sie das Stück umgesetzt, was war Ihnen dabei wichtig?

Bei einer Uraufführung ist für mich grundsätzlich in erster Linie wichtig, die Geschichte und die Oper ohne Schnörkel zu erzählen. Ich stelle mich somit sehr in den Dienst des Komponisten. Unser Grundgedanke bei der Inszenierungskonzeption der *Drei Rätselfn* war der eines Spiels. Enigma sind im Italienischen auch Worträtsel. Die unterschiedlichsten Spiele-Elemente habe ich in die Inszenierung integriert, wenn es um die Welt der Prinzessin ging. Der Fußboden war u. a. wie ein Go-Brettspiel gestaltet. Die Mitglieder des Chors im 3. Bild sahen aus wie Spielmannchen (Malefiz-Figuren). Die Wachen waren mit riesen Mikado-Stäben als Speere ausgestattet, und die Alchimisti im 4. Bild bildeten mit Buchstabentafeln Worte, um die richtige Lösung zu finden – wie beim Scrabble. Auch meine Bewegungsregie ähnelte bei den Chören manchmal dem Ziehen von Spielfiguren. Die Aufgabe in Montepulciano war nicht einfach, denn als „zweites“ und sozusagen „kleines“ Stück hatten wir quasi keinen Etat und keine

Bühnenkapazitäten. Aus diesem Grund war ich Monate vor Beginn der Proben, im Frühjahr, in Montepulciano und habe den Fundus nach brauchbaren Dingen durchsucht. Von diesen Fundstücken habe ich mich dann inspirieren lassen. So bestand der Grundaufbau der Bühne nur aus zwei vorhandenen Spiegelwänden und einer Opera-Folie. In diesem Raum wurden dann mit verschiedenen farbigen Versatzstücken gearbeitet: einem roten Thron zum Beispiel oder einem langen, aus dem Schnürboden fallenden blauen Tuch als Fluss.

### Wie gestaltete sich die Zusammenarbeit mit dem Komponisten und die Probenarbeit konkret?

Die Musik und die Freude über das Stück zogen alle in den Bann. 2003 hatten wir ja einen Jahrhundertsommer. Wir haben täglich in drei Abschnitten geprobt: vormittags, am späten Nachmittag und von 21 bis 24 Uhr. Selbstverständlich und zu meiner großen Überraschung probten die Kindersolisten und der Kinderchor ebenfalls bis Mitternacht. Sie waren nicht müde zu kriegen, denn im Anschluss an die nächtliche Probe turnten sie dann noch weiter über die Piazza. Da der Komponist die gesamte Probenzeit anwesend war und immer mit seiner großen Probenpartitur in den Proben saß, konnten wir auftretende Fragen sofort klären und gegebenenfalls Noten, Text und Szenen ändern. Dieses „Work in Progress“ empfinde ich bei jeder Uraufführung als großes Glück. Denn ich als Regisseurin muss nicht mich selber fragen: „Was wollte der Komponist an dieser Stelle ... was meinte er ... ist es vielleicht ein Übertragungsfehler?“ etc. Am Ende war Detlevs Partitur-Exemplar übrigens über und über mit roten Korrekturen übersät. Ich dachte oft: Wie gut, dass ich nicht die Arbeit machen muss, diese roten „Krakeleien“ in eine Druckpartitur zu übertragen!

### Wie sah das in Italien mit der Besetzung aus? Gab es Kriterien, durften Sie Wünsche äußern?

Bei der Besetzung der beiden Hauptsolisten, der Prinzessin und dem Jungen Lasso, hatten wir nicht viel Auswahl, viele Kinder waren in ihren langen Sommerferien „al mare“, andere im Stimmbruch, so dass sich die zwei einzigen möglichen Kinder, die für die Hauptrollen infrage kamen, mit mehr oder weniger Talent und Lust in die Aufgabe stürzten. Die Prinzessin war von ihrem Charakter her etwas stur, der Junge zwi-

schen unsicher und cool. Zu Beginn der Proben war es unmöglich, dass sich die beiden auch nur näher kamen als einen Meter. Dass sie sich an den Händen hielten, war ebenfalls unmöglich. Und als sie in der 5. Szene (in der im Stück die beiden Kinder zusammen die Nacht in einem Zimmer verbringen müssen) beide gemeinsam in ein Bett steigen sollten, führte das beinahe zum Boykott der Probe. Erst nach intensivem Zureden von allen Seiten ließ sich das nur mit großem, erkennbar echtem Widerwillen der beiden in die Tat umsetzen. Das Ergebnis allerdings war perfekt, man sah all das, was die Prinzessin an Lasso in Wirklichkeit „blöd“ und „ekelhaft“ fand – ich hätte das nicht besser „inszenieren“ können!

In der vorletzten Probenwoche kam meine damals neunjährige Tochter nach Montepulciano. Sie konnte kein Wort Italienisch, wurde aber sofort von den gleichaltrigen Kindern des Chores aufgefordert, mitzusingen – in der zweiten Aufführung würde ein Kind fehlen, und sie sollte dann dessen Position übernehmen. Sie wurde

von den anderen Kindern mit in die Probe geschleift, sie bekam die Noten und natürlich wurde immer auf die Stelle verwiesen, an der man sich gerade befand. Sie stand nie abseits und wurde in alles integriert. In der zweiten Vorstellung hat sie dann tatsächlich mitgesungen – ich weiß nicht, mit welchem Text. Noch heute kann sie die Melodien auswendig!

### Konnten Sie Erfahrungen sammeln mit dem sprichwörtlichen italienischen Chaos?

Oh ja! Der Tag der Premiere zum Beispiel hat mich ziemlich viele deutsche Nerven gekostet: Am Morgen war das Bühnenbild noch nicht fertig aufgebaut! Ich verbrachte den frühen Vormittag also zwischen Bar und Theater, vier Espresso. Detlev Glanert war zwischen Notar und „Kommune“, dem italienischen Rathaus, unterwegs und drohte mit einem Rückzug des Werkes, falls nicht endlich etwas vorwärts ginge. Aber ach, wie aus heiterem Himmel trafen Arbeiter ein und am späten Vormittag stand endlich alles. Ich konnte mit den

Montepulciano, Rathaus





Beleuchtungsproben beginnen. Bis zum Mittagessen, für das dann alle natürlich wieder eine Pause brauchen, hatte ich den ersten Teil der Oper fertig geleuchtet. Nach dem Mittagessen fragte mich dann jemand, ob ich nicht mit schwimmen gehen wolle, als hätte ich sonst keine Probleme ... Ich entgegnete, dass dann der Teil der Aufführung nach der Pause wohl finster bleiben müsse ... Aber so gegen fünf Uhr am Nachmittag – wir waren noch nicht ganz fertig mit allen Lichtstimmungen – kam Martin Zehn [Komponist, Pianist und Notensetzer, langjähriger Mitarbeiter von Detlev Glanert, der dessen handschriftliche Partituren setzt und seine Klavierauszüge erstellt] ins Theater und lud mich zum Essen ein. Was nun? Ich beschloss, mich endlich echt italienisch zu benehmen: Ich bat den Beleuchter, im Horizont noch einen Farbfilter auszutauschen, da zwei verschiedene Blautöne eingesetzt waren und verließ das Theater Richtung Restaurant. Um 21.15 sollte die Premiere sein und nach einem vorzüglichen Essen mit Martin Zehn war ich um Punkt 21.10 Uhr wieder im Theater. Die Premiere begann – und der Horizont war immer noch in zwei verschiedenen Blautönen beleuchtet. Was mir, mit etwas Abstand betrachtet, eigentlich gar nicht so schlecht gefiel! Was ich für diese Inszenierung außerdem noch lernen musste, war, dass in Italien ein Postbote nicht mit dem Fahrrad kommt und Jungen nicht so biedere Schlafanzüge tragen wie in Deutschland. Ich strich also das Fahrrad, das im Stück vorkommt, aus meiner Inszenierung. Der deutsche Schlafanzug aber musste aus Zeitgründen bleiben ...

**Als Regisseurin arbeiten Sie sowohl mit Erwachsenen als mit auch Kindern. Wie unterscheidet sich die Arbeit mit Kindern Ihrer Ansicht und Ihrer langjährigen Erfahrung nach von der mit Erwachsenen? Was sind die wesentlichsten Unterschiede?**

Wenn ich mit Kindern arbeite, sagen sie mir viel öfter als erwachsene Sänger: „Das würde ich aber nicht

so machen.“ Kinder sind direkt und denken auch sehr geradlinig. Das beste Beispiel ist eine Szene in Moritz Eggerts Kinderoper *Dr. Popels fiese Falle*, die ich an der Frankfurter Oper inszeniert habe. Dort gibt es eine Frühstücksszene mit einer klassischen Familie – Vater, Mutter, zwei Kinder. Zu Beginn der Probenzeit habe ich die verschiedenen Besetzungen eine Szene zum Thema Frühstück improvisieren lassen. Für die Kinder war dabei klar: der Vater sollte hinter einer Zeitung verschwinden. Ein Klischee, aber offenbar eines mit viel Wahrheitsgehalt, deshalb habe ich als Regisseurin nicht darauf verzichtet – Kinder möchten auf der Bühne offenbar gern die Starken, die Helden und die Mutigen sein. Schwache Charaktere werden nicht so gerne dargestellt. Das birgt meiner Meinung nach ein riesen Potential, denn oft kann ein schüchternes Kind durch ein starkes Bühnengoselber an Stärke gewinnen. Das Inszenieren mit Kindern bedeutet deshalb auch, dass man eine viel größere Verantwortung trägt. Jede Kritik wird sehr ernst genommen und kann zur völligen Blockade führen. Oft denke ich aber auch, dass es gar nicht so viele Unterschiede zwischen Erwachsenen und Kindern gibt – außer dem Verständnis für komplexe Zusammenhänge und der Fähigkeit zur Abstraktion und Deutung, die bei Kindern natürlich noch fehlen. Aber wie uns schon Saint-Exupéry im *Kleinen Prinzen* vor Augen führt: Ist das ein Hut oder nicht doch vielleicht eher eine Schlange, die einen Elefanten verschluckt hat?

**Was ist das für Sie Wichtigste, das Sie mit dieser Arbeit – an den *Drei Rätselfn* und in Montepulciano – erreicht haben?**

Dass es mir trotz Sprachbarrieren und der unterschiedlichen Temperamente der Menschen gelungen ist, dass alle Mitwirkenden an dieser Produktion gewachsen sind. Dass keiner diese Erlebnisse sein Leben lang vergessen wird.

## AURELIA EGGERS

hat ihr Handwerk von der Pike auf gelernt. Nach Regieassistenzen an verschiedenen Theatern, darunter das Theater Basel, wurde sie von 1996 bis 1999 Spielleiterin am Staatstheater Wiesbaden und von 2001 bis 2005 an der Staatsoper Hannover. Als Regisseurin ist Aurelia Eggers seit 2005 freischaffend tätig. Über 30 Regiearbeiten tragen dabei ihre Handschrift. Sie inszenierte mehrfach an der Oper Kiel, außerdem in St. Gallen, Linz, Heidelberg und Bonn sowie an der Staatsoper Stuttgart und der Oper Frankfurt am Main. Zuletzt führte sie in Wuppertal 2012 Regie bei Janáčeks Oper *Das schlaue Fuchslein* und 2013 beim Musical *Evita*. Ebenfalls 2013 inszenierte sie am Staatstheater Karlsruhe Donizettis *La Fille du Régiment*.



Nr. 1  
Szene / scena

[A]  
Allegro molto. – 144

Vorhang  
Sopran  
Gäste  
Chenti

Soprani  
Contralti  
Tenori  
Bassi

Piano

Laß das, laß das, Laß den Wein und laß den Kel - ler, werd er - wach - sen, werd es schnell - ler!  
La - scia, la - scia, La - scia il vi - no e lu ca - set - te, cre - sci - so, cre - scin fret - to.

Laß das, laß das, Laß den Wein und laß den Kel - ler, werd er - wach - sen, werd es schnell - ler!  
La - scia, la - scia, La - scia il vi - no e lu ca - set - te, cre - sci - so, cre - scin fret - to.

Laß das, laß das, Laß den Wein und laß den Kel - ler, werd er - wach - sen, werd es schnell - ler!  
La - scia, la - scia, La - scia il vi - no e lu ca - set - te, cre - sci - so, cre - scin fret - to.

Laß das, laß das, Laß den Wein und laß den Kel - ler, werd er - wach - sen, werd es schnell - ler!  
La - scia, la - scia, La - scia il vi - no e lu ca - set - te, cre - sci - so, cre - scin fret - to.

mp Proh.Str.

Der Beginn von Detlev Glanerts DIE DREI RÄTSEL



OFFENBACH / LINK

# DAS GIFT IM LIFT

WARUM ORPHEUS GANZ NACH UNTEN FUHR

Kinder-Operette nach Jacques Offenbachs  
*Orpheus in der Unterwelt* | 2012

75 Minuten

Musik von Jacques Offenbach

Musikalische Einrichtung von Kay Link

Text von Kay Link nach Hector Crémieux  
und Ludovic Halévy (dt.)

## URAUFFÜHRUNG

18.03.2012 | Bayer Kulturhaus, Leverkusen

Musikalische Leitung: Yoshiko Hashimoto

Regie: Kay Link

## INSTRUMENTALBESETZUNG

Vln-Klv (alternative Fassungen für Orchester  
oder Salonorchester)

## ROLLEN

Orpheus, Musiklehrer	lyrischer Tenor
Eurydike, seine Frau	Sopran
Aristeus, Schäfer, Nachbar der beiden/Pluto	lyrischer Tenor
Öffentliche Meinung, Hausmeisterin	Alt
Jupiter, Vater der Götter	Bariton
Juno, seine Frau	(Mezzo-)Sopran
Merkur, Götterbote	lyrischer Tenor
Venus, Göttin der Liebe	Sopran
Cupido	Sopran

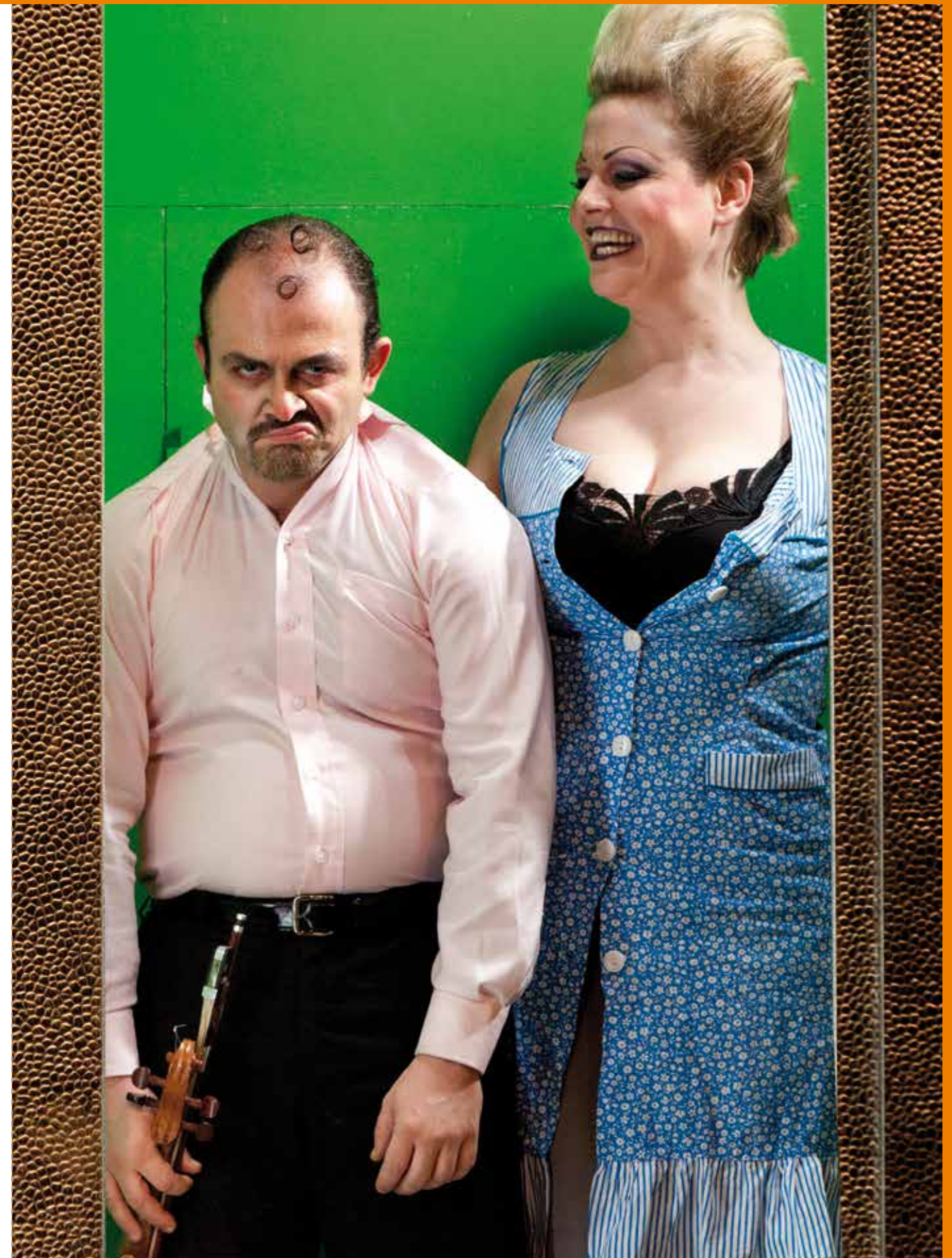
## HANDLUNG

Im Erdgeschoss wohnen der Musiklehrer Orpheus und seine Frau Eurydike, die immer streiten. Orpheus ist ein notorischer Fremdgeher, aber auch Eurydike hat einen Geliebten: Aristeus, der aber niemand geringerer ist als der verkleidete Gott der Unterwelt, Pluto. Turbulent geht es auch in der Götter-WG zu, ganz oben im Penthouse. Dort spielt sich Vater Jupiter, Plutos Bruder, auf wie Gott in Frankreich, und auch er hat so seine Affären. Außerdem beteiligt er sich nicht am Haushalt, der an seiner Familie hängen bleibt, was zu einigem Unmut führt.

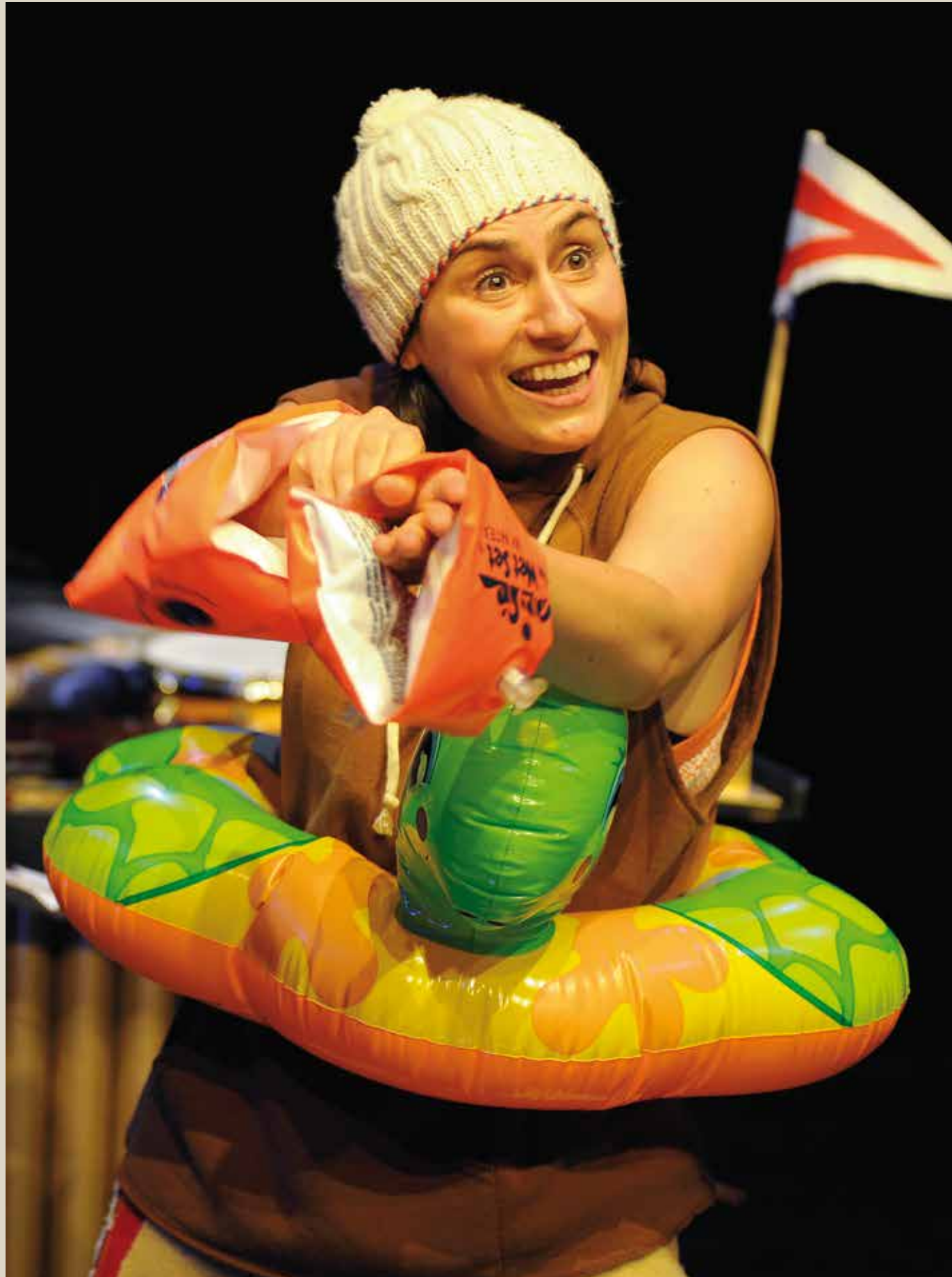
Orpheus fühlt sich in seiner männlichen Ehre gekränkt, er stellt Aristeus eine tödliche Falle. Aus Versehen erwischt es aber Eurydike. Aristeus verwandelt sich wieder in Pluto und nimmt Eurydike mit in seine Unterwelt. Die Öffentliche Meinung fordert nun von Orpheus, der eigentlich froh ist, Eurydike endlich los zu sein, sie zurückzuholen – so wie es die Mythologie vorschreibt. Aus Angst um seinen Ruf macht sich Orpheus deshalb auf den Weg zu Jupiter.

Der besteht auf der Vorbildfunktion der Götterwelt und begibt sich samt Familie, Orpheus und Öffentlicher Meinung in den Keller, um Eurydike zu suchen, da Pluto ihm gegenüber die Entführung abstreitet. Während alle anderen Party machen, findet Jupiter Eurydike – und verspricht ihr, sie mit zu sich in die Götterwelt zu nehmen. Heimlich wollen sie die Party verlassen, werden aber entdeckt. Jupiter bestimmt nun, dass Orpheus Eurydike mit nach Hause nehmen darf, wenn er sich auf dem Weg nicht nach ihr umdreht – er sorgt natürlich dafür, dass Eurydike bleiben muss. Und während sich Eurydike und Juno sowie Pluto und Jupiter in die Haare geraten, übernehmen die Götterkinder die Macht ...

DAS GIFT IM LIFT Leverkusen, 2012







# Gold oder Leben

Flora Verbrugges Theater  
Sonnevanck in Enschede

Kulissen und Maschinen  
kann sie entbehren, nicht aber Musik,  
den Botenstoff des Herzens

GOLD! Enschede, 2012



EVERS / VERBRUGGE

## GOLD!

GOUD!

Musiktheater | 2012

55 Minuten

Musik von Leonard Evers

Text von Flora Verbrugge nach dem Märchen  
*Von dem Fischer un syner Fru* der Brüder Grimm;  
deutsche Übersetzung von Barbara Buri (niederl., dt.)

### URAUFFÜHRUNG

30.09.2012 | Theater Sonnevand, Enschede

Regie: Annechien Koerselman

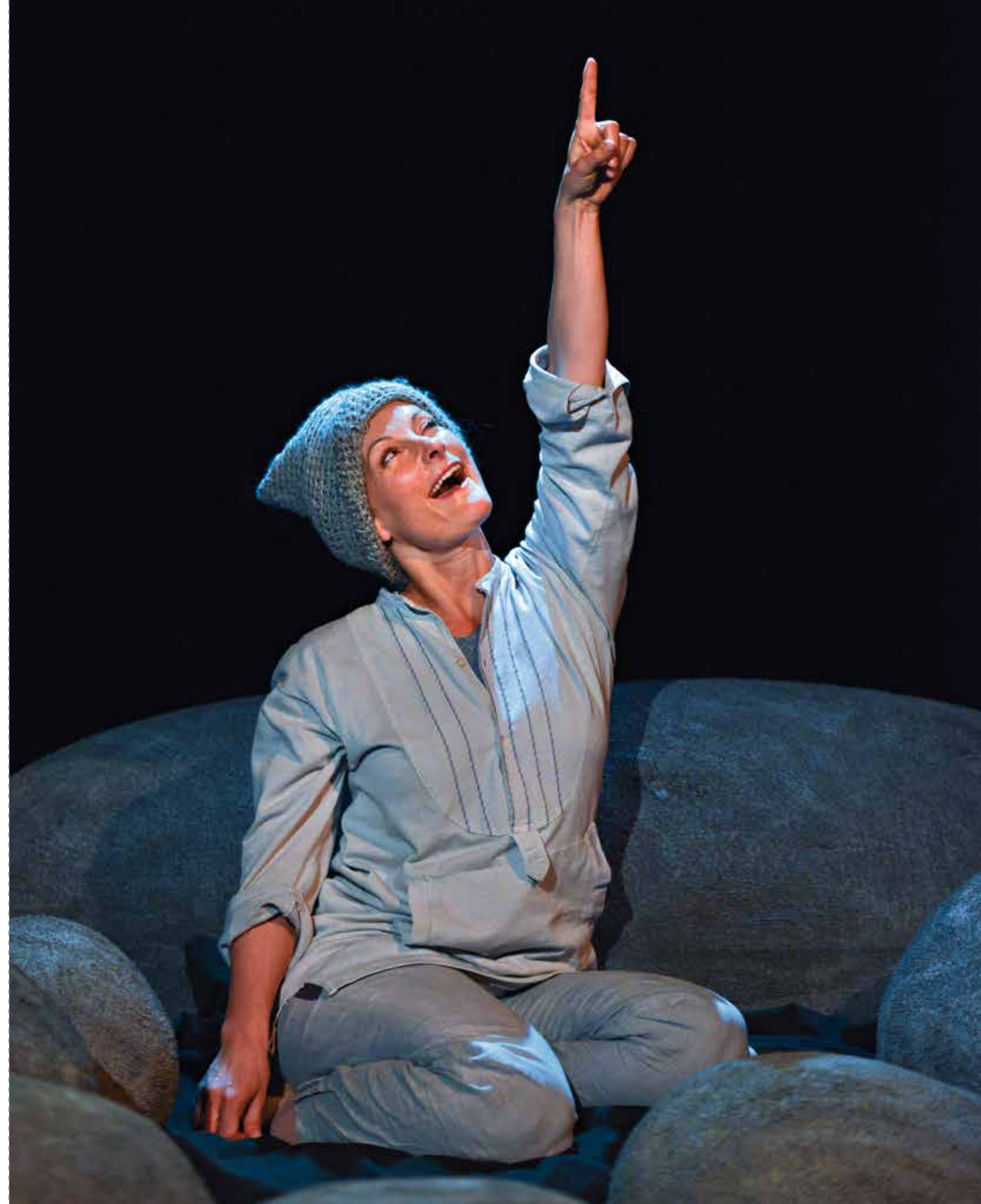
### BESETZUNG

1 Sängerin/Darstellerin

1 Schlagzeuger/Darsteller

### HANDLUNG

Jacob und seine Eltern sind arm. So arm, dass sie sich nicht einmal eine Wohnung leisten können. Jacobs Vater hat ein Loch unter einem Baum gegraben, wo sie hausen. Jacob geht mit seinem Vater zum Fischen ans Meer. Heute fängt Jacob einen besonderen Fisch. „Bitte sehr, wirf mich rein ins Meer“, sagt der Fisch, „wirf mich rein und lass mich leben, was du willst, will ich dir geben!“ Jacob ist so verduzt, dass er den Fisch ins Meer zurückfallen lässt. Nachts, als er nicht schlafen kann, wird ihm klar, dass er sich ein paar Schuhe hätte wünschen sollen. Am nächsten Tag geht er zurück zum Meer und ruft den Fisch. Sofort glänzen ein paar funkelneue Schuhe an seinen Füßen. Jacobs Eltern sind böse. Warum hat er sich nicht etwas für sie alle gewünscht. Ein Haus zum Beispiel. Am nächsten Tag geht Jacob wieder zum Meer, und wieder erfüllt der Fisch seinen Wunsch. Wie er ihm auch alle weiteren, immer maßloseren Wünsche erfüllen wird, mit denen ihn seine Eltern beauftragen. Der Fisch wird dabei immer dünner, und das Meer immer wilder, bis zum Schluss ...



GOLD! Mannheim, 2014



# FRAGEN 5 AN : LEONARD EVERS

## WAS IST IHRE PERSÖNLICHE MOTIVATION, OPERN FÜR KINDER UND/ ODER JUGENDLICHE ZU SCHREIBEN?

Komponieren für Kinder heißt, sich ganz auf sie einzustellen. Wenn ein Spannungsbogen nicht gut aufgebaut ist, spürt man das sofort am Publikum. Die Kinder rutschen hin und her und beginnen sich zu unterhalten. Für gelungene Momente wird ein Komponist hingegen reich belohnt. Gute Passagen können Kinder so begeistern, dass sie laut rufen: „Wie schön!“ Durch direkte Reaktionen dieser Art werde ich als Komponist besser. Sie machen mir deutlich, wie ich mit musikalischen Zeichen und Formen umgehe. Kinder sind für unterschiedliche musikalische Idiome viel offener als Erwachsene. Sie wechseln mühelos von einem zum anderen. Ich habe die Erfahrung gemacht, dass Kinder fasziniert sind von Klängen und dass sie deren Funktionen narrativ erleben. Sie bringen Musik noch nicht in einen historischen Zusammenhang. Deshalb bedeutet Komponieren für Kinder vor allem, direkte, zwischenmenschliche Beziehungen zu schaffen.

## WELCHES FORMAT BEVORZUGEN SIE UND WESHALB?

Ich möchte, dass die Musik das Publikum berührt. Ich habe festgestellt, dass ein großes Orchester mit Chor zwar überwältigend ist, dass es damit aber viel schwieriger ist, Intimität zu schaffen. Und Intimität halte ich für sehr wichtig. In ihr entsteht die Bindung zwischen Publikum und Musikern. Mit einer kleinen Besetzung ist das leichter möglich. Außerdem gibt es praktische Gründe, mit einer kleinen, flexiblen Besetzung zu arbeiten, man kann dadurch ein größeres Publikum erreichen. Tournee-Produktionen können auch in Schulen gespielt werden.

## BITTE NENNEN SIE DIE WICHTIGSTEN ELEMENTE, DIE BEI EINER KINDEROPER NICHT FEHLEN DÜRFEN UND DIE SIE FÜR UNABDINGBAR HALTEN.

- Direkte Kommunikation: Die Musiker müssen sich ganz auf das Publikum einlassen und die Musik muss das Publikum direkt ansprechen, so dass es das Gefühl bekommt, mit dazu zu gehören.
- Der Spannungsbogen: Eine Produktion muss qua Timing und Arrangement genau organisiert sein. Dialog und Musik müssen Tempo haben, die Relation zwischen Text und Musik muss deutlich erkennbar sein. Sobald der Spannungsbogen nachlässt, steigen Kinder aus.

- Das Kinderpublikum ernst nehmen: Die Musik darf nie „Kindermusik“ sein. Wenn Musik und Text niedrig sind, fühlen sich die Kinder nicht für voll genommen. Es müssen alle kognitiven und emotionalen Fähigkeiten der Kinder direkt angesprochen und auch gefordert werden.

## WAS UNTERSCHIEDET IN IHREN AUGEN ALS KOMPONIST EINE KINDEROPER VON EINER „ERWACHSENENOPER“? GIBT ES ÜBERHAUPT EINEN UNTERSCHIED?

Ich finde, gute „Kinderoper“ ist gute Oper. Die oben genannten Kriterien sind genauso anwendbar bei Opern für Erwachsene. Der einzige Unterschied ist, dass Erwachsene nicht gleich unruhig werden und hin und her rutschen, wenn es sie nicht interessiert. Mit einer mäßigen Komposition komme ich bei ihnen besser weg. Selbstverständlich gibt es Unterschiede in der Themenwahl. Aber die zugrunde liegenden Konflikte sind dieselben.

In *Gold!* spielt Habgier eine große Rolle. Die Art und Weise, wie hier dieses Thema behandelt wird, ist eine andere als in einer Oper für Erwachsene. Aber die Thematik an sich eignet sich sehr gut für ein Erwachsenentheater. Die Frage ist nur, wie gründlich die Vorarbeit geleistet wird und wie genau man die Rezeptionsfähigkeit des Zielpublikums kennt.

## WAS WAR PERSÖNLICH IHR UNVERGESLICHSTES / SCHÖNSTES / WITZIGSTES / BESTES ERLEBNIS, ALS IHRE KINDEROPER AUFGEFÜHRT WURDE?

Ich habe gerade eine Produktion gemacht, in der ein Diktator das Concertgebouw in Amsterdam besetzt. Die Kinder werden darin ad hoc aufgefordert, sich bei einem Coup zu beteiligen. In einer Vorstellung fragten sie den Diktator, warum er das gemacht habe. Da habe ich gesehen, wie mutig und auch menschlich Kinder sind. Im Finale erfährt man, dass der Diktator früher sehr gequält wurde. Er spricht es in einer Arie aus und dabei erkennt man deutlich, dass er Countertenor ist. Die spontane Reaktion der Kinder war fantastisch. Zuerst schallendes Gelächter und dann der Ausruf eines Mädchens: „... aber er singt eigentlich sehr schön.“ Nach der Arie fragte dasselbe Mädchen: „Warum hast du das nicht gleich gesagt?“ Das hat mich betroffen gemacht. Es zeigt, wie sehr Kinder mitgehen und alles in einen kommunikativen Zusammenhang bringen. Sie lassen sich sofort auf eine Figur ein, ganz direkt und sehr persönlich.

## LEONARD EVERS

beendete sein Kompositionsstudium in Rotterdam mit Auszeichnung. Als Dirigent leitet er das 1970 gegründete Amsterdamer Ricciotti Ensemble, ein Studenten- und Laienorchester, bestehend aus etwa 40 Mitgliedern, die an öffentlichen und ungewohnten Orten wie auf Marktplätzen, in Krankenhäusern und Gefängnissen spielen. Seine Kompositionen wurden von bedeutenden Ensembles wie dem Royal Concertgebouw Orchester aufgeführt. Sein Interesse, Werke für Musiktheater zu schreiben, resultiert aus seiner Zusammenarbeit u. a. mit dem Concertgebouw, dem Theater Sonnevand und dem Rotterdamer Philharmonischen Orchester. Er schrieb Filmmusik für verschiedene Filmdokumentationen, er komponiert auch für das Handels- und Schiffahrtsmuseum im dänischen Helsingör.



GOLD! Enschede, 2012



## Die Magie des Zauberfisches

**Welche speziellen Möglichkeiten besitzt das Musiktheater für Kinder – etwa im Vergleich zum Schauspiel für Kinder? Aus welchen Gründen halten Sie es für wichtig? Und wie lautet Ihre Philosophie als Theatermacherin und Theaterleiterin?**

Ich liebe ein Theater, das uns sagt: „Nichts im Leben ist eindeutig. Lasst uns aufhören, so zu tun, als ob wir uns und die Welt begreifen würden. Lasst uns aufhören, schnell zu urteilen. Lasst uns Zeit nehmen, zu zweifeln, im Ungewissen zu verweilen.“

Auch vom Jugendtheater erwarte ich, dass es Fragen stellt und nicht Antworten gibt. Dann kann es etwas dazu beitragen, differenziert denkende Menschen heranzubilden.

Aber wie kann es das leisten? Indem es wichtige menschliche Konflikte so umsetzt, dass Kinder sie bis in jede Einzelheit mitempfinden können. Dafür ist Musik ein sehr starkes Medium. Musik kann jede Nuance einer Empfindung spürbar machen, schneller und effizienter als Worte. Für Kinder, die komplexe verbale Informationen noch nicht verarbeiten können und eine Szene nicht analysierend verfolgen, ist Musik die Sprache, die direkt die Seele anspricht und somit auch zum Denken anregt.

**Wovon lassen Sie sich bei der Auswahl Ihrer Themen inspirieren?**

Es gibt für mich viele Quellen der Inspiration für eine neue Produktion. Die Zeitung spielt immer eine große Rolle. Aufgrund aktueller Debatten über politische und ethische Fragen komme ich auf neue Themen. Vor allem aber inspirieren mich die Kinder selber. Ich gehe oft in Schulen, erzähle den Kindern eine Geschichte und beobachte, wie sie darauf reagieren.

Ich versuche immer Themen zu wählen, die sowohl für mich als auch für Kinder einer bestimmten Altersgruppe wichtig sind, wenn natürlich oft nicht auf gleicher Ebene. Für die Produktion *Gold!* zum Beispiel war die Finanzkrise der Anlass, die schamlose Habgier, die in unserer Gesellschaft ganz alltäglich ist. Gleichzeitig war mir bewusst, dass es für Vier-, Fünf- und Sechsjährige ein täglicher Kampf ist, ihre Gier zu überwinden.

Da fiel mir das Märchen *Von dem Fischer un syner Fru* ein. Ich schätze Märchen und alte Geschichten sehr. Mit diesen alten Metaphern können wir heutige Probleme transparent machen, auf humorvolle Weise und für Kinder verständlich.

**Wie ist das Theater Sonnevancq organisiert? Wie funktioniert die Finanzierung?**

Sonnevancq ist eine freie Gruppe, keine Sparte eines Theaters und keinem Theater angeschlossen. Wir machen Produktionen für Kinder und Jugendliche und spielen in Theatern und Schulen in ganz Holland. Das bedeutet: immer unterwegs. Sonnevancq erhält Subventionen vom Kultusministerium, von der Provinz Overijssel und von der Stadt Enschede. Eine beträchtliche Summe spielen wir selber ein, und wir erhalten Spenden aus privaten Fonds. Sonnevancq beschäftigt sieben Leute; die künstlerische Leitung liegt ausschließlich in meinen Händen. Daneben gibt es einen Geschäftsführer, Mitarbeiter für Verkauf und Marketing, Verwaltung, Produktion und Technik. Alle Künstler – Autoren, Komponisten, Schauspieler, Musiker, Sänger, Bühnenbildner – arbeiten auf der Basis von Stückverträgen. Das bedeutet, dass an unserem Mittagstisch manchmal sieben, manchmal fünfundzwanzig Leute sitzen.

**Welche Erfahrungen veranlassten Sie, sich dem Musiktheater für Kinder zuzuwenden?**

Schon während meines Studiums an der Kunsthochschule Amsterdam, Abteilung Regie, hatte ich zusammen mit Freunden eine Gruppe für Jugendtheater gegründet. So kam ich zu dieser Sparte und das Kinderpublikum motiviert mich bis heute. Ich halte es für sehr wichtig, in den Schulen zu spielen. Auf diese Weise können wir alle Kinder in Holland erreichen. Ins Theater gehen in Holland, vielleicht noch mehr als in Deutschland, nur die gebildeten Leute. Ich finde es wunderbar, in den Schulen mit Kindern aus allen Schichten und mit unterschiedlicher Hautfarbe zusammenzukommen. Nach meiner Ausbildung habe ich lange mit der Oper geliebäugelt: Ich war einige Jahre, neben meiner Arbeit im Jugendtheater, als Regieassistentin für Oper tätig. Schließlich habe ich mich für das Jugendtheater entschieden; aber die Musik habe ich mitgenommen.

**Wie schätzen Sie dieses Medium und die Theater-situation heute allgemein ein? Ein kleiner Vergleich zwischen Deutschland und Holland würde uns an dieser Stelle auch sehr interessieren.**

In den Niederlanden wird viel Musiktheater gemacht, vor allem im Jugendtheater. Aber ich mache die Beobachtung, dass es oft nicht mehr ist als eine Abfolge von „Szene-Lied-Szene-Lied“. Und das ist meines Erachtens kein Musiktheater. Ich suche immer nach Formen, in denen Musik ein unentbehrlicher Teil der dramatischen Wirklichkeit auf der Bühne ist. Musik muss zusammen mit Text und Spiel eine Säule der Vorstellung bilden.

In Deutschland ist zurzeit das Interesse an Musiktheater für Kinder groß. Und da es sehr oft Opernhäuser sind, die sich dafür interessieren, ist qualifiziertes Musiktheater gefragt und nicht irgendwelche Arrangements von „Szene und Lied“. Oft gibt es in diesen Häusern wunderbare Voraussetzungen: Wenn die verschiedenen Sparten, Oper, Orchester und Jugendtheater, zusammenarbeiten, kann etwas Hochkarätiges zustande kommen. Ich hoffe, dass die Leute vom Jugendtheater ihre ganze Energie und Überzeugungskraft dafür einsetzen, ihren Opern- und Orchesterkollegen zu zeigen, welche Bedeutung gut gemachtes Musiktheater für Kinder hat. Dazu gehören auch neue, speziell für Kinder geschriebene Werke mit Themen, die sie ansprechen, und Musik, die nicht nur fröhlich und leichtfüßig daherkommt.

**Was ist für Sie das Besondere an *Gold!*? Können Sie ihre Arbeitsweise bei diesem Stück beschreiben?**

Während der Entstehungsphase von *Gold!* haben der Komponist Leonard Evers, die Regisseurin Annechien Koerselman und ich als Autorin und Auftraggeberin eng zusammengearbeitet. In mehreren intensiven Gesprächen haben wir gemeinsam ein Konzept erarbeitet, einen Leitfaden für die Entwicklung von Text und Musik. Dazu gehörte zum Beispiel die Entscheidung, dass der Fisch, der in mancher Hinsicht die Hauptfigur ist, auf der Bühne nie zu sehen sein soll. Wir wollten es der Musik überlassen, die ganze Magie des Zauberfisches hörbar zu machen und so die Fantasie der Kinder optimal anzuregen. In jenen Gesprächen haben wir auch beschlossen, den Kindern im Zuschauerraum eine wichtige Rolle zu geben: die des Meeres.

Dann fingen Leonard und ich gleichzeitig an zu schreiben. Wenn ein Stück Text fertig war, schickte ich es Leonard, und sobald er eine musikalische Idee hatte, teilte er sie Annechien und mir mit. Wir tauschten unsere Meinungen über diese Skizzen und Ideen stets untereinander aus, auch später während der Phase des Ausarbeitens. Auch während der Proben wurde zusammen mit den beiden Mitwirkenden, der Sängerin Ekaterina Levental und dem Schlagzeuger Sjoerd Nijenhuis, an Text und Musik noch viel gefeilt. *Gold!* ist also in einer intensiven Zusammenarbeit entstanden, was sicher viel zu dem Erfolg der Produktion beigetragen hat.

### FLORA VERBRUGGE

beendete ihr Regiestudium 1982 an der Theaterschule Amsterdam. Schon während des Studiums gründete sie die Jugendtheatergruppe Erste Theaterdwarsstraat, bei der sie ihre ersten Kindertheaterstücke inszenierte. Sie besuchte Workshops von Ariana Mnouchkine und Giorgio Strehler. An verschiedenen Opernhäusern arbeitete sie als Regieassistentin und Spielleiterin, bevor sie 1990 die Künstlerische Leitung des Theaters Sonnevancq im niederländischen Enschede übernahm, das sie gemeinsam mit Marc-Jan Trapman gegründet hatte. Ihre eigenen Musiktheaterstücke für Kinder werden mittlerweile auch an vielen Häusern in Deutschland aufgeführt, darunter *Schaf, Hans & Gretchen* sowie *Das Kind der Seehundfrau*.





TER SCHIPHORST/UTZ

# DIE GÄNSEMAGD

Kinderoper | 2009

60 Minuten

Musik von Iris ter Schiphorst

Text von Helga Utz nach dem Märchen  
der Brüder Grimm (dt.)

## URAUFFÜHRUNG

18.02.2010 | Die Wiener Taschenoper

Regie: Jevgenij Sitochin

## INSTRUMENTALBESETZUNG

Bkl-Akkordeon-Vlc-Sampler

## HANDLUNG

Die Prinzessin soll in ein fernes Königreich, um dort den Prinzen zu heiraten. Ausgestattet mit einem Talisman ihrer Mutter macht sie sich gemeinsam mit ihrem sprechenden Pferd Falada und ihrer Kammerzofe auf die Reise. Unterwegs weigert sich die Zofe, sie weiter zu bedienen. Als die Prinzessin sich über einen Bach beugt, um zu trinken, verliert sie den Talisman und damit ihren Schutzengel. Die Zofe zwingt sie, mit ihr die Rolle zu tauschen und verpflichtet sie zum Schweigen. Um zu verhindern, dass das Pferd Falada sie verrät, lässt die Zofe es töten.

Die Prinzessin muss mit Kürdchen zusammen die Gänse hüten. Wann immer sie am Stadttor vorbeigeht, spricht sie mit dem Kopf des Pferdes, der dort aufgehängt wurde. Kürdchen findet das sehr sonderbar und wendet sich an den König. Als dieser mit der Prinzessin darüber sprechen möchte, will sie nicht antworten, sie fühlt sich an ihr Schweigegelübde gebunden. Da rät ihr der König, doch dem Ofen ihr Leid zu klagen. Dabei belauscht er sie und erfährt alles über den Betrug. Als die Kammerjungfer weiterhin behauptet, sie sei die rechtmäßige Braut, wirft sie der König hinaus. Nun steht einem Happy End nichts mehr im Weg: Die echte Prinzessin bekommt ihren Prinzen und wird Königin.

## ROLLEN

Prinzessin	Mezzosopran
Ihre Mutter, die Königin/ Der Gänsehüter Kürdchen	Mezzosopran
Kammerjungfrau	Koloratursopran
König	Bass
Schlächter	Bass (viel Sprechtext)
Falada, das Pferd/Prinz	Schauspieler oder Tänzer



DIE GÄNSEMAGD Wien, 2010





# Das Wunder von Pamplona

Junges Musiktheater in Spanien

Die Kammeroper von Navarra  
versetzt seit elf Jahren Berge  
und schafft ein neues Repertoire,  
das Verbreitung über die Grenzen  
Spaniens hinaus verdient

Hinter den Kulissen: DES KAISERS NEUE KLEIDER Pamplona, 2013



## Alles für die Oper!

2003 schlossen sich im baskischen Pamplona private Initiativen zu einem Kollektiv zusammen, geboren aus der Idee, Kindern und Jugendlichen das Gesamtkunstwerk Oper erlebbar zu machen und zwar dergestalt, dass sie und ihre Familien größtmöglichen Anteil nehmen an allen an der Entstehung einer Aufführung beteiligten Gewerken und Künsten. Die Ópera de Camara de Navarra, die Kammeroper von Navarra, kurz OCN, war geboren. Von Anfang an ging es darum, Oper zu machen als nicht-elitäre Kunstform, die von einer Gemeinschaft getragen wird; Synergien zu erzeugen aus dem Miteinander von Laien und Profis, und vor allem: Räume für Kreativität zu schaffen in einer Region mit hoher Jugendarbeitslosigkeit und fehlenden Initiativen und Visionen auf Seiten der Politik. Brittens Ideal einer kommunalen Verschwörung im Dienste der Künste mag hier Pate gestanden haben, oder Henzes Montepulciano, wo auch jenseits der Festivalzeit Kultur von bürgerschaftlichem Engagement getragen wird.

Die OCN ist in wenigen Jahren zu einer etablierten Institution geworden, die enorme Breitenwirkung entfaltet und in Zeiten der äußersten Finanznot in Spanien die Fahne der Kunst und der Jugendarbeit hochhält. Die OCN gehört zu den wenigen aus privatem Engagement entstandenen Institutionen in Europa mit einer ausschließlich Kinder-, Jugend- und Familienopern gewidmeten Spielzeit. Auf fantastischem Niveau. Nach ersten Erfolgen war klar, dass Kontinuität nur durch die Erschaffung eines eigenen Repertoires zu erreichen ist, und dass dies in Zusammenarbeit mit Autoren und Komponisten in der Region geschehen sollte. Fast in jeder Saison wird an der OCN eine neue Oper uraufgeführt, die dann Teil des konstant wachsenden Repertoires wird.

Im Mai 2011 kam an der Oper Leipzig Anna-Sophie Brünings und Paula Fünfecks Opernpasticcio *Die arabische Prinzessin* auf Musik des baskischen Nationalkomponisten Arriaga zur deutschen Erstaufführung. Bei der Premiere kam es zur Begegnung mit einer Delegation aus dem Baskenland: Jon Paul Laka, dem damaligen Intendanten des Teatro Arriaga, der baskischen Nationaloper, und Txema Lacunza, einem der künstlerischen Leiter der OCN, die regelmäßig mit der Oper in Bilbao kooperiert. Da die baskische Nationaloper zwar den Namen Arriagas trägt, Arriaga selbst aber keine Oper vollendet hatte,

waren beide sehr an diesem Stück interessiert, das dann auch in einer eigenen Produktion ein Jahr später – zum zehnjährigen Jubiläum der OCN – in Bilbao zur spanischen Erstaufführung kam. Mittlerweile gehört *La princesa árabe*, die auf Einladung des Teatro de la Zarzuela bis nach Madrid gereist ist, zu den beliebtesten Produktionen im Repertoire der OCN. Ein schönes Beispiel für das Bemühen der OCN, Künstler anderer Sparten in ihre Arbeit einzubinden, ist das beeindruckende Bühnenbild, das der für seine Metallsulpturen bekannte Bildhauer Nicolás Alba für *Die arabische Prinzessin* entworfen hat.

Pablo Ramos und Txema Lacunza sind die treibenden Kräfte hinter dem Aufbau eines eigenen Repertoires für die Kammeroper. Zwölf Produktionen, darunter fünf Uraufführungen in elf Jahren. Das kann sich sehen lassen!

Den Beginn machte 2003 *Des Kaisers neue Kleider* nach Christian Andersen von Iñigo Casali auf ein Libretto von Pablo Valdés. Das Stück wird bis heute im Repertoire der OCN gepflegt. 2007 entstand, ebenfalls aus der Feder von Valdes und Casali, *Ali Baba und die vierzig Räuber* als erstes Werk der OCN, bei dem auch ein Kinderchor mitwirkt, der seitdem aus der Arbeit der Kammeroper nicht mehr wegzudenken ist. 2010 wurde bei Miquel Ortega *Der Hüter der Märchen* in Auftrag gegeben auf ein Libretto von Andrés Martorell. Zum ersten Mal entwickelte die Kammeroper dabei ein Libretto auf Grundlage einer eigens erfundenen Geschichte. Zu den großen Erfolgen der OCN gehört aber auch die *Weihnachtsgeschichte* des Duos Valdés/Casali nach Charles Dickens' gleichnamiger Erzählung, die 2012, zum 200. Geburtstag des englischen Schriftstellers, uraufgeführt wurde. Derzeit komponiert Iñigo Casali *Lazarillo de Tormes*. Der zugrundeliegende, 1554 anonym erschienene Text ist eine Art spanische „Eulenspiegelade“ und gilt als Ursprung aller Schelmenromane.

In Zusammenarbeit mit einer der wichtigsten Bühnen in Pamplona, dem Baluarte, hat die Kammeroper das Projekt „Ópera al Cubo“ ins Leben gerufen – eine Opernschule, die allen offen steht, die sich mit der Welt der Oper vertraut machen wollen. Qualifizierte Fachleute, die eine regelmäßige Zusammenarbeit mit der Kammeroper Navarra verbindet, leiten Workshops und Seminare, die sich mit allen Bereichen und Berufen

der Oper beschäftigen. Im Sommer 2014 waren es über 2000 Personen, die sich aktiv an den Angeboten der OCN beteiligten. 2012 wurde das Projekt „Opera piccola“ ins Leben gerufen. In „abgespeckten“ Versionen trägt sie die Inszenierungen auch in die Orte der Region, die keine professionellen Theaterräume zur Verfügung haben. Zu den zahlreichen „Outreach“-Aktivitäten der OCN gehört auch die Kooperation mit den Schulen, die bei der eigenständigen Realisierung von Musiktheaterprojekten unterstützt werden. Dass die OCN in den letzten Jahren Stücke entwickelt hat, die sich bei professioneller Anleitung auch mit Schülern realisieren lassen, erweist sich dabei als unschätzbare Trümpf. Eine enorme Wirkung entfaltete bereits das erste Projekt dieser Art, die Produktion

des *Rattenfängers von Hameln* mit Kindern der Schule Joaquín Maya in Pamplona.

Die OCN sucht Partner. Angestrebt werden Kooperationen auf europäischer Ebene, denn auf regionalem Niveau ist angesichts der dramatischen finanziellen Situation in Spanien eine langfristige und nachhaltige Arbeit kaum durchzuhalten. Die Stücke verdienen es, ihre Wirkung über Spaniens Grenzen hinaus zu entfalten, aber das Ziel der OCN ist es auch, das eigene Repertoire mit Koproduktionen zu bereichern. Ausgaben einer Reihe von Werken der OCN – darunter *Ali Baba, Die Weihnachtsgeschichte, Des Kaisers neue Kleider* und *Lazarillo de Tormes* – sind bei Boosey & Hawkes in Vorbereitung. fhw

### DIE KAMMEROPER NAVARRA

ist so entstanden, wie die kleinen großen Geschichten entstehen: aus den Fantasien einer sehr heterogenen Gruppe von Träumern, die sich für Gesang, Tanz und Theater begeisterten und die in der Oper das beste Mittel sahen, um ihren Gefühlen, ihrer Kreativität, ihrem Kampfgeist und – warum nicht? – ihrer Freiheit Ausdruck zu verleihen.

Im Jahr 2003 machten sie sich auf den Weg. Es ist in Weg voller zurückgelegter und abgebrochener Etappen, Hindernisse, Erfolge, Unwägbarkeiten, Ängste und Freuden. Es ist ein faszinierender, lebensvoller, offener Weg. Es ist vor allem: unser Weg.

Wir sind zwar keine Spieler, doch setzen wir auf etwas. Wir sind keine Lehrer, dennoch lehren wir. Wir sind nicht groß, aber wir wachsen. Wir sind nicht einzigartig, doch wir unterscheiden uns von den anderen.

Wir sind wachsam, wagemutig, großzügig, engagiert ... und sogar anachronistisch. Als kämen wir aus vergangenen Zeiten, die Geschichte sind, die endeten, als die Leidenschaften dem Diktat des Geldes, dem unkontrollierten Materialismus und der allgegenwärtigen und willenslähmenden Politik Platz machten.

Die Oper lebt, sie hat sich nicht überlebt. Die Oper ist wie Energie, die weder erzeugt noch vernichtet wird, sondern sich nur umwandelt. Die Oper ist pure Energie. Pure Bewegung.

Die Oper ist das Kompendium der Schönen Künste. Wenn sich im Rahmen einer Ausdrucksform alle die Hände reichen, muss man sich selber hingeben. Die Oper ist ein Lebensstil, ein Kommunikationsweg ohne Grenzen, Kreation ohne Einschränkungen, eine Form solidarischen Zusammenlebens, ein ständiges Setzen auf unsere Werte, einen Geltungsanspruch der Kunst unserer Region in einem Land, das für seine schöpferischen Kräfte nichts übrig hat. Es ist ein bedingungsloser Einsatz – gegen den Strom.

Txema Lacunza | Oktober 2014





WEIHNACHTSGESCHICHTE Pamplona, 2012



ALI BABA Pamplona, 2007



DES KAISERS NEUE KLEIDER Pamplona, 2013



DIE ARABISCHE PRINZESSIN Bilbao, 2013



SCHWERTSIK / WAECHTER

## EISBERG NACH SIZILIEN

Kammeroper nach dem Stück *Die Eisprinzessin*  
von Friedrich Karl Waechter | 2010

50 Minuten

Musik von Kurt Schwertsik

Text von Friedrich Karl Waechter, eingerichtet  
von Kurt Schwertsik (dt.)

### URAUFFÜHRUNG

29.04.2011 | Junge Oper Mannheim

Musikalische Leitung: Michael Wendeberg

Regie: Johannes Schmid

### INSTRUMENTALBESETZUNG

Bkl-Trp-Schlz(1)-Hrf-Klv-Vln

### ROLLEN

Die Eisprinzessin	Mezzosopran
Teufels Großmutter	Mezzosopran
König von Sizilien	Bariton

### HANDLUNG

Der König von Sizilien hat sich unsterblich in die Eisprinzessin verliebt, da sie ihm unentwegt in seinen Träumen erscheint. Aber er kann sie nicht finden. Stattdessen trifft er zufällig auf des Teufels Großmutter. Sie ist in einem Dornengestrüpp gefangen und kann sich nicht daraus befreien. Sie zaubert die Eisprinzessin für ihn herbei. Die aber will nichts wissen von dem verliebten König und seinem Antrag, ihm nach Sizilien zu folgen. Im Gegenteil: sie verletzt ihn mit einem Eiszapfen. Aber der König kämpft gegen den Schmerz und rettet die Großmutter aus den Dornen. Sie bietet ihm nun ihre Hilfe an: Drei Jahre soll er ihr in der Hölle dienen, um zu lernen, wie er in Zukunft alles richtig machen kann.

Nach diesen drei Jahren verkleidet er sich als Sizilianerin und kann so das Vertrauen der Eisprinzessin gewinnen. Sie reisen zusammen nach Sizilien. Als die Eisprinzessin dort am Strand erwacht, ist sie jedoch allein. Wochenlang sucht sie voller Sehnsucht nach ihrer vermeintlichen Freundin, kann sie aber nicht finden. Eines Tages trifft sie am Strand den König mit seinem Gefolge und fragt ihn nach der Sizilianerin, die behauptet hatte, der König hätte sie wegen seiner Liebe zur Eisprinzessin verlassen. Der König erklärt, das Mädchen befände sich auf dem Schiff und begibt sich dorthin. Heimlich zieht er dort wieder die Mädchenkleider an, aber als er an Land geht, ist die Eisprinzessin verschwunden: Von ihm unbemerkt war sie ihm aufs Schiff gefolgt, hatte alles beobachtet und ihrerseits nun seine Gewänder angezogen. Als König verkleidet tritt sie an Land – und lässt das Mädchen, den in Wahrheit verkleideten König, in den Turm werfen. Nachdem weitere sieben Wochen vergangen sind, lässt die als König getarnte Eisprinzessin den echten König aus dem Turm holen – um ihn zu heiraten. All das unter Mithilfe und den Augen von des Teufels Großmutter, die endlich schnell in ihre geliebte Hölle zurückkehren kann.

EISBERG NACH SIZILIEN Dortmund, 2012







# Ungedämpftes Vergnügen

Mike Svobodas lustvolles  
Laboratorium

Das Multitalent und sein  
Librettist Manfred Weiß  
erforschen das theatralische  
Potenzial der Klänge

ROBIN HOOD – ZU GUT, UM WAHR ZU SEIN Luzern, 2013



**MIKE SVOBODA**, KOMPONIST, ARRANGEUR UND POSAUNIST, STELLT IN SEINEN WERKEN FÜR DAS JUNGE MUSIKTHEATER DIE MUSIK SELBST INS ZENTRUM DER AKTION

## Der unglaubliche Mike

Versieht man einen Künstler mit dem Label „geniales Multitalent“, läuft man Gefahr, seine Glaubwürdigkeit aufs Spiel zu setzen; mindestens aber gerät man in den Verdacht, der banalitätsverliebten TV-Superstar-Werbewelt anzugehören. Bei Mike Svoboda fällt es schwer, sich der Superlative zu enthalten: bei ihm trifft diese Zuschreibung exakt zu! Als Posaunist wie als Komponist ist er ein Ausnahmetalent. Er beherrscht verschiedenste Stilrichtungen und Formate, ob er nun Kinderopern, Konzerte für große Sinfonieorchester oder für kleine Kammermusikensembles, ob er „neue Musik“ oder „Jazz“ schreibt – er kann alles. Und das auch noch gleichermaßen gut! Wer ihn je persönlich als Musiker erlebt hat oder eines seiner zahlreichen Werke hört, wird dem ohne Zögern beipflichten.

Mike Svoboda behandelt jede Musik mit demselben selbstverständlichen, grundlegenden Respekt, gleichgültig, ob es sich dabei um Musik für Kinder oder für Erwachsene handelt, um „U“ oder „E“. Schwarz-Weiß-Denken ist seine Sache nicht, alles ist erlaubt, wenn es nur gut ist und neue musikalische Perspektiven eröffnet. Eine Herausforderung für die ausführenden Sänger und Musiker sind seine Eigenkompositionen wie seine Bearbeitungen bereits existierender Werke allemal. Mit Talent allein wäre ein solcher Zuspruch, wie ihn seine Werke und Konzertprogramme seit langem erfahren, kaum zu erklären. Mike Svoboda ist ein Workaholic, ein von der Leidenschaft zur Musik Getriebener, der seine Arbeit immer in den Dienst der Sache stellt. Er ist ein Perfektionist, für den das hundertprozentige Ergebnis gerade gut genug ist – beim Posaunenspiel wie beim Komponieren.

Als Professor für Posaune und zeitgenössische Kammermusik an der Hochschule für Musik Basel vermittelt er sein Wissen und seine Fähigkeiten angehenden Profis. Die kundigen, humorvollen und mit einem guten Schuss Selbstironie gespickten Moderationen seiner eigenen Konzertprogramme beweisen, dass die Wege zu sperrigeren Themen und komplizierterer Musik auch einem breiteren Publikum nicht verschlossen bleiben müssen. Unentwegt ist er auch auf der Suche nach „neuen Tönen“, neuen Ausdrucksmöglichkeiten, neuen Ideen. Er meidet eingetretene Pfade; sie interessieren ihn schlichtweg nicht. Als Freund großer Herausforderungen ist Mike Svoboda im Gegenteil mit der stetigen Erweiterung

seines Repertoires beschäftigt. Er spielte die deutschen Erstaufführungen der Posaunenkonzerte von Michael Nyman und Iannis Xenakis. Andersherum inspirierte er auch zahlreiche Komponisten, Stücke für ihn zu schreiben, darunter Peter Eötvös (*As I crossed the bridge of dreams*), Helmut Lachenmann (*NUN für Flöte, Posaune und Orchester*) und Wolfgang Rihm (*Canzone per Sonare für Altposaune und zwei Orchestergruppen*).

Vielleicht ist der Grund, aus dem Mike Svoboda geradezu prädestiniert dafür scheint, Musik auch für Kinder zu schreiben, der, dass er sich deren Offenheit, Neugier und Wissbegier bewahrt hat und stets bereit ist, neue Erfahrungen zu machen. Zu jedem guten Musiktheater-Komponisten gehört natürlich auch ein guter Librettist: Ihn hat Mike Svoboda in dem Dramatiker Manfred Weiß gefunden, beide verbindet eine langjährige Zusammenarbeit, aus der auch die beiden viel gespielten Kinderopern *Erwin, das Naturtalent* (2005) und *Der unglaubliche Spatz* (2007) hervorgegangen sind wie auch *Robin Hood – zu gut, um wahr zu sein* (2012).

### **Erwin, das Naturtalent**

Erwin lebt mit seinen Freunden, mit denen er jeden Tag Party macht, glücklich und zufrieden auf seiner Südsee-Insel. Und er ist ein Naturtalent. Das heißt: Er kann absolut fantastisch singen. Als das eines Tages Professor Hoggins auf seiner Suche nach neuen Tönen hört, verspricht er Erwin den Himmel auf Erden sowie die steilste Karriere der Welt. Er lockt ihn damit in die größte aller Großstädte, die Managerin Amalia-Bernadette plant seine Karriere und bald ist er der beliebteste Star aller Zeiten. Es scheint, als hätte Erwin wie Faust oder der Brandner Kaspar dem Teufel Neoliberalismus seine Seele verkauft und als hätte diesmal nicht die Revolution, sondern umgekehrt der Kapitalismus seine Kinder gefressen und verdaut. Aber dann ist doch nicht alles so vorhersehbar, wie es schien. Erwin vermisst seine Insel, seine Freunde und Rosa, die wohl doch mehr für ihn ist als nur eine gute Freundin. Auf seiner Insel war er glücklich – ist er es noch?

In der knapp hundertminütigen Kinderoper *Erwin, das Naturtalent*, einem Auftragswerk der Staatsoper Stuttgart, gelingt es Svoboda, ein ganzes Kompendium an gesellschaftsrelevanten und moralischen Themen

aufzuzücheln, die auch Kinder beschäftigen, und mittels musikalischer wie dramaturgischer Mittel äußerst geschickt für Kinderohren und -gemüter aufzubereiten. Auch wenn es durchaus ernste Töne gibt, leise und melancholische Einsprengsel, die zum Nachdenken anregen – Svoboda erhebt nie moralinsauer den Zeigefinger, inhaltlich nicht und auch nicht musikalisch. Es bleibt immer Raum für ein Augenzwinkern und für szenisch komische Momente. Noch so ernste Themen behalten dadurch eine große Leichtigkeit und wirken vielleicht gerade auch deshalb so nachhaltig. Einprägsame Rhythmen und eingängige Melodien, durchsetzt mit musikalischem Südsee-Flair oder entgegengesetzter Großstadt-Kakophonie, ein musikalisch insgesamt differenziertes wie gleichermaßen komplexes Gebilde tun ihr Übriges, kein Aufmerksamkeitsdefizit entstehen zu lassen. Nach der Uraufführung durch die Junge Oper der Staatsoper Stuttgart 2005 orchestrierte Svoboda diese Fassung für 14 Musiker zusätzlich in eine Fassung für insgesamt 35 Musiker um, die 2008 am Theater Bielefeld zur Aufführung kam. Es folgten viele weitere Inszenierungen: 2009 an der Staatsoper Hannover, 2010 am Theater Chemnitz, 2011 am Theater Augsburg sowie 2014 an der Wiener Volksoper. Mit seinem *Erwin* hat Svoboda, so scheint es, nicht nur den Nerv der Zeit getroffen, sondern es ist ihm auch geglückt, das spezielle Interesse der Kinder zu wecken – was will man mehr in der Allgegenwart von *DSDS*, *Popstars* und Heidi-geklonten *Topmodels*.

### **Der unglaubliche Spatz**

In seinem *Spatz* – ausdrücklich kein Märchen, sondern „eine Oper für alle ab 6 Jahren“ – machte Svoboda 2007 subtil die Musik selbst zum Thema. Und damit auch ihre wundersame und heilende Kraft. Mit König Astus Bastus von Allyrien verhält es sich nämlich so: Bei jedem Ton oder Geräusch bekommt er schlimmes Ohren- und Kopfweg, weshalb selbst die Uraufführung der ersten allyrischen Oper von Bartolomäus Brummhold *Palala und Palalo* abgesagt werden muss, in der seine eigene Tochter Asta Basta die Hauptrolle singen sollte. Ein Drama! Das Land, eines der schönsten der Welt, scheint dem Niedergang nah, es verstummt in lähmendem Schweigen und versinkt in Ratlosigkeit. Niemand kann helfen – außer dem Erfinder Albert Einstein, der Allyrien aus seiner schwierigen Lage befreien will. Zu diesem Zweck erfindet er ein Gerät, den „Spatz“, mit dessen Hilfe Klänge und Geräusche in einzelne Töne umgewandelt werden können; sie werden dem König heimlich nachts im Schlaf ins Ohr gesummt – mit schließlich überwältigendem Erfolg!

Wie *Erwin* wurde auch der *Spatz* zum Hit, wenn man mag, kann man auch hier den Erfolg quantitativ an der Inszenierungsfrequenz messen: 2007 Uraufführung in Freiburg, 2008 Theaterhaus Stuttgart, 2009 Theater Augsburg und Mainfranken Theater Würzburg, 2010 Staatstheater Saarbrücken und Deutsche Oper am Rhein (Düsseldorf und Duisburg), 2013 Staatstheater Braunschweig sowie Theater Dortmund. Neben der gleichermaßen kuriosen wie fesselnden und dramaturgisch gut gebauten Geschichte liegt das sicher

auch an der kleinen Besetzung des Stücks mit vier Sängern und drei Musikern, die nicht unbedingt nach der großen Bühne verlangt. Doch sollte man sich nicht täuschen lassen! Das Stück ist eine Herausforderung, für die Sänger wie für die drei Instrumentalisten. Neben den ganz „profanen 0815-Instrumenten“ wie Geige, Cello oder Percussion/Toy Piano setzt Svoboda u. a. auf mit Wasser gefüllte Wodkaflaschen, Kazoos, Flüstertüten, Mundharmoniken, eine Melodika und einiges andere mehr. Bei diesem Komponisten reicht es nicht aus, „bloß“ Musiker zu sein, man sollte einiges schauspielerisches Talent in petto haben! Svobodas musikalische Einfälle verweisen sehr rollenspezifisch auf bestimmte Charaktere der Oper oder Situationen. Wenn es um die musikalische Erfindung geht, scheint dieser Komponist über einen beinahe grenzenlosen Fantasie-reichtum zu verfügen.

### **Robin Hood – zu gut, um wahr zu sein**

Noch deutlicher wird das bei dem Musiktheaterstück *Robin Hood – zu gut, um wahr zu sein*, das im September 2013 beim Lucerne Festival uraufgeführt wurde. Teilweise greift Svoboda auf Werke des englischen Komponisten John Dowland aus dem elisabethanischen Zeitalter zurück. Die bekannte *Robin Hood*-Geschichte, die sich längst eingebrannt hat ins kulturelle Gedächtnis Europas, wird ganz aus dem Blickwinkel von Mariann erzählt. Und Svoboda zieht alle ihm zur Verfügung stehenden (musikalischen) Register, um mit dem Ensemble, bestehend aus einer Sängerin und fünf Blechbläsern (zwei Trompeten, Posaune, Horn und Tuba), den gesamten Sherwood Forest mitsamt dem fiesen Sheriff von Nottingham erstehen zu lassen. Dass die Musiker ins Bühnengeschehen involviert werden, gab es schon beim *Spatz*. Nun aber spielen sie völlig eigenständige Rollen, Sprechtext inklusive. Svoboda schärft damit die einzelnen Rollenbilder noch weiter, der spezifische Klang der einzelnen Instrumente vermittelt ein Gefühl für die jeweils herrschende Atmosphäre. Aber nicht nur die Musiker spielen Rollen, mitunter auch ihre Instrumente: Das eine Mal werden sie zur Waffe, das andere Mal zum „Gesprächspartner“. Ihren Einsatzmöglichkeiten sind keine Grenzen gesetzt. Und welche Instrumente mit ihren weichen Klängen wie Tuba oder Horn wären wohl besser geeignet, die ersten zarten Liebesbande zwischen Robin Hood und Mariann zu knüpfen? Jeden der fünf Musiker lässt Svoboda einmal in die Rolle des berühmten englischen Helden schlüpfen. Und wer wollte nicht einmal Robin Hood sein?

Mike Svoboda hat viele neue Pläne. Man darf gespannt sein auf das, was kommt! db



# FRAGEN 5 AN : MIKE SVOBODA

## WAS IST IHRE PERSÖNLICHE MOTIVATION, OPERN FÜR KINDER UND/ODER JUGENDLICHE ZU SCHREIBEN?

Ob ich eine Oper für ein junges oder älteres Publikum komponiere – meine Motivation ist immer dieselbe: eine schöne Geschichte packend zu erzählen, die Zuhörer zu berühren, und dabei durch interessante Herausforderungen und Aufgaben auch die Künstler dafür zu begeistern.

## WELCHES FORMAT BEVORZUGEN SIE UND WESHALB?

Von den vielen möglichen Kombinationen – eine Oper, gespielt von Kindern für Kinder, gespielt von Erwachsenen für Kinder – finde ich zwei Formate reizvoll: Entweder spielen Profis und Jugendliche oder nur Profis für ein gemischtes Publikum aus Kindern und Erwachsenen. Beim Komponieren stelle ich mir kleine (junge) und große (erwachsene) Kinder als Publikum vor. Letzten Endes besteht doch bei jeder Kinder- oder Familienvorstellung das Publikum nicht nur aus Kindern, sondern mindestens zu 50% aus Erwachsenen.

Was die Darsteller anbelangt, bevorzugte ich bisher Profis, schlicht und einfach deshalb, weil die Musik, die mich begeistert, meistens zu komplex für Laien bzw. Kinder ist. Es gibt allerdings eine Ausnahme: das ist der „Projektchor“ in *Erwin, das Naturtalent*. Dort wirken zwischen 20 und 30 Jugendliche mit. Sie bringen einen sehr willkommenen, frischen Wind in den Theaterbetrieb hinein. Bei *Erwin* habe ich oft erlebt, wie die leuchtenden Augen der Jugendlichen die gestandenen Musiker an ihre (leider meist inzwischen verloren gegangene) Begeisterung für den Zauber des Theaters erinnern und mitreißen. Aufgrund dieser Erfahrung werde ich in Zukunft wohl öfter Laien in die Produktionen einbinden.

## BITTE NENNEN SIE DIE WICHTIGSTEN ELEMENTE, DIE BEI EINER KINDEROPER NICHT FEHLEN DÜRFEN UND DIE SIE FÜR UNABDINGBAR HALTEN.

Erstens: eine musikalisch und dramaturgisch vielschichtige Geschichte, die alle Zuhörer unterhält, weil „Erwachsene nur große Kinder sind“, um mit Walt Disney zu sprechen.

Zweitens: ein stringenter Erzählfluss, dem die Musik dient. Wenn das Werk nicht als Theater funktioniert, ist die Musik umsonst.

Drittens: unmittelbare Freude am Klang und an der Musik, damit auch die Ohren einen Schmaus haben, wenn die Augen von der Bühne schweifen.

## WAS UNTERSCHIEDET IN IHREN AUGEN ALS KOMPONIST EINE KINDEROPER VON EINER „ERWACHSENENOPER“? GIBT ES ÜBERHAUPT EINEN UNTERSCHIED?

Ich wünschte, ich könnte antworten: „Es gibt keinen Unterschied.“ Doch leider gibt es einen und der liegt in den verschiedenen Möglichkeiten, sich musikalisch auszubreiten. Bei Musik für den Konzertsaal kann ich mir ausgedehnte Passagen erlauben, die sich allein durch die Musik mitteilen. In einer „Erwachsenenoper“ ist das ebenfalls möglich, denn das Publikum hat sich den Abend extra für den Opernbesuch frei genommen und freut sich auch über eine zehnminütige Arie, in der es nur um die Gefühlswelt der Protagonisten geht. Kinder lernen erst später, diese Zeitspanne hinzunehmen, mit Glück in der Jugend. Auf diese Einschränkung muss ich mich als Komponist von Kinderopern einstellen, sonst verliere ich mein kleines Publikum, und es entsteht Unruhe im Saal.

## WAS WAR PERSÖNLICH IHR UNVERGESSELICHSTES/SCHÖNSTES/WITZIGSTES/BESTES ERLEBNIS, ALS IHRE KINDEROPER AUFGEFÜHRT WURDE?

Manche Produktionen von *Erwin, das Naturtalent* – in Insiderkreisen auch genannt „Fest der Liebe“ – hatten eine ganz besondere und freudvolle Ausstrahlung. Aus *Erwin*-Produktionen sind außergewöhnlich viele Freundschaften, Liebschaften, Ehen, gar Kinder hervorgegangen. Das liegt sicher zum Teil in der Natur der Sache selbst: Jugendliche und junge Erwachsene kommen für eine intensive Zeit zusammen und arbeiten gemeinsam an Themen, die ihnen nahe gehen, wie Musik, Sehnsucht, Liebe, Starkult. Aber vielleicht steckt in *Erwin* dazu noch etwas ganz Besonderes: vielleicht das gewisse unfassbare Etwas in der Zusammenwirkung aus Idee (Volker Kriegel), Text (Manfred Weiß) und Musik. Das lässt sich nicht planen, wenn man es sich im Vorhinein auch erhofft. Und wenn es dann bei der Aufführung zu einer sympathischen Rückkoppelung mit dem Publikum kommt, entsteht ein Zauber, der einen zutiefst und unvergesslich berührt. Da will man immer wieder und immer wieder mehr und noch mehr davon haben!

## MIKE SVOBODA

erschlug es 1982 nach Abschluss seines Studiums aufgrund eines Kompositionspreises nach Deutschland. Für seinen künstlerischen Werdegang als Posaunist wie als Komponist waren u. a. Eötvös, Holliger, Lachenmann und Rihm wichtig, vor allem aber Stockhausen, mit dem ihn eine elf Jahre währende intensive Zusammenarbeit verband. Mike Svoboda erhält zahlreiche Kompositionsaufträge für meist abendfüllende Werke verschiedener Formate von Orchestern wie von Theatern, darunter das Staatstheater Hannover, das Nationaltheater Mannheim, das Staatstheater Stuttgart und Konzertveranstalter wie der Südwest-Rundfunk, die Kölner Philharmonie oder die Niedersächsischen Musiktage. Seit 2007 ist er Professor für Posaune und zeitgenössische Kammermusik an der Hochschule für Musik Basel.





SVOBODA / WEISS

## ERWIN, DAS NATURTALENT

Musiktheater für alle ab 6 Jahren | 2005

100 Minuten

Musik von Mike Svoboda

Text von Manfred Weiß nach Motiven von Volker Kriegels Erzählung *Erwin mit der Tröte*; englische Übersetzung von Mike Svoboda und Manfred Weiß (dt., engl.)

### URAUFFÜHRUNG der Fassung für 14 Musiker

19.11.2005 | Stuttgart

Musikalische Leitung: Mike Svoboda

Regie: Patrick Schimanski

### ERSTAUFFÜHRUNG der Fassung für 35 Musiker

Januar 2008 | Theater Bielefeld

Musikalische Leitung: Leo Siberski

Regie: Michael Heicks

### ORCHESTERBESETZUNG

2(I,II=Picc).1.2(II=Bkl).1(=Kfg)-1.2(I=,mutant-trumpet').  
1.1-Schlz(3)-EGit(=,retuned-western-guitar')-  
Str(6[I=,schlapp-geige'].5.4.3.2[I=,wash-tub-bass'])

Reduzierte Fassung:

1(=Picc).0.1(=Bkl).TSax.0-0.2(I=,mutant-trumpet').  
1.0-Schlz(2)-EGit(=,retuned-western-guitar')-  
Str(4[I=,schlapp-geige'].0.0.0.1[=,wash-tub-bass'])

### ROLLEN

Erwin, ein Naturtalent	Mezzosopran
Rosa, eine geheimnisvolle Inselbewohnerin	Sopran
Professor Hoggins, ein forscher Forscher	Bariton
Amalia-Bernadette, agile Assistentin von Professor Hoggins	Sopran
Gismo (Dschanglkings), Gila (Giraffe)/Schnief Seng-Loreng (Modedesignerin)	Alt
Alex (Dschanglkings)/Leopold (Löwe)/Massimo Calvolino (Meisterfrisör)/Dottore Maculo-Docteur Rouspéter-Doc Carper-Dao Mä Klung (Kritiker)	Tenor
Franz (Dschanglkings)/Ravi (Elefant)/Herr Schneider (Schneider)	Bass
Heinzi (Dschanglkings)/Geier (the-Geier-with-no-name)/Yasuhiko Suturobo (Fotograf)/Gian-Carlo Bastonelli (Komponist)/DWS (Showmaster)	Schauspieler
Äplies (Zimmermädchen)/Lala & Lolo (Assistentin von Bastonelli)/Yessir (Hotelboy)/Drei Mode-assistentinnen/Zwei Wärter	Chorsolisten
Chor (SATB), evtl. ein Projektchor von Jugendlichen	

### HANDLUNG

Es gibt nicht einen einzigen Grund, warum Erwin seine Südsee-Insel verlassen sollte. Alle seine Freunde leben hier, jeden Tag gibt es eine Party, auf der Erwin mit seinen Dschanglkings Musik macht. Außerdem wohnt auch Rosa hier, die in Erwin verliebt und sein größter Fan ist – was Erwin aber nicht weiß.

Eines schönen Tages kommt ein verrückter Professor auf die Insel. Er hört Erwin singen und verspricht ihm die größte Karriere der Welt – wenn er die Insel verlässt! Erwin folgt Professor Hoggins in die Stadt und trifft die Managerin Amalia-Bernadette. Sie plant Erwins Karriere und bald beginnt eine erste große Tournee, der viele weitere folgen. Erwin wird der beliebteste und gefragteste Star aller Zeiten. Aber geht es ihm gut dabei? Was ist mit seinen Freunden? Vermisst er seine Insel? Und was ist mit Rosa?



ERWIN, DAS NATURTALENT Wien, 2014





ERWIN, DAS NATURTALENT Wien, 2014



ERWIN, DAS NATURTALENT Chemnitz, 2010



ERWIN, DAS NATURTALENT Augsburg, 2011



ERWIN, DAS NATURTALENT Augsburg, 2011



SVOBODA / WEISS

## DER UNGLAUBLICHE SPOTZ

Kein Märchen, eine Oper für alle ab 6 Jahren | 2007

60 Minuten

Musik von Mike Svoboda

Text von Manfred Weiß; englische Übersetzung von Mike Svoboda und Manfred Weiß (dt., engl.)

### URAUFFÜHRUNG

02.12.2007 | Theater Freiburg

Musikalische Leitung: Michael Kiedaisch

Regie: Julia Hübner

### INSTRUMENTALBESETZUNG

Schlz/Keyb(1-2)-Vln.Vlc

(alle Musiker spielen diverse Zusatzinstrumente)

### ROLLEN

König Astus Bastus von Allyrien,  
der Hellhörige Bass/Bariton

Prinzessin Asta Basta von Allyrien,  
seine melodiose Tochter Sopran

Albert Einstein, der aber nicht  
mit dem Albert Einstein verwandt  
und so genial ist, dass er eine  
Frau sein könnte Mezzosopran

Bartolomäus Brummhold,  
kapellmeisterlicher und  
königlicher Komponist Tenor

### HANDLUNG

Allyrien ist eines der schönsten Länder der Welt. Das weiß jedes Kind. Was kaum jemand weiß: König Astus Bastus ist so empfindlich, dass er bei jedem Geräusch Ohren- und Kopfweh bekommt. Das wird so schlimm, dass er sogar die Uraufführung der ersten allyrischen Oper des Komponisten Bartolomäus Brummhold *Palala und Palalo* verbietet, in der seine eigene Tochter Asta Basta die weibliche Hauptrolle singen sollte. Als Staatsgäste aus Funien und Wansibar kommen, erträgt der König nicht einmal deren Nationalhymnen! Er bost reisen die Präsidenten ab, und Allyrien ist mit keinem einzigen Land auf dieser Welt mehr befreundet. Ganz Allyrien ist traurig und es wird immer stiller und unerträglicher. Etwas muss geschehen!

Der Erfinder Einstein zögert keine Sekunde zu helfen. Er erfindet ein Gerät, das alle Klänge und Geräusche in einzelne Töne umwandelt, die man dann dem König heimlich nachts vorspielen kann. Eines Morgens berichtet der König begeistert, er habe nachts wunderschöne Musik gehört. Niemand kann sich das erklären – bis zur Entdeckung des unglaublichen „Spotz“-Gerätes ... Mit rauschendem Erfolg wird Brummholds Oper uraufgeführt. Allyrien ist – Spotz sei Dank – nun das einzige Land der Welt, in der Staubsauger singen und das Schnarchen eines Königs wie eine Oper von Brummhold klingt.



DER UNGLAUBLICHE SPOTZ Braunschweig, 2013





DER UNGLAUBLICHE SPOTZ Freiburg, 2007



DER UNGLAUBLICHE SPOTZ Braunschweig, 2013



DER UNGLAUBLICHE SPOTZ Würzburg, 2010



DER UNGLAUBLICHE SPOTZ Würzburg, 2010



SVOBODA / WEISS

## ROBIN HOOD – ZU GUT, UM WAHR ZU SEIN

Musiktheater für alle ab 8 Jahren | 2012

55 Minuten

Musik von Mike Svoboda nach Motiven  
von John Dowland (1563 – 1626)

Text von Manfred Weiß; englische Übersetzung von  
Mike Svoboda und Manfred Weiß (dt., engl.)

### URAUFFÜHRUNG

07.09.2013 | Lucerne Festival

Regie: Marcelo Cardoso Gama

### INSTRUMENTALBESETZUNG

Hr–2Trp(I=PiccTrp,II=Flügelhr)–Pos–Tuba  
(alle Musiker spielen diverse Zusatzinstrumente)

### ROLLEN

Oma/Mariann	Mezzosopran (oder Sopran)
Sheriff	Posaune
Robin	Trompete 1
Robin	Trompete 2
Robin	Horn
Robin	Tuba

Alle fünf Blechbläser verkörpern auch Robins Männer,  
Männer des Königs, Cupido, Passanten etc.

### HANDLUNG

Legenden haben die Eigenschaft, dass sie über viele Jahrhunderte immer neu erzählt werden und irgendwann niemand mehr weiß, wie sich die Geschichte in Wirklichkeit zugetragen hat. So ist das auch bei Robin Hood. Zum Glück gibt es eine Zeugin: Mariann. Aus ihrer Perspektive erfährt man, dass Robin nicht mit Pfeil und Bogen gekämpft hat, sondern mit diversen Blasinstrumenten. Sie lernt Robin kennen, als er mit seiner Trompete einen Räuber in die Flucht schlägt. Bevor sie sich bedanken kann, ist er schon wieder fort. Doch Amors Pfeil hat ihr Herz getroffen – Robin ist der Mann ihrer Träume. Aufgrund der vielen Heldentaten, die Robin erledigen muss, hat er fast nie Zeit für Mariann. Als sie ihm schließlich ihre Liebe gesteht, ist er sprachlos. Beide küssen sich zum ersten Mal. Da kommen die Schergen des Scheriffs von Nottingham, und Robin muss sich verstecken. Mariann wird in den Kerker geworfen, ihre Gedanken kreisen nur um Robin. Plötzlich ist er da und kann die Bande in einen tiefen Schlaf spielen. Er befreit Mariann und beide holen gemeinsam das zurück, was den Armen genommen wurde. Es sieht so aus, als könne die Welt ein Stück weit gerechter werden: nicht nur durch Superman und Batman, es gibt auch viele Robins und Marianns.



ROBIN HOOD – ZU GUT, UM WAHR ZU SEIN Luzern, 2013





ROBIN HOOD – ZU GUT, UM WAHR ZU SEIN Luzern, 2013



ROBIN HOOD – ZU GUT, UM WAHR ZU SEIN Luzern, 2013



ROBIN HOOD – ZU GUT, UM WAHR ZU SEIN Luzern, 2013



ROBIN HOOD – ZU GUT, UM WAHR ZU SEIN Luzern, 2013



SPRENGER / INGWERSEN

# HENRIETTA UND DIE FEUERFEE

Kinderoper | 2004 – 2008

80 Minuten

Musik von Sebastian Sprenger

Text von Sören Ingwersen (dt.)

## URAUFFÜHRUNG

28.05.2008 | Theater „Haus im Park“,  
Hamburg-Bergedorf

Musikalische Leitung: Michael Solinsky

Regie: Elisabeth Solinsky

## ORCHESTERBESETZUNG

Fl.Bkl.–Hr.Trp.–Pkn.Schlz.–Klv.–Vln.Vla.Vlc.Kb

## ROLLEN

Henrietta	Kinderstimme
Arild	Kinderstimme
Tatjana	Kinderstimme
Sissy	Kinderstimme
Henriettas Mutter	Kinderstimme
Henriettas Vater	Kinderstimme
Sven, Henriettas Bruder	Kinderstimme
Lythetia, die Feuerfee	Kinderstimme
Cyrus, ihr Mann	Kinderstimme
Psychiater	Kinderstimme
Frau Feinlaub, die Lehrerin	Kinderstimme
Sorebrek, der Wächter	Kinderstimme
Das Orakel	Kinderstimme
Die Statue	Kinderstimme
Vier verlorene Seelen	Kinderstimmen
Fenchel, der Flugsaurier	Kinderstimme

## HANDLUNG

Henrietta ist in Sorge, denn ihr kleiner Bruder ist verschwunden. Sie vermutet, dass ihn die Feuerfee Lythetia, die in einer Gruft am Spiegelsee lebt, entführt hat. Aber ihre Eltern glauben nicht an Fabelwesen. Also macht sich Henrietta zusammen mit ihren Freunden selbst auf den Weg. Die Feuerfee ist aber gar nicht böse, sondern nur einsam und voller Schuldgefühle: Sie hatte sich in Cyrus, einen Menschen, verliebt, konnte sich aber nicht für ihn entscheiden, weil sie dann für immer ihre Zauberkräfte verloren hätte und weil sie sich nicht sicher war, ob er überhaupt der Richtige für sie sei. Um Gewissheit zu erlangen, hatte sie ihn zum Orakel geschickt, von wo er aber nicht zurückkehrte. Die Kinder glauben ihr, dass sie inzwischen bereut, was sie getan hat, und Henrietta gibt ihr Feenwort, Cyrus aus dem Feuerberg zu befreien. Doch Cyrus ist schwer enttäuscht von Lythetia und will nicht zu ihr zurück. Henrietta muss alle Kräfte aufbieten, um ihm von der Zauberkraft der Liebe zu überzeugen. Am Ende gibt es ein Happy End für alle: Lythetia und Cyrus sind glücklich vereint und Henrietta hat ihren Bruder wieder!

HENRIETTA UND DIE FEUERFEE Freiburg, 2011







# Im Herzen ein Peter Pan

Chris Seidler und die  
Opera School in Gelsenkirchen

Die Oper als Ort, an dem sich die  
Überwindung gesellschaftlicher  
Barrieren mit der künstlerischen  
Förderung von Kindern verbindet

KATER MOSHE UND DER RING DES KÖNIGS Gelsenkirchen, 2011 (Probe)



## Der tägliche Flow

Fast hat es den Anschein, als sei Chris Seidler als Allround-Künstlerin auf die Welt gekommen, so viele verschiedene Talente zeichnen sie aus und so früh hat sie begonnen: Den ersten Klavierunterricht erhielt sie mit fünf, mit 18 wurde sie Landessiegerin NRW beim RTL-Gesangswettbewerb, mit 20 präsentierte sie sich mit einer Eigenkomposition erstmals im ZDF – bei einem Auftritt mit Big Band in Saarbrücken, im selben Jahr trat sie anlässlich der „RTL-Löwenverleihung“ mit dem Radio-Sinfonie-Orchester Baden-Baden in der Dortmunder Westfalenhalle vor 15.000 Besuchern auf. Was dann folgte, klingt zunächst vergleichsweise profan: ein geisteswissenschaftliches Studium an der Universität Köln – Musikwissenschaft, Philosophie und Kunstgeschichte – sowie parallel dazu ein Kompositionsstudium an der Rheinischen Musikhochschule Köln. 1983 bestand sie mitten im laufenden Studium dann auch noch die Aufnahmeprüfung an der Kunstakademie Köln. Wiederum parallel dazu war sie als Regisseurin und Theatermusikschreiberin für die Studiobühne Köln im Einsatz und an Musical-Studio-Produktionen mit Jerry van Rooyen, dem Leiter der Kölner WDR-Big Band, beteiligt. Sie arbeitete als Sängerin und gab Gesangsunterricht, arrangierte und komponierte – und stellte unter dem Motto *Künstlerleben, Lebenskünstler* in Köln und Hattingen, ihrer Heimatstadt, aus. 1999 wurde ihr Musical *Fellini, Fellini* vom Gelsenkirchener Musiktheater im Revier (MiR) produziert und dort, begleitet von der Philharmonie Westfalen, im Großen Haus uraufgeführt.

2001 wurde sie Mitglied des Künstlerrats der zwei Jahre zuvor gegründeten Yehudi Menuhin-Stiftung Deutschland, die mit ihrem Hauptprojekt MUS-E ein künstlerisches Programm für Schulen auflegte, bei dem Chris Seidler zuständig für den Bereich Musiktheater an Grundschulen war. Ziel der Stiftung: Kinder vor allem aus sozialen Brennpunkten in ihrer Kreativität zu fördern, ihre Ausdrucksfähigkeit, Persönlichkeit und soziale Kompetenz zu stärken sowie erfahrbar zu machen, dass Vielfalt an Individualität und kultureller Herkunft jede Gemeinschaft bereichert. 2005 rief die Menuhin-Stiftung auf ihre Initiative hin die Opera School Gelsenkirchen ins Leben, schon im Jahr darauf gab es erste Bühnenproduktionen mit dem Opera School Ensemble, bestehend aus 150 Kindern. „Am liebsten wäre ich die J. K. Rowling der Kinderoper“, meint Chris Seidler, „um Kinder mit meinen Opern

restlos zu begeistern. Deshalb schreibe ich auch immer ganz viel zu meinen Operncharakteren und gebe tonnenweise Hintergrund-Infos, zeichne Bilder und Story-Boards. Die Figuren und ihre Geschichten sind mir genauso wichtig wie die Musik – vielleicht sogar wichtiger, weil sie es sind, die der Musik auf der Bühne ein Gesicht und eine persönliche Stimme geben. Und umgekehrt natürlich auch!“ Der direkte Kontakt zu „ihren“ Opernkindern ist für Chris Seidler dabei das A und O. Einmal pro Woche trifft sie sich mit etwa 160 Kindern zwischen zehn und 16 Jahren, einem Lehrerkollegium und Erziehern, angeboten wird Stimmbildung, Schauspiel- und Tanzunterricht, hochbegabten Kindern wird ein Operngesangsstudium ermöglicht. Gemeinsam werden Theaterprojekte entwickelt. „Dieses frische und intensive musikalische Miteinander und der stetige Austausch mit allen Mitwirkenden machen meine Musik lebendig und energetisch. Ich sehe mich als Begleiter, Diener und auch als Opern-Animateur. Mir geht es um den starken lebendigen Ausdruck der Kinder wie der erwachsenen Opernsänger. Ich glaube, dass die Gattung Oper auf Dauer nur aufgrund dieses authentischen Ausdrucks überleben kann!“

Wichtig sind Chris Seidler natürlich auch die Inhalte. Eines ihrer Musiktheaterstücke für Kinder, *Rupesh – König der Esel*, aus dem Jahr 2008, besetzt mit vier Sängern, einem Kinderchor, einer kleinen Rockband, Streichquartett sowie Tablas (indischen Percussions), beschäftigt sich mit dem Thema „Vorurteile“. Hier wird endlich einmal nicht das stärkste, sondern das klügste Tier zum König gekrönt, doch der alte Löwe Lokprakash duldet kein zweites noch so winziges Königreich.

### Die digitale Chris und Kater Moshe

Hier kommt ein weiterer wesentlicher Aspekt ins Spiel, den viele etablierte große Theaterhäuser vernachlässigen, der aber Chris Seidler sehr am Herzen liegt: die Rolle der Social Media. „Wir leben in einer reizüberfluteten Welt mit unfassbaren Attraktionen und schillernden Fassaden. Aber hinter diesen Fassaden verschwindet der Mensch, verschwinden Gefühle. Wir erleben immer häufiger einsame Kinder, die aus ihren digitalen Welten kaum mehr herauskommen. Da ich aber auch als digitale Chris erreichbar bin, verbinde ich diese unterschiedlichen Welten und nutze die Medien. So öffnen wir alle unsere Türen und laden

uns gegenseitig ein – von der digitalen auf die reale 3-D-Bühne und umgekehrt.“ In ihrem Blog beantwortet Chris Seidler alle erdenklichen Kinderfragen (aber nicht nur diese!), ganz gleichgültig, ob es dabei um Theater, um ihre Musik, die Aufführung ihrer Stücke oder andere Themen geht, die Kindern wichtig sind.

Nach drei Jahren (!) Entwicklungs- und Probenarbeit und einer „Preview“ im Opernhaus Chemnitz war es endlich soweit: Im Juli 2011 wurde die Märchenoper *Kater Moshe und der Ring des Königs* im Kleinen Haus des MiR uraufgeführt. Die Mitwirkenden vor und hinter der Bühne waren begeistert dabei und wurden getragen von den Standig Ovations der großen und kleinen Zuschauer. Zu ihren schönsten Erfahrungen zählt die Komponistin deshalb die lebhaften Begeisterungstürme als Anerkennung für die enorme Leistung sowohl des Kinder-Ensembles als auch der Opernsänger. Die Publikumskinder verehrten Kater Moshe wie einen Popstar – und ließen ihm später haufenweise Fanpost zukommen.

In *Kater Moshe* geht es um Freundschaft, Treue und die magische Macht der Musik. Erzählt wird von der bösen Schattenfürstin Zerrzeck, die mithilfe ihres Raben den Zauberring König Olvomons stiehlt. Der König scheint besiegt. Doch halt! Es gibt ja noch den äußerst klugen Hofgeigenkater Moshe! Gemeinsam mit seinen Freunden, dem Malerkäfer Ismail, dem Tanzwiesel Dana und dem Schauspielerraben Jacob macht er sich auf und holt den Ring zurück. Aber so einfach, wie das hier klingt, ist das Ganze natürlich nicht. Und so gehen einige Abenteuer ins Land, bis wieder alles in Ordnung gebracht ist und das Gute über das Böse gesiegt hat.

*Kater Moshe* hat Chris Seidler optional auch als Mitsing- und Mitmach-Oper angelegt. Das Noten- und Anleitungsmaterial dafür gibt es zusätzlich, ebenso eine Lieder-Übungs-CD, was die Vorbereitung für die Grundschulen einfach und attraktiv macht, denn die Lieder dürfen dann – und sollen sogar – live während der Vorstellung mitgesungen werden. Klatschen, leichte Bewegungs- oder Tanz-Anleitungen, die vom Sitzplatz aus mitgemacht werden können, gehören ebenfalls dazu. Chris Seidler: „Diese Mi-Ma-Mu-Parts sind bei jeder Aufführung der Hit, die Publikumskinder sind ganz wild darauf. Außerdem hat das den Vorteil, dass alle wach und aufmerksam bleiben und sich so auch die restliche Vorstellungszeit über gut konzentrieren können!“ Aber *Kater Moshe* ist nicht bloß eine „Mitmach-Oper“, die Märchenoper ist auch als „Fortsetzungsooper“ gedacht: „Das Ende von *Kater Moshe* ist eine Art ‚Cliffhanger‘ und bleibt in gewisser Hinsicht offen, das soll Ideen wecken, wie es weitergehen könnte und neugierig machen auf die nächste Oper. Zwei kleinere Mini-Opern, die den ‚großen‘ *Kater Moshe* begleiten, gibt es bereits: *Kater Moshe und die glücklichen Vier* sowie *Kater Moshe und der verwunschene Wunschbrunnen*. Da sie Teil eines großen Ganzen sind, fühlen sie sich nicht wie eine Mini-Fassung an.“

### Der verschwundene König

Ein Erlebnis ist Chris Seidler besonders in Erinnerung geblieben: „Nicht nur die Ensemblekinder waren hin und weg, als sie mitten auf der großen Opernbühne standen und von allen Seiten das Licht auf sie fiel, sondern auch die erwachsenen Darsteller wie unsere ‚Gruselmonster‘ und ‚der König‘. Der war plötzlich in den Kulissen verschwunden, so dass die Darsteller auf der Bühne nicht weiterspielen konnten. Die Souffleuse hauchte seinen Text ins Leere, denn der, dem sie galten, war ja nicht da. Also drehte ich mich – als Dirigentin – zum jungen Publikum, hob die Arme und fragte laut nach dem König. Ich wiederholte die Frage, doch immer noch kein König in Sicht. Also bat ich 800 Kinder, ganz laut und kräftig den König zu rufen – was sie natürlich auch gern taten. Es war höllenlaut im Opernhaus – und siehe, da kam er auch schon, der verwirrte König, und wir waren gerettet. Tatsächlich sollte der König in der Szene sehr verwirrt und orientierungslos wirken, was nun natürlich überhaupt kein Problem mehr war und sogar eine doppelte Wirkung entfaltete. Verrückterweise wiederholte sich dann nochmal Ähnliches im 2. Akt beim Auftritt der ‚Gruselmonster‘. Als ich mich erneut ans Publikum richtete, brauchte ich nichts mehr erklären. Die Kinder schrien von selbst los und riefen lauthals die Monster, die entsetzt und erschrocken auf die Bühne sprangen. Das war wirklich sehr, sehr lustig, denn auch sie wirkten nun unfreiwillig doppelt aufgeregt. Der Effekt war enorm.“

Insgesamt gesehen zeigen betonte Rhythmen, musical-like Melodien zum Mitsingen, große Chorszenen, von „gestandenen“ Sängern gestaltete Arien, witzige Sprechszenen und kleine Soli für den Künstlernachwuchs, eine Ausstattung mit Fantasie und sehr viel Liebe zum Detail, eine märchenhafte Geschichte voll eigentümlicher Fabelwesen, Spannung und Humor, die Kraft sowohl des Theaters als auch der Musik und das, worauf es Chris Seidler in erster Linie ankommt: die Menschen zu verbinden, ihre soziale Kompetenz zu fördern und sie für das Medium der Oper zu begeistern. db



# FRAGEN 5 AN : CHRIS SEIDLER

## WAS IST IHRE PERSÖNLICHE MOTIVATION, OPERN FÜR KINDER UND/ ODER JUGENDLICHE ZU SCHREIBEN?

Im Herzen bin ich ein Peter Pan und fühle mich in meinen Musikwelten den Kindern sehr nah und einfach pudelwohl. Das Genre Kinderoper entspricht ganz und gar meiner Natur. Ich möchte die Kinder an die Hand nehmen und sie für den unfassbaren Klang- und Bilderreichtum der Oper und auch des Musicals begeistern. Ich sehe es zugleich als meinen inneren Auftrag, Kindern und Jugendlichen neue spannende Zugänge zur Opernwelt der „Großen“ zu schaffen und das Genre Oper ein Stück weit zu entstauben. Da ich seit 15 Jahren aktiv Musiktheater und Kinderoper mit Kindern lebe, weiß ich, wovon ich spreche. Um die Zukunft der Oper auch für die kommenden Generationen – und nicht nur für ein kleines intellektuelles Publikum – zu sichern, bedarf es ganz neuer, überraschender Ansätze und Brücken. Meine Motivation ist es also auch, die Oper für ein breiteres, generationsübergreifendes Publikum attraktiv zu gestalten. Zehn Jahre Kinder-Musiktheaterprojekte für Yehudi Menuhin haben mich gelehrt: „Wenn wir die Welt verändern wollen, müssen wir bei den Kindern anfangen.“ (Originalzitat von Yehudi Menuhin)

## WELCHES FORMAT BEVORZUGEN SIE UND WESHALB?

Wer sich tief in die Fantasien seines eigenen inneren Kindes hineinversetzt, kann doch gar nicht „klein“ träumen! Wäre ich Intendantin eines Opernhauses, würde ich einfach einmal für eine Spielzeit alle Opernproduktionen für Erwachsene in die kleinen Häuser schicken und die Kinderoper auf die großen Bühnen hieven. Meine Eltern haben uns ja auch immer den größten Raum als Kinderzimmer überlassen. Kinder brauchen Platz und Kinderoper erst recht. Im Idealfall bekommen meine Stücke also das große Kinderzimmer und nicht die Besenkammer. Selbst die kleineren Fassungen für die Schulbühne sollten im Rahmen der jeweiligen Möglichkeiten viiiiiiiiiel Platz bekommen, z. B. Turnhallen oder Aulen, und mit reichlich Fantasie ausgestattet werden.

Meine Besetzungen variieren. Fassungen fürs Opernhaus brauchen ein Orchester oder optional meine Orchester-Playbacks, einige professionelle Sänger, singende Schauspieler, Kinder- und Jugend-Solisten, Kinder- und Opernchor. Die Größe der Besetzung ist ebenfalls variabel. Fassungen für die Schulen habe ich etwas vereinfacht, sie können mit Klavier oder auch mit

Halbplaybacks aufgeführt werden. Auf Wunsch stelle ich auch Einzelstimmen (Flöte, Klarinette, Percussion ...) zur Verfügung, damit Lehrer oder Kinder live zum Playback oder zum Klavier spielen können. In meiner „Easy-Fassung“ können die Hauptrollen von Kindern oder auch von Lehrern gesungen und gespielt werden. Je mehr Facetten und Möglichkeiten, desto stärker die Verbreitung und Nachfrage.

In meinen eigenen Inszenierungen habe ich so viele Rollen wie möglich mit Kindern und Jugendlichen besetzt und mein Hauptaugenmerk auf den Ausdruck gerichtet, mit unterstützenden Angaben in der Partitur und im Libretto. Ich habe auch Arien vereinfacht und sie so für Opernnachwuchstalente singbar gemacht. Dieser spielerische variable Ansatz gehört für mich einfach zur optimalen Gestaltung von Kinderoperen.

## BITTE NENNEN SIE DIE WICHTIGSTEN ELEMENTE, DIE BEI EINER KINDEROPER NICHT FEHLEN DÜRFEN UND DIE SIE FÜR UNABDINGBAR HALTEN.

Kinder sind höchst anspruchsvolle Opern-Konsumenten. Daher lautet mein oberstes Gebot: Du darfst nicht langweilen! Damit meine ich nicht, dass Kinderoper reines „Spaßtheater“ sein sollte, aber es muss immer unterhalten, und dies von Herzen gern und gut tun. Spannende Unterhaltung bedarf in der Kinderoper nicht nur spannender Musik und Bilder, sondern auch spannender und nachvollziehbarer Geschichten, einer guten Dramaturgie und einer originellen Sprache. Kinderoperen sollten möglichst in der Muttersprache der Kinder aufgeführt werden. Wie J. K. Rowling möchte ich die Kinder begeistern und zu tollen Kostüm-Events einladen, ihnen Inhalte, Rollen, Träume bieten, in die sie sich regelrecht verlieben. Mein Kater Moshe darf nach jeder Vorstellung Autogrammkarten signieren!

Begeisterung der Kinder! Sie entsteht durch authentisches Spiel der Darsteller/Sänger, die abwechslungsreiche, dynamische Musik, mitreißende Tänze, einprägsame Lieder, bunte Bilder und Kostüme, wilde, abenteuerliche Aktionen. Ein Wechselbad der großen und kleinen Gefühle ist für mich unabdingbar und auch ein Garant für den Erfolg einer Kinderoper. Reale Bezüge zur Gegenwart im Kontrast oder ergänzend zu Märchen- oder Fantasy-Stoffen machen eine Kinderoper für mich besonders aufregend und bieten den jungen Zuschauern eine Menge an Identifikationsmöglichkeiten. Und ganz pragmatisch: Beim Verlassen des Opernhauses muss jedes Kind einfach mindestens ein Lied auf den Lippen haben und einen Ohrwurm für Daheim.

## WAS UNTERSCHIEDET IN IHREN AUGEN ALS KOMPONISTIN EINE KINDEROPER VON EINER „ERWACHSENENOPER“? GIBT ES ÜBERHAUPT EINEN UNTERSCHIED?

Intellektuelle Ansprüche und Etikette existieren für Kinder nicht in der Form, wie wir es von den Erwachsenen her kennen. Musik- und Bildsprache, Inhalte und Charaktere müssen klar und verständlich sein. Allzu Monotonies halten Kinder nicht lange durch. Überlängen sind ebenfalls kontraproduktiv. Meiner Erfahrung nach dürfen 90 Minuten nicht überschritten werden. Anregende Impulse sollten stärker und raffinierter gesetzt werden als bei Erwachsenen, Phasen der Anspannung und der Entspannung gut aufeinander abgestimmt sein. In meinen Musiktheater-Workshops habe ich viele Kinder interviewt und ihre Wünsche, Temperamente und Empfindungen später in meine Werke einfließen lassen. Die Kinder wollen Heldentaten, Lebensretter, Piraten, Zauberer, Hexen, Abenteuer, Prinzessinnen, Monster (!!!) sehen, wohingegen sie tränenreiche Liebesdramen, schwermütige Tragödien aller Art als langweilig empfinden. Das ist dann doch wohl mehr was für die Großen.

Kinder lieben starke abwechslungsreiche Rhythmen und singen gern mit. Sie sind den elementaren Kräften viel näher als die meisten Erwachsenen. Dabei unterteile ich die Erwachsenen in Opernkenner, Opernliebhaber und in „Opernferne“. Letztere empfinden Opernstimmen oft als affektiert und künstlich. Ähnlich ergeht es

vielen unvorbereiteten Kindern beim ersten Hören des klassischen Gesangs. Für mich sind Kinderoperen deshalb ein gut geeignetes Medium, „Opernferne“ – ganz gleich, ob es sich dabei um Kinder oder um Erwachsene handelt – behutsam mit auf die Reise zu nehmen und mit gesanglicher und musikalischer Vielfalt, auch dezenten zeitgemäßen Anklängen, für Neues zu öffnen. Natürlicher Kindergesang, rhythmische, moderne Sprechgesänge abwechselnd mit melodiösen oder auch exzentrischen Arien und Chören stimme ich gern so aufeinander ab, dass die Kinder gespannt zuhören und unterhalten werden und um ihre Neugier zu wecken.

## WAS WAR PERSÖNLICH IHR UNVERGESSENLICHSTES / SCHÖNSTES / WITZIGSTES / BESTES ERLEBNIS, ALS IHRE KINDEROPER AUFGEFÜHRT WURDE?

Meine beste Erfahrung waren die Standing Ovationen im Opernhaus Chemnitz und im Musiktheater Gelsenkirchen. Dieses Gefühl lässt sich kaum in Worte fassen. Nach all der Anstrengung und Aufregung, nach all den Proben, Anpassungen und Transponierungen plötzlich ganz deutlich zu spüren, dass alles funktioniert und sich sowohl die Kinder auf der Bühne als auch im Publikum in einem Glücksrausch befinden, jubeln, kreischen und „happy“ herumtollen – das war meine allerbeste Erfahrung. Das Stück hatte die Kinder erreicht und sie für das Genre Oper begeistert. Und alle verließen „singend“ das Opernhaus.

## CHRIS SEIDLER

studierte in Köln Musikwissenschaften, Philosophie, Kunstgeschichte und Komposition sowie freie Malerei und arbeitet freischaffend als Komponistin und Arrangeurin, Regisseurin, Sängerin und Gesangslehrerin. Außerdem kuratiert sie Ausstellungen ihrer eigenen Werke. Ihr Musical *Fellini, Fellini* wurde 1999 uraufgeführt. 2001 wurde sie Mitglied des Künstlerrats der Yehudi Menuhin-Stiftung Deutschland, die mit ihrem Hauptprojekt MUS-E ein künstlerisches Programm für Schulen auflegte, bei dem Chris Seidler zuständig für den Bereich Musiktheater an Grundschulen war. 2005 gründete die Menuhin-Stiftung auf ihre Initiative hin die Opera School Gelsenkirchen, mit der sie seitdem diverse künstlerische Projekte verwirklicht hat, etwa 2011 die Uraufführung ihrer Kinderoper *Kater Moshe* im Kleinen Haus des Gelsenkirchener MiR.





SEIDLER

# KATER MOSHE UND DER RING DES KÖNIGS

Märchenoper | 2010

90 Minuten

Musik von Chris Seidler

Text von Chris Seidler (dt.)

## URAUFFÜHRUNG

16.07.2011 | Musiktheater im Revier (MiR),  
Gelsenkirchen

Musikalische Leitung: Chris Seidler

Regie: Chris Seidler

## ORCHESTERBESETZUNG

1(=Picc).1.1.1–2.0.0.0–Pkn.Schlz–Drum-Kit–Klv–  
Keyb–E-BGit–Vln solo–Str(6.4.4.4.2)

## ROLLEN

Kater Moshe, Hofgeigenkater	Tenor
Dana, Tanzwiesel	Sopran
Ismail, Malerkäfer	Tenor
Jacob, Schauspielerrabe	Sopran
König Olvomon	Bariton
Schattenfürstin Zerrzeck	Sopran
Fee Seidenglanz	Sopran

Opernchor und Kinderchor (mit Soli)

## HANDLUNG

Kater Moshe lebt im Schloss des Königs Olvomon auf dem fernen Planeten Allguck 3. Die böse Schattenfürstin Zerrzeck lässt den Ring des Königs stehlen, um mit dessen Energie ihr dunkles Reich zu vergrößern.

Der König ist verzweifelt, denn ohne seinen Ring kann er nicht denken, geschweige denn regieren. Seine Tochter bittet den Hofkater Moshe um Hilfe. Mit seiner Zaubergeige im Gepäck macht er sich auf, um den Ring zurückzuholen. Unterwegs trifft er das Tanzwiesel Dana, den Malerkäfer Ismail und den Schauspielerraben Jacob, die ihn bei seiner Suche unterstützen. Ihre Hilfe kann Kater Moshe gut gebrauchen, denn die Schattenfürstin will nun auch noch seinen Geigenbogen stehlen! Sie glaubt, er sei ein mächtiger Zauberstab, der ihr neue Kräfte verleiht, mit denen sie ihre Gier befriedigen und die Tränen aller Wesen in Gold verwandeln kann. Zum Glück gelingt es Kater Moshe nach vielen Rückschlägen, die Schattenfürstin mit seinem Geigenspiel, das die größten Gefühle weckt, zu bezwingen, und auch der bereits verloren geglaubte Ring findet sich wieder ein.



KATER MOSHE UND DER RING DES KÖNIGS Gelsenkirchen, 2011





KATER MOSHE UND DER RING DES KÖNIGS Gelsenkirchen, 2011



KATER MOSHE UND DER RING DES KÖNIGS Gelsenkirchen, 2011



KATER MOSHE UND DER RING DES KÖNIGS Gelsenkirchen, 2011



KATER MOSHE UND DER RING DES KÖNIGS Gelsenkirchen, 2011



LUNN / PLAICE

## ZOË

Eine Oper in vier Akten | 1999 – 2000

100 Minuten

Musik von John Lunn

Text von Stephen Plaice (engl.)

### URAUFFÜHRUNG

01.03.2000 | Glyndebourne

Musikalische Leitung: James Morgan

Regie: Stephen Langridge

### ORCHESTERBESETZUNG

2.1.EH.2.Bkl.2ASax.TSax.2-4.3.3.1-Pkn.Schlz(2)-  
Drum-Kit-Hrf-EGit-E-BGit-Str

### ROLLEN

Casey Flood, Privatdetektiv	Bariton
Sophie Lavalley, Filmstar	Sopran
Felix, ein gutaussehender Typ	Jungenstimme
Jojo, eine Barmixerin	Mädchenstimme
Gemma, ein Möchtegernstar	Mädchenstimme
Luke, ein Bassist	Jungenstimme
Zoë, ein geheimnisvolles Mädchen	Mädchenstimme
Mr. Traherne, Dozent für Filmwissenschaft und Staatsbürgerkunde/Richter	Tenor
Dr. Herkomer, ein Genetiker	Bass
Studenten/Umweltaktivisten/ Klone von Zoë und Sophie/ Juroren/Publikum im Gericht/ Gerichtsangestellte/Polizisten/ Gefängnisbeamte	Jugendchor

### HANDLUNG

Sophie Lavalley, ein früherer Filmstar, beauftragt den Privatdetektiv Casey Flood mit der Suche nach ihrer Tochter, die sie 18 Jahre zuvor adoptiert hat. Casey gibt sich als Talentsucher für ein Plattenlabel aus und findet eine Frau namens Zoë Herkomer, die Sophie aufs Haar gleicht. Felix und Luke, Zoës Mitstudenten, sind geradezu besessen von ihr – genauso wie ihr Filmwissenschaftslehrer Mr. Traherne, ihrem späteren Lebenspartner. Felix lädt Zoë ein, es als Sängerin in seiner Band zu versuchen: Ihr Debüt ist ein Erfolg.

Zoë glaubt, dass ihre Mutter bei ihrer Geburt starb. Als Sophie und Casey die Wahrheit aufdecken wollen, outet sich Zoës Vater, der Gentechniker Dr. Herkomer als einstiger Fan, dem Sophie eine Haarlocke überlassen hatte. Daraus habe er Zoë „gemacht“.

Zwei Jahre später erkennt Zoë im Fernsehen Luke, der als „Öko-Kämpfer“ gegen Herkomers Machenschaften demonstriert. Bei einem Überfall auf dessen Firma schließt sie sich ihm an, Herkomer wird dabei versehentlich getötet. Zoë wird zu lebenslanger Haft verurteilt.

Fünf Jahre später besucht Luke, selbst gerade erst wieder in Freiheit, sie im Holloway Gefängnis. Infolge des Klonens ist Zoë einem alarmierenden Alterungsprozess ausgesetzt und beide beschließen sich zu vergiften. Einige Zeit nach Zoës Begräbnis besucht ein junges Mädchen Flood – sie ist ein Klon Zoës und möchte, dass er ihre Mutter findet ...

ZOË Glyndebourne, 2000





## DIE AUTOREN

### DANIELA BRENDEL

besitzt eine zwanzigjährige Theatererfahrung als Dramaturgin für Musiktheater und Konzertwesen, Ballett und Tanz, Presse- und Öffentlichkeitsarbeit. Festengagements führten sie an die Theater in Bremerhaven und Lübeck sowie an die Staatstheater in Braunschweig und Nürnberg. Als Gastdramaturgin für Musiktheater arbeitete sie u. a. in Osnabrück und in Krefeld/Mönchengladbach. Ihre Spezialgebiete sind Neue Musik und das zeitgenössische Musiktheater, Opern- und Operettenausgrabungen. Weitere Interessenschwerpunkte sind Musiktheater und Konzerte für Kinder und Jugendliche. Zurzeit arbeitet sie als Dramaturgin, Lektorin und Autorin frei u. a. für den Verlag Boosey & Hawkes in Berlin, für Deutschlandradio Kultur und für die Österreichische Musikzeitschrift (ÖMZ) mit Sitz in Wien.



### FRANK HARDERS-WUTHENOW

studierte in Mainz und Hamburg Musikwissenschaft, Philosophie und Romanistik sowie Musiktheorie an der Musikhochschule Hamburg. Zwischen 1990 und 1996 war er als Musikdramaturg am Theater Bielefeld engagiert. Seit 1997 ist er Mitarbeiter des Musikverlags Boosey & Hawkes · Bote & Bock, Berlin. Zu den Schwerpunkten seiner Verlagsarbeit gehören neben dem zeitgenössischen Repertoire auch die Betreuung der Offenbach-, Cherubini- und Comlesso Barocco-Editionen sowie der Katalogschwerpunkte Exilmusik / Verfemte Musik und Junges Musiktheater. Als Dramaturg und Übersetzer arbeitete er an einer Reihe von Kinderoperprojekten mit. Er ist Produzent des Labels eda records und veröffentlichte zur Musik des 19., 20. und 21. Jahrhunderts.



#### Impressum

Boosey & Hawkes · Bote & Bock GmbH  
Lützowufer 26  
10787 Berlin  
Tel.: +49 (30) 25 00 13-0  
Fax: +49 (30) 25 00 13-99  
composers.germany@boosey.com  
www.boosey.de

Geschäftsführer  
Winfried Jacobs

Redaktion  
Daniela Brendel, Frank Harders-Wuthenow,  
Jens Luckwaldt

Gestaltung und Satz  
Goscha Nowak

Druck  
Druckerei Arnold, Großbeeren

November 2014

BOOSEY & HAWKES  
AN IMAGE COMPANY

Die Bilder in diesem Heft stammen von:

Malin Arnesson: S. 39 u. | Barbara Aumüller: S. 82 | Andreas Birkigt: S. 57, 58 o. | Karin Blüher: S. 55 o. | Kai Bockermann: S. 47 | Brinkhoff/Mögenburg: S. 3 re., 42, 45, 46 | Bernd Brundert: S. 16 o. | Cantiere internazionale d'Arte di Montepulciano: S. 72 | Pia Clodi: S. 95 | Tanja Dorendorf/T+T Fotografie: S. 51 | Lutz Edelhoff/Theater Erfurt: S. 23, 25 | Diego Ferrini: S. 31 o. | Fotolia: S. 81 | François Abou Salem: S. 69 | Iko Freese/drama-berlin.de: S. 3 li., 37, 38, 39 o. | Michael Fritschi: S. 109 | Gunnar Geller: S. 5 re. | Johan Ghijsels: S. 93 | Tobias Haaks: S. 115, 117 o. | Lukas Hämmerle: S. 104, 119 – 121 | Frank Harders-Wuthenow: S. 68 | Friedrich Hechelmann/Dressler Verlag: S. 41 | Frank Heller: S. 19 | Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel: S. 63 | Björn Hickmann: S. 103 | Mike Hoban: S. 135 | Jochem Jurgens: S. 86, 91 u. | Astrid Katz: S. 27 | Jörn Kipping: S. 47 | Christian Kleiner: S. 89, 4 re. | Jochen Klenk/Badisches Staatstheater Karlsruhe: S. 20 u. | Ronald Knapp: S. 75 | Gabriela Knoch: S. 5 li., 116 u., 117 u. | Matthias Kolodziej: S. 123 | Maurice Korbelt: S. 116 o. | Herbert Koschorrek: S. 124, 131 – 133 | Stefan Kühle/Theater Hagen: S. 79 u. | Mikel Legaristi: S. 96, 100 u., 101 o. | Pedro Malinowski: S. 85 | Dominique Meienberg: S. 9 | Sergio Molerés: S. 100 o. | Ivan Murzin/Pokrovsky Moscow State Opera Theatre: S. 2 re., 31 u., 34 u. | Goscha Nowak: S. 136 u. | Ludwig Olah: S. 136 o. | Ópera de Cámara de Navarra: S. 101 u., 59 o. | Barbara Pálffy/Volksoper Wien: S. 111, 112 o. | Carlo Rafalski: S. 129 | Daniela Raskito: S. 49 | Monika Rittershaus: S. 2 li., 6, 17, 33, 21, 35 | Wolfgang Runkel: S. 4 li., 78 | Judith Schlosser: S. 24 | Nik Schölzel: S. 112 u., 113 u. | Tom Schulze: S. 34 o. | Martin Sigmund: S. 71 | Bettina Stöß: S. 29 | Lillian Szokody: S. 58 u., 59 u., 77, 79 o. | Elmar Szücs: S. 55 u. | Joyce Vanderfeesten: S. 91 o. | Jörg Wiesner: S. 20 o. | Dieter Wuschanski: S. 113 o. | privat: S. 13, 16. u., 52, 64 – 65 | Titelmotiv von Wolfgang Runkel, DIE DREI RÄTSEL Frankfurt a.M., 2005



