

AUSGABE Mai/Juni/Juli 2011 www.oper-frankfurt.de

Magazin

PREMIEREN: MURDER IN THE CATHEDRAL, DIE FEEN, LUCI MIE TRADITRICI, MÉDÉE,
KULLERVO, BARABBAS-DIALOGE

WIEDERAUFNAHMEN: LA CLEMENZA DI TITO, DIE RÄUBER

} Oper Frankfurt





SARASIN

Wer mit neuen Energien spielt, nimmt sie ernst.

Eine Investition in Wind- oder andere erneuerbare Energien ist nachhaltig im Sinne einer langfristig betrachteten Rendite und zugleich ein klares Bekenntnis zum verantwortungsbewussten Umgang mit Ressourcen. Die Bank Sarasin ist führend auf dem Gebiet des nachhaltigen Investierens. Sie bietet auf Ihre persönlichen Bedürfnisse zugeschnittene Dienstleistungen und Anlagelösungen an. Auch als Beitrag an die Welt von morgen. In Deutschland sind wir mit der für uns typischen Verbindung von Kompetenz und Solidität in Frankfurt am Main, München und Nürnberg vertreten. Tel. +49 (0)69 71 44 97 150. www.sarasin.de

Nachhaltiges Schweizer Private Banking seit 1841.



SEHR GEEHRTE DAMEN UND HERREN, LIEBE OPERNFREUNDE,



Theater vollzieht sich gegenwärtig vor dem Hintergrund einer disparaten, aus den Fugen geratenen Welt. Der Schrei nach Demokratie bedingt in den meisten arabischen Ländern die Gefahr an Seele und Leib. Während diese Zeilen geschrieben werden, ist überhaupt nicht absehbar, wie viel Blut fließen wird, welche

Unterdrückungsapparate aufgebrochen werden. Doch eigentlich sind es gute Nachrichten: Diktaturen scheinen zu weichen oder sich demokratischen Prozessen zu stellen – eine spannende Phase der Weltgeschichte, die wir, zunächst einmal, als Zuschauer miterleben. Und in Japan bedingte Naturkatastrophe und menschliche Fahrlässigkeit ökologische Konsequenzen, deren Tragweite wir uns in den kühnsten Träumen kaum ausmalen können.

Wichtige Parameter unseres Lebens und Zusammenlebens werden neu definiert, und wie grau und unwesentlich muten uns jetzt im Rückblick die ökonomischen, tatsächlich selbst verschuldeten Krisen der letzten Jahre an. Wie überflüssig erscheinen uns die Auswüchse in unserer Gesellschaftsform, sieht man sie in Relation zu lebens- und körperbedrohenden Gefahren.

In diesem Labyrinth grundsätzlicher Problemstellungen, in einer Phase philosophischer Grundsatzdebatten finden wir als Theater, als Musiktheater unseren Weg – nehmen mal stiller, mal heftiger, mal direkter, mal diskreter Stellung zu den Aktionen der Gegenwart. Menschen treffen sich im Theater auch, weil sie einen übergeordneten Sinn in den Irrungen und Wirrungen suchen. Weil sie Ablenkung

und die Emotionalisierung durch Musik suchen, Seelenwanderungen nachforschen wollen.

Die Oper Frankfurt bietet in den letzten acht Wochen ein originäres Pasticcio von Werken, die allesamt nicht zum sogenannten Kernrepertoire eines Opernhauses gehören. Dabei sind wir von der Güte jedes einzelnen Werkes überzeugt. Ob Pizzetti oder Sallinen, Charpentier oder Sciarrino, ob *Die Feen* oder die *Barabbas-Dialoge* – kaum ein anderes Opernhaus dürfte in seiner Risikobereitschaft so weit gehen; selbst die Wiederaufnahmen mit Mozarts *La clemenza di Tito* und den Verdi'schen *Räubern* bieten keine populistischen Highlights der Operngeschichte.

Wir trauen uns, weil wir auf ein neugieriges Publikum vertrauen. Sei es die ursprüngliche, von Weltschmerz getriebene Sprache Sallinens oder seien es die hypersensiblen, dahingeflüsterten Klangschattierungen Sciarrinos, sei es die Klangrede des Rezitativs bei *Médée* oder die Wucht gregorianischer Chorklänge bei Pizzetti: Am Ende dieser Spielzeit wird unser treuer Besucher einmal mehr die Vielfalt einer musikalisch-theatralischen Welt bewundern können. Hervorragende Künstler werden unseren Anspruch an das Musiktheater von Heute untermauern: Anne Sofie von Otter, Sir John Tomlinson, Kurt Streit, Olga Mykytenko – um nur einige zu nennen. Mit Nicola Luisotti und dem Verdi-Requiem freuen wir uns auf ein ganz besonderes Ereignis.

Ihr

Bernd Loebe

4 MURDER IN THE CATHEDRAL
Ildebrando Pizzetti

10 DIE FEEN
Richard Wagner

14 LUCI MIE TRADITRICI
DIE TÖDLICHE BLUME
Salvatore Sciarrino

18 MÉDÉE
Marc-Antoine Charpentier

22 KULLERVO
Aulis Sallinen

28 OPER FINALE

30 BARABBAS-DIALOGE
Aulis Sallinen

34 LIEDERABEND
Jennifer Larmore

35 LA CLEMENZA DI TITO
Wolfgang Amadeus Mozart

35 I MASNADIERI DIE RÄUBER
Giuseppe Verdi

36 KONZERTE

37 SZENISCHE WORKSHOPS

38 MEINE EMPFEHLUNG

40 IM ENSEMBLE
Vuyani Mlinde

41 RÄTSEL

43 SERVICE / IMPRESSUM

WIR BEDANKEN UNS HERZLICH FÜR DIE UNTERSTÜTZUNG!

Aventis foundation

 Patronatsverein

Deutsche Bank Stiftung 

 Stiftung
Polytechnische
Gesellschaft
Frankfurt am Main

ING  DiBa

Helaba 
Landesbank
Hessen-Thüringen

 kfw
BANKENGRUPPE

 rentenbank


Mercedes-Benz
Niederlassung Frankfurt/Offenbach

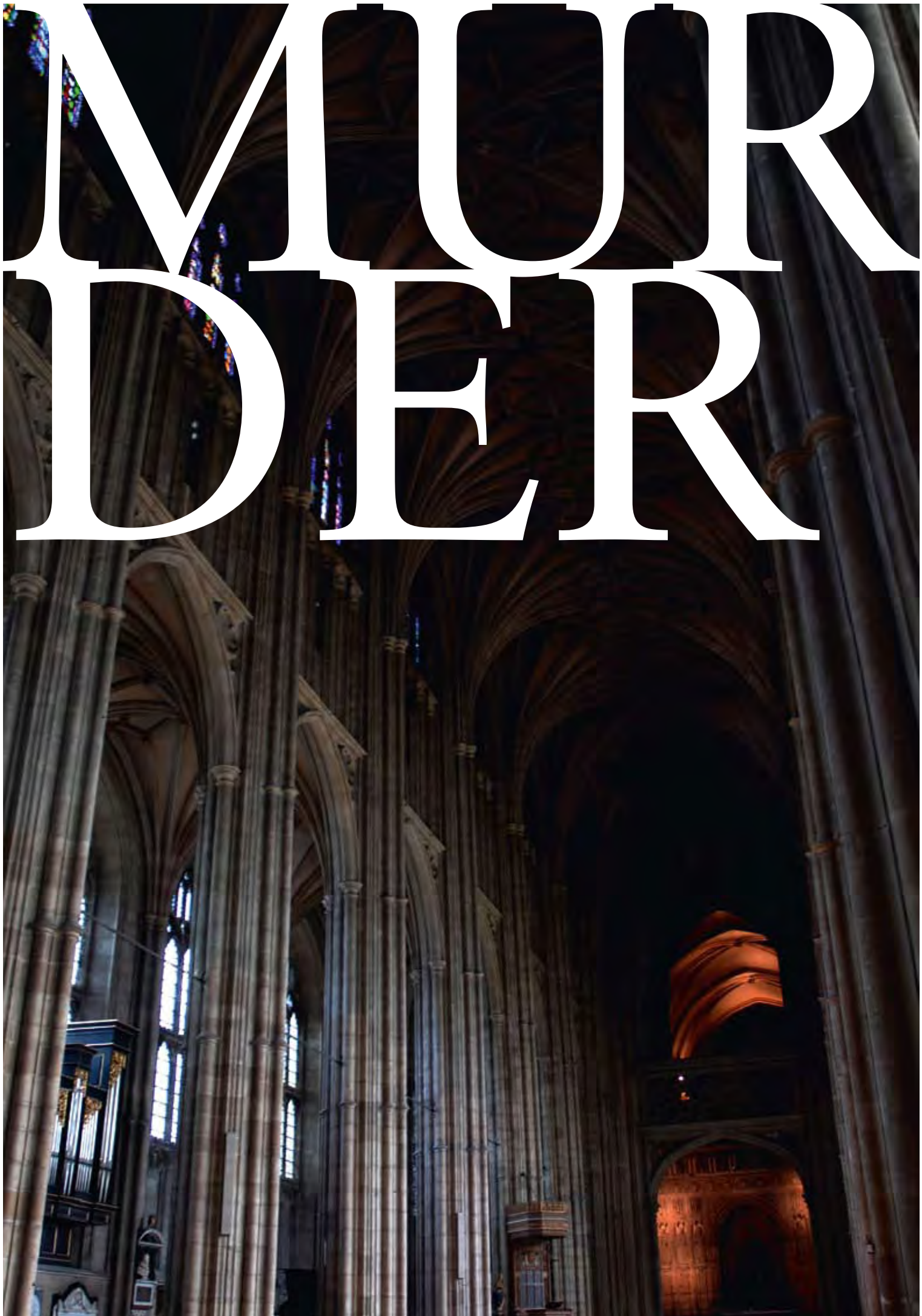



EUROPÄISCHE ZENTRALBANK

ALTANA KULTUR
STIFTUNG

 kulturfonds
frankfurt/rheinmain

MOOR DER



MURDER IN THE CATHEDRAL

Ildebrando Pizzetti

Staat und Kirche, Ethos und Offenbarung, Vernunft und Glaube: Wer zurückblickt auf die abendländische Geschichte vor und nach Beginn der Neuzeit, wird kaum eine Epoche finden, in der diese Begriffspaare sich symbiotisch verhielten. Der Gegensatz zwischen der Irrealität des Diesseitigen und einem geistigen Sein »jenseits der Verzweiflung« behauptete sich als cantus firmus dieser Geschichte. Über ihren Fluss hinauszugehen, um in einer überzeitlichen Allegorie die ewige Geltung eines vollzogenen Martyriums als Schauspiel festzuhalten, war die Absicht des angelsächsischen Poeten T. S. Eliot: »so dass der Glaube in den dunklen Jahrhunderten, die vor uns liegen, lebendig bleibt, um die Kultur zu erneuern und wieder zu bauen und die Welt vor Selbstmord zu erretten«.

ZUM WERK

Um den Heiligen Thomas Becket geht es in Eliots Schauspiel und in Pizzettis Oper. Der Kaufmannssohn Thomas Becket, um 1118 in London geboren, durchmaß in den drei Jahrzehnten seines Wirkens den ganzen Spannungsraum zwischen den Gegensätzen von priesterlichem und politischem Dasein. Spätestens als König Heinrich II. den Archidiakon von Canterbury zu seinem Lordkanzler machte, begannen diese Gegensätze anzuwachsen. 1162 wurde er zum Erzbischof von Canterbury berufen. Sogleich entstand jener Konflikt mit der weltlichen Macht, der acht Jahre später in seiner Ermordung kulminieren sollte. Nach der von ihm zunächst nur zögernd akzeptierten Ernennung zum Erzbischof gab er Staatsiegel und Kanzleramt in der Gewissheit ihrer Unvereinbarkeit mit der geistlichen Sphäre zurück. Ein klarer Schnitt. Als Repräsentant der Kirche wollte Thomas Becket jede Kompromittierbarkeit durch Interessen der politischen Kaste ausschließen. Als Heinrich von

seinem Jagdschloss 1164 die Konstitutionen von Clarendon dekretierte, worin das Verhältnis der englischen Kirche zum Königshaus zu dessen Gunsten neu bestimmt wurde, war der Bruch mit dem Erzbischof unvermeidbar. Becket floh nach Frankreich und begab sich unter den Schutz Ludwigs VII. Erst 1170 kam es zu einer nicht eben tiefen Versöhnung mit Heinrich, der inzwischen Eleonore von Aquitanien, die geschiedene Frau des französischen Königs, geheiratet und damit seinen Machtbereich auf dem Festland um gut ein Drittel des französischen Territoriums entscheidend erweitert hatte. Später, nach der Bluttat von Canterbury, schreckte dieser mit allen Wassern des skrupellosen politischen Pragmatismus gewaschene Monarch nicht vor einer neuerlichen Wendung zurück. Aus Feindschaft gegenüber dem deutschen Kaisertum ergriff er dann die Partei des Papstes.

Nach England zurückgekehrt, kam es bald schon zur wieder-

ZUM WERK

holten Kollision zwischen Becket und der Krone. Der Erzbischof exkommunizierte all jene Bischöfe, die inzwischen ohne erzbischöfliche Erlaubnis Heinrichs Sohn gekrönt hatten. Der König geriet außer sich, machte seinem Zorn vor den Höflingen Luft. Vier davon, wohl nicht ohne Absicht aufgestachelte normannische Barone, zogen die Konsequenzen aus diesem Wutanfall. Sie drangen am 29. Dezember 1170 während der Vesper in die Kathedrale

AUF DEN STUFEN DES ALTARS

von Canterbury ein und ermordeten Thomas Becket am Fuße des mächtigen Doppelpfeilers der Kathedrale. Die Legende, dass beim Abzug der Mörder ein Gewitter über der Kathedrale ausbrach, wurde noch im viktorianischen Zeitalter in Alfred Lord Tennysons tiefgründigem Blankversdrama *Becket* (1884) tradiert.

Gerade eben zwei Jahre nach dem Mord zogen ins Land und der Erzbischof wurde unter Verweis auf vielerlei Wundertaten heiliggesprochen. »Das verdienstliche Sterben auf den Stufen des Altars wog nicht weniger in der Schale seiner Würdigkeit«, kommentierte Conrad Ferdinand Meyer. Der König, wie immer Machtkalkül vor Selbstachtung stellend, offenbarte formell seine Reue, tat sehr demonstrativ Buße am Grabe seines Kontrahenten. Reinhold Schneider beschrieb diesen historischen Augenblick so: »er kniete an der Pforte der Kathedrale nieder, betrat erschüttert den weiten, dämmernden Raum, stieg in die Krypta hinunter und erduldet dort mit entblößtem Rücken die Rutenstrieche der Bischöfe und Mönche. Weinend und betend verharrete der zerknirschte König eine ganze Nacht am Grabe des Gemordeten.« Zur letzten Ruhe trugen die Mönche den Erzbischof die Chorstufen hinauf, um ihn in einem reich verzierten Schrein zu bestatten. Es sollte freilich nicht die letzte Ruhe sein.

1538 nämlich erklärte der Romfeind Heinrich VIII. den katholischen Heiligenkultus für ungültig; über Gräbern und Reliquien errichtete Kapellen oder Altäre verbot man, erwies den Toten keine Ehre mehr. Der europaweit inzwischen verehrte Becket, nunmehr wieder mit dem Schandmal des Majestätsverbrechers versehen, wurde exhumiert, der Schrein zerstört, die Gedenkschriften ausgetilgt.

Die historische Gestalt des Unbeugsamen geriet neben seiner hagiographischen Würde schnell in die Breitengrade mythologisierender Zugriffe auf sein Leben und sein Werk. Die Aureole fremdarter Herkunft etwa – man machte aus seiner Mutter eine zu Christus konvertierte Sarazenin – geriet nachgerade zum Topos. In Chaucers *Canterbury Tales* finden wir in der – einer orientalischen Tradition folgenden – Rahmenerzählung die Pilgerfahrt zum Grabe des Heiligen. 1876 veröffentlichte der mit Kardinal Newman befreundete irische Schriftsteller Aubrey de Vere mit *St. Thomas of Canterbury* erstmals eine auf historische Quellen zurückgreifende Dichtung, auf die nicht zuletzt auch T.S. Eliot zurückgreifen konnte.

T.S. Eliot hat dem berühmten Satz Jean Paul Sartres, wonach die Hölle die Anderen sind, eine Entgegnung gegeben, die das Zentrum unserer genuinen Desolatheit wieder in die Seele gerückt. Seine Formel lautet: »Die Hölle, die ist man selbst.« Gleichwohl und im Gegensatz zu Sartre kann bei Eliot ein entferntes Licht seinen Strahl in uns lenken und uns für einen Augenblick unseres Seins etwas anderes als das *Wüste Land* erblicken lassen.

»Wohin geht man aus einer Welt des Wahnsinns?«, fragt eine von Eliots in Verbrechen und Schuld verstrickte Figur. *Murder in the Cathedral* versucht sich an einer Antwort. Thema dieses modernen Mysterienspiels ist der Weg von der Trug- und Bilderwelt mit all ihren vergänglichen Ritualen der Macht und der Repräsentation zu einer übergeschichtlichen Wirklichkeit. Eliot hatte die Handlung lakonisch so formuliert: »Ein Mann kehrt nach Hause zurück, vorausahnend, dass man ihn ermorden wird, und er wird ermordet.«

Des Helden ohne Hoffart und süchtigen Blick auf Rettung der eigenen Seele gewähltes Martyrium gibt zugleich ein Modell der Unzertrennbarkeit von Glauben und Ethos. Absage erteilt wird damit dem neuzeitlichen Wahrheitsbegriff von der notwendigen Übereinstimmung der Gedanken mit den Tatsachen. Denn was sind diese Tatsachen anderes als Chimären? »Der Mensch geht aus Unwirklichem in Unwirkliches«, lautet Eliots Lesart hierfür in dem Schauspiel von dem Attentat auf den Erzbischof.

GOTT UND DIE WELT

Dem Chor der Frauen von Canterbury und damit dem Theaterpublikum soll jenes Modell eines wahren Seins für einen Moment in ein Jenseits der Verzweigung führen, in die der Mensch ohne eigenen Willen gestoßen wird. Nur für einen Moment, »denn der Mensch erträgt nicht sehr viel Wirklichkeit«. Der uns immer-

fort Scheinwirklichkeiten vorführende Illusionismus gerät bei Eliot nachgerade zur condition humaine: »Mensch-Sein ist Schwindel, Trug und Enttäuschung, ist stets unwirklich, unwirklich und enttäuschend ...« – so heißt es in dem Versdrama. »A handful of dust«, so formulierte es Eliot freilich schon zu Beginn der zwanziger Jahre.

Die Uraufführung von Eliots Stück fand am 10. Mai des Jahres 1935 in der Kathedrale von Canterbury fast genau an jener Stelle statt, wo einstmal die blutige Tat, die Ermordung des Erzbischofs, begangen wurde – eine durchaus obskure Begegnung von Wirklichkeit und Fiktion, Historie und Theater. Hart standen sich in diesem modernen Mysterienspiel über den unvergessenen englischen Heiligen und Martyrer Prosa und Vers, die Demagogie der Realpolitik und das vom Chor lyrisch angestimmte Erlösungsbedürfnis des Volkes gegenüber. Das Stück des zum Anglikanismus konvertierten Dichters mit seiner grundlegenden Frage nach dem Verhältnis von weltlicher Macht und geistigem Sein scheint einen wirklichen Nerv getroffen zu haben. Ab November 1935 stand es an verschiedenen Londoner Theatern nahezu ohne Unterbrechung

zwei Jahre lang auf den Spielplänen. Hernach folgten Aufführungen in ganz England und Schottland und in der neuenglischen Heimat des Dichters. In deutscher Sprache gelangte *Murder in the Cathedral* als *Mord im Dom* (Übersetzung: Rudolf Alexander Schröder) erst Jahre nach der Befreiung zur Erstaufführung.

Bedrohlich spitzt sich im Sommer 1935 die weltpolitische Situation zu. In England ist soeben der überzeugt pazifistische Premierminister McDonald von seinem Amt zurückgetreten. Schon wenige Tage danach kommt es im britisch-deutschen Flottenabkommen zu einer gefährlichen Anerkennung der militärischen Gleichberechtigung des Dritten Reiches. Dort wird soeben der brutale Kampf gegen die Bekennende Kirche eröffnet. Der gegen den Nazistaat predigende Theologe Karl Barth wird ausgewiesen und der Arierparagraph wird in das Kirchenprogramm übernommen, dem Dramatiker Brecht wird die Staatsbürgerschaft aberkannt, in Paris protestieren André Malraux, André Gide und Aldous Huxley gegen die faschistische Zerstörung der Kultur, während der Diktator Mussolini, gedeckt von großen Teilen des Klerus, den blutigen abessinischen Feldzug vorbereitet.

Ildebrando Pizzetti hat niemals seine Begegnung mit dem greisen Verdi auf dessen Landsitz Sant'Agata vergessen. Verdis musikdramatische Symbolsprache und nicht die ihm nachfolgende veristische Tradition, die der aus Parma stammende Sohn eines Klavierlehrers zeitlebens vehement ablehnte, stand seinem von der Dramaturgie der antiken Tragödie geprägten Verständnis der Oper nahe. 1914, in der Zeit des ersten Kriegsjahres, machte der vierunddreißigjährige Komponist und Theoretiker in seiner Schrift *Die Musik der Griechen* die Notwendigkeit deutlich, wieder anzuknüpfen an die alte Tradition des »recitar cantando«, der extremen musikalischen Annäherung an das Wort und der gegennaturalistischen Auffassung des Chores. Dessen Aufgabe, die Deutung und Analyse des Geschehens, gehörte im Gegensatz zum zeitgemäßen Handlungschor zu den wichtigen Elementen seiner Bühnenästhetik. Pizzetti schuf dreizehn Opern, deren Stoffe zumeist der griechischen Tragödie und des biblischen Schrifttums entstammten.

Erst mit seinem Spätwerk, allem voran dem zweiaktigen Schauspiel *Assassinio nella cattedrale*, das 1958 an der Mailänder Scala uraufgeführt wurde, gelang es dem so extrem traditionsverpflichteten Komponisten, diesen Anspruch einer antikisierenden Rückbesinnung wirklich zu realisieren.

Pizzettis Rekurs auf die Gregorianik, ebenso sein Anknüpfen an die Renaissance und die frühbarocke Tradition anknüpfender Neomadrigalismus, den er bisweilen als »nuovo risorgimento musicale« oder auch als »una primavera musicale« bezeichnete, berief sich auf Palestrina, Girolamo Frescobaldi, da Venosa ebenso wie auf den großen Monteverdi. Von der italienischen Operngeschichte des 19. Jahrhunderts ließ er nur Bellini, Donizetti, Rossini und Verdi gelten. Als dekadenter Repräsentant einer bürgerlichen Ästhetik der Mittelmäßigkeit und eines nach Effekten haschenden musikalischen Internationalismus galt ihm der heftig abgelehnte Verismo Puccinis, dem man zudem die Entnationalisierung des italienischen Musiktheaters zu verdanken habe. Hier war sich Pizzetti

einig mit den anderen Komponisten des sogenannten *Ottocento* oder *generazione dell'80*, jener um das Jahr 1880 geborener italienischer Künstler also, zu denen auch Respighi, Malipiero und Casella gehörten und die allesamt mit dem italienischen Faschismus sympathisierten oder ihn gar – wie vor allem der Antisemit Casella – gesinnungspolitisch und kunstprogrammatisch förderten. Alle sahen sich beeinflusst von der martialisch-nationalistischen Ästhetik des Dichters Gabriele D'Annunzio, dessen Drama *Fedra* Pizzetti zwischen 1909 und 1912 vertonte. Mit seiner Verehrung Verdis stand Pizzetti in dieser Gruppe ziemlich isoliert da, nicht aber in seiner bedingungslosen Ablehnung der »inhaltsleeren« Zweiten Wiener Schule, der Atonalen, der Expressionisten oder des experimentellen *ballett russes*, jener mutmaßlichen »Glorifizierung tierischer Instinkte

in epileptischen und hysterischen Bewegungen«.

Pizzetti las T.S. Eliots Drama in einer Prosaübersetzung im April 1956. Er entschloss sich sofort dazu, das Stück als musikalische Tragödie umzuformen und besprach bereits die ersten Entwürfe mit Eliot. Dieser bestand aus gutem Grunde auf der Versform, sah es

ferner als unerlässlich an, dass für eine Oper erhebliche Kürzungen durchzuführen seien. Pizzetti stimmte zu und revidierte selbst die Übersetzung, die der italienische Bischof Alberto Castelli ein Jahrzehnt zuvor veröffentlicht hatte. Am Samstag, dem 1. März 1958, wurde *Assassinio nella cattedrale* mit großem Erfolg am Teatro alla Scala zu Mailand uraufgeführt. Die Resonanz in der Öffentlichkeit fiel indessen gedämpft aus, durch einen ganz Italien in seinen Bann ziehenden Schlagabtausch zwischen Staat und Kirche, der sich wie ein Satyrspiel auf das Schauspiel oder eine Episode aus Giovannino Guareschis *Don Camillo und Peppone* ausnimmt. Von Papst Pius XII. waren soeben die Feierlichkeiten zu seinem Krönungsjubiläum abgesagt worden, weil eine weltliche Strafkammer den Bischof von Prato zur Geldbuße verurteilt hatte. Sein Vergehen: Der Geistliche widerrief nicht seine Verdammung eines nur zivilrechtlich getrauten Paares als »Sünder im Konkubinat«.

NORBERT ABELS

TRA- GÖDIE UND SATYR- SPIEL

SIR JOHN TOMLINSON

»Die Leute sind richtig fixiert auf diese Frage nach dem Aktualisieren von Produktionen. Wissen Sie, es gibt gute Produktionen und schlechte Produktionen. Es gibt gutes Aktualisieren und schlechtes Aktualisieren. Es gibt gute Konventionalität und schlechte Konventionalität. Eigentlich gibt es nichts Schlimmeres als eine schlechte konventionelle Produktion, denn das ist irgendwie Nichts.«

Nicht nur in seiner englischen Heimat gilt Sir John Tomlinson als einer der führenden Opernsänger seiner Generation. 1997 zum »Commander of the British Empire« ernannt, 2005 dann im Rahmen der königlichen Geburtstagsfeierlichkeiten zum Ritter geschlagen, wird er seit Jahrzehnten als herausragender britischer Künstler betrachtet. Besondere Anerkennung wird ihm für seine vielfältigen Wagner-Interpretationen, insbesondere des Wotan, zuteil. Allein in Bayreuth war er 18 Jahre in Folge auf der Bühne zu erleben. Doch auf Wagner, in dessen Musik er sich besonders zuhause fühlt, bleibt das Repertoire des Bassbaritons nicht beschränkt. Von den Monteverdi'schen Opernanfängen bis hin zur für ihn komponierten

zeitgenössischen Oper *The Minotaur* von Harrison Birtwistle reicht das Spektrum seiner Partien.

Seit Mitte der siebziger Jahre singt Sir John Tomlinson regelmäßig an der English National Opera ebenso wie am Royal Opera House Covent Garden, doch Engagements unter anderem in New York, Chicago, San Francisco, Paris, Amsterdam, Berlin, Dresden, Hamburg, München, Wien, Salzburg und Aix-en-Provence lassen ihn nur selten für längere Zeit in London verweilen. Das hindert ihn allerdings nicht daran, die britische Opernlandschaft genau zu beobachten. Über die zunehmende Entfremdung von Oper und Gesellschaft zeigt er sich besorgt. »Millionen haben ein flüchtiges Interesse an klassischer Musik und hören ›Nessun dorma‹ beim Bügeln, ohne darüber nachzudenken, warum er davon singt, dass keiner schläft. Wenn sie aber doch einmal in die Oper gehen wollen, gibt es da finanzielle Bedenken.«

In den vergangenen Jahren hat er schon mehrfach mit Regisseur Keith Warner zusammengearbeitet, zuletzt anlässlich des *Ring-Zyklus*' in Covent Garden. Auf sein Frankfurt-Debüt mit *Murder in the Cathedral* freut er sich schon seit Langem.



MURDER IN THE CATHEDRAL ASSASSINIO NELLA CATTEDRALE

Ildebrando Pizzetti 1880 – 1968

Musikalische Tragödie in zwei Akten und einem Intermezzo

Text vom Komponisten nach dem Drama *Murder in the Cathedral* von T.S. Eliot, englische Fassung: Geoffrey Dunn

Uraufführung der italienischen Fassung am 1. März 1958, Teatro alla Scala, Mailand

In englischer Sprache mit deutschen Übertiteln

Premiere: Sonntag, 1. Mai 2011 | Weitere Vorstellungen: 5., 8., 12., 15., 21., 27., 29. (15.30 Uhr) Mai 2011

MITWIRKENDE

Musikalische Leitung **Martyn Brabbins** | Regie **Keith Warner** | Bühnenbild **Tilo Steffens** | Kostüme **Julia Mürer** | Licht **Olaf Winter**

Dramaturgie **Norbert Abels** | Chor **Michael Clark**

Erzbischof Tommaso/Thomas Becket **John Tomlinson** | Ein Herold **Michael McCown** | 1. Priester **Hans-Jürgen Lazar** | 2. Priester **Dietrich Volle**

3. Priester **Vuyani Mlinda** | 1. Versucher/1. Kavalier **Beau Gibson** | 2. Versucher/2. Kavalier **Simon Bailey** | 3. Versucher/3. Kavalier **Brett Carter**

4. Versucher/4. Kavalier **Magnús Baldvinsson** | 1. Koryphäe **Britta Stallmeister** | 2. Koryphäe **Katharina Magiera**

HANDLUNG

Canterbury, Weihnachtszeit 1170: Volk und Priesterschaft erwarten die Rückkehr ihres Erzbischofs, des ehemaligen Kanzlers Thomas Becket, aus Frankreich. Längst ist es zu erheblichen Kollisionen zwischen dem König und dem zu keinem Kompromiss bereiten Vertreter der Kirche gekommen. Man befürchtet das Schlimmste. Dem nunmehr eingetroffenen Erzbischof erscheinen vier Versucher, die ihn von seinem prädestinierten Weg abbringen wollen. Am Weihnachtsmorgen hält Becket dem Volk eine Predigt über das Mysterium des Todes und die Unabdingbarkeit des Martyriums. Anderntags erscheinen, angeblich im Auftrag Heinrichs II., vier bewaffnete Barone. Becket lehnt ihr Ansinnen, ihn auf die weltliche Seite zu bringen, entschieden ab. Die Ritter schwören Vergeltung. Becket schlägt den Rat ab, sich in Sicherheit zu bringen. Damit setzt er selbst sein Schicksal in Gang. Er wird von den vier Mördern in der Kirche niedergemacht. Während eines langgestreckten demagogischen Rechtfertigungssermons der Ritter betet das Volk zu Gott um Gnade für alle.

Mit freundlicher Unterstützung des Frankfurter Patronatsvereins – Sektion Oper



Patronatsverein

KAMMERMUSIK ZUR PREMIERE

Zur Premiere von *Murder in the Cathedral*

Sonntag, 8. Mai 2011, 11.00 Uhr, Holzfoyer

Ermanno Wolf-Ferrari: *Introduzione e Balletto* für Violine und Violoncello op. 35

Luciano Chailly: *Sonata tritematica* Nr. 5 für Violoncello und Klavier op. 208

Guido Guerrini: *Adagio* für Violoncello und Klavier

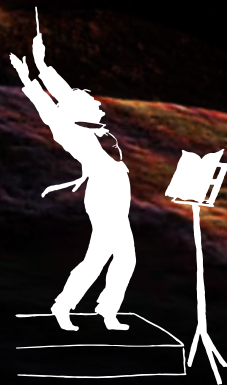
Ildebrando Pizzetti: *Due poesie die Giuseppe Ugaretti* für Bariton und Klavierquartett

Michael Nagy Bariton | **Basma Abdel-Rahim** Violine | **Philipp Nickel** Viola | **Kaamel Salah-Eldin** Violoncello | **Erik Nielsen** Klavier

Die Oper Frankfurt und der Patronatsverein laden ein: *Oper extra* zu *Murder in the Cathedral* am Sonntag, 17. April 2011, 11.00 Uhr im Holzfoyer

DIE FEEN
Richard Wagner

JA,



ICH BESITZE GÖTTERKRAFT! DU HEISSE LIEBE, SEHNSUCHT UND VERLANGEN ENTZAUBERT DENN IN TÖNEN DIESEN STEIN!

ARINDAL IN DER LETZTEN SZENE DER FEEN

ZUM WERK

Als Richard Wagner 1834 die »große romantische Oper« *Die Feen* vollendet – und damit seine erste Oper überhaupt – ist er einundzwanzig Jahre jung. Eben noch Student, ist er nun mit Hilfe des älteren Bruders Albert Chorleiter in Würzburg geworden. Erst ein halbes Jahr später wird er als Dirigent einer Operntruppe in Magdeburg die Schauspielerin Minna Planer kennenlernen, mit der er dreißig Jahre verheiratet sein wird. Doch schon in *Die Feen* und dem verworfenen Vorläuferwerk *Die Hochzeit* beschäftigt den jugendlichen Komponisten die Frage nach der idealen Ehe – sowie die Hoffnung auf eine orphische Kraft seiner Musik: Es ist das Spiel auf der Leier, mit dem die männliche Hauptfigur der Oper, Arindal, am Ende seiner versteinerten Frau neues Leben schenkt und selbst Unsterblichkeit erlangt. Auch Orpheus vermag mit seiner Musik Steine zu bewegen. Doch übertrumpft Wagner den Mythos sogar, denn in der antiken Variante scheitert der Versuch, die Liebste zu erlösen, und der Sänger selbst findet einen grausamen Tod, indem er von den wilden Anhängerinnen des Dionysos in Stücke gerissen wird.

Nicht in Stücke gerissen, aber mit Nichtbeachtung gestraft wurde Wagner, als er sein ambitioniertes Jugendwerk zur Aufführung bringen wollte. Eine Bewerbung in Leipzig verlief trotz familiärer Einflüsse im Sande. Bitter enttäuscht machte sich der Künstler mit unlyrischem

Gepolter Luft: »Meine Operschmiere habe ich bis über die Ohren satt, und wenn die Scheisereien nicht bald aufhören, lasse ich den Leuten die Partitur vor der Nase wegnehmen.« Wagner hat nie wieder versucht, einen anderen Aufführungsort für *Die Feen* zu finden. Erst nach seinem Tod sollte die Musik der *Feen* erstmals erklingen. Bis heute hat sich diese Oper nicht auf den Spielplänen etabliert – und auch in Frankfurt wurde sie bis jetzt noch nie aufgeführt. Gleichwohl ist der junge Komponist mit seinem Schmerzenskind einen ersten Schritt in Richtung Unsterblichkeit gegangen. Denn die Enttäuschung über das mangelnde Interesse schüchterte ihn nicht ein, sondern spornte ihn dazu an, stilistisch mutiger zu werden. In *Die Feen* sind die alten Vorbilder noch deutlich hörbar: Mozart, Beethoven, Weber und Mendelssohn zählten zu den Größen, denen der junge Wagner nach-eiferte. Doch auch einige Besonderheiten des späteren Bayreuther Meisters sind schon in dem Frühwerk angelegt: Die Nummern sind stark instrumental geprägt und weisen durch fließende Übergänge den Weg in Richtung unendlicher Melodie, das traditionelle Erinnerungsmotiv ist zum Leitmotiv weiterentwickelt. Die verbotene Frage nach der wahren Identität, die der Mensch an das geliebte Gegenüber richtet, wird einst im *Lohengrin* wiederkehren. Ein gewisser Zauber wohnt diesem Anfang inne, zumal wenn man bedenkt, was darauf folgte.

TAMARA WILSON



Kritiker und Juroren geraten ins Schwärmen, wenn es um Tamara Wilson geht. »Mit einer Stimme von stählernem Glanz und großartiger Kraft« (Houston Chronicle) ersang die Amerikanerin jüngst den Großen Preis der Francisco Viñas Competition in Barcelona. Ihr wird sogar zugetraut, eine der »großen Stimmen des Jahrhunderts« zu werden. Das Versprechen »magischer musikalischer Momente« sowie einer »erstaunlich athletischen Stimme« (Washington Times)

lässt sie geradezu prädestiniert erscheinen für die konzertanten Vorstellungen von Wagners zauberischem Jugendwerk *Die Feen*. Mit Wärme und Sicherheit in allen Registern ist die junge Künstlerin, die bereits selbst Vokaltechnik unterrichtet, der stimmlich und charakterlich wandlungsfähigen Fee Ada gewachsen. Es ist das erste Mal, dass die Absolventin des Opernstudios von Houston in Deutschland gastiert – und auch ihr Debüt mit Wagner. Ihr deutschsprachiges Repertoire befindet sich im Aufbau: So überzeugte sie beispielsweise als Konstanze (*Die Entführung aus dem Serail*) bei einem Einspringen in Houston und ging mit Beethovens Neunter Sinfonie und der Internationalen Bachakademie Stuttgart unter Helmuth Rilling auf Japan-Tournee. (Bei dieser Gelegenheit lernte sie übrigens auch schon ein Ensemblemitglied der Oper Frankfurt kennen: den Bariton Michael Nagy, der ebenfalls in *Die Feen* zu erleben sein wird.) In Vorbereitung sind die Kaiserin in *Die Frau ohne Schatten* und Agathe in *Der Freischütz*. In letzter Zeit machte Tamara Wilson zudem als Verdi-Interpretin von sich reden: als Amelia (*Un ballo in maschera*) und Alice Ford (*Falstaff*) in Washington, mit dem Requiem unter Helmuth Rilling, als Amelia Grimaldi (*Simon Boccanegra*) mit der Canadian Opera Company und sogar als Aida an der Oper Australia. Es dürfte sich lohnen, den Werdegang dieser vielseitigen Sopranistin weiter zu verfolgen.

DIE FEEN

Richard Wagner 1813 – 1883

Große romantische Oper in drei Akten | Text vom Komponisten nach *La donna serpente* und *Il corvo* von Carlo Gozzi
Uraufführung am 29. Juni 1888, Königliches Hof- und Nationaltheater, München
Mit Übertiteln

Konzertante Aufführungen: Dienstag, 3. Mai und Freitag, 6. Mai 2011 in der Alten Oper
Einführungsvortrag um 18.15 Uhr im Großen Saal | Koproduktion mit der Alten Oper Frankfurt

Die Aufführungen werden mitgeschnitten. Die CD wird zu einem späteren Zeitpunkt bei OehmsClassics erscheinen.

MITWIRKENDE

Musikalische Leitung **Sebastian Weigle** | Chor **Matthias Köhler**

Feenkönig **Alfred Reiter** | Ada **Tamara Wilson** | Zemina **Anja Fidelia Ulrich** | Farzana **Juanita Lascarro** | Arindal **Burkhard Fritz**
Lora **Brenda Rae** | Morald **Michael Nagy** | Drolla **Christiane Karg** | Gernot **Thorsten Grümbel** | Gunther/Ein Bote **Simon Bode***
Harald **Sebastian Geyer** | Stimme des Zauberers Groma **Simon Bailey**

*Mitglied des Opernstudios

HANDLUNG

Ada und Arindal sind füreinander bestimmt – auch wenn sie unterschiedlichen Welten entstammen. Sie, die ihm einst auf der Jagd als schöne Hirschsin erschien, ist eine Fee. Arindal, ein König der Menschenwelt, durfte sie nur unter der Bedingung heiraten, sie acht Jahre lang nicht zu befragen, wer sie sei. Doch kurz vor Ablauf der Frist hat er die verbotene Frage gestellt. Zur Strafe wurde er augenblicklich aus dem Feenreich verbannt. Geister und Feen suchen zu verhindern, dass Ada Arindal folgt und um seinetwillen ihre Unsterblichkeit aufgibt. Aber auch die Angehörigen Arindals wirken einer Wiedervereinigung der Liebenden entgegen: Allzu dringend wird Arindal in seinem Land gebraucht, wo Krieg ausbrach, nachdem er verschwand. Doch Ada hofft weiter auf ein gemeinsames Glück. Als sie ihm wieder erscheint, um nach einer letzten Prüfung für immer mit ihm zusammen zu sein, scheitert Arindal aufs Neue und verfällt dem Wahnsinn. Sie jedoch wird zu Stein. Erlösung verspricht am Ende allein die Musik, mit deren Kraft Arindal seine Frau befreien und selbst unsterblich werden kann.

NEU IN DER FRANKFURTER OPERN-EDITION ARIBERT REIMANN: MEDEA

Foto © Barbara Aumüller



*Claudia Barainsky
Tanja Ariane Baumgartner
Michael Nagy · Michael Baba
Paula Murrihy · Tim Severloh*

*Frankfurter Opern- und
Museumsorchester
Erik Nielsen, Dirigent*

2 CDs · OC 955

Außerdem erhältlich:



RICHARD WAGNER:
DAS RHEINGOLD
2 CDs · OC 935

An einem der besten Opernhäuser der Republik wird ein neuer Ring geschmiedet ... Weigle setzt seinen Ring unbekümmert an, eliminiert lähmenden Bombast, genießt die Kracher, initiiert ansonsten sensible Kammermusik.

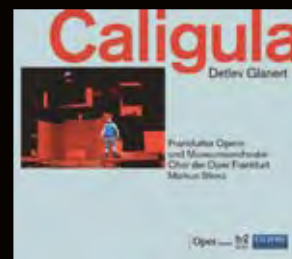
AACHENER ZEITUNG



ARIBERT REIMANN: LEAR
2 CDs · OC 921

„Diese Aufnahme liefert ein zwingendes Plädoyer für Reimanns Klang-Apokalyptik.“

FRANKFURTER
ALLGEMEINE ZEITUNG



DETLEV GLANERT:
CALIGULA
2 CDs · OC 932

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

RHEINISCHER MERKUR



FRANCO LEONI:
L'ORACOLO
1 CD · OC 952

Mit der Live-Aufzeichnung von der Oper Frankfurt liegt jetzt eine packende Interpretation des Stücks vor ...

NDR KULTUR

Oper Frankfurt

OEHMS CLASSICS



ICH GUT EIN GROSSES ÜB

Szenefoto der
Inszenierung von
Christian Pade

LUCI MIE TRADITRICI DIE TÖDLICHE BLUME

Salvatore Sciarrino

GLAUBTE
ES ZU TUN.
BEL WIRD HIERAUS ENTSTEHEN.

5. SZENE

ZUM WERK

Ein zaghafter Mensch wird zum perfiden Mörder ...

Ein Mann und eine Frau versprechen einander ewige Treue. Doch ihre Namen verheißen nichts Gutes: Il Malaspina und La Malaspina – Böser Dorn – hat Salvatore Sciarrino das zentrale Liebespaar seiner Oper *Luci mie traditrici* genannt. Der Schwur wird beiden zum Verhängnis.

»Meine trügerischen Augenlichter«

hieße eine ungefähre Übersetzung des Werktitels. Und tatsächlich wohnt das Trügerische allen Augenblicken des komplexen Werks inne. Bereits der Prolog, für den Sciarrino eine Elegie aus der Renaissance bearbeitet hat, verwirrt die Sinne, indem er von einer weiblichen Stimme eine weibliche Schönheit besingen lässt, die eigentlich nicht mehr existiert: Abwesendes wird anwesend, Vergangenes und Lebloses im Gesang reanimiert. Die Bühne wird zu einem Zwischenreich zweifelhafter Existenzen – und dennoch zu einem Ort größtmöglicher Wahrheit.

Das dichte Libretto umkreist die Grundkonflikte Liebender. Wer kennt sie nicht, die Ängste und Hoffnungen, mit denen sich die Liebe entwickeln, festigen und auch selbst zerstören kann? *Luci mie traditrici* allerdings weist über das Alltägliche hinaus, indem es zeigt, wie sich vertraute Regungen ins Pathologische steigern und großes Unheil auslösen. Ein zaghafter Mensch wird zum perfiden Mörder, als er den Halt in der Beziehung verliert, zarte Gefühle mutieren zur Besessenheit. Das Idealbild des geliebten Gegenübers verzerrt sich zum Schreckbild, und aus grenzenloser Liebe wird maßloses Leid.

Der Plot der Oper erinnert an einen Eifersuchtsmord, der sich im Jahr 1590 in Norditalien ereignete: Carlo Gesualdo, dem Fürsten von Venosa, war zugetragen worden, dass seine junge Ehefrau, Maria d'Avalos, ihn betrüge. Um sie in flagranti zu überraschen, täuschte er vor, zu einem Jagdausflug aufzubrechen, kehrte aber kurz darauf zurück. Frau und Liebhaber wurden grausam ermordet. Der Fürst, der einer offiziellen Verurteilung entging, kam nie wieder zur Ruhe, wurde zum Gefangenen der bösen Erinnerungen, verfiel in tiefste Depressionen. Es heißt, er habe sich aus dem gesellschaftlichen Leben zurückgezogen und sei regelmäßig in die Gruft der d'Avalos hinabgestiegen, um das verfallende Gesicht Marias zu betrachten. Er suchte Rückhalt im Glauben und begann, sakrale Musik zu komponieren. Als Komponist zahlreicher Madrigale wurde Gesualdo allerdings auch zu einem Wegbereiter der Oper, die sich im Laufe des 17. Jahrhunderts zu entwickeln begann.

Sciarrino wiederum gibt dem Publikum von *Luci mie traditrici* mit auf den Weg, es sei »in der bevorzugten Lage, einer Renaissance der Musiktragödie beizuwohnen«. Wiedergeburt, das bedeutet in diesem Fall weit mehr als Altbekanntes wieder aufleben zu lassen. Aus der Spannung zwischen dem grellen, operntypischen Stoff des Eifersuchtsmords und der filigranen Komposition erwächst ein Kammerstück von ungewöhnlicher Intensität. Die Klänge werden allmählich immer nächtlicher, die Singstimmen, anfangs noch vogelhaft trillernd, beginnen zu Flüstern, im Orchestergraben pocht das Herz ...

AGNES EGGERS

HANDLUNG

Mann und Frau – untrennbar und doch unvereinbar, unendlich umeinander kreisend wie zwei magnetische Pole. Als sie ihm untreu wird, jemand dies beobachtet, die Liebe zerbricht und Menschen sterben müssen, ist es die Schuld, aber auch die Erinnerung, die das Paar weiter aneinander fesselt. Das Versprechen ewiger Treue gewinnt zunehmend morbide Züge. Ihr letztes Rendezvous wird unvergesslich sein.



SALVATORE SCIARRINO

An einem Sommernachmittag im toskanischen Montepulciano begegnet mir Salvatore Sciarrino vor dem Teatro Poliziano – den Blick besorgt auf seine Hände gerichtet. In ihnen liegt ein verletzter Jungvogel, dem der Komponist das Leben retten möchte. Die Generalprobe zur italienischen Erstaufführung seiner Oper *Luci mie traditrici* steht kurz bevor, doch nun hat das kleine Geschöpf Sciarrinos ganze Aufmerksamkeit.

Natur und Kunst bilden im Schaffen des Sizilianers, der sich als Autodidakt bezeichnet, eine Einheit und keinen Widerspruch. Er selbst sei »beinahe im Theater geboren« und habe seine Musik der »Banalität« seiner Vita und seines Gesichts entgegengestellt. Die Auseinandersetzung mit Werken früherer Epochen vergleicht Sciarrino einem »täglichen Anblick der Medusa«, der kreative Prozess ist für ihn »genuin weiblich«. Er spricht davon, »organische«, ja sogar »ökologische Musik« zu komponieren. Tatsächlich erweisen sich viele seiner zugleich nachhaltigen und zukunftsweisenden Werke als »Früchte der Vergangenheit«, ent wachsen sie doch einer eigenwilligen Beschäftigung mit musikalischen Vorläufern. Der Humus, auf dem *Luci mie traditrici*, seine »Renaissance der Musiktragödie«, gedeiht, ist eine Elegie aus dem 17. Jahrhundert, die im Prolog fast unverändert erklingt, in Zwischenspielen weitere Metamorphosen durchläuft und sich schließlich gleichsam in der Neukomposition auflöst. Es ist, als schiene die Vergangenheit in einer Erinnerung auf, die sich in der Gegenwart zunehmend verselbstständigt. »Ökologisch« wirkt seine Musik auch insofern, als sie oftmals von Naturgeräuschen inspiriert ist. So wird in *Luci mie traditrici* das Zirpen der Zikaden und das Flirren der Luft zum subtilen Anzeiger für die innere Unruhe der Protagonisten. Innen und Außen scheinen nicht voneinander



trennbar, das gesamte Gefüge reagiert äußerst sensibel auf die kleinste Veränderung.

Sciarrinos Kompositionen, mit Obertönen und komponierten Atemgeräuschen die Grenzen des Wahrnehmbaren abtastend, werden in höchster Konzentration, abseits der großen Städte erarbeitet. Denn: »Das Problem ist nicht, etwas nie Gehörtes zu schaffen, das Problem ist, neu zu hören. Wir müssen das Ohr regenerieren.« Geboren in Palermo, lebt Sciarrino seit 1983 in dem umbrischen Städtchen Città di Castello. Nicht immer war die kreativitätssteigernde Isolation selbstgewählt: 1997, nach einem schweren Verkehrsunfall in Mailand, war Sciarrino vier Monate lang dazu gezwungen, bewegungslos im Bett zu liegen. Zu dieser Zeit entstand *Luci mie traditrici* – ein Werk, das seither international ein großes Publikum in seinen Bann gezogen hat.

AGNES EGGERS

LUCI MIE TRADITRICI DIE TÖDLICHE BLUME

Salvatore Sciarrino *1947

Oper in zwei Akten | Text vom Komponisten nach *Il tradimento per l'onore* von Giacinto Andrea Cicognini, mit einer Elegie von Claude Le Jeune
Uraufführung bei den Schwetzingen Festspielen 1998 | Koproduktion mit dem Cantiere Internazionale d'Arte di Montepulciano
In italienischer Sprache mit deutschen Übertiteln

Premiere: Samstag, 14. Mai 2011 im Bockenheimer Depot | Weitere Vorstellungen: 15., 18., 19., 21., 22. Mai 2011

MITWIRKENDE

Musikalische Leitung Erik Nielsen | Regie Christian Pade | Bühnenbild und Kostüme Alexander Lintl | Licht Gianni Trabalzini | Dramaturgie Agnes Eggers
La Malaspina Nina Tarandek* | L'ospite Roland Schneider | Un Servo Simon Bode* | Il Malaspina Christian Miedl

*Mitglied des Operstudios

Die Produktionen im Bockenheimer Depot werden gefördert von der Aventis Foundation

Aventis foundation

Die Oper Frankfurt und der Patronatsverein laden ein: *Oper extra* zu *Luci mie traditrici* am Dienstag, 10. Mai 2011, 20.00 Uhr im Bockenheimer Depot.



MÉDÉE

Marc-Antoine Charpentier

WAS HABEN SIE VERBROCHEN? NATUR, DU SPRICHT VERGEBENS! IHR VERBRECHEN IST, DASS SIE JASON ZUM VATER HABEN.

MÉDÉE, V. AKT

ZUM WERK

Wer war Marc-Antoine Charpentier? Bescheidener Kirchenkomponist oder ein leidenschaftlicher Musikdramatiker des französischen Barock? Beides. Zu Unrecht wurde sein Œuvre nach seinem Tod 1704 bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts vergessen. Die Gründe sind einerseits in seiner Persönlichkeit, andererseits in seinem – für damalige Verhältnisse »renitenten« – Stil zu suchen: Er lebte als bescheidener Außenseiter am Rand einer Hofgesellschaft, zudem entsprachen Charpentiers Werke nicht immer den ästhetischen Regeln der Zeit. Unverstanden von Jean-Baptiste Lullys Verteidigern schätzten ihn nur wenige, die seinem – durch italienische Schulen geprägten – Stil offen gegenüber standen.

Im Schatten von Lully, der seine guten Beziehungen zum König Ludwig XIV. nutzte, um das Pariser Musikleben zu monopolisieren, konnte sich auf Dauer kein anderer Komponist durchsetzen. Charpentier gehörte zu seinen wenigen ernsthaften Konkurrenten. Aus diesem Grund wurde er vom Hof und der Akademie konsequent ferngehalten. Da Charpentier zunächst nur als Kirchenkomponist bekannt war, wagte er sich erst nach vorsichtigen Ansätzen ans Musiktheater. Seine beiden »Tragédies en musique« (*David et Jonathan* und *Médée*) durften erst nach Lullys Tod auf die Bühne und stellten Charpentiers unbeirrbarer Theaterinstinkt unter Beweis. Mit dem Librettisten Thomas Corneille, dem Bruder von Pierre Corneille, hat er sich scheinbar an die Opernform des Konkurrenten Lully gehalten: *Médée* besteht ursprünglich aus einem Prolog (der in unserer Produktion nicht gespielt wird) und fünf Akten, die Handlung basiert auf der griechischen Mythologie, das Libretto richtet sich nach alexandrinischen Couplets und Vierzeilern. Doch inhaltlich gelang es Charpentier, einen eigenen musikdramatischen Stil zu entwickeln: eine Synthese der italienischen und der französischen Opernästhetik.

Im Gegensatz zu den Vorlagen von Euripides, Seneca und selbst zu der seines älteren Bruders beginnt Thomas Corneille die Handlung mit den ersten Tagen, die Jason und Médée in Korinth verbringen. Sein Libretto von hohen literarischen (und psychologischen) Qualitäten hat dem Komponisten genügend Szenen vorgegeben, in denen die effektvolle Darstellung von Médées Höllenkräften in den Vordergrund hätte gerückt werden können. Doch wichtiger als diese theatralischen Effekte war für Charpentier die musikalische Charakterisierung der Figuren. Er zeichnet Jason als willensschwachen Anti-Helden, Médée wird dagegen als vielschichtige, große Persönlichkeit dargestellt. Zerrissen wie eine moderne Tragödin ist sie sich zwar ihrer übernatürlichen Kräfte bewusst, weigert sich jedoch, von ihrem Geliebten das Schlimmste zu glauben. In jedem Akt ermöglicht das Libretto der Protagonistin, ihre emotionale Vielschichtigkeit, Ambivalenz und den privaten Menschen hinter der »höfischen« Fassade darzustellen. Die Szenen, in denen Médée ihre persönlichen, von gesellschaftlicher Kontrolle freien Emotionen zulässt, gehören zu den Höhepunkten des Musikdramas. Charpentier und Corneille machen es dem Zuschauer nicht leicht, Position zu beziehen. Eine besondere Herausforderung bedeutet dabei der Monolog der Protagonistin zu Beginn des V. Aktes, in dem Médée beschließt, ihre Kinder zu töten. In dieser Szene kommt Thomas Corneille seinen literarischen Vorbildern, Seneca und seinem älteren Bruder, am nächsten und zeigt sich als kongenialer Partner des Komponisten.

Über drei Jahrhunderte umspannen die beiden Medea-Vertonungen der Spielzeit: Nach dem Saisonauftakt mit Aribert Reimanns zeitgenössischer Deutung findet zum Abschluss *Médée*, ein selten gespieltes Meisterwerk des französischen Barock, das erste Mal den Weg zum Frankfurter Opernpublikum.

ZSOLT HORPÁCSY

ANNE SOFIE VON OTTER

Ihre inzwischen über zwei Jahrzehnte umspannende internationale Karriere begann Anne Sofie von Otter als Ensemblemitglied an der Oper Basel. Die schwedische Mezzosopranistin studierte zunächst in ihrer Heimatstadt Stockholm und später an der Londoner Guildhall School of Music and Drama bei der legendären Gesangspädagogin Vera Rózsa.



Höhepunkte der Saison 2010/11 waren neben ihren Liederabenden mit Brad Mehldau in den USA und in Europa u. a. Orchesterkonzerte mit dem Philharmonia Orchestra und dem Los Angeles Philharmonic unter Esa-Pekka Salonen, dem Israel Philharmonic unter Zubin Mehta sowie Konzertreisen mit Les Musiciens du Louvre. Daneben sang sie in Neuproduktionen von Rameaus *Castor et Pollux* im Theater an der Wien als Partnerin von Christiane Karg.

Anne Sofie von Otter feierte große Erfolge auf den führenden europäischen Opernbühnen, u. a. als Octavian (*Der Rosenkavalier*), in Glucks *Orfeo* und *Alceste*, in Bizets *Carmen*, als Nerone in Monteverdis *L'incoronazione di Poppea* und als Didon in Berlioz' *Les Troyens*. Zudem sang sie Brangäne in *Tristan und Isolde* mit dem Los Angeles Philharmonic Orchestra unter Esa-Pekka Salonen sowie Waltraute in der *Götterdämmerung* in Aix-en-Provence und bei den Salzburger Festspielen mit den Berliner Philharmonikern. Im Rahmen ihrer langen Zusammenarbeit mit James Levine an der New Yorker Metropolitan Opera wirkte sie an unzähligen Aufführungen mit.

Anne Sofie von Otter hat zahlreiche Liedaufnahmen und Operneinspielungen vorgelegt. Das jüngst für einen Grammy nominierte Projekt, eine Sammlung von Liedern und Kompositionen, die im Konzentrationslager Theresienstadt entstanden, wurde weltweit mit positiven Kritiken bedacht. Vor Kurzem erschien die zusammen mit Brad Mehldau aufgenommene CD *Love Songs*.

Anne Sofie von Otter erhielt den diesjährigen Frankfurter Musikpreis. Diese Auszeichnung wurde ihr am 5. April im Vorfeld der Frankfurter Musikmesse verliehen. Die Jury ehrte damit »nicht nur eine außergewöhnliche Stimme, sondern auch das variationsreiche Repertoire der Künstlerin, das von Barock bis Jazz reicht«.

ANNE SOFIE VON OTTER ÜBER MÉDÉE

»Ich war einfach fasziniert. Es gibt keinen besseren Ausdruck für diese Momente.« – Erinnert sich Anne Sofie von Otter an die ersten Begegnungen mit französischen Barockopern am Anfang ihrer Karriere. Zunächst hat sie Jean-Philippe Rameaus Kompositionsstil entdeckt, als sie die Aufnahme von *Castor et Pollux* unter der Leitung von Nikolaus Harnoncourt hörte, und war von der emotionalen Kraft der französischen Sprache begeistert. Später sang sie einige *Airs de cour*, sanfte und sinnliche Kompositionen aus dem 17. Jahrhundert, ohne die dramatischen Akzente der Bühnenerwerke.

Danach verschwand die Epoche des französischen Barock für lange Jahre aus ihrem Repertoire, bis der Dirigent Marc Minkowski sie 2002 darum bat, die Szene der Phädra aus *Hyppolite et Aricie* in einer Rameau-Gala am Théâtre du Châtelet zu singen. Ihr erster Auftritt mit einer französischen Opernszene wurde für Anne Sofie von Otter ein unvergessliches Erlebnis. Einige Jahre nach diesem Konzert kam es zur Entdeckung von Charpentiers *Médée*. Zunächst

nahm die Sängerin nur eine Szene aus der Tragédie lyrique in ihr Konzertrepertoire für das Stockholmer Konserthus auf. Später stellte sie die beiden Heldinnen (*Médée* und Phädra) ins Zentrum eines französischen Barock-Programmes, das – unter der Leitung von William Christie – bei den Festspielen von Edinburgh und Luzern gefeiert wurde. Auf diesen Konzerten basiert ihr Album »Ombre de mon amant«, das bei der Deutschen Grammophon erschienen ist und von der Fachpresse mit Begeisterung aufgenommen wurde.

Anne Sofie von Otter wird in der Frankfurter Neuproduktion die Titelpartie von *Médée* das erste Mal verkörpern und sieht in dieser neuen Aufgabe eine große und beglückende Herausforderung. Ähnlich wie viele andere Heldinnen des französischen Barock ist die Protagonistin auch in Charpentiers Oper eine erfahrene, reife Frau. Für Anne Sofie von Otter bedeutet der emotionale Facettenreichtum dieser Figur eine besondere Chance, ihre vokalen und darstellerischen Mittel mit neuen Farben zu präsentieren.



MÉDÉE

Marc-Antoine Charpentier 1643 – 1704

Musikalische Tragödie in fünf Akten | Text von Thomas Corneille | Uraufführung am 4. Dezember 1693, Opéra, Palais Royal, Paris
In französischer Sprache mit deutschen Übertiteln

Premiere / Frankfurter Erstaufführung: Montag, 13. Juni 2011 im Bockenheimer Depot | Weitere Vorstellungen: 15., 17., 19., 23., 24., 26. Juni 2011

MITWIRKENDE

Musikalische Leitung **Andrea Marcon** | Regie **David Hermann** | Bühnenbild und Kostüme **Christof Hetzer** | Licht **Joachim Klein**
Dramaturgie **Zsolt Horpácsy**

Médée **Anne Sofie von Otter** | Créon **Vuyani Mlinde** | Jason **Julian Prégardien** | Créuse **Christiane Karg** | Nérine **Eun-Hye Shin***
Cleone **Sharon Carty*** | Oronte **Sebastian Geyer** | Arcas **Simon Bailey** | La Jalousie **Simon Bode***
Ensemble Barock vokal der Hochschule für Musik Mainz (Einstudierung: Christian Rohrbach)

*Mitglied des Opernstudios

HANDLUNG

Médée hat aus Liebe zu Jason ihren Vater, den König von Kolchis, verraten und den Tod ihres Bruders verschuldet. Mit ihren Zauberkraften hat sie Jason geholfen, das Goldene Vlies zu gewinnen. Médée, Jason und ihre beiden Söhne finden bei König Créon in Korinth einen Zufluchtsort. Jason verliebt sich in die Königstochter Créuse. Créon verspricht ihm, dass er mit seinen Kindern in Korinth bleiben und Créuse heiraten kann. Der König will Médée verbannen. Sie versucht Jason zurückzugewinnen, doch seine Hochzeit mit Créuse ist bereits geplant. Médée schwört Rache und ruft ihre Dämonen zu Hilfe. Das Unglück nimmt seinen Lauf: Créon verfällt dem Wahnsinn und begeht Selbstmord. Médée vergiftet Créuse und bestraft Jason, indem sie ihre Kinder tötet. Auf ihrem Drachenwagen entflieht sie durch die Lüfte und zerstört den Palast mit einem Feuerregen.

Die Produktionen im Bockenheimer Depot werden gefördert von der Aventis Foundation

Aventisfoundation

KAMMERMUSIK ZUR PREMIERE

Zur Premiere von *Médée*

Sonntag, 26. Juni 2011, 11.00 Uhr, Holzfoyer

Werke von Marin Marais, Marc-Antoine Charpentier, Élisabeth Jacquet de la Guerre, Francois Couperin und Jean Baptiste Lully

Horus Ensemble

Die Oper Frankfurt und der Patronatsverein laden ein: *Oper extra* zu *Médée* am Dienstag, 7. Juni 2011, 20.00 Uhr im Bockenheimer Depot



Sebastian, 24.
Aus dem Band »was tun« von Gesche Jäger,
erschienen im Kerber Verlag Bielefeld.
www.geschejaeger.de

KULLERVO

Aulis Sallinen

MITTEN IN DER TRAUER, DA SCHEINT MIR DIE SONNE, UND LIEBEVOLL REGNEN DIE TRÄNEN.

KIMMO, 1. AKT

ZUM WERK

Die Geschichte stammt aus Finnland, den endlosen Weiten Kareliens, jener kargen Landschaft mit dem rauen Klima im Nordosten Europas. Hier sind durch umherziehende Säger uralte Balladen entstanden, die Elias Lönnrot zu dem finnischen Nationalepos *Kalevala* montiert hat. Aber diese Geschichte hat nichts zu tun mit ethnografischer Folklore. Sie führt in die Untiefen der menschlichen Seele. Familienfehden, Blutbäder, Sklaverei, Menschenhandel, Impotenz, Inzest, Selbstmord, Rache, Wahnsinn – so weit das Auge reicht, blickt es in Abgründe. Aulis Sallinens Oper *Kullervo* ist ein Panoptikum menschlicher Untaten – aber auch des unstillbaren Hungers nach Liebe, Zuwendung, Geborgenheit.

Das (oder die – das Finnische kennt keinen Genus) *Kalevala* beruht zwar auf authentischer Überlieferung, ist in seiner zusammenhängenden Gestalt aber ein Produkt des 19. Jahrhunderts und seiner Sehnsucht nach nationaler, vor allem sprachlicher Identitätsstiftung – ein Thema, das für die Finnen aufgrund ihrer fremdbestimmten Geschichte besonders drängend war. Die Handlung ist auch sonst nicht arm an Grausamkeiten, aber Kullervos Schicksal denn doch das blutigste von allen. Es bildet einen von acht »Zyklen« des Epos und wird dort in sechs »Liedern« (von insgesamt fünfzig) erzählt.

Mit dem *Kalevala* muss sich über kurz oder lang wohl jeder finnische Künstler auseinandersetzen, so bestimmend ist der Einfluss dieses Epos auf die Geschehnisse des finnischen Volkes; und es hat in Malerei (die eindringlichen Gemälde Akseli Gallen-Kallelas), Musik (Orchester-

werke von Robert Kajanus und Jean Sibelius) und Literatur (Theateradaptionen, Romane und fortspinnende Verserzählungen verschiedener Dichter) bis heute tiefe Spuren hinterlassen. Aulis Sallinen hat jedoch lange gezögert, den *Kalevala*-Stoff aufzugreifen. 1935 geboren, war er nach seiner Ausbildung bei den prägenden Komponisten der älteren Generation u. a. als Lehrer, Intendant des Finnischen Rundfunkorchesters und Kompositionsprofessor tätig. Seit 1976 schreibt er – als »Künstlerprofessor« auf Lebenszeit ernannt und damit vom finnischen Staat materieller Sorgen entledigt – freischaffend. Er gilt neben Einojuhani Rautavaara und Jonas Kokkonen als bedeutendster finnischer Komponist unserer Zeit, sowohl als Symphoniker wie auch im Musiktheater. Seine ersten beiden Opern greifen historische Stoffe aus Frühgeschichte und Neuzeit Finnlands auf, eine dritte behandelt auf parodistisch-komische Weise eine »Chronik über die kommende Eiszeit«, in dem sie die Handlung über 600 Jahre rückwärts erzählt. Erst in dem mehrteiligen Fernsehspiel *Eisenzeit* hat sich Aulis Sallinen um 1980 musikalisch mit dem *Kalevala* befasst. Dass er sich nun dem furchtbaren und bedauernswerten Kullervo zugewandt hat, wiegt schwer, und er hat es getan in einer mindestens zweifachen Destillation – denn sein selbstverfasstes Libretto greift auf zwei literarische Quellen zurück: nicht nur das Epos selbst, sondern auch Aleksis Kivis Schauspiel, an dessen Verlauf sich die Oper in Grundzügen orientiert. Wichtige Elemente der Handlung und spezifisch musikalische Strukturen – insbesondere die Rolle des kommentierenden, beschwörenden

ZUM WERK

Chores sind gleichwohl originäre Ideen des Komponisten. Zwei wichtige Beispiele: Zum einen ist das Verhältnis zwischen Kullervo und der jungen Frau des Schmiedes (die in der Oper namenlos bleibt, aus dem Epos allerdings als das begehrteste Mädchen Finnlands bekannt ist: die Nordlandstochter, die der Schmied Ilmarinen gegen starke Konkurrenz für sich gewonnen hat) wesentlich explosiver – während in den Vorlagen Kullervo erst im nachhinein die Schönheit der Frau wahrzunehmen scheint, ist die Beziehung im Libretto von Anfang an sexuell konnotiert und changiert zwischen Verführungsversuchen und sexueller Impotenz, ein triftiger Impuls für Kullervos Berserkertaten.

Der Auftritt des »Blinden Sängers« mit dem »Lied von der Schöndung der Schwester« ist zum anderen ebenfalls eine Erfindung des Komponisten. Ein solcher liedartiger Einschub findet sich auch schon in Sallinen's Oper *Der rote Strich*; auch hier ist diese ausgreifende, in Strophen abgefasste Ballade deutlich von ihrer Umgebung unterschieden durch ihre völlig divergierende musikalische Faktur, ein Sprechgesang mit Jazz- und Rock-Einflüssen. Dieses Lied bildet den Dreh- und Angel-

punkt der Erzählweise, denn hier wird ein Motiv virulent, das – allerdings nur hintergründig – schon bei Aleksis Kivi angelegt ist und für Christof Nel die entscheidende Fragestellung aufwirft: Was hat wirklich stattgefunden – und welche Erfahrungen haben sich nur durch Einflüsterungen anderer in der subjektiven Erinnerung zu Erlebnissen gefügt? Der außergewöhnlich starke Kullervo, unbequem und eigensinnig, wird von frühester Kindheit an mit seiner Opferrolle konfrontiert. Geschichten von Greuelthaten, die seiner Familie angetan worden seien, werden von seiner Umgebung immer wieder erzählt, der Schmerz wachgehalten und die Wut gesteigert. So entsetzlich die Folgen dieses Mechanismus geschildert werden, so berührend sind die Spuren von Zärtlichkeit und Liebesehnsucht, die sich durch Kullervos Geschichte ziehen. Eine der großen Opern des vergangenen – also des 20. – Jahrhunderts ist nun erstmals in Frankfurt zu erleben.

MALTE KRASTING

ASHLEY HOLLAND ÜBER KULLERVO



Der englische Bariton Ashley Holland hat schon in mehreren Inszenierungen an der Oper Frankfurt komplexe Figuren dargestellt. In der Uraufführung von Detlev Glanerts für Frankfurt komponierter Oper »Caligula« vermittelte er ein beklemmendes Porträt des titelgebenden römischen Kaisers (fest-

gehalten auch auf CD bei OehmsClassics), als Francesco war er die dämonische Kraft in den »Räubern« von Verdi, und 2009/10 spielte und sang er den sinistren Opiumhändler Cim-Fen in Franco Leonis »L'Oracolo« (auch diese Aufführung gibt es auf CD). Nun wird er die Titelpartie von »Kullervo« erarbeiten. Er schrieb vor Beginn der Proben:

» Ich freue mich sehr darauf, nach Frankfurt zurückzukehren, und bin sehr gespannt, die Titelpartie in *Kullervo* zu singen.

Es gibt einige Ähnlichkeiten zwischen *Caligula* und *Kullervo*: Beide sind sie verkrümmte Charaktere, die durch Verlust und Trauer bis an die

Grenzen des Wahnsinns getrieben werden – *Caligula* durch den Tod seiner Schwester Drusilla und *Kullervo* durch den vermeintlichen Mord an seiner Familie. So lebt *Kullervo* von früher Kindheit an ein Leben, das unter einem Fluch steht, das geprägt ist von unglaublicher Wut und Rachedurst. Er kommt aus einer Gesellschaft, in der Familienfehden – sei es untereinander oder zwischen verfeindeten Sippen – oft durch Gewalt entschieden werden, und er ist ganz gewiss ein Produkt dieser Gesellschaft.

Sein Weg in die Selbstzerstörung führt ihn zur ödipalen Verführung seiner Schwester und zu seinem unvermeidlichen Selbstmord, wobei er eine Spur von Tod und Verwüstung hinter sich herzieht.

Obwohl die Geschichte von *Kullervos* Leben eine von beinahe rückhaltloser Zerstörung ist, und es schwerfällt, irgendwelche erlösenden Züge in seinem Charakter zu finden, sollte man im Kopf behalten, dass es sich um einen Jungen handelt, der den (angeblichen) Mord an seiner Familie überlebt hat und aufgewachsen ist mit der Rache als seinem einzigen ständigen Begleiter. Er wird in die Sklaverei verkauft und vom Schmied und dessen Frau zum Opfer gemacht. Als er endlich mit seiner noch lebenden Familie wiedervereint wird, ist er zu verquer, um irgendeine Art von Erlösung zu finden, und seine Bahn ist schon zu festgefügt, um noch abgewendet zu werden.

Kullervo ist ein faszinierender Charakter, weil er – obwohl er an der Oberfläche eine durch und durch destruktive Person ist – geformt wurde durch seine Erfahrung und auf keinen Fall eindimensional gesehen werden darf. Das ist meine Herausforderung – einen Weg zu finden, den Mahlstrom darzustellen, der im Innersten dieses Charakters wühlt, während er sich auf dem Gleis unbarmherziger Zerstörung befindet.

ERSTMALS AN DER OPER FRANKFURT: DIE SOPRANISTIN HEIDI BRUNNER



Eine Stimme ist immer im Wandel begriffen. War Heidi Brunner bis vor sechs Jahren im Mezzo-Bereich zu Hause, bewegt sie sich inzwischen auch in höheren Lagen – und ist einerseits dem Octavian treu geblieben, singt aber andererseits nun große Sopranpartien wie die Sieglinde und die *Wozzeck*-Marie (beide an der Hamburgischen Staatsoper), die Ursula aus *Mathis der Maler* und aktuell die Madame Lidoine aus Poulencs *Dialogues des Carmélites* (am Theater an der Wien). Mit der *Tiefland*-Marta hat die in Luzern geborene und in Wien lebende Sängerin bereits in einer Frankfurter Produktion debütiert – allerdings auf österreichischem Boden, als Anselm Webers Inszenierung an der Wiener Volksoper gezeigt wurde. Die musikalische Leitung hatte hier wie dort Sebastian Weigle, den Heidi Brunner seither sehr schätzt, »weil er selber das Musizieren so liebt und genießt und dadurch alle mit seiner Freude ansteckt«.

Ein »Meilenstein« war für sie kürzlich ihr Rollendebüt als Kundry in Turin: »*Parsifal* markiert musikgeschichtlich eine solche Wende,

dass es mir eine ganz neue Perspektive eröffnet hat. Mit diesem Stück sind so viele Türen aufgegangen! Und diese Rolle macht ebenfalls viele Türen auf für neue Partien.«

Mit der Musik Aulis Sallinen's befasst sie sich aktiv nun zum ersten Mal. In *Kullervo* verkörpert sie die Mutter der Titelfigur. »Ich versuche immer, Brücken zu finden, Verbindungen zu anderen Werken, um mich stimmlich an einer Tonlandschaft zu orientieren. Hier habe ich Parallelen zu Pendereckis *Lukas-Passion* gehört, in der ähnlich rauschhafte Klänge erscheinen. Die Partie ist nicht sehr lang, es gibt aber zwei zusammenhängende Stücke, quasi Arien darin, in denen Sallinen große Bögen baut, die Stimme exponiert führt und sie immer wieder aus der Linie ausbrechen lässt. Das verlangt große Dramatik in der gesanglichen Umsetzung. Dann wieder kommen Sprechtexte, sehr deutlich artikuliert, die mich an Hindemiths *Mathis der Maler* erinnern, mit ähnlichen Quart- und Quintfolgen. Im 2. Akt wiederum gibt es eine Arie, die wie aus dem nichts heraus musikalisch aufblüht: ein großer Moment der Oper.«

Das *Kalevala*, und die *Kullervo*-Episode insbesondere, ist ein ziemlich blutrünstiges Epos. »Die Mutter ist in dieser schreckensvollen Geschichte die Einzige, die in sich ruht, die einen inneren Fixpunkt hat. Sie bleibt ihrer Beziehung zu Kullervo treu und immer ehrlich. Ihre Muttergefühle sind nicht von Kullervos Verbrechen beeinträchtigt: Sie leuchtet.«

Bei der Einstudierung einer Übersetzung versucht Heidi Brunner »immer Kontakt zur Originalsprache zu halten«. Ob es um Betonungen, Satzmelodie, Aussprache der Namen geht: »Ich will dem Klang der Sprache so nahe wie möglich sein, damit die Musik dann richtig schwingt, die Bögen und die Verteilung von Schwerpunkten und Leichtigkeit bestehen bleibt, eben insgesamt die Farbe und den ›Geschmack‹ der Musik erhalten. Vor allem bei einer Partitur wie dieser, die so sehr vom Klang her lebt. Sallinen's Musik, das ist ja reine Klangmagie!«

SEBASTIAN WEIGLE ÜBER KULLERVO

Von Aulis Sallinen kannte ich nur wenig Musik, bis mir Bernd Loebe eine CD mit *Kullervo* in die Hand drückte. Finnische Musik, National-epos, mit diesen Stichworten habe ich meine Hörlektüre begonnen – und nach wenigen Takten war ich gebannt: Welch eine eigene, eigenartige Klangsprache! Was für dunkelglühende Orchesterfarben! Die großen Chöre, in fast mathematischer Konsequenz gestaltet, steigern durch ihre rhythmische Verknappung die Dramatik, sie entfalten eine eindringliche Wirkung fast wie gesprochene Beschwörungen.

Ein schönes Detail: Sallinen benutzt im Orchester einen Yamaha DX-7 – den legendären Synthesizer aus den 1980er Jahren, ein schon

fast »archaisches« Instrument, mit dem sich wunderbare sphärische Sounds erzeugen lassen und die der Komponist mit feinem Klanggefühl in das moderne Sinfonieorchester integriert hat.

Ich hatte schon Feuer gefangen für dieses Werk, bis die Szene des »Blinden Sängers« im 3. Akt mir noch einmal einen ganz neuen Raum aufriß. Der Drive und die hochgespannte Emotionalität dieser Schlüsselszene entfalten einen Sog, dem sich wohl kaum jemand entziehen kann. Ich freue mich schon sehr auf die Arbeit an dieser packenden Partitur und hoffe, wir können auch unser Publikum für dieses Werk begeistern!



Aulis Sallinen

KULLERVO

Aulis Sallinen *1935

Oper in zwei Akten | Text vom Komponisten nach dem Epos *Kalevala* und einem Schauspiel von Aleksis Kivi
 Auftragswerk der Finnischen Nationaloper | Uraufführung am 25. Februar 1992, Dorothy Chandler Pavilion, Los Angeles
 Mit Übertiteln

Premiere/Frankfurter Erstaufführung: Sonntag, 5. Juni 2011 | Weitere Vorstellungen: 10., 12., 16., 18., 22., 24., 26. Juni 2011

MITWIRKENDE

Musikalische Leitung **Sebastian Weigle/Karsten Januschke** | Regie **Christof Nel** | Szenische Analyse **Martina Jochem** | Bühnenbild **Jens Kilian**
 Kostüme **Ilse Welter** | Licht **Olaf Winter** | Dramaturgie **Malte Krasting** | Chor **Matthias Köhler**

Kullervo **Ashley Holland** | Mutter **Heidi Brunner** | Kalervo **Alfred Reiter** | Kimmo **Peter Marsh** | Schwester **Barbara Zechmeister**
 Des Schmieds junge Frau **Jenny Carlstedt** | Jäger **Frank van Aken** | Unto **Franz Mayer** | Untos Frau **Katharina Magiera** |
 Der blinde Sänger **Christoph Pütthoff**

HANDLUNG

Nach jahrelanger Fehde hat Unto einen Mordanschlag auf seinen Bruder Kalervo und dessen Familie verübt. Kullervo, Kalervos Sohn, wächst mit seinem Freund Kimmo bei seinem Onkel Unto auf, im Glauben, als einziger den Flammen entkommen zu sein. Unto verkauft Kullervo als Sklaven an den Schmied. Er muss die Herde hüten und wird von der jungen Frau des Schmiedes schikaniert. Als sie ihn auch noch verhöhnt, bringt er sie um.

Kullervos Eltern, die das Feuer überlebt haben, fällt es schwer, in dem gewalttätigen Mann ihren Sohn wiederzuerkennen. Im Traum wachsen Kullervos Aggressionen. Ein blinder Sänger erzählt von einem Geschwisterpaar, das sich unerkannt liebt; als Bruder und Schwester die unheilvolle Verstrickung entdecken, stürzt sich das Mädchen in den Fluss. Kullervo behauptet, er habe seine verschollene Schwester Ainikki verführt, die sich daraufhin umgebracht habe. Die Familie verstößt ihn. Er bricht auf zu seiner letzten Rache und vernichtet Unto und dessen Sippe. Kimmo verliert den Verstand und sieht in Kullervo den Erlöser.

Mit freundlicher Unterstützung des Frankfurter Patronatsvereins – Sektion Oper

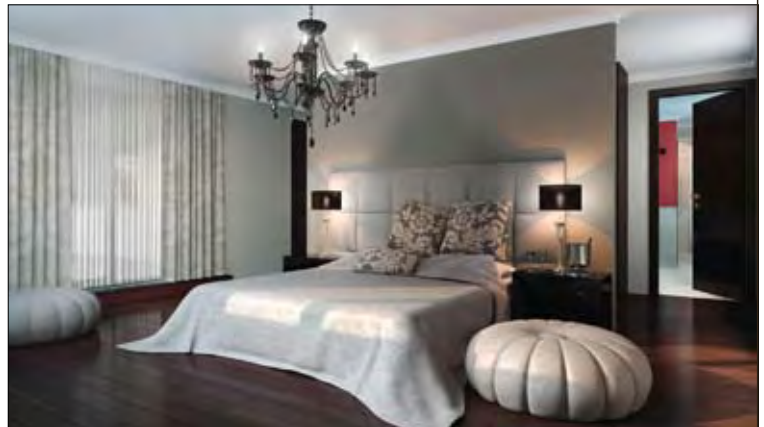


Die Oper Frankfurt und der Patronatsverein laden ein: *Oper extra* zu *Kullervo* am Sonntag, 29. Mai 2011, 11.00 Uhr im Holzfoyer

High class Eigentumswohnungen. In Frankfurt – ganz oben



BO . PARK . LANE
my greatest feeling



**2- bis 6-Zimmer-Wohnungen, von ca. 80 m² bis
287 m² Wohnfläche, ab 260.000 € bis 1.235.000 €**

Direkt am Park gelegen. Mit Terrasse & Garten, mit Loggia oder als Penthouse. Wunderschöne Eigentumswohnungen in Frankfurt-Riedberg. Hell, klar, offen und großzügig, mit vielen Individualisierungsmöglichkeiten.

Besichtigung täglich 12.00 bis 19.00 Uhr.

BIEN-RIES Skyline-Lounge
Zur Kalbacher Höhe 21 · Frankfurt-Riedberg
Fon 06181/ 906 31 -17 · www.bien-ries.de



Hier fühl' ich mich am zuhausesten.

BIEN-RIES AG
DIE WOHLFÜHLGESELLSCHAFT

BEGLEITVERANSTALTUNGEN ZUR PREMIERE VON AULIS SALLINENS *KULLERVO*

ZUR VERANSTALTUNG

»Oper FINALE« hat sich in den drei vergangenen Spielzeiten zu einer festen Institution entwickelt: Die jeweils letzte große Premiere nehmen wir zum Anlass, einen besonderen Saisonabschluss zu gestalten. Nach Beethovens *Fidelio*, Pfitzners *Palestrina* und Berlioz' *Fausts Verdammnis* ist das in der Spielzeit 2010/11 die Oper *Kullervo* von Aulis Sallinen.

Mit diesem Werk tritt das finnische Nationalepos, das *Kalevala*, in den Fokus der Oper Frankfurt. Anders als andere Epen – wie *Edda*, Nibelungenlied, *Ilias* und *Odyssee*, *Beowulf* und Rolandslied – ist das *Kalevala* erst Anfang des 19. Jahrhunderts geformt worden: Elias Lönnrot sammelte eine Vielzahl von bis dahin nur mündlich überlieferten Liedern und kompilierte daraus – von der Überzeugung geleitet, dass es sich um versprengte Teile eines vormals einheitlichen Werkes handelte – einen zusammenhängenden Erzählstrang. Zwar ist seine Grundannahme mittlerweile widerlegt, auch hat Lönnrot größere Passagen bearbeitet und ergänzt, doch die Wirkmächtigkeit des *Kalevala* blieb davon völlig unberührt: Es ist die Gründungsurkunde der neuzeitlichen finnischen Kultur, die Werke der bildenden Kunst, der Musik, der Literatur, die sich auf die Gestalten und Geschichten aus diesem Epos beziehen, sind Legion.

In zahlreichen Sonderveranstaltungen – Konzerten, Liederbänden, Rezitationen, Vorträgen, Ausstellungen, Gesprächsrunden – soll die besondere Rolle, die das *Kalevala* für die Kultur Finnlands spielt, thematisiert, die finnische Musiktradition in repräsentativen Ausschnitten vorgestellt und natürlich die Person und das Werk Aulis

Sallinenens einem breiteren Publikum bekannt gemacht werden.

Mit einer Ausstellung zur finnischen Musikgeschichte, die über die gesamte Laufzeit der *Kullervo*-Vorstellungsserie gezeigt wird, kann sich jeder Besucher einen Überblick über die klingende Geschichte des skandinavischen Landes verschaffen. Der u.a. in Magdeburg lehrende Musikwissenschaftler Tomi Mäkelä gibt einen historisch fundierten Impuls, bevor sich der Vorhang zu Christof Nels Deutung der Oper *Kullervo* hebt. Der Komponist selbst, der zur Premiere erwartet wird, bleibt noch einen Tag länger in Frankfurt und wird in einem Porträtkonzert über seine Musik sprechen; dabei werden drei größere Kammermusikwerke von ihm vorgestellt. Ein weiteres Kammerkonzert bietet einen Überblick über drei Jahrhunderte finnischer Kunstmusik, während die mündlich überlieferte Folklore und andere populäre Musikformen in zwei weiteren Veranstaltungen zur Geltung kommen: Der Burgschauspieler Markus Hering liest aus einer neuen Übersetzung des *Kalevala*, und die Kantele-Spielerin Karoliina Kantelinen spielt und singt dazu; ebenfalls ein besonderes Erlebnis verspricht das Konzert mit dem »Tango-Orkesteri Unto« aus Helsinki. Dass Finnland nach Argentinien das zweitgrößte Tango-Land der Welt ist, hat sich seit Aki Kaurismäkis Filmen herumgesprochen, die Gruppe aus Helsinki verleiht dem finnischen Tango nun Körper und Stimme. Im Vorfeld zu Sallinenens Kammeratorium *Barabbas-Dialoge*, das am Ende der Spielzeit steht, wird den theologischen Spuren in diesem Werk nachgegangen; in einem Liederprogramm stellen Jenny Carlstedt und Jussi Myllys Vokalmusik von finnischen Komponisten unserer Zeit vor.

PROGRAMM

Sonntag, 5. Juni 2011 bis Sonntag, 3. Juli 2011, Wolkenfoyer
FINNLAND – KLEINE GROSSMACHT DER MUSIK?
 Ausstellung zur finnischen Musikgeschichte von den Anfängen bis heute

Sonntag, 5. Juni 2011, 16.00 Uhr, Chagallsaal
KALEVALA
 ODER DAS VERSPRECHEN EINER MODERNEN GESELLSCHAFT
 Vortrag von **Prof. Dr. Tomi Mäkelä**

Montag, 6. Juni 2011, 19.30 Uhr, Holzfoyer
PORTRÄTKONZERT AULIS SALLINEN
 Kammermusik und Gespräche mit dem Komponisten
Markus Bellheim Klavier
Mitglieder des Frankfurter Opern- und Museumsorchesters

Freitag, 10. Juni 2011, 19.30 Uhr, Haus am Dom
SCHULD UND VERDAMNIS
 Die *Barabbas-Dialoge* von Aulis Sallinen:
 Einblicke und Hintergründe in Wort und Klang

Montag, 13. Juni 2011, 11.00 Uhr, Holzfoyer
UNBEKANNTE HIMMEL
 Finnische Kammermusik aus drei Jahrhunderten
Mitglieder des Frankfurter Opern- und Museumsorchesters

Sonntag, 19. Juni 2011, 11.00 Uhr,
 und Montag, 20. Juni 2011, 20.00 Uhr, Alte Oper
10. MUSEUMSKONZERT
 Aulis Sallinen: *Shadows*. Prélude für Orchester op. 52
 Wolfgang Amadeus Mozart: *Sinfonia concertante* für Violine und
 Viola Es-Dur KV 364
 Richard Strauss: *Ein Heldenleben* op. 40
Natalia Prishpenko Violine | **Friedemann Weigle** Viola
Frankfurter Opern- und Museumsorchester | **Sebastian Weigle** Dirigent
 Oper Frankfurt / Frankfurter Museums-Gesellschaft e.V.

Dienstag, 21. Juni 2011, 20.30 Uhr, Holzfoyer
FINNISCHER TANGO
 Konzert mit dem »Tango-Orkesteri Unto«, Helsinki

Donnerstag, 23. Juni 2011, 11.00 Uhr, Holzfoyer
MYTHOS UND FOLKLORE
 Lesung aus dem finnischen National-Epos *Kalevala* und Musik
Markus Hering Rezitation | **Karoliina Kantelinen** Kantele und Gesang

Montag, 27. Juni 2011, 20.00 Uhr, Holzfoyer
ORPHEUS SINGT
 Lieder finnischer Komponisten (Sallinen, Rautavaara, Sibelius u. a.)
Jenny Carlstedt Mezzosopran | **Jussi Myllys** Tenor | **Maria Ollikainen** Klavier

Premiere/Deutsche Erstaufführung
 Mittwoch, 29. Juni, Freitag, 1. Juli, Sonntag, 3. Juli, 19.30 Uhr,
 Bockenheimer Depot
BARABBAS-DIALOGE Aulis Sallinen

Sonntag, 3. Juli 2011, 11.00 Uhr, Holzfoyer
KAMMERKONZERT IM FOYER
 Kammerkonzert zur Premiere von *Kullervo*
 Wolfgang Amadeus Mozart: Streichquartett G-Dur KV 387 (*1. Haydn-Quartett*)
 Jean Sibelius: Streichquartett d-Moll op. 56 *Voces intimae*
 Erich Wolfgang Korngold: Streichquartett Nr. 2 Es-Dur op. 26
Hindemith-Quartett:
Ingo de Haas, Jefimija Brajovic Violine
Thomas Rössel Viola | **Daniel Robert Graf** Violoncello



BARABBAS-DIALOGE

Aulis Sallinen

GIBT ES ETWAS JENSEITS DIESER WELT?

Mit Plebisziten ist es so eine eigene Sache. Nach den Berichten der Evangelisten Matthäus und Lukas konnte der römische Statthalter Pontius Pilatus im Rahmen einer Amnestie zum Passah-Fest einen der zu Tode Verurteilten begnadigen.

ZUM WERK

Das Volk hatte die Wahl zwischen Jesus und dem des politischen Aufruhrs bezichtigten Mörder Barabbas, dessen zweiter Name seltsamerweise auch Jesus lautete. Es entschied sich für Bar-Abbas, was soviel heißt wie »Sohn des Vaters«.

Das exegetische Rätselraten um diese Gestalt, deren Errettung vom Kreuzestod nicht weniger als der Verrat des zum ursprünglichen Jüngerkreis der Berufung gehörenden Judas Ischarioth die Heilsgeschichte der folgenden zwei Jahrtausende beeinflusste, währt bis zum heutigen Tag an. Joseph Ratzinger, als Benedikt XVI. der gegenwärtige Nachfolger des ebenfalls gekreuzigten Apostels Simon Petrus, kommt in seiner sehr interessanten Suche »nach dem Angesicht des Herrn« aus dem Jahre 2007 n. Chr. zu dem Fazit, dass Barabbas nicht nur ein Widerstandskämpfer gewesen sei. »Mit anderen Worten: Barabbas war eine messianische Figur. Die Wahl Jesus-Barabbas ist nicht zufällig; zwei messianische Gestalten, zwei Formen des Messianismus stehen sich gegenüber.«

Wie dem auch sei. Der »arme König in Lumpen ..., Seine Majestät das Volk« (Heinrich Heine) entschied sich gegen den Nazarener.

Im großartigen Roman des schwedischen Schriftstellers Pär Lagerkvist holt den Aufrührer und Verbrecher das Kreuzeschicksal doch noch ein. Barabbas erscheint hier als der moderne Mensch schlechthin, der die Fähigkeit zu glauben verloren hat. Er ist der wahrhaft Verlassene. »Aber die Gekreuzigten hielten die ganze Zeit hindurch tröstend und hoffnungsvoll Zwiesprache miteinander. Mit Barabbas sprach keiner.«

Aulis Sallinen's 2003 fertiggestellte sieben *Barabbas-Dialoge* op. 84 für fünf Sänger und Sängerinnen, Sprecher und wiederum sieben Instrumentalisten auf Texte der Bibel, des Lyrikers Lasse Nummi und des Komponisten selbst, verstehen die Zwiesprache nicht »nach der üblichen Formel aus Frage und Antwort oder Argument und Gegenargument«, sondern als einen »Austausch ... auf einer anderen Ebene« (Sallinen), den Martin Buber in seinem Buch *Das dialogische Prinzip* einmal so festgehalten hat: »Zwischen Ich und Du steht keine Begrifflichkeit, kein Vorwissen und keine Fantasie (...), kein Zweck, keine Gier und keine Vorwegnahme.«

Gleichwohl ist, so der Komponist, Barabbas kein Typus, sondern ein Mensch mit einem unverwechselbaren Charakter, »der die Fantasie

anregt« und dies als Randfigur in »jener Historie, die die Christenheit für einen ihrer Grundpfeiler hält«. Sallinen sieht den Mann – gleichgültig ob Bandit, Mörder oder Freiheitskämpfer – in seiner geradezu schicksalhaft heroisch-unheroischen Doppelrolle: als »tragischsten Märtyrer der Weltgeschichte« wie auch als »nichts weiter als ein religionspolitisches Puzzleteilchen«, das hinter dem schwerer wiegenden Opfer am Kreuz endgültig verschwindet.

Die so luzide wie schlichte Instrumentation der Dialoge als »offenen Protest gegen den überwältigenden Lärm unserer Zeit zu interpretieren«, sei, sagt Sallinen, keineswegs eine Fehldeutung. Der Musik des 1935 in Karelien geborenen ehemaligen Volksschullehrers wird als Wesensmerkmal nicht zu Unrecht »archaische Unmittelbarkeit« zugesprochen. Der künstlerische Weg des Komponisten verlief über die obligatorischen Stationen der Moderne, darunter auch Dodekaphonie, Mikrointervalltechnik oder auch Experimente mit Cluster- und Klangfarbenkompositionen. Spätestens mit den anbrechenden siebziger Jahren fand er den Weg zur Tonalität zurück. Der finnische Musikwissenschaftler Mikko Heiniö beschrieb den nunmehr gefundenen Personalstil: »Dieser zeichnet sich durch die tonale Basis, klare Formen und vor allem durch Wiederholungen sowie repetitive Elemente aus.« In den *Barabbas-Dialogen* wird dieser neue, transparente Stil hörbar gerade durch die darin fast programmatisch vollzogene Reduktion. Sebastian Zierer, Dirigent der Frankfurter Inszenierung, spricht von der Intensität, in der sich »Aulis Sallinens Musik wunderbar in die Seelenzustände der sprechenden Personen versetzt, dabei eine äußerst dichte atmo-

sphärische Spannung aufbaut und es mit einer kleinen, kammermusikalischen Orchesterbesetzung bewerkstelligt, einen außergewöhnlich orchestralen Klang entstehen zu lassen, der die Sänger souverän zu tragen vermag«.

Am Ausgang des Werkes stellt im Angesicht des Todes der Mensch Barabbas nicht mehr den anderen Menschen, sondern der Schöpfung selbst, dem Land und dem Meer, den Bäumen und den Wellen, die alles entscheidende Frage: »Sagt mir – Gibt es etwas jenseits dieser Welt, die wir sehen können, etwas Unsichtbares, Großes, Stilles, Geheimes?«

Die Regisseurin Ute M. Engelhardt konzentriert sich gerade auf diese offene Wunde und ewig unbeantwortete Frage. Die Doppelrolle des Helden als Verbrecher oder als messianische Figur soll als zentrale Aporie weiterhin Geltung besitzen. Die Inszenierung will auf die Wunde deuten, ohne sie zu schließen. Ute M. Engelhardt: »Barabbas, der Zelot, wollte, ebenso wie Jesus, das Ende der Unterdrückung. Er wählte aber, um sein Ziel zu erreichen, ein anderes Mittel als Jesus, nämlich nicht das friedliche Wort, sondern das Schwert. Religion und unterschiedlicher Glaube führte und führt immer noch zu Krieg, Mord, Folter. Andererseits vermag der Glaube Berge zu versetzen, Trost zu spenden, Hoffnung aufleuchten zu lassen. Auf den ersten Blick ein klarer Fall: Barabbas = böse. Doch so einfach ist es nicht. Es gibt eben nicht nur schwarz und weiß.«

NORBERT ABELS

DAS PRODUKTIONSTEAM



Ute M. Engelhardt wurde 1982 in Calw geboren. Sie studierte Musiktheaterregie an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst Wien und schloss ihr Studium 2006 mit einer Inszenierung von Viktor Ullmanns *Der Kaiser von Atlantis* (Förderung durch den Nationalfonds Österreich) ab.

Ab Mai 2006 bis zum Ende der Spielzeit 2007/08 wurde sie als Regieassistentin und Spielleiterin am Landestheater Detmold verpflichtet. Danach wechselte sie in gleicher Position an die Oper

Frankfurt, wo sie vor allem die Zusammenarbeit mit Barrie Kosky, Harry Kupfer und Johannes Erath prägte.

Zu ihren Regiearbeiten zählen u.a. Georg Friedrich Händels *Orlando* (Landestheater Detmold), Grigori Frids *Das Tagebuch der Anne Frank* (Landestheater Detmold), die Uraufführung von Luis Saglies *El día de la liberación* (Musikwerksatt Wien) und Ermanno Wolf-Ferraris *Il segreto di Susanna* (UmdK Wien).

2006 wurde sie als Stipendiatin der Richard-Wagner-Stiftung/Bayreuth ausgezeichnet. Kommende Spielzeit wird sie *Madama Butterfly* am Landestheater Detmold und *Das Land des Lächelns* am Nordharzer Städtebundtheater inszenieren.

Julia Mürer studierte ab 1999 Bühnen- und Kostümbild an der Hochschule für Bildende Künste Dresden bei Andreas Reinhardt und Henning Schaller. Von 2003 bis 2008 assistierte sie regelmäßig Johannes Leiacker und war 2005 Stipendiatin des Europäischen Zentrums der Künste Hellerau. 2007 wurde ihr Konzept zu Dvořáks *Rusalka* mit dem 2. Preis des Europäischen Opernregiepreises ausgezeichnet. Im selben Jahr war sie Finalistin des 5. Internationalen Wettbewerbs für Regie und Bühnenbild, dem Ringward in Graz. 2009 entwarf sie an der Oper Malmö unter der

Regie von Katharina Thoma das Bühnenbild und die Kostüme für *Vanessa* von Samuel Barber. Zuletzt schuf Julia Mürer das Bühnenbild für *Der Rosenkavalier* an der Ungarischen Staatsoper Budapest (Regie: Andrejs Zagars), die Kostüme für *Faust* (Gounod) an der Semperoper Dresden (Regie: Keith Warner) und das Bühnenbild und die Kostüme für *Albert Herring* anlässlich des Festivals Cantiere Internazionale d'Arte in Montepulciano (Regie: Keith Warner), Kostüme zusammen mit Ingeborg Bernerth für *Anna Bolena* an der Dallas Opera (Regie: Stephen Lawless), das Bühnenbild für die Uraufführung *Silvester* von Peter Turrini am Stadttheater Klagenfurt (Regie: Josef E. Köpplinger). Weitere Arbeiten umfassen Kostüme für *Murder in the Cathedral* (Regie: Keith Warner an der Oper Frankfurt) und die Ausstattung für *Madama Butterfly* an der Folkoperan Stockholm (Regie: Katharina Thoma). Außerdem stehen Produktionen an der Oper Dortmund, der königlichen Oper Kopenhagen und dem Opernfestival in Glyndebourne an.

Sebastian Zierer wurde 1984 in Regensburg geboren. Er erhielt seine Dirigentenausbildung an den Musikhochschulen Freiburg und Frankfurt/Main. Noch im Studium assistierte er an der Oper Köln und leitete das Freiburger Studentenorchester. Des Weiteren arbeitete er mit der Philharmonie Südwestfalen und den Kammerorchestern Stuttgart, Pforzheim und Mannheim sowie mit der Polnischen Kammerphilharmonie in Danzig zusammen, wo er in mehreren Konzerten u. a. Werke von Beethoven, Chopin und Webern dirigierte. Von 2006 bis 2008 assistierte er regelmäßig beim Landesjugendorchester Hessen. Er ist Stipendiat des Richard-Wagner-Verbandes und erhielt für besondere musikalische Leistungen den Kai-Uwe-von-Hassel-Preis der Stiftung der Regensburger Domspatzen. Nach seinem Diplom, das er 2008 absolvierte, wurde er an die Oper Frankfurt als Solorepetitor engagiert, wo er u. a. Sebastian Weigle, Kirill Petrenko und Bertrand de Billy assistierte. In der Spielzeit 2011/12 wird er Strawinskys *Histoire du soldat* an der Oper Frankfurt dirigieren.

BARABBAS-DIALOGE

Aulis Sallinen *1935

Oratorium für fünf Solisten, Erzähler und sieben Instrumente op. 84 | Auftragswerk für das Naantali Musikfestival
In deutscher Sprache

Premiere / Deutsche Erstaufführung: Mittwoch, 29. Juni 2011 im Bockenheimer Depot | Weitere Vorstellungen: 1., 3. Juli 2011

MITWIRKENDE

Musikalische Leitung **Sebastian Zierer** | Regie **Ute M. Engelhardt** | Bühnenbild und Kostüme **Julia Mürer** | Licht **Alexander Kirpacz**
Dramaturgie **Norbert Abels**

Barabbas **Sungkon Kim** | Die Frau **Sharon Carty*** | Judas **Florian Plock** | Das Mädchen **Sun Hyung Cho*** | Der Jüngling **Simon Bode***
Einer der Zwölf **Luca Paredes-Montes**

*Mitglied des Opernstudios

VERLAUF

1. Barabbas und die Frau: Über das Atmen in der Nacht, den Klang der Ewigkeit, das zum Dunkel Verurteiltsein / **2. Judas und Einer der Zwölf:** Über die Vergänglichkeit, die Schuld, die (Un)Gerechtigkeit / **3. Barabbas und Einer der Zwölf:** Über die Geschehnisse um die Zeit des Passah-Festes und auf Golgatha / **4. Judas und Einer der Zwölf:** Über die Finsternis und das verwüstete Land / **5. Das Mädchen und der Jüngling (Pas de deux):** Über die Liebe und das Begehren / **6. Die Frau, das Mädchen, der Jüngling und Barabbas:** Über die Eitelkeit und Vergänglichkeit von allem, die dem entgegengesetzte Macht der Liebe, die Angst vor Unsterblichkeit, die Hoffnung / **7. Einer der Zwölf, Barabbas und schließlich alle:** Über die Demut, den Tod, das innere Königreich und den Frieden in uns.

Mit freundlicher Unterstützung des Frankfurter Patronatsvereins – Sektion Oper





LIEBESLIEDER EINER VERWANDLUNGS- KÜNSTLERIN.

JENNIFER LARMORE
Mezzosopran

ÜBER DIE SÄNGERIN

Mit einer Soubrettenpartie überraschte Jennifer Larmore im Dezember 2010 ihr Publikum: Als Valencienne in der *Lustigen Witwe*-Inszenierung von Christof Loy am Grand-Théâtre de Genève stellte sie ihre stimmliche und darstellerische Verwandlungsfähigkeit unter Beweis. Die Partie der Gräfin Geschwitz in Alban Bergs *Lulu* am Royal Opera House Covent Garden vor zwei Jahren markierte den Anfang einer vielversprechenden Zusammenarbeit zwischen der gefeierten Mezzosopranistin und dem Regisseur. Auch ihre gemeinsamen Pläne für 2012 zeugen von einer inspirierenden künstlerischen Partnerschaft und bedeuten für die Sängerin mit Spannung erwartete Rollendebüts als Küsterin in Janáček's *Jenufa* an der Deutschen Oper Berlin und als Lady in Verdis *Macbeth* in Genf.

Ihre »superbe Technik, Musikalität und ihr dramatisches Talent« brachten Jennifer Larmore zahlreiche Preise, Ehrungen und Auszeichnungen u.a. den »Chevalier des arts et des lettres«, den »Gramophone Award«, den »Preis der Deutschen Schallplattenkritik« und einen »Grammy« für die beste Opernaufnahme. Ihre Diskografie erstreckt sich über mehr als siebzig Aufnahmen.

Als eine der erfolgreichsten Mezzosopranistinnen ihrer Generation sang sie 1996 bei der Abschlussfeier der Olympischen Sommerspiele in ihrem Geburtsort Atlanta die Olympische Hymne.

Sie wuchs in recht bescheidenen Verhältnissen auf. Als Teenager interessierte sie sich mehr für Rock'n'Roll und weniger für die Oper. Weil sie bereits im Alter von 14 Jahren mühelos Koloraturen singen konnte, ihre Eltern aber nicht die nötigen Mittel besaßen, um sie zur Sängerin ausbilden zu lassen, finanzierte ein befreundetes Ehepaar aus Atlanta ihr Studium. Als 15-Jährige begann sie ihre Gesangsausbildung in Princeton (New Jersey) und schloss sie später in New York ab. Szenischen Unterricht erhielt sie von der legendären Mezzosopranistin Regina Resnik in Washington.

Auf Einladung des italienischen Komponisten Giancarlo Menotti trat Jennifer Larmore als Chorsängerin beim »Festival dei due mondi« in Spoleto auf und erhielt dort auch eine kleine Rolle in Menottis Oper *The Egg*. 1986 unterschrieb sie einen Anfängervertrag der Oper von Nizza, wo sie als Sesto in Mozarts *La clemenza di Tito* debütierte.

Der künstlerische Durchbruch gelang Jennifer Larmore als Rosina in *Il barbiere di Siviglia*, sie sang diese Partie mehr als 250 Mal. An der Mailänder Scala trat sie bereits 1992 als Isolier in *Le Comte Ory* und bei den Salzburger Festspielen 1993 als Dorabella in *Così fan tutte* auf. Weitere Glanzrollen sind Carmen, Dulcinée in Massenets *Don Quichotte*, Zerlina (*Don Giovanni*), Isabella (*L'italiana in Algeri*) und Angelina (*La Cenerentola*).

Das Konzertrepertoire der Mezzosopranistin reicht von Händels *Messias* über Rossinis *Stabat Mater* bis zu Mahlers *Rückert-Liedern*, die sie nicht nur im Wiener Musikverein mit Riccardo Muti und den Wiener Philharmonikern, sondern auch im Concertgebouw Amsterdam mit Donald Runnicles zur Aufführung brachte.

Vor der Aufführungsserie der *Lustigen Witwe* verführte Jennifer Larmore das Genfer Publikum mit einem (Liebes-)Liederabend. Mit diesem feinfühlig zusammengestellten Programm wird sie ihr längst fälliges Debüt an der Oper Frankfurt geben.

ZSOLT HORPÁCSY

LIEDERABEND

Jennifer Larmore Mezzosopran | **Antoine Palloc** Klavier
Liebeslieder von Roger Quilter, Samuel Barber, Maurice Ravel, Charles Ives, Fernando Obradors u.a. sowie Ausschnitte aus Georges Bizets *Carmen* und Leonard Bensteins *West Side Story*

Dienstag, 14. Juni 2011, 20.00 Uhr im Opernhaus



AUF DEM SPIELPLAN

MAI
JUNI

LA CLEMENZA DI TITO

Wolfgang Amadeus Mozart 1756 – 1791

ZUM LETZTEN MAL!

Wiederaufnahme: Samstag, 7. Mai 2011

Weitere Vorstellungen: 11., 22., 28. Mai; 4. Juni 2011

MITWIRKENDE

Musikalische Leitung **Julia Jones** | Regie **Christof Loy** | Szenische Leitung der Wiederaufnahme **Tobias Heyder** | Bühnenbild und Kostüme **Herbert Muraier** | Licht **Olaf Winter** | Dramaturgie **Hendrikje Mautner** | Chor **Matthias Köhler**
Tito **Kurt Streit** | Vitellia **Katie van Kooten** | Servilia **Brenda Rae / Christiane Karg** | Sesto **Jenny Carlstedt** | Annio **Paula Murrhy** | Publio **Florian Plock**

ZUM WERK

In seinem letzten Lebensjahr 1791 erhielt Mozart gleich zwei Aufträge für Opernkompositionen, die unterschiedlicher kaum hätten sein können: Im selben Jahr wie *Die Zauberflöte* entstand die italienische Oper *La clemenza di Tito*, die anlässlich der Krönung Leopolds II. zum böhmischen König uraufgeführt werden sollte. Die im Textbuch angelegte Verherrlichung des weisen Herrschers stellte eine ideale Festoper in Aussicht. Tito hat die Gnade zum obersten Prinzip seines Regierens erhoben und folgt diesem, auch wenn seine persönlichen Bindungen unvereinbar mit politischen Interessen im Widerstreit zu stehen scheinen: Er vergibt Servilia, die er heiraten will, als sie ihm gesteht, einen anderen zu lieben; er begnadigt seinen engsten Freund Sesto, der als Anführer einer Verschwörung gegen Tito gefangen genommen wird; er verzeiht Vitellia, die er an Stelle Servilias heiraten will, als sie gesteht, Sesto aus Eifersucht zu der Verschwörung angestiftet zu haben.

Durch eine hochkarätige Besetzung zeichnet sich die Aufführungsserie unter der musikalischen Leitung von Julia Jones aus: Neben Kurt Streit, der bereits in der Premierenserie als Tito gefeiert wurde, übernimmt zum ersten Mal Katie van Kooten die Partie der Vitellia in Christof Loys Erfolgsinszenierung.



I MASNADIERI DIE RÄUBER

Giuseppe Verdi 1813 – 1901

Wiederaufnahme: Samstag, 11. Juni 2011

Weitere Vorstellungen: 13., 17., 19., 23., 30. Juni; 2. Juli 2011

MITWIRKENDE

Musikalische Leitung **Henrik Nánási** | Regie **Benedikt von Peter**
Szenische Leitung der Wiederaufnahme **Caterina Panti Liberovici**
Bühnenbild **Annette Kurz** | Kostüme **Ursula Renzenbrink** | Licht **Olaf Winter**
Dramaturgie **Benjamin von Blomberg / Malte Krasting**
Chor **Matthias Köhler**


Amalia **Olga Mykytenko** | Massimiliano/Moser **Magnús Baldvinsson**
Carlo **Alfred Kim** | Francesco **Aris Argiris/Mikael Babajanyan**
Arminio **Michael McCown** | Rolla **Hans-Jürgen Lazar**

ZUM WERK

»Francesco heißt die Kanaille«: Bis vor Kurzem eine in Deutschland fast unbekannt Oper, haben *Die Räuber* mit ihrer Frankfurter Erstaufführung ein fulminantes Comeback hingelegt. Verdis zweite Schiller-Adaption ist ein unterschätztes Werk, für dessen Rezeption zumal im deutschsprachigen Raum die Popularität der literarischen Vorlage eher hinderlich war. »Die Initialzündung« für die Neuinszenierung dieser Oper, erinnert sich Intendant Bernd Loebe, »gab das erneute Hören. Innerhalb des Verdi-Schaffens fast singulär: die pralle, schneidende Schärfe der Chöre. Entscheidend aber auch die einst Jenny Lind zuge dachte Partie Amalias. Wie hier ein Rollenporträt am Rande des Wahnsinns skizziert wird, das ist einzigartig. Wer also diese Oper Verdis nicht kennt, der kennt ihn nur unvollkommen.«

Nun wird die vieldiskutierte, von der »Opernwelt« als »großartig« gerühmte Interpretation des jungen Regisseurs Benedikt von Peter wiederaufgenommen und neuerlich zeigen, wie viel von Schillers *Sturm und Drang* in Verdis holzschnittartig kraftvoller Dramaturgie enthalten ist.



Mit freundlicher Unterstützung der  **rentenbank**

Mit freundlicher Unterstützung des
Frankfurter Patronatsvereins – Sektion Oper

 **Patronatsverein**

KONZERTE

MESSA DA REQUIEM



Verdis *Messa da Requiem* hat ihren Ursprung in einem geplanten Tribut für einen verstorbenen Komponisten. Tief getroffen von Rossinis Tod im Jahre 1868, versuchte Verdi eine Reihe von Kollegen zu gewinnen, um in einem Gemeinschaftswerk ihren großen Vorgänger zu ehren, und schrieb selbst das *Libera me*. Als einige Jahre später der Schriftsteller Alessandro Manzoni, eine der führenden Persönlichkeiten des Risorgimento, starb, griff Verdi den Gedanken eines Requiems »für einen Großen« wieder auf und erweiterte den von ihm komponierten Satz zu einer vollständigen Totenmesse. Gelegentlich als »Verdis beste Oper« bezeichnet, bildet dieses Werk eine stilistische Brücke zwischen *Aida* und dem musikalischen Spätwerk.

Zusammen mit der Museumsgesellschaft ist es der Oper Frankfurt gelungen, den Stardirigenten Nicola Luisotti für drei aufeinanderfolgende Jahre für unser Orchester zu gewinnen.

Nicola Luisotti, der an der Oper Frankfurt 2007/08 mit der gefeierten Neuproduktion von Puccinis *Il trittico* debütierte, erlebte seinen internationalen Durchbruch 2002. Seither eroberte der Italiener die bedeutendsten Opernhäuser der Welt. Im Oktober 2006 debütierte er mit *Tosca* an der Metropolitan Opera New York. 2007 standen *Il trovatore*, *Madame Butterfly* am Royal Opera House Covent Garden London, *Aida* in Houston und *Tosca* an der Opéra Bastille in Paris auf seinem Programm. Zudem feierte er 2007 sein fulminantes Debüt mit *Simon Boccanegra* an der Wiener Staatsoper. Nicola Luisotti ist Musikdirektor der San Francisco Opera. Unter seiner musikalischen Leitung wird Verdis Requiem insgesamt drei Mal gespielt. Mit Elza van den Heever und Claudia Mahnke sind zwei Ensemblemitglieder, mit Stefano Secco und Vitalij Kowaljow zwei Gäste im Solistenquartett vertreten: Sängernamen, die allesamt eine hochkarätige Aufführung versprechen.

Messa da Requiem Giuseppe Verdi 1813–1901

Samstag, 14. Mai 2011, 19.00 Uhr, Alte Oper Frankfurt

9. Museumskonzerte: Sonntag, 15. und Montag, 16. Mai 2011

Elza van den Heever Sopran | **Claudia Mahnke** Mezzosopran | **Stefano Secco** Tenor | **Vitalij Kowaljow** Bass

Cäcilienchor Frankfurt | **Figuralchor Frankfurt** | **Frankfurter Kantorei** | **Frankfurter Singakademie** | **Frankfurter Opern- und Museumsorchester**

Nicola Luisotti Dirigent

KAMMERMUSIK IM FOYER

Kammerkonzert zur Neuinszenierung von *Medea*

Sonntag, 22. Mai 2011, 11.00 Uhr, Holzfoyer

Franz Schubert: Streichquartett Nr. 14 d-Moll D 810; *Der Tod und das Mädchen*

Aribert Reimann: *Sechs Gesänge* op. 107 von Robert Schumann (Transkription für Sopran und Streichquartett)

Robert Schumann: Klavierquartett Es-Dur op. 47

Christiane Karg Sopran | **Dimitar Ivanov, Regine Schmitt** Violine | **Ulla Hirsch** Viola | **Philipp Willerding-Bach** Violoncello | **Maria Ollikainen** Klavier

HAPPY NEW EARS

Nikos Skalkottas gehört zu den großen Unbekannten in der Musik des 20. Jahrhunderts. Als talentierter Geigenschüler kam der junge Grieche nach Berlin. Dort erwachte sein Wunsch, selbst schöpferisch zu wirken: Er studierte Komposition bei Philipp Jarnach, dem Lehrer Kurt Weills, vielleicht auch bei diesem selbst, und trat dann in die Meisterklasse Arnold Schönbergs ein. Er galt als eine der größten Begabungen aus diesem Kreis – und blieb doch zu Lebzeiten fast ungespielt. Seinen Unterhalt verdiente er sich als Geiger im Athener Staatsorchester. Kaum eines seiner Werke wurde bis zu seinem frühen Tod veröffentlicht. Stilistisch lassen sie sich keinem Schlagwort zuordnen, doch »ihnen allen gemeinsam sind ein verschwenderischer musikalischer Reichtum und eine leidenschaftliche Gestik« (Neue Musikzeitung). Ueli Wiget, Pianist des Ensemble Modern, setzt sich seit langem für das komplexe Werk von Nikos Skalkottas ein. Mit seinen Kollegen gibt er nun einen Überblick über dessen Kammermusik und präsentiert u. a. Auszüge aus dem *Cycle Concert*.

Dienstag, 31. Mai 2011, 20.30 Uhr, Oper Frankfurt

Nikos Skalkottas (1904–1949)

Gesprächspartner **N.N.** | Moderation **N.N.**

EINE NEUE WELT TUT SICH AUF!

WORKSHOP-ANGEBOT FÜR SCHULKLASSEN UND JUGENDGRUPPEN

Im szenischen Workshop stehen statt theoretischem Erlernen das praktische Erleben und eigene Agieren im Vordergrund. In drei bis vier Stunden eröffnen sich neue Zugänge zu einer ausgewählten Opernproduktion, deren Handlung, Figuren und Musik.

Unter der Führung einer Spielleiterin beginnt der Kurs mit einer Aufwärmphase. Nach und nach wird der Alltag abgestreift, werden eingefahrene Gruppendynamiken aufgebrochen. Eine neue Welt – eine Welt des Theaters, der Musik – tut sich auf. Mittels Musikbeispielen, Rollenkarten, angeleiteter Übungen und kurzer Texte erschließt sich die Gruppe gemeinsam Kontext und Inhalt eines Stücks. Die zentralen Figuren werden kennengelernt und ihre Beziehungen untereinander erschlossen. Welche Konflikte und Verstrickungen gibt es? Wie werden diese sichtbar und hörbar? Mit welcher Gestik und Mimik lässt sich das darstellen? Probenkostüme und kleine Requisiten erleichtern die Einfühlung in neue Rollen. In kleinen Gruppen können ausgewählte Szenen selbst interpretiert und dann in der großen Runde zur Aufführung gebracht werden (eine Gesangsausbildung ist hier nicht vonnöten!). Die Teilnehmenden eignen sich das Stück an und zeigen sich im Spiel oft von bisher unentdeckten Seiten. Eine gemeinsame, kontrollierte Rückkehr in den Alltag bildet den Abschluss des Workshops.

Binnen weniger Stunden erzeugt ein szenischer Workshop bei den Teilnehmenden das Gefühl der persönlichen Verbundenheit mit einem Stück, seiner Musik, seinen Rollen und Interpreten. Der Blick auf eine spätere Opernvorstellung wandelt sich vom unbeteiligten Zusehen, zur aktiven Fragestellung: »Wie machen es die anderen? Und warum?« Die Jugendlichen verlassen den Workshop mit einer neuen Selbstwahrnehmung und dem gesteigerten Bewusstsein für ihre eigene, auch im Alltag immer existente Doppelrolle als Beobachter und Darsteller, aber auch für die Gruppe und den Umgang untereinander.

HANNAH STRINGHAM

Produktionsbezogene szenische Workshops für Gruppen befinden sich bis Ende dieser Spielzeit in der Aufbauphase und gehören ab der Saison 2011/12 zum regulären Angebot der Kinder- und Jugendabteilung.

Die Teilnahme setzt den Besuch einer Vorstellung voraus. Ab der Saison 2011/12 offen für Schulklassen und weitere Kinder- und Jugendgruppen. Kosten: 90,- Euro pro Workshop (in Ausnahmefällen sind Ermäßigungen möglich). Dauer: ca. drei Stunden

Weitere Informationen unter: opernprojekt@buehnen-frankfurt.de



EKSTASE UND ABGRÜNDIGKEIT.

MARKUS BELLHEIM ZU *DIDO AND AENEAS* / *HERZOG BLAUBARTS BURG*

Das war ein Opernabend, wie ich ihn selten in dieser Intensität erlebt habe. Der Frankfurter *Blaubart* ging unter die Haut. Übertreffende sängerische und musikalische Leistungen und eine hoch inspirierende Inszenierung. Innerhalb von gut 60 Minuten erlebte ich fast alle Facetten, die die Oper zu bieten hat, von höchster Ekstase bis zu tiefster Abgründigkeit.

Die Inszenierung von Barrie Kosky ist in jeder Hinsicht sensationell! *Blaubart* gilt als schwer inszenierbar und sperrig, weil sich die Dramaturgie dieses Zwei-Personen-Stücks eher nach innen richtet. Die Handlung ist aus einem feineren Garn gewoben als konventionelle Stoffe. Gewöhnlich begegnen Regisseure dieser scheinbaren Kargheit der Handlung mit monumentalen Inszenierungen und Kulissen. Nicht so Kosky: Er verzichtet auf Burgmauern und Kostüme, nicht einmal Farbeffekte beim Öffnen der Türen setzt er ein. Dafür glänzt sein *Blaubart* durch eine überragende Personenführung und punktgenaue Spezialeffekte, die das märchenhaft-symbolistische der Handlung betonen. Der ungeheuerlichste Einfall Koskys besteht sicherlich in der Idee, mehrere Personen für den Blaubart auf die Bühne zu bringen. Sie stehen gleichsam auf einer anderen Ebene für die Schizophrenie Blaubarts, den Béla Balázs in seinem Libretto als weit differenziertere Figur zeichnet als Perrault im Originalmärchen.

Auch die sängerischen Leistungen der beiden Protagonisten sind in jeder Hinsicht überragend. Claudia Mahnke (als Judit) und Robert Hayward (als Blaubart) ziehen das Publikum nach wenigen Minuten vollkommen in ihren Bann – man hängt an ihren Lippen. Hoch expressiv in der Gestaltung und dabei stets sängerisch völlig über den Dingen stehend, füllen beide ihre Rollen perfekt aus.

Das Frankfurter Opern- und Museumsorchester erweist sich – einmal mehr – als hervorragend agierender Klangkörper. Es ist schon bemerkenswert, mit welcher Intensität im Großen und Feinheit im

Kleinen hier musiziert wird! Ich war an diesem Abend höchst angetan von der Wucht und Eindringlichkeit des Orchesterklangs.

Das ist nicht zuletzt die Leistung von Constantinos Carydis. Musikalische Gemeinplätze sind seine Sache nicht. Wer seinen *Blaubart* hört, ahnt, wie sehr Carydis musikalische Plattitüden und den Lärm um Nichts hasst. Er ist ein Meister der kalkulierten Effekte, der musikalischen »Suspense«, die den Zuhörer dann überrascht, wenn er am wenigsten damit rechnet. Carydis hat in Frankfurt wirklich ein kleines Wunder vollbracht!

Nicht unerwähnt bleiben soll *Dido and Aeneas* vor der Pause. Sie steht Blaubart in nichts nach. Und es ist wirklich eine ausgezeichnete Idee, genau diese beiden Opern nebeneinander zu stellen.

Ich habe an diesem Abend länger gebraucht, um sozusagen wieder auf den Boden der Tatsachen zu kommen. Lang noch wirkten die starken Eindrücke dieses Abends in mir nach. Verklungen ist der Abend bis heute nicht ...

Nächste Vorstellungen von *Dido and Aeneas*/Herzog Blaubarts Burg: 25. und 29. Juni; 1. und 3. Juli 2011



Markus Bellheim gilt als einer der interessantesten Pianisten seiner Generation. Eine ausgedehnte Konzerttätigkeit führt ihn durch den gesamten europäischen Raum, nach Asien und Amerika. Seine Konzerte sind durch stilistische Universalität geprägt: Das Interesse an der Musik der Gegenwart steht gleichberechtigt neben einer intensiven Beschäftigung mit den Werken der Klassik und Romantik.

WAS HÖRT TOM TETZEL, BÜHNENMEISTER DER OPER FRANKFURT?

RICHARD STRAUSS *DER ROSENKAVALIER* (LEONARD BERNSTEIN; CHRISTA LUDWIG U.A.), SONY 2009. RICHARD WAGNER *LOHENGRIN* (SIR COLIN DAVIS, TITELPARTIE: BEN HEPPNER), RCA 1995. – Seit ich vor Jahren in der letzten Berghaus-Inszenierung hier am Haus das Schluss-Terzett der Damen gehört habe, ist eigentlich *Der Rosenkavalier* die Oper meines Herzens. Für mich war sofort klar: Wenn du das hörst und danach stirbst, ist alles gut. Derzeit aber findet sich immer wieder *Lohengrin* mit dem fantastischen (und übrigens sehr sympathischen) Ben Heppner in meinem CD-Spieler. Dabei springe ich immer wieder in den 3. Akt, denn bei dieser und vielen anderen Opern fällt mir auf, dass es meist erst der Schlussakt ist, in dem die Musik wirklich zu einer Einheit findet und ihre volle Kraft entfaltet.



Tom Tetzl ist seit 22 Jahren als Bühnenmeister für sichere Abläufe und Umbauten auf der Bühne zuständig – 2009 und 2010 auch bei den Bayreuther Festspielen. Trotzdem fühlt er sich akustisch noch nicht übersättigt und bleibt auch nach Dienstschluss am liebsten bei klassischer Musik.

hr2-kultur

Ihr Kulturradio
für Hessen!

In Rhein-Main
auf UKW 96,7

Fordern Sie hier unsere
kostenlose Programmtipp-
Broschüre an:
Telefon 069 1555100
oder im Internet

GEBÜHREN
FÜR GUTES
PROGRAMM

www.hr2-kultur.de

hr2
kultur



VOM FOOTBALLSPIELER ZUM SÄNGER.

VUYANI MLINDE
Bass

Ob als Angelotti in der neuen *Tosca*-Inszenierung, als Sprecher in der *Zauberflöte* oder als Bartolo in der *Hochzeit des Figaro*: Wer Vuyani Mlinde bei diesen kleineren Auftritten in der Oper Frankfurt bereits erlebt hat, dem wird nicht nur das samtige Timbre seiner Stimme, sondern auch seine Bühnenpräsenz aufgefallen sein. In einer Kritik der britischen Zeitung »The Independent« hieß es über ihn sogar: »Wenn Vuyani Mlinde auf der Bühne steht, kann man den Blick von ihm nicht mehr abwenden.«

Im persönlichen Gespräch strahlt der Sänger jugendlichen Charme aus und hat so gar keine Allüren. Wenn er über seine Arbeit spricht, so geschieht dies in einem fast sachlichen Tonfall, hin und wieder blüht, von einem Lächeln begleitet, aber die Begeisterung für seinen Beruf auf.

Geboren wurde er 1980 als zweites von drei Kindern im südafrikanischen Bloemfontein, einer Stadt mit ungefähr 600 000 Einwohnern. Die Eltern liebten zwar Musik, aber für den Jugendlichen hatten Gesang oder gar Oper zunächst keinerlei Bedeutung. Seine große Leidenschaft war das Fußballspielen. »Eines Tages kam jedoch die Lehrerin, die unseren Schulchor leitete, in die Klasse und wir mussten uns alle hinstellen. Sie kam auf mich zu und entschied kurzerhand ›Du kommst in den Chor‹. Irgendwie muss sie geahnt haben, dass ich einmal ein Bass sein werde«, erzählt er.

Neben dem Fußballspielen wirkte er von da an im Schulchor mit, gesungen wurden hauptsächlich Kirchenlieder und Folklore. »Bis zum Stimmbruch hatte ich bereits eine ganz gut ausgebildete Stimme.« Obwohl er von Beruf Ingenieur werden wollte, nahm er professionellen Gesangsunterricht. Aufnahmen mit den »Drei Tenören« fachten seine Leidenschaft weiter an: »Ich verstand zwar nicht, was die drei Herren da sangen, aber ich war begeistert, das war für mich Oper.« Als er eine CD mit *La Traviata* in die Hände bekam, hörte er zum ersten Mal eine

Oper als Ganzes. Andere Aufnahmen, etwa mit Kurt Moll, bekräftigten immer mehr den Wunsch, selbst eine Karriere als Sänger zu versuchen. Er setzte seine Gesangsstudien am Free State Musicon-Institut in Südafrika fort und gewann schließlich ein Stipendium für das Opernstudio am Opernhaus in Queensland. Es folgten Stipendien für das Royal College of Music in London und für das Opernstudio von Covent Garden.

Schon sehr bald wurde er als vielversprechendes Talent gehandelt, sowohl im Konzertbereich als auch auf der Opernbühne. So wirkte er etwa in Haydns *Schöpfung* unter John Eliot Gardiner in der Carnegie Hall mit, in Covent Garden trat er als Leporello in Mozarts *Don Giovanni* auf.

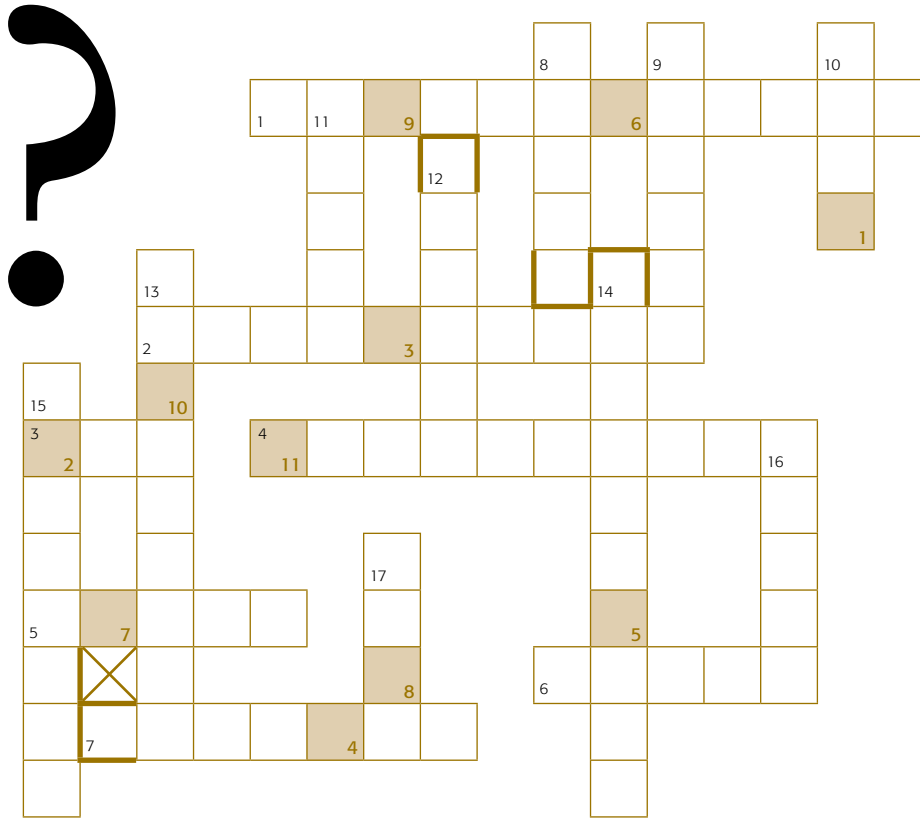
2007 hörte ihn Bernd Loebe bei dem renommierten Wettbewerb »Neue Stimmen« in Gütersloh und engagierte ihn von der Saison 2010/11 an als festes Ensemblemitglied in Frankfurt. Für die kommenden Spielzeiten hat Vuyani Mlinde – neben seiner Tätigkeit am Main – bereits Gastspielverpflichtungen am Opernhaus Oviedo in Spanien, an der Cincinnati Opera und an der Houston Grand Opera.

Regietheater europäischer, insbesondere deutscher Prägung empfindet der Sänger als »inspirierende Herausforderung«, die ihn sehr fasziniere: »Man kann sich selbst und seine unterschiedlichen Charaktereigenschaften ausloten.« Allerdings erwartet er vom Regisseur eine detaillierte Vorbereitung und ein klares Vorstellungsvermögen: »Ich möchte vom Regisseur etwas lernen.« Gerne würde er einmal Figuren wie den Mefistofele in Arrigo Boitos gleichnamiger Oper darstellen: »Ich weiß nicht wieso, aber irgendwie spiele ich auch ganz gerne Bösewichter«, sagt er – und macht dazu das freundlichste Gesicht der Welt.

ANDREAS SKIPIS

KREUZ UND QUER

Rätsel für Opernkenner



WAAGRECHT

- 1 Seit September 2010 wieder im Gebäude am Willy-Brandt-Platz angesiedelt
- 2 Südenglische Universitätsstadt; Bischofssitz
- 3 Ehefrau des Arindal
- 4 Vielzitierte Leidenschaft; Gesualdos Motiv
- 5 Fell eines göttlichen Widders
- 6 Im Fokus des Oper Finales (Vorname)
- 7 Heimat der Medea

SENKRECHT

- 8 Dirigierwerkzeug: Takt...
- 9 Gestalter der Goldwolken im Foyer
- 10 Opernerstling Richard Wagners »Die ...«
- 11 Autor des Dramas vom Mord an Thomas Becket (Nachname)
- 12 Künstlereingang: Opern...
- 13 Komponist der »trügerischen Augenlichter« (Nachname)
- 14 Die dem Barabbas erlassene Strafe
- 15 Finnisches Sagenepos
- 16 Gnädiger Kaiser (deutsche Schreibweise)
- 17 Anzahl Drehbühnen im Opernhaus

LÖSUNGSWORT:

Ein wenig bekannter Bereich der Dekorationswerkstätten.



Wenn Sie die Antwort wissen, schreiben Sie die Lösung auf eine frankierte und mit Ihrer Adresse versehenen Karte an: Oper Frankfurt, Redaktion Opernmagazin, Untermainanlage 11, 60311 Frankfurt. Zu gewinnen sind 3x2 Eintrittskarten für *Così fan tutte*. Notieren Sie auf der Karte, zu welchem Termin Sie kommen möchten, wenn Sie zu den glücklichen Gewinnern gehören. Einsendeschluss: 30. Juni 2011*

Bei unserem letzten Opernrätsel fragten wir nach folgendem Ereignis: Im Jahr 1960 wurde die Oper Frankfurt bei dem Festival »Théâtre des Nations à Paris« für die beiden Produktionen *Elektra* von Richard Strauss und *Lulu* von Alban Berg mit dem ersten Preis ausgezeichnet. Die musikalische Leitung hatte der damalige Frankfurter Generalmusikdirektor Georg Solti, dem 1972 der Adelstitel »Sir« verliehen wurde. Unsere Abbildung zeigte ein Detail der Gedenktafel im Wolkenfoyer – rechts neben dem Eingang zum Chagallsaal –, die an diese Begebenheit erinnert.

*Von der Teilnahme ausgeschlossen sind alle Mitarbeiter der Oper Frankfurt und der Designagentur Schmitt und Gunkel.

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

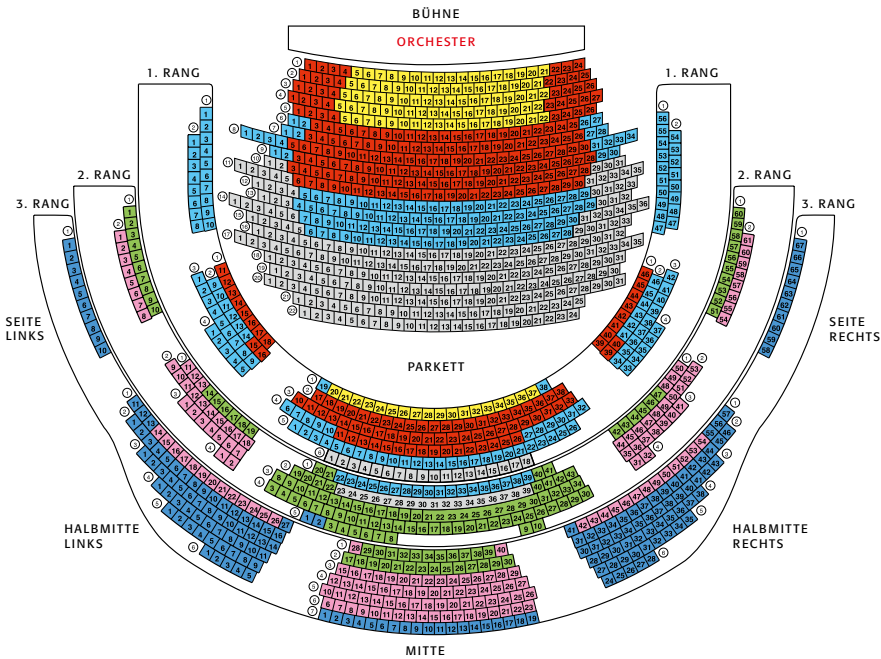
Wir reservieren für Sie:

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	€
AS	12	28	38	50	61	77	93	€
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 nur bei externen Vorverkäufern. Dies gilt auch für die Sonderveranstaltungen.

TELEFONISCHER KARTENVERKAUF

Seit Beginn dieser Saison 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 zum Saisonende im Vorverkauf. Die Sonderveranstaltungen eines Monats (*Oper extra*, Kammermusik etc.) sind buchbar jeweils ab dem 15. des vorvorigen Monats. Frühbucherrabatt von 10% gibt es beim Kauf von Karten für Operaufführungen und Liederabende bis 4 Wochen vor dem jeweiligen Aufführungstermin (gilt nicht für Premieren, Sonderveranstaltungen und 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 GdB) 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 und sitzen vorne im Parkett. Behindertengerechte Zugänge sind vorhanden, auch zum Holzfoyer, in dem die Einführungsvorträge vor jeder Opernvorstellung und diverse Sonderveranstaltungen stattfinden.

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 Räuber* von Giuseppe Verdi am 13. Juni 2011, 19.30 Uhr.

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

ABONNEMENT

Die Oper Frankfurt bietet mit 30 Serien vielfältige Abonnements. Gerne übersenden wir Ihnen die Saisonbroschüre 2011/2012 mit den Details zum Programm und zu allen Abonnements. Anforderungen telefonisch unter 069-21237333, per Fax 069-21237330, 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

Die Oper Frankfurt ist ein Kulturunternehmen der Stadt Frankfurt am Main und eine Sparte der Städtischen Bühnen Frankfurt am Main GmbH. Geschäftsführende Intendanten/Geschäftsführer: Bernd Fülle, Bernd Loebe, Oliver Reese. Aufsichtsratsvorsitzende: Dr. h.c. Petra Roth. HRB 52240 beim Amtsgericht Frankfurt am Main. Steuernummer: 047 250 38165

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

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, U5 und U8, 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, Einfahrt Wilhelm-Leuschner-Straße. 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 Horpácy, Malte Krasting, Andreas Skipis, Hannah Stringham, Elvira Wiedenhöft, Bettina Wilhelmi** | Gestaltung **Schmitt und Gunkel** (www.schmittundgunkel.de) | Herstellung **Druckerei rohland & more** Redaktionsschluss 4. April 2011, Änderungen vorbehalten

Bildnachweise Bernd Loebe (Maik Scharfscheer), John Tomlinson (Robert Workmann), Tamara Wilson (Agentur), Salvatore Sciarrino (artescienza), Anne Sofie von Otter (Mats Bäcker), Ashley Holland (Yolanda Alexiev), Heidi Brunner (Johannes Ifkovits), Aulis Sallinen (FIMIC-MK), Jennifer Larmore (Ken Howard), Tom Tetzl (Robert Varga), Nicola Luisotti (Terrence McCarthy), Markus Bellheim (Oper Frankfurt), Vuyani Mlinde, *La clemenza di Tito* (Barbara Aumüller), Produktionsteam S. 32, *Luci mie traditrici*, Szenische Workshops (Wolfgang Runkel), *Die Räuber* (Monika Rittershaus).

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

