

AUSGABE September / Oktober 2008 www.oper-frankfurt.de

Magazin

PREMIEREN: LEAR, PIERO – ENDE DER NACHT, LUCIA DI LAMMERMOOR, NORMA (KONZERTANT)
WIEDERAUFNAHMEN: EIN MASKENBALL, TOSCA, DIE ZAUBERFLÖTE, FIDELIO

} Oper Frankfurt

Schon wieder Spitze! »Beste Gesamtleistung« der Oper Frankfurt
in der Saison 2007/2008.

DIE DEUTSCHE BÜHNE





Als neuer Generalmusikdirektor der Oper Frankfurt freue ich mich zunächst auf eine fruchtbare Zukunft mit einem wirklich großartigen und einer langen, erfolgreichen Tradition verpflichteten Orchester. Die Frankfurter Oper steht seit Jahrzehnten aber auch für innovatives Musiktheater. Hier setzten Regiegrößen wie Ruth Berghaus, Hans Neuenfels, Harry Kupfer, Christoph Marthaler und Herbert Wernicke Maßstäbe einer neuen Ästhetik der Inszenierung; ihnen folgten in den letzten Jahren Christof Loy, Claus Guth, Richard Jones und Keith Warner – um nur einige zu nennen. Das Haus selbst weist eine glänzende Bilanz auf. Unser Publikum – kritisch und begeisterungsfähig zugleich – hat dies möglich gemacht, und ihm fühle ich mich auf ganzer Linie verpflichtet.

Schon während der zurückliegenden Jahre meines Generalmusikdirektorats am Gran Teatre del Liceu in Barcelona habe ich immer wieder aktiv Anteil an den Frankfurter Spielplänen genommen. Unvergessen ist die wunderbare Zusammenarbeit mit Christof Nel und dem Frankfurter Museumsorchester bei der Produktion von *Die Frau ohne Schatten*, die die größten Auszeichnungen bekommen hat. Gerne denke ich auch zurück an *Pique Dame* und *Tiefland* – zwei weitere Premieren, für die ich an meinem neuen Haus als musikalischer Leiter verantwortlich war.

Meine erste Spielzeit könnte – was meine eigenen Premieren betrifft – kaum gegensätzlicher sein, das empfinde ich als sehr spannend. Eine Tragödie und eine Komödie stehen auf meinem Programm. Ich beginne mit einer der ungeheuerlichsten Tragödien der Neuzeit. Shakespeares tiefer Blick in die psychischen Abgründe eines vom Wahnsinn ergriffenen Individuums setzt der Komponist Aribert Reimann in eine geradezu kosmische Klangimagination um. Aus einem tiefen Streicherakkord, der am Anfang des Werkes das tragische Geschehen bereits vorzeichnet und es in beständig größer werdenden Schwingungen bis zum explodierenden Kulminationspunkt vorantreibt, werden am Ende, in den letzten Sätzen des unendlich leidenden Lear, entsteigende, aufsteigende Flageolett-Töne, Schattensklänge, die den wie Hiob wieder aufgerichteten Helden in eine neue, vielleicht bessere Welt geleiten.

Am 25. Januar 2009 gleiten wir dann in die operettenhafte Wiener Welt der sechziger Jahre des 19. Jahrhunderts: *Arabella*. Richard Strauss und Hugo von Hofmannsthal zeigen sich in diesem fröhlichen Genrebild der alten Donaumonarchie auf dem Höhepunkt ihrer fruchtbaren Allianz. Das Thema der *Arabella* ist eine Erfindung des Dichters. Es ist die wundersame Geschichte eines bezaubernden Mädchens, das »zu tief in gewisse Lebensdinge hineingesehen hat, ein wenig verkehrt ist von Zynismus und von Resignation – und bereit, eine öde Vernunftfehle einzugehen ... und für die sich auf einmal der unwahrscheinlichste Freier präsentiert.«

Auch mein erstes Museumskonzert zeigt die Lust auf Gegensätzliches. Ich werde Brahms' *Deutsches Requiem* mit Wolfgang Rihms vier Orchesterstücken *Das Lesen der Schrift* verzahnen. Diese Klangbilder umkreisen nicht nur die Heilige Schrift, sondern das Phänomen Schrift und deren Dechiffrierung selbst.

Bei aller Arbeit bleibt die Neugier auf Sie, verehrtes Publikum, auf meine neue Wirkungsstätte und natürlich auf die alte Kunststadt Frankfurt, die zu einer großen und durch Toleranz und Freundlichkeit charakterisierten europäischen Metropole geworden ist.

Ihr


Sebastian Weigle

- 4 **LEAR**
Aribert Reimann
- 8 **PIERO – ENDE DER NACHT**
Jens Joneleit
- 12 **LUCIA DI LAMMERMOOR**
Gaetano Donizetti
- NORMA** (konzertant)
Vincenzo Bellini
- 18 **EIN MASKENBALL**
Giuseppe Verdi
- 19 **TOSCA**
Giacomo Puccini
- 19 **DIE ZAUBERFLÖTE**
Wolfgang Amadeus Mozart
- 20 **FIDELIO**
Ludwig van Beethoven
- 22 **LIEDERABEND**
Anne Sofie von Otter
- 23 **OPER STUDIO**
- 24 **OPER FÜR KINDER**
- 25 **IM ENSEMBLE**
Christiane Karg
- 26 **BLICKPUNKTE**
- 28 **PRESSESTIMMEN**
- 31 **SERVICE/
IMPRESSUM**



LEAR

Aribert Reimann

SHAKESPEARES *LEAR* NICHT ALS DRAMA DES MENSCHSEINS SELBST ZU VERSTEHEN, MUSS MISLINGEN. »WIR NEUGEBORENEN WEINEN, ZU BETRETEN DIE GROSSE NARRENBÜHNE«, SAGT LEAR ZU GLOSTER IM VIERTEN AKT DES KÖNIGSDRAMAS. DAS KLINGT, ALS SEI ES EIN NEUZEITLICHER KOMMENTAR ZU EINEM BERÜHMTEM AUSSPRUCH SALOMONS, DES – SO HEINE – BLASIERTEN KÖNIGS VON JUDÄA: »ICH FIEL AUF DIE ERDE, DIE GLEICHES VON ALLEN ERDULDET, UND WEINEN WAR MEIN ERSTER LAUT WIE BEI ALLEN (...) ALLE HABEN DEN GLEICHEN EINGANG ZU LEBEN; GLEICH IST AUCH DER AUSGANG.« ARIBERT REIMANN FORMULIERT GANZ IN DIESEM SINNE:

»ALLE SIND EINSAME IN DIESEM DRÖHNEN.«

ZUM WERK

Shakespeares fünftaktige Tragödie, die »wahre Geschichte« vom Leben und Tod König Lears und seiner drei Töchter – sowie das unglückliche Leben von Edgar, Graf Glosters Sohn und Erben, der vorgab, der wahn-sinnige Tom zu sein« – wurde erstmals vor genau vierhundert Jahren gedruckt. Vor dreißig Jahren wurde Aribert Reimanns Vertonung des Stoffes – sie gehört zu dem knappen Dutzend von Werken der post-modernen Epoche, die deren Kurzlebigkeitsfetischismus widerstanden – im Münchner Nationaltheater uraufgeführt. Dietrich Fischer-Dieskau, der erste Darsteller des Reimannschen Lear, hatte recht, als er diesem Ereignis einen säkularen Rang attestierte: »Noch selten – vielleicht in Alban Bergs *Wozzeck* – ist die Einsamkeit des Menschen so überzeugend aus dem Faktum her gezeichnet worden, dass er dem Mitmenschen gegenüber blind ist.«

Der Stoff ist so bekannt wie alt. Erstmals taucht er im 12. Jahrhundert in Geoffrey von Monmouths *Historia regum Britanniae* auf. Darin wird erzählt von König Leir, der drei Töchter gehabt habe, von denen die jüngste, Cordelia, ihm die liebste war. Um die Töchter zu erproben, stellte er ihnen die Frage, wer von ihnen den Vater am leidenschaftlichsten liebe. Die älteste und zweitälteste Tochter überboten sich in ihrer hypertrophen Rhetorik, Cordelia verweigert solche bombastischen Floskeln. Ihre ersten Worte bei Shakespeare: »Was soll Cordelia tun? Sie liebt – und schweigt« und auch »meine Liebe wiegt schwerer als mein Wort«, setzen eine zutiefst komplexe Geschehensfolge in Gang, an deren Ende die Tragödie der Familie, das blanke Desaster, der Untergang, steht; wenn auch flankiert von Lears letzter Erkenntnis von der Sinnlosigkeit aller Macht. Parallel zu Lears Töchterdrama vollzieht sich das Söhndrama um den Grafen Gloster. Shakespeares Tragödie

zeitigt einen desaströsen Raum, dessen Charakteristikum in der vollständigen Nivellierung von Gut und Böse vor dem Hintergrund eines alles gleichmachenden Schicksals besteht und noch nicht einmal Hiobs Prüfungsszenario mehr Rückhalt verspricht. »Ich bin der geborene Spielball des Schicksals«, sagt Lear und meint damit uns alle.

Aus Reimanns Notizen zu *Lear* geht hervor, dass am Anfang seiner Arbeit daran genau dieses apokalyptische Grau stand: »Die dunkle Farbe, massive Ballungen im Blech, Flächen in den tiefen Streichern führen mich zur Person ›Lear‹.« Solche Clusterschichten werden übereinandergeschichtet, erfüllen den Klanghorizont, werden in der Sturm-szene zum Erdbeben. Reimann lässt auf dem Zenit dieser Verdichtung einen 48-tönigen Streicherakkord um zwei Halbtöne abstürzen bis auf den tiefsten Grund, wo nicht mehr unterschieden werden kann zwischen kosmologischem und menschlichem Abgrund. Der Komponist hat dies so erinnert: »Drei Wochen lebte ich in diesem Chaos. Nachts befand ich mich immer noch in diesem Klangstrudel, die Figuren und Akkorde weiteten sich ins Überdimensionale, wurden zu abstrakten Formen, von denen ich schrecklich gequält, bedroht, umfungen, erdrückt wurde.«

Das Verhängnis beginnt sogleich. König Lear verbindet Macht und Liebe bereits in den ersten Worten, die er im Drama Shakespeares spricht. Kaum sind die Einzugsfanfaren verhallt, verkündet er, was hernach zur irreversiblen Fügung geraten soll. Im festen Willen, Sorgen und Mühen des Alters aushaltbar zu machen, stellt er die unglückselige Bedingung für die Festsetzung der Mitgift, die seine drei Töchter erhalten sollen: »Von welcher unter euch Wir sagen können, / Sie liebe Uns am meisten.« Hier schon wird Unausweichlichkeit zum dramatur-

gischen Bewegungsgesetz. Vorgegeben ist jener tragische Gang, der weit über die Schmerzen des alten Leibes in die dämonischen Zwischenreiche führt, auf den psychopathologischen Grat von Wahn und Nichts, demgegenüber der schlichte Tod sein Schreckenspotential verliert. Auf diesem Grat, der jenseits der Sprache, jenseits jeder grammatologischen Ordnung der Worte liegt, will in Aribert Reimanns Oper die Musik hinaus. Hier, im dunklen Grenzraum von aufschreiender Qual und geblendetem Verstummen, konstituiert sich die Farbe des Werkes, hervortretend aus einem abgründigen, tiefen Streicherakkord, ein tönender Nukleus gleichsam, der fast schon im zytologischen Sinne die Übertragung des Erbgutes auf die Tochterzellen bewerkstelligen soll, dabei aber die Selbstzerstörung heraufbeschwört. Reimann lässt diesen Akkord in eine Rotationsdynamik einmünden, worin er sich »dann so fast traumartig immer kreisend fortsetzt, und dieses Kreisen (...) wird nachher ein Teil von Lear selbst«.

An diesem Königsdrama hat inmitten des Ersten Weltkrieges Oswald Spengler in seinem epochalen geschichtsphilosophischen Werk *Der Untergang des Abendlandes* das griechische Fatum – auch buchstabierbar als Nemesis, Ananke oder Tyche – vom neuzeitlichen Schicksalsbegriff getrennt, der ganz und gar auf König Lear zutrefte. Ödipus sei in seinem Leibe getroffen, das Orakel habe seiner sinnlich-wirklichen Person gegolten, Übles für seinen Leib, für sein empirisches Ich geweissagt. Dagegen sei Lear der desperate Held eines Charakterdramas, eines Dramas des Innersten, einer Tragödie der Vaterexistenz aus tiefstem Grund, die sich nicht jäh auftut, sondern die sich im Gang der Zeit herauskehrt: »Unsere Tragik entstand aus dem Gefühl einer unerbittlichen Logik des Werdens. (...) Das Leben König Lears reift

innerlich einer Katastrophe entgegen; das des Königs Ödipus stößt unversehens auf eine äußere Lage.« Lear drückt das in der Sturmzene des dritten Aktes präzise aus. Nicht der Leib, sondern die Seele wird inthronisiert als Hoheitsraum des Desasters: »Es drückt dich arg, dass dies feindsel'ge Wetter/Uns bis zur Haut durchdringt (...) Doch wo die schlimme Krankheit steckt, da fühlt man/Die mindre kaum. (...) der Orkan in meinem Innern/Nimmt jedes andere Gefühl den Sinnen,/Nur das, was hier tobt, bleibt.«

Was hier tobt? Für Reimann wurde gerade diese Szene, die »Heidezene«, zum Initial; genau die Szene übrigens, die Verdi in ihrer Fremdheit verdroß: also der desolate und ausgesetzte Lear »in seiner psychischen Verwirrtheit, in diesem Sturm, der nicht nur ein Sturm als Naturereignis ist, sondern mehr noch ein Aufruhr der Psyche, der Elemente des Kosmischen«.

In der Uraufführung und in den nachfolgenden Vorstellungen kam es zu lautstarken Protesten ob der Trostlosigkeit des Werkes. Der Kritik, die dem Werk den Wagemut hoch anrechnete, einen Stoff zur Oper zu machen, »dessen Entsetzlichkeit jeden Lichtblick ausschließt, der keine Liebeshandlung enthält und noch die Versöhnung im Zeichen des Todes statthaben lässt« (H.H. Stuckenschmidt, FAZ, 11. Juli 1978), stand das Veto der Unterhaltungsfreunde gegenüber. In einem Brief an Intendant Everding und Tonsetzer Reimann beschwerte sich ein Besucher mit Worten, die unsere eigene hedonistisch fixierte Wellness-epoche vorausnimmt: »Ich meine, in der Oper sollte man sich entspannen und das Leben schön finden, aber keinesfalls durch krankhaften, überspannten »Musiklärm« traumatisiert werden.«

NORBERT ABELS

HANDLUNG

Der alte König Lear will sein Land unter seinen drei Töchtern Goneril, Regan und Cordelia aufteilen und möchte wissen, welche Tochter ihn am meisten liebt. Cordelia, die Jüngste, schweigt im Gegensatz zu den wortreichen Schwestern. Lear ist vom Schweigen der ihn gleichwohl am stärksten liebenden Cordelia verletzt, ächtet den für sie eintretenden Grafen Kent und verheiratet die Jüngste rasch mit dem französischen König und schickt sie außer Landes. Die beiden Älteren planen die Beseitigung des Vaters. Parallel dazu täuscht Graf Glosters unehelicher Sohn Edmund mit einem gefälschten Brief seinen Vater und unterstellt den Mordplan seinem ehelichen Rivalen Edgar. Von nun an vollziehen sich

die Töchter- und die Söhnetragödien parallel. Lear wird immer stärker gequält, verfällt dem Wahnsinn, haust – vom Narren und Graf Kent dorthin verbracht – in einer Heidehütte, wo der Leidensgenosse Edgar zu ihm stößt. Die Handlung des zweiten Teils zeigt die Machtkämpfe der Töchter, die Intrigen und Grausamkeiten beim Kampf um die Macht. Dessen Opfer werden Goneril durch Selbstmord und Regan durch Gift. Allenthalben herrscht der Tod. Cordelia wird im Gefängnis erwürgt. Am Ende erscheint Lear mit der toten jüngsten Tochter auf den Armen. Klagend stirbt er.

MITWIRKENDE

Musikalische Leitung **Sebastian Weigle** | Regie **Keith Warner** | Bühnenbild **Boris Kudlička** | Kostüme **Kaspar Glarner** | Dramaturgie **Norbert Abels**
Video **Thomas Wollenberger** | Licht **Davy Cunningham** | Chor **Matthias Köhler**

König Lear **Wolfgang Koch** | König von Frankreich **Magnus Baldwinsson** | Herzog von Albany **Dietrich Volle** | Herzog von Cornwall **Michael McCown**
Graf von Kent **Hans-Jürgen Lazar** | Graf von Gloster **Johannes Martin Kränzle** | Edgar, Glosters Sohn **Martin Wölfel** | Edmund, Bastard Glosters
Frank van Aken | Goneril, Tochter König Lears **Jeanne-Michèle Charbonnet** | Regan, Tochter König Lears **Caroline Whisnant** | Cordelia, Tochter König Lears
Britta Stallmeister | Narr **Graham Clark**

+++Die Oper Frankfurt und der Patronatsverein laden ein: *Oper extra zu Lear* am 21. September 2008, 11.00 Uhr, Holzfoyer.+++



ARIBERT REIMANN'S *LEAR* OFFENBART IN EINER AVANCIERTEN, ÄUSSERST DRAMATISCHEN UND BOHRENDEN MUSIKALISCHEN SPRACHE EINE VOLLENDTS AUS DEN FUGEN GERATENE WELT. ES KÖNNTE DURCHAUSS UNSERE EIGENE, GEGENWÄRTIGE WELT MIT IHREN BESESSENEN KÄMPFEN UM GLOBALE POLITISCHE UND ÖKONOMISCHE MACHT SEIN.

SEBASTIAN WEIGLE

PERSONALITIES



Im Nachrichtenmagazin Spiegel ist von »Star-Dirigent Weigle« die Rede, seit er selbst im rauen Bayreuth-Klima »berlinerisch gelassen« als musikalischer Leiter von Katharina Wagners *Meistersinger*-Inszenierung (2007) auftrat. »Exakte Stabschläge, präzise Gesten, kein publikumswirksames Geruder, sondern: gelassene Genauigkeit: **SEBASTIAN WEIGLE** hat viel von seinem Mentor Daniel Barenboim gelernt. Kein Wunder, dass der gebürtige Berliner inzwischen

selbst zu den gefragtesten Dirigenten weltweit gehört.« Zwischen Weigle, seit 2004 Generalmusikdirektor am Gran Teatre del Liceu in Barcelona, und der Oper Frankfurt funkte es schon 2002. Sein Hausdebüt mit *Salome*: bravourös. Sechs Jahre später, nach seiner Rückkehr für Neuinszenierungen von *Die Frau ohne Schatten* (»Dirigent des Jahres« in der Opernwelt-Umfrage 2003), *Pique Dame* und *Tiefland*, kann die Oper Frankfurt ihn als neuen Generalmusikdirektor begrüßen. Hier stehen diese Saison u. a. noch *Arabella*, *Fidelio* und *Die Zauberflöte* auf seinem Programm.



WOLFGANG KOCH wurde 2008 anlässlich der Premiere von *Das Rheingold* an der Hamburgischen Staatsoper mit größten Ovationen und ausgezeichneten Kritiken geehrt. Im »Opernglas« war zu lesen: »Wolfgang Koch ließ den wohl schönstimmigsten und am vorbildlichsten gesungenen Alberich hören, der überhaupt vorstellbar ist. Jedes Wort war zu verstehen, jede noch so bösertige Textphrase wurde einmal mehr musikalisch abgerundet und mit Klasse serviert.«

In Hamburg brillierte er im Frühjahr zudem als Jochanaan (*Salome*). Das Repertoire des vielseitigen Baritons umfasst z. B. auch Papageno, Graf Almaviva, Nabucco, Kurwenal und Wotan sowie Partien aus seltener gespielten Opern wie Schrekers *Irrelohe* und d'Alberts *Tiefland*. Beim Klangbogen Festival in Wien war er in der Uraufführung von Gerhard Schedls letzter Oper *Jean et Julie* zu hören. Er arbeitete mit Dirigenten wie Claudio Abbado, Pierre Boulez, Kent Nagano, Stefan Soltesz, Franz Welser-Möst und Hans Zender an weltweit bedeutenden Bühnen. An der Oper Frankfurt stellte er sich 2006 mit großem Erfolg als Hans Sachs in *Die Meistersinger von Nürnberg* vor.

LEAR

Aribert Reimann *1936

Oper in zwei Teilen | Text von Claus H. Henneberg nach der Tragödie *True Chronicle History of the Life and Death of King Lear and His Three Daughters* (1605) von William Shakespeare in der Übersetzung als *König Lear* (1777) von Johann Joachim Eschenburg
Uraufführung am 9. Juli 1978, Nationaltheater, München

Premiere / Frankfurter Erstaufführung: Sonntag, 28. September 2008

Weitere Vorstellungen: 2., 5., 9., 12., 19., 25. Oktober 2008

In deutscher Sprache mit Übertiteln



PIERO

PIERO – ENDE DER NACHT

Jens Joneleit

ENTSCHEIDEND WAR FÜR *PIERO – ENDE DER NACHT* DAS INTEGRALE KONZEPT, DAS IM STETIGEN AUSTAUSCH ZWISCHEN DEM KOMPONISTEN JENS JONELEIT, DEM LIBRETTISTEN MICHAEL HERRSCHEL UND DEM RAUM- UND BÜHNENARCHITEKTEN GUNNAR HARTMANN GESTALT ANNAHM. *PIERO – ENDE DER NACHT* ENTWICKELTE SICH VON ZWEI AUSGANGSPUNKTEN HER, VON EINEM RÄUMLICHEN UND EINEM POETISCHEN.

IST GLEICHSAM IN DEN RAUM HINEINKOMPONIERT.

ZUM WERK

Bis ans Ende der Nacht klingen die inneren Monologe des Piero, des alten norditalienischen Reusenfischers in Alfred Anderschs 1960 erschienenem Roman *Die Rote*. Jens Joneleits Musiktheater greift aus diesem Werk, das wie die gesamte Prosa des Nachkriegsautors vom Grundmotiv der Flucht des Menschen als existenzieller Notwendigkeit ausgeht, die endlosen Wortketten des Fischers heraus, der gleichsam das Universum zwischen den Untiefen der grauen Aale über die Lagunen nebel und den Schneegebirgen bis in das Blau des Himmels ausmisst. Der Steg zwischen gegenüberliegenden Tribünen, auf dem der Alte agiert, gleicht einer in die Horizontale versetzten Verbindung von Oben und Unten. Dieser Spur folgt Joneleits Musik. Neben der realen Gestalt des Piero ist sie der eigentliche Hauptdarsteller. In ihr kulminieren simultan sämtliche Ausdrucksebenen des Gesamtgefüges. »Klänge von unten, Klänge von hinten, dem Publikum in den Nacken tönend. Die Musik stellt der Realität des Raumes seine Paradoxien entgegen, seine Widersprüche.«

Verzichtet wird auf einen wie auch immer illusionistisch gefärbten Bühnenraum. Gunnar Hartmanns Gerüstsystem dient einzig dieser angestrebten Simultaneität, ist deren sichtbar gewordener Ausdruck. Auch Katharina Thomas Inszenierungsintention spürt dieser Chance zu einer völlig veränderten Wahrnehmung von Zeit und Raum nach. Die Regisseurin formuliert: »Hochkomplexe musikalische Zusammenhänge stehen größtmöglicher inhaltlicher Einfachheit gegenüber, werfen ein neues Licht auf ganz alltägliche Beobachtungen. Aus dieser

Alltäglichkeit gelangt Piero Schritt für Schritt und Stufe für Stufe zu der alltäglichsten und zwangsläufigsten menschlichen Erfahrung – dem eigenen Tod. Er lässt uns teilhaben an diesem transzendenten Erlebnis – denn jeder von uns ist Piero.«

Jens Joneleit sieht *Piero* als Versuch zur »Erschließung erweiterter Wahrnehmung: inhaltlich, klanglich wie auch räumlich«. Keine Handlung in einem narrativen Kontext gibt das von Michael Herrschel dafür geschaffene Libretto.

Die Textfragmente Anderschs treten in ungekürzter Fassung hervor. Nichts, so der Komponist, bleibt davon ausgespart. Aber auch die von Andersch als Gegensatz zum Handlungsstrang bewusst angestrebten Leerstellen – die rhapsodischen Fantasien oder besser: inneren Monologe des alten Reusenfischers – werden nicht retouchiert, gar zu Ende erzählt. Joneleit: »Der Eingriff des Librettisten ist lediglich die Verteilung der einzelnen Satzketten auf die Sänger, den Sprecher und die Choristen.« Zu den Gedanken Pieros gesellen sich Originaltexte von Michael Herrschel in Italienisch. Der Inhalt dieser Texte wurde durch den Roman, aber auch die Gedanken des Pieros inspiriert. Sie kommentieren jedoch nicht, sondern entführen den Hörer in Räume anderer Klänge, anderer Diktion und anderer Wahrnehmung. Eine Art Mittel für das Publikum, Distanz vom Gesamtgeschehen zu ermöglichen, nicht um »abzuschalten«, sondern seine Gedanken individuell neu zu ordnen bzw. über das, was man schon gesehen und gehört hat – noch während des kontinuierlich fortlaufenden Stroms – zu reflektieren. Die

von Gunnar Hartmann geschaffene Gerüststruktur ist weder ein Bühnenraum noch der Versuch einer Nachempfindung eines bestimmten, benennbaren Gegenstands, sondern es ist und bleibt ein Gerüst, rein ein Vehikel dafür, die Simultaneität der verschiedenen Ausdrucksebenen des Zustands, des Gesamtgefüges zuzulassen: Klänge von unten, Klänge von hinten, dem Publikum in den Nacken spielend, Distanzen (Nähe/Ferne) nicht nur als bloße philosophische Größenordnungen zu suggerieren, sondern sämtliche existierende Ebenen real erlebbar werden zu lassen.

Neben der realen Gestalt des Piero ist der eigentliche Hauptdarsteller die Musik. In ihr kommen sämtliche Ebenen zusammen. Was nah erscheint, ist fern, Fernes ist nah. Die Musik stellt der Realität des Raumes seine Paradoxien entgegen, seine Widersprüche. In der Musik kollidieren die verschiedenen Ausdrucksebenen, ohne dass dabei die eine Ebene von der anderen verschluckt wird. Die Musik bringt alles in Bewegung, baut Brücken, schafft aber auch Brüche. Mal navigieren die Klänge an der Grenze der Hörbarkeit, mal an der absoluten Schmerzgrenze des Hörens. Aber diese Musik forscht, nach allem Grenzgang, auch ihr Zentrum, nicht nur Quell und Stromende, sondern auch Jetzt-Zeit, Momentaufnahme, Kontinuum.

Eine schlüssige Beschreibung der Werkstruktur des »Hörstückes« findet sich im Programmheft der Münchener Biennale: *Piero – Ende der Nacht* wird von einem kurzen Instrumentalsatz eröffnet. Zwischen die ersten fünf Szenen stellte Jens Joneleit vier Interludien, instrumentale Zwischenspiele, Orte des Nachsinnens, aber auch der schweifenden Gedanken und Klänge und, so im vierten und letzten, der zuge-spitzten Klangkonflikte. Danach schließen die restlichen drei Gesangsszenen unmittelbar aneinander an, das dramatische Tempo (nicht nur das äußere der Musik) hat sich beschleunigt und die Zonen der Refle-

xion gleichsam aufgesogen. Nur in der sechsten Szene findet sich, kurz, allein über die Lautsprecher eingespielt, ein »passaggio«, ein innerer Übergang, wie er bereits in die zweite Szene eingefügt war.

Piero ist kein Schauspiel, auch keine Literaturoper, sondern – so der Untertitel – ein »Hörstück für ein Theater der wandernden Gedanken und Klänge«. Das Stück setzt auf hörende Konzentration. Wollte man *Piero* in eine bestimmte Musiktheater-Tradition stellen, dann am ehesten in die, die von Luigi Nono ausging, als er in einer Welt der überbordenden optischen Reize und der Allgegenwart funktionaler Musik das Ohr als das eigentlich kritische Organ des Menschen charakterisierte. Er nannte sein szenisch-musikalisches Hauptwerk, *Prometeo*, eine »Tragödie des Hörens«. In der Gemeinschaftsarbeit von Jens Joneleit, Michael Herrschel und Gunnar Hartmann ist alles auf das Hören hin fokussiert. Luigi Nonos Stadt war Venedig. *Piero – Ende der Nacht* enthält einige widmende Andeutungen und Anspielungen auf das Gemeinwesen, in dem auch Andersch lebte und in dem er seinen Roman hauptsächlich ansiedelte. In Venedig wurden wesentliche Kapitel der Operngeschichte seit ihren Anfängen geschrieben. Der Wechsel von Szenen und Interludien in *Piero* erinnert auch an die frühe Opernpraxis, zwischen die gesungenen und gespielten Szenen so genannte »Intermedien« zu stellen. Luigi Nono selbst ist das ruhige, sparsam gesetzte und auf das Wesentliche reduzierte dritte Interludium gewidmet. Dass auf Anderschs Nacht- und Tod-Stücke, die am Rande der venezianischen Lagune, am Rande der Tages- und Lebenszeiten spielen, italienische Texte antworten, ist auch als Hommage an die großartige Kulturstadt zu verstehen, die in ihrer Schönheit und Geschichtsmacht doch immer auch ein Wahrzeichen der gefährdeten Existenz war und in der deshalb das »Ende der Nacht«, die kurze Phase, ehe das Leben wieder beginnt, eine besondere Intensität gewinnt.

NORBERT ABELS

HANDLUNG

Das *Ende der Nacht* ist die Stunde der Ungewissheit, der Ahnung, Hoffnung und Furcht. Konturen sind noch nicht verfestigt. Formen, Gestalten, Gedanken können verschieden betrachtet und neu geprüft werden.

Wenn Sie das Bockenheimer Depot betreten, sehen Sie keine Szenerie, nur zwei gegenüberliegende Tribünen. Der Blick wird nicht auf einen Vorhang oder eine Rampe gelenkt; die »Oper« spielt unmittelbar in dem Raum, in dem Sie Platz nehmen. Hier, mitten unter Ihnen, formiert sich ein Solistenchor, aus dem sich später eine Protagonistin löst, ein lyrisches Ich, namenlos. Einen Namen trägt nur ihr fernes Gegenüber, Piero. Aber auch er ist eine »offene« Figur: zwei

Solisten, ein Sprecher und ein Sänger, zeigen Facetten seines Denkens, und seine Worte sind von denen des Chores nicht zu trennen.

Auch Zuschauerbereich und Bühne greifen ineinander, denn der gewohnte »Zwischenraum«, der Orchestergraben, befindet sich hier nicht vor, sondern unter Ihnen. Der Instrumentalklang baut sich aus der Tiefe auf: Kontrabässe, Tuba, Posaunen, Trompete mit Basstrompete, Klarinetten von der Kontrabass- bis zur schrillen kleinen Klarinette, Flöte mit Bassflöte, je eine Geige, Bratsche, Violoncello, Klavier und reiches Schlagwerk bilden das Ensemble.

MITWIRKENDE

Musikalische Leitung **Yuval Zorn** | Regie **Katharina Thoma** | Raumkonzept **Gunnar Hartmann** | Bühnenbild und Kostüme **Anemone Bold**
Dramaturgie **Norbert Abels** | Licht **Frank Keller** | Video **Peer Engelbracht**

Piero (singende Stimme) **Johannes M. Kösters** | Piero (sprechende Stimme) **Michael Autenrieth** | Mezzosopran **Niina Keitel** | Ensemble **Modern Projektchor der Münchener Biennale** (Einstudierung: Andreas Puhani) | **Experimentalstudio des SWR**

+++Die Oper Frankfurt und der Patronatsverein laden ein: *Oper extra zu Piero* am 28. September 2008, 11.00 Uhr, Bockenheimer Depot.+++

PERSONALITIES



JENS JONELEIT Konzeptstark, eruptiv und eigenwillig – das sind hervorstechende Eigenschaften einer Musik, mit der sich der Komponist Jens Joneleit auf beiden Seiten des Atlantiks einen Namen gemacht hat. Unabhängig von ästhetischen Schulen spielt Joneleit mit Raum, Klangfarbe und -geflecht auf höchst erfinderische Weise. Sein Arbeitsfeld ist vielseitig: Neben Orchester-, Kammermusik- und Vokalwerken entstehen Kompositionen für Musiktheater, Filme

oder Hörspiele. Je nach Besetzung und Interpreten versteht er es, jedem Auftragswerk eine individuelle Grundidee und Sprachform zu geben. Geboren 1968 in Offenbach, übersiedelte Jens Joneleit nach Abitur und Zivildienst in die USA, um Malerei und parallel Komposition zu studieren. 1997 schloss er mit dem Master of Fine Arts ab. Nach vierzehn transatlantischen Jahren kehrte er 2004 wieder nach Deutschland zurück. Auf die Einspielung einer ersten – viel beachteten – Portrait-CD durch das ensemble gelber klang (2002) folgten Auftragskompositionen für Orchester und Ensembles, darunter das 2004 vom RSO Frankfurt uraufgeführte Stück *Gestalt im Fluss*. 2005 eröffnete die Uraufführung *Le tout, le rien* die Dresdner Tage der zeitgenössischen Musik. Bei der Verleihung des Förderpreises der Ernst von Siemens Musikstiftung 2006 an Joneleit im Wiener Musikverein hob die Berliner Staatskapelle unter der Leitung von Daniel Barenboim sein neues Werk *Elan* mit großem Erfolg aus der Taufe. Sein erstes Musiktheaterwerk *Der Brand* (nach Texten von Andreas Gryphius, Libretto: Michael Herrschel) vertraute der Komponist dem Ensemble Modern an. Es wurde 2007 beim ECLAT-Festival in Stuttgart uraufgeführt. Im Oktober 2008 ist am Jeugdtheater Sonnevancan Enschede (Kooperation mit dem Nationaltheater Mannheim und dem Staatstheater Oldenburg) erstmals Joneleits Kinderoper *Schneewitte* zu erleben.



KATHARINA THOMA inszenierte an der Oper Frankfurt 2006/07 einen Doppelabend mit Holsts *Savitri* und Williams *On Wenlock Edge* im Holzfoyer. Regelmäßig war sie regieführend an *Oper unterwegs* beteiligt, wobei sie mit Deborah Einspieler und deren *Freischütz*-Bearbeitung *Der Schreifütz* 2007 auch einer Einladung nach Salzburg folgte. Im selben Jahr belegte sie den Zweiten Platz beim Europäischen Opernregie-Preis. Bereits 2005 wurde sie mit dem

Dritten Preis des Peter-Konwitschny-Regiewettbewerbs ausgezeichnet. Als Regieassistentin an der Oper Frankfurt (2004 – 2008) arbeitete sie mit Regisseuren wie Richard Jones, Keith Warner und Christof Loy. Katharina Thoma wurde 1975 in Landsberg am Lech geboren und studierte Klavier an der Musikhochschule Lübeck. 2002 wurde sie Regieassistentin am Staatstheater Kassel, wo sie 2003 mit *Le pauvre matelot* von Darius Milhaud ihr Regiedebüt vorlegte. 2004 folgten *Angélique* von Jacques Ibert sowie an der Oper Frankfurt in der Reihe der *Offenbachiaden* die Operette Nr. 66. Im September 2006 inszenierte sie für das Ensemble con tempo das Musiktheaterprojekt *Bombay Quartett* im Frankfurter Gallustheater. In der Spielzeit 2008/09 wird sie Samuel Barbers *Vanessa* in Malmö erarbeiten.



PIERO – ENDE DER NACHT

Jens Joneleit *1968

Hörstück für ein Theater der wandernden Gedanken und Klänge | Text von Michael Herrschel unter freier Verwendung von Passagen aus *Die Rote* von Alfred Andersch | Uraufführung am 30. April 2008, Muffathalle, München

Premiere: Montag, 29. September 2008 im Bockenheimer Depot
Weitere Vorstellungen: 1., 3., 5. Oktober 2008

Kompositions- und Librettoauftrag der Oper Frankfurt und der Landeshauptstadt München zur Münchner Biennale.
Koproduktion: Oper Frankfurt, Münchner Biennale und Experimentalstudio für akustische Kunst e.V., Freiburg



LUCIA DI LAMMERMOR

Illusion, Intrige und Wahn – Flucht aus der Männerwelt

NORMA

Größe in jedem Ausdruck – Jenseits der Belcanto-Klischees

LUCIA DI LAMMERMOOR

Gaetano Donizetti

 MEIN FLUG IN DIE WELT GLEICHT
 DEM EINER NACHTEULE, DABEI
 HABE ICH DIESE TRAUERIGE UND
 GLÜCKLICHE VORBEDEUTUNG
 MIR SELBST ZUERKANNT.

GAETANO DONIZETTI

ZUM WERK

Es bleibt ein Rätsel, warum keine einzige von Donizettis tragischen Opern in den letzten 50 Jahren in Frankfurt szenisch aufgeführt wurde, denn längst spricht man nicht mehr über die Eitelkeit der vokalen Virtuosität und stuft die Werke der Belcanto-Ära nicht mehr als Rahmen für die Selbstdarstellung von Primadonnen ein. Die Entdeckung und Anerkennung der einzigartigen Belcanto-Dramatik rückt in den Vordergrund. *Lucia di Lammermoor* bricht nun auch in Frankfurt das Eis.

Zu den gängigen Klischees über das Belcanto gehören auch die Anekdoten über die verdächtige Geschwindigkeit der Entstehung von Rossini-Opern. Dass Donizetti ihm darin nicht nachstand, er seine Arien jedoch nicht, wie sein Kollege, als Bausteine wiederverwendet hat, ist weniger bekannt. Er brauchte für die Fertigstellung der Partitur von *Lucia* 1835 gerade einmal sechs Wochen. Als Musikdirektor in Neapel hatte er mit theaterinternen Schwierigkeiten zu kämpfen, die eine schnelle Erstaufführung zunächst verhinderten. Desaströse Verhältnisse in den italienischen Theatern bestimmten damals den Arbeitsalltag, die leitende Gesellschaft von San Carlo stand mehrmals vor dem Bankrott.

Der Librettist Salvatore Cammarano, ein begabter Anfänger und später der Verfasser der Texte u. a. für Verdis *Luisa Miller* und *Il trovatore*, verdichtete die Handlung der Vorlage. Mit mutigen Strichen und oft allzu mutigen dramaturgischen Sprüngen machte er Walter Scotts Roman opernbühnentauglich.


Die Romanhandlung spielt um 1700 in Schottland während der Parteikämpfe der protestantischen und der katholischen Fraktion. Die Ashtons verdanken ihre Macht Wilhelm von Oranien, zu dessen Partei sie gehören, die Ravenswoods dagegen sind Anhänger der Katholiken.

Bei Walter Scott gelangen die Ashtons, wenn auch mit Hilfe einiger Intrigen, durch Verträge in den Besitz von Ravenswood. Edgar Ravenswoods Haltung schwankt zwischen traditionellem Stolz, Hass und verzeihender Liebe. Schuld und Unschuld im Roman sind also nicht eindeutig verteilt, wie in dem von Donizetti vertonten Libretto, in dem auch die politischen Verhältnisse nur insofern eine Rolle spielen, als sie Enricos Intrige zu begründen haben. Nur beiläufig und andeutungsweise erfahren wir etwas, das über die Liebeshandlung hinausgeht. Die Hintergründe bleiben vage, Einzelheiten interessieren nicht.

Was bleibt nun übrig? Die Gefühle der Agierenden, ihre Liebe, ihr Hass. Der italienische Kritiker Massimo Mila hat mit Recht das Schaffen Bellinis und Donizettis einmal eine unendliche Variation über das Thema »Romeo und Julia« genannt. Auch Lucia und Edgardo bilden ein schottisches Romeo-und-Julia-Paar, dessen Liebe und die Vision einer besseren Zeit an den familiären und politischen Verhältnissen scheitert.

Von Anfang an schwebt über den Figuren ein finsternes Schicksal. Wie in so vielen Libretti der italienischen Romantik lässt sich der tragische Ausgang durch unheimliche Vorgänge ahnen, die auch in Cammaranos Textbuch Eingang gefunden haben: In ihrer Cavatina im ersten Akt berichtet Lucia über eine Geistererscheinung, die das Brunnenwasser blutrot färbt und das unabwendbare Unheil ankündigt.

Die Protagonisten sind stark exaltiert. Bedingungs- und kompromisslos geben sie sich ihren Gefühlen und Leidenschaften hin. Mord, Wahnsinn und Selbstmord sind die Folgen der Intrige des eigenen Bruders, an denen die Titelheldin zerbricht.



Lucia, deren Reinheit dem herrschenden Frauenbild der italienischen romantischen Oper entspricht, lebt ganz in ihrer Liebe. Sie bleibt Edgardo sogar in dem Augenblick innerlich verbunden, als sie an seiner Treue zweifeln muss. Die Liebe ist für sie der einzige Wert, das einzige Ziel des Lebens. Unter dem enormen Druck einer rücksichtslosen Männergesellschaft, die intakte, authentische Gefühle nicht zulässt, flüchtet sie in eine eigene, verrückte Welt.

Ein bemerkenswerter Reichtum an Koloraturen zeichnet die Partie der Lucia aus, die nicht allein auf die vokalen Fähigkeiten der ersten Darstellerin der Partie, Fanny Tacchinardi-Persiani, abgestimmt ist. Die vorgeschriebenen Verzierungen vermitteln Lucias Zartheit und Zerbrechlichkeit und fungieren nicht als musikalische Ornamentik, sondern als dramatische Bedeutungsträger. Im Gegensatz zu Rossinis oft kulinarischem Koloraturreichtum war dies Ergebnis der Reform der Solomelodik in Bellinis und Donizettis Werken.

Nicht selten reicht eine zentrale Szene dazu aus, um eine Oper berühmt zu machen. So verdankt Donizettis *Lucia* einen Teil ihres Ruhms der Wahnsinnszene der Lucia im dritten Akt: Die musikdramatische Darstellung des Wahnsinns ist durchgängiges Motiv der italienischen und französischen Oper des 19. Jahrhunderts. Es gibt genug Heldinnen in der Opernliteratur, deren Realitätsverlust (oder Realitätsfindung anderer Art) vorübergeht und nach der Darstellung einer verrückten Welt das Happy End vorbereitet. Der Wahnsinn von Giovanni Paisiellos Nina endet in dem Augenblick, in dem ihr Geliebter zurück-

kehrt. In Bellinis *La Sonnambula* wird die Titelheldin Amina zu Unrecht angeklagt, geistig umnachtet wandert sie herum, bis sie schließlich rehabilitiert wird und endlich ihren Seelenfrieden und ihr Hochzeitsglück findet. Die wahnsinnig gewordene Protagonistin in Bellinis *I Puritani*, Elvira, findet ihre reale Welt erst an Arturos Seite, als er begnadigt wird.

In Donizettis Opern sind die Wahnsinnszenen radikal, sie sind keine kurzen Ausflüge in eine »andere« Welt. Lucias Umnachtung endet mit ihrem Tod. Ihre Stationen bis zu dieser entscheidenden Szene sind präzise konzipiert: Ihre Cavatina zeigt ihre Zerbrechlichkeit und verträumte Reinheit, die in den folgenden Duetten und Ensembles Schritt für Schritt zerbrochen wird. Lucia schafft sich daraufhin ihre eigene Welt, die mit der verstockten und menschenverachtenden Realität nichts mehr zu tun hat und für sie die einzige Zuflucht bedeutet. Kurz vor ihrem endgültigen körperlichen Zusammenbruch ist sie zu Hause in ihren Illusionen, ihren sprunghaft freien Gedanken, begleitet vom körperlos-faszinierenden Klang der Glasharmonika.

Lucia ist keine einfache Belcanto-Protagonistin. Sie ist eine reine Inkarnation des Frauenideals der italienischen romantischen Oper. Ihre Partie vereint die Schönheit des Gesangs mit fesselndem Ausdruck. Durch sie wird die ganze Epoche in einer beispielhaften Form fassbar und öffnet den Weg zu weiteren Frankfurter Belcanto-Entdeckungen.

ZSOLT HORPÁCSY

NORMA (konzertant)

Vincenzo Bellini

WENN MAN ETWAS NEUES BRINGEN, WENN MAN DEN BELCANTO BESSER UND VERNÜNFTIGER AUSDRÜCKEN WILL, DARF MAN AUF KEINE SÄNGERIN RÜCKSICHT NEHMEN. FRAUENLAUNE WIRD MICH NIEMALS IRRE MACHEN.

VINCENZO BELLINI

GRÖSSE IN JEDEM AUSDRUCK – JENSEITS DER BELCANTO-KLISCHEES

ZUM WERK

Namen von großen Sängerinnen und prominenten Bewunderern verstärken noch den Mythos, der sich rund um Bellinis *Norma* gebildet hat. *Norma* behauptet sich und fordert heraus. Die Anmerkungen von Halévy, der all seine Werke für die Arie »Casta Diva« hergegeben hätte, von Schopenhauer, der sie als »Beispiel eines höchst vollkommenen Trauerspiels« bezeichnete, oder von Richard Wagner – sonst kein Freund der italienischen Oper – gelten keineswegs als rein anekdotische Überlieferungen.

Da Bellini davon überzeugt war, dass er mit *Norma* etwas Außergewöhnliches geschaffen hatte, wirkte die Ablehnung des Premierenpublikums auf ihn wie ein Schock. Doch davon konnte er sich nach den ersten, plötzlich höchst erfolgreichen Mailänder Vorstellungen gründlich erholen. Seitdem bedeutet jede *Norma*-Aufführung eine neue Herausforderung: Die Partitur verlangt zwingend eine hochkarätige Besetzung der vier Hauptpartien.

Was macht den dauerhaften Erfolg dieser Oper aus? Es sind keineswegs die Qualitäten des Schauerdramas *Norma ou l'infanticide* von Alexandre Soumet, das zu den schwächsten literarischen Vorlagen in der Opernliteratur zählt. In holprigen Alexandrinern geschrieben, hinterließ das Stück, dessen Uraufführung einige Monate vor der Premiere der Vertonung stattfand, keine Spuren. Mit sicherem Theaterinstinkt und Invention konnten der damals knapp dreißigjährige Komponist und sein erfahrener und erfolgreicher Textbuchautor Felice Romani die Handlungselemente zu einem klar akzentuierten, spannenden Bühnengeschehen gestalten. Romanis Stärke lag weniger im Erfinden neuer Stoffe als in der operngerechten Bearbeitung bereits vorhandener Sujets. Besonders geschätzt wurde er für seine Kunst, mit seinen Versen elegische Kantilenen zu stützen. Damit hatte Bellini in ihm den idealen künstlerischen Partner gefunden.

Bevor er sich mit dem Norma-Stoff auseinandersetzte, hatte man Bellinis Opern mangelnde dramatische Zusammenhänge vorgewor-

fen. Die vier Monate – in der Belcanto-Ära eine verhältnismäßig lange Zeit für die kompletten Kompositionsarbeiten an einer Oper – nutzte er, um seine musikdramaturgischen Strukturen umzugestalten. Seine neue Opernform erreichte er durch die motivische Verbindung der einzelnen Szenen, und zum ersten Mal hatte er den Mut, die Grenzen zwischen Rezitativ und Arie und Arie und Ensemble aufzulösen, wenn es die Bühnensituation verlangt. Den griechischen Tragödien ähnlich, beteiligt sich der Chor an solistischen Nummern, wie in Normas Gebet »Casta Diva«, das keineswegs nur als virtuose Gesangsnummer konzipiert ist. Bellini verabschiedet sich dabei von den vokalen Selbstzweck-Ornamenten: Normas Melismen sind in die Melodie eingewoben, sind organische Bestandteile der Musik geworden. Bellini bricht die Konvention an den Stellen, wo es die Dramaturgie verlangt: So schließt der erste Akt nicht mit einem damals üblichen Chorfinale, sondern mit dem Terzett zwischen Norma, Adalgisa und Pollione. Jenseits von Operntradition und Koloraturzwang wird in diesem Finale die Darstellung des dramatischen Konflikts vorrangig.

Der Mythos von *Norma* bleibt bestehen. Nicht nur die Titelpartie, die wegen ihrer technischen Schwierigkeiten und Länge berüchtigt ist, verlangt Sänger-Elite: Darstellerinnen wie Maria Callas setzten mit ihren eindringlichen, kongenialen Interpretationen neue Maßstäbe und schufen das Gleichgewicht zwischen musikalischer Schönheit und dramatischer Akzentuierung. Ingeborg Bachmann machte ihre darstellerische Kraft in einer Hommage an sie fassbar. »Sie wird nie vergessen machen, dass es Ich und Du gibt, dass es Schmerz gibt, Freude, sie ist groß im Hass, in der Liebe, in der Zartheit, in der Brutalität, sie ist groß in jedem Ausdruck.« Ihre Worte beziehen sich nicht nur auf eine Interpretation der Titelfigur, sie bringen gleichzeitig Normas Wesen, den dramatischen Kern von Bellinis Oper, auf den Punkt.

LUCIA DI LAMMERMOOR

Gaetano Donizetti 1797–1848



Dramma tragico in zwei Teilen | Text von Salvatore Cammarano nach dem Roman *The Bride of Lammermoor* (1819) von Sir Walter Scott
Uraufführung am 26. September 1835, Teatro San Carlo, Neapel

Premiere: Sonntag, 26. Oktober 2008

Weitere Vorstellungen: 31. Oktober; 2., 5., 7., 9. (15.30 Uhr),
14., 16. November 2008; 8., 10., 16., 22., 29., 31. Mai 2009

In italienischer Sprache mit deutschen Übertiteln

MITWIRKENDE

Musikalische Leitung **Roland Böer** | Regie **Matthew Jocelyn** | Bühnenbild
Alain Lagarde | Kostüme **Eva-Mareike Uhlig** | Dramaturgie **Zsolt Horpácsy**
Licht **Olaf Winter** | Chor **Matthias Köhler**

Enrico Ashton **George Petean/Aris Argiris** | Lucia **Tatiana Lisnic/
Christine Schäfer** | Edgardo di Ravenswood **Joseph Calleja/
Matthew Polenzani/Alfred Kim** | Lord Arturo Bucklaw **Peter Marsh**
Raimondo Bidebent **Bálint Szabó** | Alisa **Katharina Magiera**

HANDLUNG

Enrico will seine Schwester Lucia mit dem mächtigen Lord Arturo Bucklaw verheiraten, um seine wirtschaftliche Existenz zu retten. Lucia hat dagegen Edgardo Ravenswood ewige Treue geschworen, dem Todfeind Enricos, der alte Rechte auf dessen Besitz geltend macht. Mit einem gefälschten Brief, der Edgardo der Untreue bezichtigt und in dem er Lucia verantwortlich macht für den Untergang der Familie, gelingt es Enrico, Lucia zur Heirat mit Lord Bucklaw zu bewegen. Edgardo erscheint auf der Hochzeit und verflucht Lucia. Sie tötet ihren Mann. Edgardo fordert Enrico zum Duell. Lucia verfällt dem Wahnsinn und stirbt. Edgardo ersticht sich, als er die Totenglocke hört.

NORMA (konzertant)

Vincenzo Bellini 1801–1835



Melodramma in zwei Akten | Text von Felice Romani nach der gleichnamigen Tragödie (1831) von Alexandre Soumet
Uraufführung am 26. Dezember 1831, Teatro alla Scala, Mailand

Konzertante Aufführungen:

Dienstag, 28. und Donnerstag, 30. Oktober 2008
in der Alten Oper, jeweils 19.00 Uhr

In italienischer Sprache

Koproduktion mit der Alten Oper Frankfurt

MITWIRKENDE

Musikalische Leitung **Pier Giorgio Morandi** | Chor **Matthias Köhler**

Pollione **Stuart Neill** | Oroveso **Bálint Szabó** | Norma **Silvana Dussmann**
Adalgisa **Stella Grigorian** | Clotilde **Paula Murrihy** | Flavio **Hans-Jürgen Lazar**

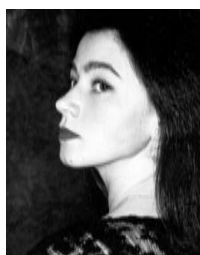
HANDLUNG

Gallien, ca. 50 Jahre v. Chr., zur Zeit der römischen Besetzung. Die Druidenpriesterin Norma zögert, den Galliern das Zeichen zum Kampf gegen die Römer zu geben, denn sie ist, entgegen ihrer Keuschheitspflicht, die heimliche Geliebte des römischen Prokonsuls Pollione und Mutter seiner beiden Kinder. Als sie aber entdeckt, dass Pollione sich Adalgisa, ebenfalls einer Priesterin, zugewandt hat, gibt sie das Signal zum Angriff. An dem gefangen genommenen, treu zu Adalgisa stehenden Pollione vollzieht sie ihre Rache indessen nicht. Statt Adalgisa sühnt sie selbst den Bruch des Keuschheitsgebots auf dem Scheiterhaufen. Von Normas Liebe überwältigt, folgt ihr Pollione in den Tod.

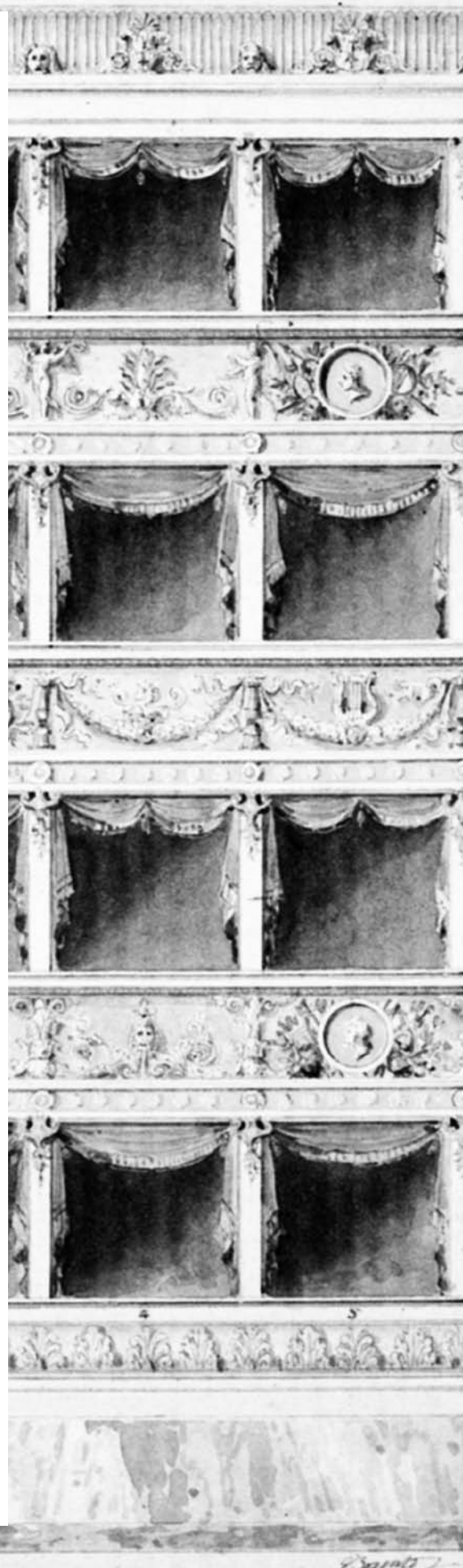
+++Die Oper Frankfurt und der Patronatsverein laden ein: *Oper extra zu Lucia di Lammermoor* am 19. Oktober 2008, 11.00 Uhr, Holzfoyer.+++



JOSEPH CALLEJA gehört inzwischen zu den gefragtesten Tenören der internationalen Opernszene. Er sang Faust an der Deutschen Oper Berlin, Macduff in London und Seattle, Arturo (*I Puritani*) an der Wiener Staatsoper und Alfredo (*La Traviata*) in Los Angeles. Als Roméo in Gounods *Roméo et Juliette* debütierte er mit sensationellem Erfolg an der Oper Frankfurt. Ähnlich wie ihr Ehemann Joseph Calleja hatte die junge Sopranistin **TATIANA LISNIC** spannende Jahre hinter sich, bis sie das Publikum der wichtigsten Opernhäuser gewinnen konnte. Sie stammt aus Moldawien und studierte zunächst an der Musikschule in Kischinau, später am Konservatorium in Klausenburg. Drei Jahre (2000–2003) gehörte sie zum Ensemble der Wiener Staatsoper, wo sie seit 2003 regelmäßig als Adina in *L'elisir d'amore*, Susanna in *Le nozze di Figaro* (unter Riccardo Muti), Lauretta in *Gianni Schicchi* und Nanetta in *Falstaff* gefeiert wird. Bereits in ihrer »Wiener Zeit« erhielt sie Einladungen von den renommiertesten Opernhäusern: Susanna an der Mailänder Scala und am Ravenna Festival (überall mit Riccardo Muti am Pult), Adina (*Don Pasquale*) in Florenz, an der Deutschen Oper Berlin und am Royal Opera House Covent Garden, Mimi (unter der Leitung von Antonio Pappano) markieren die wichtigsten Stationen der letzten Jahre. Tatiana Lisnic und Joseph Calleja wurden an der Oper Frankfurt als Protagonisten (Mimi und Rodolfo) der Wiederaufnahme von *La Bohème* und bei ihrem gemeinsamen Liederabend gefeiert.



SILVANA DUSSMANN gilt als eine der vielseitigsten Sopranistinnen und wird von führenden Opernhäusern engagiert. Große Erfolge feierte sie als Chrysothemis in München, Hamburg, Edinburgh, São Paulo und Essen sowie als Kaiserin (*Die Frau ohne Schatten*) an der Oper Frankfurt (2003) und am Brüsseler Théâtre Royal de la Monnaie (2005) und auch als Marietta in Korngolds *Die tote Stadt* unter Christian Thielemann an der Deutschen Oper Berlin (2004). In der Saison 2005/06 gab sie ihr viel beachtetes Rollendebüt als Amelia (*Un ballo in maschera*) sowie als Vitellia (*La clemenza di Tito*) an der Oper Frankfurt. An der Wiener Staatsoper debütierte sie als 5. Magd in Richard Strauss' *Elektra* und sang dort u.a. auch Elisabetta (*Roberto Devereux*), Rosalinde, Musetta und Chrysothemis. Sie wurde in Wien geboren und studierte in ihrer Heimatstadt bei Kammersängerin Rita Streich und Prof. Gerhard Kahry. Die Sopranistin war Preisträgerin zahlreicher internationaler Wettbewerbe. Bereits 1987 debütierte sie als Lisa in Franz Lehárs *Das Land des Lächelns* an der Seite von Nicolai Gedda an der Wiener Volksoper. Nach dem Engagement am Tiroler Landestheater, wo sie Hauptpartien in Oper und Operette sang, darunter Ilia, Konstanze, Pamina, Micaëla, Laura und Rosalinde, folgte 1992 ein Engagement an die Oper Graz. 1994 kehrte sie an die Wiener Volksoper zurück, wo sie in zahlreichen Neuproduktionen und Wiederaufnahmen zu hören war: Musetta, Donna Anna, Gräfin Almaviva, Marchesa del Poggio sowie in der Titelpartie von Bellinis *Norma*.



WENN MAN DIE
WIRKLICHKEIT
NACHBILDET, KANN
ETWAS RECHT
GUTES DABEI
HERAUSKOMMEN;
ABER WIRKLICH-
KEIT ERFINDEN
IST BESSER, WEIT
BESSER.

GIUSEPPE VERDI, 1876

EIN MASKENBALL UN BALLO IN MASCHERA

Giuseppe Verdi 1813 – 1901

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

Wiederaufnahme: Samstag, 30. August 2008

Weitere Vorstellungen: 5., 11., 19. September, 4. Oktober 2008;
13., 15. (18.00 Uhr), 21. Februar; 8., 15. (15.30 Uhr) März 2009

In italienischer Sprache mit deutschen Übertiteln

MITWIRKENDE

Musikalische Leitung **Julia Jones / Hartmut Keil** | Regie **Claus Guth**
Szenische Leitung der Wiederaufnahme **Alan Barnes**
Bühnenbild **Christoph Sehl** | Kostüme **Anna Sofie Tuma**
Dramaturgie **Hendrikje Mautner** | Licht **Olaf Winter** | Chor **Matthias Köhler**
Amelia **Elena Zelenskaja / Eva-Maria Westbroek**
Riccardo **Héctor Sandoval** | Renato **Boaz Daniel / Sungkon Kim**
Ulrica **Tanja Ariane Baumgartner / Meredith Arwady**
Oscar **Simona Šaturová / Brenda Rae** | Silvano **Sungkon Kim / N.N.**
Samuel **Matias Tosi / Magnus Baldvinsson / Simon Bailey**
Tom **Florian Plock** | Richter **Michael McCown**

ZUM WERK

Nach einer viel diskutierten Zwischenstation in Amsterdam, wo Claus Guths *Maskenball*-Inszenierung in einer adaptierten Fassung gezeigt wurde, kehrt die Produktion nun nach Frankfurt zurück – und wartet mit hochkarätigen Sängerinnen und Sängern auf, von denen einige erstmals an der Oper Frankfurt zu Gast sind. Elena Zelenskaja und Eva-Maria Westbroek alternieren als Amelia, von der Wiener Staatsoper kommt Boaz Daniel und debütiert als Renato, die slowakische Sopranistin Simona Šaturová (am Main zuletzt als Madame Cortese in *Il viaggio a Reims* zu erleben) stellt sich als Oscar vor – und die Stimmen von Meredith Arwady und Tanja Ariane Baumgartner, die hier Ulrica verkörpern, sollen in Frankfurt zukünftig noch häufiger zu hören sein.



TOSCA

Giacomo Puccini 1858 – 1924

Melodrama in drei Akten | Text von Giuseppe Giacosa und Luigi Illica nach dem Drama *La Tosca* (1887) von Victorien Sardou
Uraufführung am 14. Januar 1900, Teatro Costanzi, Rom

Wiederaufnahme: Sonntag, 31. August 2008

Weitere Vorstellungen: 3., 7. (18.00 Uhr), 13., 21. (15.30 Uhr), 27. September; 1. (18.00 Uhr), 3., 8., 10., 16. Januar 2009

In italienischer Sprache mit deutschen Übertiteln

MITWIRKENDE

Musikalische Leitung **Erik Nielsen / Julian Kovatchev** | Regie **Alfred Kirchner**
Szenische Leitung der Wiederaufnahme **Ute M. Engelhardt**
Bühnenbild **Karl Kneidl** | Kostüme **Margit Koppendorfer** | Dramaturgie
Vera Sturm / Jutta Georg | Licht **Olaf Winter** | Chor **Matthias Köhler**

Tosca **Barbara Haveman / Annalisa Raspagliosi** | Cavaradossi **Carlo Ventre**
Baron Scarpia **Peter Sidhom / Carlos Almaguer** | Cesare Angelotti **Florian Plock / Simon Bailey** | Mesner **Franz Mayer** | Spoletta **Michael McCown**
Sciarrone **Dietrich Volle / Sungkon Kim** | Ein Hirte **Solist der Aurelius Sängerknaben Calw**

ZUM WERK

In einer warmen Nacht, der Himmel ist mit Sternen übersät, ersticht Tosca den Chef der römischen Polizei. Eine Sängerin ist sie, diese Opernheldin. Rom im Jahre 1800, die schöne Tosca singt in Kirchen, Palästen, auf den Bühnen – und das sehr erfolgreich. Sie ist es gewohnt, von Männern begehrt zu werden; gleichwohl in der Welt der Männer, in der die dumpfe Gewalt eines restriktiven Systems herrscht und für die Frau und Künstlerin kein Platz ist.

Die Erfolgsproduktion von Alfred Kirchner erlebt am 31. August die 67. Vorstellung, die siebte Wiederaufnahme wird in dieser Spielzeit die letzte sein. Finire così – so zu enden gilt in diesem Fall also in doppeltem Sinne. Ein Grund mehr, die Niederländerin Barbara Haveman bei ihrem Debüt an der Oper Frankfurt in der Titelpartie zu erleben. An ihrer Seite treten »alte Bekannte« der Produktion auf: Carlo Ventre als Cavaradossi und Peter Sidhom in der Rolle des Scarpia.



DIE ZAUBERFLÖTE

Wolfgang Amadeus Mozart 1756 – 1791

Große Oper in zwei Aufzügen | Text von Emanuel Schikaneder
Uraufführung am 30. September 1791, Freihaustheater auf der Wieden, Wien

Wiederaufnahme: Donnerstag, 4. September 2008

Weitere Vorstellungen: 6., 10., 12., 14., 20. September; 11., 17. Oktober; 22. (18.00 Uhr) November; 5., 15., 22., 25. Dezember 2008

MITWIRKENDE

Musikalische Leitung **Erik Nielsen / Sebastian Weigle / Yuval Zorn** | Regie
Alfred Kirchner | Szenische Leitung der Wiederaufnahme **Orest Tichonov**
Bühnenbild und Kostüme **Michael Sowa / Vincent Callara** | Dramaturgie
Vera Sturm | Licht **Olaf Winter** | Chor **Matthias Köhler**

Sarastro **Alfred Reiter / Magnus Baldvinsson** | Tamino **Jussi Myllys / Daniel Behle** | Sprecher **Franz Mayer / Dietrich Volle** | Königin der Nacht **Victoria Joyce / Julia Novikova** | Pamina **Brenda Rae / Juanita Lascarro / Britta Stallmeister** | 1. Dame **Sonja Mühleck** | 2. Dame **Jenny Carlstedt / Paula Murrhly** | 3. Dame **Katharina Magiera** | Papageno **Michael Nagy / Florian Plock / Johannes Martin Kränzle** | Papagena **Christiane Karg / Nina Bernsteiner** | Monostatos **Peter Marsh** | Drei Knaben **Solisten der Aurelius Sängerknaben Calw / Solisten des Kinderchors Frankfurt**

ZUM WERK

Seit nunmehr zehn Jahren zeigt die Oper Frankfurt mit großem Erfolg *Die Zauberflöte* als Kindertraum in einer märchenhaften Ausstattung des bekannten Illustrators Michael Sowa. Extreme Gegensätze treiben als innerer Motor diese zwischen Singspiel, opera buffa, opera seria, Aufklärungstheater und Zauberoper changierende letzte Oper von Wolfgang Amadeus Mozart an. Leicht zugänglich und doch voller Rätsel, fasziniert sie seit über 200 Jahren immer wieder aufs Neue. Die Geschichte vom Kampf zwischen Gut und Böse, vom Erwachsenwerden und von der Entdeckung der reinen Liebe wird mit unterschiedlichsten musikalischen und theatralischen Stilmitteln erzählt. Alle Bewunderer der *Zauberflöte* können sich auf die – vorwiegend aus unserem Ensemble besetzte – Wiederaufnahme freuen, deren musikalische Leitung neben Erik Nielsen und Yuval Zorn auch unser neuer GMD Sebastian Weigle übernimmt.



FIDELIO

Ludwig van Beethoven 1770 – 1827

MEIN HERZ DIE QUELLE UND MEINE MUSIK DAS MITTEL.

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Oper in zwei Aufzügen | Text von Josef Sonnleithner, Stephan von Breuning und Georg Friedrich Treitschke | Uraufführung am 23. Mai 1814, Kärntnertheater, Wien

Wiederaufnahme: Freitag, 3. Oktober 2008

Weitere Vorstellungen: 10., 18., 24. Oktober 2008; 6., 13., 15., 20. November 2008

MITWIRKENDE

Musikalische Leitung **Sebastian Weigle / Guido Johannes Rumstadt** | Regie und Bühnenbild **Alex Harb** | Regiekonzeption **Christina Paulhofer**
Szenische Leitung der Wiederaufnahme **Alan Barnes** | Kostüme **Henrike Bromber** | Choreografische Mitarbeit **Thomas Ryser** | Dramaturgie **Norbert Abels**
Licht **Olaf Winter** | Chor **Matthias Köhler**

Don Fernando **Franz Mayer** | Don Pizarro **Terje Stensvold** | Florestan **Richard Cox** | Leonore **Gabriele Fontana** | Rocco **Gregory Frank / Alfred Reiter**
Marzelline **Anna Ryberg** | Jaquino **Peter Marsh**

ZUM WERK

1802, ein Vierteljahrhundert vor seinem Tod, verfasst Beethoven das Heiligenstädter Testament: »O ihr Menschen, die ihr mich für feindselig, störrisch oder misanthropisch haltet oder erklärt, wie unrecht tut ihr mir...«. Der Komponist mit dem »feurigen, lebhaften Temperamente« flieht jede Gesellschaft, denn er ist taub und vermag es nicht zu äußern. Er fühlt sich unverstanden, isoliert, gefangen in seinem eigenen Körper. Doch als Künstler kann und will er sich nicht aufgeben: »Ich aber habe den Ehrgeiz, Tausenden und Abertausenden von Menschen erregende Gedanken mitzuteilen, und dabei wird mein Herz die Quelle und meine Musik das Mittel sein.«

Zwischen 1804 und 1814 entsteht *Fidelio*, die einzige Oper, die Beethoven je vollenden wird. Immer wieder lässt er sich verunsichern, nimmt gravierende Änderungen an dem Werk vor. Drei Fassungen sind das Ergebnis. Der Komponist ringt um die Zusammenführung von Freiheitsbegriff und Glücksanspruch, fragt nach dem Verhältnis von konkreten Mauern und seelischen Barrikaden, der Möglichkeit einer Befreiung von Innen und der Macht der Liebe.

Fidelio hat viele Interpretationen angeregt und unzählige Zuhörer gefunden. Gerade in Frankfurt besitzt das Werk eine lange Aufführungstradition. Dank Louis Spohr (Komponist, begnadeter Dirigent und Violinvirtuose) wurde Beethoven in der Stadt am Main zum Rückgrat des klassischen Repertoires. Spohr hatte als Konzertmeister in Wien einige Uraufführungen unter der – mitunter recht wirren – Leitung des schwerhörigen Meisters miterlebt. Rasch erregte das Musiktheater in

Frankfurt überregional Aufmerksamkeit. Kein Geringerer als Hector Berlioz fand sich 1842 hier ein und schwärmte über den Besuch einer *Fidelio*-Aufführung: »Ich habe selten einen vollkommeneren musikalischen Genuss empfunden.« Spielstätte war das einstige Comoedienhaus, das 1790 den Status eines Nationaltheaters erhalten hatte. Hier kam der bürgerliche Autonomieanspruch im Bereich der Kunst zum Tragen.

Das Team um Christina Paulhofer, das sich anlässlich der jüngsten Frankfurter *Fidelio*-Inszenierung bildete, hat vor dem Hintergrund der wechselvollen Aufführungsgeschichte als Gefangenen-, Revolutions-, Rettungs- und Befreiungsoper einen eigenen Ansatz gefunden. »Es gibt wohl kein anderes Werk«, schreibt Christina Paulhofer im Programmheft, »in dem die Hoffnung auf Glück häufiger und unterschiedlicher artikuliert wird ... Beethoven – er kannte die Einsamkeit in ihrem tiefsten Grunde – misst hier die Grenze von Freiheit und Unfreiheit aus. Jeder trägt, so erfahren wir, sein Gefängnis mit sich herum.« Die Süddeutsche Zeitung urteilte anlässlich der Premiere: »Raum nicht als Dekoration, sondern als eine Installation, die den Blick auf eine radikale romantische Sehnsucht ansaugt, erzwingt, die ihrerseits, ganz im Sinne Beethovens, aufs Ganze einer phantastischen Hoffnung auf Glück geht. Dies Glück in seinen besungenen Augenblicken kann nicht tautologisch abgebildet werden, aber die Figuren beschwören es im desolaten gelben Raum ihrer Vereinsamung, Verinnerlichung.«



Beethoven, der die Sinfonie als sein eigentliches Element ansah, hörte vor seinem inneren Ohr stets das volle Orchester. Der Kontakt zu den hohen Singstimmen war ihm dagegen schon früh abhanden gekommen. Unsicher fragte er: »Lässt sich das singen?« – um seinen Sängern dann doch alles Mögliche und Unmögliche abzuverlangen.

Eine besondere Herausforderung ist die Interpretation der Titelpartie, Leonore/*Fidelio*. Hervorragende Leonoren haben in Frankfurt Tradition. Berühmte Gastsolistinnen gaben sich schon im 19. Jahrhundert die Ehre – wie beispielsweise 1835 Wilhelmine Schröder-Devrient oder 1850 Johanna Wagner, die Nichte Richard Wagners. 1959 gastierte Christel Goltz an den Städtischen Bühnen, um die Partie unter der musikalischen Leitung von Georg Solti zu singen. Die Sopranistin hatte *Fidelio* zwei Jahre zuvor gemeinsam mit Herbert von Karajan bei den Salzburger Festspielen gegeben und auch an der Wiener Staatsoper als Leonore Furore gemacht.

Nach Erika Sunnegårdh als Leonore der vergangenen Spielzeit kann sich das Publikum der Oper Frankfurt 2008/09 auf eine der gefragtesten und vielseitigsten lyrisch-dramatischen Sopranistinnen ihrer Generation freuen: Gabriele Fontana. Ihr umjubeltes Rollendebüt gab sie 2003 in Lyon: »Da stand eine Sängerin auf der Bühne, die mit höchster Sammlung und Intensität ihre auf- und abströmenden *Fidelio*-Erregungskurven in eine musikalische Emphase umbog, die staunen und glücklich machte. Wort, Ton, Klangabstufung erschienen wie aus einem Guss«, urteilte das »Opernglas«, und die Wiener »Presse«

notierte: »... sensationell Gabriele Fontana: Seit langem hat man keine Leonore gehört, die Rundung und Wärme des Timbres, lyrische Flexibilität und Durchschlagskraft der Höhen so ideal verbindet.«

Interesse dürften auch weitere Neubesetzungen wecken, darunter Terje Stensvold als Don Pizarro, der in Frankfurt bereits als Holländer, Dr. Schön und Barak auftrat, sowie Ensemblezuwachs Alfred Reiter, der mit Gregory Frank als Rocco alterniert. Die musikalische Leitung übernimmt in der Wiederaufnahme Sebastian Weigle: Der neue Generalmusikdirektor widmet sich in seiner ersten Saison an der Oper Frankfurt einer Reihe deutscher Werke, wobei er den Bogen vom klassischen Repertoire bis zur zeitgenössischen Musik spannt.

AGNES EGGERS

ANNE SOFIE VON OTTER
Mezzosopran

SIE SINGT, WAS IHR PASST

Mezzosopran **Anne Sofie von Otter** | Klavier **Bengt Forsberg** | Violoncello/Bass **Svante Henryson**

Musik von Lars-Erik Larsson, Wilhelm Peterson-Berger, Ture Rangström, Gabriel Fauré, Franz Schubert, Richard Strauss, Reynaldo Hahn, Joseph Canteloube und Svante Henryson sowie Songs von Ralph Benatzky, Kurt Weill, Ennio Morricone, Rodgers & Hart u. a.

Dienstag, 7. Oktober 2008, 20.00 Uhr im Opernhaus

ZUM ABEND

Als Steven Soderberghs Remake von *Solaris* in die Kinos kam, titulierte der Spiegel die Hauptdarstellerin Natascha McElhone als »Schönheitsidol des denkenden Mannes«: eine Frau, die mit ihrer Klugheit genauso wie mit ihrem Aussehen bezaubert. Anne Sofie von Otter tut das auf ihre Weise auch. Die schwedische Mezzosopranistin ist seit über zwanzig Jahren präsent auf Opernbühne und Konzertpodium und doch denkbar weit vom Starwesen entfernt, das um mancherlei Sänger zelebriert wird. Nach dem Studium in ihrer Heimatstadt Stockholm und an der Guildhall School of Music in London begann die hochgewachsene Schwedin ihre Laufbahn 1983 ganz klassisch als Ensemblemitglied des Theaters in Basel. Seither ist sie in fast jeder Epoche und Stilrichtung zu Hause und hat damit dem Begriff »Crossover« eine ganz neue Bedeutung verliehen.

Mit John Eliot Gardiner hat sie den Staub von der »historischen Aufführungspraxis« weggepusht und in aufregenden Mozart- und Händel-Einspielungen gezeigt, wie modern die »alten Instrumente« und Spielweisen tönen können; mit Lully und Monteverdi bewegte sie sich in die eine, mit dem *Rosenkavalier* und *Pelléas et Mélisande* in die andere Richtung – und ihr schlanker, beweglicher Mezzosopran schmiegt sich von Renaissance bis Moderne jeder Gattung an. Ihre Stimme klingt frisch und gesund wie eh und je, Frucht gewiss auch einer klugen Repertoirebeschränkung: denn sie hat immer nur solche Partien gesucht, die zur ihrer stimmlichen Dimension passen. Dazu gehört immerhin auch die Judith in *Herzog Blaubarts Burg*. Kürzlich hat sie (in einer Inszenierung von David McVicar) sogar die Carmen verkörpert und sich inzwischen auch eine Wagner-Figur erobert: Ihre Brangäne haben bislang die Opernliebhaber in Los Angeles und New York hören können.

Dass kühle Eleganz sich auch fürs »Musical Theater« bestens eignet, hat Anne Sofie von Otter mit Songs von Kurt Weill bewiesen – und dass ihr stilistischer Horizont da noch längst nicht aufhört, später mit

ihrem Album *For the Stars* gezeigt, das sie gemeinsam mit dem Rockmusiker Elvis Costello entworfen und eingespielt hat. Eine Rückkehr zu musikalischen Wurzeln der anderen Art war *Let the Music Speak*: In dieser zärtlichen Hommage an die Musik des schwedischen Popquartetts findet ABBA einen schillernden Nachhall.

Ein besonders bewegendes Dokument legte die Diplomantochter, deren Vater sich in den 1940er Jahren bemüht hatte, seiner Regierung verzweifelte Hinweise auf die Judenvernichtung zu übermitteln, mit der CD *Terezín/Theresienstadt* vor. Werke von Komponistinnen und Komponisten, die in dem Vorzeige-Ghetto inhaftiert und zum Teil dort ums Leben kamen, hat sie aus Archiven gerettet und zu neuem Leben verholfen, wobei nicht nur ihr Klavierpartner Bengt Forsberg, sondern auch der in Frankfurts Opern und Liederabenden vielfach präsente Christian Gerhaher Schützenhilfe geleistet haben.

In ihrem Programm für die Oper Frankfurt findet sich eine Fülle von Repertoire raritäten, die auch langjährigen Liederfreunden neue Entdeckungen bieten werden, vom hohen Norden bis in die Auvergne, von der Klassik bis zum Broadway. Schon ein flüchtiger Blick lässt mithin einen Liederabend erwarten, der auf ebenso kluge wie sinnliche Weise verführerisch sein wird.

MALTE KRASTING



Mit freundlicher Unterstützung der Mercedes-Benz Niederlassung Frankfurt/Offenbach



SPRUNGBRETT FÜR JUNGE TALENTE.

NACHWUCHSFÖRDERUNG DER OPER FRANKFURT

Zu Beginn der neuen Spielzeit 2008/09 wird das Ensemble der Oper Frankfurt durch sechs junge Sängerinnen und Sänger ergänzt: die Mitglieder des neu gegründeten Opernstudios unter der künstlerischen Gesamtleitung von Intendant Bernd Loebe und Generalmusikdirektor Sebastian Weigle.

Das Opernstudio ist eingerichtet worden für junge, talentierte Sängerinnen und Sänger, die ihr Gesangsstudium bereits abgeschlossen haben und nun auf dem Weg sind, die Bühnen der Welt zu erobern. Und da die Oper Frankfurt bekanntlich oft ein Sprungbrett für vielversprechende Karrieren ist, war die Installation des Opernstudios schon lange ein Wunsch von Intendant Bernd Loebe. Dass die Mitglieder allesamt das Zeug für die großen Bühnen haben, hat sich bei den Vorsingeterminen im Frühjahr gezeigt, bei denen sie sich auf einem durchweg sehr hohen Niveau präsentiert haben. Einige der jungen Talente waren bereits in der vergangenen Spielzeit zu erleben. Die junge Irin Paula Murríhy beispielsweise reiste an Ostern nach Frankfurt, um die Partie der 2. Dame in Mozarts *Die Zauberflöte* zu übernehmen. Gleich darauf folgte die Partie der Flora in Verdis *La Traviata* und die der Maddalena in Rossinis *Viaggio a Reims*. Und schließlich sang sie den Tebaldo in der Erfolgsproduktion von Verdis *Don Carlo* im Juni. Die Erarbeitung dieser Partie ermöglichte ihr auch ein sehr kurzfristiges Einspringen an Covent Garden, zu dem sie im Juni, zwischen ihren *Don Carlo* Vorstellungen in Frankfurt, nach London jettete! Wir sind gespannt auf die weiteren Aktivitäten und Möglichkeiten, die sich aus dem praktischen Alltag heraus an der Oper Frankfurt für die Mitglieder des Studios ergeben ...

Die Sängerinnen und Sänger unseres Opernstudios werden sich neben dem klassischen Rollenstudium, in dem ihre Partien erarbeitet werden, auch als sogenannte »Cover« auf größere Partien vorbereiten. Dies ist nichts anderes als die früher übliche »Zweitbesetzung«. Ein regelmäßiges »Coaching« ist Kern der regelmäßigen Arbeit und bietet den Raum, um an den individuellen Stärken und Schwächen der Mitglieder zu feilen. Austausch zwischen langjähriger Bühnenerfahrung und neugierigem Erfahrungsdurst der Mitglieder kann in »Meisterkursen« gestillt werden. Szenische Improvisationen und die Erarbeitung kleiner Szenen wird mit den am Hause arbeitenden Regisseuren ebenso stattfinden wie phonetische Übungen in deutscher, italienischer und französischer Sprache für eine gute Aussprache.

Für die ausländischen Mitglieder gibt es Deutschkurse. Und natürlich haben die Mitglieder des Studios die Möglichkeit, an allen Proben und Vorstellungen unseres Hauses teilzunehmen, mit den Dramaturgen ins Gespräch zu kommen und den Kolleginnen und Kollegen der verschiedenen Gewerke über die Schulter zu schauen.

In unseren Publikationen werden wir bei den Besetzungen Hinweise auf die Mitglieder des Opernstudios geben. So können Sie sehen und nachverfolgen, wie sich die jungen Sängerinnen und Sänger entwickeln.

Umgesetzt werden konnte das Opernstudio durch die Unterstützung der beiden Partner Stiftung Polytechnische Gesellschaft und Deutsche Bank Stiftung. Ebenso danken wir dem Patronatsverein der Städtischen Bühnen Frankfurt e. V. – Sektion Oper für die finanzielle Unterstützung und Hilfe bei der praktischen Umsetzung.

TIBOR STETTIN

MITGLIEDER DES OPERNSTUDIOS



NINA BERNSTEINER, Sopran, geboren 1982 in Graz, Österreich. Studium in Wien; mehrfache Preisträgerin internationaler Wettbewerbe, erste Engagements an Opernhäusern in Österreich und an der Oper Zürich.



PAULA MURRIHY, Mezzosopran, geboren 1978 in Kerry, Irland. Studium in Boston. Mehrfache Preisträgerin von Wettbewerben. Engagements in Boston, San Francisco, London und Frankfurt am Main.



SOPHIE ANGEBAULT, Sopran, geboren 1978 in Paris, Frankreich. Studium in London und Colmar; Konzerte in London, Nizza, Straßburg, Paris und Chicago.



YURIY TSIPLE, Bariton, geboren 1984 in der Ukraine. Studium in Bukarest. Mehrfacher Preisträger von Wettbewerben. Erste Engagements in Rumänien und der Türkei.



KATHARINA MAGIERA, Mezzosopran, 1979 in Rosenberg geboren. Studium in Mannheim und Frankfurt am Main; mehrere Stipendien, Engagements in Gießen, Wiesbaden, Straßburg, Frankfurt am Main.



DONG-JUN WANG, Bariton, geboren 1977 in Da Lian/China. Studium in China und später an der Royal Academy London; Preisträger internationaler Wettbewerbe. Engagements und Konzerte in England und China.

} Oper für Kinder

Endlich! Wir haben der Reihe *Werkstatt für Kinder* einen neuen Namen gegeben, denn wir wissen, dass wir schon seit einigen Jahren mehr bieten als »nur« eine Veranstaltung mit Werkstatt-Charakter. Im Holzfoyer erlebt ihr richtiges Musiktheater – eben **Oper für Kinder** – mit vielen Sängern, Puppen und Gästen. Deshalb verdient die Reihe einen

neuen Namen: Tusch und großer Applaus sind an dieser Stelle unbedingt angebracht! Willkommen also zu **Oper für Kinder**.

Die Veranstaltungen finden wie bisher im Holzfoyer und im Foyer im 3. Rang statt, wo sich Heike Kopp weiterhin um die Jüngerer von euch kümmert.

DIE HOCHZEIT DES FIGARO Wolfgang Amadeus Mozart



DIE HOCHZEIT DES FIGARO

Im Oktober geht's mit unserer *Oper für Kinder* »Die Hochzeit des Figaro« von Wolfgang Amadeus Mozart los.

Niemals hätte Barbarina, die Tochter des Gärtners, gedacht, dass es soweit kommen könnte. Dabei hat doch alles so harmlos angefangen – mit einem Kuss! Leider wurde sie, mit ihrem Cherubino knutschend, vom Grafen Almaviva auf frischer Tat ertappt. Nur eines kann da noch helfen: Die Gräfin muss bei ihrem Mann ein gutes Wort einlegen, bevor der Diener Cherubino seine Stelle verliert.

Graf Almaviva ist es gewohnt, dass ihm alle Untertanen widerspruchslos gehorchen. Ein bisschen eitel ist er auch, deshalb träumt er von einem heimlichen Abenteuer mit der Zofe Susanna, auf die er ein Auge geworfen hat. Und das, obwohl er mit einer jungen und schönen Frau, der Gräfin Rosina, verheiratet ist. Kaum zu glauben, doch um die Gräfin hat der Graf noch vor nicht allzu langer Zeit leidenschaftlich geworben. Sein Diener Figaro verhalf ihm einst zur Hochzeit mit seiner schönen Frau. Und nun möchte ausgerechnet Figaro selbst heiraten und hat sich, sehr zum Leidwesen des Grafen, die schöne Susanna als Braut ausgesucht.

Figaro muss rechnen. Mit einem Zollstock bewaffnet, vermisst er das Dienstbotenzimmer. Schließlich soll sein neues Ehebett in dem

kleinen Zimmerchen Platz finden. Er findet es praktisch, dass das Dienstbotenzimmer so nahe an den Räumen seiner Herrschaft liegt. Seine Braut Susanna sieht das anders. Schon längst hat sie gemerkt, dass der Graf jede Gelegenheit nutzt, um die bevorstehende Hochzeit immer wieder auf's Neue zu verschieben. Susanna hat ihren Herrn durchschaut und erklärt Figaro, was sie davon hält. Wenn der Graf seinen Diener Figaro auf Reisen schickt, kann er selbst rasch und ungesehen in ihr Zimmer schleichen. Figaro sieht vor Eifersucht rot und sinnt sofort auf Rache – »will der Herr Graf den Tanz mit mir wagen!«

Aber auch die Gräfin nimmt es mit der ehelichen Treue nicht ganz so ernst. Der junge Page Cherubino hat es ihr angetan. Er ist so jung, dass er noch nicht einmal eine tiefe Stimme hat, aber alt genug, dass ihn der Anblick jeder Frau erröten lässt. Wie ihr seht, passiert also allerhand! Wie sich das Netz aus den verschiedenen Plänen und Intrigen auflöst, erfahrt ihr in der *Oper für Kinder* »Die Hochzeit des Figaro« am 18., 21., 25. und 28. Oktober 2008.

Und übrigens: *Die Hochzeit des Figaro* ist die erste von vielen weiteren Opern, die alle in Sevilla spielen, so z.B. auch Rossinis *Der Barbier von Sevilla*, Beethovens *Fidelio* und natürlich Georges Bizets *Carmen*.

EURE DEBORAH

CHRISTIANE KARG
Sopran

FEINSTE NUANCEN ENTWICKELN



ZUR KÜNSTLERIN

Sei es bei den Salzburger Festspielen, an der Hamburgischen Staatsoper oder an der Komischen Oper in Berlin: Stets schlägt ihr eine Welle der Begeisterung und Sympathie entgegen. Erst kürzlich erhielt sie beim Schleswig-Holstein Musik Festival den Förderpreis für junge Sänger. Christiane Karg, die seit Beginn der Saison 2008/09 zum Ensemble der Oper Frankfurt zählt, verfügt nicht nur über eine außergewöhnliche stimmlich-darstellerische Begabung, sondern auch über eine ebenso selbstbewusste wie erfrischend unprätentiöse Ausstrahlungskraft.

Die Sängerin, 1980 in Feuchtwangen geboren, stammt aus einer alteingesessenen Konditoren-Familie. Der Vater, ein leidenschaftlicher Opernfan, nahm sie bereits im Alter von 11 Jahren mit nach Bayreuth: »Ich war hingerissen vom Gesamteindruck, von der Musik, den Kostümen, dem Licht, der Aktion auf der Bühne«, berichtet sie. Der Entschluss, »so etwas« später auch machen zu wollen, fiel bereits damals.

Diese Begeisterung für die Oper als Produkt eines großen Kollektivs hält bis heute an: »Für mich ist es wichtig, dass eine Geschichte glaubhaft und nachvollziehbar erzählt wird, deshalb muss man beim Singen auch schon mal ein Risiko eingehen, damit es zur größtmöglichen Intensität des Ausdrucks kommt«, erläutert sie. Ängstliches Bemühen um bloße technische Perfektion könne da schnell in Kälte umschlagen. Als

eines ihrer Idole in dieser Hinsicht nennt sie Maria Callas: »Ihr ging es stets um die rückhaltlose Hingabe bei der Gestaltung eines Charakters.« Den Liedgesang, dem sie sich besonders verpflichtet fühlt, betrachtet Christiane Karg dabei als hervorragende Schulung, feinste Nuancen zu entwickeln.

Die Art und Weise, wie die Sopranistin über ihre Arbeit spricht, macht deutlich, dass sie sehr genau weiß, was sie tut und was sie will. Klare Vorstellungen erwartet sie aber auch vom Regisseur: »Er sollte Facetten und Eigenschaften in mir entdecken, über die ich mir selbst gar nicht bewusst bin«, dann werde die Arbeit richtig spannend. Bei Dirigenten bevorzugt sie jene mit weichen Dirigierbewegungen – »weil sich diese sofort in meiner eigenen Stimme widerspiegeln.«

In Frankfurt freut sie sich schon sehr auf Susanna in Mozarts *Figaro*. Vor allem die Rezitative liegen ihr am Herzen. »Natürlich müssen die Arien ihre ganze blühende Schönheit entfalten, aber in den Rezitativen kann man sehr viel Persönlichkeit, Witz und emotionale Wendigkeit zeigen, deshalb müssen die besonders gearbeitet werden.« Die kommende Zeit am Main will sie voll und ganz ausschöpfen: »Ich empfinde dieses Engagement als Auszeichnung.«

ANDREAS SKIPIS



CHRISTIANE KARG singt 2008/09 als neues Ensemblemitglied der Oper Frankfurt u. a. Papagena in *Die Zauberflöte*, Flora in *The Turn of the Screw*, Livia in Glanerts *Caligula*, Musetta in *La Bohème* und Susanna in Mozarts *Figaro*. Abgesehen von ihrer Auszeichnung beim Schleswig-Holstein-Musikfestival 2008 erhielt sie dieses Jahr einen Sonderpreis beim Internationalen Gesangswettbewerb Francisco Viñas in Barcelona und wurde Preisträgerin beim internationalen Gesangswettbewerb Neue Stimmen 2007 in Gütersloh. Als Mitglied des Internationalen Opernstudios der Hamburgischen Staatsoper sang sie 2007/08 u. a. Papagena, Fraarte in Händels *Radamisto* sowie die Titelpartie von Cavallis *La Calisto*. Zudem gastierte sie an der Komischen Oper Berlin als Musetta in Homokis Neuinszenierung von *La Bohème*. Bei den Salzburger Festspielen 2006 bestach die u. a. am Mozarteum ausgebildete Sopranistin als Melia (*Apollo und Hyazinth*) und Weltgeist (*Schuldigkeit des Ersten Gebots*).

HAPPY NEW EARS

Dienstag, 23. September 2008, 20.30 Uhr, Oper Frankfurt

KARLHEINZ STOCKHAUSEN (1928–2007)

Mantra

Gast **Alfons Kontarsky**

Solisten **Hermann Kretzschmar** Klavier **Ueli Wiget**

Vor anderthalb Jahren starb Karlheinz Stockhausen. Am 22. August 2008 wäre er, der die musikalische Avantgarde des 20. Jahrhunderts geprägt hat wie kaum ein Zweiter, 80 Jahre alt geworden – äußere Anregung für einen Abend in der Reihe »Happy New Ears«, der sich einem zentralen Werk Stockhausens widmet. Zu diesem Anlass werden Hermann Kretzschmar und Ueli Wiget, die Pianisten des Ensemble Modern, das Stück *Mantra* präsentieren.

Mantra stand am Anfang einer grundsätzlichen künstlerischen Neuorientierung des Komponisten zu Beginn der 1970er Jahre. Für die neue Gattung der »Formelkomposition« ist es das vielleicht unmittelbarste Beispiel: Eine »in allen Parametern fixierte Melodie-Miniatur« ist der Ausgangspunkt des Stückes für zwei ringmodulierte Klaviere und andere Instrumente. Und wie das Mantra in der indischen Tradition dazu dient, durch Wiederholung das Bewusstsein zu erweitern, spielen auch in diesem Werk kontrollierte Repetitionen eine entscheidende Rolle; dem Prinzip des Serialismus folgend, wird in der gesamten Komposition kein Ton weggenommen oder hinzugefügt, sondern das verfügbare Material streng nach dem zugrunde liegenden Prinzip durchgeführt. Darüber hinaus verbindet Stockhausen europäische Klangerscheinungen (Klaviere und kleines Becken) mit asiatischem Instrumentarium (kleine Holztrommeln) und lässt sie mit Hilfe elektronischer Steuerung miteinander verschmelzen. Karlheinz Stockhausen, der von asiatischen Religionen tief beeinflusst war, sagte zu dem Werk: »Natürlich ist die einheitliche Konstruktion von *Mantra* eine musikalische Miniatur der einheitlichen Makrostruktur des Kosmos und sie ist ebenso eine Vergrößerung ins akustische Zeitfeld der einheitlichen Mikro-Struktur der harmonischen Schwingungen im Ton selber.«

KAMMERMUSIK IM FOYER

FOYER I

Sonntag, 7. September 2008, 11.00 Uhr, Holzfoyer

KAMMERKONZERT ZUR WIEDERAUFNAHME VON *FIDELIO*

Ludwig van Beethoven: Septett Es-Dur op. 20

Louis Spohr: Nonett op. 31

Flöte **Sarah Louvion** Oboe **Nick Deutsch** Klarinette **Jens Bischof**
Fagott **Heiko Dechert** Horn **Sibylle Mahni-Haas, Sebastian Weigle**
Violine **Ingo de Haas, Sebastian Deutscher** Viola **Thomas Rössel**
Violoncello **Daniel Robert Graf** Kontrabass **Bruno Suys** u. a.

FOYER II

Sonntag, 5. Oktober 2008, 11.00 Uhr, Holzfoyer

KAMMERKONZERT ZUR PREMIERE VON *LEAR*

Kammermusik für verschiedene Besetzungen

von Aribert Reimann und Robert Schumann

Robert Schumann: *Soiréestücke* (Erstfassung der *Fantasiestücke*)
op. 73 für Klarinette und Klavier

Aribert Reimann: Solo für Viola

Aribert Reimann: *März* für Bassflöte und Sprecher

Aribert Reimann: *Arietta* für Bassettklarinetten

Robert Schumann: *Märchenerzählungen* für Klarinette, Viola und Klavier u. a.

Flöte **Anne-Cathérine Heinzmann** Klarinette **Matthias Höfer**
Viola **Thomas Rössel** Klavier **Manami Sano** Sprecher **Malte Krasting**

CÄCILIE-CHOR FRANKFURT WIRD 190

Der Cäcilien-Chor Frankfurt feiert in diesem Jahr sein 190-jähriges Bestehen und die 20-jährige Leitung von Christian Kabitz. 1808 gegründet, widmet sich der Cäcilien-Chor der Pflege großer und bedeutender Oratorienwerke. So wundert es auch nicht, dass auf dem Konzertplan des Jubiläumskonzerts am 2. November um 11.00 Uhr in der Oper Frankfurt der *Elias* von Felix Mendelssohn Bartholdy steht. Die Sängerinnen und Sänger fühlen sich diesem Komponisten besonders verbunden, da er selbst Dirigent des Chores war und ihm einige Kompositionen gewidmet hat. Über den Chor schrieb er einst: »Die Leute singen mit so viel Feuer und so zusammen, dass es eine Freude ist.« Was Mendelssohn Bartholdy vor 180 Jahren über den Cäcilien-Chor schrieb, gilt auch heute noch!

Karten können telefonisch unter 0 60 81-4 36 54 oder per E-Mail an kartenbestellung@caecilien-chor.de bestellt werden. Weitere Infos unter www.caecilien-chor.de

KURZ NOTIERT

Juanita Lascarro und **Alfred Reiter** gastieren im Oktober 2008 an der Oper in Barcelona im Rahmen einer Aufführungsserie von Eugen d' Alberts *Tiefland*. Juanita Lascarro übernimmt die Partie der Nuri, Alfred Reiter die des Tomasso.

Daniel Behle sang im Sommer 2008 in einer Neuproduktion von Rossinis *La Cenerentola* an der Königlichen Oper Stockholm die Partie des Ramiro.

Elza van den Heever hat im August 2008 den mit 15.000 \$ dotierten Internationalen Wagner Wettbewerb der Seattle Opera gewonnen. Die Sopranistin gab in der vergangenen Spielzeit an der Oper Frankfurt ihr aufsehenerregendes Debüt als Giorgetta in Puccinis *Il tabarro*. Seit Beginn der Spielzeit 2008/09 gehört sie dem Ensemble der Oper Frankfurt an. Hier wird sie unter anderem die Partie der Elsa in Wagners *Lohengrin* übernehmen.

FRANKFURT VON INNEN:

EINBLICKE IN DIE SCHALTZENTRALEN DES GELDES

Das Geld scheint allgegenwärtig in der Mainmetropole. Die EZB wirft ihren Schatten aufs Opernhaus, die Euro-Skulptur strahlt am Willy-Brandt-Platz, und krawattentragende Banker fahren wahlweise Fahrrad oder Porsche. »Aber wie's da drinnen aussieht, geht keinen was an« – für Otto Normalverbraucher ist es gar nicht so einfach, einen Blick dahin zu werfen, wo tagtäglich von Brokern und Consultants Milliarden verschoben werden. Zwei Frankfurter Fotografen, Ulrich Mattner und Stephan Morgenstern, haben vor kurzem das Kunststück geschafft, Zugang zu erhalten in die Schaltzentralen der großen Finanzkonzerne und feinen Vermögensverwalter und dabei faszinierende Aufnahmen gemacht. Futuristische Foyers, luxuriöse Vorstandsvorzimmer, unscheinbare Tresorräume; immer wieder scheint das Flair des Frankfurter Bankenviertels durch die mattgetönten Hochhausscheiben; und die Arbeitswelt vom Junior Portfolio Manager bis zum CEO gewinnt Kontur vor den Augen des Betrachters. So entstand ein »bislang einzigartiger Einblick in eine ansonsten verschlossene Welt, die üblicherweise für ihre Diskretion bekannt ist« (FAZ). Im Nachklang zu unserer Aufführungsserie der »Consulting-Oper« *Unter Eis*, in der dem Zusammenprall von Kunst und Effizienzprinzip neue Klänge abgeläuscht werden, möchten wir auf diesen im Kehrer Verlag Heidelberg erschienenen Bildband (*Frankfurt Inside – Menschen, Mächte, Märkte*, 144 Seiten, 36,- Euro) hinweisen.



Die Oper Frankfurt dankt für die freundliche Unterstützung:

Aventis foundation

Helaba
Landesbank
Hessen-Thüringen

kfw
BANKENGRUPPE

rentenbank

Patronatsverein

DIE AUSFLÜGE DES HERRN BROUČEK

ZUR PREMIERE VOM 27. APRIL 2008



(...) In Frankfurt schert sich der Regisseur Axel Weidauer nicht um Janáčeks Panslawismus, sondern entschlüsselt die wahre Botschaft der Oper: Träumer aller Länder, vereinigt euch! Der kleinbürgerliche Titelheld steht mit beiden Beinen fest in der historischen Realität der tschechischen Nationalgeschichte und trinkt sich himmelwärts. Als Treibstoff tankt er raue Mengen süffigen Gerstensafts und verschlingt Riesenportionen seiner Leibspeise Knackwurst. Pappsatt und sternhagelvoll geht's dann in Richtung Mond. Die Ausflüge des Prager Hausbesitzers sind Traumreisen durch Raum und Zeit. Sie führen ihn von der Erde ins All und wieder zurück, mitten hinein in die Wirren der Hussitenkriege des 15. Jahrhunderts. Die fantastische Geschichte des Matěj Brouček ist Janáčeks zärtlicher Einspruch gegen die Exzesse der modernen Welt, die humorvolle Verweigerung des aktiven Lebens zugunsten einer Utopie.

Bühnenbildner Moritz Nitsche hat einen tiefen Guckkasten gebaut. Durch den Einsatz weniger filigraner Dekorationselemente gelingen geschmeidige Wechsel zwischen Broučeks alltäglichem Lebensumfeld und den surrealen Zielorten seiner Weltflucht. Berit Mohrs raffinierte Kostüme sorgen für Farbe im Traumspiel. In Arnold Bezuyen hat die Frankfurter Produktion ein überaus bewegliches und prägnantes Zentrum. Der exzellente Charaktertenor verbindet musikalische Präzision mit großer Spielfreude.

Außer Brouček verkörpern die meisten Ensemblemitglieder neben ihrer Spielfigur auch deren Traumspiegelbilder. Juanita Lascarro (Málinka) und Carsten Süß (Mazal) bezaubern als stimmungsgewaltiges und hoffnungslos romantisches Liebespaar am Fuße des Hradschin und bewähren sich auch im Kreis des kühlen Mondpersonals sowie im fanatisch geführten Hussitenkrieg. Simon Baileys bürokratischer Küster liefert Slapstick der höchsten Güteklasse.

KLAUS-DIETER SCHÜSSLER, HANAUER ANZEIGER

(...) die musikalische Realisierung unter der liebevoll-aufmerksamen Leitung von Johannes Debus [erfüllte] nahezu alle idiomatischen Ansprüche der schwierigen Partitur. Behutsamkeit verblieb nicht in Zaghaflichkeit; Wärme und Pointierung brachten die Musik zum Sprechen, zur sinnlichen Erscheinung jener die Realität überschießenden Ideen, die so leuchtend aus dem Rausch aufsteigen.

HANS-KLAUS JUNGHEINRICH, FRANKFURTER RUNDSCHAU

(...) Das Publikum in Frankfurt ist begeistert von dieser urkomischen Opern-Rarität.

VOLKER MILCH, WIESBADENER KURIER

ANJA HARTEROS

ZUM LIEDERABEND VOM 13. MAI 2008



Dass Opernsängerinnen mit dem Lied auf gutem Fuß stehen, ist nicht selbstverständlich. Bei ihrem Liederabend in der Oper Frankfurt indes war Anja Harteros als begnadete Interpretin des Genres zu erkennen. Sie verband glaubhafte Einfühlung mit ausgearbeiteter Gestaltung. Sie beherrschte die Mittel der Verdeutlichung ohne theatralische Übertreibung. Ihre Gestik war sparsam und wirkte natürlich; ihre Stimme, voll

und im Timbre leicht abgedunkelt, mit mühelosem Registerwechsel und lichter Höhe, verrät große Operschule. Doch ihr Reichtum an Klangfarben stand im Dienst des liedhaft Schlichten und der Textausdeutung. (...)

Das klug zusammengestellte Programm zeigte mit dramatischen und besinnlichen Liedern, heiteren und leidenschaftlichen Texten Vielseitigkeit. Mit der Einleitung zu Haydns »Gebet zu Gott« hatte Wolfram Rieger seinen Auftritt als glänzender Begleiter. Mit sensiblem Spiel war er ein Herz und eine Seele mit der Sopranistin und eigenständiger Interpret zugleich. Er beherrschte die Kunst, das Gleichgewicht zwischen Tasteninstrument und Singstimme zu wahren. (...)

EVA SCHUMANN, OFFENBACH-POST

Sternstunde der Liedkunst (...)

(...) Das begeisterte Publikum wich erst, als der Pianist unwiderruflich die Flügel-Klappe schloss. Gern hätte man noch weiter zugehört. (...)

GERHARD SCHROTH, FRANKFURTER ALLGEMEINE ZEITUNG

FIDELIO

ZUR PREMIERE VOM 1. JUNI 2008



(...) Man muss es bedauern, dass Christina Paulhofer ihre erste Opernregie krankheitshalber nicht realisieren, sie aber immerhin schon mit einer Konzeption versehen konnte. Alex Harb, vertrauter Bühnenbildner der jungen, in Bukarest geborenen und als Kind nach Deutschland geflüchteten Künstlerin, hat deren existentielle, völlig schmucklose Deutung des *Fidelio* übernommen, die Regie stark, doch auch rudimentär zu Ende geführt. (...)

Eine Raucherlounge am Wiener Flughafen führte Harb zur Grundidee seines Bühnenbilds. Zu sehen ist ein kahler, penetrant gelb angepintelter Raum mit ein paar wahllos aufgestellten Stühlen, Bänken und zwei billigen Blechpapierkörben, die ebenfalls gelb sind. Das schafft schon vor der Ouvertüre, die Paolo Carignani mit elementarer Energie und Intensität dirigiert, eine bedrückende Atmosphäre der Unfreiheit, lässt die Erniedrigung in einem Überwachungsraum spüren. Die Personen der Handlung erscheinen in solchem Ambiente der Isolation wie

eingesperrt, ihre spärlichen Existenzen reduziert, schutzlos. Was aber am meisten überzeugt und für die Aufführung einnimmt, ist Paulhofers und Harbs Fähigkeit, alle bekannten *Fidelio*-Klischees verschwinden zu lassen.

So ist bei ihnen das Anfangspärchen Marzelline und Jaquino, junge Leute von heute (Britta Stallmeister und Jussi Myllys mit frischer Singlust), sogleich ein doppelt untreues, Jaquinos Flirt mit einem Servicemädchen bleibt eine Laune. (...) Harbs Personenregie ist schnörkellos, konzentriert, manchmal banal, der Körperausdruck der Handelnden von konkret-alltagshafter Sinnfälligkeit. (...)

WOLFGANG SCHREIBER, SÜDDEUTSCHE ZEITUNG

(...) Retterin nicht nur Florestans, sondern der Aufführung insgesamt ist Erika Sunnegårdh als Leonore: eine Stimme von überwältigender Strahlkraft mit jugendlich hellem Timbre und gefestigtem Fundament, von zartem Schmelz in den Piani und dazu eine suggestive Darstellerin. Von der schwedisch-amerikanischen Newcomerin, die nach jahrelanger Wartezeit quasi aus dem Stand ins dramatische Sopranfach katapultiert worden ist, wird man in Zukunft – nicht nur in Frankfurt – noch hören. (...)

MARIANNE ZELGER-VOGT, NEUE ZÜRCHER ZEITUNG

(...) Doch auch die anderen wichtigen Partien waren – wie in Frankfurt inzwischen üblich – exzellent besetzt mit Michael König (Florestan), Johannes Martin Kränzle (Don Pizarro) und James Creswell (Rocco). (...)

UWE WITTSTOCK, DIE WELT

ANNE SCHWANEWILMS

ZUM LIEDERABEND VOM 17. JUNI 2008



Man darf sich auf die kommende Opern-Spielzeit freuen, denn bei der dann anstehenden Neuinszenierung von Richard Straußens *Arabella* wird die Titelpartie gesungen werden von Anne Schwanewilms. Die konnte man jetzt im Großen Haus unverhofft gewissermaßen probieren. Das Pech der eigentlich für diesen Abend vorgesehenen Deborah Polaski, die sich beim Radfahren die Hand gebrochen hat, war das Glück

für die neugierigen Strauss-Freunde unter den Besuchern des Liederabends der Oper Frankfurt, denn die auf Strauss-Partien von Ariadne bis Marschallin abonnierte Sängerin bot ein üppiges Programm von Strauss-Liedern. (...)

Zweimal wurde in die Straussade jeweils ein Dreierblock von Liedern Gustav Mahlers aus *Des Knaben Wunderhorn* eingelassen. Als hätte die Straußische Gelassenheit auf den Weltschmerz seines Zeitgenossen aus Wien abgefärbt, so locker und wie mit einem Schulterzucken kam »Scheiden und Meiden« oder »Um schlimme Kinder artig zu machen« daher.

Am Klavier begleitete Manuel Lang, der enorm anschmiegsam dem Gestus der Sängerin folgte. Widerspruch musste allein der Titel des letzten Lieds auslösen: »Nicht wiedersehen!«

BERNHARD USKE, FRANKFURTER RUNDSCHAU

(...) Was Anne Schwanewilms, die erfahrene Spezialistin für das Vokalwerk von Richard Strauss, in engem Einverständnis mit dem Berliner Liedprofessor Manuel Lange bot, erfüllte höchste Ansprüche. (...)

GERHARD SCHROTH, FRANKFURTER ALLGEMEINE ZEITUNG