

7 Deaths of Maria Callas

Marina Abramović



DEUTSCHE OPER BERLIN

7 Deaths of Maria Callas

Marina Abramović [*1946]

Ein Opernprojekt von Marina Abramović

Mit Musik von Marko Nikodijević und Szenen aus Werken von
Vincenzo Bellini, Georges Bizet, Gaetano Donizetti, Giacomo Puccini
und Giuseppe Verdi

Uraufführung am 1. September 2020 im Nationaltheater München

Eine Koproduktion mit Bayerische Staatsoper,
Maggio Musicale Fiorentino, Greek National Opera
und Opéra National de Paris



DEUTSCHE OPER BERLIN

Verlauf

Giuseppe Verdi [1813–1901]

Arie der Violetta aus LA TRAVIATA, 3. Akt: „Addio, del passato“

Violetta stirbt an Tuberkulose.

Ich bin eine flackernde Flamme auf einer einsamen Kerze. Den Elementen ausgesetzt: Wind und Regen, Liebe und Hass – Krankheit und Gesundheit. Die Flamme kann mich erwärmen oder verbrennen. Sie kann meinen Weg erhellen und mein Wegweiser sein. Aber wenn sie ausgeht, ist sie erloschen. Dann ist sie für immer aus.

Giacomo Puccini [1858–1924]

Arie der Tosca aus TOSCA, 2. Akt: „Vissi d'arte“

Tosca stürzt sich in die Tiefe.

Es ist nicht gefährlich zu springen. Es ist nicht gefährlich zu fallen. Der Luftstrom, das Blut durch die Venen. Aufgehängt und doch fallend. Du hast Zeit zu fühlen, Zeit zu lieben. Für immer. Nein, es ist nicht gefährlich zu fallen. Erst wenn du landest, wird es gefährlich.

Giuseppe Verdi

Arie der Desdemona aus OTELLO, 4. Akt: „Ave Maria“

Desdemona wird von Otello erdrosselt.

Es gibt eine Intuition, eine Vorahnung, ein Gespür, einen Verdacht, ein Fürchten und eine Warnung. Desdemona wusste es. Sie zog sich ihr Brautkleid an und betete. Als Otello kam, war sie vorbereitet.

Giacomo Puccini

Arie der Cio-Cio-San aus MADAMA BUTTERFLY, 2. Akt: „Un bel di, vedremo“

Cio-Cio-San erdolcht sich.

In der Wissenschaft steht der Butterfly-Effekt für eine Wirkung, bei der kleine Ursachen zu unvorhersehbaren Konsequenzen führen. Im Aberglauben ist der Schmetterling dein Geliebter, der dich besucht. In der Mythologie ist der Schmetterling eine menschliche Seele; ob lebend, sterbend oder schon tot ...

Georges Bizet [1838–1875]

Arie [Habanera] der Carmen aus CARMEN, 1. Akt: „L'amour est un oiseau rebelle“

Carmen wird von Don José erstochen.

Ihre Furchtlosigkeit fasziniert mich. Ihre Liebe zur Freiheit spiegelt meine wider. Ihre schwellende Sexualität stärkt sie. Sie weiß, was sie will, und nimmt es sich. Die Liebe führt ihr Herz. Ihre Schönheit und ihr Körper gehören nur ihr.

Gaetano Donizetti [1797–1848]

Arie der Lucia aus LUCIA DI LAMMERMOOR, 3. Akt: „Il dolce suono“

Lucia stirbt im Wahnsinn.

Wenn sich das Universum gegen dich verschwört, auf deinem Herzen trampelt, deine Seele zerquetscht und in dein Gehirn eindringt, wirst du verrückt. Und wenn du verrückt wirst, bist du nicht mehr länger für dich verantwortlich. Auch nicht für die um dich herum. Liebe wird zu Hass, Hass wird zu Liebe, und der Tod wird zur ultimativen Befreiung.

Vincenzo Bellini [1801–1835]

Arie der Norma aus NORMA, 1. Akt: „Casta Diva“

Norma geht ins Feuer.

Du gehst in Richtung des Scheiterhaufens. Die ersten Schritte sind warm, dann wird es immer heißer. Deine Haut kribbelt, deine Augen tränen, deine Haare sind versengt. Weitergehen. Deine Haut wird rot, bevor sich Blasen bilden. Aber du gehst weiter. Der Geruch von brennendem Fleisch. Deine Haut wird schwarz. Blindheit. Haare in Flammen. Angesengte Lunge. Doch du gehst weiter – jeder Schritt erfordert unfassbar viel Anstrengung. Kurz bevor das Feuer dich verschlingt, merkst du, dass du nicht allein bist. Dann der letzte Schritt in die Flammen – vereint.

Maria Callas stirbt an gebrochenem Herzen.

Marina Abramović begibt sich in das Schlafzimmer von Maria Callas in der Avenue Georges-Mandel Nr. 36 in Paris, in dem die Sängerin am 16. September 1977 im Alter von 53 Jahren verstarb. Aber ist Maria Callas wirklich schon tot oder existiert sie weiter, oszillierend zwischen Leben und Tod? Marina Abramović gleitet in Callas' vergangenes Leben, dem sie sich bedingungslos aussetzt. Sie sieht sich auf dem Bett Fotos an, sie betrachtet sich im Spiegel, öffnet das Fenster und atmet Pariser Luft, bevor noch einmal die Stimme von Maria Callas erklingt.

Marina ist nicht Maria ist nicht Violetta

Katrin Dillkofer

Zu Marina Abramović' vielseitigen Arbeiten, die im Zusammenhang mit 7 DEATHS OF MARIA CALLAS entstanden sind, zählen auch einzelne Filmprojekte, die mit Ausnahme von SPIRIT HOUSE – INSOMNIA noch nie veröffentlicht wurden. Es handelt sich um bewegte Bilder mit einem bemerkenswerten Fokus auf Komposition und Kontraste. Marina Abramović experimentiert hier mit den Möglichkeiten einer authentischen Einfühlung in den Menschen und die Ikone Maria Callas.

Das Interview wurde in der Königssuite des neoklassizistischen Hotel „Grande Bretagne“ in Athen aufgenommen. Dort residierte Maria Callas seit 1957, wenn sie in Athen oder im antiken Theater von Epidauros auftrat und/oder Zeit mit ihrem Gefährten Aristoteles Onassis verbrachte. Hierzu gab unter anderem das sogenannte Athen-Epidauros-Festival Anlass, das 1955 gegründet worden war. Marina Abramović zeigt sich in frontaler Nahaufnahme [Abbildung auf S. 41]. Mimik und Gestik sind unter absoluter Kontrolle. Der Blick ist fordernd und konfrontativ.

Prägnant erzählt die Performance-Künstlerin von ihrem innigen Bezug zu Maria Callas. Viel des Erlebten ähnelt dem Leben der Diva. Gemeinsam ist beiden die existenziell erfahrene Trennung von einem geliebten Menschen. Maria Callas verlor Aristoteles Onassis an Jackie Kennedy, Marina Abramović hingegen machte den Abschied von ihrem Lebensmenschen Ulay auf der Chinesischen Mauer zur Performance. Marina Abramović hat jeder Art von Schmerz große Bedeutung für ihre Kunst und ihr Leben gegeben, ihm jedoch keine Gefährdung ihres Lebens zugestanden. Sie selbst hatte nicht an gebrochenem Herzen sterben können, wie sie es bei der verlassenen Maria Callas vermutet.

In einer anderen Einstellung liegt die Künstlerin in der prunkvollen Marmorbadewanne und arbeitet sich an einer möglichst authentischen Pose der Diva ab [S. 41]. Schönheit, Haltung, Beherrschung – solange, bis ihr das Wasser ins Gesicht spritzt und die Echtheit verrät. Das vollkommene Bild darf zerbrechen.

Im weißen Raum im weißen Bett in weißem Gewand spielt Marina Abramović mit dem Reinen und Sublimen, das einer Ikone anhaftet. Zugleich platziert sie

sich selbst als eine widerständige Kraft: Sie trotzt, gestützt auf den Ellenbogen oder aufrecht sitzend [S. 42, 43], der Entkräftung, die wir in Gestalt der im Bett hingestreckten Violetta [aus Verdis *LA TRAVIATA*] verinnerlicht haben und akzentuiert auf diese Weise ihr Selbstbewusstsein als Künstlerin: Marina ist nicht Maria ist nicht Violetta. Die Annäherung an die Diva bedeutet für Marina Abramović keine äußerliche Nachahmung, sondern Reflexion darüber, was Identifikation eigentlich bedeutet.

Im antiken Theater von Epidauros steht die Künstlerin im körpernahen schwarzen Kleid alleine auf der Bühne, während eine Aufnahme von Maria Callas' legendärem „Casta Diva“ aus Bellinis *NORMA* zu hören ist. Viele Male ist Maria Callas hier selbst aufgetreten. Eine Kamera kreist um die Frau in Schwarz und bringt immer wieder die leeren Tribünen ins Bild [S. 45], so dass das Setting und der im Gesang beschworene Frieden synästhetisch miteinander verschmelzen.

Die Gesichtszüge ruhen pathetisch [S. 44]. Marina Abramović ist bei sich, wie es vielleicht auch Maria Callas immer dann war, wenn sie sang. Die physiognomische Ähnlichkeit mit Maria Callas ist hier besonders frappierend. Ein rotes Tuch wird schließlich zum Blutsee einer Sterbenden [S. 48].

Auch in der Video-Performance *SPIRIT HOUSE – INSOMNIA* ist Marina Abramović mit sich alleine oder treffender: mit ihrem Schatten. Sie tanzt Tango. Der Schatten ist ihr Partner und Spiegelbild zugleich [S. 46, 47]. So entsteht im Rhythmus der Schritte, Bewegungen und Pausen ein sonderbares Oszillieren zwischen Selbstvertrauen und einsamer Selbsterkenntnis, welches das Wesen von Maria Callas zu treffen scheint.



Marina Abramović

Marina Abramović im Gespräch

6 7

Das Gespräch führte Benedikt Stampfli anlässlich der Uraufführung an der Bayerischen Staatsoper 2020.

Benedikt Stampfli

Seit wann beschäftigen Sie sich mit der Opernsängerin Maria Callas und was fasziniert Sie an ihr?

Marina Abramović

Ich erinnere mich gut: Ich war nicht älter als 14 Jahre, als ich Maria Callas in meiner Heimatstadt Belgrad im Radio singen hörte. Ich weiß noch, wie ich mit den Hausaufgaben aufhörte und das Radio so laut aufdrehte wie möglich. Die Stimme flutete den Raum geradezu. In dem Moment spürte ich Elektrizität in meinem ganzen Körper. Danach – ich kann mich nicht erinnern, was ich gehört hatte, ich erinnere mich nur an die Kraft ihrer Stimme –, wollte ich alles über sie erfahren.

Benedikt Stampfli

Welche Rolle spielt Maria Callas in Ihrem Leben und was für Projekte realisierten Sie, in denen Maria Callas oder ihrer Stimme eine Rolle spielten?

Marina Abramović

Ich habe bisher kein Projekt über Maria Callas gemacht. Später allerdings, als ich um die 40 war und gerade mit Ulay zusammen unseren Lauf auf der Chinesischen Mauer beendet hatte [Anm.: die beiden waren jeweils zweieinhalbtausend Kilometer gelaufen, um sich in der Mitte der Mauer zu treffen und ihre Beziehung zu beenden], war ich unglücklich, depressiv und einsam. Und die einzige Möglichkeit, die ich sah, um mich von dem Schmerz dieser zerbrochenen Beziehung zu befreien, war, mein Leben als ein Theaterstück auf die Bühne zu bringen. Durch das Theaterspiel wollte ich die richtige Distanz zu meinem Leben einnehmen, um mich letztlich aus meiner Depression zu befreien. Bis dahin mochte ich kein Theater. Theater und Oper waren für mich Feinde der Performancekunst. Im Theater war für mich alles gelogen. Jemand spielt die Rolle von jemand anderem, alles ist geprobt, das Publikum bleibt im Dunkeln, nichts ist real. In der Performancekunst geht es um das Hier und Jetzt, jedes Element handelt von der Wahrheit des Moments. Mit vierzig Jahren und als Performancekünstlerin bereits

etabliert, konnte ich jedoch wesentlich nachsichtiger mit anderen Kunstformen sein, ich brauchte sie nicht mehr zu bekämpfen. Nun wollte ich sie verstehen. Und Theater war dafür das richtige Medium. In dem Theaterstück mit dem Titel „Biography“ gab es dann eine Szene, wo ich mich von meinem bisherigen Leben und Ulay verabschiedete. Ich hatte Ulay und seine neue Frau zu der Aufführung eingeladen, und diese für mich sehr schmerzvolle Szene – sie beginnt mit „Bye bye tears, bye bye loneliness, bye bye jealousy“, an einem Punkt sagte ich dann „Bye bye Ulay“ – war mit „Casta Diva“, gesungen von Maria Callas unterlegt. Dieses Theaterstück habe ich an verschiedenen Theatern gespielt und mit verschiedenen Regisseuren neu interpretiert. In der letzten Version – zusammen mit Bob Wilson – habe ich bereits mein eigenes Sterben gespielt; dabei spielte der Gesang von Maria Callas immer wieder eine Rolle.

Benedikt Stampfli

Anfang der Neunziger haben Sie eine Reise in das brasilianische Dorf Serra Pelada unternommen. Sie wollten in einem Projekt auf das Schicksal der Arbeiter und die Zustände in den Goldminen hinweisen. Dabei sollte Maria Callas eine Rolle spielen – war das gewissermaßen der Start dieses Projekts?

Marina Abramović

Die Reise nach Brasilien stand in Zusammenhang mit einer Einladung des französischen Kulturministers in der Zeit, als ich 1989 in Paris lebte. Er lud 12 Künstler ein, das Projekt ihrer Träume umzusetzen, etwas was noch nie vorher umgesetzt worden war. Ich schlug ein Projekt vor, für das ich nach Brasilien gehen würde, um das reale Sterben in den dortigen Goldminen zu filmen und anschließend Bühnentode aus Opern zu inszenieren. Das Projekt sollte „How to die“ heißen. Es beruhte auf meiner Überlegung, dass Bühnentode, der Tod in der Oper, im Film, im Theater uns durch Schönheit und Emotionalität berührt, uns zum Weinen bringt und es uns leichtmacht, mit der sterbenden Schauspieler*in mitzufühlen. Aber wenn wir jemanden im Fernsehen wirklich sterben sehen – in der Aufnahme einer Demonstration oder einer Enthauptung – schalten wir sofort aus, weil wir keinen echten Tod sehen können. Wir wollen nicht die Realität sehen, sondern nur etwas, das für uns gespielt wird. Also ging ich zu diesen Minen und filmte diese Menschen, unter denen es jeden Tag zu Todesfällen kommt. In den Minen erlebt man eine Art Goldrausch, aber auch sehr riskante Methoden, mit denen sie die Mineralien aus der Erde holen und die jeden Tag zu neuen Unfällen führen. Und so wollte ich den realen Tod dokumentieren. Aber leider wurde das ganze Projekt aufgrund von Finanzierungsproblemen abgesagt. Die Idee für ein Stück über den Tod blieb aber erhalten.

Benedikt Stampfli

Sowohl für Maria Callas als auch für Sie ist der eigene Körper das Instrument für die Kunst, die man schafft. Gibt es noch mehr Verbindungen zwischen Ihnen und Callas?

Marina Abramović

Das Aussehen ist so eine Verbindung. Als ich in einem ähnlichen Alter war, sah ich wirklich aus wie sie, und Menschen sagten mir das ständig auf der Straße.

Und wenn ich in Restaurants in Griechenland etwas bestelle, geben sie mir kostenloses Essen, bieten mir Getränke an und sagen „Marina, du siehst aus wie Maria“. Zum anderen hatte sie eine sehr strenge Mutter, die ihre Karriere vorwärtstriebe, wie es auch meine Mutter tat. Aber ich denke, die für mich engste Verbindung – die emotionale Verbindung – ist ihre gleichzeitige Mischung aus extremer Strenge und extremer Zerbrechlichkeit. Ich sehe das in mir selbst, und ich sehe das in Callas. In ihrem Leben ist sie jedoch weitergegangen als ich: Wir hatten beide ein gebrochenes Herz. Aber sie ist wirklich an gebrochenem Herzen gestorben, ich dagegen nicht.

Benedikt Stampfli

Callas hat das Risiko gesucht, hat ihre Stimme sehr gefordert und hat bei Koloraturen so leise gesungen, dass manchmal der Ton abgebrochen ist. Welche Rolle spielt das „Risiko“ in Ihrer Kunst?

Marina Abramović

Sowohl Subjekt als auch Objekt meines Werkes ist mein Körper. Er ist eine unerschöpfliche Quelle nicht nur an Inspiration, sondern auch an Fragen. In einer frühen Phase meiner Karriere war es für mich wichtig, an die physischen Grenzen meines Körpers zu gehen. Später war ich dann an mentalen Grenzen interessiert, welche viel herausfordernder sind. Ich wollte meinen Körper als ein Instrument erschaffen, ihn manifestieren. Durch meinen Körper erzähle ich die Geschichte, vermittele eine Botschaft oder erschaffe ein Konzept und das Publikum kann auf ihn reagieren. Ich beschäftige mich damit, wie ich mit dem Publikum in einen energetischen Dialog treten kann.

Benedikt Stampfli

Gibt es für Sie Grenzen in der Kunst?

Marina Abramović

Ich denke, die Frage ist, wer die Grenze festlegt. Wir legen die Grenzen fest. Aber ich denke nicht, dass es wirklich eine Grenze gibt. Ein Künstler sollte sich darüber im Klaren sein, dass er ein freies menschliches Wesen ist, dass aus allem Kunst erschaffen kann. Aus Staub, aus Dreck, aus dem Nichts. Letztlich denke ich, dass die Kunst der Zukunft eine Kunst ohne jegliche Objekte zwischen Künstler und Zuschauer sein wird, eine reine Übertragung von Energie, ohne Gegenstand.

Benedikt Stampfli

Dieses Projekt trägt den Titel 7 DEATHS OF MARIA CALLAS. Was soll unter diesem Titel verstanden werden?

Marina Abramović

Maria Callas ist in all den Rollen, die sie im Laufe ihrer Karriere gesungen hat, so viele Male gestorben. Es war für mich interessant zu sehen, wie viele Frauengestalten der Oper für die Liebe gestorben sind, für das Vaterland, für den Sieg oder an der Traurigkeit der Musik. Und Callas ist alle diese Tode gestorben. Ich habe Tode ausgesucht, die letztlich aus Liebe erfolgten, durch Strangulation, Erstechen oder Verbrennen, durch einen Sturz, Harakiri, Tuberkulose und Wahnsinn.

Benedikt Stampfli

Was interessiert Sie an den Sterbeszenen? Sie hätten sich auch für Liebesszenen entscheiden können...

Marina Abramović

Mich haben als Künstlerin immer drei grundlegende menschliche Ängste interessiert: die Angst vor Schmerz, vor Leiden und vor der Sterblichkeit. In Liebesszenen geht es dagegen um Freude. Freude ist nicht kreativ. Wenn du glücklich bist, ist das ein Zustand, in dem du nichts Anderes tun möchtest. Du möchtest ja nicht unglücklich werden. Sich mit Glück und Freude zu beschäftigen, hat für mich etwas sehr Kitschiges. Ich möchte lieber mehr Tragik. Im Tod geht man von einem Daseinszustand in einen anderen über.

Benedikt Stampfli

Es werden sieben verschiedene Arien von sieben verschiedenen Sängerinnen gesungen. Warum diese Auswahl?

Marina Abramović

Ich mag die Zahl Sieben. Mein Geburtsdatum enthält sieben Zahlen, Sieben ist also gewissermaßen meine Schicksalszahl. Und Gott greift in der Bibel auf die Zahl Sieben zurück, als er die Welt erschafft. Ich habe eine emotionale Beziehung zu Zahlen, ich mag die Fünf und die Drei, aber die Sieben fühlt sich am besten an. Daher sieben Tode, so ergibt sich die Zahl. Ich möchte keine andere. Aber in unserem Opernprojekt gibt es einen verborgenen achten Tod, und dieser achte Tod ist mehrdeutig. Findet er statt oder nicht? Man ist sich nicht sicher. Maria Callas liegt zwar im Bett, aber möglicherweise ist sie noch nicht tot. Oder sie ist zwar tot, aber ihr Geist ist noch lebendig. Man erfährt es bis zum Ende des Stücks nicht.

Benedikt Stampfli

Im achten Tod werden Sie selber als Maria Callas performen. Was für eine Maria Callas werden Sie zeigen?

Marina Abramović

Ich singe nicht, und werde auch niemals singen. Meine Rolle hier ist also recht begrenzt. Bei den Arien, die zu Beginn des Abends gesungen werden, liege ich regungslos für eine Stunde in einem Bett. Das Publikum hat also den Eindruck, dass ich bereits tot bin, und auch die Sängerinnen werden an das Bett herantreten und zu mir singen wie zu einer Toten. Auch die Gesten sollen andeuten, dass ich nicht mehr lebe. Dann verwandelt sich die Bühne und es wird ein Nachbau des Schlafzimmers von Maria Callas in der Avenue Georges-Mandel in Paris sichtbar, in dem sie wirklich starb. Das Bett ist jedoch dasselbe, in dem ich bereits zuvor lag. Das Publikum weiß nicht, warum ich wieder atme, warum ich meine Augen öffne, aufstehe und durch den Raum gehe. Warum ich mir die Photographien ansehe, und mein Bild im Spiegel, warum ich versuche, die Türen des Raumes zu öffnen – die sich nicht öffnen lassen – warum ich meine Schritte zähle und mich generell desorientiert durch den Raum bewege. Es wird erzählt, dass manche Sterbenden ihren Körper von außen sehen können und dann in diesen

Zwischenraum zwischen Leben und Tod eintreten, verwirrt sind und nicht wissen, wo sie sich befinden. So zeigen wir es in der Aufführung. Dann aber erklingt eine Stimme aus dem Nirgendwo, es ist ihre eigene Stimme, und Maria Callas singt die wichtigste Arie aus ihrem Leben: „Casta Diva“ aus Bellinis Oper NORMA. An diesem Punkt realisiert man, dass es nicht auf den Körper der Callas ankommt, nicht darauf, ob sie lebt oder ob sie tot ist. Die Stimme vergeht nicht.

Benedikt Stampfli

Maria Callas sagte einmal in einem Interview, es würde zwei Wesen geben: Maria und Callas. Zwar gehören diese beiden zusammen, denn Maria ist in ihrer Arbeit als Sängerin immer anwesend. Der Unterschied für sie besteht allerdings darin, dass Callas eine Berühmtheit ist. Wie viele Marinas gibt es?

Marina Abramović

Ich bestehe eindeutig aus drei Marinas, und alle drei führen mit mir ein sehr harmonisches Leben. Allerdings habe ich 70 Jahre gebraucht, tatsächlich ein Stück mit allen drei Marinas zu machen. Die erste ist kriegerisch, siegesgewiss, mutig und bereit, durch Wände zu gehen. Die zweite ist eine spirituelle Person, die an Wiedergeburt, an Geister, Energien, parallele Welten und all den Hokusfokus, den man sich vorstellen kann, glaubt. Und die dritte ist faul, macht viel Bullshit, liest gerne geschmacklose Literatur, isst viel Schokolade, und versucht, sich möglichst wenig anzustrengen. Alle drei sind real. Und sie spielen zu verschiedenen Zeitpunkten meines Lebens verschiedene Rollen. Callas behauptete sinngemäß: Wenn ich auf der Bühne bin, steht ein Teil meines Gehirns unter vollständiger Kontrolle, während der andere ungebunden und frei ist. Kann ich diese Balance herstellen, weiß ich, dass das Ergebnis gut ist. Ich hoffe ebenfalls, in diesen Zustand zu gelangen.

Benedikt Stampfli

Was für Narben und Wunden von Performances bleiben zurück? Gibt es auch seelische Wunden, beispielsweise den Tod von Ulay?

Marina Abramović

Von einer Performance bleiben manchmal körperliche Narben zurück, aber niemals geistige. In einer Performance gibst du alles, und du kommst in einen Geisteszustand, der vollkommen leer und frei und letztlich unglaublich schön ist. Der Tod von Ulay ist keine Performance, er ist ein Fakt. Wir werden alle früher oder später sterben. Was Ulay angeht, hatte man seinen Tod schon zwei Jahre früher befürchten müssen, er hat länger als erwartet gelebt. Das war wie ein Geschenk für ihn. Wir wussten das, also war sein Tod keine Überraschung. Allerdings, ich bin irgendwie wütend auf ihn, dass er vor mir gestorben ist.

Benedikt Stampfli

Maria Callas hat Vorstellungen abgebrochen und damit Skandale ausgelöst. Haben Sie auch schon eine Performance abbrechen müssen?

Marina Abramović

In meiner ganzen Karriere von nun etwa fünfzig Jahren habe ich niemals eine

Performance abgebrochen oder abgesagt. Auch wenn ich Migräne hatte, Kopfschmerzen und allgemein Schwierigkeiten oder körperliche Probleme.

Benedikt Stampfli

Opernhäuser sind sehr groß und beschwören bestimmte Erwartungen an die Aufführung herauf. Oper hat ihre eigenen Rituale. Beeinflusst dies Ihre Arbeit?

Marina Abramović

Nein, es nimmt keinen Einfluss auf meine Arbeit. Aber es macht mir Angst, in einem Opernhaus zu arbeiten, mit den ganzen Regeln und der Geschichte. Es gibt hier ein Publikum, das Oper wirklich liebt. Eigentlich ist es verrückt, dass ich für ein solches Projekt eingeladen wurde. Ich mache ja etwas vollkommen anderes. Ich spiele nicht nach den Regeln, dekonstruiere alles, nehme Dinge auseinander – die Musik, die Melodien, die Geschichte – und setze sie in neuer Form wieder zusammen, zu etwas, das ein Opernpublikum nicht unbedingt gewohnt ist. Mein Ziel ist es, ein neues Publikum in die Oper zu bringen, ein Publikum, das sonst nicht in die Oper kommen würde. Aber sie kommen, weil sie an meinem Werk interessiert sind, und dann kommen sie, um sich Opern anzusehen. Und dann sagen sie „Oh, Oper ist ja gar nicht schlecht. Vielleicht sollten wir öfter über diese formstrenge Kunst nachdenken“. Es ist wichtig, Verbündete zu haben, um alten Formen neue Energie zu geben. Und das ist eines meiner Ziele.

Benedikt Stampfli

Wie verstehen Sie die Beziehung zum Publikum und wie gehen Sie mit dem räumlichen Umstand um, dass die Bühne und das Publikum durch den Orchestergraben getrennt sind?

Marina Abramović

Das ist eine sehr schwierige Frage. Ich habe erst einmal eine solche Erfahrung gemacht, im Opernhaus von Florenz. Ich sollte in der Stadt einen Vortrag halten, im Museum war jedoch nicht genug Platz. Daher wurde das Opernhaus gebucht, zuvor war dies noch nie ausverkauft gewesen. Auch hier wieder die Frage: Wer kam dorthin? Es kamen junge Leute, kein typisches Opernpublikum. Ich hatte mir keine Gedanken über den Orchestergraben gemacht. Er wurde offengelassen. Ich stand auf der Bühne und vor mir war dieser Orchestergraben. Das war aber kein Problem: Meine Kunst beruht auf Gefühlen und wenn ich eine emotionale Beziehung mit dem Publikum aufbauen kann, dann ist der Orchestergraben egal, dann ist alles andere egal, die Emotionen übertragen sich in jeden Winkel des Raumes. Ein Freund von mir – ein Kritiker – sagte einmal zu mir: „Ich hasse dein Werk“. Ich fragte „Warum?“ „Du bringst mich immer zum Weinen.“ Menschen versuchen so oft, Kunst intellektuell zu begreifen, aber ich versuche, ihnen in den Magen zu treten. Du musst einen Schlag in den Bauch spüren, und er muss dich ohne Warnung treffen. Wenn mir das gelingt, habe ich das Publikum auf meiner Seite. Jeden Einzelnen, trotz Orchestergraben, trotz Distanz, trotz Orchester.

Benedikt Stampfli

In der Performance Art wie Sie sie begreifen, spielt das Erzeugen eines bestimmten Gefühls von Präsenz eine entscheidende Rolle. In Bezug auf 7 DEATHS

OF MARIA CALLAS haben Sie gesagt, dass Sie nun mit den Parametern der Oper arbeiten wollen, wo der Ablauf einer Aufführung viel stärker festgelegt und inszeniert ist.

Marina Abramović

Auch wenn ich die Parameter der Oper nutze – und das mache ich hier – ist Präsenz immer noch enorm wichtig. Angenommen man lässt alles andere weg, die Anweisungen des Regisseurs, den Chor, die großen Bühnenbilder, dann bleibt nur eine einzelne Frau übrig, die alleine auf der Bühne steht und auf die Zuschauer blickt. Wenn man aber über die nötige Präsenz verfügt, dann kann man diesen Raum auch alleine füllen. Man braucht sonst nichts. Und das ist die wirkliche Magie: In diesen charismatischen Geisteszustand zu gelangen, dass man, wenn man alleine vor diesen vielen Leuten steht, die Energie spürt. Manche Menschen können das einfach. Ich versuche mein Bestes.

Benedikt Stampfli

Die Distanz zwischen Ihnen und dem Publikum spielt für Sie also keine Rolle. Aber wie sieht es mit der Beziehung zur einzelnen Zuschauerin oder zum einzelnen Zuschauer aus, wie sie zum Beispiel in „The Artist Is Present“ zu finden war?

Marina Abramović

Die ist für mich sehr wichtig. Wenn ich vor einem Publikum auftrete, zählt für mich jede einzelne Person. Und wenn ich sehe, wie jemand aus dem Publikum aufsteht und geht, mache ich mir immer Gedanken, ob er zurückkommt. Vielleicht musste er ja nur auf die Toilette. In der Regel geht niemand, wenn doch, müssen sie aber zurückkommen. Sonst mache ich etwas falsch. Ich bin mir dessen sehr bewusst. Es gibt so viele Künstler, die sagen, ihnen ist das Publikum egal, dass sie einfach auf der Bühne sind und keine Beziehung zum Publikum haben. Ich habe eine unglaublich enge Beziehung zum Publikum, ich fühle die Zuschauer und ich liebe sie. Und sie fühlen diese Liebe.



Maria Callas

Hommage à Maria Callas

14 15

Ingeborg Bachmann

Ich habe mich immer gewundert, dass diejenigen, die Maria Callas gehört haben, nicht darüber hinausgekommen sind, in ihr eine außerordentliche, allen Fähnissen unterworfenen Stimme zu hören. Es hat sich wohl nicht nur um eine Stimme gehandelt, oh keineswegs, in einer Zeit, in der so viele ausgezeichnete Stimmen zu hören waren. Maria Callas ist kein „Stimmwunder“, sie ist weit davon entfernt, oder sehr nah davon, denn sie ist die einzige Kreatur, die je eine Opernbühne betreten hat. Ein Geschöpf, über das die Boulevardpresse zu schweigen hat, weil jedes seiner Sätze, sein Atemholen, sein Weinen, seine Freude, seine Präzision, seine Lust daran, Kunst zu machen, eine Tragödie, die zu kennen im üblichen Sinn nicht nötig ist, evident sind. Nicht ihre Koloraturen, und sie sind überwältigend, nicht ihre Arien, nicht ihre Partnerschaft allein ist außerordentlich, sondern allein ihr Atemholen, ihr Aussprechen. Maria Callas hat eine Art, ein Wort auszusprechen, so, dass jedem, der nicht jedes Gehör verloren hat, aus Abgestumpftheit oder Snobismus, immer auf der Jagd nach frischen Sensationen des lyrischen Theaters – sie wird nie vergessen machen, dass es Ich und Du gibt, dass es Schmerz gibt, Freude, sie ist groß im Hass, in der Liebe, in der Zartheit, in der Brutalität, sie ist groß in jedem Ausdruck, und wenn sie ihn verfehlt, was zweifellos nachprüfbar ist in manchen Fällen, ist sie noch immer gescheitert, aber nie klein gewesen. Sie kann einen Ausdruck verfehlen, weil sie weiß, was Ausdruck überhaupt ist.

Sie war zehn oder mehr Male groß, in jeder Geste, in jedem Schrei, in jeder Bewegung, sie war, was – an die Duse denken lässt: *ecco un artista*. Sie hat nicht Rollen gesungen, niemals, sondern auf der Rasierklinge gelebt, sie hat ein Rezitativ, das altbacken schien, neu gemacht, ach nicht neu, sie war so gegenwärtig, dass alle, die ihr die Rollen geschrieben haben, von Verdi bis Bellini, von Rossini bis Cherubini, in ihr nicht nur die Erfüllung gesehen hatten, sondern weitaus mehr.

Ecco un artista, sie ist die einzige Person, die rechtmäßig die Bühne in diesen Jahrzehnten betreten hat, um den Zuhörer unten erfrieren, leiden, zittern zu machen, sie war immer die Kunst, ach die Kunst, und sie war immer ein Mensch, immer die Ärmste, die Heimgesuchteste, die Traviata.

Sie war, wenn ich an das Märchen erinnern darf, die natürliche Nachtigall dieser Jahre, dieses Jahrhunderts, und die Tränen, die ich geweint habe – ich brauche mich ihrer nicht zu schämen. Es werden so viele unsinnig geweint, aber die Tränen, die der Callas gegolten – sie waren so sinnlos nicht. Sie war das letzte Märchen, die letzte Wirklichkeit, deren ein Zuhörer hofft, teilhaftig zu werden.

Sie hat immer direkt getroffen, auf den Umwegen über Libretti, über Figuren, zu denen man Liebe haben muss, um sie akzeptieren zu können. Sie war der Hebel, der eine Welt umgedreht hat, zu dem Hörenden, man konnte plötzlich durchhören, durch Jahrhunderte, sie war das letzte Märchen.

Es ist sehr schwer oder sehr leicht, Größe anzuerkennen. Die Callas – ja, wann hat sie gelebt, wann wird sie sterben? Ist groß, ist ein Mensch, ist unvertraut in einer Welt der Mediokrität und der Perfektion.

Maria Callas

in 7 Opernfiguren

16 17

Maria Callas als Violetta Valéry

In den 1950er Jahren war die Partie der Violetta Valéry ein Hauptbestandteil von Maria Callas' Repertoire; allein im Jahr 1956 sang sie die Partie 17 Mal am Teatro alla Scala in Mailand. Ihr Rollendebüt als Violetta Valéry gab sie am 14. Januar 1951 am Teatro Comunale in Florenz [Dirigent: Tullio Serafin, Alfredo Germont: Francesco Albanese, Giorgio Germont: Enzo Mascherini, Regie: Ugo Bassi]. Im September 1953 wurde mit ihr als Titelheldin eine Gesamtaufnahme produziert [Orchestra Sinfonica di Torino della Radiotelevisione Italiana, Dirigent: Gabriele Santini, Alfredo Germont: Francesco Albanese, Giorgio Germont: Ugo Savarese]. Fünf Jahre später verabschiedete sie sich am 2. November 1958 in der State Fair Music Hall in Dallas [Dirigent: Nicola Rescigno, Alfredo Germont: Nicola Filacuridi, Giorgio Germont: Giuseppe Taddei, Regie: Franco Zeffirelli] von dieser Partie.

Maria Callas als Floria Tosca

Beim Athener Sommertheater am Klafthmonos-Platz am 27. August 1942 gab Maria Callas ihr Rollendebüt als Floria Tosca, und zwar in griechischer Sprache [Dirigent: Sotos Vassiliadis, Regie: Dino Yannopoulos]. Von der TOSCA mit ihr als Titelheldin existieren zwei Studioaufnahmen: Aufgenommen am Teatro alla Scala in Mailand im August 1953 [Dirigent: Victor de Sabata, Mario Cavaradossi: Giuseppe di Stefano, Baron Scarpia: Tito Gobbi] und am Théâtre National de l'Opéra in Paris im Dezember 1965 [Dirigent: Georges Prêtre, Mario Cavaradossi: Carlo Bergonzi, Baron Scarpia: Tito Gobbi] sowie zahlreiche Aufführungsmitschnitte. Die Arie „Vissi d'arte“ stand immer wieder auf ihren Konzertprogrammen, das letzte Mal am 12. März 1974 in der State Fair Music Hall in Dallas [Klavier: Earl Wild].

Maria Callas als Desdemona

Maria Callas hat Desdemona nie szenisch verkörpert und auch nur sehr wenig aus Giuseppe Verdis zweitletzter Oper gesungen. Die Arie „Ave Maria“ hat sie in ihrem Leben nur ein Mal als Studioproduktion am 17. Dezember 1963 in der

Salle Wagram in Paris [Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire, Dirigent: Nicola Rescigno] aufgenommen.

Maria Callas als Cio-Cio-San

Schon mit elf Jahren sang Maria Callas die Arie „Un bel dì, vedremo“ – am 7. April 1935 in der Major Bowes' Amateur Hour in New York. Die gesamte Partie verkörperte sie auf der Bühne nur ein einziges Mal, und zwar am Civic Opera House in Chicago im November 1955 [Dirigent: Nicola Rescigno, B. F. Pinkerton: Giuseppe di Stefano, Regie: Hitzı Koyke], zuvor hatte sie die MADAMA BUTTERFLY im August 1955 am Teatro alla Scala in Mailand [Dirigent: Herbert von Karajan, B. F. Pinkerton: Nicolai Gedda] aufgenommen. Drei Jahre danach, am 23. September 1958, sang sie im Chelsea Palace Theatre in London bei der Fernsehsendung „Chelsea at Eight“ das letzte Mal die Arie der Cio-Cio-San.

Maria Callas als Carmen

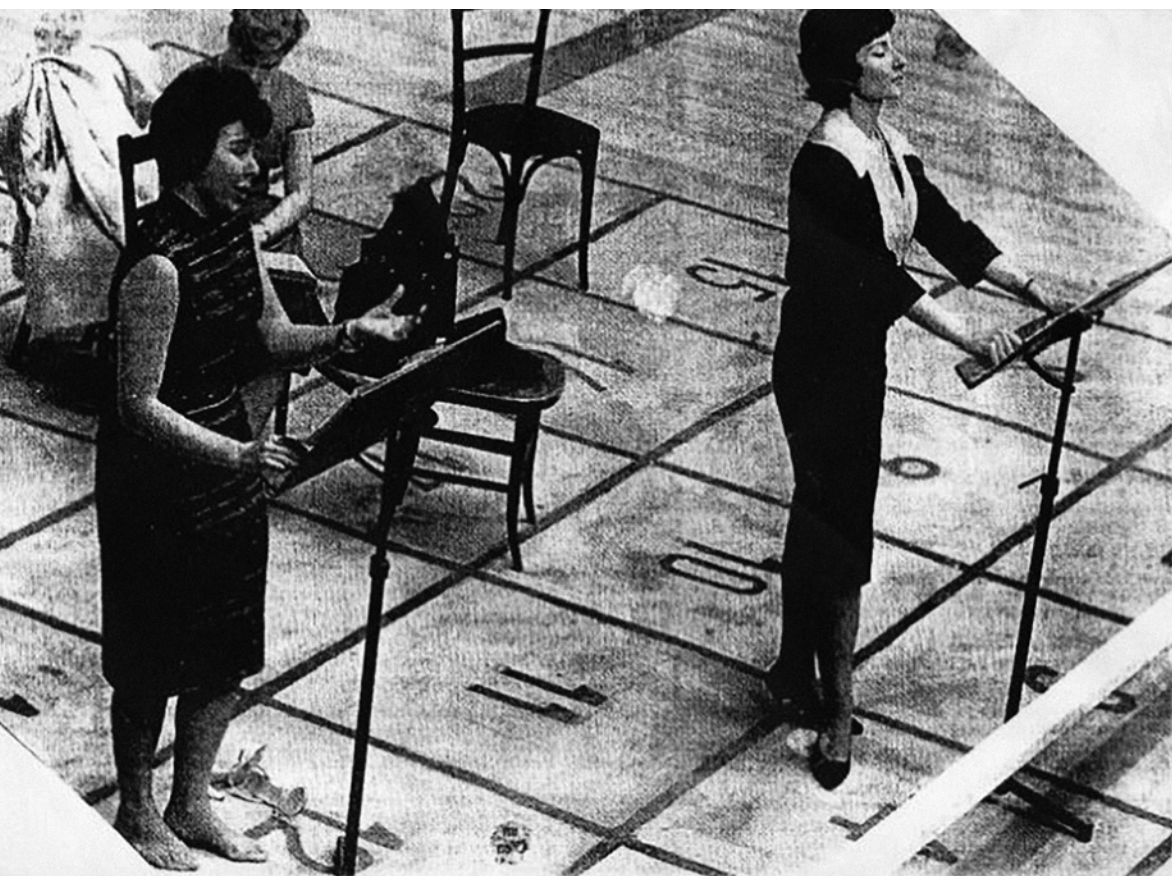
Auf dem Schiff „S. S. Saturnia“ auf der Überfahrt von New York nach Pátras [Griechenland] sang Maria Callas mit 13 Jahren [März 1937] das erste Mal die Habanera. Maria Callas hat Carmen auf der Bühne nie gespielt, aber im Juli 1964 die gesamte Oper mit dem Orchestre du Théâtre National de l'Opéra de Paris [Dirigent: Georges Prêtre, Don José: Nicolai Gedda, Micaëla: Andréa Guiot] aufgenommen. Nebst der Arie „L'amour est un oiseau rebelle“ stand auf ihrer fast 13 Monate andauernde Abschiedstournee mit Giuseppe di Stefano immer wieder das Schlussduett „C'est moi? C'est toi?“ auf dem Programm; auch bei ihrem letzten öffentlichen Konzert am 11. November 1974 in der Hokkaido Kōsei Nenkin Kaikan in Sapporo [Japan] sang sie die Habanera.

Maria Callas als Lucia Ashton

Am 18. Februar 1952 sang Maria Callas das erste Mal die Wahnsinnsarie aus LUCIA DI LAMMERMOOR bei einer Aufnahme in den Studios von Rai in Turin [Orchestra Sinfonica di Torino della Rai; Dirigent: Oliviero de Fabritiis]. Lucia Ashton war in den 1950er Jahren eine ihrer Paraderollen, die sie an den zentralen Opernhäusern in Europa und Nordamerika gesungen hat. Zweimal hat sie an Gesamtaufnahmen der Oper mitgewirkt: Zum einen gibt es die Aufnahme aus dem Teatro Comunale in Florenz [Dirigent: Tullio Serafin, Sir Edgardo di Ravenswood: Giuseppe di Stefano, Lord Enrico Ashton: Tito Gobbi] im Januar und Februar 1953 und zum anderen die Aufnahme mit dem Philharmonia Orchestra and Chorus in London [Dirigent: Tullio Serafin, Sir Edgardo di Ravenswood: Ferruccio Tagliavini, Lord Enrico Ashton: Piero Cappuccilli] im März 1959. Im selben Jahr, am 8. November 1959, trat sie das letzte Mal als Lucia Ashton auf, und zwar in der State Fair Music Hall in Dallas [Dirigent: Nicola Rescigno, Lord Enrico Ashton: Ettore Bastianini, Sir Edgardo di Ravenswood: Gianni Raimondi, Regie: Aléxis Minotís].

Maria Callas als Norma

Keine Partie hat Maria Callas häufiger gesungen als die Titelpartie, die Oberpriesterin der Druiden, in Vincenzo Bellinis NORMA. Ihr Debüt der Arie „Casta Diva“ gab sie, ein Jahr nachdem sich ihre Eltern geschieden hatten und sie zusammen mit ihrer Mutter und ihrer Schwester von New York nach Athen übergesiedelt war, am 4. Juli 1938 im Rex Cinema in Athen. Sie trat in 26 Inszenierungen und unter zehn verschiedenen Dirigenten auf. Von NORMA existieren mit ihr zwei Studioaufnahmen und außerdem über 20 Mitschnitte der Arie „Casta Diva“: Es war die Rolle ihres Lebens. Als sie am 2. Januar 1958 in Rom eine NORMA-Vorstellung, die auch der italienische Staatspräsident besuchte, wegen Stimmproblemen abbrechen musste, rief sie einen ihrer größten Skandale hervor. Viele Jahre, bevor sie in Paris sterben sollte, war sie auch dort das letzte Mal als Norma auf der Bühne gestorben: am 24. Mai 1965 am Théâtre National de l'Opéra in Paris [Dirigent: Georges Prêtre, Pollione: Gianfranco Cecchele, Adalgisa: Giulietta Simionato, Regie: Franco Zeffirelli].



Christa Ludwig [links] und Maria Callas [rechts] bei der Aufzeichnung von Vincenzo Bellinis NORMA in Mailand

Diven in der Kunstgeschichte

Elisabeth Bronfen

Für den besonderen Status, den Maria Callas im kulturellen Bildrepertoire der großen Operndiven einnimmt, gibt es ein treffendes Foto. Im Jahr 1960 befindet sie sich zusammen mit Christa Ludwig für eine Aufnahme von NORMA in einem Mailänder Tonstudio. Damit jeder Sängerin die für ihre Stimme genau richtige Stelle auf dieser Bühne angegeben werden konnte, ist der Fußboden mit einem nummerierten quadratischen Raster versehen. Wie in Tonstudios damals üblich ergibt sich dadurch ein auf fünf Reihen zu je sieben Feldern begrenzter Raum. Dort steht die Sopranistin wie auf einem Spielbrett ganz vorne im vierten Quadrat, die Mezzosopranistin hingegen in der zweiten Reihe, ein Quadrat weiter nach rechts. Die Souffleurin sitzt mit übereinandergeschlagenen Beinen auf einem Stuhl in der vorletzten Reihe. Bekannt für ihre Bodenständigkeit, hat auch Christa Ludwig es sich bequem gemacht und ihre hellen Sandalen ausgezogen. Diese liegen wie ein unnötiges Accessoire neben ihr auf dem Boden. Maria Callas hingegen hat ihre geschlossenen schwarzen Stöckelschuhe anbehalten. Kerzengerade steht sie hinter dem Notenständer, den sie mit beiden Händen festhält. Ihr dunkles Kleid schmiegt sich an ihren Körper, die halblangen Ärmel verlängern optisch die schlanken, ausgestreckten Arme, der breite, weiße Besatz am Oberteil betont ihre aufrechten Schultern und lenkt zugleich dezent unseren Blick auf ihre Brüste. Eine Perlenkette schmückt den Ausschnitt.

Ihre Vorführung der Oberpriesterin in Vincenzo Bellinis Oper, deren Leidenschaft sie durch Stimme belebt, hat sie dem Glamour-Look der frühen 1960er Jahre angepasst. Die strenge Konzipierung ihrer Erscheinung ist Teil ihres künstlerischen Selbstverständnisses und unterstreicht durch den Kontrast die emotionale Ausdruckskraft ihres Gesangs. Im völligen Bewusstsein, dass sie selbst in einem Tonstudio den Blick der Öffentlichkeit auf sich zieht, fällt Maria Callas nie aus der Pose. Zugleich gewinnt man den Eindruck, sie würde nicht zu den anderen beiden Frauen gehören. Obgleich sie mit ihnen dieses nummerierte Spielfeld teilt, verhält sie sich so, als wäre sie abseits von ihnen. Ganz in die Rolle der Opernheldin versunken, hat sie ihre Augen geschlossen. Die Nase ragt leicht nach oben, als würde eine unsichtbare Kraft ihren Körper rigoros aufrecht halten. Zugleich erinnert die Stellung der Füße an die fünfte Position im Ballett. Diese erlaubt es ihr, eine theatrale Pose einzunehmen, die sie ganz und gar im Griff zu haben scheint. Hat sie jegliche Bequemlichkeit geopfert, scheint sie ganz bei sich und ihrem Gesang zu sein: eine perfekt inszenierte glamouröse Operndiva.

Doch ein Detail springt ins Auge: Während Christa Ludwig mit beiden Beinen im Zwölfer-Feld steht, befindet sich der linke Absatz von Maria Callas genau auf der Grenze zwischen dem Vierer- und dem Elfer-Feld. Wie der Zufall es will, steht sie nicht nur isoliert in der vordersten Reihe auf dieser mit Feldern markierten Bühne, sondern übersteigt zugleich auch dieses gerasterte System. Nachträglich lässt sich an diesem Foto jene Sonderstellung festmachen, die Maria Callas Zeit ihres Lebens eingenommen hat. Bereit, sich uneingeschränkt für ihr eigenwilliges Verständnis des Belcanto einzusetzen, repräsentiert sie als Künstlerin generell den Ausnahmezustand. Wir erinnern uns an sie als eine Sängerin, die in ihren Darbietungen der großen Heldinnen der Oper immer bereit war, bis an die Grenze zu gehen. Dabei bleibt sie für uns nicht nur eine von einer tragischen Biografie gezeichnete Ikone der Opernwelt. Die leidvollen Umstände ihres Lebens, von ihrem Tod durch Herzstillstand nachträglich noch bekräftigt, lassen sich zudem von ihrer einzigartigen Wirkung als Performerin nicht trennen. Vielmehr verleiht der Schmerz, den sie sich nie scheute öffentlich zur Schau zu tragen, ihren Bühnenauftritten, ihren Plattenaufnahmen und den vielen Fotoreportagen, die es über sie gibt, eine ganz eigene Ausstrahlung. Das Unnachahmliche und Unvergessliche ihrer Stimme liegt in der Fragilität, von der ihre Wirkung als Künstlerin immer gelebt hat. Maria Callas gelang es so perfekt, ihr Publikum an der von ihr vorgetragenen Intensität der Gefühle partizipieren zu lassen, weil sie sich auf der Bühne wie in ihrem Leben bereit zeigte, alles zu riskieren. Die unermessliche Bewunderung, die sie auf sich zog, hatte auch damit zu tun, dass an ihrer präzise kalkulierten Selbstinszenierung nichts gesichert war.

Marina Abramović bekennt sich dazu, sich mit Maria Callas zu identifizieren, nicht zuletzt wegen der Ähnlichkeit des Aussehens. Wie sie in ihrer Autobiografie „Durch Mauern gehen“ festhält, diente die Operndiva ihr bereits in den frühen 1990er Jahren als Inspiration für ein Projekt, das allerdings nie realisiert wurde. Abramović hatte eine riesige Tagebau-Goldmine in Serra Pelada in der Nähe der Amazonasmündung in Brasilien besucht, um ein Video zu drehen, das den Titel „How to Die“ tragen sollte. Ausgangspunkt war die Frage nach den unterschiedlichen Wirkungen, die Todesdarstellungen beim Publikum haben können. Normalerweise hat der Anblick von realen Leichen auf dem Videobildschirm ein Wegsehen zur Folge, weil man diese Bilder kaum erträgt. Die ästhetische Inszenierung des Sterbens einer Heldin hingegen wirkt im Kino wie auf der Theaterbühne ergreifend und ruft Mitleid hervor. Für den erbauenden Effekt ist sowohl die Fiktionalisierung entscheidend als auch, dass der Körper, dessen Sterben mit Genuss bekundet werden kann, ein weiblicher ist. Um nicht nur diese gegensätzliche Reaktion ins Blickfeld zu rücken, sondern auch einen Anblick des realen Todes, den es normalerweise zu verdrängen gilt, wollte Abramović eine Serie von Videoaufnahmen produzieren. In jedem dieser Segmente sollte die künstlerisch stilisierte Aufführung einer Sterbearie gegenübergestellt werden mit einer Aufnahme jenes tatsächlichen Sterbens, das sich in der Mine von Serra Pelada tagtäglich ereignete. Theatrale Erhöhung und schreckliche Realität sollten als zwei Seiten einer Medaille sichtbar gemacht werden.

Für die Auswahl der Opern wiederum entscheidend war, dass sie mehrheitlich zu denen gehörten, für die Maria Callas berühmt geworden war: LA TRAVIATA,

CARMEN, OTELLO. Denn die Frage der Ergriffenheit sollte nicht allein an den vertrauten Sterbeszenen weiblicher Opernheldinnen hängen, sondern an der besonderen Stimmung, die Callas ihnen mit ihrer unnachahmlichen Stimme zu verleihen wusste. Die Videoaufnahmen von zwei sehr unterschiedlichen Todesarten – dem anonymen Tod von Minenarbeitern einerseits und die von Modedesignern ausgestattete Darbietung berühmter Bühnentode andererseits – sollten zu einer Szene zusammengefügt werden. Der dem Publikum auferlegte oszillierende Blick zwischen realen Leichen und dramatischem Rollenspiel sollte nicht nur das Unerträgliche mit dem Erhabenen verschränken. Am Fluchtpunkt dieser Montage wäre auch eine affektreiche Erinnerung an die umstrittene und zugleich vergötterte Operndiva aufgeflackert.

Weil das Projekt zu teuer war, wurde es nie umgesetzt. Doch die Idee, die nachhaltige Wirkung der Callas von jenen vielen Toden her zu denken, die sie so perfekt auf der Opernbühne darzubieten wusste, hat Abramović nicht losgelassen. Dabei zehrt ihre nachhaltige Obsession mit dieser Opernikone von der unübersehbaren Nähe zu ihrem eigenen Verständnis als Künstlerin, die bis zum Äußersten zu gehen bereit ist. Auch Abramović setzt in ihren Performances den eigenen Körper ein, um gefährliche Grenzbereiche auszuloten. In ihrem Fall gilt es zwar nicht, schmerzhaft Leidenschaften dramatischer Heldinnen zu verkörpern, sondern den eigenen Körper einem Schmerz auszusetzen, dessen Ausprägung sie selber entworfen hat. Doch auch die emotionsträchtige Wirkung ihrer Performances lebt davon, dass eine klare Abgrenzung zwischen der realen Frau und der verletzbaren Gestalt, die sie zur Schau stellt, sich verflüssigt. Auch sie geht ganz in den von ihr konzipierten Szenen auf, in denen sie sich ihrem Publikum gegenüber entblößt. Ist in ihren Performances der ästhetische Ausdruck oft mit dem Ertragen von Schmerz verbunden, bezieht sie zugleich das Publikum affektiv in diesen ein. Die Zuschauer*innen sollen mit einer Ausnahmesituation konfrontiert werden, um so jene extremen Gefühlsregungen errahnen zu können, die man sich im gewöhnlichen Alltag kaum erlaubt.

Gilt diese Bereitschaft, den Körper als Werkzeug einzusetzen für das Erzeugen eines auf das Erleiden von Schmerz ausgerichteten temporären Kunstwerks, dient diese Geste Marina Abramović nicht nur einer narzisstischen Erkundung ihres Selbst: einer Entdeckung dessen, wozu sie fähig ist, und welcher Wandel in ihrem Selbstverständnis diese Erfahrung bewirkt. Diese Konfrontation soll auch eine Veränderung im Publikum bewirken. So behauptet die Performancekünstlerin von sich, sie würde gefährliche Situationen vor ihrem Publikum darbieten, weil es um einen gegenseitigen Austausch emotionaler Intensität geht. Erlaubt ihr die Energie, die sie im Publikum verspürt, die Grenze des Erträglichen auszuloten, gilt es zugleich, diese Bereitschaft auch bei ihren Zuschauer*innen wachzurufen. Gehört es doch zu Abramovićs Überzeugungen, dass eine andere Ebene des Bewusstseins nur zu erreichen ist, wenn man sein Vertrauen in den eigenen Schmerz legt. Besonders augenfällig zeigte diese Interaktivität zwischen ihr und ihrem Publikum die Performance „The Artist Is Present“ die 2010 im New Yorker Museum of Modern Art stattfand. Für mehr als 700 Stunden saß sie an einem Tisch gegenüber den 850 000 Besucher*innen, die teilweise die ganze Nacht vor dem Museum Schlange gestanden hatten, um ihr in diesem streng

durchkomponierten Setting zu begegnen. In ihrer Pose eingefroren sprach Abramović kein Wort, sondern reagierte stumm auf die Menschen, die ihr in die Augen blickten. Einige waren von ihren Gefühlen so überwältigt, dass sie in Tränen ausbrachen. Ihr Ziel, erklärte die Künstlerin, war eine Übertragung, die sich nicht rational erklären lässt, sondern als Vertrauen in eine gegenseitig empfundene Bereitschaft, die eigene Verletzbarkeit zu zeigen und anzunehmen. Entscheidend bei diesem Austausch erwies sich vornehmlich der effektreiche Affekt.

Auch bei der rituellen Erhöhung, die Maria Callas durch ihr Publikum erfahren hat, ist entscheidend, dass sie dieses gezielt in ihre Bühnenauftritte immer mit einzu-beziehen wusste. Der Umstand, dass es vornehmlich tragische Opernheldinnen sind, mit denen man sie damals wie heute identifiziert, weist zudem darauf hin, wie das Mitteilen leidenschaftlicher, aber auch leidvoller Emotionen für ihre Wirkungsmacht war. Nicht allein die Professionalität ihrer Gesangkunst hielt ihre Fans in Bann, sondern auch das Mitleid für die Frau, die sich von ihrem Image nicht trennen ließ. Treffend behauptete Callas einmal in einem Interview, es würde zwei Wesen geben: Maria und Callas. Zwar gehören diese beiden zusammen, denn Maria ist in ihrer Arbeit als Sängerin immer anwesend. Der Unterschied für sie besteht allerdings darin, dass Callas eine Berühmtheit ist. Die Marterung des Körpers – so kennzeichnend für die Performances von Marina Abramović – findet sich auch früh in der Selbstgestaltung der Operndiva. Weil Kritiker die junge üppige Griechin ein unförmiges Wesen nannten, nahm sie innerhalb von anderthalb Jahren 40 Kilogramm ab und wurde zur schlanken Kosmopolitin, die sich der Öffentlichkeit in eleganten Posen darbot: nicht allerdings nur auf der Bühne. Für die Callas, die Maria als glamouröse Kunstfigur am eigenen Leib erzeugte, war alles eine Performance.

Wie sehr es die mit Leid gekoppelte Resilienz dieser Berühmtheit war, die ihr Publikum nachhaltig anrührte, zeigt sich auch in der Hartnäckigkeit, mit der die Medien die Abweichungen von der gewöhnlichen Vita einer Sängerin ausführlich thematisierten. Immer wieder in den Fokus genommen wurde die Egozentrik, mit der Maria Callas sich in ihrem steten Kampf mit Intendanten über alle Konventionen hinwegsetzte. Überhaupt beginnt die Zementierung ihrer Celebrity vornehmlich, nachdem sie sowohl am Teatro alla Scala in Mailand als auch an der Metropolitan Opera in New York nicht mehr aufgetreten ist. Erst ihre Plattenaufnahmen ließen jenes internationale Massenpublikum entstehen, welches die italienische Oper zu einer globalen Obsession machte und sie zur Königin dieses Medienereignisses. Auch in ihrem Fall waren Fans bereit, die ganze Nacht vor einem Theater Schlange zu stehen, in der Hoffnung, eine Eintrittskarte zu ergattern.

Ebenso sehr bestrickte ihre Fans die tragische Liebesgeschichte mit Aristoteles Onassis. Gerne half man, die Legende zu verbreiten, der Frau Maria hatte die Berühmtheit Callas ihre Opernkarriere geopfert, um endlich das romantische Glück zu erfahren, das ihr Streben nach Ruhm und ihre hohen Ansprüche an ihre Gesangkunst ihr bislang verboten hatten. An ihrem öffentlich ausgetragenen Schmerz konnten ihre Fans sich ebenso ergötzen wie an dem Liebesleid, das sie auf der Bühne vortrug, weil der Bruch mit dem griechischen Multimillionär mit den ersten Verschleißerscheinungen ihrer Stimme zusammenfiel. Ihr Tod

durch Herzversagen wurde daraufhin gerne als Sinnbild für ihr gebrochenes Herz verstanden: als Konsequenz ihrer Trauer über das Ableben jenes Mannes, der sie so kaltblütig verlassen hatte.

So lebt der Zauber ihrer Wirkung – auf den Marina Abramović in ihrer Hommage an Maria Callas zurückgreift – im doppelten Sinn von der fließenden Grenze zwischen der Frau und der grandiosen Vorführung des Schmerzes, die den Kern ihrer Kunst wie ihres Lebens ausmachte. Einerseits hing ihre unnachahmliche Interpretationskraft an der Fähigkeit, sich gänzlich mit den von ihr verkörperten Opernheldinnen zu identifizieren und ihre Stimme so zu modulieren, dass man auf der Bühne statt einer Sängerin die lebendige Theatergestalt zu erleben meinte. Andererseits vermittelte sie stets den Eindruck, jeder Raum würde mit ihrem Eintreten zur Bühne für eine Selbstdarstellung, die sowohl die Presse wie ihre Fans durch die große Leidenschaft, die sie auch dort vortrug, affizieren sollte. An ihrer Erscheinung verwischte sich der Unterschied zwischen perfektionierter Theaterrolle und privater Pose und somit auch zwischen Bühne und Privatraum. Ihre Opernauftritte wirkten immer real, ihr Privatleben immer opernhaft. Nachträglich lässt sich erkennen, wie sehr ihr affektives Bündnis mit dem Publikum überhaupt davon lebte, dass die zwei Personen – die Frau Maria und die Berühmtheit Callas – sowohl distinkt und zugleich miteinander verschränkt wahrgenommen wurden. Maria hat sich ganz bewusst als die Berühmtheit Callas inszeniert und sich zugleich hemmungslos und uneingeschränkt von ihrem Publikum anbeten lassen.

Wenn sie in einer Aufführung von *LA TRAVIATA* an der Rampe kniete, stellte sie eine doppelt aufopfernde Pose zur Schau: Sie trat als Violetta auf, die auf Befehl des strengen Vaters der Liebe zu entsagen bereit ist. Und sie stand als Künstlerin auf der Bühne, die sich in ihrer ganzen Verletzlichkeit ihrem Publikum preisgibt. An die Grenze zu gehen, hieß für sie immer auch, die Grenze zwischen Bühnenraum und Publikum aufzubrechen. Und auch hierfür gibt es eine anschauliche Anekdote. Kurz bevor sie endgültig von der Scala Abschied nahm, trat sie während einer Aufführung von *ANNA BOLENA* im April 1957 ebenfalls dicht an die Rampe. So konnte sie jene Selbstverteidigung, mit der Englands tragische Königin sich ihren Freispruch erhoffte, direkt ans Publikum richten: „Richter? Für Anna? Oh, mein Schicksal ist entschieden, wenn meine Ankläger auch meine Richter sind. Aber man wird mich nach meinem Tod verteidigen, und dann werde ich freigesprochen.“ Die Grenze zwischen Heldin und Sängerin verflüchtigt sich somit auch in dem Sinn, dass beide ihre Wirkungsmacht von der Antizipation des Todes her beziehen durften. Das damalige Publikum wusste nicht nur vom unweigerlichen Tod der Anna Bolena im letzten Akt der Oper, sondern auch von dem drohenden Weggehen der Sängerin. Heute begreifen wir zudem, wie sehr der Ruhm der Callas durch die Vergänglichkeit ihrer Bühnenauftritte gezeichnet war.

Wie Sigmund Freud in seiner Schrift „Vergänglichkeit“ [1916] behauptet hat, die Beschränkung in der Möglichkeit des Genusses erhöhe dessen Kostbarkeit und erlaube diesem, eine Wertsteigerung zu erfahren: So ist doch der Vergänglichkeitswert ein Seltenheitswert in der Zeit. Deshalb sind auch die Fotos so ergreifend, die die Bewunderung des Publikums bei Maria Callas' späten Konzerten bezeugen. Allen

war klar, dass sie nicht mehr die Perfektion ihres früheren Gesangs beherrschte. Manchmal musste man sogar bangen, ob sie die hohen Töne überhaupt noch treffen würde. Die ihr begeistert entgegengestreckten Arme gelten nicht nur ihr, sondern einer Erinnerung an die Sängerin, die sie einmal war. Tatsächlich wuchs in dem Maße, wie ihre Auftritte hörbar schlechter wurden, die Hingabe ihrer Fans. Gerade der unsicheren stimmlichen Darbietung war das Publikum bereit, ohne Vorbehalte einen enthusiastischen Applaus zu geben. Kamen die Menschen sogar auf die Bühne, um sie zu berühren, dann nicht, weil sie von ihrem perfekten Gesang gerührt waren. Ergreifend war die Resilienz, mit der sie weiterhin – als Opernheldin und als Operndiva – bereit war, sich für ihr Publikum zu verausgaben. Die Ovation galt der Sängerin, die sie einst gewesen war, aber auch ihrer Fähigkeit, diese Verschwundene immer noch, und wenn auch als Doppelgängerin ihrer selbst, aufrufen zu können. So nachhaltig war die Wirkungsmacht ihrer früheren Auftritte, dass auch ohne die Kraft ihrer Stimme ihre leidenschaftlichen Gebärden den vertrauten Zauber nicht verlieren konnten.

Entscheidend für jenes Nachleben, auf das Marina Abramović setzt: Ihre Mängel hat Maria Callas nie vertuscht, sondern in den Vordergrund ihrer Darbietung gerückt. Über die unverblühte Inszenierung ihrer eigenen Fragilität gab sie den schmerzvollen Leidenschaften jener Opernheroinen ihre Stimme, die wir seitdem im Zusammenhang mit ihr erinnern. Im Gegensatz zu Abramović löste sie nie bewusst ein Gefühl des Unbehagens im Publikum aus. Dennoch kommt die uneingeschränkte Verehrung, die sie als verwundete Diva hervorzurufen wusste, einem anderen extremen Gefühlsausbruch gleich. Was somit beide Künstlerinnen verbindet, ist eine risikoreiche Selbstdarbietung, die von der grenzenlosen Teilnahme des Publikums abhängt. Beiden gelingt über die ästhetische Formalisierung von emotionalen Intensitäten – ob im Operngesang oder in der körperlichen Präsentation – ein Übertragungsangebot. Für die Dauer der Performance geht das Publikum, das sich mit dem zur Schau gestellten Schmerz identifiziert, mit an die Grenze.

Das Opernprojekt 7 DEATHS OF MARIA CALLAS greift die Frage nach der Wirkungskraft von Todesdarstellungen wieder auf. Nun allerdings geht es Marina Abramović nicht mehr darum, Videoaufnahmen von echten Todesfällen einer Aufführung von Todesszenen aus der Oper gegenüber zu stellen. Stattdessen liegt der Fokus auf einer Hommage an die vergötterte Operndiva, deren Fähigkeit, die Selbstverausgabung zu ihrem musikalischen Prinzip zu erheben, immer ihre Inspiration war. Den Opernheldinnen, deren tragische Liebesgeschichten nach-erzählt und auf ihre Sterblichkeit enggeführt werden, steht in diesem Opernprojekt der reale Tod Maria Callas' gegenüber. Das Prinzip der Serialität spielen sieben Bühnentode, die in unserem kulturellen Gedächtnis mit der unnachahmlichen Stimme von Maria Callas verknüpft bleiben, durch, und so wird eine Differenz sichtbar. Die Unmittelbarkeit, mit der Maria Callas die leidvolle Verschränkung von Frau und Berühmtheit immer wieder offenbarte, erfährt in der von Marina Abramović konzipierten Nachstellung einen selbstreflexiven Kommentar. Gelenkt wird unsere Aufmerksamkeit auf den Preis eines künstlerischen Ausdrucks, der bis ans Äußerste zu gehen bereit ist: Eine radikale Intensität im Jetzt ist nur vom Tod her, als dessen Kehrseite, zu denken.

An Artist's Life Manifest

26 27

Marina Abramović

1. An artist's conduct in his life:

- An artist should not lie to himself or to others
- An artist should not steal ideas from other artists
- An artist should not compromise himself with regard to the art market
- An artist should not kill other human beings
- An artist should not make himself into an idol
- An artist should not make himself into an idol
- An artist should not make himself into an idol

2. An artist's relation to his love life:

- An artist should avoid falling in love with another artist
- An artist should avoid falling in love with another artist
- An artist should avoid falling in love with another artist

3. An artist's relation to the erotic:

- An artist should develop an erotic point of view on the world
- An artist should be erotic
- An artist should be erotic
- An artist should be erotic

4. An artist's relation to suffering:

- An artist should suffer
- From suffering comes the best work
- Suffering brings transformation
- Through suffering an artist transcends his spirit
- Through suffering an artist transcends his spirit
- Through suffering an artist transcends his spirit

5. An artist's relation to depression:

- An artist should not be depressed
- Depression is a disease and should be cured
- Depression is not productive for an artist
- Depression is not productive for an artist
- Depression is not productive for an artist

6. An artist's relation to suicide:

- Suicide is a crime against life
- An artist should not commit suicide
- An artist should not commit suicide
- An artist should not commit suicide

7. An artist's relation to inspiration:

- An artist should not lie to himself or to others
- An artist should look deep inside himself for inspiration
- The deeper he looks inside himself, the more universal he becomes
- The artist is universe
- The artist is universe
- The artist is universe

8. An artist's relation to self-control:

- The artist should not have self-control about his life
- The artist should have total self-control about his work
- The artist should not have self-control about his life
- The artist should have total self-control about his work

9. An artist's relation with transparency:

- The artist should give and receive at the same time
- Transparency means receptivity
- Transparency means to give
- Transparency means to receive
- Transparency means receptivity
- Transparency means to give
- Transparency means to receive
- Transparency means receptivity
- Transparency means to give
- Transparency means to receive

10. An artist's relation to symbols:

- An artist creates his own symbols
- Symbols are an artist's language
- The language must then be translated
- Sometimes it is difficult to find the key
- Sometimes it is difficult to find the key
- Sometimes it is difficult to find the key

11. An artist's relation to silence:

- An artist has to understand silence
- An artist has to create a space for silence to enter his work
- Silence is like an island in the middle of a turbulent ocean
- Silence is like an island in the middle of a turbulent ocean
- Silence is like an island in the middle of a turbulent ocean

12. An artist's relation to solitude:

- An artist must make time for long periods of solitude
- Solitude is extremely important
- Away from home
- Away from the studio
- Away from family
- Away from friends
- An artist should stay for long periods of time at waterfalls
- An artist should stay for long periods of time at exploding volcanoes
- An artist should stay for long periods of time looking at fast-running rivers
- An artist should stay for long periods of time looking at the horizon where the ocean and sky meet
- An artist should stay for long periods of time looking at the stars in the night sky

13. An artist's conduct in relation to work:

- An artist should avoid going to the studio every day
- An artist should not treat his work schedule as a bank employee does
- An artist should explore life and work only when an idea comes to him in a dream or during the day as a vision that arises as a surprise
- An artist should not repeat himself
- An artist should not overproduce
- An artist should avoid his own art pollution
- An artist should avoid his own art pollution
- An artist should avoid his own art pollution

14. An artist's possessions:

- Buddhist monks advise that it is best to have nine possessions in one's life:
- 1 robe for the summer
- 1 robe for the winter
- 1 pair of shoes
- 1 begging bowl for food
- 1 mosquito net
- 1 prayer book
- 1 umbrella
- 1 mat to sleep on
- 1 pair of glasses if needed
- An artist should decide for himself the minimum personal possessions he should have
- An artist should have more and more of less and less
- An artist should have more and more of less and less
- An artist should have more and more of less and less

15. A list of an artist's friends:

- An artist should have friends who lift his spirits
- An artist should have friends who lift his spirits
- An artist should have friends who lift his spirits

16. A list of an artist's enemies:

- Enemies are very important
- The Dalai Lama has said that it is easy to have compassion for friends but much more difficult to have compassion for enemies
- An artist has to learn to forgive
- An artist has to learn to forgive
- An artist has to learn to forgive

17. Different death scenarios:

- An artist has to be aware of his own mortality
- For an artist, it is not only important how he lives his life but also how he dies
- An artist should look at the symbols of his work for the signs of different death scenarios
- An artist should die consciously without fear
- An artist should die consciously without fear
- An artist should die consciously without fear

18. Different funeral scenarios:

- An artist should give instructions before his funeral so that everything is done the way he wants it
- The funeral is the artist's last art piece before leaving
- The funeral is the artist's last art piece before leaving
- The funeral is the artist's last art piece before leaving

Marina Abramović und die Parrhesie

30 31

Eva Huttenlauch

Die Verschmelzung der unterschiedenen Kunstordnungen wurde seit der Romantik und mit dem Beginn der Moderne kunsttheoretisches Programm. Die Ausübung hatte die Kunstformen zwar niemals so getrennt umgesetzt, wie die akademische Theorie es seit dem 16. Jahrhundert darstellte, die schließlich selbst die Malerei in Unterklassen aufteilte. Aber allein schon der 1849 von Richard Wagner in die Diskussion eingeführte Begriff des Gesamtkunstwerks besagt, dass im 19. Jahrhundert der Wunsch nach neuer Einheit der Künste ästhetisches Programm und ein Zusammen scheinbar getrennter Ausdrucksformen als gemeinsamer Gewinn angesehen wurde. So verband gerade die Bühnenkunst der Oper seit ihrer „Erfindung“ im 16. Jahrhundert Vokalmusik mit Wort, Orchesterklang, Tanz, mimischer Darstellung, Bildnerei, sogar in der Bühnenausstattung mit der Architektur. Von daher liegt es auch gegenwärtig nahe, das Bühnengenre Oper mehr als alle anderen Kunstfamilien zum Experimentierfeld der Zusammenschau systematisch getrennter Darstellungsformen zu machen; im Wortsinn des dazugestellten Neologismus Crossover äußert sich bis heute das künstlerische Bestreben, Bestimmungsgrenzen zur gegenseitigen Bereicherung aufzulösen, indem es Darstellende und Bildende Künste konvergent verbindet.

Über die Geschichtlichkeit der Oper muss hier nicht eigens gehandelt werden, denn mit Maria Callas thematisiert diese Inszenierung gewissermaßen die Kunstform Oper selbst im Zitat einer ihrer namhaftesten Repräsentantinnen. Die zweite Hauptfigur dieses Abends, Marina Abramović, vertritt den Charakter der Performance, die hier Thema sein soll. Marina Abramović ist eine von deren markantesten Vertreterinnen, wenn man ihr Lebenswerk bis heute resümiert, und fast zwangsläufig sucht sie in der Doppellosung Oper plus Performance noch einmal eine Steigerung ihrer immer das Extrem ergründenden Möglichkeiten.

In der Kunstfigur der Performance soll die Trennung von Arbeit und Produkt, Hersteller und Werk aufgehoben werden. Autor und Werk fallen in eins zusammen, sei es in dessen Daseinsverrichtung als Ganzem, sei es in der planmäßigen, bedeutungsvoll herausgehobenen befristeten Aktion, dergestalt, dass entweder kontingentes Künstlersein oder thematisches Künstlerhandeln selbst zum Kunstwerk werden. Der Künstler erklärt sein Dasein oder Tun zum ästhetischen

Produkt – ein Konzept, hinter dessen gedanklichem Grundriss die Philosophie des Existenzialismus steht, der zufolge jedermann aus dem gestaltlosen Potential seiner materiellen Existenz sich zur wesenseigentümlichen Essenz, zum Urheber seines eigenen Seins, bestimmter gesagt: zur Einmaligkeit und Originalität eines Kunstwerks herauszubilden habe.

Der Lebensvollzug von Geburt bis Tod wird dann zur Skulpturierung des eigenen Ich – Joseph Beuys hat diesen Vorgang mit einem kunstpraktischen Ausdruck einen plastischen genannt. In der Performance wie auch im Action Painting und im gestischen Abstrakten Expressionismus der 1960er Jahre wird diese spekulative Werkauffassung seither anschaulich. Der Performer thematisiert eine Zeitspanne seines Lebens und macht sie öffentlich. Die Intention solcher Selbstveröffentlichung kann inhaltlich-thematisch, psychisch-expressiv, formalästhetisch, deklamatorisch-literarisch, pantomimisch, dadaistisch, agitatorisch usw. sein - das unterliegt allein dem Bestimmungsrecht des Ausführenden. Während Schauspieler oder Sänger als Organe fremder Absichten festgeschriebene einstudierte Rollen partiturgerecht aufführen, die sie binden, auch Vervielfachung und Ortswechsel zulassen, versteht die Performance jede Darstellung als unwiederholbares Urbild.

Marina Abramović gehört innerhalb eines strenggefassten Gegenwartsbegriffes von „Performance“ zu den frühen und radikalen Protagonistinnen performativer Veranschaulichungen. Nach einem Malereistudium begann sie 1973 mit vorbedachten Handlungskonzepten, bei denen physisches Erscheinen und personale Erscheinung ihre Darstellungsmittel waren. Dabei verband sie ihre Arbeit schon früh systematisch und regelmäßig mit Film und Theater und suchte durch die Verbindung mit den Medien der grundsätzlichen Einmaligkeit und Unwiederholbarkeit, aber auch der kommerziellen Unverwertbarkeit der solitären Performance mittels medialer Speicherung überdauernde Dokumente entgegenzusetzen. Speichermedien retten seither das prinzipiell Flüchtige ihrer Konzepte auf den Kunstmarkt und in die Geschichtlichkeit. Auch ihre regelmäßige performative Mitwirkung an vielen Abenden, an vielen Orten rechdet einerseits mit dem offenen Prozesscharakter der Performance, beansprucht aber zugleich, Antithese zum Theater zu sein, indem es neben und gegen dessen geschlossene Dramaturgie das offene Konzept der Kontingenz stellt.

Verharrt das gemeinsame Spiel auf der Theaterbühne mit Marina Abramović im rein Ästhetischen? Oder fasst es Gesellschaftliches in den Blick? Marina Abramović hat ihre Arbeit bisher immer mit deutlichen moralischen, sozialen, auch politischen Statements auf das Publikum gerichtet. So hat sie sich, mit persönlichem Risiko in physische Grenzbereiche gehend, nackt als Gekreuzigte gezeigt: in „Luminosity“ [zuerst 1997] nimmt sie für Stunden hoch über den Köpfen des Publikums vor der Wand die Position einer Kruzifixa ein. Der sprechende Titel besagt, dass es hier um Erleuchtung, Verklärung, auch Aufklärung geht. Sie radikalisiert damit beispiellos einen Aspekt des Feminismus, nämlich das Männlichkeitsreservat des Christentums, seine Körperfeindlichkeit, seine Bestimmung der Frau zum passiven Schweigen einerseits, deren Erlösungshoffnung und Heilsanspruch anderseits. Es bezeichnet ihren Ansatz, den Erkenntnisprozess über den eigenen Opfergang

statt mittels Polemik und Agitation auszulösen. Sie hat in „The Artist Is Present“ von 2010 je einem oder einer ihr gegenüber Sitzenden wortlos unverwandt bis zur Unerträglichkeit in die Augen geblickt – insgesamt 721 Stunden lang und 1500 Mal; sie hat in „Balkan Baroque“ von 1997 mit Ritualen traditioneller Totenklage in einem Berg blutiger Rinderknochen sitzend, die sie zu reinigen versuchte, in Gedenken an den Balkankrieg an Grenzen der Pietät gerührt. In „Rhythm 0“ von 1974 setzte sie Schamgefühl, Gesundheit und sogar eigenes Leben aufs Spiel, indem sie diese Performance nicht hinter die ästhetische Grenze der reinen Anschauung zurückzog, sondern sich bewegungslos ohne Vorbehalt der unbefangenen Willkür des Publikums aussetzte, der sie während vorgegebener sechs Stunden standhielt. 72 instrumentelle Objekte lagen öffentlich aus, deren intrinsischer Symbolwert zu gestischem Einsatz aufforderte und deren freiem Gebrauch an ihrer Person sie sich in der festgelegten Frist unbeschränkt reglos preisgab. Unter den vorbereiteten, zunächst noch unschuldigen Sinnträgern waren: Rose [mit Dornen], Feder, Parfum, Honig, Brot, Trauben, Wein, Schere, Rasierklinge, Skalpell, Nagel, Metallstange, geladener Revolver. Das Angebot reichte von möglichen brüderlichen Zuwendungsgesten mit Honigbrot und Wein bis zur äußerst denkbaren Brutalität der Rasierklingenfolter. Alle Gegenstände wurden von den Teilnehmern zunächst in ihrer liebevollen Bedeutung genutzt, dann aber in sich steigernder Enthemmung von sexualisierter Lüsterheit und Tötungslust angewandt mit blutigen Verletzungen, Entkleidung, sexuellen Übergriffen bis hin zu Vergewaltigungs- und Mordbereitschaft mit ihr am Kopf aufgedrucktem scharfem Revolver, so dass perverse Kaltblütigkeit auf der einen, Fassungslosigkeit auf der anderen Seite in eine Publikumsprügelei mündeten – existentielle Erfahrungen aller Beteiligten, die noch in der Beschreibung Entsetzen auslösen. Marina Abramović enthüllte in dieser wohl extremsten ihrer Performances den manichaischen Dualismus von Gut und Böse, indem sie das Publikum konzessiv zu Handlungsträgern machte, hinter dessen natürlicher Naivität zwanghafte Gewaltbereitschaft wartet. Sie selbst fungierte dabei sowohl als sinnliches Subjekt in der Autorenrolle wie auch als passives Objekt fremden Handlungswillens. Wieder wurde ihr ausgestellter Leib zum Objekt der Subjekte als deren bildbares stoffliches Substrat, das emotionale Impulse und Perversionen der menschlichen Triebnatur zur Kenntlichkeit entgrenzt und vorführt, so dass die Performance zu einer Parabel gescheiterten Menschentums wurde. Sie lenkte das Publikum aus der Ungleichzeitigkeit des Theaters in das Zugleichsein, aus der Idealität der Kunst in die Verantwortlichkeit, aus ästhetischer Brechung zur Tätlichkeit, aus der vermittelten Illusion zur unmittelbaren Evidenz des Missbrauchs der Freiheit, auf die es moralisch nicht vorbereitet war. So klärt sie das echte Gesicht der Gesellschaft auf.

Der kunsttheoretische Ansatz dieser Performances beschreibt einen kognitiven Blickwechsel bei der Perzeption von Kunstwerken. Während die Entschlüsselungsarbeit herkömmlich vom Publikum an dem fertigen Werk geleistet wird, wo das Seiende erst ist und dann etwas bedeutet, verhält es sich hier umgekehrt: Der – begrenzt offene – Deutungsbefund geht der Realisierung voraus; das Werk realisiert sich erst durch die Bedeutung, die der Besucher als Teilnehmer ihm zufügt. Das so entstehende Resultat differenziert, bestätigt oder verwirft das künstlerische Konzept. Diese bis zum nur zeitlich gesetzten Ende

kompromisslos auch um den Preis des eigenen Lebens offene Bedeutung macht die Selbstverpflichtung der Performerin auf die Wahrheit deutlich; sie interpretiert nicht eine These, sondern sie evoziert die zu interpretierende Erfahrung, setzt gegen subjektive Expression objektive Realität. Das Publikum wirkt dabei mit als ihr notwendiges Korrelat. Dieser streng realistische Ansatz unterscheidet die Werkauffassung von Marina Abramović von Performern mit verfremdenden, formalistischen oder mythologischen Konzepten wie Joseph Beuys, Rebecca Horn, James Lee Byars. Im Bereich der Ästhetisierung des Bösen dagegen finden sich vergleichbare dekonstruktivistische Risiko-Performances mit derselben Perspektivenwendung in die Selbsterklärung durch die Bloßstellung entfesselter Schändungsbereitschaft aus menschlicher Gefühlsrohhheit bei Yoko Ono und Wolfgang Flatz.

Besagt heute die Hinwendung von Marina Abramović aus der Lebenswirklichkeit ins Opernhaus ein Arrangement mit dessen Illusionismus, dem sie bisher misstraute? Die ästhetische Grenze der Bühne sperrt den Beobachter von physisch aktiver Teilhabe aus und beharrt auf dem Primat der sinnlichen Wahrnehmungen. Es wird dem Begriff der Performance gerecht, wenn vor der Premiere keine Vorschau möglich ist und der Ablauf jedes einzelnen neu performierten Abends eine andere Gestaltung hervorbringen, ein verändertes Gesicht zeigen kann. Das Spiel von Marina Abramović mit Maria Callas ist außerhalb von Regie jedes Mal extemporiert und von neuem offen. Die szenische Vergegenwärtigung leisten leibhaftige, wirkliche, situativ handelnde Menschen [anders als Personen in der ursprünglichen Wortbedeutung von Masken, Rollen], das heißt, das Werk realisiert sich inventiv; als Partitur oder als Textbuch bliebe es wie Theater und Oper eine abstrakte Anweisung an Spielleiter und Bühnengestalten. Maria Callas war als Rollengestalterin Meisterin der künstlerischen Stilisierung, während Marina Abramović die Kunst als gegenwärtlich-moralische Antithese, als Gegenkunst sieht. Mit Maria Callas und Marina Abramović stehen sich in dialektischer Spannung eine affirmative artifizielle Weltanschauung und eine nonkonforme ästhetische Provokation gegenüber. Beide Frauen suchen die extreme Profilierung, beide verbindet der Hang zur Selbstentäußerung am Rande des physischen Vermögens, beide erproben hochgespannte Ausdrucksmittel im Dienste der Authentizität – die Parrhesie. Es ist ein und dasselbe Gedankenbild, über dessen Brücke Maria und Marina ihre Erlösungstypie übersetzen. Ob es dabei zu Adornos normativer Forderung nach „Sprachähnlichkeit“, nach Übereinstimmung von ineinandergreifenden Verschränkungen kommt, oder dieses in absichtsvoller Gegensätzlichkeit gerade nicht: hierzu liegen erst Urteil, dann Selbstbefragung beim Publikum; es liegt bei ihm, von der Wirkung auf die Ursache zurückzuschließen.



Marina Abramović, „The Artist Is Present“, 2015

Eine Kunst auf Vertrauen, Verletzlichkeit und Verbindung

Marina Abramović

Gehen wir in der Zeit zurück. Wir schreiben das Jahr 1974. Irgendwo auf der Welt ist eine Galerie. Eine junge Frau, 23 Jahre alt, steht in der Mitte eines Raumes. Vor ihr ist ein Tisch. Auf dem Tisch befinden sich 76 Objekte zum Vergnügen und zum Schmerz: Ein Glass Wasser, ein Mantel, ein Schuh, eine Rose – aber auch ein Messer, eine Rasierklinge, ein Hammer und eine Pistole mit einer Kugel. Die Anweisung besagt: „Ich bin ein Objekt. Sie können alles auf dem Tisch an mir verwenden. Ich übernehme die Verantwortung – auch für meinen Tod. Sie haben sechs Stunden Zeit.“

Die Frau war ich.

Der Anfang dieser Performance war einfach. Menschen gaben mir ein Glas Wasser zu trinken, andere gaben mir die Rose. Aber sehr bald schon nahm auch ein Mann die Schere und zerfetzte meine Kleider. Dann stach mir jemand mit den Rosendornen in den Bauch. Jemand schnitt mir mit der Rasierklinge in den Hals und trank das Blut. Die Narbe habe ich noch immer. Die Frauen sagten den Männern, was sie tun sollten. Die Männer haben mich nicht vergewaltigt, weil es eine Ausstellungseröffnung war, und alles öffentlich war. Aber sie trugen mich herum, legten mich auf den Tisch und steckten das Messer zwischen meine Beine. Jemand nahm die Pistole mit der Kugel und drückte sie an meine Schläfe. Dann kam eine andere Person und nahm die Pistole weg; sie begannen sich zu streiten. Nach sechs Stunden bin ich auf das Publikum zugegangen. Ich sah schrecklich aus. Ich war halbnackt, blutüberströmt und Tränen liefen mir über das Gesicht. Alle flüchteten, sie liefen einfach weg. Sie konnten die Begegnung mit mir als menschlichem Wesen nicht zulassen. Dann geschah folgendes: Ich ging ins Hotel. Es war zwei Uhr in der Früh. Ich betrachtete mich selbst im Spiegel und da war ein graues Haar. Die Performance hieß „Rhythm 0“.

Eine Performance ist eine geistige und körperliche Konstruktion, die der Künstler zu einer bestimmten Zeit an einem Ort vor einem Publikum vorführt. Da das Publikum und der Künstler gemeinsam Teil der Performance sind, entsteht ein energetischer Dialog. Der Unterschied zwischen Performance und Theater ist riesig. Im Theater ist das Messer kein Messer und das Blut ist nur Ketchup.

Bei der Performance aber ist Blut das Material, und die Rasierklinge oder das Messer sind die Instrumente. Es geht um das Hier und Jetzt in Echtzeit. Eine Performance kann man nicht proben, weil viele Dinge nicht wiederholt werden können – niemals. Zudem ist die Wahrheit: Wir haben Angst vor dem Leiden, wir haben Angst vor dem Schmerz, wir fürchten uns vor der Sterblichkeit. Ich führe diese Ängste vor einem Publikum auf. Ich nutze Ihre Energie, und mit dieser Energie kann ich meinen Körper an die Grenze des Möglichen bringen. Dann befreie ich mich von diesen Ängsten.

Ich bin Ihr Spiegel.

Von Belgrad, wo ich geboren wurde, bin ich nach Amsterdam gegangen. Ich mache seit 40 Jahren Performances. Dabei habe ich Ulay getroffen. In ihn habe ich mich sogar verliebt. Wir haben 12 Jahre zusammengearbeitet. Das Messer, die Pistolen und Kugeln verwandelte ich in Liebe und Vertrauen. Beispielsweise in der Performance „Rest Energy“ [1980]: Ulay und ich stehen einander in Schräglage gegenüber und sehen einander in die Augen. Ich halte einen Bogen, Ulay spannt die Sehne und hält den Pfeil, der direkt auf mein Herz gerichtet ist. Mikrophone auf beiden Herzen geben die schneller werdenden Herzschläge wieder. Das Herz schlägt und Adrenalin wird ausgeschüttet. Es geht um Vertrauen, absolutes Vertrauen in einen anderen Menschen. Unsere Beziehung dauerte 12 Jahre. Wir haben sowohl mit männlicher als auch weiblicher Energie gearbeitet. Wie jede andere Beziehung ist auch unsere zu Ende gegangen. Wir haben uns nicht angerufen, wie es normale Menschen tun, um zu sagen: „Es ist vorbei.“ Wir gingen auf die Chinesische Mauer, um uns zu verabschieden. Ich startete am Gelben Meer und er in der Wüste Gobi. Jeder von uns ging drei Monate und 2500 Kilometer. Es waren die Berge, die es besonders schwierig machten. Das Klettern, die Ruinen. Wir mussten durch die 12 chinesischen Provinzen gehen. Das war im Jahr 1987. Wir haben es geschafft, uns in der Mitte zu treffen, um uns zu verabschieden. Damit war unsere Beziehung beendet.

Inzwischen hat sich meine Sichtweise auf das Publikum komplett geändert. Ein sehr wichtiges Stück war „Balkan Baroque“ im Jahr 1997 – also zur Zeit des Balkankrieges. Ich wollte sehr starke, kraftvolle Bilder schaffen, die jedem Krieg zu jeder Zeit entsprechen konnten. Hier wasche ich zweieinhalbtausend große, blutige Kuhknochen. Blut lässt sich nicht abwaschen, die Schande des Krieges kann nicht eingewaschen werden. Ich wasche also sechs Stunden, sechs Tage Krieg aus diesen Knochen. Es schien unmöglich, ein unerträglicher Gestank.

Was mein Leben wirklich verändert hat, war die Performance „The Artist Is Present“ [2010] im Museum of Modern Art in New York. Ich sagte zum Kurator: „Ich werde nur auf einem Stuhl sitzen, und es gibt einen leeren Stuhl, der davorsteht. Menschen aus dem Publikum können, so lange wie sie wollen, dort sitzen.“ Der Kurator sagte zu mir: „Das ist lächerlich, wir sind in New York. Der Stuhl wird leer bleiben. Niemand hat Zeit, vor Ihnen zu sitzen.“ Aber ich saß drei Monate. Ich saß jeden Tag zu den Öffnungszeiten: 8 Stunden – und freitags 10 Stunden. Ich bewegte mich nicht. Ich habe den Tisch entfernt und ich saß noch immer. Diese Performance hat alles verändert. Diese Performance mag vor 10 oder 15

Jahren nichts geändert haben. Aber das Bedürfnis der Menschen war, etwas Anderes zu erfahren. Die Beziehung war eins-zu-eins. Ich habe die Menschen, die mir gegenüber saßen, beobachtet. Sie kamen und saßen vor mir, sie mussten stundenlang warten, um schließlich mir gegenüber zu sitzen. Und was passierte? Sie werden von den anderen Menschen beobachtet. Sie werden fotografiert, gefilmt von anderen Besucherinnen und Besuchern und von mir beobachtet. Sie können sich nirgendwo verstecken, außer in sich selbst. Das macht den Unterschied. Es gab so viel Schmerz und Einsamkeit, so viele unglaubliche Dinge, wenn man in die Augen der Anderen schaut. Im Blick eines völlig fremden Menschen, mit dem man nie vorher gesprochen hat, versteckt sich so vieles. Alles Mögliche passierte. Als ich nach drei Monaten aufstand, verstand ich, dass ich nicht mehr dieselbe bin. Ich verstand, dass ich eine sehr wichtige Aufgabe habe, dass ich diese Erfahrung kommunizieren muss, mit allen. So entstand für mich die Idee: Die Gründung eines Instituts für immaterielle darstellende Kunst. Das Nachdenken über Immaterialität ist sehr wichtig. Performance ist zeitbasierte Kunst, ganz anders als Malerei. Das Gemälde an der Wand hängt auch am nächsten Tag dort. Eine durchgeführte Performance lebt nur in der Erinnerung oder der Erzählung des Publikums und der Künstlerinnen und Künstler. Ich denke, wenn wir über immaterielle Kunst nachdenken, ist Musik die höchste, die absolute höchste von allen, weil sie am wenigsten materiell ist. Danach kommt Performance und dann alles Andere.

Ich gründete das Marina Abramović Institute for the Preservation of Performance Art [MAI]. Es ist ganz einfach. Wenn Sie die Erfahrung wollen, müssen Sie mir Ihre Zeit schenken. Bevor Sie das Gebäude betreten, müssen Sie einen Vertrag unterschreiben, dass Sie sechs Stunden dort verbringen. Sie müssen mir Ihr Versprechen geben. Es ist etwas so Altmodisches. Wenn Sie Ihr eigenes Versprechen nicht halten und früher gehen, ist es nicht mein Problem. Die Erfahrung dauert aber sechs Stunden. Danach erhalten Sie ein Zertifikat. Das können Sie einrahmen und aufhängen. Das Publikum kommt in die Empfangshalle herein und muss zuerst Laborkittel anziehen. Es ist wichtig, dass Sie den Schritt vom Beobachter zum Experimentierenden machen. Dann gehen Sie zu Ihrem Schließschrank und schließen Ihre Uhr, Ihr iPhone, Ihr iPad, Ihren Computer und alle anderen digitalen, elektronischen Geräte ab. Zum ersten Mal haben Sie nun freie Zeit für sich selbst. Technologie selbst ist nicht falsch, nur unser Umgang mit ihr ist falsch. Wir verlieren die Zeit, die uns gehört. An diesem Institut bekommen Sie Ihre Zeit zurück. Wie machen Sie das? Zuerst gehen Sie langsam und werden dann langsamer. Sie gehen zurück zur Einfachheit. Nach dem langsamen Gehen lernen Sie, Wasser zu trinken – ganz einfach Wasser trinken, vielleicht eine halbe Stunde lang. Danach gehen Sie in die Magnetkammer, dort erfahren Sie Magnetströme an Ihrem Körper. Anschließend gehen Sie in die Kristallkammer. Nach der Kristallkammer gehen Sie in die Blickkontaktkammer. Nach der Blickkontaktkammer gehen Sie in einen Raum, in dem Sie sich hinlegen können. Es geht also um die drei Grundpositionen des menschlichen Körpers: Sitzen, Stehen, Liegen – und das langsame Gehen. Es gibt auch ein Klangzimmer. Nachdem Sie all das gesehen haben, sind Sie mental und physisch bereit, sich etwas länger Dauerndes anzusehen, etwas zur immateriellen Kunst. Das kann Musik, eine Oper, ein Theaterstück, ein Film,

ein Video oder Tanz sein. Sie gehen zu den bequemen Sesseln, denn Sie sollen sich wohlfühlen. Die bequemen Sessel transportieren Sie zu dem Ort, an dem Sie die Darbietung sehen werden. Wenn Sie einschlafen, was gut möglich ist, weil es ein langer Tag war, werden Sie zum Parkplatz gebracht. Sie wissen ja, Schlaf ist sehr wichtig für uns. Auch beim Schlafen erfahren Sie Kunst. Auf dem Parkplatz bleiben Sie für eine bestimmte Zeit. Danach gehen Sie einfach zurück, um mehr von dem, was Sie sehen möchten, zu sehen oder um mit Ihrem Zertifikat nach Hause zu gehen. Diese Methoden dienen dazu, zur Einfachheit Ihres eigenen Lebens zurückzukehren. Reis zählen ist eine andere Sache. Auch mit Reiszählen kann man leben. Wie zählt man sechs Stunden lang Reis? Das ist unglaublich, was Ihre Psyche durchmacht. Sie erfahren die ganze Palette, von Langweile bis Ärger und kompletter Enttäuschung, dass sich der Reis nicht zählen ließ. Und dann dieser unglaubliche innere Frieden, den Sie fühlen, wenn die erfüllende Arbeit beendet ist – oder ähnlich ist das auch beim Zählen von Sandkörnern in der Wüste.

Mit meiner Methode erfahren Sie Dinge, vor denen Sie sich fürchten. Dinge, die Sie nicht kennen. Sie begeben sich auf neues Territorium, wo niemand vorher war. Dazu gehört auch das Scheitern. Ich denke, Scheitern ist wichtig. Wenn Sie experimentieren, können Sie auch scheitern. Wenn Sie sich nicht trauen, können Sie auch nicht scheitern. Sie wiederholen sich letztlich immer und immer wieder. Ich denke, die Menschheit muss sich genau jetzt ändern. Die einzige nötige Veränderung ist die auf persönlicher Ebene. Sie müssen die Veränderung selbst vornehmen. Denn der einzige Weg, das Bewusstsein zu ändern, und die Welt um uns zu verändern, ist, bei sich selbst anzufangen. Es ist so leicht, zu kritisieren, was anders ist, was sich geändert hat, und nicht richtig ist. Korrupte Regierungen und Hunger in der Welt. Und da sind die Kriege, das Töten. Was können wir aber auf persönlicher Ebene tun, wie können wir einen Beitrag leisten? Sehen Sie Ihren Nachbarn oder ihre Nachbarin an, den oder die Sie nicht kennen. Sehen Sie ihm oder ihr ganze zwei Minuten in die Augen, von jetzt. Ich habe nur um zwei Minuten Ihrer Zeit gefragt. Das ist nicht viel. Atmen Sie langsam, blinzeln Sie nicht und seien Sie unbefangen. Entspannen Sie sich. Sehen Sie einfach einem völlig Fremden in die Augen.

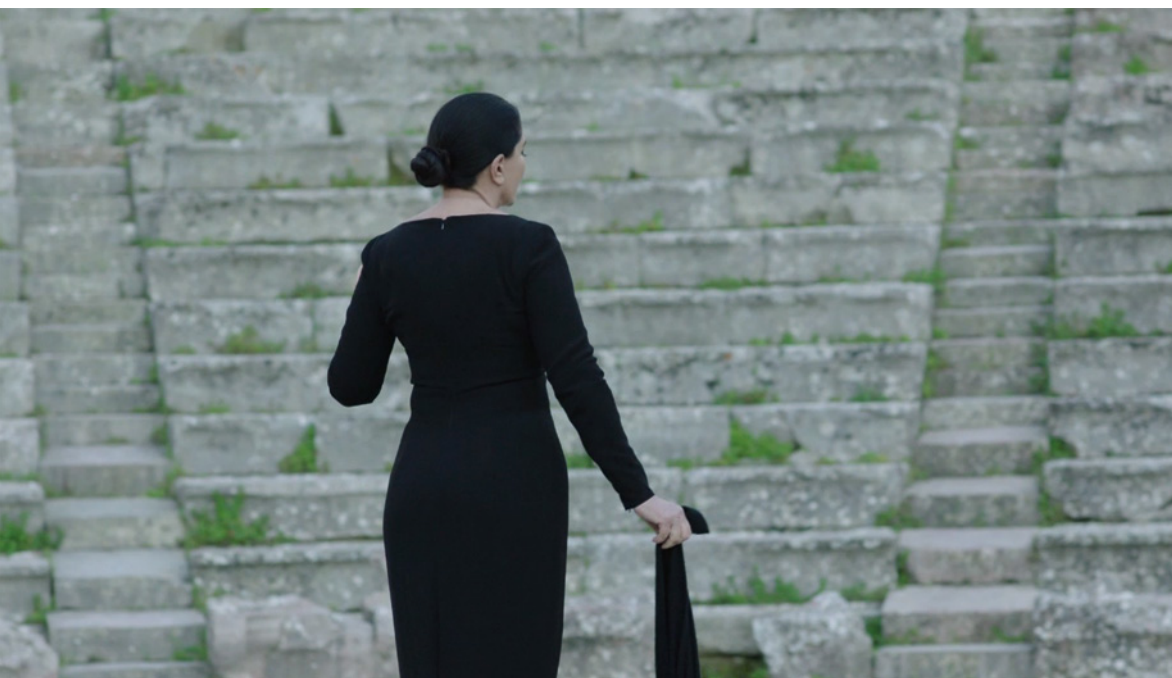
**Jedes Mal,
wenn ich Angst
vor etwas
habe, weiß ich,
dass es etwas
Wichtiges ist.**

















**Ich verwende
meinen Körper
als Instrument,
als Objekt.**



Maria Callas in der Titelpartie von Luigi Cherubinis MEDEA an der Mailänder Scala, 1953



Marina Abramović bei den 69. Filmfestspielen von Venedig, 2012

Biografien

Marina Abramović

Marina Abramović, geboren in Belgrad, ist seit den 1970er-Jahren Pionierin auf dem Feld der Performance-Kunst. In ihren Werken ist ihr Körper sowohl Gegenstand als auch Medium. Ihre Performances wurden u.a. aufgeführt im Centre Georges Pompidou in Paris, der Neuen Nationalgalerie in Berlin, dem Museum of Modern Art New York, dem Guggenheim Museum und bei der Documenta. Sie erhielt zahlreiche Auszeichnungen, darunter für ihr Werk „Balkan Baroque“ den Goldenen Löwen als beste Künstlerin der 47. Biennale di Venezia. Ihre Retrospektive „The Cleaner“ war von 2017 bis Januar 2020 in zahlreichen europäischen Metropolen zu sehen. Am Opera Ballet Vlaanderen in Antwerpen gestaltete sie Bühne und Konzept für PELLÉAS ET MÉLISANDE. Ihr Opernprojekt 7 DEATHS OF MARIA CALLAS feierte 2020 Uraufführung an der Bayerischen Staatsoper und lief seitdem an der Opéra National de Paris und der Griechischen Nationaloper.

Yoel Gamzou

Yoel Gamzou studierte bei Winston Dan Vogel und Carlo Maria Giulini. Im Alter von 19 Jahren wurde er beim Gustav Mahler-Dirigierwettbewerb der Bamberger Symphoniker mit dem Sonderpreis ausgezeichnet. 2006 gründete er das International Mahler Orchestra [IMO], das mit dem Princess Margriet Award der Europäischen Kulturstiftung ausgezeichnet wurde. 2010 veröffentlichte er eine eigene Version der unvollendeten 10. Sinfonie Gustav Mahlers beim Schott Musikverlag, die er mit dem IMO erfolgreich zur Aufführung brachte. 2012 bis 2015 war er 1. Kapellmeister und Stellvertretender Generalmusikdirektor am Staatstheater. Seine Arbeit als Gastdirigent führte ihn zu den Bamberger Symphonikern, dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin, dem Belgrad Philharmonic Orchestra, dem Frankfurter Museumsorchester, der Deutschen Radio Philharmonie, den Hamburgern Symphonikern, den Stuttgarter Philharmonikern, dem Mozarteum Orchester Salzburg, dem Sinfonieorchester St. Gallen, dem Saarländischen Staatsorchester, der Szczecin Philharmonic, der Malaysian Philharmonic und der Israel Philharmonic. Yoel Gamzou wurde mehrfach ausgezeichnet, so mit dem Berenberg Kulturpreis und dem deutschen Musikpreis Echo Klassik 2017 in der Kategorie Nachwuchskünstler. Seit der

Spielzeit 2017/18 ist Yoel Gamzou Generalmusikdirektor am Theater Bremen. Sein Debüt an der Deutschen Oper Berlin gab er 2019 mit TOSCA. 2020 dirigierte er die Uraufführung von 7 DEATHS OF MARIA CALLAS.

Marko Nikodijević

Marko Nikodijević, geboren in Subotica/Serbien, studierte Komposition in Belgrad. Es folgte ein Kompositionsaufbaustudium an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Stuttgart. Ausgezeichnet wurden seine Kompositionen u. a. vom International Young Composers Meeting in Apeldoorn, der Gaudeamus Music Week Amsterdam und der 3. Brandenburger Biennale. 2013 erhielt er einen Förderpreis der Ernst von Siemens Musikstiftung und ein Jahr später wurde er mit dem Deutschen Musikautorenpreis in der Kategorie Nachwuchsförderung ausgezeichnet. Kurse in Physik und nicht linearer Mathematik, die er in Belgrad belegte, beeinflussten auch sein Komponieren. Algorithmen, Fraktale und die Anwendung der Chaostheorie dienen ihm als kreative Methoden, in jüngster Zeit wandte er sich dem DJing und der Techno-Ästhetik zu. Seine Kammeroper VIVIER wurde 2014 bei der Münchner Biennale uraufgeführt.

Petter Skavlan

Petter Skavlan wurde in Oslo geboren und studierte Sozialwirtschaft in London. Er arbeitete als Theaterregisseur am norwegischen Nationaltheater in Oslo, bevor er anfangs als Drehbuchautor für Film und Fernsehen zu arbeiten. Er schrieb u. a. das Drehbuch für den Film „Kon-Tiki“, der 2013 für einen Oscar und für einen Golden Globe nominiert war, sowie für „The 12th Man – Kampf ums Überleben“ [2017] und „Domino – A Story of Revenge“ [2019]. Seit zwanzig Jahren ist er außerdem als Autor für das jährliche Friedensnobelpreis-Konzert in Oslo verantwortlich. Mit der Performance-Künstlerin Marina Abramović verbindet ihn eine mehrfache künstlerische Zusammenarbeit. Für das Opernprojekt 7 DEATHS OF MARIA CALLAS an der Bayerischen Staatsoper haben Marina Abramović und er das Konzept entworfen, die Drehbücher für die Filme und die von den Darstellern rezipierten Texte geschrieben.

Marco Brambilla

Marco Brambilla ist als Künstler und Filmregisseur bekannt für seine Neukontextualisierungen populärer Bilder sowie für seine digitalen Bildgebungstechnologien im Bereich Videoinstallation. Seine Arbeiten wurden international ausgestellt und befinden sich in den Sammlungen des Museum of Modern Art, des Guggenheim Museum in New York, des San Francisco Museum of Modern Art, der Corcoran Gallery of Art in Washington D. C. und der ARCO Foundation in Madrid. Ausstellungen veranstaltete er im New Museum in New York, im Santa Monica Museum of Art, bei der Seoul Biennale in Korea, im Broad Art Museum, beim Borusan Contemporary in Istanbul, sowie in der Kunsthalle Bern. Mit Creative Time und dem Art Production Fund in New York arbeitete er zusammen für Kunstinstallationen im öffentlichen Raum, wie Nude Descending Staircase No.3 [2019], das während der Frieze New York im Oculus,

der U-Bahnstation am World Trade Center, präsentiert wurde. Brambilla wurde mit den Preisen der Tiffany Comfort Foundation und der Tiffany Colbert Foundation ausgezeichnet. Seine Arbeiten wurden bei den Filmfestspielen von Venedig, beim Sundance Film Festival und in der Fondation Beyeler in Basel ausgestellt.

Nabil Elderkin

Nabil Elderkin, aufgewachsen in Australien, ist ein iranisch-amerikanischer Filmregisseur und Fotograf. Er dreht Musikvideos für Musiker wie Kanye West und John Legend sowie Bands wie The Black Eyed Peas, Arctic Monkeys, Antony and the Johnsons, Bon Iver und Alt-J. Seine Werbespots wurden u. a. beim amerikanischen Superbowl gezeigt und ein Fotoprojekt in der Demokratischen Republik Kongo war im Hauptquartier der UN in New York zu sehen. Als Dokumentarfilmer beschäftigte er sich u. a. mit der Ugandischen Breakdanceszene. Aktuell lebt und arbeitet er in Los Angeles.

Benedikt Stampfli

Benedikt Stampfli, geboren in Bern, studierte Musik- und Theaterwissenschaften an den Universitäten in Bern, Freiburg, Mainz und München. Im Sommer 2013 schloss er den Master-Studiengang Dramaturgie an der Theaterakademie August Everding mit einer Arbeit über den RING DES NIBELUNGEN erfolgreich ab. Von 2013 bis 2021 war Benedikt Stampfli Dramaturg an der Bayerischen Staatsoper. Dort hat er u. a. auch Veranstaltungen moderiert und sich stark für das Kinder und Jugend Programm engagiert. Er war von 2015 bis 2020 Jurymitglied des Klaus Zehelein-Preises. Zudem war er Dozent an der Münchner Volkshochschule und hält regelmäßig Vorträge. Seit 2021 arbeitet er als künstlerischer Produktionsleiter für ein Opernprojekt der Dresdner Musikfestspiele. Ab der Spielzeit 2022/23 ist er als Dramaturg an der Semperoper engagiert.

Mané Galoyan

Die armenische Sopranistin Mané Galoyan absolvierte ihre Ausbildung am Houston Grand Opera Studio und am Staatlichen Komitas-Konservatorium Jerewan, wo sie im Jahr 2013 mit dem President of the Republic of Armenia Youth Prize geehrt wurde. Auch war sie Mitglied der HGO Young Artist Vocal Academy 2013. An der Houston Grand Opera gab sie in der Saison 2015/16 ihr Debüt als Küchenjunge in RUSALKA und war dort auch als Margaret Hughes in der Uraufführung von Carlisle Floyds PRINCE OF PLAYERS, als Waldvogel in SIEGFRIED und als Lucy Goodman in der Uraufführung von Stephanie Fleischmanns AFTER THE STORM zu erleben. In der gleichen Saison gab sie ebenfalls ihr Debüt an der Wolf Trap Opera als Smorfiosa in Florian Leopold Gassmanns L'OPERA SERIA. Es folgten Adina an der Houston Grand Opera und Mahlers 4. Sinfonie mit dem San Antonio Symphony. In der Saison 2017/18 war sie Mitglied des Houston Grand Opera Studio und gab dort die Vertraute in ELEKTRA sowie Violetta in LA TRAVIATA, die sie auch im Rahmen des Glyndebourne Festival on tour verkörperte. Des Weiteren sang sie Prilepa/Chlöe in PIQUE DAME an der Metropolitan Opera, Gilda in RIGOLETTO an der Houston Grand Opera, der

Kentucky Opera und der Wolf Trap Opera, Contessa Almaviva in LE NOZZE DI FIGARO an der Hawaii Opera, Giannetta in L'ELISIR D'AMORE beim Festival in Glyndebourne. Auf dem Konzertpodium gab sie Rachmaninows „Die Glocken“ unter Leitung von James Gaffigan mit dem Dallas Symphony sowie unter Andrés Orozco-Estrada mit dem Houston Symphony. Mahlers 2. Sinfonie sang sie beim Aspen Music Festival. Liederabende führten sie ans Balliol College at Oxford University, zur Opera America Emerging Artists Recital series in New York und ins Museum of Fine Arts in Houston. Sie ist Preisträgerin u. a. des 27th Eleanor McCollum Competition, der XV. International Tchaikovsky Competition, der 6th International Vocal Competition China in Ningbo, der 2017 Dallas Opera Guild Vocal Competition, der 2014 Hans Gabor Belvedere Competition und der Bibigul Tulegenova International Singing Competition in Kasachstan.

Diana Gougline

Diana Gougline studierte an der Haute Ecole de Musique de Genève, Schweiz. Sie erhielt u. a. den MARIA CALLAS Tribute Prize, den 1. Preis beim Concorso Internazionale per Cantanti Lirici „Città di Alcamo“ 2018 und den Grand Concours de la „Pierre d'Or“ 2007 in der Schweiz. Von 2011 bis 2015 war Diana Gougline Solistin in Residence an der Chapelle Musicale Reine Elisabeth unter der Leitung von José Van Dam in Belgien. Dort erhielt sie u. a. Impulse von Helmut Deutsch, Ian Bostridge, Julius Drake, Helen Donath, Inga Kalna, Tom Krause, June Anderson, Luca Scarlini, Anita Garanca und Olga Pasychnik und Luca Scarlini teil. Zudem sang sie den Trommler in Viktor Ullmanns DER KAISER VON ATLANTIS, Gabriel Schutz in Weigmanns DER KLARINETTENMACHER, Sylva Varesco in Emmerich Kalmans DIE CSÀRDÀSFÜRSTIN, Gretel in Humperdincks HÄNSEL UND GRETEL, Micaëla in CARMEN beim Festival von Ganizate und Une bergère in Rameaus NAÏS unter der Leitung von Christophe Rousset anlässlich des Britten-Pears Centenary beim Aldeburgh Festival in Snape Maltings, England. Zu ihrem Liedrepertoire zählen die „Vier letzten Lieder“ von Strauss, Mahlers „Rückert Lieder, die „Poèmes pour Mi“ von Messiaen, „Shéhérazade“ von Ravel, „The Poet's Echo“ von Britten, „La Dame de Monte-Carlo“ von Poulenc. An der Opera Sofia feierte sie großen Erfolg in der Titelrolle von ELEKTRA. Es folgten in der Spielzeit 2021/22 ebenda Tatyana in EUGEN ONEGIN und Elsa in LOHENGRIN an der Bukarester National Oper.

Valeriia Savinskaia

Die russische Sopranistin Valeriia Savinskaia wurde in Moskau geboren. Nach dem Abschluss ihres Diplomstudiums am Moskauer Konservatorium wurde sie Mitglied der Opernklasse an der Musik- und Kunst-Privatuniversität der Stadt Wien. 2019 gewann sie den 38. Belvedere-Gesangswettbewerb. Ein Engagement führte sie zunächst an die Wiener Staatsoper. Sie trat auch als Gast auf den Bühnen der Salzburger Festspiele und des Grand Théâtre de Genève auf. Seit 2020 ist sie an der Deutschen Oper Berlin als Walter-Sandvoss-Stipendiatin Teil des Ensembles und dabei zu hören u. a. als Pamina in DIE ZAUBERFLÖTE, Priesterin in AIDA, Micaëla in CARMEN, 5. Magd in ELEKTRA, Hirt in TANNHÄUSER, Das Echo der Rätselstimmung in ANTIKRIST.

Antonia Ahyoung Kim

Antonia Ahyoung Kim Yonsei, geboren in Südkorea, studierte an der Universität in Seoul und der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover. Sie wurde ausgezeichnet mit dem 1. Preis des 20. Maritim Musikpreises 2019, dem Sonderpreis Concorso Internazionale per Cantanti Lirico Citta di Alcamo, dem 1. Preis sowie Orchester-Preis beim Internationalen Gesangswettbewerb Immling, dem 2. Preis des Daegu International Opera Award in Süd-Korea, dem Debüt Preis der Deutschen Oper Berlin, dem Debut Prize des Daegu Opera House, dem 3. Preis bei der Pustina International Vocal Competition sowie den 1. Preis des V. Międzynarodowego Konkursu Wokalnego im. Jana Kiepury in Polen. 2017 wirkte Antonia Ahyoung Kim im Gewandhaus Leipzig in einem Akademischen Konzert mit. Bühnenerfahrungen sammelte die Sopranistin als Violetta aus Verdis LA TRAVIATA an der Kammeroper Halle. Im September 2020 gab sie ihr Debüt an der Deutschen Oper Berlin als Ortlinde in Wagners DIE WALKÜRE und seit Dezember 2021 bereichert sie als Stipendiatin des Förderkreises der Deutschen Oper Berlin das Ensemble.

Irene Roberts

Die amerikanische Mezzosopranistin Irene Roberts studierte an der University of the Pacific sowie am Cleveland Institute of Music und ist Absolventin des Young Artist Program der Palm Beach Opera. Sie gewann den 2. Preis in der Advanced Division beim 41. Gesangswettbewerb der Palm Beach Opera und war Finalistin für den Richard Tucker Career Grant 2014. Seit 2015 ist sie Ensemblemitglied an der Deutschen Oper Berlin, wo sie u. a. zu sehen war in der Titelrolle von CARMEN, als Marguerite in LA DAMNATION DE FAUST, Nicklausse in LES CONTES D'HOFFMANN, Fenena in NABUCCO und Dulcinée in DON QUICHOTTE. An der Niederländischen Nationaloper debütierte sie als Nicklausse, am Teatro la Fenice in Venedig als Amneris in AIDA, beim Macerata Opera Festival als Carmen und am Stadttheater Klagenfurt als Venus in TÄNNHAUSER. Sie pflegt eine enge Beziehung zur San Francisco Opera, wo sie 2013 ihr Debüt als Nicklausse gab. Seitdem kehrte sie in der Titelrolle von Calixto Bietos US-Debütproduktion von CARMEN und in der Weltpremiere von Bright Shengs DREAM OF THE RED CHAMBER zurück. Zu den weiteren Engagements zählen LE NOZZE DI FIGARO und PARSIFAL an der Metropolitan Opera, DON GIOVANNI, MADAMA BUTTERFLY, LES CONTES D'HOFFMANN und ARIADNE AUF NAXOS an der Palm Beach Opera, L'ITALIANA IN ALGERI an der Lyric Opera of Kansas City, Marschners DER VAMPYR an der New Orleans Opera, IL BARBIERE DI SIVIGLIA an der Atlanta Opera und Marguerite an der Lyric Opera Baltimore. Auf der Konzertbühne ging Roberts im Mai 2017 auf eine Fünf-Städte-Tournee durch Frankreich mit dem Orchestre national d'Île-de-France als Solistin für Rossinis „Stabat Mater“ unter der Leitung von Enrique Mazzola. 2016 debütierte sie in der Londoner Wigmore Hall bei einem Rezital mit dem Tenor Bryan Hymel und dem Pianisten Julius Drake. Des Weiteren sang sie an der Seite des Los Angeles Philharmonic unter Gustavo Dudamel und des New World Symphony Orchestra unter der Leitung von Joshua Gersen.

Adela Zaharia

Die Sopranistin Adela Zaharia studierte an der Musikakademie in Cluj-Napoca und wurde Mitglied des Opernstudios der Komischen Oper Berlin, der sie dann von 2012 bis 2014 als festes Ensemblemitglied angehörte. 2012 gewann sie den Internationalen Gesangswettbewerb Hariclea Darclee, im Sommer 2017 den renommierten Operalia Wettbewerb von Plácido Domingo in gleich zwei Kategorien. Gastengagements führten sie als Gilda in RIGOLETTO und Violetta Valery in LA TRAVIATA an die LA Opera Los Angeles, in der Titelrolle von LUCIA DI LAMMERMOOR an die Bayrische Staatsoper München, als Angelica in ORLANDO PALADINO zu den Münchner Opernfestspielen, sowie als Pamina in DIE ZAUBERFLÖTE an die Komische Oper Berlin. Bei den BBC Proms debütierte sie in Iain Bells AURORA. Seit der Spielzeit 2015/16 ist sie Ensemblemitglied der Deutschen Oper am Rhein. Dort sang sie u. a. Lucia, Pamina, Donna Anna in DON GIOVANNI, Konstanze in DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL, Violetta Valery in LA TRAVIATA, Gilda in RIGOLETTO und die Titelrolle in MARIA STUARDA. In der Saison 2019/20 debütierte sie als Elvira in I PURITANI und ist erneut als Violetta Valery zu erleben. 2020 gab sie Lucia Ashton in der Welturaufführung des Opernprojekts 7 DEATHS OF MARIA CALLAS von Marina Abramović an der Bayrischen Staatsoper München.

Flurina Stucki

Die Schweizer Sopranistin Flurina Stucki studierte in Basel in der Klasse von Isolde Siebert und an der Hochschule für Musik Karlsruhe bei Prof. Christiane Libor und Stephan Klemm. Sie ist Stipendiatin der Friedl Wald Stiftung 2014 und der Hilde-Zadek-Stiftung 2018. In der Spielzeit 18/19 war sie als Stipendiatin an der Deutschen Oper Berlin engagiert, seit der Spielzeit 19/20 ist sie Mitglied des Ensembles. Zu erleben war sie hier als Erste Dame in DIE ZAUBERFLÖTE, Donna Anna in Mozarts DON GIOVANNI, 1. Zofe in Zemlinskys DER ZWERG, Clori in der Uraufführung von Zad Moultakas DELIRIO. Im Februar 2020 debütierte sie als Konstanze in DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL. In der Parkdeck-Adaption von DAS RHEINGOLD sang sie Freia und im neuen RING-Zyklus der Deutschen Oper verkörpert sie Helmwig in WALKÜRE. Im Frühling 2021 gastierte sie als Christine Storch am Theater Basel in einer Neuinszenierung von Herbert Fritsch. Im Konzert sang sie mit dem Sinfonieorchester Basel Richard Strauss' „Vier letzte Lieder“ und mit dem Berliner Ärzte-Orchester Verdis „Messa da Requiem“ unter dem Dirigat von Kevin McCutcheon in der Philharmonie Berlin. Ihre sängerische Ausbildung prägten Persönlichkeiten wie Margreet Honig, Julia Varady, Dorothee Labusch, Jan Schultsz, Paul Suits, Paul Triepels sowie Regina Heer und Frank Hilbrich sowie Meisterkurse bei Hartmut Höll, KS Brigitte Fassbänder, Stefan Herheim, Roger Vignoles, François LeRoux und Thomas Hampson.

Abstract

Giuseppe Verdi [1813–1901]

Violetta' aria from LA TRAVIATA, Act III: "Addio, del passato"

Violetta dies of tuberculosis.

I am a flickering flame on a lone candle. Exposed to the elements: To wind and rain, to love and hate — to sickness and health. The flame can warm me or burn me. It can light my way or be my guide. But when it goes out, it cannot be relit. It goes out forever.

Giacomo Puccini [1858–1924]

Tosca' aria from TOSCA, Act II: "Vissi d'arte"

Tosca plunges into the depths.

It is not dangerous to jump. It is not dangerous to fall. The rush of air, of blood through the lungs. Suspended, yet falling. Space. You have time to feel, time to love. Forever. No, it is not dangerous to fall. It is when you land it gets dangerous.

Giuseppe Verdi

Desdemona' aria from OTELLO, Act IV: "Ave Maria"

Desdemona is strangled by Otello.

There is an intuition, a premonition, a sense, a suspicion, a dread and a forewarning. Desdemona knew. She dressed in her marriage gown and prayed. When Otello came, she was ready.

Giacomo Puccini

Cio-Cio-San' aria from MADAMA BUTTERFLY, Act II: "Un bel di, vedremo"

Cio-Cio-San commits suicide.

In science, butterfly was the name given to an effect, in which small causes lead to unpredictable consequences. In superstition, the butterfly is your beloved coming to see you. In mythology, the butterfly is a human soul; whether it be living, dying, or already dead ...

Georges Bizet [1838–1875]

Carmen' aria [habanera] from CARMEN, Act I: "L'amour est un oiseau rebelle"

Carmen is stabbed by Don José.

Her fearlessness fascinates me. Her love of freedom mirrors mine. Her smoldering sexuality empowers her. She knows what she wants and takes it. Love guides her heart. Her beauty and her body are hers and hers alone. She will not be owned. She is her own.

Gaetano Donizetti [1797–1848]

Lucia' aria from LUCIA DI LAMMERMOOR, Act III: "Il dolce suono"

Lucia dies of madness.

When the universe conspires against you; trampling on your heart, crushing your soul and invading your brain, you go mad. And when you go mad, you are no longer responsible. Not for yourself. Not for those around you. Love becomes hate, hate becomes love, and death becomes the ultimate release.

Vincenzo Bellini [1801–1835]

Norma' aria from NORMA, Act I: "Casta Diva"

Norma goes into the fire.

You walk towards the pyre. The first steps are warm, then they become hot, only to become scorching. Your skin crawls, your eyes water, your hair is singed. Walk. Your skin goes red before it blisters. But you keep on walking. The smell of burning flesh. Your skin turns black. Blindness. Hair on fire. Singed lungs. Yet you walk on — each step requiring otherworldly effort. Just before the fire engulfs you — you realize you are not alone! Then that last step into the furnace. United in flames.

Maria Callas dies from a broken heart.

Marina Abramović enters Maria Callas's bedroom in Avenue Georges-Mandel No. 36 in Paris, in which the singer died on September 16th, 1977, at the age of 53. But is Maria Callas really dead, or does she still exist, oscillating between life and death? Marina Abramović slips into Maria Callas's bygone life, to which she exposes herself unconditionally. She sits in her bed and looks at photographs, watches herself in the mirror, opens the window and inhales the air of Paris, until one last time the voice of Maria Callas resounds.

Impressum

Copyright Stiftung Oper in Berlin

Deutsche Oper Berlin, Bismarckstraße 35, 10627 Berlin

Intendant: Dietmar Schwarz, Geschäftsführender Direktor: Thomas Fehrle; Spielzeit 2021/22;

Redaktion: Konstantin Parnian; Gestaltung: Uwe Langner, Jens Schittenhelm; Druck: trigger.medien GmbH

Textnachweise

Die Originalbeiträge für das Programmbuch der Bayerischen Staatsoper wurden bis auf wenige Anpassungen mit freundlicher Genehmigung der Autorinnen und der Redaktion übernommen. Darunter die Texte von Dr. Katrin Dillkofer [S. 4–5], Prof. Dr. Elisabeth Bronfen [S. 21–26] und Dr. Eva Huttenlauch [S. 31–34]. Das Gespräch von Benedikt Stampfli mit Marina Abramović [S. 7–13] hat Sören Sarbeck transkribiert und aus dem Englischen übersetzt. Der Verlauf [S. 2–3] stammt von Petter Skavlan und Benedikt Stampfli, die Übersetzung [S. 58–59] erfolgte durch Sören Sarbeck.

Weiteres Textmaterial:

S. 15–16: Ingeborg Bachmann, Werke, Band 4, S. 342 f., c R. Piper & Co. Verlag, München 1978, in: „Callas. Gesichter eines

Mediums. Mit einem Essay von Attila Csampa und einer Würdigung von Ingeborg Bachmann“, München 1993, S. 9–10.

S. 27–30: Marina Abramović, „An Artist's Life Manifesto“, 1997, Text Installation [oder Sound Installation] [c] Marina Abramović, Courtesy of the Marina Abramović Archives.

S. 36–39: Marina Abramović, TED Talk, „An Art Made of Trust, Vulnerability and Connection“, gehaltener Vortrag im März 2015 in Toronto [Übersetzung: Ina Brachmann; Lektorat: Christina Eberhart].

S. 51: Michy Piller, „Artist Marina Abramović: ‚The pain is only physical‘“, in: Haagse Post, 17. Juli 1976.

S. 103: Zitat aus: Interview mit Anna Novakov, in: Anna Novakov, „Veiled Histories: The Body, Place and Public Art“, 1997.

Bildnachweise

S. 6: Oscar Meyer; S. 41–45, 48: Photo by Io Paschou; S. 46–47: Marina Abramović, „Spirit House – Insomnia“, Performed for video, Amsterdam, 1997 [c] Marina Abramović Courtesy of the Marina Abramović Archives; S. 35, 50–51 : akg Images; S. 14: Archivbestand Deutsche Oper Berlin; S. 20 Maria Callas und Christa Ludwig bei der Aufzeichnung von NORMA in Mailand.

Marina Abramović

7 DEATHS OF MARIA CALLAS

Ein Opernprojekt von Marina Abramović

Mit Musik von Marko Nikodijević und Szenen aus Werken von Vincenzo Bellini, Georges Bizet, Gaetano Donizetti, Giacomo Puccini und Giuseppe Verdi

Premiere in der Deutschen Oper Berlin am 8. April 2022

Musikalische Leitung: Yoel Gamzou; Regie und Bühne: Marina Abramovic; Autoren: Marina Abramovic, Petter Skavlan; Filmregie: Nabil Elderkin; Kostüme: Riccardo Tisci; Licht: Urs Schönebaum, Benedikt Zehm; Spielleitung: Georgine Balk; Video Intermezzos: Marco Brambilla; Sounddesigner: Luka Kozlovacki; Konzeption Bühnenbild: Anna Schöttli; Dramaturgie: Benedikt Stampfli

Filmdarstellerin und Performerin: Marina Abramovic; Filmdarsteller: Willem Dafoe; Carmen: Irene Roberts; Flavia Tosca: Chiara Isotton; Desdemona: Valeriia Savinskaia; Lucia Ashton: Adela Zaharia; Norma: Flurina Stucki; Cio-Cio San: Antonia Ahyoung Kim; Violetta Valéry: Mané Galoyan

Chor und Orchester der Deutschen Oper Berlin

Koproduktion mit Bayerische Staatsoper, Maggio Musicale Fiorentino, Greek National Opera, Opéra national de Paris

Gefördert von Bernhard und Julia Frohwitter

Gefördert aus Mitteln des Hauptstadtkulturfonds

HAUPT
STADT
KULTUR
FONDS

