

ruhr /
triennale
triennale
triennale

Boris Nikitin
Sänger ohne Schatten

Maschinenhalle Zweckel, Gladbeck

Alexander Kluge	
Frau Pichota, eine Reporterin, mit dem Kammersänger B.	4
Ms Pichota, a reporter with the Kammersänger B.	5
Was singt denn da? – Gespräch mit Boris Nikitin	8
What is singing there? – Conversation with Boris Nikitin	14
Thomas Wördehoff	
Der Puls der Nachbarin The neighbour's heartbeat	25
<i>Sänger ohne Schatten</i> / Gesangs-Repertoire	26
Biografien	28

Boris Nikitin: Sänger ohne Schatten

Uraufführung

22. 23. 28. 29. 30. August sowie 5. 6. und 7. September 2014

Maschinenhalle Zweckel, Gladbeck

Zeit — 20.00 / 1 h 50 min / keine Pause

Publikumsgespräch — 29. August:
im Anschluss an die Vorstellung

Eine Produktion der Ruhrtriennale.

Der Premierenempfang wird freundlich unterstützt vom Schweizerischen Generalkonsulat in Frankfurt a. M.

Sänger ohne Schatten

Mit

Karan Armstrong *Sopran*, Yosemite Adjei *Countertenor*,

Christoph Homberger *Tenor*

Stefan Wirth *Klavier*

Konzept und Regie — Boris Nikitin

Bühne — David Hohmann, Boris Nikitin

Kostüme — Anna Sophia Röpcke

Konzeptionelle Mitarbeit, Sound, Licht — Matthias Meppelink

Dramaturgie — Stephan Buchberger

Regieassistentin — Martina Neu

Bühnenbildassistentin — Zahava Rodrigo

Kostümassistentin — Svenja Goettler

Künstlerische Produktionsleitung — Annett Hardegen

Produktionsassistent — Thorsten Sperzel

Technische Produktionsleitung — Peter Bellinghausen

Produktion und Technik — Team der Ruhrtriennale



Christoph Homberger, Yosemite Adjei, Karan Armstrong, August 2014

**Alexander Kluge: Frau Pichota, eine Reporterin,
mit dem Kammersänger B.**

Frau Pichota Herr Kammersänger, Sie sind berühmt für den leidenschaftlichen Ausdruck im ersten Akt. Man hat geschrieben, dass ein Funken der Hoffnung in Ihrem Gesicht stünde. Wie bringen Sie das fertig, wenn Sie als vernünftiger Mensch den grässlichen Ausgang im fünften Akt doch kennen?

Kammersänger Das weiß ich im ersten Akt noch nicht.

Frau Pichota Vom letzten Mal her, Sie spielen das Stück zum 84. Mal?

Kammersänger Ja, es ist ein sehr erfolgreiches Stück.

Frau Pichota Da müssten Sie den schrecklichen Ausgang doch allmählich kennen!

Kammersänger Kenne ich auch. Aber nicht im ersten Akt.

Frau Pichota Aber Sie sind doch nicht dumm!

Kammersänger Die Bezeichnung würde ich mir auch verbitten.

Frau Pichota Dann wissen Sie doch aus den früheren Aufführungen, also um 20.10 h im ersten Akt, was um 22.30 h im fünften Akt passieren wird.

Kammersänger Ja.

Frau Pichota Ja wieso spielen Sie dann »mit einem Funken der Hoffnung im Gesicht«?

Kammersänger Weil ich im ersten Akt den fünften Akt nicht kennen kann.

Frau Pichota Sie meinen, dass die Oper auch ganz anders ausgehen könnte?

Kammersänger Freilich.

Frau Pichota Sie geht doch aber nicht anders aus. 84 Mal schon nicht.

Kammersänger Ja, weil das ein erfolgreiches Stück ist.

Frau Pichota Ja, deshalb 84 Aufführungen. Aber es geht am Ende nicht gut aus.

Kammersänger Sind Sie gegen Erfolg?

Frau Pichota Nein, aber es geht im fünften Akt nicht gut aus.

Kammersänger Könnte doch aber!

**Alexander Kluge: Ms Pichota, a reporter,
with the Kammersänger B.**

Ms Pichota Mr. Kammersänger, you are famous for your passionate expressiveness in the first act. It's been written that a spark of hope is written in your face. How do you succeed at doing that, when as a rational human being you know that things end horrifically in the fifth act?

Kammersänger I don't know that yet in the first Act.

Ms Pichota But of course from the last time, you're performing the work for the 84th time.

Kammersänger Yes, it's been a very successful work.

Ms Pichota So you must know how it ends by now!

Kammersänger I do, but not during the first act.

Ms Pichota But you're not stupid!

Kammersänger I would resent being called that.

Ms Pichota Then you know from the earlier performances at 8.10 pm in the first act what happens at 10:30 pm during the fifth act.

Kammersänger Yes.

Ms Pichota And so why do you perform with a "spark of hope in your face?"

Kammersänger Because in the first act I can't possibly know what happens in the fifth.

Ms Pichota You mean that the opera could end in an entirely different way?

Kammersänger Of course.

Ms Pichota But it doesn't end differently, 84 times in a row.

Kammersänger Yes, because it's a successful production.

Ms Pichota Yes, hence the 84 performances. But it doesn't end well.

Kammersänger Are you against success?

Ms Pichota No, but it doesn't end well in the fifth act.

Kammersänger But it could!





Stefan Wirth, Karan Armstrong, Christoph Homberger, Yosemite Adjei
München, November 2013

Was singt denn da?

Stephan Buchberger im Gespräch mit Boris Nikitin

Der Schweizer Regisseur Boris Nikitin ist seit seinen Erfolgsstücken *Woyzeck* (2007) und *Imitation of Life* (2009) auf zahlreichen Bühnen und Festivals im internationalen Raum präsent. Sein Arbeitsmittelpunkt ist Basel, wo er 2013 als künstlerischer Leiter das Festival *It's the real thing* – Basler Dokumentartheatertage kuratiert hat. Im Rahmen dieses Festivals fand ein Symposium von Theaterschaffenden, Kritikern und Publizisten verschiedener Disziplinen statt, dessen Beiträge in dem von Nikitin mit herausgegebenen Buch *Dokument, Fälschung, Wirklichkeit* (2014) publiziert wurden. Auf Einladung des indischen Raqs Media Collective entwickelte er 2014 mit der Regisseurin Zuleika Chaudhari in New Delhi die Raum-Installation *Also the real thing*. Das Gespräch mit dem Dramaturgen Stephan Buchberger wurde zwei Wochen vor Probenbeginn in Basel geführt, wo Nikitin sich in der Nähe des Wettsteinplatzes mit anderen Kreativen ein Atelier teilt.

Wie bist du auf die Idee gekommen, mit Opernsängern, mit Gesang zu arbeiten?

8 | Ich bin früher öfters mit meiner slowakischen Großmutter in Bratislava in die Oper gegangen. Sie war Chemieprofessorin, hat sich nicht besonders für Musik interessiert, mochte aber das Aristokratische an der Oper. Von alleine hat es mich dort aber nie hingezogen. Entscheidend war mehr eine Phantasie, die ich später immer wieder hatte, als ich während des Studiums meine Art von Theater zu entwickeln begann: Jemand tritt vors Publikum, in Privatkleidung, als Performer, als er selbst, erzählt etwas von sich selbst und fängt plötzlich an, in solch einen Operngesang einzusteigen. Was wäre, wenn da plötzlich diese Künstlichkeit einbricht? Was passiert in der Vorstellung des Zuschauers mit der Person, die vor ihm steht und gerade eben noch wie ein Moderator gesprochen hat? Das war die Phantasie, die ich immer wieder hatte: dass plötzlich diese Stimme auftritt, diese ganz andere Kraft. Was macht das mit dem Raum, was macht das mit dem Verhältnis zwischen Figur, Performer und Zuschauer, was macht das mit der ganzen Versuchsanordnung? Daraus entstand die Lust, einen Theaterabend mit Opernsängern zu erarbeiten.

Nun hat ein Schauspieler ja auch eine Stimme. Viele sind berühmt für ihre Stimmen, als Sprecher oder Synchronstimmen für Filmstars. Wie würdest Du den Unterschied beschreiben zwischen einer Schauspieler-Stimme, und der Stimme eines Sängers oder einer Sängerin?

Meine entscheidenden und prägnanten Arbeiten habe ich mit Performern gemacht, die eine sehr spezielle, keine ausgebildete Stimme haben. Wenn sie sprechen – und bei meinen Stücken heißt das, wenn sie direkt zum Zuschauer sprechen – dann hört man sofort, dass es sich nicht um ausgebildete Schauspieler handelt, und zwar bevor man es sieht. Das hat damit zu tun, dass diese Performer nicht durch eine Sprechtechnik geschützt sind oder sich schützen. Stimmliche Unförmigkeiten und Dissonanzen, die in Schauspielschulen meist wegtrainiert werden, sind absolut da. Dadurch wirken die

Performer-Darsteller als Figuren weniger abgeschlossen, brüchiger und auch weniger eindeutig. Das kann etwas sehr Lustvolles haben, weil es unsere Sehgewohnheiten unterbricht. Als wir in Basel vor einigen Jahren *Woyzeck* gezeigt haben, waren die Zuschauer über den Performer Malte Scholz sehr irritiert und konnten ihn nicht einordnen. Dadurch wurde der ganze Theaterraum verdächtig. Was soll der Typ da? Warum spricht der so? Was geht hier vor? Das hat mit einer speziellen, nicht-geformten Stimme zu tun.

Wie verhält sich das bei Sängern?

Bei Opernsängern ist es das andere Extrem: eine absolut überformte Stimme. Aus der Perspektive eines naturalismusegeprägten Theaters ist diese Art der Stimmlichkeit aber genauso eine Merkwürdigkeit, eine Unterbrechung der Hör- und Sehgewohnheiten. Weil sie nicht versucht, alles klar und plausibel zu machen, sondern sie hat etwas Psychotisches und körperlich Exzessives.

Diese Art von Stimmlichkeit muss man jedesmal von Neuem akzeptieren, wenn man in die Welt der Oper eintritt, in der alle singen.

Ja, auch im Genre der Oper gibt es eine Praxis, die Stimme plausibel machen zu wollen, sie gewissermaßen zu naturalisieren. Ich verstehe die Opernstimme als einen Einbruch von Künstlichkeit in einen Körper. Dadurch wird dieser Körper interessant für Spielformen einer Identität und zugleich auch für Formen der Entgrenzung. Der Operngesang hat ja diese beiden Extreme, das Kraftvolle, Ekstatische und zugleich dieses Gefangensein in einer festen Form. Dieses Kraftfeld, das durch den Sänger gehalten werden muss, das interessiert mich. Und zwar nicht eingebettet in eine Geschichte, die da erzählt werden müsste, sondern als Modus eines körperlichen Zustands und vielleicht sogar des sozialen Seins, der mit dem normalen Sprechen konterkariert wird. Es kommt noch hinzu, dass die Sänger auch sprechen, und man hört sofort, dass sie keine ausgebildeten Sprecher sind, sie haben Akzente, sogar Dialekte. Das vergrößert noch einmal den Kontrast zwischen Singen und Sprechen.

In den Opernlibretti sind die Geschichten häufig ein Vorwand für Situationen, in denen sich diese Stimme so aussingen kann, dass sie in mich als Zuhörer gewissermaßen eindringt. Das ist doch der Moment, auf den ich als passionierter Opernzuschauer warte. Die Entgrenzung ergreift mich selbst, und ich empfinde fast eine Einheit dieser Stimme mit meinem eigenen Körper, ich werde sozusagen selbst zum Sänger. Welche Verbindung haben Stimme und Körper für Dich?

Mir fällt es in der Oper oft schwer, genau zuzuhören. Der Sinn dieses ganzen Drumherums, der Bühne, der Kostüme usw. ist für mich meistens nicht klar. Das verdeckt eher diesen singenden, produzierenden Körper und macht ihn zu eindeutig. Gibt es vielleicht eine andere, neue Form der Identität? Wenn bei uns Yosemeh Adjei als ghane-sisch-bayerischer Countertenor in Privatkleidung den König von Persien singt und sich für den Zuschauer diese verschiedenen Facetten allmählich zu synchronisieren beginnen, entsteht ein ziemlich beispielloses Identitätsangebot, eine Potentialität, die Möglichkeit des Anderen.

Was bedeutet der Titel ›Sänger ohne Schatten‹?

Der Titel zitiert Richard Strauss' Oper *Frau ohne Schatten* und verweist auf das romantische Motiv des Schillerns zwischen Realität und Scheinrealität, zwischen Realismus und Illusion. Ein Thema, das in meinen performativ-dokumentarischen Arbeiten schon lange eine große Rolle spielt. Bei uns treten die Sänger ja erst einmal als sie selbst auf. Sie kommen scheinbar in ihrer Privatkleidung auf die Bühne, erzählen und singen. Ich kann also die Körper als solche wahrnehmen und die Sänger als Sänger, und nicht als Person, die eine Figur spielt. Das ist zunächst eine ästhetische Reduktion auf das Wesentliche, wenn man so will auf das Pure. Auch der Raum, der ja nichts anderes darstellt als eine einfache Blackbox oder Probebühne, enthält diesen Gestus des Enthüllens. Aber dieser dokumentarische Gestus ist zwiespältig. Mir persönlich macht es immer Freude, diesen Enthüllungs-Gestus als potentiellen Verhüllungs-Gestus zu sehen. Es ist eine andere Form der Verkleidung, bei der wir uns jedoch bis zu einem gewissen Grad antrainiert haben, sie als authentisch wahrzunehmen. Wahrhaftigkeit ist für mich immer verdächtig, sie ist immer auch eine inszenierte Wahrhaftigkeit. Ich persönlich sehe das Pure als eine perfidere Variante des Illusionstheaters an. Letztlich entscheidet der Zuschauer, ob er etwas als wahrhaftig ansieht oder nicht.

Wie ist es zur aktuellen Besetzung gekommen? Welche Rolle haben dabei die Stimmen gespielt?

Ich war auf der Suche nach einer Konstellation von Charakteren. Ich habe Sänger gesucht, die für ein solches Projekt offen sind. Christoph Homberger hatte ich schon zwei-, dreimal auf der Bühne gesehen und wusste, dass er bereit ist, seinen Körper und seine Stimme als Material zu verstehen. Die Idee, Karan Armstrong zu fragen, hat er gehabt. Ich wollte eine Sängerin haben, deren Stimme nicht mehr auf dem Markt ist, um damit eine andere Reibungsfläche mit dem Thema Stimme zu haben. Jetzt haben wir auf der Bühne einen 40-jährigen Countertenor, dessen Karrierebeginn noch nicht so lange her ist, dann einen 50-jährigen Tenor, der sich entschieden hat, demnächst aufzuhören und dazu eine 70-jährige Sopranistin, die schon länger nicht mehr auftritt. Das sind sehr individuelle Stimmen, zwar geformt, aber die Form bricht sich an den jeweiligen Körperkonstitutionen, am Alter, an der stimmlichen Disposition, der Übung. Das bedeutet eine andere Anstrengung. Es geht um den Versuch, einen Klang herzustellen, mit dem Stimmapparat, den man hat, der aber vielleicht diese Funktion schon nicht mehr ganz erfüllt oder noch nicht vollkommen.

Dabei spielt auch die Persönlichkeit der Sängerin oder des Sängers eine Rolle.

Nicht zuletzt wird die Illusion von Persönlichkeit dadurch überhaupt erst erzeugt. Durch diese andere Form des Umgangs mit dem Material, durch das Biografische und durch den Gestus des performativen, dokumentarischen Understatements: »hallo zusammen, das sind einfach wir, und wir erzählen jetzt einfach mal, und dann singen wir noch ein bisschen.« Von diesem Nullpunkt zwischen Publikum und Darstellern aus kann man den Raum, die Körper, die Stimmen erproben, erobern oder füllen und damit auf eine Ebene geraten, auf der plötzlich etwas ganz anderes passiert.

Das unterläuft ja auch die Erwartungshaltung des Zuschauers.

Absolut. Ich finde es wichtig, diese Erwartung als Teil eines Aufführungsprozesses wahrzunehmen. Das ist im Übrigen eines der größten Geschenke, das ein Publikum einer Aufführung geben kann: Erwartung. Das sind Erinnerungen, das sind Gewohnheiten, Normen, Vereinbarungen etc. Damit kann ich als Regisseur arbeiten. Vielleicht ist Inszenieren in erster Linie so etwas wie das zeit-räumliche Verwalten von Erwartungen.

Es ist noch eine vierte Person auf der Bühne: der Pianist Stefan Wirth. Inwieweit spielt das musikalische Material eine Rolle?

Das musikalische Material ist einerseits an die Biografien der Sänger gekoppelt, d.h. es besteht aus ihrem musikalischen Repertoire und teilweise aus Ideen, die Stefan Wirth mitgebracht hat. Das ist Material, das man erst einmal gemeinsam sammelt und auswählt. Bei den Texten sind das biografische Geschichten und Gedanken, die wir ebenfalls gesammelt haben. Sie stammen hauptsächlich von den Sängern, aber teilweise auch von mir oder von anderen Teammitgliedern. Das ergibt einen Pool von musikalischem und textlichem Material. Der könnte natürlich auch anders aussehen, andere Sänger würden anderes Material mitbringen. Da ist eine lockere Zufälligkeit drin, die ich mag.

Musikalisch greifen wir im Wesentlichen auf das klassische, bekannte Opernrepertoire zurück. Was bedeutet das für Dich?

Ein Repertoire, gerade bei einer dokumentarischen Arbeit, ist etwas, das man eigentlich aus dem Archiv, aus etwas schon Bestehendem hervorholt und dann bis zu einem gewissen Punkt reanimiert. Das Archiv ist aber nicht nur ein abstraktes Repertoire, sondern auch der konkrete Gedächtnis- und Erinnerungsraum der Zuschauer. Selbst wenn man nicht Operngänger ist, wird man das eine oder andere Musikstück kennen. Es wird also etwas live reanimiert, das bereits in der Erinnerung der einen oder anderen Zuschauerin einen Platz hatte. Ich glaube Heiner Müller hat das als »Reanimation der Toten« bezeichnet.

Es gibt eine Filmszene von Alexander Kluge: Eine junge, sehr hübsche Nonne ist verstorben und liegt im Totenhemd aufgebahrt in einem Raum. Ein junger Mönch hält die Totenwache. Während er neben der Toten sitzt, verliebt er sich in sie. Schließlich schläft er mit ihr, woraufhin die Nonne wieder zum Leben erwacht.

Ja, in der dokumentarischen Geste ist dieses Wiederbeleben von Toten enthalten. Sie hat noch eine weitere Ebene, wenn der Sänger seine eigene Geschichte, sein eigenes Repertoire reanimiert. Es kommt zum Kurzschluss zwischen ihm als lebender Person und ihm als bereits historischer oder toter Person. Er wird in diesem Moment zu einem lebenden Toten. Er wird zu einer Doppelsexistenz, zum Doppelgänger seiner selbst, z.B. in den Szenen, in denen Karan Armstrong oder Yosemite Adjei Rollen, die sie mal gesungen haben, wiederaufführen, und dabei nicht nur diese Rolle reanimieren, sondern sich selbst, wie sie diese Rolle einmal gespielt haben. Es entsteht eine Überblendung der realen Person mit einer fiktiven Figur. Die Person auf der Bühne wird





Karan Armstrong, Christoph Homberger, August 2014

mehrschichtig und gleichzeitig bewegt sie sich durch eine Art Totenhaus. Als Zuschauer ist man Teil dieses Totenhauses, in dem sich alles in jeder Sekunde aktualisiert. Das führt uns wieder zum Titel zurück, bei dem man vielleicht an Vampire denkt, an die Untoten, die keinen Schatten werfen. Und darin steckt natürlich auch diese Doppelgänger-Thematik, die Projektion, zwei Ebenen von Identität, die immer schon da sind.

Welche Funktion hat der Raum, und was geschieht mit ihm?

Für mich ist die Frage nach der Rahmung immer zentral. Sie bestimmt das Verhältnis von Zuschauererwartung, Raum und Darsteller. Und sie schafft die Bedingungen für die Wahrnehmung eines Abends. Der Raum ist auch ein Doppelgänger. Er ist die Imitation einer Blackbox, also einer klassischen Off-Bühne, in der man normalerweise experimentelles Theater zu sehen bekommt. Er ist ein äußerst aufwändiges Zitat. Und doch ein realer Raum. Er ist ein Doppelgänger seiner selbst. Wir haben sozusagen unser eigenes Festspielhaus gebaut. Das hat eine angenehme Absurdität. Und letztlich ist dieses Festspielhaus eine Bühne in einer Bühne. Die Rahmung ändert sich im Verlauf des Abends.

Sobald ein Sänger ein Mikro benutzt, verändert sich das Wesen seiner Stimme. Sie verliert ihre Identität und wird ihrerseits zum Material.

Das Mikrofon ist einerseits ein Mittel, mit der Stimme zu spielen, sie zu verändern. Aber es ist auch ein Mittel der Verdopplung, da der Operngesang selbst ja schon eine Art von Verstärkungstechnik ist. Mit dem Mikrofon wird ein weiterer akustischer Raum geöffnet, der sich abtrennt vom Körper, der nicht mehr nur aus dem Körper kommt, sondern aus dem Raum und sich anders zum Körper verhält. Es geht auch darum, in der Wahrnehmung der Zuschauer mit der Identität der Person auf der Bühne zu spielen. Identität bildet sich ja – verkürzt gesagt – durch die Synchronisation von Audio und Vision. In dem Moment, in dem der Körper vor mir spricht und ich die Stimme aus seinem Mund höre, entsteht eine Identität. Wenn er spricht und die Stimme ist z.B. zeitlich versetzt zu hören, weiss man nicht, wer spricht oder wer da vor einem steht. Man ist verunsichert. Georg Büchners »Was spricht da?« ist vielleicht die zentrale Frage in meinen Arbeiten.

Was spricht bzw. singt in der Stimme der Sänger?

Es ist ein extremes menschliches Potential. Es erinnert mich an Bilder von Francis Bacon, wenn dieser Körper des Sängers so etwas Groteskes bekommt, wie wir das teilweise in Proben erlebt haben. Die Begegnung und Nähe zu diesem körperlich-stimmlichen Ausdruck ist ja durchaus eine starke Erfahrung. Es gab Proben, da fühlte ich mich hinterher, als hätte ich drei Stunden lang den *Schrei* von Munch angestarrt. Da schleicht sich etwas ein, was über das uns gewohnte Soziale hinaus geht. Das ist für mich die Zone des Möglichen im Theater. Die suche ich.

What is singing there?

Stephan Buchberger in conversation with Boris Nikitin

The work of Swiss director Boris Nikitin has been featured on numerous stages and at several festivals around the world since his successes *Woyzeck* (2007) and *Imitation of Life* (2009). He is primarily based in Basel, where he curated the festival *It's the real thing – Basler Dokumentartheatertage* as artistic director in 2013. In the framework of this festival, a conference was also held featuring directors, critics, and writers in several fields, whose contributions were published in the book *Dokument, Fälschung, Wirklichkeit* (2014), co-edited by Nikitin. Upon invitation of the Raqs Media Collective, in 2014 he developed the spatial installation *Also the real thing* with the director Zuleika Chaudhari in New Delhi. This conversation with dramaturge Stephan Buchberger was held two weeks before rehearsals began in Basel, where Nikitin shares a studio near Wettsteinplatz.

How did you come to work with opera singers, with voices?

I used to go to the opera often with my grandmother in Bratislava. She was a chemistry professor, not particularly interested in the music, but she liked opera's aristocratic element. But it was never an attraction for me on my own. The decisive thing here was a fantasy that I later repeatedly had during my studies when I began developing my own kind of theater: somebody appears before an audience in their street clothing as a performer, as himself, says something about himself and suddenly begins singing in an operatic style. What would it be like if suddenly this artificiality set in? What happens in the imagination of a spectator to the individual standing before him who had just been speaking like a TV-host? That was the fantasy I repeatedly had: that suddenly this voice appears, this entirely different force. What does this do to the space, what happens to the relationship between the figure, the performer, and the spectator, what happens to the entire arrangement? This brought about my desire to create an evening for the theater featuring opera singers.

But actors also have voices. Indeed, many actors are famous for their voices, as the dubbing voices for film stars. How would you describe the difference between an actor's voice and a singer's voice?

I created my decisive, key works not working with actors, but with performers who have a very particular kind of voice, that is, not a trained one. When they speak – and in my work this means speaking directly to the spectator – then it's immediately audible that they aren't trained actors, even before it becomes visible. This has to do with the fact that the performers aren't protected or rather don't protect themselves with a vocal technique. The vocal unshapeliness and dissonance that's trained out of actor's voices are clearly present here. In so doing, the performers seem less closed, frailer, and thus

less clear. That can be something pleasurable, because it interrupts our visual habits. When we presented *Woyzeck* a few years ago in Basel, the spectators were quite disturbed by the performer Malte Scholz, because they weren't able to categorize him. This made the entire theater space suspicious. What's this guy doing? Why does he speak that way? What's going on? That has to do with his special, unformed voice.

What's it like when it comes to the singers?

Among opera singers, it's the other extreme: they have a totally over-formed voice. From the perspective of a theater shaped by naturalism, this kind of voice is just as much an oddity, an interruption of our listening and visual habits. Because it doesn't try to make everything clear and plausible, but has something psychotic and physically excessive about it.

This form of vocality has to be accepted each time anew whenever we enter the world of opera, where everyone sings.

Yes, in the opera genre there is a practice of wanting to make the voice plausible, naturalizing it in a certain sense. I understand the opera voice as the sudden irruption of artificiality into a body. In so doing, the body becomes interesting for forms of playing with identity, and at the same time for forms of removing limits. The opera voice has both extremes, on the one hand the powerful, the ecstatic, and at the same this being imprisoned in a fixed form. This force field that has to be negotiated by a singer, that's what interested me. And not embedded in a story that has to be told, but as the mode of physical or social being that is opposed to normal speech. On top of that, the singers also speak, and it's immediately clear that they aren't trained speakers, they have accents, and even speak in dialect. That once again enlarges the contrast between singing and speaking.

In opera libretti, the stories are often an excuse for creating situations in which the voice can sing in such a way that it penetrates me as a listener. That's the moment opera lovers are waiting for. The removal of all limitations takes hold of me, and I feel a unity of the voice with my own body, I become, as it were, myself a singer. What is the link between the voice and the body for you?

It's often difficult for me to listen carefully in the opera. The meaning of all the things around it, the stage, the costumes, etc, is usually not clear to me. It all tends to hide form of identity? When Yosemite Adjei sings the role of the King of Persia as a Ghanaian Bavarian countertenor wearing street clothing and all these various facets gradually begin to synchronize, the result is a quite unparalleled range of identities, a potentiality, the possibility of the other.

What does the title mean, 'Sänger ohne Schatten' (Singers without Shadows)?

The title quotes Richard Strauss' opera *Frau ohne Schatten* (Woman without a Shadow), and refers to the romantic motif of a play between reality and apparent reality, between realism and illusion, a subject that has been important in my performative, documentary

works for some time now. In our work, the singers appear first of all as themselves. They come on stage wearing their own clothes, start talking and then begin to sing. So we perceive the bodies as such, and the singers as singers, and not as a person playing a different character. That's first of all an aesthetic reduction to the essential, if you will, to the pure. The space, too, which represents nothing other but a simple black box or a rehearsal stage, also contains this gesture of revelation. But this documentary gesture is ambiguous. For me, personally, it's always a pleasure to see this gesture of revelation as a potential gesture of disguise. It's a different form of costume that we've trained ourselves to perceive as authentic to a certain degree. Truthfulness, for me, is always something suspicious, it's always also a form of staged truthfulness. As I see it, the pure is an even more perfidious variant of the theater of illusion. In the end, the spectators decide whether they consider something truthful or not.

How did you arrive at the current casting? What role did the voices play?

I was looking for a constellation of personalities, so I sought out singers who would be open to such a project. I'd already seen Christoph Homberger two or three times on stage, and so I knew that he's ready to see his body and his voice as material. It was his idea to ask Karan Armstrong. I wanted to have a singer whose voice is no longer on the market, to provide us with a different source of friction with the subject. So now we have on stage a forty-year-old countertenor, whose career began not too long ago, a fifty-year-old tenor who has decided to stop singing in public soon, and a seventy-year-old soprano who stopped singing professionally a number of years ago. These are very individual voices: although formed in a certain way, the form is breaking in the face of their respective physical constitution, their age, their vocal disposition, their use. This means a different kind of effort is involved. It's about attempting to generate a sound with the vocal apparatus that one has but that perhaps is no longer exactly up to the job, or at least not in a perfect way.

So the personality of the singers is also important.

The illusion of "personality" is in fact generated by that very thing. Through this very form of approaching the material, the biographical, and the gesture of the performative, documentary understatement. "Hey, guys, it's just us, and we're going to talk for a while, and then sing a little." With this starting point between the audience and the actor, the space, the body, and the voices can be tried out, conquered, or filled out, thus arriving at a place where something entirely different happens.

That undermines the expectations of the spectator.

Absolutely. I think it's important to see these expectations as part of a performance process. Incidentally, that's one of the greatest gifts that an audience can bring to a performance: expectation. That includes memories, habits, norms, agreements, etc. As a director, that offers me something to work with. Perhaps staging is first and foremost something like managing expectations in space and in time.

There's a fourth person on stage as well, the pianist Stefan Wirth. To what extent does the musical material play a role?

On the one hand, the musical material is linked to the biographies of the singers, that is, it consists of their musical repertoire, and in part of ideas that Stefan Wirth brought with him. It's material that first gets collected and selected. The texts used are biographical narratives, thoughts and stories that we also collected. They come primarily from the singers, but also from me or from the other team members. This results in a pool of musical and textual material. Things would be different with other singers, who would bring different material. There's a loose randomness that I like.

Musically speaking, you work primarily with the classical, well-known opera repertoire. What does this mean for you?

A repertoire, especially in a documentary work, is something taken from the archive, something taken from the already existing and then reanimated up to a certain point. The archive, however, is not just an abstract repertoire, but a concrete space of memory for the spectators. Even those who aren't operagoers will be familiar with some of the music. In this way, something live is reanimated that already had a place in the memory of some of the spectators. I think it was Heiner Müller that called this "reanimating the dead."

There's a scene in a film by Alexander Kluge: a young, very pretty nun has died and is laid out in a room wearing a burial cloth. A young monk keeps wake. While sitting next to the corpse, he falls in love with her, and finally sleeps with her. Suddenly, the nun comes back to life.

Yes, the documentary gesture contains this reanimation of the dead. It has yet another level when the singer reanimates his or her own story, his own repertoire. This results in a short-circuit between him as a living person and an already historical or dead person. He becomes in that very moment the living dead. He becomes a double existence, the doppelgänger of himself, for example, in the scenes in which Karan Armstrong or Yosemeh Adjei play roles that they have performed previously, and thus not only reanimate the role, but themselves as well, the way they once played the role. What takes place is thus a blending of the real person with the fictional character. The person on stage becomes multi-layered and at the same time moves through a sort of house of death. The spectators become part of this house of death, where in every second everything is updated. That brings us back to the title, where we think of vampires, the undead who have no shadows. And that also includes the subject of doppelgängers, projection, two layers of identity that are always already there.

What is the function of space in your work, and what happens to it?

For me, the question of framing is always central. It defines the relationship of spectator expectations, the space, and the performers. And it creates the conditions for the way an evening is perceived. The space is also a doppelgänger. It is the imitation of a black box,

that is, a classical off-theater where experimental work is usually performed. It's a highly elaborate quotation, and yet, a real space as well. It's the doppelganger of itself. In a sense, we've built our own festival theater. That has an absurdity all its own. And ultimately, this festival theater is a stage within a stage. The frame changes over the course of the evening.

As soon as a singer uses a microphone, the essence of his voice changes. It loses its identity and becomes for its part material.

The microphone, on the one hand, is a means of playing with the voice, of changing it. But it is also a means of doubling, for the opera voice itself is also a technique of amplification. With the microphone, an additional acoustic space is opened that separates from the body, that no longer comes from the body, but from the space, and has a different relationship to the body. It's also about playing with the identity of the person on stage in the perception of the spectators. Identity is formed, to put it briefly, in the synchronization of sound and vision. In the very moment when a body speaks before me and I hear a voice emerging from the mouth, an identity emerges. When he speaks and the voice is heard with a temporal lag, we don't know who's speaking or who's standing there before us, and we are unsettled. Georg Büchner's "Who's speaking?" is perhaps the central issue in my work.

What speaks or sings in the singers voice?

It's an extremely human potential: it reminds me of pictures by Francis Bacon, where the body of the singer takes on something grotesque. That is what we experienced sometimes at rehearsals. The encounter and the proximity to this form of physical-vocal expression is quite a powerful experience. At some rehearsals, afterwards I felt like I'd been staring at Munch's *The Scream* for three hours. Something creeps in that goes beyond the social that we are accustomed to. For me, that's the zone of the potential in theater, that's what I'm looking for.

Translation by Brian Currid.



Yosemeh Adjei, August 2014

Durch die Presse versorgt, wusste man, dass in jedem Falle Großes zu erwarten war. Edita Gruberova würde zweifellos brillieren. Doch es kam schließlich ganz anders. Denn da war jener Moment. Es war der Moment, der Kenner und Banausen sprachlos werden lässt. Der Moment, in dem ein ganzes Publikum baff vor Staunen nach vorne kippt, wo der Atem aussetzt, wo man den Puls der Nachbarin hört – zwölf Minuten erstarrte Fassungslosigkeit. Und was anschließend folgte, das war keine Geste, kein Opernritual – sondern physische Notwendigkeit. Wie nach einer zu üppig bemessenen Transfusion musste sich ein Teil der klanglichen Abfüllung in wilden Begeigerungsschreien Bahn verschaffen.

Der Dramaturg Thomas Wördehoff über die Sängerin Edita Gruberova
in einer Aufführung der *Ariadne auf Naxos* von Richard Strauss

From the press, we already knew that something great was to be expected. Edita Gruberova would undoubtedly shine brightly. But in the end, things were quite different than expected. For it was that moment, the moment that leaves everyone speechless, connoisseurs and philistines alike. The moment in which an entire audience leans forward in marvel, when you can hear the pulse of the person next to you, twelve minutes of frozen bewilderment. What then followed, that wasn't a gesture, it was a physical necessity. As if following an excessive transfusion, a part of the acoustic filling had to break out in wild screams of enthusiasm.

Dramaturge Thomas Wördehoff about singer Edita Gruberova
in a performance of *Ariadne auf Naxos* by Richard Strauss

Sänger ohne Schatten / Gesangs-Repertoire

Material aus:

Ludwig van Beethoven — *Fidelio* op. 72

Johann Sebastian Bach — *Matthäus-Passion* BWV 244

Giacomo Puccini — *Tosca*

Richard Strauss — *Der Rosenkavalier*

Jaques Offenbach — *Les Contes d'Hoffmann*

Alban Berg — *Wozzeck* op.7

Georg Friedrich Händel — *Siroe, re di persia* HWV 24

Wolfgang Amadeus Mozart — *Così fan tutte* KV 588

Richard Wagner — *Tristan und Isolde*

Karol Szymanowski — *Lieder eines verliebten Muezzins* op. 42

Franz Schubert — *Schwanengesang* D 957



Christoph Homberger, Karan Armstrong, August 2014

Biografien

Der Altus **Yosemeh Adjei**, geboren in Nürnberg, spielt zunächst Trompete im WDR Rundfunkorchester, bevor er bei Kai Wessel an der Musikhochschule Köln Gesang studiert. Sein Konzertdebüt gibt er mit der musica antiqua unter der Leitung von Reinhard Goebel. Er singt mit Orchestern wie collegium cartusianum, Capella Istropolitana, Polnische Kammerphilharmonie, Gächinger Kantorei, WDR Rundfunkorchester und Potsdamer Kammerakademie. Adjei gastiert u. a. an der Philharmonie Köln, am Festspielhaus Baden Baden, beim Festival für Alte Musik Brügge, Musikfestival »La folle journées« in Nantes, MDR Musiksommer. Als Opernsänger macht er sich vor allem mit Werken Händels einen Namen: Er singt mit dem Orchester La Stagione Frankfurt *Athalia* bei den Händel Festspielen Halle, 2007 folgt *Julius Cäsar* bei den Göttinger Händel Festspielen und 2009 die Titelpartie in *Ezio* bei den Schwetzingen Festspielen. Adjei singt auch Partien des zeitgenössischen Opernrepertoires: Artemis in Hans Werner Henzes Oper *Phaedra*, Apollo in Brittens *Tod in Venedig*, Amphione in Hölszkys *Hybris* sowie Oberon in Brittens *Sommernachtstraum*. In der Saison 2010/11 debütiert Adjei als Antippo in *Der geduldige Sokrates* am Staatstheater am Gärtnerplatz und als Bajazet in *Tamerlano* beim Schwetzingen Winter. Bei der Ruhrtriennale 2012 singt er in Heiner Goebbels Inszenierung von John Cages *Europas 1&2*.

Karan Armstrong ist eine der profiliertesten und angesehensten Opernsängerinnen unserer Zeit. Geboren in Montana, USA, erwirbt sie zunächst ihren Abschluss als Pianistin und studiert anschließend Gesang bei Lotte Lehmann, Fritz Zweig, Tilly de Garno und Dean Verhines. Sie beginnt ihre Karriere an der

Metropolitan Opera New York und später der New York City Opera und singt anschließend an den großen Häusern der Vereinigten Staaten in Houston, San Francisco, Santa Fe, Pittsburgh, San Diego, Cincinnati und Baltimore. Mit ihrer ersten Darstellung der Salome in Straßburg beginnt 1974 ihre europäische Karriere. Melisande, Katja Kabanova, Emilia Marty in *Die Sache Makropoulos*, Marie in *Wozzeck* und die Lulu zählen zu ihren berühmtesten Rollen, die sie in Opernhäusern von Stuttgart bis Paris, Wien bis Berlin, Los Angeles, London und Tokyo singt. Zudem singt sie Rollen aus allen Fächern wie Violetta und Mimi, Elsa und Sieglinde, Leonore im *Fidelio* und die Cassandra in *Les Troyens*, aber auch die Marschallin in *Der Rosenkavalier*. An der Finnischen Nationaloper ist sie regelmäßig die Brünnhilde in *Der Ring des Nibelungen*.

Unter den vielen Uraufführungen, die Karan Armstrong bestreitet, finden sich z. B. *Lou Salomé* von Giuseppe Sinopoli, *Un Re in ascolto* von Luciano Berio und *Desdemona und ihre Schwestern* von Siegfried Matthus. Während ihrer ganzen Karriere ist sie auch als Konzertsängerin tätig und macht zahlreiche Rundfunk-, Fernseh- und Schallplattenaufnahmen.

Mit der Spielzeit 2001/2002 erweitert sie ihr Repertoire mit Rollen wie Begbick in *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, Kabanicha, Herodias und Klytemnestra in Strauss' *Elektra*. Mit enormem Erfolg singt sie die Kostelnica in *Jenůfa* an der Komischen Oper Berlin in einer Produktion von Willy Decker, dirigiert von Kirill Petrenko. Zuletzt trat sie als Queen of the hearts in Unsuk Chin's *Alice in Wonderland* am Grand Théâtre in Genf auf.

Christoph Homberger wird in Zürich geboren. Nach seiner Gesangsbildung bei Ruth Rohner und Gösta Winbergh beginnt er eine erfolgreiche Laufbahn als Oratorien- und Konzertsänger. Seine zahlreichen Konzerte führen

ihn als Solist an die größten Konzerthäuser der Welt, wie die Tonhalle Zürich, das Concertgebouw in Amsterdam, die Carnegie Hall New York, den Musikverein Wien, die Wigmore Hall London, und die Salle Pleyel Paris.

Seit 1989 arbeitet Homberger regelmäßig mit international bedeutenden Regisseuren, Theatermachern und Musikern in enger und produktiver Zusammenarbeit. Christoph Marthaler, Herbert Wernicke, Hans Neuenfels, Claus Peymann, Mauricio Kagel, Frank Castorf und Johan Simons prägen ihn nachhaltig. Mit zahlreichen Aufführungen ist er an vielen großen Theatern und Opernhäusern wie der Volksbühne Berlin, dem Schauspielhaus Zürich, der Opera Bastille Paris, der Staatsoper Hannover sowie dem Teatro La Fenice in Venedig zu Gast und bei vielen bedeutenden Festivals eingeladen, so zum Beispiel bei den Wiener Festwochen, dem Berliner Theatertreffen, den Bregenzer Festspielen und den Salzburger Festspielen. Bei der Ruhrtriennale war Christoph Homberger bereits 2006 bei *Das Leben ein Traum zu sehen* und 2007 als musikalischer Leiter an *Merlin oder Das wüste Land* beteiligt. Zunehmend widmet er sich außergewöhnlichen und experimentellen Musiktheater-Projekten und entwickelt Rollen, die Musik und Theater, Gesang und Schauspiel auf einzigartige Weise verbinden. Sehr erfolgreich ist seine musikalische Arbeit mit Schauspielern, bei der er für die Bearbeitung der Musik wie auch für die Stimmbildung und musikalische Einstudierung verantwortlich ist. In Kursen für Profis und Studenten gibt Christoph Homberger sein umfangreiches Können weiter.

Stefan Wirth ist ein ausgesprochen vielseitiger Musiker und Komponist. Er ist als Pianist zeitgenössischer Musik aktiv und spielt als festes Mitglied im Collegium Novum Zürich sowie im Ensemble Contrechamps (Genf). Mit Heinz Holliger konzertiert er als Solist beim

Orchestra della Svizzera Italiana und bei den Ittinger Pfingstkonzerten, mit Pierre Boulez erarbeitet er 2013 dessen 2. Klaviersonate. Auch ist er Mitglied des Gershwin Piano Quartet, mit dem er auf vielen bedeutenden Festivals wie dem Schleswig-Holstein Musikfestival, den Schwetzingen Festspielen, beim Mozarteo Brasileiro Sao Paolo, dem Rheingau Musikfestival, dem Menuhin Festival Gstaad und dem Klavierfestival Ruhr auftritt.

Stefan Wirth erhält seine kompositorische Ausbildung vornehmlich in den USA, wo er u.a. bei Michael Gandolfi und P.Q. Phan studiert. Für die Teilnahme an den Tanglewood Sommerkursen, wo er mit George Benjamin arbeitet, wird ihm die ›Leonard Bernstein Fellowship‹ verliehen. Auch studiert er bei Oliver Knussen und Colin Matthews an der ›Britten-Pears-School‹ in Aldeburgh / England. Er erhält u.a. Aufträge vom Collegium Novum Zürich, dem Münchener Kammerorchester, dem Ensemble Makrokosmos, dem Ensemble ö!, der Camerata Variabile, dem Berner Kammerorchester, dem Ensemble Aequatuor sowie vom WDR für die Wittener Tage für neue Kammermusik, von Radio Deutschlandfunk, den Weimarer Liedertagen, dem Lucerne Festival und 2006 und 2007 von der Ruhrtriennale. Zwei Mal werden Werke von Stefan Wirth in die ›Grammont Sélection‹ aufgenommen, auf der jeweils die besten Schweizer Ur-aufführungen eines Jahres vereinigt werden. Als Pianist, Komponist und Arrangeur arbeitet er für verschiedene Musiktheater-Produktionen mit Regisseuren wie Christoph Marthaler und Frank Castorf zusammen.

Der in Basel geborene Theatermacher und Kurator **Boris Nikitin** studiert von 2002–2008 Angewandte Theaterwissenschaft in Gießen. Dort realisiert er unter anderem das Festival diskurs 05 und die Stücke *Woyzeck* und *F wie Fälschung*. Beide Stücke wurden 2009 zum

Theater Festival Impulse in NRW eingeladen, *F wie Fälschung* erhielt den Dietmar-N.-Schmidt-Preis, *Woyzeck* im selben Jahr den Jury-Preis des Festivals 100° in Berlin. Seit 2009 inszeniert Boris Nikitin Projekte in der freien Szene ebenso wie im Stadttheater, unter anderem an der Kaserne Basel, dem HAU in Berlin, dem Theater in der Gessnerallee Zürich, am Theater Freiburg und dem Schauspielhaus Graz, seine Produktionen sind international auf Tour. 2012 erarbeitet er zusammen mit der Gemeinde der Mormonen in Freiburg das Projekt *How to win friends & influence people*. Im April 2013 findet der von ihm organisierte und kuratierte Themenschwerpunkt *It's The Real Thing* – Basler Dokumentartheatertage statt. Zuletzt hatte *Sei Nicht Du Selbst!* beim Steirischen Herbst Graz als Koproduktion mit dem Schauspielhaus Graz Premiere und war inzwischen auch im Ringlokschuppen Mülheim zu sehen. Auf Einladung des Raqs Media Collective entwickelt er 2014 für die Indian Art Fair in New Delhi zusammen mit der Regisseurin Zuleika Chaudhari die Raum-Installation *Also the real thing*.

David Hohmann studiert zunächst freie Kunst in der Bühnenbildklasse der Hochschule für bildende Künste in Hamburg, wo er 2003 sein Diplom mit Auszeichnung abschließt. Nach einem festen Engagement als Bühnenbildassistent an den Münchner Kammerspielen arbeitet er seit 2005 als freiberuflicher Bühnenbildner für Schauspiel- und Opernproduktionen, unter anderem mit den Regisseuren Roland Schwab, Yona Kim, Alexander Riemenschneider und Frank Behnke. Mit Alexander Riemenschneider entsteht 2007 die Adaption des Romans *Der Schaum der Tage* von Boris Vian, die am St. Pauli-Theater uraufgeführt und anschließend auf internationalen Festivals gezeigt wird. 2010 erarbeitet David Hohmann mit Roland Schwab in Passau *Der Gefangene* von

Dallapiccola und 2011 *Luci mie traditrici* von Salvatore Sciarrino. 2013 entwickelt er das Bühnenbild zu Richard Wagners *Parsifal* am Staatstheater Braunschweig, im gleichen Jahr erhält er für *Die Firma dankt* im Theater Kontraste in Hamburg den Rolf Mares-Preis in der Kategorie Herausragendes Bühnenbild.

Anna Sophia Röpcke lebt in Hamburg und studiert dort bis 2010 Kostümbild. Von 2007 bis 2011 arbeitet sie intensiv mit der Regisseurin Anne Sophie Domenz zusammen und entwirft Kostüme für viele Schauspielproduktionen an Staatstheatern u.a. in Weimar, Göttingen und Hamburg.

Mit Domenz zusammen arbeitet sie in der Gruppe Rrreaktor, für deren Schauspielprojekte sie jeweils Kostüme und Ausstattung entwirft und herstellt. Mit der Performancegruppe Dam'n it Janet! produziert sie regelmäßig multimediale Werke. Nach Kostümassistenten u.a. bei Bernd Skodzig und Moidele Bickel realisiert sie 2013 die Kostüme für Marcel Schwalds Produktion *enfants terribles*, die u.a. an der Kaserne Basel und in der Roten Fabrik Zürich gezeigt wird. Außerdem verantwortet sie das Kostümbild für die Multimediaproduktion *Parzival* von Ulla Bay Kronenberger am Theater Ansbach. Anfang 2014 erarbeitet sie als Bühnenbildnerin die Ausstattung für *Kuss* von Guillermo Calderon am Düsseldorfer Schauspielhaus.

Matthias Meppelink wird 1982 im Nordwesten Deutschlands geboren. Von 2003 bis 2008 studiert er am Institut für Angewandte Theaterwissenschaft in Gießen. Seit dem Studium ist er als Musiker und Dramaturg sowie Raum- und Lichtkünstler in verschiedenen Konstellationen für Bühne und Film tätig. Er ist Gründungsmitglied der Performancegruppe Monster Truck, mit der er seit 2005 in ganz Deutschland Produktionen zeigt. Mit Cecilie Ullerup

Schmidt entwarf er in 2012 die Performance-Trilogie *Schützen* (#1: *Ready Aim*, #2 *Fire*, #3 *Release*). Eine intensive Zusammenarbeit verbindet Meppelink mit Boris Nikitin, mit dem seit 2007 zahlreiche Arbeiten entstanden sind, unter anderem *Imitation of Life* (2009), *Universal Export* (2011), *Bartleby. Oder Sicherheit ist ein Gefühl.* (2012) und *How To Win Friends And Influence People* (2013). Zudem arbeitet er regelmäßig mit Susanne Zaun und Marcel Schwald zusammen. Die gemeinsamen Arbeiten touren international. Seit 2008 lebt er in Berlin.

Stephan Buchberger, geboren in Frankfurt am Main, ist zunächst Buchhändler, studiert nach dem Abitur auf dem Abendgymnasium Germanistik und Theaterwissenschaft und arbeitet als Assistent von Christof Nel, Michael Simon und Peter Mußbach. Seit 1990 arbeitet er mit Heiner Goebbels zusammen, als Assistent, Dramaturg und Regie-Mitarbeiter in vielen Produktionen wie z.B. *Surrogate Cities* (1994), *Schwarz auf Weiß* (1996), *Eislermaterial* (1998), *Max Black* (1998), *Landschaft mit entfernten Verwandten* (2002) und *Eraritjaritjaka* (2004). Seit 1994 ist Buchberger freischaffender Dramaturg und Produktionsleiter unter anderen für die Junge Deutsche Philharmonie, Ensemble Modern, Ensemble musikFabrik, Berliner Philharmoniker. Regelmäßig ist er zu Gast bei internationalen Festivals wie Wiener Festwochen, Holland Festival, Festival d'Automne Paris, Edinburgh Festival, Lincoln Center Festival New York.

2005 bis 2011 ist er künstlerischer Produktionsleiter beim Ensemble Modern und arbeitet mit Steve Reich & Beryl Korot, Olga Neuwirth, Benedict Mason, Peter Eötvös, George Benjamin und anderen. Unter der künstlerischen Leitung von Heiner Goebbels ist Stephan Buchberger Musikdramaturg der Ruhrtriennale von 2012 bis 2014. In

dieser Funktion ist er als Produktionsdramaturg 2012 an *Europas 1&2* von John Cage, *Prometheus* von Lemi Ponifasio / Carl Orff und Robert Wilsons Performance von John Cages *Lecture on Nothing* beteiligt, 2013 an Helmut Lachenmanns *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* in der Inszenierung von Robert Wilson.



HEB AB MIT KONZERTANTER OPER.

SAISON 2014 | 15

Prokofjews »Die Verlobung im Kloster«, Steffanis »Niobe« und
Bernsteins »A quiet place« mit u. a. Valery Gergiev,
Philippe Jaroussky, Kent Nagano und Ensemble Modern.



KONZERTHAUS
DORTMUND

CASPAR LUDWIG
OPLÄNDER STIFTUNG
Wissenschaft. Bildung. Kultur. Sport.



Kulturstiftung Dortmund
Eine Initiative der Dortmunder Wirtschaft



Wann ist ein Geldinstitut
gut für Deutschland?

Wenn sein Engagement für
die Kultur so vielfältig ist, wie
seine Regionen selbst.



Sparkassen fördern Kunst und Kultur im ganzen Land. Kunst und Kultur setzen schöpferische Kräfte frei, öffnen Geist und Sinne für Überliefertes und Ungewöhnliches. Mit jährlichen Zuwendungen über 42 Mio. Euro sind die Sparkassen in Nordrhein-Westfalen einer der größten Kulturförderer der Region. Das ist gut für den Einzelnen und gut für die Gesellschaft. www.gut-fuer-deutschland.de

**Projektförderer der
Ruhrtriennale 2014**
Die Sparkassen in NRW.

Sparkassen. Gut für NRW.



Peter Józsa · Bechstein Klavierabend

So 21. September 2014, 19.00 Uhr

Johann Sebastian Bach Partita Nr. 4 D-Dur

Hans Werner Henze „Une Petite Phrase“ aus „La Mano Sinistra“

Franz Liszt „Ave Maria“, Ballade Nr. 2, 4. Mephisto-Walzer

Béla Bartók Suite für Klavier

Ermöglicht durch die Sparkasse Duisburg



delian::quartett · Stella Doufexis

So 19. Oktober 2014, 19.00 Uhr

Johann Sebastian Bach Contrapuncti Nr. 1, 4, 9 und 18 aus „Die Kunst der Fuge“

Christian Jost Auftragskomposition zu E. E. Cummings' „in spite of everything“ URAUFFÜHRUNG

Claudio Monteverdi/Stefano Pierini Lettera amorosa

Johannes Brahms/Aribert Reimann Fünf Lieder der Ophelia

Dmitri Schostakowitsch Theater-Suite für Streichquartett

Robert Schumann/Aribert Reimann Sechs Gesänge



Fauré Quartett

So 09. November 2014, 19.00 Uhr

„Sehnsucht“

Volker David Kirchner Klavierquartett Nr. 3 „Der große Tango“

(dem Fauré Quartett gewidmet)

Ludwig van Beethoven Klavierquartett Es-Dur

Richard Strauss Klavierquartett c-Moll

Ermöglicht durch dem Mercator Verlag



Kolja Blacher „Von Bach bis Berio“

So 18. Januar 2015, 19.00 Uhr

Boris Blacher Sonate für Violine solo op. 40

Johann Sebastian Bach Partiten Nr. 2 und Nr. 3

Béla Bartók „Tempo di ciaccona“ aus der Sonate für Violine solo

Luciano Berio Sequenza VIII

Kolja Blacher Violine - Artist in Residence -

Das Projekt „Artist in Residence“ wird gefördert von Evonik



Anna Malikova & Friends

So 22. Februar 2015, 19.00 Uhr

Franz Schubert Quintett für Klavier, Violine, Viola,

Violoncello und Kontrabass „Forellenquintett“

Johann Nepomuk Hummel Septett für Klavier, Flöte, Oboe,

Horn, Viola, Violoncello und Kontrabass

Anna Malikova Klavier

Mitglieder der Duisburger Philharmoniker

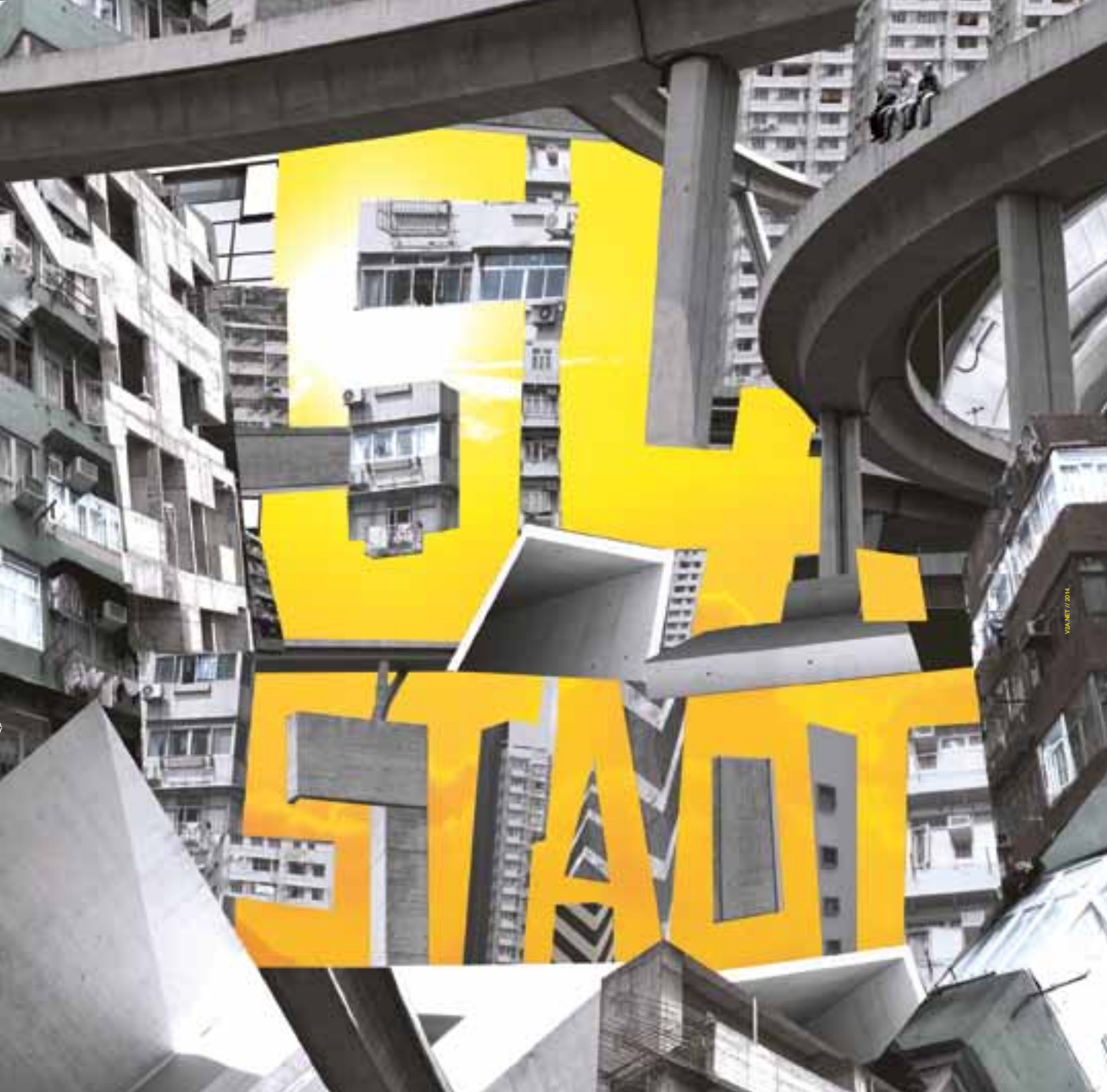
Ermöglicht durch KROHNE

Karten: 10 - 22 €. erm. 5,50 - 11,50

Tel: 0203 / 3009 - 100 oder 0203 / 5706 - 850

www.duisburger-philharmoniker.de





www.st/2014

**EINE THEATERTOUR VON KAIKOLLEKTIV // LIGNA
INVISIBLE PLAYGROUND // COPY & WASTE
12. / 13. / 14. SEPTEMBER 2014 // DAS ENDE DER
ZUKUNFT // PASST AUF, WOVON IHR TRÄUMT!**

PRODUZIERT VON



IN KOOPERATION MIT



theater.oberhausen

GEFÖRDERT VON

Ministerium für Familie, Kinder,
Jugend, Kultur und Sport
des Landes Nordrhein-Westfalen



IM FONDS DOPPELPASS DER



Team der Ruhrtriennale 2014

Intendanz / Geschäftsführung — Heiner Goebbels, Lukas Crepaz, Sabine Krüger, Matthias Mohr, Dr. Martin Reulecke; **Sponsoring / Fundraising** — Susanne Schuran / **Dramaturgie** — Marietta Piekenbrock, Stephan Buchberger, Matthias Mohr, Dorothea Neweling, Caroline Damaschke; **No Education** — Cathrin Rose, Elisa Kühnl, Meriel Brütting / **Künstlerisches Betriebsbüro / Produktionsbüro** — Tillmann Wiegand, Stephanie Funk, Katharina Heib, André Schallenberg, Christiane Schmitz, Monique Stolz **Marketing** — Martin Obermayr, Franca Lohmann, Anna Winkler, Lara Czichowski; **Grafik** — Jenny Schwarze, Moritz Kappen / **Presse** — Hendrik von Boxberg, Sarah Kaes, Sarah Beer, Antje Sterner / **Technik / Ausstattung** — Dieter Reeps, Kirsten Ballhorn, Carina Baring, Julia Behrent, Peter Bellinghausen, Imed Ben Abdallah, Holger Braun, Georg Bugiel, Christian Buhr, Tina Carstens, Andreas Dietmann, Ingo Fey, Harald Frings, Patrick Fuchs, Stefan Holtz, Georg Kolacki, Benjamin Koziol, Stefanie Kusenberg, Bernd Lucke, Tanja Martin, Britta Mertens, Anne Prietzsch, Martin Rudolph, Dieter Schliermann, Mareike Schneider, Darko Šošić, Erik Trupin, Anke Wolter, Benjamin zur Heide / **Kostüm / Maske** — Jan Meier, Dorothee Meyer, Cristina Nyffeler, Brigitte Olbrisch, Sybille Ridder / **Verwaltung** — Uwe Peters, Tanja Alstede, Amer Alhamoui, Sylvia Budek, Fatima Derhai-Unger, Renate Ingenwerth, Alexandra Kühntoph, Franz-Josef Lortz, Cornelia Nerenberg-Hellmann, Natalja Riffel, Annika Rötzel, Julia Schmidt, Michael Turrek; **Ticketing** — Ulrike Graf, Anja Nole, Pouneh Golabian, Lars Riedel / **Veranstaltungsorganisation** — Claudia Klein, Eileen Berger / **Auszubildende** — Katharina Haus, Stephanie Lüdtke, Felicia Moldenhauer, Lisa Fumega Rodrigues, Nina Sabath

Team Sänger ohne Schatten Kostüm — Anna Blume / **Maske** — Kerstin Zühlke / **Technik** — Dimitar Evtimov, Patrick Fuchs, Wenzel Hahn, Jan Köster, Damian Lang, Sebastian Nehm, Rainer Nilius, Adam Petrenko, Barbara Li Sanli, Darko Šošić, Daniel Teusner / **Vorderhaus** — Ana Paula Pires-Rodrigues, Mario Büscher, Eva Kohnke, Dinah Bronner, Kudzai Chenjerai, Kerstin Orłowski, Franka Henn, Katrin Cuber, Anna Lena Dieberg, Thorsten Göttke, Jan Nappert, Ina Pins & Kathrin Schweding / **Marketing** — Pinar Yildirim, Thomas Bosse, Laura Grüning, Julia Dammer, Mara Döhmen, Daria Jelonek / **Ticketing** — **Kassenkräfte** — Kristina Ahrens Fulya Atalay, Philipp Goldt, Sascha Hahn, Annika Hornkamp, Anna Lichy, Nina Möller, Lisa-Marie Reingruber, Tim Schwermer, Hannah Witte

Impressum

Textnachweis — Alexander Kluge, aus: *Die Macht der Gefühle*, Frankfurt am Main 1984; Das Interview mit Boris Nikitin ist ein Originalbeitrag; Thomas Wördehoff, aus: *Die Arie auf Naxos führte zum Orkan*, zit. nach: Erika Fischer-Lichte u.a. (Hg.): *Wege der Wahrnehmung*, Theater der Zeit 2006, S. 100 / **Übersetzungen** — Brian Currid / **Bildnachweis** — David Hohmann, Martina Neu

Herausgeber — Kultur Ruhr GmbH, Leithestraße 35, 45886 Gelsenkirchen

Geschäftsführung — Heiner Goebbels, Lukas Crepaz

Redaktion — Stephan Buchberger / **Redaktionsschluss** — 18. Juli 2014, Änderungen vorbehalten.

Art Direktion — aokimatsumoto.com / **Grafik** — Moritz Kappen / **Druck** — DruckVerlag Kettler, Bönen

Ministerium für Familie, Kinder,
Jugend, Kultur und Sport
des Landes Nordrhein-Westfalen



Regionalverband Ruhr



EUROPÄISCHE UNION
Investition in unsere Zukunft
Europäischer Fonds
für regionale Entwicklung



Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

Schweizerisches Generalkonsulat in Frankfurt am Main