

RICHARD WAGNER

DER RING DES NIBELUNGEN

DAS RHEINGOLD



DER RING IN MINDEN
2015–2019

Eine Gemeinschaftsproduktion:



Richard Wagner Verband
Minden e.V.

STADT
THEATER
MINDEN

NORDWESTDEUTSCHE
PHILHARMONIE

RICHARD WAGNER

DER RING DES NIBELUNGEN

DAS RHEINGOLD

DO, 12. 09. 2019, 19.00 Uhr

DO, 26. 09. 2019, 19.00 Uhr

STADTTHEATER MINDEN

INHALT

Grußwort	4
Besetzung	6
Handlung	8
Das radikale Werk	12
Zitat	22
Das große Rezitieren	32
Die Mitwirkenden	49
Backstage	88
Dank	90
Impressum	94

GRUSSWORT

Verehrtes Theaterpublikum,
liebe Wagner-Freunde aus Nah und Fern,

die Visionen Richard Wagners von damals sind heute noch oder wieder brandaktuell:

In *Das Rheingold* werden die Naturschätze geplündert, das Rheingold den Rheintöchtern entwendet und somit die göttliche Ordnung beschädigt. Erst in *Götterdämmerung*, wenn Brünnhilde den Fluten des Rheines das Gold wieder zurückgibt, glätten sich die Wogen und die Ordnung der Natur ist wieder hergestellt. Zwischen diesen beiden Begebenheiten erleben Sie, liebes Publikum, eine Fülle von göttlichen und menschlichen Verstrickungen, eingebettet in die berauschte Musik Richard Wagners.

Dass wir Ihnen nach den Aufführungen der einzelnen Opern in den Jahren 2015–2018 in diesem Jahr den gesamten Zyklus *Der Ring des Nibelungen* im Stadttheater Minden als krönenden Abschluss präsentieren dürfen, ist die konsequente Verwirklichung der Idee Richard Wagners, dieses außergewöhnliche und umfangreiche Werk nur im Zusam-

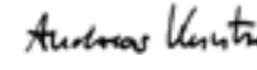
menhang aufführen zu lassen. Und dass uns dies gelungen ist, erfüllt uns mit Freude und Dankbarkeit gegenüber den vielen großzügigen Gönnern und Sponsoren, den tatkräftigen und engagierten Mitgliedern des Richard Wagner Verbandes Minden, den wunderbaren Künstlern, Mitwirkenden und dem Theaterteam, die sich den Herausforderungen eines solchen ambitionierten Projektes stellen und mit Hingabe die Aufführungen auf die Bühne bringen. Aus vollem Herzen sagen wir dafür Dank!

Richard Wagner wünschte sich für Bayreuth die *festliche* Aufführung seiner Werke. Die festliche Aufführung des »Ringes« in Minden für Sie, liebes Publikum, zu ermöglichen, ist unser Betreiben.

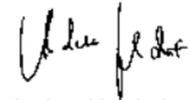
Genießen Sie einen festlichen Opernabend!



Jutta Winckler



Andreas Kuntze



Andrea Krauledat

BESETZUNG

Musikalische Leitung	Frank Beermann
Regie	Gerd Heinz
Bühnenbild und Kostüme	Frank Philipp Schlößmann
Videogestaltung	Matthias Lippert
Licht	Michael Kohlhagen
Statisterie	Ali Arman, Eva Gellermann, Jakob Gellermann, Niels Karlson Hering, Lukas Lade, Farhad Ozbak, Simone Rau, Rebecca Scholz, Alexandra Scholz, Cosima Winkler
Orchester	Nordwestdeutsche Philharmonie
Pausenmusik	Posaunenchor der Schaumburg-Lippischen Landeskirche

Wotan	Renatus Mészár
Donner	Andreas Kindschuh
Froh	André Riemer
Loge	Thomas Mohr
Fricka	Kathrin Göring
Freia	Julia Bauer
Erda	Janina Baechle
Alberich	Heiko Trinsinger
Mime	Jeff Martin
Fasolt	Tijl Faveyts
Fafner	Johannes Stermann
Woglinde	Ines Lex
Wellgunde	Christine Buffle
Floßhilde	Tiina Penttinen

Dauer der Aufführung ca. 2 ¼ Stunden, keine Pause

Ton- und Bildaufnahmen stören die Aufführung. Wir bitten – auch aus urheberrechtlichen Gründen – darauf zu verzichten.

HANDLUNG

Die Vorgeschichte

Wotan kommt zur Weltesche. An diesem Baum entspringt die Quelle der Weisheit, von welcher die Weltesche ihr Wasser erhält. Hier sitzen die Nornen und geben das von ihrer Mutter Erda erträumte Wissen weiter. Für einen Trunk aus der Quelle der Weisheit muss Wotan ein Auge opfern. Wissend geworden schneidet er einen Ast aus der Weltesche und schärft ihn zum Speer. In diesen schnitzt er Runen, die als Garanten vertraglicher Ordnung dienen sollen. Die Quelle versiegt und die Weltesche stirbt. Wotan aber gewinnt Fricka zur Frau, mit der er eine lieblose Ehe eingeht.

Von Fasolt und Fafner lässt er sich eine Burg bauen und verspricht ihnen Freia als Lohn.

1. Szene

Die Rheintöchter vergnügen sich. Alberich erscheint und will mit ihnen spielen. Die Rheintöchter verspotten ihn wegen seiner Hässlichkeit. Er will eine erhaschen, doch seine Bemühungen laufen ins Leere. Das Rheingold leuchtet auf. Arglos berichten die Rheintöchter, dass der zum Ring geschmiedete Goldschatz Macht über die ganze Welt verleiht – doch nur dem, der der Liebe entsage. Alberich schwört prompt der Liebe ab und reißt das Gold an sich.

2. Szene

Wotan betrachtet zufrieden die von den Riesen erbaute Burg Walhall. Fricka erinnert ihn daran, dass er den Erbauern Freia, die Göttin der ewigen Jugend, als Lohn versprochen habe. Wotan erklärt, dass er sein Versprechen nicht einzuhalten gedenke. Die Riesen erscheinen und fordern ihren Lohn. Wotan hofft, dass Loge eine Lösung seines Dilemmas bewirken könne. Loge berichtet vom Raub des Rheingoldes und dass Alberich, der auf die Liebe verzichtet habe, den Macht verheißenden Ring besitze. Wotan bietet den Riesen das Gold anstelle von Freia an. Die Riesen

3. Szene

willigen ein, nehmen aber Freia als Unterpfund mit. Die Götter werden bleich und blass: Freias ewige Jugend spendende Äpfel fehlen. Wotan und Loge brechen auf, um Alberich das Rheingold zu entwenden.

Alberich hat seinen Bruder Mime den Ring schmieden lassen und besitzt auch einen unsichtbar machenden Tarnhelm. Sofort demonstriert er den Nibelungen die Macht von Ring und Tarnhelm. Wotan und Loge erscheinen. Sie geben sich voller Bewunderung für Alberichs Macht. Dieser zeigt den beiden die Wirkung des Tarnhelms durch Verwandlung in eine Schlange. Loge fragt Alberich, ob er sich auch in ein winziges Wesen verwandeln könne. Alberich wird zur Kröte. Wotan und Loge nehmen Alberich gefangen.

4. Szene

Alberich muss Gold und Tarnhelm herausrücken. Den Ring aber will er behalten. Wotan nimmt ihn Alberich gewaltsam ab. Alberich verflucht den Ring. Die Riesen kehren mit Freia zurück. Sie verlangen so viel Gold, wie nötig ist, um Freias Gestalt vollständig zu verbergen. Gold und Tarnhelm werden von Wotan widerwillig geopfert. Auf den Ring aber will er nicht verzichten. Urmutter Erda kommt. Sie warnt vor dem Ende der Götter und rät zum Verzicht auf den Ring. Wotan erfüllt ihren Wunsch. Die Riesen rafften das Gold. Sie geraten in Streit. Fafner erschlägt

seinen Bruder Fasolt: Alberichs Fluch zeigt erstmalig seine Wirkung. Wotan zieht mit den Seinen in Walhall ein. Loge sieht das Ende der Götter voraus.

DAS RADIKALE WERK

»Das Rheingold« ist Richard Wagners zweitkürzeste Oper. Nur *Der Fliegende Holländer* kommt auf circa zehn Minuten weniger. Aber auch nur dann, wenn man ihn in der pausenlosen Fassung spielt und der Dirigent eine Menge Temperament hat. Gerade einmal 2 Stunden und 20 Minuten beträgt die Aufführungsdauer des Rheingold – 3897 Takte sind dabei zu bewältigen. Das ist angesichts der vielen fünfstündigen Wagner-Opern eine geradezu lachhaft kurze Spielzeit. Und auch im Vergleich zu den meisten Opern von Verdi, Puccini, Strauss und Mozart ist *Das Rheingold* letztlich wie ein Sprint inmitten zahlreicher Langstreckenläufe.

Trotzdem hat es der Vorabend des »Ring des Nibelungen« nicht zu wirklicher Popularität gebracht. Dabei bietet dieses Werk doch fast alles, was spannende Oper ausmacht. Vier verschiedene Szenen erscheinen vor dem Auge des Betrachters: Für bildliche Abwechslung ist also gesorgt. Nicht weniger als vierzehn sängerische Akteure treten auf: das ist rekordverdächtig. Insbesondere deshalb, weil auf keinen dieser Darsteller verzichtet werden kann. Nebenrollen enthält *Das Rheingold* eben nicht. »Comprimarii« – wie jene Darsteller in der Oper genannt werden, die »mit dem Hauptdarsteller« gewissermaßen mitlaufen – sind bei Wagner nicht vorgesehen. Auch

wenn es sie in ähnlicher Weise gibt: Donner und Froh beispielsweise besitzen diese Funktion.

Dazu kommt ein gewaltiges und extrem vielseitig besetztes Orchester, das laut Partitur über sechs Harfen im Graben und eine siebte auf der Bühne (!) verfügen soll. Was praktisch niemals realisiert wird; aber Richard Wagner träumte zumindest davon. Dem Zuhörer eröffnet sich also auch akustisch ein farbintensives Spektakel. Trotz aller orchestraler Opulenz und szenischer Abwechslung: Als Einzelstück hat sich diese Oper trotzdem nicht etablieren können. Das ist einigermaßen verblüffend, weil

die Handlung abgeschlossen ist und auch funktioniert, ohne dass der Zuschauer die weiteren Ring-Teile erlebt haben muss. Aber eine gewisse Zurückhaltung gegenüber diesem »Vorabend« zum »Ring des Nibelungen« ist vorhanden. Die Skepsis gegenüber »Rheingold« geht soweit, dass verschiedene Opernhäuser, die den »Ring« in Angriff nehmen, mit der populäreren *Die Walküre* beginnen und *Das Rheingold* erst später nachschieben.

Vielleicht liegt die stiefmütterliche Behandlung daran, dass dieser Ring-Auftakt zugleich Richard Wagners radikalstes Werk ist. Es ist eben nicht der leicht dahin ge-



worfene Beginn, dem etwas ganz Großes folgt, sondern es ist selber intensiv und von umwerfender dramaturgischer Konsequenz. Denn in *Das Rheingold* ist das Prinzip, die Personen wie im Schauspiel aufeinander mit kurzen Einwüfen reagieren zu lassen, von Wagner so weit getrieben worden wie niemals wieder. Im Vorabend zur Ring-Tetralogie sind die theoretisch formulierten Prinzipien der Züricher Kunstschriften am perfektsten umgesetzt. Mit einer Konsequenz, die Wagner in den folgenden Ring-Teilen nicht mehr aufbrachte. Nie war er entschiedener als hier zu Anfang der Ring-Tetralogie. Der Grund für diese Radikalität liegt in der Entstehungsfolge der vier Opern. Der Komponist hatte den »Ring« nämlich textlich vom Ende her konzipiert. Die *Götterdämmerung* (ursprünglich als

Siegfrieds Tod eronnen) stand dabei am Anfang. Weil Wagner aber erklären musste, wie die Ereignisse der *Götterdämmerung* dramatisch motiviert sind, musste eine Vorgeschichte her. Genau deshalb erschuf Wagner den »Jungen Siegfried«, eine Oper, die der *Götterdämmerung* vorausgehen sollte. Aber auch diese (*Der junge Siegfried*) brauchte wiederum ihre spezifische Vorgeschichte. Und so erfand Wagner *Die Walküre*. Auch, weil diese Vorgeschichten in der ursprünglichen Konzeption von *Siegfrieds Tod* schon angelegt waren – und zwar als Erzählungen. Da aber Erzähltes wenig für die Opernbühne Fesselndes besitzt, mussten die weiteren Stücke geschrieben werden – schlussendlich auch noch *Das Rheingold*.

Diese Chronologie aber führte dazu, dass *Götterdämmerung* die traditionellste (im Klartext: die opernhafteste) formale Struktur bekam. Weil zu Beginn der Ring-Konzeption (da war der *Lohengrin* gerade komponiert) Wagner stilistisch noch der romantischen Oper verhaftet war. Dieser Umstand verhinderte dann auch im ersten Anlauf die Verwirklichung von *Siegfrieds Tod*. Als *Götterdämmerung* dann zwanzig Jahre später komponiert wurde, blieben die opernhafte Momente der ersten Entwürfe erhalten. Denn als Wagner das Libretto zu *Götterdämmerung* niederschrieb, waren dem Komponisten die Konsequenzen der in den drei Zürcher Kunstschriften entworfenen eigenen Operntheorie kaum wirklich bewusst. Und so enthält *Götterdämmerung* am Ende des zweiten Aktes

ein geradezu »erschreckend« traditionelles Terzett, wie es in Opernkompositionen der Wagner-Zeit absolut üblich war. Und dass, obwohl Wagner das gleichzeitige Singen mehrerer Akteure aus Gründen der Textverständlichkeit und der dramaturgischen Glaubwürdigkeit durchaus verabscheute.

Für *Das Rheingold* dann schrieb er Dialoge und Szenen mit zahlreichem Personal. Keine Arie hält hier den Gang der Handlung auf, kein Duett lädt zum Schwelgen angesichts des erregenden Gleichklangs zweier schöner Stimmen ein, keine Spitzentöne einer Primadonna lenken vom stringenten Gang der szenischen Ereignisse ab. Hier hatte er seine Prinzipien jetzt unerbittlich und mit fast brutaler Konsequenz verwirklicht.

Eine solche Dramaturgie der ständigen sängerischen Konversation bedeutet aber den weitgehenden Verzicht auf eingängige ariose Momente. *Das Rheingold* hält daher also wenig bereit, was sich beim ersten Hören einprägt oder gar zum Nachsingen einlädt. Ganz im Gegensatz zu *Die Walküre*. Diese hat mit Siegmunds »Winterstürmen« und dem »Walkürenritt« zwei Hits der Wagner-Literatur aufzuweisen und ist deshalb – auch wegen ihrer ergreifenden Handlung natürlich – populär. Aufgrund jenes genial konzipierten ersten Aufzugs eben. Aber *Das Rheingold* ist »nur« aufregendes, erheiterndes, mitreißendes Musiktheater. Hier fehlen noch die schier endlosen Dialoge der »Walküre«.

Trotzdem kann *Das Rheingold* mit opernhafter Unschuld gehört werden. Man muss die von Wagnerianern gerne benutzten Leitmotiv-Tafeln nicht kennen, um zu verstehen, was sich hier szenisch und musikalisch ereignet, sondern muss sich nur darauf einlassen. Ein weiterer interessanter, gerne vernachlässigter Aspekt: In *Das Rheingold* sind vergehende Opernzeit und Echtzeit identisch. Der Raub des Rheingolds könnte sich tatsächlich in jenen zwanzig Minuten ereignet haben, die Wagner vorgesehen hat. Ebenso Erdas Warnung in der vierten Szene: Mehr als fünf Minuten braucht es nicht, um Wotan klarzumachen, wie es um ihn steht. Und auch die tödliche Verletzung, die Fafner seinem Bruder Fasolt beibringt, wird lebensnah geschildert. Nach wenigen Hieben, die im



Orchester in entsprechenden Paukenklang umgesetzt sind, kann der Getroffene (hier: Fasolt) nicht mehr singen und stirbt augenblicklich. Das ist Wagners Realismus in *Das Rheingold*. Der von Hagens Speer verwundete Siegfried wird drei Opern später noch minutenlang seiner Brünnhilde gedenken: ganz der alten Operntradition entsprechend.

Der 1853/54 komponierte Vorabend zum »Ring des Nibelungen« aber setzt alles das in Töne und damit in die musiktheatralische Praxis um, was in den Wagnerschen, in Zürich ersonnenen Kunstschriften theoretisch und meistens bis zur Unverständlichkeit umständlich zu Papier gebracht worden war. »Die Oper muss zerstört – und das Drama neu geboren werden«, so hatte

es Wagner dort formuliert. Wort und Melodie sollten sich vereinen, Gedanken und Gefühle des Dramas ein lebendiges Ganzes bilden. Dazu diente Wagner auch das den gesamten »Ring« durchziehende Netz von »Leitmotiven« – jene Motive der »Ahnung« und der »Erinnerung«, die im Orchester ständig erklingen. In jenem Orchester also, das eigentlich den Mythos erzählt, stets mehr weiß als wir und erst recht mehr als die auf der Bühne handelnden Personen. Die Orchestermelodie als »Liebeskuss«, der den »Dichter nun in die tiefen, unendlichen Geheimnisse der weiblichen Natur« einweihet – das stellte sich Wagner vor.

Selbstverständlich, dass sich der Zauber jenes motivischen Beziehungsgeflechts am

intensivsten einstellt, wenn die Ring-Partitur im großen Zusammenhang (sprich: komplett) gehört und erlebt wird. Dann ergibt sich erst dieses einzigartige Gefühls-erlebnis, das Wagner mit dem »Ring« anstrebte. Praktische Maßnahmen sollten die volle Konzentration auf das Wesentliche – das Drama: also Text und Musik – unterstützen. Es gibt keine Chance für das Publikum, den Handlungsablauf durch Zwischenapplaus an ungeeigneter Stelle zu unterbrechen. Auch das gehörte zu Wagners Konzeption eines neuen Opernstils. *Das Rheingold* steht damit quer zu allen Traditionen der Oper der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts. Das wird erst richtig deutlich, wenn man sich Vergleichsstücke anderer Komponisten aus dem gleichen Jahrzehnt vor Augen führt. *Das*

Rheingold war und ist von einer Modernität, die auch heute noch begeistern kann.

Vor allem aber ist diese Oper pralles Musiktheater, weil sich hier Szene und Musik in idealer Weise ergänzen. Der Ring-Auftakt ist wie ein vorweggenommenes Satyrspiel; eines mit wundersamen Naturklängen. Wie hätte man die Bewegung des Rheines besser als mit jenem 136 Takte lang in Es-Dur verharrendem Orchestervorspiel schildern können, das Wagner sich erdachte? Das sich aus dem Stillstand heraus zu großer Bewegung entfaltet und vom leisen Beginn hin zu großer Lautstärke steigert. Der Rhein tönt dank Wagner.

Betörende musikalische Szenerien und lebendige dramatische Charaktere machen

Das Rheingold aus. Aus diesem Grund ist es beste und wirkungsvollste Oper. Dass sich der Komponist gegen die vom Bayern-König Ludwig angeordnete Münchener Uraufführung als Einzelstück am 22. September 1869 – Dirigent war wie ein Jahr später bei *Die Walküre* der aus Münster stammende Franz Wüllner – wehrte, ist also nur ideologisch zu erklären. Wagner sah das Stück eben als Vorabend seines »Ring« an und glaubte, es erreiche den Hörer nur, wenn es im Zusammenhang aller vier Abende erklinge.

Doch das ist schlichtweg falsch. *Das Rheingold* verspricht schönste theatralische Erlebnisse auch ohne das Wissen um das Ende der Götter. Diese Erlebnisse sind jedoch nicht mühelos zu haben. Zweiein-

halb Stunden langes Verharren im Theatersessel verlangt diese Oper dem Zuhörer ab. Wenn dann die Götter unter strahlenden C-Dur-Klängen nach Walhall einziehen, stellt sich in der Regel nicht nur ein Gefühl von Erleichterung, sondern auch eines von Euphorie ein. Dann hat die Droge Wagner wieder ihre Wirkung getan. Und weckt Neugier, wie es mit Göttern und Nibelungen und Menschen weitergeht.

ZITAT



Der folgende Bericht über die Entstehung der Nibelungen-Tetralogie stammt aus der Spätphase der Ring-Komposition und aus einer Zeit, als die Vollendung des »Ring des Nibelungen« gesichert war und *Götterdämmerung* schon zum Teil – wir sind im Jahr 1871 – vorlag. Auch deshalb kann Richard Wagner mit einem gewissen Stolz berichten und mit leisem Spott über all diejenigen herziehen, die ihm die Vollendung des großen Ganzen nicht zugetraut hatten. Letztlich spannende und sehr aufschlussreiche Einblicke in das Prozedere der Ring-Geburt: zwar aus der einseitigen Sicht Wagners getätigt, nichtsdestotrotz von unbedingtem Interesse.

Richard Wagner

Epilogischer Bericht über die Umstände und Schicksale, welche die Ausführung des Bühnenfestspiels »Der Ring des Nibelungen« bis zur Veröffentlichung der Dichtung desselben begleiteten. (1871)

In welcher Weise ich auf den ausschweifenden Gedanken der Konzeption und Ausführung des Bühnenfestspiels »Der Ring des Nibelungen« geraten war, ist von mir bereits am Schlusse einer früheren »Mitteilung an meine Freunde« angedeutet worden. Im Betreff des Gegenstandes selbst war jener Gedanke aus der immer innigeren Betrachtung des ungemein ergiebigen Stoffes entsprungen und hatte sich zu dem Wunsche, mich gänzlich seiner zu bemächtigen, gestaltet. Der Charakter dieser meinem Stoffe zugewendeten Betrachtung dürfte gleichfalls leicht demjenigen

deutlich werden, welcher namentlich den zweiten Teil meiner ausführlichen Abhandlung über »Oper und Drama« eines ernsthaften Einblickes würdigte.

Schwieriger muß es mir fallen, die gewissermaßen verwegene Stimmung deutlich zu machen, welche mich dazu veranlassen, und darin fortgesetzt bestärken konnte, die höchste Anspannung meiner produktiven Kräfte für eine lange Reihe von Jahren der Ausführung eines Werkes zuzuwenden, welches jedem praktisch Erfahrenen als auf unseren Operntheatern unausführbar gelten



mußte. Jeder war erstaunt, gerade mich, der ich mir so vorzügliche praktische Erfahrung selbst gewonnen hatte, in einem so ungeheuerlichen Unternehmen gefangen zu sehen. Diesen entgegnete ich zwar, daß ich mit diesem Werke vom modernen Operntheater mich gänzlich abwende, und gerade mein Widerwille dagegen, mit diesem Theater ferner noch verkehren zu sollen, bei der Eingebung jener ausschweifenden Konzeption von nicht geringer Mithätigkeit gewesen sei. Man glaubte diese Entgegnung nicht für meinen vollen Ernst gelten lassen zu dürfen. Sollte gerade ich von einer lebenvollen Aufführung eines solchen Werkes, welches ich andererseits in jedem kleinsten Zuge mit gesteigerter Lebendigkeit ausführte, gänzlich absehen wollen? Im Gegenteile glaubte man vermu-

ten zu müssen, daß ich, indem ich nach jeder Seite hin einer drastischen Aufführung auf das Allerbestimmteste vorarbeitete, auf eine ganz vorzügliche Aufführung und ihren unfehlbaren Erfolg in meinem Sinne rechnete. Dies konnte ich nun sehr wohl zugeben, während ich immer wieder bestreiten mußte, daß ich hierbei an eine Aufführung auf unseren Theatern dächte. Hiergegen teilte ich den Plan, wie ich ihn später in dem Vorworte zur Herausgabe der Dichtung meines Bühnenfestspiels veröffentlichte, meinen näheren Freunden schon damals mit; man hörte mich an, und wußte nichts dazu zu sagen. Wer mir im tätigen Sinne geneigt war, glaubte mich auf einen Kompromiß mit dem bestehenden Theater und seinem Wesen hinweisen zu müssen. Es hieß: Neue Darsteller und Sän-



ger, wie ich sie verlange, könnte ich mir doch nicht aus dem Boden oder der Luft herbeizaubern; wenn sich auch z. B. ein reicher Mann fände, um für die Ausführung meiner Idee sich mir als Patron darzubieten, so würde ich doch immer nur die eben vorhandenen Darstellungsmittel zu meiner Verwendung haben, warum also nicht sogleich da, wo sie vorhanden seien, mit ihnen an das Werk gehen? (...)

Gerade ich besaß unter allen mir Bekannten die bedeutendste praktische Erfahrung auf dem Felde der musikalischen Dramaturgie, sowie das unbestrittenste Geschick in der Anwendung dieser Erfahrung. Die hieraus gewonnene Erfahrung war es zum großen Teile mit, welche meine weitgehende Konzeption ermöglichte. So wollte

ich denn mein Werk schaffen und bis in das kleinste deutlich ausführen, um es, vielleicht weit über meinen Tod hinaus, für den kommenden rechten Tag in Bereitschaft zu halten. (...)

Mit großer Freudigkeit begann ich, nach fünfjähriger Unterbrechung meines musikalischen Produzierens, in der Jahreswende von 1853 zu 1854 die Ausführung der Komposition meiner Dichtung. Mit dem »Rheingold« beschrift ich sofort die neue Bahn, auf welcher ich zunächst die plastischen Natur-Motive zu finden hatte, welche ich immer individuellerer Entwicklung zu den Trägern der Leidenschafts-Tendenzen der weitgegliederten Handlung und der in ihr sich aussprechenden Charaktere sich zu gestalten hatten. Die eigentümliche Na-



turfrische, welche von hier aus mich anwehte, trug mich ohne Ermattung, wie in hoher Gebirgsluft, über alle Anstrengungen meiner Arbeit hinweg, in welcher ich bis zum Frühjahr 1857 die Musik des »Rheingold«, der »Walküre« und eines großen Teiles des »Siegfried« vollständig ausführte. Jetzt trat die Reaktion gegen die Anstrengungen dieser Ausdauer ein, welcher von keiner Seite her eine Stärkung zugeführt wurde. Seit acht Jahren hatte keine Aufführung eines meiner dramatischen Werke mit erfrischender Anregung auf meine sinnlich konzeptiven Kräfte mehr gewirkt, unter den größten Mühen war es mir möglich gewesen, mir zuweilen selbst nur den Klang eines Orchesters vorzuführen. Deutschland, wo man meinen von mir selbst noch nicht gehörten »Lohengrin« gab, blieb mir

verschlossen. Den Zustand, in welchen ich unter solchen Entbehrungen geriet, scheint sich keiner meiner deutschen Freunde vergegenwärtigt zu haben; es war dem Zartgefühl eines französischen Schriftstellers, Herrn Champfleury, vorbehalten, mir später in ergreifender Weise den Zustand meines Innern in jener Zeit im rührenden Bilde vorzuhalten. Dagegen schienen praktische Freunde in Deutschland eher den fatalen Umstand in Erwägung zu ziehen, daß ich bei so langer Entwöhnung vom lebendigen Verkehre mit dem Theater wohl meine früheren Vorzüge einbüßen, in das Unpraktische, Unbühnen- und Unsängermäßige verfallen, und somit meinen neuen Arbeiten den Wert der Aufführbarkeit entziehen möchte. Diese Befürchtung setzte sich endlich als Ansicht, ja bei allen denjenigen,



welche gegen ein weiteres Befassen mit mir Gründe zu haben vermeinten, zu einer hoffnungsvoll tröstlichen Annahme fest. Man brauchte mir nicht weiter mehr zu folgen, und das hatte sein Angenehmes für diejenigen, welche nun die durch meine früheren Arbeiten erregten Erwartungen für ihre Rechnung zu erfüllen sich angewiesen fühlten. Unsere berühmtesten Theatermusik-Rezensenten betrachteten mich als nicht mehr unter den Lebenden.

DAS GROSSE REZITIEREN

»Niemals singen ihrer Zwei zugleich.« Eine auf *Das Rheingold* zweifellos zutreffende Äußerung. Was sich wie die nüchterne musikwissenschaftliche Beschreibung eines zentralen musikalischen Elementes dieser Oper anhört, war als Schmähung gedacht und kam nicht aus einer akademischen Feder. Diese Feststellung, die bald darauf Eingang in Wilhelm Tapperts aus heutiger Sicht etwas fade ironisches Lexikon der Wagner-Unhöflichkeiten fand, traf in den 1870er Jahren ein unbekannter Opernfreund. Und weiter heißt es dort aus dem Munde dieses Opernliebhabers: »Langsam und pathetisch recitiert Einer nach dem Anderen während die Uebrigen stumm und

gelangweilt zusehen.« Letztere Bemerkung ergibt sich aus der ersten: Ob Bemerkungen wie »langsam« und »gelangweilt« allerdings die Folge einer uninspirierten Aufführung sind oder der Abneigung speziell dieses Zuhörers gegenüber einer solchen, damals noch ungewohnten Opernästhetik entspringen, lässt sich heute nicht mehr nachvollziehen. Zu vermuten ist das zweite: Ablehnung eines neuen Opernstils, der arienlos daherkommt und dem an der Nummernoper geschulten Zuhörer scheinbar keine Höhepunkte bietet. Festzuhalten aber bleibt, dass dieser, dem Wagnerschen Kompositionsstil skeptisch bis ablehnend gegenüber stehende Zuhörer genau ver-

standen hat, was das wesentliche Kompositionsprinzip des Ring-Vorabends ist.

Nämlich Textverständlichkeit, dramatische Glaubwürdigkeit, Schlüssigkeit des Handlungsverlaufes und eine musikalische Dramaturgie, die all dieses kongenial unterstützt. Dass in *Das Rheingold* gewissermaßen in Echtzeit aufeinander reagiert wird, das ist für den durch die Schule der Literaturoper gegangenen Opernhörer des frühen einundzwanzigsten Jahrhunderts keine wirkliche Besonderheit. Aber im Jahr der Uraufführung (also 1869) und erst recht im Jahr der Vollendung von *Das Rheingold* (1854) war ein solches Komponieren ein

Bruch mit der Opernkonvention, wie er drastischer nicht vorstellbar war. Noch hatte die Nummernoper das Sagen. Und das sowohl in Deutschland wie auch in Frankreich und erst recht in Italien, dem Mutterland der Oper. Opernkomponieren erfolgte nach überschaubaren Regeln. Das betraf die Struktur von Arien und Szenen, wie auch die Aufteilung der Anteile an Haupt- und Nebenfiguren. Diese Regeln waren zwar nicht festgelegt, fanden aber bei den Komponisten eine bestimmte Beachtung. Der Held, der mit einer markanten und zeitlich gewichtigen Szene in das Werk einsteigt, oder jenes große, an den Aktenden stehende Chor-Solisten-Ensemble –



das waren die Bausteine, aus denen sich jenes Gebilde zusammensetzte, das Oper genannt wird.

Experimente in Richtung durchkomponierter Szenen fanden zwar schon lange vor Wagner statt, aber sie beschränkten sich immer auf Ausschnitte und wenige Momente innerhalb des großen Ganzen einer Oper. Als Beispiele wären die Wolfsschluchtszene aus Carl Maria von Webers *Der Freischütz* und das Finale des ersten Aktes von Ludwig van Beethovens *Fidelio* zu nennen. Beide dürfte auch Richard Wagner gründlich studiert haben; sie sind dreißig bzw. vierzig Jahre vor *Das Rheingold* entstanden und markieren damit genau genommen den Beginn der Auflösung des Nummernoperprinzipis.

Weber – gerne als der operngeschichtliche Vorfahre Wagners tituliert – war es allerdings nicht vergönnt, seine Tat zu vollenden. In dessen *Oberon* immerhin findet sich schon die auf Wagners frühe romantische Oper *Der fliegende Holländer* vorausweisende große Opernszene, die Bravourarien-Tradition mit szenisch stimmiger musikalischer Konstruktion verbindet. Doch dieses Prinzip auf ein ganzes Musiktheaterwerk zu übertragen, das hatte bis dahin keiner gewagt. Auch nicht in Italien, wo Giuseppe Verdi im *Rigoletto* (und damit ungefähr zeitgleich zu *Das Rheingold*) im dritten Akt mit der tradierten Arienform bricht, aber eben nur für wenige Minuten. Wagner aber tat es für die Dauer von 2,5 Stunden, also eine komplette Oper lang: ein Schock für die Zeitgenossen und in dieser Radika-

lität selbst von Wagner nicht mehr wiederholt.

Weitgehender Verzicht auf ariose Strukturen – das ist in *Das Rheingold* mit einer geradezu unheimlichen Konsequenz umgesetzt. Keine musikalische Stelle kann mehr ohne künstlerischen Bedeutungsverlust aus dem fortdauernden musikalischen Fluss herausgelöst werden. Nur Loges Bericht vom Raub des Rheingoldes ist ein vier Minuten langes vokales Kontinuum. Da aber der Abschluss dieser Szene weder sängerisch noch orchestral überzeugend zu isolieren ist, hört man Loges Bericht auch niemals außerhalb der gesamten Oper, etwa im Konzert. Ähnlich ergeht es der Erda-Szene, der auch jedweder harmonischer wie sängerischer Abschluss-

charakter fehlt und die damit ebenso wenig geeignet für ein zusammenhangloses Vortragen ist. Beide Szenen sind für das konzertante Wunschkonzert denkbar unbrauchbare Opernmomente.

Wie (auch für den Komponisten selber) einzigartig diese Konzeption ist, zeigt sich im Vergleich mit dem ersten Tag der Tetralogie. Hier – in *Die Walküre* – gibt es noch (oder wieder?) jene Augenblicke, die steinbruchartig herausgemeißelt werden können. Der »Walkürenritt« etwa, ebenso Sieglindes Erzählung aus dem ersten Akt, desgleichen Siegmunds Arioso »Winterstürme wichen dem Wonnemond«. *Die Walküre* ist – obwohl in unmittelbarem Anschluss komponiert – musikdramaturgisch weniger avant-gardistisch ausgerichtet als

Das Rheingold. Die Handlung besteht dort (in *Die Walküre*) hauptsächlich aus Zwei-Personen-Szenen, also Momenten, in denen es zur Konfrontation der Protagonisten kommt. Das ist viel eher konventionelle Oper als das von Wagner beschworene Musikdrama. Andererseits erinnert wenig an das Gesangsduett der alten deutschen Oper, so wie es die Zeitgenossen verstanden und auch komponierten. Aber auffällig ist, dass in den drei (jeweils fünfstündigen) Ring-Hauptteilen sich das Geschehen gerne und fast ausschließlich in solchen Zwei-Personen-Konstellationen fortentwickelt. Und eben nicht in jener lebensnahen Sprachwirklichkeit, wie sie in *Das Rheingold* mustergültig umgesetzt ist.

Das beste und schönste Beispiel für dieses dem Leben abgelauchte Interagieren der Personen und damit letztlich für Wagners Idee vom musikalischen Drama ist in der vierten Rheingold-Szene zu finden. Wenn Fasolt beklagt, dass er Freia verliert (»Freia, die Schöne, schau ich nicht mehr ...«), kommt es zu einer hektischen Diskussion unter den Hauptfiguren der Oper, die (rechnet man noch den Auftritt Erdas ein) neun(!) der insgesamt vierzehn Rheingold-Akteure innerhalb von drei Minuten sängerisch in Erscheinung treten lässt. Bis auf die drei Rheintöchter, den gerade verabschiedeten Alberich und seinen Bruder Mime sind alle in *Das Rheingold* vorkommenden Figuren an dieser szenisch-musikalischen Interaktion beteiligt. Zwar greifen Donner und Froh nur mit einzelnen Worten ein, Freia gar nur



mit Hilfe-Schreien: Gerade dies aber unterstreicht die alltäglicher Konversation nachgebildete Dramaturgie dieser Szene.

Genau hier ist auch am deutlichsten abzulesen, wie konsequent Wagners in schwer verständlichen Schriften aufgestellte Operntheorie in Musik gegossen ist. *Das Rheingold* dürfte die radikalste musikalische Umsetzung der Prinzipien sein, die Wagner in »Oper und Drama« für das Opernkunstwerk der Zukunft erdacht hatte. Dort war die zentrale These formuliert worden, die dem Wesen nach »weibliche« Musik müsse durch die »männliche« Dichtkunst gewissermaßen befruchtet werden, um das Drama hervorzubringen. In *Das Rheingold* ist Wagner mit diesen aufgestellten Regeln und Theorien noch am besten ver-

traut, weil er sie erst vor kurzem schriftlich niedergelegt hat. Folgerichtig komponiert er auch einigermaßen streng nach diesen Prinzipien. Im übrigen war hier (in den frühen 1850er Jahren) der revolutionäre (also der politische) Sprengstoff seiner Gedanken noch am lebendigsten. Der »Ring« sei »im Grunde genommen gegen die ganze bürgerliche Kultur und Bildung gerichtet und gedichtet«, hat Thomas Mann einmal gesagt.

So betrachtet ist *Das Rheingold* nicht nur ein Aufstand wider die traditionelle Oper, sondern auch einer gegen Staat und Gesellschaft. Das jedenfalls meinte der Komponist in der größten seiner Züricher Kunstschriften, »Oper und Drama«. Doch sollte man sich nicht täuschen: »Oper und



Drama« ist kein ideologisch schlüssiges Papier und schon gar nicht eine politische Handlungsanweisung, sondern eher ein Zurechtbiegen der Operngeschichte zur Rechtfertigung der eigenen kompositorischen Ansätze. Und diese sind im Grunde genommen von einiger Banalität. Letztlich gilt: Nicht der große ideologische Gedanke ließ Wagner zum Opern-Revolutionär werden, sondern die Abscheu vor dem als dekadent und nicht mehr den Zielen des Dramas dienendem Betrieb der zeitgenössischen Oper: Die real existierende, aus Wagners Sicht schwere Krise der Oper der 1830er Jahre war der Ausgangspunkt seiner Empörung. Die Kritik an den als schlecht erachteten Zuständen führte ihn zurück zu jenem Gleichgewicht von Sprache und Musik, das vom Anbeginn der

Operngeschichte im Mittelpunkt der Diskussionen gestanden hatte. Und wenn man so will: Ist nicht die Operngeschichte ein steter Kampf zwischen diesen zwei Prinzipien geblieben? Auf der einen Seite demjenigen, das die dramatische Wahrheit als höchstes Gut musiktheatralischen Komponierens sieht? Auf der anderen Seite demjenigen, das in virtuosen Gesangsleistungen das wahre Glück der Opernproduktion erblickt? Zwischendurch neigte sich die Waage immer wieder mal der einen oder anderen Seite zu.

Im Barockzeitalter entstand so die schematische Einförmigkeit der barocken »Opera seria«, die sich aus jenem »sprechenden Singen« entwickelt hatte, mit dem einst Claudio Monteverdi die Geschichte



der wunderbaren Gattung Oper eröffnet hatte. Und Mozarts tief bewegende Da-Ponte-Opern führten über Umwege zu jenen frühromantischen Belcanto-Werken, die Bewunderung vokaler Verzierungs-kunst in den Mittelpunkt der musikalischen Dramaturgie stellten. Dagegen rebellierte dann Richard Wagner. Und so fand die Oper schließlich zurück zu jenen Prinzipien, mit denen sie ihren erfolgreichen Weg um 1600 begonnen hatte.

Wenn Franz Josef Redlich 1949 formulierte, Monteverdis »Orfeo« sei »*das erste Musikdrama, in dem dichterisches Wort, dramatische Aktion und musikalische Formung sich die schöpferische Waage halten*«, dann ist dies eine Bemerkung, die genauso auf die Werke Richard Wagners

und vor allem auf *Das Rheingold* exakt zu treffen könnte. Dann hätte Wagner nur an Monteverdi angeknüpft, an jene frühen Meisterwerke der Gattung, die musikalisches Empfinden und Sinn für theatra-lische Meisterschaft in Einklang brachten.

Genau das ist in *Das Rheingold* gelungen, nicht mehr und nicht weniger. Dass es dazu umfangreicher Schriften, musikhisto-rischer Ungerechtigkeiten anderen Kom-ponisten und deren Entwicklungen gegen-über und einer markigen Ideologie be-durfte, hat im Nachhinein betrachtet einen bitteren Nachgeschmack, dürfte zugleich aber mit der psychischen Konstitution der Person Wagner, die sich dauernd der Öff-fentlichkeit gegenüber redselig äußern musste, zu erklären sein. Das schmälert



nicht die Leistung des Komponisten. *Das Rheingold* ist letztlich ein Maßstab, den Wagner selbst nicht mehr übertreffen konnte.

Es ist vor allem das Meisterstück eines Opernpraktikers. Dieser zeigt sich hier, im Vorabend zur Ring-Tetralogie, völlig unverstellt. Spannende Handlung, spektakuläre Szenenwechsel, musikalisch scharfe Charakteristik der handelnden Personen – Wagner wusste, was eine erfolgreiche Oper braucht. *Das Rheingold* ist damit auch ein Sieg des Dramatikers über den Ideologen.

DER RING IN MINDEN – DIE DOKUMENTATION

Mit *Götterdämmerung* ist im Sommer 2018 Richard Wagners vierteiliger Opernzyklus *Der Ring des Nibelungen* im Mindener Stadttheater abgeschlossen worden. Als »Wunder von Minden« bezeichnet, erzielte die Gemeinschaftsproduktion von Richard-Wagner-Verband Minden, Stadttheater Minden und Nordwestdeutscher Philharmonie überregionale Aufmerksamkeit, weit über die Wagner-Welt hinaus. Nicht nur, weil (und wie) sie überhaupt zustande kam, sondern auch wegen der verblüffenden künstlerischen Qualität des kreativ aus der Not des Raum- und Ressourcenmangels heraus entwickelten Konzeptes.

Der Mindener Verlag J.C.C. Bruns hat zum krönenden Abschluss des Ring-Projektes gemeinsam mit der Nordwestdeutschen Philharmonie ein Buch herausgebracht, das die Arbeit am Mindener Ring dokumentiert und erläutert.

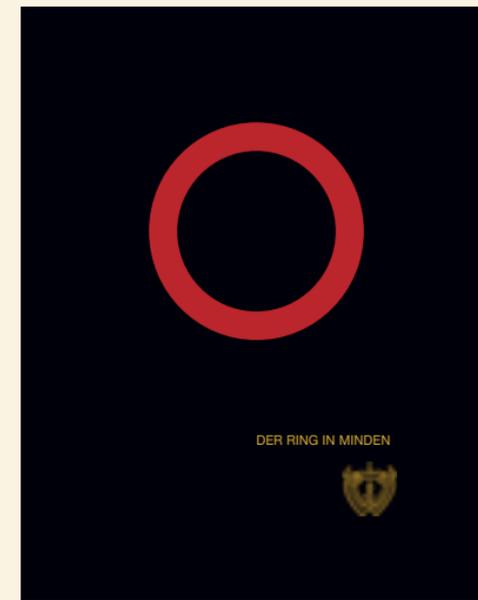
Mit Beiträgen von Dirigent Frank Beer mann, Regisseur Gerd Heinz, Bühnenbildner Frank Philipp Schlössmann, dem für die Videosequenzen verantwortlichen Lichtkünstler Matthias Lippert und Bühnentechniker Michael Kohlhagen sowie einem ausführlichen, ebenso lebendigen wie unterhaltsamen Interview der Journalistin Doris Reckewell mit der Projekt-Initiatorin und

Vorsitzenden des Mindener Wagner-Verbandes Dr. Jutta Hering-Winckler ermöglicht die Dokumentation mehr als nur einen bewahrenden Blick zurück – und voraus. Das aufwändig gestaltete und gedruckte Buch lässt vielmehr teilnehmen am schöpferischen (Selbst-)Verständnis der Beteiligten, denen die ungewöhnliche Aufgabe durchweg zur schließlich auch im künstlerischen Ergebnis sichtbar werdenden Passion wurde.

DER RING IN MINDEN

242 Seiten im Format 26,5 x 23, Leineneinband mit Goldprägung, zahlreiche Hochglanzfotos, ISBN 978-3-00-060989-9, 44,90 Euro, Hrsg: Nordwestdeutsche Philharmonie. Erhältlich im Buchhandel, bei Express-Ticketservice in Minden, in der Geschäftsstelle der Nordwestdeutschen Philharmonie (05221.98380) ...

... und natürlich heute im Foyer!





DIE MITWIRKENDEN

FRANK BEERMANN

Frank Beermann hat sich als Dirigent auf der Bühne und durch zahlreiche CD-Einspielungen international profiliert. Sein stets waches Interesse an Neuem, Unentdecktem, aber auch an Neuinterpretationen des Kernrepertoires hat ihm zahlreiche Preise und Anerkennungen eingebracht.

Ein großer Repertoireschwerpunkt des Dirigenten sind die Opern von Richard Wagner. Seine Interpretationen von *Tristan und Isolde* im Rahmen der Mindener Wagnerprojekte sowie *Das Rheingold*, *Die Walküre*, *Siegfried* und *Götterdämmerung* an selber Stelle ernteten größtes Lob in den

deutschen und internationalen Feuilletons. Das Opernglas schrieb im September 2013: »*Frank Beermann ist auf dem Weg einer der wichtigsten deutschen Dirigenten zu werden.*«

Im Oktober 2015 schrieb Eleonore Büning in der Sonderausgabe des Magazins »Crescendo« anlässlich der Echo Klassik Verleihung: »*Frank Beermann ist einer der besten Wagner-Dirigenten unserer Zeit.*«

Seine CD-Einspielungen, die sowohl im Kernrepertoire als auch mit Ausgrabungen und zeitgenössischen Werken ein breites Spektrum repräsentieren, wurden vielfach ausgezeichnet, darunter 2009 und 2015 mit dem Echo Klassik.

Frank Beermann war von 2007 bis Sommer 2016 GMD der Theater Chemnitz und Chefdirigent der Robert-Schumann-Philharmonie. Unter den nationalen und internationalen Engagements der letzten Zeit waren Debüts beim Athens National Orchestra, dem Aalto Theater Essen, dem Philharmonia Orchestra London und dem Staatstheater Stuttgart. Im März feierte er mit dem Orchestre de Chambre Lausanne

einen großen Erfolg im Rahmen einer Neuproduktion von *Ariadne auf Naxos* von Richard Strauss an der Oper Lausanne.

In dieser Spielzeit stehen u. a. sein Debüt am Capitol in Toulouse mit *Parsifal* sowie Konzerte mit dem Philharmonischen Staatsorchester Hamburg in der Elbphilharmonie auf dem Programm.



GERD HEINZ

Gerd Heinz wurde in Aachen geboren und studierte nach dem Abitur Germanistik, Philosophie, Theaterwissenschaft und Kunstgeschichte in Köln. Parallel dazu absolvierte er eine Ausbildung zum Schauspieler und Regisseur und erhielt erste Rollen am Theater und im Fernsehen. Ab 1962 war er in Doppelfunktion als Regisseur und Schauspieler an den Theatern in Aachen, Kiel, Essen, den Schauspielhäusern in Hamburg und Bochum sowie am Staatstheater Darmstadt tätig, bei letzterem als Schauspielregisseur und stellvertretender Intendant.

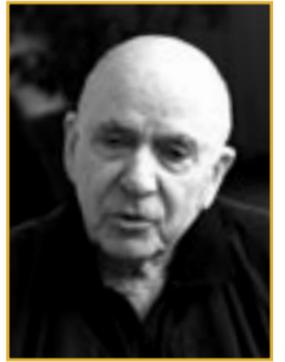
Ab 1973 war er als Hausregisseur am Hamburger Thalia Theater (Boy Gobert) engagiert und inszenierte als Gast am Burgtheater und am Volkstheater in Wien, in Bonn und bei den Festspielen in Bad Hersfeld. Ab 1978 arbeitete er regelmäßig am Schauspielhaus Zürich, wurde 1980 dort Hausregisseur und führte das Haus von 1982 bis 1989 als Intendant.

Ab 1989 wandte er sich verstärkt dem Musiktheater zu und inszenierte an den Opernhäusern in Darmstadt, Essen, Düsseldorf, Hannover, Dresden, Madrid, Bordeaux, Bern und Meiningen. Daneben inszenierte er aber

weiterhin für das Schauspielhaus Hannover und das Residenztheater in München.

1993–1997 war er leitender Regisseur des Musiktheaters und Mitglied der Operndirektion in Freiburg. Ab 1997 lehrte er als Professor an der Musikhochschule Freiburg und leitete dort zunächst die Opernschule, dann das Institut für Musiktheater.

Seit seiner Emeritierung im Jahr 2008 ist er wieder als freier Regisseur für Musiktheater, Schauspiel sowie Leseprojekte tätig und widmet sich vermehrt schriftstellerischen Arbeiten wie Texten zu Theater und bildender Kunst, Sprache und Musik sowie Stückbearbeitungen und Übersetzungen.



2016 inszenierte er für die Salzburger Festspiele Thomas Bernhards Stück *Der Ignorant und der Wahnsinnige*, das 2017 an das Burgtheater Wien übernommen wurde. 2018 folgten die Uraufführung von *Die Formel* (Doris Reckewell, Text / Torsten Rasch, Musik) am Theater Bern sowie die Inszenierung von Simon Stephens' *Heisenberg* am Ernst-Deutsch-Theater in Hamburg.

FRANK PHILIPP SCHLÖSSMANN

Frank Philipp Schlößmann stammt aus Bad König im Odenwald und studierte am Salzburger Mozarteum Bühnen- und Kostümgestaltung. Mit den Regisseuren Andreas Homoki, Olivier Tambosi, Aron Stiehl und Stephen Lawless arbeitete er an zahlreichen Opernhäusern, u. a. an den Staatsopern in Berlin, München und Hamburg, der Semperoper Dresden, der Staatsoper Hannover, der Deutschen und der Komischen Oper in Berlin, den Opern in Köln, Leipzig, Bonn, Düsseldorf/Duisburg, Essen, Karlsruhe, Wiesbaden sowie den Nationaltheatern Mannheim und Weimar.

International arbeitet er an der Metropolitan Opera New York, an der San Francisco Opera, der Lyric Opera of Chicago, der Houston Grand Opera, der Los Angeles Opera, dem Royal Opera House »Covent Garden« in London sowie an der English National Opera. Ebenso in Straßburg, Dublin, am Gran Teatre del Liceu in Barcelona, in Florenz, Bologna, am »Fenice« in Venedig, in Genua, Catania, der Staatsoper Budapest, in Amsterdam, Antwerpen, Oslo, Helsinki, Zürich, Basel, Bern, Linz, Graz, an der Wiener Volksoper, am Teatro Colón in Buenos Aires, in Peking, Tokio und am Mariinsky Theater in St. Petersburg.

Außerdem entwarf er Ausstattungen für die Innsbrucker Festwochen der Alten Musik, für die Händelfestspiele in Halle sowie für die Bayreuther Festspiele. Dort gestaltete er die Bühnenbilder für *Der Ring des Nibelungen* in der Inszenierung von Tankred Dorst 2006 bis 2010 und ab 2015 für *Tristan und Isolde* in der Inszenierung von Katharina Wagner.

Weitere Inszenierungen sind *My Fair Lady* an der Komischen Oper Berlin und *Jenufa* an der San Francisco Opera, zu seinen vielerorts gezeigten Arbeiten gehört außerdem Verdis *La Traviata* (Regie: Andreas Homoki). Einen Operettenerfolg hatten er zusammen mit Regisseur Axel Köhler bei



den Seefestspielen Mörbisch mit Zelters *Der Vogelhändler* und zuletzt in Erfurt mit Lehárs *Die lustige Witwe*, außerdem entwarf er das Bühnenbild für die Uraufführung *Lenua* in Zürich.

MATTHIAS LIPPERT

Geboren in Hof/ Saale studierte Matthias Lippert zunächst Opernregie bei August Everding und Cornel Franz an der Musikhochschule München. Er wechselte anschließend an die Technische Fachhochschule Berlin, wo er das Fach Theatertechnik belegte.

Nach seinem dortigen Abschluss arbeitete er zunächst als Technischer Produktionsleiter am Nationaltheater Mannheim und anschließend bei den Bayreuther Festspielen. Dort realisierte er u. a. Produktionen von Tankred Dorst, Stefan Herheim, Christoph Marthaler und Christoph Schlingensief. Seit 2008 arbeitet er als freiberuflicher Konstrukteur, Produktions- und Projektleiter sowie als Videokünstler und Bühnenbildner.

Videoarbeiten entstanden u. a. für Hermann Schmidt-Rahmer und Michael Talke am Schauspiel Düsseldorf und für Jan Neumann an den Schauspielhäusern in Frankfurt und Essen. Im Wagnerjahr 2013 entwarf er im Auftrag der BF Medien GmbH das Bühnenbild zu *Rienzi* und hatte zusätzlich die gesamte Projektplanung bei den Aufführungen der Frühwerke Richard Wagners in der Bayreuther Oberfrankenhalle inne.



2014 arbeitete er als Projektleiter am New National Theatre in Tokyo für Harry Kupfer und Hans Schavernoch.

RENATUS MÉSZÁR

Renatus Mészár studierte zunächst Kirchenmusik in Hamburg, bevor er sich ganz dem Gesang zuwandte. Seine Lehrer waren Annie Schoonus und Brigitte Faßbaender sowie Irmgard Hartmann-Dressler. Sein Operndebüt gab er 1990 noch während des Studiums im Rahmen der Münchner Biennale.

Er begann seine Laufbahn zunächst als Mitglied des Rundfunkchores des Norddeutschen Rundfunks. Sein erstes Festengagement als Solist erhielt er als »junger Bass« am Staatstheater Braunschweig und wechselte von dort ins Ensemble der Städtischen

Bühnen Münster. Es folgten Stationen in Würzburg, Schwerin, am Nationaltheater Weimar und an der Oper Bonn. Seit der Spielzeit 2012/2013 ist Renatus Mészár Ensemblemitglied am Badischen Staatstheater in Karlsruhe, wo er in der letzten Spielzeit als »Wotan« in *Der Ring des Nibelungen* sowie u. a. als »Orest« in *Elektra* und im Juni dieses Jahres auch als »Golaud« in *Pelléas et Mélisande* von Debussy zu erleben war. In der Saison 2019/2020 wird er in Karlsruhe in der Rolle des »Wozzeck« debütieren. In den vergangenen Spielzeiten konnte er dort nahezu alle wichtigen Wagner-Partien seines Faches interpretieren.

Neben diesen Partien (u. a. »König Marke«, »Wotan«, »Wanderer«, »Holländer«, »Hans Sachs«, »Amfortas«) hat er weitere große Rollen seines Faches wie »Figaro«, »Leporello«, »König Philipp«, »Zaccaria«, »Boris Godunow« und »Boris« in *Lady Macbeth von Mzensk* in seinem Repertoire. Unter den über 75 Rollen finden sich auch wichtige Ur- und Erstaufführungen (u. a. Hauptrollen in Werken von Péter Eötvös, Friedrich Cerha und Philippe Boesmans). Er gastierte an vielen namhaften Opernhäusern wie in Hamburg, Hannover, Berlin (Komische Oper), München (Gärtnerplatz), Wien (Volksooper), Kassel und Klagenfurt und trat im Rahmen von Festivals z. B. in Erl, Merzig, der Münchner Biennale und der Ruhr-Triennale auf.



Renatus Mészár wurde als Preisträger bei internationalen Gesangswettbewerben ausgezeichnet und hat sich neben seiner Tätigkeit als Opernsänger ein breitgefächertes Repertoire im Konzertbereich aufgebaut, das von Monteverdi bis zur aktuellen zeitgenössischen Musik reicht und auch unterschiedlichste Liederabendprogramme enthält. Zahlreiche Einspielungen für Rundfunk, Fernsehen, CD und DVD dokumentieren diese Vielseitigkeit.

ANDREAS KINDSCHUH

Andreas Kindschuh studierte nach dreijähriger Mitgliedschaft im Rundfunk-Jugendchor Wernigerode ab 1991 an der Franz-Liszt-Hochschule Weimar bei Gudrun Fischer und Mario Hoff. Noch in den ersten Studienjahren wurde er Mitglied des Kammerchores Kloster Michaelstein (Harz) und des auch international erfolgreichen Oktetts »Die Minnesänger.« 1994/95 absolvierte er bei Christa Hilpisch in Halle ein Zweitfachstudium als Altus.

Von 1995–1997 wirkte Andreas Kindschuh als Assistent für Stimmbildung und Chorleitung an der Weimarer Hochschule und war anschließend 2 Jahre lang als Stimmbildner beim Landesmusikrat Thüringen tätig. Im Jahr 2000 schloss er sein Studium in Weimar im Fach Sologesang/Bühne ab, danach begann er an gleicher Stelle ein Aufbaustudium bei Mario Hoff.

Seit 1996 führten ihn Gastengagements (Oper, Operette, Musical) an das Landestheater Eisenach in Rudolstadt, an das Theater Altenburg in Gera, an das Deutsche Nationaltheater Weimar, an die Komi-

sche Oper Berlin und an das Theater Chemnitz. Mit Erfolg gastierte Andreas Kindschuh bereits in zahlreichen europäischen Ländern und in den USA.

Seit der Spielzeit 2002/2003 ist Andreas Kindschuh festes Mitglied des Ensembles der Oper Chemnitz. Hier war er u. a. als »Figaro« (Mozart und Rossini), »Guglielmo«, »Papageno«, »Harlekin« (*Ariadne auf Naxos*), »Sangesmeister« (*Die Rose vom Liebesgarten*), »Schaunard« (*La Bohème*), »Barbier« (*Die schweigsame Frau*), »Freidank« (*Benzin*), »Pater Delaura« (*Love and Other Demons*), »Bosola« (*Die Herzogin von Malfi*), »Leopold« (*Im Weißen Rössl*), »Roman Cycowski« (*Comedian Harmo-*

nists), »Confé-

rencier« (Cabaret) und »Seymour« (Der kleine Horrorladen) zu erleben.



ANDRÉ RIEMER

André Riemer wurde in Leipzig geboren und studierte an der dortigen Hochschule für Musik »Felix Mendelssohn Bartholdy« bei Prof. Rudolf Riemer. Schon während des Studiums wirkte er als Gast in verschiedenen Inszenierungen am Theater Freiberg mit. 1993 bestand er sein Staatsexamen im Fach Gesang und absolvierte bis 1995 sein Aufbaustudium. Nach dessen Abschluss war er am »Eduard-von-Winterstein-Theater« in Annaberg-Buchholz engagiert. Gastverträge führten ihn u. a. an die Opéra national du Rhin Strasbourg, die Oper Bonn und die Deutsche Oper Berlin.

André Riemer ist freischaffend tätig und war von 2000 bis 2017 am Theater in Chemnitz engagiert. Hier sang er u. a. »Pedrillo«, »Ferrando«, »Tamino«, »Almaviva«, »Chateauneuf«, »Baron« (*Der Wildschütz*), »Steuermann« (*Der fliegende Holländer*), »Graf Elemer« (*Arabella*), »Brighella« (*Ariadne auf Naxos*), »Moormann« (*Die Rose vom Liebesgarten*), »Fürst Yamadori« (*Madama Butterfly*), »Flipke« (*Der Schmied von Gent*), »Truffaldino« (*Die Liebe zu den drei Orangen*), »Arlecchino« und »Lampwick« (*Pinocchio Abenteuer*), »Abrenuncio« (*Love and Other Demons*), »Camille de Rossillon« (*Die lustige Witwe*), »Dr. Siedler« (*Im*

Weißes Rössl), »Marius« (*Les Misérables*), »Johnny Zuwegger« (*MA – Falco Meets Amadeus*), das Tenor-Solo in *Carmina Burana*, »Don Ottavio« (*Don Giovanni*) sowie den »Weißes Minister« in Ligetis *Le Grand Macabre* und den »Erzähler« in *Der Mond*.



THOMAS MOHR

Thomas Mohr absolvierte seine Ausbildung an der Musikhochschule Lübeck, wo er nach der Diplomprüfung sein Konzertexamen mit Auszeichnung ablegte. Bereits während seines Studiums gewann er erste Preise bei renommierten Wettbewerben. Nach festen Engagements in Bremen und Mannheim wechselte der Sänger, der seine Karriere als Bariton begann, in das Ensemble der Oper Bonn.

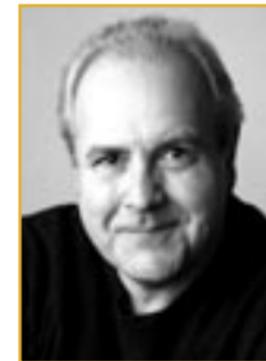
Seit 1997 ist Thomas Mohr freischaffend tätig. Seine rege Opern- und Konzerttätigkeit führt ihn in weltweit bedeutende Konzertsäle und an Opernhäuser wie die Bayerische

Staatsoper München, das Opernhaus Zürich, die Staatsoper Unter den Linden oder die Dresdner Semperoper. Dabei arbeitete er mit so namhaften Dirigenten wie Kent Nagano, Nikolaus Harnoncourt, Gerd Albrecht, Lorin Maazel, Antonio Pappano, Christoph von Dohnányi, Rafael Frühbeck de Burgos, Sir Georg Solti und Zubin Mehta zusammen. Er sang mit dem Los Angeles Philharmonic Orchestra, dem Boston Symphony Orchestra und beim Festival in Tanglewood/ USA.

Vor einigen Jahren absolvierte Thomas Mohr den Fachwechsel zum Heldenbariton. Seitdem feierte er große Erfolge u. a. als

»Siegfried« in Köln sowie in der Koproduktion *Der Ring des Nibelungen* von Oper Halle und dem Theater im Pfalzbau Ludwigshafen, als »Parsifal« in Erfurt, Malmö, Chemnitz und Poznań, als »Max« in *Der Freischütz* in Leipzig, Köln und St. Gallen, in Leipzig als »Loge« in *Das Rheingold*, als »Siegfried« in *Siegfried* und *Götterdämmerung* sowie in allen vier Heldenbaritonpartien im Mindener Ring.

Zukünftige Neuproduktionen beinhalten das Debüt als »Florestan« im *Fidelio* an der Oper Bonn sowie in *Der Sturz des Antichrist* (Ullmann) mit der Partie des »Regenten« an der Oper Leipzig.



Seine Konzerttätigkeiten u. a. mit Beethovens 9. Sinfonie, Schönbergs *Gurrelieder*, Mahlers *Das Lied von der Erde*, der *Carmina burana* von Carl Orff, Pfitzners *Von deutscher Seele* und Mendelssohns *Lobgesang* führten ihn u. a. nach Tokio, Madrid, Zürich, Katowice und Valencia.

Seit 2002 unterrichtet Thomas Mohr als ordentlicher Professor für Gesang an der Hochschule für Künste Bremen.

KATHRIN GÖRING

Kathrin Göring absolvierte mit Auszeichnung ihr Gesangsstudium in Leipzig bei Jitka Kovariková und in Dresden bei Hartmut Zabel. Als Gast sang sie bereits während ihres Studiums Partien wie »Hänsel« (*Hänsel und Gretel*) und »Cherubino« (*Le nozze di Cherubino* von Giles Swayne).

1998 war sie Mitglied der European Union Opera, mit der sie in Baden-Baden und in Paris auftrat und wurde Stipendiatin des Richard Wagner Verbandes Leipzig. 2001 erhielt sie ein Stipendium des Deutschen Musikrates und wurde bei internationalen Wettbewerben mit Preisen ausgezeichnet.

Eine rege Konzerttätigkeit, insbesondere als Liedsängerin, führte sie u. a. nach Monaco und Nizza sowie in verschiedene deutsche Städte, z. B. in das Landesfunkhaus Hannover, das Gewandhaus Leipzig und zum Bayrischen Rundfunk. Gastengagements erhielt sie u. a. von der Deutschen Oper Berlin, der Deutschen Oper am Rhein, dem Aalto Theater Essen, den Theatern Chemnitz und den Theatern in Kiel und in Bremen.

Seit 2001 ist Kathrin Göring festes Mitglied der Oper Leipzig. Dort sang sie wichtige Rollen wie »Sextus« (*Titus*), »Mrs. Grose«

(*Turn of the Screw*), »Rosina« (*Der Barbier von Sevilla*), »Donna Elvira« (*Don Giovanni*), »Dorabella« (*Così fan tutte*), »Romeo« (*Romeo und Julia* von Bellini), »Komponist« (*Ariadne*) sowie »Octavian« (*Der Rosenkavalier*).

Als Wagnersängerin verkörpert Kathrin Göring die Partien »Fricka« und »Wellgunde« (*Das Rheingold*), »Fricka« und »Waltraute« (*Die Walküre*), »Waltraute« (*Götterdämmerung*), »Kundry« (*Parsifal*), »Venus« (*Tannhäuser*) sowie »Adriano« (*Rienzi*).

Darüber hinaus hat sie Rollen wie u. a. »Mutter« (*Hänsel und Gretel*), »Judith« (*Herzog Blaubarts Burg*), »Fuchs« (*Das*

schlaue



Füchslein), »Gräfin Geschwitz« (*Lulu*) und »Prinzessin Eboli« (*Don Carlo*) in ihrem Repertoire.

In der Spielzeit 2018/19 wechselte die vielseitige Sängerin von der Rolle des »Octavian« zur »Marschallin« in *Der Rosenkavalier* und wird in der aktuellen Spielzeit als »Carmen« an der Oper Leipzig debütieren.

JULIA BAUER

Die Berlinerin Julia Bauer studierte an der Universität der Künste Berlin und spezialisierte sich auf das klassische Koloraturfach.

Engagements führten sie an die Volksoper Wien, das Brucknerhaus Linz, zu den Seefestspielen Mörbisch, nach Innsbruck, an die Semperoper Dresden und die Staatsoper Hannover, die Oper Leipzig, die Oper Bonn, ans Aalto-Theater in Essen (»Lulu«, »Zerbinetta«, »Aminta«), die Staatsoper Berlin und an das Teatro de la Maestranza de Sevilla.

Zu den Highlights ihrer bisherigen Karriere zählen »Sierva María« (*Love and Other Demons*) am Theater Chemnitz, »Zerbinetta« (*Ariadne auf Naxos*) in Valencia und am Staatstheater Stuttgart sowie »Königin der Nacht« (*Die Zauberflöte*) und »Aminta« (*Die schweigsame Frau*) in Chemnitz. In Leipzig war sie als »Königin der Nacht«, an der Oper Lausanne als »Lakmé«, in Budapest in Händels *Der Messias* sowie in Konzerten mit Beethovens 9. Sinfonie am Gran Teatre del Liceu in Barcelona und unter Riccardo Chailly in Valencia und Alicante zu hören.

Mit dem »Ensemble Intercontemporain« unter Péter Eötvös führte sie *Momente* von Stockhausen auf und konzertierte 2014 unter Marek Janowski in der Berliner Philharmonie, in Paris, Köln und Monte Carlo.

In der Spielzeit 2018/2019 trat sie in der Rolle der »Maria« in Mark Andres *Wunderzeichen* an der Staatsoper Stuttgart auf und war als »Königin der Nacht« an der Oper Bonn und der English National Opera in London zu erleben.

Intensiv widmet sich Julia Bauer auch der Konzertliteratur. Sie arbeitete mit der Akademie für Alte Musik Berlin zusammen und gastiert bei renommierten Festivals und Konzertorchestern.



JANINA BAECHLE

Die deutsche Mezzosopranistin Janina Baechle ist regelmäßiger Gast auf den internationalen Opern- und Konzertbühnen, wo sie mit großem Erfolg das wesentliche Repertoire ihres Fachs singt.

Nach ersten Festengagements an den Staatstheatern Braunschweig und Hannover gehörte sie bis 2010 zum Ensemble der Wiener Staatsoper, wohin sie seither als regelmäßiger Gast zurückkehrt, u. a. als »Brangäne« (*Tristan und Isolde*), »Jezibaba« (*Rusalka*), »Fricka«, »Erda« und »Waltraute« (*Der Ring des Nibelungen*), »Gertrud« (*Hänsel und Gretel*), »Filipjewna« (*Eugen*

Onegin), »Genevieve« (*Pelléas et Mélisande*), »Kabanicha« (*Katja Kabanowa*), »Gaea« (*Daphne*) und »Herodias« (*Salome*).

Herausragende Gastengagements führten sie u. a. an die Staatsopern in Dresden, Hamburg und München, an das Gran Teatre del Liceu in Barcelona, die Scala di Milano, die Opéra National de Paris, an die Opernhäuser in Bordeaux, Lyon und Toulouse sowie in San Francisco, Toronto und Buenos Aires und zum Edinburgh Festival.

Neben ihrer Operntätigkeit ist sie ebenso häufig auf dem Konzertpodium zu erleben und arbeitete u. a. mit den Dortmunder, Dresdner, Münchner, Stuttgarter und Wiener Philharmonikern, mit New York Philharmonic, mit dem Netherlands Philharmonic Orchestra und dem Symphonie- wie auch dem Rundfunkorchester des Bayerischen Rundfunks, den Hamburger und Wiener Symphonikern, dem Helsinki Philharmonic Orchestra, Bilbao Symphony Orchestra, dem HR Sinfonieorchester, dem RSO und dem Tonkünstler Orchester in Wien, dem Beethoven Orchester Bonn, dem Bruckner Orchester Linz, der NDR Radiophilharmonie, dem National Polish Radio Orchestra sowie NFM Wrocław Philharmonic.



Kommende Pläne beinhalten ihre Rückkehr ans Liceu in Barcelona, an die Oper Lyon, die Semperoper Dresden und an das Theatre du Capitole in Toulouse, kommende Rollendebüts beinhalten »Madame de Croissy« (*Les dialogues des Carmelites*) und »Die alte Lola« in Schrekers *Irrelohe*.

Janina Baechles Tätigkeit ist mehrfach auf CD und DVD dokumentiert.

HEIKO TRINSINGER

Der Bariton Heiko Trinsinger war von 1979 bis 1987 Mitglied des Dresdner Kreuzchores, studierte Gesang an der Musikhochschule seiner Heimatstadt und absolvierte mehrere Meisterkurse.

Sein erstes Engagement führte ihn 1994 bis 1996 an das Opernstudio der Bayerischen Staatsoper, dem sich eine feste Verpflichtung am Würzburger Theater anschloss. Gastverpflichtungen brachten ihn u. a. an die Staatsoper in Hamburg und München sowie nach Bonn, Chemnitz, Kassel, Köln, Leipzig, Nürnberg, Saarbrücken, Weimar, Wiesbaden, Halle, Würz-

burg, Triest, Antwerpen, Graz, an die Volksoper Wien und u.a. als »Barak« (*Die Frau ohne Schatten*) nach Budapest.

Seit 1999 gehört der Bariton zum Ensemble des Aalto-Theaters, wo er u. a. als »Graf Almaviva« (*Le Nozze di Figaro*), »Papageno« und »Sprecher« (*Die Zauberflöte*), »Don Alfonso« (*Così fan tutte*), »Escamillo« (*Carmen*), »Danilo« (*Die lustige Witwe*), »Jochanaan« (*Salome*), »Ford« (*Falstaff*), »Enrico« (*Lucia di Lammermoor*), »Riccardo« (*I Puritani*), »Gérard« (*Andrea Chénier*), »Marcello« (*La Bohème*), »Tonio« (*Pagliacci*), »Wolfram« (*Tannhäuser*), »Eugen Onegin«,

»Amfortas« (*Parsifal*), »Belcore« (*L'elisir d'amore*), »Lescaut« (*Manon Lescaut*), »Don Giovanni« und »Germont« (*La Traviata*), »Marcello« (*La Bohème*), »Sharpless« (*Madama Butterfly*), »Don Pizarro« (*Fidelio*) sowie »Amonasro« (*Aida*), »Dr. Schön« (*Lulu*), »Friedrich von Telramund« (*Lohengrin*), »Nabucco«, »Herr von Faninal« (*Der Rosenkavalier*) und »Kurwenal« (*Tristan und Isolde*) zu erleben war.

Außerhalb Essens fügte er als Gast seinem Repertoire weitere wichtige Partien hinzu: »Rigoletto«, »Mandryka« (*Arabella*), »Alberich« (*Das Rheingold*), »Holländer« und »Lord Ruthven« in Marschners *Vampyr*.



Außerdem gibt er zahlreiche Konzerte und Liederabende im In- und Ausland, u. a. im Berliner Konzerthaus und in der Kölner Philharmonie.

JEFF MARTIN

Der amerikanische Tenor Jeff Martin hat sich als äußerst vielseitiger Sänger sowohl auf der Opernbühne als auch im Konzertbereich etabliert. Mit seiner Vielsprachigkeit und seinem breiten Repertoire hat er auf unterschiedlichsten Gebieten Erfolge gefeiert, von Bachs Passionen bis zu Opern des 20. und 21. Jahrhunderts.

In den letzten Jahren arbeitete er in Lyon mit Regisseuren wie Dmitri Tscherniakow (*Lady Macbeth von Mzensk*), David Bösch (*Die Gezeichneten*), Yoshi Oida (*Peter Grimes*), John Fulljames (*Benjamin, dernière nuit*), am Bolschoi Theater mit Stephen

Lawless (*Der Rosenkavalier*) und mit Keith Warner (*Wahnfried*) in Karlsruhe.

In Zusammenarbeit mit den Dirigenten Kazushi Ono, Peter Rundel, Bernhard Kontarsky, Alejo Perez, Arthur Fagan, Friedemann Layer und John Nelson erarbeitete Jeff Martin Partien wie »Mime« und »Loge« (*Der Ring des Nibelungen*), »David« (*Die Meistersinger von Nürnberg*), »Herodes« (*Salome*), »Hauptmann« (*Wozzeck*) und den Evangelisten in der Matthäus-Passion.

Als Spezialist für zeitgenössische Musik wurde Jeff Martin seit September 2015 mit

Partien in vier großen Opern-Uraufführungen betraut: »1. Inquisitor« in *Giordano Bruno* von Francesco Filidei (T&M Paris, Rundel/Gindt), »Bertolt Brecht« in *Benjamin, dernière nuit* von Michel Tabachnik (Opéra de Lyon, Kontarsky/Fulljames), *Paradis* von Nana Forte (Landestheater Bregenz, Lack/Pison) und »Houston Chamberlain« in *Wahnfried* von Avner Dorman (Badisches Staatstheater Karlsruhe, Brown/Warner).

Nach seinem Studium in Princeton und Cincinnati begann Jeff Martin seine europäische Karriere in Deutschland. Fortlaufend arbeitet er an der Erweiterung seines vielfältigen Repertoires. Er trat in zahlrei-

chen großen Opern- und Konzerthäusern auf, so im Bolschoi Theater Moskau, der Opéra de Lyon, der Bayerischen Staatsoper, der Staatsoper Stuttgart, der Semperoper Dresden, der Hamburger Staatsoper, der Oper Köln, der Opéra national du Rhin Straßburg, der Kathedrale Notre-Dame, dem Staatstheater Nürnberg, dem Theater Dortmund und im Nationaltheater Mannheim.



TIJL FAVEYTS

Der belgische Bass debütierte im März 2019 erfolgreich an der Semperoper Dresden als »Kezal« in *Die verkaufte Braut*. Zuvor war er als »Rocco« an der Oper von Bilbao und als »Sarastro« am Theatre de la Monnaie in Brüssel und in Lille zu erleben.

Tijl Faveyts machte erstmals international auf sich aufmerksam, als er mit nur 26 Jahren den »Sarastro« in *Die Zauberflöte* unter der musikalischen Leitung von Daniel Harding beim Festival Aix-en-Provence sang.

2005–2012 war er im Ensemble des Theaters St. Gallen und 2013–2019 in dem des Aalto-Theaters in Essen engagiert, wo er u. a. als »Daland« (*Der fliegende Holländer*), »Hunding« (*Die Walküre*), »Ramfis« (*Aida*) und »König Treff« (*Die Liebe zu den 3 Orangen*) brillierte.

Mit Beginn dieser Saison wechselt er an die Komische Oper Berlin und wird dort als »Gremin« (*Eugen Onegin*), »Commendatore«, »Sparafucile« (*Rigoletto*) und »Sarastro« – in dieser Rolle im Rahmen eines Gastspiels der Komischen Oper Berlin auch in Macao, Taiwan und Santiago de

Chile – zu hören sein. Im Dezember gibt er sein Rollendebüt als »Colline« (*La Bohème*) an der Oper Köln.

Sein Repertoire umfasst darüber hinaus Partien wie »König Marke« (*Tristan und Isolde*), »Don Basilio« (*Il Barbiere di Siviglia*), »Eremit« (*Freischütz*), »Don Pasquale« (*Don Pasquale*), »Oroveso« (*Norma*), »Osmin« (*Die Entführung aus dem Serail*), »Doktor« (*Wozzeck*), »Bartolo« (*Le nozze di Figaro*) und »Comte des Grioux« (*Manon*).

Gastengagements führten Tijl Faveyts u. a. an die Vlaamse Opera, ans Gärtnerplatztheater München, an das Theater an der Wien, an die Nederlandse Opera Amster-

dam, an das Grand Théâtre de Genève, die Staatsoper Stuttgart, die Oper Leipzig, die Oper Köln, die Nationaloper Peking und die Opera Tel Aviv. Er trat im Rahmen von Festivals wie dem Beijing Music Festival sowie der Wiener Festwochen auf und gastierte in bedeutenden Konzerthäusern wie dem Musikverein Wien, dem Concertgebouw Amsterdam, der Tschaikowsky Concert Hall Moscow und dem Lincoln Center New York.



JOHANNES STERMANN

Der Bassist Johannes Stermann erhielt seine erste sängerische Ausbildung beim Hamburger Knabenchor St. Nikolai und studierte Gesang an der Hochschule für Musik und Theater München bei Prof. Fenna Kügel-Seifried sowie vertiefend Lied und Oratorium an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien bei KS Marjana Lipovšek. Nebenher absolvierte er ein Jurastudium, das er mit 1. und 2. Staatsexamen abschloss.

Seit der Spielzeit 2012/2013 ist Johannes Stermann Ensemblemitglied des Theaters Magdeburg, wo er u. a. als »Großinquisitor«

(*Don Carlos*), »Osmin« (*Die Entführung aus dem Serail*), »Raimondo« (*Lucia di Lammermoor*), »Theseus« (*Ein Sommernachtstraum*), »König Marke« (*Tristan und Isolde*), »Bartolo« (*Le nozze di Figaro*), »Commendatore« (*Don Giovanni*), »Sarastro« (*Die Zauberflöte*), »Banco« (*Macbeth*), »Basilio« (*Il Barbiere di Siviglia*), »König Heinrich« (*Lohengrin*), »Baculus« (*Wildschütz*), »Tom« (*Un ballo in maschera*), »Colline« (*La Bohème*), »Falstaff« (*Die lustigen Weiber von Windsor*) und »Daland« (*Der fliegende Holländer*), »Wassermann« (*Rusalka*), »Ramfis« (*Aida*), »Hunding« (*Die Walküre*) und »Ariodate« (*Xerxes*) zu hören war. Bedeutende

Rollendebüts in der kommenden Spielzeit beeinhalteten »Dikoj« (*Katja Kabanova*), »Dreieinigkeitsmoses« (*Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*) und »Frère Laurent« (*Romeo et Juliette*).

Johannes Stermann gastierte als »König« (Toch, *Die Prinzessin auf der Erbse*) an der Semperoper Dresden sowie als »Sarastro« und »Sprecher« (*Die Zauberflöte*) am National Theater Taipei (Taiwan), als »Sarastro« an der Opera Lyon sowie als »Vicar-Inquisitor« (Braunfels, *Jeanne d'Arc*) bei den Salzburger Festspielen, als »2. Soldat« (*Salome*) an der Staatsoper Berlin unter Zubin Mehta sowie als »Sarastro« beim Festival »operklosterneuburg« bei Wien. Er war als

»Obrist« (Zimmermann, *Die Soldaten*) an der Mailänder Scala unter dem Dirigat von Ingo Metzmacher und als »Tom« (*Un ballo in maschera*) mit dem Israel Philharmonic Orchestra unter Zubin Mehta in Tel Aviv, Haifa und Jerusalem zu hören. 2016 sang er dort mit demselben Orchester unter Yaron Gottfried die Basspartie in Bachs *Magnificat*. Im Juni 2019 gab Johannes Stermann sein Rollendebüt als »Baron Ochs« (*Der Rosenkavalier*) am Teatro Municipal de Santiago.



INES LEX

Ines Lex wurde in Baden-Württemberg geboren. An der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Stuttgart studierte sie bei Prof. Ulrike Sonntag und Prof. Thomas Pfeiffer, an der Royal Academy of Music in London bei Elizabeth Ritchie und war Stipendiatin des Richard Wagner Verbandes.

Im Anschluss an ihr Studium war Ines Lex bis zur Spielzeit 2009/2010 am Landestheater Innsbruck engagiert. »Marie« (*Zar und Zimmermann*), »Najade« (*Ariadne auf Naxos*) und »Zdenka« (*Arabella*) gehörten unter anderen zu ihren Partien.

Zur Spielzeit 2010/2011 wechselte sie in das Solistenensemble der Oper Halle. Mit Partien wie »Ännchen« (*Der Freischütz*), »Musetta« (*La Bohème*), »Maria« (*West Side Story*), »Pamina« (*Die Zauberflöte*), »Aphrodite« (*Phaedra*), »Michaela« (*Carmen*), »Gretel« (*Hänsel und Gretel*), »Jenny« (*Mahagonny*), »Marzelline« (*Fidelio*) und »Lucy Brown« (*Die Dreigroschenoper*) war sie dort zu erleben.

In der Koproduktion *Der Ring des Nibelungen* von Oper Halle und dem Theater im Pfalzbau Ludwigshafen sang sie die Rollen »Woglinde« (*Das Rheingold/Götterdäm-*

merung), »Gerhilde« (*Die Walküre*) und »Waldvogel« (*Siegfried*). Mit diesen Partien gastierte sie auch an den Staatstheatern in Nürnberg und Darmstadt, am Nationaltheater Weimar und an der Oper Leipzig.

Im Rahmen der Händelfestspiele Halle gab Ines Lex mit »Teofane« (*Ottone*), »Morgana« (*Alcina*), in der Titelpartie *Almira, Königin von Kastilien*, »Flavia« (*Lucio Cornelio Silla*), »Elmira« (*Sosarme*) und »Iphis« in *Jephtha* jeweils erfolgreiche Rollendebüts und arbeitete dabei mit Barock-Spezialisten wie Bernhard Forck, Marcus Creed, Enrico Onofri, Andreas Spering und Christoph Spering.

In Hof war sie als »Schwester Constance« in *Gespräche der Karmeliterinnen*, in Dessau als »Ännchen« in *Der Freischütz* und mehrfach an der Oper Leipzig als »Gretel« in *Hänsel und Gretel* zu erleben.

Darüber hinaus widmet sich Ines Lex auch dem Oratorium und Konzertgesang. 2019 sang sie als Solistin (»Maddalena«) mit dem Händel-Festspielorchester Halle in Händels Oratorium *La Resurrezione*.



CHRISTINE BUFFLE

Die Karriere der in Exeter geborenen und in Genf aufgewachsenen Sopranistin Christine Buffle spiegelt ihre britisch-schweizerische Abstammung wider: Ihre künstlerische Ausbildung erhielt sie am Genfer Konservatorium und an der Guildhall School of Music in London; anschließend war sie Mitglied des internationalen Opernstudios am Opernhaus Zürich, wo sie ihre ersten professionellen Erfahrungen zunächst in kleineren Partien (»Papagena«, »Modistin«, »Ida«, »Edelknabe«, »Berta«, »Echo«, »Suor Genovieffa«) machte, bevor sie mit der Rolle der »Königin der Nacht« ihre internationale Karriere begann.

Von 2003 bis 2014 war sie als Ensemblemitglied des Landestheaters Innsbruck in allen wichtigen Partien ihres Fachs zu hören: »Saffi« (*Der Zigeunerbaron*), »Konstanze« (*Die Entführung aus dem Serail*), »Sylva Varescu« (*Die Czardasfürstin*), »Nedda« (*I Pagliacci*), »Violetta« (*La Traviata*), »Gilda« (*Rigoletto*), »Mélisande«, »The Governess« (*The Turn of the Screw*), »Juliette«, »Antonia« (*Les Contes d'Hoffmann*), »Elettra« (*Idomeneo*), »Alice« (*Falstaff*) sowie die Titelrolle in Leoš Janáčeks *Das schlaue Fuchslein*. Für ihre Interpretation der »Donna Anna« in Mozarts *Don Giovanni* wurde sie mit dem Eberhardt-Waechter-Preis ausgezeichnet.

In der Inszenierung von Harry Kupfer sang sie »Musette« in *La Bohème* an der Komischen Oper Berlin, wo sie als ständiger Gast u. a. auch als »Najade«, »Valencienne« und »1. Dame« zu hören war. Weitere Gastspiele führten Christine Buffle nach Paris, London, Straßburg, Leeds, Basel, München, Lausanne, Glasgow, Venedig, Genua und Genf. Sie bekam Einladungen zu den Festspielen in Versailles, Edinburgh, Luzern, Garsington und Salzburg, trat mit den bedeutendsten Orchestern Europas (u. a. Berliner Philharmoniker, Wiener Symphoniker, Orchestre de la Suisse Romande, London Symphony Orchestra) auf und arbeitete mit vielen namhaften Dirigenten wie Claudio Abbado, Nikolaus Harnoncourt,



Franz Welser-Möst, Marcello Viotti, Armin Jordan, Kent Nagano, Vladimir Jurowski, Michel Plasson und Emmanuel Villaume zusammen.

Christine Buffle ist auch als Musicaldarstellerin sehr gefragt und feierte in diesem Fach große Erfolge u. a. am Théâtre du Châtelet in Paris und am Grand Théâtre du Luxembourg.

TIINA PENTTINEN

Die finnische Mezzosopranistin Tiina Penttinen absolvierte ihr Gesangsstudium am Mittel-Ostbothnischen Konservatorium sowie bei Marjut Hannula an der Sibelius-Akademie in Helsinki. Sie gewann den ersten Preis im renommierten Gesangswettbewerb von Lappeenranta, Finnland. Die Mezzosopranistin debütierte 2004 an der Finnischen National Oper sowie beim Musikfestival in Savonlinna.

Von 2006 bis 2017 war Tiina Penttinen festes Ensemblemitglied an den Theatern Chemnitz und ist seither freischaffend tätig. Tiina Penttinen lebt zur Zeit in Leipzig.

Ihr Opernrepertoire umfasst unter anderem Partien ihres Faches wie »Adalgisa« (Bellini, *Norma*), »Rebecca« (Otto Nicolai, *Il Templario*, 2009 bei cpo als CD erschienen), »Fenena« (Verdi, *Nabucco*), Bizets *Carmen*, »Hänsel« und »Mutter« (Humperdinck, *Hänsel und Gretel*), »Carlotta« (Richard Strauss, *Die schweigsame Frau*, ebenfalls bei cpo als CD erschienen), »Brigitta« (Korngold, *Die tote Stadt*), »Floßhilde« (Wagner, *Das Rheingold*), »Grimgerde« (Wagner, *Die Walküre*), »1. Norn« und »Floßhilde« (Wagner, *Götterdämmerung*), »Magdalene« (Wagner, *Die Meistersinger von Nürnberg*), »Duchess« (Thorsten

Rasch, *The Duchess of Malfi*), »Dominga« (Eötvös, *Love and other demons*) und »Die Gräfin« (Tschaikowsky, *Pique Dame*).

Tiina Penttinen arbeitete bereits mit Regisseuren und Dirigenten wie Gerd Heinz, Dietrich Hilsdorf, Christoffer Alden, Vilppu Kiljunen, Kari Heiskanen, Frank Beermann, Hannu Lintu, Garcia Calvo, Sakari Oramo zusammen.

Neben ihrem umfangreichen Opernrepertoire ist die Mezzosopranistin auch eine gefragte Konzertsängerin im In- und Ausland. Werke von Johann Sebastian Bach und Wolfgang Amadeus Mozart gehören ebenso zu ihrem Repertoire wie Sibelius'

Kullervo, *Ödipus Rex* von Strawinsky, *Das Lied von der Erde* von Gustav Mahler oder Bernsteins *Jeremiah Symphonie*. Zahlreiche Orchesterwerke von Komponisten unserer Zeit wie Jimmy López, Uljas Pulkkis und Kent Olofsson hat Tiina Penttinen interpretiert. Ein eigens für sie und den Gitarristen Petri Kumela komponierter Liedzyklus wurde 2011 in Helsinki uraufgeführt und ist seit 2012 beim Label Alba Records als CD erhältlich.



DIE NORDWESTDEUTSCHE PHILHARMONIE

Unverzichtbarer Bestandteil des Konzertlebens in Ostwestfalen-Lippe und attraktiver Kulturbotschafter der Region über die Grenzen Europas hinaus – diesen beiden Ansprüchen wird die Nordwestdeutsche Philharmonie unter der Leitung ihres derzeitigen Chefdirigenten Yves Abel in vorbildlicher Weise gerecht.

Die große Leistungsfähigkeit, hochmotivierte Professionalität und eine mitreißende Spielfreude der Nordwestdeutschen Philharmonie, die eines der drei nordrhein-westfälischen Landesorchester ist, werden von renommierten Dirigenten ebenso geschätzt wie von hochrangigen Solisten.

Erfolgreiche Tourneen führen die Nordwestdeutsche Philharmonie regelmäßig ins benachbarte europäische Ausland. Neben Dänemark, Österreich, Holland, Italien, Frankreich, Spanien und der Schweiz sorgte das Orchester auch in Japan und den USA schon für volle Konzertsäle.

Dem Richard Wagner Verband Minden und dem Stadttheater Minden ist die Nordwestdeutsche Philharmonie als verlässlicher künstlerischer Partner und Mitproduzent der Opernproduktionen seit 2002 fest verbunden.

Die Nordwestdeutsche Philharmonie hat sich seit ihrer Gründung im Jahr 1950 eine hervorragende Reputation in der Fachwelt und beim Publikum erarbeitet und braucht den Vergleich mit Klangkörpern aus deutschen Metropolen nicht zu scheuen. Besonders die Jahre unter der künstlerischen Leitung des lettischen Dirigenten Andris Nelsons gaben dem Klangkörper neue und vielfältige Impulse.



Ihre künstlerische Vielseitigkeit stellt die Nordwestdeutsche Philharmonie in jährlich rund 130 Konzerten, einer Fülle von Rundfunkproduktionen und CD-Einspielungen und einem umfangreichen schul- und konzertpädagogischen Programm für die Konzertbesucher von morgen eindrucksvoll unter Beweis.

Musikalische Assistenz	Yonatan Cohen, Markus Fohr, Thomas Gribow, Annemarie Herfurth, Kevin McCutcheon, Mary Satterthwaite
Regieassistenz / Abendspielleitung	Cesca Carnieer
Regiehospitantz	Jakob Gellermann, Cosima Winkler
Inspizienz	Wolfram Tetzner
Technische Leitung / Bühnenmeister	Michael Kohlhagen
Bühnentechnik	Tjorven Brockmann, Eike Egbers, Jonathan Künzel, Bo-David Kuprat, Horst Loheide, Julia Treger
Requisite	Gil Frederik Hoz-Klemme
Bühnenbau	Matthias Schwarz
Maske	Franziska Meintrup, Karolin Ubell
Kostümherstellung / Garderobe	Karen Friedrich-Kohlhagen (Leitung), Barbara Nommensen, Yasmin Nommensen, Jutta Schlüsener

Produktionsleitung	Dr. Jutta Hering-Winckler <i>(Vorsitzende Richard Wagner Verband Minden)</i> Andrea Krauledat <i>(Intendantin Stadttheater Minden)</i> Andreas Kuntze <i>(Intendant Nordwestdeutsche Philharmonie)</i>
Produktionsbüro	Friedrich Luchterhandt (Leitung), Simone Rau (Assistenz)
Büro Stadttheater	Annette Breier, Andrea Niermann, Cornelia Schmale
Orchesterbüro	Mathias Schlicker
Orchesterwarte	Ian Long, Hans-Jürgen Stranghöner
Programmheft	Christian Becker, Udo Stephan Köhne
Website	Hans Luckfiel
Gesamtleitung	Dr. Jutta Hering-Winckler

EIN GROSSER DANK

gilt allen, die in den Jahren 2015–2019 die Produktion »Der Ring in Minden« durch ihr treues Engagement unterstützt und ermöglicht haben:

Dr. Henning Abendroth • Dr. Stella A. Ahlers • Prof. Peter und Elke Apel • Aquarium Berlin • Günther und Inge Aschemann • Dr. Alois und Sabine Bahemann • Dr. Ralf Bartsch • Dr. Oswald Bauer • Peter Baumann • Alexander Baumgarte • Gunter und Erika Baumgärtner • Bayreuther Festspiele GmbH • Christian und Erika Becker • Dirk und Dorothee Beckmann • Eberhard Beeth • Prof. Dr. Wilfried Belschner • Jutta Bentz • Dr. Tgottschalkomas und Heidi Bentz • Joh. Berenberg, Gossler & Co. KG • Susan Berger • Ursula Berkling • Jutta Bernhardt und Familie • Jutta-Bernhardt-Stiftung • Barbara von Bernuth • Dr. Karsten Bertram • Lonny Bethke • Rüdiger Bethke • Dr. Hans-Bernd und Christel Beus • Dr. Gert Beyerle • Eva Bielitz • Reinhardt und Dr. Monika Bienzeisler • Elvira Bierbach • Jürgen und Heidi Bierbaum • Elisabeth-Birkhofen-Stiftung • Monika Blanke • Dr. Kai Bodien • Elke Boehle-Neugebauer • Dorothea Böge • Ulrich Bohle • Renate Böke • Prof. Dr. Bernd Bokemeyer • Eduard und Christel Bollmeyer • Axel und Ulrike Börner • Karl und Bärbel Börner • Dr. Martina Boss • Brigitte Bradley • J.C.C. Bruns Betriebs-GmbH • Axel Graf von Bülow • Dr. Klaus-Ludwig und Susanne Bunnanberg • Gerhard Christ • Dr. Hans-Joachim Christoph • Dr. Irmtraud Christoph • com.on werbeagentur GmbH • Tileman Conring • Hans-Jürgen Dammit • Dr. Inge Decius • Helmut Dennig • Hermann und Julia Dethleffsen • Gabriela Diepenseifen • Dr. Hans-Joachim und Christa Strothmann-Stiftung • Ingrid Drees-Dalheimer • Insa Dreismann • Dreismann u. Brockmann • Waltrud Dürkop • Bettina Ehmer • Robert Eichler und Ina Besser-Eichler • Christa Engelmann • Prof. Dr. Bernhard und Anne Erdlenbruch • Dr. Ute Erfmeier • Fahrenkamp und Gärtner Handelsgesellschaft Mitte mbH & Co. KG • Dr. Ursula Farzar • Dieter Fechner • Ingeborg Fischer-Thein • Dr. Carsten und Karen Flick • Günter Fricke • Florian und Silke Frisch • Michael

und Dorothea Fritz • Margret Frodermann • Fabian Frohn • Klaus und Jo Fuhse • Sylvia Regina Gaedeke • Hermann und Brigitte Gärtner • Hans Gastell • Prof. Dr. Berthold und Sabine Gerdes • Ruth Gerdes • Dr. Renate Gescher • Gesellschaft zur Förderung der Nordwestdeutschen Philharmonie im Kreis Minden-Lübbecke • Dr. Widbert Giessing und Susanne Giessing-Hill • Frank Esers und Dr. Ute Gleichmann • Sigrid Gleichmann • Niclas Alexander Gottschalk • Thomas Michael Gribow • Helmut Griep • Wolfgang Gröhe • Eva Güntsche • Hans-Martin und Tatjana Guth • Dr. Ingo Habenicht • Till Haberland • Dr. Michael und Dr. Ines Hacker • Uwe und Ursula Hagemann • Dr. Claus und Rosita Hagenbeck • Dr. Stefan Hering-Hagenbeck und Bettina Hagenbeck • Gudrun Hahn • Ulrich und Ulla Hanke • Stefanie Hansen • HARTING Technologiegruppe • Dr. Dietmar Harting und Margrit Harting-Kohlhase • Philip Harting • Helmut und Ulrike Hartmann • Carola Hartwich-Erturk • Robert Heinrich Hasenjäger • Irmela Hasler • Gert Edgar Heinrichs • Marieluise Heinritz • Adolfo Held • Karin-Elisabeth Helms • Karah Helms-Völkening • Elke Hennecke • Marietta Henze • Friederike Hering • Harald und Dr. Antje Hering • Isabelle Hering • Dr. Hans-Georg von Heyderbreck • Wolfram und Margret Hiese • Dr. Malte Hildebrandt • Volker Hildebrandt • Hille Energie GmbH • Karin Hohmeyer-Söchtig • Wolfgang und Lydia Hohorst • Helma Holzhäuser • Berthold Freiherr von der Horst und Eichel-Streiber • Jochen Hörster • Hotel Kronprinz Minden • Renate Huber • Helga Hueser • Lothar und Imina Ibrügger • Dr. Jörg Inderfurth und Dr. Astrid Beyerle-Inderfurth • Manfred Ittig • Dr. Ralf und Ursula Jacob • Fr. Jacob & Söhne GmbH & Co. • Paul und Dr. Angela Janouch • Dr. Hermann und Ulrike Janssen • Dr. Uwe Jenderny • Hans Peter Jungmichel • Winfried und Brigitte Jürgensmeier • Christine Kahl • Bernhardine Kahlmeyer • Dr. Nikolaus und Juliane Kampshoff • Stephan-Peter Kaselitz • Barbara Kästner • Dr. Herbert Kaufhold • Haike Kelm • Dr. Ralph Kempka • Manfred und Herta Kersten • Anke Kilwing • Georg Kindt • Christa Kleinmichel • Anneliese Knoch • Prof. Dr. Gert und Heinke Koch • Ursula Koch • Rainer Koepke • Oswald Kölling GmbH • Annelies Korff • Gräfin Korff gen. Schmising • Kirstin Korte • Jürgen Kosiek • Klaus und Mechthild Kosiek • Carl Heinrich Kramer • Kunstschule Kramer • Andreas Krämer • Angelika Mancini Krause • Heidrun Kröncke • Ulrike Kruschel • Albert Kruse • Antje Kuhlmann • Heidi Kuhlmann-Becker • Kunststiftung NRW • Ingrid Kuntze • Andreas Kuntze und Renata Pense • Frieder und Cordula Küppers • Dr. Hanns-Jürgen Küsel • Verena

Lafferentz-Wagner • Maria Magdalene Lange • Marianne Lange • Dr. Wolfgang Lange • Heinz Langer • Karl Friedrich von Langer • Ursula Langer-Saffé • Christine Laufer • Dr. Klaus und Helga Leimenstoll • Dr. Hans-Joachim Lepsien • Karolin Lepsien • Dr. Robert und Kira Lepsien • Brigitte Lichtfeldt • Josef Lienhart • Brigitte Liepelt • Dr. Gert Lindauer • Lindgart Hotel Minden • Fördergesellschaft des Lions Club Minden e. V. • Lions Förderverein Porta Westfalica Judica e. V. • Martin Löer • Gerhard und Angela Löffelmann • Hans-Georg Lohe • Friedrich und Irina Luchterhandt • Brita Lüning • Alexandra von Lützow • Carl-Wilhelm und Monika Mahncke • Margarete Malohn • Mehr Minden – Verein zur Förderung des 1200-jährigen Minden • Melitta Group • Dr. Hans-Georg Mertens • Friedrich Wilhelm Meyer • Renate Meyer • Rolf und Ruth Meyer ter Vehn • Doris Meyer-Galander • Prof. Dr. Jürgen Meyer-Ter-Vehn • Ulrike Middelschulte • Kreis Minden-Lübbecke • Mindener Tagblatt • Herbert Hillmann und Margot Mueller Stiftung • Dr. Wolfgang Mühl und Vera Gottschalk-Mühl • Heilka Müller • Jürgen und Hanna Neitmann • Rainer Neumann • Dr. Anneliese Nicolai • Niedersächsische Staatsoper Hannover • Rolf Nielsen • Irma Niermann • Claudia Nolte • Rolf Nottmeier • Helmut und Margret Oevermann • Willi und Helga Oevermann • Buchhandlung Erich Otto • Dr. Beate Persch-Summer • Porta Möbel GmbH & Co. KG • Karl-Heinz Preuß • Karl Preuß GmbH & Co. • Karl Stefan Preuß und Nadia Galletti • Irene Probst • Dr. Eberhard Pudenz • Eberhard von Radetzky • Herbert und Regine Rakob • Gerlind Rehkopf • Wolf-Dietrich Reichold • Prof. Dr. Ralf Reichwald • Silke Reinkensmeier • Herbert Reker • Dr. Raimund Renner • Dr. Gerhard und Gertrud Richter • Henning Richter • Margret Riepelmeier • Dr. Heinz und Ruth Rohrbach • Wolfgang Rompel • John Rooper • Bernd Baron von der Ropp • Ann Christin Rose • Rosemarie Rost • Ursula Roth • Margot Röthe • Antje Rübsam • Dr. Ratbod und Erika Rudolph • Isabell Rügge • Dr. Klaus und Gisela Rusch • Prof. Dr. Dr. Kurt und Jutta Salfeld • Dietrich von Salis-Soglio • Dr. Christian und Caroline Schäferbarthold • Dr. Volker Schäferbarthold • Wolfgang Schäferbarthold • Dietrich und Ursula Schallenberg • Prof. Dr. Otto und Annette Scheiners • Herwig und Gisela Schenk • Dr. Bernhard und Andrea Schiepe • Gutrun Schirmer • Prof. Dr. Hans und Dr. Lieselotte Schlarmann • Dr. Peter Schlimbach Nachlass • Marion Schlingmann • Dirk Schlüter • Gertrud Schlüter • Gabriele Schlüter-Boström • Josef Schmasel • Christian und Bärbel Schmidt • Dr. Hubert und Elfi Schmidt • Joachim und Margret Schmidt • Dr. Karl-Heinz Schmidt • Hans-Theo

Schmitz • Dr. Peter und Kristiane Schneider • Verena Schnekenburger • Elisabeth Schnier • Kurt Schrader • Prof. Dr. Martin und Dr. Vera Schrader • Heidrun Schroeder • Hans-Christoph Schröter • Paul und Hella Schuermann • Christian von der Schulenburg • Sabine Schulz-Ruhtenberg • Uwe und Karin Schulze • Prof. Eckhard Schwarz • Dr. Gertrud Schweda • Magdalena Schwenker • Karl Schwier • Klaus Schwier • Rainer Graf von Seckendorff • Dietrich und Christina Seele • Renate Sieke • Dr. Wolfgang Sieke • Ursula Siekmann • Simon Glas GmbH & Co. KG • Jochen Sostmann • Sparkasse Minden-Lübbecke • Peter und Sabine Specht • Hans-Heinrich und Regine Spieß • Prof. Dr. Rudolf Stadler • Udo Stahl und Marianne Thomann-Stahl • Johann Gottfried Stehnke • Friedrich Stenz • Michael Sting • Brigitte Stotz • Margret Strathmann • Dr. Hans-Joachim und Christa Strothmann-Stiftung • Manfred Struckmeier • Dr. Ralf und Dr. Anne Struthoff • Wolfgang Stütting • Dr. Wolfgang und Ursula Suderow • Werner und Hannelore Tewes • Dr. Matthias Thomas • Rainer Thomas • Sven Thomas • Walter Tintelnot • Ingeborg Trost • Dr. Jorgen und Margarete Tunkel • James Samuel Turner • Ingrid Ulrich • Victoria Hotel Minden • Dr. Wilhelm Vinke • Ulrike Vögele • Manfred Vogt • Dr. Reinhard Vogt • Alexander und Sybille Völker • Simon Volkmann • Volksbank Mindener Land • Richard Wagner Verband Bremen • Richard Wagner Verband Freiburg • WAGO Kontakttechnik GmbH & Co. KG • Dr. Gerd Warnecke • Gerhard Weber • Monika Weber • Ursula Weber • Brigitte Weber-Hansing • Heike Weber-Hansing • Dr. Sabine Wehking • Anneliese Weihe • Horst Weihe • Guido und Gertrud Weiler • Eckard und Siglinde Weill • Claire Weldon • Dr. Uwe und Barbara Welp • Georg und Regina Welslau • Detlev von Wendorff • Gisela Werner • Klaus und Elke Werres • Peter Werth • Westfalen Weser Energie GmbH & Co. KG • Krisztina Wilken • Gerlinde Willner • Joachim Winckler • Prof. Dr. Stephan Winckler • Dr. Michael Winckler und Dr. Jutta Heiring-Winckler • Thomas Wirtz • Annette Wohler • Philipp Wohler • Focke Wortmann • Prof. Dr. Johannes Zeichen • Annette Ziegler • Helga Ziel • Dr. Jörg Zillies • Erna Zurhorst ...

... und Weiteren, die nicht genannt werden möchten.

Stand 1. August 2019

IMPRESSUM

Herausgeber	Richard Wagner Verband Minden e. V.
Redaktion	Udo Stephan Köhne, Christian Becker
Quelle »Zitat«	Richard Wagner, Dichtungen und Schriften Hrsg. Dieter Borchmeyer, Frankfurt a. M. 1983
Texte	alle nicht namentlich gekennzeichneten Texte stammen von Udo Stephan Köhne
Gestaltung und Satz	Christian Becker
Bildnachweis	Com•on, Werbeagentur (Titelmotiv) Archiv für Kunst und Geschichte Berlin (S. 22) Fotos: Dorotheé Rapp (S. 16/24/26/30/38/40/42/44) Christian Becker (S. 18/28/49) Cesca Carnieer (S. 34)
Herstellung	2019, Bruns Druckwelt GmbH & Co. KG, Minden

Bildnachweis Künstlerfotos	Frank Beermann: Julia Bauer Gerd Heinz: Christian Becker Frank Philipp Schlößmann: Christian Becker Matthias Lippert: privat Rénatus Mészár: privat Andreas Kindschuh: privat André Riemer: privat Thomas Mohr: Felix Baptist Kathrin Göring: privat Julia Bauer: privat Janina Baechle: Lois Lammerhuber Heiko Trinsinger: Makoto Jeff Martin: B. Spindler Tijl Faveyts: Sarah Wijzenbeek Johannes Stermann: Kk Inex Lex: Frau Müller Christine Buffle: Lena Kern Tiina Penttinen: Lena Kern Nordwestdeutsche Philharmonie: Sandra Kreutzer
----------------------------	--

WIR DANKEN FÜR BESONDERE UNTERSTÜTZUNG

J.C.C. Bruns Betriebs-GmbH

Bezirksregierung Detmold /
Ministerium für Kultur und Wissenschaft des Landes Nordrhein-Westfalen

com.on werbeagentur GmbH

Fahrenkamp und Gärtner Handelsgesellschaft Mitte mbH & Co. KG

Gesellschaft zur Förderung der Nordwestdeutschen Philharmonie
im Kreis Minden-Lübbecke

HARTING Technologiegruppe

Melitta Group

Karl Preuß GmbH & Co

Kunststiftung NRW

Sparkasse Minden-Lübbecke

Victoria Hotel Minden

WAGO Kontakttechnik GmbH & Co. KG



DER RING IN MINDEN
2015–2019