

RICHARD WAGNER

DER RING DES NIBELUNGEN

DIE WALKÜRE



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

DIE WALKÜRE

SO, 15. 09. 2019, 16.00 Uhr

SO, 29. 09. 2019, 16.00 Uhr

STADTTHEATER MINDEN

INHALT

Grußwort	4
Besetzung	6
Handlung	8
Das populäre Werk	12
Zitat	22
Psychokrimi und Herzensdrama	30
Wagner auf der kleinen Bühne	40
Die Mitwirkenden	51
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!

Ihre

Jutta Winckler, Andreas Kuntze und 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, Farhad Ozbak, Rebecca Scholz, Alexandra Scholz, Cosima Winkler
Orchester	Nordwestdeutsche Philharmonie
Pausenmusik	Posaunenchor der Schaumburg-Lippischen Landeskirche

Siegmond	Thomas Mohr
Hunding	Tijl Faveyts
Wotan	Renatus Mészár
Sieglinde	Magdalena Anna Hofmann
Brünnhilde	Dara Hobbs
Fricka	Kathrin Göring
Gerhilde	Ines Lex
Ortlinde	Christine Buffle
Waltraute	Kathrin Göring
Helmwige	Julia Bauer
Schwertleite	Katharina von Bülow
Siegrune	Dorothea Winkel
Grimgerde	Tiina Penttinen
Roßweiße	Yvonne Berg

Dauer der Aufführung ca. 5 Stunden, zwei Pausen à 30 Minuten

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

HANDLUNG

Die Vorgeschichte

Alberich hat das Rheingold geraubt und damit die Katastrophe in Gang gesetzt. Er hat der Liebe abgeschworen und sich einen Macht verheißenden Ring schmieden lassen. Weil Wotan die beiden Riesen, die für ihn die Burg Walhall erbaut haben, statt eines Lohns mit warmen Worten abspeist, nehmen diese Freia in Haft. Ohne Freia aber und deren Jugend verheißende Äpfel sind die Götter verloren. Wotan raubt mit Hilfe Loges das Rheingold mitsamt Ring von Alberich, um Freia auszulösen. Alberich rächt sich, indem er den Ring mit

einem Fluch belegt. Wotans Glück mit

Rheingold und Ring ist nur von kurzer Dauer, nach eindringlicher Ermahnung von Urmutter Erda muss er widerwillig den Riesen auch den Ring überlassen. Prompt erfüllt sich dessen Fluch: Fafner erschlägt Fasolt und nimmt den Goldschatz allein in Besitz. Wotan zieht ungeachtet dessen in Walhall ein. Einen Plan zur Rückgewinnung des Rings hat Wotan bereits im Gepäck. Ein freier Mensch soll die Situation retten und verhindern, dass Alberich und seine Genossen den Ring und damit auch die Weltherrschaft übernehmen. Wotan zeugt

Siegmund und Sieglinde. Er trennt das

Zwillingspaar und führt mit Siegmund ein Wolfsdasein. Sieglinde fällt als Gattin Hunding zu; auf der Hochzeit stößt der unerkannte Wotan für Siegmund das Schwert »Nothung« in den Stamm.

1. Aufzug

Ein Verfolgter sucht in Hundings Hütte Zuflucht. Hundings Gattin Sieglinde versorgt den Fremden, der sich Wehwalt nennt. Der zurückkehrende Hausherr sieht eine Ähnlichkeit zwischen seiner Gattin und Wehwalt. Der Fremde erklärt, dass er von seiner Zwillingschwester gewaltsam getrennt wurde. Hunding erkennt in Wehwalt den Feind seiner Sippe. Er fordert ihn zum Zweikampf. Wehwalt erinnert sich des väterlichen Versprechens, in großer Not werde ihm ein Schwert Hilfe leisten. Sieglinde zeigt ihm das in der Esche steckende

Schwert. Sie schildert, wie ein Unbekannter

2. Aufzug

es dort hineinstieß; doch keinem der Männer gelang es, das Schwert herauszuziehen. Sieglinde und Wehwalt kommen sich näher. Sie erkennen sich als Geschwister. Sieglinde gibt Wehwalt seinen eigentlichen Namen, Siegmund, zurück. Siegmund zieht das Schwert Nothung aus dem Stamm. Siegmund und Sieglinde lieben sich.

Wotan verlangt von Brünnhilde, im Zweikampf Siegmund zu unterstützen. Fricka jedoch fordert von Wotan die Bestrafung des geschwisterlichen Inzests: Siegmund soll im Kampf mit Hunding sterben. Wotan willigt in Frickas Forderung ein. Unter Gewissensqualen befiehlt er Brünnhilde, an Hundings Seite zu kämpfen. Brünnhilde kündigt Siegmund seinen bevorstehenden Tod an. Als dieser erfährt, er müsse in Walhall ohne die geliebte Sieglinde auskommen, lehnt Siegmund die Ehren Walhalls empört ab. Brünnhilde ist von seiner Liebe so gerührt, dass sie doch an Siegmunds Seite kämpfen will. Wotan greift selbst in den Zweikampf ein und verhindert Sieg-

munds Sieg. Er zerschlägt Nothung. Sieg-

3. Aufzug

mund stirbt durch Hundings Hand. Wotan beendet auch Hundings Leben. Brünnhilde nimmt die Schwertstücke und flieht mit Sieglinde. Wotan setzt ihr wütend nach.

Die Walküren versammeln sich. Brünnhilde kommt mit Sieglinde hinzu. Sieglinde will sterben. Sie erfährt von Brünnhilde, dass sie von ihrem Zwillingbruder ein Kind erwartet. Sieglinde will leben. Brünnhilde teilt Sieglinde mit, dass das neugeborene Kind Siegfried heißen soll. Brünnhilde übergibt der vor Wotan Fliehenden die Trümmer des Schwertes. Brünnhilde stellt sich dem wütenden Wotan. Wotan bestraft Brünnhilde für die Missachtung seines Gebots. Er verbannt sie schlafend auf einen Felsen. Ein um den Felsen gelegter Feuerkreis soll nur dem den Zutritt sichern, der Wotans Speer nicht fürchtet.

DAS POPULÄRE WERK

Die Walküre ist zweifellos der populärste der vier »Ring«-Teile. Deswegen starten nicht wenige Theater, die den Ring in Angriff nehmen, mit einer Produktion genau dieser Oper. Das mag sinnwidrig sein, wenn man Richard Wagners Absichten bedenkt. Aber es erscheint logisch, da *Die Walküre* in jedem Fall ein beliebtes und vom Publikum viel besuchtes Repertoirewerk darstellt, das auch ohne die anderen Teile wunderbar funktioniert. So hat mancher Opernintendant die Überlegung angestellt, beim Scheitern eines kompletten Ring-Zyklus wenigstens *Die Walküre* als Zugpferd im Angebot zu haben.

Weshalb aber hat gerade *Die Walküre* eine solche Anziehungskraft erlangt? Es wäre wohl bei weitem zu kurz gegriffen, wollte man einzelne aus der Oper zu isolierende musikalische Momente wie den »Walkürenritt« oder den ariosen Siegmund-Gesang »*Winterstürme wichen dem Wonnemond*« allein dafür verantwortlich machen, dass diese Oper im ersten Moment besser ankommt als etwa *Das Rheingold*. Denn das würde eine Vorliebe des Publikums für opernhafte (und damit der Wagnerschen Dramaturgie entgegengesetzt konstruierte) Musiktheaterwerke beweisen: also eine Begeisterung für genau solche Opern, aus denen sich einzelne musikalische Mo-

mente isolieren lassen wie in der Nummernoper italienischer Ausprägung.

Tatsächlich hat *Die Walküre* viele solcher Stellen zu bieten: Außer den beiden schon erwähnten zählt auch Siegmunds erster großer Sologesang *Ein Schwert verhiß mir der Vater* dazu und Wotans »Abschied und Feuerzauber« (*Leb wohl, du kühnes herrliches Kind*). Es fehlt also in *Die Walküre* nicht an »Bruchstücken« (so Richard Wagners eigene Bezeichnung), die das Herz des Zuhörers erwärmen und ihn emotional zutiefst berühren.

Doch zu glauben, die Popularität von *Die Walküre* werde einzig durch die Ansammlung vieler schöner und berückender musikalischer Momente erzeugt, verkennt doch, dass eine gute Oper immer auch von einer ausgefeilten und stimmigen Dramaturgie lebt. Genauer gesagt: einzig und allein von einer solchen. Georges Bizets »*Carmen*« ist nicht deshalb ein Meisterwerk, weil es eine Reihe leicht nachsingbarer Melodien enthält, sondern weil sich hier ein nachvollziehbares Drama entwickelt, das mit großem psychologischen Feingefühl musikalisch ausgearbeitet ist. Ebenso falsch ist es, Giuseppe Verdis »*Nabucco*« auf den Gefangenenchor reduzieren zu



wollen. Auch hinter diesem Stück verbirgt sich mehr, vorausgesetzt es wird entsprechend in Szene gesetzt.

Die Walküre ist also mehr als die Summe vieler betörender Melodien. Noch besser: Der erste Ring-Tag funktioniert trotz einer zum Teil problematischen Dramaturgie. Und diese liegt in der Verknüpfung der Menschenhandlung um Siegmund und Sieglinde mit dem Göttergeschehen um Wotan und Brünnhilde. Diese beiden Ebenen sowohl musikalisch als auch handlungsmäßig miteinander verknüpft zu haben, ist Richard Wagners großartige dramaturgische Leistung in diesem Opernwerk.

Doch der eigentliche Geniestreich ist der einstündige erste Aufzug. Hier zeigt sich der Musiktheaterpraktiker Wagner von der allerstärksten Seite. Kein Zufall also, dass gerade dieser erste Aufzug immer wieder auch zu konzertanten Ehren kommt: Es ist der einmalig schlüssigen Steigerung der Handlungsintensität zu danken, dass dieser Anfang nur mit geringem Verlust auch im Konzertsaal seine Schlagkräftigkeit beweisen kann. Kein zweites Mal ist Richard Wagner ein derart spannender Opernakt geglückt wie im Fall des ersten *Walküre*-Aufzugs. Und das bei gerade einmal drei handelnden Personen.

Aufregend, wie hier der Spannungsbogen aufgebaut wird. Auch wenn es nicht voneinander zu trennen ist: Sowohl die Hand-



lung als auch die Musik unterstützen in genialer Weise das Zunehmen der Spannung innerhalb dieser ersten sechzig Opernminuten. Drei Szenen reichen dafür aus. Zunächst trifft der verfolgte Siegmund in Hundings Hütte ein und wird dort von Sieglinde (seiner von ihm noch nicht erkannten Schwester) versorgt. Die Musik ist extrem kammermusikalisch gehalten, Stille herrscht vor und mitunter bedeutsames Schweigen. Geschildert werden Blicke und erste Gefühle. Dann tritt Hunding, der Hausherr und Ehemann Sieglindes, auf. Musikalisch wird er als grober Klotz charakterisiert. Stimmlich kommt er mit der Gewalt eines tiefen Basses daher. Er redet wenig, aber seine Gegenwart ist bedrohlich. Siegmund wird gezwungen, von seiner Herkunft zu berichten. Als sich her-

ausstellt, dass der tenorale Gast jener Verfolgte ist, dem Hunding und seine Mannen nachsetzen, wird ein Duell für den Folgetag angesetzt. Bis dahin jedoch gilt das Gastrecht.

Jetzt beginnt jene höchst berührende Szene zwischen Siegmund und Sieglinde, die in der Erkennung der Geschwister und ihrer sexuellen Vereinigung endet. Sie dauert 25 Opernminuten. In diesen ruft Siegmund nach seinem Vater, Sieglinde erzählt von jenem Fremden, der das Schwert in den Stamm stieß, der Frühling bricht in Hundings Hütte herein und die Geschwister erkennen sich nach und nach. Musikalisch geht dies alles mit einer Verdichtung der orchestralen Sprache einher, auch mit einer musikalischen Wucht, die am Ende



Akteure und Publikum mitreißt. So müsste Oper eigentlich immer sein.

Der dritte Aufzug hat ähnliche Qualitäten. Auch hier gibt es einen dramaturgischen Bogen, der sich vom Walkürenritt bis in den Feuerzauber hinein erstreckt und für kaum nachlassende Spannung sorgt. Schwerer tut sich lediglich der zweite Aufzug. Nicht nur der Umstand, dass er deutlich länger als die Außenakte ausgefallen ist, macht ihn schwerer rezipierbar, auch die Tatsache, dass hier lange Monologszenen überwunden werden müssen, ist eine Herausforderung für Interpreten und Zuhörer gleichermaßen. Vor allem Wotans Szene – ein grandioses Selbstgespräch, in dem er Brünnhilde seine innersten Gefühle offenbart – kann zum problematischen Mo-

ment werden. Jetzt sind der Wotan-Darsteller gefragt, ein raffiniert gestaltender Dirigent und ein einfallsfreudiger Regisseur. *Die Walküre* lebt überhaupt von der Qualität jener sechs Sängerdarsteller, die für die Hauptrollen verantwortlich sind. So gesehen ist diese Oper im Idealfall ein Fest für alle, die schöne Stimmen lieben. Doch darüber sollte man nicht vergessen, mit welcher Schlüssigkeit hier auch die Handlung entwickelt wird. Eine Handlung, die letztlich aus sich selbst heraus verständlich ist. Man muss also nicht *Das Rheingold* in sich aufgesogen haben, um *Die Walküre* zu verstehen.

Verwunderlich daher, dass Richard Wagner sich heftigst gegen die am 22. Juni 1870 in München realisierte Uraufführung stemmte.



Aber Wagner wollte den »Ring« eben nur als geschlossenes Ganzes zur Aufführung bringen lassen und war deshalb empört, als *Die Walküre* – wie zuvor schon *Das Rheingold* – als Einzelwerk zur Premiere kam. Doch gegen die Wünsche und Anweisungen seines Gönners Ludwig II. konnte er sich nicht durchsetzen. Geschadet hat es dem Werk und auch dem Komponisten nicht. Als dann sechs Jahre später die ersten Bayreuther Festspiele stattfanden, sah Wagner seinen Traum verwirklicht. Am 14. August 1876 erklang *Die Walküre* dann erstmalig im Rahmen eines Ring-Zyklus. Der Komponist empfand eine tiefe Befriedigung, sein Lebenswerk hatte sich erfüllt. Zwar blieben manche szenisch-musikalischen Wünsche offen, doch ein Anfang war gemacht. *Die Walküre* aber führte

ungeachtet der Forderungen Wagners nach dem großen Zusammenhang im Rahmen eines Zyklus – der seiner Meinung das tiefere Verständnis des Werkes erhöhe – bald ein Eigenleben als Einzelstück. Und das ist letztlich gut so. Ihre Popularität hätte *Die Walküre* sonst nicht erlangt.

ZITAT

»Oper und Drama« ist Richard Wagners umfangreichste kunsttheoretische Schrift: Sie wurde zwischen September 1850 und Februar 1851 im Züricher Exil verfasst und seinem Freund Theodor Uhlig gewidmet. In ihr versucht Wagner, die Verbindung von Drama und Musik zum Musikdrama als neuer zukünftiger Kunstform zu begründen, nachdem er in den vorausgegangenen Schriften »Kunst und Revolution« sowie »Das Kunstwerk der Zukunft« bereits ausführlich den Verfall der Gegenwarts-kunst beklagt hatte.

Im folgenden Ausschnitt beschäftigt sich Wagner mit der Frage, ob Dichter und Musiker nicht zu einer Person verschmelzen müssten.

Die Antwort ist eindeutig – Wagner hat sie mit seinen Opernwerken, für die er Libretto und Musik gleichermaßen schrieb, unmissverständlich gegeben: Ja – das beste musik-dramatische Ergebnis wird erzielt, wenn Dichter und Komponist eine Person sind.

Richard Wagner

aus: »Oper und Drama«

Es bleibt mir nur noch übrig, »das Verhältnis zwischen Dichter und Musiker« zu bezeichnen. Um dies in Kürze zu tun, beantworten wir uns zunächst die Frage: Hat sich der Dichter dem Musiker, und der Musiker dem Dichter gegenüber zu »beschränken«? (...)

Erklären wir dem »Musiker« daher, daß jedes, auch das geringste Moment seines Ausdruckes, »in welchem die dichterische Absicht nicht enthalten«, und welches von ihr zu ihrer Verwirklichung nicht als notwendig bedingt ist, überflüssig, störend, schlecht ist; daß jede seiner Kundgebungen eine eindrucklose ist, wenn sie unverständlich

bleibt, und daß sie verständlich nur dadurch wird, wenn sie die dichterische Absicht in sich schließt; dass er, als Verwirklicher der dichterischen Absicht, aber ein unendlich Höherer ist, als er in seinem willkürlichen Schaffen ohne diese Absicht war, – denn als eine bedingte, befriedigende Kundgebung ist die seinige selbst höher als die der bedingenden bedürftigen Absicht an sich, die wiederum dennoch die höchste, menschliche ist; daß er endlich, als von dieser Absicht in seiner Kundgebung bedingt, zu einer bei weitem reicheren Kundgebung seines Vermögens veranlaßt wird, als er in seiner einsamen Stellung war, wo er – um möglicher Ver-



ständigkeit wegen – sich selbst beschränken«, nämlich zu einer Tätigkeit anhalten mußte, die nicht seine eigentümliche als Musiker war, während er gerade jetzt zur unbeschränktesten Entfaltung seines Vermögens notwendig aufgefördert ist, weil er ganz »nur Musiker« sein darf und soll.

Dem »Dichter« erklären wir aber, daß seine Absicht, »wenn sie im Ausdruck« des von ihm bedingten Musikers – soweit sie eine an das Gehör kundzugebende ist – »nicht vollständig verwirklicht werden könnte«, auch keine höchste dichterische Absicht überhaupt ist; daß überall da, wo seine Absicht noch kenntlich ist, er auch noch nicht vollständig gedichtet hat; daß er daher seine Absicht »als eine höchste dichterische« nur darnach bemessen kann, daß

sie »im musikalischen Ausdrucke vollkommen« zu verwirklichen ist.

Das Maß des Dichtungswerten bezeichnen wir schließlich daher so: – wenn Voltaire von der Oper sagte: »Was zu albern ist, um gesprochen zu werden, das läßt man singen«, so sagen wir von dem vor uns liegenden Drama dagegen: »Was nicht wert ist gesungen zu werden, ist auch nicht der Dichtung wert.«

Nach dem Gesagten dürfte es fast überflüssig erscheinen, sich die Frage aufzuwerfen, ob wir uns Dichter und Musiker in »zwei« Personen, oder nur in »einer« zu denken haben sollen? Der Dichter und der Musiker, den wir meinen, sind sehr gut als zwei Personen zu denken. Der Musiker

könnte sogar, in seiner praktischen Vermittlung zwischen der dichterischen Absicht und ihrer endlichen leibhaftigen Verwirklichung durch die szenische Darstellung, vom Dichter notwendig als besondere Person bedingt sein, und zwar als eine, wenn auch nicht notwendig nach dem Lebensalter, doch nach dem Charakter – »jüngere« als der Dichter. Diese jüngere, der unwillkürlichen Lebensäußerung – auch im lyrischen Momente – näher stehende Person dürfte dem erfahreneren, reflektierenden Dichter wohl geeigneter zur Verwirklichung seiner Absicht erscheinen, als er selbst; und aus seiner natürlichen Neigung zu diesem Jüngeren, Erregungsfreudigeren würde, sobald dieser die vom Älteren ihm mitgeteilte dichterische Absicht mit williger Be-

geisterung in sich aufnähme, die schöne edelste Liebe hervorblühen, die wir als die ermöglichende Kraft des Kunstwerkes erkannt haben. Schon daß der Dichter seine – wie nicht anders möglich – hier nur ange-deutete Absicht von dem Jüngeren vollkommen verstanden wüsste, und daß dieser Jüngere fähig wäre, seine Absicht zu verstehen, würde den Liebesbund knüpfen, in welchem der Musiker zum notwendigen Gebärer des Empfangenen würde; denn sein Anteil an dem Empfängnisse ist der Trieb, mit warmen, vollem Herzen das Empfangene weiter mitzuteilen. An diesem, in einem anderen erregten Triebe würde der Dichter selbst eine immer steigende Wärme für sein Erzeugnis gewinnen, die ihn zur mittätigsten Teilnahme auch an der

Geburt selbst bestimmen müsste. Gerade die Doppeltätigkeit der Liebe müsste eine nach jeder Seite hin unendlich anregende, fördernde und ermöglichende künstlerische Kraft äußern.

Betrachten wir aber die Stellung, die gegenwärtig Dichter und Musiker zueinander einnehmen, und erkennen wir diese nach den Grundsätzen der Selbstbeschränkung als egoistische Absonderung so geordnet, wie wir sie zwischen allen Faktoren unserer heutigen staatlichen Gesellschaft wahrzunehmen haben, so fühlen wir allerdings, daß da, wo einer unwürdigen Öffentlichkeit gegenüber jeder für sich glänzen will, nur der Einzelne den Geist der Gemeinschaft in sich aufnehmen und nach – immerhin

unvermögenden – Kräften pflegen und entwickeln kann. Nicht »Zweien« kann gegenwärtig der Gedanke zur gemeinschaftlichen Ermöglichung des vollendeten Dramas kommen, weil Zweie im Austausch dieses Gedankens der Öffentlichkeit gegenüber die Unmöglichkeit der Verwirklichung mit notwendiger Aufrichtigkeit sich eingestehen müßten, und dieses Geständnis ihr Unternehmen daher im Keime ersticken würde. Nur der Einsame vermag in seinem Drange die Bitterkeit dieses Geständnisses in sich zu einem berausenden Genuße umzuwandeln, der ihn mit trunkenem Mute zu dem Unternehmen treibt, das Unmögliche zu ermöglichen; denn er »allein« ist von »zwei« künstlerischen Gewalten gedrängt, denen er nicht widerstehen kann, und von



denen er sich willig zum Selbstopfer treiben lässt.

(Ich muss hier ausdrücklich meiner selbst Erwähnung tun, und zwar lediglich aus dem Grunde, den in meinem Leser etwa entstandenen Verdacht von mir abzuweisen, als ob ich mit der hier geschehenen Darstellung des vollendeten Dramas gleichsam einen Versuch zur Verständlichung meiner eigenen künstlerischen Arbeiten in dem Sinne unternommen hätte, daß ich die von mir gestellten Anforderungen in meinen Opern erfüllt, als dies gemeinte Drama selbst schon zustande gebracht hätte.)

PSYCHOKRIMI UND HERZENSDRAMA

Die Walküre ist seit jeher das beliebteste Werk der Tetralogie *Der Ring des Nibelungen*. *Das Rheingold* mag handlungsreicher und mit seinen Szenenwechseln für den Zuschauer spannender sein, aber die Geschichte über Götter, Riesen und Zwerge bleibt letztlich auf der Ebene des Märchenhaften und lässt damit vergleichsweise unberührt. *Siegfried* dann enthält zwar komische Elemente und wird nicht ganz zu Unrecht als das Ring-Scherzo angesehen, aber die Jung-Siegfried-Handlung ist wie kein zweites Stück des »Rings« auf die Verbindung mit den anderen Teilen angewiesen, um verständlich zu werden. *Götterdämmerung* fasst Handlungsstränge zu-

sammen und kann sich daher als Einzelstück schwer profilieren.

Die Walküre aber erzählt eine Geschichte, die über jene Geschlossenheit verfügt, die ein Drama notwendigerweise braucht. Darüber hinaus ist der Erfolg der »Walküre« entscheidend Wagners Opern-Dramaturgie geschuldet, die schon Mitte des 19. Jahrhunderts Dramentechniken vorwegnahm, die erst viel später Einzug in das Bewusstsein von Lesern und Produzenten halten sollten. Spannend wie ein Krimi, im weiteren Verlauf noch zu Herzen gehend und gar zu Tränen rührend: *Die Walküre* ist ein Kammerspiel, das die psychologischen

Aspekte von Beziehungen und Bekanntschaften tief auslotet und ihnen auf den Grund geht – und dies mit einer beinahe schockierenden Schärfe. Zum Zeitpunkt der Entstehung von *Die Walküre* war ein solcher auskomponierter Blick in die menschliche Psyche ein radikaler und neuartiger Vorgang. Derart scharfsinnig hatte die Katastrophen zwischenmenschlicher Begegnungen kein Operntextdichter vor Richard Wagner analysiert.

Das mag ein kurzer Vergleich mit dem Opernschaffen Giuseppe Verdis belegen. Dessen Operndramen sind ebenfalls herzzerreißend und mit Konflikten behaftet, die

allzu menschlich sind. Aber die eher schlaglichtartige (und die Themenkomplexe vorrangig unter dem Aspekt der Verwertbarkeit für das musikalische Operntheater betrachtende) Anlage von Szenen schloss ein derart tiefeschürfendes Eintauchen in das Minenfeld der menschlichen Seele wie bei Richard Wagner aus. Auch wenn die Heftigkeit der seelischen Zerreißprobe, in welche die Hauptakteure der nur kurze Zeit vor dem ersten »Ring«-Tag entstandenen Verdi-Oper *La Traviata* gestürzt werden, nur unwesentlich schwächer ist als jene, die Siegmund und Sieglinde aushalten müssen, so ist doch die musikdramatische Verarbeitung der Konflikte eine



völlig andere. Verdis Dramaturgie setzt auf die schlagwortartige szenische Beleuchtung einer Krise und auf die unmittelbare emotionale Wirkung jener Entscheidungen, die die Akteure treffen. Ein Wort allein wird häufig zum Auslöser einer Veränderung. Bei Wagner und gerade auch in *Die Walküre* jedoch tritt das Unglück langsam und mit unablässig bohrender Intensität auf. Wie im modernen Psychokrimi: Untergründig brodelnde ungute Gefühle bauen sich langsam, aber stetig auf, erfassen die Akteure, die hier weniger aktiv Handelnde als vielmehr Opfer eines sich lavaartig ausbreitenden Schicksals sind. Das Unglück kommt in *Die Walküre* auf leisen Sohlen, die Protagonisten scheinen geradezu sehenden Auges der Katastrophe entgegen zu steuern.

Der Auftritt Hundings ist ein frappierendes Beispiel für diesen Befund. Hunding könnte es bei einem allgemeinen Misstrauen gegenüber diesem Fremden namens Wehwalt, der in seiner Hütte Schutz sucht, belassen. Doch Hunding will es genau wissen. Ein genialer Schachzug und zugleich ein grandioser psychologischer Moment folgt: Hunding führt nicht selber die Katastrophe herbei, sondern überlässt dieses seiner Gattin. Denn er lässt Sieglinde fragen und zwar genau das, was er (Hunding) als Wissen braucht, um Wehwalt alias Siegmund zu vernichten. Hunding selber bleibt verhältnismäßig stiller Beobachter dieser Szene, in deren Verlauf sich Siegmund zunehmend ins Unglück singt. Die Zunahme der Spannung erfolgt dabei gleich der langsamen Drehung einer



Schraube, mit deren Hilfe den Beteiligten die Luft abgeschnürt wird. Eine solche die Handlung quasi ins Innere der Figuren verlegende Dramaturgie konnte um die Mitte des 19. Jahrhunderts eigentlich nur Richard Wagner gelingen.

Dies war letztlich auch musikalisch bedingt. Die formalen Gegebenheiten der italienischen Nummernoper mit der Unterteilung von Rezitativ und Arie hätten zum Beispiel die forschende Befragung Wehwalts, wie sie Wagner vorführt, überhaupt nicht zugelassen. Verdi brauchte für sein musikalisches Operndrama das plötzliche Umkippen der Situation; Wagner aber komponierte das schleichende und allmähliche Aufsteigen der zerstörerischen Kräfte. Dieses war aber nur mit den Mitteln der durch-

komponierten Oper zu leisten. Derer bediente sich Verdi zwar in *La Traviata* auch bereits, aber eben nur ansatzweise: Die Reste des italienischen Opernschemas, wie es in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gepflegt wurde, sind hier noch überdeutlich zu erkennen.

Eine Szene wie die »Todesverkündigung« (*Die Walküre*, 2. Akt, 4. Szene) hätte der Italiener nicht schreiben können – eben weil hier ein Prozess zu vertonen war. Es ist zu vermuten, dass Verdi zuerst Brünnhilde eine große Szene gegeben hätte, in der diese sich Siegmund offenbart. Siegmunds Ablehnung dann hätte Verdi eine eigene vierteilige Opernszene (Rezitativ–Arie–Rezitativ–Stretta) gewidmet. Einen derart lebensnahen Dialog wie Wagner hätte



Verdi zum damaligen Zeitpunkt nicht vertonen können. Abgesehen davon, dass sich das italienische Operntheater kaum für ein solches Sujet wie das Nibelungenthema hätte begeistern können.

Auch zeigt uns die »Todesverkündung« das psychologische Feingespür Wagners. 20 Minuten Dauer hat diese Szene – und schöpft tief. Jetzt ist *Die Walküre* vor allem Herzensdrama. Selbstverständlich spielen die von Wagner verwendeten, letztlich ziemlich simplen musikalischen Mittel eine entscheidende Rolle bei der Erzielung der angestrebten Wirkung: konsequente Temposteigerung und Zunahme der Lautstärke, je heftiger die Emotionen die beiden Darsteller erfassen. Doch das Ziel wird erreicht: Der Hörer ist zu Tränen gerührt.

Ebenso in »Wotans Abschied«. Auch dieser ist großes Musiktheater und zugleich einer der herzerreißendsten Abschiede der gesamten Operngeschichte. Auch hier liegt der Vergleich zu Verdis Violetta aus *La Traviata* auf der Hand. Beide Szenen – Violettas Sterben und Brünnhildes Schlaflegung – sind meisterhaft angelegt. Es verbietet sich, mit Begrifflichkeiten wie dem des musikalischen Fortschritts eine etwaige Vorrangstellung Wagners auszumachen. Vielmehr sind hier wiederum die zwei divergierenden Positionen des Vertonens von Opern zu erkennen. Der Italiener Verdi bleibt in der Tradition verwurzelt. Und doch geht er zugleich über diese weit hinaus, wenn er die Nummernfolge ablöst von einem Denken in vor-veristischen Kategorien. Wagner könnte als der »Fortschrittli-



chere« eingestuft werden, weil er die Tradition viel radikaler überwindet als der italienische Komponistenkollege. Sämtliche formalen Vorgaben scheinen bei »Wotans Abschied« aufgelöst. Aber eben nur scheinbar. Diese Schlusszene ist trotz aller Kühnheit (eine Oper nicht wie üblich mit einem Ensemble, sondern einem großem Solo zu beenden) ebenso als Wunschkonzertnummer zu isolieren wie manches in Verdis »Traviata«. Und wer genau hinschaut, kann in diesem Abschied einige formale Strukturen der jahrzehntelang verwendeten vierteiligen italienischen Opernszene erkennen. Dann wären sich Wagner und Verdi formal und musikalisch doch näher als vermutet.

Und doch fordert uns Wagner gefühlsmäßig stärker als Verdi, er verlangt nach unbedingter Identifikation und dem Mitleiden mit den Hauptakteuren. Das führt uns *Die Walküre* mustergültig vor. Ein vor Spannung berstendes Drama mit tiefenpsychologischen Momenten liegt vor, das anrührend und in vielen Momenten extrem emotional angelegt ist. *Die Walküre* vereint viele Momente, die aufregendes und bewegendes Operntheater unbedingt braucht. Die Modernität von *Die Walküre* liegt genau in dieser wundersamen Verbindung, Psychokrimi und Herzensdrama zusammengebunden zu haben. Das ist hier Richard Wagners eigentliche und unübertroffene Leistung.

WAGNER AUF DER KLEINEN BÜHNE

Wagner im kleinen Theater, auf winziger Bühne und vor schmaler Kulisse, szenisch eingeschränkt und mit dem Orchester aus Platzgründen auf der Bühne: Ist das vertretbar in einer Zeit, die Werktreue im Bereich der musikalischen Aufführungspraxis als eines ihrer höchsten Güter reklamiert?

Kann die Wiedergabe unter beengten räumlichen Verhältnissen mehr als eine Notlösung sein? Ist es also in Zeiten großer Wagner-Begeisterung gestattet, dass auch solche Theater »ihren« Wagner in Angriff nehmen, die ausstattungsmäßig kaum zu einem solchen Unternehmen geeignet scheinen? Was aber entspricht hier eigent-

lich Wagners Intention? Fragen, die bisher kaum ausführlich genug diskutiert worden sind.

Welche Bühnengröße aus Wagners Sicht gerade noch ausreichend sein könnte, einem Musikdrama oder gar einem Bühnenweihfestspiel gerecht zu werden, bleibt letztlich offen. Denn der Komponist selber hat wenig Schriftliches dazu hinterlassen. Immerhin wissen wir, dass Wagner selbst das Markgräfliche Opernhaus in Bayreuth als zu klein und daher ungeeignet erachtete, um die Aufführung seines »Ring des Nibelungen« zu ermöglichen. Aber überraschen kann das nicht, haben wir es doch

hier mit einer Barockbühne zu tun, die mit einem Orchestergraben auf Parketthöhe und dem Logentheater-Prinzip den szenisch-musikalischen Reformbestrebungen des Komponisten nicht entsprechen konnte.

Wagner aber wollte anderes: so die volle Konzentration auf das szenische Geschehen, was ihm mit der Amphitheater-Konstruktion des Festspielhauses am besten geeignet schien. Und auf der Bühne sollten Sängerdarsteller stehen, nicht die steife und unbewegliche Koloraturprimadonna italienischer Herkunft. Der gestisch überzeugend handelnde Schauspieler war ge-

fragt: Dazu benötigte Wagner nicht nur besser vorbereitete Sänger, sondern auch die bis dahin unübliche Verdunkelung des Zuschauerraums; später noch das versenkte und im Bayreuther Festspielhaus dann unsichtbar gemachte Orchester.

Für all dies aber brauchte es ein neues, vor allem aber größeres Theater als jenes, das um die Mitte des 19. Jahrhunderts in Europa (Ausnahmen wie die Mailänder Scala etwa seien erwähnt) vorhanden war. Das Opernhaus der Zukunft, so wie Richard Wagner es sich vorstellte, musste erst erfunden werden: Das Bayreuther Festspielhaus entstand somit nicht nur als geistiges



Zentrum Wagnerscher Festspielfantasien, sondern ist der Stein und Holz gewordene Ausdruck einer Opernästhetik, die den Zuschauer nicht mehr als Teil einer gesellschaftlichen Inszenierung versteht, sondern als Teilhaber des Kunstwerkes betrachtet, der andächtig dem beiwohnt, was ihm der Künstler zu sagen gedenkt.

Als 1853 mit der Komposition von *Das Rheingold* begonnen wurde, waren die Theaterverhältnisse aber noch die der alten Zeit. Einem kleinen und für die damalige Zeit repräsentativen Theater mit beschränkten bühnentechnischen Möglichkeiten wie Weimar stand Franz Liszt vor. Dort – wo drei Jahre zuvor *Lohengrin* uraufgeführt worden war – fanden gerade einmal 38 Musiker im Orchestergraben

Platz. Wir können uns vorstellen, wie die Bedingungen waren: Wahrscheinlich hatten die Sänger Mühe, den Anforderungen der Partien gerecht zu werden und das Orchester Schwierigkeiten, seinen Part zu meistern. Der neue Stil und die immensen technischen Herausforderungen: Das alles trug sicherlich mit dazu bei, *Lohengrin* beim Publikum nicht zum Erfolg werden zu lassen.

Franz Liszt bestätigt dies in seinem Bericht: »Man wird gewiß nicht behaupten können, daß die Mittel des Weimarer Theaters ausreichend seien für Dramen, die nach einem so großartigen Maßstab angelegt sind. Nichtsdestoweniger haben die enthusiastischen Anstrengungen, die geduldige und beherzte Arbeit, der beharrliche Wille aller



Künstler, die wir zu leiten die Ehre hatten, während der Vorstellung der Oper alles vergessen lassen, was noch fehlen konnte. Die tiefe Bewunderung, die aus einem anhaltenden Studium des Werkes für dasselbe entstehen muß, hat mit so hinreißender Gewalt begeistert, daß wir trotz aller Schwierigkeiten dieser Aufgabe zu glauben wagen, sie sei würdig gelöst worden.»

Würdige Lösung der Probleme: Das muss heute also der Anspruch sein, wenn Wagner in der sogenannten Provinz auf die (dann kleine) Bühne gestellt wird. Eine weiträumige Bühne ermöglicht natürlich reibungslosere Verwandlungen, erlaubt der Musik mehr Raum zum Nachklingen, macht große Oper insgesamt leichter.

Aber die Aufführung des »Ring« unter beengten Verhältnissen dürfte ebenfalls ihre von Wagner abgesegnete Berechtigung haben. Denn unter den Bedingungen eines Stadttheaters ist jene von Wagner beständig geforderte Konzentration auf das szenische Geschehen geradezu erzwungen. Die Nähe von Darsteller und Publikum, erst recht, wenn die Akteure vor dem auf der Bühne platzierten Orchester agieren, zwingt zum genauen Betrachten dieser. Mimik und Gestik der Sänger müssen jetzt naturgemäß eine andere und präzisere sein, sind diese doch gnadenlos den Blicken der Zuschauer ausgesetzt. Das erfordert vom Darsteller mehr als das Produzieren schöner Töne; damit aber bedingt eine solche Aufführungssituation genau den Sängerdarsteller, wie ihn Wagner einst forderte.



Führt diese Unmittelbarkeit szenisch im Idealfall zu einer genauen Erlebensweise der jeweiligen emotionalen Befindlichkeit der handelnden Personen, garantiert eine solche theatrale Situation musikalisch eine Präsenz der Wahrnehmung, wie sie unter den Bedingungen einer Staatsopern-Bühne mit bis zu 2.000 Zuhörern kaum möglich ist. Wo im gewaltigen Zuschauer-raum – man denke an das Festspielhaus in Baden-Baden oder die Pariser Bastille-Oper – der Zuhörer eher die Gesamtheit des Klangbildes und dessen Wirkung auf das szenische Ereignis wahrnimmt, kann er im kleinräumigen Theater den Blick auf das musikalische Detail lenken.

Damit einher geht aber ein Erkennen der kompositorischen Meisterschaft, wie sie

unverstellter kaum denkbar ist. Manches erscheint musikalisch wie auch szenisch dann wie mit der Lupe betrachtet: extrem vergrößert und genauestens herausgeputzt. Schaden kann dies Wagner und seiner Musik nicht.

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 Schavernoeh.

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.

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.



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.

MAGDALENA ANNA HOFMANN

Magdalena Anna Hofmann wurde in Warschau geboren und begann nach einem Gesangsstudium am Wiener Konservatorium ihre Karriere als Mezzosopran. Vor dem Debüt als Sopranistin trat die Künstlerin bereits an der Mailänder Scala, dem Theater an der Wien, den Bregenzer Festspielen und weiteren bedeutenden Spielstätten auf.

2017/2018 war sie als »Kundry« in *Mondparsifal Beta 9-23* (B. Lang/R. Wagner) bei den Berliner Festspielen, in der Titelrolle von Jenö Hubays *Anna Karenina* in einer Neuproduktion an der Berner Oper, in Schönbergs *Gurrelieder* am Casa da Música in

Porto, in Kurt Weills *Silbersee-Gesänge* mit dem Philharmonischen Orchester von Warschau und als »Sieglinde« in *Die Walküre* bei den Tiroler Festspielen in Erl zu erleben.

Wichtige Auftritte der letzten Jahre umfassen »Frau« in Schönbergs *Erwartung* und »Senta« in *Der fliegende Holländer* an der Königlichen Oper in Kopenhagen, »Kundry« in der Uraufführung von *Mondparsifal alpha 1-8* bei den Wiener Festwochen, *Erwartung* in der Berliner Philharmonie, der Birmingham Symphony Hall und in Bern, »Senta« am Aalto-Theater Essen und in Bonn, ihr Rollendebüt als »Sieglinde« in *Die Walküre*

in Minden, »Die fremde Fürstin« in *Rusalka* am Aalto-Theater, ihr Rollendebüt als »Elsa« in *Lohengrin* in der Konzerthalle von Cesis (Lettland) sowie Wagners *Wesendonck-Lieder* und *Isoldes Liebestod* in Porto.

Im Jahr 2011 debütierte sie als »Contessa« in *Le nozze di Figaro* in Klosterneuburg und als »Kundry« in einer Neuproduktion von *Parsifal* in Tallinn. Dem schlossen sich wichtige Debüts wie Schönbergs *Erwartung* und Dallapiccolas *Il prigioniero* an der Oper von Lyon, als »Portia« in André Tschai-kowskis *Der Kaufmann von Venedig* bei den Bregenzer Festspielen sowie Konzerte u. a. in Osaka, Porto, Stuttgart und bei den Herbstlichen Musiktagen Bad Urach an.

Im Jahr 2014 feierte Magdalena Anna Hofmann ihr bejubeltes Rollendebüt als »Senta« in *Der fliegende Holländer* an der Oper von Lyon. 2015 kehrte sie als »Carlotta« in Schrekers *Die Gezeichneten* nach Lyon zurück. Im April 2019 debütierte sie mit großem Erfolg in Hagen als »Isolde«. Künftige Engagements führen sie in die Londoner Wigmore Hall, nach Bologna und Krakau sowie an das Théâtre du Champs Elysees und die Royal Festival Hall in London.



DARA HOBBS

Die Sopranistin Dara Hobbs wurde in Williams Bay, Wisconsin, USA geboren und schloss ihr Studium an der Northwestern University mit einem Bachelor in europäischer Geschichte und einem Bachelor und Master in Musik. Sie wurde auch zum Mitglied der nationalen Ehrenvereine »Phi Beta Kappa« und »Pi Kappa Lambda« ernannt.

Die Regionalfinalistin der New York Metropolitan Opera Competition sammelte ihre erste Bühnenerfahrung in den Chören der Lyric Opera of Chicago und der San Diego Opera sowie Nachwuchsprogrammen des Chicago Opera Theaters und der Sarasota

Opera. Sie bekam im Sommer 2005 ein Stipendium für das American Institute of Musical Studies in Graz und studierte im Sommer 2006 auch am Vocal Arts Symposium in Spoleto, Italien.

Sie sang bisher an einigen der führenden Theater Deutschlands: Bayreuther Festspiele, Oper Frankfurt, Aalto-Musiktheater Essen, Oper Leipzig, Staatsoper Hannover, Theater Chemnitz, Deutsche Oper am Rhein und Theater Bonn. Ihre Engagements im Ausland umfassten Vorstellungen in Österreich (Landestheater Linz), Portugal (Fundação Calouste Gulbenkian in Lissa-

bon), in den Vereinigten Staaten von Amerika (Sarasota Oper in Florida) und in den Niederlanden (Royal Concertgebouw in Amsterdam).

Ihr Repertoire umfasst neben den Partien der »Brünnhilde« auch »Isolde« (*Tristan und Isolde*), »Senta« (*Der Fliegende Holländer*), »Sieglinde« (*Die Walküre*), »Salome« (*Salome*), »Ariadne« (*Ariadne auf Naxos*), »Lisa« (*Pique Dame*), »Rosalinde« (*Die Fledermaus*), »Aida« (*Aida*), »Tosca« (*Tosca*), »Angelica« (*Suor Angelica*) und »Elisabeth« (*Don Carlo*).

Ihre Konzertauftritte umfassen Beethovens 9. Sinfonie sowie die *Missa Solemnis*, die Requiens von Brahms und Verdi, Strauss' *Vier letzte Lieder* und Wagners *Wesendonck-Lieder*. Außerdem hat sie zahlreiche Solokonzerte und Liederabende gesungen.

Sie hat mit Dirigenten wie Kirill Petrenko, Valery Gergiev, Marek Janowski, Sebastian Weigle und Lawrence Foster und anderen zusammengearbeitet.



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

Füchslin), »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.



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.

KATHARINA VON BÜLOW

Die deutsche Mezzosopranistin Katharina von Bülow studierte an der Hamburger Musikhochschule bei Judith Beckmann, Sena Jurinac und Brigitte Fassbaender. Sie wurde als Stipendiatin vom Richard Wagner Verband Bremen gefördert und erhielt bereits im Anschluss an ihr Studium lukrative Engagements, in denen sie zunächst zahlreiche Partien des lyrischen Fachs bis hin zu ihrem gefeierten »Octavian« sang. In letzter Zeit kamen Rollen wie »Gertrud«, »Kundry« und »Fricka« hinzu.

Aktuell ist die Künstlerin in der Neuproduktion *Der Ring des Nibelungen* an der Deut-

schen Oper am Rhein engagiert, wo sie auch in *Der fliegende Holländer* zu erleben ist. Ans Nationaltheater Mannheim kehrt sie als »Gertrud« in *Hänsel und Gretel* zurück.

Katharina von Bülow sang u. a. an den Opernhäusern in Lyon, Lissabon, der Komischen Oper Berlin, der Deutschen Oper am Rhein Düsseldorf, der Hamburgischen Staatsoper, dem Nationaltheater Mannheim und bei den Bregenzer Festspielen.

Sie konnte Dirigenten wie Frank Beer-
mann, Kazushi Ono, Axel Kober, Simone
Young, Will Humburg und Lothar Koenigs

begeistern und arbeitet mit so namhaften Regisseuren wie Barrie Kosky, Christoph Loy, Dietrich Hilsdorf, Achim Freyer und David Mouchtar-Samorai.

Auch in der Moderne ist die Künstlerin zu Hause. Hier kommen die enorme Wandlungsfähigkeit ihrer Stimme, ihre intensive Bühnenpräsenz und Musikalität voll zur Geltung, so zum Beispiel als »Gräfin v. Kirchstetten« in Henzes *Elegie für junge Liebende*, in *Das Gehege* von Wolfgang Rihm und in *Jacobs room* von Morton Subotnick, womit sie bei den Bregenzer Festspielen reüssierte.



Sie wirkte in zahlreichen Ur- und Erstaufführungen mit wie z. B. in Detlev Glanerts *Joseph Süß*, Peter Eötvös' *Lilith*, Marc Blitzsteins *Triple sec*, Stefan Heuckes *Frauenorchester in Auschwitz* und Sidney Corbetts *Noach*.

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.



DOROTHEA WINKEL

Nach Beginn ihres Gesangstudiums bei Norbert Meyer in Köln begab sie sich zu weiterführenden Studien nach Salzburg, wo sie am Mozarteum bei Prof. Albert Hartinger studierte und ihr Studium mit Auszeichnung abschloss. Meisterkurse bei William McIver, Richard Miller, Ingrid Kremling-Domanski, Hartmut Höll, Dietrich Henschel und Kurt Widmer rundeten ihre Ausbildung ab.

Als Konzert- und Oratoriensängerin erstreckt sich ihr Repertoire von Werken des Barock über die lyrisch-dramatischen Partien der Klassik und Romantik bis hin zu zeitgenössischen Kompositionen.

Sie wirkte bei zahlreichen Opern- und Musiktheaterproduktionen überwiegend zeitgenössischer Kompositionen in Europa und Asien mit und arbeitete mit Dirigenten wie Christoph Spering, Gotthold Schwarz, Peter Neumann, Robin Gritton und Philipp Ahmann, Florent Stroesser, Rupert Huber, Walter Nussbaum, Stefanos Tsialis und Ingo Metzmacher zusammen.

Zahlreiche Konzertreisen führten sie ins europäische Ausland. Sie sang u. a. bei den Festivals Recreation in Salzburg, La folle Journée in Nantes, Festa da Musica in Lissabon, dem Schumann-Fest in Düsseldorf, sowie bei den Dresdner Tagen für Zeitgenössische Musik, den Dresdner Musikfestspielen, den Salzburger Festspielen sowie dem Holland Festival und den Festspielen Zürich.

Im Herbst 2015 sang sie unter der Leitung von Johannes Braun die Partie des Tarquinius in der Oper *Die romanische Lucretia*, die im Karlsruher Schloss anlässlich des Stadtjubiläums aufgeführt wurde.



Zahlreiche CD- und Rundfunkmitschnitte dokumentieren die Arbeit der vielseitigen Sängerin.

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.



YVONNE BERG

Yvonne Berg wurde in Neuss am Rhein geboren und studierte nach einem Schulmusik- und Romanistikstudium im Fach Konzert- und Operngesang bei Prof. Arthur Janzen an der Hochschule für Musik Köln sowie bei Mme. Isabelle Guillaud am Conservatoire C.N.S.M.D. in Paris. Im Anschluss daran legte sie an der Hochschule Saarbrücken ihr Konzertextamen in der Lied-Duo-Meisterklasse von Irwin Gage ab. Meisterkurse und Studien bei Ingeborg Danz, Ingeborg Hallstein, Franz Hawlata, René Kollo, Edda Moser, Gabriele Schnaut, Robert Schunk und Cheryl Studer runden ihre Ausbildung ab.

Ihre Konzerttätigkeit im In- und Ausland umfasst das Konzert- und Opernfach. So war sie bereits wiederholt u. a. in der Philharmonie Essen und Philharmonie Köln, in der Liederhalle Stuttgart, in der Frauenkirche Dresden sowie im Théâtre Champs-Élysées Paris zu hören. Neben den Partien der weltlichen und geistlichen Konzertliteratur von Bach, Beethoven, Brahms, Händel, Haydn und Mozart widmet sie sich auch intensiv dem Liedgesang. Ihr Augenmerk liegt dabei auf dem klassisch-romantischen Repertoire sowie auf zu Unrecht vergessenem Liedgut.

CD- und Rundfunkproduktionen dokumentieren ihre künstlerische Bandbreite. Opernengagements führten sie u. a. als »Isabella« in Rossinis *L'Italiana in Algeri* an das Musiktheater im Revier Gelsenkirchen, an das Aalto-Theater Essen als »Diane« in Offenbachs *Orphée aux enfers*, zu dem Barock-Festival Winter in Schwetzingen als »Lucio« in Vivaldis Oper *Tito Manlio* sowie als »Ruggiero« in der Händel-Oper *Alcina* zum Bayreuther Osterfestival. In einer deutsch-französischen Produktion mit dem Bayerischen Rundfunk übernahm sie die Partie der »Nella« in Puccinis *Gianni Schicchi* und sang beim Richard-Wagner-Festival in Wels wiederholt ein »Blumenmädchen« in Richard Wagners *Parsifal*.



Nach ihrem Fachwechsel vom lyrischen Mezzosopran ins jugendliche Sopranfach beschäftigt sich Yvonne Berg derzeit mit Opern-Partien wie Mozarts »Donna Anna« und »Contessa Almaviva«, Verdis »Aida« sowie verstärkt mit Partien des Deutschen Fachs wie »Rosalinde« (*Die Fledermaus*), »Agathe« (*Der Freischütz*) sowie »Elsa« (*Lohengrin*) und »Elisabeth« (*Tannhäuser*).

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	Titelmotiv: Com●on, Werbeagentur Fotos: Christian Becker (S. 51) Friedrich Luchterhandt (alle weiteren)
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 Thomas Mohr: Felix Baptist Tijl Faveyts: Sarah Wijzenbeek Renatus Mészár: privat Magdalena Anna Hofmann: Lena Kern Dara Hobbs: privat Kathrin Göring: privat Inex Lex: Frau Müller Christine Buffle: Lena Kern Julia Bauer: privat Katharina von Bülow: Mick Vincenz Dorothea Winkel: Christian Becker Tiina Penttinen: Lena Kern Yvonne Berg: Julia Neuß 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