

Anfassen erlaubt?

Unterricht mit Intimitätskoordination
an Musikhochschulen Seite 1–2

Cecrops-Projekt Nürnberg

Kompetenzentwicklung von angehenden
Opernsängerinnen und -sängern Seite 2–3

Gut zu sich sein trotz Stress

Musikhochschule Detmold baut Angebot der
Professur für Musikergesundheit aus Seite 23

Studien-Orte

Detmold, Dresden, Essen, Frankfurt, Hannover,
Köln, Leipzig, Lübeck, Mainz, Mannheim, München,
Osnabrück, Rostock, Trossingen, Weimar, Würz-
burg, Österreich Seiten 4–23

Personalia

Der Hochschul-Ticker: Wer macht was und wo
an Deutschlands Musikhochschulen Seite 24



„Ich darf Sie doch anfassen?“

Unterricht mit Intimitätskoordination an Musikhochschulen · Von Antje Kirschning

Mit vielfältigen Veranstaltungen und Angeboten unter dem Motto „KUNST. MACHT. MENSCHLICHKEIT.“ haben die 24 staatlichen Musikhochschulen am 27. November ein Zeichen gegen Diskriminierung und Machtmisbrauch gesetzt. Anlässlich dieses Aktionstages gibt Antje Kirschning, Frauen- und Gleichstellungsbeauftragte der Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin und Sprecherin der bukof-Kommission Künstlerische Hochschulen einen Einblick in das wichtige Thema Intimitätskoordination.

Der Unterricht und Proben an Musikhochschulen sind besonders anfällig für Grenzüberschreitungen – insbesondere bei der szenischen Darstellung von Intimität, Nacktheit, verschiedenen Ausprägungen von Sexualität und sexualisierter Gewalt. Dennoch fehlen bislang Lehrformate, in denen Studierende ihre persönlichen Grenzen ausloten können. Die jungen Darstellenden, die exzellent singen und schauspielen sollen, müssen zusätzlich überlegen, wie sie sexuelle Handlungen und sexualisierte Gewalt auf der Bühne darstellen können, ohne körperliche oder seelische Grenzen zu überschreiten. Dabei sind die hoch emotionalen und oft existentiellen Inhalte in Lied- und Operntexten eine Herausforderung. Wenn im Rahmen des Studiums sexuelle, erotische, gewaltvolle und/oder rassistische Handlungen künstlerisch dargestellt werden müssen oder entsprechende Inhalte Teil der künstlerisch-praktischen Ausbildung sind, haben Lehrende eine besondere Verantwortung. Vor der Darstellung oder Behandlung solcher Inhalte sollten sie die Studierenden umfassend informieren und ihre ausdrückliche und freiwillige Zustimmung einholen. Allen Beteiligten muss erlaubt werden, ihre Zustimmung jederzeit zu widerrufen. Zusätzlich sollten Reflexionsgespräche angeboten werden, um die Auswirkungen der dargestellten Inhalte zu besprechen. Bei der Auseinandersetzung mit dem traditionellen Repertoire ist es wichtig, dass Hochschulen ihre Fürsorgepflicht als Ausbildungsinstitute ernst nehmen und Studierenden ermöglichen, auch stereotype Rollenbilder und strukturelle Machtverhältnisse kritisch zu reflektieren. Studierende sollten diese Themen in einem geschützten Rahmen angstfrei besprechen und immer wieder trainieren können.

Grenzüberschreitungen

Die Sopranistin Felicia Brembeck, die in Berlin und Leipzig Operngesang studiert hat, meint im Nachhinein, dass sie mit großer Lust am Ausprobieren in die Ausbildung gestartet sei, rückblickend jedoch mehr Schutz gebraucht hätte. Sie sei mit der Einstellung ins Studium gekommen, dass man sich da nicht so anstellen darf und Grenzüberschreitungen zum Beruf gehören. In jeder einzelnen Produktion habe sie mindestens eine Szene erlebt, die eigentlich in den Bereich der Intimitätskoordination gefallen wäre (Schors 2024). Dieses individuelle Resümee wird gestützt von Ergebnissen verschiedener Studien. Der Bundesverband Schauspiel e.V. (BFFS) hat 2022 eine Studie zu „Erfahrungen von Schauspieler:innen mit Nacktheit und simuliertem Sex“ durchgeführt. Danach hat der Großteil der befragten Schauspieler:innen bereits während der Ausbildung und auch im Beruf mehrfach Grenzverletzungen, sexuelle Belästigung oder sexualisierte Gewalt erfahren. Die große Mehrheit der Befragten bemängelt, dass es während der Ausbildung keine Fortbildung zu diesen Themen gab, nämlich 84 Prozent.

Die Frauen- und Gleichstellungsbeauftragten an künstlerischen Hochschulen fordern seit 2023 mehrsprachige, verpflichtende und unbenotete Seminare zum professionellen Umgang mit Nähe und Distanz. Studierende sollten von Intimitätskoordinator:innen verbale und nonverbale Umgangsformen erlernen und einüben: „Das Training beinhaltet, die eigenen Grenzen wahrzunehmen und gegenüber anderen zu behaupten – idealerweise auch gegenüber Respektpersonen. Wichtig ist ebenso, die Grenzen des Gegenübers zu erkennen und zu respektieren und Einvernehmen zum Beispiel über die Darstellung von Intimität auf der Bühne herzustellen.“ (bukof 2023)

Auch viele Studierende wünschen sich genau dies. 30 Studierendenvertretungen aus Deutschland, Österreich und der Schweiz haben Ende 2023 „Forderungen zur Prävention und Intervention von übergriffigem, unangemessenem und missbräuchlichem Verhalten an Musikhochschulen“ veröffentlicht. Sie fordern unter anderem professionelle Unter-

stützung durch Intimitätskoordinator:innen. Viel zu oft noch werden übergriffige Verhaltensweisen als Einzelfälle dargestellt, anstatt Grenzüberschreitungen als strukturelles Problem anzuerkennen.

„... oder rufen Sie dann gleich die Polizei?“

Eine Studentin erzählt, dies habe ihre Hauptfachlehrkraft zu Beginn des gemeinsamen Unterrichts gesagt. Die Hochschulleitung wolle neuerdings, dass über Anfassen im Unterricht gesprochen wird. Hiermit hole sie sich nun das Einverständnis ab. Was läuft hier schief?

Diese Lehrperson hat offenbar nicht verstanden, dass sie sich per se in einer machtvoller Position befindet und besonders sensibel und verantwortungsvoll mit dieser Macht umgehen muss. Sie stellt eine rhetorische Frage und scheint sich von dem Anliegen sogar abgrenzen zu wollen und es ins Lächerliche zu ziehen. Würde sie es ernst meinen, müsste sie die Gründe für sachdienliches Anfassen im Unterricht vorab benennen und Alternativen anbieten. Erst nach ausdrücklicher Zustimmung, die selbstverständlich widerrufen werden darf, dürfte sie fortfahren.

Dieses Verhalten deutet auf große Verunsicherung hin, die die Lehrkraft überspielt. Manche Lehrende sagen, bei ihnen habe sich noch nie jemand beschwert. Doch aus dem Umstand, dass keine Beschwerden vorliegen zu schließen, dass alles perfekt laufen würde, greift natürlich zu kurz. Im Gegenteil: Wenn ab und an jemand seine Grenze aufzeigt und sich traut, ein „Stop“ zu setzen, ist dies ein Zeichen dafür, dass ein Vertrauensverhältnis besteht. Denn etwa als Sänger:in eine Probe zu unterbrechen oder Bedenken zu äußern, ist in der Regel nicht vorgesehen. Die Angst, als zickig, divenhaft oder unflexibel zu gelten, lässt viele Studierende verstummen und so manche Grenzen verschieben. Lehrende können sich also glücklich schätzen, wenn ihre Studierenden sich trauen, „Nein“ zu sagen. Das ist ein Beleg für ihr Vertrauen, deshalb nicht schlechter behandelt oder anderen gegenüber benachteiligt zu werden.

Sensible Arbeitsvorgänge

Der Deutsche Kulturrat legte 2024 eine Positionierung zum wertschätzenden Arbeiten und respektvollen Miteinander im Kunst-, Kultur- und Medienbereich vor. Er geht darin auch auf Musikhochschulen ein.

„In Proben- und Übungsprozessen, in der Lehre, auf und hinter der Bühne sowie am Set wird häufig auf engem Raum zusammengearbeitet. Berührungen können zum Alltag gehören. Ist körperlicher Kontakt notwendig, muss dieser in beiderseitigem Konsens erfolgen und verlangt besondere Sensibilität. Vor allem im Bereich der Darstellenden Künste können beispielsweise Intimitätskoordinator:innen zwischen der Vision der Regisseur:innen und dem Schutzbedürfnis der darstellenden Personen vermitteln. Dazu ist es wichtig, insbesondere in sensiblen Arbeitsvorgängen, in denen beispielsweise grenzüberschreitende Szenen dargestellt werden, auf gegenseitige Einvernehmlichkeit zu achten.“

Da an den Musikhochschulen die Kulturschaffenden von Morgen ausgebildet werden, ist eine enge Verzahnung geboten. Intimitäts-sensibel ausgebildete Absolvent:innen könnten die darstellenden Kunstbranchen insgesamt reformieren.

Die Zeiten, in denen Aufforderungen wie „jetzt macht einfach mal“ bei Nacktheit, Küsse und Sex-Szenen gezwungenermaßen nachgekommen und improvisiert werden musste, sind vorbei. Durch die #MeToo-Bewegung entwickelte sich ein Problembeusstein und daraus entstand in der Regiearbeit beim Theater und Film der neue Beruf der Intimitätskoordination. Sie sorgt dafür, dass trotz Machtdynamiken persönliche Grenzen zu jedem Zeitpunkt einer Produktion gewahrt bleiben. Wenn also intime Szenen, die beispielsweise Sexualität, Liebe, Gewalt, Sterben oder Geburten darstellen, erarbeitet werden, choreographieren sie diese in Absprache mit der Regie und allen Beteiligten. Die Frage, was intim ist, kann jede und jeder nur für sich selbst beantworten. In der Regel wird es intim, wenn man sich körperlich nahekommt oder wenn ▶

Weiter auf Seite 2

Das Nürnberger Cecrops-Projekt

Kompetenzentwicklung von angehenden Opernsängerinnen und -sängern

Didaktisch-pädagogische fachliche Heranführung oder ein beherzter Sprung in unbekannte Gewässer? Diese Frage kondensiert das in diesem Beitrag vorgestellte und diskutierte Projekt, wobei die Antwort lautet: „idealerweise sowohl als auch!“

Viele universitäre Fächer, so auch das Studium des Operngesangs, wurden im Laufe der vergangenen Jahrzehnte immer spezifischer in Teil-Disziplinen unterteilt, die in den Hochschulen jeweils von eigenen Professuren vertreten werden. So gibt es beispielsweise an der Hochschule für Musik in Nürnberg, neben den „eigentlichen“ Gesangs-Professuren, zum Beispiel die ergänzenden Fachbereiche Oratorium, Lied und alte Musik. Diese Fächer müssen von den Studierenden nach einem festgelegten System – entsprechend jeweils definiert-geforderten Credit-Points – belegt werden. Es ergibt sich daraus ein additiver, mitunter konkurrierender Wissenserwerb, sowohl was theoretische als auch was gesangstechnische Aspekte anbelangt, was dann einerseits individuell von den Studierenden integriert werden muss. Andererseits gilt es daraus – nach innen wie nach außen hin – attraktive Projekte in und für die diesbezüglich unter der Leitung von Präsident Prof. Rainer Kotzian hochengagierte Hochschule für Musik Nürnberg zu machen. Was die Studierenden anbelangt, steht dem theoretischen Idealfall einer breit angelegten musikalisch-gesangstechnischen Kompetenz der nicht seltene Fall gegenüber, in dem hinter dem Hauptfach und der angestrebten Karriere alles andere zurückzustehen hat. Die Nebenfächer, etwa Musikgeschichte, Musiktheorie, Didaktik et cetera bleiben dann mitunter in einem Bereich, der eher weniger einer im universitären Kontext angestrebten wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit den betreffenden Inhalten entspricht. Letzteres lässt sich im Fach Operngesang am Stellenwert der „Alten Musik“ explizieren: Es gibt nicht allzu viele Studierende, die darin einen für sich vielversprechenden Karriereweg sehen. Mehrheitlich wird dieser Bereich entsprechend der

Studienordnung absolviert und die theoretischen Inhalte anhand von vorgefertigten Manuskripten ökonomisch-prüfungsbezogen abgearbeitet. Das ist für alle Beteiligten gleichzeitig pragmatisch und dennoch bedauerlich. Engagierte Projekte scheitern oft daran, dass die vorgeschriebenen Credit-Punkte nach Bologna-Reform im Regelbetrieb relativ zeit- und energie-ökonomisch zu bekommen sind, was Studierende dazu verleitet, ihren Horizont nur entsprechend limitiert zu erweitern. Ein alternativer, herausfordernder, allerdings auch mit allen sich daraus ergebenden Konsequenzen zunächst kaum kalkulierbarer Zugang zu den hier skizzierten Inhalten und Realitäten ergab sich im Nürnberger Cecrops-Projekt. Gesangsstudierende stehen vor dem Dilemma, dass es mit Blick auf ihre Karriere primär darum gehen muss, sich das auf den Bühnen und in Wettbewerben geforderte Repertoire anzueignen. Entsprechend haben es Hochschulprojekte, die jenseits dieses Bereiches angesiedelt sind und „musikalische Schätze“ heben wollen, schwer. So gesehen war es von Professor Iríde Martínez einerseits mutig und andererseits geschickt, auf eine der üblicherweise mit kleinerer Besetzung an Hochschulen aufführbaren Opern zurückzugreifen. In Kooperation mit Professor Hartwig Groth, bei dem die originalen Noten* und daraus von ihm erstellte spielbare Exzerpte knapp 10 Jahren auf dem Schreibtisch gelegen hatten, wurde ein Werk in den Mittelpunkt gestellt, dass historisch und überlieferungstechnisch bemerkenswert ist. Es handelt sich um die von Johann Wolfgang Franck in Ansbach komponierte Oper: „Die drey Töchter Cecrops“, ein seit mehr als 300 Jahren nicht mehr produziertes Werk, von dem keine Einspielung vorliegt. Also: ein Abenteuer für alle Beteiligten!

Historische Hintergründe

Johann Wolfgang Franck (1644–ca. 1710)* war von 1673 bis 1679 als Hofkapellmeister unter Markgraf

Johann Friedrich in Ansbach tätig. Nachdem er seine Frau (zu Unrecht) verdächtigt hatte fremdzugehen, ermordete er deren vermeintlichen Liebhaber und floh nach Hamburg. Dort arbeitete er als Komponist und Kapellmeister an der Oper am Gänsemarkt bis zu deren vorübergehenden Schließung und zudem als Musikdirektor am Dom. Seine Oper „Cara Mustapha“ (1686) gilt heute als „größte Leistung der frühen Hamburger Oper“ und markiert zudem den Höhepunkt von Francks Opernschaffen. 1687 verließ Franck Hamburg. 1690 tritt er als Konzertveranstalter und Komponist in London auf, wo sich aber seit dem neuen Jahrhundert seine Spuren verlieren.

„Die drey Töchter Cecrops“ erklang 1679 zuerst in Ansbach zu Ehren eines besonderen festlichen Anlasses, eines „Kindbettvorgangs“, also der Geburt des potentiellen Thronfolgers. Cecrops ist die erste deutschsprachige Oper, die vollständig erhalten ist. Das Libretto des unbekannten Dichters (diskutiert wird Maria Aurora von Königsmarck) geht von Ovids Metamorphosen aus, wobei die Geschichte des mythischen ersten Königs von Athen dann aber sehr frei behandelt wurde. Zur Gewährleistung des komischen Elements sind Dienerfiguren Pandrose und Sylvander eingefügt, zudem wurde der Streit zwischen Venus und Vesta als Prolog hinzugedichtet. Neben der Ansbacher Fassung existiert noch eine „Hamburger Fassung“ die an der Oper am Gänsemarkt aufgeführt wurde. In dieser gekürzten Fassung wurden aus den in Ansbach eher lustigen Philomene und Sylvander deutlich ernstere Figuren („Sylvander, ein vornehmer Diener“).

Francks Cecrops ist facettenreich. So werden die Figuren durch ihre Sprachmuster charakterisiert, wobei sich deren Affekte in den metrischen Mustern niederschlagen. Längere Arien mit komplizierten Strophenmustern und wechselnden Metren singen typischerweise höher gestellte Personen, während sozial niedrige Figuren kürzere Arien und einfache Formen zugewiesen bekommen. Personenspezifisch ergeben sich dabei charakteristische Muster durch

Anbindung des Affektes zum metrischen Schema. In der ersten Ansbacher Fassung (im Rahmen des Nürnberger Cecrops Projektes wurde die Fassung aus praktischen Gründen auf zirka zweieinhalb Stunden Spielzeit gekürzt) finden sich insgesamt 48 musikalisch geschlossene Formen, daraus 42 Arien, 3 Duette, 1 Terzett und 2 Quartette. Musikalisch beinhaltet die Oper ein weites Spektrum an Formen, was auf die Ambitionen des – unbekannten – Librettisten schließen, der mit den verschiedenen Arienformen dem Komponisten eine Bandbreite an musikalischen Möglichkeiten eröffnet. Auffällig ist der – verglichen mit italienischen Opern – eher an der Sprache orientierte Rezitativstil.

Barockopern bestehen zu einem sehr großen Teil aus Rezitativen und ariosen Partien. Diese umfangreichen Teile sind, obwohl melodisch problemlos, wegen ihrer bisweilen wechselnden metrischen Gestalt voller Stolpersteine. Über sie elegant hinwegzukommen, setzt voraus, die stark veraltete Sprache und die metrischen Besonderheiten zu verstehen und nachvollziehen zu können. Beides erschließt sich weder von selbst, noch lässt es sich aus der Literatur erarbeiten. Nötig ist praktische Anleitung. Die Erfahrung lehrt, dass im Gesang scheitert, wer die metrische Form nicht ausreichend verinnerlicht hat. Die Musik dieser langen Passagen muss durch eine richtige und sichere Artikulation getragen werden; nur so gelingt sie und nur so wird sie dem Publikum plausibel.

Annäherungen

Die hier dargelegten, nur in der wissenschaftlichen Literatur präsenten Inhalte und Voraussetzungen, waren – zugegebenermaßen – zu Beginn des Projektes vielen Mitwirkenden nicht wirklich klar. In keinem Opernführer wird die Oper eingehender behandelt. Die jeweiligen Einzelstimmen waren im C-Schlüssel notiert und mussten umgeschrieben und dann einstudiert werden, ohne dass zur Orientierung

„Ich darf Sie doch anfassen?“

Fortsetzung von Seite 1

► unbedeckte Haut sichtbar wird. Die Grenzen der Intimsphäre sind subjektiv unterschiedlich je nach dem Kontext, dem Gegenüber, der Tageszeit und -form, der familiären und vor allem auch kulturellen Prägung. Es bedarf einer Sensibilisierung für den gesamten Arbeitsprozess, das heißt von der künstlerischen Idee, dem Drehbuch, über die Besetzung bis hin zu den Probenarbeiten. Ziel ist es, bei der Darstellung von intimen Szenen individuelle Grenzen direkt und sorgenfrei ansprechen zu können. Dies beinhaltet, ein Nein als kreative Herausforderung zu begreifen. Ein Grundpfeiler von Konsens besagt: „Nur wenn ein Nein etabliert wurde, kann einem Ja vertraut werden“. Diese Haltung setzt viel Spielfreude und Kreativität frei.

Intimitätskoordinator:innen achten in der gesamten Probenzeit darauf, dass benannte physische und psychische Grenzen eingehalten werden und anschließend auch mit Ton- und Bildmaterial respektvoll umgegangen wird. Eine achtsame Kommunikation über Intimität und Sexualität sowie Erlernen von Techniken zu deren Simulation und Choreografie kann Hochschullehrende im Unterricht oder bei Inszenierungen entlasten. Mit einfachen Methoden werden solche Szenen wiederholbar gemacht und Missbrauch von Situationen, in denen sich Darstellende verletzt machen, vorgebeugt. Auf diese Weise können sie sich besser auf die Betreuung vor allem von Regie- und Gesangsstudierenden konzentrieren. Diese sollen damit später im beruflichen Alltag selbstbewusst und professionell umgehen können. Doch tatsächlich müssen sich parallel auch viele Lehrende in intimitätssensiblem Unterrichten weiterbilden. Auf Zustimmung basierende Arbeitsweisen mit herausfordernden Szenen können zu einem achtsame(re)n Umgang mit persönlichen körperlichen und seelischen Grenzen von Sänger:innen und Regisseur:innen führen. Insgesamt fördert diese Offenheit die Qualität in der künstlerischen Ausbildung. In praktischen Übungen und szenischen Arbeiten sollten sich die Studierenden mit der Choreografie der genannten Darstellungen beschäftigen. Dies setzt unter anderem intensives Reflektieren von persönlichen familiären und kulturellen Prägungen

voraus. An Hochschulen sollte ohne Nacktheit und mit Platzhaltern für Küsse gearbeitet werden. Persönliche Grenzen und Anliegen sollten in einem geschützten Rahmen bereits vorab artikuliert und auf Wunsch vertraulich behandelt werden.

Fünf Prinzipien des Einvernehmens

Die Basis für diese Arbeit bildet der „Consent“. Er kann in diesem Kontext am ehesten mit den deutschen Begriffen Einwilligung, Einvernehmen oder Zustimmung übersetzt werden („Konsens“ meint dagegen die Entscheidungsfindung in Gruppen). Das Konzept des Consents beschreibt die Praxis, dass jede Person entsprechend der eigenen persönlichen Grenzen die Zustimmung zu Verhaltensweisen geben oder verweigern kann. Ihm liegt die Annahme zugrunde, dass „stille“ Zustimmung nicht vorausgesetzt werden kann, sondern aktiv gestaltet werden muss. Der Fokus der Consent-Methode liegt darauf, die Handlungsfähigkeit aller Beteiligten zu sichern und ein konstruktives, kollaboratives Arbeiten zu etablieren. Die Choreografie schließlich, der abgestimmte szenische Ablauf, der wiederholbar, einvernehmlich und sicher ist, dient der Unterstützung und Umsetzung der künstlerischen Vision. Hilfreich beim Erarbeiten von intimen Szenen sind fünf Prinzipien, die für sichere Probearbeit im Bereich Intimitätskoordination aufgestellt wurden. Sie werden nach den Anfangsbuchstaben der englischen Begriffe auch die fünf Cs genannt:

1. Context/Kontext:

Alle Darstellenden und Mitglieder des (Produktions-)Teams wissen, wozu die Intimität zwischen den Figuren der Geschichte und der Inszenierung dient.

2. Communication/Kommunikation:

Eine kontinuierliche Kommunikation zwischen allen Beteiligten wird sichergestellt. Es muss jederzeit möglich sein, Unbehagen zu äußern und Verhalten, das als grenzüberschreitend empfunden wird, zu besprechen und lösungsoorientiert zu diskutieren.

3. Consent/Einverständnis:

Jeder Darstellende legt individuelle Grenzen fest, einschließlich der Handlungen und Formen der Berührungen, die er oder sie innerhalb einer Produktion für akzeptabel hält.

Freitag/Samstag, 16./17. Januar 2026 · 19:30 Uhr
HMT Leipzig, Grassistr. 8, Großer Saal

Konzert

Geoncheok Lee / Xiaotang Xu – Violoncello
Hochschulsinfonieorchester & Hochschulchor
Leitung: Matthias Foremny

Henri Dutilleux: „Tout un monde lointain“ – Konzert für Violoncello und Orchester
Johannes Brahms: Nanie op. 82 für Chor und Orchester
Francis Poulenc: Gloria für Sopransolo, gemischten Chor und Orchester
Igor Strawinsky: Der Feuervogel – Suite (1919)

Karten zu 13 EUR, ermäßigt 8,50 EUR, bei den bekannten Vorverkaufsstellen, in der HMT (Mo bis Fr: 13–15 Uhr, Tel. 0341/2144-615) und unter <https://www.hmt-leipzig.reservix.de/events>

mdr KLASSIK
Kulturpartner

HOCHSCHULE
FÜR MUSIK UND THEATER
»FELIX MENDELSSOHN
BARTHOLDY«
LEIPZIG



reservix
dein ticketportal

www.hmt-leipzig.de

► tierung auf Einspielungen zurückgegriffen werden konnte. Der Termin der Premiere – zu Beginn des kommenden Semesters – war bereits festgelegt. Nach und nach wurden dann die inhaltlichen, historischen und gesangstechnischen Herausforderungen der Oper immer unübersehbarer. Dies zusammengekommen und zudem der Umstand, dass hier absehbar keine im Repertoire-Betrieb der Oper relevanten Rollen erarbeitet werden konnten, machte „Stress“, der von den Mitwirkenden unterschiedlich erlebt und bewältigt wurde. Nachdem zunächst das Projekt vielen als „Pflichtprogramm“ erschien, wurde zum Beispiel für eine aus Ansbach gebürtige Sängerin eben daraus ein individueller Zugang. Sie fotografierte das Ansbacher Schloss, gestaltete das Poster und arbeitete sich in die lokalen musik- und sozialgeschichtlichen Hintergründe ein. Für andere Mitwirkende ergaben sich Zugänge über die antike Mythologie, die aus Schulzeiten noch bruchstückhaft in Erinnerung war. Ausgehend vom Werk und der Person des Komponisten wurde Kontakt mit Frau Professor Irmgard Scheitler aufgenommen, die die Oper in ihren Forschungen wissenschaftlich bearbeitet hatte*. Sie zeigte sukzessive Aspekte auf, die bis dahin schlicht übersehen worden waren, angefangen von den Spezifika der Deklamation barocker Lyrik.

Pädagogischer Ansatz

Geprobt wurde im Rahmen des Cecrops-Projektes entsprechend dem gesangspädagogischen Leitsatz von Frau Professor Martinez, wonach die szenische Gestaltung und Darstellung von Affekten das Singen erleichtert und die Gesangstechnik untermauern. Dabei ging es darum, auf der Bühne Menschen mit „wahren Emotionen“ zu verkörpern, nicht nur mit der Stimme, sondern als „Ganzheit“, um damit Zuschauer zu berühren und emotional „mitzunehmen“. So überzeugend dieser Ansatz war und ist, wie lässt er sich auf eine (früh-)barocke Oper anwenden? Wie „wahr“ – im heutigen psychologisierenden Verständnis – können die Emotionen von Göttinnen und antiken Heroen überhaupt sein? Will eine Barockoper lebensnahe Emotionen oder typische Affekte darstellen?

Die Frage, wie barocke Opern zu inszenieren sind, ist eine in der Literatur viel diskutierte, inhaltlich gleichwohl offene Frage. Der Mehrwert dieser Diskussion liegt bereits darin, dass Unterschiede in Seh- und Hörgewohnheiten damals und heute zur Sprache kommen. Im Rahmen einer Hochschul-Inszenierung

waren die finanziellen wie bühnentechnischen Möglichkeiten limitiert. Es gab weder eine entsprechende Bühnentechnik noch authentische barocke Kostüme oder ein historisches Bühnenbild. Eine Balance zu finden zwischen einer quasi modern-psychologischen Annäherung an die Bühnenfiguren und einem plakativen Gestalten fest definierter Charaktere, war eine weitere Herausforderung, wobei im Rahmen der Auseinandersetzung mit dem Stück zunehmend deutlicher wurde, dass eben dies bereits für Franck ein Thema war. Neben den antiken Göttern, die musikalisch eher stereotyp ihre olympischen Qualitäten vertreten – etwa die Göttinnen Minerva und Venus in der ersten Szene, später Merkur (als lustern-umtriebiger Intrigant) und dann Jupiter als die Ordnung wiederherstellender Autokrat –, sind Philomene und ihr Geliebter Sylvander quasi aus der normalen Welt auf die Bühne geholt, musikalisch wie vom Text her erheblich facettenreicher empfindende und agierende Figuren. Die Gegenüberstellung von unterschiedlich aufgefassten – und ebenso zu inszenierenden – Figuren dürfte bereits im 17. Jahrhundert zum Reiz der Oper beigetragen haben. Eben dies wurde in der aktuellen Regie herausgearbeitet.

Einerseits waren also an allen Ecken und Enden Kompromisse nötig, um aus Cecrops ein unter den gegebenen Rahmenbedingungen spielbares Stück zu machen. Andererseits wurde deutlich, dass die Oper – wie viele barocke Opern – erhebliche Spiel- beziehungsweise interpretatorische Freiräume eröffnet. Soweit rekonstruierbar, einschließlich der seinerzeit beliebten, nicht mit komponierten beziehungsweise aus anderen Kontexten entnommenen, mitunter auch vom „Tanzmeister“ komponierten Ballette, hat Cecrops ehemals eine Spieldauer von mehr als vier Stunden gehabt. Diese deutlich zu reduzieren, war durch Streichung einzelner Szenen und eine Überbrückung mit gesprochenen Texten unschwer möglich und auch nötig mit Blick auf die heutigen Zuhörer, die die Aufführung ja nicht als Rahmen für eigene Konversation nutzen und, hinter Vorhängen in den Logen, etwa durch lukullische Mahlzeiten auflockern konnten.

Ergebnis und Ausblick

Dass die Aufführung ein Erfolg wurde, war nicht absehbar. In den Endproben gab es mehr als ein paar Aussetzer. Die Premiere hingegen ging annähernd fehlerfrei über die Bühne. Was im Rollenstudium noch spröde und gestelzt gewirkt hatte, bekam im



Foto: Bioh Jang

Kontext der Oper seine eigene Logik, wobei die Brüche zwischen der normativen Erwartung, etwa an einzelne Gottheiten und deren menschlich-durchscheinende Bühnen-Identität, sichtbar, spürbar und hörbar wurden und viel vom Reiz der Aufführung ausmachten. Die kleine orchestrale Besetzung (2 Violinen, Viola, 2 Viole da Gamba, Spinett, Orgel) ergab einen Klangrahmen, der die Stimmen einbettete und ohne Gefahr einer Forcierung die Möglichkeiten zu sprachlichem Ausdruck gab und den Text auf diese Weise dem Publikum verstehbar machte. Wenn den Mitwirkenden im Rahmen des Projektes etwas unmittelbar deutlich wurde, dann, dass die einleitende Frage: „Didaktisch-pädagogische fachliche Heranführung oder ein beherzter Sprung in unbekannte Gewässer?“ falsch gestellt war. Eine angemessene Annäherung und Erarbeitung von Musik, zumal von Opern jenseits des bekannten Repertoires, sind immer beides. Erstes ist die Voraussetzung dafür, überhaupt einen angemessenen Zugang finden zu können. Letzteres ist unabdingbar, damit Oper zu einem Ort authentischen Erlebens werden kann, für Mitwirkende wie fürs Publikum. Insofern konnte am Cecrops-Projekt ein mehrdimensionaler Lernprozess expliziert werden, nicht nur in musikalischer, technischer und stimmlicher Hinsicht, sondern auch was soziale und emotionale Bereiche anbelangt. Wenn im Laufe des Projektes quasi nebenbei Geduld im Umgang mit Unsicherheiten respektive Selbstwirksamkeit, Resilienz und Durchsetzungsvermögen geübt wurde, wenn diverse stimmliche bis persönliche Krisen bewältigt und Kompromisse gemacht wurden, dann haben alle Beteiligten im Rahmen des Cecrops-Projektes Fähigkeiten trainiert, die im Sängerberuf wichtig sind. Wenn allen Beteiligten vorab klar gewesen wäre, wie viel Mehrarbeit letztlich nötig war, um das Werk auf die Bühne zu bringen, dann wäre das Projekt vermutlich nie realisiert worden. Dass die Erarbeitung

einer nicht zum etablierten Repertoire gehörenden Oper, also von Rollen, die man absehbar nie mehr brauchen wird, derart viel Zeit und Energie erfordert, wäre für die meisten Studierenden ein hinreichender Grund gewesen, sich die Credit-Punkte anderweitig zu erarbeiten. Das wäre dann allerdings wiederum sehr schade gewesen: Die Auseinandersetzung mit einem unbekannten Werk eröffnet ein weites Spektrum an möglichen Lernerfahrungen. Dies betrifft einerseits die Gesangstechnik, die Darbietung des rhythmisch komplexen Textes, den zwischen Tragödie und Komödie wechselnden Duktus und nicht zuletzt eine Melodieführung, die ganz anders ist, als man es üblicherweise heute auf Bühnen zu hören respektive zu singen gewohnt ist. Und andererseits betrifft es das persönliche Repertoire individueller und gruppendifferenter Stress-Management-Strategien.

Ganz konkret wurde für die Mitwirkenden (allerdings oft erst in den Endproben) spürbar, dass schauspielerische Arbeit und Singen tatsächlich intensiv interagieren. Und zwar in beide Richtungen! In der jeweiligen Rolle, in Kostüm und Inszenierung, lösten sich in Stellproben teils unüberwindlich scheinende gesangstechnische Probleme mitunter ganz von alleine auf, wobei gerade den Interpreten zunächst wesensfremd erscheinende Rollen eine Eigendynamik entwickeln können, die wiederum einen zunächst gar nicht beabsichtigten Zugang zur gesanglichen Gestaltung ermöglicht. Offenbar wusste Johann Wolfgang Franck, was und wie er komponierte! Seine Genialität springt uns heute zwar nicht so an, wie etwa Mozarts Figaro, aber wenn man sich hineingearbeitet hat, dann ... Solche Erfahrungen lassen sich nur bedingt vermitteln, es geht darum, sie zu machen. Diese Oper hätte es durchaus verdient, auch anderweitig aufgeführt zu werden: Wer traut sich? Bitte melden!

■ Sophia Hillert, Hochschule für Musik Nürnberg; Prof. Dr. Irmgard Scheitler, Julius-Maximilian Universität Würzburg, Institut für deutsche Philologie

* Cecrops-Partitur und Literatur: Gustav Friedrich Schmidt (Hrsg.): Wolfgang Franck, Die drey Töchter Cecrops. Braunschweig 1938 (Partitur); Richard Klages: Johann Wolfgang Franck. Untersuchungen zu seiner Lebensgeschichte und zu seinen geistlichen Kompositionen. Hamburg 1937. Zuletzt: Irmgard Scheitler, Johann Wolfgang Francks Opernschaffen – eine Revision. Die Musikforschung. Band: 71, 2018, S. 241-267.

MEISTERKURSE · WORKSHOPS · KONFERENZEN Auszug aus dem Jahresprogramm 2026

- 10.01. - 11.01. **C2 - Chorleitungsausbildung** | Beginn der Ausbildung
4 Wochenend-Phasen & Prüfung | Berit Walther & Maximilian Rank
- 13.02. - 15.02. **Viola d'amore für Kenner, Liebhaber und Neugierige** |
Daniela Braun, Anne Schumann
- 06.03. - 08.03. **Blockflöten im Consort** | Annette John
- 15.03. **Jazz für Einsteiger:innen** | Stephanie Wagner
- 21.03. **Klavierimprovisation: Klassik trifft Groove** | Felix Reuter
- 11.04. - 12.04. **Querflöten-Ensemble-Workshop** | Britta Roscher
- 16.04. - 19.04. **Junge Bassakademie Michaelstein** | Stephan Petzold & Team
- 25.04. **Ukulele Quickstart** | Daniel Friedrichs
- 26.04. **Ukulele für Fortgeschrittene** | Daniel Friedrichs
- 10.05. **Michaelsteiner Blockflötentag** | Dörte Nienstedt, Han Tol & Team
- 03.07. - 06.07. **Aelianische Musenlust – Musikalische Blütezeiten in Dresden** |
MICHAELSTEINER BAROCCANER | Ulrike Becker & Team
- 13.07. - 18.07. **Kammermusikkurs für Alte Musik** | Gaby Bultmann, Julianne Ebeling
- 21.07. - 26.07. **Sommerakademie für Alte Musik** | Anne Schumann, Elisabeth Seitz, Johanna Seitz, Michael Dücker, Brian Berryman, Gösta Funck
- 30.07. - 09.08. **20 Jahre BACHS ERBEN – Jugendbarockorchester** | Sommerskurs | Raphael Alpermann & Team
- 22.08. **Obertongesang** | Peter Missler & Team
- 14.09. - 20.09. **International Singer Academy Michaelstein** | Marek Rzepka & Team
- 09.10. - 11.10. **Tune Learning** | Gregor Schulenburg
- 16.10. - 18.10. **Balfolk-Workshop** | Rebecca Arndt & Jonathan Herz
- 20.11. - 22.11. **Chorleitungstreffen und -weiterbildung** | Maximilian Rank
- 11.11. - 13.11. **Text, Rhythmus, Gestik für Sänger & Continuo** | Andrew Lawrence King & Team
- 13.11. - 15.11. **Die Spitzharfe – Instrumente, Verwendung und Verbreitung** |
40. Musikinstrumentenbau-Symposium