

ECHO 72 ISRAEL IN MÜNCHEN

Oper von Michael Wertmüller



STAATSOPER HANNOVER



zur Website

ECHO 72

ISRAEL IN MÜNCHEN

Oper von Michael Wertmüller
Libretto von Roland Schimmelpfennig

Uraufführung
Auftragswerk der Staatsoper Hannover

MUSIKALISCHE LEITUNG **Titus Engel**
INSZENIERUNG **Lydia Steier**
BÜHNE **Flurin Borg Madsen**
KOSTÜME **Andy Besuch**
LICHT **Elana Siberski**
VIDEO **Rebecca Riedel, Elisa Gómez Alvarez**
SOUNDCOLLAGE **Marko Junghanß**
CHOR **Lorenzo Da Rio**
DRAMATURGIE **Sophia Gustorff, Martin Mutschler, Daniel Menne**

Chor der Staatsoper Hannover
Statisterie der Staatsoper Hannover
Niedersächsisches Staatsorchester Hannover
Steamboat Switzerland

Mit freundlicher Unterstützung

schweizer kulturstiftung
prohelvetia

 ernst von siemens
musikstiftung



PREMIERE 25. JANUAR 2025, OPERNHAUS

Spielzeit 2024/25



SPEKTRUM DES ERZÄHLBAREN

Über das Libretto der Oper *Echo 72. Israel in München*

Roland Schimmelpfennig

Der Terroranschlag auf die israelischen Sportler während der Olympiade 1972 in München markiert eine Zäsur in der Geschichte: Die Welt kommt voller Hoffnung zusammen, um – ausgerechnet in Deutschland, 27 Jahre nach dem Holocaust – den Sport als Träger der Idee des Friedens zu feiern. Aber diese „heiteren Spiele“ von München werden zum Schauplatz eines Blutbads. Dies ist der Hintergrund des Opernprojekts *Echo 72. Israel in München* von Michael Wertmüller und mir. Allerdings geht der Text nicht den Weg, den bereits diverse Filme und Dokumentationen zum Thema vorher genommen haben. *Echo 72* ist nicht der Versuch, der Katastrophe von München historisch-dokumentarisch gerecht zu werden. Die Annäherung an das Thema erfolgt zunächst scheinbar abstrakter, wird dadurch

aber erst poetisch und emotional möglich. Das Spektrum des überhaupt Erzählbaren im Angesicht des absoluten Grauens wird so erheblich erweitert. Auch in *Echo 72* trifft sich die Welt zu einem internationalen Sportfest, ohne dass hier im Detail auf das Jahr und den Ort eingegangen wird. In theoretischen und praktischen Trainingseinheiten wird schnell der Bezug deutlich, den die jeweils thematisierten Sportarten zum politischen Hintergrund haben. Hier orientiert sich der Text an den von den in München ermordeten Sportlern ausgeübten Disziplinen Hürdenlauf, Gewichtheben, Fechten, Ringen und Schießen. Was vielleicht zunächst sonderbar erscheint – Sportarten als Thema einer Oper – offenbart schnell einen tiefen emotionalen Kern. Wobei sich, natürlich, jede poetische Entfernung von dem historischen Hinter-

grund gleichzeitig immer auch an der bitteren Realität des Anschlags von München brechen muss. In diesem Spannungsfeld ist die „Klage“ entstanden, ein zusätzlicher, nicht in die „fiktive“ Welt des Sports eingebundener Text, der die Namen der Opfer und die realen Umstände ihres gewaltsamen Todes nennt.

Schon der Eröffnungsschor handelt von einem Recht, von einem Versprechen auf Leben und nimmt so bereits den Gedanken des Sports und insbesondere der Olympiade als Projekt des Friedens vorweg. Doch bereits in der darauffolgenden Szene, einer Trainingseinheit zur Vorbereitung auf die Wettkämpfe im Hürdenlauf, kann ein älterer Leichtathletiktrainer nicht anders, als trotz aller sportlichen Dynamik und motorischen Planbarkeit daran zu denken, dass das Leben keineswegs nur ein einfacher Hürdenlauf ist, nein, ganz im Gegenteil.

Anschließend erklärt ein Gewichtheber im Streit mit seiner schwangeren Frau, wie wichtig es ist, durch die sportliche Anstrengung sich als Nation zu konstituieren und international zu präsentieren, so hart und anstrengend dies auch sein möge.

Die Nationen ziehen in das olympische Stadion ein. In einem großen Chor wird die Grundidee der Olympiade beschworen: Sport statt Krieg. Das olympische Feuer wird entzündet. Die Spiele haben begonnen, und es gilt: Dabei sein ist alles. Aber: Wer dabei ist, wer sich exponiert, macht sich auch angreifbar. Im Duett zweier Sportfechterinnen wird dieser Konflikt anhand der acht gängigen und regelkonformen Paraden des Degen- und Florettfechtens beschrieben. Schon eilen die Spiele unter den Augen der ganzen Welt einem weiteren Höhepunkt zu: dem Kampf der Ringer. Wer diese Kontrahenten genau sind oder welche Nationen sie vertreten, wird auch an dieser Stelle

nicht spezifiziert. Während der Chor den anstehenden Kampf von Mann gegen Mann als einen der ältesten und „reinsten“ aller Wettkämpfe feiert, sind die beiden Ringer schon vor Beginn des Kampfes in der scheinbar auswegslosen Dynamik von „siegen“ und „besiegen“, „gewinnen“ und „verlieren“ gefangen.

Von diesem Moment an bewegt sich der Abend gleichzeitig in zwei entgegengesetzte Richtungen weiter. Der Chor nimmt das Himmelsmotiv vom Anfang wieder auf, aber nun ist der Himmel kein Versprechen mehr, sondern ein Abbild des Scheiterns. Ein Stern fällt vom Himmel und zerreißt ihn. Es regiert der Tod. Auch die jeweiligen Sportler:innen beschreiben die Unmöglichkeit der Ausübung ihrer Disziplinen. Tausend Arme bräuchte man, sagt eine Fechterin, die acht Paraden reichen nicht aus, um sich keine Blöße zu geben. Der Gewichtheber wird unter der Last der Eisen zusammenbrechen. Ein Sportschütze und ein Polizist beschreiben die Technik des Schießens, ein für gewöhnlich fast mathematischer Vorgang, der das Auge und die Hand des Schützens auf gerader Linie mit dem klar definierten Ziel verbindet. Was aber, wenn die Kugel einen ganz anderen, nicht zu berechnenden Weg nimmt?

Während die beiden Ringer sich voneinander verabschieden müssen, beginnt mit einem weiteren großen Chor die Abschlussfeier der Nationen. Die Kugel, von der der Sportschütze und der Polizist gesprochen hatten, fliegt und fliegt. Der Hürdenlauf aber endet mit dem anfangs von dem Trainer vorhergesehenen Sturz. Der Läufer, der vorhin noch wie für immer in der Luft hing und in den Himmel griff, schlägt auf. Ob er wieder aufsteht, bleibt offen. Es ist Nacht geworden. Schlusschor: Der schwarze Himmel ohne Sterne.

Und jetzt werden wir,
die einander Fremden,
uns gleich so nah sein,
näher noch
als ineinander geschmiedete Ringe,
wir werden
uns ineinander vergreifen,
verkralen, verschlingen,
unsere Arme werden selbst
wie Ringe sein,
und dann wird der eine
den anderen zu Boden werfen,
wieder und wieder,
bis einer der Sieger ist,
und der andere
ist der Verlierer.



TRIUMPH UND TERROR

Olympia 1972 und das neue Deutschland

Roman Deininger und Uwe Ritzer

Am Nachmittag des 26. August 1972 öffnete sich der Vorhang der Spiele von München wie ein schimmernder Regenbogen. Am Olympiaberg, den viele Münchner:innen noch „Schuttberg“ nannten, weil er nach 1945 aus Kriegstrümmern aufgehäuft worden war, sah man kaum das grüne Gras vor lauter Schaulustigen. Viele hatten Kofferradios und Ferngläser mitgebracht, gebannt blickten sie hinunter ins Olympiastadion, auf dessen Rängen 80.000 Menschen versammelt waren.

Die Organisatoren der Olympischen Spiele von München waren davon überzeugt, dass die Eröffnungsfeier der wichtigste Moment der gesamten Spiele war. Die Eindrücke der Feier erreichten gut zwei Milliarden Menschen, mehr als die Hälfte der Weltbevölkerung. Dank neuer Satellitentechnik gelangten erstmals Hunderte Stunden farbiger Live-Bilder in die entlegensten Winkel des Planeten. Was immer bei den Spielen passierte: Es war ein globales Ereignis.

27 Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs hatte die junge Bundesrepublik die ehrenvolle Aufgabe und enorme Chance erhalten, die Jugend der Welt in München zu empfangen, 8.000 Sportler aus 122 Ländern. Gleich bei der Eröffnungsfeier sollte das Land symbolisch aus dem langen Schatten der Nazi-Zeit treten. Die Väter der Spiele,

der oberste deutsche Sportfunktionär Willi Daume und der Münchner Oberbürgermeister Hans-Jochen Vogel, wollten ein neues Deutschland präsentieren: geläutert und demokratisch, freundlich und friedlich, lässig und bunt.

In einem Punkt waren sich Daume und Vogel sofort einig: München 1972 musste ganz anders sein als Berlin 1936, die gigantomanischen Propagandaspiele, mit denen Hitler zugleich seine Macht vorgeführt und seine Friedfertigkeit vorgetäuscht hatte. Nicht so martialisch und pathetisch, nicht so protzig und zackig. Swing und Pop statt Marschmusik und Wagner, lustige Böllerschützen statt donnerndem Kanonengruß. In Berlin hatten die Uniformen von Polizei, Wehrmacht und SS die Optik im Olympiastadion geprägt; in München trugen die Sicherheitskräfte azurblaue Sakkos und nur sehr selten Waffen. Bei der Eröffnung 1936 hatten die Nationalsozialisten die olympische Liturgie mit ihren faschistischen Inszenierungen verschmolzen, etwa im dramatischen Duell zweier Krieger in glänzender Rüstung, die am Ende zu Boden gesunken und nach dem Heldentod auf ihren Schildern aus der Arena getragen worden waren. 1972 wich die verordnete Symmetrie olympischer Rituale einem fröhlichen Durcheinander, als 3.200 Schulkinder in Gelb und Blau durchs Stadion tollten und

einer Athletin oder einem Athleten ihrer Wahl ein Blumensträußchen überreichten. Der Einmarsch der Nationen, bei den bisherigen Spielen der Neuzeit stets auf Erhabenheit getrimmt, geriet zum unbeschwerten Einlaufen. Die verspielten Melodien, die Kurt Edelhagens olympische Big Band dazu erklingen ließ, schlossen nationale Andacht praktisch aus: „Kalinka“ für die Sowjetunion, „When the saints go marching in“ für die USA, „Horch, was kommt von draußen rein“ für die Bundesrepublik. Selbst jene Athlet:innen, die sich vorgenommen hatten, zu marschieren, kamen irgendwann ins Tänzeln. Wenn die internationalen Besucher:innen bei ihren deutschen Gastgeber:innen überhaupt irgendetwas anzumerken hatten, dann höchstens, dass selbst der Frohsinn mit landestypischer Gründlichkeit organisiert war.

Auf allen Ebenen spiegelte sich das Motiv des neuen Deutschland, eines modernen und lockeren Landes. Auf der „Spielstraße“ im Olympiapark boten Artist:innen, Musiker:innen, Schauspieler:innen und Tänzer:innen ein kreatives Kontrastprogramm zum Sport. Das magisch geschwungene Zeltdach des Olympiastadions, das der Architekt Günter Behnisch mit seinem Team errichtet hatte, raubte den Betrachter:innen den Atem.

Bis zu jenem schrecklichen Tag atmeten die Münchner Spiele den Geist eines Landes im Aufbruch. Das olympische Motiv des neuen Deutschland war nicht aus der Luft gegriffen, wenngleich natürlich nicht die Gesellschaft in ganzer Breite in Bewegung war. Zweifellos roch es 1972 nach Freiheit und Abenteuer und für manche sogar ein ganz kleines bisschen nach Revolution. Sturm und Drang der Studierenden von 1967/68 sollte weiterleben in der bundesrepublikanischen Umwelt-, Friedens- und Frauenbewegung, aber grenzenlos übersteigert mündete er

auch im mörderischen Terrorismus der Roten Armee Fraktion. Deren Köpfe Andreas Baader und Ulrike Meinhof waren im Olympiasommer nach Bombenanschlägen und Schusswechselln in Haft, seit wenigen Wochen schien der Terror beendet zu sein. Beinahe ein Vierteljahrhundert hatte es gedauert, bis die Bundesrepublik eine liberale Demokratie im umfassenden Sinne wurde – nicht nur rechtlich, sondern auch politisch und vor allem gesellschaftlich, ein Gemeinwesen, das sich den Geistern der Vergangenheit stellte und sein Grundgesetz als Antwort auf den Horror des Nationalsozialismus verstand. Knapp zwei Jahre vor den Spielen war Brandt im ehemaligen Warschauer Ghetto auf die Knie gesunken. Es war zugleich das Eingeständnis von Schuld und die Bitte um Vergebung gewesen, eine ikonische Geste von einem, der selbst nicht hätte knien müssen. Ende April 1972 überstand Brandt im Bundestag ein Misstrauensvotum, es war ein großes Drama, aber auch die große Bestätigung, die der Kanzler für seinen Kurs brauchte. Bei der Bundestagswahl im November sollte seine SPD dann zum ersten Mal stärkste Kraft werden. Nur die dickköpfigsten DDR-Funktionäre konnten diese Bundesrepublik noch mit voller Überzeugung als Hort von Faschismus und Reaktion geißeln. Die Deutschen aus dem Osten hatten 1972 allerdings selbst allen Grund zum Stolz: In München trat die DDR erstmals mit eigener Hymne und unter eigener Fahne bei Olympia an. „Der Kapellmeister soll in München gut unsere Hymne einstudieren“, hatte der Chefkommentator des DDR-Fernsehens, Karl-Eduard von Schnitzler, prognostiziert: „er wird sie oft spielen müssen.“ Und so kam es. Es regnete Goldmedaillen für die Ostdeutschen, etwa für die Sprinterin Renate Stecher, die sowohl über 100 als auch über 200 Meter

siegte. Auf der Bühne des Sports fuhr die DDR jenes internationale Renommee ein, das ihr auf anderen Feldern verwehrt blieb. Mit 20 Goldmedaillen lag sie im Medaillenspiegel deutlich vor der Bundesrepublik mit 13. Olympia 1972 war also nicht nur ein Wettstreit von Athlet:innen, sondern auch ein Wettkampf der Systeme. Die Spiele von München erlebten etwa ein packendes deutsch-deutsches Duell in der Sprint-Staffel der Frauen, bei dem die Schlussläuferin für das westdeutsche Team, Heide Rosendahl, überraschend den DDR-Star Stecher distanzierte. Der amerikanische Schwimmer Mark Spitz avancierte mit sieben Goldmedaillen zum damals erfolgreichsten Olympioniken aller Zeiten. Die Sowjetunion feierte ein ebenso sensationelles wie umstrittenes Basketball-Gold im Finale gegen die USA und eroberte am Ende den prestigeträchtigen ersten Platz im Medaillenspiegel. Auch in der DDR, in der Erich Honecker im Juni 1971 der Erste Sekretär des Zentralkomitees der SED geworden war, spürten die Menschen Anfang der 1970er Jahre einen Aufschwung, zumindest im Lebensstandard. Der „Eiserne Vorhang“ schien sich ein klein wenig zu bewegen: Der Moskauer und der Warschauer Vertrag waren im Juni 1972 in Kraft getreten, ebenso das Berlin-Abkommen, das Reisen und Telefonieren zwischen Ost und West erleichterte. Und am 16. August, eine gute Woche vor Eröffnung der Spiele, hatten Bundesrepublik und DDR mit den Verhandlungen über einen Grundlagenvertrag begonnen. Zu Weihnachten sollten sie erfolgreich beendet sein. 1972 war zudem ein Jahr, in dem sich auch technologisch und kulturell auffallend viele kleine Fenster in die Zukunft öffneten. Der erste 8-Bit-Mikroprozessor wurde vorgestellt, der erste Taschenrechner kam auf den Markt, im deutschen Fernsehen feierte die

Science-Fiction-Serie *Raumschiff Enterprise* Premiere. In München wurden die alten Stoppuhren von der elektronischen Zeitmessung abgelöst; die akkreditierten Journalist:innen erhielten ihre Informationen aus einem Supercomputer. Über die Straßen von München rollte das erste Elektroauto von BMW, eigens für die Spiele als abgasfreies Begleitfahrzeug für Marathonläufer:innen und Geher:innen entwickelt. Olympia wurde allmählich zum großen Geschäft und das IOC zur Geldmaschine. In München kündigte sich die Kommerzialisierung schon an, aber sie dominierte nicht das Bild. Werbung war den Athlet:innen noch strikt verboten, doch Mark Spitz, der natürlich barfuß schwamm, reckte nach einem seiner Siege ein Paar Adidas-Schuhe in die Kameras, angeblich aus Versehen. Doping wuchs zur Geißel des Sports heran, zum ersten Mal wurde in München eine Goldmedaille deshalb aberkannt. Es erwischte den 16-jährigen US-Schwimmer Rick DeMont, der aber möglicherweise tatsächlich nur sein Asthma-Medikament genommen hatte. Die Welt rückte näher zusammen. 1972 reiste Richard Nixon als erster US-amerikanischer Präsident zum Staatsbesuch nach China. Der Club of Rome veröffentlichte seinen Bericht zu den „Grenzen des Wachstums“; in Deutschland entstand langsam ein Tätigkeitsfeld, das als „Umweltpolitik“ bekannt wurde. Zwei Chiffren der Weltläufigkeit importierte die Bundesrepublik aus den USA: Kurz vor den Spielen erschien die deutsche Erstausgabe des Magazins *Playboy*, und in München eröffnete Ende 1971 die erste Filiale einer Schnellrestaurantkette namens McDonald's. Doch noch ein weiteres Phänomen musste als zunehmend weltumspannend gelten: der internationale Terrorismus. Radikale Palästinenser verübten Anschläge auch auf

deutschem Boden. Bereits im Februar 1970 hatte ein palästinensisches Kommando am Münchner Flughafen einen israelischen Passagier ermordet und elf weitere verletzt. Aber all das war nur das grausame Vorspiel für das sogenannte Olympia-Attentat von München.

Im Morgengrauen des 5. September 1972 sahen sechs Postbeamte, die auf dem Weg zur Arbeit ins Olympiapostamt waren, mehrere Männer in Trainingsanzügen mit großen Sporttaschen über den Zaun ins Olympische Dorf klettern. Sie dachten sich nichts dabei: Seit Beginn der Spiele war es üblich, dass Sportler:innen sich am frühen Morgen nach der Disco wieder ins Dorf schlichen, gerade rechtzeitig, bevor Trainer:innen und Betreuer:innen ihre Abwesenheit bemerkten. Wenn die Organisator:innen unbedingt hätten verhindern wollen, dass jemand über den Zaun steigt, hieß es, hätten sie ihn sicher auch höher errichtet als zwei Meter und die Pfosten oben nicht abgerundet.

Die vermeintlichen Athleten waren in Wahrheit die acht Mitglieder eines Kommandos der palästinensischen Terrororganisation „Schwarzer September“. Ein Anschlag nahm seinen blutigen Lauf, dessen globale Wirkmächtigkeit aus heutiger Sicht nur vergleichbar ist mit den Anschlägen des 11. September 2001 in den USA. In München trat der internationale Terrorismus ins Bewusstsein der Menschen, weil sich das Unheil in einer kollektiven Live-Fernseh-erfahrung Stunde um Stunde vor den Augen der Welt entfaltete.

Der palästinensische Überfall auf die israelische Mannschaft konterkarierte grausam den Plan der Münchner Olympia-Organisator:innen, die Nazi-Zeit vergessen zu machen. Wieder starben Juden auf deutschem Boden. Später stellte sich heraus, dass die olympischen Gastgeber:innen mehr als zwei

Dutzend Hinweise auf einen drohenden Anschlag ignoriert hatten und dass die Sicherheitskräfte unvorbereitet und nicht ausreichend ausgerüstet waren. Das komplette Versagen von Polizei, Behörden und Politik sollte das deutsch-israelische Verhältnis auf Jahre hinaus belasten.

Die acht Terroristen liefen um kurz nach vier Uhr morgens die wenigen Meter vom Zaun des Dorfs in die Connollystraße, die nach dem US-amerikanischen Dreispringer James Connolly benannt war, dem ersten Olympiasieger der Neuzeit. In Haus Nummer 31 waren auf mehrere Appartements verteilt 21 Mitglieder des israelischen Olympia-Teams einquartiert. Das Terrorkommando rannte zunächst ein Stockwerk zu weit nach oben und platzte in eine falsche Wohnung, in der Athleten aus Hongkong lebten. Dann stürmte es zwei Wohnungen mit Israelis. Die Sportler leisteten heftigen Widerstand. Im Handgemenge erschossen die Palästinenser den Ringertrainer Moshe Weinberg und verletzten den Gewichtheber Yossef Romano schwer. Sie trieben neun Israelis im Zimmer des Fechttrainers Andrei Spitzer zusammen. Die Athleten wurden gefesselt und mussten die folgenden Stunden auf zwei gegenüberliegenden Betten sitzen, stets bedroht von Terroristen mit Maschinengewehren. Den sterbenden Romano legten die Palästinenser zwischen die Geiseln auf den Boden; sein Todeskampf dauerte mehrere Stunden. Alle Bitten, doch einen Arzt zu rufen, ignorierten die Geiselnehmer. Sie warfen zwei Polizisten, die vor dem Haus auftauchten, mehrere Blätter zu. Darauf standen die Namen von 328 Gesinnungsgenossen, deren Freilassung sie bis 9:00 Uhr forderten. Die Allermeisten waren in Israel inhaftierte Palästinenser. Außerdem auf der Liste: die deutsche Linksterroristin Ulrike Meinhof. Wie man heute weiß, führte diese

Forderung insofern in die Irre, als es tatsächlich deutsche Rechtsextremisten waren, die das Attentat vorzubereiten halfen.

Willi Pohl, Mitglied der rechtsradikalen „Volksbefreiungsfront Deutschland“, kutschierte im Sommer 1972 wochenlang Abu Daoud durchs Land – den Drahtzieher des Attentats. Pohls Rolle kam erst 40 Jahre später durch Recherchen des *Spiegel* ans Tageslicht. Bis heute sind längst nicht alle Hintergründe des Anschlages bekannt. Selbst ein würdiger Gedenkort im Münchner Olympiapark wurde erst nach 40 Jahren beschlossen – vermutlich, weil die Verantwortlichen von damals ihre Fehler nicht auch noch zur Schau stellen wollten. Das deutsche Versagen endete nicht mit dem Tod der zwölf Opfer, es setzte sich noch lange fort.

Am 5. September 1972 traf sich der Krisenstab wenige hundert Meter entfernt vom Ort der Geiselnahme. Bayerns Innenminister Bruno Merk übernahm die Leitung, der Münchner Polizeipräsident Manfred Schreiber war sein wichtigster Ansprechpartner. Auch Bundesinnenminister Hans-Dietrich Genscher redete mit. Den ganzen Tag herrschte ein großes Kommen und Gehen, was ein koordiniertes Krisenmanagement nicht gerade begünstigte. Immerhin gelang es den Verantwortlichen, den Terroristen immer wieder neue Ultimaten abzurufen, ohne dass weitere Geiseln erschossen wurden.

Die israelische Ministerpräsidentin Golda Meir hatte den Deutschen bereits am Morgen mitgeteilt, dass ihr Land keinen einzigen Palästinenser aus einem israelischen Gefängnis freilassen würde. Andernfalls, so Meir, wäre kein Jude auf der Welt mehr vor solcher Erpressung sicher. Der Krisenstab entwarf daraufhin Szenarien für eine Geiselnahme, stieß aber schnell an

praktische Grenzen. Die Deutschen hatten weder ausgebildete Scharfschützen noch Präzisionswaffen. Die Sache nahm groteske Züge an: Als Polizisten in Trainingsanzügen auf den Dächern in Stellung gingen, konnten die Terroristen das live im Fernsehen mit ansehen. Niemand hatte den Kamerateams das Filmen verboten.

Am späten Nachmittag änderten die Geiselnahme überraschend ihre Forderungen. Ihr Anführer Issa, der den Tag über mit den deutschen Verantwortlichen vor der Eingangstür verhandelte, das Gesicht geschwärzt und ein Pepita-Hütchen auf dem Kopf, verlangte nun, mit seinen Leuten und den Geiseln nach Ägypten ausgeflogen zu werden. Kurz zuvor hatte das IOC die sportlichen Wettkämpfe unterbrochen. Immer heftiger waren die internationalen Proteste geworden, man könne doch nicht einfach weitermachen, als wäre da nichts. Unterdessen bat die Bundesregierung die ägyptische Führung um Unterstützung. Doch diese wollte die Terroristen nicht aufnehmen. „We do not get involved“, wurde Bundeskanzler Willy Brandt beschieden. Damit war klar: Die Geiselnahme musste auf deutschem Boden beendet werden.

Mit zwei Hubschraubern flogen Palästinenser und Geiseln um 22:35 Uhr aus dem Olympischen Dorf zum Bundeswehr-Fliegerhorst nach Fürstenfeldbruck. Dort war eine Stunde zuvor eine Lufthansa-Maschine gelandet, in der als Crew verkleidete Polizisten warteten. Sie sollten, so der Plan, die Geiselnahme beim Betreten der Maschine überwältigen. Doch den Beamten wurde schnell bewusst, dass es sich um ein Himmelfahrtskommando handelte. Keiner von ihnen war für solch einen riskanten Nahkampf ausgebildet. Die Polizisten verweigerten den Befehl und stiegen aus. Ihre Vorgesetzten zeigten dafür sogar Verständnis.

Kaum waren die Hubschrauber in Fürstentfeldbruck gelandet, eskalierte die Lage. Issa und sein Stellvertreter Toni liefen zur Maschine – und fanden sie leer vor. Ihnen wurde wohl klar, dass es sich um eine Falle handelte. Auf ihrem Rückweg zu den Hubschraubern begann ein Feuergefecht mit der Polizei, das – mit Pausen – mehrere Stunden andauerte. Bei den Sicherheitskräften lief schief, was schieflaufen konnte. Die Panzerfahrzeuge blieben im Stau der Gaffer:innen vor dem Fliegerhorst stecken. Die Scharfschützen waren schlecht postiert, auch, weil man bis zuletzt trotzig von weniger als acht Attentätern ausgegangen war.

Die Terroristen ermordeten die neun Geiseln, die in den Hubschraubern aneinandergefesselt waren, mit Salven aus ihren Schnellfeuerwaffen und zündeten auch eine Handgranate. Neben den Israelis starb im Tower der Polizist Anton Fliegerbauer. Zu allem Überfluss verbreitete sich in der Nacht die fatale Falschmeldung, dass alle Geiseln befreit worden seien – erst am Morgen des 6. September erfuhr die Welt die fürchterliche Wahrheit.

Auch fünf Terroristen wurden in Fürstentfeldbruck getötet; drei weitere wurden leicht verletzt festgenommen. Der weitere Umgang mit ihnen ließ die deutsch-israelischen Beziehungen unter den Gefrierpunkt abkühlen. Nur 54 Tage nach ihrer Festnahme wurden die drei überlebenden Palästinenser aus deutscher Haft freigespresst, als Gesinnungsgenossen eine Lufthansa-Maschine entführten.

Die drei Männer wurden nach Tripolis ausgeflogen, wo ihnen Libyens Staatschef Muammar al-Gaddafi einen triumphalen Empfang bereitete. Das schnelle Nachgeben der deutschen Seite spricht im Rückblick dafür, dass dahinter ein heimlicher Deal der Bundesregierung mit der palästinensischen

Führung stecken könnte. Auch kundige Zeitzeugen wie Hans-Jochen Vogel hielten dies für plausibel. Die Deutschen, so die These, hätten sich mit der Freilassung die Zusage der Palästinenser erkaufte, die Bundesrepublik vor weiteren Anschlägen zu verschonen. Die einzige sichtbare Konsequenz aus dem Olympia-Attentat war noch im September 1972 die Gründung der Antiterrorereinheit GSG 9 (Grenzschutzgruppe 9). Sie ging auf die Initiative des Polizeioffiziers Ulrich Wegener zurück, der während des Anschlags der Adjutant von Bundesinnenminister Genscher gewesen war. Unter Wegeners Kommando befreite die GSG 9 dann im Oktober 1977 die Geiseln aus der von Palästinensern entführten Lufthansa-Maschine „Landshut“.

Zehn Tage lang hatten die Spiele von München den Zauber der olympischen Idee bewiesen; am elften Tag zeigte sich die Zerbrechlichkeit allen Zaubers. Das Olympia-Attentat gilt vielen als dunkelste Stunde in der Geschichte der jungen Bundesrepublik, denn natürlich wiesen elf auf deutschem Boden ermordete Juden unweigerlich zurück in die große Finsternis vor 1945. Die Macher:innen der Spiele haben zu diesem Unglück mit unverantwortlicher Arglosigkeit beigetragen, mit der blinden Zuversicht, dass nichts und niemand ihr Friedensfest stören würde.

Anlässlich des 50. Jahrestags hat die Bundesregierung eine Kommission zur wissenschaftlichen Aufarbeitung des Olympia-Attentats beschlossen. Seit 2023 erforscht eine internationale Gruppe aus Historiker:innen, angesiedelt am Institut für Zeitgeschichte München-Berlin, die Ereignisse rund um das Attentat und arbeitet dessen Vor- und Nachgeschichte erstmals umfassend wissenschaftlich auf.

EINE SCHLINGE, DIE SICH ZUZIEHT

Komponist Michael Wertmüller im Gespräch
mit Dramaturgin Sophia Gustorff

Sophia Gustorff Begonnen hast du deine musikalische Karriere als Schlagzeuger. Du hast Jazz-Schlagzeug studiert und bist viele Jahre lang mit Bands getourt. Zugleich hast du in klassischen Orchestern gespielt. Und an der Hochschule der Künste in Berlin bei Dieter Schnebel Komposition studiert. Deine Kompositionen sind sowohl durch die Neue Musik als auch den Jazz inspiriert. Wie stehst du zum Begriff der Neuen Musik?

Michael Wertmüller Für mich ist er überhaupt nicht zwingend mit der klassisch-romantischen Tradition verbunden. „Neu“ bedeutet für mich „ungehört“. Auch der Death Metal der 1980er Jahre, Math Rock, Hardcore oder Electronics zählen entsprechend zu neuer Musik. Als ich zum ersten Mal Death Metal gehört habe, hat mich das total umgehauen. Diese Musik war in ihrer Zeit neuer und moderner als manche, die in der klassischen Tradition steht und den Begriff Neue Musik für sich proklamiert.

Diese Genreoffenheit prägt dein Denken und Wirken. Die Grenzen zwischen dem, was man früher als E- und U-Musik unterschieden hat, sind leider noch nicht überwunden ...

Eine Verslossenheit gegenüber anderen Genres ist immer noch zu spüren, Klischees dominieren das Denken. Ich erlebe das in Bezug auf meine Musik immer wieder selbst: Manche Menschen sehen eine Bass Drum – und verbinden das automatisch mit Rockmusik und Lautstärke. Vieles wird nicht zugelassen.

In *Echo 72* steht der sportliche Wettbewerb dem terroristischen Kampf gegenüber. Der Fall, dass Sport in der Musik im Fokus steht, ist außergewöhnlich. In der Oper portraitiert du die verschiedenen Sportarten Hürdenlauf, Gewichtheben, Fechten, Schießen und Ringen – jede Sportart hat eine eigene Klangästhetik, geprägt durch die

jeweilige Instrumentation. Zugleich scheint bei allen Sportarten von Beginn an die Gefahr durch, der Kollaps scheint unausweichlich. Der sportliche Charakter prägt die Musik aber noch viel grundlegender. Im Vordergrund stehen, wie üblich in deinen Werken, komplexe Rhythmen in einem ebenso komplexen metrischen Gefüge. Dadurch wirkt die Musik sehr expressiv, körperlich. Wie ist dein Bezug zum (Leistungs-)Sport?

Ich war früher selbst ambitionierter Fußballer, am Rande einer Profikarriere. Ich hatte das Glück oder Unglück, mich gegen den Fußball entschieden zu haben, weil ich Musik studieren durfte. Sport und Fußball beschäftigen mich heute noch nachhaltig, auch weil mein älterer Sohn Profifußballer ist.

Auch ein Instrument professionell zu spielen ist wie Sport, zumal Schlagzeug, das Instrument mit dem größten Körpereinsatz.

Das kommt ein bisschen darauf an, wie man spielt. Es gibt auch Schlagzeuger, die nur aus dem Handgelenk agieren. Aber prinzipiell stimmt es. Das Schlagzeug prägt mein Denken als Komponist beispielsweise insofern, als ich Instrumentengruppen oder Gesangsstimmen wie Elemente eines Schlagzeugs behandle. Verschiedene rhythmische Patterns treffen aufeinander, das Metrum wechselt häufig. Mich interessiert diese Diskontinuität der Abläufe.

Das Schlagwerk spielt in *Echo 72* eine tragende Rolle.

Den gesamten anderthalb Stunden der Musik unterliegt ein Puls, ein Pochen, gespielt von der Großen Trommel. Diese Schläge basieren auf einem Schema, das sich über 29 Takte spannt und genau 189 Schläge umfasst. Das ist ein Grundmuster, das sich über die gesamte Struktur der Komposition wiederholt. Ich nenne das Raga-Ostinato.

Der Puls ist von Beginn an nicht regelmäßig, sondern gestört. Und er wird immer schneller. Das ruft eine gespenstische Atmosphäre hervor.

Das Libretto von Roland Schimmelpfennig erzählt die Geschichte des Olympia-Attentats nicht chronologisch, sondern zeichnet poetische Reflexionen über Sport, Gewalt, Leben und kollektive Identität. Es besteht aus 21 Nummern, die Begegnungen zwischen den Sportler:innen skizzieren, Theorie und Praxis der Sportdisziplinen und den Ein- und Auszug der Hundertschaften ins Olympiastadion, dargestellt durch den Chor. Im Laufe des Stücks verdichten sich die Begegnungen, und die Katastrophe wird immer präsenter. Wie hast du ausgehend von diesem Libretto zu deiner musikalischen Form gefunden?

Ich war an der Entstehung des Librettos aktiv beteiligt. Roland und ich haben uns viele Male getroffen und uns den Text gegenseitig vorgelesen. Mir wurde klar, dass ich das Libretto auf keinen Fall linear vertonen kann. Ich musste mir überlegen, wie ich dem Ganzen einen dramatischen Sinn verleihe. Wenn gesungen wird, braucht es deutlich mehr Zuspitzung als beispielsweise im Schauspiel. Was das angeht, denke ich ganz im Sinne der klassischen Operntradition. Eine weitere Frage war, wie ich den Text in den Zeitrahmen eines Opernabends einpasse. Der Text ist umfassend, vieles davon habe ich auch in die Musik übertragen.

Das Libretto besitzt insofern einen dramatischen Spannungsbogen, eine Story, als sich die antisemitische Gewalt darin immer mehr zuspitzt. Die Stimmung kippt im Verlauf quasi unmerklich. Ich habe die 21 Teile des Stücks auf der Grundlage eines Logarithmus unterteilt, ausgehend von einer Gesamtdauer von 90 Minuten und



"Schwarzer September"
München, 5.9.72

einer Progression von langsam nach schnell. Das Stück beginnt mit einem Tempo von 60 Vierteln pro Minute und endet bei 300. Die Metronomzahlen dazwischen stehen in einer streng logarithmischen Folge. Am Ende jeder Nummer ertönt eine Glocke, die das Tempo der nächsten Nummer vorwegnimmt. Es gibt also eine riesige Beschleunigung über die gesamte Dauer des Abends, fast unmerklich, aber sukzessive. Die Musik wird auch immer lauter. Sie steigert sich vom sechsfachen Pianissimo bis zum sechsfachen Forte. Diese Struktur steht für das Gefühl einer Schlinge, die sich immer weiter zuzieht – genau so, wie wir das mit der antisemitischen Gewalt momentan erleben.

Neben den Sportler:innen und der Frau des Gewichthebers gibt es die Rolle der Klage, die auf den klassischen Typus der antiken Klage anspielt. Wie bist du mit dieser Rolle umgegangen?

Die Klage ist für mich ein Stück im Stück. Der Text ist losgelöst vom übrigen musikalischen Geschehen. Die Klage singt nicht, sie spricht nur rhythmisch, meist begleitet vom E-Bass. Ihre Texte sind im Unterschied zu den gesungenen Texten nicht poetisch, sie gibt nur die Fakten wider. In der Mitte des Stücks steht der große Monolog der Klage. Bis zu diesem Zeitpunkt gibt es immer wieder einzelne Einwürfe von ihr. Diese habe ich in das Zeitsystem der Komposition eingebaut. Sie sind aber weitgehend unabhängig von den Gesangsparts und den Geschichten der Sportler:innen. Die Klage wirkt wie eine Stimme aus einer Schublade, die gelegentlich auf- und dann wieder zugeht. Währenddessen läuft alles weiter. Die Klage dokumentiert und gibt uns zugleich zu erkennen, dass das Ende der Kunst erreicht ist, dass keine Verschönerung mehr möglich ist.

Die Musik ist mathematisch ausgeklügelt, du wendest serielle Verfahren an. Damit unterläufst du, wie du an anderer Stelle erwähnt hast, das Pathos der sprachlichen Vorlage. Die Musik ist außerdem sehr virtuos. Die Grenzen des Möglichen auszuloten, ist ein grundsätzliches Anliegen deiner Kunst. Toll ist, dass fast alles Verrückte am Ende doch irgendwie möglich ist. Ich bin zur Zeit gleichwohl auf der Suche nach durchhörbarer Komplexität. Der Gesang in *Echo 72* ist hochvirtuos, aber packend. Die Parts habe ich zusammen mit den Ensemblesänger:innen entwickelt. Aus einer solchen Zusammenarbeit heraus bekommen die Figuren eine tiefere Charakteristik und vor allem Sinnlichkeit. Musik ist ja nicht nur theoretisch aufzusetzen. Sie ist viel mehr als die serielle Maschine, die da abläuft.

In *Echo 72* gibt es Stellen, die wie improvisiert klingen, besonders die Jazz-Parts des Trios Steamboat Switzerland. Aber alles ist auskomponiert, die Parameter sind sogar sehr genau festgelegt.

Ich bin in den letzten Jahren immer vorsichtiger damit geworden, Improvisation und Komposition zu mischen. Es ist sehr schwer, einen gelungenen Mix zu erreichen. Die Musik darf nicht ausfransen, die geordneten Abläufe müssen bestehen. Innerhalb derer aber darf die Musik verrückt sein. Verrückt ist sie eigentlich nie genug.

Mit Steamboat Switzerland, das sich selbst als „Hammond Avantcore Trio“ bezeichnet, verbindet dich eine mehr als 20-jährige Zusammenarbeit und enge Freundschaft. Ihr habt bereits fünf große Musiktheaterprojekte gemeinsam realisiert.

Die Grundidee, eine Jazzband im klassischen Orchester einzusetzen, ist eigentlich schon sehr alt. Mein Vorbild dafür ist die

Oper *Die Soldaten* von Bernd Alois Zimmermann, uraufgeführt 1965; auch dort ist neben dem klassischen Orchester eine Jazzband besetzt. Schon als ich jung war, war das für mich eine Inspiration, die Partitur der *Soldaten* liegt immer auf meinem Schreibtisch. Daraus hat sich nach und nach die Zusammenarbeit mit Steamboat Switzerland ergeben. Wir inspirieren uns gegenseitig. In diesem Fall funktionieren sie wie Teilchenbeschleuniger: Sie können meine Utopien von Verrücktheit umsetzen und damit das ganze Orchester mitreißen.

In *Echo 72* kulminiert die Verrücktheit in zwei instrumentalen Nachspielen ganz am Ende der Oper, einem von Steamboat Switzerland solo und einem mit dem Orchester zusammen. Was ereignet sich hier? Die Schlinge zieht sich zu, das will ich zeigen. Das ist eine Klimax, eine Art pervertierte Apotheose. Es gibt kein Entrinnen. Und trotzdem endet das Ganze in C-Dur, wie ein Lachen, das einem im Hals stecken bleibt.

Es gibt trotz allem auch Humor im Stück, besonders auffallend in der Figur des Polizisten. Er ist überfordert, verwirrt, und das hebst du durch den Gesang noch hervor, der zwischen Kopf- und Bruststimme virtuos hin- und herwechselt.

Wenn etwas sehr traurig ist, lacht man aus Verlegenheit. Das ist ein dumm-dämliches Lachen. Genau so sehe ich diese Figur. Sie soll nicht lustig oder komisch sein, sondern grotesk. Es ist ein bitteres Lachen.

... ein überzogener Schmerz, oder auch Weltschmerz, wie Jean Paul ihn in seiner Humortheorie beschreibt.

Genau. Im Schmerz, bei allem Elend kann es übrigens ja auch ein Reflex sein zu singen. Das war das Thema meiner Oper *Weine*

nicht, singe, die ich zusammen mit Dea Loher geschrieben habe und die 2015 in Hamburg uraufgeführt wurde.

Wenn es diese Momente zwischendurch nicht gäbe, würde man die Tragik gar nicht aushalten. Auch in der Partie der Fechterinnen steckt Humor.

Sie necken sich gegenseitig, ebenso wie die beiden Ringer, die sich ineinander verlieben und von einer gemeinsamen Zukunft träumen.

Es gibt im Stück ein paar wenige Momente der Dur-Tonalität, mit reinen Akkorden. Das sind große, emotionale Momente, dominiert vom Chor. Man könnte meinen, dass hier der Himmel aufreißt, wüsste man nicht, dass sich das Grauen danach unmittelbar fortsetzt. Was bringen diese Momente für dich zum Ausdruck?

Vorübergehende Erlösung, ein momentanes Durchatmen, vielleicht auch einen Augenblick der Freude. Die Momente sind nicht ironisch, sondern wirklich ernst gemeint. Schönheit sollte ja nicht verboten sein, auch nicht im schlimmsten Kontext.

Die politische Brisanz des Themas der Oper hat seit dem 7. Oktober 2023 zugenommen. Du hast während der Entstehung berichtet, wie dieses Ereignis dich und das Team beschäftigt hat.

Ich möchte mich nicht politisch positionieren. Dafür habe ich das Gefühl, zu wenig zu wissen. Das Werk verstehe ich über diese spezifische und hochkomplexe politische Problematik hinaus als ein Plädoyer gegen Unmenschlichkeit und jegliche Art von Gewalt. Das soll spür- und erlebbar werden.



EIN KALEIDOSKOPI- PISCHER TRIP

Regisseurin Lydia Steier und Dirigent Titus Engel
im Gespräch mit Dramaturg Martin Mutschler

Martin Mutschler Eine Uraufführung ist immer eine Rechnung mit vielen unbekanntem Variablen: Regiefragen und visuelle Setzungen werden zu einem Zeitpunkt entschieden, da uns die Partitur noch nicht vorliegt. Und auch dann haben wir maximal eine Ahnung davon, wie die Musik am Ende klingt, wie sich das Stück anfühlt. Wir führen dieses Gespräch am Tag nach der ersten Sitzprobe, also dem ersten Aufeinandertreffen von Sänger:innen und Orchester. Was ist heute euer Eindruck dieses im Werden begriffenen Musiktheaterabends?

Lydia Steier Wir haben wochenlang geprobt und alles war markiert, die Bühne durch einen Probenaufbau angedeutet, das Orchester durch reine Klavierbegleitung. Aber natürlich ist das nur ein Bruchteil der eigentlichen Klangwelt, deshalb hat uns die gestrige Sitzprobe eine Stütze und sofortige Inspiration für die heutige szenische Probe gegeben. Wir gehen beflügelt in die Endprobenwoche.

Sind Gefühle dazugekommen, wirkt die Musik anders als erwartet?

LS Michael Wertmüllers Musik hat etwas Karnevaleskes, was aber bisher noch nicht so durchgedrungen war. Die ironische Spielfreude, das Groteske hilft uns bei dem ernstesten Thema.

Titus Engel Ich entwickle beim Studieren der Partitur natürlich bereits eine gewisse Vorstellung von der Musik und hatte vorab schon Proben mit dem Orchester. Dennoch ist es ein besonderer Moment, jetzt alles zusammenzusetzen, die Sitzprobe fühlte sich wie eine kleine interne Uraufführung an. Das Tolle beim Arbeiten mit Michael ist, dass es einerseits eine unglaublich genau notierte, komplexe Partitur gibt, dass man aber weiter an Details und Klangvorstellungen feilt, auch zusammen mit Steamboat Switzerland. Es bleibt Work in Progress. Dennoch war gestern ein beflügelnder Schritt, weil wir die unglaubliche Energie spüren konnten, die dem Werk innewohnt.

Welchen Eindruck wünscht ihr euch für das Publikum? Was erkennt ihr im Stück, das auch andere nachvollziehen sollen?

TE Die Konstruktion des Zusammenspiels ist bei Michael so komplex, dass ich meine Hauptaufgabe darin sehe, die musikalische Maschinerie zu verzahnen. Der nächste Schritt ist es dann, den entstandenen Drive mit der szenischen Aktion so zu koordinieren, dass wir ihn nicht nur erhalten, sondern intensivieren. Gleichzeitig muss ich die heterogenen Klangwelten des Stücks in ein Gesamtbild bringen, ohne ihre jeweilige Charakteristik zu vernachlässigen.

Heterogene Welten bringst auch du als Regisseurin zusammen, Lydia ...

LS Wir haben eine historische Begebenheit, die nicht nacherzählt wird, sondern in einer poetischen Umspielung vorliegt, nichtlinear und multiperspektivisch. Mit meinem Team arbeite ich jetzt an der Schichtung extrem verschiedener psychovisueller Ebenen. Dabei müssen wir spezifisch genug sein, dass man den Erzähllinien folgen kann, aber auch assoziativ und abstrakt genug, dass das so entstehende Prisma seine verschiedenen Facetten zeigen kann.

TE Die Oper hat einen mathematischen Aufbau mit Nummern und Unternummern, mit klaren Figurenpaaren und quasi-realistischen Szenen wie dem Einzug der Nationen ins Stadion. Nach der Klage, die das Stück unterbricht, werden wir in eine Art Traumwelt geworfen und erleben das Gleiche anders wieder.

LS Da haben sich die physischen Wände, welche Zeit- und Raumeinheiten zuvor klar voneinander getrennt haben, schon aufgelöst in Rätsel und Puzzleteile.

TE Und zwar durch den unvorhergesehenen Schicksalsschlag des Terroranschlags, nach dem nichts mehr ist wie zuvor. Von diesem Lebenseinbruch erzählt das Stück.

Der Bühnenraum von Flurin Borg Madsen ist dem Haus der Kunst in München nachempfunden, das Paul Ludwig Troost ab 1933 auf direktes Betreiben von Hitler bauen ließ. Dieses „Haus der Deutschen Kunst“ war der bereinigte Gegenentwurf zu allem, was die Nazis als „entartet“ abwerteten. Just dieser mächtige, normierende Raum zeigt

nun eine Art Event-Ausstellung zum Thema München 1972.

LS Der Raum wirkt wie ein Brennglas, um schärfer in die Vergangenheit zu schauen und zu behandeln, wie wir kollektiv Erinnerung konstruieren, nämlich in Ritualen, die der Selbstvergewisserung dienen. Und die wir durchlaufen, um sicherzustellen, dass die Toten in der Vergangenheit bleiben und uns bloß nicht behelligen. Deshalb konsumiert das Publikum, das in den Ausstellungsraum kommt und das vom Opernchor verkörpert wird, so oberflächlich: Sie überfliegen die Exponate nur, weil es eben dazugehört, dass man ins Museum geht. Sie wollen ihre Distanz zum historischen Ereignis gar nicht auflösen. Das ganze Gedächtnistheater soll dazu dienen, dass wir etwas aus der Vergangenheit lernen; aber weil wir nicht genau hinschauen, werden solche Taten wieder und wieder geschehen. Die Brutalität setzt sich fort, von Generation zu Generation.

„Das Höchste, was man erreichen kann, ist zu wissen und auszuhalten, dass es so und nicht anders gewesen ist, und dann zu sehen und abzuwarten, was sich daraus ergibt“, formulierte Hannah Arendt in ihrer Rede *Von der Menschlichkeit in finsternen Zeiten*. Die Inszenierung setzt sich dieses hohe Ziel. Wovon erzählst du auf der Bühne, Lydia?

LS Das Ensemble repräsentiert Athlet:innen der Olympiade, die über ihre jeweiligen Disziplinen sprechen, in der Erwartung, dass etwas geschehen wird. Die Klage, die einzige Figur, die nicht im klassischen Sinne singt, unterbricht das Stück. Danach hat der gesungene Text der Figuren etwas Retrospektives. Dennoch scheinen sie das Ereignis des Attentats nicht begriffen zu haben. Wir versuchen diese langsame Erkenntnis zu zeigen: dass sie nicht im Leben stehende junge

Sportler:innen, sondern dass sie lange tot sind und sich in einer heutigen interaktiven Ausstellung über sich selbst wiederfinden – eine groteske Situation. Je länger diese Untoten hinschauen, desto mehr begreifen sie nicht nur, was ihnen geschehen ist, sondern auch die historischen Zusammenhänge. Das Stück ist eine Meditation über Geschichte. Deshalb finde ich *Echo 72* so einen treffenden Titel.

Mit dem Druck, über unsere Smartphones ständig bei allem live dabei sein zu müssen, stehen wir heute gewissermaßen am Ende dessen, was damals losging: Die Olympiade 1972 ist der Beginn der Live-Berichterstattung, sie markiert eine Wende im Medienzeitalter.

LS Ein nie dagewesenes internationales Ereignis! Und nicht nur das: Dieses Ereignis wurde für einen politischen Aufstand genutzt. München ist also auch die Geburt des modernen medienwirksamen Terrorismus.

Die Art, wie die Komposition Gegenwart herstellt, scheint auch etwas von der Nervosität der Liveberichterstattung in unsicherer Lage zu haben.

TE Es gibt in *Echo 72* verschiedene Erfahrungen von Zeitlichkeit. Gerade am Anfang nimmt sich das Stück Zeit. In der klassischen Oper ist es ja üblich, dass über einen kurzen Moment des Lebens ewig gesungen wird. Anfänglich ist das hier auch so, dann wird es immer schneller. Das kann aufs Publikum wie auf die Musiker:innen euphorisierend – oder stressig wirken, und auch für mich als Dirigent ist es eine sportliche Herausforderung. Trotz ihrer Komplexität funktioniert Michaels Musik aber auch über den Bauch. Und es gibt Nummern, die direkt ins Herz gehen, wie die erste mit ihrer leicht nahöstlichen Färbung.

Wir haben von der machtvollen Norm gesprochen, mit der Regimes und Repräsentationsorte arbeiten. Dagegen steht ein dynamischer Geschichtsbegriff, der immer auch ein Zuviel an Wissen ist, das nicht geordnet und hierarchisiert werden kann, da es multiperspektivisch ist. Hier beginnt Gegenkultur als absichtliche Überforderung, als Infragestellung von Regeln. Nun befinden wir zwar uns in einem Opernhaus, einer schwergewichtigen Kulturinstitution, die selbst durch das, was sie zeigt (und nicht zeigt), normierend wirkt. Dennoch will mir scheinen, dass Echo 72 auch ein Gegenentwurf zur konventionellen Kulturproduktion ist. Welches Potenzial hat die Aufführung gerade an einem Ort wie der Staatsoper Hannover?

TE Ich denke schon, dass diese Musik subversiv ist. Michael kommt vom Jazz, er hat das unbändige Wollen, etwas Neues, Energievolles, Wildes zu schaffen, was nicht im Klassikbetrieb anzutreffen ist. Und es dann mit einem Orchester so umzusetzen, dass es am Ende wie eine krasse Band klingt.

Auch ihr seid furchtlose Abenteurer:innen dieser Branche.

TE Meine Rolle ist es, diese Dinge zusammenzubringen, mit einer gewissen Uner-schrockenheit und mit der Erfahrung, dass es schon geht, wenn man einfach dranbleibt und nicht zu früh nervös wird. Ich mache Oper wegen der Herausforderungen. Es muss immer ein Abenteuer sein, eine Erstbesteigung. Weltweit sind alle Berge erklommen, aber es sind noch nicht alle Nordwände der Neuen Musik uraufgeführt.

LS Meine Aufgabe ist es, dem Publikum eine Geschichte zu erzählen, es auf eine Reise mitzunehmen und erzählerische Klarheit auch dort zu etablieren, wo eine Vorlage etwa abstrakt bleibt. Ich muss die Abstraktionen des Stücks konsumierbar, nachfühlbar

machen und das Publikum dadurch zum Nachdenken bringen.

Deine Weltsicht, Lydia, ist klar: Die Menschen sind so, sie ändern sich nicht. Was erklärst du den Leuten, die das für zynisch oder gar defätistisch halten? Wozu denn der ganze Aufwand dieser Inszenierung? Ist das die Alternative zur Kapitulation?

LS Die Antwort haben wir nicht, aber wir können uns nur immer wieder dahin bringen, die Frage neu zu stellen. Warum passiert dieser Scheiß immer wieder? All das „Nie wieder“ des letzten halben Jahrhunderts scheint ja nirgendwohin geführt zu haben. Also müssen wir uns beim Blick in den Spiegel fragen: Warum ist das so? Was kann ich für mich, meine Nachbarn, meine Gesellschaft tun, um ein bisschen besser zu werden? Ich bin zutiefst pessimistisch, aber ich finde Gefallen an der Menschheit. Und ich hoffe, dass wir auch mit dieser relativ dunklen Lesart der menschlichen Natur dazu einladen können, einander kritisch in Augenschein zu nehmen – mit einer Prise Hoffnung auf Verbesserung.

Weil sie multimedial nachvollzieht, was geschieht, wenn Dinge, die zusammengefügt waren, zerbrechen, wird die Inszenierung zur extremen Erfahrung. Warum sollte ich mir das antun?

TE Das Stück ist wie ein Rausch. Wenn man immer dachte, Oper ist ein bisschen spießig, dann sollte man diesen Abend anschauen.

LS Wir arbeiten an etwas, was man einen kaleidoskopischen Trip nennen könnte. Das zu erleben, ist gleichzeitig sehr schwierig – und kinderleicht.

CHOR/PUBLIKUM

Unendlicher Jubel,
es erhebt sich ein Jubel,
wie ihn die Welt nie gehört hat –
was für ein Kampf
ist es gewesen,
was für eine Begegnung.

KAMPFRICHTERINNEN

Zum ersten Mal in der Geschichte
der Menschheit wird es keinen Sieger geben,
noch können die beiden Athleten
es selbst nicht fassen,
wie benommen stehen sie noch
taumelnd da,
was für ein Bild,
die beiden Athleten,
gerade noch Kontrahenten,
da stehen sie,
und sie sind tief bewegt,
und jetzt,
jetzt fallen sie sich in die Arme.

*Szene 8.4. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft des Ringkampfs,
Freistil und Griechisch-Römisch 2*

Luvuyo Mbundu, Darwin Prakash, Chor, Statisterie



Ziad Nehme, Idunnu Münch, Ruzana Grigorian, Philipp Kapeller,
Statisterie



TEXTNACHWEISE

Der Text „Spektrum des Erzählbaren“ ist eine angepasste Version des Werkexposé von Roland Schimmelpfennig vom November 2022.

Die Interviews sind Originalbeiträge für dieses Programmheft.

Bei dem Text „Triumph und Terror. Olympia 1972 und das neue Deutschland“ handelt es sich um eine gekürzte Fassung des gleichnamigen Artikels, der in der Sonderschrift *München 1972* der Zeitschrift *Aus Politik und Zeitgeschichte* der Bundeszentrale für politische Bildung am 5. September 2022 erschienen ist. Roman Deininger und Uwe Ritzer haben gemeinsam das 2021 veröffentlichte Buch *Die Spiele des Jahrhunderts. Olympia 1972, der Terror und das neue Deutschland* geschrieben.

Die Zitate entstammen dem Libretto von Roland Schimmelpfennig.

Das Schaffen des Komponisten ist in dem Sonderband *Michael Wertmüller* der von Ulrich Tadday herausgegebenen Reihe Musik-Konzepte erstmals umfassend beschrieben, der im Dezember 2024 bei der edition text + kritik erschienen ist.

BILDNACHWEISE

FOTOS **Sandra Then**

Die Szenenfotos entstanden zur Klavierhauptprobe am 14. Januar 2025.

Michael Wertmüller: *Echo 72. Israel in München*

PREMIERE 25. Januar 2025

AUFFÜHRUNGSRECHTE **Verlag Neue Musik GmbH Berlin**

IMPRESSUM

SPIELZEIT **2024 / 25**

HERAUSGEBERIN **Niedersächsische Staatstheater Hannover GmbH, Staatsoper Hannover**

INTENDANTIN **Laura Berman**

INHALT, REDAKTION **Dr. Sophia Gustorff, Martin Mutschler**

GESTALTUNG **Philipp Baier, Madeleine Hasselmann, Minka Kudraß**

DRUCK **QUBUS media GmbH**

REDAKTIONSSCHLUSS **20.01.2025**

Staatsoper Hannover, Opernplatz 1, 30159 Hannover
staatsoper-hannover.de



Darwin Prakash, Ziad Nehme, Statisterie



Zentrum für Zahnmedizin

Dr. Putzer & Partner

Implantate in Perfektion.



Zentrum für Zahnmedizin
Dr. Putzer & Partner

Karl-Wiechert-Allee 1c
30625 Hannover

0511 - 9 56 29 60
info@zentrum-zahnmedizin.de

Ihre Küche und Sie – das perfekte Duett.

Wir finden Ihre Traumküche – bei Küchen ROSENOWSKI.

Küchen Studio in Thönse

Lange Reihe 24
30938 Thönse
T 05139/9941-0
F 05139/9941-99

Küchen Studio in Hannover

Friesenstraße 18
30161 Hannover
T 0511/1625-725
F 0511/1625-727

next125



Darwin Prakash, Luvuyo Mbundu, Ruzana Grigorian, Idunnu Münch, Marino Pliakas,
Corinna Harfouch, Daniel Eggert, Ketevan Chuntishvili, Chor, Statisterie