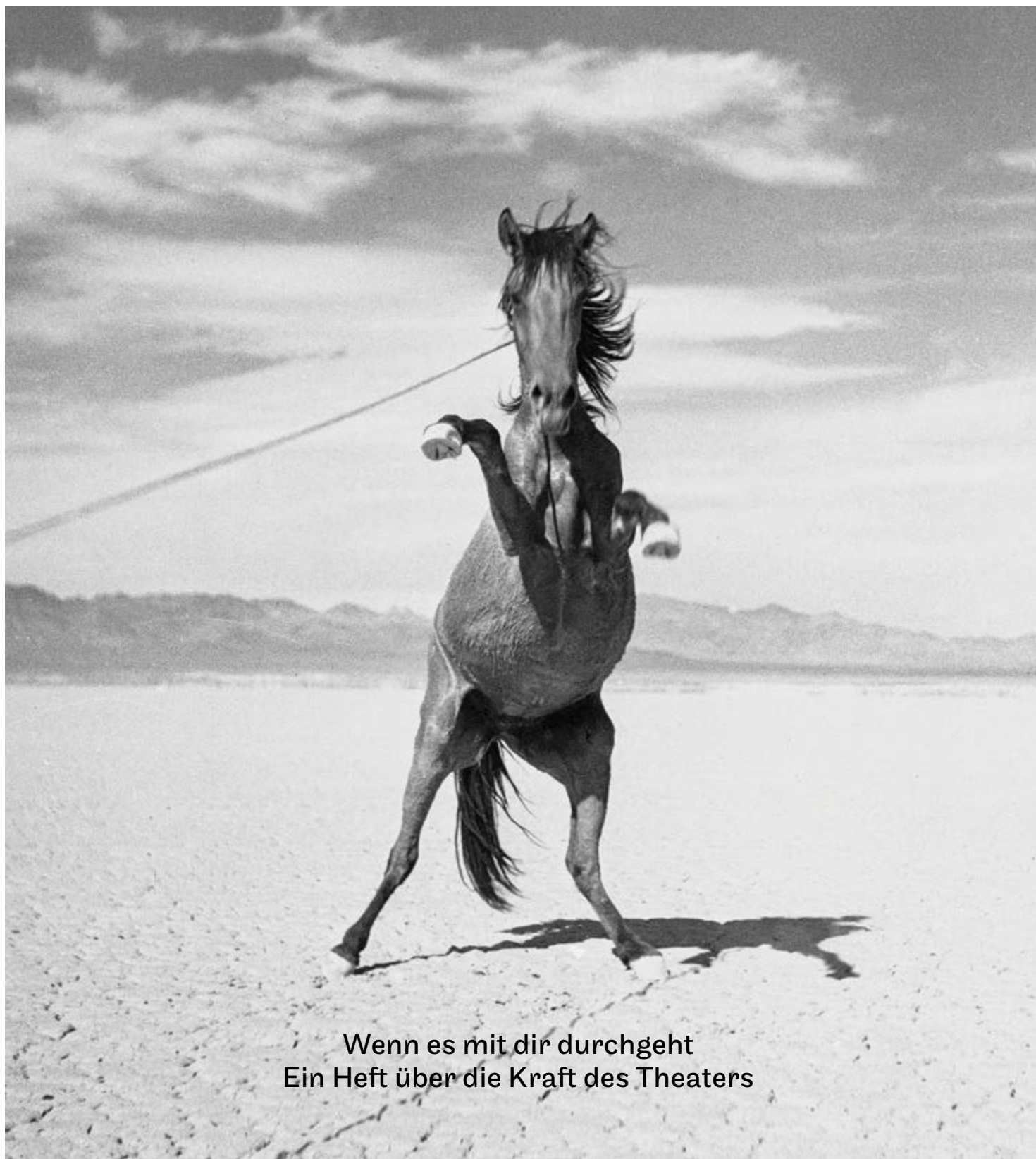


# Reihe 5



Wenn es mit dir durchgeht  
Ein Heft über die Kraft des Theaters



# DER IDEALE SCHAUMWEIN ZUM 200. GEBURTSTAG.

Vor genau zweihundert Jahren gründete Georg Christian von Kessler in Esslingen am Neckar seine Sektkellerei. Er brachte aus Frankreich das Geheimnis der »méthode traditionnelle« mit, die bis heute für die unvergleichlich hohe Qualität unserer



Schaumweine steht. Damit legte er den Grundstein für unsere Firmengeschichte. Sie reicht nun über zwei Jahrhunderte hinweg und machte das Haus KESSLER zur ältesten Sektkellerei Deutschlands. Wenn das kein Grund zum Feiern ist!

**Reihe 5**

Das Magazin der  
Staatstheater Stuttgart  
Spielzeit 2025/26  
Nr. 3: Die Kraft des Theaters  
April bis Juli  
Cover: Gus Bundy Photograph  
Collection (UNRS-P1985-08-  
32625). Special Collections and  
University Archives Department,  
University of Nevada, Reno

**Mahlers Theater**

Nicolas Mahler lebt und arbeitet  
in Wien. Für das Editorial  
von *Reihe 5* hat der Illustrator  
in jeder Ausgabe einen kleinen  
Theatercomic gezeichnet

Liebe Leser\*innen der *Reihe 5*,

ein Heft zu machen ist der Arbeit an einem Schauspiel, einem Ballett oder einem Opernabend gar nicht so unähnlich: Es beginnt mit einer Idee, aus der sich eine inhaltliche Dramaturgie entwickelt. Autor\*innen und Künstler\*innen werden beauftragt, die Idee in Texte und Bilder zu gießen. In szenischen und technischen Proben werden die Ergebnisse zusammengefügt. Es gibt Durchläufe, wenn die Geschichten in ihrem Layout stehen und der finale Rhythmus der Seiten gefunden wird. Eine Generalprobe, wenn die Blaupause erstellt ist, an der noch letzte Korrekturen vorgenommen werden, bevor das Heft schließlich in den Druck geht. Um dann endlich Premiere zu feiern – am Erscheinungstermin.

Stolz in den Händen zu halten, woran man monatelang gearbeitet hat, ist ein Glück, das alle Kunstschaaffenden kennen. Und wie im Theater gilt: Nach dem Heft ist vor dem Heft. Eigentlich. Was *Reihe 5* betrifft: Sie erscheint nach elf Jahren mit dieser Ausgabe zum letzten Mal. Danke, dass Sie sie gelesen haben.

Ihre Staatstheater Stuttgart



# Theater ist:

<sup>3</sup>voller Ideen <sup>6</sup>voller  
Persönlichkeit

<sup>8</sup>Prägung <sup>10</sup>Publikum

<sup>10</sup>kraftvoll <sup>11</sup>bewaffnet

<sup>12</sup>musikalisch

<sup>14</sup>Geschichte <sup>18</sup>divers

<sup>21</sup>utopische Arena

<sup>22</sup>gut und böse <sup>30</sup>Erbe

<sup>32</sup>Fragen stellen

<sup>34</sup>politisch <sup>38</sup>chaotisch

40 **Veränderung**  
42 **anstrengend** 44 **Pop**  
45 **Hitparade** 46 **für alle**  
48 **Abschied** 48 **Aber-**  
**glaube** 48 **wunderschön**  
**tragisch** 49 **überall**  
50 **Hoffnung**  
51 **Sichtbarkeit**



## Contributors



### Sarah-Maria Deckert

Die Münchner Journalistin aus dem Allgäu hat schon einige Magazine geleitet – *Reihe 5* nimmt für sie einen besonderen Stellenwert ein. Zweimal entwickelte sie das Heft inhaltlich sowie gestalterisch weiter und brachte es mit namhaften Autor\*innen auf ein neues publizistisches Niveau. Es wird ihr fehlen.



### Johannes Erler

Unter dem Motto »Zamma schaffe« begann der Hamburger Designer 2010 seine Arbeit für die Staatstheater mit der Entwicklung des Logos und der *Reihe 5*, die er bis zuletzt als Creative Director betreute. Erler arbeitet für viele Theater und Opernhäuser in Deutschland, war jedoch nirgends so oft wie in Stuttgart.



### Selina Sterzl

Keine Seite dieses Hefts ohne die Art-Direktorin. Seit 2021 gestaltet sie *Reihe 5* mit Herzblut und Originalität und hat die visuelle Handschrift des Magazins wesentlich vorangetrieben. Als Sammlerin von Input und Ideen über alle drei Sparten hinweg ließ sie nie auch nur einen Wunsch offen.



### Christoph Kolossa

Der gebürtige Badener ist die gute Seele von *Reihe 5* – und seit dem ersten Tag Teil der Redaktion. Als Mitarbeiter der Kommunikationsabteilung und Chef der Führungen durch die Staatstheater weiß er so gut wie alles über das Haus und füllt selbst die kleinste Rubrik oder komplizierteste Infografik mit Leben.

## Impressum

**Herausgeber**  
Die Staatstheater Stuttgart

**Geschäftsführender Intendant**  
Marc-Oliver Hendriks  
**Intendant Staatsoper Stuttgart**  
Viktor Schoner  
**Intendant Stuttgarter Ballett**  
Tamas Detrich  
**Intendant Schauspiel Stuttgart**  
Burkhard C. Kosminski

**Beratung der Herausgeber**  
Sarah-Maria Deckert, Johannes Erler

**Redaktionsleitung**  
Sarah-Maria Deckert

**Redaktion**  
Claudia Eich-Parkin, Ingo Gerlach, Johannes Lachermeier (Oper); Pia Christine Boekhorst, Lucy Van Cleef (Ballett); Gwendolyn Melchinger, Lorena Mößner, (Schauspiel); Christoph Kolossa

**Gestaltung**  
Selina Sterzl, Bureau Johannes Erler

**Lektorat**  
Svenja Hauerstein, Sylke Kruse, Sebastian Schulin

**Anzeigen**  
Amelie Kruse  
anzeigen@staatstheater-stuttgart.de

**Druck**  
Westermann Druck | pva, Braunschweig  
**Erscheinungsweise**  
dreimal pro Spielzeit

**Anschrift**  
Die Staatstheater Stuttgart  
Oberer Schlossgarten 6  
70173 Stuttgart

reihe5@staatstheater-stuttgart.de  
www.staatstheater-stuttgart.de

PORSCHE

Hauptsponsor des  
Stuttgarter Balletts

LB BW

Partner der  
Staatsoper Stuttgart

LUDWIGSBURGER  
SCHLOSSFESTSPIELE

# LES BALLETS DE MONTE-CARLO

»Ma Bayadère«

Jean-Christophe Maillot Choreografie

Deutsche Erstaufführung

FR 24. & SA 25. Juli 2026



Internationale Festspiele  
Baden-Württemberg

KARTEN  
07141 939 636  
[schlossfestspiele.de](http://schlossfestspiele.de)





#### **Panorama**

1927 in einem Atelier in Berlin-Wilmersdorf: Elisabeth Hauptmann und Bertolt Brecht, aufgenommen zur Zeit der Entstehung der *Dreigroschenoper*. Hauptmann war es, die Brecht auf John Gays *Beggar's Opera* hinwies und den Text ins Deutsche übersetzte. Diese Arbeit lieferte das textliche und strukturelle Fundament des Stücks. Ton, Rhythmus und Figuren wurden maßgeblich von ihr geprägt. Die Uraufführung 1928 am Theater am Schiffbauerdamm wurde ein Kassenschlager, Hauptmanns Beitrag jedoch lange marginalisiert. 1948 entschied sie sich für ein Leben in der DDR und setzte ihre Arbeit als Dramaturgin am Berliner Ensemble fort. Sie hat Brechts Theater bis zu seinem Tod 1956 beeinflusst.

**Ab 7. Mai** im Schauspielhaus

### Der Vorhang muss hoch!

### Wie betreut man Theatergäste?



»Mehr als sechzig Menschen im Besucherservice betreuen das Publikum in unseren Spielstätten bei rund 900 Vorstellungen in jeder Saison. Die Aufgabe: den Besuch so angenehm wie möglich zu gestalten – dazu gehört mehr als die Vorstellung. Worum geht's? Gibt es eine Einführung? Wo kann ich Getränke bestellen? Die Gäste haben viele Fragen, und wir sollten immer eine Antwort parat haben. Dafür sind wir in ständigem Austausch mit der Dramaturgie, dem Gastroteam, dem Kartenservice und der Bühne. Wir müssen oft spontan und einfühlsam sein: Bei gesundheitlichen Problemen versorgen unsere Ersthelfer\*innen, oder anwesende Theaterärzt\*innen werden geholt. Für den unwahrscheinlichen Fall einer Evakuierung wissen alle im Team, was sie tun müssen. Es gibt mobile Kolleg\*innen, die sich um abgehetzte Nachzügler\*innen kümmern und Gäste beruhigen, die die Vorstellung empört und manchmal lautstark verlassen. Ab und zu kommt jemand zum richtigen Stück am falschen Tag, für den wir in Rücksprache mit dem Kassenteam eine Lösung suchen. Die S-Bahn streikt? Reisegruppen stehen im Stau? Dann klären wir mit der Bühne, wann genau die Verspäteten in den Saal dürfen. Oft müssen wir eingreifen: Speisen bitte nicht im Saal, wer rausgeht, kann nicht einfach wieder rein, Fotos nur vom Schlussapplaus. Mit Klarheit und Empathie gehen wir auf alle Gäste zu. Und am Ende wünschen wir natürlich einen schönen Abend.«

Maurus Zinser leitet den Besucherservice der Staatstheater

Aufgezeichnet von Christoph Kolossa

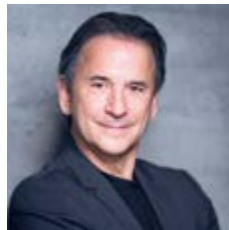
### Apropos ...

... Kraft des Theaters. Wir haben die Intendanten der Staatstheater Stuttgart anlässlich der letzten Ausgabe von *Reihe 5* gefragt, in welchen Momenten sie sie spüren



»Seit meiner Zeit als Bratscher weiß ich: Die Kraft der Oper erlebt man am besten im Orchestergraben. Ich stehe da gern hinter der Tür. Es ist laut, aber man ist im Zentrum des ›Kraftwerks der Gefühle‹, wie Alexander Kluge die Oper nannte.«

Viktor Schoner, Intendant der Staatsoper Stuttgart



»Nichts berührt so wie eine Liveaufführung! Die Kraft und Schönheit des Tanzes spricht jeden Menschen an. In Zeiten, in denen Krieg und Unsicherheit unsere Welt beherrschen, finde ich im Theater Ruhe. Im Zuschauerraum kann ich frei atmen.«

Tamas Detrich, Intendant des Stuttgarter Balletts



»Einer der eindrucksvollsten Theatermomente war die Stille nach einer Vorstellung von *Die Ermittlung*, einem Stück über die Auschwitz-Prozesse. Es gab keinen Applaus. Niemand ist aufgestanden, niemand hat ein Wort gesagt. Es war ein Abend, der das Publikum auf sich selbst zurückwarf. Da wusste ich, wir hatten alles richtig gemacht.«

Burkhard C. Kosminski, Intendant des Schauspiels Stuttgart

Das Ding

# Der Revolver

Tanz mit dem Tod: Die Waffe, mit der Kronprinz Rudolf sich und seine Geliebte erschoss, ist in Kenneth McMillans Ballett *Mayerling* mehr als nur ein Requisit



Der Revolver repräsentiert eine gewisse Macht, aber auch Ohnmacht. Bei Rudolf liegt beides nahe beieinander. Wenn er mit der Schusswaffe auf andere zielt, spielt er seine Überlegenheit aus, wenn er sie auf sich selbst richtet, stürzt er in einen Strudel der Zerstörung. Dieser Revolver ist ein Zeichen von Rudolfs innerer Verfassung mit all ihren unkontrollierten Aggressionen gegen ihn und seine Mitmenschen. Er wird zu einem Teil seiner selbst.

Nach meiner ersten Vorstellung von *Mayerling* bin ich regelrecht zusammengebrochen, da die Rolle dieses depressiven, wahnsinnigen und vom Tod besessenen Menschen jeden Funken Leben aus mir herausgesogen hatte. Sowohl technisch als auch emotional ist diese Partie sicher eine der herausforderndsten des gesamten Ballettrepertoires.

Wenn seine Geliebte Mary Vetsera mit dem Revolver auf Rudolf zielt, wirkt diese Mischung aus Gewalt und Erotik für ihn sogar anziehend und verführerisch. Er findet in Mary eine Verbündete in seinem Todeswahn. Zugleich soll das Spiel mit der Waffe bei den Zuschauer\*innen Unbehagen auslösen, insbesondere wenn Rudolf den Lauf direkt ins Publikum richtet.

Der Revolver, mit dem auf der Bühne hantiert wird, ist nicht nur ein Requisit, er ist eine echte Waffe. Sie ähnelt dem Original, das der Kronprinz 1889 für den Mord an Mary und seinen Selbstmord verwendet hat: einem Lefauchaux. Da dieses Modell jedoch zu schwer und unhandlich zum Tanzen ist, verwenden wir einen Webley Mk. VI, der zwischen 1915 und 1921 in Großbritannien hergestellt wurde. Durch das Gewicht von etwas mehr als einem Kilogramm und den straffen Abzug, zu dessen Betätigung man durchaus Kraft aufwenden muss, empfinde ich die Waffe während der Vorstellung als besonders real. Gleichzeitig muss ich hoch konzentriert sein und mir immer bewusst machen, dass sie tatsächlich geladen ist und am Ende lautstark losfeuern wird. Man darf sie beim Tanzen nicht zu heftig bewegen, damit sich der Schuss nicht verfrüht löst. Dieser Revolver ist kein neutrales Objekt, sondern etwas, das die Atmosphäre auf der Bühne verändert und die Rolle physisch und psychisch kräftezehrend macht.

Friedemann Vogel, Erster Solist

Aufgezeichnet von Florian Heurich

# 7 Musikstücke

... die Sänger Goran Jurić, der in *Station Paradiso* den Busfahrer verkörpert, zwischen Kroatien, Stuttgart und der Welt begleiten



## 1. Tamara Obrovac: *Daleko je*

Dieses nostalgische Lied ist eine Mischung aus Jazz und kroatischem Folk und erinnert mich an meine Heimat. Der Titel bedeutet in etwa »Es ist weit weg«, und viele Menschen, die ich liebe, sind weit weg in Kroatien. Es ist kein tragisches Lied wie sonst die Volkslieder des Balkans, sondern eine Tarantella, die zum Tanzen einlädt.



## 2. Aphex Twin: *Xtal*

Ein minimalistisches Stück. Für mich ist es die perfekte Musik zum Chillen, fast wie eine elektronische Meditation. Aphex Twin ist in meinen Augen ein sehr interessanter Musiker, da er die Grenzen zwischen Elektro und zeitgenössischer klassischer Musik sprengt.

## 3. Iannis Xenakis: *Keqrops*

An dieser Komposition aus dem Jahr 1986 fasziniert mich die Klangsprache, bestehend aus sehr breiten Tonclustern, ganz ohne Vibrato. Sie klingt satt und ist nicht einfach. Als ich das Werk als Musikstudent an der Universität Zagreb zum ersten Mal hörte, habe ich regelrecht zu schwitzen begonnen. Es schien Musik zu sein, die nicht von dieser Welt ist – vielleicht so etwas wie ein Soundtrack für Aliens.

## 4. Shreya Goshal: *Deewani Mastani*

Dieses Lied stammt aus einem Bollywood-Film. Goshal singt darin virtuos mit vielen Ornamenten und Trillern und mit einem riesigen Tonumfang. Ein Ideal für mich. Was sie mit ihrer Stimme macht, kann ich als Opernsänger niemals schaffen.

## 5. Giulietta Sacco: *Lacreme napoletane*

Die »neapolitanischen Tränen« haben mehrere italienische Sänger gesungen, aber die Interpretation von Sacco aus den 1970er-Jahren ist meine absolute Lieblingsversion. Es ist eine dieser Emigrationsgeschichten, wie es sie Anfang des 20. Jahrhunderts gab: Ein Italiener schreibt aus Amerika seiner Mutter und sehnt sich nach Neapel. Ich könnte mir gut vorstellen, dieses Lied auch einmal zu singen.

## 6. John Coltrane: *A Love Supreme*

Eine vierteilige Jazzsuite, die 1964 in einer einzigen Session aufgenommen wurde. Coltrane schildert darin seine Erfahrungen, nachdem er seine Drogenprobleme überwunden hatte. Die Musik hat ihn näher zu Gott gebracht und verleiht seinem Weg von der Abhängigkeit zur Spiritualität Ausdruck. Jazz finde ich sehr inspirierend, gerade wenn ich ein bisschen Abstand zur Oper gewinnen möchte.



## 7. Oranssi Pazuzu: *Vierivä usva*

Das ist eine finnische Metal-Band, die eine sehr dystopische Musik macht. Ich habe sie oft gehört, als ich vergangenen Sommer beim Festival in Savonlinna Banquo in *Macbeth* gesungen habe. Sie hat perfekt zu dieser Horroroper gepasst. In diesem Lied kommt jenes unruhige, fast angstvolle Gefühl vor einem bedeutenden Ereignis oder einer Katastrophe zum Ausdruck. Das entspricht leider auch der Situation, in der wir heute leben.



Hier können Sie Goran Jurić's Favoriten hören

# Abonnements für die Spielzeit 2026/27

**ab 26. Mai buchen**

0711.20 32 220

[abo@staatstheater-stuttgart.de](mailto:abo@staatstheater-stuttgart.de)

[www.staatstheater-stuttgart.de/abo](http://www.staatstheater-stuttgart.de/abo)

**diestaats**  
**theaterstuttgart**

**STAATSOPER**  
**STUTTGART**

DAS  
STUTTGARTER  
BALETT

**SCHAU**  
STUTTGART  
**SPIEL**



# Theater ist: Geschichten erzählen

Archiv aus Lebensfäden –  
über die Erzähkraft der Oper

Essay: Albrecht Selge  
Illustration: Muhammad Fatchurofi

## 16 Titelthema

Unser Leben hängt an einem seidenen Faden: dem Faden der Erzählung. In seinem uferlosen Romanmonstrum *Der Mann ohne Eigenschaften* schenkt Robert Musil dem Protagonisten Ulrich auf dessen vielleicht schon angetütem Heimweg durchs nächtliche Wien diese schlagartige Erkenntnis:

*Und als einer jener scheinbar abseitigen und abstrakten Gedanken, die in seinem Leben oft so unmittelbare Bedeutung gewannen, fiel ihm ein, dass das Gesetz dieses Lebens, nach dem man sich, überlastet und von Einfalt träumend, sehnt, kein anderes sei als das der erzählerischen Ordnung! Jener einfachen Ordnung, die darin besteht, dass man sagen kann: »Als das geschehen war, hat sich jenes ereignet!« Es ist die einfache Reihenfolge, die Abbildung der überwältigenden Mannigfaltigkeit des Lebens in eindimensionaler Form, wie ein Mathematiker sagen würde, was uns beruhigt; die Aufreihung all dessen, was in Raum und Zeit geschehen ist, auf einen Faden, ebenjenen berühmten »Faden der Erzählung«, aus dem nun also auch der Lebensfaden besteht. Wohl dem, der sagen kann »als«, »ehe« und »nachdem!«*

Die Literatur, gerade die österreichische, hat sich lange der Erzählkritik gewidmet und dabei das Material Sprache (künstlerisch höchst produktiv) intensiv betrachtet und bespielt, statt es altmodisch zum Erzählen zu benutzen. Und wer auch nur gelegentlich zeitgenössische Musik hört, der dürfte Verwandtes kennen: die ausgiebige Betastung und Abklopfung von Klangmaterial oder Form statt »erzählerischen« Auffädels mit musikalischem »als«, »ehe«, »nachdem«.

Aber vielleicht ist Musils smarter Protagonist doch ein wenig zu streng? Das existenzielle Bedürfnis, unser Leben als einen Weg zu verstehen und seine Ereignisse auf den Faden der Reihenfolge zu knüpfen (ob nun zeitlich oder kausal), das bedeutet tatsächlich immer: Zusammenhang herstellen. Doch Zusammenhang lässt sich differenzieren, auch und gerade Brüche lassen sich miterzählen. Das gilt ebenso für musikalisches Erzählen. Vielleicht nicht mehr so unbeirrt wie in der klassischen erzählenden Oper, jenem Gesamtkunstwerk, in dem der Text die schönsten Fakten liefert, aber die Musik die Deutungshoheit hat. Und die Verschmelzung beider uns emotional tief bewegt.

Ist nicht ein Bruch oder eine einschneidende Veränderung im Leben geradezu der Inbegriff von »ehe« und »nachdem«? Der Akt der Migration, ein Hauptthema unserer Gegenwart, gehört wohl zum klarsten Einst und Jetzt, das sich denken lässt, binär durch und durch. Heute ist es so, früher war es so. In einem postmigrantischen Theaterstück wie *Station Paradiso* von Sara Glojnaric aber fließen Sujet und Material des Erzählens ineinander. Ein klassisches Roadmovie, Auffädels des Erzählens schlechthin. Doch die Erzählung von Bruch und »überwältigender Mannigfaltigkeit« entsteht aus dem eigenhändigen Material der erzählten Leben selbst: den »Erinnerungen«, wie Glojnaric in ihren ersten Entwürfen schrieb, »die in einer alten Kredenz, versteckt in einer LP-Hülle, einer Kassettenbox oder einer alternden CD, verborgen sind«. In einer solchen Oper ist die Musik nicht nur ein Mittel der Erzählerin oder Unterhalterin, sondern buchstäblich »ein Gefäß, in dem ein ganzes Leben voller Erinnerungen, Rituale, Sprache und Erzählungen steckt«.

Ein solches Auffädels ist viel mehr als Selbstvergewisserung über die eigene Identität. Sie hebt die Zeit auf, wie es gerade das musikalische Erzählen vermag. Der Abgrund von Einst und

Jetzt ist in der klingenden Erinnerung überbrückt. Die Musik strukturiert das Wirrwarr des Lebens, ordnet das Chaos der Welt. Und sie schafft Gemeinschaft, indem sie Austausch über Identitäten anregt – unbedingt in der Mehrzahl!

Dabei ist die Erzählerin hier eine, die aus ihrem Material auswählt und weitergibt, aber zugleich den fürs Bühnenwerk gesteckten Rahmen bewusst überschreitet. Denn Glojnaric hat ihr Material aus einem immer weiterwachsenden Archiv ausgewählt, bestehend aus Schallplatten, Kassetten und digitalen Aufnahmen von Menschen, die aus Südosteuropa nach Deutschland eingewandert sind. Es ist eine Suche nicht (nur) nach der verlorenen Zeit, sondern nach den »vergessenen Erzählungen, die in den uns vertrauten Musiken eingebettet sind und die Geschichten von Sehnsucht, Nostalgie und dem Streben nach Zugehörigkeit miteinander verweben«.

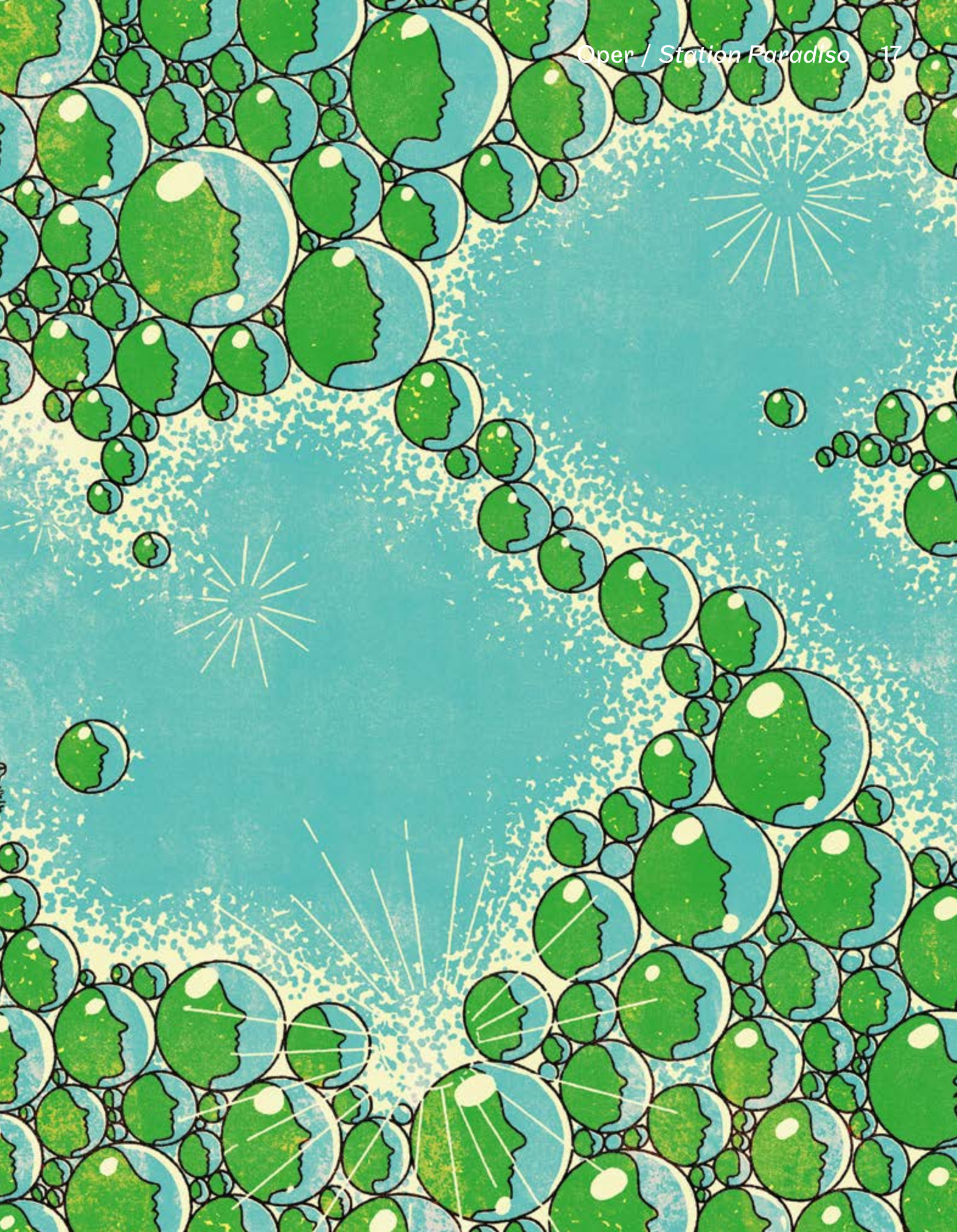
So flüchtig ein Klang ist, wird er zum Anker im Gedächtnis. Paradoxerweise ist nichts so haltbar wie eine musikalische Erinnerung. Ist das nicht merkwürdig? Ein bestimmtes Motiv kann uns Jahrzehnte später sofort in die Emotion eines vergangenen Augenblicks zurückversetzen. Das gilt auch übers Private hinaus: Wie Musik die Emotionen ganzer Epochen konserviert und wir vielleicht in einer Oper von Mozart die Sehnsucht der Menschen von vor 250 Jahren spüren, können wir auch in einer Gegenwartsoper Lebensgeschichten nachvollziehen, die uns himmelweit fern scheinen. Oder die Geschichten unbekannter Nachbarn sind, über die wir viel zu wenig wissen. Für die Zuhörenden entsteht so oder so die Möglichkeit des Annäherns und darin vielleicht wiederum des Sich-selbst-Wiedererkennens: Sei es, weil man eine eigene Migrationsgeschichte oder Lebensveränderungen in Beziehung zum Erzählten setzt, sei es, weil man auch in einem geografisch verwurzelten Dasein Migration als einen Grundmodus des Lebens begreifen könnte. Bewegung als Zustand. Indem wir einen anderen besser verstehen, kapiert man uns selbst besser. Vielleicht gilt das sogar besonders dann, wenn wir Geschichten zuhören, die ganz anders sind als unsere eigenen.

Denn geht es nicht genau darum in allem Erzählen, ob im alltäglichen Leben oder Musiktheater: Austausch und Begegnung? Wenn Erzählen ein Sprachspiel ist, mit dem wir unser stückweises Leben in Zusammenhang setzen wollen, mag dieses Spiel zwar nicht so präzise verlaufen, wie Musils scharfsinniger Heimgeher es verlangte. Aber es ist das Gegenteil von beliebig. Der Homo ludens, von dem der Anthropologe Johan Huizinga schrieb, ist immer auch ein Homo narrans. Die Fäden des Erzählens knüpfen das Wirkliche nicht auf, bis es tot herabbaumelt. Sondern sie knüpfen, potenziell unendlich, Verbindungen. Im Grunde kann Erzählen niemals aufhören. Statt des Traums von Einfalt, den Musil witterte, erlauben sie uns ein Wachträumen von grenzenloser Vielfalt. Ist nicht genau das die Utopie von Oper? Dieser riesenschweren Kunst, die am seidenen Faden des Lebens hängt.

Der freie Autor und Musikkritiker Albrecht Selge hat *Reihe 5* mit seinen klugen, gedankendichten Texten regelmäßig bereichert.

---

**Station Paradiso** Welche Klänge rufen in uns Heimatgefühle hervor? Mit welcher Musik verbinden wir die Orte unseres Lebens? Kann eine LP, eine Kassette, eine CD über Länder und Generationen hinweg Erinnerungen wecken? Eine Oper über die utopische Kraft der Musik, über Stuttgart und aus Stuttgart heraus, komponiert für Staatsorchester und Ensemble der Staatsoper. **Uraufführung am 10. Mai** im Opernhaus



# Theater ist: divers

Komponistin Sara Glojnarić  
und Regisseurin Anika Rutkofsky  
über ihre postmigrantische Oper  
*Station Paradiso*

Interview: Benedikt von Bernstorff

**Frau Glojnarić, seit wann sind Sie mit diesem doch sehr ungewöhnlichen Projekt beschäftigt? Sie haben ja nicht einfach ein fertiges Libretto vertont.**

Glojnarić: Der Anlauf für diese Oper war lang. Anika und ich haben uns vor vier Jahren getroffen und überlegt, was für das Opernhaus interessant sein könnte. Uns hat das Thema der Diaspora fasziniert, die in Stuttgart aus den Familien der Gastarbeiter entstanden ist. Hier gibt es eine enorme Anzahl von Menschen mit südosteuropäischer Migrationsgeschichte. Zu Beginn der Recherche haben wir in der Abteilung für Migration im Stadtmuseum eine Kassette von 1976 gefunden. Die heißt *Cancone di Napoli*. Darauf hört man eine Familienfeier, auf der eine Großmutter mit einer sehr schönen, sehr alten Stimme ein Lied singt. Und uns wurde klar: Wenn es diese eine Kassette gibt, die quasi als analoge Sprachnachricht an die Familie in Deutschland geschickt wurde, muss es ganz viele ähnliche geben. Dann haben wir uns mit Leuten in Verbindung gesetzt und gefragt, ob sie auch solche Kassetten besitzen.

**Frau Rutkofsky, Sie sind an dem Entstehungsprozess des Stücks von Anfang an beteiligt gewesen?**

Rutkofsky: Als Regisseurin war ich sehr früh involviert. Unsere ersten Treffen fanden im Intendantenbüro statt, aber auch in einem Plattenladen, in Cafés und Museen hier in Stuttgart. Ich fand die Idee spannend, dass diese Oper aus der Stadt, meiner Heimat, und den Erfahrungen ihrer Menschen heraus entstehen sollte. Zusammen haben wir viel darüber geredet, welche Geschichte wir dem Publikum erzählen wollen. Wie sich die Struktur der Geschichte aufbaut. Welche Themen für uns dabei im Vordergrund stehen, welche Konstellationen von Figuren wir interessant finden. Ich bin grundsätzlich interessiert an neuen Erzählstrukturen und -perspektiven für die Oper. In Literatur und Film gibt es inzwischen viele Geschichten und Dramen, die von Migration erzählen, in der Oper eher weniger. Im Prozess wurde uns aber schnell klar, dass wir jemanden brauchen, der die vielen Ideen und Interviews durch ein geschriebenes Libretto einfängt. So kam die Autorin Tanja Šljivar ins Spiel.

**Sie haben Uraufführungen, aber auch Stücke des klassischen Repertoires inszeniert. Unterscheiden sich diese beiden Kategorien für Sie grundsätzlich?**

Rutkofsky: Beim klassischen Opernrepertoire hat man viele Interpretationen, die man studieren, gut oder schlecht finden kann. Analysen der Musik liegen in zahlreichen Fassungen vor. Auch die Sänger\*innen kommen meist mit einer konkreten Idee ihrer Rolle zu den Proben. Bei einer Uraufführung erfinden wir hingegen neue Figuren, die aus unserer Lebenserfahrung, unserer Zeit heraus entstanden sind. Während der Proben bekommen sie zum ersten Mal ein Gesicht. Es geht weniger darum, ein Inszenierungskonzept zu erfinden, das eine neue Sicht auf die Geschichte und Figuren zeigt, als darum, eine neue Geschichte sichtbar, verständlich und fühlbar zu machen. Bei *Station Paradiso* war spannend, dass ich irgendwann mit meinem Konzept die Komposition überholen musste. Eine Opernproduktion braucht einen gewissen Vorlauf, weil so viele Menschen und Abteilungen involviert sind. Ich habe mit meinem Regieteam die Bühne und die Kostüme entworfen, bevor wir wussten, wie die Musik klingen wird. Ab hier war es ein Geben und Nehmen. Sara konnte aus unseren Ideen schöpfen und wir aus ihrer Musik. Wir konnten uns während der Arbeit gegenseitig inspirieren.

**Das Libretto basiert auf Interviews, die Sie mit vielen Menschen aus Stuttgart geführt haben.**

**Wie haben Sie Ihre Gesprächspartner gefunden?**

Glojnarić: Durch Privatkontakte, die sich zum Teil auch aus Gesprächen mit Mitarbeiter\*innen hier am Opernhaus ergeben haben. Das ging erstaunlich einfach. Wir haben dadurch weitere Leute kennengelernt, und so hat sich der Kreis peu à peu vergrößert. Am Ende sind 27 Interviews entstanden, die jetzt den Anfang eines Oral-History-Archivs bilden. Eines Archivs der Stuttgarter Migrationsgeschichte, die von der Diaspora selbst erzählt wird. Manches kennt man aus der deutschen Perspektive, aber viel weniger aus der Sicht der anderen Seite. Es wäre fantastisch, wenn das Archiv als eine Art Satellit der Oper weiterbestehen könnte.

**Wie haben Sie diese Interviews erlebt, und welche Rolle hat die Musik bei Ihnen gespielt?**

Glojnarić: Die Interviews waren wunderschön, sehr rührend und heilsam für mich, aber auch für die Interviewten, glaube ich. Für manche war es erst etwas seltsam: Warum kommt ein Opernhaus auf mich zu und befragt mich über meine intimsten, zum Teil traumatischen Familienerinnerungen? Aber es hat sich gezeigt, dass die Menschen sehr offen und ehrlich antworten, wenn man mit einem aufrichtigen Interesse fragt, wenn man bereit ist, die Geschichten in ihrer ganzen, oft schmerzhaften Vielfalt wahrzunehmen. Der musikalische Kontext hat dabei geholfen. Das hat eine andere, sehr stark von Gefühlen geprägte Ebene geöffnet.

Rutkofsky: Im Grunde ist diese Oper eine über Musik. Die wirkt immer direkt auf die Sinne und das Herz. Man kann sie zwar harmonisch analysieren, aber man kann nicht kontrollieren, was sie in einer Person auslöst. Das hat meines Erachtens etwas Mystisches. Der Ursprung der Komposition sind Songs, Klänge, Musiken, die Erinnerungen, Empfindungen, eine Sehnsucht nach einem Ort, einer Heimat, eventuell auch nur eine Vorstellung von einem Ort, den man gar nicht selbst kannte, sondern nur die Eltern.

**In der Oper ist Musik etwas Persönliches, verknüpft mit einer Familiengeschichte, und gleichzeitig etwas Kollektives, weil sie von vielen Menschen gehört wird. Frau Glojnarić, in Ihren Arbeiten gibt es einen soziopolitischen Kontext. Ist das auch hier der Fall?**





Glojnarić: Man kann bestimmt sagen, dass diese Lieder eine kollektive Erinnerung bewahren, weil sie für bestimmte Communitys gedacht sind. In diesem Zusammenhang würde ich von einem soziopolitischen Aspekt sprechen. Es geht um die Entscheidung, welche Geschichte man überhaupt auf die Bühne bringen möchte: ein Märchen, das abstrakt ist, oder etwas sehr Konkretes, für das man vielleicht erst mal gar keine Blaupause hat. Ich hatte keine Blaupause, wie man eine postmigrantische Oper schreibt. Und ich hatte großes Glück, dass mir Anika und andere dabei geholfen haben, dieses Projekt von Anfang an zu denken.

**Sie haben nicht nur Geschichten, sondern auch die von den Interviewten ausgewählte Musik als Material verwendet. Welche Tonsprache wartet auf uns?**

Glojnarić: Man wird keine Musik hören, die sich ästhetisch an den frühen Nullerjahren orientiert, sondern Musik, die teilweise tonal verankert ist, was für mich neu ist. Ich habe mich mit bestimmten Soundästhetiken beschäftigt, die aus dem gesammelten Material stammen: zum Beispiel mit diesem sehr glänzenden Synthesizerklang, den man nach wenigen Takten sofort mit den 1980er-Jahren assoziiert. Die Songs werden manchmal zitiert, manchmal stark verfremdet. Die Musik ist eine ästhetische Annäherung an verschiedene Soundoberflächen. Ich habe versucht, die Emotionen durch meine Musik zu verstärken, manchmal auch durch Kontraste eine Reibung zu kreieren.

**Station Paradiso basiert auf dokumentarischem Material. Es gibt aber auch eine mythologische Ebene. Der Busfahrer aus dem ehemaligen Jugoslawien wird mit Charon, dem antiken Fährmann, in Zusammenhang gebracht. Sind solche Überschreibungen für Ihre Inszenierungen charakteristisch?**

Rutkofsky: Grundsätzlich kann ich das nicht sagen. Realismus habe ich im normalen Leben genug. In der Oper möchte ich Dinge sehen und erleben, die darüber hinausgehen. In der Inszenierung hat der Fahrer mehrere Gesichter. Er ist der Busfahrer, der die Richtung vorgibt, seine Passagiere nicht über den Styx, sondern von »hüben nach drüben, von oben nach unten« fährt. Er ist auch ein mythologischer Archivar, der die Geschichten, Erinnerungen und Emotionen seiner Passagiere in seiner Werkshalle neu arrangiert, verknüpft und hörbar macht.

**Das letzte Lied ist ein neapolitanisches Heimkehrer-Lied. Charon fährt seine Passagiere in die Unterwelt, Ihr Stück heißt aber Station Paradiso. Wie ist das mit der Idee der Diaspora verknüpft?**

Glojnarić: Ja, da geht es um die Rückkehr, aber am Ende der Handlung sind wir wieder in Stuttgart. Und wir können nicht ganz sicher sein, ob wir jemals diese Reise gemacht haben. Insofern ist die Idee vom Paradies natürlich sehr ambivalent und ruft für jede Person ein unterschiedliches Bild hervor. Das kann auch ein positives sein. Es war uns wichtig, dass es nicht nur um Traumata geht. Das Leben existiert in diesem Raum zwischen hier und dort. Wo ist das Paradies? Hier in Stuttgart, in diesem neuen Leben, oder in der alten Heimat, die real nicht mehr existiert, aber trotzdem eine so große Rolle spielt?

Benedikt von Bernstorff studierte Literatur- und Musikwissenschaften und arbeitet als freier Dramaturg und Journalist in Berlin.

# Theater ist: utopische Arena

Generalmusikdirektor Cornelius Meister verabschiedet sich mit Musik, die Räume öffnet

Welche Energie Theater und Musik entfesseln können und wie wichtig sie für die Menschen und die Gesellschaft sind, habe ich während der Pandemie gespürt. Die Freudentränen derer, die wir erreichen konnten, werde ich nicht vergessen. Haben die Beethoven-Sinfonien (manchmal vier pro Tag für jeweils 99 Zuhörende) diejenigen, die sie erlebt haben, zu reicherer, glücklicheren Menschen gemacht? Davon bin ich überzeugt.

Für eine Arena im ursprünglichen Sinne, also einen »Kampfbühnenplatz«, halte ich das Theater nicht. Vielmehr eröffnet es die Chance, uns mit den wirklich wichtigen Dingen auseinanderzusetzen. Zwar gab es, als Mozart seine *Zauberflöte* komponierte, keine Eisenbahn und keinen Computer, und es war üblich, dass er seinen Vater siezte. Die Gefühle aber – Eifersucht, Sehnsucht, Liebe, Rache – sind in der Weltpolitik des Jahres 2026 wie im Privaten ähnlich zu spüren. Sich damit zu beschäftigen heißt immer auch, den Blick auf sich selbst zu richten und davon zu träumen, uns selbst, unsere Mitmenschen, unsere Welt dem Guten nahezubringen. Die Kraft, die wir aus der Oper schöpfen, wird zu unserer ganz eigenen Kraft, gespeist aus der Faszination des Theaters.

Zum Abschluss meiner achtjährigen Amtszeit werden das Staatsorchester und ich die 1., 6. und 9. Sinfonie von Gustav Mahler aufführen; der Staatsopernchor singt Alexander Zemlinskys 23. Psalm. Da werden wir die Kraft der Transzendenz wieder spüren, an die uns diese Werke erinnern. Wie oft glauben wir Menschen, wir könnten die Welt verstehen, indem wir sie mit messbaren Kategorien beschreiben, in »korrekt« und »falsch« einteilen, ihr eindeutige Etiketten verpassen! Die Kunst, gerade die Musik, öffnet einen Raum außerhalb des mit Worten Beschreibbaren. Wir, die wir in diese andere Welt eintauchen dürfen, werden in unserem Innersten berührt und verändert. Dabei fällt es mir nicht immer leicht, nach einer Probe oder Aufführung sofort wieder offen für Tagesaktuelles zu sein. Wenn sich die Titelheldin in Puccinis *Madama Butterfly* vor den Augen ihres nicht einmal dreijährigen Kindes tötet und ich dies aus dem Orchestergraben vor mir erlebe, leide ich mit.

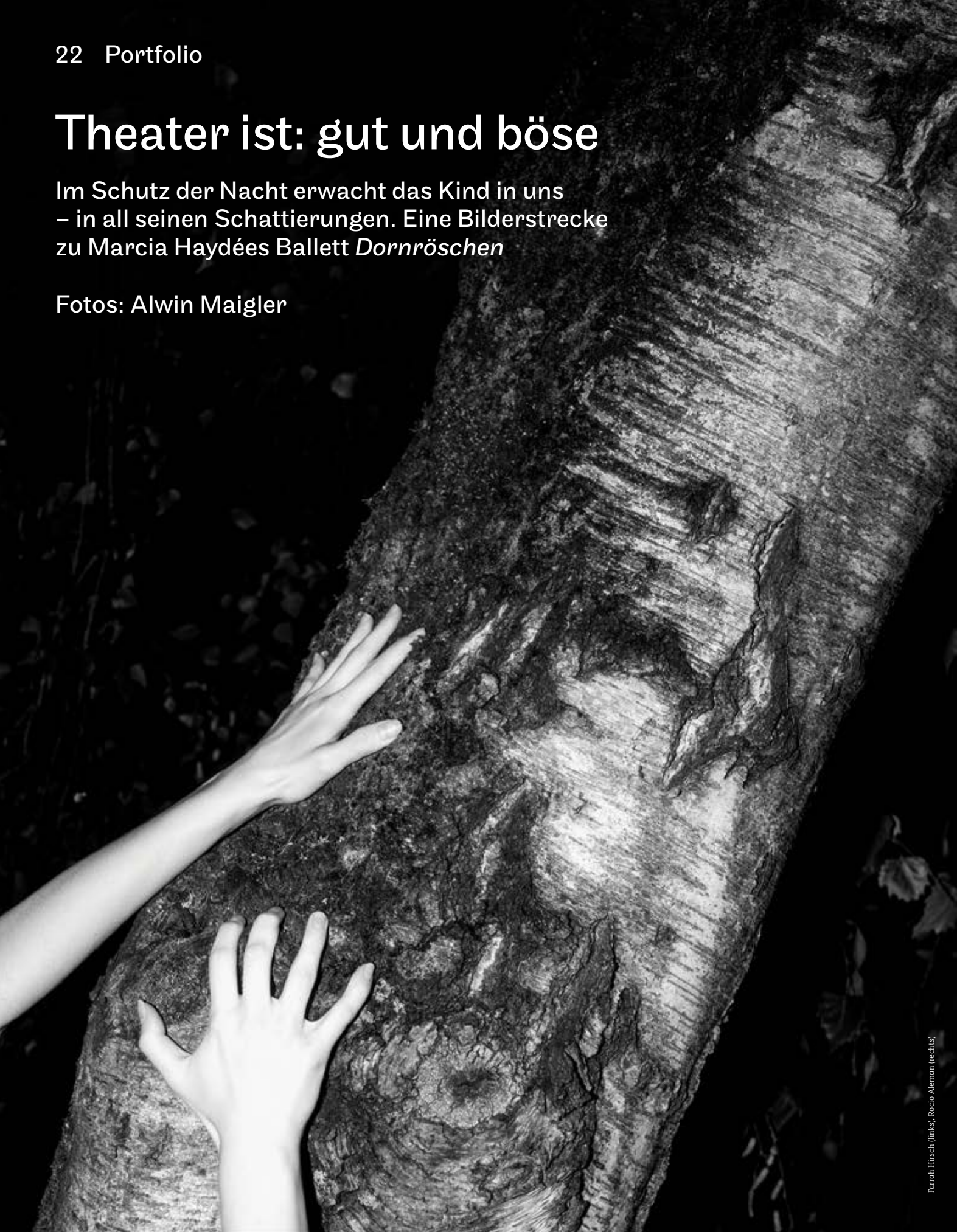
Theater sind außergewöhnliche Orte – und wir Theaterleute sind manchmal Träumer. Wenn Menschen die Welt entzweien, dann wird sie von Kunst und Kultur zusammengehalten. Den Traum, mit Texten und Musik vieles zum Guten zu verändern: Den lassen wir uns nicht nehmen.

Cornelius Meister dirigiert am 3. Juni *Casanova* (Opernhaus), am 21./22./27. Juni das 6. Sinfoniekonzert (Liederhalle) und ist am 26. Juni zur *Spielplan-analyse Spezial* (Schauspielhaus) bei Harald Schmidt zu Gast.

# Theater ist: gut und böse

Im Schutz der Nacht erwacht das Kind in uns  
– in all seinen Schattierungen. Eine Bilderstrecke  
zu Marcia Haydées Ballett *Dornröschen*

Fotos: Alwin Maigler









Diana Ionescu (links), Leon Matejsky, Marcelo César, Joaquin Goubeca, Noam Alves (rechts)







Die Nacht lockt mit dem Versprechen des Verbotenen. Im Dunkeln Fangen spielen, Bäume erklimmen wie ein Pirat den Mast, wie eine Nymphe im Brunnen baden, wie Dornröschen zwischen Blumen schlafen. Im Schutz des Nichtgesehenwerdens erwacht das Kind in uns, und dazwischen fächert sich Gut und Böse in seine Schattierungen auf. Es gibt uns die Freiheit, in Rollen zu schlüpfen, die weder das eine noch das andere sind.

Alwin Maiglers Bilder mit den Tänzer\*innen des Stuttgarter Balletts sind mit starkem Blitz im Dunkel der Nacht fotografiert worden. Es sind improvisierte Aufnahmen, die das Flüchtige in sich tragen. Sie scheinen den Betrachter\*innen zuzurufen: »Kommt, spielt mit!« Die ehemalige Ballerina und Direktorin des Stuttgarter Balletts Marcia Haydée beschreibt sie so: »Mit diesen Bildern fängt Maigler die Schönheit der Bewegung in ihrer idealen Form ein – spontan, fröhlich und frei. Die Art und Weise, wie er Tänzer\*innen betrachtet, wirkt ungewöhnlich, aber genau das Ungewohnte ist sein besonderes Talent. Er zeigt die Tänzer\*innen in Momenten, die balletttechnisch als »falsch« gelten, aber das Endergebnis ist außerordentlich.«

Auch Marcia Haydées Ballett *Dornröschen* ist eine Einladung, wieder Kind zu werden. Zu staunen im Angesicht einer glitzernden Märchenwelt – und sich gewahr zu werden, dass Gut und Böse zwischen Schwarz und Weiß changieren.

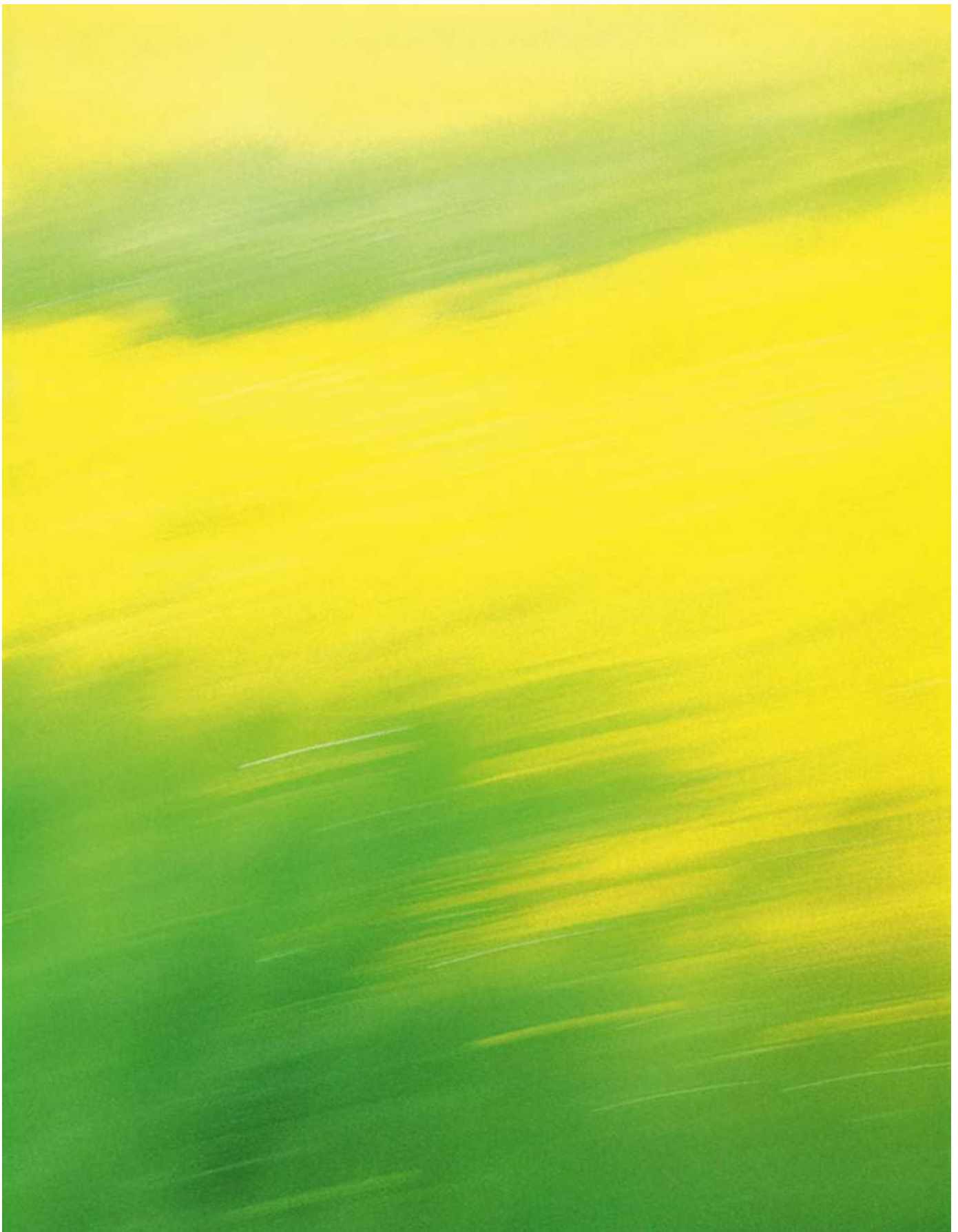
Pia Christine Boekhorst ist beim Stuttgarter Ballett zuständig für Publikationen

**Dornröschen** In Marcia Haydées Ballett stehen sich die »böse« Fee Carabosse und die sanfte Fliederfee gegenüber. Mit aufwendigem Bühnenbild und farbenprächtigen Kostümen lässt es Groß und Klein in eine Märchenwelt eintauchen.

**Wiederaufnahme am 16. Mai** im Opernhaus

Die Bilder entstammen Alwin Maiglers Fotoband *Nocturne* (Kerber Verlag), der auf 200 Seiten Schwarz-Weiß-Aufnahmen von Tänzer\*innen des Stuttgarter Balletts im nächtlichen Stadtraum zeigt





# Theater ist: Erbe

Der längste Tag des Jahres – und doch bewegt sich nichts.

Roland Schimmelpfennigs *Sommersonnenwende*

erzählt von Familie und einer Gegenwart, die Veränderungen lieber vermeidet

Text: Sarah-Maria Deckert

**Sommersonnenwende** In Roland Schimmelpfennigs neuem Stück wird ein Familienfest zum Schauplatz von Reibungen, Zwängen, Lust und unbewussten Zerstörungslaunen. Die Macht der Familie und alter Rollen, in die man, längst erwachsen, wieder fällt, blitzen mal komisch, mal bedrohlich auf, bis die bürgerliche Fassade des vertrauten Heims unheimlich zu bröckeln beginnt. **Premiere am 6. Juni** im Schauspielhaus

Die Sommersonnenwende, jenes astronomische Phänomen, bei dem die Sonne ihren höchsten Stand über dem Horizont erreicht und die Erdachse sich dem Gestirn maximal zuneigt, stellt den Höhepunkt des Lichts dar. Es ist der längste Tag des Jahres. Seit Jahrtausenden wird er in unterschiedlichsten Kulturen gefeiert: als Schwellenfest – und als Versprechen. Er steht für Reife und Fülle, aber auch für den leisen Umschlagpunkt: einen Augenblick äußerster Helligkeit, der im selben Moment den kommenden Schatten in sich trägt, weil das Licht nun wieder zu schwinden beginnt. Die Sommersonnenwende ist damit eigentlich eine markante Zeit des Übergangs, die das Kippen von Zuständen in sich trägt, das Verwandeln. In Roland Schimmelpfennigs gleichnamigem Stück wird sie jedoch zum Gegenbild. Statt Aufbruch anzukündigen, markiert sie Stillstand – und in dem bleibt alles, wie es ist.

Im Zentrum stehen hier Isabel und ihr Bruder Victor sowie deren Familien. Sie kommen an jenem langen Sommertag zusammen, essen, reden, streiten auch ein wenig. So weit, so normal. Die Gespräche wirken vertraut, die Rollen verteilt, die Rituale bekannt. Es wird eine

Ordnung präsentiert, die nicht erzwungen werden muss, weil sie längst verinnerlicht ist. »Familie ist Familie«, heißt es an einer Stelle. Oder »Tradition ist Tradition«. Tautologien, die nichts erklären. Statt-

**Beim Erben stellt sich immer die Frage: Wer verwaltet? Wer bewahrt? Und wer wagt es, etwas zu verändern? Fortzuführen, aber mit dem Wunsch nach Erneuerung?**

dessen betonieren sie Möglichkeiten in Naturgesetze und entziehen sich damit jeder Bewegungsfreiheit.

Versammelt hat sich die Familie im Elternhaus der beiden Geschwister, das nicht nur den materiellen Kern des Stücks bildet. Nach dem Tod des Vaters geht es laut Testament an Isabel; ihr Bruder Victor erbt den elterlichen Schlachthof und das gesamte Geld – und fühlt sich den-

noch ungerecht behandelt, schließlich hängt an diesem Haus auch eine ideelle Komponente.

»Was du ererbst von deinen Vätern hast, erwirb es, um es zu besitzen«, schreibt Johann Wolfgang von Goethe in seinem *Faust* und benennt damit die eigentliche Aufgabe, die im Erbe liegt. Vielleicht auch eine stille Zumutung. Zu erben bedeutet, etwas zu übernehmen, ohne es gewählt zu haben. Aber laut Goethe eben auch, dass das ererbte Eigentum, Wissen, Gut nur dann wirklich von Wert und einem zu eigen ist, wenn man das Erbe nicht passiv verwaltet, sondern es nutzt. Es verlangt Aneignung, auch gegen mögliche Widerstände. Deshalb stellt sich beim Erben immer die Frage: Wer verwaltet? Wer bewahrt? Und wer wagt es, etwas zu verändern? Fortzuführen, aber mit dem Wunsch nach Erneuerung? Das Erbe ist in Schimmelpfennigs Stück mehr als Besitz. Vermacht werden auch Rollen, Erwartungen, Haltungen – und die gute alte Schuld. So wirkt die Vergangenheit leise und beharrlich nach, ist implizit immer anwesend.

Ein beliebter Topos in der Kulturgeschichte. Schon in der antiken Tragödie ist Erben niemals bloß Übertrag, sondern Weitergabe von

Verhängnis. In der Ödipus-Sage wird es zur unentrinnbaren Verketzung: Was die Väter tun, lastet auf den Söhnen. Auch im bürgerlichen Realismus des 19. Jahrhunderts kehrt das Motiv wieder, etwa in *Buddenbrooks* von Thomas Mann, wo das Erbe nicht nur Vermögen, sondern Erwartung und Verpflichtung bedeutet und am Ende zur Erosion einer ganzen Familie führt. Oder auch

## Schimmelpfennig zeigt Menschen mit ihren Verletzlichkeiten. Eine Wohlstandsgesellschaft im Kleinen, in der Sicherheit zur moralischen Komfortzone wird

im Drama *König Lear* von William Shakespeare, in dem das Erbe dramatischer Auslöser ist: Lear verteilt sein Reich, will Verantwortung abgeben und zerstört gerade dadurch den Zustand, den er sichern wollte. Besitz, Macht und familiäre Loyalität geraten in einen Strudel, und aus der behaupteten Stabilität entsteht Chaos.

Wo Lear an der Eigendynamik der Erbfolgen zerbricht, erstarrten Schimmelpfennigs Figuren. Sie reden viel, manchmal klug, aber meist aneinander vorbei. Sie handeln nicht. Konflikte werden nur angedeutet, kurz freigelassen, dann aber wieder eingefangen von Konvention, Höflichkeit und vermeintlicher familiärer Rücksichtnahme. Empörung ist erlaubt, solange sie folgenlos bleibt. »Das war schon immer so, ist das nicht herrlich?«, sagt Victor an einer Stelle beiläufig, vielleicht auch ironisch. Und doch legt der scheinbar harmlose Satz das Denkproblem des Stücks offen: Was als Kontinuität gefeiert wird, ist in Wahrheit das Unvermögen, einen Schritt weiterzugehen. Die Sommersonnenwende wird

vor diesem Szenario zu einem Bild, in dem sich Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft überlagern – ohne sich aufzulösen.

Schimmelpfennig zeigt bei diesem Familienkonflikt nichts Ungeheuerliches, sondern letztlich Menschen mit ihren Verletzlichkeiten. Keinen Sonderfall, sondern ein Standardmodell. Eine Wohlstandsgesellschaft im Kleinen, in der Sicherheit zur moralischen Komfortzone wird, in der niemand existenziell bedroht ist – und genau deshalb wird auch nichts riskiert. Regisseurin Daniela Löffner inszeniert diese Arbeit, indem sie die sozialen Konstellationen präzise beobachtet. Ihr ehrliches Interesse an den Zwischentönen der Figuren spiegelt sich in klaren, zurückgenommenen Bildern. Löffner vertraut der Sprache und dem Geschehen. Gerade darin liegt ihre Stärke: im genauen Hinschauen, im Aushalten von Ambivalenzen, im Sichtbarmachen dessen, was unter der Oberfläche wabert.

Das sind in *Sommersonnenwende* auch humoreske Effekte. Wenn im Stück gelacht wird, dann als soziale Technik, die als Ausweichbewegung funktioniert. Das Lachen überspielt und vertuscht etwas. Und genau darin liegt das Entlarvende. Bei Schimmelpfennig löst das Lachen keine Verhärtungen auf. Es entlädt sich nicht kathartisch, sondern bleibt hängen – und wird so selbst zum Symptom. Damit wird das Theater zum Spiegel, in dem wir eine Gesellschaft sehen, die sich zwar selbst erkennt, aber keine Lösungen reflektiert. Das Verharren wird offenbar, an dieser Sommersonnenwende, bei der alles im Licht liegt. All das, was schon immer so war.

Mehr über die Autorin auf Seite 6

# Theater ist: Fragen stellen

Was denkt die Gen Z über Erwartungen und Ideale? Wir haben ihre Antworten gesammelt

Wie gehst du mit Erwartungen an dich um?

Lähmt es dich, wenn die Erwartungen sehr hoch sind?

Wer ist ein Idol für dich – und warum?

Ist es möglich, für seine Ideale einzustehen, ohne auf sein Glück oder Sicherheit zu verzichten?

Gehst du Kompromisse ein, auch wenn du anderer Meinung bist?

Mein Idol ist mein Opa, weil er richtig weise ist und sehr gute Ratschläge gibt. So möchte ich auch mal werden! Über politische Ansichten tauschen wir uns nicht aus, aber er findet, dass man Menschen helfen und offen für Neues sein sollte. So ähnlich wie Karl Moor, er wollte immer das Beste für Ärmere.

Livia, 13

Mit den Erwartungen meiner Eltern kann ich gut umgehen, wenn es um die Schule geht. Aber auf Social Media sind die Anforderungen sehr hoch. Ich fühle mich von den Reizen überflutet, und es ist schwer, dem Druck standzuhalten, der da auf einen ausgeübt wird. Man wird unzufrieden mit sich, weil man sich ständig mit Leuten vergleicht und vergisst, dass der meiste Content Ausschnitte aus einem »perfekten« Leben zeigt, nicht aber die Realität. Das kann einen fertigmachen und hinterlässt ein Gefühl der Leere.

Janne, 17

Nicht oft. Nur wenn ich meine Meinung nicht ausreichend begründen kann und der Kompromiss mehr Sinn macht.

Lina, 16

Wenn man für seine Ideale einsteht, sollte einen das im Optimalfall glücklich machen. In der Realität sieht die Sache natürlich anders aus: Einschränkung der Pressefreiheit, Gewalt gegen Demonstrant\*innen... Aber die Hoffnung stirbt zuletzt, und ich denke, dass man in Deutschland für seine Ideale einstehen kann und das auch tun sollte.

Unbekannt

Ja, ist es. Ein starker Geist ist das Fundament für ein gutes Leben. Glück entsteht meist erst dadurch, dass man für seine Überzeugungen einsteht. Wenn man sie selbstbewusst vertritt, sollte einem die Meinung anderer nichts ausmachen.

Unbekannt

Gelähmt fühle ich mich nur, wenn es um meine Noten geht. Oder wenn das Gespräch zum hundertsten Mal auf Sport zurückkommt. Ich weiß, dass ich in manchen Bereichen meines Lebens nicht die Erwartungen erfülle, die vielleicht Durchschnitt sind. Aber es macht mir nichts aus, dass ich nicht überall gut bin. Das ist menschlich.

Marie, 17

Nein. Natürlich kann man seine Ideale vertreten, ohne die eigene Sicherheit zu gefährden. Aber wenn man das konsequent zu Ende denkt, muss man dafür manchmal auch ein Risiko eingehen. Wer auf eine antifaschistische Demo geht, sollte es ernst meinen. Dann muss man auch aushalten, dass es ein gewisses Eskalationspotenzial gibt. Aber das ist besser, als nichts zu tun.

Unbekannt

Ich würde einzelne Menschen nie so idealisieren, dass sie für mich mehr wert sind. Deshalb kann ich auch keine konkrete Person nennen. Die Menschen, die ich am meisten bewundere, sind die, die sich eine Plattform aufgebaut haben und diese für gesellschaftliche und politische Themen wie Gleichberechtigung und Aufklärung nutzen. Das ist ein wichtiger Dienst an der Gemeinschaft.

Lola

Oft. Ich finde, das gehört zum Zusammenleben dazu. In manchen Situationen sollte man auf jeden Fall für sich einstehen. Aber es gibt auch solche, die mehr Menschen betreffen, nicht nur einen selbst. Und da sind Kompromisse wichtig.

Kaja, 16

Ein großes Idol habe ich nicht. Aber manche Menschen bewundere ich dafür, dass sie etwas außergewöhnlich gut können: schreiben, Musik machen, schauspielern. An anderen finde ich Eigenschaften wie Hilfsbereitschaft, Humor oder Selbstbewusstsein bewundernswert. Wichtig ist für mich eine demokratische Grundeinstellung. Da kann jemand noch so erfolgreich sein, wenn die Person die AfD wählt oder frauenfeindlich ist, ist sie kein Idol für mich.

Unbekannt

Ich versuche, Erwartungen zu erfüllen. Das ist für mich nichts Schlechtes: Wer etwas von mir erwartet, traut es mir logischerweise auch zu, und das ist ja eigentlich schön. Es gibt aber auch Erwartungen, die ich gar nicht erfüllen will. Das sind dann eher Vorurteile. Die versuche ich auszublenden.

Unbekannt

Ja, aber nicht oft. Meistens sind es die Erwartungen an mich selbst, die mich sehr stark unter Druck setzen.

Alexa

**Die Räuber** Wie fies kann der Mensch sein? Seit der Uraufführung 1782 ergründet Schillers Sturm- und-Drang-Drama diese Kernfrage. Das Werk ist nicht nur eine Studie über Radikalisierungsprozesse, sondern auch über den Begriff der Freiheit: Ist Freiheit ohne Gerechtigkeit und Gleichheit vorstellbar?  
**Premiere am 4. Juli** im Schauspielhaus

# Theater ist: politisch

## Wolfram Lotz und Alexander Eisenach über das Stück *Die Politiker*

### Interview: Gabriela Herpell

Ein Treffen per Videocall. Wolfram Lotz sitzt in seinem ehemaligen Kinderzimmer im Haus seiner Eltern im Schwarzwald. Alexander Eisenach schaltet sich aus München zu, er ist Hausregisseur am Residenztheater und gerade bei Freunden zu Besuch. Am vorigen Wochenende gab es einige kulturelle Eklats: Gegen Ende der Premiere von *Caterina oder Von der Schönheit, Faschisten zu töten* am Schauspiel Bochum stürmten Zuschauer\*innen die Bühne, als ein Schauspieler den Schlussmonolog hielt. Im Hamburger Thalia Theater inszenierte Milo Rau einen Prozess, in dem über ein AfD-Verbot verhandelt wurde. Und Wim Wenders sagte auf der Berlinale, die Kunst müsse nicht politisch sein.

#### **Herr Lotz, an wen haben Sie beim Schreiben Ihres Stücks *Die Politiker* gedacht?**

Lotz: Ich versuche, beim Schreiben nicht an jemand Bestimmtes zu denken. Es ist für mich eine Art Selbstgespräch in dem Wissen, dass am Ende jemand zuhören wird. Der erste Impuls kam aus Sätzen wie: Die Poli-

tiker sind soundso, die Politiker sind korrupt. Aus einer Art des Sprechens also, die in der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrzehnts eine gewisse Virulenz bekommen hat. Es ist ein Versuch, damit ins Spiel zu kommen und diese Sprache, um die herum ja auch etwas Beängstigendes und Dunkles ist, in eine Helligkeit und Munterkeit zu bringen.

#### **Und Sie, Herr Eisenach, an wen haben Sie beim Lesen des Texts gedacht?**

Eisenach: Anfangs habe ich an Wolfram selbst gedacht. Weil ich ihn in dem Text ganz stark höre. Man hört, dass da ein Autor mit sich selbst spricht. Da seine Texte ja nie realistisch funktionieren, sondern darüber, Erwartungen zu unterlaufen und Gegenerzählungen aufzumachen, habe ich auch an *Die Politiker* nicht konkret gedacht. Sondern an einen anderen Text von Wolfram über Thilo Sarrazin. Sarrazins Skandaltext ist darin nicht *Deutschland schafft sich ab*, sondern *Das kontrosexuelle Manifest*. Ich dachte, das könnte die Fahrte sein, auf der das hier surft.

#### **Die Politiker**

Wolfram Lotz hat diesen Theatertext 2019 geschrieben, vor der Pandemie, dem Ukrainekrieg, dem Angriff der Hamas auf Israel und der Wiederwahl Donald Trumps. Dennoch hat das Stück nichts an Aktualität eingebüßt – im Gegenteil. Zwingender denn je ist die anhaltende Beschäftigung mit unseren Politiker\*innen und drängt diesen Text auf die Bühne. **Premiere am 18. Juni im Kammertheater**

Lotz: Es ist mein Schreibimpuls, Realität unmittelbar aufzunehmen und dieser Gegenwart spielerisch oder schreibend andere Möglichkeiten zu geben. Diese heißen Zukunft oder mögliche Zukünfte. Auch wenn es eine Figur wie Thilo Sarrazin ist, der am schwersten eine andere Zukunft zu geben ist. Aber genau darum geht es. Den dunkelsten Satz zu nehmen und damit die Verwandlung zu beginnen.

Eisenach: Man könnte auch sagen, du machst einen konstruktivistischen oder strukturalistischen Diskurs auf, der immer fragt, warum werden Dinge soundso gelesen, und warum können sie nicht anders gelesen werden? Im Theater denkt man ja, es gebe gewisse, scheinbar allgemeingültige Grundannahmen, und da zieht Wolfram einem den Boden unter den Füßen weg. Man kann sich nicht darauf verlassen, dass stimmt, was man immer angenommen hat. Und so verhält es sich hier schon mit dem Titel des Stücks.

#### **Im Hamburger Thalia Theater lief kürzlich *Prozess gegen Deutschland* von Milo Rau, eine fiktive Gerichtsverhandlung zum Verbot der AfD. Teile der Aufführung wurden danach als Propaganda auf Social Media von Parteimitgliedern der AfD geteilt. Wird das politische Theater da unfreiwillig zur Realität?**

Eisenach: Ich glaube nicht, dass das bei Milo Rau unfreiwillig ist. Er sucht ja die aktivistische Geste und schaltet sich gewissermaßen in eine politische Debatte ein. In Wolframs Texten empfinde ich das Befragen der Wirklichkeit oder dessen, was allgemein als Wirklichkeit anerkannt wird, als politischen Akt, als widerständige Geste gegen die Welt. Mich interessiert diese Art von politischer Kunst, die über das Aufbrechen gängiger Narrative funktioniert, auch wenn das nicht zwingend so politisch rezipiert wird wie eine klar lesbare aktivistische Position oder Haltung.

Lotz: Am Ende geht es bei dieser Frage ja um das Verhältnis von Kunst und dem Politischen, was immer das

Wolfram Lotz,  
geboren 1981 in  
Hamburg, wuchs  
im Schwarzwald  
auf. Er arbeitet  
als Dramatiker,  
Lyriker und  
Hörspielautor



ist. Für mich sollte Kunst eigentlich nicht politisch sein, aber in dem Bewusstsein gemacht werden, dass sie unmittelbar Politisches nach sich zieht. Wenn man das als einen Satz denkt, kann man nicht sagen, die Kunst ist nicht politisch, auch wenn sie selbst nicht politisch ist. Das Politische liegt für mich in der Zone von Entscheiden und Handeln, die Kunst in der Zone zwischen Wahrnehmung

und Anschauung. Die Kunst stellt die Wirklichkeit erst zur Verfügung, und das Politische, obwohl es nicht klar abgegrenzt ist, ist dann das Entscheiden und Handeln.

**Können Sie das an einem Beispiel erklären?**

Lotz: Für das Politische ist es wichtig, Dinge oder Sachverhalte erst mal einfach nur zu sehen, um dann gut entscheiden zu können. Etwas un-

entschieden zu sehen, das ist die Voraussetzung dafür, dass die Entscheidungen weniger gewaltsam werden, weil weniger übergangen werden muss. So ist es auch mit dem Stück *Die Politiker*: Man stellt was hin, das schon total klar zu sein scheint. Der Titel ist der feuchte Traum des diskursiven Theaters, und genau das nicht zu befolgen, sondern einen existenziellen Sprechtext zu haben,



Alexander Eisenach, geboren 1984 in Berlin, ist Theaterregisseur und Autor. Seit 2014 arbeitet er unter anderem am Düsseldorfer Schauspielhaus, am Deutschen Theater Berlin und am Residenztheater München

der diese Seiten in Verhandlung bringt, darum geht es mir. Und diese Verhandlung auf der Rezeptionsebene stattfinden zu lassen. Es ist ja nicht wesentlich, was im Stück schon steht, sondern was beim Schauen des Stücks mit den Zuschauer\*innen geschieht.

Eisenach: Der Reflex an Theatern ist oft der: »Lass uns jetzt mal reagieren auf eine politische Situation.«

Oder: »Überall sind Faschisten, lass mal was machen.« Ich finde es interessant, den Spieß umzudrehen und zu sagen, wir schaffen erst mal die Voraussetzungen für eine politische Auseinandersetzung, weil die Prämisse, die uns die Welt anbietet, gar nicht die ist, auf die wir uns hin verhalten wollen. Der öffentliche Diskurs ist von Talkshows und Social Media und einer Aufmerksamkeitsgesellschaft

überformt. Da ist es wichtig, ein bestimmtes gefestigtes Bild ins Wanken zu bringen oder zu befragen. Eine Mehrdimensionalität zu erzeugen.

Lotz: Wenn Sie den Text lesen, funktioniert er nicht inhaltlich, sondern nur reaktiv. Es ist ein Spiel mit den Zuschauer\*innen. Das kann mal netter sein und mal unfreundlicher. Der Text ist eine einzige Kontaktaufnahme und stellt sprachlich Situa-

tionen her, zu denen man sich verhalten muss. Erst ist er flach, dann poetisch, dann lustig und doch ernst. Die Neuverortung – wo stehe ich, wie ist es eigentlich? – ist darin enthalten, ohne dass sie reingeschrieben werden muss. Als Jugendlicher wollte ich Priester werden und predigen, aber mir hat der Glaube gefehlt. Nun weiß ich, das Predigen gehört nicht in die Kunst. Vielleicht kommt das im nächsten Leben.

**Wenn ein Text so offen ist, muss man den auch hergeben. Und annehmen. Wie ist das für Sie beide?**

Lotz: Für mich ist der Spaß am Theater, dass nun andere kommen und darauf antworten. Und wenn die etwas anderes antworten als das, was ich haben will, denke ich, ja, das Theater ist ein Gespräch, und in dem ist es sogar sinnvoll, wenn mein Gegenüber anders antwortet als ich, weil es sonst kein Gespräch ist. Das ist das Gesellschaftliche an der Theaterarbeit. Ich gebe zu, es ist ein Spaß, weil es schrecklich ist, wenn die anderen anders sind. Das ist in jeder Beziehung so. Man wünscht sich einerseits, dass sie genauso wären, wie man sie haben will. Aber es ist auch schön, dass es nicht so ist – nicht nur am Theater.

Eisenach: Ich begreife den Text wie eine Partitur. Die Worte werden zu Klang, der Sprachstrom zu Musik. Er funktioniert nicht in erster Linie inhaltlich oder über Bedeutung, sondern erzeugt in seiner Rätselhaftigkeit eine Stimmung und erzählt mir über die Wortkaskaden etwas über Einsamkeit oder Traurigkeit, Leere oder Sehnsucht. Dinge, die sich der expliziten Benennung oder des Verstehens oder Verwandels in Beschreibung entziehen. Diese Stimmung mag ich spürbar machen. Man würde den Text kleinmachen, wenn man ihn psychologisiert.

Lotz: Der Impuls des Schreibens kam daher, sich in einer Gegenwart zu befinden, die auf zwei Arten eine totale Überforderung darstellt. Einmal global-ökonomisch und noch stärker kulturell-informationstechnisch. Das führt zu einer Art depressivem Zustand. Eine normale Erzählung ist

kausal, man geht von A nach B. Ich glaube aber, dass wir gerade in so einem Rauschen gefangen sind. Die sprachlichen Informationen sausen in einer großen Widersprüchlichkeit rein. Und es ist richtig, das nicht zu vereinfachen, sondern diese Komplexität und Überforderung ästhetisch in eine Klarheit zu bringen. Darin läge der Beginn der Lösung.

**Haben Sie denn trotzdem eine Meinung zum Titel, also dem Berufsstand der Politiker heute?**

Eisenach: Ich lese gerade *Gegen Wahlen* von David Van Reybrouck. Da geht es darum, dass Politiker von der Bevölkerung sehr schlecht beleumundet sind und auch was dran

»Das Theater ist ein Gespräch, und in dem ist es sinnvoll, wenn mein Gegenüber anders antwortet als ich, weil es sonst kein Gespräch ist«

ist, weil viele von ihnen Karrieristen und Akademiker sind und die Gesellschaft nicht abbilden. Dazu kommt der aufgeblähte Riesenapparat, ineffizient, abgekoppelt und unfähig, Probleme zu lösen. Ich bin mir gar nicht sicher, ob ich dieses Bild so unterschreiben würde, aber es ist da. Und ich fand auch interessant, dass die Politiker heute in einem ungeheuren Tempo verschlissen werden. Diese Rastlosigkeit steckt in Wolframs Text drin, das Gefühl, der Sache nicht gerecht werden zu können und sich lieber unter der Decke verkriechen zu wollen.

Lotz: Die wesentliche Frage ist eben nicht, wie Politiker eigentlich sind, sondern: Wie funktioniert das System, in dem sie sich bewegen? Der Text versucht, die Probleme systemischer zu erfassen, analog zur Zunahme von Verschwörungstheorien, die eigentlich komplexe systemische

Vorgänge in einfache Subjektfragen hineinfigurieren wollen und die Wirklichkeit nicht greifen.

**Für mich hat es noch nie eine Zeit gegeben, in der ich weniger ein Politiker sein wollte.**

Lotz: Aber liegt das nicht daran, dass man bestimmte Erwartungen zugeschrieben bekommt, die gar nicht hauptsächlich oder ausschließlich im eigenen Handlungsbereich liegen? Oder nicht ohne Weiteres?

**Es klingt jedenfalls sehr erschöpfend. Wie Sie ja auch schreiben: »Die Treppen hinauf, schnauf schnauf.«**

Eisenach: Ich vergesse beim Lesen des Texts übrigens, dass es um Politiker geht. Ich sehe das als Zeitbetrachtung. Diese Verlorenheit. Und wohin sollten sich Handlungen richten? Alle starren auf die AfD-Schlange und wiederholen immer die gleichen Reaktionen darauf. Das ist nicht befriedend. Da nicht rauschauen zu können und kein Licht zu sehen, das ist eine große Tragik.

Lotz: Der Text ist immer nur nachts geschrieben worden. Man sitzt also in der Nacht da und versucht, mit diesen Sätzen Licht zu machen, vielleicht auch nur in Form von Funken. Für mich war das wie durch den dunklen Wald gehen und anfangen, fröhlich zu singen, immer in Anbetracht der Angst. Das ist eine Übung, damit umzugehen und nicht zu erstarrten. Die Lösung ist nicht die Aufgabe der Kunst, aber sie stellt eine Fähigkeit her, aus der sich eine Lösung heraus entwickeln kann.

Eisenach: Für mich hat das auch etwas von Exorzismus. Zum Beispiel Adolf Hitler. Er kommt natürlich im Text vor, immer wieder. Als müssten die Worte so oft gesagt werden, bis sie ihre Bedeutung verlieren. Das muss weggeredet werden.

Lotz: Absolut.

Eisenach: Um den Horror zu verscheuchen. Und das hat am Theater etwas Rituelles. Das kann ein Reinigungsprozess für das Kollektiv sein, das da für einen Abend zusammenkommt.

Gabriela Herpell schrieb regelmäßig für *Reihe 5*. Ihre liebsten Textformen sind das Interview, das Porträt und die Oral History.

# Theater ist: chaotisch

Eine Pop-Oper – oder ein Musical?  
*CHAOS* im JOiN wird hyper und hybrid



Illustration: Johanna Walderdorff



**CHAOS**  
Zwischen Club- und Kammermusik, Emotion und Widerstand werden die kosmischen Kräfte der Gemeinschaft gefeiert: CHAOS ist eine Hommage an die Kraft der Empathie und ein wilder Parforceritt durch die Welt der Popmusik, an dessen Ende die Power of Love steht.  
**Uraufführung am 30. April** im JOiN, der Jungen Oper im Nord

# Theater ist: Veränderung

Wie wird Wissen im Ballett weitergegeben? Von Körper zu Körper. Ein Probenbesuch bei Miriam Kacerova und Abigail Willson-Heisel

Text: Julia Lutzeyer

»Den Oberkörper mehr drehen!« – »Die Arabesque länger halten, hier hast du Zeit!« – »Achte auf dein Handgelenk, denk an die Linie der Arme!«

Miriam Kacerova steht am Rand des Probenraums und beobachtet ihr Gegenüber aufmerksam. Vor ihr probt Abigail Willson-Heisel den Part der Fliederfee aus Marcia Haydées *Dornröschen*. Präzise Hinweise mischen sich in die Klaviermusik, dazwischen ein »Yes, good!« oder »Beautiful!«. Kacerova kennt diese Rolle gut. Heute hilft sie einer jüngeren Kollegin dabei, sie zu gestalten.

Die beiden Tänzerinnen stehen für zwei Generationen der Compagnie. Miriam Kacerova gehört seit 21 Jahren dem Stuttgarter Ballett an, seit zwölf Jahren tanzt sie als Erste Solistin. Auf der Bühne hat sie zahlreiche Frauengestalten geprägt – in großen Handlungsballetten ebenso wie in zeitgenössischen Werken. Nach der Geburt ihres zweiten Kindes kehrte sie mit Uwe Scholz' *Siebter Sinfonie* und in der Titelrolle von John Neumeiers *Anna Karenina* auf die Bühne zurück.

**Ausstellung** Mehr zur Geschichte des Stuttgarter Balletts zeigt die Sonderausstellung *Ballettwunder*. Mit Kostümen, Bühnenbildentwürfen und einer großflächigen Licht- und Videoprojektion erweckt die Geschichte des Stuttgarter Balletts zum Leben: von John Cranko bis zur Gegenwart. Stadt-Palais – Museum für Stuttgart, **bis 4. April 2027**



Abigail Willson-Heisel dagegen ist kaum so lange auf der Welt, wie Kacerovas Karriere bereits dauert. Nach ihrem Abschluss an der Akademie der John Cranko Schule kam sie in der Spielzeit 2023/24 als Achtzehnjährige ins Corps de ballet. Der Aufstieg ging schnell. Heute ist sie Solistin.

Dass sich ihre Wege so eng kreuzen, hat auch mit einer neuen Rolle in Kacerovas Leben zu tun. Schon vor einigen Jahren fragte Intendant

Tamas Detrich sie, ob sie sich vorstellen könne, künftig als Ballettmeisterin zu arbeiten. Damals gab es ausschließlich männliche Trainings- und Probenleiter. Gerade für die Arbeit auf Spitze sei eine Frau wichtig. Nach ihrer Babypause bereitet sich Kacerova also nicht mehr nur auf ihre eigenen Rollen vor, sondern gibt Training und betreut Proben.

Für sie ist es selbstverständlich, den jüngeren Kolleg\*innen zu helfen. »Selbst wenn ich keine Erste Solis-



ihren Korrekturen.« »Ich bin ziemlich pingelig, wenn auch respektvoll«, sagt Kacerova. »Aber ich möchte das Beste aus ihr herausholen. Denn ich sehe, wozu sie in der Lage ist.«

Mit Willson-Heisels Aufstieg zur Solistin wächst auch die Verantwortung. »Da schauen die Kolleg\*innen mit anderen Augen auf einen«, sagt sie. Das könne verunsichern. Kacerova rät ihr deshalb, die neue Position selbstbewusst anzunehmen. Erfahrung und Selbstvertrauen kämen mit den Jahren, sagt sie. »Man braucht viele Vorstellungen, bis man einen Auftritt wirklich genießen kann.« Noch hört Willson-Heisel während einer Vorstellung manchmal das Echo solcher Hinweise – kleine Details, an denen man immer wieder arbeitet. Doch meistens könne sie alles hinter sich lassen und ganz in die Figur eintauchen.

Eines verbindet die beiden Tänzerinnen besonders: ihre Körpergröße. »Nicht dass ich Korrekturen von einer kleineren Kollegin oder einem männlichen Ballettmeister nicht annehmen würde«, sagt Willson-Heisel. »Aber alles, was Miriam mir sagt, ist relevant, weil wir eine ähnliche Größe haben.« Kacerovas Rat ist bestärkend: »Nutze diese Größe – und mach dich noch etwas länger. Für die Bühne ist das wunderschön.« Gerade bei der Fliederfee, die alle anderen Feen überstrahlt. »Größe ist keine Entschuldigung mehr«, sagt Willson-Heisel. »Wenn etwas nicht sofort gelingt, denke ich: Sie hat es geschafft, also kann ich es auch schaffen.«

Im Alltag der Compagnie werden Erfahrung und Wissen über den Körper und die Bewegung von Generation zu Generation weitergegeben. Auch wenn dies im Hintergrund geschieht, zeigt sich das als gut gepflegtes Repertoire auf der Bühne. Und während Abigail Willson-Heisel ihren Weg gerade erst beginnt, bereitet sich Miriam Kacerova langsam auf den nächsten Abschnitt ihrer Laufbahn vor. Noch steht sie auf der Bühne – doch der Übergang hat längst begonnen.

Die Journalistin, Texterin und Kulturvermittlerin Julia Lutzeyer schreibt regelmäßig über Tanz

Miriam Kacerova (sitzend) und Abigail Willson-Heisel stehen für zwei Bühnengenerationen. Während die Erste Solistin den nächsten Schritt ihrer Laufbahn vorbereitet, begleitet sie die junge Kollegin auf ihrem Weg

tin wäre, hätte ich dieses Bedürfnis, die nachfolgenden Generationen zu unterstützen«, sagt sie. Auch weil sie diese Erfahrung selbst gemacht hat: Zu Beginn ihrer Karriere haben ältere Tänzerinnen sie gefördert. Deren Korrekturen haben ihr gezeigt, dass sie gesehen wird.

So geht es heute Abigail Willson-Heisel. Schon in ihrer ersten Saison arbeiteten die beiden intensiv zusammen. In Maximiliano Guerras *Don Quijote* sollte Willson-Heisel die Kö-

nigin der Dryaden tanzen – eine Rolle, die sie sich lange gewünscht hatte. »Miriam hat mir alle Schritte gezeigt«, erinnert sie sich. Den Auftritt selbst konnte Kacerova allerdings nicht sehen. Sie war am selben Abend anderweitig besetzt und bereitete sich auf ihren eigenen Einsatz vor. Die Analyse folgte später – am Bildschirm.

»Miriam hat immer wieder auf Pause gedrückt und das Bild heranzoomt«, erzählt Willson-Heisel lachend. »Sie war sehr genau mit

# Theater ist: anstrengend

Glen Tetley hat mit seinen Choreografien die Regeln des Tanzes neu geschrieben. Fünf Stimmen über eine wunderbare Kunst – die an die Grenzen des Machbaren geht

Illustration: Eva Hartmann

**Reid Anderson**  
Ehemaliger Ballettintendant

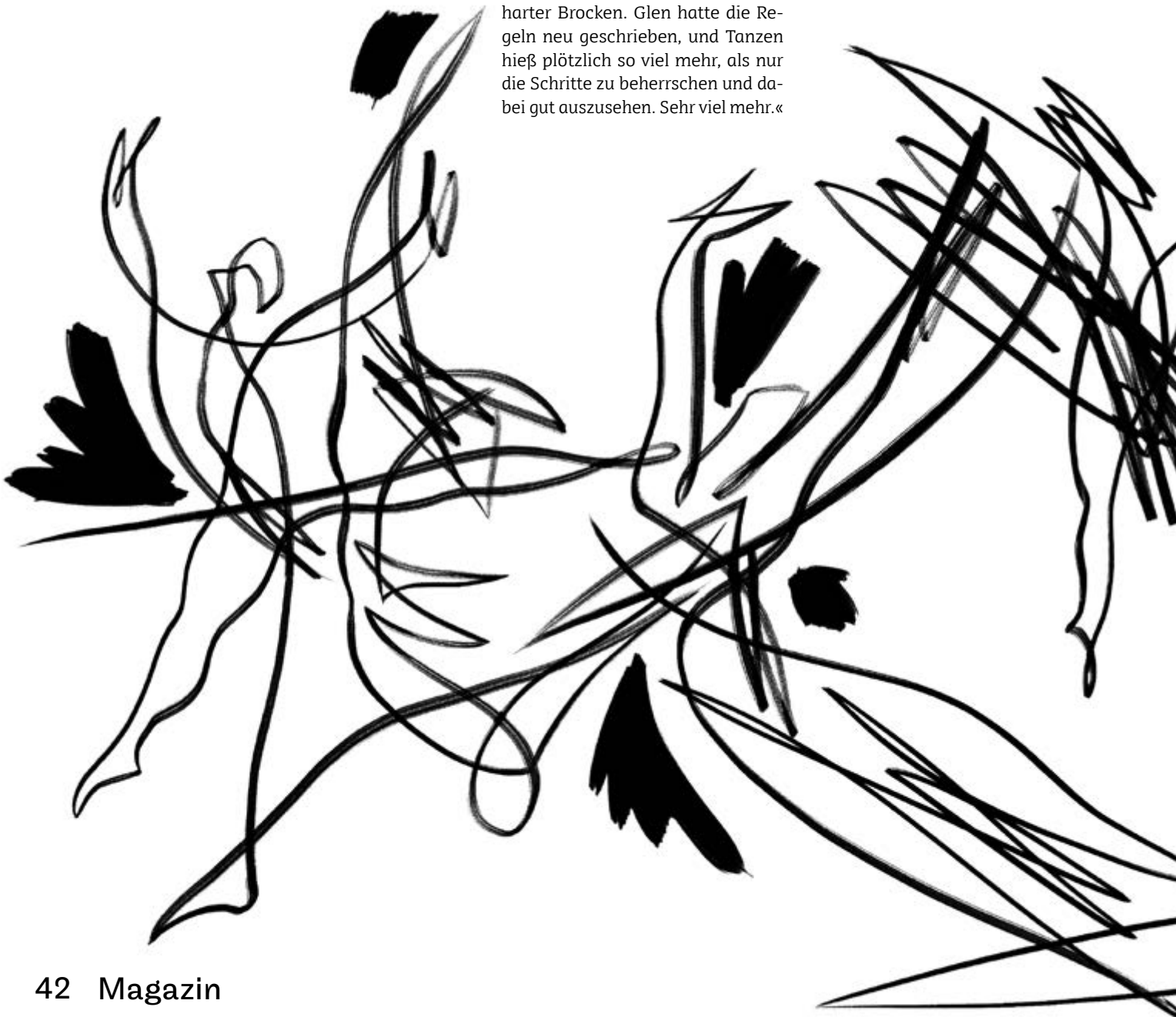
»So wie ich John Cranko die Erkenntnis verdanke, dass man sich selbst mögen muss, bevor andere einen mögen können, und Marcia Haydée mich gelehrt hat, was es heißt, ein Künstler zu sein, hat mir Glen Tetley beigebracht, wie man atmet und sich bewegt.

Um Glens Ballette zu tanzen, muss man gut und klassisch ausgebildet sein, man muss seinen Verstand ebenso wie seinen Instinkt nutzen, man muss musikalisch sein und in der Lage, sich natürlich zu bewegen. Für die damalige Stuttgarter Compagnie war das ein ziemlich harter Brocken. Glen hatte die Regeln neu geschrieben, und Tanzen hieß plötzlich so viel mehr, als nur die Schritte zu beherrschen und dabei gut auszusehen. Sehr viel mehr.«

**Tamas Detrich**  
Ballettintendant

»Als Tänzer im Corps de ballet machte ich in *Le Sacre du Printemps* meine erste Erfahrung mit einem Werk von Tetley. Ich war in der ersten Gruppe, die berüchtigt ist für ihre Anforderungen an die Ausdauer, und erinnere mich, wie ich von der Bühne kam – körperlich völlig erledigt – und mir schwor, nie wieder eine Zigarette anzurühren.

Damals wurde mir klar, was ein Tetley-Ballett ausmacht: die rein physische Qualität von Bewegung, die Ausnutzung des Raums und die Bereitschaft der Tänzer\*innen, körperlich an ihre Grenzen zu gehen.«



**Roman Novitzky**  
Artist in Residence

»Ich habe *Le Sacre du Printemps* kennengelernt, als ich 2009 zum Vortanzen nach Stuttgart kam. Nach dem Training mussten wir im modernen Teil den Anfang der sogenannten Whip Boys tanzen. Einer ihrer Auftritte gibt ihnen den Namen: »to whip«, peitschen. Man peitscht mit seinen Armen durch die Luft, bis man sie nicht mehr spüren kann. Und das ist nur der Auftakt – es folgen vierzig Minuten, die man durchstehen muss.

2013 habe ich die Wiederaufnahme getanzt und alles gegeben – sogar etwas zu viel. Auch die Zitrone, die ich mir hinter der Bühne parat gelegt habe, um mich zwischendurch zu erfrischen, hat nicht viel gebracht. Nach der Vorstellung saß ich in meiner Garderobe und war nicht in der Lage aufzustehen. Ich konnte mich nicht mehr bewegen. Der letzte Funke Energie war aufgebraucht. Als meine Frau kam, um nach mir zu schauen, war sie kurz davor, mich ins Krankenhaus zu bringen. Zum Glück war das dann doch nicht nötig.

Diese Erfahrung hat mich gelehrt, meine Energie besser einzuteilen. Auch habe ich verstanden, dass ich für die Whip Boys meine Muskeln loslassen muss. Körperlich war diese Rolle eine der härtesten, die ich je getanzt habe.«

**Jason Reilly**  
Erster Solist

»Ich habe alle drei großen Rollen in *Le Sacre du Printemps* getanzt. Ich kenne Glen Tetleys Stil gut, auch weil ich noch kurz vor seinem Tod mit ihm zusammengearbeitet habe. Die Whip Boys sind am stressigsten. Du bist gleichzeitig Gruppentänzer und Solist, bist gefühlt überall, springst durch die Gegend, hebst Partner hoch und hältst die Situation auf der Bühne zusammen. Die Bewegungen sind sehr erdverbunden, aber zugleich gibt es große Sprünge mit Beinen wie Scherenarme in der Luft.

Die Anstrengung ähnelt Kardiotraining, aber das ist nicht dasselbe. Denn durch die starken Kontraktionen des Oberkörpers bekommt man schlecht Luft. Um das auf der Bühne durchzustehen, haben wir es jeden Tag in den Proben durchgetanzt – und zwar wirklich hundert Prozent. Ohne Pause, ohne Andeuten. Sonst fehlen Ausdauer und Kraft. Das hat uns zusammengeschweißt. Wir haben uns gegenseitig angespornt, und am Ende waren wir so stolz. Dieses Gemeinschaftsgefühl, das ganz anders ist als die Zusammenarbeit der Gruppe bei klassischen Balletten, habe ich sehr geschätzt.

Als Auserwählter hingegen, als das Opfer, ist man in drei großen Soli allein auf der Bühne. Animalisch und wild, aber doch kontrolliert. Für mich fühlte es sich sehr einsam an. In der Rolle des Vaters beherrscht man die Situation. Betritt er die Bühne, dominiert er sie. Die Rolle strahlt Reife aus. Zusammen mit der Mutter entwickelt sich ein atemberaubend schönes Pas de deux.«

**Anna Osadcenko**  
Erste Solistin

»Ich bekomme Gänsehaut, wenn ich nur an *Le Sacre du Printemps* denke! Ich freue mich riesig darauf, es wieder zu tanzen. Es ist eine Explosion! Schon die Musik gibt einem Adrenalin.

Das klassische Ballett dient zwar als Grundlage für Glen Tetleys Stil, aber es steckt viel Modern Dance von Martha Graham drin. Diese Technik muss man sich erst aneignen. Vor allem für die Männer ist das Stück extrem anstrengend. Die Rolle der Mutter hingegen hat andere Herausforderungen. Das Pas de deux mit dem Vater ist sehr sinnlich. Die Tänzerin und der Tänzer sind so gut wie nackt und kommen sich sehr nah. Man muss hundert Prozent geben, sonst sieht es unbeholfen aus. Ziel ist es, alles in diese Beziehung zum Mann hineinzugeben. Das ist eines dieser Ballette, bei denen man sich hinterher auf die Schulter klopfen kann, weil man es bis zum Ende geschafft hat.«

#### **TRIBUTE TO TETLEY**

Am 3. Februar 2026 wäre Glen Tetley hundert Jahre alt geworden. Zeit für einen Tribut an den Choreografen, der das Stuttgarter Ballett an Bewegungsqualitäten des Modern Dance herauführte. In *Voluntaries*, *Ricercare* und *Le Sacre du Printemps* zeigt sich sein Stil auf ganz unterschiedliche Weise: geheimnisvoll, tiefgründig und archaisch. **Premiere am 25. April** im Opernhaus

# Theater ist: Pop

Warum wir das Opern-Gassenhauer-Beben à la *Nessun dorma* brauchen, wollen, suchen

Text: Sarah-Maria Deckert

VINCEEEEEEE  
ROOOOOOO

Ins Theater geht man bekanntlich, um etwas zu erleben. Man sitzt still, möglichst unauffällig, und hofft insgeheim, dass es einen erwischt. Manchmal passiert das leise. Manchmal gar nicht. Und manchmal kommt *Nessun dorma*. Dann ist es vorbei mit der Distanz.

Diese Arie ist keine Hintergrundmusik. Sie ist ein Ereignis. Sie beginnt kontrolliert, beinahe höflich, als wollte sie sagen: Keine Sorge, ich bleibe bei mir. Und dann nimmt sie alles: Luft, Zeit, Aufmerksamkeit. Puccini hat hier ein musikalisches Gerät gebaut, das Spannung nicht

einfach nur erzeugt. Es hält sie fest, dehnt und treibt sie bis zur Belastungsgrenze. Wer im Zuschauerraum sitzt, kennt dieses Warten auf das »Vincerò!«, als hinge davon etwas Persönliches ab.

Physikalisch ist das schnell erklärt: steigende Lautstärke, zunehmende Dichte, eine Melodie, die sich nach oben schraubt. Emotional ist es komplizierter. *Nessun dorma* verspricht einen Sieg, der größer ist als die Handlung der Oper. Man muss den Inhalt von *Turandot* nicht kennen, um zu verstehen, was hier behauptet wird. Diese Musik sagt:

Es wird gut ausgehen. Und zwar mit Ausrufezeichen.

Warum solche Arien zu Gassenhauern werden, ist kein Rätsel. Sie funktionieren nach denselben Regeln wie Pop-Hits heute – nur ohne Scham vor Übertreibung oder Pathos. Wiedererkennbarkeit, klare Dramaturgie, ein Höhepunkt, der sich nicht versteckt. Oper will nicht subtil sein. Oper will wirken. Und sie will gehört werden.

*Nessun dorma* ist längst aus dem Opernhaus ausgebrochen, spätestens seit Paul Potts damit 2007 die britische Castingshow *Britain's Got Ta-*

**Turandot** ist Fragment, nicht nur, weil Puccini vor der Vollendung starb, sondern auch, weil er mit Turandot eine Figur erfunden hat, die er mit seinen Mitteln nicht zu Ende erzählen konnte. Anna-Sophie Mahler nimmt Puccini in ihrer Inszenierung beim Wort: »Poi Tristano«, »dann Tristan«, vermerkte er auf einem Skizzenblatt. Und so erklingt nach Puccinis letzten Takten Musik aus Wagners *Tristan und Isolde*.  
**Premiere am 7. Juni** im Opernhaus

lent dominierte. Es hat dem »Song« den Ruf eingebracht, »zu bekannt« zu sein. Als wäre das ein Problem. Dabei war Popularität immer Teil dieser Musik. La donna è mobile wurde angeblich schon auf der Straße gepfiffen, bevor Rigoletto Premiere hatte. Libiamo aus Verdis *La traviata* ist ein Trinklied mit eingebautem Gemeinschaftsgefühl. Und die Königin der Nacht aus Mozarts *Zauberflöte* singt keine Koloraturen zur Anschauung musiktheoretischer und gesanglicher Möglichkeiten, sondern um den Raum zu übernehmen. Showstopper heißt nicht umsonst so.

Im Theater wird das besonders deutlich. Man spürt, wie der Raum reagiert. Wie sich Körper in den Sitzen nach vorn schieben. Wie das routinierte innere Augenrollen – »Ja,

ja, jetzt kommt's gleich« – kurz vor dem Einsatz des Schlusses aufhört. Und wie dann doch niemand immun bleibt. Selbst abgeklärte Operngänger\*innen wissen: Hier gibt es nichts zu ironisieren. Ironie verliert gegen Überzeugung.

Vielleicht liegt genau darin der Reiz dieser Arien: Sie sind vollkommen unzeitgemäß und gerade deshalb so gegenwärtig. In einer Kultur, die permanent reflektiert, kommentiert und absichert, stehen sie einfach da und behaupten etwas. Ohne Anführungszeichen. Ohne doppelten Boden. Das kann man pathetisch finden. Oder erstaunlich ehrlich.

Nessun dorma ist keine feine Musik. Sie ist gebaut, um etwas auszulösen. Im besten Fall ein Beben. Im schlimmsten Fall einen Ohrwurm, den man nicht mehr loswird. Aber auch das ist eine Form von Wirkung. Und im Theater, diesem Ort der kontrollierten Erschütterung, ist das vielleicht genau das, was man sich heimlich erhofft: dass es einen erwischt. Wieder einmal. Trotz allem.

Mehr über die Autorin auf Seite 6



## Sie möchten wissen, wie die fünf Hit-Arien aus unserem Juli-Programm auf der Skala abschneiden? Eine professionelle Methodik\* berücksichtigt technische Perfektion und emotionale Wirkung. Daraus ergibt sich dieses präzise Ranking

### 1. **Der Hölle Rache** aus *Die Zauberflöte*

Die nächtliche Königin der Koloratur! Diese Arie fordert vom Sopran akrobatische Höchstleistungen bis zum hohen F – eine Everest-Besteigung der Stimmbänder. Mozarts geniale Verknüpfung von mütterlichem Wahnsinn und technischer Virtuosität macht sie zum Goldstandard.

★ Technische Perfektion: 98/100

♥ Emotionale Wirkung: 95/100

### 2. **Nessun dorma** aus *Turandot*

Ah, Puccini! Der Meister der sentimental Überwältigung! Das Crescendo des Kalaf zum finalen »Vincerò!« ist pure theatralische Apotheose. Pavarotti hat bewiesen: Diese Arie kann selbst Fußballstadien in Opernhäuser verwandeln.

★ Technische Perfektion: 85/100

♥ Emotionale Wirkung: 100/100

### 3. **Largo al factotum** aus *Il barbiere di Siviglia*

Figaros Visitenkarte! Rossinis Zungenbrecher-Komposition verlangt vom Bariton die Geschwindigkeit eines Auktionators bei perfekter Diktion. »Figaro qua, Figaro là« – pure musikalische Selbstvermarktung!

★ Technische Perfektion: 92/100

♥ Emotionale Wirkung: 88/100

### 4. **Non più mesta** aus *La Cenerentola*

Eine lehrbuchhafte Synthese Rossinis aus formaler Brillanz und emotionaler Exaltation: grandiose Koloratur, gewürzt mit Angelins gespielter Unschuld.

★ Technische Perfektion: 90/100

♥ Emotionale Wirkung: 82/100

### 5. **Nonnenchor** aus *Casanova*

Strauss und Benatzky erzielen Wirkung durch die kalkulierte Diskrepanz zwischen pseudosakralem Klang und revuehafter Gefälligkeit. Weniger künstlerische Tiefe als vielmehr verlässliche Unterhaltung!

★ Technische Perfektion: 88/100

♥ Emotionale Wirkung: 79/100

\* Dr. J. Evans Pritchard ist eine fiktive Figur aus dem Film *Dead Poets Society*. Mit seinen Lehrmethoden für Poesie lässt sich die Qualität eines Gedichts angeblich mathematisch bestimmen – eine Mischung aus akademischer Überheblichkeit und absurdem Formalismus. Pritchards Text wurde mit der KI Claude erstellt.

## 46 Was man von hier aus sehen kann



**Was man von hier aus sehen kann**, ist einfach der schönste Anblick für alle Theaterschaffenden: volles Haus, glückliche Gesichter und Hunderte Menschen, die zum ersten Mal überhaupt in einem Opernhaus sind – bei Open Opera im Januar 2025. Auch in diesem Sommer lädt die Staatsoper Stuttgart gemeinsam mit der Landesbank Baden-Württemberg (LBBW) erneut zu Open Opera ein: zu einem beliebten Musiktheater-Stück für alle Altersstufen zu günstigen Preisen; Erwachsene zahlen 20 Euro auf allen Plätzen, Kinder und Jugendliche 10 Euro. »Das Stuttgarter Opernhaus ist ein



Foto: Lukas Kündler/romm

offener Ort für alle – und das bereits seit 1912, als das Haus für alle Bürgerinnen und Bürger errichtet wurde«, sagt Intendant Viktor Schoner. »Mehr denn je wollen wir uns der Stadt, dem Land und der Welt gegenüber öffnen. Und Open Opera leistet dazu einen Beitrag.« Seit über 25 Jahren steht die LBBW als starke Partnerin an der Seite der Staatsoper Stuttgart und fühlt sich ihr nachhaltig verbunden. Der Vorverkauf für die **Open Opera *Il barbiere di Siviglia* am 19. Juli** startet am 19. Mai.



**Auf eine Maultasche ...  
... mit Heinz Göhrig,  
Tenor und Kammer-  
sänger der Staats-  
oper Stuttgart**

**Geschmelzt oder in der Brühe?**

Lieber geschmelzt. Mit Zwiebeln und Pilzen.

**Heidelberg oder Stuttgart?**

Als Kurpfälzer natürlich Heidelberg.

**Kessel oder Hang?**

Hang. Wohne ja im Sonnenberg.

**Meistersinger oder Zauberer?**

Zauberer. Petrosilius Zwackelmann! Aber ich liebe Wagner: Mime, David, Steuermann...

**Wagnerianer oder**

**Mozartianer?**

Beides gleichsam.

**Kartoffel mit oder ohne Schale?**

Mit Schale. Bin zu faul zum Schälen.

**Ensemble oder Einzelgänger?**

Eindeutig Ensembletier!

**Premierenfieber oder**

**Premierenfeier?**

Premierenfieber. Und vor jeder Vorstellung auch Lampenfieber!

**Wein oder Bier?**

BIER!

**Bauch oder Kopf?**

Oftmals Bauch.

**Kunst oder Natur?**

In der Freizeit mehr Natur.

**Mitte oder Rand?**

Gern in der Mitte. Aber manches sieht man auch vom Rand gut.

**Abschiedsschmerz oder Lust auf Rente?**

Nach 41 Jahren Theater, davon 38 in Stuttgart: großer Abschiedsschmerz!

**Bühnendeutsch**

**#ToiToiToi**

Theaterleute sind abergläubisch. Auf der Bühne pfeifen, » Macbeth « aussprechen oder Glück wünschen bringen – genau! – Unglück. Die Strategie lautet daher Gegenzauber: » Hals- und Beinbruch! « oder dreimal über die linke Schulter spucken. Wie das klingt? Na so: toi, toi, toi!

**Endlich verständlich**

**Wunderschön tragisch: John Crankos *Onegin***



Schauspielerin Liv Tyler als Tatjana in dem Film *Onegin – Eine Liebe in St. Petersburg*

Briefe:



Duelle:



Drama:

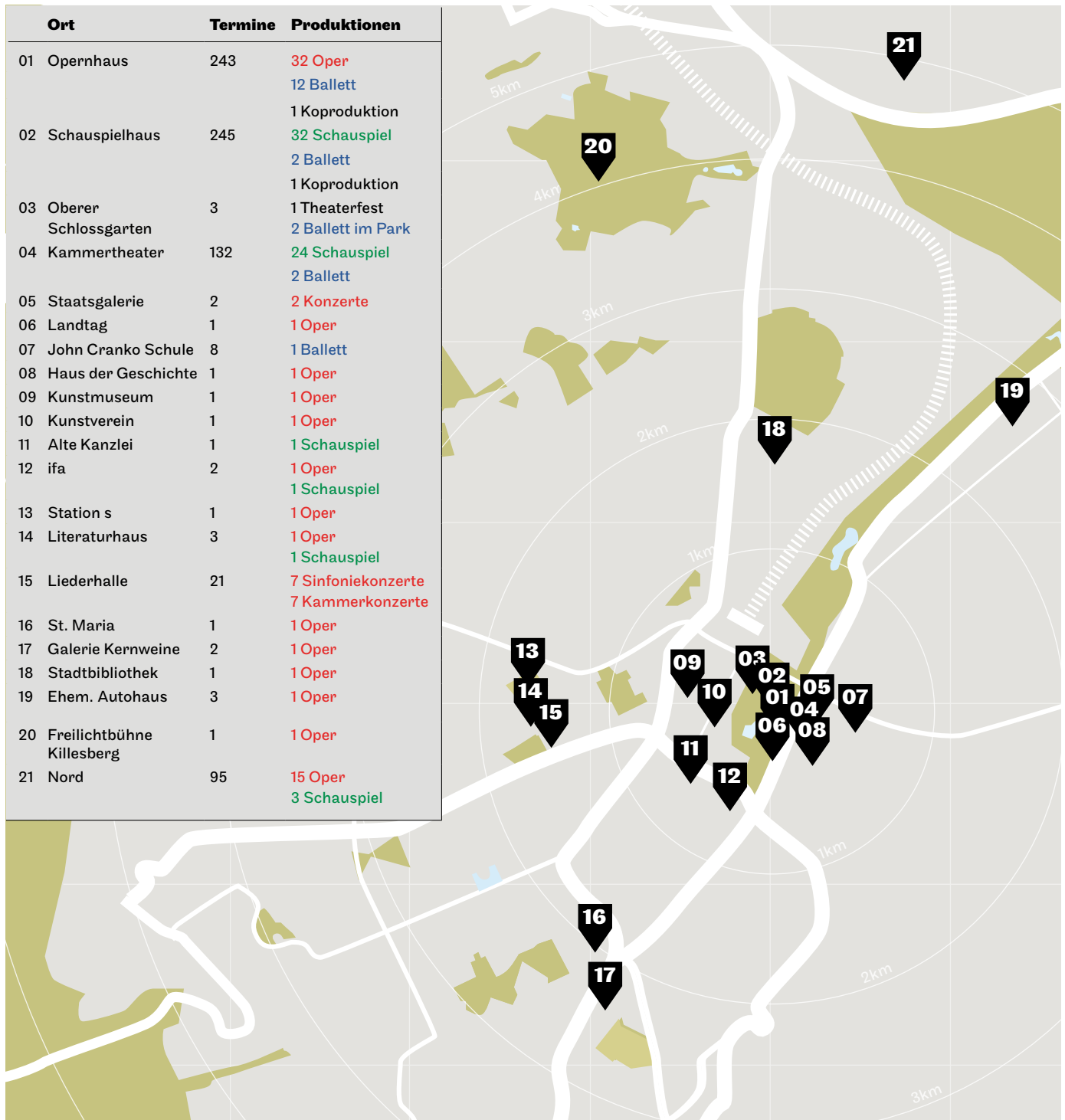


Russland in den 1820ern: Eugen Onegin sieht top aus, hat gerade fett geerbt und findet sich selbst ziemlich toll. Er zieht aufs Land und geht mit seinem Kumpel Lensky auf eine Party. Da verliebt sich das verträumte Dorf-Girl Tatjana in ihn und schreibt ihm einen megaehrlichen Liebesbrief. Problem: Onegin fühlt's null. Statt es nett zu klären, macht er auf extrafies. Auf Tatjanas Geburtstag zerreißt er ihren Brief und schmeißt sich an ihre Schwester Olga ran. Bld nur, dass Lensky mit Olga verlobt ist. Der fühlt sich verarscht und fordert Onegin zum Duell – so regelte man damals Drama. Onegin ist zu stolz für ein Sorry und killt seinen besten Freund. Danach: Schuldgefühle de luxe und Abflug ins Ausland. Jahre später treffen Onegin und Tatjana sich wieder. Tatjana ist jetzt selbstbewusst, stylish, verheiratet. Plötzlich ist Onegin komplett verliebt – und schreibt ihr einen Brief. Tatjana schwankt kurz, bleibt aber stark. Sie zerreißt seinen Brief und wirft Onegin raus. Kein Happy End, keine zweite Chance. Wunderschön tragisch.

## Theatergrafik

## Theater ist: überall

Nicht nur im Schlossgarten wird gespielt – die ganze Stadt ist Bühne der Staatstheater. Alle Zahlen der vorigen Saison 2024/25 auf einen Blick



Nachspielzeit

# Theater ist: Hoffnung

Bevor alles den Bach runterging, hat der Mensch das Theater erfunden – damit wir besser klarkommen, wenn alles den Bach runtergeht



Das etwas Anstrengende am menschlichen Wesen: diese beschissene

Larmoyanz, gepaart mit einer nicht enden wollenden Pubertät des Charakters. Oh, schrecklich, Liebeskummer? Niemals ging es jemandem so schlecht wie mir. »Hast du gehört, der Kollege Hans-Günther und die Kollegin Sieglinde haben eine Affäre!« Mach mich nicht schwach, Ehebruch, das gab es wirklich noch nie in der Geschichte der Menschheit! Diese seltsame, derzeit wieder sehr hippe Kriegsobsession: vom Dreißigjährigen bis zum Ersten und Zweiten Weltkrieg, alles schon gehabt. War scheiße, trotzdem wieder in, leider. Wir werden also alle sterben ;-( Sieht aktuell schwer danach aus, wenn sich die vermaledeite Longevity-Forschung nicht endlich ein bisschen beeilt.

Das ziemlich Schöne am menschlichen Wesen: Kurz bevor der Mensch das Internet erschaffen hat, ist ihm mal eben das Theater in den Sinn gekommen. Geschichten auf der großen Bühne des Lebens erzählen, ums Lagerfeuer tanzen, den Säbelzahntiger mit der Knochenflöte vertreiben: Theater macht das Leben spartenübergreifend leichter. Deshalb keine Panik auf der Titanic. Alles, was wir heute empfinden, hat vor uns schon mal einer gefühlt und daraus ein Drama, eine Tragödie oder ein Libretto geschrieben. Das beruhigt doch ungemein, oder? (Anmerkung der Redaktion: Dass im Weißen Haus ein Tyrann herrscht, der die Weltordnung auf den Kopf stellt und uns Krieg beschert, während er den Friedensnobelpreis erträumt – das hat die Welt tatsächlich noch nie

gesehen. Konnte also kein Theater vorhersehen. Sorry.)

Donald Trump macht Ihnen Angst?

Gehen Sie in *Rigoletto* an der Staatsoper. Sie

halten den Sparhaushalt der Stadt Stuttgart für eine schlampige Variante von *House of Cards*, Stichwort »Haus of Kärtle«? Schauen Sie *Hamlet* am Schauspielhaus. Die Kürzungen im Kultur- und Sozialbereich haben Ihnen einen Hexenschuss eingebracht, weil so viel politisches Dilettieren wehtut? Besuchen Sie eine Vorführung des Stuttgarter Balletts. Friedemann Vogel, Rocio Aleman und die anderen Elfen des hiesigen Ballettwunders haben genügend Rückenmuskeln für die ganze Stadtgesellschaft.

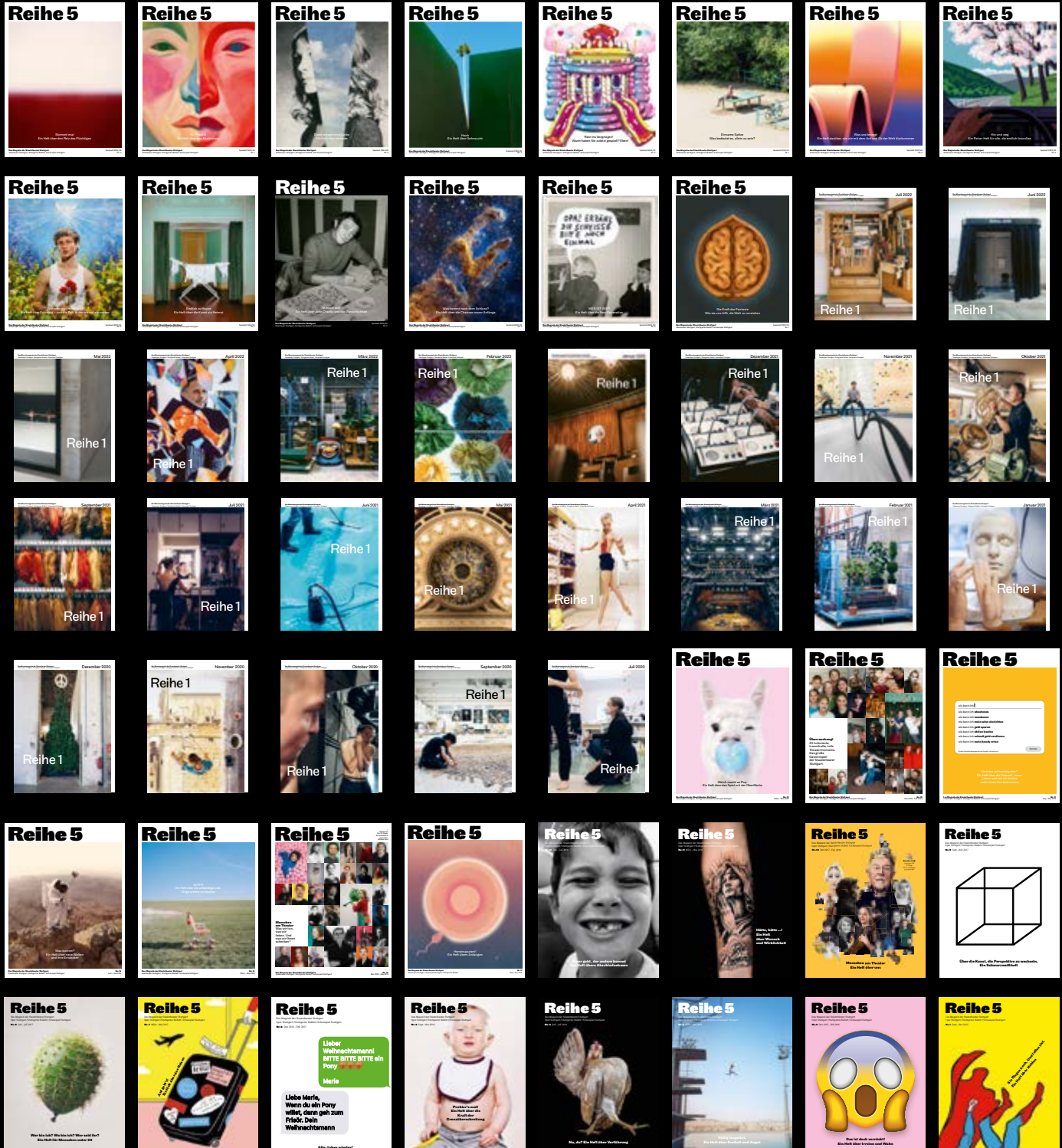
Der Intendant als Intrigant? Anders funktioniert Musiktheater nicht. Wir sind pleite und technisch auf dem Stand der Titanic – drei Meter vor dem Eisberg? Auch Griechenland ging es mal schlecht. Bedenken Sie nur, wie gut heute dort das Wetter ist und wie kaputt die Amphitheater aussehen, als wären sie 2000 Jahre alt!

So traurig die Zeiten sein mögen, und sie sind sehr traurig, auch und gerade in Stuttgart. Theater macht Hoffnung, wie sich bei der Debatte um den Stuttgarter Sparhaushalt herausgestellt hat. Das Theater Rampe, die Staatstheater und alle anderen unverwechselbaren Stuttgarter Kulturinstitutionen haben eine Geschlossenheit in der Auseinandersetzung gezeigt, die sonst nur die Gewerke hinter der Bühne an den Tag legen, wenn es um die heimliche Losung der Welt geht: Der Lappen muss hoch. The show must go on. Es hilft ja alles nichts.

Theater ist: Sichtbarkeit

# Reihe 5

2015 bis 2026



Das Magazin der Staatstheater Stuttgart erschien elf Jahre lang viermal in der Saison; während der Pandemie monatlich als *Reihe 1*

# Drama, Baby!

Stuzubis bis 30 Jahre sehen große Kunst zum kleinen Preis: 50% Ermäßigung auf Tickets im Vorverkauf, an der Abendkasse für nur 10€ im Opernhaus und 7€ im Schauspielhaus auf allen freien Plätzen!

Noch mehr exklusive Angebote gibt's über den Newsletter »Junges Publikum«. Meldet euch an!  
[www.staatstheater-stuttgart.de/newsletter](http://www.staatstheater-stuttgart.de/newsletter)