

AUSGABE September / Oktober 2010 www.oper-frankfurt.de

Magazin

PREMIEREN: MEDEA, HOFFMANNS ERZÄHLUNGEN, DIE WALKÜRE

WIEDERAUFNAHMEN: DIE HOCHZEIT DES FIGARO, DON CARLO, THE TURN OF THE SCREW

} Oper Frankfurt



Die Hochzeit des Figaro



Das Kulturradio für Hessen!

In Rhein-Main auf
UKW 96,7

GEBÜHREN
FÜR GUTES
PROGRAMM

www.hr2-kultur.de

hr2 – anregend anders

hr2
kultur

SEHR GEEHRTE DAMEN UND HERREN, LIEBE OPERNFREUNDE,



eine neue Spielzeit ist zunächst einmal ein leeres Blatt, und natürlich gibt es Planungen, Erwartungen, Hoffnungen. Wie sie letztlich realisiert werden wird, auf welchem Niveau sich Inszenierungen bewegen, ob Dirigenten, Sängerinnen und Sänger reüssieren werden – die Planung ist eine Sache, die künstlerische

Wirklichkeit eine andere. Wir hoffen nach den vielen geglückten Annäherungen der letzten Jahre auf eine weitere abwechslungsreiche und bereichernde Spielzeit.

Aber wie schnell scheint man zu vergessen, wie schnell nimmt man für selbstverständlich, was Resultat einer ungeheuren Energieleistung des gesamten Opernhauses ist! So viele Neuproduktionen auf so gutem Niveau: So gute Leistungen von Sängern und Dirigenten, die Frankfurt noch vor einigen Jahren nur vom Umsteigen auf dem Flughafen kannten oder kennen wollten. Lassen Sie uns also auch hin und wieder die Zeit anhalten und uns dieser Qualität vergewissern. Bei aller Unterstützung durch die Stadt: Wir erhalten nicht die Subventionen anderer Häuser, mit denen wir oft verglichen werden oder die wir gar überholt haben sollen; wir verfügen nicht über ein Haus mit 1800 oder 2000 Plätzen, um uns mit einer entsprechenden Einnahme Vorteile verschaffen zu können; unsere Preisstruktur eröffnet uns keine Freiheiten für waghalsige Transaktionen. Und – CD-Produktionen bedeuten Mehrkosten für die Frankfurter Oper und den Produzenten Oehms, und dieses Geld muss erst erwirtschaftet werden.

Rühmlich, dass unser Partner hier eher auf den Repertoirewert setzt als auf den »schnellen Euro« und dass wir in den nächsten drei Jahren deutlich mehr Aufnahmen zu erwarten haben als vertraglich vereinbart. Die Qualität unseres Orchesters wie auch die Klasse unserer Tonabteilung haben großen Anteil an dieser medialen Unterstützung.

Die Saison beginnt mit einem Paukenschlag: mit der Deutschen Erstaufführung von Aribert Reimanns *Medea*. Sie wird fortgesetzt mit *Hoffmanns Erzählungen* von Jacques Offenbach und dem Nachweis eines starken Ensembles. Wir freuen uns auf die Rückkehr von Dale Duesing, der bereits *Il viaggio a Reims* und *The Rape of Lucretia* klug in Szene setzte. Und wir sind gespannt, wie Vera Nemirova und Sebastian Weigle den *Ring* mit der *Walküre* fortschmieden werden.

Wir werden uns bemühen, sogenannte Einspringer-Situationen rechtzeitig transparent zu machen, sehen uns jedoch in der Pflicht, die Seele eines Sängers nicht zu entblößen. Denn es ist oft so, dass sich Sänger gerne im letzten Moment für oder gegen einen Auftritt oder für oder gegen ein Einspringen entscheiden. Mit dieser »Grauzone« seelischer Unberechenbarkeit müssen wir alle auch in der Zukunft leben, und »unsere« Sänger können darauf bauen, dass die Seelendatei geschlossen bleibt.

Ihr

Bernd Loebe

- | | |
|--|--|
| <p>4 MEDEA
Aribert Reiman</p> <p>10 ESSAY
zu Jacques Offenbach</p> <p>12 HOFFMANNS ERZÄHLUNGEN
Jacques Offenbach</p> <p>16 DIE WALKÜRE
Richard Wagner</p> <p>21 MEINE EMPFEHLUNG
zu <i>Don Carlo</i></p> <p>22 DIE HOCHZEIT DES FIGARO
Wolfgang Amadeus Mozart</p> <p>22 DON CARLO
Giuseppe Verdi</p> <p>23 THE TURN OF THE SCREW
Benjamin Britten</p> | <p>24 LIEDERABENDE
Barbara Frittoli
Anne Schwanewilms</p> <p>26 BLICKPUNKTE</p> <p>28 LIVE-CD-AUFNAHMEN</p> <p>30 KONZERT FÜR KINDER</p> <p>31 IM ENSEMBLE
Michael McCown</p> <p>32 INDIVIDUELLE KINDERFÖRDERUNG</p> <p>35 SERVICE/
IMPRESSUM</p> |
|--|--|



Starke Eruptionen im Orchester und Koloraturen, die in ungeahnte Höhen aufschießen: Wie Aribert Reimanns neue *Medea* klingen würde, entschied sich während eines Aufenthalts des Komponisten auf der Feuerinsel Lanzarote.

MEDEA

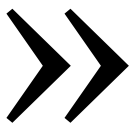
Aribert Reimann

MEDEA, WER BIST DU, DOPPELDEUTIGES GESCHÖPF?

Medea ist eine der extremsten Figuren der griechischen Mythologie. Als Fremde und von allen Verstoßene, als Mutter, die ihre eigenen Kinder tötet, entfacht sie starke, widersprüchliche Gefühle. Sollen wir sie hassen, fürchten, verachten oder bemitleiden? Kalt lässt der Gang ihrer Tragödie niemanden – und so hat der Stoff zahlreiche große Künstler inspiriert.

Die Reihe der Bühnenbearbeitungen beginnt mit Euripides vor rund 2250 Jahren und findet in Aribert Reimanns neuer Oper, uraufgeführt im Februar 2010 in Wien, ihren jüngsten Höhepunkt. Das Werk, in dem die archaische Heldin uns wieder nahekommt, erlebt an der Oper Frankfurt seine deutsche Erstaufführung.

FRAGEN AN ARIBERT REIMANN



Herr Reimann, Sie haben einmal geäußert, Medea hätte schon geraume Zeit in Ihrem Kopf »herumgespukt«. Das klingt so, als sei der Stoff zu Ihnen gekommen und nicht umgekehrt.

Ich hatte den *Lear* abgeschlossen, und danach folgte eigentlich sofort *Troades*. Trotzdem kamen immer wieder die Figuren der *Medea* in meinen Kopf. Schon vor dem *Lear* hatte ich an sie gedacht. Vor fünf, sechs Jahren, das war nach *Bernarda Albas Haus*, kehrte der Gedanke an *Medea* zurück, weil ich ein Gegenstück zum *Lear* schreiben wollte.

Auch in der über dreißig Jahre älteren Oper rücken Sie eine Gestalt ins Zentrum der Aufmerksamkeit, die durch den Verlust des Vertrauens in die engsten Angehörigen schwer traumatisiert wird. Gibt es weitere Berührungspunkte zwischen den Werken? Alles, was mit *Lear* geschieht als Mann, das wollte ich auch einmal kompositorisch aufblättern mit einer Frau. Da bekam ich den Auftrag von der Staatsoper in Wien. Klaus Schultz, der damals Dramaturg beim

Lear in München war, erzählte ich davon. Mit ihm hatte ich früher schon über *Medea* gesprochen. Er fragte mich, ob ich denn überhaupt die Grillparzer-Version kennen würde. Ich sagte, ich hätte mal hineingeschaut vor circa dreißig Jahren. Ich habe ihn dann noch einmal gelesen und war so begeistert, dass ich davon überhaupt gar nicht mehr loskam. Am nächsten Tag bin ich nach Wien zu Direktor Ioan Holender gefahren – und ab da stand es fest. Das war 2006. Dann habe ich mir meine eigene Version aus dem Grillparzer gemacht. Ich hatte den Wunsch, das Libretto selbst zu schreiben, wie auch schon beim *Schloss* und bei *Bernarda*. Im November 2006 bin ich auf Lanzarote gewesen, um zu sehen, ob sich Musik einstellt.

Was hat Sie an Grillparzers dramatischer Bearbeitung des Mythos besonders angeregt?

Es waren zwei Aspekte, die mich am Grillparzer-Zyklus in unserer heutigen Zeit interessiert haben. Der eine ist, dass in keiner der anderen Versionen, auch nicht in der von Euripides, *Medea* so stark, so explizit als Fremde herausgestellt wird, als Ungewollte, als Gehasste, von allen



Aribert Reimann, geboren 1936 in Berlin, gehört zu den bedeutendsten Komponisten des zeitgenössischen Musiktheaters. Seine erste Oper, *Ein Traumspiel* nach August Strindberg, wurde 1965 uraufgeführt. 1971 folgte *Melusine* nach Yvan Goll sowie die Würdigung seines bis dato vollendeten Gesamt-schaffens mit dem Kritikerpreis für Musik – und 1978 seine bislang meistgespielte Oper: *Lear* nach William Shakespeare. Das Werk wurde 2008/09 mit großem Erfolg von Keith Warner an der Oper Frankfurt inszeniert.

Weitere ambitionierte Literatur-opernprojekte waren *Die Gespenstersonate* (1983) nach August Strindberg, *Troades* (1986) nach dem Schauspiel des Euripides in der Fassung von Franz Werfel, *Das Schloss* (1992) nach dem Roman von Franz Kafka und *Bernarda Albas Haus* (2000) nach Federico García Lorca. *Medea* ist Aribert Reimanns achte Oper.

Gehasste (inklusive Jason!). Das fängt schon damit an, wenn Jason zu ihr sagt: »Nimm dein Kopftuch ab, kleide dich wie eine Griechin.« Der zweite Aspekt, der mich genauso interessiert hat: Medea bringt am Schluss das gestohlene Gut, das Vlies, nach Delphi zurück, von wo es damals gestohlen worden war. Und in Delphi erwartet sie dann ihr Urteil. Gerade diese Verknüpfung, das Warten auf das Urteil und das Zurückbringen, ist signifikant. Unsere Welt ist noch voll von gestohlenen Gütern, von denen man nicht weiß, ob sie überhaupt einmal zurückgebracht werden. Es gibt bei Grillparzer den Satz »Das Vlies ist das ungerechte Gut.« – und den habe ich als zweites Motto gewählt. Das erste ist Jasons Frage aus den Argonauten: »Medea, wer bist du, doppeldeutiges Geschöpf?« Jason hat sie also nie verstanden. Je mehr ich daran arbeitete, umso näher war mir Medea und umso mehr rückte Jason von mir ab. Er wird mir eigentlich immer unangenehmer.

Medea ist also eine mythische Figur und zugleich sehr aktuell?

Ja. Wie viele kommen in ein fremdes Land, bitten um Aufnahme und werden ausgewiesen! Die Integration gelingt oftmals nicht. So geht es auch Medea. Sie fühlt sich von allen angegriffen. Grillparzer hat eine Sprache, die weit in unsere Zeit hineinreicht, die bei mir Musik evoziert.

Wie sind Sie bei der Grillparzer-Bearbeitung vorgegangen?

In meiner Kürzung musste ich einen Schlüssel finden: Womit fange ich an, womit höre ich auf? Mit dem Satz »Die Zeit der Nacht, der Zauber ist vorbei.« habe ich begonnen. Bei Grillparzer kommt der Satz später. Und am Schluss heißt es: »Der Traum ist aus, allein die Nacht noch nicht.« Die Nacht als Strafe für Jason. Die Nacht ist die Klammer, innerhalb dieser bewegt sich alles.

Eine der bewegendsten Szenen zeigt Medeas verzweifelte Bemühungen darum, aus Liebe zu Jason ihre Herkunft aus Kolchis zu verleugnen und sich der Kultur der Griechen anzupassen. Indem sie versucht, dem Geliebten mit einer von Kreusa vorgespielten Melodie aus Jasons Kindertagen eine Freude zu bereiten, scheitert sie kläglich.

Medea versucht sich Kreusa anzunähern hauptsächlich wegen der Kinder. Ihretwegen will sie bei Jason bleiben. Sie will die Kinder nicht verlieren. Daraus, dass sie ihr genommen werden, dass sie nicht

DIE ZEIT DER NACHT, DER ZAUBER IST VORBEI.

mehr zu ihr zurückwollen, sondern zu Kreusa, folgt alles Weitere. Die Melodie in C-Dur, die man in dieser Szene aus dem Orchester hört, und die sich Medea vergeblich

anzueignen versucht, sind die Anfangstakte eines von Franz Grillparzer komponierten Liedes: »Sirenengesang« aus Homers *Odyssee*.

Eine Partie, die eine große Entwicklung durchmacht auf kleinem Raum, und daher sehr schwierig ist, ist die der Kreusa: am Anfang in ihrer naiven und sehr äußerlichen Art, nachher mit ihren vielen Koloraturen (Grillparzer schreibt: »Sie singt immer«), und dann der Wandel, diese entsetzliche Angst, die sie vor Medea entwickelt.

FRAGEN AN ARIBERT REIMANN

Mit welchen musikalischen Mitteln heben Sie Medeas Fremdheit hervor?

Alles, was musikalisch geschieht, entwickelt sich aus dem großen Monolog der Gora. Aus diesem Material ist mehr oder weniger die ganze Oper entstanden. Wenn Gora sagt: »Das ganze Volk verfolgt dich und du bist eine Feindin«, dann kommen sehr aufgefächerte Streicherakkorde, und aus diesen ist immer wieder etwas Neues entstanden, das unmittelbar mit Medea zu tun hat. Wenn Kreusa die Kinder sieht und zu ihnen sagt: »Kommt her, ihr heimatlosen Waisen!«, ist das natürlich für Medea ganz furchtbar. Da entspringt etwas in ihrem Kopf, ganz unbewusst, woraus später das Feuer entsteht. Wir wissen noch nicht, was sie tun wird, aber wir hören es. Vieles bringe ich musikalisch, ehe Medea mit Worten oder Taten reagiert. Die großen Streicherakkorde, die sehr schnellen Figuren, beziehen sich unmittelbar auf Medea. Am Anfang, wenn sich die Bratschen teilen, wenn sie die Requisiten in die Kiste packt und Abschied nimmt, hat das sehr viel mit Medeas innerem Zentrum zu tun. Aus diesem Zentrum entspringt der große Akkord: nach oben und gleichzeitig nach unten.

Ich habe den Eindruck, dass Medea eine Art Naturgewalt ist, gegen die die Gesellschaft, in die sie hineinversetzt wird, anzukämpfen versucht. Das Bühnenbild, das an eine Vulkanlandschaft erinnert, in die ein futuristisches Gebäude hineingefahren wird, unterstützt diesen Eindruck. Hat Sie auch die Landschaft von Lanzarote inspiriert?

Ich bin seit 1984 regelmäßig auf Lanzarote. Als ich zum ersten Mal dort war, hat die Landschaft wahnsinnig viel in mir ausgelöst. Sehr viel von dem Eindruck dieser Landschaft ist in *Troades* eingegangen. Und das war bei *Medea* genauso. Ich habe dort nicht komponiert, sondern den Text geschrieben. Und während ich das tat, hat sich in mir so viel Musik eingestellt, vor allem der Schluss des ersten Teils, dieser lange Monolog der Medea, wo das ganze Orchester in eine starke Eruption gerät und alles aufschießt. Das war – noch etwas nebulös – schon der Klang der Musik, die dort entstand, sofort. Nach einer Woche war es dann soweit und ich wusste: Ich muss das machen.

Marlis Petersen, die Medea der Uraufführung in Wien, hat geäußert, dass es die anspruchsvollste Uraufführung war, an der sie je mitgewirkt hat. Inwiefern verlangt die Partitur den Musikern ab, an Grenzen zu gehen?

Die Partie der Medea ist wahnsinnig schwer – auch zeitlich, es ist ja eine ganze Stunde Singzeit! Die Partie kostet sehr viel Kraft. Die vielen Koloraturen, die Ausbrüche! Gerade die vielen Ausbrüche sind eine Art Gegenschleuder – und sicher von großer Schwierigkeit. Aber auch schon beim *Lear* und bei *Troades* gibt es Partien, die bis an die Grenzen des Möglichen gehen. Sängerinnen oder Sänger wissen oft gar nicht, wie weit sie gehen können – und sind nachher ganz erstaunt und auch

noch dankbar! Medea ist ja eine Grenzfrau, die ganze Gestalt bewegt sich immerfort an der Grenze, zu den Grenzen hin – des Denkbaren, des Singbaren, des Machbaren. Das Zweite ist die rhythmische Struktur, die in meiner Musik eine besondere ist durch die vielen Schwerpunktverlagerungen. Für mich ist das vollkommen natürlich, für die anderen nicht. Nachher, wenn ein Sänger oder Instrumentalist das kann, scheint es gar nicht mehr so schwer.

In Frankfurt wird Claudia Barainsky, eine ehemalige Studentin aus Ihrer Liedklasse, die Titelpartie singen. Hat sie einen ähnlichen Stimmumfang wie Marlis Petersen?

Claudia hat von mir die Melusine gesungen und Martirio in *Bernarda Albas Haus*. Diese Partie habe ich auch für sie geschrieben – eine absolut extreme Partie. Die Medea geht nicht ganz so hoch, sie endet beim D, die anderen Partien reichen bis zum F. Daher wird es für Claudia überhaupt gar kein Problem sein. Sie hat sehr viel Erfahrung mit Neuer Musik und vor allem mit meiner Musik. Marlis hatte vor *Medea* nie etwas von mir gesungen. Das hat Claudia ihr voraus, dass sie meine Musik sehr gut kennt. Ich habe auch einen Orchesterzyklus für sie geschrieben und das Solo für Sopran *Lady Lazarus*, das sie ganz phantastisch singt. Sie kennt also dieses absolut Extreme und sie liebt die Extreme. Zu der Zeit, als Claudia die Marie in den *Soldaten* von Zimmermann bei der Ruhrtriennale sang, kam Bernd Loebe auf die Idee, sie als Medea zu besetzen. Sie wird vollkommen anders sein als Marlis – und das finde ich sehr aufregend!

Haben Sie auch die anderen Sänger der Frankfurter Besetzung schon kennengelernt?

Michael Nagy kenne ich sehr gut, er hat mein *Wolkenloses Christfest* gesungen, vor drei Jahren, das war wirklich grandios. Für Tim Severloh, den Counter, habe ich einen Liederzyklus nach Texten von Paul Celan komponiert. Und den Liederzyklus *Eingedunkelt* hat er sehr oft gesungen.

Das heißt, Sie haben zusammen mit Bernd Loebe die Besetzung gestaltet?

Ja, wir haben damals darüber gesprochen, auch was den Herold betraf. Die Partie geht etwas höher als der Edgar im *Lear*. Der Severloh hat eine ganz enorme Höhe, der kann bis zum hohen C! Er wird das sicher ganz toll machen.

Zwischen Ihren großen Opern liegen meist einige Jahre. Darf ich Sie fragen, ob »Medea« bereits Gedanken an mögliche neue Operngestalten zulässt?

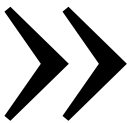
Ich glaube, ich bin jetzt soweit. Ich fange gerade an, mich mit etwas anderem zu beschäftigen.

DAS VOLLSTÄNDIGE INTERVIEW ERSCHEINT IM PROGRAMMHEFT.
DIE FRAGEN STELLTE AGNES EGGERS.



Der Regisseur und Bühnenbildner Marco Arturo Marelli, hier mit seinem Modell zu *Medea*, fand auf kongeniale Weise die passenden Bilder zu Reimanns Musik.

FRAGEN AN MARCO ARTURO MARELLI



Herr Marelli, Sie sind einer der wenigen international erfolgreichen Künstler, die Operninszenierungen in Personalunion als Regisseur und Bühnenbildner entwickeln. Ist diese Konzentration der Kräfte in einer Hand im Falle einer Uraufführung eine besonders große Herausforderung? Eine besondere Chance?

Bei dieser Uraufführung standen für mich Aribert Reimanns Musik und seine ureigenen Intentionen im Zentrum meiner Arbeit und nicht meine interpretatorischen Freiheiten. Ein gängiges Werk, das schon oft inszeniert worden ist, erfordert immer neue Deutungen und Interpretationen (und das ist auch richtig und wichtig so). Doch bei einer Uraufführung versuche ich vor allem, mich den Intentionen des Komponisten zu nähern und diese zu erfüllen.

Wie war der Austausch mit Aribert Reimann im Vorfeld der Proben? Hatte er die Arbeit an der Partitur bereits endgültig abgeschlossen, ehe Sie die Inszenierung zu konzipieren begannen?

Nein, ich musste das Modell und die technischen Unterlagen für das Bühnenbild sehr früh in Wien abliefern, da war erst die Hälfte der Oper fertig. Doch wurde der Austausch zwischen Aribert Reimann und mir dann immer intensiver. Zunächst versuchte ich, mich in seine Musik einzuleben. Es gab ja noch eine andere Oper mit einem verwandten antiken Thema: *Troades*, diese Musik habe ich dann immer wieder gehört und mir auch die Klänge von *Medea* erläutern lassen. Dann versuchte ich, für seine Musik eine optische Umsetzung zu finden, immer wieder tauchten in mir Bilder von verkarsteten Lavafeldern auf. Ich sammelte viele Fotos und begann, diese Ideen im ersten Modell zu visualisieren. Als ich dann Aribert Reimann in mein

Atelier bat und ihm den Entwurf zeigte, erzählte er mir von seinen Aufenthalten auf der Feuerinsel Lanzarote und wie er dort die erste Textfassung von *Medea* erarbeitet hatte. Nie hatten wir darüber gesprochen, welche Inspirationsquellen diese Musik in ihm hervorgerufen, und so war unser beider Erstaunen doch sehr groß, denn er versicherte mir, dass er immer eine solche Bühnenlandschaft vor Augen gehabt hatte, wenn er komponierte. Für die letzten Monate seiner Arbeit an der Partitur lagen dann auch die Bilder vom Modell bei ihm.

Ihr Bühnenbild zeigt einen futuristischen Glaspalast über einer Vulkanlandschaft. Handelt Reimanns »Medea« für Sie auch von der Hybris einer Kultur, die sich über Urgewalten zu erheben versucht?

Der zurückgekehrte und nun aber gemiedene Jason möchte gerne gesellschaftlich emporsteigen, in die oberen Etagen der Macht gelangen, ins Penthouse, ins Bett der Prinzessin und auf den Königsthron. Doch dazu kann er Medea, die ihm ja alles gegeben hat und die ihm ermöglichte, das Goldene Vlies zu rauben, nicht mehr gebrauchen. Er lässt sie sozusagen unten im Dreck sitzen. Doch das tief im Verborgenen brodelnde Feuer der Vergangenheit wird durch die Kruste hervorbrechen und auch ihn vertilgen. Der Gegensatz zwischen einer ursprünglichen, archaischen und einer kalten, zivilisierten Welt war für mich entscheidend.

Später verschließt sich dann langsam der untere Raum von Medea, es gibt für sie kein Entrinnen, die Vergangenheit holt sie ein. Aribert Reimann hat da einen Monolog der Medea aus dem zweiten Teil der Trilogie eingefügt, in dem sie spürt, wie die glühenden Schatten der Unterwelt sie heimsuchen, und ich habe versucht, ein Bild dafür zu finden.

FRAGEN AN MARCO ARTURO MARELLI

Die Verlassenheit dieser Frau hat mich besonders berührt. Sie verliert alles, zunächst die Heimat, dann die Liebe ihres Mannes, danach auch ihre Kinder, die durch Kreon umerzogen werden. Der Mord an den Kindern ist durch nichts zu rechtfertigen. Mich interessieren vor allem Menschen, die am Abgrund stehen, und die Kräfte, die sie innerlich bewegen. Jeder kann sich an Situationen in seinem Leben erinnern, in denen er sich dermaßen allein fühlte und an sich beobachten konnte, welche erschreckenden Aggressionen sich da entwickeln können.

Am Schluss der Oper nimmt Medea von Jason mit den Worten Abschied: »Was ist der Erde Glück? Ein Schatten. Was ist der Erde Ruhm? Ein Traum. Du Armer, der von Schatten du geträumt! Der Traum ist aus, allein die Nacht noch nicht.« Wie deuten Sie dieses Ende?

Verlassen und ganz allein in der Nacht ihres Schmerzes geht Medea nach Delphi, um sich dem Urteil der Götter zu stellen und einen Weg

zu finden, wie der Fluch und ihre Tat zu sühnen sind. Dort hing das Vlies, das sie nun zurückbringen will, am Beginn von Grillparzers Trilogie. Noch fast ein Kind war sie, als sie unschuldig durch ihren Vater in den bösen Kampf um Besitz und Macht hineingezogen wurde. Vergeblich hatte sie sich erträumt, dem Fluch in Kolchis zu entgehen und mit Jason eine neue Heimat in Griechenland zu finden. Doch alle Träume zerbrechen schnell, radikal kurz schildert Grillparzer das Verhältnis zwischen den beiden: »Ich dir zur Qual, du mir!«

Sie hat verstanden, wie diese andauernde Qual beendet werden kann, sie weiß nun, was sie zu tun hat. Jason weiß es leider nicht, und so hängt er jammernd in der Schluss-Szene immer noch Träumen nach und fragt nach Liebe. Hätte er nur ein wenig verstanden, so denke ich, würde er sie wohl nach Delphi begleiten.

DIE FRAGEN STELLTE AGNES EGGERS

MEDEA

Aribert Reimann *1936

Oper in zwei Teilen | Textfassung vom Komponisten nach Franz Grillparzer | Auftragswerk der Wiener Staatsoper
Uraufführung am 28. Februar 2010, Wiener Staatsoper

Deutsche Erstaufführung / Premiere: Sonntag, 5. September 2010 | Weitere Vorstellungen: 12., 17., 25. September; 8., 16. Oktober 2010

In deutscher Sprache mit Übertiteln

Kooperation mit der Wiener Staatsoper | Die Dekoration und die Kostüme wurden von ART for ART Theaterservice GmbH in Wien gefertigt.

MITWIRKENDE

Musikalische Leitung **Erik Nielsen** | Regie, Bühnenbild und Licht **Marco Arturo Marelli** | Kostüme **Dagmar Niefind**

Medea **Claudia Barainsky** | Gora, ihre Amme **Tanja Ariane Baumgartner** | Jason **Michael Nagy** | Kreon, König von Korinth **Michael Baba**
Kreusa **Paula Murrhij** | Ein Herold **Tim Severloh**

HANDLUNG

Vor den Mauern von Korinth: Heimlich vergräbt Medea alles, was sie an ihre Vergangenheit erinnert, so auch das Goldene Vlies. Das kostbare, aus einem Tempel in Delphi stammende Tuch hatte ihr Vater einst gewaltsam in seinen Besitz gebracht. Seither lastet ein Fluch auf dem Vlies. Als Jason es erobern wollte, hatte sich Medea in den Feind verliebt und ihn im Kampf gegen den Vater mit ihren zauberischen Fähigkeiten unterstützt. Nun ist Medea nach langer Flucht mit Jason, den gemeinsamen Kindern und der Amme Gora nach Korinth gelangt. Hier, in Jasons Heimat, wird Medea als Fremde gefürchtet und verachtet. Nur widerwillig gewährt König Kreon ihr Asyl. Medea versucht mit aller Kraft, sich anzupassen und die Familie zusammenzuhalten. Doch Jason

distanziert sich immer mehr von Medea und nähert sich wieder seiner Jugendliebe an, der Königstochter Kreusa. Als ein Herold verkündet, dass Jason und Medea verbannt werden sollen, verschärft sich die Lage. Jason sagt sich von Medea los, um sein Bleiberecht zu sichern. Während Medea verstoßen wird, darf Jason auf eine Zukunft mit Kreusa hoffen. Ein Streit um die Kinder beginnt. Als keines der Kinder der Mutter folgen will, nimmt Medea fürchterliche Rache. Sie lässt Kreusa mit einem Brautgeschenk in Flammen aufgehen und erdolcht ihre Kinder. Das Goldene Vlies jedoch wird sie nach Delphi zurückbringen und sich dort dem Urteil der Priester stellen.

Die Oper Frankfurt und der Patronatsverein laden ein: *Oper extra zu Medea*, am 29. August 2010, 11.00 Uhr, Holzfoyer

RÜDIGER SAFRANSKI

Deutscher Philosoph und Schriftsteller

KUNST UND LEBEN – LEBENSKUNST.

Über E.T.A.Hoffmann, Jacques Offenbach und die Liebe zum Publikum.

Jacques Offenbach ist bald sechzig Jahre alt, als er im Jahre 1876 mit der Komposition der »phantastischen Oper« *Hoffmanns Erzählungen* beginnt. Seit dem Zusammenbruch des Zweiten Kaiserreichs ist er nicht mehr der Abgott der Boulevards. Rossini hatte ihn den »Mozart der Champs-Élysées« genannt. Die *Offenbachiaden* waren die Attraktion zweier Weltausstellungen gewesen, der von 1855 und von 1867. Die große Welt, die Halbwelt und die Bohème hatten sich ein Stelldichein gegeben bei den musikalisch-theatralischen Vergnügungen, die Offenbach in dieser Zeit wie kein anderer zuzubereiten verstand. Doch bereits wenige Monate nach der Abdankung Louis Napoléons gilt Offenbach als Paradiesvogel einer versunkenen Epoche. Es kommt zwar immer wieder zu Neuinszenierungen seiner Werke aus den fünfziger und sechziger Jahren, aber das Ganze macht doch eher den Eindruck einer Reminiszenz; die spritzige Aktualität der satirischen Buffonereien ist dahin; der Zeitgeist ist nicht mehr im Bunde mit Offenbach. Die Republikaner, die jetzt Oberwasser bekommen, nennen ihn den »großen Korrupteur«. Mitleidig und doch auch mit leiser Genugtuung konstatiert Emile Zola bei Gelegenheit der Dritten Pariser Weltausstellung 1878, die erstmals keine Offenbach-Premiere erlebt: »Man ist alt geworden... man hat, durch die plumpsten Beweihräucherungen zur Selbstverblendung getrieben, den Traum eines langen Ruhmes geträumt, und eines Tages stürzt alles zusammen, der Ruhm ist ein Haufen Schmutz, und man wird begraben, ehe man tot ist. Ich kenne kein abscheulicheres Alter.«

Noch immer liebt Offenbach sein Publikum, das sich jetzt von ihm abzuwenden beginnt. Ihm liegt die Rolle des verschmähten Liebhabers nicht. Auf die trotzige Gebärde des verkannten oder vergessenen Genies, an dem die Zeit vorbeigeht, versteht er sich nicht. Inspirationen sucht er an den Café-Tischchen der Boulevards, wo er sich der liebevollen Aufmerksamkeit der Flaneurs sicher sein kann. Die Beifallstürme, zu denen er ein Publikum hinreißt, braucht er wie die Luft zum Atmen. Nur in der Symbiose mit seinem Publikum gelingt ihm der leichte und heitere Flug über die Abgründe des Lebens.

Abgründe haben sich nun aufgetan: das Kaiserreich, Offenbachs Epoche, ist hinab; die Gicht lässt Jacques sein Alter spüren; die Gläu-

biger verfolgen den Komponisten, der nach 1870 in aufwendigen Feiern zur Verzauberung des Publikums sein ganzes Vermögen verpulvert.

Mehr denn je käme es nun darauf an, von Sympathien zum Fluge emporgetragen zu werden. Ist der Aufwind schwach, muss man in die Höhe klettern. Genau das versucht Offenbach mit der Komposition seiner romantischen Oper, mit der er das Publikum, sein Publikum, zurückerobert will. Dabei aber bleibt er gänzlich diesseitig, Wirkung hier und jetzt will er; auf eine tragikumwitterte »letzte Botschaft«, auf ein Vermächtnis – was die Offenbach-Legende behauptet – hat er es nicht abgesehen. Nicht an den Tod, sondern bereits an die übernächste Weltausstellung denkt er. Nicht die Anzeichen des körperlichen Verfalls alarmieren ihn, sondern die Tatsache, dass sein Publikum in hellen Scharen zu den glitzernden Aufführungen seines Konkurrenten Lecocq eilt. Nicht gegen den Tod, sondern gegen diese Art Liebesverlust bietet er noch einmal alles auf. Und so gerät ihm dieses letzte Werk dann doch zu einem Resümee seiner Lebensproblematik. Was ihn antreibt, eine solche Oper zu komponieren, macht er zu ihrem Thema selbst: die Obsession des künstlerischen Wirken-Wollens; der Künstler, der sich in den Effekten, die er herstellt, verzehrt; der Künstler und sein Publikum – diese heikle Liebesgeschichte mit allemal ernüchterndem Ausgang.

Die Zeitgenossen machten Offenbach gerne zum physiognomischen Komplizen der Hoffmann'schen Welt. Offenbachs übermäßige Hagerkeit, seine überspitzte Nase, das lang wallende Haar, die außerordentlich hoch gewölbte Stirn, die kleinen blitzenden Augen – das alles gab seinem Aussehen etwas Unwahrscheinliches, das sich verstärkte, wenn er Cello spielte. Dann wirkte er wie ein dämonisches Wesen aus dem Geisterreich Hoffmanns. Jeden Augenblick konnte er davonfliegen. Ein Boulevardblatt witzelte damals: Offenbach habe sich auf der Straße plötzlich im Spiegel gesehen und sei dabei von seinem eigenen bösen Blick getroffen worden, woraufhin er drei Wochen später prompt geheiratet habe.

Die geistige Verwandtschaft zwischen Hoffmann und Offenbach ist allerdings noch enger, als Offenbach selbst und seine Zeitgenossen vermuten konnten; denn die dämonische und tragische Einfärbung



E. T. W. Hoffmann
 geb. den 24^{ten} Januar 1776.
 gest. den 25^{ten} Junius 1822.

des damals verbreiteten Hoffmann-Bildes verdeckt manches von dem, was die beiden gemeinsam hatten.

– Wie Hoffmann war auch Offenbach ein Zauberer, der gerne die Phantome der Macht entzauberte. Beide sind durchdrungen vom Geist der Ironie und der Respektlosigkeit, abhold allen dumpfen Gewalten und den allzu schweren Lasten des Lebensernstes.

– Wie Hoffmann verhielt sich auch Offenbach zwiespältig zu allem Elementaren, zur Natur, sofern sie nicht menschlich domestiziert war. Vor der sinnlich-brutalen Urform des Cancans beispielsweise scheute Offenbach stets zurück. Alles Rohe und Gewaltsame konnte ihm Angst einjagen. Beide zogen das Gemachte dem Gewordenen vor, waren verliebt ins Machen, in die Selbstinszenierung, in das Spiel der Verwandlungen; das sogenannte »Authentische« war ihnen verdächtig.

– Wie Hoffmann war auch Offenbach mit Leib und Seele ein Städter, der die Cafés, Weinhäuser und Boulevards liebte. Beide hatten eine tiefe Skepsis gegen das Wurzelschlagen, sie favorisierten ein Lebensgelände mit möglichst vielen Ankerplätzen. Allerdings wollten sie sich auch nicht restlos der Boheme preisgeben, wie sie jegliche Preisgebenheit, jedes Totale verschmähten. In mehreren Welten zu Hause zu sein, war ihnen immer noch das Angenehmste. Hoffmann rotierte zwischen bürgerlichem Beruf, Kunst und Weinhaus, ein Pegasus und Amtsschimmel zugleich. Offenbach unterhielt einen soliden Hausstand, war treusorgender Ehemann und Vater, aber auch allgegenwärtiger Boulevardier.

– Wie Hoffmann war auch Offenbach ein Spötter, der aber doch von der Gesellschaft, die er verspottete, umhegt sein wollte. Beide waren sie keine Konsequenzfanatiker, und in diesem Sinne waren sie beide nicht radikal. Das Protestantische fehlte ihnen. Ihre Devise war: Hier steh' ich – ich kann auch anders ...

– Nur notgedrungen interessierten sich Hoffmann und Offenbach für Politik. Der sangesfreudigen, aber erfolglosen deutschen Revolution spendierte Offenbach pflichtschuldig einige patriotische Lieder, die er später in seinen Pariser Operetten als Spottgeburt vorführte. Offenbach fühlte sich unter dem Zweiten Kaiserreich wohl, weil es ihn gewähren ließ. Erst die Dritte Republik setzte seiner Freiheit Grenzen: die *Großherzogin von Gerolstein* wurde wegen Defätismus zeitweilig

verboten. Beiden, Hoffmann und Offenbach, war der Staat am liebsten, den man am wenigsten merkt.

– Was für unseren Zusammenhang das Wichtigste ist: Beiden bedeutete die Kunst wenig, wenn sie sich nicht im Publikum tummeln konnte. Für Hoffmann und Offenbach in gleicher Weise bewahrt die Kunst jene alte, aber von Erhabenheiten jedweder Art oft zugedockte Dimension des Gesellschaftsspiels. Die Präntion der Tiefe war ihnen suspekt, für Unterhaltung waren sie sich nicht zu schade, deshalb, weil sie das Leben und das Überleben liebten. Offenbach nannte seine Operetten-Unternehmungen eine »Versicherungsgesellschaft auf Gegenseitigkeit zur Bekämpfung der Langeweile«. Langeweile war für die beiden das Schlimmste, schlimmer als der Tod. Den Langweilern schrieb Hoffmann ins Stammbuch: »Ihr sollt niemals aufhören zu leben, ehe ihr gestorben, welches manchem passiert und ein gar ärgerliches Ding ist.«

– Wie Hoffmann arbeitete auch Offenbach nicht für das Pantheon der Kultur, sondern für klingende Münze und für das Hier und Jetzt, für die Augenblickswirkung; beide waren sich dabei der Flüchtigkeit aller Wirkung sehr wohl bewusst. Auf eine Unzahl von Werken und Erfahrungen zurückblickend schreibt der 55-jährige Offenbach: »Das Stück, das entsteht, lässt jenes vergessen, das abstirbt; ... es handelt sich um eine Reihe von Bildern, die wie in der Laterna magica dahinfliehen, und, einmal vorübergerauscht, wiegt der unbedingteste Erfolg im Geiste des Zuschauers nicht schwerer als die schlagendste Niederlage.« Gegen die Vergänglichkeit des einzelnen Werkes setzen beide den ungehemmten Fluss des Produzierens. Sie waren keine wichtig-tue-rischen Titanen, die mit ihrem Werk rangen; sie brauchten die Schleusen nur zu öffnen. Im Überfließen von Ideen und Einfällen suchten sie ihre Dauer und schlugen der Vergesslichkeit des Publikums ein Schnippchen.

Beide gleichen sie einem Feuerwerk, das farbenreich und glitzernd vor einem staunenden Publikum aufsteigt und dann verlöscht.

aus einem ORIGINALBEITRAG
 VON RÜDIGER SAFRANSKI FÜR DIE OPER FRANKFURT



Nighthawks, Edward Hopper

HOFFMANNS ERZÄHLUNGEN

Jacques Offenbach

ZUSAMMENBRECHEND, BESCHWÖREND, RETTUNGSLOS DEM TRUNK VERFALLEN

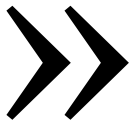
 IDEE UND HANDLUNG

Am Tage verfolgten die Gläubiger den bankrotten Komponisten Jacques Offenbach. Dem armen Ernst Theodor Amadeus Hoffmann erging es nicht besser. In der Nacht aber erscheint die Muse und steckt den Raum ab für die Phantasmagorien des vom Taumel des Punsches befallenen Künstlers. Der phantastische Riss durch die Allmacht der Vernunft, der Bruch in der Ordnung der Dinge beginnt, die Landschaften von Dresden und Atlantis schwimmen genauso wie die Konturen der Frauen, deren Erscheinungen als Stella, Donna Anna, Olympia, Giulietta und Antonia allemal nur Variationen auf eine einzige Idee präsentieren: die Idee der Frau aller Frauen, der Urfrau, einer weiblichen Wirkkraft schlechthin, die, als das Spiel zu Ende ist, der endgültigen Entscheidung des resignierten Mannes für das Künstlertum zum Opfer fällt. »Ein Phantast! Ein Phantast, der Spukgeschichten schreibt und auch wohl malt und komponiert«, urteilt ganz richtig der Stadtrat Lindorf über den verrückten Hoffmann. »Die Frau ist ein Erzeugnis des Mannes«, schrieb Flaubert und präziserte noch, einen Phrasierungsbogen von der Genesis bis in die Belle Epoque schlagend: »Sie ist das Resultat der Zivilisation, ein künstliches Werk.« Erschrocken brüllt Hoffmann: »Ein Automat! Ein Automat!« Im Schlussakt, nach der Vorstellung des *Don Giovanni*, des prototypischen Werks austauschbarer Weiblichkeit also, wird erneut Punsch angezündet. Zusammen mit den Studenten verflucht Hoffmann die Frauen. Dennoch bleibt der Blick auf die Erlösung durch die Frau fixiert, und Hoffmann stöhnt mit ausgestreckten Armen in die Leere hinein. Mit Ernst Blochs Worten: »zusammenbrechend, unentsagend, beschwörend. Und die Muse war ja in ihm, sie ist die Treibende

und nicht die Ausflucht, ihr Blick ist an den Mast genagelt, auch noch im Untergang und gerade in ihm, der dadurch keiner ist.«

Unvergessen ist die einstige Geliebte, die Sängerin Stella. Hoffmann versucht ihren Spuren in jedem weiblichen Wesen nachzuspüren. Er ist zum Trinker geworden, muss damit rechnen, dass ihn nach einem Rausch auch die Muse einmal verlassen wird. Er erinnert sich, das Glas in der Hand. Neben an, in der Oper, singt die Unvergessene eben gerade die Donna Anna in einer *Don Giovanni*-Aufführung. Hoffmann hat einen letzten Versuch unternommen und ihr geschrieben. Nun wartet und trinkt er. Sie aber hat den Brief nicht erhalten. Böse Mächte scheinen gegen den Poeten anzutreten. Jetzt, proportional zum genossenen Alkohol, entsteigen all die anderen Frauen wie Phantasmen seiner Erinnerungswelt: da ist die makellose und seltsam kühl anmutende Olympia, die sich – ein Lieblingsthema der Romantik – schließlich als Automat offenbart. Dann die schwindsüchtige Bürgerstochter Antonia, die sterbenskrank wird, weil sie nicht vom Gesang ablassen kann. Endlich, von der venezianischen Barcarole introduziert, die Kurtisane Giulietta. An sie verliert Hoffmann außer seinem Herz auch noch sein Spiegelbild. Gar zum mordenden Verbrecher sinkt er herab. Eine ausweglose Falle: Olympia, Antonia, Giulietta – das sind »drei Frauen in einer einzigen Frau«. Hinter ihnen aber erspäht der rettungslos dem Trunk verfallene Poet noch immer die Kontur der einst und noch geliebten Stella.

NORBERT ABELS



In unserem Gehirn steckt keine Uhr. Kein verlässlicher Chronometer stellt die zeitliche Ordnung der Dinge her. Die Zeit, sie ist wirklich »ein wundersam Ding«. Da sitzt ein Mann an der immer größer werdenden Theke der Erinnerung. Proportional zu seinem Rausch entsteigen vergangene Gestalten seinen Gehirnzellen. Jetzt treten von außen andere hinzu. Frauen und Männer. Sie lauschen seinen wirren Geschichten, seiner Verabschiedung von der Liebe und seiner Besessenheit vom ewigen und kosmischen Punsch. Wie sagt Hoffmann: »Der Teufel hole den Drang nach Zweisamkeit. Das einzig lockende Ziel ist Trunkenheit, der Rest ist nur vertane Zeit!«

Vertane Zeit? Wenn dem so ist, dann gebührt allein dem Rausch der größte Respekt.

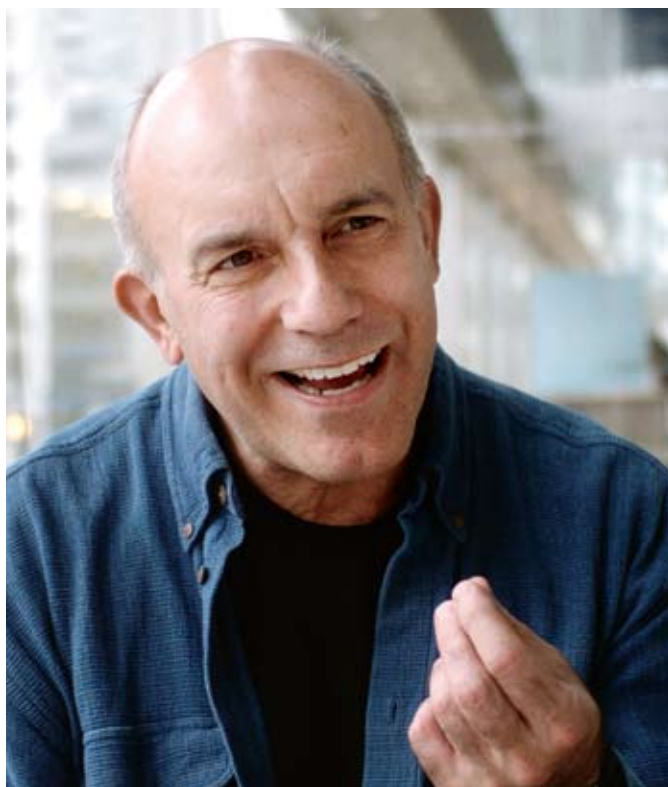
Dann sind die Illusionen und Vexierbilder, die dem Kopf des gestrandeten Poeten entsteigen, so wahr wie die wirklichen Dinge. Dann ist die Welt tatsächlich nichts anderes als eine Vorstellung und die vermeintliche Wirklichkeit wird von diesem Imaginationskosmos geradezu übertrumpft. Die Phantasmagorien lassen die Dinge überhaupt erst entstehen. In einem solchen Halluzinationsraum verflüchtigen sich alle Grenzen zwischen Sein und Schein.

Wir gehen den Ideen des Künstlers nach, verfolgen seine Kopfgeburten, nehmen sie als geniale Offenbarungen oder abwegigen Spleen. Wir sehen, wie die Muse dem Mann an der Theke assistiert bei seinem Drang, das Innerste zum Ausdruck zu bringen. Wie lange gelingt ihr diese Geburtshilfe? Irgendwann wird der Mann auch von ihr

verlassen werden. Und auch der Rausch wird sich verflüchtigen. Welche Instanz wird ihm folgen? Vertane Zeit oder das Lebensende als endgültiger Stillstand der Zeit? Ein Abgrund tut sich auf. Vielleicht aber blickt dem Poeten sogar noch aus diesem Schlund das Antlitz Stellas, der unvergessenen einstigen Geliebten, entgegen.

DALE DUESING

DIE ZEIT, SIE IST WIRKLICH EIN WUNDERSAM DING.



Dale Duesing stellt das so seltene wie geglückte Beispiel eines großen Sänger-Darstellers dar, der auch erfolgreich Regie führt. Sein Regie-debüt, das Publikum und Kritiker (Mehrfachnominierungen im Fachmagazin »Opernwelt«) gleichermaßen überzeugte, gab er 2004/05 an der Oper Frankfurt mit Rossinis *Il viaggio a Reims*. Begeisterte Aufnahme fand darauf auch seine Inszenierung von Cherubinis *Medea* an der Nationalen Reissopera in Enschede. Dort wird er im Frühjahr 2011 Bachs *Johannespassion* szenisch erarbeiten. Im Bockenheimer Depot inszenierte er Britten's *The Rape of Lucretia* als Kritik an pseudoreligiösen Medienshows. Nach Humperdincks *Hänsel und Gretel* am Stadttheater Bern, in der Spielzeit 2009/10, hatte er mit großem Erfolg im Mai 2010 Chabriers *L'étoile* dem Publikum der Staatsoper Unter den Linden Berlin vorgestellt. Seine Gesangskarriere

führte den amerikanischen Bariton an alle großen Opernhäuser der Welt, darunter die Metropolitan Opera New York, die Bühnen in San Francisco und Chicago, die Mailänder Scala, das Théâtre Royal de la Monnaie in Brüssel und das Royal Opera House Covent Garden London. An der Oper Frankfurt gab Dale Duesing Bergs *Wozzeck*, Wagners *Beckmesser*, Gorjantschikow (Janáčeks *Aus einem Totenhaus*), Graf Almaviva (*Le nozze di Figaro*) und Prospero (Berios *Un re in ascolto*). Für seine Interpretation von *Wozzeck* und *Beckmesser* wurde er 1994 von Kritikern des Fachmagazins »Opernwelt« zum »Sänger des Jahres« gewählt, für Barbers *The Lovers* mit dem Chicago Symphony Orchestra erhielt er den Grammy Award. Bei der Ruhrtriennale 2009 verkörperte er in Willy Deckers emphatisch aufgenommener Inszenierung von Schönbergs *Moses und Aron* den Sprechpart des Moses.



HOFFMANNS ERZÄHLUNGEN

Jacques Offenbach 1819–1880

Opéra-fantastique in fünf Akten in der Fassung von Fritz Oeser | Text von Jules Paul Barbier nach dem Drame-fantastique (1851) von Barbier und Michel Carré
Uraufführung am 10. Februar 1881, Opéra-Comique, Salle Favart, Paris

Premiere: Sonntag, 3. Oktober 2010 | Weitere Vorstellungen: 7., 10., 14., 17., 23., 29. Oktober; 6. November; 11., 19., 26. Dezember 2010; 9., 15., 23. April 2011

In französischer Sprache mit deutschen Übertiteln

MITWIRKENDE

Musikalische Leitung **Roland Böer/Hartmut Keil** (Dezember/April) | Regie **Dale Duesing** | Bühnenbild **Boris Kudlička** | Kostüme **Arno Bremers**
Dramaturgie **Norbert Abels** | Licht **Olaf Winter** | Chor **Matthias Köhler**

Hoffmann **Alfred Kim** | Lindorf/Coppélius/Doktor Miracle/Dapertutto **Giorgio Surian/Aris Argiris** (April) | Olympia **Brenda Rae/Julia Novikova** (April)
Antonia **Elza van den Heever/Juanita Lascarro** (April) | Giulietta **Claudia Mahnke/Irini Karaianni** (Dezember/April) | Cochenille **Michael McCown**
La Muse/Nicklausse **Jenny Carlstedt** | Stimme der Mutter **Katharina Magiera** | Nathanaël/Spalanzani/Frantz/Pitichinaccio **Peter Marsh** | Crespel
Magnus Baldvinsson | Hermann/Peter Schlemihl **Florian Plock**

Die Oper Frankfurt und der Patronatsverein laden ein: *Oper extra zu Hoffmanns Erzählungen* am 26. September 2010, 11.00 Uhr, Holzfoyer



DER RING
IN FRANKFURT



Noch wütet Wotan (Terje Stensvold, direkt hinter ihm Martina Dike als Fricka): »Um alle Welt doch nicht fahren lass' ich den Ring!« Erst nachdem Erda ihn gewarnt hat, lässt er ihn letztlich doch – und entwirft den Plan eines Freien, der darf, was dem Gotte verwehrt ist: Siegmund, der Wälsung, sein eigener Sohn, soll sich und ihm das Rheingold wiedergewinnen.

DER RING DES NIBELUNGEN

Ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend

Erster Tag

DIE WALKÜRE

Richard Wagner

»DIESE MUSIK IST
WIE ELEKTRIZITÄT«

FRANK VAN AKEN

In der Premiere der »Walküre«, dem »zweiten Tag« aus Wagners Bühnenfestspiel »Der Ring des Nibelungen«, steht eine hochkarätige Besetzung auf dem Programmzettel. Susan Bullock als Brünnhilde, Ain Anger verkörpert Hunding, Terje Stensvold und Martina Dike führen ihr Götterpaar Wotan und Fricka fort. Die Interpreten von Siegmund und Sieglinde teilen sogar privat Tisch und Bett: Bei einer Begegnung mit Malte Krasting erzählt Frank van Aken vom Wagner-Singen und wie es sich anfühlt, mit seiner Sieglinde (Eva-Maria Westbroek) verheiratet zu sein.

GESPRÄCH MIT FRANK VAN AKEN



Seit August 2005 sind Eva-Maria Westbroek und Frank van Aken verheiratet. Aber sie kennen sich schon viel länger; ihre Beziehung begann sozusagen am Theater. So jedenfalls berichtet es der Tenor, der seit 2006 Ensemblemitglied der Oper Frankfurt ist: »Wir haben zum ersten Mal 1995 an

einem kleinen Theater in Rom zusammen auf der Bühne gestanden, mit *Tosca*. Später haben wir *Cavalleria rusticana* in Jugoslawien, *Elektra* und *Don Carlos* an der Komischen Oper Berlin und *Elektra* dann nochmals in Stuttgart gesungen. Aber gemeinsam zentrale Partien wie Siegmund und Sieglinde zu übernehmen, das ist eine Premiere für uns beide.«

Eva-Maria Westbroek war die Sieglinde in Aix-en-Provence, bei den Salzburger Osterfestspielen, in London, in Valencia, San Francisco und jüngst wieder in Bayreuth (dort hat Frank schon den Tannhäuser gegeben). Frank van Aken hat erstmals 2001 in Meiningen den Siegmund verkörpert, wo Kirill Petrenko und Christine Mielitz den Kraftakt gestemmt haben, alle vier *Ring*-Teile an vier aufeinanderfolgenden

Abenden zur Premiere zu bringen (so, wie Wagner es bei der Uraufführung vorgehabt, aber nicht geschafft hatte). Seither konnte er seine Auffassung der Partie u. a. an der Deutschen Oper am Rhein in Düsseldorf weiter verfeinern. Beide kennen die Oper also schon gut und haben die Rollen in verschiedenen Inszenierungen verkörpert – nur eben noch nie gemeinsam.

Wie bereiten Sie sich auf die Neuinszenierung vor?

»Stimmlich brauchen Eva und ich uns nicht sonderlich aufeinander einzustellen. Ich kenne ihre Stimme, sie kennt meine, da ist nicht viel zu tun. Für Eva ist die Partie recht frisch, ich habe Siegmund einige Zeit nicht gesungen, also muss ich das jetzt vorholen. Wir wollen uns mit Sebastian Weigle in Bayreuth treffen und dort gemeinsam ein bisschen arbeiten, den ersten Akt anlegen. Was den Rest betrifft, lassen wir uns überraschen!«

Etwas anders sieht es möglicherweise aus, wenn es an die tatsächlichen Aufführungen geht. Denn da hat jeder Sänger seine eigene Routine, um den Spannungsbogen über den Tag zu schlagen, mit

GESPRÄCH MIT FRANK VAN AKEN

dem Lampenfieber fertigzuwerden, die Stimme fit zu machen. »Das Publikum sieht nicht, was in einem Sänger vor sich geht, wie man in eine Vorstellung wie *Tannhäuser* hineingeht. Für mich ist viel Schlaf wichtig, aber keine extremen Wechsel zum normalen Tagesrhythmus. Gleich beim Aufstehen fängt man an, sich selbst zu prüfen, ob die Stimmbänder frei sind, und was man tun kann. Dann brauche ich etwas Bewegung, Yoga tut mir sehr gut, weil man so alle Muskeln in Bereitschaft versetzt. Damit reichen mir eigentlich nur ein paar Töne zum Einsingen – meist schon einige Stunden vor der Vorstellung. Eva macht das ein bisschen anders. Sie geht vormittags im Kopf akribisch die ganze Rolle durch, Note für Note, Wort für Wort, ohne zu singen. Erst im Theater, direkt vor Beginn, singt sie sich ein.«

Wie verhält es sich mit den unangenehmen Begleiterscheinungen? Sind Sie nervös an den Vorstellungstagen?

»Richtiges Lampenfieber kommt erst direkt vor dem Auftritt dazu. Vorher versucht man, den Stress zu kanalisieren, durch Routine oder Entspannungsübungen. Das gelingt nicht immer, manchmal ist es fast unerträglich – vor allem für die anderen. Eva will jedenfalls in Ruhe gelassen werden und ihren Tee trinken, und wenn ich das weiß, bin ich weg. Unsere Wohnung ist zwar nicht groß, aber gut geschnitten, mit Zimmern nach vorne und hinten raus, da kommen wir uns nicht in die Quere.«

Aber nun ist die Situation etwas anders als sonst, denn beide müssen sich auf dieselbe Aufführung vorbereiten. »Wir haben zwar schon gemeinsam gesungen, aber das ist jetzt ein anderes Level. Ich schätze, sobald wir mit den Proben angefangen haben, ist Eva für eine Zeitlang nicht mehr in erster Linie meine Frau, sondern Sieglinde. Anders kann das gar nicht funktionieren. Man darf dann nicht ständig ans gemeinsame Frühstück denken! Aber wir werden wohl nicht gleich zum ›Sie‹ wechseln müssen ... Jedenfalls bin ich sehr froh, diese Partie singen zu können mit einer Partnerin, die ich so gut kenne wie Eva. Denn wenn Siegmund und Sieglinde sich begegnen, gibt es diesen blitzartigen Moment des Erkennens. Das können wir nachempfinden ... auch wenn Eva nicht meine Schwester ist. Ein bisschen Abstraktion muss schon sein!«

Was ist für Sie das Charakteristische an der Partie des Siegmund?

»Bei Siegmund hat mich immer der Aspekt der Natur gereizt. Das ist eine Partie, die ganz urwüchsig ist. Ich bin viel in den Wald gegangen und durch die Berge spaziert, während ich mich vorbereitet habe. Siegmund kommt ja aus dem Wald, ist in der Wildnis aufgewachsen und wird durch die Landschaft gehetzt. Andererseits ist sein Lenzgesang wie eine Vereinigung mit der freundlichen Seite der Natur, als ob er durch den Frühling schwebt. Er und Sieglinde sind zwei junge, unerfahrene, ungeformte Menschen, die ihren Weg suchen.«

Wie ist die Partie einzuordnen im Vergleich mit Ihren anderen Wagner-Rollen?

»Die Lage von Siegmund ist sehr ähnlich der von Parsifal. In beiden geht es nicht vordringlich um hohe Spitzentöne, beide sind überwiegend in der Mittellage – ganz besonders in der Todesverkündigung.«

Wen auch immer Frank van Aken auf der Bühne darstellt: Er brennt. Der Sänger wird eins mit seiner Rolle. Kaum einer, der sich so mit den Figuren identifiziert, die er auf der Bühne darstellt. Er leidet mit ihnen, jubiliert mit ihnen, »müheles« ist hier gar nichts, denn technische Schwierigkeiten haben für ihn immer eine inhaltliche Bedeutung. »Das muss so sein. Sonst wäre es keine Herausforderung. Wenn ein Typ wie Tannhäuser an die Grenzen seiner Existenz kommt, will ich das spüren. Ich möchte miterleben, was mit Siegmund geschieht, was in ihm vorgeht, welche Verletzungen er davonträgt, geistig wie körperlich. Das will ich als Zuschauer und als Sänger auch. Wobei ich natürlich versuche, meine Stimme heil durchzubringen ...«

Mehrmals hat sich Frank van Aken die *Rheingold*-Inszenierung angeschaut, hat mit seinen Kollegen gesprochen – den Wotan (»Ich bin ein großer Fan von Terje!«) kennt er schon von gemeinsamen Auftritten – und sich mit der Bühnenkonstruktion vertraut gemacht, die an die physische Kondition der Sänger keine geringen Ansprüche stellt. »Ich bin sehr froh über die Bühnenbild-Idee unseres *Ringes*. Ich habe die Ära Wieland Wagners natürlich nicht selbst miterlebt, aber mich hat sein Aufräumen, sein Befreien der Bühne immer sehr gereizt. Unser Bühnenbild scheint mir daran anzuknüpfen. Es lässt einen aufatmen, auf solch einer freien Fläche zu spielen, ohne eine Fülle von Utensilien und Zivilisationsmüll. Die Konstruktion mit den vier drehbaren Ringen ist ohnehin faszinierend – und zu sehen, wie sie sich im Laufe des Zyklus verändert, wird eine spannende Erfahrung. Schon in der *Walküre* wird sie einen ganz neuen Eindruck bieten: Wenn man einen Baum fällt und durchschneidet, ergeben sich ja auch Ringe, Jahresringe, die von der vergangenen Zeit erzählen. Das ist eine frappierende Parallele. ›Kinder, schafft Neues!‹ hat Wagner gesagt. Das hier ist wirklich neu, besonders die Kombination von einem abstrakten Raum und konkreter Spielweise. Es macht mir auch nichts aus, wenn sich manche Dinge nicht auf Anhieb erschließen. Ich vertraue da ganz der Intuition. Und nicht zuletzt funktioniert das Bühnenbild akustisch erstaunlich gut!«

Der fliegende Holländer, Tannhäuser, Parsifal, zukünftig auch *Tristan* – Wagner spielt eine wichtige Rolle in Frank van Aken's Sängerdasein. Doch der *Ring* ist etwas Besonderes. »Die *Walküre* ist für mich wie eine Offenbarung – mit Wotans Abschied als Höhepunkt. Das ist vielleicht das Schönste, was je komponiert wurde. Ich empfinde das genauso wie Eva. Diese Musik ist für mich ganz stark mit der Natur verknüpft. Ich sehe das alles direkt vor mir. Berge, Wasser, Sonne, Frühling, alles ist drin. Kraft der Rhythmik am Anfang: Hetze durch das Wald Dickicht, der Feuerzauber am Schluss.«

Dass Bühnenkünstler auch privat zueinander finden, ist vielleicht gar nicht weiter überraschend. Schließlich verbringt man in fahrenden Truppen wie in stehenden Ensembles viel Zeit miteinander. Doch es fällt auf, dass auch bei den naturgemäß rarerer Sängern des jugendlich-heldischen Stimmtyps einige Paare vorkommen. Frank van Aken aber wundert sich wenig: »Das ist vielleicht ganz logisch. Als Sänger ist man ja ziemlich verrückt. Da sucht man natürlich jemanden, der auf ähnliche Weise verrückt ist, um gemeinsam etwas Spaß am Leben zu haben.«

ZUM BÜHNENBILD

Die Scheibe dreht sich weiterhin.
Aber die Zerstörung der Natur, die mit der Zivilisation untrennbar einhergeht,
hat größere Ausmaße genommen.
Die Weltesche, aus der Wotan sich den Speer gebrochen hatte, zeigt sich als
Baumstumpf, als ein Menetekel von vielen.
Die Jahresringe gemahnen an die verstrichene Zeit
und an die Endlichkeit alles Lebens.
Endzeit oder Zwischenphase?
Kriegspause, Waffenstillstand, Ruhe vor dem Sturm?
Die Walküren generieren als Todesmaschinen Gefallene.
Verrohung greift um sich.
Selbst der Gott wird Teil der Grausamkeit, tötet am Ende seinen eigenen Sohn,
vernichtet die Existenz seiner Tochter.
Aber es gibt ein Trotzdem, ein Andererseits:
Vom kalten, mystischen Blau der *Rheingold*-Szenerie ausgehend
kommen natürlichere Töne ins Spiel.
Von der reinen Farbe führt der Weg hin zu Realem,
zu menschlicheren Dimensionen.
Der Gott schafft Not,
aber er wendet sich den Hilfesuchenden zu.
Mögen die Verhältnisse auch desolat sein
und die Lage trist, hoffnungslos ist sie nicht.
Ein Ausweg deutet sich an.
Die Suche nach dem Sinn geht weiter.

JENS KILIAN



ZUM BÜHNENBILD



Die »Frankfurter Scheibe« – eigentlich ein schräg angeschnittener Zylinder – mit ihren gegeneinander zu verdrehenden Ringen wird auch in der Walküre die Plattform der Bühnenhandlung sein. Das Grundprinzip von Jens Kilians Bühnenbild bleibt bestehen, die technischen Daten behalten ihre Dimensionen: Die Konstruktion hat eine Neigung von 17% und einen Durchmesser von 17 Metern – aufgeteilt auf das kreisrunde Mittelstück und

die vier Ringe –, ist auf 38 Wagen mit 160 Rädern gelagert und angetrieben von 14 Motoren mit jeweils 1,5 kW samt 18 Batterien. Das Gesamtgewicht beträgt 26 Tonnen. –

Doch das Tiefblau aus Rheingold hat sich gewandelt. Ein neues Zeitalter prägt das Erscheinungsbild, mit neuer Grundlage aus anderen Materialien: Holz, das in seiner Struktur auch sein Alter erkennen lässt.

DIE WALKÜRE

Richard Wagner 1813 – 1883

Text vom Komponisten | Uraufführung am 26. Juni 1870, Königliches Hof- und Nationaltheater, München

Premiere: Sonntag, 31. Oktober 2010 | Weitere Vorstellungen: 4., 7., 10., 18., 21., 28. November 2010

In deutscher Sprache mit Übertiteln

MITWIRKENDE

Musikalische Leitung **Sebastian Weigle** | Regie **Vera Nemirova** | Bühnenbild **Jens Kilian** | Kostüme **Ingeborg Bernerth** | Dramaturgie **Malte Krasting**
Licht **Olaf Winter**

Siegmund **Frank van Aken** | Hunding **Ain Anger** | Wotan **Terje Stensvold** | Sieglinde **Eva-Maria Westbroek** | Brünnhilde **Susan Bullock** | Fricka **Martina Dike**
Gerhilde **Anja Fidelia Ulrich** | Ortlinde **Mona Somm** | Waltraute **Eve-Maud Hubeaux** | Schwertleite **Katharina Magiera** | Helmwig **Christiane Kohl**
Siegfrune **Lisa Wedekind** | Grimgerde **Tanja Ariane Baumgartner** | Rossweiße **Monika Bohinec**

HANDLUNG

Wotan hat seinen »großen Gedanken« vom Ende des *Rheingolds* in die Tat umgesetzt. Ein freier Held soll tun, was er selbst nicht darf: Den Ring des Nibelungen Alberich – der nun in Fafners Besitz ist – zurückgewinnen. Dazu hat er mit einer Menschenfrau das Zwillingsspaar Siegmund und Sieglinde gezeugt: die Wälsungen. Außerdem hat Erda ihm Brünnhilde geboren, die als Walküre mit acht Halbschwestern gefallene Helden sammelt, um eine Armee zu bilden. – Ein Mann ohne Namen, waffenlos und verletzt, wird aufgenommen in einem Haus und von der Hausfrau versorgt. Der Hausherr aber erweist sich als sein Gegner, das Gastrecht gewährt ihm Schutz nur bis zum Morgen. Der Fremde und die Frau erkennen sich als Liebes- und Zwillingsspaar: Als Kinder waren sie voneinander getrennt worden, als Siegmund und Sieglinde umfingen sie sich nun.

Auch das Schwert, das dem Fremden von seinem Vater für Notzeiten verheißen war, findet sich hier, und er als Einziger kann es aus dem Stamm der Esche ziehen. – Doch höhere Kräfte entscheiden über sein Schicksal. Fricka überzeugt Wotan, dass seine Unterstützung dieses Helden die Grundfeste seines Rechts erschüttert. Der Gott muss sich von Siegmund – seinem eigenen Sohn – abwenden. Brünnhilde versucht ihn dennoch zu schützen, doch an Wotans Speer zerspringt Siegmunds Schwert. Für ihren Ungehorsam wird Brünnhilde von Wotan bestraft: In Schlaf versenkt und in einen Feuerkreis verschlossen, soll sie dem Furchtlosen als Frau angehören, der sie findet und weckt. Wotan weiß von Brünnhilde, dass Sieglinde von Siegmund ein Kind erwartet. So bleibt die Hoffnung in der Welt.

Die Oper Frankfurt und der Patronatsverein laden ein: *Oper extra zu Die Walküre* am 17. Oktober 2010, 11.00 Uhr, Holzfoyer

MEINE EMPFEHLUNG

In dieser neuen Rubrik bitten wir Persönlichkeiten des Frankfurter Kulturlebens, ihre Gedanken zur Oper und zu aktuellen Inszenierungen aufzuschreiben. Den Beginn macht Priv. Doz. Dr. Aglaja Stirn, Leiterin der Abteilung für Psychosomatische Medizin an der Universitätsklinik Frankfurt.

DR. AGLAJA STIRN ZU *DON CARLO*

Als Theater- und Opernärztin sehe ich viele Stücke und kenne die Vielfalt der Inszenierungen an der Oper Frankfurt. Viele Produktionen glänzen durch ihre optische Opulenz und ihre permanente Bewegung. Indem sie den visuellen und auditiven Sinn gleichermaßen ansprechen, entfalten sie ihre überwältigende Kraft.

Ganz anders bei *Don Carlo*. Hier leben der Text und die Musik gerade durch die Kargheit des Mauerwerks, in das sie eingebettet sind. Es scheint, als ob das helle Grau der Steinwelt dieses überdimensionalen Raums den tragischen Konflikten ihre besondere Präsenz verleiht – und Konflikte gibt es reichlich in dieser Oper.

Als Zuschauer spürt und erlebt man sie unmittelbar mit. Verblüffenderweise wird dieses Miterleben besonders hervorgehoben durch das Korsett der schweren unbeweglichen historischen Kostüme, in die die Figuren gekleidet sind. Denn sie lassen die religiösen und gesellschaftlichen Normen der Epoche spüren: Die Steifheit der Zeit, die erzwungene Distanz, der Abstand zum Körpererleben, der Zwang des Über-Ich, all das bildet den Kontrast zum bewegten Inneren der Figuren.

Keiner ist wirklich frei. Selbst der Großinquisitor, höchste Instanz der geistlichen

Macht, ist es nicht. Die unumstößlichen Gesetze der Kirche, die ewig und zeitlos gültig zu sein scheinen, werden durch ihn vertreten, sein Amt bindet ihn wie jeden anderen. Wie grandios hat Verdi diese Macht in Musik gesetzt!

In der Szene vor dem Auftritt des Großinquisitors konnten wir in die Psyche des Königs schauen. Der König, eigentlich uneingeschränkter Herrscher, wird seiner Gefühle gewahr, spürt seine Verletzlichkeit, hört die menschliche Stimme in sich, wird weich. Erstmals bekommt er Zugang zu sich selbst, in der schmerzlichen Erkenntnis, dass seine Frau ihn nicht liebt. Er nimmt nicht nur Einblick in die Schmuckschatulle der Königin, sondern auch in die eigene, innere Schatulle seiner Seele.

Doch dann tritt der Großinquisitor auf. Und auch hier wieder ein Kontrast: Äußerlich ist es ein gebrechlicher Greis, der nun dem König befiehlt. Aber seine Stimme ist noch tiefer als die des Königs, auch das Orchester steigt ins tiefste Register, die Klänge von Kontrabass und Kontrafagott werden fast nachtschwarz, und was hier von der Musik transportiert wird, ist genauso unbeugsam wie das graue Mauerwerk des Bühnenbilds. Auf diese Weise mit der unumstößlichen Wahrheit des kirchlichen Gesetzes konfrontiert, kann Philipp nur gehorchen.

Gefühle sind Schwächen und Fehler und fordern tödliche Opfer. Zwei Bässe übertreffen sich musikalisch in ihren Tiefen: Für mich ist das die bewegendste Szene in dieser Oper. Es gibt viele bewegende Momente, seien es die unerfüllte Liebe, die Erwachsenenliebe in Stiefmutter und Sohn, die Motive des Generationskonfliktes, der Kampf zwischen Neigungen und politischer Verantwortung, die Freundschafts- und Vater-Sohn-Liebe, der Vater-Sohn-Konflikt, der Freiheitshymne des Posa, der Zusammenprall der Systeme ... – doch schon alleine der Auftritt des Großinquisitors lohnt den Besuch dieser Aufführung! Die Intensität des Orchesters und die Leidenschaft der Stimmen sind beeindruckend, wer Elisabeth hört, wird sie nicht mehr vergessen.

AGLAJA STIRN



Dr. Aglaja Stirn ist seit einigen Jahren als Theaterärztin für die Oper Frankfurt tätig: Sie ist während der Aufführungen vor Ort und im Notfall sofort zur Stelle. Als Wissenschaftlerin, die Aufsätze und Bücher über Essstörungen, Körpermodifikationen, Neurobiologie, buddhistische Kunst und Nordostindien veröffentlicht hat, verfügt sie über einen großen Horizont und eine scharfe Beobachtungsgabe.

WIR BEDANKEN UNS HERZLICH FÜR DIE UNTERSTÜTZUNG!

Aventis foundation

Patronatsverein

ING DiBa

Helaba
Landesbank
Hessen-Thüringen

kfw
BANKENGRUPPE

rentenbank



Mercedes-Benz
Niederlassung Frankfurt/Offenbach

Deutsche Bank

EUROPÄISCHE ZENTRALBANK

ALTANA KULTUR
STIFTUNG

Deutsche Bank Stiftung

Stiftung
Polytechnische
Gesellschaft
Frankfurt am Main

AUF DEM SPIELPLAN

SEPTEMBER
OKTOBER

DIE HOCHZEIT DES FIGARO

Wolfgang Amadeus Mozart 1756 – 1791

Sonntag, 29. August 2010

Weitere Vorstellungen: 4., 10., 16., 19., 24. September; 13., 26. November; 30. Dezember 2010; 1., 7. Januar 2011

MITWIRKENDE

Musikalische Leitung **Hartmut Keil/Erik Nielsen/Yuval Zorn**
Regie **Guillaume Bernardi** | Szenische Leitung der Wiederaufnahme
Caterina Panti Liberovici, Ute M. Engelhardt | Bühnenbild **Moritz Nitsche**
Kostüme **Peter DeFreitas** | Dramaturgie **Zsolt Horpácsy** | Licht **Olaf Winter**
Chor **Michael Clark**

Graf Almaviva **Sebastian Geyer/Oleg Romashyn** | Gräfin Almaviva
Juanita Lascarro/Jacquelyn Wagner (Nov.) | Figaro **Vuyani Mlinde/
Simon Bailey/Florian Plock** | Susanna **Christiane Karg/Tatiana Lisnic/
Anna Ryberg** | Cherubino **Nina Tarandek*/Jenny Carlstedt/Paula Murrirhy**
Marzelline **Katharina Magiera** | Bartolo **Dietrich Volle/Vuyani Mlinde**
Antonio **Franz Mayer** | Barbarina **Eun-Hye Shin*** | Basilio, Don Curzio
Julian Prégardien/Michael McCown

* Mitglied des Opernstudios

ZUM WERK

Angeblich hat der Graf das Recht der ersten Nacht abgeschafft. Aber er sehnt sich doch nach Susanna, der Kammerzofe seiner Frau, die kurz davor ist, dem Kammerdiener Figaro zu heiraten. Pläne werden gefasst, die Absichten des Verführers zu vereiteln. Zum Schluss zweifeln alle an ihren Verhältnissen. Keiner ist sich seiner Liebe mehr sicher. Im Gewand der Opera buffa spielt Mozart nahezu alle Spielformen der Liebe durch, führt sein umfangreiches Personal in die Verstrickungen der Erotik. Doch am Schluss kehrt der reumütige Ehemann zu seiner Ehefrau zurück und Figaro darf seine Susanna umarmen. Alternierend mit Christiane Karg und Anna Ryberg singt Tatiana Lisnic das erste Mal in Guillaume Bernardis feinfühler Inszenierung die zentrale Frauenfigur des »tollen Tages«.



DON CARLO

Giuseppe Verdi 1813 – 1901

Samstag, 11. September 2010

Weitere Vorstellungen: 18., 26. September; 2. Oktober 2010

MITWIRKENDE

Musikalische Leitung **Carlo Franci** | Regie **David McVicar** | Szenische Leitung
der Wiederaufnahme **Caterina Panti Liberovici** | Bühnenbild **Robert Jones**
Kostüme **Brigitte Reiffenstuel** | Choreografische Mitarbeit **Andrew George**
Dramaturgie **Malte Krasting** | Licht **Joachim Klein** | Chor und Extrachor
Matthias Köhler

Philipp II. **Thorsten Grümbel** | Elisabeth von Valois **Lucrezia García**
Don Carlo **Alfred Kim/Kamen Chanev** (26. Sept., 2. Okt.) | Prinzessin Eboli
Tanja Ariane Baumgartner | Rodrigo, Marquis von Posa **Aris Argiris**
Graf von Lerma/Ein Herold **Simon Bode*** | Tebaldo **Sharon Carty***
Der Großinquisitor **Magnus Baldvinsson** | Ein Mönch **Vuyani Mlinde**

* Mitglied des Opernstudios

ZUM WERK

Äußere Pracht, die erschauern lässt: Der spanische Thronfolger sieht seine politischen Ambitionen in Rauch aufgehen. Zur Wiederaufnahme von Verdis *Don Carlo* kehrt der Dirigent der Premiere, Carlo Franci, ans Pult zurück. Der Erfolg von David McVicar's Inszenierung war laut FAZ »seiner subtil-psychologischen Figurenführung, seinem sicheren Gefühl für szenische Proportionen und dramatische Stimmungswechsel, schließlich der großen Musikalität aller Bühnenvorgänge zu verdanken«. Eine weitgehend neue Besetzung – mit Ensemblemitgliedern und Gästen – verspricht spannende Rollenporträts.



THE TURN OF THE SCREW

Benjamin Britten 1913 – 1976

Samstag, 9. Oktober 2010

Weitere Vorstellungen: 15., 24., 30. Oktober 2010

MITWIRKENDE

Musikalische Leitung **Yuval Zorn** | Regie **Christian Pade** | Szenische Leitung der Wiederaufnahme **Caterina Panti Liberovici** | Bühnenbild und Kostüme **Alexander Lintl** | Dramaturgie **Norbert Abels** | Licht **Olaf Winter**

Der Prolog, Quint **Hans Schöpflin** | Die Gouvernante **Anne-Catherine Gillet** | Miles **Solist der Aurelius Sängerknaben Calw** | Flora **Eun-Hye Shin*** | Mrs. Grose **Sonja Mühleck** | Miss Jessel **Barbara Zechmeister**

* Mitglied des Opernstudios

SIE SIND MEIN, MEIN, DIE KINDER.

ZUM WERK

Der Abschied ist allzu schmerzlich – dem Publikum ebenso wie uns –, so haben wir ihn nun aufgeschoben und bringen Benjamin Britten's unheimliche Gespensteroper auf die Frankfurter Opernbühne zurück.

Im äußerst reduzierten Instrumentarium einer Kammeroper wusste Britten die Atmosphäre der Spukgeschichte von Henry James um eine Gouvernante und ihre zwei jungen Schützlinge einzufangen. Die junge Frau ist überzeugt, die Kinder stünden unter dem Einfluss von zwei Gespenstern, dem ehemaligen Kammerdiener Quint (Hans Schöpflin, dem Publikum schon als Sir Philipp aus Britten's anderer Gespensteroper *Owen Wingrave* bekannt) und der verstorbenen Gouvernante Miss Jessel. Ein Kampf um die Seelen der Kinder entbrennt. Doch wo verlaufen die Trennlinien von Gut und Böse, Wahrheit und Einbildung? Im beklemmend schönen »Malo«-Thema des kleinen Miles konzentriert sich die immer lauende, aber ungreifbare Gefahr, die bezaubernde Bedrohlichkeit des Stücks.

Mit Bühnenverwandlungen wie von Geisterhand und unheimlichen Schattenspielen bringt Christian Pades subtile Inszenierung in kühler, schlichter und

dennoch raffinierter Ausstattung von Alexander Lintl die gespenstische und bedrohliche Ambiguität des Stückes in den Vordergrund.

In dieser Wiederaufnahme kommen junge Stimmen zu Gehör: als Gouvernante wird die belgische Sopranistin Anne-Catherine Gillet ihr Rollendebüt geben. Die Partie der jungen Flora übernimmt Eun-Hye Shin, Stipendiatin unseres Opernstudios, die in der vergangenen Spielzeit schon als Papagena und Blumenmädchen im *Parsifal* auf sich aufmerksam gemacht hat.



BARBARA FRITTOLI

Sopran

NICHT NUR DESDEMONA.



ÜBER DIE SÄNGERIN

Erst vor fünf Jahren, auf der Höhe ihrer internationalen Opernkarriere, debütierte Barbara Frittoli mit Werken von Beethoven, Schubert und Duparc als Liedinterpretin. Das Publikum des Bologna-Festivals feierte den Liederabend einer führenden italienischen Sopranistin, die nach ihren größten Erfolgen der letzten zwanzig Jahre in Verdi-, Puccini- und Mozartpartien immer bereit war, die Opernwelt und die Fachpresse zu überraschen.

Für viele war sie durch ihre meistgesungene Partie als »Desdemona vom Dienst« abgestempelt: In der Tat erfolgte ihr internationaler Durchbruch mit dieser Partie. Sie sang Otellos Gattin über hundert Mal in vierzehn verschiedenen Inszenierungen, oft als Partnerin von Plácido Domingo, unter der musikalischen Leitung der Dirigentenprominenz unserer Zeit (Claudio Abbado, Antonio Pappano, Zubin Mehta u. a.).

In ihrer Familie studierte niemand Musik. Als sie nach der Grundschule das Konservatorium besuchte, wurde sie von der Verwandtschaft als schwarzes Schaf betrachtet: Sie hatte sich mit Klavierunterricht abgequält und die Grenzen der Ausdrucksmöglichkeiten des Instruments schnell erkannt. Es war ihr zu »technisch« und klang einfach zu kalt. Zum Glück gab es am Konservatorium auch Chorunterricht, wo man auf ihre Stimme aufmerksam wurde. Heute ist das Klavier für Barbara Frittoli nur ein Werkzeug: In der ersten Phase des Rollenstudiums greift sie auf den qualvollen Klavierunterricht doch gerne zurück. Ihre neuen Partien erarbeitet Barbara Frittoli zunächst mit der Partitur, nicht wie viele Kollegen mit dem Klavierauszug. Sie liest die neuen Partituren wie ein Buch, um die Intentionen der Komponisten besser zu verstehen. Dabei lässt sie die Partien reifen. Schnell zu lernen und die Partie beherrschen sind zwei verschiedene Dinge – meint sie. Nach dem schnellen Studium könne sie zwar die Noten singen, aber das Rollenporträt sei dabei noch längst nicht ausgereift. Die Maßstäbe, die Barbara Frittoli sich setzt, schlossen eine Karriere als begehrte Einspringerin frühzeitig aus.

Barbara Frittoli stammt aus Mailand und studierte Gesang am Giuseppe-Verdi-Konservatorium ihrer Heimatstadt. Ihr Bühnendebüt gab sie 1989 am Piccolo Teatro des Teatro Comunale in Florenz, 1991

gewann sie den Gesangswettbewerb »Voci nuovi« in Mailand und 1993 den Concours Pavarotti in Philadelphia.

Im Mittelpunkt ihres Repertoires stehen nach wie vor die großen Verdi- und Mozart-Partien. Auch nach zwanzig glanzvollen Jahren in den wichtigsten Opernzentren der Welt ist sie bei der Erweiterung ihrer Partien vor Risiken keineswegs geschützt. So beschränkt sich ihr Verdi-Repertoire auf Desdemona, Amelia (*Simon Boccanegra*), Alice (*Falstaff*), Luisa Miller, Leonora (*Oberto*) und das Sopran-Solo des Requiem. Später könnte sie sich auch Aida, Leonora (*La forza del destino*) und Amelia (*Un ballo in maschera*) vorstellen, aber die Verantwortung ihrer Stimme gegenüber lässt sie die attraktivsten Angebote (wie z. B. von Riccardo Muti) immer wieder ablehnen. So legte sie Elisabetta (*Don Carlo*) für eine Weile zur Seite, weil sie sich mit den vokalen Anforderungen der Partie plötzlich nicht mehr wohl fühlte.

Seit über zwei Jahrzehnten gehört Barbara Frittoli zu den wichtigsten Sopranistinnen ihrer Generation. Ihr Kalender mit den Auftritten der letzten Monate und ihren zukünftigen Projekten bestätigen den Rang einer Diva, die jenseits der Star-Allüren achtsam und intelligent mit ihren herausragenden stimmlichen und künstlerischen Reserven umgeht. Neben der Titelpartie von *Thais* in Turin, Verdis Requiem (unter Antonio Pappano) in London, Contessa (*Le nozze di Figaro*) in Madrid, Paris und München, Amelia in Boston und New York, Adriana Lecouvreur in Barcelona gibt Barbara Frittoli als Liedinterpretin (und nicht als Desdemona) ihr – mit Spannung erwartetes – Debüt an der Oper Frankfurt.

ZSOLT HORPÁCSY

LIEDERABEND

Barbara Frittoli Sopran | James Vaughan Klavier

Dienstag, 28. September 2010, 20.00 Uhr im Opernhaus



ANNE SCHWANEWILMS

Sopran

AUS DEM AUGENBLICK HERAUS.

ÜBER DIE SÄNGERIN

»Wenn Anne Schwanewilms einen Liederabend gibt, kann das Publikum auf Texte im Programm verzichten.« Das schrieb die Presse nach dem Oper-Frankfurt-Debüt der Sopranistin vor knapp zwei Jahren – noch vor ihrem umjubelten Auftritt mit der Titelpartie von *Arabella*. Die Beobachtung trifft den Kern ihres Singens: die untrennbare Verschmelzung von Wort und Klang, von Text und Musik. Ausdruck, Haltung, Farbe, alles gewinnt Anne Schwanewilms aus dem Verhältnis dieser beiden Bestandteile der Vokalkunst. »Wenn ich ein Liederabendprogramm zusammenstelle, spielen viele Faktoren eine Rolle. Natürlich muss die Musik meiner Stimme liegen. Dann suche ich nach einer Reihenfolge, bei der sich aus untergründigen Beziehungen eine neue Spannung ergibt. Ich muss ein Drama finden können! Das ist nicht so zu verstehen, dass ich über einen ganzen Konzertabend eine Geschichte erzählen will. Schließlich kombinieren wir auch Lieder verschiedener Komponisten und aus verschiedenen Werkgruppen. Aber auf einer höheren Ebene, bei der Text und Musik gleichberechtigt eine Symbiose eingehen, können auch Lieder, die von ganz verschiedenen Dichtern getextet sind, eine folgerichtige Beziehung eingehen. Hier haben wir Lieder kombiniert, die alle etwa zur selben Zeit entstanden sind. Nicht nur meine Stimme, auch meine emotionale Empfindung führt mich immer wieder in diese Epoche. Sie bietet mir die Freiräume, die meiner Art des Singens entgegenkommen.«

Während Richard Strauss und Hugo Wolf (Mörke-Lieder) zu ihrem »eisernen Bestand« gehören, bringt Debussy mit den *Proses lyriques* eine eigene Farbe ins Programm, und zwar im Wortsinne: »Ich empfinde ganz stark synästhetisch. Wenn ich Musik höre, sehe ich unwillkürlich Bilder und Farben. Debussy schreibt so schöne Cluster und mischt die Klänge so subtil, dass sich diese Akkorde vor meinem inneren Auge zu Gestalten formen. Dem versuche ich mich hinzugeben, und so entstehen wiederum ganz andere Klänge in meiner Stimme.«

Das geht nur, wenn sie einen Pianisten an ihrer Seite hat, dem sie wie Manuel Lange »ganz viel Vertrauen« entgegenbringt. Die Zusammenarbeit der beiden Musiker begann vor rund fünf Jahren: Der damalige Solorepetitor der Komischen Oper Berlin (und heutige Professor für Vokalrepertoire an der Universität der Künste) war der Sopra-

nistin für das Rollenstudium empfohlen worden. »Wir haben uns von Anfang an sehr gut verstanden. Dass wir jetzt schon zum zweiten Mal an der Frankfurter Oper auftreten, ist ein Glücksfall für uns. Es gibt ja nur wenige Opernhäuser, die überhaupt Liederabende in größerem Maßstab anbieten. Ich finde die Akustik des Hauses fürs Lied sehr angenehm und schätze die intime Atmosphäre; es wirkt so, als könnte ich jedem Besucher in die Augen schauen! Ich habe das Publikum als sehr delikat erlebt – sehr aufmerksam und kenntnisreich. Es ist ja nicht so, dass man als Sänger nicht mitbekommt, wie die Hörer reagieren. Im Gegenteil! Wenn die Pointe eines humoristischen Liedes oder auch nur ein plötzlicher Stimmungsumschwung in einer Melodielinie vom Publikum geistesgegenwärtig aufgenommen wird, dann spürt ein Sänger das sofort. Das ist ein Geben und Nehmen, der Kommentar fliegt zurück auf die Bühne – das hat man nicht oft, und das macht Spaß.«

Das, was in Anne Schwanewilms' Mimik und Gestik so punktgenau inszeniert scheint, ist es gar nicht. »Ich bereite das nicht vor, das mache ich immer ganz spontan. Ich weiß in jedem Moment genau, was ich singe und warum, aber es gibt kein Bewegungskonzept oder ähnliches. In der Oper muss man sich an Absprachen halten, aber im Lied bin ich allein mit meinem Pianisten, da ist jeder Abend etwas anders. Ich genieße es einfach, aus dem Augenblick heraus zu gestalten.«

MALTE KRASTING

LIEDERABEND

Anne Schwanewilms Sopran | Manuel Lange Klavier
Lieder von Claude Debussy, Hugo Wolf und Richard Strauss
Dienstag, 26. Oktober 2010, 20.00 Uhr im Opernhaus

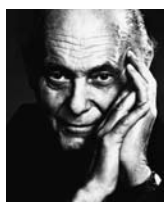


BLICKPUNKTE

SEPTEMBER

OKTOBER

INTERNATIONALER DIRIGENTENWETTBEWERB SIR GEORG SOLTI



ZUM FÜNFTEN MAL richten Alte Oper, Frankfurter Museums-Gesellschaft, Hessischer Rundfunk, Oper Frankfurt und Deutsche Bank Stiftung den renommierten Dirigentenwettbewerb Sir Georg Solti für den dirigentischen Spitzennachwuchs in der Alten Oper Frankfurt aus. Den Teilnehmern bietet sich die Chance zu einem Erfahrungsaustausch auf internationaler Ebene, und der Preisträger übernimmt die musikalische Leitung des Finalkonzerts. Die Jury setzt sich aus so namhaften Persönlichkeiten zusammen wie Dr. Rolf-E. Breuer, Lady Valerie Solti, Ulrich Edelmann, Fabio Luisi, Bernd Loebe, Sir Roger Norrington, Matthias Pintscher und Karl Rarichs.

Öffentliches Finalkonzert:

Sonntag, 12. September 2010, 11.00 Uhr, Alte Oper Frankfurt

Werke von Richard Strauss, Ludwig van Beethoven, Hector Berlioz, Bedřich Smetana und Gioacchino Rossini | Frankfurter Opern- und Museumsorchester

KAMMERMUSIK IM FOYER

EINE NACHT FÜR SCHUMANN. Im Jahr seines 200. Geburtstages ehren Mitglieder der Oper Frankfurt den großen Romantiker Robert Schumann mit einem ausführlichen Kammermusikprogramm, in dem klein- und größer besetzte Kammermusik sowie Lieder erklingen sollen, in wechselnden Besetzungen, Bekanntes gemischt mit Seltenem und womöglich auch einige Töne von Schumanns Gefährtin Clara. Das Konzert findet außer der Reihe am Dienstag statt und beginnt abends um acht, es wirken Instrumentalisten aus dem Frankfurter Opern- und Museumsorchester und Mitglieder des Opernstudios der Oper Frankfurt mit.

Dienstag, 21. September, 20.00 Uhr, Holzfoyer

Werke von und um Robert Schumann | Mitglieder des Frankfurter Opern- und Museumsorchesters

FESTAKT DER »AKADEMIE MUSIKTHEATER HEUTE«

JUNGE TALENTE zu fördern ist ein gemeinsames Ziel der Oper Frankfurt und der »Akademie Musiktheater heute« der Deutsche Bank Stiftung. Heiß begehrt beim Sängernachwuchs sind die raren Plätze im Opernstudio der Oper Frankfurt, während die »Akademie Musiktheater heute« mit jährlich fünfzehn Stipendien für Musiktheaterschaffende der Sparten Komposition, Dirigieren, Regie, Bühnenbild, Dramaturgie und Kulturmanagement lockt. Am 10. Oktober 2010 feiert die Oper Frankfurt mit der Deutsche Bank Stiftung die Aufnahme des zehnten Stipendiaten-Jahrgangs in die »Akademie Musiktheater heute«. Die für diesen Anlass entwickelte Performance *InnenLeben*, die im Bockenheimer Depot uraufgeführt wird, gibt einen Einblick in die Kreativität der jungen Künstler. Das ambitionierte Projekt, an dem auch Sängerinnen und Sänger des Opernstudios mitwirken, ist eine musiktheatralisch inszenierte Ausstellung zum Thema Flucht, Asyl und Abschiebung.

10. Oktober 2010, Bockenheimer Depot

Deutsche Bank Stiftung 

EINE NEUE KOOPERATION

AUS ANLASS seines 100. Gründungstages ist der Richard-Wagner-Verband Frankfurt am Main e.V. mit der Oper Frankfurt eine langfristige Partnerschaft eingegangen. Was im Frühjahr mit Probenbesuchen von interessierten Mitgliedern bei der *Rheingold*-Inszenierung und der Überreichung eines Bayreuth-Stipendiums an die Oper Frankfurt begann, wird im November mit weiteren Jubiläumsveranstaltungen fortgesetzt. Zum Auftakt am 5. November 2010 ergänzt unser Ensemblemitglied Barbara Zechmeister die prominente Sängerriege beim growrung unter Mitwirkung von Vera Nemirova auf dem Programm, ehe im Anschluss an die »Fest-aufführung« der *Walküre* am Sonntag, 7. November 2010, dem Frankfurter Generalmusikdirektor Sebastian Weigle die Ehrenmitgliedschaft im Frankfurter Richard-Wagner-Verband verliehen werden soll. Zu den Feierlichkeiten werden, ähnlich wie zum Internationalen Richard-Wagner-Kongress 1996, zahlreiche Musikfreunde aus dem In- und Ausland in Frankfurt erwartet. Weitere Informationen im Internet unter www.rvw-ffm.de.

5. November – 7. November 2010

 Richard-Wagner-Verband
Frankfurt am Main e.V.



Rätsel für Opernkenner



DAS GESUCHTE OBJEKT empfängt das Publikum seit der Einweihung des Neubaus von Oper und Schauspiel im Dezember 1963 mit offenen Armen. Geschaffen hat es einer der bedeutendsten Künstler seiner »Zunft« im Europa des 20. Jahrhunderts.

Wenn Sie die Antwort wissen, schreiben Sie den Namen des Objekts auf eine frankierte und mit Ihrer Adresse versehenen Karte an: Oper Frankfurt, Redaktion Opernmagazin, Untermainanlage 11, 60311 Frankfurt.

Zu gewinnen sind 3 x 2 Eintrittskarten für *Hoffmanns Erzählungen*. Notieren Sie auf der Karte, zu welchem Termin (außer zur Premiere) Sie kommen möchten, wenn Sie zu den glücklichen Gewinnern gehören. Einsendeschluss: 31. Oktober 2010*

KURZ NOTIERT

DER BRITTE KEITH WARNER, einer der wichtigsten Regisseure der Oper Frankfurt während der Intendanz Bernd Loebes, wird ab Juli 2011 die Position des Direktors des Königlichen Opernhauses Kopenhagen bekleiden. In Frankfurt inszenierte er bisher mit großem Erfolg Rossinis *Aschenbrödel*, Dallapiccolas *Volo di notte/Il prigioniero*, Blochs *Macbeth*, Brittens *Death in Venice* und Reimanns *Lear* sowie in der vergangenen Spielzeit 2009/10 die deutsche Erstaufführung von Thomas Adès' *The Tempest*. In der aktuellen Saison 2010/11 kehrt er für die Neuinszenierung von Pizzettis *Murder in the Cathedral* an den Main zurück.

DER FRANKFURTER OPERNINTENDANT BERND LOEBE löst den Intendanten der Dresdner Semperoper Gerd Uecker als Vorsitzender der Deutschen Opernkonzferenz ab. Bernd Loebe wurde für drei Jahre in das Amt gewählt. Die Deutsche Opernkonzferenz existiert seit 1957. Sie vereint die elf bedeutendsten deutschen Opernhäuser sowie die Opernhäuser in Zürich und Wien.

VON DER BÜHNE INS WOHNZIMMER –

wie an der Oper Frankfurt eine Live-Aufführung zur Live-Aufnahme wird.

Was ist ein natürlicher Klang? Wie soll eine Live-CD-Aufnahme klingen, die eine Opern-Aufführung musikalisch dokumentieren soll?

Da der Opernbesucher ja auch nur zwei Ohren hat, müsste es doch eigentlich ausreichen, während einer Vorstellung zwei hochwertige Mikrofone im Zuschauer-raum optimal zu platzieren und mit einem modernen Aufnahmegerät das Geschehen festzuhalten.

Das Ergebnis wäre leider – das zeigen die Versuche dieser »reinen Art« immer wieder – mit Sicherheit eine große Enttäuschung.

Während einer Opern-Aufführung ist das Publikum – auch wenn die Musik auf der Bühne und im Orchestergraben erzeugt wird – eingebettet in einen Raum, der ja doch von allen Seiten her »klingt«. Wir sehen, was wir hören. Ja, wir spüren sogar, was wir hören.

Zu Hause, die CD anhörend, ist das alles sehr weit weg – und es fehlt uns irgendwie.

Es gibt verschiedene Wege, sich einer Opern-CD-Aufnahme zu nähern, die Empfindungen erzeugen kann, wie man sie im Opernhaus selbst erleben würde. Aber sicher ist: Eine solche Annäherung – als reines Audio-Erlebnis – muss, klanglich deutlich anders (und) gestaltet werden, als das dort erlebte Live-Original.

Im Opernhaus ist es kein Problem, wenn ein Sänger mitten in einer wichtigen Arie, weil er sich – inszenierungsbedingt – vom Publikum abwendet, in dieser Zeit auch leiser zu hören ist. Man sieht ihn ja trotzdem. Auf einer CD würde die Arie in solch einem Moment zusammenbrechen.

Im Opernhaus kann es vorkommen, dass in einer Fortissimo-Orchesterstelle ein Sän-

ger geradezu untergeht. Auf einer CD so abgebildet, wäre es ein völlig unverständlicher Fehler, eine Missachtung des Gesangs. Und was die ganz feinen Geräusche betrifft: Kein Mensch vermisst im Opernhaus, dass man dort den Atem der Sänger nicht spürt, das Harz der Streicher nicht oder nur wenig hört, die Luft der Flöten, den Anschlag der Paukenschlägel ... Eine CD braucht, damit sie – »wie« live – berühren kann, eine ganz zarte Portion all dieser akustischen »Gewürze«.

Bei den Aufnahmen versuchen wir möglichst alles, was man »einfangen« kann, mitzunehmen. Zur Zeit können wir hierfür bis zu 48 Mikrofone verwenden. In der Regel haben dafür auch die Solisten, also jede Sängerin und jeder Sänger, ein winzig kleines DPA-Mikrofon am Kopf und einen Taschensender am Körper befestigt.

Anschließend folgt der Prozess der Mischung, wobei es darauf ankommt, die 48 Einzelspuren, die von den Mikrofonen aufgezeichnet wurden, zu einem zweispurigen Stereo-Klangbild zusammenzufügen. Es gibt natürlich die berühmten zwei Haupt-Mikrofonspuren, die die Grundlage für die Stereo-Mischung, das klangliche »Über-alles«-Fundament bilden. Dann gibt es fünf ebenso wichtige Mikrofonspuren, die dafür sorgen, dass das Orchester – das live ja in einem Graben sitzt – auf der CD nicht wie in einem »Graben« klingt, sondern frei und voll. Schließlich gibt es noch die vielen Stütz-Mikrofonspuren im Orchester und vor allem für die Sänger, die zum »Abrunden« der Stereo-Mischung benötigt werden. Damit die Sängerstimmen auf der CD wieder so klingen, wie man sie im Opernhaus hört, muss man gerade diese Spuren bearbeiten und die direkt am Kopf »eingefangenen« Vokale und explodierenden Konsonanten klanglich und »zeitlich« bändigen. Am Ende – wenn man die CD hört und die Augen schließt – soll die Stimme ja wieder so natürlich sein und dort, wo sie hingehört: wie auf der Opernbühne, doch jederzeit klar und deutlich hörbar, »spürbar« und: immer hinter dem Orchester, wie bei der Opernvorstellung auch!

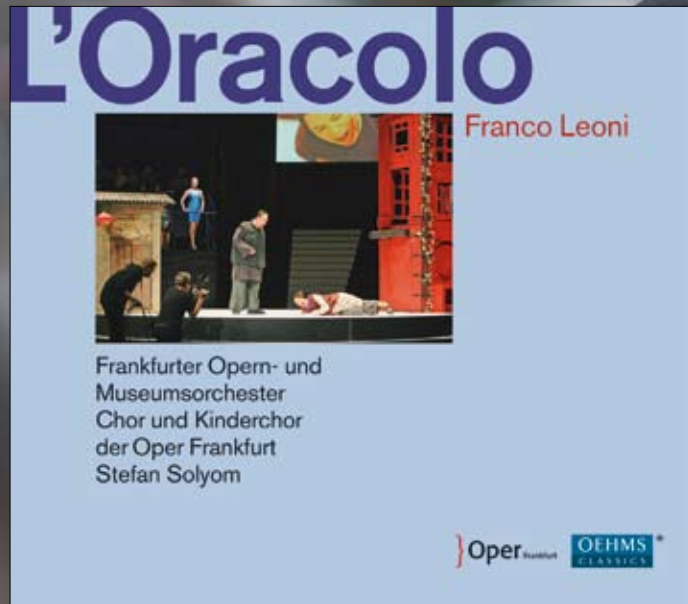
PETER TOBIASCH



Peter Tobiasch, Tonmeister und Diplom-Erziehungswissenschaftler, ist Leiter der Tonabteilung an der Oper Frankfurt. Parallel zu den vielfältigen Aufgaben im Opern-Livebetrieb produzieren er und sein Team aus Christian Wilde, Margit Baruschka, Paul Baron und Felix Dreher den größten Teil der Live-CD-Aufnahmen der Oper Frankfurt, die auf dem Label OehmsClassics veröffentlicht werden.

VERISMO-KLÄNGE AN DER MET

Francò Leonis Oper *L'Oracolo* brachte es bis 1933 auf 55 Aufführungen an der New Yorker MET, um danach überraschenderweise fast vollständig von den Bühnen zu verschwinden. Die aufregende Neuproduktion von 2009 an der Oper Frankfurt liegt nun auf CD vor!



FRANCO LEONI: L'ORACOLO

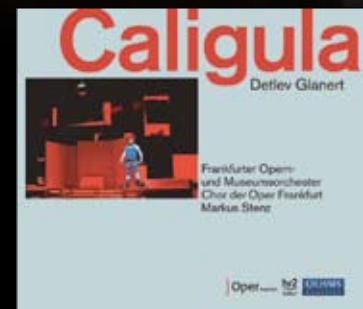
Ashley Holland, Peter Sidhom, Franz Mayer, Annalisa Raspagiosi, Katharina Magiera, Pere Llompart, Lars Rößler, Ricardo Iturra, Pavel Smirnov
Frankfurter Opern- und Museumsorchester
Chor der Oper Frankfurt
Stefan Solyom, Dirigent

1 CD · OC 952

Außerdem erhältlich:



ARIBERT REIMANN: LEAR
Wolfgang Koch · Martin Wölfel
Frank van Aken · Johannes Martin Kränzle
Frankfurter Opern- und Museumsorchester
Chor der Oper Frankfurt
Sebastian Weigle, Dirigent
2 CDs · OC 921



DETLEV GLANERT: CALIGULA
Ashley Holland · Michaela Schuster
Martin Wölfel · Gregory Frank
Frankfurter Opern- und Museumsorchester
Chor der Oper Frankfurt
Markus Stenz, Dirigent
2 CDs · OC 932

Oper Frankfurt

OEHMS
CLASSICS

„Endlich ist eine der bewegendsten Opern des 20. Jahrhunderts wieder auf CD erhältlich!“
DAS OPERNGLAS

„Der Live-Mitschnitt der Uraufführung gehört zum Besten, was als zeitgenössische Oper auf CD zu haben ist.“
RHEINISCHER MERKUR

MUSIKALISCHE ABENTEUER

PINOCCHIOS ABENTEUER

von Lior Navok, illustriert von Gil Alkabetz

KONZERT FÜR KINDER, URAUFFÜHRUNG AM 19. SEPTEMBER 2010, 10.30 UND 12.30 UHR

Wir schmunzeln alle, wenn wir von Pinocchio hören: vor unseren Augen tauchen dann die Holzpuppe mit seiner wachsenden Nase, sein Schöpfer Geppetto, die sprechende Grille, Kater und Fuchs und natürlich auch die blaue Fee auf... Für gewöhnlich sehen wir *Pinocchio* als unbeschwerte und sorgenfreie Geschichte, doch unter der bunten und lebhaften Oberfläche ist dieses Märchen anspruchsvoll und bewegend. Es ist die Geschichte einer Holzpuppe, die einen steinigen Pfad beschreiten muss auf der Suche nach der eigenen Identität, nach einem Platz in der Gesellschaft. Verantwortung zu übernehmen und sich um andere zu kümmern, sind harte Lektionen, die der hölzerne Protagonist lernen muss. Nach und nach sieht sich Pinocchio einer Reihe von Konflikten zwischen Gut und Böse ausgesetzt, die nur scheinbar schlicht und amüsant bleiben. So ist Carlo Collodis *Pinocchio*, vielleicht mehr als andere Kindergeschichten, Beispiel für ein Märchen, das Kinder zum Guten erziehen soll.



LIOR NAVOK

Hindemith Bläser Quintett

Clara Andrada de la Calle Flöte | Nick Deutsch Oboe | Johannes Gmeinder Klarinette | Richard Morschel Fagott | Sibylle Mahni Horn | Roglit Ishay Klavier
Die deutsche Übersetzung des Librettos erstellte Julia Freienberg. Komposition entstand für das Hindemith Bläser Quintett.

TILL EULENSPIEGEL UND MUSIKALISCHE STREICHE

mit Hartmut Keil

KONZERT FÜR KINDER, AM 24. OKTOBER 2010, 11.00 UHR

Till Eulenspiegel gilt als einer der größten Spaßmacher aller Zeiten und ist mit seinen Streichen weltberühmt geworden.

Diesem Narren hat Richard Strauss ein Konzertstück gewidmet, in dem seine berühmten Streiche zum Klingen gebracht werden. »Aller Witz in Tönen ausgegeben«, sagte Richard Strauss, als er zu seinem *Till Eulenspiegel* befragt wurde.

Weil Till Eulenspiegel nicht besonders reich war, brauchte er seinen Verstand und ziemlich viel Witz, um sich durchs Leben zu schlagen. Bei seinen Streichen stellt er sich oft ziemlich dumm, nimmt seine Mitmenschen meist wörtlich und hält ihnen damit einen Spiegel vor. Zum Beispiel arbeitete Eulenspiegel schon seit zwei Monaten als Geselle bei einem Bäcker, als der ihm eines Tages befahl zu backen. »Was denn?«, fragte Eulenspiegel. »Na, Eulen und Meerkatzen!« antwortete der Bäcker ziemlich unbedacht und legte sich wieder schlafen. Als der ganze Teig gebacken und der Bäcker wieder wach war, wollte der

seinen Augen nicht trauen. Die ganze Backstube war voller Eulen und Meerkatzen. Der Bäcker war außer sich und verlangte von Eulenspiegel das Geld für den verwendeten Teig. Nachdem Eulenspiegel für den Schaden gezahlt hat, nahm er kurzerhand seine gebackenen Tiere mit und verkaufte sie im nächsten Gasthaus. Natürlich ist er alles losgeworden und hat ein Vielfaches von dem verdient, was er dem Bäcker für den Teig gegeben hat. Natürlich ärgerte das den Bäcker, der nachträglich gerne auch noch das Geld für das Holz und das Backen in Rechnung gestellt hätte, allerdings war Till Eulenspiegel zu diesem Zeitpunkt schon längst über alle Berge.

DEBORAH EINSPIELER

Frankfurter Opern- und Museumsorchester
Musikalische Leitung Hartmut Keil

Pinocchio's Abenteuer anteilig unterstützt von der Eric and Edith Siday Charitable Foundation

Konzert für Kinder mit freundlicher Unterstützung der ALTANA KULTUR STIFTUNG



MICHAEL MCCOWN

Tenor

ES WIRD VIEL GESUNGEN IN TEXAS.

ZUM KÜNSTLER

Seit zehn Jahren lebt Michael McCown in Frankfurt, und mit leuchtenden Augen berichtet der in Texas geborene Sänger, wie er sich in dieser Zeit mit der Geschichte der Stadt und ihrer Architektur auseinandergesetzt hat: »Das erste massiv gebaute Haus wurde 1452 in Sachsenhausens Klappergasse errichtet – unglaubliche vierzig Jahre bevor Kolumbus Amerika entdeckte. Hier gibt es uralte Gemäuer in unmittelbarer Nähe zu den Bankentürmen, der Skyline von Frankfurt. Diese Unterschiedlichkeit spiegelt sich auch in der Bevölkerung wider, das macht das Leben hier sehr bunt.«

Doch an den Main gezogen ist der Tenor wegen des Gesangs, seiner ganz großen Leidenschaft: »Gesungen habe ich, seit ich denken kann, das gehört in meiner Heimat zum Alltag.« Schon im Kindergarten gab es einen Chor, geleitet von Pädagogen der Baptistischen Universität Mary Hardin-Baylor, mit dem die Kinder kleinere Auftritte hatten. »Beim ersten Konzert bin ich vor lauter Lampenfieber von der Bühne gelaufen, aber dann musste ich einfach mitmachen, der Wunsch mitzusingen war stärker.«

Während der gesamten Schulzeit blieb Michael McCown den Chören treu – in der neunten Klasse wurde er Mitglied des Concert Choir, in den die begabtesten Schüler aufgenommen wurden. Aus diesen Reihen formierte sich eine kleine Gesangsgruppe: »Wir probierten unterschiedlichste Musikstile aus, erarbeiteten Programme aus Pop- und Jazzmusik und hatten nebenbei kleine Auftritte, die viel Spaß machten.«

An eine Sängerkarriere dachte Michael McCown damals noch nicht. »Eine Laufbahn als Sänger habe ich nicht geplant, ich wollte Gesangslehrer werden.« An der Universität in Abilene, Texas, machte er seinen Abschluss als Gesangs- und Musikpädagoge. Doch bei den Vorbereitungen zu den jährlichen Sommerprogrammen des Konservatoriums in Boston, während der Erarbeitung der Stücke und der darzustel-

lenden Figuren, änderte sich seine Einstellung: »Mit dem Genuss an dieser Arbeit bekam ich ein Gefühl dafür, was den Beruf des Opernsängers so reizvoll macht.«

Die musikalische Ausbildung wurde vorangetrieben, die Schwester und ein befreundeter Bariton unterstützten seine Anstrengungen. Er wurde Mitglied des Opernstudios der Utah Opera. Mark Pinzow, damals Studienleiter der Oper Frankfurt, lud ihn zum Vorsingen nach Frankfurt ein: Im September 2000 gab Michael McCown sein Gastdebüt mit der Partie des Kilian in Webers *Freischütz*, und seit der Spielzeit 2000/2001 ist der Tenor Ensemblemitglied der Oper Frankfurt.

Seine bisher größte und schönste Herausforderung hier, sowohl stimmlich als auch darstellerisch, war die Partie des Prior Walter in *Angels in America* von Peter Eötvös. »Die Auseinandersetzung mit dieser Rolle gab mir, neben der Freude an der Arbeit, auch das Gefühl, HIV-infizierten Menschen eine Stimme zu geben und ihnen Mut machen zu können.«

Danach wartete bereits die nächste interessante Aufgabe – er sang Antonio in Thomas Adès' *The Tempest*. Mit Keith Warner, dem Regisseur dieser Premiere, hat der Sänger schon eine ganze Reihe von Produktionen erarbeitet, u.a. Dallapiccolas *Volo di notte/Il prigioniero*, Britten's *Death in Venice* und Reimanns *Lear*. Auch in der kommenden Spielzeit werden sie für eine Neuproduktion zusammenkommen.

»Sehr gern würde ich mehr Britten singen, mich intensiver mit seinen Opernwerken auseinandersetzen.« Viele Jahre will der Tenor noch auf der Opernbühne stehen, doch lächelnd gibt er zu: »Einmal würde ich gern auch Schauspieler im Sprechtheater sein.« Vielleicht kommt ihm dann eines seiner zahlreichen Hobbys zugute: Bei einer Kollegin, einer echten Frankfurterin, erlernt er seit einiger Zeit die »hessische« Sprache.

WALTRAUT EISING

WAHLVERWANDTSCHAFTEN.

GROSSE UND KLEINE »GESCHWISTER« ZU BESUCH

Die gemeinnützige Organisation »Big Brothers Big Sisters Deutschland« fördert Kinder und Jugendliche, indem sie ihnen ehrenamtlich engagierte Mentoren – eine Art Paten auf Zeit – zur Seite stellt. Mentoren helfen Kindern zu entdecken, was in ihnen steckt. Davon profitieren alle Beteiligten: die Kinder werden in ihrer Entwicklung unterstützt, sie bekommen Anregungen und Anerkennung. Die Mentoren machen neue Erfahrungen, leisten einen wichtigen Beitrag für die Gesellschaft – und erobern gemeinsam mit ihren Schützlingen nun auch das Musiktheater.

DIE OPER FRANKFURT IST KOOPERATIONSPARTNER

Die Oper Frankfurt ist seit Ende letzten Jahres Kooperationspartner von *Big Brothers Big Sisters Deutschland* und bahnt für alle musikbegeisterten Kinder und ihre Mentoren interessante Begegnungen an, bei denen die Oper aus vielen Perspektiven unter die Lupe genommen werden kann: als Besucher vor und hinter den Kulissen und im Arbeitsalltag zwischen Kunst, Handwerk und Kreativität.

Durch den Besuch der Oper hat »kleine Schwester« Ellen*, 7 Jahre, erfahren, dass es einen Kinderchor in der Oper gibt. Sie hat die Aufnahmeprüfung bestanden, und jetzt freuen sich ihre Mutter und ihre Mentorin darauf, sie auf der Bühne bewundern zu können.

*NAME GEÄNDERT



VOR UND HINTER DEN KULISSEN

Es ist ziemlich kalt, als die Tandems sich an einem Spätnachmittag im November 2009 vor der Opernpforte sammeln. Um so besser, dass es schnell losgeht. Gemeinsam mit Hannah Stringham und Thomas Korte beginnt eine Führung hinter die Kulissen der Oper. Der erste Schritt fällt den großen »Brüdern« und »Schwestern« wohl schwerer als den kleinen – es müssen nämlich die Handys abgeschaltet werden, bevor es in Richtung Bühne geht. Der Weg führt in den Orchestergraben, den Orchesterproberaum, auf die Probebühne, wo es schon erste Blicke auf das *Zauberflöten*-Bühnenbild zu erhaschen gibt, in die Schneiderei, in ein Schuhlager, das so manche Herzen höher schlagen lässt, und natürlich auf die große Bühne.

In der Kostümabteilung staunen alle, denn eine riesige Schlange liegt mitten im Gang und hat den gesamten Rücken voller Wäscheklammern. Das ist natürlich keine echte Schlange, und die Wäscheklammern werden vor ihrem Einsatz zu Beginn der *Zauberflöte* sicherlich auch noch entfernt. Eine ältere Bühnenschlange muss eben auch einmal aufgefrischt werden. Es gibt viel zu sehen und viel zu berichten, so dass der eine oder andere Kopf zum Schluss wohl raucht, aber ein ganz anderer Blick auf die *Zauberflöten*-Vorstellung in der folgenden Woche ist gewiss – jetzt, da die »Geschwisterpaare« wissen, was alles dahinter steht.

Was eine richtige Partnerschaft ist, entwickelt sich weiter und traut sich auch an Dinge heran, die zunächst fremd erscheinen. Im April stand deshalb eine unbekanntere Oper auf dem Programm – ein

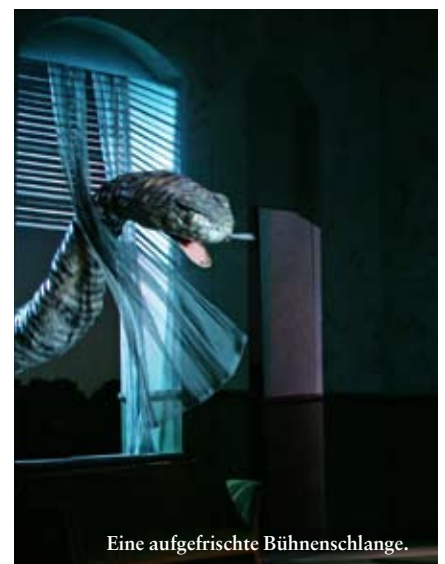
Doppelabend mit Leonis *L'oracolo* und Puccinis *Le Villi*. Hier wird intrigiert, gekidnappt, gemordet und betrogen. Auf den ersten Blick kein kindertauglicher Stoff. Aber mit einer angemessenen Einführung durch den Produktionsdramaturgen Malte Krasting wird der Abend zum Erfolg: Die Inszenierung, die genau danach fragt, was wir heute zu allen Tageszeiten und für alle Altersstufen im Fernsehen zugänglich machen, kommt gut an. Ein Mädchen berichtet, dass es sich Sorgen wegen eines möglichen Muskelkaters vom Applaudieren mache – da gibt es Fitness-training und Begeisterung für die Opernkunst in einem!

Werkstättenführung. Auch hier sollte ein tieferer Einblick in die Arbeitswelt der Städtischen Bühnen nicht zu kurz kommen, denn bei allem, was in der ersten Führung gesehen werden konnte, fehlten die entscheidenden Bereiche der Dekorationswerkstätten. Diese sind wegen des großen Umbaus momentan ans andere Ende der Stadt in die Heerstraße ausgelagert. Dafür also ein eigener Ortstermin, bei dem Werkstättenleiter Hinrich Drews genaue Einblicke in die Welt gab, in der die Bühnenbilder entstehen. Das reicht von »grobem« Arbeiten, wie Schweißen und Sägen, bis zu feinen Malerarbeiten, die zum Beispiel aus einfachem Sperrholz Marmor machen können, und Polsterungen, die originalgetreu antike Möbel nachbilden. Erste Interessenten für Praktika haben sich unter den Tandems schon gefunden, so manches Augenpaar hat aufgeleuchtet und weitere Opernbesuche wurden geplant. Das gibt Motivation für neue Ideen und bereichernde Begegnungen zwischen Wahlgeschwisterpaaren und der Oper Frankfurt!

HANNAH STRINGHAM UND CHRISTIANE MALBURG



Werkstättenleiter Hinrich Drews stellt den Arbeitsalltag vor.



Eine aufgefrischte Bühnenschlange.

Fundus



Pausenbewirtung im 1. Rang



Wann und wo Sie den Kunstgenuss abrunden wollen, Sie finden immer einen Platz – vor der Aufführung, in den Pausen und auch nach der Aufführung.

Das Team des Theaterrestaurant

Fundus

verwöhnt Sie mit erlesenen Speisen und freundlichem Service.

Huber EventCatering

umsorgt Sie, wo Sie es wünschen, sei es in den Opernpausen, bei einer Veranstaltung in der Oper oder bei Ihnen.

Warme Küche 11.00 – 24.00 Uhr

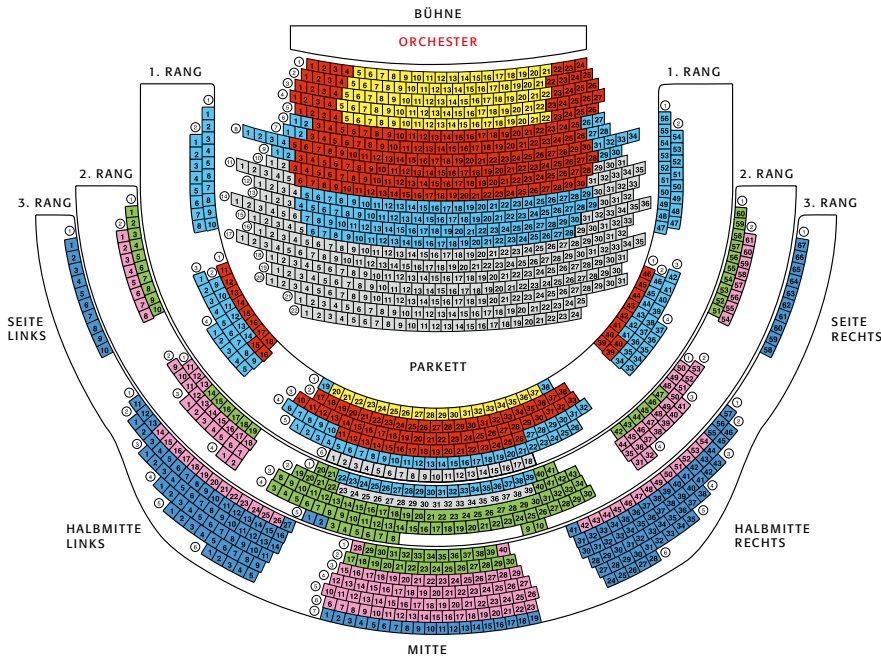
Wir reservieren für Sie:

Tel. 069-23 15 90 oder 06172-17 11 90



Huber EventCatering

SAALPLAN



Kategorien/Preisgruppen der Einzelkarten

	VII	VI	V	IV	III	II	I	
S	16	33	52	70	90	105	130	€
A	12	26	36	46	55	66	77	€
B	12	24	35	44	50	60	70	€
C	11	20	30	37	44	50	60	€
D	9	17	27	33	39	44	55	€

Zzgl. 12,5% Vorverkaufsgebühr, außer an der Vorverkaufs- und Abendkasse der Oper Frankfurt sowie über unseren telefonischen Vorverkauf. Dies gilt auch für die Sonderveranstaltungen.

TELEFONISCHER KARTENVERKAUF

Ab 2. August 2010 bieten Oper Frankfurt und Schauspiel Frankfurt wieder einen eigenen telefonischen Vorverkauf an. Auch hierbei entfällt die Vorverkaufsgebühr. Die Tickets werden Ihnen vor der Vorstellung am Concierge-Tisch im Foyer überreicht oder auf Wunsch gegen einen Aufschlag von 3,- Euro per Post zugesandt.

TELEFON 069-212 49 49 4

FAX 069-212 44 98 8

Mo – Sa 8.00 – 20.00 Uhr und So 10.00 – 18.00 Uhr

PREISE UND VORVERKAUF

Zur Zeit sind Karten für alle Opernvorstellungen und Liederabende bis einschließlich Dezember 2010 im Vorverkauf. Die Sonderveranstaltungen eines Monats (*Oper extra*, Kammermusik etc.) sind buchbar jeweils ab dem 15. des vorvorigen Monats, bzw. die im August und September ab 2. August 2010. Frühbucherrabatt von 10% gibt es beim Kauf von Karten für Opernaufführungen und Liederabende bis 4 Wochen vor dem jeweiligen Aufführungstermin (gilt nicht für Premieren, Sonderveranstaltungen und die Produktionen im Bockenheimer Depot).

Ermäßigungen: Karten zu 50% (innerhalb des Frühbucherzeitraums mit zusätzlich 10% Rabatt) für Schüler/-innen, Auszubildende, Studierende, Wehrpflichtige, Zivildienstleistende, Schwerbehinderte (ab 50% MdE) sowie für eine Begleitperson unabhängig vom Vermerk »B« im Ausweis, Arbeitslose und Frankfurt-Pass-Inhaber/-innen nach Maßgabe vorhandener Karten. Rollstuhlfahrer/-innen und eine Begleitperson zahlen jeweils 5,- Euro, bei externen Vorverkäufern zzgl. Vorverkaufsgebühr, und sitzen vorne im Parkett. Behindertengerechte Zugänge sind vorhanden.

Im Rahmen der Reihe *Oper für Familien* erhält ein voll zahlender Erwachsener kostenlose Eintrittskarten für maximal drei Kinder/Jugendliche unter 18 Jahren. Nächster Termin: *Don Carlo* von Giuseppe Verdi am 26. September 2010, 15.30 Uhr, geeignet für Kinder ab 10 Jahren.

Nächste Vorstellung im Rahmen der Reihe *Oper für alle* mit Einheitspreisen von 15,- Euro in den Preisgruppen I bis V und 10,- Euro in den Preisgruppen VI und VII zzgl. Vorverkaufsgebühr bei externen Vorverkäufern: *Die Hochzeit des Figaro* von Wolfgang Amadeus Mozart am 10. September 2010, 19.00 Uhr.

Anfragen für Schulklassenbesuche unter schuelerkarten@buehnen-frankfurt.de. Nach Maßgabe vorhandener Schulklassenkontingente kosten die Karten 5,- Euro.

ABONNEMENT

Die Oper Frankfurt bietet mit mehr als 30 Serien vielfältige Abonnements, darunter auch Coupon-Abonnements, mit denen Sie jederzeit »einstiegen« können. Gerne übersenden wir Ihnen die Saisonbroschüre 2010/2011 mit den Details zum Programm und zu allen Abonnements. Anforderungen telefonisch unter 069-212 37 333, per Fax 069-212 37 330, beim Abo- und InfoService der Oper, mit persönlicher Beratung (Eingang Neue Mainzer Straße). Öffnungszeiten Mo – Sa, außer Do, 10.00 – 14.00 Uhr, Do 15.00 – 19.00 Uhr, per E-Mail: info@oper-frankfurt.de oder über die Internetseite www.oper-frankfurt.de

INTERNET www.oper-frankfurt.de

Abonnements und Tickets sind online buchbar. Wählen Sie Ihre Tickets direkt im Saalplan aus. Online-Buchungen sind bis zum Aufführungstermin möglich. Die Versandgebühren betragen 3,- Euro (Inland), dies gilt unabhängig von der Ticketanzahl innerhalb Ihrer Buchung. Ihre Tickets können Sie auch an Ihrem Computer ausdrucken, wenn Sie bei der Online-Buchung *Ticketdirect* wählen.

Abonnieren Sie auch den Newsletter der Oper Frankfurt, damit Sie weitere Informationen der Oper per E-Mail erhalten. Auf der Startseite unseres Internet-Auftritts finden Sie die Anmeldung unter Kontakt/Newsletter.

b RHEIN-MAINISCHER BESUCHERRING FRANKFURT

Für Theaterinteressierte und Gruppen.

E-Mail: frankfurt@besucherring.de oder unter www.frankfurt-besucherring.de

Tel. 0611-17 43 545, Fax 0611-17 43 547

VERKEHRSVERBINDUNGEN

U-Bahn-Linien U1, U2, U3, U4 und U5, Station Willy-Brandt-Platz, Straßenbahn-Linien 11 und 12 und (Nacht-)Bus-Linie N8. Zum Bockenheimer Depot: U-Bahn-Linien U4, U6, U7, Straßenbahn-Linie 16 und Bus-Linien 32, 26, 50 und N1, Station Bockenheimer Warte. Hin- und Rückfahrt mit dem RMV inklusive – gilt auf allen vom RMV angebotenen Linien (ohne Übergangsgebiete) 5 Stunden vor Veranstaltungsbeginn und bis Betriebsschluss. 1. Klasse mit Zuschlag.

PARKMÖGLICHKEITEN

Tiefgarage Am Theater an der Westseite des Theatergebäudes. Einfahrt aus Richtung Untermainkai. Eine Navigationshilfe finden Sie auf unserer Homepage www.oper-frankfurt.de unter *So finden Sie uns*. Ein weiteres Parkhaus in unmittelbarer Nähe: Parkhaus Untermainanlage. Neben dem Bockenheimer Depot befindet sich ein öffentlicher kostenpflichtiger Parkplatz.

IMPRESSUM

Herausgeber **Bernd Loebe** | Redaktion **Waltraut Eising** | Redaktionsteam **Dr. Norbert Abels, Agnes Eggers, Deborah Einspieler, Ursula Ellenberger, Zsolt Horpácsy, Malte Krasting, Christiane Malburg, Andreas Skipis, Hannah Stringham, Peter Tobiasch, Elvira Wiedenhöft, Bettina Wilhelmi** | Gestaltung **Schmitt und Gunkel** (www.schmittundgunkel.de) | Herstellung **Druckerei roland & more** | Redaktionsschluss 2. Juli 2010, Änderungen vorbehalten

Bildnachweise Bernd Loebe, *The Turn of the Screw*, *Die Zauberflöte*, Werkstattbesuch S. 32/33 (Wolfgang Runkel), Aribert Reimann (Gaby Gerster), Marco Arturo Marelli (Teresa Zoettl), Dale Duesing (Michael Kretzer), Dr. Aglaja Stirn, Barbara Frittoli (Agentur), Anne Schwanewilms (Johanna Rinne), Sir Georg Solti (Decca/Karsh), Peter Tobiasch (Margit Baruschka), Michael McCown (Barbara Aumüller), Rätsel, Baumring (Waltraut Eising), *Die Hochzeit des Figaro*, *Don Carlo*, *Das Rheingold*, Tatiana Lisnic (Monika Rittershaus).

Oper Frankfurt ist eine Sparte der Städtischen Bühnen Frankfurt am Main GmbH. Geschäftsführender Intendant/Der Geschäftsführer: Bernd Fülle. Aufsichtsratsvorsitzende: Dr. h.c. Petra Roth. HRB 5 22 40 beim Amtsgericht Frankfurt am Main. Steuernummer: 047 250 38165

Die hohe Kunst des Vermögens



Individualität großschreiben.

Es sind die Individualität in der Beratung, die Persönlichkeit im Gespräch und die Offenheit in der Produktauswahl, die den feinen Unterschied machen.

- Exklusive und kontinuierliche Betreuung für vermögende Privatkunden.
- Vielfältige Leistungen in allen Bereichen des Private Banking und Wealth Managements.
- Offene Produktarchitektur mit best-of-class Ansatz.

Unser exklusives Leistungsangebot lässt keinen Raum für Downgrading-Standards.

Bitte vereinbaren Sie einen Termin:

069 2641-1341 oder
1822privatebanking@
frankfurter-sparkasse.de

