Der Dokumentarfilm zum Projekt
Opera Where It Doesn't Exist
Von der Peripherie in die Zukunft
lässt sich abrufen unter:
https://youtu.be/JVD5DhMqVoY

Opera where it doesn't exist

herausgegeben von
Ulrike Hartung und Gesa zur Nieden

Mitarbeit
Ilka Seifert und Anja-Christin Winkler

wolke

Gefördert durch das Bundesministerium für Forschung,
Technologie und Raumfahrt (Förderkennzeichen 01UC2102).

Originalausgabe
First edition 2026
© 2026 bei den Autor:innen
All rights reserved by the publisher,
Wolke Verlag, Berlin, 2026

Print: Jelgavas, Letvia
Design: Friedwalt Donner, Alonissos
Cover Foto: Thomas Häntzschel, nordlicht

www.wolke-verlag.de

ISBN 978-3-95593-164-3

Inhaltsverzeichnis

Einleitung
Ulrike Hartung, Gesa zur Nieden 17

1. Kunst und Wissenschaft: Oper als gemeinsame Praxis

Liebestod im Strandlabor
Ilka Seifert und Anja-Christin Winkler im Gespräch mit Ulrike Hartung 35

Endgegner Oper.
Opernsituationen als Verflechtung von Geschichte/n
Gesa zur Nieden. 43

Klingende Semiosphären
Über die Potenziale der Peripherien von Musiktheater
Ulrike Hartung 59

Oper als Kunstwerk, Kunstwelt und Konstrukt
Friederike Wißmann 81

Oper in den Sand gesetzt – Von der Ostsee in die Zukunft
Tom Liebschner und Theodor Zerche 95

Von anderen Opernräumen
Gabriele Groll und Benjamin Lang 107

2. Praxis und Gesellschaft: Oper ohne Oper

working from the margins. aesthetics of access
als periphere künstlerische Praxis im Musiktheater
Maria Huber. 139

WELT WEIT WOLFEN. Festivalarbeit im ländlichen Raum Sachsen-Anhalts
Aljoscha Begrich kollegial befragt durch Johanna Danhauser 149

Eine Oper der Zukunft
Ludger Schwarte 163

Zentren am Rand. Über das Schall&Rausch-Festival der Komischen Oper Berlin
Rainer Simon 177

Witz Carraldo. Ein Klagelied, gesungen von der Roten Meierei
Charlotte Pfeiffer und Pascal Fuhlbrügge 183

Musiktheatervermittlung der Zukunft. Eine Stellungnahme aus der Praxis
Vanessa Zuber 187

Stadt.Macht.Oper – Öffnungsstrategien im Jungen Musiktheater
Christiane Plank-Baldauf 195

3. Land und Meer: Oper im liminalen Raum

Liminalität als koloniale Denkfigur – Was bedeutet sie für die Zukunft der Oper?
Judith Siegmund 221

Peripherie im Kopf
Marielle Sterra und Dennis Depta 227

Musik am Strand. Die Land-Meer-Grenze als klingender sozialer Raum
Sean Prieske 235

Kultur in ländlichen Räumen – eine humangeografische Perspektive
Christine Tamásy 247

Zwei Opernhäuser machen noch (k)einen Sommer. Zentrum und Peripherie von Bayreuth aus gedacht
Kordula Knaus 253

Oper
Holger Stark 257

Autor:innen-Biografien 269
Abbildungsverzeichnis 277

Opera where it doesn't exist
Eine Einleitung

Ulrike Hartung, Gesa zur Nieden

> „Man könne sehr wohl wetten, daß der Mensch verschwinden wird wie am Meeresufer ein Gesicht im Sand."[1]

Von Posthumanismus über New Thalassology bis Ocean Literacy – das Meer und der Ozean sind Gegenstand vieler aktueller Forschungsdiskurse.[2] Dabei geht es nicht nur um naheliegende Themen wie Naturgeschichte, globales Umweltbewusstsein oder non-binäre Geschlechterkonzeptionen. Auch in der Transfergeschichte ist das Meer im Zuge der Migrations- oder sicherheitspolitischen Krisen wieder stärker in den Fokus gerückt.[3]

Der dynamischen Erforschung des Meeres, die spätestens seit den meteorologischen und navigatorischen Erkenntnissen der Aufklärung an Bedeutung gewann, steht auf kulturphilosophischer Seite eine lange Tradition der Verknüpfung von künstlerischen und wissenschaftlichen Perspektiven entgegen. Vor allem die Mittelmeerforschung hat unter geschichtspoetischer Perspektive seit jeher Schreibweisen entwickelt, um die Multikulturalität der eng vernetzten und verflochtenen Meeresräume in ihrer Einheit, aber auch in ihren Eigenheiten wiederzugeben.[4] Hier kommen Narrationen und Poetiken zum Tragen, durch die auch Landschaften eine eigene Stimme, so der Gedanke, erhalten sollen.[5] Ganz anders die Ostsee, die als Binnenmeer zwar ebenfalls von zahlreichen Kulturkontakten geprägt ist, aber zumindest in der französischen Kulturphilosophie vornehmlich auf ihre klimatische Einheit reduziert wird: „Eugène Fromentin, der den Hafen von Messina im Oktober 1869 an Bord eines Schiffes verlässt, schreibt: Bedeckter Himmel, ein kalter Wind, ab und an eine Bö, vereinzelte Regentropfen auf der Plane. Ein trauriger

1 Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt am Main 2001, S. 463.

2 Helen M. Rozwadowski, „Ocean literacy and public humanities", in: *Parks Stewardship Forum* 36/3 (2020), S. 365–373; Niklas Maak, *Der Architekt am Strand. Le Corbusier und das Geheimnis der Seeschnecke*, München 2010; Rosi Braidotti, „Writing as a Nomadic Subject", in: *Comparative Studies* 11/2–3 (2024), S. 163–184.

3 François Hartog, „Cinq questions à François Hartog", in: Fernand Braudel, *La Méditerranée*, hrsg. von François Hartog, Paris 2017, S. 12; Oliver Moody, *Konfliktzone Ostsee. Die Zukunft Europas*, Stuttgart 2025.

4 David Abulafia, *The Great Sea. A Human History of the Mediterranean*, Oxford 2011.

5 Fernand Braudel, *Das Mittelmeer und die mediterrane Welt in der Epoche Philipps II.* Frankfurt am Main 2001; Jules Michelet, *La Mer* (1861), Paris 1983.

Anblick; man könnte meinen, auf der Ostsee zu sein", zitiert Jacques Rancière den Mittelmeerhistoriker Fernand Braudel.[6] In der Sozial- und Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts ist der Ostseeraum stark von kulturellen Austauschprozessen und den soziopolitischen Rahmenbedingungen des Wohlfahrtsstaats oder der Demokratisierung geprägt, die sich auch auf das Kulturleben auswirken.[7] Wenn hier symbolisch auf Landschaften rekurriert wird wie in der fjordartigen Architektur des Opernhauses Oslo von Snøhetta mit seinem für alle begehbaren Dach und damit als bürgernahe Erschließung eines ehemaligen Hafenviertels, dann drückt sich das oft im Zusammenhang mit eben diesen Tendenzen aus.[8]

Symbolische Verbindungen von natürlichen Landschaften und kulturellen Institutionen sind heute generell Teil einer städtischen Repräsentationsarchitektur und werden zumindest auf der Ebene der Fassaden aktiv für Reurbanisierungen und Stadtmarketing genutzt.[9] Wasser, Meer und Ozeane verleihen vor allem künstlerischen Institutionen eine ganz eigene Kraft zwischen Anziehung und Ehrfurcht, Unterhaltung und Tiefe. Ob die Oper durch die durchlässigen Glasfassaden, die Zugänglichkeit der Foyers oder der Leuchtturm-Architekturen der neuen Opernhäuser auch als Gattung insgesamt nachhaltiger, diverser oder demokratischer wird, bleibt abzuwarten. Welche Verbindungen aber gehen Oper und Landschaften in den Bereichen ein, wo es im Gegensatz zu den großen Metropolen und Städten gar keine Oper gibt? Und welche Poetiken und Narrative bzw. künstlerischen Praktiken ergeben sich, wenn man die für das Mittelmeer und die Ostsee so prägnanten Räume des Strandes dafür nutzt? Und nicht zuletzt: Inwiefern kann eine solche Poetik zukunftsweisend für die Kulturpraxis Oper sein?

Diese Fragen standen am Anfang eines praktischen Experiments im Rahmen des vom Bundesministerium für Bildung und Forschung geförderten Projekts zur „Oper als kulturelles Erbe" innerhalb des Forschungsclusters „Geteiltes Erbe" des Verbundprojekts „Fragmentierte Transformationen".[10] Ziel des Projekts war es, die Potentiale zeitgenössischer Operninstitutionen im Hinblick auf eine zeitgemäße Erhaltung der Gat-

---

6 Jacques Rancière, *Die Wörter der Geschichte. Versuch einer Poetik des Wissens*, überarbeitete und erweiterte Übersetzung aus dem Französischen von Eva Moldenhauer, Köln 2015, S. 137.

7 *The Nordic model of welfare: A historical reappraisal*, hrsg. von Niels Finn Christiansen, Klaus Petersen, Nils Edling und Per Haave, Copenhagen, S. 9–30. Zu Musik und Wohlfahrt in Nordeuropa siehe *Expanding Professionalism in Music and Higher Music Education. A Changing Game*, hrsg. von Heidi Westerlund und Helena Gaunt, London/New York 2022.

8 *Collective Intuition*, hrsg. von Snøhetta, London/New York 2019; *Snøhetta. Architektur und Baudetails*, hrsg. von Sandra Hofmeister, München 2020.

9 Verena Liu, Gesa zur Nieden, „Raum-Zeit-Kunst am Meer: Ästhetik neuer Opernhausarchitekturen im Ostseeraum", in: *Ästhetik und Architektur*, hrsg. von Daniel Martin Feige und Sandra Meireis, Bielefeld 2023, S. 367–395.

10 Siehe die Webseite des Teilprojekts unter https://ifzo.uni-greifswald.de/forschung/fragmentierte-transformationen/geteiltes-erbe/kanonisierung-und-popularisierung/

tung vom Ostseeraum aus zu erforschen. Dabei war eine Konzentration auf die Diversifizierung von Publika oder Repertoires in großstädtischen Häusern nicht ausreichend; auch lokale Opernbetriebe mit mehreren Spielorten in weniger dicht besiedelten Regionen sollten untersucht werden. Welche Strategien werden hier verfolgt, um die Oper nachhaltiger, diverser und demokratischer zu machen? Wie lokal und auch wie global arbeiten die jeweiligen Häuser, sodass eventuell eine Vielzahl verschiedener erfolgreicher Strategien auszumachen sind, die dann für eine fragmentierte Transformation der Gattung und Institution Oper als Ganzes entlang von Kategorien wie Stadt und Ländlichkeit sprechen würden?

Während eine solche Fragestellung vornehmlich auf Vernetzungen größerer und kleinerer Häuser, von Staats-, Stadt- und Landestheatern oder innerhalb von Städten abzielt (die im Übrigen auch praktiziert wird),[11] eröffnet die gegenwärtige Erforschung von Meeren und Binnenmeeren wie Mittelmeer und Ostseeraum wichtige poetologische, aber auch ganz praktische Dimensionen: Da ist zum einen die (symbolische) Rolle der natürlichen Landschaften selbst, d. h. der Spielorte und -räume, die sich ergeben, wenn die Opernhäuser mit ihren italienischen Ranglogen und Guckkastenbühnen verlassen werden. Zum anderen rücken aber auch soziale und kulturelle Strukturen in den Blick, wo es normalerweise wirklich keinerlei Oper gibt oder anders gesagt: wo weder ein kleines städtisches Theater noch so etwas wie eine umfunktionierte Turnhalle vorhanden ist. Vor diesem Hintergrund entschied sich das Projekt für ein Experiment, in dem sowohl der natürliche als auch der ländliche Raum eine Rolle spielen sollten. Der Nordstrand auf Rügen bot sich an – als opernmäßig wahrscheinlich bisher gänzlich unerschlossener Naturraum in einer strukturschwächeren Region der Bundesrepublik Deutschland.

Strand vs. Oper

Über Jahrtausende hinweg galt das Meer als Ort des Schreckens. In nahezu jeder Kultur, die Schrift besaß, wurde über die von ihm ausgehenden Gefahren geschrieben. Mit der Kolonisation und später der Entstehung der Ferienindustrie und des Strandtourismus verlor es – zumindest für Reisende aus Europa – seinen ehrfurchterregenden Charakter. Für sie bedeutete das Meer Verheißung, während genau diese Verheißung für Menschen in Amerika, Asien und Afrika zum Verhängnis wurde. Diese hoffnungsvollen Aussichten auf Neues fand vielseitig Eingang in die Kunst. Obgleich der Strand bzw. das Meer ein wiederkehrendes Motiv in der Oper ist – zu finden in Stücken wie Wagners *Holländer*, *Tristan*, Pur-

---

der-opernkanon-als-kulturelles-erbe-in-regionalen-kulturzentren-des-ostseeraums-1/ (Zugriff: 07.08.2025).

11 Vgl. z.B. Ruhr Bühnen, ein Verbund zu dem sich 11 öffentlich getragene Bühnen, verteilt über 9 Städte im Ruhrgebiet, und zwei Festivals 2015 zusammenschlossen. https://www.ruhrbuehnen.de (Zugriff: 12.07.2025)

cells *Dido*, Dvořáks *Rusalka*, Bizets *Perlenfischer*, Smyths *Strandrecht*, Brittens *Peter Grimes* oder Davies' *The Lighthouse* – findet das Geschehen auch dort eher selten konkret am Wasser statt. In anderen Künsten sind stark und vielfältig aufgeladene Orte wie der des Strands aber auch der Oper hingegen motivisch wiederkehrende ‚Kulissen' oder Szenografien: Gerade in der Performancekunst der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts fungieren beide Orte oftmals als Hintergrund bzw. Spielort, sie finden sich aber auch im Film und anderen Medien wie Computerspielen. Es sind Orte der Sehnsucht, der Gewalt, der Kraft und der potenziellen Überwältigung. In diesem Kontext manifestiert sich die Dichotomie von Natur und Kultur in ihrer Repräsentation in einer besonders prägnanten Weise. Darin ist auch ein Bewusstsein für die Bedrohungen durch das Meer zurückgekehrt, die sich unter anderem aus steigenden Meeresspiegeln, die ganze Staaten zu überfluten drohen, ergeben, aber auch durch seine wachsende Bedeutung als Route von Flucht und Vertreibung, die für viele den Tod statt ein besseres Leben bringt. Dabei eint Mensch und Meer einerseits Überlegenheit und Stärke; andererseits ihre gleichzeitige immanente Verletzlichkeit und Fragilität. Vielleicht liegt nicht zuletzt auch darin die enorme, wenn auch zutiefst ambivalente Faszination des Menschen mit dem Meer.

In diesem Sinn war der Ausgangspunkt des Experiments *Opera where it doesn't exist* eben nicht der abgedunkelte Theatersaal als Symbol einer konzentrierten städtischen Gesellschaft, sondern der Nordstrand auf Rügen als Inbegriff eines Außengeländes, das sich künstlerisch-technisch nicht gut kontrollieren lässt. Es wird vielmehr in hohem Maße von mehreren Elementen mitbestimmt: Erde natürlich (oder Sand), aber auch Wind und Wasser. Der musiktheaterpraktische Alltag ist voller solcher Pragmatismen und ist trotz aller mythologisierender Zuschreibungen genauso Teil von Oper. Foucaults posthumanistisch gedachter Schlusssatz aus *Die Ordnung der Dinge* über das am Meeresufer verschwindende, in den Sand gezeichnete Gesicht des Menschen, verweist bereits eindrücklich auf die Herausforderungen, die mit der Aufführung einer Oper am Strand verbunden sind: Die Eigenbewegung des Meeresufers, die Geräuschkulisse und auch die Symbolik des Strands als Raum des Übergangs deuten auf die aktive Rolle der natürlichen Umgebung am Spielort Strand hin, mit der jenseits auftretender menschlicher Akteur:innen zu rechnen war. Es rechnete vor allem niemand mit einem öffentlichen Publikum, auch wenn das Opernprojekt von Beginn an ohne Zugangsbeschränkungen für Passant:innen geplant wurde. Welche Fragmentierungen würde eine konventionelle Repertoire-Oper erfahren, die am Nordstrand auf Rügen aufgeführt würde? Wie müsste generell eine Oper aussehen, die Strand, Wind und Wellen standhalten würde? Und wer würde sich hieran eigentlich beteiligen? – Gerade die letztgestellte Frage legte ziemlich schnell offen, welche Fragmentierungen allein zwischen der praktischen und wissen-

schaftlichen Beschäftigung mit Oper(n) in ihrer gesamten begrifflichen Breite, aber auch innerhalb dieser beiden Bereiche selbst vorhanden waren. Die unterschiedlichen Sichtweisen auf Oper(n) zumindest lokal einander anzunähern, war ein Ziel des Experiments einer Opera where it doesn't exist am Nordstrand auf Rügen, das die Grundlage für den vorliegenden Band bildet.

Tradition und Transformation

Die Formen der Beschäftigung mit Oper(n) sind von starken Polarisierungen geprägt, wobei sich mindestens zwei Ebenen ausmachen lassen. (1) Aus konzeptuell-ästhetischer Sicht stehen sich traditionell und innovativ, Werk-affirmativ und Werk-subversiv, Repertoire und Uraufführung, urbane und ländliche Räume, klassische Guckkastenbühne und alternative Bühnensituationen gegenüber. Eine besondere Rolle mit großem Einfluss spielt bei all diesen Polarisierungen der Kanon: das sogenannte kulturelle Erbe – ein Schlüsselbegriff, der die unterschiedlichsten Positionen zwischen schützenswertem Kulturgut als Kern kultureller Identität und zu überwindender Altlasten verkrusteter, längst überholter Vorstellungen von Gesellschaft und Kunst als ihrem Ausdruck in sich birgt. Es drängt sich die Frage auf, wie mit der Historizität dieses Erbes angemessen umgegangen werden kann – im Hinblick auf Themen wie Rassismus, Diskriminierung und Ausgrenzung sowie auch unter Vermeidung einer Musealisierung der Kulturpraxis Oper selbst. Auch der weiterhin vorherrschende Autorbegriff erweist sich als maßgeblich durch *weiße*, cis-männliche und eurozentrische Traditionslinien geprägt, in dem die Zuschreibung außergewöhnlicher, kaum hinterfragter schöpferischer Autorität strukturell verankert bleibt. Schließlich gilt es, zwischen unterschiedlichen Auffassungen dessen, was ein ‚Werk' eigentlich ist, zu vermitteln – bewegen sich unterschiedliche Auffassungen davon doch zwischen der Vorstellung einer sakrosankt-hermetischen Entität auf der einen Seite und der Idee eines flexibel verarbeitbaren Materials auf der anderen. (2) Neben den genannten begrifflichen, kulturellen und sozialen Streitpunkten weist die Beschäftigung mit Oper und ihrer Praxis auch ein disparates Methodenspektrum auf. Im Rahmen der Reflexion einer Zukunftsfähigkeit der Oper haben sich ganz unterschiedliche und zumeist parallel existierende Zugänge zwischen künstlerischer Praxis und Wissenschaft formiert. Es macht einen Unterschied, ob Probenpraxis oder Aufführungen analysiert werden, ob musikdramaturgische oder mediale Ansätze im Vordergrund stehen, ob es einen Dialog zwischen Wissenschaftler:innen und Künstler:innen gibt oder ob das Feld aus der Distanz betrachtet wird. Die Präsenz partizipativer und kollaborativer Ansätze, die Vielzahl an möglichen Räumen der Oper, die Berücksichtigung unterschiedlicher Publika, u. a. durch sich neu herausbildende Disziplinen bewegen das For-

schungs- und Praxisfeld derzeit in viele Richtungen, finden dabei aber nicht immer zusammen.

Vor dem Hintergrund dieser Polarisierungen erschien es sinnvoll, den Blick zunehmend auf die Ränder und Peripherien von Oper zu richten, anstatt auf ihre traditionellen Zentren, die durch ihre tief verwurzelten Strukturen eher dazu tendieren, weniger offen für Veränderung zu sein. Dies kann durchaus als Umkehrung früherer Annahmen verstanden werden, dass gerade künstlerische aber auch theatertechnische Innovation vor allem aus den verdichteten und meist besser ausgestatteten Zentren hervorgeht.[12]

Ein spezifisches Interesse galt somit den Orten von Oper bzw. ihrer Ver-Ortung. Der deutschsprachige Raum ist in dieser Hinsicht aufgrund seiner größten Dichte an Opernhäusern und damit an Musiktheaterpraxis ein weltweit einzigartiger Ort. Dennoch gibt es große Unterschiede in der musiktheatralen Besiedelung dieses Raums. Während in urbanen Zentren milliardenschwere Paläste mit internationaler Strahlkraft gebaut werden, hat es die Opernpraxis jenseits dieser Zentren schwer, ihre Räume zu erhalten oder gar neue Räume für sich zu reklamieren. Der sogenannte ländliche Raum als der Ort, an dem es keine Oper gibt, als auch andere Peripherien von Musiktheater bilden somit nicht zuletzt aufgrund ihrer Unterrepräsentation sowohl in der überregionalen Berichterstattung als auch auf der Forschungslandkarte den zentralen Fokus dieses Bands. Dabei verweist der Begriff der Peripherie zugleich auf geografische Randlagen wie auch auf soziale, kulturelle und ästhetische Grenzbereiche, die keineswegs nur als defizitär zu verstehen sind. Diese dem Begriff immanente Ambivalenz eröffnet die Möglichkeit, Peripherie nicht nur als Ort des Mangels, sondern auch als Raum experimenteller Freiräume und neuer musiktheatraler Ausdrucksformen zu begreifen.

Oper und darin vor allem Opernfiguren in ihren Handlungsmöglichkeiten auf dem Land in der Frage nach ihrer Zukunftsfähigkeit ethnografisch oder autoethnografisch gemeinsam zu erfassen, war ein weiterer Beweggrund für die Tagung. Ähnlich wie es in der Architektur Bautypen gibt, entstammen dem Opernkanon bestimmte Typen von Figuren, die aus ihren *dramme* oder Libretti heraustreten. Diese Figuren sind nur ein Teil des komplexen vielschichtigen Gebildes Oper – aber vielleicht sind sie durch ihre potenzielle Nähe zu uns ein besonders vielversprechender Anhaltspunkt für unser Unterfangen, der Zukunft von Oper und ihren Möglichkeiten theoretisch wie künstlerisch-praktisch nachzugehen. Gleichzeitig ist eine ausgereifte Theorie der Opern- oder Theaterfigur weder in der Theaterwissenschaft oder Germanistik, noch in der

12 Vgl. z. B. Klaus Einig, Brigitte Zaspel-Heisters, „Das System Zentraler Orte in Deutschland“, in: *Neuaufstellung des Zentrale-Orte-Konzepts in Nordrhein-Westfalen*, hrsg. von Stefan Greiving und Florian Flex, Hannover 2016, S. 3–19.

Musik- oder Musiktheaterwissenschaft vorhanden. Was sagt einem die künstlerische Praxis zur Zukunft der Oper, wenn man selbst in das Stück und die Inszenierung – oder zusammenfassend: die Arbeit – eingebunden ist? Wie lässt sich das auf andere Disziplinen und Aufführungszusammenhänge zurückspiegeln? Wichtig sind nicht zuletzt die gesellschaftlichen und politischen Themen, die sich mit dem Ort verbinden lassen und die von einem Einklang mit einer recht wilden Natur über romantische Stilisierungen bis hin zum Strand als Ort von Flucht und Vertreibung reicht.

Dieses Spannungsfeld bildete den inhaltlichen Kern sowohl der Tagung *Opera where it doesn't exist*, die im Mai 2024 stattfand, als auch dieses Bands, der ihre theoretischen wie praktischen Fragestellungen weiterdenkt. So stellen sich Fragen nach der Ästhetik, der Geschichte und der Kultur von Oper, aber eben auch Fragen nach ihrem praktischen Theateralltag: Wie einen Stoff adaptieren, der eigentlich Strukturen verlangt, die der Aufführungsort – zum Beispiel der Ostseestrand – nicht bieten kann? Worin kann gerade das Potenzial in einer notwendigen Anpassung auf verfügbare Ressourcen für die Oper liegen? Welche symbolischen Verständnisse von Land, Strand und Musiktheater kommen dabei zum Tragen? Wie lassen sich auch in einem theaterpraktischen Experiment neue Perspektiven für ein Nachdenken über die Oper gewinnen?

Wegbereiter:innen

Mit der Unternehmung Oper an abgelegene Orte zu bringen und sie mit den dort vorgefundenen Bedingungen zum Klingen zu bringen, folgte das Opernexperiment namhaften Wegbereiter:innen aus Historie wie Fiktion. Oper da zu praktizieren, wo eigentlich weit und breit keine ist, hatte sich auch der legendär von Klaus Kinski gespielte Brian Sweeny Fitzgerald aus Werner Herzogs Film *Fitzcarraldo* (1982) in den Kopf gesetzt und dafür sein eigenes Leben, aber auch das vieler seiner Arbeiter:innen riskiert. Er war besessen von der Idee, ein Opernhaus mitten im abgelegenen peruanischen Dschungel zu errichten und damit die europäische Hochkultur in einen entlegenen, von der Zivilisation weitgehend unberührten Teil der Erde zu bringen. Auch das Operndorf Christoph Schlingensiefs – als nicht-fiktives Beispiel einer solchen Unternehmung – entstand bewusst an einem Ort fernab etablierter Kulturzentren: in der ländlichen Peripherie außerhalb Ouagadougous im westafrikanischen Burkina Faso. Schlingensief hatte einen Ort im Sinn, der Kunst und Leben miteinander verbindet und – im Gegensatz zu „Fitzcarraldo" – die traditionellen europäischen Opernkonventionen bewusst hinter sich lässt. Sein Ziel war es, einen Raum zu etablieren, der nicht als Fremdkörper in einem der ärmsten Länder der Welt wirkt, sondern sich in die lokale Gemeinschaft integriert

und von und mit ihr lebt: beides überaus ambivalente Beispiele für internationale ‚Kulturarbeit' im Kontext (post-)kolonialer Verstrickungen.[13]

Filmstill *Fitzcarraldo* (1982, Regie: Werner Herzog) „Diese Kirche bleibt so lange geschlossen bis die Stadt ihr eigenes Opernhaus hat. Ich will das Opernhaus! Ich will mein Opernhaus! Ich will eine Oper haben!"

Operndorf Afrika, Modell, Planungsstand Mai 2012, Modell: (c) Francis Kéré, Foto: (c) Hans-Georg Gaul

Außerdem existieren hierzulande bereits zahlreiche künstlerische Projekte, die sich jenseits urbaner Zentren mit den Mitteln von Oper und Musiktheater mit Fragen unserer Zeit beschäftigen. Um einmal drei Beispiele zu nennen: Der Verein Festland Prignitz e.V. widmet sich in seinem Projekt „Dorf macht Oper" jährlich einer Oper, die er im Klein Leppiner FestSpielHaus, einem zum „Opernhaus" umgebauten Schweinestall, aufführt und darin vor allem auch die aktuellen Themen der Prignitzer:innen auf der Bühne verhandelt.[14] Das Musiktheaterkollektiv glanz&krawall hinterfragt mit seiner *Deutschen Biertrinkerinnenunion* in Rostock patriarchale Stereotype und sucht in einer anarchisch-feministischen Revision deutscher Kneipenkultur nach den tatsächlichen Bedingungen politischer Partizipation. Und die Truppe tutti d*amore ist in *Tutti in Campagna* mit ihrem „Oper*etten-Mobil" zwischen Fern- und Heimweh auf der Suche dem großen Glück und findet es wider Erwarten vor der eigenen Haustür.

13 Vgl. Sarah Hegenbart, *Oper der Ambiguitäten. Christoph Schlingensiefs Operndorf Afrika*, München 2021.

14 Vgl. Projektbeschreibung auf der Webseite von „Dorf macht Oper": https://www.festland-prignitz.de (Zugriff: 19.04.2024)

„Dorf macht Oper“, 2015, Foto: FestLand e.V.

links: glanz&krawall, *Deutsche Biertrinkerinnen Union*, Rostock 2022 Foto: Mirco Dalchow

rechts: Tutti d*amore, *Tutti in Campagna*, seit 2022, Foto: Matthias Pfänder, Cornelius Reitmayr, Elia Merguet.

Ob Operndorf in Burkina Faso oder *Biertrinkerinnenunion* in Rostock: Es scheint in jedem Fall mit hohen Hindernissen verbunden zu sein, Oper und Musiktheater in Räumen zu implantieren, die eigentlich nicht dafür vorgesehen sind. Gleichzeitig ist es kulturpolitisch durchaus so, dass viele Förderprogramme für partizipative, ko-kreative Kunst, ‚Socially Engaged Art‘/Community Arts und dergleichen vor allem ländliche Räume adressieren – und dass die dadurch geförderten Projekte erstaunlich wirksam sind.[15] Partizipation und Unmittelbarkeit erreichen hier ein außergewöhnlich hohes Niveau, was in Phasen stockender gesellschaftlicher Transformationsprozesse von besonderer Bedeutung ist. Gleichwohl spielt die Frage nach Perspektiven und den dazugehörigen Narrativen eine ebenso zentrale Rolle bei der Entwicklung ländlicher Räume: Ist die Forderung

15 David Adler, „Strukturschwäche als Transformationserleichterung“, in: *Das Magazin von Kultur Management Network,* 184 (Mai/Juni 2025), S. 48.

nach mehr gesellschaftlicher Anbindung überhaupt von allen gewollt? Für manche Menschen fungiert der ländliche Raum als eine Art „Garten der Metropolen“, [16] in dem sie gezielt den Kontrast zum durchstrukturierten und hochentwickelten Leben in den Städten suchen und die Eigenständigkeit und das vermeintlich Ursprüngliche des Ländlichen schätzen. Andere hingegen erleben die Randlage eher als ‚Abgehängtsein‘; sie empfinden die Distanz zu urbanen Zentren als gesellschaftlichen Nachteil und fordern, nicht zuletzt auch durch Kulturprojekte, eine stärkere gesellschaftliche Anbindung und Teilhabe. Außerdem: Gibt es diese Bedarfe nach Unmittelbarkeit und ‚Socially Engaged Art‘ in urbanen Zentren nicht ebenso? Oder ist dort alles bestens, weil die Strukturen in Kultur und in anderen Sektoren eher stabil sind, und es so lediglich Vermittlungsarbeit für die Akquise jüngerer Generationen oder für ein sozial differenzierteres Publikum bedarf? Wie steht es um die Narrative einer urbanen progressiven Innovationskultur einerseits und einer konservativen Traditionspflege auf dem Land? So zeigt sich, dass die Vorstellungen davon, was für den ländlichen Raum wünschenswert ist, stark divergieren, von individuellen Lebensentwürfen und Erfahrungen geprägt sind und sich keineswegs einfach auf einen Nenner bringen lassen.

Beiträge

Im vorliegenden Band finden sich Beiträge von Beteiligten am Opernexperiment, aber auch von Stimmen, die sich der Oper zwischen Stadt und Land, Peripherie und Zentrum, Elite und Popularisierung grundlegend nähern. Am Opernexperiment nahmen Wissenschaftler:innen aus verschiedenen Disziplinen, professionelle Regisseur:innen, Dramaturg:innen und Sänger:innen, Kompositionsklassen von Musikhochschulen, Studierende der Musikwissenschaft an einer Universität, die Musiktheatervermittlung eines Landestheaters, Mitglieder der freien Kunstszene und Journalist:innen teil. Ihre Beiträge legen offen, wie unterschiedlich die Annäherungen an die Gattung, Institution und die ‚Situation‘ Oper zwischen Musikhochschule und Universität, Praxis und Wissenschaft, Pädagogik und Vermittlung nicht nur sein können, sondern gegenwärtig auch immer noch sind. Nicht alle verstehen Oper im Spannungsfeld zum Musiktheater oder zur Performance in gleicher Weise. Die Sichtweisen differieren je nach historischer oder systematischer Ausrichtung. Spiegelbildlich dazu demonstrieren die Texte eine große Bandbreite zwischen wissenschaftlichem, künstlerischem und journalistisch-kritischem Schreiben. Was viele jedoch eint, ist der Wunsch nach Wind, der Beste-

16 Vgl. *Forschungsbericht: Garten der Metropolen*, hrsg. von Andrea Gaube und Rebecca Heypeter, 11.11.2021, https://fg.hs-wismar.de/fakultaet/aktuelles/publikationen/n/forschungsbericht-garten-der-metropolen/ (Zugriff: 12.02.2025)

hendes durchwehen kann oder soll – oft noch nicht mal frischer Wind, sondern Wind generell. Eine Bastion ist Richard Wagner, was sich aus dessen mit größtem Eigensinn verfolgten Reformbestrebungen ableiten lässt, aber sicherlich auch von der Kanonbezogenheit einzelner Wissenschaften, nicht zuletzt der Musikwissenschaft. Im Spannungsfeld dazu fordern viele Beiträge die Erforschung von Oper anhand räumlicher oder raumsoziologischer Ansätze, wie sie inzwischen auch in der Musikwissenschaft etabliert sind. Etwas neuer, aber durchaus auf dem Plateau erscheint dahingegen Partizipation in unterschiedlichen Ausprägungen und Erscheinungsformen als ein Zugang zu gegenwärtigen Opernpraktiken im Hinblick auf die Erschließung diverserer Publika, Repertoires und Themen. Auffällig ist die sehr unterschiedliche Behandlung der Begriffe Oper oder Musiktheater zwischen den praktischen und wissenschaftlichen Stühlen. Poetologische Darstellungsweisen machen es den Beitragenden aus der künstlerischen Praxis oft nicht einfach leichter, sondern sie zeigen aktiv, wie es gehen kann.

Entsprechend der Ausrichtung des Opernexperiments konzentriert sich der Band auf drei zentrale Bereiche:

1. Er sucht nach Schnittmengen zwischen Kunst und Wissenschaft, wobei diese beiden unbedingt in ihrer inneren Vielfalt zur Sprache kommen sollen. Wahrscheinlich kann nur genau diese Vielfalt ein Bild davon geben, welche Natur-Kultur-Bezüge Oper in ihren verschiedenen Definitionen und Perspektiven eingehen kann.

2. Es geht um opernbezogene Aufführungssituationen, bei denen eigentlich keine Opernbedingungen vorhanden sind. Welche Verschiedenheiten kommen hier ins Spiel und wo liegen die Übergänge zwischen Neuer Musik und Popmusik, Manaus und Vollermarsch, Bitterfeld und Berlin, Theaterleitung und Publikum sowie Alt und Jung?

Und 3. Gibt es nicht doch einen weiteren Raum, einen Raum in Bewegung, in dem sich alles abspielt? Oder ist das eine Illusion, die Auslassungen, Fluchten oder Provinzen nur beschönt?

Die in diesem Band versammelten Beiträge gehen diesen Fragen in unterschiedlichen Gewichtungen, aus diversen Perspektiven, mit heterogenen Werkzeugen und Methoden nach, die in ebenso vielfältigen Textsorten ihren Ausdruck finden. Es kommen neben den an der Tagung beteiligten Wissenschaftler:innen, Künstler:innen und Theaterpraktiker:innen auch zahlreiche weitere Kontakte aus der Arbeit im Feld zu Wort, die sich mit ähnlichen Fragen in ihrer Arbeit auseinandersetzen. Mit jeweils eigenen Schwerpunkten nähern sie sich diesen Fragen in einer Art konzentrischer Kreisbewegung, wobei sich ihre Blickwinkel durchaus überlagern und ergänzen. Ihre unterschiedlichen Kompetenzen und Hintergründe ermöglichen es, die Thematik nicht eindimensional, sondern in einem vielschichtigen, dialogischen Prozess zu erfassen und zu reflektieren. Die

jeweilige Positionierung der Autor:innen in Bezug auf das Musiktheater kann so auch als ein Spiegelbild der Untersuchung der Zentrum-Peripherie-Verhältnisse innerhalb des Musiktheaters selbst betrachtet werden.

Kapitel 1: Kunst und Wissenschaft: Oper als gemeinsame Praxis

Eine Disziplin, die sich u. a. mit zeitgenössischer kultureller Praxis und ihren künstlerischen Produkten wie Schaffensprozessen beschäftigt wie die Musik(theater)wissenschaft kann kaum anders, als eine große Nähe zu ihrem Untersuchungsgegenstand zu suchen. Dass nur eine integrale Betrachtung der ästhetischen Produkte samt ihrer Genese, Diskurse und Rezeptionen der zeitgenössischen kulturellen Opernpraxis gerecht wird, ist eine grundlegende Hypothese des Projekts *Opera where it doesn't exist* und seiner Dokumentation bzw. seines Weiterdenkens durch den vorliegenden Band. Umgekehrt gibt es – nicht zuletzt befeuert durch die zahlreichen gesellschaftlichen Krisen der Gegenwart – ein erstarkendes Interesse seitens der Praxis an wissenschaftlichen Analysen und Perspektiven auf den geteilten Gegenstand. Vor diesem Hintergrund widmet sich das erste Kapitel zunächst eingehend dieser intensiven Kommunikation zwischen Wissenschaft und Kunst als essenzielle Grundlage des Opernprojekts am Nordstrand auf Rügen. Es führt zunächst ein in den künstlerisch-experimentellen Anteil der Tagung anhand eines Gesprächs mit der Regisseurin Anja-Christin Winkler und der Dramaturgin Ilka Seifert, die nicht nur für die Performance im Rahmen der Tagung verantwortlich zeichneten, sondern wichtige aktive Partnerinnen für den angestrebten intensiven Austausch von Wissenschaft und Praxis insgesamt waren. In „Vom ariosen Freeze am Ostseestrand" erläutern sie sowohl die Genese des Opernexperiments selbst, als auch ihre kunstpraktische Sicht auf die Zukunft der Oper. Gesa zur Nieden schließt an die Frage nach ihrer Zukunft an und nähert sich in „Endgegner Oper. Opernsituationen als Verflechtung von Geschichte/n" dem Experiment vor einem vielgestaltigen historischen, medienästhetischen und kunstphilosophischen Horizont. Benjamin Lang und Gabriele Groll der Hochschule für Musik und Theater Rostock, deren Studierende den zweiten Teil der Performance am Strand wesentlich mitgestalteten, betrachten in „Von anderen Opernräumen" die Zukunft der Oper, v. a. hinsichtlich der Rolle des Opernraums, aus zwei Perspektiven und anhand jüngerer Opernprojekte aus ihrem Hochschulalltag. Ulrike Hartung widmet sich in „Klingende Semiosphären. Über Musiktheater und die Potenziale seiner Peripherien" noch einmal intensiver den Diskursen, Politiken und Widersprüchen der spezifischen Zentrum-Peripherie-Verhältnisse von zeitgenössischer Musiktheaterpraxis, unter anderem mit Blick auf das Spannungsfeld zwischen historischer Autonomieästhetik von Oper und identifikatorischen Strategien eines postautonomen Musiktheaters. Dem (scheinbaren?)

Widerspruch von Oper als Erlebniskultur und Kulturerlebnis geht die Musikwissenschaftlerin Friederike Wißmann in „Die Oper. Kunstwerk, Kunstwelt und Konstrukt“ nach und fragt nach der unbedingten Notwendigkeit der traditionellen Orte, Konventionen und Rituale von Oper bzw. Opernbesuchen. Die Studierenden der Musikwissenschaft an der Universität Greifswald und an der Tagung ebenfalls Beteiligten Tom Liebschner und Theodor Zerche fassen in „Oper in den Sand gesetzt – Von der Ostsee in die Zukunft“ die für sie wichtigen Parameter einer zukunftsfähigen Oper aus institutionenkritischer, regionaler, inklusiver und nachhaltiger Sicht zusammen und tragen somit die gerade in der Frage nach der Zukunft der Oper so wichtige Perspektive einer neuen Generation von Kulturakteur:innen bei.

Kapitel 2: Praxis und Gesellschaft: Oper ohne Oper

Die Frage nach der Essenz von Oper – also was macht eine Oper zu einer Oper? Was ist für sie von unabdingbarer Notwendigkeit? – stellte einen weiteren Ausgangspunkt für das Experimentieren mit Oper am Strand dar. Vor diesem Hintergrund versammelt dieses zweite Kapitel Texte, die sich mit Musiktheater (im Verständnis eines akkumulierenden Oberbegriffs) befassen, das – wie das Experiment selbst auch – dezidiert den Bühnen- und Zuschauerraum und damit auch den etablierten Kulturbetrieb und seinen Apparat verlässt. Die Theaterpraktikerin Maria Huber berichtet in „*working from the margins*“ am Beispiel ihrer eigenen künstlerischen Arbeit von Musiktheater, das sich immer wieder mit dem öffentlichen Raum als Aufführungsort befasst und darin Ästhetiken des Zugangs (*aesthetics of access*) entwickelt. In einem Gespräch mit Aljoscha Begrich, dem künstlerischen Leiter des Festivals OSTEN lotet die Musikwissenschaftlerin und Dramaturgin Johanna Danhauser die Möglichkeiten von „Festivalarbeit im ländlichen Raum Sachsen-Anhalts“ aus – insbesondere die enormen Kräfte, die Musiktheater an Orten entfalten kann, „wo sonst nur Abwesenheit ist“. Der Philosoph Ludger Schwarte sucht in seinem Beitrag nach der „Oper der Zukunft“ und spannt einen großen Bogen von Wagner über Adorno bis in die Kunst der jüngeren Vergangenheit und plädiert schließlich emphatisch für ein Musiktheater des „Neuen, dessen Qualität und Kategorie ungewiss ist, […] das Horizonte aufreißt, die wir bislang nicht gesehen haben“. In „Zentren am Rand. Über das Schall&Rausch-Festival der Komischen Oper Berlin“ gibt der Theatermacher Rainer Simon Einblicke in seine weitreichenden Unternehmungen, Oper und Musiktheater – unter Berücksichtigung der sich verschiebenden ästhetischen und soziogeografischen Zentren – in die Peripherien von Berlin zu tragen und sich mit vielfältigen Kiezen und Communities zu verbinden. Auch Charlotte Pfeiffer und Pascal Fuhlbrügge machen (Musik-)Theater und lassen die Protagonist:innen ihrer Satire „Witz Car-

raldo“ die Peripherien Norddeutschlands erkunden – nicht ohne wie die bereits herangezogene Herzogsche Filmfigur emphatisch den Bau einer Oper – irgendwo zwischen Itzehoe und steigenden Meeresspiegeln – zu fordern. Weniger fiktiv als überaus theaternah formuliert die Musiktheatervermittlerin Vanessa Zuber in ihrer Stellungnahme aus der Praxis Möglichkeiten und Maßnahmen für eine „Musiktheatervermittlung der Zukunft“ und spricht sich für eine ehrliche Selbstreflexion der Opernhäuser bezüglich der Relevanz und Bedeutung von Vermittlungsarbeit aus. Daran anknüpfend schließt die Theaterwissenschaftlerin Christiane Plank-Baldauf das Kapitel mit „Stadt.Macht.Oper – Öffnungsstrategien im Jungen Musiktheater“ und zeigt anhand vielfältiger Beispiele aus der Musiktheaterpraxis für Kinder und Jugendliche entscheidende Strategien der Neuverortung von Oper im städtischen Raum – jenseits angestammter Bühnenräume – auf.

Kapitel 3: Land und Meer: Oper im liminalen Raum

Oper lässt sich als liminaler Ort verstehen – als ein Schwellen- und Transformationsraum, in dem die gewohnte Ordnung sowie Werte und Symbole zeitweise außer Kraft gesetzt oder sogar ins Gegenteil verkehrt werden. Liminale Räume zeichnen sich durch Ambivalenz, Unsicherheit und ein besonderes Potenzial zur Transformation aus. Sie sind Orte des Übergangs, an denen alles möglich erscheint, aber (noch) nichts endgültig festgelegt ist. In der Kunst können Werke selbst zu Medien liminaler Erfahrung werden: Sie führen Rezipierende an die Schwelle zwischen Vertrautem und Unbekanntem und ermöglichen so ästhetische, emotionale und kognitive Übergangserfahrungen. Gerade die Oper und das Musiktheater vermögen es, durch ihre Vielschichtigkeit und nicht zuletzt durch ihre besonderen (Selbst-)Verortungen solche Schwebezustände erlebbar zu machen und das Publikum in einen Zustand der Resonanz zu versetzen, der die Möglichkeit zu „einer alternativen Weise des In-Beziehung-Tretens“ zur Welt bietet.[17] Mit eben diesen Erfahrungen des Übergangs beschäftigt sich auch die Philosophin Judith Siegmund in ihrem Beitrag „Liminalität als koloniale Denkfigur – Was bedeutet sie für die Zukunft der Oper?“ vor allem mit den Werkzeugen der Philosophie und Ästhetik und fragt nach den Parametern des Schwellenzustands von Oper und Strand. Aus der Sicht ihrer Arbeit als freie Musiktheatermacher:innen hingegen beschreiben die Regisseurin Marielle Sterra und der Dramaturg Dennis Depta vom Musiktheaterkollektiv glanz&krawall die titelgebende „Peripherie im Kopf“, die sie einer breiten Musiktheaterpraxis diagnostizieren und im Gegenzug dazu eine Oper fordern, die wieder „in das Zentrum der Gesellschaft vordringt“. Der Musikwissenschaftler

17 Vgl. Martin Pfleiderer und Hartmut Rosa, „Musik als Resonanzsphäre“, in: *Musik & Ästhetik* 24 (3/2020), S. 5–36, S. 6f.

Sean Prieske geht in „Musik am Strand. Die Land-Meer-Grenze als klingender sozialer Raum“ der Frage nach, inwiefern Strand einen sozial konstruierten Übergangsraum zwischen Land und Meer darstellt, der vielfältige gesellschaftliche Bedeutungen von Natur, Kultur, Exklusivität, Flucht und postkolonialen Perspektiven widerspiegelt und zeigt, wie Strand und Oper als entrückte Sozialräume durch symbolische und räumliche Praktiken kulturell geformt werden. Die Humangeografin Christine Tamásy wirft in „Kultur in ländlichen Räumen – eine humangeografische Perspektive“ einen interdisziplinären Blick darauf, welche Bedeutung Oper als kulturelle Praxis in geografischen wie politischen Diskursen einnimmt und zeigt aus ihrer Fachperspektive auf, welch wichtigen Beitrag Kunst und Kultur in der Regionalentwicklung in ländlich-peripheren Räumen leisten. Aus musikwissenschaftlicher Perspektive fragt Kordula Knaus in „Zwei Opernhäuser machen noch (k)einen Sommer. Zentrum und Peripherie von Bayreuth aus gedacht“ nach den kulturpolitischen Erzählungen einer Mittelstadt: danach, welche soziale und regionale Bedeutung sie beanspruchen und wie das Verhältnis von kultureller Repräsentation, Zentralität und Peripherie darin begründet wird. Den Band beschließend reflektiert der Künstler Holger Stark – der unter anderem auch die szenografische Gestaltung des Opernexperiments *Opera where it doesn't exist* verantwortete – sein persönliches Verhältnis zu Oper und führt die Leser:innen zu biografisch bedeutsamen Berührungspunkten mit ihr: Erfahrungen, von denen wohl jede:r, unabhängig von der eigenen Nähe zur Gattung, in ähnlicher Weise aus persönlicher Perspektive berichten könnte.

Danke

Unser herzlichster Dank gilt allen Autor:innen dieses Bandes, deren inspirierende Beiträge, künstlerische wie wissenschaftliche Neugier und engagierte Zusammenarbeit diese Publikation erst möglich gemacht haben. Ebenso danken wir allen, die an der diesem Band zugrundeliegenden Tagung beteiligt waren – sei es in der Organisation, Durchführung oder durch anregende Diskussionen und wertvolle Impulse.

Ein besonderer Dank gilt dem Bundesministerium für Bildung und Forschung (BMBF), welches den interdisziplinären Forschungsverbund „Fragmentierte Transformationen“ an der Universität Greifswald und somit auch das Interdisziplinäre Forschungszentrum Ostseeraum großzügig fördert. Die so ermöglichte weite Vernetzung über Disziplingrenzen hinweg war für dieses Projekt von unschätzbarem Wert und hat neue und unerwartete Perspektiven eröffnet. Zugleich wird durch Projekte wie dieses sichtbar, welch Beitrag musik- und musiktheaterwissenschaftliche Forschung zur kulturellen Bildung und zum wissenschaftlichen Profil des Landes Mecklenburg-Vorpommern leistet, indem sie Erkenntnisse über

lokale kulturelle Prozesse überregional vertieft und diese in einem breiteren gesellschaftlichen Kontext verankert.

Darüber hinaus möchten wir unseren herzlichen Dank an den Bürgerfonds Kultur des Landesförderinstituts Mecklenburg-Vorpommern, die Bürgerstiftung Vorpommern und den Fonds für Vorpommern und das östliche Mecklenburg einerseits, sowie der Gesellschaft von Freunden und Förderern der Universität Greifswald e.V. andererseits aussprechen, deren Unterstützung und Förderbereitschaft wesentlich zum Gelingen dieses Projekts beigetragen haben. Ebenso danken wir Pastor Christian Ohm von der evangelischen Kirchengemeinde Altenkirchen auf Rügen für seine praktische Unterstützung während der Tagung in seinen Räumlichkeiten. Ein besonderer Dank gilt auch den Studierenden, insbesondere den Teilnehmer:innen am Blended Intensive Programme im Rahmen von Erasmus+ in Kooperation mit der Università degli Studi di Milano für ihre engagierte Mitwirkung und den interkulturellen Austausch, der das Projekt bereicherte.

Peter Mischung und dem Wolke-Verlag danken wir für die angenehme und hochprofessionelle Zusammenarbeit, für Präzision, Sorgfalt und das geschulte Auge für die grafischen Details, die dem Band seine besondere Gestalt verleihen. Ein besonderer Dank gebührt in diesem Zusammenhang auch Holger Stark und Thomas Häntzschel, die das Opernexperiment fotografisch exzellent dokumentierten und somit einen substanziellen Beitrag zur visuellen Rahmung dieses Bands leisteten.

Allen Beteiligten sprechen wir unseren aufrichtigen und tief empfundenen Dank für ihr großes Engagement, ihre Expertise und ihre vielfältige Unterstützung aus. Nur durch ihren tatkräftigen Einsatz und ihre Begeisterung konnte der vorliegende Band in dieser Form entstehen, von dem wir uns erhoffen, dass er einen wesentlichen Beitrag leisten kann zu den virulenten Diskursen um Oper – in ihrer zeitgenössischen Praxis und ihrer gesellschaftlichen Verortung.

Die Herausgeberinnen