

# Nixon in China

John Adams





# Nixon in China

John Adams [\*1947]

Oper in drei Akten  
Libretto von Alice Goodman

Uraufführung am 22. Oktober 1987 an der Houston Grand Opera  
Premiere an der Deutschen Oper Berlin am 22. Juni 2024

DEUTSCHE OPER BERLIN

# Handlung

## 1. Akt

### **1. Szene**

Ein Flughafen außerhalb Pekings: An einem nebligen Februarmorgen 1972 landet die „Spirit of '76“ auf chinesischem Boden. Präsident Richard Nixon, seine Frau Pat und sein Sicherheitsberater Henry Kissinger werden von Premierminister Chou En-lai mit einer Militärparade empfangen. Es ist der erste Staatsbesuch eines amerikanischen Präsidenten in der Volksrepublik. Schon während der Begrüßung betont Nixon den Nachrichtenwert des diplomatischen Gipfeltreffens, das live übertragen wird und zur Prime Time über amerikanische Bildschirme flackert. Überraschend erfährt er, dass sein Termin mit Mao Tse-tung bereits am ersten Abend der Reise stattfinden soll.

### **2. Szene**

In Maos Studierzimmer in Peking treffen Nixon und Kissinger auf den Ersten Vorsitzenden, der von seinen drei Sekretärinnen und Chou En-lai begleitet wird. Versuche der Amerikaner, das Gespräch aufbrisante politische Fragen wie Vietnam oder Taiwan zu lenken, scheitern. Mao will sich als Philosoph verstanden wissen und lehnt jegliche Stellungnahme zu Tagespolitik ab. Nixon hat sichtlich Mühe, Maos eigenwilliger und mitunter paradoxer Gedankenführung zu folgen.

### **3. Szene**

Am Abend findet in der Großen Halle des Volkes ein Festbankett zu Ehren der amerikanischen Gäste statt. In einem von „Gambei“-Rufen der Festgesellschaft bekraftigten Toast beschwört Chou En-lai das Bild einer globalen Verbrüderung durch die frisch geknüpften Bande der amerikanisch-chinesischen Freundschaft. In seiner Erwiderung verbindet Nixon den Dank an die Gastgeber mit einem Lobpreis der Satelliten-Kommunikationstechnik und röhmt die Errungenschaften der elektronisch vernetzen Welt. Unter „Cheers“-Rufen prosteten sich die Festgäste zu.

## 2. Akt

### 1. Szene

Am Morgen des nächsten Tages absolviert Pat Nixon ihr Sightseeing-Programm in Peking. Begleitet von einem Tross Journalist\*innen besucht sie eine Schule, ein Krankenhaus und eine Schweinezucht. Ein in einer Fabrik hergestellter Miniatur-Elefant weckt ihr besonderes Entzücken, ist er doch das Symbol der republikanischen Partei. Das Staunen über die fremden Eindrücke mischt sich mit privaten Erinnerungen an ihre eigene Herkunft. Beim Besuch des Sommerpalastes gibt sich die First Lady der utopischen Vision eines weltumspannenden Friedens und Wohlstands aller Menschen hin.

### 2. Szene

Abends besucht die amerikanische Delegation in Begleitung von Chou En-lai eine Aufführung der kulturrevolutionären Modelloper „Das rote Frauenbataillon“ von Maos Frau, Chiang Ch'ing. Das Propagandastück handelt vom Bauernmädchen Ching-hua, das sich aus den Fängen eines sadistischen Großgrundbesitzers befreit und aus diesem Kampf als strahlende Heldenin der Kulturrevolution hervorgeht. Realität und Fiktion verschwimmen: Henry Kissinger übernimmt die Rolle des brutalen Gutsverwalters und auch die Nixons werden nach und nach Teil der Handlung. Ein gewaltiger Tropensturm zieht herauf. Schließlich tritt Chiang Ch'ing ins Rampenlicht und röhmt sich mit ihrer Fähigkeit, die Kultur zu kontrollieren und die Menschen zu beherrschen.

## 3. Akt

Am letzten Tag des Staatsbesuchs senkt sich der Nebel des Vergessens über die Beteiligten. Die Euphorie ist einer Ernüchterung gewichen. Endzeitstimmung. Die Protagonisten verlieren sich in privaten Gedanken und Erinnerungen: Nixon denkt an seine Zeit als Soldat im Südpazifikkrieg zurück, Mao entsinnt sich seiner idealistischen Jugend. Henry Kissinger verabschiedet sich unter dem Vorwand, auf die Toilette zu müssen. Chou En-lai versinkt in Grübeleien: Wie viel von dem, was wir getan haben, war gut?

# NIXON IN CHINA – die (große) amerikanische Oper des 20. Jahrhunderts?

Wolfgang Rathert

## Trauma und Problem

„This just might be the great American opera of the 20th Century“ – „Gerade dieses Werk könnte die große amerikanische Oper des 20. Jahrhunderts sein“: Trotz des Konjunktivs ist die Emphase des Satzes nicht zu überhören, mit der Brian C. Thompson 2008 seine Rezension der zweiten Gesamteinspielung von John Adams' Oper NIXON IN CHINA unter der Leitung von Marin Alsop beschloss. Sprach der Kritiker mutig das aus, was er für den Konsens des Publikums hielt, oder verstieg er sich (aus welchen Gründen auch immer) zu einer übertriebenen Eloge? Sicherlich ist es absurd, darüber zu spekulieren, ob es sich hier um „die“ große US-amerikanische Oper des 20. Jahrhunderts handeln könne: Denn Kunst ist kein sportlicher Wettkampf, dessen Ergebnisse zum Abschluss auf einem Sieger-Treppchen gekürt werden. Freilich wird der Erfolg einer Produktion im fast ausschließlich privatwirtschaftlich betriebenen, also keine staatlichen Subventionen kennenden US-amerikanischen Musikleben an Aufführungszahlen und Einnahmen gemessen. NIXON IN CHINA, Adams' Debüt als Opernkomponist im Jahr 1987, wurde nach anfänglich gemischten Reaktionen eine sehr erfolgreiche Oper und ist bis heute die am häufigsten aufgeführte unter seinen mittlerweile sieben Werken für das Musiktheater, deren vorläufiger Abschluss die 2022 vorgestellte Vertonung von Shakespeares gleichnamigem Drama ANTONY AND CLEOPATRA bildet. Thompsons Bemerkung zielte gewiss nicht auf den kommerziellen Aspekt, auch wenn die Geschichte der Oper in den Vereinigten Staaten davon nicht getrennt werden kann. Eher schimmert in dem Satz noch der Rest eines Traumas durch, das Komponisten wie Musikautoren der USA seit den Anfängen ihrer nationalen Musikgeschichte plagt und von Leonard Bernstein zu einer Schicksalsfrage erhoben wurde: nämlich die Verwirklichung des Wunsches, eine amerikanische Oper zu schreiben, die auf Augen- bzw. Ohrenhöhe mit den europäischen Mutter- und Musterwerken steht.

## Aufstieg und Glanz

Aus dem 19. Jahrhundert existiert keine in den USA entstandene Oper, die Eingang in das Repertoire der Opernhäuser gefunden hat. Erst 1910, drei Jahrzehnte nach ihrer Gründung, spielte die New Yorker Metropolitan Opera mit Frederic S. Converse's PIPE OF DESIRE das Werk eines amerikanischen Komponisten, kopierte es aber sicherheitshalber mit Leoncavallos veristischen PAGLIACCI. Zwei

Jahre später wurde mit Horatio Parkers MONA die erste abendfüllende amerikanische Oper an der Met uraufgeführt. Obgleich ihr Schöpfer (der auch der akademische Lehrer des von Adams verehrten Charles Ives war) einen konservativ-bildungsbürgerlichen Stil pflegte, war das Unternehmen ein Misserfolg. Schon der Gebrauch der englischen Sprache war ein Wagnis, ganz abgesehen von den spezifischen Soziolenken, in denen sich die multikulturelle Zusammensetzung der amerikanischen Gesellschaft hätte spiegeln können und müssen.

So dauerte es nochmals mehr als zwei Jahrzehnte, bis sich 1935 eine amerikanische Oper gegenüber dem europäischen Repertoire an amerikanischen Opernhäusern zu behaupten vermochte und später unter den Bedingungen des Kalten Kriegs zu einem Welterfolg wurde: Dies war George Gershwin's (von ihm selbst so bezeichnete) „folk opera“ PORGY AND BESS, die trotz oder vielleicht sogar aufgrund der Bedingung, dass sie bis heute nur von einem All-Black-Ensemble gesungen werden darf, zu einem Klassiker wurde. Gershwin war freilich zuvor als Musical-Komponist in einem Genre höchst erfolgreich, das am Broadway die eigentliche Alternative zur importierten europäischen Hochkultur der Met bot. Ihm gehört auch das bekannteste aller amerikanischen Musiktheaterwerke an, Leonard Bernsteins WEST SIDE STORY von 1956. Die Tatsache, dass der deutsche Emigrant Kurt Weill in den USA nicht weniger als acht große Musiktheaterwerke schrieb, die für Bernstein und andere amerikanische Komponisten modellhaft waren, ist dagegen bis heute weit weniger im Bewusstsein von Regisseuren und Opernhäusern.

In der zweiten Jahrhunderthälfte war es Philip Glass, dem als erster amerikanischer Komponist der internationale Durchbruch auf dem Feld des Musiktheaters mit seiner zwischen 1976 und 1984 entstandenen Opern-Trilogie EINSTEIN ON THE BEACH (in Zusammenarbeit mit Robert Wilson), SATYAGRAHA und AKNATHEN gelang. Ironischerweise erlebten alle drei Opern ihre Uraufführungen an europäischen Opernhäusern: Damit wurde der Dominanz des europäischen Musiktheaters im 20. Jahrhundert symbolisch zwar ausgerechnet auf dem Ursprungskontinent der Oper Einhalt geboten, doch gleichzeitig fiel dadurch ein Licht auf den nach wie vor unsicheren institutionellen Status der amerikanischen Oper in den USA. Die Aura, die Musiksprache und Bildkraft dieser Opern umgab und umgibt, ist untrennbar mit dem Aufstieg des musicalischen Minimalismus sowie des postdramatischen Theaters und Tanzes verbunden.

### **Post-Minimalismus und Post-Moderne**

Auch John Adams' musikalische Sozialisation erfuhr nach seiner vor allem von der amerikanischen Schönberg- und Strawinsky-Rezeption akademisch geprägten Ausbildung an der Harvard University und dem Umzug nach Kalifornien einen wesentlichen Impuls durch den Minimalismus. Zuvor hatte Adams in seiner Jugend alle Musik aufgesogen, die ihm auf Schallplatte, in Konzerten und in eigener Praxis begegnete: die klassisch-romantische Musik im Schulorchester, in dem er Klarinette spielte, die Populärmusik vom Jazz (Swing und Big Band) bis zu den Beatles und nicht zuletzt elektronische Musik. Im Gefolge der weltweiten Aufmerksamkeit, die Glass' und Steve Reichs Werke erfuhren, etablierte sich Adams zusammen mit dem englischen Komponisten und Dirigenten Michael Nyman spätestens 1985 mit dem Orchesterwerk „Harmonielehre“ als führender Vertreter des (amerikanischen) Post-Minimalismus. Zwei Jahre später folgte mit NIXON IN CHINA das erste Bühnenwerk; ihm war in Los Angeles in der Zusammenarbeit mit der Choreographin Lucinda Childs und dem Architekten Frank O. Gehry das Ballett AVAILABLE LIGHT (1983) vorangegangen, in dem Adams seine Affinität zum Musik- bzw. Tanztheater mit einer bemerkenswerten elektronischen Partitur unter Beweis gestellt hatte.

Aus der richtungsweisenden Bedeutung, die speziell SATYAGRAHA für ihn besaß, machte Adams kein Geheimnis. Souverän reflektierte er darin die besondere Situation von Komponisten in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die über alle bisherigen wie auch neuen Stile verfügen können. Begriff und Praxis des Post-Minimalismus sind damit Teil einer Post-Moderne, die sich seit den 1970er-Jahren zunächst auf dem Gebiet der Architektur und dann der anderen Künste in der westlichen Kultur Bahn brach. Sie polarisiert bis heute die Kulturtheorie: Für die einen plündert sie die Geschichte aus und vernichtet tradierte Maßstäbe, für die anderen vollzieht sie eine längst überfällige Demokratisierung der ästhetischen Sphäre. Da der Vorwurf der Epigonaltät bis hin zur Plagiierung nicht fern liegt, ist es daher notwendig, daran zu erinnern, dass das Wie und nicht das Was eines künstlerischen Konzepts über sein Gelingen entscheidet. In dieser Hinsicht ist Adams' Umgang mit prä-existenterem musikalischen Material höchst innovativ und virtuos und setzt den Weg eines schöpferischen Eklektizismus fort, den Ives und Bernstein beschritten hatten. Hinzu kommt, dass die Definition des „Americanism“ in der US-amerikanischen Musik zum Zeitpunkt der Komposition von *NIXON IN CHINA* großen Wandlungen bis hin zur strikten Zurückweisung dieses Ziels durch die Komponisten selbst unterworfen war. Der möglichst engen Annäherung an die europäische Oper folgte in den 1930er Jahren die ebenso illusorische wie ideologisch belastete Forderung nach einer nationalen, für alle Amerikaner gleich verständlichen Musiksprache, die nach dem Zweiten Weltkrieg von der Forderung nach kultureller Hegemonie der amerikanischen Musik abgelöst wurde.

Resümiert man die ideologischen Schlachten um die „wahre“ Identität und Aufgabe des amerikanischen Musiktheaters im 20. Jahrhundert, so überrascht es nicht, dass die Heterogenität der Musiksprache von *NIXON IN CHINA* heftige Diskussionen auslöste. War diese Vielfalt ein Signum des Amerikanischen und Triumph einer von Ives antizipierten und John Cage realisierten ästhetischen Demokratie oder handelte es sich um einen Sündenfall, der die ursprüngliche Strenge und Reinheit des Minimalismus mit Anleihen bei Hollywood, dem Musical wie auch dem europäischen Opern-Fundus von Mozart bis Wagner verwässerte? Bei der Kontroverse um die nachfolgende Oper *THE DEATH OF KLINGHOFFER* ging es dagegen explizit um deren politische Aussage, die Adams und seinen Mitstreitern Peter Sellars und Alice Goodman den Vorwurf des latenten Antisemitismus eintrug. Aufgrund der Vorlage dieser Oper, der Entführung des italienischen Kreuzfahrtschiffs ‚Achille Lauro‘ am 7. Oktober 1985 durch palästinensische Terroristen und die Ermordung der jüdisch-amerikanischen Geisel Leon Klinghoffer, besitzt diese Oper eine beklemmende Aktualität, doch dürfte im Moment kein Opernhaus eine Neu-Inszenierung wagen.

### **Zeitoper und zeitlose Oper**

Damit ist freilich nicht gesagt, dass *NIXON IN CHINA* bereits historisch abgesunken ist. Im Gegenteil lässt sich anhand der Oper das Bild, das wir von einer globalisierten Welt gewonnen haben, immer wieder überprüfen; die drei Schöpfer der Oper – außer Adams der ideenstiftende Regisseur Peter Sellars und die Librettistin Alice Goodman – werden immer wieder mit dem Vorwurf konfrontiert, ein allzu idealisiertes Bild der beiden Mächte USA und China und ihrer Repräsentanten gezeichnet zu haben. Eine so wohlfeile Kritik aus der Perspektive der Gegenwart sollte sich die zeit- und musikgeschichtlichen Voraussetzungen klar machen, unter denen diese beiden Opern wie auch *DOCTOR ATOMIC* (2005) entstanden. Allen drei Opern, die in der Summe wie Glass‘ Opern eine Trilogie oder – vielleicht noch adäquater – ein Triptychon ergeben, ist nicht nur die gemeinsame Verfasserschaft des Teams Adams/Goodman/Sellars gemeinsam. (Zwar kündigte Goodman die Zusammenarbeit bei *DOCTOR ATOMIC* wieder auf, doch verwendete Sellars,

der dann selber das Libretto schrieb, Material von ihr.) Entscheidend ist auch, dass ihnen aktuelle und brennende, im Prinzip die ganze Welt betreffende Stoffe zugrunde gelegt wurden.

Im Englischen gibt es dafür den ebenso pragmatischen wie leicht abschätzigen klingenden und von Adams abgelehnten Gattungsbegriff der „CNN Opera“. Er bezieht sich auf den gleichnamigen, 1980 in Atlanta in Betrieb gegangenen ersten reinen Nachrichtensender der Welt. Im Fall von *NIXON IN CHINA* stand am Anfang die zündende Idee des Regisseurs Sellars, seinen Autoren Adams und Goodman ein aktuelles Thema mit einer kaum zu überbietenden medialen Aufmerksamkeit vorzuschlagen, was bei dem Nixon-Gegner Adams zunächst auf Ablehnung stieß. Zudem steht dem Vorteil eines direkten und starken öffentlichen Echos auf eine solche Themenwahl der Nachteil einer kurzen künstlerischen Halbwertzeit gegenüber. Dieser Aspekt wurde schon von Kurt Weill artikuliert, der mit anderen jungen Komponisten in der Weimarer Republik sogenannte „Zeitopern“ schrieb, in denen alltägliche und banale Sujets in den Mittelpunkt rückten. Paul Hindemith und Marcellus Schiffer thematisierten in ihrer komischen Oper *NEUES VOM TAGE* (1929) die manipulative Macht der Medien über die menschlichen Gefühle auf sarkastische, fast schon zynisch zu nennende Weise. Auch in *NIXON IN CHINA* gibt es in der brillanten Ensembleszene (mit Chor) am Ende der ersten Szene des ersten Aktes eine ebenso bizarre wie humorvolle Persiflage, wenn Nixon hysterisch-stammelnd das Wort „News“ unentwegt wiederholt und sich an seinem medialen Ruhm berauscht, während der chinesische Ministerpräsident Chou En-lai vergebens versucht, sich überhaupt bemerkbar zu machen („News has a kind of mystery“).

Hindemith und Weill versuchten freilich, die Zeitoper zu nobilitieren, indem sie sich auf Mozart beriefen, der in seinen Opern das Alltägliche in das Universale, Allgemein-Menschliche überführt habe. Auch Adams (und noch glühender Nyman) kennt sich hier zu Mozart, indem er gleich zu Beginn einen ebenso beiläufigen wie unüberhörbaren Hinweis auf das Vorbild einschmuggelt. Nixons allererster Auftritt – seine Antwort auf die Frage Chous, ob sein Flug angenehm („smooth“) gewesen sei – enthält auf der als Melisma gestalteten Silbe „smoother“ ein nur leicht verändertes Zitat aus Figaros berühmter, an Cherubino gerichtete Arie „Non più andrai“ im ersten Akt von *LE NOZZE DI FIGARO*; es handelt sich bezeichnenderweise um jene Melodiephrase, mit der die Worte „Narcisetto, Adocino d'amor“ [kleiner Narziss und Adonis der Liebe] vertont werden. Die mit höchster Spannung erwartete Ankunft Nixons in Peking, die unmittelbare Gegenwart (ohne jede Vorgeschichte) auf die Bühne bringt, wird mit dem Mozart-Zitat musikgeschichtlich in die Vergangenheit katapultiert. Diese Verfremdung begegnet (mindestens) noch einmal, nun aber als Anspielung auf Wagner, wenn Adams den „Feuerzauber“ der *WALKÜRE* im zweiten Akt an jenem archimedischen Punkt heraufbeschwört, an dem Pat Nixon in die Handlung einschreiten wird.

### Politik und Mythos

Im Musical lockte der Alltagsbezug von Anfang an das Publikum in die Theater: Der Broadway war keine moralische Anstalt, sondern diente mit dem Instrument der satirischen Überzeichnung gesellschaftlicher und politischer Missstände der Unterhaltung. *NIXON IN CHINA* ist auch nicht das erste Werk des amerikanischen Musiktheaters über einen amerikanischen Präsidenten. 1931 erzielten der Bühnenautor George S. Kaufman (der später für die Marx Brothers Drehbücher verfasste), Ira Gershwin als Verfasser der Songtexte und sein Bruder George mit dem Musical *OF THEE I SING* einen enormen Erfolg; das Rezept der Handlung um den (Liebes-) Wahlkampf des fiktiven Präsidentschafts-Bewerbers Wintergreen folgte dem bewährten Muster der satirischen Operetten von Gilbert & Sullivan. Bereits im vom

selben Team ersonnenen Musical-Vorgänger STRIKE UP THE BAND (1927) geht es um Politik: Die USA erklärt der Schweiz den Krieg. Der dort erklingende „Yankee Doodle Rhythm“ findet sein spätes Echo in dem von Mao Tse-tung und seiner vierten Ehefrau Chiang Ch'ing getanzten und gesungenen Foxtrott „The Chairman Dances“, der in der von Adams noch vor der Premiere der Oper ausgekoppelten Orchesterfassung populär wurde. Es bleibt offen, ob Adams hier mit den Klischees des musikalischen Exotismus ironisch spielt oder sogar liebäugelt. Die musikalische Doppelbödigkeit entspricht zwar der Surrealität dieser Szene wie letztlich der gesamten Oper, verhindert jedoch zugleich ihre Einordnung in die Gattung der politischen Oper, die im 20. Jahrhundert durch Werke Hartmanns, Nonos oder Henzes so wichtige Beiträge erfuhr. Aber auch der Vergleich zu SATYAGRAHA fällt schwer: Konzipiert als Lehrstück über die Lebensgeschichte Gandhis und die Wirkkraft Tolstois, Martin Luther Kings und Tagores, durchzieht Glass' Musik von Beginn an ein feierlich-erhabener Tonfall, der eine klare politische und humanistische Botschaft des unerschütterlichen Glaubens an die Kraft der Wahrheit formuliert.

Zeitoper, Musical und auch viele Operetten könnten als „Anti“-Opern gelten, da sie die Vorherrschaft des Mythos destruieren, mit dem die Oper seit ihren Anfängen im 17. Jahrhundert untrennbar verbunden ist und die in Wagners Musikdramen ihren (vorläufigen) Höhepunkt gefunden hat. Eine solche Gegenbewegung zeigte sich bereits in der Fülle zeitkritischer Stoffe im Umkreis der Französischen Revolution. Daraus gingen mit Mozarts LE NOZZE DI FIGARO und Beethovens FIDELIO zwei der berühmtesten Werke der Operngeschichte hervor, denen in der Grand Opéra des 19. Jahrhunderts historische Sujets als getarnte Anspielungen auf die politische Situation der Gegenwart folgten, wenn man an Meyerbeers LES HUGUENOTS denkt. NIXON IN CHINA knüpft auch daran an, nun aber als spektakulärer Versuch, Aktualität und Mythos zusammenzubringen oder sogar -zwingen. Spektakulär ist bereits die Entscheidung, reale (und zum Zeitpunkt der Premiere der Oper mit Ausnahme Mao Tse-tungs und seiner Frau Chiang Ch'ing noch lebende) Personen des öffentlichen Lebens zu Bühnenfiguren zu machen. Die Wahl des 1987 bereits historischen Treffens Nixons mit Tse-tung bringt Weltgeschichte auf die Bühne und damit unweigerlich die mit beiden Großmächten assoziierten Mythen. Goodman und Adams relativieren die welt- und heroengeschichtliche Dimension aber, indem sie sich auf die vier Haupt-Akteure, die Paare Nixon und Tse-tung-Ch'ing, konzentrieren: Das Publikum kann nicht sicher sein, ob es Vertreter konkurrierender politischer Systeme oder Personen aus Fleisch und Blut vor sich hat. Diese Ambivalenz ist für das Funktionieren der Oper essentiell und wird von Adams und Goodman vielleicht am eindrucksvollsten an der Figur von Chou En-lai gezeigt, dem das Schlusswort der Oper überlassen wird. Unterkomplex und reduziert auf eine teils groteske, teils dämonische Buffo-Rolle erscheint dagegen das Porträt Henry Kissingers; als NIXON IN CHINA 2011 in der Metropolitan Opera gezeigt wurde, soll er seine Weigerung, eine Aufführung zu besuchen, mit den Worten begründet haben, dass sein Sinn für Humor hier an eine Grenze gestoßen sei.

### **Spiel und Wirklichkeit**

Im Zentrum der Oper steht daher ein „Spiel im Spiel“, für das André Gide 1893 den Begriff des *mis en abyme* geprägt hat, um die Künstlichkeit der Bühnensituation zu benennen, deren Aufhebung wenig später das epische und surreale Theater in Angriff nehmen sollten. Als Teil der Handlung ist eine – in der Houstoner Premiere von Mark Morris choreographierte – Ballett-Aufführung zu erleben, die zu Ehren des Ehepaars Nixon gegeben wird. Sie droht, außer Kontrolle zu geraten, als Pat Nixon Spiel und Wirklichkeit verwechselt und ihren Mann auffordert, die

als Gefangene gehaltene und misshandelte weibliche Ballerina-Heroine vor einem Schergen zu retten, der dem ebenfalls mitreisenden Außenminister Kissinger aus dem Gesicht geschnitten erscheint. Dieses Ballett bezieht sich auf ein reales Werk, die 1964 im Kollektiv entstandene Ballett-Oper DAS ROTE FRAUENBATAILLON, eine der acht von Chiang Ch'ing ausgewählten Modell-Opern, die das politische und ästhetische Ideal der Kulturrevolution repräsentieren sollten. Adams verweigert hier eine nachahmende, komplizenhafte Musik und konfrontiert stattdessen die reale Angst Pat Nixons mit der gespielten Brutalität der Binnen-Handlung. Zeitlich ungefähr in der Mitte der Oper stehend, ist diese Verschränkung zweier Handlungsebenen der dramatische und klangliche Höhepunkt der Oper. Er demonstriert auch exemplarisch Adams' Verfahren, Überlagerungen aller Art – harmonischer, rhythmischer und klanglich-instrumentaler Natur – unerschöpflich erfindungsreich einzusetzen. Daraus ergeben sich dichte Texturen, die auf verschiedenen Ebenen mit überraschenden „Ver-Rückungen“ und Störungen durchsetzt sind und darin die von Alice Goodman so kunstvoll in ihrem Libretto realisierte Absurdität des Geschehens widerspiegelt. Der rein instrumentale Beginn der Oper, der von einer aufsteigenden Kirchenton-Skala auf dem Ton A aus ausgeht und dann harmonisch wie rhythmisch Stillstand und Bewegung synthetisiert, braucht hinsichtlich seiner konstruktiven Raffinesse und klanglichen Suggestionskraft den Vergleich mit dem RHEINGOLD-Vorspiel nicht zu scheuen. Diametral entgegengesetzt ist der Schluss der Oper mit seinen ätherisch aufsteigenden Streicherskalen, die in ein klangliches Niemandsland führen und eine (kaum hörbare) Es-Dur-Sphäre als Schlussklang andeuten. Diese schwebend-melancholische Stimmung greift Pat Nixons Arie „This is prophetic“ aus dem zweiten Akt auf, die mit einem korrespondierenden Es-Moll-Klang einsetzt und zum emotionalen Zentrum der Oper wird. Adams' symbolischer und höchst differenzierter Gebrauch der Tonalität bewegt sich in einer Tradition, die von Wagner über Bartók, Berg oder Britten in die Postmoderne führt.

### **Erwartung und Enttäuschung**

NIXON IN CHINA erfüllt alle Erwartungen an eine traditionelle Oper und enttäuscht sie im selben Moment wieder. Der Musikwissenschaftler David Schwarz wies darauf hin, dass sich zwar alle klassischen Zutaten wie Arien, Duette, Ensembles, Chöre, instrumentale Zwischenspiele und sogar gelegentliche Tonmalerei identifizieren lassen, die Musik aber in dem unvorhersehbaren Wechsel von Stimmungen und Techniken kein eigentliches Ziel habe. Manchmal gebärdet sich das Orchester mit dunklen Farben wie in Wagners Musikdramen rauend und „wissend“, dann wieder aufgrund der Verwendung eines Saxophon-Quartetts und Keyboards naiv und frech. Der erste Akt besteht aus drei, der zweite aus zwei Szenen, der letzte nur noch aus einer Szene. Die Fokussierung ermöglicht Adams, sich ausgiebig der Gestaltung von Ensemble-Sätzen zu widmen. Stehen also doch die Protagonisten im Zentrum und zeigt uns die Musik, dass wir es auch hier immer mit Menschen zu tun haben, so fehlbar und monströs, so kleinbürgerlich und großenwahnsinnig sie auch auftreten mögen? Die stilistische Hybridität von NIXON IN CHINA, also die Fusionierung des Minimalismus mit dem Musical, der Operette, der Hollywood-Filmmusik in Verbindung mit freimütigen Anleihen aus der europäischen Operngeschichte, steht einer solchen individual-psychologischen Deutung jedoch ebenso entgegen wie die Weigerung, über die von ihr dargestellten politischen Geschehnisse und Akteure ein Urteil zu fällen. Dass die Schöpfer von NIXON IN CHINA diese Widersprüche weder auflösen konnten noch wollten, macht die Faszination dieser Oper ebenso aus wie ihr Appell, sich immer wieder kritisch mit ihr auseinanderzusetzen.



# Nixon in Wonderland

## Hauen und Stechen im Gespräch mit Carolin Müller-Dohle

Ihr steht als Kollektiv für eine eigenwillige und wilde Theatersprache, die die Grenzen zwischen Oper, Theater und Performance perforiert. Jetzt erarbeitet ihr NIXON IN CHINA – eine Oper, die ein sehr konkretes Ereignis der jüngeren Zeitgeschichte auf die Bühne bringt. Wie geht ihr als Hauen und Stechen mit diesem Stoff um?

**Julia Lwowski** Wir versuchen dieser Geschichte über zwei Giganten und ihre brutalen Machtspiele das Thema der Gemeinschaft entgegenzusetzen. Die Bildung einer Gemeinde und der Kontakt zum Publikum sind mitunter die größten Anliegen in unserer Arbeit als Hauen und Stechen. Das merkt man auch gleich bei unserer Inszenierung von NIXON: Die Bühne streckt sich wie eine rote Zunge über den Orchestergraben bis in den Zuschauerraum, die Kostüme haben einen spielerischen, erotischen Gestus. Wir suchen in der Regie immer wieder das epische Moment, das auch schon im Stück angelegt ist, um eine Dialektik zu erzeugen: Zwischen dem egomanisch-patriarchalen Gebaren der Hauptfiguren und dem gleichzeitigen Entstehen einer Gemeinschaft, in der man diesen Abend erlebt.

**Christina Schmitt** Zunächst war das Thema der Oper – dieses Aufeinandertreffen der beiden Supermächte – für uns ein riesiges Recherchefeld. Wir haben monatelang gelesen und Informationen gesammelt, um dem Stoff künstlerisch begegnen zu können und unsere eigene Sprache darin zu finden. Nach und nach haben wir die spielerische Lust an den Figuren entdeckt und einen Weg gefunden, diesem hochpolitischen Komplex mit einer riesigen Fantasie zu begegnen – und darin das Ganze auch größer und allgemeingültiger werden zu lassen als das konkrete historische Ereignis.

**Martin Mallon** Uns wurde mit der Zeit klar, dass man über die bereits im Stück angelegte Absurdität zu einem Zugriff gelangen kann – und eben nicht darüber, dass man die Figuren als historische Persönlichkeiten erzählt oder die geschichtlichen Ereignisse dokumentarisch nachvollzieht. Wir brechen das Verhandelte in sehr vielen Spiegeln und schaffen dadurch ein Zerrbild, das vielleicht viel präziser ist als eine gute Porträzeichnung.

NIXON IN CHINA kam 1987, fast fünfzehn Jahre nach dem historischen Ereignis, zur Uraufführung. Dadurch steht das Werk in gewisser Weise auf der Schwelle – zwar hat es sich mittlerweile im Opernkanon etabliert, liegt zeitlich und thematisch

Pflanzen haben unseren Planeten grün gemacht, aber wenn wir den Blick zurück in die Devonzeit vor 400 Millionen Jahren richten könnten, würde uns eine andere Lebensform auffallen: *Prototaxites*. Die lebenden Turmspitzen verteilten sich über die Landschaft. Viele von ihnen waren größer als ein zweistöckiges Haus. Nichts anderes kam ihrer Größe auch nur nahe: Pflanzen gab es zwar schon, aber sie waren nicht höher als einen Meter, und Tiere mit einer Wirbelsäule hatten das Wasser noch nicht verlassen. Die Lebewesen aus der rätselhaften Gruppe der *Prototaxites* – nach heutiger Kenntnis riesengroße Pilze – waren für mindestens 40 Millionen Jahre die größten lebenden Gebilde auf dem trockenen Land, was dem zwanzigfachen der Zeit entspricht, in der es die Gattung *Homo* gibt.

aber noch in näherer Schlagweite. Wie blickt ihr aus der heutigen Zeit darauf und wie kommt ihr in eine produktive, kritische Distanz dazu?

**Martin Mallon** Die Oper führt einen in gewisser Weise aufs Glatteis: Einerseits ist der Text durchaus kritisch und versucht, auch von China ein sehr belesenes, wissendes Bild zu zeigen und auf behutsame Weise mit der Mystik und Rätselhaftigkeit des Fremden umzugehen. Bezeichnenderweise machen sich Libretto und Musik vorgeblich auch nicht über Mao und die chinesische Seite, sondern über die amerikanische Delegation lustig. Dadurch wird eine demokratische Liberalität ausgestellt, die Kritik zulässt – aber es bleibt ein von Amerikaner\*innen gemachtes Stück, das rein aus dieser Perspektive erzählt ist. Uns war es wichtig, diese kritische Auseinandersetzung mit der Autorschaft in unserer Arbeit mitzudenken. Und wir schauen in unserer Inszenierung ja wiederum mit unserem Blick und unserer Geschichte darauf.

**Yassu Yabara** Wir haben von Beginn der Konzeption an sehr viel über das Thema der Propaganda gesprochen und darüber diskutiert, ob die gesamte Dokumentationsebene des Staatsbesuchs darunterfällt – auch die Oper. Auch wenn sie die Entstehung der Bilder thematisiert und zeigt, dass die Reise eine Propagandatour war: Wird sie dadurch weniger propagandistisch? Also haben wir genau das zu unserem Zugriff gemacht: Wir schlachten das Mittel der Propaganda mit einer großen Lust an der Überzeichnung maximal aus. Dadurch zeigt sich auch die Oberflächlichkeit dieses Mittels, die sich hinter der Fassade befindende Leere und die Abwesenheit von Wahrheit. **NIXON IM WUNDERLAND:** Das Ganze ist eine bloße Behauptung.

**Franziska Kronfoth** Gleichzeitig steht diese märchenhafte, surreale Ebene für mich manchmal in einem fast schmerzhaften Widerspruch zur Historie und ihren Figuren. Als Regisseurin wird man fast von dem Anspruch aufgerieben, genau dieses fantasievolle, gemeinschaftliche, im besten Sinne kollektive Theater zu schaffen und gleichzeitig von Dingen zu erzählen, für die man eigentlich gar keine Worte oder Bilder finden kann. Auch der Musik muss man mit ihren stetigen Repetitionen beikommen – sie ist wie eine gewaltige Maschine der Macht. Immer wieder stellt sich die Frage, ob das, was wir zeigen, deutlich und scharf genug ist und dem Gegenstand gerecht wird.

Fordert diese Oper heraus, dass man sich als Regieteam politisch zu den in ihr verhandelten Themen positioniert?

**Martin Mallon** Bezeichnenderweise fällt es uns leichter, politische Inszenierungen von eher unpolitischen Stücken zu machen. Denn darin gibt es oft genug Platz, um neue Bedeutungen zu suchen oder auch um etwas gegen den Strich zu bürsten. Dieses Stück hingegen ist so voll von Politik, dass wir uns diesen Raum erst einmal schaffen und quasi eine Gegenstrategie anwenden mussten: Wir haben die Geschichte stellenweise entpolitisirt, um eine andere Art des Politischen darin zu entdecken.

**Christina Schmitt** Sicher haben wir alle eine bestimmte Haltung zu Kissingers und Nixons Politik oder auch zu Maos Diktatur. Letztlich ist es aber nicht unsere Idee von Theater, Meinungen und Haltungen zu postulieren, sondern Fragen zu stellen. Auch da zoomen wir mithilfe der aufgeblasenen Bilder von einzelnen Aussagen der Figuren und vom China-Besuch Nixons auf einen

größeren Kontext. Unsere Fragen richten sich generell an zwischenmenschliche Systeme und Praktiken: Wie entstehen solche Systeme des Machterhalts und welche Rolle spielt Propaganda in diesem großen Bild?

John Adams und Alice Goodman betonen ja auch immer wieder, dass sie das Dokumentarische in eine archetypische Form überführen wollten, um eine „heroische Oper“ zu schaffen, die auf der Operntradition des 19. Jahrhunderts fußt.

**Franziska Kronfoth** Genau das befreit uns auch ein stückweit davon, die Geschichte nachspielen zu wollen. Schon der Gesang führt zu einer Ver fremdung und im besten Sinne zu einer absurden Situation. Man kommt dadurch gar nicht in die Versuchung, wie vielleicht mit Schauspieler\*innen, ein Biopic zu machen und die Illusion zu erzeugen, dass es sich um reale Personen handelt. Die Ver fremdung ist durchweg im Stück präsent. Alle Figuren bekommen neue Eigenheiten in ihrem musikalischen Charakter untergeschoben und die Grenzen zwischen dem Dokumentarischen und Fiktionalen werden brüchig.

**Julia Lwowski** In unserer Inszenierung von Paul Dessaus und Bertolt Brechts Oper DIE VERURTEILUNG DES LUKULLUS an der Staatsoper Stuttgart haben wir uns mit dem Typus des antiken Despoten auseinandergesetzt. Bei NIXON IN CHINA begegnen uns moderne Archetypen: Diktatoren und Mörderdiktatoren des 20. Jahrhunderts, die in verschiedenartiger Gestalt immer wiederkehren – leider bis heute. Nixon sagt an einer Stelle zu Mao: „My feet are firmly planted on the ground. Like yours. We can talk“. Dabei steht hier niemand mit seinen Füßen auf dem Boden – normale Unterhaltungen sind gar nicht möglich. Alle versuchen nur krampfhaft, dieses Bild aufrecht zu erhalten.

**Yassu Yabara** Im Gegensatz zu Mao und Nixon wird Lukullus am Ende der Oper als Archetypus für seine Taten verurteilt; Brecht liefert seine Haltung zu dieser Figur direkt im Stück mit. Bei NIXON CHINA ist das viel unklarer: nimmt sich das Stück überhaupt der Verantwortung der dargestellten Archetypen an? Um über die elende Behauptung der Figuren im Stück hinauszukommen, welche Ideologie die bessere ist, gehen wir schließlich auf eine Makroebene: Wir setzen die Männer, die immer von „History“ sprechen, wirklich dazu ins Verhältnis: zur Weltgeschichte, Solargeschichte, zur Geschichte des Universums.

Besonders im dritten Akt, wenn sich die zeitlichen Dimensionen relativieren und Gesetzmäßigkeiten herrschen, in der die Vorherrschaft des Menschen vielleicht ins Wanken gekommen ist.

**Franziska Kronfoth** Hier war es uns sehr wichtig, noch einmal einzuhaken und die Figuren nicht aus ihrer Verantwortung zu entlassen, denn im Stück geraten sie hier in einen zeitlosen Zustand, in dem sie ihren Erinnerungen und Gedanken nachhängen. Mao und Chiang Ch'ing erleben, wie sich das kommunistische China neu formiert. Richard und Pat Nixon erinnern sich an die Zeit, in der er im Südpazifikkrieg als Soldat stationiert war. Dieses private und apolitische Moment birgt eine große Problematik: Die Figuren werden aus der Verantwortung genommen und das Stück verliert sich in einer Poesie des Privaten, des Nachdenkens und Erinnerns. Wir möchten uns mit unserer Interpretation auf eine bestimmte Weise dagegenstellen.



Der Staatsbesuch war ein Medienspektakel der Superlative, schon bei seiner Antrittsarie reflektiert Nixon über die mediale Wucht des Ereignisses, vergleicht es gar mit der Mondlandung. Die Oper denkt diese mediale Ebene konsequent mit. Kommt das eurem Einsatz von Live-Kamera und Video entgegen?

**Martin Mallon** Die Live-Kamera ist für uns ein selbstverständliches künstlerisches Mittel und trifft hier den Kern dessen, was Adams am Staatsbesuch interessiert hat: wir reproduzieren noch einmal zusätzlich den Charakter des Medienevents. Darüber hinaus erlaubt es den Darsteller\*innen ein intimeres und feineres Spiel, da sie nicht immer über große Gesten in den Zuschauerraum senden müssen. Die Eigenheiten der Darsteller\*innen und die Raffinesse ihres Spiels tritt deutlicher hervor: Die Kamera ist wie ein großer Zoom in ihre Gedanken und Affekte.

**Franziska Kronfoth** Wenn das Kleine mithilfe der Kamera großgemacht wird, entsteht eine produktive Irritation. Denn bei dieser Intimität haben wir kein dokumentarisches Interesse, sondern behaupten eine neue Realität – schwindeln kreativ, um neue Wahrheiten herauszukitzeln.

Dieses Irritationsmoment steht stellvertretend für ein grundlegendes Thema des Abends, nämlich die Frage nach real und fake und das Aufspüren der Graubereiche zwischen Original und Fälschung, wie auch bei den KI-generierten Bildern, die Teil der Inszenierung sind (siehe schwarz-weiß Abbildungen).

**Julia Lwowski** Das ist ein weiterer Vorzug der filmischen Mittel: Wir können dort unserer Fantasie freien Lauf lassen, fast alles ist mithilfe des Green Screens und des Samplings von Zitaten aus der Filmgeschichte umsetzbar. Und natürlich führen wir dadurch auch vor, was Medien leisten können: Bilder erzeugen, die es so eigentlich nie gegeben hat.

**Franziska Kronfoth** Während des Abends entsteht so ein andauernder Dialog zwischen dem historischen Faktum und seiner Darstellung, seiner Inszenierung. So stehen zum Beispiel auf den Kostümen die Namen früherer Opfer Maos – das sind historische Fixpunkte wie die Szenen in der Oper, die wirklich stattgefunden haben: Pats Sightseeing-Tour in Peking oder das große Banquet. Gleichzeitig dreht das Werk auch in diesen realen Momenten völlig frei.

Im zweiten Akt besuchen die Nixons eine Aufführung der kulturrevolutionären Propagandaoper „Das rote Frauenbataillon“ – ein Stück, das es tatsächlich gegeben hat und das heute noch in China aufgeführt wird. Ihr habt euch dazu entschieden, die Szene nicht als Ballett zu reenacten, sondern mit Performer\*innen und Schauspieler\*innen eures Kollektivs auf die Bühne zu bringen. Welche Konsequenzen hat ihre Präsenz während des gesamten Abends?

**Julia Lwowski** Die Performer\*innen und Schauspieler\*innen sind langjährige Weggefährte\*innen unseres Kollektivs und haben unsere Theatersprache maßgeblich miterfunden. Durch sie springen die Funken unserer Ideen schneller über als es Regie, Bühne und Kostüme alleine leisten könnten. Es ist großartig, als Kollektiv nicht nur hinter der Bühne, sondern auch auf der Bühne zu sein – diese Aufhebung einer sonst so typischen Grenze ist ein großes Geschenk und eine Form von Theater, die wir sehr schätzen. Hinzukommt, dass wir hier mit einem unglaublich talentierten Sänger\*innenensemble ar-

beiten dürfen, das sehr offen für unsere Ideen ist und sich selbst stark ein-bringt. Sicher ist der Abend auch dadurch so besonders, dass unsere Performer\*innen sich mit den Sänger\*innen der Deutschen Oper Berlin mi-schen und sozusagen zu etwas Drittem, Neuen und Schönen verschmelzen – eine Fusion aus Deutscher Oper und Hauen und Stechen.

**Franziska Kronfoth** Wir haben uns immer wieder gefragt, wie wir mit den historischen Schwergewichten in diesem Werk umgehen und wie viel Raum und Stimme wir ihnen geben können und wollen. Deren Präsenz relativiert sich durch die Anwesenheit unserer Performer\*innen, weil es durch sie noch andere wichtige starke Rollen und Spielweisen auf der Bühne gibt. Sie bil-den eine Art subversives Gegengewicht, sodass die Giganten vielleicht doch nicht mehr ganz so riesig erscheinen. Das wäre am Ende vielleicht doch noch eine Utopie.

# Melting Pot

Daniel Carter im Gespräch  
mit Carolin Müller-Dohle

NIXON IN CHINA hat es mittlerweile geschafft, sich im Opernkanon zu etablieren. Das Werk selbst lässt sich trotzdem nur schwer einem Genre zuordnen, ist fast ein Hybrid. Was steckt für dich in NIXON?

**Daniel Carter** In NIXON IN CHINA steckt eine ganze Welt: Die Musik ist streckenweise sehr groovy und rhythmisch, fast poppig. Plötzlich sind da Momente von Romantik, großen Opernmelodien, Jazz und Bigband-Swing. Man merkt der Komposition an, dass Adams eine immense Freude daran gehabt haben muss, aus dem Vollen zu schöpfen. Zum ersten Mal hatte er ja alle Mittel der Gattung Oper zur Verfügung. In dieser jugendlichen Frische erinnert mich das Stück an die frühen Opern von Erich Wolfgang Korngold, der mit gut zwanzig Jahren DIE TOTE STADT geschrieben hat. Auch hier spürt man diese Vitalität eines jungen Komponisten, der sich voll Überschwang vieler Einflüsse bedient.

Diese Lust am Eklektizismus steht der formalen Strenge der Minimal Music eines Steve Reich oder Terry Riley ja eigentlich entgegen, oder?

**Daniel Carter** Diese Kompositionen basieren strikt auf dem Prinzip der Wiederholung und man nimmt die minimalen Veränderungen beim Hören oft erst Minuten später wahr. Adams ist maßgeblich von diesen frühen Werken der Minimal Music beeinflusst: Auch NIXON IN CHINA basiert zu großen Teilen auf Patterns und Loops, die das Zeitempfinden in gewisser Weise außer Kraft setzen. Aber er geht hier einen deutlichen Schritt weiter als die strengen Minimalisten und auch weiter als Philip Glass mit EINSTEIN ON THE BEACH. Adams setzt schärfere Kontraste und zieht mehr Einflüsse heran: Lustvoll verschmilzt er die Minimal-Grundlage mit Big-Band- und Zwölftonmusik, mit Zitaten von Richard Wagner und anderen Komponisten. Darin ist das Stück sehr amerikanisch – wie ein großer Schmelziegel. Und gleichzeitig verbirgt sich eine große Radikalität und Anarchie dahinter, etwa ein Zitat von Richard Strauss direkt in Popmusik und Synthesizer-Sounds übergehen zu lassen: Das ist wirklich postmodernes Komponieren.

In der Gesamtdramaturgie weist NIXON Parallelen zur Grand Opéra des 19. Jahrhunderts auf: Es gibt eine Auftrittsarie des Titelhelden, ein Ballett, ein großes Chorfinale am Schluss des ersten Akts ...

**Daniel Carter** ... doch dann gibt es diesen dritten Akt, der mit allem bricht! Fast ein bisschen wie im letzten Akt von Massenets DON QUICHEOTTE, wenn es philosophisch und intim wird. Auch NIXON hat eine solche antiklimaktische Struktur. Die Einsamkeit nach der großen Party ist als dramaturgisches Konzept bei Opern eher unüblich – wenn, dann wird Einsamkeit nur zugelassen, wenn es ums Sterben geht. Hier aber geht es um Reflexion und Philosophie. Gerade der abschließende Monolog Chou En-lais ist einzigartig in der Operngeschichte: Das Stück endet mit Offenheit, Einsamkeit – und einer großen Frage.

Der dritte Akt funktioniert auch musikalisch anders als die ersten beiden. Fast hat man das Gefühl, die Komposition löste sich auf und das musikalische Gerüst würde implodieren.

**Daniel Carter** Die Musik ist weniger kompakt und es gibt keine klare Richtung mehr, in die sie sich entwickelt. Im ersten und zweiten Akt drängt alles robust nach vorne. Man weiß als Hörer\*in, wo es hingehört – man erwartet die Akkordwechsel förmlich. Aber im dritten Akt befindet man sich in einem musikalischen Schwebzustand mit offenem Ausgang. Am Anfang der Oper setzt Adams a-Moll-Tonleitern in durchgehenden Achteln, im dritten Akt gibt es vor allem Sechzehntel. Dabei ist die Basslinie um ein Sechzehntel nach vorne und die Begleitung um ein Sechzehntel nach hinten verschoben. Dort, wo der Schlag sein sollte, kommt eigentlich nichts. Die eigenen Hörerwartungen werden enttäuscht und es kommt zu einer Desorientierung: Man merkt, dass sich etwas verändert, weiß aber nicht was – ein sehr beunruhigendes Gefühl. Adams setzt hier auch musikalisch ein Fragezeichen.

Wie schreibt Adams für Opernstimmen?

**Daniel Carter** Die Stimmen sind in recht klassischen Vokalmelodien komponiert, auch wenn wir in den großen Arien von Pat und Richard Nixon und von Madame Mao minimalistische Patterns finden. Chou En-lai hingegen hat von Beginn an eine Ausnahmestellung. Seine Melodien sind stets durchkomponiert, auch wenn die Begleitung sich wiederholt. Das korrespondiert mit seiner Charakterzeichnung, denn Goodman und Adams porträtieren ihn als sehr nachdenklich und visionär. Das ist überraschend im Hinblick darauf, dass es eine amerikanische Oper ist: Die Amerikaner\*innen sind hier nicht die großen Helden oder Denker. Besonders merkt man das in der dritten Szene, wenn Nixon mit einer cowboyhaften Musik auf Chou En-lais philosophischen Monolog antwortet.

Alex Ross bezeichnet Chou En-lai mit seiner feinen Rhetorik und eleganten Baritonpartie als „gutes Gewissen“ des Stücks. Nixon, auch ein Bariton, hingegen hört man den Hang zum Pompösen und Nervösen direkt an. Ihm gegenüber gestellt ist Mao, durchdringend und scharf in seiner hohen Tenortessitura. Zum großen Aufeinandertreffen kommt es relativ am Anfang der Oper, in der zweiten Szene. Wie hat Adams dieses historische Ereignis in Musik übersetzt?

**Daniel Carter** Erstmal ist es musikalisch die schwierigste Stelle: Sie ist sehr kleinteilig und die Rhythmen sind unberechenbar. Man weiß nie, was als nächstes kommt – und genau das merken wir auch als Publikum. Die Kommunikation zwischen Mao und seinen Gästen scheitert in der Oper bei jeder

Vorstellung genauso wie damals in der Realität. Die harten Schnitte in der Szene verdeutlichen den entbrennenden Wettbewerb zwischen Nixon und Mao, die beiden schaukeln sich ja richtig hoch. Und wieder haben die Amerikaner das Nachsehen – gegen Mao ist kein Durchkommen. Mit der Unterstützung seiner drei Sekretärinnen, die wie ein backing choir seine Aussagen doppeln, repräsentiert er eine große Macht. Adams verzahnt hier Libretto und Musik sehr eng und macht den Inhalt auf geniale Weise zur musikalischen Form.

Welche Herausforderungen stellen sich bei der Einstudierung der Oper?

**Daniel Carter** In der europäischen Operntradition wird sehr stark vom Klang her gearbeitet. Das Orchester der Deutschen Oper Berlin klingt nicht nur deshalb so unglaublich schön. Im englischsprachigen Raum hingegen lernen wir Musik mit einem starken Fokus auf Rhythmus, erst später beschäftigen wir uns mit dem Klang. So müssen wir auch bei NIXON vorgehen: Das Timing steht an erster Stelle, da die Komposition rhythmisch nichts verzeiht. Normalerweise kann ich mich dem Tempo der Sänger\*innen gemeinsam mit dem Orchester ein Stück weit anpassen – wir können Zeit dehnen oder aufholen. Hier läuft die Maschine einfach gnadenlos weiter. Insofern ist das in gewisser Weise eine Umstellung. Doch sobald wir das alle gut eingeübt haben, beginnt das Stück zu leben: Musikalische Beziehungen und Übergänge treten hervor, das ganze Orchester und der Cast beginnen miteinander zu tanzen.

Ihr müsst euch auf die Zeit konzentrieren, während wir beim Hören das Gefühl haben, die Zeitgefühl zu verlieren.

**Daniel Carter** Ja, das ist wohl eine der beeindruckendsten Erfahrungen beim Hören von Minimal Music. Ich erinnere mich noch, als ich das erste Mal EINSTEIN ON THE BEACH von Philip Glass live erlebt habe. Beim Applaus habe ich auf die Uhr geschaut und gedacht: Das waren niemals fast fünf Stunden nonstop Musik! Das ist ein tolles Gefühl.







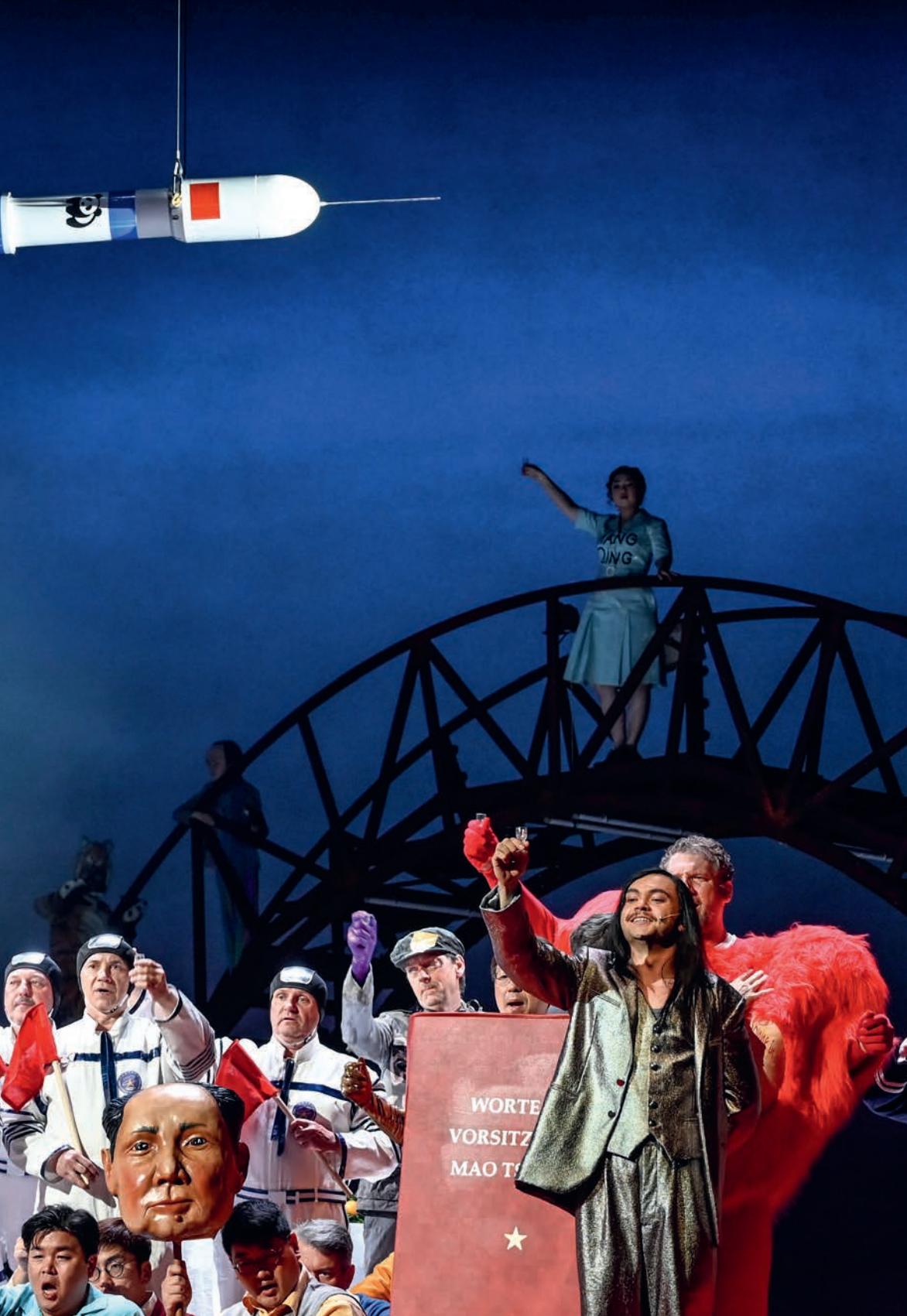












WORTE  
VORSITZ  
MAO T







We have all been injured, profoundly. We require regeneration, not rebirth, and the possibilities for our reconstitution include the utopian dream of the hope for a monstrous world without gender.

# Panda Blues

Kai Strittmatter

Peking, letzte Februarwoche des Jahres 1972. Ein Spektakel, von Anfang an von beiden so gewollt. „Eine Woche, die die Welt veränderte“. Auf der einen Seite der Schöpfer dieses Zitats: Richard Nixon, US-Präsident und Kommunistenfresser. Bei ihm Henry Kissinger, Weltenbeweger und Schattenmann. Auf der anderen Seite Mao Tse-tung, Chinas Steuermann und roter Messias. Bei ihm Chou En-lai, Premierminister und für viele Chinesen Hüter des gesunden Menschenverstandes. Wünscht man sich nicht manchmal, man könne dabei sein, in jenen großen historischen Momenten, dann, wenn es im Nachhinein so scheint, als hätten die Akteure in jenem Augenblick die Welt kurz angehalten und ihr dann einen Spin in die entgegengesetzte Richtung verpasst? Und zwar dabei sein nicht in der Fantasie von Drehbuchschreibern und Opernregisseuren, sondern wirklich Mäuschen spielen: lauschen dem, was damals tatsächlich gesprochen wurde? Wie reden sie miteinander, diese Menschen, die das Schicksal von so vielen Millionen anderen in der Hand haben, welche Wörter benutzen sie, welche Witze machen sie? Tatsächlich gibt es mittlerweile öffentlich zugängliche Aufzeichnungen der Gespräche in Peking. Ein paar Szenen gefällig?

**Mao zu Nixon:** „Ich habe bei Ihrer letzten Wahl für Sie gestimmt.“

(Gelächter) Darauf **Nixon:** „Sie haben für das kleinere Übel gestimmt.“

**Mao:** „Ich mag die Rechten, ich bin ziemlich glücklich, wenn Rechte an die Macht kommen.“

Mehr als zwei Jahrzehnte hatten China und die USA da keinen diplomatischen Kontakt mehr zueinander gehabt. Es war die totale Entfremdung. Kein Kontakt, außer auf dem Schlachtfeld: Im Koreakrieg brachten Amerikaner und Chinesen einander um, im Vietnamkrieg kämpften die USA gegen den Kommunismus direkt an Chinas Grenze. Das China zu jener Zeit hatte sich abgekapselt von der Welt. Die dabei waren, sagten später, es sei gewesen als würde man „ins heutige Nordkorea gehen“. Und dann dieser Coup. China hatte gebrochen mit der Sowjetunion. Und die Amerikaner rochen ihre Chance. Es war ein Akt des geostrategischen Opportunismus, auf beiden Seiten. Es war auch ein von beiden Führern wohl inszeniertes und von den Kameras der US-Sender aufgezeichnetes Theaterstück, eines, das die Welt in seinen Bann schlug, lange bevor ein Opernregisseur es auf die Bühne hob. Eines der ersten weltweiten Fernsehereignisse, als solches von manchen mit der Mondlandung verglichen.

Manche Dialoge fanden dabei hinter verschlossenen Türen statt. Der hier zum Beispiel, öffentlich gemacht erst 1999 in den „Kissinger Transcripts“.

**Mao Tse-tung:** „Der Handel zwischen unseren beiden Ländern ist momentan recht erbärmlich. Wie Sie wissen, ist China ein sehr armes Land. Wir haben nicht viel. Was wir im Überfluss haben, sind Frauen.“ (Gelächter)

**Kissinger:** „Auf die haben wir keine Quoten oder Zölle.“

**Mao:** „Also wenn Sie sie haben wollen, können wir Ihnen ein paar von denen geben, ein paar Zigtausend.“

**Premier Chou:** „Natürlich auf freiwilliger Basis...“

**Mao:** „Wollt ihr unsere chinesischen Frauen? Wir können euch zehn Millionen überlassen.“ (Gelächter, vor allem unter den anwesenden Frauen)

**Kissinger:** „Der Vorsitzende verbessert sein Angebot.“

**Mao:** „So können wir euer Land mit Unheil überschwemmen und euren Interessen schaden. In unserem Land haben wir viele Frauen ... Sie bringen Kinder zur Welt, und davon haben wir schon zu viele.“

**Kissinger:** „Das ist ein neuartiger Vorschlag, wir müssen ihn prüfen.“

Als der Komponist John Adams den Besuch 15 Jahre später in Houston auf die Bühne brachte, hatte er eine klare Vorstellung von seinen beiden Hauptpersonen. Die überlebensgroße Figur Mao wollte er heroisierend zeigen als den „Mao der großen Plakate und des Großen Sprungs nach vorn“. Er besetzte ihn als „Heldentenor“ und Richard Nixon als „selbstzweifelnden, lyrischen, manchmal selbstmitleidigen, melancholischen Bariton“.

Das Monströse an beiden Figuren blendete er aus. Richard Nixon war zum Zeitpunkt der Premiere längst als Schurke von Watergate in die Geschichte eingegangen. Und während der Watergate-Skandal erst ein paar Monate nach Nixons China-Besuch ins Rollen kam, war doch Nixons Rolle im Vietnamkrieg allzu bekannt: Allein den von Nixon angeordneten Bombardierungen Kambodschas („Operation Freedom Deal“) sollen von 1970 an zwischen 50.000 und 150.000 Menschen zum Opfer gefallen sein.

Und der „Mao der großen Plakate“? Seine desaströse Politik hatte allein während des erwähnten „Großen Sprungs nach vorne“ (1959–62) wahrscheinlich zwischen dreißig und vierzig Millionen seiner Landsleute umgebracht: Die meisten waren verhungert. Und 1972, zur Zeit des Nixon-Besuches, lief die von Mao orchestrierte „Große proletarische Kulturrevolution“: Ein teuflischer Schachzug Maos. Machtpolitisch grandios, menschlich eines seiner größten Verbrechen. Mao entledigte sich innerhalb der zehn Jahre von 1966 bis 1976 seiner Rivalen und schickte dafür sein Land in den kollektiven Wahnsinn. „Bombardiert die Hauptquartiere!“ rief er, und schickte die ihm blind ergebene Jugend des Landes zum Sturm auf die Autoritäten. Die ihm schon entglittene Parteibürokratie war sein erstes Ziel. Dann alles, was nach Bildung roch. Dreizehn- und Vierzehnjährige schon formten sich zu Roten Garden, Mao ließ Schriftsteller foltern, Tempel niederreißen, Gräber schänden. Es war dies die Zeit, in der Schülerinnen ihre Direktorin totschlugen, in der Studenten ihre Professoren ersäuften, in der Ehemänner ihre Frauen ins Arbeitslager schickten und Söhne ihre Mütter aufs Schafott. Manche Klassenfeinde wurden lebendig begraben, andere geköpft und gesteinigt, in der Provinz Guangxi wurden mehreren Dutzend „Feinde“ Mao Tse-tungs Herz und Leber herausgerissen und verspeist. Und als die Jungen ihren Dienst getan hatten, und ihre Orgie der Gewalt in einen Bürgerkrieg umschlug, da ließ Mao sie von der Armee zusammenschießen. Am Ende hatte der Große Vorsitzende die Macht zurückerobern. Und China lag in Ruinen. Millionen Menschen waren misshandelt und umgebracht, die Überlebenden seelische Krüppel. Eine Million Tote. Eine Volkswirtschaft in Ruinen. Ein Volk, dem das Rückgrat gebrochen worden war. Oder nein: das sich selbst das Rückgrat gebrochen hatte. 1976 war die Kulturrevolution offiziell vorüber, aber ihr Erbe vergiftet China bis heute.

Und während in China der Wahnsinn tobte, tat es ein Teil der rebellischen Jugend in Europa und den USA seinen Altersgenossen in Shanghai und Peking gleich

und schwenkte voller Begeisterung kleine rote Mao-Bibeln: nicht das erste Mal, dass der Westen sich sein China jenseits der Realitäten selbst zusammenfanta- sierte. Nixon war nicht der Einzige, der gerne blind blieb.

Eine Mao-Bibel schwenkten er und seine Ehefrau allerdings nie, sie brachten ein ganz anderes Souvenir mit von ihrem Besuch. Tatsächlich gab der Reisebericht später First Lady Pat Nixon die Schuld. Die saß nämlich beim Bankett neben Premier Chou En-lai. Auf dem Tisch vor ihr stand eine kleine Büchse mit Zigaretten, umwickelt mit rosa Stoff und dekoriert mit zwei Pandas.

„Sind die nicht süß?“, sagte Pat Nixon. „Ich liebe sie.“ – „Ich schenke ihnen welche“, antwortete Chou. – „Zigaretten?“, fragte Pat Nixon. – „Nein“, sagte Chou: „Pandas“. Das war der Anfang. Einweihung des Panda-Hauses im Washingtoner Zoo im April 1972. Unmittelbarer Ausbruch schwersten „Pandamoniums“ (Pat Nixon) zuerst unter den Bürgern von Washington DC, später breitete sich das Virus aus in die ganze Welt. Seither gibt es die Panda-Diplomatie, ein genialer Schachzug der KP Chinas. Tatsächlich nannte Joseph Nye, der Erfinder des Soft-Power-Konzepts, die Pandas einmal Chinas „Äquivalent“ zur britischen Königsfamilie: „Du ziehst mit ihnen um die Welt und sie steigern die Soft Power deines Landes enorm“.

Der Panda ist seither die Wunderwaffe der KP. Soft-Power schwarz-weiß. Der Verdacht liegt nahe, dass die Partei sich den Panda ausgeguckt hat als Wappentier, weil er so niedlich ist, wie sie selbst gerne wäre. Oder vielmehr wie sie selbst gerne gesehen würde. Ein Riese, aber freundlich, friedlich, unbedrohlich.

Der Panda half. Aber mehr noch half der Zeitgeist: Man hatte im geostrategischen Ringen einen Sieg davongetragen, mit einem Mal China herausgebrochen aus der sowjetischen Achse. Für die atemberaubende Entwicklung, die dann folgen sollte, für Chinas Wirtschaftswunder und eine Globalisierung auf Speed also, musste erst einmal Mao sterben, was 1976 geschah, und wenig später Deng Xiaoping – Autokrat, Pragmatiker und Reformer in einem – seine Nachfolge antreten. Aber man kann guten Gewissens argumentieren, dass der Grundstein für die spätere Öffnung Chinas, für seinen Aufstieg zur Supermacht, in jenen Februartagen 1972 gelegt wurde. Die in den 1980er Jahren beginnende wirtschaftliche Kooperation zwischen dem Westen und China und die Entscheidung der Industrienationen, ihre Produktion zu einem großen Teil auszulagern und China mit seiner gut ausgebildeten, disziplinierten und billigen Arbeiterschaft zur Fabrik der Welt zu machen, war ein Grund für den Aufstieg des Landes.

Ein anderer waren die Reformen Deng Xiaopings, die das von Mao ruinierte und traumatisierte Land wieder vom Kopf auf die Füße stellten. Viele der von Deng angestoßenen Reformen waren eine direkte Reaktion auf die Gewaltherrschaft Maos: eine kollektive Führung ersetzte die Ein-Mann-Diktatur, Macht wurde dezentralisiert, die Ideologie in den Besenschrank gesperrt, Regionen und Städten wurden wirtschaftliche Experimente erlaubt. Dabei blieb Deng stets ein – oft skrupelloser – Hüter der Ein-Parteien-Diktatur, aber die Partei trat in den Hintergrund. Eine pragmatische Wirtschaftstechnokratie ersetzte die totalitäre Kontrolle und bot dabei auch Freiräume für Keime einer Zivilgesellschaft: Mit einem Mal organisierten sich auch in China Naturschützer, Feministinnen oder Bürgerrechtsanwälte, Intellektuelle stießen Debatten an und Künstler probierten sich aus jenseits sozialistischer Pflichterfüllung – eine Entwicklung, die die Partei nicht förderte oder gar guthieß, aber doch in jenem Maße tolerierte, in dem sie ihre Herrschaft nicht herausgefordert sah. Es war diese KP eine, wie sie die Welt noch nie gesehen hatte: eine Kommunistische Partei, die sich den Kapitalismus einfach einverleibte und als »Sozialismus chinesischer Prägung« ausgab, ein Wunderwesen von phänomenaler Anpassungskraft. Ihren autokratischen Kern gab sie dabei nie auf.



Und so wurde China jenes wunderliche Mischwesen aus leninistischen Machtstrukturen und urkapitalistischem Wirtschaften, das Besucher aus dem Ausland für Jahrzehnte in eine Mischung aus Begeisterung und gleichzeitig oft heillose Verwirrung stürzte – eine Verwirrung, die dazu beitrug, jene Fantasie zu gebären, die da ausrief: China wird so wie wir! Automatisch! „Wandel durch Handel“, hieß der Zauberspruch auf Deutsch. Wider alle Evidenz natürlich und trotz jenes schockierenden Momentes 1989, als die Parteiführung um Deng Xiaoping die Demokratiebewegung vom Platz des Himmlischen Friedens mit Panzern niederrollen ließ. Aber auch nach dem Massaker von 1989 dauerte es nicht lang, bevor das Geschäftemachen weiterging. Die Partei bot dem Volk nach 1989 einen Deal an: Ihr dürft Geld machen, dafür haltet ihr den Mund. Und das Volk schlug ein. Und so verwandelten sich Chinas Städte, getrieben von einer aufstrebenden Mittelschicht, endgültig in jene Orte des Konsums und Kommerzes, die durchreisende Geschäftsleute und Politiker so entzückten.

Das ist das China, das viele von uns ein Leben lang begleitete: das China von „Reform und Öffnung“. Das ist ein China, das nicht länger existiert, es macht gerade etwas Neues Platz, einem politischen Wesen, wie es die Welt so noch nicht gesehen hat.

Und schuld daran ist dieser Mann: Xi Jinping. Xi trat an 2012, in einer Zeit, da die Zivilgesellschaft sich zunehmend zu emanzipieren schien, da eine nervöse, von Krisenstimmung gebeutelte KP so korrupt wie orientierungslos um ihre Zukunft und ihre Macht bangte. Und Xi trat an, die Herrschaft der Partei zu retten. Innerhalb kürzester Zeit schaffte er es, die vom Zerfall bedrohte KP in seinen eisernen Griff zu bekommen und eine vielfältige, lebendige, manchmal unbotmäßige Gesellschaft zu „harmonisieren“, wie das in China heißt, also die Stimmen der Andersdenkenden zu ersticken und jeden Winkel dem Gebot der Partei zu unterwerfen. Der sich unkorrumpt gebende Xi säuberte das Land und die Partei, auch ideologisch. Und dann machte Xi die Partei noch ein ganzes Stück gottgleicher, als sie schon immer war. Noch allwissender, noch allgegenwärtiger.

Wo Deng Xiaoping Pragmatismus verschrieb, huldigt Xi Jinping wieder der Ideologie: Er predigt Marx und praktiziert Lenin mit lange nicht gesehener Wucht und Strenge, und weil er spürt, dass Marx vielen Leuten nichts mehr sagt, schenkt er ihnen noch Konfuzius und stürmischen Nationalismus dazu. Wo Deng dem Land Öffnung und Neugier predigte, schottet Xi China wieder ab.

In den Jahrzehnten von Reform und Öffnung hatte es wenigstens im Unterbauch des Landes und auch der Partei stets Reformströmungen, originelle Debatten, verblüffende Experimente und mutige Tabubrecher gegeben. In Xi Jinpings China ist das nicht länger so. Xi macht Schluss mit wichtigen Prämissen der Reform- und Öffnungspolitik Deng Xiaopings. Sein China ist nicht länger ein Staat, der dem wirtschaftlichen Erfolg alles unterordnet – im Zentrum steht nun die politische Kontrolle. Seine Partei ist keine mehr, die Aufgaben abgibt an den Staat, an die Unternehmen, an die Zivilgesellschaft, an die Medien, die sich Freiräume erkämpft hatten. Xi hat die Freiräume wieder ausgelöscht.

Xi hat in den vergangenen zwölf Jahren eine Welle der ideologischen Säuberung nach der anderen durch das Land gejagt. Die Repression ist zurückgekehrt, so stark wie seit den Zeiten Maos nicht mehr. Ebenso der ideologische Eifer. Xi geht also mit einem Bein einen Riesenschritt zurück in die Vergangenheit. Manche vergleichen ihn mit Mao Tse-tung, aber der Vergleich hinkt stark: Mao war der ewige Rebellen, der im Chaos aufblühte. Der Kontroll- und Stabilitätsfetischist Xi Jinping ist in vielem geradezu die Antithese zu Mao. Xi ist kein Revolutionär, er ist ein Technokrat, allerdings einer, der sich geschmeidig bewegt im Labyrinth des Apparats.

Chinas Diktatur unterzieht sich gerade einem Update mit den Instrumenten des 21. Jahrhunderts. Mit dem anderen Bein nämlich geht Xi einen Riesenschritt in die Zukunft: Das Regime hat nicht nur keine Angst mehr vor neuen Technologien – es hat sie geradezu lieben gelernt: China setzt auf Informationstechnologien wie kein zweites Land. Die Partei glaubt, mit Big Data und künstlicher Intelligenz (KI) Steuerungsmechanismen schaffen zu können, die ihre Wirtschaft in die Zukunft katapultieren und ihren Apparat krisenfest machen. Gleichzeitig möchte sie damit den perfektesten Überwachungsstaat schaffen, den die Welt je gesehen hat. Und so kehrt nach mehr als einem halben Jahrhundert der Totalitarismus zurück nach China. Xis digitaler Totalitarismus ist allerdings ein viel smarterer Totalitarismus als der von Mao und Stalin einst: Er ist einer, dem man die Kontrolle oft nicht einmal ansieht – weil er sie dank der allgegenwärtigen technischen Überwachung in die Köpfe der Untertanen selbst verpflanzt.

Mao Tse-tung, sagt die Propaganda in China, habe die Feinde der Nation besiegt, Deng Xiaoping habe die Nation reich gemacht – und Xi Jinping macht sie nun stark, führt sie ins Zentrum der Welt. Xi schenkt seinem Volk den „chinesischen Traum“, die nationale Großmachtfantasie. Und wieder einen ideologischen Feind: den Westen. Er hat eine Botschaft an die Welt: China kehrt zurück an die Spitze der Nationen. Und die Parteimedien trommeln: Mach Platz, Westen! Macht Platz, Kapitalismus und Demokratie! Hier kommt zhongguo fang'an, die „chinesische Lösung“.

Mit einem Mal ist der Wettbewerb der Systeme zurück. Und mit einem Mal ordnen sich die Lager wieder neu: Die liberalen Demokratien hier. Und dort: China und Russland, wieder Seite an Seite. Und die USA? Sehen in China nicht bloß den System-, sondern auch den Großmachtswiderspielen. China und die USA hätten 1972 unterschiedlicher kaum sein können, und doch sahen sie die Chancen in ihrer Kooperation. Wenn die beiden heute einander ansehen, dann sehen sie: Bedrohung.

Selbst die Pandas sind weg. Als im vergangenen November Mei Xiang und Tian Tian, die beiden Pandas des Washingtoner Zoos, zurückbeordert wurden nach Peking, da wollten viele Kommentatoren darin ein Symbol sehen. Die Stimmung zwischen China und den USA, schrieb etwa „Voice of America“, sei „eisig“.

Nixon in China? Das war damals. Heute ist: Xi in Russland.

Xi und Putin, zwei, die sich zuletzt eine „Freundschaft ohne Grenzen“ versprachen. „Es geschieht ein Wandel wie wir ihn seit 100 Jahren nicht mehr gesehen haben“, sagte Xi vor einem Jahr zu Putin in Moskau. „Lassen Sie uns den Wandel gemeinsam gestalten.“ Und Putin antwortete: „Ich stimme zu.“

*Kai Strittmatter hat den größten Teil seines Lebens der Beobachtung und Beschreibung Chinas gewidmet. Er studierte Sinologie in München, Xi'an und Taipeh und arbeitete über 14 Jahre als China-Korrespondent für die Süddeutsche Zeitung in Peking. Über China hat er mehrere Bücher geschrieben, zuletzt „Die Neuerfindung der Diktatur“ und „Chinas neue Macht“.*

We  
came  
in peace  
for  
all  
mankind.

Henry, we must not miss this chance. We're going to

do it, and I'll destroy the goddamn country (Vietnam),

believe me. I mean destroy it, if necessary.

And let me say, even the nuclear weapon if necessary.

It isn't necessary, but you know what I mean.

What I mean is that shows you the extent to which

I'm willing to go. By – by a nuclear weapon, I mean

that we will bomb the living bejeezus out of

North Vietnam, and then if anybody interferes

we will threaten the nuclear weapon.

# Steinway

## Rongfen Wang

In „Steinway“ erzählt Rongfen Wang die Geschichten verschiedener Musikerinnen, die vor, während und nach der chinesischen Kulturrevolution auf demselben Steinway-Flügel gespielt haben. Die Geschichten der Frauen entspinnen sich ausgehend von Gesprächen zwischen Shi Sun, dem Protagonisten des Romans, und seiner Großmutter am Küchentisch während des Klavierunterrichts; demnach sind auch die Geschichten von Shi Suns Großeltern Teil der Handlung. Alle Geschichten führen immer wieder zurück zum Steinway. Und alle Figuren eint das unfassbare Grauen, das die Kulturrevolution über sie und ihre Familien gebracht hat:

Professorin Gu, die erste Besitzerin des Flügels, sah den Selbstmord als einzigen Ausweg. Ihre Schülerin Cheng Pinzhi avancierte zu einer der gefragtesten Komponistinnen des Landes, wurde Maos Geliebte und landete kurz darauf ohne Anklage und Urteil für mehrere Jahre im Gefängnis. Zusammen mit ihrer späteren Schülerin Shi Zhu, der Schwester des Protagonisten Shi Sun, wird sie 1989 unbeabsichtigt zu einem späten Opfer des Tian'anmen-Massakers.

Die Autorin Rongfen Wang war selbst 13 Jahre lang als Konterrevolutionärin inhaftiert und floh später nach Deutschland. Kunstvoll verknüpft sie in ihrem Roman ihre eigene Biografie mit der berühmter chinesischer Pianistinnen und zeichnet so ein schonungslos detailliertes Bild der Kulturrevolution.

### Albtraum

Als meine Oma von mir hört, in der Kulturrevolution seien insgesamt zwei Millionen und fünfundachtzigtausend Menschen umgekommen, schaut sie verächtlich und wirft hin: „Zwei Millionen fünfundachtzigtausend? Heute sterben in China jährlich 900 000 Menschen eines nicht natürlichen Todes. In zehn Jahren sind das neun Millionen. Und in der Kulturrevolution nur 200 000 im Jahr? Dann war die Kulturrevolution ja eine Zeit himmlischen Friedens. Oder durchleben wir jetzt eine Hungerkatastrophe? Heute bringen sich hier jedes Jahr fast 300 000 Menschen um. Und damals? [...] Rechnet man, dass sich damals allein doppelt so viele umbrachten wie heute, also 600 000 im Jahr, dann waren das in den zehn Jahren sechs Millionen. Da sind die bei Kritik und Bekämpfung Erschlagenen noch gar nicht mitgerechnet, nicht die in bewaffneten Kämpfen Umgekommenen, nicht wer zu Tode gequält wurde oder in Haft gestorben ist, nicht die Verschwundenen und die, von denen man nicht weiß, wie sie umgekommen sind. Ein Menschenleben war damals keinen Pfifferling wert, es war zehnmal leichter, einen Menschen zu töten als ein Schwein.“

Mich schaudert, ich stehe mit offenem Mund da und frage dämlich: „Wirklich?“ „Was soll das heißen, wirklich? Hat deine Oma dich jemals angelogen? Eine derartige von Menschen produzierte Katastrophe soll nur eine Sache von ganzen zwei Millionen sein? Kannst du nicht rechnen? In den drei Jahren Hungersnot von

1959 bis 1961 sind fünfundfünzig Millionen verhungert, in unserer Kornkammer Sichuan mehr als die Hälfte der Einwohner.“

Das galt als Naturkatastrophe, der Himmel war so freundlich, die Verantwortung zu übernehmen. Die Kulturrevolution aber, die war ein Mörderspiel. Ochsenteufel und Schlangengeister weggehen. Überprüfung gemäß Weisung vom 16. Mai. Dreifacher Schlag. Säuberung der Klassenreihen ... alles Kampagnen zur Menschenvernichtung. Das war von Menschen organisiert, ein gewolltes Verhängnis, ein gewolltes Chaos, um zu prügeln, um zu morden. Wie hätten da weniger Menschen umkommen können als in einer Naturkatastrophe? Und wenn es so wenige waren, warum hat dann das Staatliche Amt für Statistik keine Zahlen veröffentlicht? [...] Wie viele letztlich umgekommen sind, ja das wird sich nie klar sagen lassen.“

Meiner Oma zufolge waren womöglich auch dreißig Millionen noch nicht genug.

### In der Gemeinde Haidian

Meinen Opa hat dann die Rebellenfraktion des Personalamts festgenommen. [...] Dein Opa, berichtete meine Oma, stand auf der Ladefläche, um den Hals hatten sie ihm ein Schild gehängt, mit schwarzen Schriftzeichen auf weißem Papier: Historischer Konterrevolutionär Mei Jie. Die zwei Zeichen ‚Mei Jie‘ waren mit zwei großen roten X durchkreuzt. Das Schild hing an einem dünnen Draht, der Opa tief ins Fleisch einschnitt. Meine Oma wurde ebenfalls auf den Laster gezerrt, aber sie hatten vergessen, auch für sie so ein Schild vorzubereiten, und hießen sie nur, sich mit gesenktem Kopf an den Rand zu stellen.

Der Laster fuhr eine Runde durch Haidian. Genossin Liu hielt den ganzen Weg einen Lautsprecher in der Hand und verkündete Opas Verbrechen, brüllte und brüllte und die anderen brüllten ihr nach: „Nieder mit dem historischen Konterrevolutionär Mei Jie! Nieder mit dem getreuen Sohn und Enkel der Guomindang! Unterdrückt entschlossen die Kulturrevolution! Zerschmettert dem Mei Jie seinen Hundekopf! Schlägt Mei Jie zu Boden und tretet drauf, dass er nie wieder hochkommt!“ Genossin Liu schrie sich vollkommen heiser.

Sie brüllten die Lösungen nicht nur mit größter Gewalt, sie handelten auch danach. Oma sah mit gesenktem Kopf, dass Opa der Rumpf immer tiefer bis fast zwischen die Beine gedrückt wurde und dass an der Hüfte das nackte Fleisch heraussah; sie wollte ihm das Hemd drüberziehen, streckte dazu die Hand aus und ssst!, schlug ein Lederriemen drauf und brach sie ihr fast. In Huangzhuang hielt der Laster kurz an, Oma wurde hinuntergestoßen, der Laster fuhr weiter, Opa war umschlossen von den Rebellen der Revolutionären Fraktion des Staatsrats-Personalamts, sie konnte ihn nicht mehr sehen. Und er kam auch nicht mehr zurück.

### Der Steinway im Haus des Generals

Zu Hause fand sie niemanden vor. Ohne eine Nachricht zu hinterlassen, waren die beiden Kinder wie ihre Kameraden ‚zur Aufnahme revolutionärer Beziehungen‘ in den Süden gefahren. Professorin Gu wusste nicht, wo sie alle waren, und lief in die Krankenhausdirektion, um sich zu erkundigen. Dort hatten sich die Zeiten gewandelt. Die Rebellenfraktion hatte die Macht übernommen, die alte Leitung war abgetreten. Der Rebellenoberste erkannte sie und rief: „Die Dame des bis in den Tod reuelosen Verfolgers kapitalistischer Wege, des Li Jingyuan Agentenweib beeindruckt uns, willkommen! Scher ihr zunächst mal Licht und Schatten auf den Kopf!“ Sofort packte sie einer an den Haaren, hob eine Schere und schor ihr schnipp, schnapp, schnapp im Handumdrehen den halben Schädel kahl. Der Anführer fragte: „Was willst du denn hier? Dem Li Jingyuan geheime Nachrichten übermitteln?“ Darauf antwortete sie, dass sie Nitroglycerin holen wolle, ihr Medikament [...] Der Mann warf ihr einen Lederriemen um den Hals, zerrte sie daran vom zweiten

Stock bis ins Erdgeschoss und beförderte sie mit einem Tritt vor den Schalter der Apotheke. Als der dahinter das Licht-und-Schatten-Muster sah, knallte er, peng!, den Schalter zu.

Die Professorin lief ohne Nitroglyzerin und mit der Hand auf dem halb kahlen Schädel nach Hause und stellte sich vor den Spiegel. Ein Gespenst sah sie an. Mit einem Mal war sie sich zuwider. Ihr ganzer Körper stank nach Schweiß. Sie hatte sich tagelang nicht gewaschen. Sie legte sich in ein warmes Bad, ihre Spannung löste sich ein wenig. In der Wanne hinterließ sie eine Dreckschicht und schrubpte sie weg, machte alles sauber und wollte sich anziehen. Sie suchte das lange schwarze Kleid, das sie immer bei ihren Auftritten getragen hatte. Doch sie fand es nicht, fand nicht nur das Kleid für die Konzerte nicht, auch ihre Alltagskleidung war weg, im Kleiderschrank waren nur noch ein paar fast farblos gewaschene Uniformen ihres alten Li geblieben und sein Generalsmantel.

Sie suchte sich eine weite Uniform heraus und zog sie an. Plötzlich kam sie sich drollig vor. Sie warf sich den Mantel über, ganz elegant und zwanglos. Sie kämme sich das Haar über die kahl geschorene Hälfte des Schädels, setzte sich ans Klavier und spielte eine Melodie. Von unten rief jemand: „Es ist nicht gestattet, Schnulzen zu verbreiten!“ Sie spielte weiter. Man hämmerte wüst an die Wohnungstür. Sie spielte immer noch, sie musste zu Ende spielen. Als sie zu Ende gespielt hatte, klappte sie den Deckel über die Tasten, stand auf und öffnete das Fenster, wandte sich um, breitete die Arme aus und ließ sich mit dem Gesicht zum Himmel fallen. Sie war zum Himmel geflogen und doch zur Erde gestürzt, aus dem fünften Stock, mit gelassener Miene; die Seele verließ ihre Hülle, der Leib blieb in der Uniform ihres Mannes.

### **Des Volkes Zorn – des Staates tiefe Wunde**

[Maos] Hand war ungezogen; so nah an ihn ran wollte Cheng Pinzhi nicht, weiter weg konnte sie nicht, tanzte recht unbeholfen.

„Genossin, du verachtest wohl das arbeitende Volk, mir scheint, mein Körper stinkt dir, stimmt's?“ Mao Tse-tung schien missvergnügt.

„Im Gegenteil“, ihr fiel nichts Besseres ein, „ich fürchte im Gegenteil, dass mein Körpergeruch dem Vorsitzenden stinkt!“

„Wie riechst du denn?“

„Kleinbürgerlich.“

„Dann möchte ich mal diesen Duft des Kleinbürgertums riechen!“

Immer ungezogener drängte er seine alte Nase ihr geradezu ins Gesicht; ihr ganzer Körper versank in hilflosem Ekel – wie konnte der Erhabene Führer derart ... Sie bekam es mit der Angst, wagte nicht, den Himmelsohn zu verletzen; ach was, sollten seine Arme sie doch umschlingen, die Hände sie abtasten wie wild, die Schenkel sich an ihren Schenkeln reiben; nichts sich zu Herzen nehmen! Sollte er sie doch abschlecken! Wenn sie den Vater loskaufen konnte, ertrug sie es.

Müde getanzt, setzte sich Mao, trank ein paar Schluck und schob ihr den Teebecher hin. „Genossin Pinzhi, trink du auch.“

Am Becherrand war eine dicke Spur seiner Lippen geblieben, wie eine Narbe aus kleinen harten Körnchen. Eben beim Tanzen war sie bald erstickt vom Gestank ungeputzter Zähne, verfaulender Zahnwurzeln, dem vom vielen Reden klebrigen Mundgeruch; mit ihrer überempfindlichen Nase drang ihr das direkt ins Gehirn. Sie wagte nicht, abzulehnen, murmelte: „Danke, Vorsitzender“, und hob den Becher, vermeid die schreckliche Spur seiner Lippen, kippte sich ein wenig in den Mund und schluckte es hinunter. Wie kann ich jetzt die Rede auf den Vater bringen?, überlegte sie.

When I appear  
the people hang

(upon my words)

# Macht und Gewalt

Hannah Arendt

**Macht** entspricht der menschlichen Fähigkeit, nicht nur zu handeln oder etwas zu tun, sondern sich mit anderen zusammenzuschließen und im Einvernehmen mit ihnen zu handeln. Über Macht verfügt niemals ein Einzelner; sie ist im Besitz einer Gruppe und bleibt nur solange existent, als die Gruppe zusammenhält. Wenn wir von jemand sagen, er „habe die Macht“, heißt das in Wirklichkeit, daß er von einer bestimmten Anzahl von Menschen ermächtigt ist, in ihrem Namen zu handeln. In dem Augenblick, in dem die Gruppe, die den Machthaber ermächtigte und ihm ihre Macht verlieh (potestas in populo – ohne ein „Volk“ oder eine Gruppe gibt es keine Macht), auseinandergeht, vergeht auch „seine Macht“. Wenn wir in der Umgangssprache von einem „mächtigen Mann“ oder einer „machtvollen Persönlichkeit“ sprechen, gebrauchen wir das Wort schon im übertragenen Sinn; nicht metaphorisch gesprochen handelt es sich um einen starken Mann oder eine starke Persönlichkeit.

Denn Stärke, im Gegensatz zu Macht, kommt immer einem Einzelnen, sei es Ding oder Person, zu. Sie ist eine individuelle Eigenschaft, welche sich mit der gleichen Qualität in anderen Dingen oder Personen messen kann, aber als solche von ihnen unabhängig ist.

**Stärke** hält der Macht der Vielen nie stand; der Starke ist nie am mächtigsten allein, weil auch der Stärkste Macht gerade nicht besitzt. Wo der Starke mit der Macht der Vielen zusammenstößt, wird er immer durch die schiere Zahl überwältigt, die sich oft nur darum zusammenschließt, um mit der der Starke eigentümlichen Unabhängigkeit fertig zu werden. Von Plato bis Nietzsche hat man die fast instinktive Feindseligkeit der Vielen gegen den Einen, der sich von ihnen absondert, dem Resentiment der Schwachen gegen den Starken zugeschrieben, aber diese psychologische Deutung, so richtig sie im einzelnen Fall sein mag, übersieht, dass es im Wesen einer Gruppe und der von ihr erzeugten Macht liegt, sich gegen Unabhängigkeit, die mit Stärke Hand in Hand geht, zu wehren.

Das Wort **Kraft**, das im deutschen Sprachgebrauch meist synonym mit Stärke gebraucht wird, sollte in der Begriffssprache für „Naturkräfte“ vorbehalten bleiben, um dann metaphorisch überall da verwandt zu werden, wo physische oder gesellschaftliche Bewegungen bestimmte Energiequanten erzeugen – die „Wasserkraft“ oder „die Kraft der Verhältnisse“ –, die sich auf den Einzelnen auswirken.

**Autorität**, das begrifflich am schwersten zu fassende Phänomen und daher das am meisten mißbrauchte Wort, kann sowohl eine Eigenschaft einzelner Personen sein – es gibt persönliche Autorität, z. B. in der Beziehung von Eltern und Kindern,

von Lehrer und Schülern – als einem Amt zugehören, wie etwa dem Senat in Rom (autoritas in senatu) oder den Ämtern der katholischen Hierarchie (auch ein betrunkener Priester kann vermöge der Autorität des Amtes gültige Absolution erteilen). Ihr Kennzeichen ist die fraglose Anerkennung seitens derer, denen Gehorsam abverlangt wird; sie bedarf weder des Zwanges noch der Überredung. (So kann ein Vater seine Autorität entweder dadurch verlieren, daß er das Kind durch Schläge zwingt, oder dadurch, daß er versucht, es durch Argumente zu überzeugen. In beiden Fällen handelt er nicht mehr autoritär, in dem einen Fall tyrannisch, in dem anderen demokratisch.) Autorität bedarf zu ihrer Erhaltung und Sicherung des Respekts entweder vor der Person oder dem Amt. Ihr gefährlichster Gegner ist nicht Feindschaft sondern Verachtung, und was sie am sichersten unterminiert, ist das Lachen.

**Gewalt** schließlich ist, wie ich bereits sagte, durch ihren instrumentalen Charakter gekennzeichnet. Sie steht dem Phänomen der Stärke am nächsten, da die Gewaltmittel, wie alle Werkzeuge, dazu dienen, menschliche Stärke bzw. die der organischen „Werkzeuge“ zu vervielfachen, bis das Stadium erreicht ist, wo die künstlichen Werkzeuge die natürlichen ganz und gar ersetzen.

## 21.02.1972

9:51 – 11:28	<b>Der Präsident und die First Lady fliegen mit der „Spirit of 76“ von Shanghai nach Peking</b>
11:30	<b>Begrüßung durch Chou En-lai auf dem Rollfeld; Ankunftszeremonie</b>
14:50 – 15:55	<b>Treffen Richard Nixon und Mao Tse-Tung in Maos Residenz</b> Anwesend: Premier Chou, Henry Kissinger, Vertreter der chinesischen KP
18:00	Besuch einer Plenarsitzung in der großen Halle des Volkes
19:00	<b>Teilnahme am Willkommensbankett von Premier Chou in der Großen Halle des Volkes</b>

## 22.02.1972

Vormittags	Zahlreiche Treffen mit persönlichen Beratern
14:00 – 18:00	Treffen mit chinesischen und amerikanischen Offiziellen in der großen Halle des Volkes
18:00	Treffen mit Chiang Ch'ing in der großen Halle des Volkes
19:00	<b>Besuch einer Vorstellung des modernen Revolutionsballetts „Das rote Frauenbataillon“</b> Nixon, Pat, Chiang Ch'ing

## 23.02.1972

Vormittags	Zahlreiche Treffen mit persönlichen Beratern
14:00 – 16:00	Treffen mit Premier Chou und Außenpolitikern der VR China und den USA
20:00 – 22:00	Besuch einer öffentlichen Aufführung von Turnern, Badminton und Tischtennis

## 24.02.1972

10:00 – 11:00	Besichtigung des Ba Da Ling Abschnitts der Chinesischen Mauer
11:00 – 12:00	Besichtigung der Steinskulptur am Eingang der Ming Gräber
17:00 – 20:00	Treffen mit Premier Chou
20:00 – 22:00	Teilnahme an einem Dinner mit Peking-Ente, veranstaltet von Premier Chou

## 25.02.1972

10:00 – 12:00	Besichtigung der „verbotenen Stadt“ — Tor der höchsten Harmonie — Halle der höchsten Harmonie — Residenzen des Kaisers und der Kaiserin — Museumstour — Mausoleen, in denen königliche Mitglieder der Han-Dynastie begraben wurden
17:45 – 18:45	Treffen mit Premier Chou
19:15 – 21:30	Nixon und Pat veranstalten ein offizielles Bankett für Premier Chou und die Delegation der VR China

## 26.02.1972

10:30 – 12:50	Flug nach Hang-Chou
12:50	Begrüßung der Präsidentendelegation durch Mitglieder des Revolutionskomitee Chekiang
13:00 – 14:00	Treffen mit Nan Ping, Vorsitzender des Revolutionskomitees
14:45 – 16:00	Tour durch den Hua Kong Park mit Bootsfahrt über den West Lake
19:40 – 22:00	Teilnahme an einem Bankett des Revolutionskomitees

## 27.02.1972

9:40 – 10:20	Flug nach Shanghai, Treffen mit Chou, Kissinger und weiteren Außenpolitikern
10:20	Begrüßung der Präsidentendelegation durch Chang Chun-Chiao, Vorsitzender des Revolutionskomitees Shanghai
10:45 – 11:45	Besichtigung der Shanghai-Industrie-Ausstellung
19:00 – 21:00	Nixon, Pat, Chou als Ehrengäste bei einem Bankett von Chang

## 28.02.1972

9:40 – 10:00	Verabschiedung von Premier Chou und der chinesischen Delegation
10:10	Abflug der „Spirit of 76“ Richtung Alaska

# Synopsis

## Act I

### **1st Scene**

An airport outside Beijing: on a foggy February morning in 1972, "The Spirit of '76" lands on Chinese soil. President Richard Nixon, his wife Pat and his security adviser Henry Kissinger are welcomed by Prime Minister Chou En-lai with a military parade. It is the first state visit of an American president to the People's Republic. Even during the welcome, Nixon emphasizes the news value of the diplomatic summit meeting which is being broadcast live, filling American television screens at prime time. He is surprised to learn that his meeting with Mao Tse-tung is to take place on the very first evening of their visit.

### **2nd Scene**

In Mao's study in Beijing, Nixon and Kissinger meet the Chairman, who is accompanied by his three secretaries and Chou En-lai. Attempts by the Americans to steer the conversation towards controversial political questions, such as Vietnam or Taiwan, fail. Mao wishes to be considered a philosopher and rejects all attempts to elicit statements on day-to-day politics. Nixon has obvious difficulties following Mao's idiosyncratic and occasionally paradox train of thoughts.

### **3rd Scene**

In the evening, a state banquet is held in honour of the American guests in the Great Hall of the People. Cheered by cries of "Gambei" from the assembled company, Chou En-lai evokes the image of a global fraternity, fostered by the freshly forged ties of American-Chinese friendship. In his response, Nixon combines his thanks to the hosts with a paean to satellite communication technology, praising the achievements of the electronically interconnected world. With cries of "Cheers", the guests toast each other.

## Act II

### 1st Scene

The next morning, Pat Nixon is on a sightseeing tour of Beijing. Accompanied by a group of journalists, she visits a school, a hospital and a pig breeding facility. A miniature elephant manufactured by a factory delights her, the elephant being the symbol of the Republican Party. Her amazement at the foreign impressions is mixed with private memories of her own upbringing. Visiting the Summer Palace, the First Lady indulges in a utopian vision of world-spanning peace and prosperity for all the people in the world.

### 2nd Scene

In the evening, accompanied by Chou En-lai, the American delegation visits a performance of a model opera of the cultural revolution, "Red Detachment of Women" by Mao's wife, Chiang Ch'ing. The propaganda piece is about the farmer's daughter Ching-hua who liberates herself from the clutches of a sadistic landowner and emerges from this struggle as a shining heroine of the cultural revolution. Reality and fiction blur: Henry Kissinger takes on the role of the brutal estate manager, and the Nixons too gradually become part of the action. A violent tropical storm begins. Finally, Chiang Ch'ing steps into the limelight, boasting of her ability to control culture and rule people.

## Act III

On the last day of the state visit, the fog of oblivion descends upon those involved. Euphoria has given way to disillusion. The protagonists are lost in private thoughts and memories: Nixon recalls his time as a soldier in the war in the South Pacific, Mao remembers his idealistic youth. Henry Kissinger leaves, pretending to need a restroom. Chou En-lai is pensive: how much of what we did was good?

## **Impressum**

Copyright Stiftung Oper in Berlin

Deutsche Oper Berlin, Bismarckstraße 35, 10627 Berlin

*Intendant Dietmar Schwarz; Geschäftsführender Direktor Thomas Fehrle; Spielzeit 2023/24;*

*Redaktion Carolin Müller-Dohle; Mitarbeit Rufus Franzen; Gestaltung Sandra Kastl; Druck trigger.medien gmbh, Berlin*

## **Textnachweise**

Die Handlung (Carolin Müller-Dohle, Übersetzung von Alexa Nieschlag), das Vorwort zu „Steinway“ (Rufus Franzen), die Artikel „Nixon in China – die (große) amerikanische Oper des 20. Jahrhunderts?“ von Wolfgang Rathert, „Panda Blues“ von Kai Strittmatter sowie die Gespräche mit Hauen und Stechen und Daniel Carter (Mitarbeit Interviews: Rufus Franzen) sind Originalbeiträge für dieses Heft.  
Arendt, Hannah, „Macht und Gewalt“, Piper Verlag, München 1970; Haraway, Donna, „A Cyborg Manifesto“, Socialist Review, New York City 1985; Sheldrake, Merlin, „Verwobenes Leben“, Ullstein Taschenbuch, Berlin 2020; Wang, Rongfen, „Steinway“, aus dem Chinesischen von Lao Men, Matthes & Seitz, Berlin 2022; Zeittafel: Tagebuch des Präsidenten Nixon, entnommen aus: „President Richard Nixon's Daily Diary February 16, 1972 – February 29, 1972“, USA; National Archives, Nixon Presidential Materials, White House Tapes, Oval Office, Conversation 713–1. No classification marking. Washington 1972.

Urheber\*innen, die nicht erreicht werden konnten, werden um Nachricht gebeten.

Die Schreibweise der chinesischen Eigennamen wurde an die Schreibweise des Librettos angeglichen.

## **Bildnachweise**

Die KI-generierten Bilder auf den Seiten 10, 11, 17 und 41 stammen von Lana Ramsay.

Die Inszenierungsfotos aus der Klavierhauptprobe stammen von Thomas Aurin.

## **John Adams**

### **NIXON IN CHINA**

Premiere an der Deutschen Oper Berlin am 22. Juni 2024

Musikalische Leitung: Daniel Carter; Inszenierung: Hauen und Stechen; Regie: Franziska Kronfoth, Julia Lwowski; Bühne: Yassu Yabara; Kostüme: Christina Schmitt; Licht: Henning Streck; Video: Martin Mallon; Chor: Jeremy Bines; Dramaturgie: Carolin Müller-Dohle

Chou En-lai: Kyle Miller; Richard Nixon: Thomas Lehman; Henry Kissinger: Seth Carico; Nancy T'ang, erste Sekretärin Maos: Elissa Pfaender; Zweite Sekretärin Maos: Deborah Saffery; Dritte Sekretärin Maos: Davia Bouley; Mao Tse-tung: Ya-Chung Huang; Pat Nixon: Heidi Stober; Chiang Ch'ing, Maos Frau: Hye-Young Moon; Ching Hua (Schauspielerin 1): Gina-Lisa Maiwald; Ching Hua (Schauspielerin 2): Angela Braun; Ching Hua / Hung (Schauspieler): Thorbjörn Björnsson; Tänzer / Performer: Jean Chaize; Tänzerin / Performerin: Brigitte Cuvelier

Chor und Orchester der Deutschen Oper Berlin



