

25.26

# MARÍA DE BUENOS AIRES

ASTOR PIAZZOLLA



THEATER ERFURT





## KURZ GEFASST

Haben Sie eine Idee, was mit „Milonga“ gemeint sein könnte? Ein Longdrink, eine Ferieninsel? Ganz so einfach ist die Erklärung nicht, denn es gibt mehrere Bedeutungen: Zunächst ist Milonga eine Liedform aus Argentinien, aus der sich eine gleichnamige Tanzgattung entwickelt hat, die wiederum zu einem Vorläufer des Tango wurde. Milonga wird zudem auch eine Tanzveranstaltung genannt, auf der zu Tango- oder Milongamusik getanzt wird.

In unserer Inszenierung erleben Sie alles zugleich: Sie hören Milonga- bzw. Tangomusik und sehen auf der Bühne eine Milonga. Außerdem können Sie an einzelnen Vorstellungsterminen hinterher noch selbst das Tanzbein schwingen bei einer ..... na Sie wissen schon!

Und worum geht es in *María de Buenos Aires*?

Der Duende, ein Kobold, erscheint und berichtet von der verstorbenen María de Buenos Aires. Um ihre Geschichte zu erzählen, beschwört er sie zurück, denn sie ist keine gewöhnliche Frau, sondern ein Symbol: für den Tango und für die Stadt Buenos Aires. Zum Klang einer Drehorgel erzählt ein Straßensänger ihre Geschichte. Sie wächst in den Armenvierteln auf, zieht als junge Frau durch die Straßen. María erlebt ein Leben, geprägt von Armut, Gewalt, Ausbeutung und Einsamkeit – aber auch voller Musik, voll Tango. Die Männer begehren sie, aber sie erniedrigen sie auch. Schließlich stirbt María – nicht in einer klaren Handlung, sondern eher symbolisch: als Opfer einer Welt, die Frauen be- und verurteilt, benutzt und zerstört. Doch auch nach ihrem Tod geht ihre Geschichte weiter. María wandert als Schatten durch Buenos Aires. Sie begegnet Geistern, Dieben, Psychoanalytikern, Marionetten, Harpyien, Engeln – grotesken und surrealen Figuren, die verschiedene Aspekte der Gesellschaft darstellen. Der Duende übermittelt ihr die Botschaft, dass sie in einfachen Dingen das Geheimnis der Empfängnis erfahren soll. Schließlich gebiert der Schatten Mariás ein Kind. Es bleibt die Frage offen, ob das Kind, die Niña María, die wiedergeborene María ist oder eine andere.

# SZENENFOLGE

## PRIMERA PARTE – ERSTER TEIL

### 1 *Alevare – Auftakt*

Der Duende (Kobold) beschwört die verstorbene María und lässt sie wieder auferstehen.

### 2 *Tema de María – Marías Thema*

María kommt in der Welt der Lebenden, in Buenos Aires, an und findet ihre Stimme.

### 3 *Balada renga para un organito loco – Hinkende Ballade für eine verrückte Drehorgel*

Während einer Milonga wird Marías Kindheit erzählt.

### 4 *»Yo soy María« – »Ich bin María«*

María versteht, wer sie ist und verschafft sich Gehör: Ich bin María, ich bin der Tango, ich bin fatale Leidenschaft, ich bin die Vorstadt.

### 5 *Milonga Carriegera por María la niña – Milonga nach Carriego für das Kind María*

Ein Mann aus Buenos Aires berichtet von Marías Abgleiten in die Prostitution.

### 6 *Fuga y misterio – Fuge und Mysterium*

María gerät zwischen die Fronten zwischen dem Besitzanspruch der Männer und dem Drang zum Bandoneon.

### 7 *Poema valseado – Walzergedicht*

María kämpft gegen die Anziehungskraft des Bandoneons an.

### 8 *Tocata rea – Huren-Tocata*

Der Kobold kämpft gegen das Bandoneon, weil er das Instrument für Marías Schicksal verantwortlich macht.

### 9 *Miserere canyengue de los ladrones Antiguos en las alcantarillas – Misere canyengue der alten Diebe in den Kloaken*

María wird zum Schattendasein verurteilt und steigt in die Unterwelt hinab.

## SEGUNDA PARTE – ZWEITER TEIL

### 10 *Contramilonga a la funerala por la primera muerte de María – Gegenmilonga zum Begräbnis für den ersten Tod von María*

Marías Schatten wird im Reich der Toten willkommen geheißen.

### 11 *Tangata robada del alba – Tangata des Morgengrauens.*

Seiner Erinnerungen beraubt irrt der Schatten von María umher, auf der Suche nach sich selbst.

### 12 *Carta a los árboles y las chimeneas de su barrio – Brief an die Bäume und Kamine*

María trauert ihren Erinnerungen nach.

### 13 *Aria de los analistas – Arie der Psychoanalytiker*

Eine Gruppe Psychoanalytiker seziert Marías Unterbewusstsein als öffentliche Vorstellung.

### 14 *Romanza del Duende [Poeta y Curda] – Romanze des [poetischen und betrunkenen] Kobolds*

Der Kobold hat die Spur von Marías Schatten verloren und betrinkt sich. Drei von den Dingen trunkene Marionetten erklären sich bereit, Marías Schatten zu suchen.

### 15 *Allegro tangabile*

In der Stadt herrscht geschäftiges Treiben. Marías Schatten trifft auf die drei Marionetten, die ihr mitteilen, dass sie ein Kind bekommen wird.

### 16 *Milonga de la Anunciación – Milonga der Verkündigung*

Die Begegnung mit den drei Marionetten löst in Marías Schatten alte Erinnerungen aus. Sie weiß nun endlich wieder, wer sie ist.

### 17 *Tangus Dei*

Es ist Sonntagmorgen und eine Prozession zu Ehren von María findet statt. Nach ihrem (erneuten) Tod ist María zum Symbol, zur Heiligenfigur stilisiert worden. Gleichzeitig gebiert Marías Schatten ein Kind – zur Enttäuschung der Umstehenden ist es jedoch kein Jesus-Kind, sondern eine kleine María.

# PIAZZOLLAS „OPERITA“

Astor Piazzolla ist vielen Musikfreund:innen als Komponist von Instrumentalmusik wohlbekannt. Sein Name ist untrennbar mit seinem Instrument, dem Bandoneon, und dem Tango als Musikrichtung verbunden. Als vor allem ausübender Musiker auf dem Konzertpodium nahm textgebundene Musik in seinem Werk keinen großen Raum ein. Seine Musik zu *María de Buenos Aires* war denn auch zunächst für eine Aufführungsserie mit begrenzten Mitteln in einem kleinen Theater in Buenos Aires gedacht, die aber immerhin anschließend in einer Schallplattenaufnahme verewigt wurde. Es gab zwar immer wieder vereinzelte Neuproduktionen, konzertant oder auf der Bühne, doch erst in jüngster Vergangenheit ist *María de Buenos Aires* mit erstaunlicher Regelmäßigkeit und Verbreitung auf den Spielplänen deutschsprachiger Theater zu finden.

## Der Komponist Astor Piazzolla

Der Komponist, Dirigent und Bandoneon-Spieler Astor Piazzolla (1921–1992) wuchs in New York auf und wurde 1937 Bandoneon-Spieler in Tangoorchestern in Buenos Aires. Von 1940 bis 1946 studierte er Komposition, Orchestrierung und Kontra-

punkt und begann damit seine zweigleisige Laufbahn als klassischer Komponist und Unterhaltungsmusiker. 1944 machte er sich als Leiter und Arrangeur seines eigenen Tangoorchesters selbständig, wobei er weitgehend den klassischen Tangostil pflegte.

1954 erhielt er ein Stipendium des Pariser Konservatoriums für ein Studium bei der renommierten Kompositionslehrerin Nadia Boulanger. Als diese ihm riet, seine Prägung durch den Tango nicht zu verleugnen, gründete er das *Octeto Buenos Aires* (1955–1957), das seinen definitiven Bruch mit dem traditionellen Tango repräsentiert und die Geburt des *tango nuevo* (neuen Tango) darstellt. Zum ersten Mal wurde die Gattung nicht als Tanzmusik, sondern als Musik für den Konzertsaal betrachtet. Piazzollas Bearbeitungen fanden in intellektuellen Kreisen großen Anklang, wurden jedoch von den Traditionalisten der Tango-Szene scharf kritisiert.

In den 1960er Jahren kristallisierte sich sein eigener Stil heraus, der kammermusikalisch geprägt ist und häufig auf kontrapunktische Techniken innerhalb einer tonalen Musiksprache zurückgreift.



## Der Dichter Horacio Ferrer

Der Dichter und Publizist Horacio Ferrer wurde 1933 in Montevideo (Uruguay) geboren. Er studierte zunächst Architektur, doch Besuche in Buenos Aires weckten seine Leidenschaft für den Tango. Er wurde zu einem Bewunderer Piazzollas und suchte die Freundschaft des zwölf Jahre älteren Musikers. Ein Treffen in Montevideo 1955 war das erste von vielen weiteren. 1960 veröffentlichte Ferrer sein Buch: *El Tango. Su historia y evolución* (Der Tango. Seine Geschichte und seine Entwicklung). 1966 wurde er mit seinem Gedichtband *Romancero canyengue* einer breiteren Öffentlichkeit bekannt.

## Zur Entstehung von *María de Buenos Aires*

Der Erfolg hat oft viele Mütter und Väter. In den Erinnerungen von Ferrer ist er es, der 1967 auf Anregung Piazzollas hin den Stoff für *María de Buenos Aires* entwickelt.

Woher hast du diese Art zu schreiben? Was du machst, ist fabelhaft, völlig innovativ und ganz und gar unser. Das ist es, was ich finden wollte. Was ich in der Musik mache, ist genau das, was du in der Poesie machst. Wir müssen zusammenarbeiten, Horacio, aber sofort. Bevor du nach Montevideo zurückkehrst, entwirf etwas Ähnliches wie das, was ich bei Vincius, Baden Powell, María Creuza und dem Emcy-Quartett in Rio de Janeiro gesehen habe, mit Musik, Gesang, Geschichten, Gedichtvorträgen und Chor. Mach dasselbe, aber mit Tango und Buenos Aires. Denk auch an *West Side Story*. [...] Am Nachmittag fertigte ich einen Entwurf für die Show an, am frühen Abend las ich ihn ihm vor, er war begeistert.

Zurück in Montevideo begann Ferrer mit dem Entwurf des Textes einer Operita („kleine Oper“), das Projekt beflügelte Piazzolla. Er zog sich mit Ferrer in ein Ferienhaus zurück. Dort arbeiteten sie intensiv an der Ausarbeitung des Werkes. Da das Haus kein Klavier hatte, komponierte Piazzollas mit dem Bandoneon von Ferrer.

Piazzollas damalige Geliebte Egle Martin sollte die Rolle der María übernehmen, doch ihr Ehemann drängte sie, sich zwi-



schen ihm und Piazzolla zu entscheiden. Schließlich stieg sie aus dem Projekt aus und verließ Piazzolla und Buenos Aires. Doch eine Ersatzdarstellerin für die weibliche Rolle in *María de Buenos Aires* war bald gefunden: Piazzolla und der für den Tenorpart vorgesehene Sänger Hector De Rosas hatten eines Abends in einem Nachtclub eine junge Sängerin gehört: „Eine schlanke, attraktive Frau kam mit einer Gitarre auf die Bühne, schlug die Beine übereinander und begann zu singen“, erinnert sich De Rosas. Ihr Name war Amelita (María Amelia) Baltar. Sie war Mitte zwanzig, hatte eine mitreißende Bühnenpräsenz und war in der Welt der populären Musik bereits sehr erfolgreich.

Sie identifizierte sich schnell und leidenschaftlich mit der Rolle der María: „Ich hatte keine wunderbare Jugend“, erklärt sie, „also habe ich viele Dinge auf diese Figur projiziert und in sie hineingelegt, ich habe mich sehr in sie hineinversetzt.“

Die Operita wurde am 8. Mai 1968 in der Sala Planeta uraufgeführt. Die Sprechrolle des Duende übernahm Horacio Ferrer, die chorischen Texte wurden von Freunden gesprochen. Die Kosten für die Aufführung trugen die Autoren selbst. Die Kritiken fielen gemischt aus. Nach einigen Aufführungen vor ausverkauftem Haus begannen die Zuschauerzahlen alarmierend zu sinken. Selbst als nur noch einstellige Zuschauerzahlen zu

verzeichnen waren, bestand Piazzolla darauf, dass die Vorstellungen weitergehen sollten. Er verkaufte sein Auto, lieh Geld bei Freunden und nahm einen Kredit auf. Aber es sei „viel wichtiger, mit *María de Buenos Aires* pleite zu sein“, sagte er einem Journalisten, „als irgendwelchen Mist gemacht zu haben und reich zu sein“.

Die Aufführungen der Operita endeten im August 1968. Aber sie geriet nicht in Vergessenheit. Im Dezember wurde sie im Fernsehen ausgestrahlt, und nach einigen Schwierigkeiten konnte eine Schallplattenaufnahme mit der Originalbesetzung veröffentlicht werden.

Es kam zu weiteren szenischen Aufführungen in Europa und in den USA ohne Beteiligung Piazzollas. Ferrer dagegen arbeitete den Text mehrfach um und trat zum Teil auch selbst in der Sprechrolle des Duende auf.

### Der Tango und das Bandoneon

Der Begriff Tango verweist auf ein Musikfeld, welches vokale und instrumentale Musik sowie Tanzpraktiken umfasst. Seit der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gilt der Tango als musi-

kalisches Kennzeichen Argentiniens schlechthin. Obwohl der Tango lange nicht mehr die populärste Musik des Landes ist, genießt er aufgrund seiner weltweiten Verbreitung einen Sonderstatus und wird sowohl im Lande als auch im Ausland als wichtiger Träger argentinischer Identität wahrgenommen.

Untrennbar mit der gesellschaftlichen und historischen Entwicklung von Buenos Aires im 19. Jahrhundert ist die Entstehung des Tangos in den Hafenvierteln der Stadt verbunden.

Die Musik- und Tanzformen dieser Zeit waren bunt gemischt. Neben Polkas, Mazurkas und Walzer aus Mittel- und Osteuropa, Liedern und Tänzen aus dem Mittelmeerraum (besonders Spanien und Italien) und kubanischer Musik traf man auf die argentinische Musik der Bewohner:innen des Umlandes, der Pampas. Kleine Ensembles bestehend aus Violine, Flöte und Harfe, später auch mit dem Bandoneon, zogen durch die Straßen und Kneipen und trugen wesentlich zur Verbreitung des Repertoires bei, aus dem sich letztlich der Tango entwickelte. Sie spielten Lieder, die sich in ihrer musikalischen Struktur noch an *Milonga*, *Tango andaluz* bzw. *Habanera* orientierten, die aber als unmittelbare Vorläufer des Tango zu betrachten sind. Die Texte



dieser Tangos sind noch heute zeitgeschichtliche Dokumente. Sie engagierten sich für den Kreis der Personen des *mala vida* (des schlechten Lebens, d. h. der unglücklichen Lebensumstände), für die in Unwissenheit und Abhängigkeit gehaltenen porteños, wie die Einwohner von Buenos Aires sich selbst nennen.

Das Bandoneon ist ein Instrument aus der Familie der Harmonikainstrumente, dessen spezieller Klang die Tangomusik bis heute entscheidend prägt. Der Name geht auf den Krefelder Musiklehrer Heinrich Band zurück, der wiederum ein in Chemnitz entwickeltes Instrument (Konzertina) weiterentwickelt hatte. Am berühmtesten wurden die Instrumente aus der nicht mehr existierenden Fabrik von Alfred Arnold in Carlsfeld, heute ein Ortsteil von Eibenstock im Erzgebirge.

Seinen Weg nach Amerika fand das Bandoneon vermutlich mit deutschen Auswanderern, die das Instrument in ihrem Gepäck hatten. Eine Anekdote erzählt, dass ein deutscher Seemann einen Bordellbesuch in einem argentinischen Hafen nicht zahlen konnte. Also verpfändete er sein Arnold-Bandoneon. Doch zunächst konnte keiner der Musiker dort das Instrument spielen, dessen über hundert Knöpfe beim Ziehen anders tönen als beim Zusammendrücken. Die Firma Arnold exportierte bis ca. 1945 ungefähr 30.000 Bandoneons nach Argentinien und Uruguay. Auch Ferrer besaß ein „AA-Bandoneon“ der Firma Alfred Arnold, das Piazzolla bei der Komposition von *María de Buenos Aires* benutzte.

### Die Sprache

Die Texte vieler Tangos und anderer Werke von Horacio Ferrer sind im argentinischen Spanisch verfasst und setzen zudem bewusst einzelne Wörter ein, die aus dem Lunfardo stammen, einer Art Dialekt bzw. Soziolekt der Unterschicht von Buenos Aires und Montevideo. Der Lunfardo hat seine Wurzeln in der Welt der Immigrant:innen, die oft nur wenig Spanisch konnten und zur Vereinfachung Wörter ihrer Muttersprache, vor allem des Italienischen, der spanischen Sprache anpassten. Mit dem Rückgang der Einwanderströme ab 1918 nahm die Bedeutung ab, einzelne Lunfardo-Ausdrücke blieben aber durch die Tango-Dichtungen im Bewusstsein und finden sich auch im Text von *María de Buenos Aires*. Ferrers Text zu *María de Buenos Aires* ist in seiner Komplexität wenn überhaupt nur für Personen verständlich, die mit der Sprache der Menschen in Buenos

Aires vertraut sind. Der Wortschatz enthält nicht nur Wörter aus dem lokalen Dialekt, es werden zudem einzelne Straßen und Stadtteile erwähnt. Sicherlich hatten beide Autoren das lokale Publikum im Blick, an einen internationalen Erfolg war zunächst nicht zu denken.

Unabhängig von den lokalen Bezügen entzieht sich Ferrers Sprache durch ihren Surrealismus einfachen Deutungen. Die Worte wirken oft wie falsch zusammengesetzt, schaffen aber gerade dadurch wirkungsvolle Assoziationsfelder, ein Verfahren vergleichbar der surrealen Malerei wie z. B. in den Bildern von Salvatore Dalí. Viele Doppeldeutigkeiten lassen es als nahezu unmöglich erscheinen, Ferrers Texte angemessen zu übersetzen. Hier als Beispiel ein Übersetzungsversuch aus der „Ballade für eine verrückte Drehorgel“ (Nr. 3):

#### **Die Stimme eines Straßensängers**

Die Kleine wurde an einem Tag geboren,  
an dem Gott übelgelaunt war:

Deshalb schmerzten in ihrer Stimme  
drei linksseitige Nägel...

Sie wurde geboren mit einer Beleidigung in der Stimme!

**Stimmen der Männer, die aus dem Mysterium zurückkehren**

Drei schiefe Nägel...

Ein Tag, an dem Gott verärgert war.

#### **Die Stimme eines Straßensängers**

Drei schwarze Nägel... Ein Tag,  
an dem Gott aus Zinn / eine Theke war.

#### **Der Kobold**

Und zwei düstere Schutzengel, zwei seltsame Tauben, die am geborenen / entspringenden Ufer entlang trabten, brachten – weinend – das Mädchen auf den Rücken. In den dunkelbraunen Kalk der letzten Mauer, vor Kummer die blechernen Flügel angelegt, ritzten sie ihren Namen: María, mit Pistolenkugeln. Voller Sand und Kälte waren ihre Tage, so hart! Und, hinter dem Rücken des Flusses, dort wo sich der Fluss mit dem Nichts vereint, mit einer Frage auf den Rock gestickt, wuchs das Mädchen María in sieben Tagen heran.

Fortsetzung auf S. 18

# MARÍA DE BUENOS AIRES

Operita in zwei Teilen  
Musik von Astor Piazzolla  
Text von Horacio Ferrer  
Uraufführung Buenos Aires 1968  
In spanischer Sprache mit Übertiteln

María / Marías Schatten  
El Duende (Der Kobold)  
Payador (Straßensänger)  
María Schatten / María (Tänzerin)  
Ein Porteño (Tangotänzer)  
Ein Bandoneon (Tangotänzer)  
Vergangene María (Tänzerin)  
Vergangene María (Tänzerin)  
Drei Marionetten

**Candela Gotelli**  
**Ole Xylander**  
**Santiago Bürgi**  
**Silvina Machado**  
**Héctor Corona**  
**Carlos Miguel Cisneros**  
**Dagmar Hunzinger**  
**Elli Treptow**  
**Maryna Lopez,**  
**Alexander Hetman,**  
**Dmitry Ryabchikov**

Opernchor des Theaters Erfurt  
Philharmonisches Orchester Erfurt  
Statisterie  
Tänzer:innen der Esquina del Tango



Musikalische Leitung **Stefano Cascioli**  
Inszenierung **Stephanie Kuhlmann**  
Bühne und Kostüme **Hank Irwin Kittel**  
Choreografie Contemporary Dance **Elli Treptow**  
Choreografie Tango Argentino **Silvina Machado**  
Licht **Florian Hahn**  
Choreinstudierung **Markus Baisch**  
Dramaturgie **Arne Langer**

Musikalische Einstudierung **Ralph Neubert (Studienleiter),**  
**Leonie Bulenda, Yuki Nishio**

Regieassistenz/  
Abendspielleitung **Milena Galvan Odar**  
Ausstattungsassistenz **Theresa Rohrberg**  
Kostümassistenz **Nai-Ying Wang**  
FSJ Regieassistenz **Henriette Möller**  
Inspizienz **Vladimir Golubchik**  
Übertitel-Inspizienz **Eva Hermerschmidt /**  
**Paula Rieck**

Technischer Direktor **Christian Stark** // Technische Bühneneinrichtung  
**Philipp Kranhold** // Ton **Andreas Schmidberger / Nils Mühlpfordt** //  
Ausstattungsleitung **Hank Irwin Kittel** // Werkstattleitung **Stefan Ritt-**  
**meister** // Tischlerei **Jörg Anders** // Schlosserei **Matthias Wagner** //  
Dekorationsabteilung **Dirk Schmolinski** // Malsaal **Claudia Fischer** //  
Konstruktionsbüro **Jonas Würtz** // Kostümabteilung **Silvio Höhmann,**  
**Susanne Ahrens, Constanze Klusch** // Maske **Sasha Friebel** // Requi-  
site **Jan Beyer**

Aufführungsrechte:  
Tonos Music Publishing oHG, Baden-Baden

**Premiere:**  
**Samstag, 27. September 2025, Großes Haus**

**Aufführungsdauer:** ca. 2 Stunden,  
Pause nach dem 1. Teil

Ton-, Foto- und Videoaufnahmen der Vorstellung sind untersagt!

## Ein Öperchen

Weder Piazzolla noch Ferrer waren in irgendeiner Weise mit dem Genre Oper vertraut. Zwar befindet sich in Buenos Aires mit dem Teatro Colón eines der berühmtesten Opernhäuser der Welt, doch das war dem internationalen Opernbetrieb vorbehalten. Piazzolla und Ferrer bewegten sich in anderen Kreisen und mussten bei der Entstehung von *María de Buenos Aires* die finanzielle Realisierbarkeit im Auge behalten. Es stand kein großes Opernorchester oder ein professioneller Chor zur Verfügung, die Besetzung musste klein gehalten werden.

Auch ästhetisch dachten die beiden offenbar nicht an einen Beitrag zum Opern- oder Musicalrepertoire, obwohl Piazzolla ursprünglich so etwas wie eine auf Buenos Aires umgemünzte *West Side Story* vorschwebte.

Doch Ferrer adaptierte hier keinen literarischen Stoff für eine operntypische lineare Erzählung, sondern schrieb eine locker verbundene Folge von einzelnen Liedern. Das Werk wurde von den Autoren als „Operita“ angekündigt. Mit „kleiner Oper“ ist

sicherlich die Abgrenzung von der „Großen Oper“ gemeint, eine Übersetzung als „Operette“ führt jedoch in die Irre, denn es fehlen die für die Operettendramaturgie wichtigen Merkmale wie Ensembles und gesprochene Dialoge. Vielleicht kommt die Übersetzung als „Öperchen“ dem Gemeinten am nächsten. Ausdrücklich weist Piazzolla auf Veranstaltungen hin, die er in Brasilien erlebt hat und die „Musik, Gesang, Geschichten, Gedichtvorträge und Chor“ verbinden. Man mag ansonsten noch an das ähnlich gebaute *Mahagonny-Songspiel* von Bert Brecht und Kurt Weill denken. In der Fachliteratur wird *María de Buenos Aires* auch als Kantate bezeichnet. Dafür spricht die Anlage in Einzelnummern und der Wechsel von Sologesang und (Sprech-)Chor. Doch die gewichtige Sprechrolle des Duende und vor allem die Bestimmung für szenische Aufführungen passen nicht zu einer Kantate. So bleibt das einzige Bühnenwerk von Ferrer und Piazzolla in jeder Hinsicht einzigartig und entzieht sich einer klaren formalen Zuordnung.



## Gute Lüfte

Buenos Aires ist die Hauptstadt und das politische, kulturelle und kommerzielle Zentrum Argentiniens. Sie bildet den Kern einer der größten Metropolregionen Südamerikas, des Gran Buenos Aires mit etwa 15 Millionen Einwohnern. Hier befinden sich fast alle wichtigen Institutionen des Landes, in der Stadt und vor allem in der Umgebung wohnt etwa ein Drittel aller Argentinier. Westlich und südlich von Buenos Aires erstrecken sich die Pampas, das landwirtschaftlich fruchtbarste Gebiet von Argentinien.

Auf der Suche nach einer Durchfahrt in den Pazifik entdeckte 1516 der erste Europäer den Río de la Plata. 20 Jahre später gründete der Konquistador Pedro de Mendoza die Siedlung „Puerto de Nuestra Señora Santa María del Buen Ayre“ (Hafen unserer lieben Frau [der Heiligen] Maria der guten Luft). Den Namen soll Mendozas Kaplan ausgewählt haben, der die Virgen de Bonaria (Jungfrau der guten Luft) von Cagliari auf Sardinien verehrte. Eine weitere Erklärung für den Bezug auf „gute Lüfte“ ist, dass die Hafenstadt damals für alle von Norden kommenden Schiffe einer der ersten malariafreien Orte im Osten Südamerikas war. Die von den Eroberern geknechtete indigene Bevölkerung reagierte auf die Ansiedlung der Spanier mit wiederholten Angriffen, so dass Mendozas Siedler den Ort 1541 wieder aufgaben.

Die zweite, nun dauerhafte, Stadtgründung erfolgte 1580 durch Juan de Garay. Er gab dem Ort den Namen „Ciudad de la Santísima Trinidad y Puerto Santa María de los Buenos Aires“ (Stadt der Heiligen Dreifaltigkeit und Hafen der Heiligen Maria der guten Lüfte). 1776 wurde Buenos Aires Residenz der spanischen Vizekönige der Länder am La Plata, 1816 Hauptstadt der „Vereinigten Provinzen am Rio de la Plata“, 1880 Bundesdistrikt und Hauptstadt Argentiniens.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts warb die argentinische Regierung Einwanderer aus Europa an, die Einwohnerzahl des Landes stieg um ein Vielfaches. Mehr als die Hälfte der Einwanderer aus allen Teilen Europas blieben allerdings aus Mangel an Alternativen in der Nähe des Hafens von Buenos Aires hängen, wo sie angekommen waren. Arbeitslosigkeit, Heimweh, Armut, Verzweiflung und Kommunikationsprobleme bildeten die Gemeinsamkeit der neuen Unterschicht. Durch eine Agrarreform migrierten zudem viele Arbeitslose aus dem Hinterland in die Hauptstadt.

## Religiöser Subtext

Auch wenn es in *María de Buenos Aires* zuallererst um weltliche Dinge und das Schicksal einer charismatischen Frauenfigur im Getriebe einer Großstadt geht, gibt es in Text und Musik mannigfaltige Bezüge zu religiösen Themen und Ritualen. Ferrer bezeichnet die von ihm geschaffene Figur als „übernatürliche Frau“, die „für ihre Sünden büßen“ wird. Einen weiteren Hinweis gibt Ferrer, wenn er den Schatten María mit Sor María in Verbindung bringt, einer argentinischen Nonne, die sich der Förderung der jesuitischen Spiritualität widmete und 2024 heiliggesprochen wurde.

Auf der inhaltlichen Ebene ergeben sich Parallelen zum Leben der Gottesmutter Maria, die z.T. in parodistischer Weise aufgegriffen werden. Ihr wird die Geburt eines Kindes verheißen, der biblische Moment der Verkündigung, doch sie gebiert statt des Gottessohnes ein Mädchen. Zahlreiche Hinweise im Text verweisen auf die Geschichte von Christi Geburt, die Weihnachts- und die Passionsgeschichte. Die Gebetsformel aus dem Ave Maria „Du bist gebenedeit (gepriesen) unter den Frauen“ wird in der Schlussnummer verballhornt durch die Formulierung „Du bist vergessen unter den Frauen“.

Dazu durchlebt sie eine Passions-, d.h. Leidensgeschichte, die – nach der christlichen Lehre – der ihres Sohnes Jesus ähnlich ist. Sie wird geboren, dann verfolgt, gefangen, verurteilt und erlebt nach ihrem Tod eine Wiederauferstehung.

Außerdem weist der Text Bezüge zum Ritus der katholischen Kirche auf: Die letzte Nummer ist mit „Tangus Dei“ überschrieben, eine Kombination aus „Tango“ und „Agnus Dei“ (Lamm Gottes), einem wichtigen Bestandteil der Messliturgie.

Arne Langer

# VERGANGENES UND KOMMENDES

**Fragen zur Erfurter Inszenierung beantworten die Regisseurin Stephanie Kuhlmann (SK) und der Ausstatter Hank Irwin Kittel (HIK)**

**Wer ist María de Buenos Aires für Euch?**

**SK:** Sie ist eine allegorische Figur, aber eben nicht nur das. Es steckt so viel in ihr: María ist die typische Milonguita, wie man sie aus dem Tango kennt; das Mädchen aus der Vorstadt, das in die Stadt kommt, in der Tango-Kabarett-Szene festhängt und schließlich in die Prostitution abrutscht. Da ist diese Figur ist sehr konkret. Darüber hinaus ist sie auch die Verkörperung der Stadt Buenos Aires und des Tango.

**Wie habt ihr diese Stadt im Bühnenbild definiert, wie kommt Buenos Aires nach Erfurt?**

**HIK:** Wir haben uns an einer typischen Milonga-Situation orientiert. Das ist eine Tanzveranstaltung, bei der die Gäste an Tischen um die Tanzfläche herum sitzen, während in der Mitte getanzt wird. Das hier relativ kleine Orchester sitzt leicht erhöht hinter der Tanzfläche, wie man das aus Tanzsälen kennt. Der Boden besteht aus schwarz-weißen Kacheln – auch ein Motiv, das man oft im Standbild von Buenos Aires sieht – und wölbt sich in surrealer Weise über die Szenerie als Bild für das Zyklische, immer Wiederkehrende, von dem oft die Rede ist.

**Der zyklische Charakter, das Thema Geburt und Wiedergeburt, findet sich auch an anderer Stelle im Stück wieder. Wie zeigt ihr das?**

**SK:** Das Thema der ewigen Wiederkehr ist tatsächlich ein sehr Wichtiges im Stück. Es ist zum Beispiel auch von den vergangenen und den kommenden Marías die Rede. Das haben wir zum Anlass genommen, diese Figur aufzusplitten, um die verschiedenen Facetten von María zu zeigen. Im Stück vorgegeben sind die Rollen der María und die des Schattens der María. Bei uns ist der Schatten immer da – entweder von der Sängerin oder von unserer Tango-Solistin gespielt.

Zwei weitere, vergangene Versionen bringen zeitgenössischen Tänzerinnen ins Spiel. So zeigen wir, dass María sich aus

vielen verschiedenen Schichten zusammensetzt. María ist die Stimme, María ist der Tango, María bricht aber auch mit der Tradition und versucht, neue Wege zu gehen – so wie es Piazzolla mit dem Tango auch gemacht hat.

Dadurch bekommt María noch eine stärkere Gewichtung und wird auch wehrhafter. Sie ist immerhin die einzige Frau in einem sehr männlich geprägten Milieu. Ununterbrochen wird sie von Männern ver- und beurteilt. Ihr wird Gewalt angetan, sie prostituiert sich und wird schließlich ermordet. Trotzdem behauptet sie sich in diesem männlichen Umfeld und entwickelt eine erstaunliche Resilienz.

**HIK:** Im Kostüm sind die verschiedenen Marías gut zu unterscheiden: Die gerade lebende María trägt ein rotes Kleid, ihr Schatten, die Verstorbene, ein graues. Die „vergangenen Marías“, die alle schon einmal gelebt haben und verstorben sind, haben Kleider mit einem Farbverlauf von rot nach grau.

**Welche Rolle spielt Tango in diesem Zusammenhang?**

María nennt sich selbst „María Tango“ – sie ist der Tango. Sie lebt nicht nur im Tango-Milieu und ist eng mit der Musik verknüpft, ihre ganze Biografie gleicht der Entstehungsgeschichte des Tango Argentino. Mit dem Bandoneon verbindet sie eine Hassliebe, die an Sucht grenzt: Es ist eine Liebesbeziehung, aber eine toxische.

Zusätzlich zur Präsenz des Instruments im Orchester verkörpert einer der Tangotänzer das Bandoneon und agiert mit allen Marías. Es ist gleichzeitig Bedrohung und Schicksal. Immer wieder lässt sich María vom Klang des Bandoneons in die Tango-Welt ziehen und kommt davon auch nicht weg. Vielleicht ist es das, was ihr Leben erträglich macht – es ist aber auch das, was verhindert, dass sie da rauskommt.

Gleichzeitig symbolisiert der Tango aber auch das reale Stadt-Leben, das bei aller Fantasie und Skurrilität den Rahmen der Geschichte liefert. Hier schließt sich der Kreis zur Milonga-Situation am Anfang, wo die Stadtgesellschaft – verkörpert von Tänzerinnen und Tänzern der Erfurter Esquina del Tango – sich zum Tanz trifft.

# POEMA VALSEADO UND FUGA MISTERIOSA

Das musikalische Genre Tango ist untrennbar mit der Person Astor Piazzollas verbunden. Er war der bedeutendste Künstler, der die Traditionen des historischen Tangos von Aníbal Troilo, Elvino Vardaro und Carlos Gardel erneuerte und diesem Stil durch seine innovativen Impulse zu weltweiter Berühmtheit verhalf.

Dennoch sind Elemente der europäischen Tradition in Piazzollas Musik deutlich zu erkennen, insbesondere in *María de Buenos Aires*, seinem bekanntesten und komplexesten Werk. Zweifellos hat Piazzollas musikalische Ausbildung, die zunächst durch sein Studium bei Alberto Ginastera und später bei Nadia Boulanger in Paris geprägt war, dazu beigetragen, seinen musikalischen Horizont zu erweitern und ihm eine sehr solide Grundlage in der klassischen Musik zu vermitteln. Dass Piazzolla auf Anraten von Boulanger schließlich wieder zum Bandoneon, dem Instrument des argentinischen Tangos par excellence, und damit zu „seiner“ Musik zurückfand, hat ihn seine theoretische Ausbildung der modernen und der historischen Kompositionstechniken nicht vergessen lassen.

Die Mischung aus Stilen und Stilelementen, die in *María* zu finden sind, finde ich wirklich faszinierend. Zunächst einmal ist es merkwürdig, dass in einer Tango-Operita, einer „kleinen Oper“, in der man ausschließlich Tango-Musik erwartet, oft Tänze der europäischen Kultur vorkommen. Denn es finden sich darin Polkas, Walzer und die ursprünglich kubanische Habanera. Der Bezug der Habanera zu *Carmen* ist offensichtlich, aber es ist nicht das einzige Element, das auf die berühmte Oper von Bizet verweist. Man denke nur an den Charme und die melancholische Stimmung der zweiten Arie von *María* oder an den Klang der Polka im zweiten Akt, die mit der ständigen Präsenz der Piccoloflöte vage an den berühmten Kinderchor *Avec la garde montante* erinnert. Und in den Walzern sind die parallelen Quartan und Quinten, die in den feineren Passagen von den Streichern geflüstert werden, eine deutliche Hommage an die französische Ästhetik des späten 19. Jahrhunderts, insbesondere an Claude Debussy.

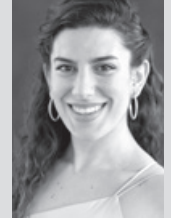
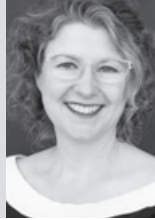
Ebenfalls von großer Bedeutung sind Verweise auf die barocke Kompositionstechnik, die in *María* sehr präsent sind. Die absteigende Chromatik z.B. ist eine Hommage an die Musik des frühen 18. Jahrhunderts, in der eine absteigende Tonfolge den Tod symbolisierte (*When I am laid in earth* aus Purcells *Dido and Aeneas* ist eines der besten Beispiele für diese rhetorische Figur).

Schließlich dürfen wir nicht die Fuge aus dem ersten Akt unerwähnt lassen, eine der faszinierendsten musikalischen Nummern der gesamten Oper, deren Hauptelemente (Thema, Kontrastsubjekt, Zwischenspiel) aus technischer Sicht einwandfrei behandelt werden. Dies zeugt von Piazzollas Meisterschaft, der sich nicht scheut, sich mit der komplexesten Kompositionsform der westlichen Musikgeschichte auseinanderzusetzen.

*María de Buenos Aires* ist demnach vielschichtiger, als man beim ersten Hören vermuten könnte. Die Pop-Klänge und Akkorde, die oft an den Jazz erinnern, reichen nicht aus, um die Komposition in ihrer Gesamtheit zu verstehen. Der rote Faden, der all diese Facetten verbindet, ist eine tiefe Traurigkeit, die auf ergreifende Weise die Seele des argentinischen Volkes widerspiegelt.

Stefano Cascioli





**Stefano Cascioli – Musikalische Leitung** Stefano Cascioli wurde 1995 in Triest (Italien) geboren und absolvierte ein Bachelorstudium in Geige und Komposition (mit Auszeichnung) in Udine sowie einen Masterstudiengang Klavier in Trieste (mit Auszeichnung). Als Pianist erhielt er diverse Auszeichnungen bei nationalen und internationalen Wettbewerben und nahm an Meisterkursen u. a. bei Aldo Ciccolini, Paul Badura-Skoda und Robert Levin teil. Konzerte als Pianist führten ihn u. a. zu den Festspielen Amici della musica in Modena, Rondò in Mailand, Ateneo Veneto in Venedig sowie in Triest ins Teatro Miela. 2019 wurde er Korrepetitor mit Dirigierverpflichtung am Theater Erfurt. Im Sommer 2021 fungierte er hier erstmals als Musikalischer Leiter und Dirigent der Uraufführung von Tobias Rokahrs Familienoper *Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer* im Rahmen der DOMINO-DomStufen-Festspiele. Seit der Spielzeit 2023/24 ist er Zweiter Kapellmeister am Theater Erfurt.

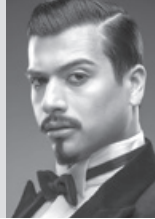
**Stephanie Kuhlmann – Inszenierung** Stephanie Kuhlmann studierte in Leipzig und Wien Theaterwissenschaft, Journalistik und Amerikanistik. Seit der Spielzeit 2014/15 arbeitet sie als Regisseurin für Musiktheater und Junges Theater. Sie inszenierte z. B. am Stadttheater Gießen (u. a. *Trouble in Tahiti*, *Acis und Galatea*, *Someone is Going to come*), Staatstheater Nürnberg (*Pinocchio*), Staatstheater Mainz (*humanoid*, *Die Schneekönigin*), am Theater Magdeburg und regelmäßig bei den Rosenberg Festspielen in Kronach. 2022/23 übernahm sie die Leitung des Jungen Theaters Pforzheim und inszenierte hier sowohl *Die lustige Witwe* als auch Familienstücke und Figuren- und Musiktheater für Kinder und Jugendliche. 2024 wechselte sie in gleicher Funktion an das Theater Erfurt, wo sie in der Vergangenheit die Kinderoper *Sid*, *die Schlange* und *Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer* inszenierte. Zuletzt inszenierte sie hier die Uraufführungen *Herr Fuchs und Frau Elster* und *Jim Knopf und die Wilde 13*.

**Hank Irwin Kittel – Bühne und Kostüme** Nach einem Studium der Bildenden Kunst an der Kunstakademie Karlsruhe begann er seine Laufbahn als Maler und Installationskünstler. Seit 1989 arbeitet er als Bühnen- und Kostümbildner. 2001 wurde er Ausstattungsleiter am Stadttheater Gießen und 2002 am Theater Erfurt. Daneben war er u. a. als Gast tätig für das Schauspielhaus Düsseldorf, das Staatstheater Darmstadt, das Teatro Nacional de São Carlos in Lissabon, die Nationaltheater in Riga und Bratislava, die Vlaamse Opera Antwerpen und Gent, die Klosterfestspiele St. Gallen, das Savonlinna Opera Festival und das Teatro Arriaga de Bilbao. Dem Erfurter Publikum stellte er sich erstmals mit *Cavalleria rusticana/La lupa – Die Wölfin* vor. Seither gestalte er am Theater Erfurt Bühnenbilder und Kostüme, u. a. für *Don Giovanni*, *Robin Hood*, *Robert le Diable*, *Rigoletto*, *Così fan tutte*, *Der fliegende Holländer*, *Dead Man Walking*, *Telemaco*, *Orestes* und *Rusalka*. Für die DomStufen-Festspiele entwarf er die Ausstattungen zu *Friedenstag*, *Der Mond*, *Cavalleria rusticana*, *Messias*, *Jedermann*, *Die Lombarden*, *Tosca* und *Der Troubadour*, *Carmen* und *Die Jungfrau von Orleans*.

**Elli Treptow – Choreografie / Tänzerin** Die freischaffende Künstlerin im Bereich Tanz, Theater und Fotografie setzte 2021 nach ihrem Abitur an der Staatlichen Ballettschule Berlin ihre erste Regiearbeit *Trommel in der Nacht* von Bertolt Brecht am Megalomania Theater in Frankfurt a. M. um. Anschließend arbeitete sie als Schauspielerin u. a. 2022/23 bei *Das Himmelszelt* am Deutschen Theater Berlin in der Regie von Jette Steckel. Neben Gastassistenzen an verschiedenen Häusern schloss sie zusätzlich eine Fortbildung im zeitgenössischen Tanz ab. 2024 inszenierte und choreografierte sie das Stück *Heimtücke* (Text & Choregie Emma Petersen) und stellte ihr Fotoprojekt *Herzschmerz* aus. Am Theater Erfurt trat sie 2024 in *Neuland 11 – Körper als Praxis* auf. Mit dem Regisseur Henrik Arns und der Ausstatterin Tamara Stotz gestalte sie 2025 den performativen Abend *Atmen/Lauschen* als Begleitprojekt zu den Bayreuther Festspielen.

**Silvia Machado – Choreografie / Tänzerin** Geboren und aufgewachsen in Santa Fe (Argentinien), entdeckte sie schon früh ihre Leidenschaft für den Tanz. Ihre Ausbildung führte sie vom klassischen Ballett und modernen Tanz bis hin zum argentinischen Tango – jener Kunstform, in der sie ihre größte Ausdruckskraft gefunden hat. 1999 begann sie gemeinsam mit Héctor Corona ihre künstlerische Laufbahn als Tangopaar in Buenos Aires, der Wiege des Tango. Bis 2008 war sie Mitglied der renommierten DNI Tango Schule und Kompanie und unterrichtete zudem an der angesehenen ETBA Tangoschule. Zwischen 2007 und 2019 führten sie zahlreiche internationale Tourneen nach Europa und Asien, wo sie auf bedeutenden Tangofestivals Workshops gaben und in verschiedenen Bühnenproduktionen auftraten. Seit dem Sommer 2019 lebt sie in Erfurt und setzt von hier aus ihre künstlerische Laufbahn in Deutschland und Europa fort – mit regelmäßigen Unterrichtstätigkeiten und Auftritten auf unterschiedlichen Bühnen.

**Candela Gotelli – Maria** Die argentinische Sopranistin wurde in Buenos Aires geboren und studierte Gesang an der Universidad Nacional de las Artes. 2021/2022 sang sie „Annina“ und „Flora“ (*La traviata*) im Jockey Club Barrio Norte. Es folgte „Amelia“ und „Prima Cameriera“ in Giancarlo Menottis *Amelia al Ballo* an der Ópera Joven im Teatro Empire. Seit der Spielzeit 2022/23 ist sie Ensemblemitglied des Theaters Erfurt. Hier war sie bereits als „5. Magd“ in *Elektra*, „Kanda“ in der Uraufführung von Nestor Taylors Oper *Eleni*, als „Pammyra“ in Rossinis *Die Belagerung von Korinth*, als „Circe“ in Glucks *Telemaco*, „Elfe“ (*Rusalka*), „Woglinde“ (*Das Rheingold*) und „Athene“ in Felix Weingartners *Orestes* zu erleben. In der Spielzeit 2024/25 kamen u. a. „Gretel“ (*Hänsel und Gretel*), „Lauretta“ (*Gianni Schicchi*), ein „Engel“ in Felix Mendelssohn Bartholdys *Elias* und „Musetta“ (*La Bohème*, DomStufen-Festspiele 2025) dazu.



**Ole Xylander – El Duende** Der Schauspieler wuchs dreisprachig in Hamburg und in Barcelona auf. Nach dem Schnuppern der Bühnenluft am Schauspielhaus Hamburg begann er sein Schauspielstudium an der Hochschule für Musik und Theater Rostock, das er 2011 mit Diplom abschloss. Seitdem hat er viele Hauptrollen gespielt wie die Titelrolle in Peter Shaffers *Amadeus* sowie „Dorian Gray“ in *Das Bildnis des Dorian Gray* an der Badischen Landesbühne Bruchsal. Am Theater der Altmark in Stendal spielte er „George“ in *Nächstes Jahr, gleiche Zeit* und „Till Eulenspiegel“ in *Roland rettet die Hanse*. Außerdem spielt er seit 2011 *Krieg. Stell dir vor, er wäre hier* von Janne Teller als Klassenzimmerstück. 2024/25 spielte er in *Bruchsal* den „Jedermann“ und an der Staatsoper Hannover den „Duende“ in *María de Buenos Aires*. Ansonsten sieht man Ole A. Xylander regelmäßig auf Berliner Improvisationstheaterbühnen, er arbeitet zudem als Trainer und Coach sowie als Seminarschauspieler.

**Santiago Bürgi – Tenor** Der argentinische Tenor studierte in Buenos Aires und sang am Teatro Colón Rollen wie „Fenton“ (*Falstaff*), „Nemorino“ (*L'elisir d'amore*) und „Don Ottavio“ (*Don Giovanni*). Er trat außerdem in den wichtigsten Theatern und Festivals Lateinamerikas auf. Zu seinen wichtigsten Rollen zählen u. a. „Tamino“ (*Die Zauberflöte*), „Tom Rakewell“ (*The Rake's Progress*), „Faust“ (*La Damnation de Faust*), „Alfredo“ (*La traviata*), „Tito“ (*La clemenza di Tito*) und „Lenski“ (*Eugen Onegin*). Neben der Oper widmet er sich intensiv dem Gesang von Musicals, Kunstliedern, Oratorien, Tango und populärer Musik. Mit seiner ehemaligen Prog-Rock-Band „Fughu“ veröffentlichte er drei Alben. Seit 2021 lebt er in Deutschland. Neben seiner Ensemblescholarität im Stadttheater Pforzheim gastierte er in Coburg, Osnabrück und Hagen mit Rollen wie „Don Ottavio“ (*Don Giovanni*), „Pinkerton“ (*Madama Butterfly*), „Che“ (*Evita*), „Alfredo“ (*La traviata*) sowie mit den Titelpartnern in *Idomeneo* und *Ritter Blaubart*.

**Héctor Corona – Tangotänzer** Geboren 1966 in Entre Ríos (Argentinien), entdeckte er früh seine Leidenschaft für die Musik und den Tanz. Seine Ausbildung konzentrierte sich auf argentinische Folklore und den Tango – zwei Ausdrucksformen, die bis heute seine künstlerische Identität prägen.

1999 begann er gemeinsam mit Silvina Machado seine Laufbahn als Tangopaar in Buenos Aires, der Wiege des Tango. Bis 2008 war er Mitglied der renommierten DNI Tango Schule und Kompanie und unterrichtete zudem an der angesehenen ETBA Tangoschule. Zwischen 2007 und 2019 führten sie zahlreiche internationale Tourneen nach Europa und Asien, wo sie auf bedeutenden Tangofestivals Workshops gaben und in verschiedenen Bühnenproduktionen auftraten. Seit dem Sommer 2019 lebt er in Erfurt und setzt von hier aus seine künstlerische Laufbahn in Deutschland und Europa fort – mit regelmäßigen Unterrichtstätigkeiten und Auftritten auf unterschiedlichen Bühnen.

**Carlos Miguel Cisneros – Tangotänzer** Der Tänzer und Schauspieler wurde in Argentinien und England zu einer der bekanntesten Persönlichkeiten des argentinischen Tangos und setzt nun seine Karriere in Europa fort. Carlos ist ein Aktivist für LGBT+-Rechte und hat sich innerhalb des Tango Queer einen Namen gemacht. Außerdem hat er den Dokumentarfilm *A Different Tango to Live* produziert, in dem er seine Geschichte als schwuler Künstler erzählt.

Im Laufe seiner Karriere hat er mit Künstlern aus verschiedenen Disziplinen zusammengearbeitet, vom zeitgenössischen Tanz bis zur Akrobatik, und diese Elemente mit Tango Stage, Tango Salon und argentinischer Folklore verschmolzen. Neben seiner Arbeit im Tango erkundet Carlos derzeit neue Dimensionen der darstellenden Künste durch Pole Dance, Aerial Pole und Aerial Straps und integriert diese Techniken in seine künstlerische Vision.

Seine Karriere schließt Auftritte in renommierten Theatern in Argentinien, Spanien und England sowie bei internationalen Festivals ein.

**Dagmar Hunzinger – Tänzerin** Die aus Schleswig stammende Tänzerin erhielt eine Tanzausbildung an der Staatlichen Ballettschule Berlin und widmete sich im Oberstufenprofil Tanz-Theater-Theorie derselben Schule zusätzlich dem Sprechtheater und kunsttheoretischen Ansätzen. Seit 2021 vertieft sie ihr Interesse an der Gestaltung künstlerisch-ästhetischer und gesellschaftlicher Prozesse durch ein Studium der Kulturarbeit an der Fachhochschule Potsdam. Sie ist als freischaffende Performerin tätig und wirkte unter anderem 2022 in der Produktion *My Name Is* im Kühlhaus Berlin mit.

Am Theater Erfurt spielte sie 2023 in der Aktion *SORRY\_X* und 2024 in *Neuland 11 – Körper als Praxis*. Mit dem Regisseur Henrik Arns und der Ausstatterin Tamara Stotz gestaltete sie 2025 den performativen Abend *Atmen/Lauschen* als Begleitprojekt zu den Bayreuther Festspielen.

**Esquina del Tango – Das Tango-Studio von Klaus Frölich & Maïke Lorenzen in Erfurt** Seit über 20 Jahren ist die Esquina del Tango der Ort, an dem Tango Argentino in Erfurt gelebt wird. Hier wird der Tanz von Grund auf erlernt und bei regelmäßigen Milongas wird die besondere Atmosphäre der Tangokultur auf der Tanzfläche fühlbar.

Mehrmals im Jahr werden Musikerinnen und Musiker aus Argentinien eingeladen, die mit Konzerten und Tanzabenden die ganze Leidenschaft und Vielfalt des Tangos spürbar machen. In Zusammenarbeit mit dem Club Argentina e.V. entstehen so unvergessliche Abende voller Musik, Bewegung und Begegnung.

Das Tango-Studio wird dabei von einem starken Lehrerteam um die argentinischen Tango-Profis Héctor Corona und Silvina Machado unterstützt, die seit mehreren Jahren fest im Team der Esquina integriert sind.

# IMPRESSUM

Theater Erfurt | [www.theater-erfurt.de](http://www.theater-erfurt.de)  
Malte Wasem / Christine Exel

## Programmheft *María de Buenos Aires*

Premiere 27.09.2025

Redaktion: Arne Langer

Grafik: Bernadette Israel      Druck: Druckhaus Gera

### Literatur:

María Susana Azzi / Simon Collier, *Le Grand Tango. The Life and Music of Astor Piazzolla*, New York 2000

Sonia Alejandra López, „*María de Buenos Aires*“ Eine Monographie der Tango-Operita von Astor Piazzolla und Horacio Ferrer, Tutzing 2003

Alle Texte sind Originalbeiträge.

Die Rechtschreibung folgt den Vorlagen.

Probenfotos: Lutz Edelhoff (Klavierhauptprobe 18.09.2025)

Verkaufspreis: 3,00 EUR



# MILONGA

## Tango-Tanzabend mit Schnupperkurs

Sa, 11.10.2025, 21 Uhr  
So, 28.12.2025, 17 Uhr  
STUDIO.BOX

So, 05.04.2026, 17 Uhr  
Großes Haus

Weitere  
Informationen:



