

Magazin

Februar / März 2007



Premieren

Wolfgang Amadeus Mozart

Le nozze di Figaro

(Die Hochzeit des Figaro)

am 4. März

Udo Zimmermann

Weißer Rose

am 9. März

Nikolai Rimski Korsakow / Wolfgang Amadeus Mozart

Mozart und Salieri · Ein Requiem

am 10. März

Umberto Giordano

Andrea Chénier (konzertant)

am 23. März



Die Pflege des Mozart-Repertoires sollte in jedem Haus eine zentrale Bedeutung haben.

Pflege heißt auch, bestehende Inszenierungen trotz nötiger Umbesetzungen gewissenhaft wieder zu erarbeiten. Ein Glücksfall war, wie Sie vielleicht beobachten konnten, die nunmehr siebente Wiederaufnahme unserer *Zauberflöte*. Ein Glücksfall, weil der junge und hochbegabte Dirigent Constantinos Carydis mit nur wenigen musikalischen Proben ein gleichsam neues Mozart-Bild entstehen ließ, und die jungen, zum Teil neuen Ensemblemitglieder wie etwa Michael Nagy und Jussi Myllys herzerfrischend sangen und agierten.

Pflege heißt aber auch vorzustellen, in neuen Inszenisierungen und Besetzungen. Jetzt also interpretiert von Guillaume Moritz Nitsche. Beide haben bereits im Bockenheimer Depot gegeben ihr Debüt im Großen Haus, groß, weil Miah Persson zurückkehrt, nachdem sie hervorragende Governance war. Wir freuen uns auch auf Maria Fontosh (Gräfin) und weitere Ensemblemitglieder die standhalten werden. Vom Team wissen wir, dass auf seine Commedia die befragt wird. Ein interessantes

Von der Erarbeitung (Udo Zimmermann) erhaltende, weitere Arbeit von der Interpretation der Oper *Mozart und Salieri* Sichtweise, nachdem wir Oper dieses Komponisten gezeigt haben. Der junge Regisseur Benja-

ch, Mozart-Opern neu inszenierungen und (*Le nozze di Figaro*, Bernadi und aben bereits im gearbeitet, beide geben aus. Die Freude ist als Susanna zu uns sie vor fünf Jahren in *The Turn of the Screw* war. Wir freuen uns auch auf Maria Fontosh (Gräfin) und weitere Ensemblemitglieder die standhalten werden. Vom Team wissen wir, dass auf seine Commedia die befragt wird. Ein interessantes

g der *Weißer Rose* warten wir eine tiefgehende, weitere Arbeit von der Interpretation der Oper *Mozart und Salieri* eine ergänzende für bereits eine andere (*Die Zarenbraut*) ge und vielversprechend am Schad flankiert

die einaktige Oper mit Fragmenten aus Mozarts *Requiem*: auch hier ein interessanter Ansatz.

Nicht nur bei unserer konzertanten Aufführung von *Andrea Chénier* in der Alten Oper wirken hochkarätige Sänger mit. Auch im sogenannten Alltag verstecken sich Stars, Stars der Zukunft, viele Sängerinnen und Sänger, die an den großen Häusern in New York, London, Wien, München oder Mailand gastieren. Mit dem Unterschied, dass unsere Eintrittspreise eher publikumsfreundlich sind. Uns gelingen viele künstlerische Dispositionen, weil der gute Ruf der Frankfurter Oper weit ins Ausland reicht. Helfen Sie bitte mit Ihrem konstanten Besuch, also mit Ihrem privaten »Sponsorings«, diese Engagements auch in der Zukunft möglich zu machen.

Ihr

Bernd Loebe

- 4 **Le nozze di Figaro**
(Die Hochzeit des Figaro)
Wolfgang Amadeus Mozart
- 8 **Weißer Rose**
Udo Zimmermann
- 12 **Mozart und Salieri - Ein Requiem**
Nikolai Rimski-Korsakow/
Wolfgang Amadeus Mozart
- 16 **Andrea Chénier** (konzertant)
Umberto Giordano

- 20 **Elektra**
Richard Strauss
- 21 **Un ballo in maschera**
(Ein Maskenball)
Giuseppe Verdi
- 22 **Curlew River**
Benjamin Britten
- 23 **Pique Dame**
Peter I. Tschaikowski
- 24 **Liederabend**
Magdalena Kožená
Deutsch – Kurs

- 26 **SPOT**
die Seite für Kinder
- 27 **Im Ensemble**
Jussi Myllys
- 28 **Spielplanvorschau**
- 30 **Blickpunkte**
- 31 **Oper Intern**
- 32 **Pressestimmen**
- 34 **Service**

Die Oper Frankfurt dankt

Aventis foundation



für die freundliche Unterstützung

Herausgeber Bernd Loebe; Redaktion Waltraut Eising; Redaktionsteam Dr. Norbert Abels, Andrea Grevesmühl, Zolt Horpácsy, Malte Krasting, Andreas Massow, Elvira Wiedenhöft, Bettir Redaktionsschluss 9.1.2007, Änderungen vorbehalten; Titelfoto, *Weißer Rose* (Rui Camilo), Bernd Christoph Quest (Ludwik Erdmanski), Antonello Palombi (Ursula Svoboda), Kaspar Glamer, Peter De (Agentur), Ingrid Matthäus-Meier (KIW), Max von Vequel-Westernach (Anna Meuser), *Die Zauberflöte* (Thilo Beu), Moritz Nitsche, Benjamin Schad, *On Wenlock Edge* (Wolfgang Runkel)

Eggers, Deborah Einspieler, Waltraut Eising, Holger Engelhardt, Ursula Ellenberger, Lisa Wilhelmi; Gestaltung Schmitt und Gunke; Herstellung Druckerei imbeschedt; Loebe, Jussi Myllys, *Elektra*, *Tiefand* (Barbara Aumüller), Udo Zimmermann (Neumeister), Freitas, Helmut Deutsch, Thomas Philipp, Micaela Carosi (Oper Frankfurt), Magdalena Kožená (Christina von Haugwitz), *Un ballo in maschera*, *Pique Dame* (Monika Rittershaus), *Curlew River*



WOLFGANG AMADEUS MOZART

Le nozze di Figaro

*Diesen Tag voller Qualen,
Launen und Tollheit
in Zufriedenheit und Freude zu beenden,
ist nur die Liebe fähig.*

IV. Akt

IM WIRBELSTURM DER LIEBE

Verwandlungen eines tollen Tages

► **PREMIERE** *Le nozze di Figaro* (*Die Hochzeit des Figaro*) von Wolfgang Amadeus Mozart

Sonntag, 4. März 2007 (18.00 Uhr)

Weitere Vorstellungen: 11., 15., 19. (18.00 Uhr), 22., 24., 29., 31. März; 7., 9., 14. April 2007

Beginn: jeweils 19.00 Uhr

In italienischer Sprache mit deutschen Übertiteln

Oper in vier Akten

Text von Lorenzo Da Ponte nach Pierre Augustin Caron de Beaumarchais

Uraufführung am 1. Mai 1786, Burgtheater, Wien

Musikalische Leitung **Julia Jones** / **Erik Nielsen** | Inszenierung **Guillaume Bernier**

Bühnenbild **Moritz Nitsche** | Kostüme **Peter DeFreitas**

Dramaturgie **Zsolt Horpácsy** | Licht **Olaf Winter** | Chor **Apostolos Kallos**

Graf Almaviva **Johannes Martin Kränzle** / **Michael Nagy** | Gräfin Almaviva **Mariella Adolph** / **Christina Schaller** | Figaro **Simon Bailey** | Susanna **Miah Persson** / **Britta Stallmeister** | Cherubino **Andreas Schmalz** / **Andreas Schmalz** | Annette Stricker **Annette Stricker** / **Birgit Schmickler** | Bartolo **Stefano Antonucci** / **Stefano Antonucci** | Antonio **Carlos Krause** | Barbarina **Elin Rombo** | Basilio, Don Curzio **Michael Mitternigk** / **Michael Mitternigk**

Mit freundlicher Unterstützung Landesbank Hessen-Thüringen

Helaba |

Wolfgang Amadeus Mozart

April 2007

Figaro

Figaro
Jenny Carstedt /
Don-Won Kang
McCown



Pierre Augustin Caron de Beaumarchais

An diesem tollen Tag werden einige Personen und Gegenstände verloren gehen, ausgetauscht und wieder gefunden werden. Pläne verdrängen andere Pläne, Verkleidungen führen zu neuen Verkleidungen, Hochzeiten zu ungeplanten Hochzeiten. Der Zufall ist in seinem Element und die Geschwindigkeit der Veränderungen verlängert die scheinbare Dauer des Tages.

Für damalige Verhältnisse dauerte die Uraufführung von *Le nozze di Figaro* in der Tat allzu lang, was der Librettist Lorenzo Da Ponte in seinem Vorwort zu rechtfertigen versuchte: Das Werk biete »dem gnädigsten Publikum eine fast neue Art des Schauspiels«.

Trotz der ungewöhnlichen Länge hielten Mozart und Da Ponte die Einheit der Zeit virtuos ein. Man steht im Schloss Almavivas früh genug auf, und man begibt sich sehr spät zur Ruh in der Hochzeitsnacht. Das sind genau 24 Stunden, auf die Minute.

Ein langer Weg führte zur Vertonung des verrückten Tages: Bereits 1781, nach dem durchschlagenden Erfolg der *Entführung aus dem Serail*, war Mozart auf der Suche nach einem neuen Opernstoff. Als er in Wien ankam, fand er eine Welt, die

genauso hierarchisch wie die Habsburger war. Hohlköpfe galten als Zeichen der Macht. Die Kaiserin Maria Theresia liebte die Musik und war durch die Aufklärung gemildert.

Mozart hatte das Glück, dass er der ältere Kollege, Antonio Salieri, nicht ganz selbstlos, sondern mit dem Ehrgeiz der Venezianer in Wien, die Uraufführung von *Figaro*, *Don Giovanni* erhielt. Mozart von ihm

Mit Da Pontes Hilfe gelang es ihm, in Wien einen aktuellen Theatereffekt zu erzielen. Jahre zuvor in Paris uraufgeführt, wurde *Le Folle Jour* von Pierre Augustin Caron de Beaumarchais, einem der adeligen, einen den Adel. Joseph II. verbot die Aufführung (nicht aber den Druck) des Stückes. Sein erster Grund war moralischer Art. Graf Almaviva, verheiratet, will eine primae noctis, auf das Recht der ersten Nacht, doch wieder an Recht durfte der Schlossgetrauten Braut eines Dienstmädchens die erste Nacht nach ihrer Hochzeit

des Erzbistums Salzburg es auch in der Residenz. Immerhin liebte er seinen Absolutismus und mehr oder weniger

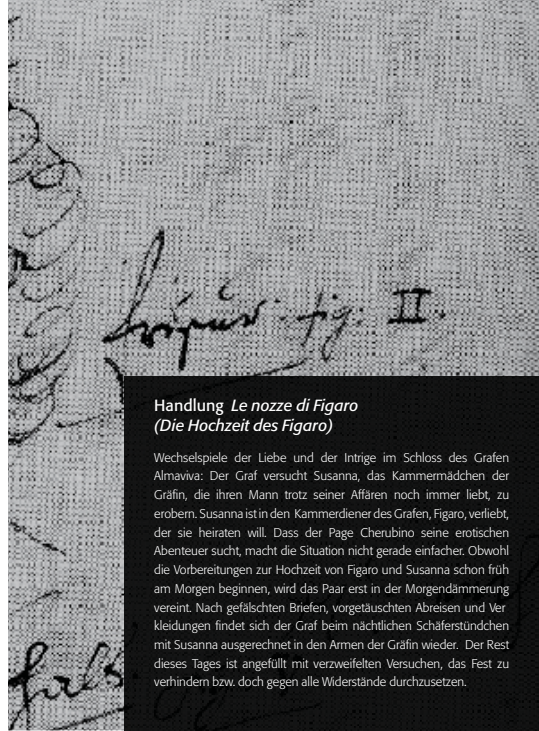
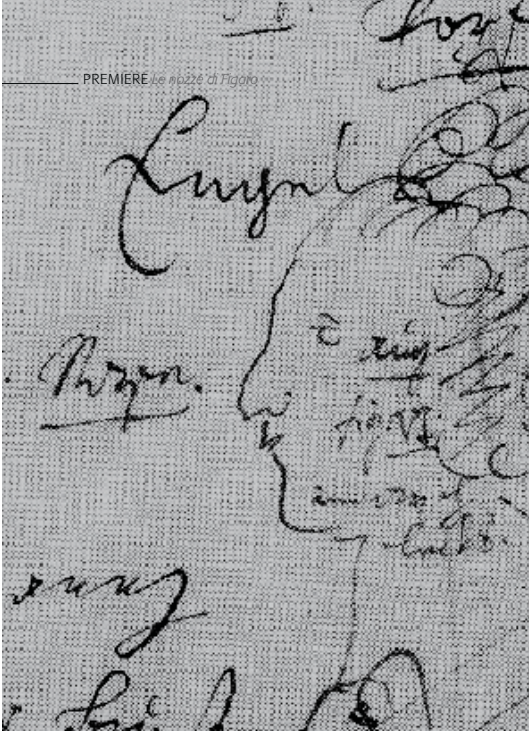
lück auf seiner Seite: Antonio Salieri, trat ihm, den Librettisten ab, mit Erfolg gehabt hatte. Lorenzo Da Ponte.

Figaro und *Così fan tutte* kongeniale Textbücher. Salieri griff Mozart nach Erfolg, dem wenige aufgeführten Lustspiel von de Beaumarchais einen wilden Angriff aufbot die Aufführung des Stückes. Sein erster Art. Graf Almaviva, »altes Recht«, das ihm sehr großzügig verziehen hat, doch wieder an Recht durfte der Schlossgetrauten Braut eines Dienstmädchens die erste Nacht nach ihrer Hochzeit

der Brautgäme, sein Kammerdiener Figaro, – und das war der zweite Verbotgrund – macht ihm einen Strich durch die Rechnung.

Es war wohl Da Ponte, der den Kaiser dazu überreden konnte, die Vertonung doch zu erlauben. Und wie erwartet, kündigten vor der Uraufführung am Wiener Burgtheater kaiser-treue Kritiker einen Skandal an. Wie konnte man Beaumarchais' sozialkritisches Stück nur vertonen? Wie konnte Joseph II. nur seine Zustimmung zur Aufführung geben, da die politische Entwicklung in Frankreich doch gerade demonstrierte, wohin diese Art von künstlerischer Propaganda führte? Letztlich wurden alle Hindernisse überwunden und die Uraufführung fand trotz Salieris »Bemühungen« und eines kaiser-treuen Publikums mit (mäßi-gem) Erfolg statt.

Die Autoren beschnitten die politische Dimension zugunsten der psychologischen, hieß es. Da Ponte reduzierte das Personal der Komödie von sechzehn auf elf, aus fünf Akten wurden vier und auch die Textmenge wurde stark gestrafft, was den Wegfall von vielen politisch geprägten Passagen bedeutete. Das Erotische rückte damit in den Vordergrund, in einer raffiniert symmetrischen Konstruktion. ▶



**Handlung *Le nozze di Figaro*
(Die Hochzeit des Figaro)**

Wechselspiele der Liebe und der Intrige im Schloss des Grafen Almaviva: Der Graf versucht Susanna, das Kammermädchen der Gräfin, die ihren Mann trotz seiner Affären noch immer liebt, zu erobern. Susanna ist in den Kammerdiener des Grafen, Figaro, verliebt, der sie heiraten will. Dass der Page Cherubino seine erotischen Abenteuer sucht, macht die Situation nicht gerade einfacher. Obwohl die Vorbereitungen zur Hochzeit von Figaro und Susanna schon früh am Morgen beginnen, wird das Paar erst in der Morgendämmerung vereint. Nach gefälschten Briefen, vorgetauschten Abreisen und Verkleidungen findet sich der Graf beim nächtlichen Schäferstündchen mit Susanna ausgerechnet in den Armen der Gräfin wieder. Der Rest dieses Tages ist angefüllt mit verzweifelten Versuchen, das Fest zu verhindern bzw. doch gegen alle Widerstände durchzusetzen.

Vier Paare und ein frustrierter Einzelgänger verkörpern unterschiedliche Spielarten der Liebe. Nur Don Basilio, der einzige Berufsmusiker im Stück, betrachtet mit Zynismus die turbulenten Liebesentwicklungen und -spiele. Er muss seine unerfüllten Liebeswünsche in Intrigen (und Musik) ausleben.

Auf den ersten Blick erscheint die Konstruktion von *Le nozze di Figaro* als durchaus konventionelle Opera buffa: 28 musikalische Nummern sind durch Secco-Rezitative miteinander verbunden. Dabei stehen 14 Solonummern (»Arien«) ebenso vielen Ensemble-Nummern gegenüber.

In den Arien wahrt Mozart weitestgehend die Stilhöhen-Regel: Die großen, zweisätzigen Arien sind dem »hohen« Paar, d.h. dem Grafen und der Gräfin, vorbehalten, während sich alle anderen Personen in einsätzigen Arien äußern, denen in der Regel ein eindeutig bestimmbarer Affekt zugrunde liegt.

In jedem Akt nimmt Susanna, deutlicher noch als bei Beaumarchais, eine zentrale Position ein. Für Mozart war es von besonderer Bedeutung, die Partie Nancy Storace anzuvertrauen, in die er verliebt war: Um sie kreisen Figaro, der Graf, Cherubino und

selbst Don Basilio. Es gibt ein Duett, in dem sie nicht singen würde. Im musikalischen Zentrum der Susanna bereit, blitzschnell zu handeln. Sie könnte zwar eine »begleitende« Funktion übernehmen, aber die Funktion der Helferin, die vom Zorn der Gräfin, Cherubino und selbst Figaro, überfordert ist. Ihre Fröhlichkeit lässt die Aufregung der anderen hervortreten.

Susanna kommt als »Glocke« der Gräfin, die sie längst nicht mehr dem Grafen anhängelt. Wenn sie im IV. Akt zu Intrige das Gewand der »guten« Gräfin trägt, ist es nicht mehr als eine Verkleidung, die hier ein verdienter Statuserhöhung des sozialen Status: Aufgrund der raffinierten Travestie-Szenen könnte *Le nozze di Figaro* als eine Spiegel-Version von *Così fan tutte* gesehen werden: In *Le nozze di Figaro* verkleiden sich die Männer ...

gibt in der Oper keine tragende Partikale, sondern dramatische Stütze. Das Stück steht auf dem Kopf. Die »gute« Beute« sein, über den Befreierin. Sie n des Grafen bedroht ibino und selbst Figaro. er, obwohl sie »nur« hr Mut, ihre Fröhlichkeit n lassen die Aufregung rmlaufen der anderen »treten.

Susanna kommt g Glocke der Gräfin, die sie längst nicht mehr dem Grafen anhängelt. Wenn sie im IV. Akt zu Intrige das Gewand der »guten« Gräfin trägt, ist es nicht mehr als eine Verkleidung, die hier ein verdienter Statuserhöhung des sozialen Status: Aufgrund der raffinierten Travestie-Szenen könnte *Le nozze di Figaro* als eine Spiegel-Version von *Così fan tutte* gesehen werden: In *Le nozze di Figaro* verkleiden sich die Frauen, in *Così* die Männer ...

Susannas (Liebes-)Intrige regelt die ständig wechselnden Konstellationen zwischen den Figuren und nicht ihre Herkunft. Die gesellschaftlichen Schranken werden damit nur aufgerichtet, um sie fallen zu sehen: Selbst der Graf verbündet sich zur Durchsetzung seiner Pläne mit einem ehemaligen, bürgerlichen Gegenspieler, Dr. Bartolo, dem er einst sein Mündel Rosina raubte, wie wir es auch aus Rossinis *Der Barbier von Siviglia* kennen.

Zum Schluss treffen sich alle im nächtlichen Garten. Niemand erkennt (ob verkleidet oder nicht) niemanden mehr. Trotz unterschiedlicher Herkunft bewegen sich alle auf die gleiche Höhe, bis der neue Tag anbricht. »Zu viele Noten ...« hieß die Kritik des Kaisers. In der Tat sind es viele Noten, die Beziehungen, Stärken, Schwächen, Liebesformen und -formeln darstellen. So dicht, dass der verrückt-rasende Tag den üblichen Rahmen einer *opera buffa* sprengt. Galantes (Liebes-)Spiel oder bedrohliche Utopie? Alles. Ein Höhenflug in drei Stunden.

} Zsolt Harpácsy

Moritz Nitsche BÜHNENBILD
Peter DeFreitas KOSTÜME

Moritz Nitsche

Wenn das Bühnenbild, ein [italienischer] Platz, der selbst Bühne ist, sogar mehrere Bühnen,



den Punkt bannst, wo einfache, klare Gegenstände unklar und rätselhaft werden, z.B. ein Laken auf der Wäscheleine, ein Stuhl, ein Schatzen, dann gelingt vielleicht, nimmt

man das Bühnenbild als Wort, der Satz von Karl Kraus: »Je näher man ein Wort anschaut, desto ferner blickt es zurück.« Dann wird der Außenraum auch Innenraum, die Vorhangschrur Wäscheleine und umgekehrt, die Linien auf dem Boden Bretter; Bretter, die die Welt bedeuten, wird die Bühne erst, wenn Menschen auftraten, auf die der leere [italienische] Platz wartet.

Moritz Nitsche wurde in Berlin geboren. Nach seinem Studium an der Hochschule der Künste Berlin bei Achim Freyer war er von 1999 bis 2003 dessen Bühnenbildassistent. Seit 2002 ist er als Bühnenbildner an den Wuppertaler

Bühnen tätig, wo er in Zusammenarbeit mit dem Regisseur Johannes Stricker *barbiere di Siviglia*, *My Fair Lady* und *Die Entführung aus dem Serail* auf der Oper Frankfurt sowie alle sechs *Offenbachiana* am Bockenheimer Depot. In Wuppertaler Bühnen entstand *Die Kluge* von *Klinghoffer* und *La Traviata*.

Peter DeFreitas

Als wir die Kostüme zu werfen, hatten wir zwei



des Mode-Designs? Und dabei folgendes zeigt: Nerven auf lebendige, kreative eine visionäre Botschaft

zusammenarbeit mit Weigand *Tosca*, *Il Fair Lady* und *Die Entführung aus dem Serail* auf der Oper Frankfurt sowie zu *Curlew* Depot. An den Wuppertaler Bühnen entstand *John Adams' The Death of*.

findet eine Annäherung über traditionelle Richtlinien statt, die verfälscht werden, um neue und aufregende Stilkonzepte zu schaffen. Es handelt sich dabei um eine Art 'Aufbau' auf früheres Wissen und traditionelle Vorstellungen, das sich aber nicht dem Diktat vorangegangener historischer Stile unterwirft. Wir entwickelten einen 'visionären Look, inspiriert von dem, was wir wissen, aber nicht eingeschränkt von Altbekanntem.

Le nozze di Figaro wichtige Fragen im Auge:

Wie können wir diese für ein zeitgenössisches Publikum beziehungsweise gestalten und gleichzeitig eine visionäre Wirkung erzielen? Welche Stimmung herrscht in der Welt? Wie sieht sie aus, dass neue Technologien treffen Geister und arbeiten der Mode heraus. Es

Peter DeFreitas wurde im südamerikanischen British Guyana geboren. Nach einer Ausbildung zum Modedesigner begann er seine Karriere in New York. Dort arbeitete er für den amerikanischen und den kanadischen Markt zusammen mit Designern wie Debora Kuchme, Dean Hutchinson, Jenisa Washington und Chrystal Siemens. Arbeiten für das Theater waren u.a. Alice Monroes *Progress of love*, Pirandellos *Six characters in search of an author*, Tennessee Williams' *Orpheus descending* sowie Stücke wie *Shakespeare's daughters*, *The singular life of Albert Knobbs* und *Duos*. Seit einigen Jahren besteht eine kontinuierliche Zusammenarbeit mit dem Regisseur Guillaume Bernadi.

Julia Jones wird vielfach an renommierte Häuser eingeladen. Für die Oper Frankfurt erarbeitete sie 2003 *Die Entführung aus dem Serail* und in der vergangenen Saison auch *La finta semplice* im Bockenheimer Depot. 2005 stand sie bei *Don Giovanni* am Pult des Grand Théâtre de Genève. *Die Zauberflöte* und *Così fan tutte* leitet sie diese Saison an der Wiener Staatsoper, *Carmen* und *Otello* am Staatstheater Stuttgart. **Guillaume Bernadi** inszenierte für die Oper Frankfurt im Bockenheimer Depot Haydns *Lisola disabitata* sowie in der Spielzeit 2005/06 Marc Neikrugs *Through Roses*. Es folgte mit Marie Nathalie Lacoursiere die deutsche Erstaufführung von *Mozart in Mailand: Eine Reise* beim Theatersommer Altes Lager in Brandenburg. **Johannes Martin Kränzle** beherrscht alle großen Mozartpartien seines Fachs. In der laufenden Saison war das Ensemblemitglied der Oper Frankfurt auch als Sixtus Beckmesser (*Die Meistersinger von Nürnberg*) und Gijano (*Die Zarenbraut*) zu erleben. In der Neuinszenierung von *Simon Boccanegra* singt er Paolo Albiani. 2006 gastierte er an der Bayerischen Staatsoper als Papageno. **Maria Fontosh** interpretierte an der Oper Frankfurt

zuletzt Marie in *Die verkaufte Braut* 2006/07 singt in Stockholm und in Valencia. Als Ensemblemitglied diese Partien auch an **Simon Bailey**, der dem Frankfurt seit 2002 zuge Papageno, Leporello und *Don Giovanni* zu hören. In der laufenden Saison auftritten von *Die Zarenbraut* (konzertant) beteiligt. **Maria Fontosh** 2006/07 an der Königlich Sächsischen Oper in Dresden als Pamina. Im letzten Saison *Così fan tutte* nach Glyndebourne London Proms eingeladen unter Daniel Barenboim den Linden in Berlin und House in London. **Jenny Franck** z.B. Mozarts *An die Geliebte* (*La finta semplice*). Diese Saison gibt sie in Monte Carlo in *patria Fortuna/Ericea*. *fan tutte* gastierte das Ensemblemitglied der Oper Frankfurt 2006 bei Touring Opera. **Annette** :

uffte Braut. In der Spielzeit 2006/07 singt in Stockholm und in Valencia. Als Ensemblemitglied diese Partien auch an **Simon Bailey**, der dem Frankfurt seit 2002 zuge Papageno, Leporello und *Don Giovanni* zu hören. In der laufenden Saison auftritten von *Die Zarenbraut* (konzertant) beteiligt. **Maria Fontosh** 2006/07 an der Königlich Sächsischen Oper in Dresden als Pamina. Im letzten Saison *Così fan tutte* nach Glyndebourne London Proms eingeladen unter Daniel Barenboim den Linden in Berlin und House in London. **Jenny Franck** z.B. Mozarts *An die Geliebte* (*La finta semplice*). Diese Saison gibt sie in Monte Carlo in *patria Fortuna/Ericea*. *fan tutte* gastierte das Ensemblemitglied der Oper Frankfurt 2006 bei Touring Opera. **Annette** :

zum Ensemble der Oper Frankfurt, wo sie in unterschiedlichsten Rollen zu erleben ist. 2006/07 singt sie hier u.a. Tisbe in *La Cenerentola*, Annius in *La clemenza di Tito* und Flora Bervoix in *La Traviata*. **Carlo Krause**, Leiter der Opern-akademie in Bad Orb, ist seit 2002 der Oper Frankfurt als Gast verbunden, die ihn 1993 zum Kammergesänger ernannte. Er sang hier zuletzt *An old Man* (Blochs *Macbeth*), Zirkusdirektor (*Die verkaufte Braut*) und Konrad Nachtigall (*Meistersinger*). **Ein Rombo** verstärkt seit 2006/07 das Ensemble der Oper Frankfurt, wo sie u.a. in *Giasone*, *Der Zwerg*, *Il ritorno d'Ulisse in patria*, *La Cenerentola*, *La clemenza di Tito* und *Jenufa* auftritt. Als Barbarina war die Schwedinn bereits an der Königlich Oper in Stockholm zu erleben. Das Ensemblemitglied **Michael McCown** tritt 2006/07 an der Oper Frankfurt in der Neuinszenierung von *Tannhäuser* als Heinrich der Schreiber auf und übernimmt zahlreiche Partien in den Wiederaufnahmen z.B. von *Die verkaufte Braut*, Blochs *Macbeth*, *Werther*, *Tosca* oder *Die Zauberflöte*.
Biografie von **Soon-Won Kang** Seite 18

+++ OPER EXTRA zu *Le nozze di Figaro* am 25.2.2007, 11.00 Uhr, Holz Produktionsdramaturgen zusammengestellte und moderierte Matinee stellt Komposition, Wirkungsgeschichte und ästhetischen Kontext. Solisten der Pre

foyer. Die Oper Frankfurt und der Patronatsverein laden ein: Die von den das Werk in seinen vielfältigen Bezügen dar. Diskutiert wird über Libretto, wie vermitteln diesen ersten musikalischen Eindruck.+++



»GIB LICHT MEINEN AUGEN«

Die letzte Stunde von Hans und Sophie Scholl

► **PREMIERE *Weißerose* von Udo Zimmermann**

Freitag, 9. März 2007
im Bockenheimer Depot
Weitere Vorstellungen: 10., 11., 14., 16., 17., 18. März 2007
Beginn: jeweils 20.00 Uhr
In deutscher Sprache

Szenen für zwei Sänger und 15 Instrumentalisten | Text von Wolfgang Willaschek
Uraufführung am 27. Februar 1986, Hamburgische Staatsoper, Opera stabile

Musikalische Leitung **Yuval Zorn** | Inszenierung **Christoph Zehetner**
Bühnenbild und Kostüme **Kaspar Glarner** | Dramaturgie **Deborah Einspieler**
Licht **Matthias Paul**

Sophie **Britta Stallmeister** | Hans **Michael Nagy**

Gefördert von **Aventis foundation**



Udo Zimmermann

Gefängnis München-Stadelheim, eine Stunde vor der Hinrichtung. Die Geschwister Hans und Sophie warten am 22. Februar 1943 auf die Vollstreckung ihres Todesurteils. Nur vier Tage ist es her, dass der 25-jährige Hans Scholl und seine drei Jahre jüngere Schwester Sophie in der Münchner Universität beim Auslegen eines subversiven Flugblatts entdeckt und festgenommen wurden. In Innsbruck wurde Christoph Probst verhaftet, nachdem ein von ihm verfasster Flugblattentwurf zum Fall Stalingrads bei Hans Scholl aufgefunden wurde. Vor dem eilig herbeigerufenen Volksgerichtshof unter Roland Freisler findet ihre Verurteilung zum Tode wegen »Hochverrats und Feindbegünstigung« statt. Das Urteil wird noch am selben Tag vollstreckt. Neben Christoph Probst gehören auch Alexander Schmorell, Willi Graf und Professor Kurt Huber zum engeren Freundeskreis. Wie die Geschwister Scholl ließen sie für ihren Mut und ihre Überzeugung ihr Leben.

Die ersten vier Flugblätter waren als »Flugblätter der Weißen Rose« überschrieben, das erste entstand im Juni 1942. Einen Monat später werden Hubert Furtwängler,

Willi Graf, Hans Scholl, und Jürgen Wittenstein an die russische Front. Zu diesem Zeitpunkt erschienen die ersten Flugblätter, an deren Formulierung Christoph Probst maßgeblich mitgewirkt hatte.

Nach der Rückkehr von der Front im November 1942 entstanden die ersten Flugblätter der jüngsten Kriegsgeneration in München. Christoph Probst verfasste sie als »Aufruf an die Deutschen gegen die Verführer aus dem Ausland, die es zu spät ist«. Seit der Veröffentlichung dieser Blätter tauchte die Widerstandsbewegung in München auf dem Postweg gelieferten Flugblättern Ende Januar 1943 ca. 1300 Flugblätter und gleichzeitig tauchte eine Gruppe in der Münchner Innenstadt auf. Die Polizei tappte im Dunkeln, die Mission wird gerätselt, und wo er zu finden sein sollte. Matrizen für die Flugblätter wurden in einer Schreibmaschine getippt und auf verpacktes Papier aus der Fabrik stammt und die Matrizen wurden gekauft.

Alexander Schmorell zum Sanitätsdienst abkommandiert. Bis zum 1. März 1943 entstehen drei weitere Flugblätter, an deren Formulierung Christoph Probst mitgewirkt hatte.

Nach der Rückkehr von der Front im November 1942 entstanden die ersten Flugblätter der jüngsten Kriegsgeneration in München. Christoph Probst verfasste sie als »Aufruf an die Deutschen gegen die Verführer aus dem Ausland, die es zu spät ist«. Seit der Veröffentlichung dieser Blätter tauchte die Widerstandsbewegung in München auf dem Postweg gelieferten Flugblättern Ende Januar 1943 ca. 1300 Flugblätter und gleichzeitig tauchte eine Gruppe in der Münchner Innenstadt auf. Die Polizei tappte im Dunkeln, die Mission wird gerätselt, und wo er zu finden sein sollte. Matrizen für die Flugblätter wurden in einer Schreibmaschine getippt und auf verpacktes Papier aus der Fabrik stammt und die Matrizen wurden gekauft.

Am 3. Februar 1943 wird im Radio die Niederlage von Stalingrad gemeldet. In der darauffolgenden Nacht pinseln Hans Scholl, Alexander Schmorell und Willi Graf mit Blechschablonen und Teerfarbe Parolen wie »Nieder mit Hitler« und »Freiheit an Mauern und Wände der Münchner Innenstadt.

Das sechste und letzte Flugblatt entsteht, es richtet sich an »Kommilitonen! Kommilitoninnen!« und wurde von dem Philosophen und Musikwissenschaftler Kurt Huber verfasst. »Der Tag der Abrechnung ist gekommen, der Abrechnung der deutschen Jugend mit der verabscheuungswürdigsten Tyrannei, die unser Volk je erduldet hat«, heißt es darin.

Am 18. Februar 1943 legen Hans und Sophie Scholl die Flugblätter in der Münchner Universität aus, vom Hausmeister entdeckt werden sie festgenommen und wenige Tage später ermordet. Woher der Name der Gruppe kommt, ist bis heute nicht hinreichend geklärt. In seiner Vernehmung am 20. Februar 1943 auf den Namen der Gruppe befragt, gab Hans Scholl zu Protokoll: »Der Name die *Weißerose* ist willkürlich gewählt. Ich ging von der Voraussetzung aus, dass in einer schlagkräftigen Propaganda gewisse feste Begriffe



Handlung *Weiße Rose*

In 16 Szenen reflektierten Hans und Sophie Scholl eine Stunde vor ihrer Hinrichtung über die Umstände ihres bevorstehenden Todes. In visionären Bildern und Monologen werden ihre Ängste verarbeitet, bis die Geschwister schließlich das Urteil und den nahen Tod akzeptieren.

sein müssen, die an und für sich nichts besagen, einen guten Klang haben, hinter denen aber kein Programm steht, und er verweist auf den Titel einer spanischen Romanze von Clemens von Brentano *La Rosa Blanca*.

Die wirksamste Tarnung der *Weißten Rose* war die Normalität ihres Lebenswandels, ihr gemeinsamer Glaube an das Gelingen der gemeinsamen Idee. Die Studenten lernten, trafen sich mit Freunden, tauschten sich aus. Sie waren keine isolierten Einzelgänger, die den Kontakt nach außen scheuten oder im Untergrund lebten. Normalität als Tarnung, das funktionierte mehr oder minder gegenüber der Gestapo, die sich solche Verschwörer nicht vorstellte, aber auch nahe stehenden Personen und den Familienangehörigen gegenüber, die nicht einbezogen wurden.

Nach Viktor Ullmanns *Der Kaiser von Atlantis*, Grigori Frids Kammeroper *Anne Frank* und *Through roses* von Marc Neikrug, kommt mit *Weiße Rose* eine weitere Oper auf die Bühne, die sich mit der Schreckensherrschaft des Dritten Reiches auseinandersetzt.

Thematisch geht die Komposition auf eine Jugendoroper Udo Zimmermanns zurück. *Weiße Rose* wurde 1967 als Abschlussarbeit

der Dresdner Musikhochschule nach einem Libretto von Ingo Zim

Die zweite Fassung entstand 1984 im Auftrag der Staatsoper. Wie in der früheren Oper sollten Hans und Sophie Scholl in der Stunde vor der Hinrichtung in den Mittelpunkt stehen. Das Libretto von Wolfgang Willaschek und Ingo Zim sowie die musikalische Bearbeitung von Franz Fühmann und Udo Zimmermann sowie Psalmen des Alten Testaments und der Liturgie sind auf den Zustand innerer Grenzerfahrung

In neoexpressionistischem Pathos spielt Zimmermann mit musikalischen Aufschreien und orientiert sich an den Traditionen protestantischer Choräle und Strophenlieder (Franz Schubert, Robert Schumann). Das Stück übernimmt die Rolle der Gegner wird mit Chorschlägen evokiert, die sich der lyrisch-melodischen Führung der Vokalstimmen konträr entgegenstellen. Das Schlagwerk erklingt oft allein, rein brutisch um die fast archaische Tragik zu verdeutlichen.

deutlichen. Daneben schildert die Musik in filigraner Nuanciertheit die Angst, die Halluzinationen und die Visionen vom Ende. Der Höhepunkt der Oper sieht Zimmermann in dem Duett »Mein Gott ich kann nicht anders als stammeln« aus der zwölften von 16 Szenen, in dem er sich an den geistlichen Motetten von Heinrich Schütz orientiert. In einer Vielzahl von Artikeln und Interviews hat Zimmermann wiederholt, dass er den Zuschauer aus seiner Gleichgültigkeit herausreißen, Entscheidungsprozesse auslösen und den Wahrheitsbegriff herausstellen möchte. Der Regisseur Christoph Quest geht mit seiner Regiearbeit womöglich einen Schritt weiter. Aus seiner Sicht stellen sich die Geschwister nicht gegen einen omnipotenten Staat, sondern kämpfen für Liebe und Leben. »Leben und es für alle Menschen fordern. Es ist die Liebe, die uns bildet zum Mut des Lebens.«

} Deborah Einspieler

Christoph Quest REGIE
Kaspar Glarner BÜHNENBILD UND KOSTÜME

Christoph Quest

In dieser Arbeit über wir Stille sprechen zu lassen. Mensch in seinen tiefsten Empfindungen



ist das Geschehen. Sophie und Hans als Hochverräter verurteilt, hingerichtet durch das Beil. Für die Geschichte Widerstandskämpfer. Sind sie das? Sophie und

Hans haben um ein Menschenbild gerungen, das in der Verfassung und im Glauben verankert ist. Recht auf Glück, Frieden, Freiheit für den Menschen. Bewusstsein über Jahrhunderte im Menschen gewachsen. Dieses Recht mit den Mitmenschen teilen. In einer menschenwürdigen Gesellschaft sich entfalten. Diesen jungen Menschen lebensnotwendig. Uns heute selbstverständliche Voraussetzung?

Menschen haben ihr Verstehen um die Würde des Menschen gelebt, kundgetan. Um dieser Werte willen sind sie ermordet worden. Von Menschen. Alle eint der christliche Glaube. Das Bewusstsein eines Gottes allen

gemeinsam. Das Bewusstsein Freiheit zu leben mit dem Tod best Menschen, weil sie Men leben wir? Im Gefängnis seiner Mutter: »Wenn ich war alles ein einziger We Hans, Christoph gingen : *Weißerose* berührt die Morden. Möge die Stille strahlen.

Kaspar Glarner

Die Oper *Weißerose* zweier ungestümmer W



haupt vertreten können; Menschlichkeit. Um geglichste anzutreten, sind s

stein Freiheit zu raft. Menschen morden schen sind. Wie schreibt Christoph es recht bedenke, »g zu Gott.« Sophie, zur selben Zeit.

letzte Stunde vor dem Licht in das Dunkel

igt die letzte Stunde erstandskämpfer vor der Hinrichtung. In einer Gefängniszelle. In einem letzten Raum. Die Geschwister Scholl und ihre Freunde stehen für das Allerhöchste, was wir Menschen über sie stehen für die en das Allerunmenschliche so weit gegangen

wie Menschen überhaupt gehen können, bis zur Hingabe des eigenen Lebens, bis hin zum Tod. Das hatten sie so nicht geplant, aber sie wussten sehr genau von dieser Gefahr und haben sie trotzdem nicht gescheut. Es war nicht ein ideologischer Selbstmord, sondern ein uneingeschränktes Bekenntnis zum Guten, das ihnen letztlich das Leben gekostet hat. Für ihre Überzeugung wurden sie brutal ermordet.

Eine Bühne für die Oper *Weißerose* zu bauen bedeutet, diesem Mut, diesem unumstößlichen Willen, diesem tiefen Vertrauen einen Raum zu bereiten. Beim langsamen Kennenlernen der Musik wurde mir immer klarer, dass ein solcher Raum große Zurückhaltung braucht. Nichts darf sich in den Vordergrund drängen. Die Figuren sind äußerst klar zu sehen. Jede Bewegung, jedes Gefühl, ist ein Schmetterlingsflügel, der das ganze Universum in Schwingung bringt. Es geht nicht in erster Linie um eine Ästhetik, sondern um ein Geschehen. Der Raum für *Weißerose* ist ein Leerraum geworden. Ein »Geschehen«. Ein sakraler, sich selbst transzendierender Raum.

Yuval Zorn war 2002–04 Erster Dirigent des Vilar Young Artists Programme am Royal Opera House Covent Garden. Während dieser Zeit dirigierte der israelische Dirigent u.a. eine Reihe von Uraufführungen und begann eine enge Zusammenarbeit mit Antonio Pappano. 2006 debütierte er an der New Israeli Opera mit Verdis *Don Carlo*. Sein Dirigat dreier Opern unter dem Titel *Revival!* am Royal Opera House zeichnete die BBC auf. Weitere Produktionen führten ihn z.B. nach Glyndebourne, an das Théâtre Royal de la Monnaie in Brüssel oder nach Kopenhagen.

Christoph Quest präsentiert mit *Weißerose* seine erste Regiearbeit. Dem Publikum der Oper Frankfurt ist der Schauspieler als Bassa Selim in *Die Entführung aus dem Serail* vertraut, oder er auch am Théâtre Royal de la Monnaie in Brüssel sowie am Grand Théâtre de Genève verkörperte. 2005/06 übernahm er die Rolle des Mannes in Marc Neikrugs Musikdrama *Through Roses* im Bockenheimer Depot. Er arbeitete u.a. mit den Regisseuren Christof Loy, George Tabori, Jürgen Flimm, Hans Hollmann und Hansgünther Heyme. Zudem ist er aus zahlreichen Filmen bekannt.

Kaspar Glarner entwarf die Kostüme zu *Roméo und Julia*, *Die Dreigroschenoper* und *Die Entführung aus dem Serail*. Potsdam verhalf er nach 2006 *Katte* von Thorste Timaschenko von Maxinführung. Zu seinen Projekten das Bühnenbild für *Die* an der Hamburgischen Szenisierung Keith Warner

Britta Stallmeister erreichte bereits als Interpretin de *Zarenbraut* an der Oper Frankfurt singt sie hier *nozze di Figaro* oder in *Ariodante* und *Die* Dalinda und Pamina. Ge Ensemblemitglied an di Berlin, zu den Salzburger Festspielen sowie regerliche Staatsoper Dresd u.a. Ninetta in *La finta* Frankfurt im Bockenheir

für die Oper Frankfurt *et Juliette*, Schuberts *Venice* sowie die *colas Einakter Volo di Am Hans-Otto-Theater* *Die Dreigroschenoper* n Becker und *Julia* Kurotschkin zur Aufakten 2006/07 zählt *Frau ohne Schatten* Staatsoper in der In-

ste in dieser Spielzeit *Titelpartie von Die* Frankfurt aufsehen. Außerdem singt sie hier *nozze di Figaro* oder in *Zauberflöte* abermals *nozze di Figaro* führten das Deutsche Oper *no* und Bayreuther näßig an die Säch-en. 2005/06 sang sie *emplice* für die Oper ner Depot.

Michael Nagy singt 2006/07 als neues Ensemblemitglied der Oper Frankfurt in den Neuinszenierungen Wolfram (*Tannhäuser*), Graf Almaviva (*Le nozze di Figaro*) sowie in Wiederaufnahmen Papageno (*Die Zauberflöte*), Silvano (*Un ballo in maschera*) und Jeletzki (*Pique Dame*). Gastengagements führen ihn in dieser Spielzeit z.B. für *Così fan tutte* an die Komische Oper Berlin zurück, deren Ensemble er ab 2004 angehörte, in die New Yorker Carnegie Hall oder Anfang 2007 nach Rotterdam, unter der Leitung von Philippe Herreweghe.

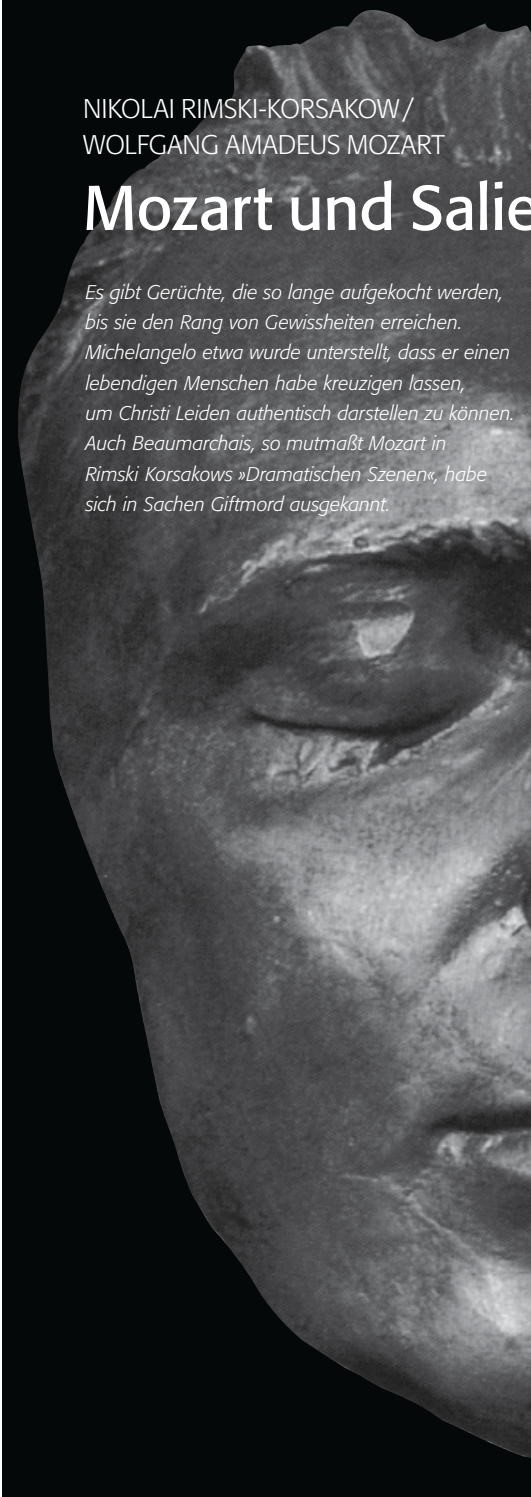
+++ OPER EXTRA zu *Weißerose* am 4.3.2007, 11.00 Uhr, Bockenheimer Produktionsdramaturgen zusammengestellte und moderierte Matinee s Komposition, Wirkungsgeschichte und ästhetischen Kontext. Solisten der Pre

ner Depot. Die Oper Frankfurt und der Patronatsverein laden ein: Die von telt das Werk in seinen vielfältigen Bezügen dar. Diskutiert wird über Libretto, mriere vermitteln einen ersten musikalischen Eindruck.+++

NIKOLAI RIMSKI-KORSAKOW /
WOLFGANG AMADEUS MOZART

Mozart und Salieri - Ein Requiem

*Es gibt Gerüchte, die so lange aufgekocht werden,
bis sie den Rang von Gewissheiten erreichen.
Michelangelo etwa wurde unterstellt, dass er einen
lebendigen Menschen habe kreuzigen lassen,
um Christi Leiden authentisch darstellen zu können.
Auch Beaumarchais, so mutmaßt Mozart in
Rimski Korsakows »Dramatischen Szenen«, habe
sich in Sachen Giftmord ausgekannt.*



MYTHOLOGIE DES GERÜCHTS

Zur Erfindung des Todesfalls Mozart

► **PREMIERE Mozart und Salieri** von Nikolai Rimski-Korsakow
Ein Requiem – Originalfassung von Wolfgang Amadeus Mozart
Samstag, 10. März 2007

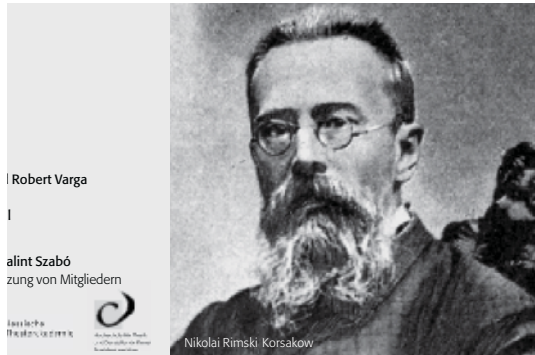
Weitere Vorstellungen: 12. März, 6., 8., 10. (15.30 Uhr) Juni 2007
In deutscher Sprache

Dramatische Szenen | Text von Alexander Puschkin
Uraufführung am 7. Dezember 1898, Soldownikow-Theater, Moskau

Musikalische Leitung **Hartmut Keil** | Inszenierung **Benjamin Schäd** | Bühnenbild
Kostüme **Constanze Walldorf** | Dramaturgie **Norbert Abels** | Licht **Frank Keller**
Leitung des Chores der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst **Winfried Tol**

Mozart **Peter Marsh** | Salieri **Bálint Szabó**
Solisten Requiem: Sopran **N.N.**, Alt **Katharina Magiera**, Tenor **Peter Marsh**, Bass **B**
Orchester der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt mit Unterstützung
des Frankfurter Museumsorchesters

Koproduktion mit der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main
im Rahmen der Hessischen Theaterakademie



Robert Varga

Bálint Szabó
Leitung von Mitgliedern

Николай Римский-Корсаков
1844-1908

Nikolai Rimski Korsakov

Jemand musste Antonio Salieri verleumdete haben. Wer aber warf den ersten Stein? Wer streute das Gerücht? Und wann wurde dieses Gerücht zum Gericht, zum Prozess gegen den reputierten Hofkomponisten und das Haupt der italienischen Fraktion des habsburgischen Musikbetriebes? Gegen den einstigen Schüler des großen Pietro Metastasio und des späteren Lehrers des jungen Franz Schubert?

Gerüchte sind kaum je zum Schweigen zu bringen. Das Gerücht über Mozarts Ermordung durch Salieri hat seine Resistenz gegen alle auf Faktenmaterial basierenden Widerlegungen bis zum Amadeusfilm nach Peter Shaffers Theaterstück *Amadeus* müheles behaupten können. Die Verleumdung, so erklärt uns Beaumarchais' Don Basilio, sei zunächst nur ein Luffhauch, später aber ein Hurikan. Da werden Köpfe und Hirne plötzlich taub, schwellen an und geraten zum Erdbesen. Salieri und Beaumarchais waren übrigens befreundet. Der allemal jakobinischen Neigungen nachhängende Komponist wohnte gelegentlich im Pariser Domizil des Theaterdichters, der auch als Friedensrichter, Geheimagent und Spekulant arbeitete.

»Mensch!, deine Größe du Charakter und Tat«, s von Salieris auführeris tonung *Tarare*, deren Li war als Lorenzo Da Ponte Bote zwischen dem ita österreichischen Komp Xaver Süßmayr, der nac unvollendetes Requiem Ein weiterer Fall für Ger war Süßmayr ein Agent Vater von Mozarts verr nach ihm genannt wor um als Mozarts Tod unkommen, keine einzige kung zu dessen Todesr stützt sich auf vage Fon späteren Zeiten, auf stil oder Constances Versu des Werkes vom Hinte niärer Interessen imme

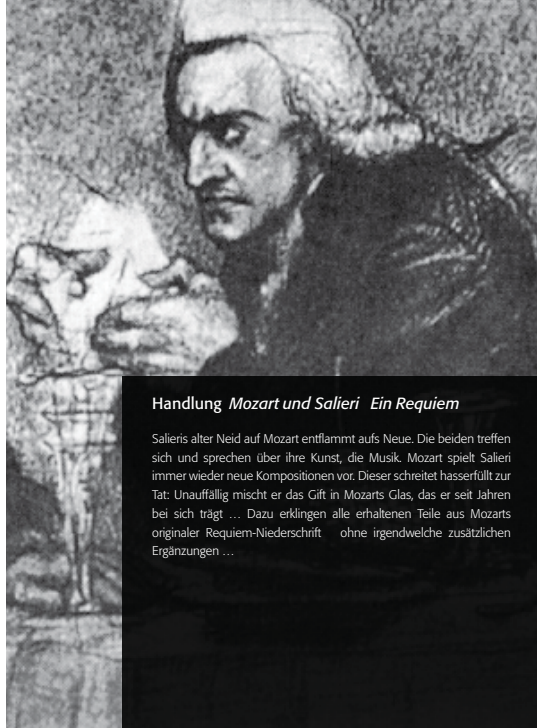
Wie dem auch sei. Sensationslust zusamr das unaufhörliche Gesc Tod und sein Requiem 1 Tag an. Am Ende seine: Salieri sich gegenüber c

auf Erden verdankt o hieß es gegen Schluss iger Beaumarchais-Ver brettist niemand anders te, ein Grenzgänger und ienischen und dem onisten wie auch Franz :h Mozarts Tod dessen 1 zu Ende komponierte. ichte aller Art wie etwa: : Salieris, war er der ieintlichem Sohn, der den war. Wir kennen, d sein letztes Werk zu authentiche Bemernesse. Was wir kennen, mulierungen aus isierte Erinnerungen che, die Authentizität :grund durchaus peku rzu fortzutradieren.

Die aus Missgunst, engesetzte Logorrhö, :hwätzt über Mozarts währt bis zum heutigen s Lebens hat der greise s dem Prager Pianisten,

Komponisten und Freund Beethovens, Ignaz Moscheles, zu den in den zwanziger Jahren immer bedrohlicher werdenden Gerücht mit angstvoller Resignation geäußert. Schon damals also schien ausgemacht, was Rossinis Verleumdungsarie bereits 1816 so festhielt: »Und der Arme, so verleumdet, erniedrigt und getreten, muss unter der öffentlichen Geißel unaufhaltsam zugrunde gehen.«

Unmittelbar nach Mozarts Tod am 5. Dezember 1791 dachte noch niemand an Mord. Noch heute streiten sich medizinische Gutachten mit immer neuen Krankheits-hypothesen, darunter von Quecksilbervergiftung – das geschätzte die Syphilis heilende »schwarze Pulver«-, Morbus Basedow, Niereninsuffizienz oder Rachitis. Man hat die Experimentierlust mit Arzneien zurückgeführt auf Leopold Mozarts Hobbyapothekertum, seine Lust am Mischen von Pulvern. Mozart schluckte noch auf dem Sterbebett die unterschiedlichsten Drogen, wohl auch Quecksilbersalze, Brechweinstein und sogar Arsen. Es existiert da inzwischen eine ganze Reihe medizinischer Untersuchungen, die häufig die Medikamentenmissbrauchshypothese vertreten. – Mit dem »Musikalischen Wochenblatt«, das eine ▶



Handlung *Mozart und Salieri Ein Requiem*

Salieris alterer Neid auf Mozart entflammt aufs Neue. Die beiden treffen sich und sprechen über ihre Kunst, die Musik. Mozart spielt. Salieri immer wieder neue Kompositionen vor. Dieser schreitet hasserfüllt zur Tat: Unauffällig mischt er das Gift in Mozarts Glas, das er seit Jahren bei sich trägt ... Dazu erklingen alle erhaltenen Teile aus Mozarts originaler Requiem-Niederschrift ohne irgendwelche zusätzlichen Ergänzungen ...

Woche nach Mozarts Tod erschien, setzten dann die Vergiftungsgerüchte ein. Sogleich geriet Salieri unter Verdacht. Man unterstellte ihm Eifersucht. Er musste sich zur Wehr setzen, sich um Augenzeugen kümmern, Gutachten anfordern und dergleichen mehr. Es nutzte nichts. Alle anderen Gerüchtersobjekte – Gläubiger, Schüler, Jesuiten, Freimaurer – büßten in der Dramaturgie des Geschwätzes gegen Salieri ihre Prominenz ein. Ausgerechnet Alexander Puschkin, der Dichter, der selbst das Opfer einer schamlosen, immerfort Gerüchte um sein »maurisches Blut« verbreitenden Kamarilla geworden ist, goss in der kleinen Tragödie *Mozart und Salieri*, 1831 veröffentlicht, neues Öl in das Feuer. Dabei ging es ihm nachweisbar nicht um die wirkliche Existenz der beiden Komponisten, sondern um den tragisch eskalierenden Antagonismus zweier irreversibel konträrer ästhetischer Positionen und Anschauungen über das Wesen des Kunstwerks sowie das originäre Schaffen des Künstlers. Salieris existentielle Situation bei Puschkin könnte kaum desolater sein. Salieri ist ein Verlassener, der die Kunst einst liebte, frei von Eifersucht und Neid, durch die

inkommensurable und Kraft seines Kontrahen Müßiggängers Mozarts seinem »Handwerk« – ich mit der Algebra« – Lebenselixier wird der ersetzt er die Musik durch die Zubereitung er wie die Handwerk«.

Nikolai Rimski-Korsakov las Puschkins mit dem Phänomen der er und reproduktiver parteiisch. Immer zog »gestalt« Mozart an, ein Biograf Iwan Lapschin –, »hrte und der seinem id«. Der leise Es-Dur-ausgewiesenen, im Duvertüre gibt bereits der Verehrung. Mit tlakt einsetzenden ibt kein Recht in dieser ich die Farbe. Die 1 keine gemeinsame ten die beiden rezitativen Operszenen, 1897 1 einziges Mozartmotiv,

l genuine musikalische iten, »des faulen aber unrettbar von »Die Harmonien maß getrennt wurde. Sein Hass. Schließlich urch das Gift, dessen se benennt: »ein

sakov las Puschkins mit dem Phänomen der er und reproduktiver parteiisch. Immer zog »gestalt« Mozart an, ein Biograf Iwan Lapschin –, »hrte und der seinem id«. Der leise Es-Dur-ausgewiesenen, im Duvertüre gibt bereits der Verehrung. Mit tlakt einsetzenden ibt kein Recht in dieser ich die Farbe. Die 1 keine gemeinsame ten die beiden rezitativen Operszenen, 1897 1 einziges Mozartmotiv,

das Salieri kurioserweise einer in der Mozart'schen Manier geschriebenen Beethoven-Sonate entlehnt, wird zum Ferment des unstillbaren Ressentiments des Hofkomponisten. Rimski-Korsakow hat sich eng an Puschkins Text gehalten und vor allem dessen Akzentuierung des schöpferischen Augenblicks musikalisch auszuleuchten versucht. Dessen Zenit wird dadurch erreicht, dass nach einer zielgerechten Vorbereitung Salieris eigene Musik durch Mozarts Requiem für ganze fünf Minuten ersetzt wird: eine unverhältnismäßige große Sequenz in einem nur knapp vierzigminütigen Werk, zugleich aber eine konsequente Elogie auf die Un austauschbarkeit des Genialen.

Mozarts Tod und das Requiem: beides wurde zum Grundparadigma der Instrumentalisierung des Komponisten für eine Mythologie der Sensation, für einen nie versiegenden Redefluss, für eine zum Zwecke des Verklärungsbedürfnisses allzeit bereite Rezeptionsgeschichte. Das Genie Mozart siegte über den Menschen, der diesen Namen trug. Die kompakte Majorität verwalte das Gerücht mit immer noch steigender Tendenz.

} Norbert Abels



Mozart und Salieri | DAS TEAM

Benjamin Schad REGIE

Ist Mozart umgebracht worden? Wer war der Mörder? Franz Hofdemel? Der große schwarze unbekannte Besteller des Requiems? Oder doch Salieri? Ist das für den Konflikt der Figuren in unserem Stück überhaupt relevant? Mit wem identifizierte sich Puschkina – mit Mozart oder mit Salieri? Mit wem identifizierte sich Rimski-Korsakow – mit Mozart oder mit Salieri?

Puschkina, Rimski-Korsakow, Mozart, Salieri – um wen oder was geht es hier eigentlich? Mozart und Salieri, das sind in unserem Fall Kunstfiguren, die einen Konflikt transportieren und keine historischen Tatsachen. Das Stück *Mozart und Salieri* ist wie ein Ausschnitt aus einer großen Tragödie, herausgenommen ihrer Höhepunkt. Ein Stück also ganz ohne die Entwicklung eines klassischen Dramas. Dazu das Fragment von Mozarts Requiem – so noch kaum gehört, denn es erklingen ausschließlich die Noten, die von Mozarts eigener Hand überliefert sind. Denkstrukturen werden hörbar.

Plötzlich erscheinen Figuren, der Text bekommt ihm zusteht. Extrem flüchtig, offenkundig das Fiktionale Drama hinter der Musik.

Der Konflikt des künstlerischen Schaffensprozesses, reflektiert durch Mozart und Salieri, wird Reflexion über das Dasein der Künstler selbst von außen her – eine Denkmalspielerei –, da ist es ganz egal, ob der Künstler ein Werk oder ein offensives Spiel, malt etc. Hinter dem Verhältnisspiel stehen die Figuren Mozart und Salieri – es geht um die eigene Existenz, um die Berechtigung, es geht um

wie selbstverständlich mit die Wichtigkeit, die man, geradezu zerbrechlich das menschliche Schaffen der Antipoden konfrontiert mit einer in sich in Form einer der künstlerische Konflikt aussieht wie reine eise, die nichts mit dem at –, so muss dieser für existentieller Bedeutung al, ob ein guter Hand- hliches Genie schreibt, er Fassade des rezeption belasteten Verhältnis- und Salieri steckt ein ; offen zu legen gilt, ein Thema – es geht um die individuelle Daseins- und Leben und Tod.

Benjamin Schad, geboren 1981, studiert seit 2002 Theaterregie mit Schwerpunkt Musiktheater an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main. Zu seinen Lehrern gehören u.a. Hans Hollmann, Christof Loy und Jürgen Tamchina.

Bereits seine erste Inszenierung im Rahmen der Hessischen Theaterakademie, Strawinskys *Histoire du soldat*, wurde zu einem Gastspiel an das Staatstheater Wiesbaden eingeladen. Seitdem folgten Inszenierungen von Stücken wie Offenbachs *Die verwandelte Katze*, Menottis *The Telephone* in einer eigenen zweisprachigen Fassung und eine szenische Collage mit dem Titel *Muss Theater an der Darstellung des Holocaust scheitern?* in Mainz.

In der Spielzeit 2005/06 inszenierte er u.a. *Der gestiefelte Kater* von Cesar A. Cui am Stadttheater Gießen und Purcells *Dido und Aeneas* am Teatro Poliziano in Montepulciano.

Benjamin Schad

Hartmut Keil kam 2002 als Solorepetitor an die Oper Frankfurt. Er dirigierte hier u.a. die Neuproduktion von *Through Roses* im Bockenheimer Depot, Vorstellungen von *Die Entführung aus dem Serail*, *Die Zauberflöte*, *Don Giovanni* und *Die verkaufte Braut*. Im Sommer 2007 wird er für die *Meistersinger* als Assistent Sebastian Weigles zu den Bayreuther Festspielen zurückkehren, wo er als Studienleiter und Assistent von Pierre Boulez an *Parsifal* mitarbeitete. Der aus Rumänien stammende Diplomingenieur und Architekt **Robert Varga** floh 1982 in den Westen. 1985 erhielt er das erste Engagement der Städtischen Bühnen Frankfurt, wo er u.a. als Bauleiter für Bühnentechnik beim Wiederaufbau der Oper Frankfurt, Technischer Direktor und Leiter der Konstruktionsabteilung Oper tätig wurde. 1997 schuf er das Bühnenbild für Grigori Frids Kammeroper *Das Tagebuch der Anne Frank* und 1999 für Mozarts *Der Schauspieldirektor*. **Constanze Waldorf** studierte Kostümdesign an der Fachhochschule für Design und Medien in Hannover. An der Oper Frankfurt erarbeitete sie mit Katharina Thoma 2004 Jaques Offenbachs *Nr. 66* und jüngst *Savitrì* und *On Wenlock Edge*.

Ebenfalls 2004 entwarf für Jan Neumanns Theater am Schauspiel Frankfurt, am Abend von Dietmar Loel *Hits zwischen Weimar und Frankfurt* kam 1989 wo er 1996 die Qualifikationsmeister erlangte. Er z.B. zu *Five movements* Komponisten für Musiktheater Depot sowie auf Henzes *Pollicino*, Sir Pet Moritz Eggerts *Dr. Papelnets Manon* und Verdis. Calixto Bieito) oder zu *S. Braut*. Der mehrfach auch und Komponist **Winfried** Gesang bei Elisabeth S. Baldin. Seit 1997 ist er F Leitung an der Hochschule. Darstellende Kunst in Frankfurt. Neben seinen Lehrtätigkeiten, die ihn auch folgt er Einladungen an Festivals zu Gastdirigenten der Biennale Venedig.

ste sie die Kostüme terstück *goldfische* wo 2005 ein Liederteller (*Schöner wär's* und New York) folgte. an die Oper Frankfurt, ation zum Beleuch- ter gestaltete das Licht (Neue Werke junger heater) im Bocken- der Opernbühne zu er Davies' *Cinderella*, 's *fiese Falle*, *Masse-Macbeth* (Regie: metanas *Die verkaufte* gezeichnete Dirigent **d Toll** studierte u.a. hwarzkopf und Aldo professor für Chor- ile für Musik und ankunft und Dirigent Neben seinen Lehrtätigkeiten, die ihn auch führen, ommierter Ensembles gaten z.B. in Turin und g.

Peter Marsh wurde 1998 Mitglied im Ensemble der Oper Frankfurt. 2006/07 singt er hier u.a. Wenzel (*Die verkaufte Braut*), Nando (*Tiefland*), Walther (*Tannhäuser*), Telemaco (*Il ritorno d'Ulisse in patria*) und Abate (*Andrea Chénier*, konzertant). Zuvor war er z.B. als Pedrillo (*Die Entführung aus dem Serail*) zu erleben. Er gastierte auch an der Bayerischen Staatsoper, der Semperoper, der Hamburgischen Staatsoper, der Deutschen Oper am Rhein und in Tokio. **Bálint Szabó** wechselte nach Engagements an der Ungarischen Staatsoper in Cluj-Napoca, der Rumänischen Staatsoper und Tourneen bei in die USA 2005 in das Ensemble der Oper Frankfurt. Er gab hier z.B. Méphistophéles in *Faust* und die Titelrolle in *Don Giovanni*. 2006/07 ist er hier u.a. konzertant in *Aida* als König von Ägypten und in *Andrea Chénier* als Raucher zu hören. Zudem singt er Sarastro in *Die Zauberflöte* und stellt in der Neuproduktion *Simon Boccanegra* Jacopo Fiesco dar.

+++ OPER EXTRA zu *Mozart und Salieri - Ein Requiem* am 27.2.2007, 7 Die von den Produktionsdramaturgen zusammengestellte und moderierte V Libretto, Komposition, Wirkungsgeschichte und ästhetischen Kontext. Soliste

20.00 Uhr, Holzfoyer. Die Oper Frankfurt und der Patronatsverein laden ein: tatinee stellt das Werk in seinen vielfältigen Bezügen dar. Diskutiert wird über n der Premiere vermitteln einen ersten musikalischen Eindruck.+++



EIN DICHTER, DIE REVOLUTION UND DIE LIEBE

Ein Meisterwerk des Verismo

► **PREMIERE *Andrea Chénier*** von Umberto Giordano

Freitag, 23. März 2007

Weitere Vorstellung: 25. März 2007

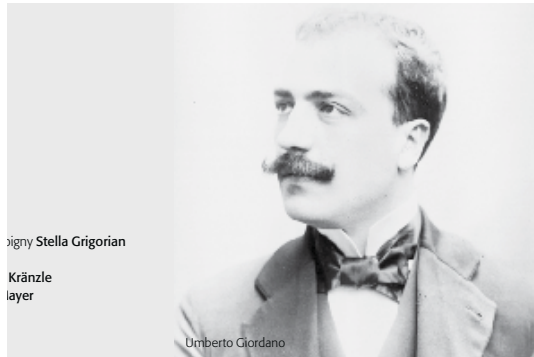
Beginn: jeweils 19.00 Uhr; Konzertante Aufführungen in der Alten Oper
In italienischer Sprache

Dramma di ambiente storico in quattro quadri | Text von Luigi Illica
Uraufführung am 28. März 1896, Teatro alla Scala, Mailand

Musikalische Leitung **Paolo Carignani** | Chor **Alessandro Zuppardo**

Andrea Chénier **Antonello Palombi** | Carlo Gérard **Željko Lučić**
Maddalena di Coigny **Micaela Carosi** | Bersi **Marina Prudenskaja** | Gräfin von Cc
Madelon **Elzbieta Ardam** | Roucher **Bálint Szabó** | Pietro Fléville **Simon Bailey**
Fouquier Tinville **Soon-Won Kang** | Matthieu / Haushofmeister **Johannes Martin**
Abate **Peter Marsh** | L'Incrovable **Hans-Jürgen Lazar** | Dumas / Schmidt **Franz M**

Koproduktion mit der Alten Oper Frankfurt



Carigny **Stella Grigorian**

Kränzle
layer

Umberto Giordano

Zeitungsjungen krakeelen die neuesten Meldungen heraus. Stimmengewirr über den Cafétischen am Seine-Ufer. Eilkut-schen rattern über das Pflaster. Geheime Unterredungen, verummte Gestalten, ehrfürchtiges Raunen: Robespierre persönlich passiert in seiner Staatskarosse die Menge. Paris zur Zeit der Revolution, in der Endzeit der »Terreur«: der historische Hintergrund von Umberto Giordanos Oper *Andrea Chénier*, die in bester veristischer Manier den Soundtrack der Handlung zum Klingen bringt. Schellengeläute, Revolutionslieder, Murren und Murren der Gerichtsbesucher, Schreien, Kreischen und Schluchzen: kein Tönen, das der Komponist nicht versucht, mit musikalischen Mitteln nachzuahmen. Da wird nicht nur gesungen, sondern auch gestöhnt, geächzt, geflüstert. »Tumultuosamente« lautet eine Vortragsanweisung, »gridando« (schreiend) eine andere, und das schöne »urlando« (heulend) galt eine Zeit lang als typisches Merkmal für alle Verismo-Opern.

Neben den spannungsgeladenen Verräterprozessen und turbulenten Straßenszenen steht eine Liebesgeschichte im Mittelpunkt des Librettos: die Liebe des Dichters André

Chénier, der die neue Weltzugestalten versucht, Tochter Madeleine, die privilegiert eher versch ihrem angebeteten Ant Zwischen beiden steht des ehemaligen Dieners Umsturz zu Einfluss gel dazu nutzen will, sich zu machen. Doch nur ein ist er nicht, denn als er André und Madeleine erkennen, versucht er, der Abtrünnigen denunziert Diese Liebesintrige bietet Gelegenheit, einsame Aufschwünge und herz-sänge anzustimmen – Grund die *Carmagnola* ira« der Geist der Erne

Was zu der Frage fit Französische Revolution sie treibende Kraft des nur farbenfrohe Staffag-tanten Aufführung ist di-licherweise weniger reli-tige Besetzung versprid

Gesellschaftsordnung t, und der Grafen-den Verlust aller Adels-nerzen kann, als von tré getrennt zu sein. die zwielichtige Gestalt s Gérard, der mit dem angst ist, welchen er Madeleine gefügigt schwarzer Bösewicht erkennt, wie sehr sich inander zugehörig (von ihm selbst als ten) Künstler zu retten. et Giordano reichlich klagen, hoffnungsfrohe zerreißende Doppelge-während im Hinter-erklingt und mit »Ça erung angeheizt wird. Jhr: Wie wichtig ist die r für diese Oper? Ist Plots – oder vielleicht e? In einer konzert-ieses Problem glück-avant. Eine hochkaräht auch ohne Bühnen-

bild und Kostüme überwältigende Emotionen – und für das Frankfurter Publikum die seltene Gelegenheit, dieses Werk in einer idiomatischen Aufführung zu erleben, ist doch das Verismo-Repertoire auf deutschen Bühnen auf überschaubares Maß zusammengeschumpft. Dabei ist die Zahl der damals geschriebenen Opern immens, und die Konkurrenz war dicht gesät. Für Umberto Giordano bedeutete *Andrea Chénier* so etwas wie die letzte Chance. Im harten Komponistengeschäft schlugen Misserfolge sofort zu Buche. So hatte Giordano erst seine Oper *Regina Diaz* in den Sand – und sein Verleger Sonzogno ihn gleich darauf vor die Tür gesetzt. 200 Lire Monatsgehalt gingen flöten, und Giordano spielte mit dem Gedanken, sich als Direktor einer Blaskapelle zu verdingen. Die Fürsprache eines Freundes erreichte Erbarmen beim Verlagschef, der sich mit Giordano wieder an den Verhandlungstisch setzte. Ergebnis: Beginn der Komposition von *Andrea Chénier*. Das war ein gutes Geschäft für alle Beteiligten. Und ein großer Gewinn für die Nachwelt.

} *Malte Krasting*

Andrea Chénier | DAS TEAM

Antonello Palombi TENOR

Micaela Carosi SOPRAN

Antonello Palombi

»Das aufregendste Debüt seit Jahren« – nicht schlecht, wenn ein Sänger das über sich lesen kann. Antonello Palombi kann es immer wieder; wie hier nach seiner Interpretation des Cavaradossi in Ciccinnatti. Jede Aufführung bleibt aber doch ein neues

Abenteuer; was hilft es, wenn im Lebenslauf London, Mailand und Tokio stehen – die Frankfurter hoffen auf einen großen Abend in der Alten Oper. Die Reaktionen, die der Italiener auf seine bisherigen Auftritte in der Mainstadt erhielt, geben Anlass zu Zuversicht: Sein »großräumiger Tenor mit »Gewicht und Stoßkraft« und »lagentechnisch raffiniertem, plastisch artikuliertem Piano« (FAZ) hatte in *La forza del destino* Publikum und Presse begeistert. »Eine vokale Energiequelle« sei dieser Künstler, meinte die Frankfurter Rundschau, und zwar »mit belcantistischem Tenorschmelz«. Ihn stellt



er nun in den Dienst des französischen Revolutionärs André Chénier, diesen komplizierten Charakter, dessen ebenso vielschichtige Darstellung Palombi wird dabei seine (laut Bild) »seltenen Nerven verfügt, hat er gerade in Mailand bewiesen: Als Starkkollege mit vor Pfiffen und Buhs auf die Bühne der Scala kurzerhand ein – in Ja

Micaela Carosi

»Aida ohne eine Aida ist

st, so viel ist sicher, gar

») Oper hatte das Glück,

mit der italienischen

Sopranistin Micaela

Carosi über eine

wahrhaft echte Aida

zu verfügen ... Sie

war sowohl zu bewun-

derndem Wertem hohen

Pianissimo als auch

zu hochdramatischem

Gesang fähig« (The Tor-

onto Star). Zwar kommt

mit größter Spannung erwartet werden können.«

er nun in den Dienst des

französischen Revolu-

tionärs André Chénier,

diesen komplizierten

Charakter, dessen eben-

so vielschichtige Dar-

stellung Palombi wird

dabei seine (laut Bild)

»seltenen Nerven ver-

fügt, hat er gerade in

Mailand bewiesen: Als

Starkkollege mit vor

Pfiffen und Buhs auf

die Bühne der Scala

kurzerhand ein – in Ja

es französischen Revolu-

tionärs André Chénier, diesen komplizierten Charakter, dessen ebenso vielschichtige Darstellung Palombi wird dabei seine (laut Bild) »seltenen Nerven verfügt, hat er gerade in Mailand bewiesen: Als Starkkollege mit vor Pfiffen und Buhs auf die Bühne der Scala kurzerhand ein – in Ja

st, so viel ist sicher, gar
») Oper hatte das Glück,
mit der italienischen
Sopranistin Micaela
Carosi über eine
wahrhaft echte Aida
zu verfügen ... Sie
war sowohl zu bewun-
derndem Wertem hohen
Pianissimo als auch
zu hochdramatischem
Gesang fähig« (The Tor-
onto Star). Zwar kommt
mit größter Spannung erwartet werden können.«



Gesang fähig« (The Tor-

onto Star). Zwar kommt

mit größter Spannung erwartet werden können.«

Paolo Carignani hat in der laufenden Spielzeit auch die musikalische Leitung bei den Neuinszenierungen von Wagners *Tannhäuser*, Verdis *Simon Boccanegra* und Monteverdis *Il ritorno d'Ulisse in patria* (Bockenheimer Depot) inne. Die Saison begann für den Generalmusikdirektor der Oper Frankfurt mit konzertanten Vorstellungen von Verdis *Aida*. Weiterhin stehen fünf Museumskonzerte in der Alten Oper auf seinem Programm. Gastverpflichtungen führen ihn 2006/07 u.a. nach Berlin, Genua, Zürich, München, Hamburg (*Parsifal*) und Wien.

Alessandro Zupardo studierte am Konservatorium Santa Cecilia in Rom Klavier, Komposition und Kammermusik. 1978 begann seine Laufbahn an italienischen Opernhäusern als Korrepetitor, Studienleiter und Chordirektor. Er leitete z.B. den Coro Lirico Marchigiano beim Opernfestival von Macerata sowie den Chor des Teatro Carlo Felice in Genua und kann auf eine langjährige Zusammenarbeit mit dem Teatro La Fenice in Venedig verweisen. 2003 wurde er Chordirektor der Oper Frankfurt. **Marina Prudenskaja** sammelte erste Bühnenerfahrungen in ihrer Heimatstadt St. Petersburg. 2003 gewann sie den ARD-Gesangswettbewerb. Seit 2005 ist sie Ensemblemitglied der Deutschen Oper Berlin, wo sie diese Saison z.B. im *Ring* zu erleben ist (Fricka, Erda, 2. Norm und Waltraute), als Preziosilla in *La forza del destino* oder Zita in *Gianni Schicchi*. Ein Gastengagement führte sie 2006 als Flosshilde zu den Bayreuther Festspielen.

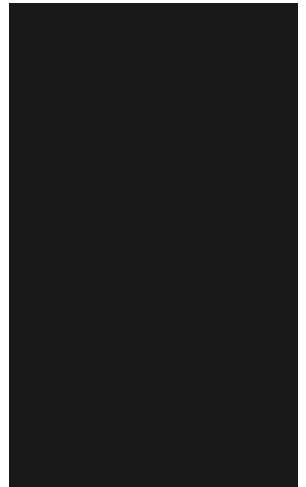
Ihr Debüt an der Oper F als Fenena in *Nabucco*. 2006/07 mit der kurzfristigen Übernahme der Partie Nerone in *Agrippina*. In der Neuinszenierung georgische Mezzosopran Wiederaufnahmen u.a. in *Cenerentola*, Sextus (*La Pauline* (*Pique Dame*)). Einelles Engagement für die Wiener Staatsoper, deren 2005/06 angehörte. **Elisabeth Grigorian** Trägerin internationaler Preise der Oper Frankfurt seit 2006/07 verbunden. 2006/07 in den Neuproduktionen Dunjascha in *Die Zaren*, *Tiefeland*. In den Wiederaufnahmen (*Elektra*, *maschera*) und erneut in Gastengagements für die *Boris Godunow*) und *Parsifal*. Als Wagners Erda war sie **Soon-Won Kang** wurde der Oper Frankfurt aufgenommen, besonders als Pallante in 2007 gibt er in der Neuproduktion von Herkules/Jupiter aufgenommen u.a. Abt (*La Traviata*). Als Gastvortragende Bass, der 1994 am Kor

Frankfurt gab sie 2004/05

Stella Grigorian feierte ihr Debüt an der Oper Frankfurt mit der kurzfristigen Übernahme der Partie Nerone in *Agrippina*. In der Neuinszenierung georgische Mezzosopran Wiederaufnahmen u.a. in *Cenerentola*, Sextus (*La Pauline* (*Pique Dame*)). Einelles Engagement für die Wiener Staatsoper, deren 2005/06 angehörte. **Elisabeth Grigorian** Trägerin internationaler Preise der Oper Frankfurt seit 2006/07 verbunden. 2006/07 in den Neuproduktionen Dunjascha in *Die Zaren*, *Tiefeland*. In den Wiederaufnahmen (*Elektra*, *maschera*) und erneut in Gastengagements für die *Boris Godunow*) und *Parsifal*. Als Wagners Erda war sie **Soon-Won Kang** wurde der Oper Frankfurt aufgenommen, besonders als Pallante in 2007 gibt er in der Neuproduktion von Herkules/Jupiter aufgenommen u.a. Abt (*La Traviata*). Als Gastvortragende Bass, der 1994 am Kor

Micaela Carosi jetzt nicht als Aida nach Frankfurt, aber sie wird als Maddalena di Coigny in der Alten Oper vermutlich für nicht weniger Aufsehen sorgen. Ihre Stimme bestreckte schon die Zuhörer in Rom, Mailand, Turin und in der Arena di Verona genauso wie in Lissabon, Tel Aviv und New York. Scala und Met stehen selbstverständlich auf ihrem Terminkalender. Auszeichnungen wie den »Classical Music »F. Abbati« Award« nimmt sie fast im Vorübergehen mit. In Frankfurt hat sie als Tosca Fuore gemacht. Damals hieß es in der FAZ, »die auch äußerlich bezaubernde Sängerin steht auf dem Sprung in eine große Karriere«. Da ist sie längst angekommen. Nun singt sie, die »die Zuhörer als eine höchst temperamentvolle, einfühlsame und romantische Tosca« überzeugte, die weibliche Hauptpartie in Giordanos Pariser Politdrama, und worauf die Offenbach-Post vor vier Jahren noch hoffte, löst sich nun ein: »Gefühlsausbrüche, Liebeserklärungen und einmal mehr die schmachthafte Träumerei vom Liebeseis mit dem trauten Heim waren so prickelnd und authentisch dargebracht, dass weitere Partien der Micaela Carosi in Frankfurt mit größter Spannung erwartet werden können.«

In Seoul debütierte, in New York, Malaga, Las Palmas, Hongkong, Tokio, Martina Franca oder am Teatro Real Madrid verpflichtet.



ELEKTRA

Das Dasein reinigen

► **WIEDERAUFNAHME** *Elektra* Richard Strauss

Freitag, 2. Februar 2007

Weitere Vorstellungen: 10., 18., 23. Februar; 17. März 2007
In deutscher Sprache mit Übertiteln

Tragödie in einem Aufzuge | Dichtung von Hugo von Hofmannsthal nach Sophokles
Uraufführung am 25. Januar 1909, Königliches Opernhaus, Dresden

Musikalische Leitung Johannes Debus | Inszenierung Falk Richter
Szenische Leitung der Wiederaufnahme Orest Tichonov | Bühnenbild Alex Harb
Kostüme Martin Kraemer | Dramaturgie Hendrike Mautner | Licht Olaf Winter

Elektra Susan Bullock / Caroline Whisnant | Klytämnestra Elzbieta Ardäm
Chrysothemis Ann-Marie Backlund | Ägisth Frank van Aken
Orest Gregory Frank / Simon Bailey | Pfleger des Orest Gérard Lavalle
Junger Diener Peter Marsh | Aufseherin Sonja Mühleck
1. Magd Hiromi Mori / Stella Grigorian | 2. Magd Annette Stricker
3. Magd Jenny Carlstedt | 4. Magd Anja Fidelia Ulrich | 5. Magd Barbara Zecher

Elektras Mutter Klytämnestra hat mit ihrem Ehemann Ägisth den vom Kriege heimgekehrten Gatten, König Agamemnon, feige im Bade ermordet. Verstoßen wurde der Sohn Orest. Die Töchter Elektra und Chrysothemis führen ein erbärmliches Leben im Palast von Mykene. Chrysothemis will vergessen. Elektras Dasein dagegen bestimmt nur ein einziger Gedanke: Rache. Das Beil, mit dem der Vater ermordet wurde, hat sie vergraben. Sie wartet auf den Rächer, sie wartet auf ihren Bruder Orest.

An der längst zum Klassiker der Moderne avancierten *Elektra* nährte sich noch im ersten Jahrzehnt unseres Säkulums wie an kaum einem anderen Werk die Wut der Traditionalisten. Hofmannsthal wurde die Pervertierung der Tragödie des Sophokles vorgeworfen. Seine Elektra habe sich in eine sadistische Megäre, seine Chrysothemis in ein vor Mantolheit außer sich geratenes »Weibchen« verwandelt. Ähnliche Bestürzung erweckte Strauss' Musik, der man bloße Nachahmung der Naturlaute unter Zurückdrängung eigentlicher musikalischer Organisation vorwarf. Die hysterische Impression der Hörwelt: etwa das Klirren des Schmuckes, wenn Klytämnestra die Treppe herabsteigt, der Peitschen-

schläge beim vorbeiziehenden Opferzug oder das gellende Hohngelächter des letzten Endes nichts als Ausdruck des Seelenzustandes, nichts als die imitativ-abflutende Intensität der Mimikry als bloßer Weltfaktum. Hier lag die Intensität an diesen Äußerungen des poetischen und des Verfahrens. Spätestens Tonika wieder einsetzen musste sie als Angriffsgelegenheit werden. An sich Vorbehalte gegen bruchlos gleichschaltende archaische Komplexität schon der Elektra-Akkordik der Sept eines Dadaismus Fundament eines ist tonal nicht mehr derische Abfolgen allein in Bindungselemente ein ohne Rhythmus und Harmonik; ein zeitloser Klang, der alles ausdrückte schrieb Kurt Overhoff:



Handlung *Elektra*

Elektra ist nach der Ermordung ihres Vaters durch ihre Mutter von Rachedurst erfüllt, den sie gemeinsam mit ihrem Bruder Orest löschen will. Als Orest heimkehrt, treibt sie ihn zum Mord an der Mutter und deren Geliebten. Der Siegesrausch über die vollzogene Rache versetzt sie in Ekstase, auf deren Höhe sie tot zusammenbricht.

dem einzigen, alles andere aus ihr verdrängenden Gedanken »Mord« und unbändige Leidenschaft zur Tat der Rache, die den Mord sühnen und das entweihte Dasein reinigen muss. Sybill Mahnke formuliert im Tagesspiegel prägnant Falk Richters szenische Intention: »Sein »operettig verfreimdeteter Folterstaat«, zeige, »dass die Musik der Läuterung und des Lichts täuscht.« Neben der umjubilanten Protagonistinnen der Premierenserie (Susan Bullock in der Titelpartie sowie Ann-Marie Backlund als Chrysothemis) sind vielversprechende Rollendebüts von unseren Ensemblemitgliedern zu erwarten: Elzbieta Ardäm (Klytämnestra), Gregory Frank sowie Simon Bailey (Orest) werden in Falk Richters Inszenierung zum ersten Mal zu erleben sein. Auch für den musikalischen Leiter Johannes Debus bedeutet diese Wiederaufnahme die erste Auseinandersetzung mit Strauss' Partitur.

»Norbert Abels

UN BALLO IN MASCHERA

Keine Oper mehr!

► **WIEDERAUFNAHME** *Un ballo in maschera* (*Ein Maskenball*) von Giuseppe Verdi
 Freitag, 9. Februar 2007
 Weitere Vorstellungen: 11., 16., 24. Februar, 21. März, 27., 29. Juni, 5., 8. Juli 2007
 In italienischer Sprache mit deutschen Übertiteln

Melodramma in tre atti | Text von Antonio Somma, nach dem Libretto von Auguste Eugène Scribe zu der Opéra-historique *Gustave ou Le Bal masqué* (Paris 1833) von Daniel François Esprit Aubert
 Uraufführung am 17. Februar 1859, Teatro Apollo, Rom

Musikalische Leitung **Carlo Franci** / Roland Böer | Inszenierung **Claus Guth**
 Szenische Leitung der Wiederaufnahme **Katharina Thoma**
 Bühnenbild **Christoph Sehl** | Kostüme **Anna Sofie Tuma**
 Dramaturgie **Hendrikje Mautner** | Licht **Olaf Winter**
 Chor **Alessandro Zupardo**

Amelia **Silvana Dussmann** / Ann-Marie Backlund | Riccardo **Carlo Ventre** / Tito
 Renato **Željko Lučić** | Ulrica **Brigitte Pinter** / Elzbieta Ardam
 Oscar **Britta Stallmeister** / Anna Ryberg | Silvano **Michael Nagy** / Nathaniel Welch
 Samuel **Florian Plock** / Bálint Szabó | Tom **Bálint Szabó** / Simon Bailey | Richter

Mit freundlicher Unterstützung des Frankfurter Patronatsvereins – Sektion Oper. 



Verdi

tin Eugène Scribe
 bis Esprit Aubert

Beltran

oster
 Michael McCown

Handlung *Un ballo in maschera* (*Ein Maskenball*)

Riccardo, gegen den eine Verschwörung im Gange ist, ist in unerfüllter Liebe Amelia, der Frau seines Freundes Renato, zugetan. Sie erwidert seine Gefühle; um sich jedoch aus dem inneren Widerstreit zwischen der Liebe zu ihrem Ehemann und ihren Gefühlen zu Riccardo zu befreien, erbittet sie von der Wahrsagerin Ulrica ein Mittel. Als Renato eine geheime Liebschaft zwischen Amelia und Riccardo vermutet, schließt er sich blind vor Eifersucht den Verschwörern an. Auf dem Maskenball, bei dem sich Riccardo für immer von Amelia verabschieden möchte, tötet Renato in Verknennung der wahren Umstände seinen Freund und erfüllt damit Ulricas Prophezeiung, dass Riccardo durch die Hand eines Freundes sterben werde.

Keine Oper mehr« und: »Welche Hölle«, schrieb Verdi an seinen Librettisten Antonio Somma. Die bourbonische Zensur hatte nur noch einen Bruchteil des allemal schon von Stockholm nach Stettin transportierten Stoffes bewilligt, der ursprünglich von Eugène Scribe als Schauspiel bearbeitet worden war. Welche Wanderung! Gestrichen wurden Verdi nicht nur das Attentat auf einen Souverän, die Namensauslotungsszene und dergleichen Subversionen. Aus Amelia, der von Gustav III. geliebten Gemahlin des unglücklichen Grafen Anckerström, sollte brav dessen Schwester werden; die Wahrsagung wollte man in eine vom Aberglauben bestimmte Zeit zurückversetzt sehen. Endlich kam im Jahre 1858 eine moderate Auflage der römischen Zensurbehörde. Gefordert wurde nur noch die Verlegung des geplanten Schauplatzes. »Vielleicht der Kaukasus?«, erkundigte sich Verdi mit äußerstem Sarkasmus. Schließlich einigte man sich auf Boston, änderte die Namen und spielte die Oper erstmals am 17. Februar des Jahres 1859.

Imitten des Tohuwabohus der tanzen-den Masken konturieren sich plötzlich das Opfer und sein Mörder. Unter der trügerischen

Zierde lauert das Leider die Liebe versucht der treffen, hatte der späte Beginn konstatiert; ein-stalten Verdis, dessen l-rung der Politik und die sphäre – den tragische Von Anfang an setzt sc-rungsbogen, der das H- bloßen Vehikel einer in- die Verhängnis jeglicher ei- reits vorausgeht. Das C- des ersten Aktes mit se- kolportagehaften Elem- derten Septimakkorder Tritonus, dem alpraun- Streicher und dem kalt- Klarinettenregisters, wi- die späteren Worte An- alles bestimmende un- gung verstehbar: »Hörs- stimmen durch die Lüf-

rsantlitz. »Rascher als- Hass seine Opfer zu- re Attentäter Renato zu- e der zerrissenen Ge- Wahn – die Moralisie- Politisierung der Privat- n Ausgang bestimmt. der Tod einen Phrasie- andlungsgerüst zum- reversiblen Determina- eblichte Erscheinung in- Ulrica besitzt anachro- , weil sie suggeriert, th eine sichtbare Ins- richt als universelles nzelnen Handlung be- rkel im zweiten Bild- zinen so genial wie- enten, wie den vermin- , dem dämonisierten ihaften Tremolo der- en Timbre des tiefen rd eigentlich erst durch- relias als unentrrinnbare, d unsichtbare Verfü- t du, wie die Todes- te rauschen?«

Vollends wird im *Maskenball* die Historie – trage sie nun das Gewand von Stockholm, Stettin, Boston oder des Kaukasus – zum zu- fälligen Ballast jener neuen Kunst der verität, die die Unabhängigkeit der Wahrheit von den Tatsachen behauptete. Verdis Allianz von Ethik und Ästhetik setzte einzig die Vollkommenheit als Maßstab. Vollkommenheit aber ist die Kategorie des Ungeschichtlichen schlechthin. Die Tatsachen sind – das zeigt sich am *Maskenball* stärker als an allen anderen Werken Verdis – nur brauchbar, solange sie die Möglichkeit ihrer Ver- wandlung in Wirkungen in sich tragen. Susanne Benda erkannte in den »Stuttgarter Nachrichten« hinter dem Politikmilieu der packenden Regie von Claus Guth »das Drama« eines Menschen, der zwischen Öffentlichkeit und Privatheit auf- gegeben wird.

Nach der gefeierten Wiederaufnahme von Massenets *Werther* kehrt Maestro Carlo Franci nun das zweite Mal in dieser Spielzeit an die Oper Frankfurt zurück. Ein Glücksfall fürs Publikum und für das ganze Ensemble. Mit großer Freude bereitet sich Brigitte Pinter (Ulrica) auf ihr Frankfurter Rollendebüt vor.

} Norbert Abels

CURLEW RIVER

Zwischen Ost und West

► **WIEDERAUFNAHME** *Curlew River* von Benjamin Britten
Freitag, 09. Februar 2007

Weitere Vorstellungen: 11., 12., 14., 15. Februar 2007, im Bockenheimer Depot
In englischer Sprache mit deutschen Übertiteln

Parable for Church Performance | Text von William Plomer,
nach dem Nô-Spiel *Sumidagawa* (um 1430) von Juro Motomasa
In englischer Sprache mit deutschen Übertiteln

Musikalische Leitung **Erik Nielsen** | Inszenierung und Leitung der Wiederaufnahme
Bühnenbild und Kostüme **Moritz Nitsche** | Dramaturgie **Deborah Einspieler** |

Wahnsinnige Frau **John Mark Ainsley** | Abt **Soon-Won Kang**
Reisender **Robin Adams** | Fährmann **Simon Bailey**
Mönche **Sascha Glintenkamp, Kai Florian Bischoff, Christian Dietz,**
Christopher Gärtner, Sebastian Kitzinger, Georg Poplutz

Instrumentalensemble der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt

Gefördert von **Aventis** foundation



Handlung *Curlew River*

Ein Fährmann will Pilger über einen Fluss zu einem Heiligtum bringen. Eine wahnsinnige Frau auf der Suche nach ihrem entführten Sohn bittet darum, mitgenommen werden. Der Fährmann erzählt, wie ein Jahr zuvor ein kranker junger Mann am anderen Ufer starb und dort begraben wurde. Die wahnsinnige Frau erkennt, dass dieser ihr Sohn gewesen sein muss, und schließt sich den Pilgern an, um das Grab zu besuchen. Dort erscheint der Geist des Jungen, der sie auf ein Wiedersehen am Auferstehungstag tröstet – dadurch wird sie von ihrem Wahnsinn erlöst.

Neben der ostasiatischen, balinesisch-japanischen Provenienz lässt sich als Reverenz von *Curlew River* die liturgische Musik der Tudor-Komponisten des 16. Jahrhunderts anführen. Auch Henry Purcells Einfluss ist herauszuhören. Britten sah gerade in dieser Epoche eine Überschneidung mit der östlichen Musik, ihrer tiefen Einfachheit, der Heterophonie und dem modal geprägten melodischen Stil. *Curlew River* wird einzig von Männerstimmen gesungen. Hier erinnert sich Britten sowohl an die Nô- und Kabuki-Tradition wie auch an das englische Mysterienspiel, dessen Darsteller immer Mönche und Akolythen waren, die zu Beginn des Spiels die ihnen zugemessenen Rollen auf sich nahmen, sich in einem zeremoniellen Akt entsprechend einkleideten und nach diesem offenen Ritus den darzustellenden Charakter zu spielen begannen.

Für Britten war die sakrale Umrahmung der Oper unabdingbar. Das Werk beginnt und endet mit gregorianischem Choralgesang. Im Programmbuch des Aldeburgh-Festivals von 1964 notierte er: »Ich habe mein Werk mit dem wunderbaren Kirchenlied *Te lucis ante terminum* begonnen, und daraus ist gleichsam die gesamte Komposition erwachsen.«

Das von Anfang an dalbild, die verschwommen immer schon einpläne neben dem geistlicher zugleich den fremden asynchronen Heteropt Musik. Deshalb auch s – noch ohne Orgel: gregorianische Melodi anmutenden Fassung.

Das für das Werk z taucht erstmals bei de auf. Ein Gemälde des , das sich vom Festland mehr und mehr entfer ganz anderen Element verfolgt solche zuneh tonmalersich. Allmähli melodische oder tonal Musikalisch und dram: vom Ufer fortgedrängt auf schwankendem Gr große Erzählung des F unterbrochen durch O Bratschen- und Kontr Am anderen Ufer ange Grab des Jungen.

Bei angestrebte Klang- ene akustische Wirkung und – inaugurierte r-klosterlichen Kontext Klangausdruck der vonie fernöstlicher spielt das Orchester satz – die anfängliche z in einer ganz östlich zentrale Flussthema r Fahrt des Bootes Auseinanderfließens, das sich vom Festland nt, nunmehr einem :ausgesetzt. Britten nende Bodenlosigkeit h verliert sich jeder e Orientierungspunkt. tisch werden wir und nun erst – unde – hebt die ährmanns an, beständig rgelcluster sowie :bassglissando :langt, erscheint das

Alle machen sich nun die Trauer zu eigen. Es folgt die notwendige Wiederherstellung der Konvention, der Epilog des Abtes und der abschließende Choral.

Die Wiederaufnahme dirigiert Erik Nielsen, der »die schön klingende, niemals auftrumpfende, doch im zart Insistierenden in jeder Facette mittelsame und farbige Partitur, das »Wunderbare«, jene in neuer Musik so selten gewordene Substanz, hörbar und gegenwärtig macht« (H.-K. Jungheinrich in der FR). Zu erleben ist wieder die gefeierte Premierenbesetzung: Der britische Tenor John Mark Ainsley »beklemmend eindringlich in der Peter-Pears-Rolle der verzweifelten Mutter«, Simon Bailey als baritonaler auftrumpfender Fährmann, Robin Adams als Reisender auf Wohlklangpfad und Soon Won Kang als majestätischer Abt (FAZ).

Axel Weidauers ostasiatisch geprägte Inszenierung lebt von »ihrem stilisierten, zugleich plastisch charakterisierenden Bewegungszeremoniell: Schlichtheit aus Konzentration statt Armut« (Ellen Kohlhaas in der FAZ).

} Norbert Abels

PIQUE DAME

Die Lust am Verlust

► **WIEDERAUFNAHME** *Pique Dame* von Peter I. Tschaikowski
Freitag, 16. März 2007

Weitere Vorstellungen: 18., 30. März, 1. (15.30 Uhr), 6., 8. April 2007
In russischer Sprache mit deutschen Übertiteln

Oper in drei Akten | Text von Modest I. Tschaikowski,
nach der gleichnamigen Novelle von Alexander Puschkin
Uraufführung am 19. Dezember 1890, Mariinski-Theater, St.-Petersburg

Musikalische Leitung **Lothar Zagrosek** | Inszenierung **Christian Pade**
Szenische Leitung der Wiederaufnahme **Orest Tichonov**
Bühnenbild und Kostüme **Alexander Lintl** | Dramaturgie **Norbert Abels**
Licht **Olaf Winter** | Chor **Alessandro Zuppardo** | Kinderchor **Apostolos Kallos**

Hermann **Frank van Aken** | Lisa **Danielle Halbwachs** | Die Gräfin / Die Gouvernante
Craf Tomski Alexej Markov / **Johannes Martin Kränzle** | Fürst Jeletzki **Željko Lučić**
Surin **Franz Mayer** | Tschaplitzki **Jussi Myllyls** | Tschekalinski **Hans-Jürgen Lazar**
Narumov **Soon-Won Kang** / **Florian Plock** | Pauline **Stella Grigorian** | Mascha **Tina**

Mit freundlicher Unterstützung des Frankfurter Patronatsvereins – Sektion Oper 



Handlung *Pique Dame*

Ein Spiel mit tödlichem Ausgang für das Liebespaar. Eine geheimnisumwitterte Gräfin bewahrt angeblich das Geheimnis dreier Spielkarten, die stets Gewinn bringen. An zwei Männer habe sie das Geheimnis bisher verraten. Laut Prophezeiung wird der dritte Mann, dem sie das Rätsel anvertraut, sterben. Der verarmte Offizier Hermann drängt die alte Gräfin, ihm das Geheimnis zu verraten. Bei seinem Besuch erliegt die alte Frau einem Herzanfall. In der folgenden Nacht träumt Hermann von der Gräfin und den drei gewinnbringenden Karten – Drei, Sieben und Ass. Im Spielcasino setzt Hermann drei Mal sein gesamtes Vermögen: Drei und Sieben bringen Gewinn. Doch dann wird statt des Asses die Pique Dame aufgedeckt.

nte Elzbieta Ardman
ic

tiana Press

n

Die nach Alexander Puschkins gleichnamiger Novelle 1890 entstandene und noch im gleichen Jahr uraufgeführte Oper entstand in der letzten Schaffensphase Tschaikowskis. Zu Beginn der Arbeit schrieb er über sich selbst in einem Brief: »Ich befinde mich in einem sehr rätselhaften Stadium auf dem Weg zum Grabe ...«

Ein Tableau am Ende des 18. Jahrhunderts; eine Park-Promenade, ein kleiner Platz im »Sommergarten«, ein Sonntag in St. Petersburg. Es ist Frühling. Ein lustiger, das Exerzieren übender Kinderchor tritt auf. Tschaikowski malt großflächig ein heiteres Genrebild, dessen unbekümmerter und naiver Charakter wohlüberlegt ist, denn: einzig um die Schaffung einer maximalen Fallhöhe geht es hier. Im Gespräch der flanierenden Offiziere kommt sogleich die Sprache auf den deutschstämmigen Außenseiter Hermann, einen merkwürdigen Kameraden, der bis zum Morgengrauen am Kartentisch zu sitzen pflegt, ohne je selbst am Spiel teilzunehmen. Als Hermann erscheint, wird sein Absturz ins Bodenlose, der von nun an mit einer beklemmenden Verdichtungs-dramaturgie immer auswegloser wird, sogleich vorbereitet. Damit hat das

heitere Tableau seine Wirkung getan. Es gleicht darin dem Tod auf dem Fußes folgt Hermanns näml Auftritt Hermanns naml Anfang an suizidäre Disposition, seine Leidenschaft am Spiel offenbart sich seinem Freunde Gräfin, die er als gleiche Wesen; Hermanns Verlangen wird, auch was das Kartenspiel betrifft, beherrscht

Die schicksalhafte Inkarnation dieses Abgrundes, die alte Gräfin – der spielwütigen Venus, lag e zu Füßen – tritt mit Hermann seine Angebots selbst auf den Plan. Tschaikowskis strikt sinfonisch verfahrenes Tech die drei Hauptthemen dichten Zusammenhänge thematische der Gräfin, das Thema der drei Karten und das Liebesthema. In folgende Geschehen der wendige Folge dieser fä die Themenkarten sind sinfonische Geflecht an weichliche und letale A

Wirkung getan. Es ist zugleich mit dem Anfang an suizidäre Disposition, seine Leidenschaft am Spiel offenbart sich seinem Freunde Gräfin, die er als gleiche Wesen; Hermanns Verlangen wird, auch was das Kartenspiel betrifft, beherrscht die schicksalhafte Inkarnation dieses Abgrundes, die alte Gräfin – der spielwütigen Venus, lag e zu Füßen – tritt mit Hermann seine Angebots selbst auf den Plan. Tschaikowskis strikt sinfonisch verfahrenes Tech die drei Hauptthemen dichten Zusammenhänge thematische der Gräfin, das Thema der drei Karten und das Liebesthema. In folgende Geschehen der wendige Folge dieser fä die Themenkarten sind sinfonische Geflecht an weichliche und letale A

vorgegeben, ein sukzessiver Verlauf, dem sich Christian Pades gefeierte Inszenierung mit größter Intensität widmete. Das Kartenhaus, das am Schluss zusammenfällt, ist das Resultat eines von Anfang an zum Scheitern verurteilten Versuches, eines Kampfes um gesellschaftliche Reputation vor dem Hintergrund einer zwischen Liebesverlangen und Todesucht nicht mehr unterscheidenden Seele.

Die Besetzung der Wiederaufnahme dieses »fesselnden Opernabends mit magischen Bildern« (Bayrischer Rundfunk), verspricht neue Akzente in Christian Pades mitreißender und intelligenter Tschaikowski-Interpretation. Nach umjubelten *Elektra*-Dirigaten kehrt Lothar Zagrosek als musikalischer Leiter der Wiederaufnahme an die Oper Frankfurt zurück.

Alle tragenden Partien der Wiederaufnahme sind mit unseren Ensemblemitgliedern besetzt: Neben Danielle Halbwachs' expressiver Lisa sind die Debüts von Stella Grigorian (Pauline), Frank van Aken (Hermann) und Željko Lučić (Jeletzki) mit besonderer Spannung zu erwarten.

} Norbert Abels

VON MÄHREN UND MEHR

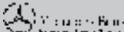
Magdalena Kožená singt Lieder aus ihrer Heimat

► **LIEDERABEND**

Magdalena Kožená *Mezzosopran*
Malcolm Martineau *Klavier*

Dienstag, 6. Februar 2007
um 20.00 Uhr im Opernhaus

Lieder von Koželuh, Tomášek, Rösler,
Novák, Janáček, Schumann und Bartók

Mit freundlicher Unterstützung der 



Künstlerbiografien sind eine leidige Angelegenheit. Das geht quer durch die Gattungen, und meist nach Schema F: »Bildhauer XY stammt aus B und hat bei den Koryphäen seines Fachs studiert. Erste Ausstellungen in den Galerien von M und N, Ankäufe durch bedeutende Kunstsammlungen. Momentan arbeitet er an einem ambitionierten Projekt. Geplant ist außerdem dies und das.« Nach diesem Muster sind auch die Sänger-Lebensläufe gestrickt, die von Agenturen zur Verfügung gestellt werden: Was aber für ein Mensch sind hinter der Respekt heischenden Aufzählung von Met, Covent Garden und Scala verbirgt, bleibt im Dunkeln. Doch es sind ja nicht die Karrierepositionen, die z.B. eine Sängerin antreiben, sondern die Liebe zur Musik. Insofern ist es ein Glücksfall, dass eine Mezzosopranistin wie Magdalena Kožená ihren persönlichen Werdegang mit ihrer Gesangkunst so eng verknüpfen kann wie beim Programm ihres Liederabends in der Oper Frankfurt. –

In Brünn geboren und ausgebildet in ihrer mährisch-böhmischen Heimat, debütierte sie nach einigen Wettbewerbsfolgen, gerade erst 25 Jahre alt, am Wiener Konzerthaus und im Prager Rudolfinum. Plötzlich war sie da, und

fast sofort auch ein Star. CD-Veröffentlichungen ausdruckstarkes Gesichts (von ihrer wunderbar leuchtend einmal ganz abgesehen) die besondere Aura, die sie gefangen nimmt, wenn sie in Kostüm und Gewand oder als sie selbst im Opernhaus auftritt.

»Mähren«, so heißt die Region Tschechiens, die hinter Prag beginnt und weit, weit in den Osten reicht. Leoš Janáček ist dort geboren, und wann immer man ihn fragte, bezeichnete er als Quelle seiner Musik die jäh und gewaltig hereinbrechenden Wetterumschwünge, die Wesensart der Menschheit. Ein Wunder, dass eine so leidenschaftliche, impulsive Sängerin wie Magdalena Kožená sich immer wieder hin und her zwischen Mähren und Böhmen bewegt. »Ich bin ganz einfach tschechisch«, sagt sie gemeinsam mit Malcolm Martineau in der Oper Frankfurt ges

ar. Sicherlich helfen ihren Namen und ihr Gesicht bekannt zu machen. Doch hat sie auch eine unwillkürlich in sie die Bühne betritt – wand einer Opernrolle Konzert oder Lieder-

es in einem Porträt, die, die hinter Prag in den Osten reicht. eboren, und wann immer nete er als Quelle seiner altig hereinbrechenden ie kraftvoll-direkte ren in der Region. Kein begeisterungsfähige, Magdalena Kožená gezogen fühlt zur Musik ren.« Sie selbst formuliert ag tschechische Musik, « Und tschechisch- gt das Programm, das lcolm Martineau in taltet: Mit Mozart-Zeit-

genossen wie Jan Jozef Rösler und Leopold Koželuh, mit dem tschechischen Schubert-Geistesverwandten Václav Jan Tomášek, mit slowakischen Dorfszenen des grenzüberschreitenden Spurensuchers Bartók, mit schlesischen und mährischen Volksmusik-Adaptionen des genialen Sprechmelodikers Janáček, das »Herzens-Märchen« des neugierigen Novák – und als Verbeugung vor ihrer derzeitigen Wahlheimat ausgewählte Lieder des Romantikers Schumann.

Eigentlich hatte Magdalena Kožená Pianistin werden wollen, aber eine Verletzung brachte sie zum Singen: »Wenn du singst, bist du in direktem Kontakt mit dem Publikum, du siehst die Menschen an. Am Klavier hingegen bist du allein. Viele berühmte Pianisten vergessen die Menschen, die ihnen zuhören, leben auf der Bühne isoliert in ihrer eigenen, musikalischen Pianistenwelt. So bin ich nicht, ich brauche das Publikum, um etwas entstehen zu lassen, Spannung aufzubauen. Ich brauche den direkten Draht zu den Menschen, für die ich singe.« Wie schön, das als Zuhörer zu wissen.

} Malte Krasting

GEDANKENSPLITTER EINER LIEDEBEGLEITERS

In der Tat scheint es sich um zwei sehr verschiedene Welten zu handeln, wenn wir nur einmal an die unbekannteren oder nicht vorhandenen Lieder von Gluck, Lortzing und Wagner, von Bellini, Verdi und Puccini denken – oder an die weitgehend unbekannteren oder schlichtweg nicht existierenden Opern von Schubert, Schumann, Brahms oder Hugo Wolf. (Mozart und Strauss bilden die bemerkenswerten Ausnahmen unter den großen Komponisten in diesem Zusammenhang.) Und doch haben diese zwei musikalischen Sphären eine gemeinsame Komponente, die für beide das Zentrum bilden: die menschliche Stimme. Menschen, die Stimmen lieben und regelmäßig in die Oper gehen, sind aber relativ selten in Liederabenden anzutreffen, ein erstaunliches Phänomen! Nun funktioniert es offensichtlich in steigendem Maße, Leute in ein Opernhaus zu locken, selbst wenn »nur« ein Liederabend auf dem Programm steht. Liegt es daran, dass es weniger Hemmschwellen gibt, in das gewohnte Haus zu gehen als in den etwas fremden Konzertsaal? Oder sind es bestimmte Sänger des Ensembles, die man liebt und einmal in einem anderen Genre hören möchte? Zugegeben: mit der Oper verglichen, bietet ein Liederabend wenig Spektakuläres, vor allem aber wird hier vom Hörer etwas erwartet und gefordert, was in unserer Zeit offenbar mehr und mehr verloren geht: die Fähigkeit, einfach nur zuzuhören, ohne dabei von Bildern und Aktionen unterstützt (bzw. abgelenkt) zu werden. Eben das macht den Liederabend zur sogenannten »schweren Kost«. Denn dass es musikalisch schwieriger sein sollte, einer *Dichterliebe* oder *Schönen Müllerin* zu folgen als einem *Parsifal* oder einer *Frau ohne Schatten*, will mir nicht recht einleuchten.

Schwer haben es aber mit Sicherheit die Sänger, die sich von der Oper auf den

► DEUTSCH – KURS LIEDERABEND MIT ENSEMBLE Am Flügel: Helmut Deutsch

Elin Rombo Sopran
Stella Grigorian Mezzosopran
Jussi Myllys Tenor
und **Florian Ploch** Bass
singen Lieder, Duette und Ensembles

Freitag, 9. März um 20.00 Uhr im Opernhaus

MITGLIEDERN auf Deutsch

2007
Opernhaus



Liedgesang umstellen und ihnen die szenische Begleitung und Kostüme. Der Liedsänger steht allein dem Flügel und fühlt sich nackt und allein. Dazu kommen aber noch Unterschiede.

Spricht man von den »großen Opernstimmen« und von kleinen das Lied taugen, so ist das zutreffend. Und wenn die Stimme sei »zu groß für in meinen Augen schlichte große, sehr wohl aber zu undifferenziert, zu groß in allen Lagen wirklich in Manko, das in gewissen weniger auffällt, weil es geht, einen großen Orchesterklang zu überdecken. Im Lied ist die Bandbreite eine viel größere das in großer romantischer Sinn machen würde, weil ist im Liedrepertoire in der Opernsänger, der in diesen unteren dynamischen Bereich zu

wollen. Zunächst fehlt wegwegungsfreiheit, fehlen Privatsänger vor sich nackt und allein. Doch andere gravierende »großen Opernen, die besser für das nur sehr bedingt man gar hört, eine r Liedern, so ist das chlichtweg unsinnig. Eine groß, sehr wohl aber rob sein; unfähig, piano zu singen. Ein m Opernrepertoire ; da oft auch darum :hesterklang zu über-nögliche dynamische ßere; ein Piano, cher Oper gar keinen eil es unhörbar bleibt, Grunde unerlässlich. n Jahren verlernt hat, ischen Bereich zu h wieder neu erarbei-

ten. Er muss auch, gewöhnt vom Dirigenten entscheidende Impulse zu bekommen und geführt zu werden, im Lied einen Teil dieser Führung selbst übernehmen; manchen fällt das erstaunlich schwer.

Aus diesen knapp angedeuteten Problemstellungen erklärt sich, dass viele Sänger bestrebt sind, Opern – und Konzertauftritte terminlich möglichst auseinanderzuhalten. Großer Respekt gebührt daher den jungen Sängern, die sich auf das Abenteuer »Lied« inmitten laufender Produktionen und Probenarbeiten einlassen. Es zeigt aber auch, dass bei vielen eine große Liebe und Sehnsucht nach dieser Kleinkunst besteht.

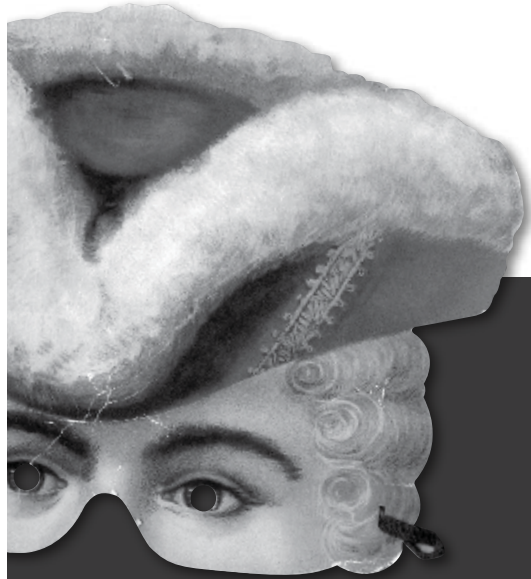
Hoffen wir also, dass durch Unternehmungen wie diese an der Frankfurter Oper, das aus den Konzertsälen beängstigend entschwindende Publikum zum Teil wieder zurückgeholt wird, um etwas zu genießen, was für manche zum Kostbarsten in der Musik zählt – den Liedgesang.

} Helmut Deutsch

SPOT



Hallo Kinder,



vor ungefähr 200 Jahren spielt die Oper *Ein Maskenball* von Giuseppe Verdi. Graf Riccardo ist in die Frau seines besten Freundes und Sekretärs Renato verliebt, Amelia heißt die Schöne. Renato ahnt natürlich nichts von der Schwärmerei seines Freundes und warnt den Grafen Riccardo vor einem

geplanten Attentat. Da seinen Freund nicht erabredet er mit der Holverkleiden und der Weibesuch abzustatten. Ein morgigen Maskenball, zusehen hofft.

Doch zunächst tut Ulrica auf und Wahrsagerin gegen verboschwärmt sie für den Grafen diese Liebe ihre Ehe mit Riccardo hat und ist überglücklich von Amelias Gesagter, sie: vorhersage

ch Riccardo nimmt erst. Stattdessen vergesellschaft, sich zu Wahrsagerin Ulrica einen freut sich auf den wo er Amelia wieder sucht Amelia bei erkundigt sich bei der nach einem Mittel itene Liebe, denn sie schon seit einiger Zeit afen und möchte e gerne loswerden, um t Renato zu retten. die beiden belauscht lücklich, nachdem er fühlen gehört hat. Wie gt auch er die Wahrsoll ihm die Zukunft n. Als Ulrica ihm pro-

phezeit, dass er von der Hand eines Freundes sterben soll, will er das nicht glauben.

Amelia befiehlt Ulricas Rat und sucht um Mitternacht am Galgenfeld nach einem bestimmten Kraut. Sie trifft dort Riccardo, der ihr gefolgt ist. Und siehe da, die beiden gestehen sich ihre Liebe. Doch da taucht Amelias Ehemann Renato auf, um seinen Freund erneut vor einer möglichen Verschwörung zu warnen. Renato tauscht seinen Mantel mit dem Grafen, der ihm das Versprechen abnimmt, die verschleierte Frau an seiner Seite zurück in die Stadt zu bringen. Kaum ist der Graf verschwunden, tauchen die Verschwörer auf und zwingen Amelia, ihr Gesicht zu zeigen. Als Renato seine Frau sieht, bricht für ihn die Welt zusammen. Wie die Oper, die Schicksal, Liebe und auch komische Elemente vereint, ausgeht, verraten wir euch in der **Werkstatt für Kinder** zu *Ein Maskenball* am 17., 20., 24. und 27. Februar.

Bis bald hier im Opernhaus

} eure Deborah



JENSEITS DER OPERN- KLISCHEES

Jussi Myllys, Tenor



Der junge finnische arbeitete während Peter Schreier. 2000 Helsinki Philharmonie debütierte er an der zurückkehrte. Unter Jahres« mit dem Film ist Jussi Myllys 2004 *ritorno d'Ulisse in patria*, Tschaplitzki in Semperoper Dresden

Tenor wurde 1997 Schüler von Kimmo Lappalainen und später von Elisabeth Verres, des Studiums und im Rahmen von Meisterkursen aber auch mit Tom Krause und 2004 sang er Tamino am Opernhaus in Vaasa. 2005 folgten u. a. Aufnahmen mit dem Sinfonisches Orchestra und Schumanns *Faust*-Szenen in Turku. Als Don Ottavio in *Don Giovanni* für die Komische Oper Berlin, bevor er Ende 2005/06 als Gastone in *La Traviata* dorthin wechselte. Peter Schreier sang er beim Prager Frühling und in Riga sowie als »Debütant« des Sinfonischen Radio Symphonieorchester. Als neues Ensemblemitglied der Oper Frankfurt debütierte er 2006/07 in den Neuinszenierungen von Cavallis *Giasone* (Egea/Sole) und Monteverdis *Il pastor fido* (Eumete) zu erleben. In den Wiederaufnahmen singt er Wenzel in *Die verkaufte Braut*, in *La Pique Dame*, *Odoardo* in *Anodante* und Tamino, den er im Mai 2007 auch an der Oper Frankfurt verkörpert wird.

Die verkaufte Braut
Jussi Myllys (Wenzel)

Foto: W. Rumbel

Mit Tamino feierte er in einer weihnachtlichen *Zauberflöte*-Vorstellung seinen 28. Geburtstag: Jussi Myllys, seit Beginn der Spielzeit Ensemblemitglied, hat sich in den letzten vier Monaten in Frankfurt eingelebt. Mit seinem szenischen Hausdebüt als Wenzel in *Die verkaufte Braut* überzeugte er sofort das Publikum und die Kollegen. Mit köstlichem Humor und vorzüglicher Musikalität gelang ihm ein liebenswürdiges Rollenporträt. Sein Wenzel erinnerte an den jungen Karl Valentin, seine eckig-kantige Körpersprache und feine stimmliche Gestaltung trug zum großen Erfolg der Wiederaufnahme erheblich bei.

»Er wollte schon mit sechs musizieren.« Dieser Satz könnte am Anfang einer üblich-langweiligen Sängerbiografie stehen. Nicht aber im Lebenslauf von Jussi Myllys: Wie er letztendlich den Weg zur Opernbühne gefunden hat, passt keinesfalls zu den biografischen Klischees. Als einziger Musiker in seiner Familie suchte Jussi Myllys lange den richtigen und eigenen Weg, sich musikalisch (oder musisch) zu artikulieren. Er genoss die beste Ausbildung, spielte Klavier und Posaune und trat – aufgrund seiner Tanzausbildung – auch in verschiedenen Tanzproduktionen auf. Darüber

hinaus sang er seit 1999 an Opernfestivals, wo er kennenlernte. Sie, eine auch im Festivalchor. Sie stürzt: Nach sechs Jahren Frankfurter Engagements statt und seitdem »persönlichen beruflichen Verpflichtung« Helsinki und Frankfurt zu

Als sich endgültig hat Jussi Myllys weder als Fötänzer sondern als lyrischer Meistersänger von Peter Schreier davon, dass Schreier – schon immer zu Jussi gehörte, erhielt der junge der Meisterklasse wichtige künstlerische Impulse. In dem jungen Sänger sch

17 im Chor des Savonlinna Opernfestivals, wo er 2000 seine Frau Mezzosopranistin, sang e haben nichts über sich, kurz vor Jussis Geburt, fand ihre Hochzeit statt. Je nach Jahren fliegen sie zwischen Helsinki im Main hin und her. Herauskräftigste, dass Jussi Mezzosopranist noch als lyrischer Tenor sein Glück in der Gesangsausbildung: zur Bühne plötzlich in Studioproduktionen der Oper Frankfurt, der junge Sänger in Helsinki, wie Ferrando (*Così fan tutte*) und Alfred (*Lied der Fledermaus*) auf. künstlerischen Bereiche zählt er den Peter Schreier. Abgesehen neben Fritz Wunderlich in Myllys' Vorbildern die Finne im Rahmen der Meisterklasse wichtige technische und Der Lehrer war von Jussi ein sehr beein-

druckt, denn gemeinsame Konzerte folgten. Schreier engagierte ihn u. a. für die Aufführung der *Johannes-Passion*, worin er das letzte Mal den Evangelisten gab. Die Tenor-Arien wurden vom jungen finnischen Nachwuchs gestaltet: Eine besondere Ehre für einen Anfänger.

Als Musiker versucht Jussi Myllys jenseits der Tenor-(oder Sänger-) Klischees zu bleiben. Wenn er vom »instrumentalen« Singen redet, meint er es nicht im Sinne einer trockenen oder gar kalten vokalen Gestaltung. Er möchte mit seinen stimmlichen Mitteln überzeugen und hofft, dass die Musik in unserer durchaus komplizierten Welt einiges »gerade rücken« kann.

Seine neuen Partien an der Oper Frankfurt setzen sowohl stilistisch als auch darstellerisch verschiedene Herangehensweisen voraus. Neben den szenischen Herausforderungen freut sich der junge Tenor auf die Begegnung und Zusammenarbeit mit Helmut Deutsch. Im Rahmen dessen – bereits zur Tradition gewordenen – Deutsch-Kurses wird Jussi Myllys dem Frankfurter Publikum sein Lied-Debüt geben.

»Zsolt Horpácsy

DAS OPERNSTATEMENT

Ingrid Matthäus-Maier – Sprecherin des Vorstands der KfW Bankengruppe

Tradition der Moderne



Wie kaum ein zweites deutsches Opernhaus steht die Oper Frankfurt für modernes Musik- und Regietheater. Sie hat nicht nur alle wichtigen Werke der Moderne auf dem Programmzettel – sie hat Modernität selbst zum Programm erhoben.

Spektakuläre Inszenierungen und Entdeckungen von Opern, die lange Zeit vergessen waren, aber auch Uraufführungen, begründeten den überregionalen Ruhm des Hauses. An der Frankfurter Oper dirigierte Richard Strauss und Paul Hindemith. Auch viele Opern, die später zum festen Bestandteil des Musiklebens avancierten, wurden hier zum ersten Mal gespielt – etwa wichtige Werke Franz Schrekers, Arnold Schönbergs oder Carl Orffs *Cammina burana*. Stellvertretend für viele herausragende Inszenierungen sei hier nur an die legendären, radikal modernen Deutungen von Wagners *Ring des Nibelungen* und *Parsifal* von Ruth Berghaus erinnert.

Auch unter Sylvain unter Bernd Loebe setzt die Tradition des moderntheaters fort. Die Interpretation und geben Antworten auf Fragen der Gegenwart. Werke werden stets im Verständnis des modernen wie Christoph Marthaler, Loy oder Achim Freyer Sängerebenen gelan Aufführungen.

Die Frankfurter Oper die begehrte Auszeichnung „Opernhaus des Jahres“; das hochverdiente Gespür von aktuellen Entwicklungen in unserer modernen Gesellschaft. Auch die KfW Bankengruppe, die die Frankfurter Oper im Rahmen ihrer Corporate Social Responsibility sponsert, der Moderne verpflichtet.

Um den Wiederaufbau in Deutschland zu unterstützen, wurden wir 1948 gegründet. Heute sind wir eine moderne Bank, die ihren gesellschaftlichen Auftrag in vielen

Cambreling und nun die Oper Frankfurt. Die Opern Musik- und Regietheater reflektieren die Gegenwart und geben Antworten auf Fragen der Gegenwart. Auch historische Werke werden stets im Spiegel eines modernen Regisseurs interpretiert. Mit Regisseuren wie Christoph Marthaler, Christof Loy und dem hervorragenden Ensemble werden viele spektakuläre

er erhielt bereits zweimal die Auszeichnung „Opernhaus des Jahres“; das hochverdiente Ergebnis für das Opernhaus. Auch die KfW Bankengruppe, die die Frankfurter Oper im Rahmen ihrer Corporate Social Responsibility sponsert, der Moderne verpflichtet. Um den Wiederaufbau in Deutschland zu unterstützen, wurden wir 1948 gegründet. Heute sind wir eine moderne Bank, die ihren gesellschaftlichen Auftrag in vielen

sellschaftlich relevanten Förderaktivitäten ausübt. So unterstützen wir Gründer und Unternehmer mit maßgeschneiderten Krediten, fördern ökologische Sanierungen im Wohnungsbestand oder auch angehende Meister und Akademiker; wir setzen uns für die Verbesserung des Lebensstandards der Menschen in Entwicklungsländern ein. Stets prüfen wir dabei, ob unsere Instrumentarien noch greifen und entwickeln sie weiter. Dabei sind wir immer zugleich nachhaltige Förderer und effiziente Banker. Zu einem modernen Unternehmen wie der KfW Bankengruppe gehört auch die Vereinbarung von Familie und Beruf, auf die wir sehr viel Wert legen. Deshalb ist es mir eine große Freude, dass wir im Rahmen unserer Förderung der Frankfurter Oper auch die Reihe »OPER für FAMILIEN« unterstützen.

Ich wünsche der Oper Frankfurt weiterhin viel Erfolg bei ihrem Gespür für Moderne. Ihnen, dem Publikum, wünsche ich gemeinsam mit Ihren Familien unvergessliche Erlebnisse in der Oper Frankfurt!

Ihre Ingrid Matthäus-Maier

CELLIKATESSEN

Originelles und Originales für 4 bis 6 Celli

4. Februar 2007, 11.00 Uhr, Holzfoyer

Werke von Bruch, Dvořák, Fitzenhagen, Offenbach und Schubert

Mitwirkende: Rüdiger Clauß, Sabine Krams, Kaamel Salah-Eldin, Johannes Oesterlee, Louise Giedratitis, Paula Valpola

Udo Samel liest Märchen von Oscar Wilde am 25. März um 19.00 Uhr im Holzfoyer

KAMMERMUSIK FÜR OBOE, HORN, KLAVIER

4. März 2007, 11.00 Uhr, Holzfoyer

Werke von Reinecke, Hindemith, Mitwirkende: Nick Deussen, Ulrike Payer

KAMMERMUSIK FÜR KLAVIER

4. März 2007, 11.00 Uhr, Holzfoyer

Werke von Reinecke, Hindemith, Mitwirkende: Nick Deussen, Sibylle Mahni,

Ulrike Payer

KAMMERMUSIKALISCHER AUFTAKT

zur Premiere von Zemlinskys Einaktern

25. März 2007, 11.00 Uhr, Holzfoyer

Alexander von Zemlinsky: 2. Streichquartett
Leoš Janáček: Suite für Streichquintett
Mitwirkende: Ingo de Haas, Christine Schwarzmayr, Martin Lauer, Sabine Krams, Pedro Gadelha

NACHRUUF ZUM TOD DER REGISSEURIN ANOUK NICKLISCH

Die Oper Frankfurt hat die traurige Pflicht, mitzuteilen, dass die Regisseurin Anouk Nicklisch am Samstag, dem 9.12.2006, im Alter von 47 Jahren in ihrem Wohnort Köln infolge einer Sepsis verstorben ist. Anouk

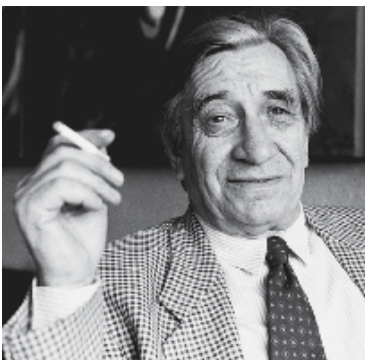
Nicklisch sollte am 18. Dezember 2006 in Frankfurt mit den Proben zu Cavallis *Giasone* beginnen – einer Produktion, deren Premiere am 21. Januar 2007 im Bockenheimer Depot stattgefunden hätte. Es handelt es sich um die bearbeitete Fassung einer

Produktion des Stadttheaters Klagenfurt, die von den Mitgliedern des Regieteamts um Anouk Nicklisch realisiert wurde. Die Oper Frankfurt gedenkt einer hochgeschätzten Künstlerin, mit der auch in der kommenden Spielzeit ein weiteres Projekt geplant war.

Produktion des Stadttheaters Klagenfurt, die von den Mitgliedern des Regieteamts um Anouk Nicklisch realisiert wurde. Die Oper Frankfurt gedenkt einer hochgeschätzten Künstlerin, mit der auch in der kommenden Spielzeit ein weiteres Projekt geplant war.

NACHRUF

Erinnerung an Freiherr Maximilian von Vequel-Westernach



Max von Vequel-Westernach war 43 Jahre bei den Städtischen Bühnen in Frankfurt tätig. 1951 fing er als technischer Assistent an, machte seine Theatermeister-Prüfung und wirkte beim Aufbau des Großen Hauses mit. 1954 ging er zunächst als Technischer Direktor ans Stadttheater Basel, arbeitete dann in einem Architekturbüro, in dem die Bühnentechnik für die Theaterdoppelanlage in Frankfurt geplant wurde. 1963 ist er als stellvertretender Technischer Direktor nach Frankfurt zurückgekommen und hatte die Position des Technischen Direktor seit 1971 inne. Im Laufe der Jahre entwarf er u.a. für Ruth Berghaus und Hans Neuenfels zahlreiche Bühnenbilder sowie für die Sparte Oper z.B. Macbeth, Der fliegende Holländer, Die Trojaner, Die Meistersinger von Nürnberg und zuletzt Oberon.

1989 kündigte Max von Vequel wegen Unstimmigkeiten mit dem damaligen Opernintendanten Gary Bertini. Doch er blieb dem Haus als Berater erhalten, um den Wiederaufbau – 1987 war die Oper abgebrannt – zu begleiten. Neben seinen Aufgaben in Frankfurt war er ein gefragter Berater auch an anderen Bühnen (z.B. in Brüssel, an der Hamburgischen Staatsoper und am Schiller Theater in Berlin). 1991 erhielt er einen neuen Beratervertrag unter dem Intendanten Hans Peter Doll und dem geschäftsführenden Operndirektor Martin Steinhoff. 1994 wurde dieser Vertrag nicht mehr verlängert. Danach beriet er die Leitung der Salzburger Festspiele.

Oft kam er nur für fünf Minuten und blieb dann eine ganze Stunde im Büro. Das Zimmer qualmte von Rauch, den der Kettenrazor ausstieß, nur geringes Miniaturaschenbecken. Wir sprachen von *Aida*, dem Beginn des Monotichs als Ägyptologe. Ein wir von Lohengrin auf B Max kannte dessen Leb Einzelheiten. So ging es Caligula, Wagners Meister. Oft setzten wir die Glas Wein fort. Kam scheinenden Bühnenpr immer gleich. Er schri wahn sinnig!« und verlie fünf Minuten war er wie dazu?«, fragte er und da Lösung. So war Max. Nic ihm. Er war ein wahrer I kann man nicht vergesse

Chefdra

Als meine Kollegen an der Oper Frankfurt wir das Glück, in Max v nischen Direktor vorzufi Träume der Bühnenbild geringen, vorsichtigen A Bühne brachte. Unverge Präsentation des übera für *Giulio Cesare* von Hä von Erich Wonder für un: Minuten meinte Max, dc machen. Oder den glori *Dr. Faust* von Busoni, al nahme Hans Neuenfels Drehbühnen gegeneina Wir verdanken ihm ; den entscheidenden Ins werden ihn nicht vergesse

Generalmusikdire

ünf Minuten und blieb : und länger in meinem rnte nicht nur von dem ucher genießerisch itzig Notiz von meinem ehmend. Er blieb und Jann von *Echnaton* und reismus. Max erwies anderes Mal kamen ernhard von Clairvaux. en bis in die letzten mit Camus' Schauspiel 'ersingern und so wei Jesprache bei einem n mit einem unlösbar blem zu ihm, reagierte ie: »Ihr macht mich :ß den Raum. Nach der da. »Was meint ihr nn kam unfehlbar die :hts war unmöglich bei i Theatermensch. Ihn en.

Norbert Abels
maturg Oper Frankfurt

und ich unsere Arbeit 977 begannen, hatten in Vequel den Techn nden, der die kühnsten rer verwirklichte, sie mit npassungen auf die sslich der Moment der is komplexen Bildes indel, der ersten Arbeit s. Nach wenigen bangen ch, das ließe sich osen Moment in s er als große Aus- erlaubte, die zwei nder laufen zu lassen. großartige Bilder in zienierungen. Wir sen.

Michael Gielen
ktor der Oper Frankfurt
von 1977 bis 1987

Anfangs, als junger Regisseur – bei Palitzsch – habe ich ihn gefürchtet. Dann entdeckte ich, dass man mit ihm reden kann, dass er zuhört, dass er Qualität respektiert, ich konnte die Furcht sein lassen und beginnen, ihn zu achten. Seine blitzschnelle Auffassung, seinen holografischen Blick, der die ganze Dimension komplexer Probleme erfasste, Lösungen fand, wenn etwas allen schon unlösbar schien. Komplexität in Abläufe übersetzte, seine Autorität, die auf höchster Fachlichkeit gegründet war. Ich bewunderte sein Format, seinen Humor, den bayrischen – ich war ja ein paar Kilometer von Gauning aufgewachsen, mochte ich immer lieber.

Unsere ästhetischen Positionen und wohl auch die Vorstellungen darüber, wie man Mitarbeiter führt, waren oft konträr. Das hinderte aber nicht, dass es in den Augen funkelte, wenn sich unsere Arbeitswege am Schauspiel, in Zusammenhang mit dem TAT und schließlich an der Oper immer wieder produktiv kreuzten.

Als wir das Bühnenbild zu den *Meistersingern* gemeinsam entwickelten, war eine Nähe entstanden, die den fachlichen Respekt, der meinerseits immer weiter gewachsen war, erwärmte. Bei Applaus – wir standen nebeneinander und hielten uns an der Hand, wie das so üblich ist, das Haus tobte von Bravo und Buh – spürte ich: »Seine Hand zittert ja. In Gedanken drücke ich sie heute noch einmal.

Christof Nel
Regisseur

Er war und bleibt einer jener starken Theaterleute, die durch ihr Können, ihren Mut und ihren Eigensinn unsere gemeinsame Lust an Aufbrüchen nähren, damit lebendig bleibe, was die Vergangenheit für die Zukunft bereithält. Max von Vequel wird unsere Arbeit weiterhin begleiten.

Prof. Klaus Zehelein
Präsident der Bayerischen
Theaterakademie August Everding

ON WENLOCK EDGE / SAVITRI

Premiere vom 1. Dezember 2006



Sand rieselt auf die Bühne, der Tod trägt Weiß: Letzte Dinge werden im Holzfoyer der Frankfurter Oper verhandelt. Wo sich sonst das Publikum mit Pausensekt zuproestet, hat Katharina Thoma zwei Werke englischer Komponisten in Szene gesetzt. Um Vergänglichkeit und Verlust kreisen die Gedichte, die Ralph Vaughan Williams in seinem 1911 fertiggestellten Liederzyklus *On Wenlock Edge* vertont hat. Gustav Holst zeigt in seiner etwa zeitgleich entstandenen Kammeroper *Savitri* eine aparte, altindisch inspirierte Variante, den Tod zu überlisten.

Ein Sänger, eine Tänzerin, ein Tisch: Das ist alles, was Regisseurin Thoma braucht, um Vaughan Williams' Lieder in Bilder zu setzen. Peter Marsh, der seinen Tenor der Intimität des Spielorts ideal anpasst, lässt die Gedanken kreisen, gespiegelt von den Bewegungen der Tänzerin Katharina Wiedenhofer, die ihn bald umgarnt, bald von sich stößt. Man mag der Visualisierung von Liedern skeptisch gegenüberstehen – die Zwischentöne, die melancholische Atmosphäre bleiben gewahrt. Das liegt auch an den Musikern, ein Streichquartett nebst Klavier, die unter Leitung des Solorepeditors Erik Nielsen die impressionistischen Anklänge zart sich entfalten lassen.

Mit den reizvollen zwei Streichquartette, Englischhorn erlauben größer besetzt, aber at entfernt von Holsts *bo Planeten*. Die Titelfigur überlistet den Tod, der (Peter Marsh) holen w als weiße Lichtgestalt v körper, gewährt ihr eir Leben ihres Mannes d. Sie entscheidet sich fü Leben – das ist nach ir nicht ohne Partner der geschlagen, das allego die Regie das Stück ze kurz vor Mitternacht ei

Axel Zi

(...) die zwölf Ense talisten unter der Leitu begleitetes so sensibe lische Spannung durch

(...) Intensiver Beil Annette Becker, Fr

TIEFLAND

Premiere vom 10. Dezember 2006



Klangmischungen, die Kontrabass, Flöten und , ist *Savitri* zwar etwas mosphärisch weit mbastischer Suite *Die (Susanna Frank) ihren Mann Satyavan ill. Der Sensenmann, von Holger Falk verren Wunsch; nur das arf sie nicht wählen. r eigenes ewiges idischer Vorstellung mklar. Der Tod ist rische Spiel, als das gt, zu Ende. So wird n Toter wach ...*

'bulski, Offenbach-Post

emble-Instrumenten ng von Erik Nielsen l, dass die musika igänglich trug.

fall. ankfurter Rundschau

(...) Anselm Webers Frankfurter Regie ist durchweg plausibel. Die platte Idylle des Vorspiels im Gebirge lässt er vor einem gigantischen Schwarz-Weißfoto von Berggipfeln abschnurren. Den ganzen Rest der Handlung versetzt er statt in eine Mühle in eine moderne Lebensmittelfabrik samt Abfallcontainer, blauen Plastikmülltüten und Laderampen. Da sich d'Albert für *Tiefland* am italienischen Verismo, dem Opern-Naturalismus des späten 19. Jahrhunderts, orientierte und das bäuerliche Leben seiner Zeit handfest realistisch zeigen wollte, ist es durchaus logisch, dass Weber einen Ort heutiger Nahrungsmittelerzeugung zum Schauplatz macht. (...)

Uwe Wittstock, *Die Welt*

(...) Vor rund hundert Jahren, als *Tiefland* uraufgeführt wurde, hätte eine Stimme wie die von Michaela Schuster eine Massenhysterie ausgelöst. Die endgültig zur Sopran Spitze vorgestoßene Sängerin hat für die mörderische Partie der Marta eine schier grenzenlose Palette von Stimmfarben parat und muss nur gelegentlich haushalten mit ihrer nach wie vor dunkel grundierten, aber zu gleißenden Spitzentönen fähigen Stimme. Ihrem Tenor

DIE ZAUI

Wiederaufnahme



partner John Treleaven hat Michaela Schuster voraus, dass sie auch die feinsten Nuancen des Textes zu erschließen weiß. Dafür ist Treleavens Stimme absolut ermüdungsfrei, und mit jungenhaftem, hell strahlendem Timbre ist er als Pedro rollendeckend besetzt. Dem Sebastiano wiederum verleiht Lucio Gallo in Stimme und Erscheinung eine enorm erotische Gestalt. (...)

Jürgen Hartmann, Stuttgarter Zeitung

(...) Auch die kleineren Partien sind beim Frankfurter Ensemble bestens aufgehoben, der Chor hat seine kurzen, aber nachhaltigen Auftritte, und das Orchester präsentiert sich unter seinem künftigen Chefdirigenten Sebastian Weigle in bester Verfassung.

Dass *Tiefland* für Weigle kein Pflichtstück, sondern ein Wunschstück war, hört man seinem lustvoll süffigen, dabei durchaus nuancierten und klar strukturierenden Musizieren an, und dass das eröffnende Klarinetten solo mit dem charakteristischen Sehnsuchtsmotiv von Martina Beck vor dem Vorhang gespielt wird, signalisiert schon zu Beginn die Gleichberechtigung von Szene und Musik. (...)

Marianne Zelger-Vogt, Neue Zürcher Zeitung

Die 7. Wiederaufnahme insgesamt die 85. Aufführung. Inszenierung der Zc. Jedoch ergab sich daratigte verflixte 7. Mal, un am Dirigenten dieser ei des Frankfurter Dauerb

Constantinos Caryc diesen dirigentischen C mit Glucks *Alkestis* hören sehen, und jetzt entlockt Frankfurter Museumsorchester-Ton, der an Artikulation: Phrase und durchgeföhrt überragend ist. Der takt 1974 geborene Carydis fluss, der in jedem Moment die Sänger vollständig in so beweglich ist, auf jeder überlegen zu reagieren

Bernhard Uske, I

(...) Ganze Scharen schon die Gelegenheit der beliebten Partien darstellen. Auch am Eröffnung Frankfurter *Zauberflöte*