

AUSGABE November / Dezember 2012 www.oper-frankfurt.de

Magazin

PREMIEREN: PELLÉAS ET MÉLISANDE, MARIA STUARDA, GIULIO CESARE IN EGITTO
WIEDERAUFNAHMEN: L'ÉTOILE, DIE HOCHZEIT DES FIGARO, LA TRAVIATA

} Oper Frankfurt

L'Étoile



SAISON 2012 / 2013

OPER FRANKFURT UND OEHMSCLASSICS PRÄSENTIEREN DIE JUGENDOPERN RICHARD WAGNERS AUF CD



RICHARD WAGNER

DIE FEEN

Große romantische Oper in drei Akten

(Liveaufnahme vom Mai 2011,
Alte Oper Frankfurt)

*Alfred Reiter · Tamara Wilson
Anja Fidelia Ulrich · Juanita Lascarro
Burkhard Fritz · Brenda Rae
Michael Nagy · Christiane Karg
Thorsten Grümbel · Simon Bode
Sebastian Geyer · Simon Bailey*

*Frankfurter Oper- und Museumsorchester
Chor der Oper Frankfurt
Sebastian Weigle*

3 CDs · OC 940



Verehrtes Publikum,



ungefähr fünfzig unterschiedliche Produktionen lagern inzwischen in Hallen der Frankfurter Oper. Weil die Platzkapazität aber begrenzt ist, müssen wir uns hin und wieder selbst von beliebten Produktionen verabschieden. So läuft im Dezember/Januar zum letzten Mal unsere *Traviata*. Bis heute ein

Publikumsmagnet. Es ist aber nicht nur die fehlende Lagermöglichkeit, die uns zu diesem Schritt zwingt. Mehr und mehr werden Gäste »eingewiesen«, von Wiederaufnahme zu Wiederaufnahme lösen wir uns von dem ursprünglich in der Regie angelegten Konzept: Also besser nun ein Schnitt, in der Gewissheit, dass in der nächsten Spielzeit ein neuer Verdi kommt, ein weiterer 2015/16 und eine dritte Verdi-Oper in der Saison 2016/17.

Elza van den Heever, unser so beliebter, ja geliebter Sopran, debütiert am 31. Dezember an der MET neben Joyce DiDonato in einer Neuproduktion von Donizettis *Maria Stuarda*. Auch deshalb haben wir diesen Donizetti konzertant angesetzt. So wird sich das Lampenfieber in New York vielleicht in Grenzen halten lassen.

Die Vorfreude auf den neuen *Pelléas* mit so illustren Sängern wie Christiane Karg und Christian Gerhaher ist groß, wie auch auf einen neuen Händel: *Giulio Cesare in Egitto*. Zwei Meisterwerke, die schon in früheren Jahren ihr Publikum fanden. Ich erinnere mich besonders gern an Nikolaus Harnoncourts Dirigat dieser Händel-Oper, an Horst

Zankls vergnügliche, aber auch tiefsinnige Regie, an eine fabelhafte Besetzung mit der jungen Margit Neubauer als Sesto – Paula Murrhiy wird in ihre Fußstapfen treten.

Wie der Presse zu entnehmen war, habe ich mich (gerne) entschlossen, bis 2018 dem Haus und seinem Publikum die Treue zu halten. Zumal ich nicht das Gefühl vermittelt bekam, der Intendant könne/möge allmählich doch mal die »Koffer packen«. Es ist eine glückliche Zeit, und wir wollen bei einem solchen Anlass nicht eventuelle schwierigere Tage heraufbeschwören.

Auch Sebastian Weigle wird sich bis 2018 an das Haus binden und weiter mit dem Museumsorchester und dem Chor des Hauses arbeiten. Diese personelle Kontinuität erfüllt mich mit großer Zufriedenheit, und ich denke, für viele Mitarbeiter des Hauses sprechen zu können, die in einer Weiterverpflichtung von Sebastian Weigle die Garantie für musikalisch hochwertige Aufführungen sehen.

Freuen Sie sich jetzt erst einmal auf zwei höchst abwechslungsreiche Monate. Zum Spektrum gehört – fast hätte ich ihn vergessen – unser so sympathisch »durchgeknallter« König in Chabrier's Operette *L'Étoile*, Christophe Mortagne.

Ihr

Bernd Loebe

4 PELLÉAS ET MÉLISANDE

Claude Debussy

10 MARIA STUARDA

Gaetano Donizetti

14 GIULIO CESARE IN EGITTO

Georg Friedrich Händel

20 DER SPIELER

Sergej Prokofjew

22 LIEDERABENDE

Luca Pisaroni
Franco Fagioli

24 L'ÉTOILE

Emmanuel Chabrier

25 DIE HOCHZEIT DES FIGARO

Wolfgang Amadeus Mozart

26 LA TRAVIATA

Giuseppe Verdi

28 OPER FÜR KINDER

Der Barbier von Sevilla

29 KONZERT FÜR KINDER

Die Weihnachtsgans Auguste

30 IM ENSEMBLE

Nina Tarandek

31 KONZERTE

32 ESSAY

Jens Malte Fischer

35 EMPFEHLUNG

36 RÄTSEL

38 SERVICE / IMPRESSUM

WIR BEDANKEN UNS HERZLICH FÜR DIE UNTERSTÜTZUNG!





PELLÉAS ET MÉLISANDE

Claude Debussy

ICH KAM
VOM MEER HER ...
ES WIRD STURM
GEBEN HEUTE
NACHT. ES GIBT
OFT STURM HIER ...
DABEI IST DAS
MEER SO RUHIG
HEUTE ABEND.
AHNUNGSLOS FÜHRE
MAN HINAUS UND KÄME
NICHT MEHR ZURÜCK. PELLÉAS

ZUM WERK



Claude Debussy

Die Kunst sei die schönste aller Täuschungen, äußerte Claude Debussy einmal. Und Maurice Maeterlinck, der belgische Dramatiker, Naturphilosoph, Essayist und Lyriker ergänzte, dass die geträumten Schlösser die einzig bewohnbaren seien. Mit Ausnahme der Waldszene spielt die Oper *Pelléas et Mélisande* auf dem vom Meer umschlossenen Schloss Allemonde. Kaum je durchdringt Sonnenlicht das alte Gemäuer, den Wohnsitz des alten und fast blinden Königs Arkel. Die Erinnerung an Arnold Böcklins *Toteninsel*, vom Maler selbst »ein Bild zum Träumen« genannt, stellt sich unvermittelt ein. Dass hier eine artifizielle Seelenlandschaft ohne freien Ausblick auf den gestirnten Himmel, in einem Nirgendwo zwischen Diesseits und Jenseits gewählt wurde, um eine tieftraurige Liebesgeschichte zu erzählen, ist offensichtlich. Ebenso deutlich wird von Anfang an die allem Naturalismus abschwörende musikalische und zugleich literarische Absicht. Sie gilt dem *vie intérieure* und nicht dem sozialen Dasein der Menschen.

sie auf das Schloss Allemonde, wo sein jüngerer Halbbruder sich bald in sie verliebt. Der eifersüchtige Golaud beschattet die Liebenden, benutzt sogar seinen eigenen Sohn Yniold zu dieser Observierung. Als Pelléas eines Tages aufbricht, um seinen kranken Freund zu besuchen und beim Lebewohl das Haar Mélisandes küsst, erschlägt ihn sein vor Hass besinnungslos gewordener Bruder. Mélisande hat ein Kind auf die Welt gebracht und stirbt kurz nach der Niederkunft. Auch das neugeborene Mädchen erwartet die fatale und ewige Wiederkehr des Gleichen. Der halbblinde Greis verkündet ihr generationenübergreifendes Schicksal in unvermittelt merkwürdig klaren Worten: »Es muss jetzt an ihrer Stelle leben. Jetzt ist die arme Kleine an der Reihe.«

Auf den Stoff von Maurice Maeterlincks symbolistischem Drama stieß Claude Debussy 1893. Mehr als zehn Jahre waren seit Wagners Tod vergangen. Immer noch aber schwebte der Geist seiner Ästhetik des Gesamtkunstwerkes, seine Utopie einer produktiven Renaissance des griechischen Theaters als Musikdrama der Zukunft, die – so Debussy – als »ursprüngliche Errungenschaft erschien«, über dem Raum des Theaterlebens. Sie bestimmte die zahlreichen Anverwandlungen seiner kompositorischen Verfahrensweise nicht minder als die künstlerischen Strategien, die ihm ablehnend gegenüberstanden. Der Vergleich zur just in dieser Zeit entwickelten ödipalen Abhängigkeitstheorie Sigmund Freuds drängt sich gebieterisch auf. Noch in der äußersten Negation entrichtete man dem Bayreuther Meister den geforderten Blutzoll.

Einzig Verdi war es gelungen, in seinem Spätwerk einen eigenen und unverwechselbaren Weg zu gehen, der den fortgeschrittenen Primat der menschlichen Stimme, des gesanglichen Ausdrucks, weiterhin ins Zentrum rückte.

Für Debussy aber firmierte Wagner als definitiver *Schlussstein der Musik unserer Zeit*; nunmehr galt es, eine neue Form des Verhältnisses von musikalischer Form und sprachlichem Ausdruck zu finden. Die strikt monotheistisch gesinnte Wagneranhängerschaft reagierte auf dieses Unterfangen schon bald aggressiv, sprach verächtlich von Debussys Technik des *unendlichen Rezitatifs*, spielte die Tristanchromatik gegen die wirklich neue Art von Tonalität des französischen Komponisten aus und bezichtigte seine ebenso neue Technik der

NACH INNEN GEHT DER GEHEIMNISVOLLE WEG. IN UNS ODER NIRGENDS IST DIE EWIGKEIT MIT IHREN WELTEN, DIE VERGANGENHEIT UND ZUKUNFT.

NOVALIS

Maeterlinck kannte die tiefe Formel des Frühromantikers Novalis: »Nach innen geht der geheimnisvolle Weg. In uns oder nirgends ist die Ewigkeit mit ihren Welten, die Vergangenheit und Zukunft.«

Der Stoff, auf einer alten flämischen Legende fußend, weist keine große Handlungsvielfalt auf. Auf der Reise zu einer ihm aus politischen Gründen bestimmten Braut begegnet der bereits ergraute Prinz Golaud im Walde dem Mädchen Mélisande. Er heiratet sie und bringt

Klangflächenkomposition des Rheingoldplagiates.

Debussy hat seine neu gefundene deklamatorische und orchestrale Sprache am Paradigma seiner einzigen vollendeten Oper, deren Ausarbeitung ihn ein ganzes Dezennium beschäftigte, so formuliert: »Das ›Pelléas‹-Drama, das trotz seiner traumhaften Atmosphäre bei Weitem mehr Menschlichkeit enthält als all die sogenannten ›lebensechten Stoffe‹, schien mir auf wunderbare Weise dem zu entsprechen, was ich

wollte. Es herrscht hier eine zauberisch beschwörende Sprache, deren sensible Nuancen ihre Weiterführung in der Musik und im orchestralen Klangkolorit finden konnten. Auch habe ich versucht, einem Schönheitsgesetz zu gehorchen, das man seltsamerweise zu vergessen scheint, sobald es sich um Musik für das Theater handelt. Die Personen des ›Pelléas‹-Dramas versuchen ganz natürlich zu singen und nicht in einem willkürlichen Tonfall, der aus veralteten Traditionen stammt. Das hat mir den Vorwurf der Parteinahme für monotone Deklamation eingetragen, in der es nicht die geringste Melodik gebe. Zum Ersten ist das falsch; zum Zweiten lassen sich die Gefühle einer Person nicht unausgesetzt auf melodische Art ausdrücken; zum Dritten muss die dramatische Melodie ganz anders beschaffen sein als die Melodie im Allgemeinen.«

Das Tormotiv erscheint bei Maeterlinck gleich zu Beginn. Die erste Szene seines symbolistischen Dramas heißt Das Schlosstor. Aus dem Inneren des vom ewigen Dunkel umhüllten Gebäudes dringen die Stimmen der Dienerinnen nach außen: »Macht das Tor auf! Macht das Tor auf!« Im Schloss selbst vermag man das schwach durch die Ritzen dringende Sonnenlicht des anbrechenden Tages nur zu ahnen. Als – ein seltenes Geschehnis – das Tor geöffnet wird, ist für einen kurzen Augenblick der Blick frei für die über dem Meer aufgehende Sonne.

Das geschlossene Tor, die drückende, wie sich zeigen wird aber auch mit sehnsüchtigem Eros begehrte Dunkelheit auf der einen, die Morgenröte und die offene See auf der anderen Seite: der leitmotivische Auftakt, der wie in einer Ouvertüre das thematische Material des Stückes kaleidoskopartig introduziert, umfasst zugleich seine Handlung. Wie bei dem immer wieder neu sich bildenden Blutfleck in der *Elektra* des Sophokles, die gleichfalls mit einer Dienerinnenszene beginnt, kommt auch hier noch das Element des unauslöschlichen Makels hinzu. Er paralyisiert das Dasein der Schlossbewohner, verweist auf die Befleckung des Reinen, die sich irgendwann einmal ereignet hat.

Wasser her! Holt Wasser her!«/Der Pförtner: »Ja, ja; gießt Wasser aus, gießt alles Wasser der Sintflut aus; ihr werdet nie fertig werden...«

Die anschließende Waldszene, mit der Debussys Oper beginnt, steht dieser Abgeschlossenheit in nichts nach. »Je ne pourrais plus sortir de cette forêt« (»Ich finde nie mehr aus diesem Wald heraus«), singt Golaud, der Halbbruder des Titelhelden, der sich auf der Jagd ins tiefe Dickicht verirrt hat. Mit nur zwei in d-Moll raunenden, sehr gemäßigten Takten mit dunklem Klangkolorit, deren säulenhafte Quinten (d-a-g-a-) den Raum so abdichten wie später das Wasserschloss Allemonde und am Ende das ausweglose Dreieckslabyrinth des Mädchens und des Bruderpaares, offenbart Debussy bereits seine tonsprachliche Grundidee. Ohne ein alles determinierendes leitmotivisches Geflecht, ohne jede Funktionalisierung des einzelnen Momentes zum Signifikanten des Ganzen, entsteht hier ein schicksalhafter Seelenraum; eine Sphäre, die der Komponist mit der Logik des Unbewussten analogisierte, gar Musiktraum nannte. Ein Klangraum, als dessen Provenienz wir die zugleich komplexe wie einfache Chiffrensprache des Märchens erkennen: »Ich will meine innere Landschaft mit der naiven Unschuld eines Kindes singen.«

Diese Unschuld freilich gerät, was die Psyche der Figuren betrifft, in arge, ja endlich tödliche Bedrängnis. Das jähe und radikal expressive Umschlagen des Imaginären ins Empirische, des sehnsuchtsdurchtränkten Wachtraumes in die Brutalität des vermeintlich wirklichen Daseins, ja des augenblicksverhafteten Eros in den langen Todeskampf nach der Geburt eines Kindes, lässt das Werk in keinem Moment zur bloßen symbolhaften musikalischen Fabel gerinnen.

Die Spur, die den Jäger anfangs zum Waldbrunnen führt, an dem er das weinende Mädchen Mélisande findet, das ihn für einen Riesen hält, ist eine Blutspur. Was ist an diesem Ort geschehen? Hat ein verletztes Tier sich hierher, bis zum Rand des Brunnens, geschleppt oder ist das

DIE KUNST SEI DIE SCHÖNSTE ALLER TÄUSCHUNGEN, ÄUSSERTE CLAUDE DEBUSSY EINMAL. UND MAURICE MAETERLINCK, DER BELGISCHE DRAMATIKER, NATURPHILOSOPH, ESSAYIST UND LYRIKER, ERGÄNZTE, DASS DIE GETRÄUMTEN SCHLÖSSER DIE EINZIG BEWOHNBAREN SEIEN.

Die geschwätzigsten Worte der Subalternen verraten uns die Vergeblichkeit, die Dinge, die hier einmal geschahen, niemals ins lichte Reich des Vergessens zu rücken. Maeterlincks Spiel beginnt bereits als Endspiel. Der Schluss der Entréeszene bringt einen Dialog der Dienerinnen mit dem Pförtner, der wie der Fährmann Charon die ausweglose Topologie des Ortes genau kennt und apokalyptisch verkündet: »Zweite Dienerin: ›Wir bekommen das niemals alles sauber.«/Andere Dienerinnen: ›Holt

mit allen Ingredienzien eines posttraumatischen Zustandes versehene Mädchen selbst das verwundete Wild? Ist – wie oft bei Ibsen – bereits eine Tragödie geschehen, wenn das Drama eben gerade anhebt? Sind ihre tonlosen, angstvoll von Es nach As abfallenden Sechzehntel – »Ne me touchez pas, ne me touchez pas.« – aus der Angst vor der Wiederholung eines traumatischen Geschehnisses herzuleiten? Ist ihre Drohung, Freitod zu begehen und sich herabzustürzen ins Wasser

einer – mit Proust zu sprechen – *mémoire involontaire*, einer leiblichen Erinnerung geschuldet? Allesamt Fragen, die weder Maeterlinck noch Debussy analytisch oder realistisch zu beantworten gedenken. Das Zwielficht, die durchgängige Äquivokation, wird hier zum strukturellen Grundprinzip. Nichts ist klar bis auf den Tod, dessen Allgegenwart sowohl in der Dichtung als auch in der Musik gleichsam als *cantus firmus* das Geschehen flankiert.

Peter Szondi hat an Maeterlincks Werk die dramatische Darstellung des Menschen in seiner *existentiellen Ohnmacht* hervorgehoben,

jenes Ausgeliefertsein an ein Fatum, in das jeder Einblick verwehrt ist, das auch Franz Kafka in seiner Torhüterparabel *Vor dem Gesetz* als unausweichliches Daseinsgesetz festgehalten hat. Der Tod allein gerät hier zur einzig möglichen Gewissheit, die sich aus dem Dasein ableiten lässt. Maeterlinck ließ ihn zum eigentlichen Fluchtpunkt unseres Lebens reüssieren, eines Fluchtpunktes, der endlich keine Tore mehr zuschließt: »Die völlige Vernichtung ist ausgeschlossen. Wir sind die Gefangenen einer Unendlichkeit ohne Pforten, aus der nichts verschwindet, in der alles sich zerstreut, aber nichts verloren geht.«

NORBERT ABELS

CHRISTIAN GERHAHER



Ein großartiger Schauspieler zeichnet sich dadurch aus, dass er in alle Sphären einzutauchen vermag: Er wird das Publikum als Komödiant zum Lachen bringen sowie als tragischer Held zu Tränen rühren. Ob als Orfeo (2005), als Wolfram (2007) oder als Eisenstein (2010) – Christian Gerhaher ist dem Frankfurter Opernpublikum in bester Erinnerung. Unabhängig von der Entstehungszeit dieser Werke könnte man keine gegensätzlicheren Charaktere finden. Der Erste rührt mit seinem Trauergesang um den Verlust der Geliebten selbst die Götter der Unterwelt, der Zweite ist nicht in der Lage, seine angebetete Elisabeth für sich zu gewinnen und kann nur noch ihren Tod besingen und der Dritte betrügt schamlos seine Gattin. Aus dieser rollenimmanenten Differenz ließe sich bereits das große Können von Christian Gerhaher ableiten, dessen Seltenheitswert nicht nur in seiner genreübergreifenden darstellerischen Spannweite begründet ist. Für die Gestaltung des Pelléas, Golauds durch und durch sensiblen Halbbruder, ist er zweifellos die Idealbesetzung. Nur in ausgewählten Opern ist der 2010 zum »Sänger der Jahres« gekürte

Bariton zu erleben. Seine Diskografie weist einen deutlichen Schwerpunkt auf dem Gebiet des Liedes auf. So hat er alle Schubert-Zyklen eingespielt; Mahler und Schumann sind zwei weitere Säulen innerhalb seines Repertoires. In einem Interview erklärt er: »Bei einem Lied geht es um einen klaren Blick auf die Dinge, die letztlich unklar bleiben«. Es scheint, als ob Gerhahers Credo in Bezug auf seine perfektionierte Liedinterpretationskunst im Fall von Debussys Oper *Pelléas et Mélisande* nahezu die prädestinierte Herangehensweise darstellt. Seine intensive Beschäftigung mit jeder Oper, jeder Figur, führen zur Aneignung eines reichen Wissens innerhalb jedes Rollenstudiums, was zumindest als Teil seines Geheimrezeptes bezeichnet werden kann.

Seine intelligente und feine Rollengestaltung des Wolfram von Eschenbach in Richard Wagners *Tannhäuser* an der Royal Opera Covent Garden wurde 2011 mit dem renommierten »Olivier Award« für *outstanding achievement in opera* gewürdigt, und im selben Jahr folgte für sein Festspieldebüt als Wolfram an der Bayerischen Staatsoper der Festspielpreis.

CHRISTIANE KARG

Seit Kurzem gibt es sie überall zu kaufen: *Amoretti*, die neue CD von Christiane Karg, die sie dieses Jahr mit Jonathan Cohen und dem Ensemble Arcangelo in der St. Jude's Church in London aufgenommen hat. Die frühen Mozartwerke haben es ihr angetan: nach ihrem Debüt bei den Salzburger Festspielen 2006 in *Apollo und Hyacinth* folgte in Salzburg ein Auftritt als Weltgeist in *Die Schuldigkeit des ersten Gebots*; einem geistlichen Stück aus der Feder des erst zehnjährigen Mozart. In Frankfurt hat sich ihr Rollenrepertoire um die Mozartpartien der Pamina, Susanna und Servilia erweitert. Als verschüchterte Zdenka in Strauss' *Arabella* wusste sie bereits in der letzten Spielzeit das Publikum zu rühren und im Dezember vergangenen Jahres kamen sämtliche Barockfans auf ihre Kosten, als die in eine Bärin verwandelte Nymphe Christiane Karg von ihrem Donnergott Giove auf herzerreißende Weise Abschied nehmen musste. »Mein Interesse für die unterschiedlichen Entwicklungen der französischen und der italienischen Kompositionsstile wurde durch die Beschäftigung mit Monteverdi und Rameau geweckt«, so die Sopranistin in einem Interview. Der Bogen ihres breit gefächerten Repertoires spannt sich von den italienischen und französischen Komponisten des Barock über Mozart bis hin zu Janáček. Als Kristina debütierte sie in der letzten Spielzeit in der Neuinszenierung von Richard Jones, *Die Sache Makropulos*. So hatte das Frankfurter Opernpublikum innerhalb der letzten fünf Jahre, in denen Christiane Karg Ensemblemitglied war, reichlich Gelegenheit, sich von ihrer Wandelbarkeit und stimmlichen Raffinesse zu überzeugen, die ihr neue Rollen aus der unterschiedlichsten Musiktheaterliteratur eröffnen:



Im April 2013 steht ihr Debüt als Héro am Theater an der Wien in Hector Berlioz' *Béatrice et Bénédict* bevor. Mit Spannung wird in Frankfurt nun ihr Auftritt als Mélisande, der Inbegriff eines sensiblen und zerbrechlichen Geschöpfes, in Claus Guths Neuproduktion *Pelléas et Mélisande* erwartet – eine ihrer Traumpartien.

PELLÉAS ET MÉLISANDE

Claude Debussy 1862–1918

Drame lyrique in fünf Akten | Text von Maurice Maeterlinck (1893) | Uraufführung am 30. April 1902, Opéra-Comique, Salle Favart, Paris

Premiere: Sonntag, 4. November 2012 | Weitere Vorstellungen: 8., 10., 18., 23., 25. November; 6., 8. Dezember 2012


In französischer Sprache mit deutschen Übertiteln

Die Vorstellung am 23. November ist eine Benefizveranstaltung zugunsten von INTERPLAST-Germany e.V. unter der Schirmherrschaft von Dr. h.c. Petra Roth.

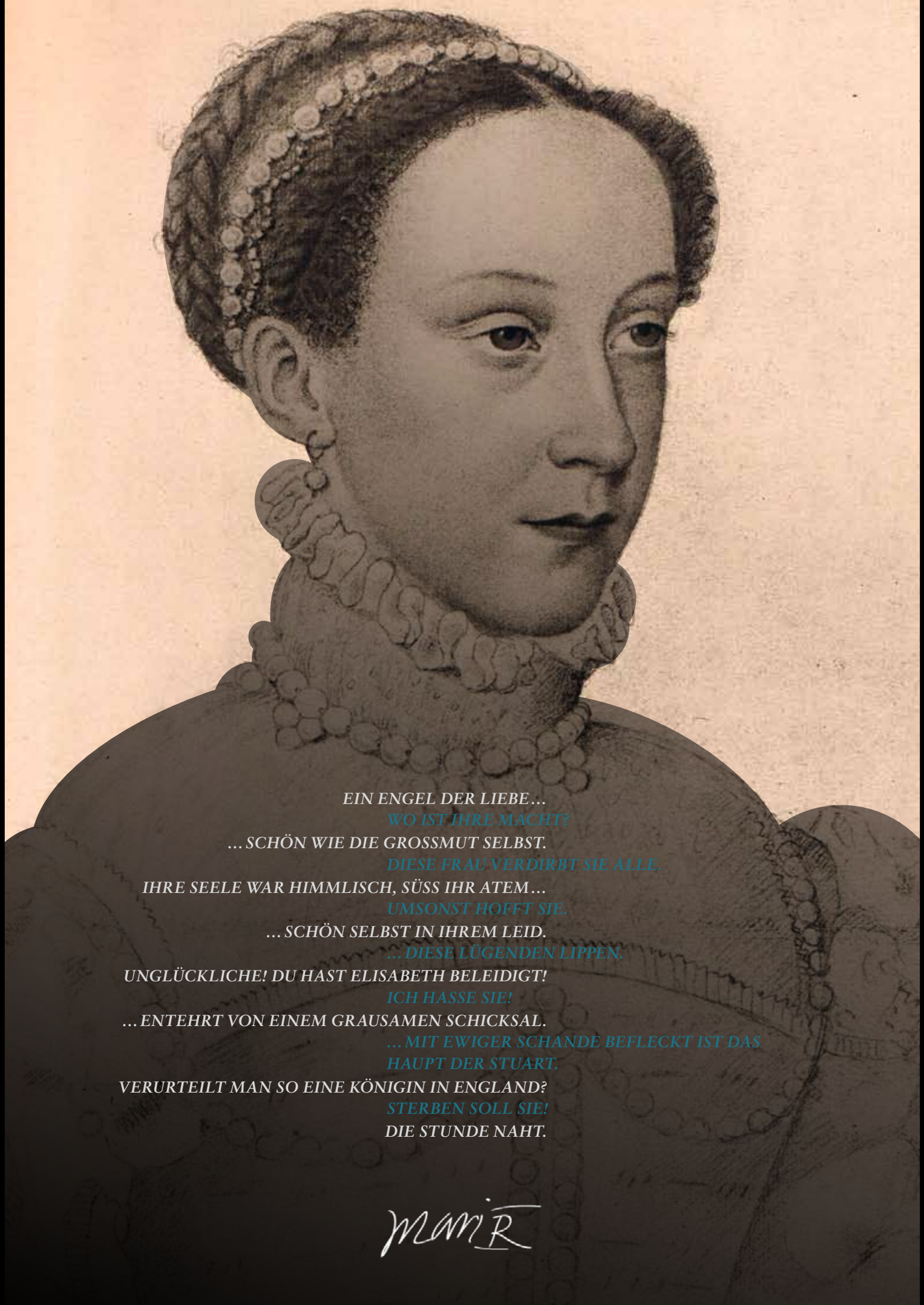
MITWIRKENDE

Musikalische Leitung **Friedemann Layer** | Regie **Claus Guth** | Bühnenbild und Kostüme **Christian Schmidt** | Licht **Olaf Winter**
Dramaturgie **Norbert Abels** | Chor **Felix Lemke**

Arkel, König von Allemonde **Alfred Reiter** | Pelléas **Christian Gerhaher** | Mélisande **Christiane Karg** | Golaud, Arkels Enkel **Paul Gay**
Geneviève **Hilary Summers** | Yniold, Golauds Sohn aus erster Ehe **Knabensolist des Mainzer Domchores** | Ein Arzt **Sungkon Kim**

Mit freundlicher Unterstützung der  UBS

Die Oper Frankfurt und der Patronatsverein laden ein: *Oper extra* zu *Pelléas et Mélisande* am Sonntag, 28. Oktober 2012, 11.00 Uhr im Holzfoyer



EIN ENGEL DER LIEBE...

WO IST IHRE MACHT?

...SCHÖN WIE DIE GROSSMUT SELBST.

DIESE FRAU VERDIRBT SIE ALLE.

IHRE SEELE WAR HIMMLISCH, SÜSS IHR ATEM...

UMSONST HOPFT SIE.

...SCHÖN SELBST IN IHREM LEID.

...DIESE LÜGENDEN LIPPEN.

UNGLÜCKLICHE! DU HAST ELISABETH BELEIDIGT!

ICH HASSE SIE!

...ENTEHRT VON EINEM GRAUSAMEN SCHICKSAL.

... MIT EWIGER SCHANDE BEFLECKT IST DAS

HAUPT DER STUART.

VERURTEILT MAN SO EINE KÖNIGIN IN ENGLAND?

STERBEN SOLL SIE!

DIE STUNDE NAHT.

MAR

MARIA STUARDA

Gaetano Donizetti

WARUM ZWINGT IHR MICH, TRÄNEN ZU VERGIESSEN FÜR DIE SCHULDIGE?

ELISABETH I., 1. AKT

HANDLUNG

Maria Stuart, Königin von Schottland, ist nach der Ermordung ihres vierten Gatten nach England geflohen. Sie hoffte auf den Schutz von Königin Elisabeth I., die sie jedoch aus Angst um ihre Krone gefangen nehmen ließ. Nach 19 Jahren Haft hat Elisabeth noch immer nicht zu einer endgültigen Entscheidung über Marias Schicksal gefunden. Während Elisabeths Schatzmeister William Cecil die sofortige Hinrichtung fordert, versucht der Graf von Leicester, eine Begnadigung Marias zu erwirken. Sein leidenschaftlicher Einsatz für die schöne Rivalin verletzt Elisabeth zutiefst, da sie selbst den Grafen heimlich liebt. Als sie dennoch in ein von Leicester arrangiertes Treffen mit Maria einwilligt, ist sie von Eifersucht erfüllt und fühlt sich vom ungebrochenen Stolz der Gefangenen provoziert. Vergeblich bittet Maria um Gnade. Von Elisabeth beschimpft, verliert sie die Beherrschung und beleidigt die uneheliche Tochter Anne Boleyns als Bastard und Schande Englands. Elisabeth unterschreibt das Todesurteil, das in Anwesenheit Graf Leicesters vollstreckt werden soll. Bei einer letzten Beichte bekennt sich Maria des Gattenmordes schuldig. Aufrecht und von ihren Fürsprechern verklärt, schreitet sie zum Schafott.

ZUM WERK

Das Leben der schottischen Königin Maria Stuart (1542–1587) böte Stoff für unzählige Dramen: Krieg und Aufruhr, Hochzeiten und Liebschaften mit dubiosen Figuren, Intrigen, Entführungen und Morde kennzeichneten ihren Weg, bis sie schließlich, nach neunzehnjähriger Gefangenschaft, im Alter von 45 Jahren hingerichtet wurde. Von ihren Anhängern verklärt, von ihren Feinden verteufelt, ist die von Elisabeth I. zum Tode verurteilte Katholikin, die erstaunlich gefasst zum Schafott geschritten sein soll, eine der faszinierendsten Gestalten der schottischen Geschichte.

Friedrich Schiller konzentrierte sich in seinem Fünfkakter aus dem Jahr 1800 auf die letzten drei Tage dieses Lebens, »vor dem die Vorstellungskraft jedes redlichen Geschichtsschreibers zu versagen hat« (Wolfgang Hildesheimer). In den Fokus seiner Tragödie, die für das Libretto zu Donizettis Dreiakter Pate stand, rückt damit das Seelendrama einer Regentin, die bis zum bitteren Ende um ihr Leben und ihre Würde kämpft. Zugespitzt und differenziert wird die Tragik der Titelheldin durch die Gegenüberstellung der inneren Konflikte ihrer Rivalin: Elisabeth I. ist sich der politischen Tragweite ihres Urteils bewusst. Denn für die einen bedeutet Maria Stuarts Hinrichtung eine notwendige Maßnahme zur Sicherung von Englands Frieden, für die anderen besudelt der Königinnenmond den Thron Elisabeths. Maria Stuart wurde die königliche Würde in die Wiege gelegt, während Elisabeth I. sich als uneheliches Kind Anne Boleyns und Heinrich VIII. die Krone erst erkämpfen musste und von den Katholiken nicht als legitime Herrscherin Englands anerkannt wird. Maria besitzt Anrecht auf den englischen Thron. Sie stellt eine ernstzunehmende Bedrohung für die Macht Elisabeths dar, zumal Maria nach dem Mord an ihrem Gatten ihr Reich verlassen und sich nach England begeben hat. Vor dem Hintergrund dieser Vorgeschichte

verwundert es nicht, dass Elisabeth sie inhaftieren ließ. Doch was tun mit der Gefangenen, die noch dazu eine Blutsverwandte ist?

Kernstück und dramatischer Wendepunkt der Oper ist die – von Schiller frei erfundene – Begegnung der beiden Frauen im Park von Fotheringhay, bei der jahrzehntelang aufgestaute Gefühle zum Ausbruch kommen. Donizetti hat beide Kontrahentinnen zu Hauptpartien ausgestaltet; er nutzt das Potential der Szene für einen furiosen Sängerkampfstreit unter Sopranen. Maria bittet zunächst mit kontrollierter Stimme um Gnade. Doch ihre Chancen auf ein mildes Urteil stehen neuerdings – so Schillers Idee zur Potentierung der Dramatik – auch aus privaten Gründen schlecht. Das persönliche Gespräch nämlich erfolgt nicht auf Elisabeths Initiative, sondern wurde von einem Mann arrangiert, der Marias Schönheit preist und auf ihre Begnadigung hofft. Es ist der Graf von Leicester, derselbe Mann, den Elisabeth seit langem heimlich selbst begehrt. Die Stimmung heizt sich auf, als Maria mit ungebrochenem Stolz auf Elisabeths Vorwürfe reagiert. Eifersucht und schwerwiegende Beleidigungen sind laut Schiller die Hauptmotive dafür, dass die jungfräuliche Königin schließlich Marias Todesurteil unterzeichnet: Donizetti lässt die Szene in einem ekstatischen, fast geschrienem Showdown gipfeln.

Die Darstellung der Rivalität zweier Königinnen um Macht und Liebe bildet einen Sonderfall in der Opernliteratur. Entstanden im selben Jahr wie die auf Anhieb beliebte *Lucia di Lammermoor* konnte sich Donizettis »lyrische Tragödie« *Maria Stuarda* lange Zeit nicht auf den Spielplänen behaupten. Bereits die Uraufführung des Werks stand unter keinem guten Stern: Der Komponist von über 70 Opern durfte die *Maria Stuarda* in ihrer ursprünglichen Fassung erst nach viel politischem Aufruhr an der Mailänder Scala zeigen. Ein Befehl seiner Majes-

tät Ferdinand II. hatte ihm nach der Generalprobe untersagt, den Mord an einer Königin auf der Bühne zu zeigen, worauf Donizetti die Komposition mit einem harmloseren Libretto (unter dem Titel *Buondelmonte*) zu verbinden suchte. Gefördert durch die heftige Abneigung der berühmtesten Sängerin ihrer Zeit, Maria Malibran, gegen die von

ihr übernommene Titelrolle, wurde die *Maria Stuarda* dann in Mailand nach nur sieben Vorstellungen abgesetzt. Erst in den vergangenen Jahren wuchs das Interesse der Theater an der ungewöhnlichen Belcanto-Oper, die von ihren Interpreten großes Können und große Emotionen verlangt.

AGNES EGGERS

 BRENDA RAE UND ELZA VAN DEN HEEVER – ZWEI SOPRANISTINNEN AUS DEM ENSEMBLE WERDEN ZU KÖNIGINNEN



Jede Aufführung von *Maria Stuarda* steht und fällt mit der Besetzung der weiblichen Hauptrollen. Verfeindet müssen die Sopranistinnen für eine glaubhafte Darstellung des Königinnenkonflikts nicht unbedingt sein. (Immerhin hat die legendäre Prügelei zwischen den Primadonnen der Uraufführung der Oper mehr geschadet als genützt.) Es bedarf vielmehr zweier hervorragender Künstlerinnen, die mit prächtigen Stimmen, technischer Raffinesse, Intelligenz und Einfühlungsvermögen den enormen Anforderungen der Partitur gewachsen sind. Die Oper Frankfurt ist in der glücklichen Lage, mit **Brenda Rae** und **Elza van den Heever** zwei Ensemblemitglieder zur Verfügung zu haben, die all diese Qualitäten in sich vereinen. Beide sind der Oper Frankfurt seit der Spielzeit 2008/09 fest verbunden und weltweit erstmals in *Maria Stuarda* zu erleben, nachdem sie hier schon mit einigen anderen Rollendebüts Sensationserfolge feierten. Brenda Rae, unsere Interpretin der Titelpartie, hegt eine große Leidenschaft für Belcanto-Opern, die sie in Frankfurt u. a. als Lucia di Lammermoor, Konstanze in *Die Entführung aus dem Serail* und Anne Trulove in Strawinskys *The*

Rake's Progress unter Beweis stellen konnte. Spätestens seit ihrem Einspringen als Lucia an der Wiener Staatsoper wird die Amerikanerin gern mit Diana Damrau verglichen. Allerdings hält sie von derlei Vergleichen wenig und möchte »einfach Brenda Rae sein«. Weit davon entfernt, Diven-Allüren an den Tag zu legen, pflegt sie zu vielen anderen Sängerinnen ein freundschaftliches Verhältnis. So betrachtet sie auch Elza van den Heever im wahren Leben nicht als Kontrahentin. »Ich bewundere viele meiner Kolleginnen«, erzählte Brenda Rae dieses Jahr bei einem Interview in München, um sogleich von Elza van den Heevers Interpretation der Anna Bolena zu schwärmen: »Sie hat eine sehr kraftvolle Stimme, aber sie kann auch ganz zartes Pianissimo singen und sie ist eine sehr gute Koloratursängerin.« Schon jetzt kann sich Elza van den Heever, deren Weltkarriere mit Puccinis *Il trittico* unter der Leitung von Nicola Luisotti in Frankfurt begann, auf weitere Auftritte als Elisabeth I. freuen: Sie wird am diesjährigen Silvesterabend mit der königlichen Partie ihr Debüt an der Metropolitan Opera New York geben.

DAVID LOMELÍ – EIN MEXIKANER MIT FAIBLE FÜR DONIZETTI GIBT SEIN FRANKFURT-DEBÜT

Seine Großmutter sang immerzu Opern, allerdings – aus keinem geringeren Grund als neun Kindern und 64 Enkeln – nicht professionell. Mexikanische und amerikanische Popmusik hörte er in seinem Elternhaus genauso wie klassische Musik, Salsa und Zarzuelas. Er sang in Kirchen und bei Hochzeiten, räumte mit seiner Rockband alle Preise in einer »Battle of Bands« ab. Dass er einmal eine musikalische Laufbahn einschlagen würde, war dennoch nicht von langer Hand geplant. Gesangsübungen lernte er erst im Domingo-Thornton Young Artist's Program der Los Angeles Opera und im Merola Program der San Francisco Opera, deren Adler Fellow er nun ist.

Eigentlich ist David Lomelí ausgebildeter Ingenieur. Um das teure Studium an einer Schule in Mexico City abschließen zu können, bedurfte es jedoch eines Vorsingens für Bernsteins *West Side Story*: Der Casting Director konnte ihm zwar keine Rolle, aber die Aufnahme als Tenorsolist in seine Kompanie anbieten – mit dazugehörigem Stipendium. »Unsere Vorgehensweisen in Mexiko können sehr merkwürdig sein, aber so kam ich zur Oper«, erzählt der Sänger, der inzwischen Weltkarriere macht und als erster Künstler einen Doppelsieg in den Kategorien »Oper« und »Zarzuela« bei Plácido Domingos renommierter Operalia Competition feierte. Gehandelt als einer der wichtigsten Hoffnungsträger im Belcanto-Fach, erklärt Lomelí: »Belcanto passt zu meiner Stimme. Ich muss nie pressen, werde nie müde, und habe auch nie das Gefühl, dass ich es werden könnte. Es ist, als hätte Donizetti für meine Stimme geschrieben.« Nun gibt er als Roberto, Graf von Leicester, in *Maria Stuarda* sein Frankfurt-Debüt. Der mexikanische Tenor interessiert sich dafür, auch jene großen Donizetti-Partien zu singen, die weniger häufig zu hören sind als etwa Nemorino oder Edgardo, mit denen er bereits Sensationserfolge feierte (in der Jonathan Miller-Produktion von

L'elisir d'amore an der New York City Opera, wo Domingo ihm Tipps zur Gestaltung seiner Partie gab, und in *Lucia di Lammermoor* unter der Leitung von Antony Walker am schönen Benedum Theater der Pittsburgh Opera). Geplant sind u.a. Auftritte als Lord Riccardo Percy in *Anna Bolena* an der Oper Köln und als Herzog von Mantua in *Rigoletto* an der Deutschen Oper Berlin.



MARIA STUARDA

Gaetano Donizetti 1797–1848

Tragedia lirica in drei Akten | Text von Giuseppe Bardari nach der Tragödie *Maria Stuart* (1800) von Friedrich Schiller
In der italienischen Übersetzung (1830) von Andrea Maffei | Uraufführung am 30. Dezember 1835, Teatro alla Scala, Mailand

Konzertante Aufführungen: Mittwoch, 14. November und Freitag, 16. November 2012 in der Alten Oper

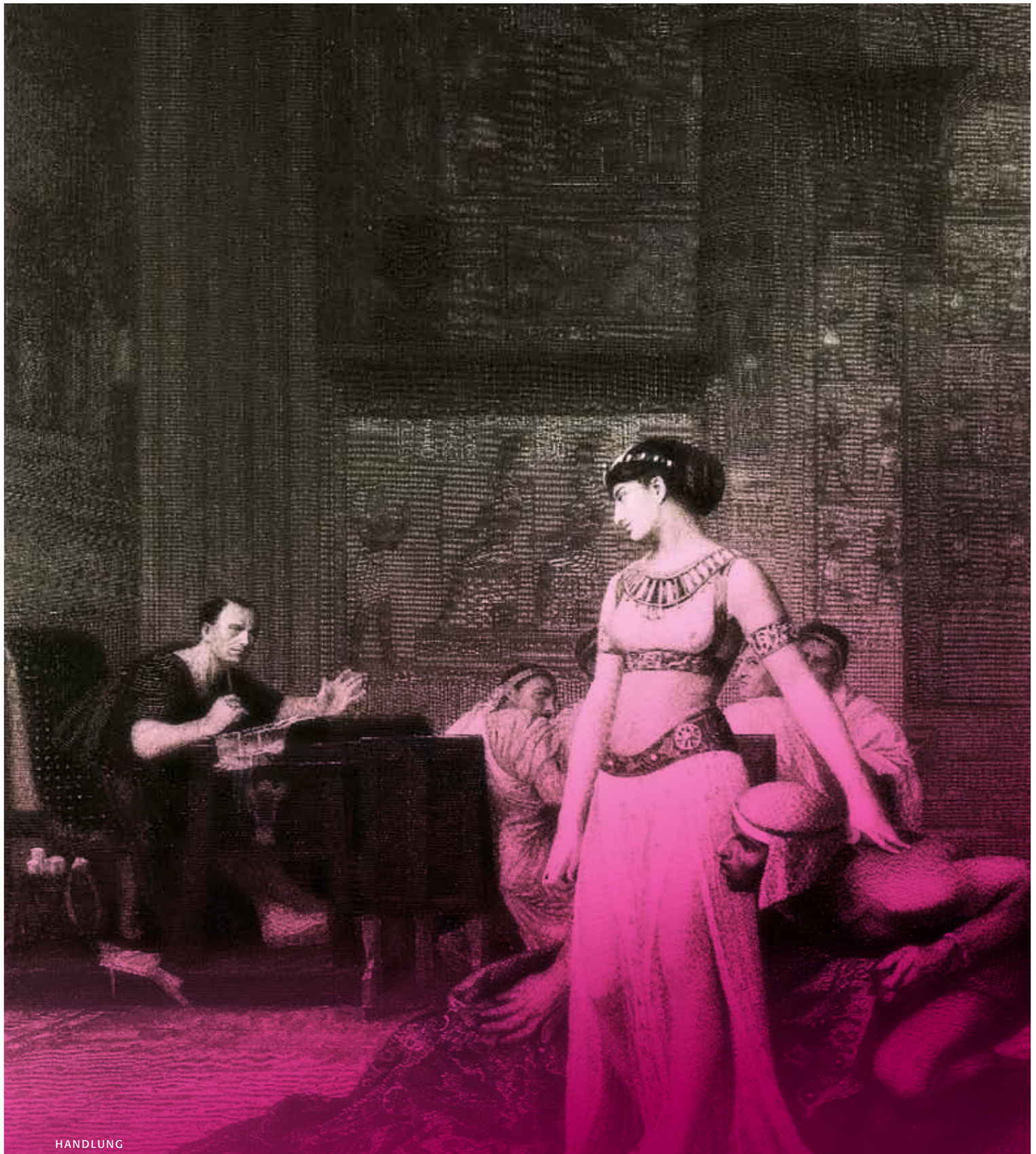
In italienischer Sprache mit deutschen Übertiteln

MITWIRKENDE

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

Elisabetta, Königin von England **Elza van den Heever** | Maria Stuarda, Königin von Schottland **Brenda Rae** | Anna Kennedy, Marias Amme **Nina Tarandek**
Roberto, Graf von Leicester **David Lomelí** | George Talbot **Kihwan Sim** | William Cecil, Schatzmeister **Simon Bailey**

Koproduktion mit der Alten Oper Frankfurt



HANDLUNG

Gerade hat Caesar im römischen Bürgerkrieg die Entscheidungsschlacht gegen Pompeius gewonnen, da gerät er, den nach Ägypten Geflüchteten verfolgend, in einen Machtkampf um die dortige Herrschaft: Ptolemäus verweigert seiner Schwester Cleopatra den gemeinsamen Thron, beide wollen in Caesar einen Bundesgenossen gewinnen. Um sich den römischen Feldherrn gewogen zu machen, lässt Ptolemäus Pompeius den Kopf abschneiden; Caesar setzt seine moralische Empörung über diesen barbarischen Akt in Szene. Cleopatra versucht, camouffiert als ihre eigene Dienerin, Caesar zu verführen, und inszeniert sich als Göttin der Tugend. Pompeius' Witwe Cornelia wird von den Mördern ihres Mannes begehrt und drängt dessen Sohn Sextus, seinen Vater zu rächen. Erotische Wünsche und politische Ziele verschlingen sich, selbst Engverbündete verschleiern einander ihre Intentionen. Ptolemäus und sein General Achilla verstricken sich schließlich in ihrer Konkurrenz um Cornelia: Im Sterben wechselt Achilla die Seiten und überlässt Caesar seine Soldaten, Sextus gelingt der Streich gegen den vor Liebe blinden Ptolemäus. Dass Caesar und Cleopatra am Ende den Sieg erringen, verdanken sie weniger Caesars Heldentum als den Unwägbarkeiten der Liebe, die immer wieder die Absichten der Menschen, die sie sich zunutze machen wollen, durchkreuzt.

GIULIO CESARE IN EGITTO

Georg Friedrich Händel



ZUM WERK

Georg Friedrich Händel war schon über ein Jahrzehnt lang in London, als er zum vielleicht größten Geniestreich seiner Laufbahn als Opernkomponist ausholte. Mit *Giulio Cesare in Egitto* schuf er 1724 seine populärste Oper, die in London damals rund vierzig Mal gespielt wurde. Nicht nur für das englische Publikum war der Stoff ideal gewählt, waren Caesar und Cleopatra doch dort dank Shakespeares Dramen (*Julius Caesar* und *Antony and Cleopatra*) auf der Bühne bereits zu Hause. Auch auf dem Kontinent fand die Story um zwei der faszinierendsten Gestalten der »abendländischen« Geschichte großen Anklang – und mit der Händel-Renaissance im frühen 20. Jahrhundert eroberten der Römer und die Ägypterin schnell wieder die Bühnen: *Giulio Cesare* führt als meistgespieltes Bühnenwerk die Aufführungsstatistik aller Händel-Opern an. 34 Jahre nach der bisher einzigen Frankfurter Inszenierung von 1978 kommt das Stück – in der Regie von Johannes Erath – hier nun wieder auf die Bühne.

Mit der italienischen Musik war Händel praktisch seit Kindesbeinen vertraut, verfügte doch sein Lehrer Friedrich Zachow über eine außergewöhnlich große und breitgefächerte Notenbibliothek, durch die der angehende Komponist einen stilistisch weiten Horizont erhielt. Als Musiker an der Hamburger Gänsemarkt-Oper machte er erste praktische Erfahrungen mit dem musikalischen Theater, und am Ende seines mehrjährigen Italienaufenthalts stand das – bereits meisterliche – »Gesellenstück«, die Oper *Agrippina*, uraufgeführt im Mekka des musiktheatralischen Spektakels, Venedig. »Viva il caro Sassone!« (»es lebe der liebe (oder: verehrte) Sachse«), so wurde er dafür gefeiert, wobei das italienische »sassone« im Grunde genommen alle Menschen von jenseits der Alpen bezeichnete. (Händels jüngerer Kollege Johann Adolf Hasse – zwar gebürtiger Bergedorfer, aber durch 30 Jahre Wirken am Dresdner Hof sozusagen saxonisiert – wurde später mit demselben Beinamen ausgezeichnet.)

So brachte nun Händel die besten Voraussetzungen mit, in London die nicht unumstrittene – weil importierte – Gattung der italienischen Opera seria zur neuen Blüte zu bringen und dem seit Purcells frühem Tod wenige Jahre zuvor verwaisten englischen Musikleben neue Impulse zu geben. Polyglott gebildet und erfahren im Umgang mit der Aristokratie, fand der Mittzwanziger schnell wohlhabende Freunde und Gönner unter den englischen Adligen bis hinauf ins Königshaus, und mit deren Unterstützung begann er seine Opernunternehmungen.

1711 kam *Rinaldo* auf die Bühne, es folgten u.a. *Teseo*, *Radamisto*, *Floridante* und *Ottone*. Für *Giulio Cesare* griff Händel auf ein schon existierendes Libretto von Giacomo Bussani zurück (1677 war es erstmals vertont worden, durch Antonio Sartorio in Venedig). Das Drama schildert die Ereignisse zwischen Caesars Sieg im Bürgerkrieg gegen Pompeius bis zu seiner Auseinandersetzung mit dem ägyptischen Regenten Ptolemäus, in deren Mittelpunkt die Begegnung mit der Königin Cleopatra steht. Händels bewährter Librettist Nicola Haym

arbeitete den Text, offensichtlich gemeinsam mit dem Komponisten, durchgreifend um: Viele Änderungen wurden erst während der Vertonung umgesetzt, unter anderem der Verzicht auf eine weitere Partie, Cleopatras Vertraute Berenice; die ihr zuge dachte Musik teilte Händel beispielsweise auf andere Figuren auf. Letztlich entwickelten sie eine Personnage, die in sorgfältiger Symmetrie vier »Römer« und vier »Ägypter« einander gegenüberstellt.

Mag die äußere Anlage bis in die Anzahl der jeweiligen Arien minutiös austariert, der strenge Formalismus der Seria-Tradition somit gewahrt sein, – innen drin wuchert es, ergreifen die Gefühle die Überhand und lenken das Geschehen mehr als alles

CLEOPATRA, 2. AKT

andere. Auf diese Implikationen der Handlung reagierte Händel mit einer Partitur, die trotz der ihm eigenen Ökonomie der Mittel ein großes Spektrum an Klangwirkungen anbietet: »die Instrumentierung ist farbiger und abwechslungsreicher als in jeder anderen Oper seit *La Resurrezione*. Händel wollte eine exotische Pracht schaffen, die alle seine früheren Werke übertreffen sollte.« (Christopher Hogwood)

Aber ob es stimmt, wie Hogwood auch schreibt, dass *Giulio Cesare* »vielleicht das am konsequentesten ausgearbeitete Beispiel für das wahre Ideal einer Heldenoper« ist? Betrachtet man manche Szenen des römischen Helden, kommen einem leicht Zweifel an dieser Absicht. Sein siegreiches Ende verdankt er viel eher glücklichen Umständen, er selbst kann immer nur ausweichen, abwarten, fliehen. Wie ein begossener Pudel muss Caesar am Anfang des 3. Akts aus den Fluten steigen, nachdem er nur seine nackte Haut und seine nasse Kleidung hat retten können. (Den durch Plutarch – dessen Caesar-Biografie die Hauptquelle des Originallibrettos war – überlieferten Heldenmut, mit dem Caesar bei seiner Flucht in einer Hand ein Bündel wichtiger Papiere ständig über Wasser gehalten habe, obwohl er beschossen wurde und untertauchen musste, hat ihm das Libretto unterschlagen). »Händels adlige Zeitgenossen verspürten sehr wohl, was da der Lächerlichkeit preisgegeben werden sollte«, meint Johanna Rudolph.

*Amore già suggerì
all'idea stravagante
pensier! ...*

*Die Liebe selbst
hat mir diese verrückte
Idee eingegeben! ...*

Das fängt schon mit Caesars erstem Auftritt an: Der lakonische, nur durch einen vorangehenden Jubelchor, aber keinerlei sichtbare Taten begründete Ausspruch »ich kam, sah und siegte«, hängt tatsächlich völlig in der Luft, und Nikolaus Harnoncourt ist überzeugt: »Wenn ein Held sich ständig mit bauchpinselnden musikalischen Lobeshymnen überschüttet, die in musikalischen Figuren dargestellt werden, dann entsteht eine Art von Überheld, die ich auch in damaligem Verständnis nichts anders als ironisch sehen kann.«

Allerdings macht Händel aus der Heroengeschichte auch keine simple Desavouierung. Er stellt vielmehr widerstreitende Seiten einer Persönlichkeit vor, ohne sie zu einem einheitlichen Bild zu verbinden. Dieses Prinzip des »durch Kumulation der Arien-Charaktere entstehenden Total-Charakters einer Person« sieht Ludwig Finscher gleich am Beginn der Oper exemplarisch ausgeformt: »Allein in den ersten sieben Szenen des Werkes erscheint Caesar nacheinander als Triumphator, als gerechter Richter, als Philosoph und als galanter Liebhaber (dessen musikalischer Diktion der Komponist – wie so oft, wenn seinen Heroen galant werden – durchaus ironische Untertöne gibt)«.

Damit in Zusammenhang steht das Spiel mit den Ebenen und mit Maskierungen. Jeder spielt eine Rolle, die meisten mehr als nur eine, und alle Gestalten spielen miteinander. Cornelia inszeniert sich als »Römerin«, immer wieder betont sie ihren Stolz, der aus dieser Staatszugehörigkeit erwächst; was für Wünsche hinter dieser Fassade stecken, bleibt verborgen. Cleopatra wiederum gibt

sich als ihre eigene Dienerin aus, um Caesars Vertrauen zu erlangen und ihn – angeblich im Auftrag ihrer Herrin – zur ägyptischen Regentin zu führen. (Diese Wendung ersetzt im Libretto den historischen Kniff: in der Realität hatte sich Cleopatra in einen Teppich wickeln und als Geschenk in Caesars Quartier liefern lassen.) Dass diese Dienerin, »Lidia«, sich als Virtù, die Göttin der Tugend, kostümiert und – Theater auf dem Theater hoch zwei – dem Römer eine Art »lebendes Bild« vorführt, ist zwar inhaltlich unlogisch (wie soll eine Dienerin über solche Mittel verfügen? Müsste Caesar nicht misstrauisch werden?), erfüllt aber seinen Zweck – und bietet Händel die Gelegenheit, mit einem zusätzlichen Fernorchester auf der Bühne eine fast irrealen, traumhaften Atmosphäre zu erzeugen. Kein Wunder, dass Caesar den Reizen dieser Frau verfällt, ob sie sich ihm nun als Dienerin, Göttin oder Königin nähert. Es scheint jedenfalls, dass die Vorstellungskraft der Beteiligten, wie sie sich in den meisten Arien äußert, immens ist – als könnten sie sich nicht nur in eine Situation hineindenken, sondern sie geradezu durch ihre Fantasie hervorrufen. »Piangerò la sorte mia«, singt Cleopatra: einst wird sie ihr Schicksal beweinen. Aber noch tut sie es nicht.

In der Verbindung und im Wechsel von realem Erleben und dem Weiterspielen in Traumwelten, zwischen dem Eintauchen in die Imagination und dem Aufwachen daraus, könnte ein Schlüssel liegen für diese so unterhaltsame, schnelle, an der Oberfläche wie im Tiefen gründende Oper des Meisters musikdramatischer Wirksamkeit.

MALTE KRASTING

GIULIO CESARE IN EGITTO

Georg Friedrich Händel 1685–1759

Dramma per musica in drei Akten | Text von Nicola Francesco Haym | Uraufführung am 20. Februar 1724, King's Theatre, Haymarket, London

Premiere: Sonntag, 2. Dezember 2012 | Weitere Vorstellungen: 9., 13., 16., 21., 23., 25., 31. Dezember 2012; 12., 26. Januar; 4., 11. Mai 2013
In italienischer Sprache mit deutschen Übertiteln

MITWIRKENDE

Musikalische Leitung **Erik Nielsen** | Regie **Johannes Erath** | Bühnenbild **Herbert Muraier** | Kostüme **Katharina Tasch**
Licht **Joachim Klein** | Videodesign **Bibi Abel** | Dramaturgie **Malte Krasting**

Giulio Cesare **Michael Nagy/Sebastian Geyer** | Curio **Sebastian Geyer/Iurii Samoilov*** | Cornelia **Tanja Ariane Baumgartner/Katharina Magiera**
Sesto **Paula Murrhy** | Cleopatra **Brenda Rae** | Tolomeo **Matthias Rexroth** | Achilla **Simon Bailey** | Nireno **Dmitry Egorov**

*Mitglied des Opernstudios

Die Oper Frankfurt und der Patronatsverein laden ein: *Oper extra* zu *Giulio Cesare in Egitto* am Sonntag, 25. November 2012, 11.00 Uhr im Holzfoyer

EIN GESPRÄCH MIT DEM DIRIGENTEN ERIK NIELSEN



Erik Nielsen ist einer der vielseitigsten Musiker seiner Generation. Er studierte Oboe und Harfe an der Juilliard School in New York und Dirigieren am Curtis Institute in Philadelphia. Zehn Jahre lang war er als Solorepetitor und Kapellmeister an der Oper Frankfurt engagiert; seit dieser Spielzeit ist er – mit Auftritten in Städten wie Berlin, London, Lissabon und New York – freischaffend tätig, wird aber regelmäßig an das Opernhaus seines Hauptwohnsitzes Frankfurt zurückkehren. Kürzlich hat Erik Nielsen die Premiere von Henzes »Wir erreichen den Fluss« an der Semperoper Dresden dirigiert, im kommenden Sommer leitet er u.a. die Uraufführung von André Tschaikowskis Oper »Der Kaufmann von Venedig« bei den Bregenzer Festspielen.



Braucht man für die Aufführung von Barockopern heute noch Spezialmusiker? Hat man sie je gebraucht?

Jein. Die Spezialisten für historische Aufführungspraxis haben Unglaubliches geleistet, allein wenn man daran denkt, wie viele Stücke neu entdeckt geworden sind. Französische Barockmusik zum Beispiel war vor wenigen Jahren praktisch nicht aufführbar. Ganz anders heute! Es gibt allerdings auch viele wunderbare Auf-

führungen von Händels Musik aus der Zeit vor den Alte-Musik-Spezialisten. Subjektiv würde man diese Aufführungen heute als zu langsam und zu getragen empfinden. Aber hätte man die damalige Besetzung aufgefordert, alles einfach 30 bis 50% schneller zu spielen, dann wäre der Unterschied zur heutigen »historischen Aufführungspraxis« gar nicht so groß, wie man meint! Durch ein schnelleres Tempo, wie wir es heute erwarten, ist die Artikulation automatisch knackiger und schlanker.

Ich erinnere mich an eine der ersten Bühnen-Orchester-Proben von Vivaldis *Orlando*, bei der ich Andrea Marcon assistiert habe. Da hat er sich umgedreht und gelächelt – er war so stolz auf den Fortschritt, den das Opern- und Museumsorchester gemacht hat. Im Vergleich zur Aufführung von *Ariodante* vor sieben Jahren ist es den Musikern gelungen, viel schneller zu werden und einen tiefen Zugang zum Barockklang zu finden.

Ist es nicht seltsam, dass man sich im vergangenen Halbjahrhundert mit dem Bemühen identifiziert hat, die akustische Seite von zeitgenössischen Aufführungen möglichst präzise zu rekonstruieren, die visuelle Seite aber eine fast entgegengesetzte Entwicklung genommen hat?

Es ist besonders seltsam, wie wenig man die akustischen Bedürfnisse des Saales berücksichtigt! Als ich die Oper im Schloss Versailles oder das Markgräfliche Opernhaus in Bayreuth besuchte, wollte ich alles absagen und mein ganzes Leben lang nur noch an Monteverdi und Frühbarock arbeiten. Andererseits fallen mir gleich mehrere große Opernhäuser ein, in denen ich eine Barockoper nie hören möchte. Flotte Tempi passen nicht unbedingt zu einer Stimme, die tragfähig genug ist für ein Haus mit 2000 Plätzen oder mehr. Die Größe der Oper Frankfurt erlaubt es, sowohl Wagner als auch Händel zu spielen, das ist ein Segen für diese Stadt und für unseren Spielplan.

Eine damalige detailgetreue Inszenierung wäre für uns schwierig, weil sich die Welt so geändert hat. Sigmund Freud hat uns mit einer Grundpsychologie ausgestattet. Frauenrechte und ein toleranter Umgang mit Religion existierten zu Händels Zeit nicht. (Wir streben immer noch danach!) Statt Schwert Gewehr, statt Toga Business-Anzug – Fantasie ist Pflicht für einen Opernbesuch.

Händel gilt als ein Komponist, der seine Partituren recht wenig bezeichnet hat, also viel an Interpretation offengelassen hat. Wie muss man damit umgehen?

Leidenschaftlich! Die Hauptquelle fürs Musizieren ist natürlich der Librettotext. Der Komponist erschafft seine Noten durch seine Reaktionen zum Text. Nehmen wir als Beispiel Sestos Arie aus dem 2. Akt, »L'angue offeso«. Wenn man die Noten ohne Text anschaut, gibt es viele Möglichkeiten, die Musik zu interpretieren. Wenn man aber an den Text denkt – eine giftige Schlange im

Angriffsmodus – kann dieses Hin und Her der Basslinie nur das Sich-Winden dieser Schlange sein! Für mich ist das purer Horror. Die Einleitung von Tolomeos erster Arie »L'empio, sleale« ist ähnlich. In einer Sinfonie könnte sie geradezu fröhlich wirken. Aber über dieser Musik singt Tolomeo eine Reihe von Schimpfwörtern, die fast Kraftausdrücke sind!

Ist die Partitur von »Giulio Cesare« besonders reichhaltig?

Cesare ist reichhaltig und gleichzeitig ökonomisch. Von 44 Nummern gibt es 19 ohne Bratsche, aber auch einige für 1., 2., und sogar 3. (!) Violine plus Bratsche. Die Bühnenmusik ist besonders wichtig; in ihr sind Instrumente aus Vergangenheit (Theorbe) und Gegenwart (Streichquartett, Oboe, Fagott) kombiniert. Die Hörner sind – wie in der Opera seria üblich – am Anfang und am Ende beteiligt, spielen hier aber auch eine wichtige Rolle in Cesares Jagdarie »Va tacito e nascosto«. Es ist einfach genial, wie Händel das Bild vom heimlichen Jäger – den man zu dieser Zeit natürlich mit dem Jagdhorn verbunden hat – einsetzt, um die Situation zwischen zwei Staatsmännern zu schildern: zwei Politiker, die in einer gesellschaftlichen Situation aufeinandertreffen, aber beide genau wissen, dass ein Kampf zwischen ihnen unausweichlich ist.

Ist die Transposition der Cesare-Partie von der Kastraten- in die Baritonlage nicht ein starker Eingriff in das Gefüge der Partitur? Was hat das für Konsequenzen in der Stimmführung der Ensembles oder auch im Verhältnis der Singstimme zum Orchester?

Natürlich ist das ein starker Eingriff. Aber er eröffnet reizvolle Möglichkeiten! Die Hauptpartien der Opera seria waren fast ausnahmslos besetzt von der *prima donna* und dem *primo uomo*. Der bedauerliche Nebeneffekt davon war, dass Bariton und Bass praktisch von den größeren Rollen ausgeschlossen waren.

Kann Musik Wahrhaftigkeit und Scheinheiligkeit ausdrücken? Wie »inszeniert« Händel Intrige, Lüge, geheime Absichten?

Die Wahrhaftigkeit ist am unmittelbarsten in den Accompagnato-Rezitativen zu erleben. In Secco-Rezitativen kann jeder sagen, was er will und wie. Aber wenn Händel ein Accompagnato einsetzt, dann entsteht die Wahrheit. Als ob das Orchester sie aus den Personen hervorbringen würde. Zum Beispiel Cesares erstes Accompagnato: *gis-Moll*! Eine Besonderheit, die hier Cesares feierlich-intimem Abschied von Pompeio charakterisiert, wenn er etwa sagt, dass ein Atem das Leben formen und gleichzeitig zerstören kann.

JOHANNES ERATH, GEDANKEN ZU GIULIO CESARE IN FRANKFURT

Was wäre, wenn...

- ... wir mit dem Fahrstuhl in die »Antike« fahren könnten?
- ... wir uns vorstellten, dass »Ägypten« eine Phantasiewelt wäre, in der wir unsere Wünsche erfüllen wollten?
- ... wir *Giulio Cesare* als skurriles Machtspiel in einem Elfenbeinturm imaginierten?
- ... wir akzeptieren könnten, dass selbst »Liebe« zum Machtkampf werden kann?
- ... wir bei »Cleopatra« nicht an Liz Taylor, Vivien Leigh, Claudette Colbert, Sophia Loren oder gar an Monica Bellucci dächten?
- ... wir die Sehnsucht nach unverwundbaren Helden verlören?
- ... wir uns bei Händel mehr den emotionalen Affekten hingäben als den historischen Fakten nachzuspüren?
- ... wir uns in den Figuren trotz ihrer theatralen Exzentrik wiedererkennen könnten?
- ... wir es akzeptieren würden, dass wir selbst auch immer Rollen spielen?
- ... wir im Theater – so wie im Leben – immer alles verstünden?
- ... wir über Zitate schmunzeln könnten?
- ... wir nicht mehr unsere eigenen »Filme« ablaufen lassen dürften?
- ... wir Barockoper als »Wiederentdeckung der gedehnten Zeit« genießen könnten?
- ... der Schlussaplaus das Erwachen aus einem Traumspiel wäre?



Brillante Dreiklänge im Abo

Freuen Sie sich auch in dieser Saison wieder auf unsere Dreier-Serien: das abwechslungsreiche »Dreiklang 2013« und eine Hommage an Giuseppe Verdi anlässlich seines 200. Geburtstages 2013.

DREIKLANG 2013

DIE HOCHZEIT DES FIGARO

Wolfgang Amadeus Mozart

Samstag, 2. Februar 2013, 19.00 Uhr

DIE FLEDERMAUS

Johann Strauß

Samstag, 6. April 2013, 19.00 Uhr

DIDO AND AENEAS / HERZOG BLAUBARTS BURG

Henry Purcell / Béla Bartók

Donnerstag, 20. Juni 2013, 19.30 Uhr

DREIKLANG »VERDI«

OTELLO

Giuseppe Verdi

Sonntag, 10. März 2013, 15.30 Uhr

DON CARLO

Giuseppe Verdi

Freitag, 3. Mai 2013, 18.30 Uhr

EIN MASKENBALL

Giuseppe Verdi

Freitag, 28. Juni 2013, 19.30 Uhr

Die auf die Saison 2012/2013 befristeten Abonnements können ab sofort online gebucht werden unter www.oper-frankfurt.de oder per E-Mail: aboservice@buehnen-frankfurt.de. Für persönliche Beratung besuchen Sie unseren AboService (Schauspielseite, Neue Mainzer Straße 15, Mo–Sa, außer Do, 10.00 – 14.00 Uhr, Do 15.00 – 19.00 Uhr).

Preise pro Abonnement in den sieben Preisgruppen des Opernhauses (Schüler/Studierende bis einschl. 30 Jahre zahlen die Hälfte)

VII	VI	V	IV	III	II	I	
33	63	90	114	135	162	192	€

} Oper Frankfurt

DER SPIELER IGROK

Sergej Prokofjew

Die Blindreichen

Erstmals an der Oper Frankfurt: Die Spielbankhölle Wiesbadens, romanhaft überhöht durch Dostojewski, zum Klingen gebracht von Sergej Prokofjew



ZUM WERK

Es gibt nicht mehr viele Lücken im Repertoire der Oper Frankfurt. Eine weitere wird demnächst geschlossen. Mit Sergej Prokofjews früherer Oper *Der Spieler* kommt ein Klassiker des 20. Jahrhunderts zum ersten Mal nach Frankfurt. Prokofjews eigenes Libretto basiert auf dem gleichnamigen Roman von Fjodor Dostojewski, der aufgrund seiner persönlichen Erfahrungen im Spielcasino – er hatte unter anderem in Wiesbaden, Bad Homburg und Baden-Baden sein Geld im Roulette gesetzt und verloren – den Typus des passionierten Spielers literarisch schilderte. Er selbst beschrieb seinen Romanplan: »Das Sujet der Erzählung ist folgendes: ein Typ des Auslandsrussen... Ich nehme einen unbefangenen Charakter, einen durchaus vielseitig gebildeten Menschen, der aber in allem unfertig ist, seinen Glauben verloren hat und nicht wagt, ungläubig zu sein, der gegen die Autoritäten aufbegehrt und sie zugleich fürchtet... Er ist eine lebendige Figur, und man muss ihn lesen, wenn er fertig ist. Das Wichtigste ist aber, dass alle seine Lebensäfte, seine Kraft, Kühnheit, sein Tatendrang für das Roulette verbraucht wurden. Er ist ein Spieler, aber kein einfacher Spieler. ... Er ist auf seine Art ein Poet, doch schämt er sich dieser Poesie, weil er deren Niedrigkeit tief empfindet, obwohl ihn der Drang nach dem Risiko in seinen Augen adelt. Die ganze Erzählung handelt davon, wie er schon das dritte Jahr in den Casinos Roulette spielt.«

Prokofjew folgt eng dem Gang der Handlung, verknüpft sie auf die dramatischsten Momente und übernimmt viele der Dialoge des Romans fast wörtlich – denn die »üblichen gereimten Libretti« hielt er für »sinnlos und überlebt«. Er suchte nach Operntexten mit schlagkräftigen Situationen und richtete sein Augenmerk besonders auf

die szenische Gestaltung. Dafür fand er in Dostojewskis Vorlage die besten Voraussetzungen: »Der Stoff des *Spielers* beschäftigte mich schon lange, zumal dieser Roman, abgesehen von seinem ergreifenden Inhalt, fast ganz aus Dialogen besteht, ein Umstand, der es mir ermöglicht, im Libretto den Stil Dostojewskis bestehen zu lassen... (und) den Sängern nach Möglichkeit leere Redensarten zu ersparen mit dem Ziele, ihnen um so mehr für die dramaturgische Gestaltung der Partie Freiheit zu lassen.«

Mit der Inszenierung dieser Erstaufführung ist Harry Kupfer betraut, für den die Oper Frankfurt fast zu etwas wie einer künstlerischen Zweitheimat geworden ist. Auch für ihn ist es die erste Begegnung mit diesem Werk. Im bewährten Verbund mit Hans Schavernoeh, seinem seit über zwanzig Jahren bevorzugten Bühnenbildner, und Yan Tax, der die Kostüme gestaltet, fasst Kupfer die Oper als eine »Groteske« auf, als ein Zeitstück, in das die unmittelbare Gegenwart des Komponisten mindestens so viel eingeflossen ist wie die Epoche, in der Dostojewski seine Geschichte angesiedelt hat: *Der Spieler* als ein »Endspiel ums Leben«: eine »Zeitenwende in die Sinnlosigkeit« (Harry Kupfer). Die musikalische Leitung hat Generalmusikdirektor Sebastian Weigle.





Aus der Besetzung des Ensemblestücks sei zum einen der englische Bass Clive Bayley herausgegriffen, der (nach seinem fulminanten Waffenermeister John Claggart in Brittens *Billy Budd*) nun den General auf der

Frankfurter Opernbühne verkörpert. Und eine weitere Rückkehr steht zu erwarten: Die große Anja Silja wird als Babuschka alle Hoffnungen der erbeigten Verwandtschaft platzen lassen.

MALTE KRADING

DER SPIELER

Sergej S. Prokofjew 1891–1953

Oper in vier Akten | Text vom Komponisten nach dem Roman *Igrok* (1866) von Fjodor M. Dostojewski
Uraufführung der 2. Fassung am 29. April 1929, Théâtre Royal de la Monnaie, Brüssel

Premiere/Frankfurter Erstaufführung: Sonntag, 13. Januar 2013 | Weitere Vorstellungen: 18., 20. Januar; 15., 17., 22., 24. Februar 2013
In deutscher Sprache mit Übertiteln

MITWIRKENDE

Musikalische Leitung **Sebastian Weigle** | Regie **Harry Kupfer** | Bühnenbild **Hans Schavernoch** | Kostüme **Yan Tax** | Licht **Joachim Klein**
Choreografie **Doris Marlis** | Dramaturgie **Malte Krasting** | Video **Thomas Reimer**

General a.D. **Clive Bayley** | Polina, Stieftochter des Generals **Barbara Zechmeister** | Alexej, Hauslehrer der Kinder des Generals **Frank van Aken**
Großmutter **Anja Silja** | Der Marquis **Martin Mitternutzner** | Mr. Astley **Sungkon Kim** | Blanche **Claudia Mahnke** | Fürst Nilski **Peter Marsh**
Baron Würmerhelm **Magnús Baldvinsson** | Potapitsch, Haushofmeister der Großmutter **Dietrich Volle** | Direktor des Casinos **Vuyani Mlinde**

Mit freundlicher Unterstützung des Frankfurter Patronatsvereins - Sektion Oper



Patronatsverein

Die Oper Frankfurt und der Patronatsverein laden ein: *Oper extra* zu *Der Spieler* am Sonntag, 6. Januar 2013, 11.00 Uhr im Holzfoyer

Figaro und die Schubert Lieder

LUCA PISARONI Bassbariton
JUSTUS ZEYEN Klavier



Die Titelpartie in Mozarts *Le nozze di Figaro* ist wie eine Schlüsselrolle, seine »signature role«, in der steilen Karriere von Luca Pisaroni. In über zehn Produktionen hat er Figaro gesungen, u. a. in Jean-Louis Martinoty's Inszenierung an der Wiener Staatsoper, im Théâtre du Châtelet in Paris sowie bei den Salzburger Festspielen (Regie: Claus Guth) und in seiner absoluten Lieblingsproduktion von Jonathan Miller bei den Wiener Festwochen sowie an der Metropolitan Opera.

Singen bedeutet für ihn Leidenschaft, die seinen Weg zum international gefeierten Bassbariton kennzeichnet. »Ich beschäftige mich seit meinem achten Lebensjahr mit der Oper. Alles was ich in meiner Ausbildung tat, zielte auf diesen Beruf hin. Ich studierte Klavier, wollte aber niemals wirklich Pianist werden, sondern machte es, weil es für den Beruf des Sängers aus unterschiedlichen Gründen wichtig ist, auch dieses Instrument zu beherrschen. Ich hatte keine andere Möglichkeit! Ich konnte mir nichts anderes vorstellen, als Sänger zu werden. Statt mit den anderen Fußball zu spielen fuhr er lieber nach Turin und Mailand in die Oper.«

Der in Venezuela geborene Bassbariton Luca Pisaroni wuchs in Busseto auf (»in einer Stadt, mit dem perfekten Klima für Sänger«) und erhielt seine musikalische Ausbildung am Konservatorium Giuseppe Verdi in Mailand (bei dem legendären Tenor Carlo Bergonzi), in Buenos Aires und in New York.

Luca Pisaroni hat bereits unter den führenden Dirigenten (u. a. James Levine, Seiji Ozawa, Riccardo Muti, Sir Simon Rattle, Michael Tilson Thomas, Vladimir Jurowski, Fabio Luisi oder William Christie) und mit den bedeutendsten Sänger-Kollegen seiner Generation gearbeitet; nicht zu vergessen seinen Schwiegervater Thomas Hampson, dessen Rat er regelmäßig einholt. Mit ihm spricht er vor allem über die interpretatorischen Fragen des Liedgesangs. Eine Kunstform die er besonders schätzt: Liederabende empfindet er als wohltuende Abwechslung neben seinen Opernauftritten. Als gefeierter Liedsänger präsentierte er sich u. a. in der Wigmore Hall London, im Concertgebouw in Amsterdam sowie beim Ravinia Festival, Chicago und in der Carnegie Hall.

Seine Karriereplanung zeugt von einem bewussten und verantwortungsvollen Umgang mit seinen außergewöhnlichen stimmlichen Fähigkeiten. »Ich möchte eine lange Karriere haben und halte es für notwendig, langsam vorzugehen. Daher glaube ich, dass ich nach Mozart mehr Rossini und Belcanto-Partien, dann mehr vom französischen Repertoire singen möchte und erst später (wenn überhaupt) zum »schweren Fach« wechseln sollte. Wenn ich bis 60 singen möchte, habe ich noch 24 Berufsjahre vor mir.«

Seit seinem Debüt bei den Salzburger Festspielen mit den Wiener Philharmonikern unter Nikolaus Harnoncourt im Alter von nur 26 Jahren wird er auf den Opern-, Konzert- und Liedbühnen der Welt von Kritik und Publikum gefeiert. Als Argante in Händels *Rinaldo* wurde er beim Glyndebourne Festival von Publikum und Presse erneut bejubelt für seine vokale Vielseitigkeit und gefühlvolle Interpretation. In Glyndebourne feierte er zuvor auch bereits Erfolge als Guglielmo (*Così fan tutte*) und als Leporello (*Don Giovanni*; dokumentiert auf DVD von EMI Classics); ebenfalls als Leporello war er unter Yannick Nézet-Séguin im Festspielhaus Baden-Baden zu hören (Aufnahme für Deutsche Grammophon). Weitere Höhepunkte der jüngsten Zeit auf der Opernbühne umfassen Mozarts Figaro unter Nicola Luisotti an der San Francisco Opera, unter Philippe Jordan an der Opéra de Paris sowie unter Franz Welser-Möst an der Wiener Staatsoper sowie sein Haus- und Rollendebüt als Conte Almaviva an der Houston Grand Opera.

ZSOLT HORPÁCSY

Luca Pisaroni Bassbariton | **Justus Zeyen** Klavier
Lieder von Franz Schubert, Gioacchino Rossini, Giacomo Meyerbeer und Franz Liszt

Dienstag, 4. Dezember 2012 um 20.00 Uhr im Opernhaus



Stimmliche Eleganz und Sinnlichkeit

FRANCO FAGIOLI Countertenor
 LUCA PIANCA Laute
 RICARDO DONI Cembalo
 MARCO FREZZATO Violoncello

»Countertenor Franco Fagioli, ein Ausnahmesänger von seltener Bescheidenheit, war Händels Musik in all ihren Facetten gewachsen – den halsbrecherischen Koloraturen, die er kraftvoll und mühelos bis in die höchste Lage zu treiben vermag, aber auch in der abgründigen Melancholie von »Scherza, infida«, für die er seine Stimme in Trauerfarben einzuhüllen weiß.« So schrieb das Fachmagazin »Opernwelt« im Frühjahr 2010 über Händels *Ariodante* am Badischen Staatstheater Karlsruhe mit dem argentinischen Countertenor Franco Fagioli in der Titelpartie. 1981 in San Miguel de Tucumán geboren, begann Fagioli zunächst ein Klavierstudium am Musikinstitut seiner Heimatstadt und studierte dann Gesang an der Kunstakademie des Teatro Colón in Buenos Aires. Bald entschied er sich für einen künstlerischen Werdegang als Countertenor. Der erste Preis beim renommierten Bertelsmann-Gesangswettbewerb »Neue Stimmen« 2003 markierte den Beginn seiner internationalen Karriere. Auf der CD *Canzone e Cantate* zeigt Franco Fagioli die ganze Bandbreite seiner Ausdrucksmöglichkeiten: vom warmen, kantablen Mezzosopran über herzergreifende Schluchzer-Passagen bis hin zu akrobatischer Koloraturen-Kunst reicht sein außergewöhnliches stimmliches Spektrum. Begleitet wird er dabei von Luca Pianca, Marco Frezzato und Jörg Halubek, die bei den instrumentalen Zwischenteilen auch solistisch zu hören sind. 2011 wurde Franco Fagioli der viel beachtete Premio Abbiati als »bester Sänger des Jahres« verliehen – die höchste musikalische Auszeichnung in Italien. Zum ersten Mal in der 30-jährigen Geschichte dieser Institution wurde ein Countertenor prämiert. Franco Fagioli wurde außerdem von der italienischen Opernzeitschrift »L'Opera« für seine Darbietung als Bertarido in Händels *Rodelinda* beim Festival della Valle d'Itria zum besten Countertenor des Jahres gekürt.

Die Höhepunkte der letzten Spielzeiten waren Händels *Teseo* (Titelpartie) an der Staatsoper Stuttgart, *Ariodante* (Titelpartie) bei den Händel-Festspielen in Karlsruhe, sowie die argentinische Erstaufführung von Monteverdis *Il ritorno d'Ulisse in patria* (Telemaco), die Uraufführung von *Ainadamar* von Golijov am Teatro Argentino

in La Plata anlässlich des 200-jährigen Jubiläums der Argentinischen Republik. Des Weiteren war der gefeierte Countertenor als Orfeo in Glucks *Orfeo ed Euridice* am Teatro Colón in Buenos Aires zu sehen sowie in Cavallis *Giasone* (Titelpartie) anlässlich seines USA-Debüts am Chicago Opera Theater. In der Spielzeit 2010/11 reüssierte er als Nerone bei zwei Neuproduktionen von *L'incoronazione di Poppea* an der Oper Köln sowie an der Sächsischen Staatsoper Dresden und in der Partie des Arsace in Rossinis *Aureliano in Palmira* beim Festival della Valle d'Itria – die einzige Partie, die Rossini für einen Kastraten geschrieben hatte. Sein erster Liederabend in Europa fand 2009 an der Staatsoper Stuttgart statt und wurde mit einhelliger Begeisterung aufgenommen. Franco Fagioli zählt mittlerweile zu den führenden Countertenoren unserer Zeit: mit einem breiten Stimmumfang, stimmlicher Eleganz, Sinnlichkeit, bruchlosen Registern und bemerkenswerter Phrasierungskunst. Bei seinem Debüt an der Oper wird er von »seiner« vertrauten Continuo-Gruppe (Luca Pianca–Laute, Ricardo Doni–Cembalo, Marco Frezzato–Violoncello) begleitet.

ZSOLT HORPÁCSY

Franco Fagioli Countertenor | **Luca Pianca** Laute

Ricardo Doni Cembalo | **Marco Frezzato** Violoncello

Lieder von Claudio Monteverdi, Girolamo Frescobaldi, Antonio Vivaldi und Georg Friedrich Händel

Dienstag, 8. Januar 2013 um 20.00 Uhr im Opernhaus



Die Liederabende werden unterstützt von

Mercedes-Benz
 Niederlassung Frankfurt/Offenbach

AUF DEM SPIELPLAN

NOVEMBER
DEZEMBER


L'ÉTOILE DER STERN

Emmanuel Chabrier 1841–1894

Opéra bouffe in drei Akten | Text von Eugène Leterrier und Albert Vanloo

Wiederaufnahme: Freitag, 9. November 2012 | Weitere Vorstellungen: 17., 24., 29. November 2012; 2., 8., 15. März 2013
In französischer Sprache mit deutschen Übertiteln

MITWIRKENDE

Musikalische Leitung **Sebastian Zierer/Karsten Januschke/Hartmut Keil** | Regie **David Alden**
Szenische Leitung der Wiederaufnahme **Caterina Panti Liberovici** | Bühnenbild und Kostüme **Gideon Davey** | Licht **Olaf Winter**
Dramaturgie **Zsolt Horpácsy** | Choreografie **Beate Vollack** | Chor **Michael Clark**König Ouf I. **Christophe Mortagne** | Lazuli **Jenny Carlstedt/Paula Murrivy** | Prinzessin Laoula **Anna Ryberg** | Siroco **Simon Bailey**
Fürst Hérissou de Porc-Epic **Michael McCown** | Aloès **Sharon Carty/Nina Tarandek** | Tapioca **Julian Prégardien**
Patacha **Hans-Jürgen Lazar** | Zalzal **Sungkon Kim**Mit freundlicher Unterstützung der  Fraport

ZUM WERK

Die Uhr tickt. Die Frist ist um. Ouf I. und sein Hofastrologe haben keine Zeit für ein langatmiges Lamento. Ihr kurzes (grünes) Chartreuse-Duett gehört zweifellos zu den kürzesten und witzigsten Trauermärchen der Musikliteratur.

Das »Uhrwerk« von *L'Étoile*, seine skurrile Handlung, wird vom rasenden Tempo der Boulevard-Komödien und der unerbittlichen (komischen) Mechanik Rossinis und Offenbachs getrieben. Wir sind nicht in der Grand Opéra, wir haben keine fünf Akte zur Verfügung, keine lange Ballettmusik und keine Zeit, um auf der Bühne wahnsinnig zu werden oder zu monologisieren: ein kurzes Likör-Duett reicht vollkommen aus. In *L'Étoile* mixt Chabrier die Mittel der Opéra bouffe mit den Dialogen eines skurrilen Boulevard-Stücks, mit der Parodie der Finali einer Grand Opéra, den Charakteren eines absurden Theaterstückes. *L'Étoile* ist ein Werk für virtuos musizierende und agierende Theaterensembles. Chabriers genialer Alleingang fordert jeden Interpreten auf der Bühne und im Orchestergraben bis auf das Äußerste heraus und gehört damit zu den feinsten und kompliziertesten musikalischen Komödien. Zu unser aller Freude wird **Christophe Mortagne**, wie in der Premierenreihe, den König Ouf I. auf der Bühne verkörpern; als Lazuli ist in

der Wiederaufnahme erstmals Jenny Carlstedt zu erleben, die zuletzt mit ihrer Gestaltung der Erika in *Vanessa* große Erfolge gefeiert hat.



DIE HOCHZEIT DES FIGARO

Wolfgang Amadeus Mozart 1756–1791

Oper in vier Akten | Text von Lorenzo Da Ponte nach Pierre Augustin Caron de Beaumarchais
In italienischer Sprache mit deutschen Übertiteln

Wiederaufnahme: Freitag, 7. Dezember 2012

Weitere Vorstellungen: 14., 20., 26., 29. Dezember 2012; 5., 11., 19. Januar; 2. Februar 2013

MITWIRKENDE

Musikalische Leitung **Constantin Trinks/Sebastian Zierer/Hartmut Keil** | Regie **Guillaume Bernardi**
Szenische Leitung der Wiederaufnahme **Caterina Panti Liberovici** | Bühnenbild **Moritz Nitsche** | Kostüme **Peter DeFreitas**
Licht **Olaf Winter** | Dramaturgie **Zsolt Horpácsy** | Choreografische Mitarbeit **Bernd Niedecken** | Chor **Michael Clark**

Graf Almaviva **Daniel Schmutzhard/Sebastian Geyer** | Gräfin Almaviva **Juanita Lascarro** | Figaro **Kihwan Sim/Simon Bailey**
Susanna **Anna Ryberg/Christiane Karg** | Cherubino **Jenny Carlstedt/Nina Tarandek** | Marzelline **Katharina Magiera**
Bartolo **Vuyani Mlinde** | Antonio **Franz Mayer** | Barbarina **Kateryna Kasper*/Maren Favela*** | Basilio, Don Curzio **Michael McCown**

*Mitglied des Opernstudios

ZUM WERK

Ein einziger toller Tag – im Rausch des Unvorhersehbaren, der Gefühlsausbrüche, die stets unterbrochen und in ihr Gegenteil verwandelt werden. Man steht im Schloss Almavivas früh genug auf und man begibt sich spät zur Ruh, am Hochzeitsabend. Zum Schluss treffen sich alle im nächtlichen Garten. Man erkennt (ob verkleidet oder nicht) niemanden mehr. Trotz unterschiedlicher Herkunft bewegen sich alle auf Augenhöhe, allerdings nur bis der neue Tag anbricht.

Guillaume Bernardis Inszenierung basiert auf einer präzisen, ernsthaften Lesart des Librettos und der Partitur, wobei die Spuren der literarischen (Beaumarchais) und szenischen (Commedia dell'arte) Vorlagen deutlich, mit feinen Akzenten vermittelt werden, wie es Hans-Klaus Jungheinrich in der Frankfurter Rundschau treffend

zusammenfasste: »Es ist Bernardi gelungen, eine alte Geschichte so zu erzählen, dass sogar der ausgepichteste Kenner wieder einiges Neue in dem unerschöpflichen Werk entdeckt. Dabei geht es ohne Verkrampftheiten ab, ohne ratternde Gags. Natürlich ist die (scheinbar) »unpolitische« Sicht auf das revolutionäre Sujet heute ebenso Ehrensache wie vor 40 Jahren das Gegenteil.« Das »Mozartensemble« der Oper Frankfurt verspricht einen hochkarätig besetzten »tollen Tag«: So muss in der diesjährigen Wiederaufnahmeserie Daniel Schmutzhard (alternierend Sebastian Geyer) als umtriebiger Graf Almaviva am Ende um Vergebung bitten und Christiane Karg (alternierend Anna Ryberg) steht als geistesgegenwärtige Susanna ihrem Figaro zur Seite.



LA TRAVIATA

Giuseppe Verdi 1813–1901

Melodramma in drei Akten | Text von Francesco Mario Piave nach dem Drama *La Dame aux camélias* von Alexandre Dumas d. J.
In italienischer Sprache mit deutschen Übertiteln

Zum letzten Mal!

**Wiederaufnahme: Samstag, 15. Dezember 2012 | Weitere Vorstellungen: 22., 30. (15.00 und 20.00 Uhr) Dezember 2012;
1., 6. Januar 2013**

MITWIRKENDE

Musikalische Leitung **Omer Meir Wellber/Karsten Januschke** | Regie **Axel Corti** | Szenische Leitung der Wiederaufnahme **Tobias Heyder**
Bühnenbild **Bert Kistner** | Kostüme **Gaby Frey** | Licht **Olaf Winter** | Dramaturgie **Urs Leicht** | Choreografie **David Kern**
Chor **Michael Clark**

Violetta Valéry **Aleksandra Kurzak/Cristina Pasaroiu** | Alfredo Germont **Francesco Demuro/Stefan Pop**
Giorgio Germont **Jean-François Lapointe/Markus Brück** | Flora Bervoix **Nina Tarandek** | Gastone **Beau Gibson**
Baron Douphol **Franz Mayer** | Marquis d'Obigny **Dietrich Volle** | Doktor Grenvil **Alfred Reiter** | Annina **Elizabeth Reiter***

*Mitglied des Opernstudios

ZUM WERK

Die Handlung einer Oper in eine andere Zeit und an einen anderen Ort zu versetzen, als es im Libretto vorgesehen ist, erfordert vom Regisseur großes Fingerspitzengefühl – und selten ist eine solche Transformation so eindringlich und auf beklemmende Weise überzeugend gelungen wie in der *Traviata*-Inszenierung Axel Cortis, die 1991 an der Oper Frankfurt Premiere hatte. Zwei Jahre später starb er, gerade fünfzigjährig, an Leukämie. Axel Corti hat in dieser Aufführung persönliche biografische Erlebnisse verarbeitet. Seine Kindheit verbrachte er – 1933 geboren – im von den Deutschen besetzten Paris. »Seine« Violetta ist dort nicht nur in ihrer Eigenschaft als Kurtisane ausgegrenzt, sondern zusätzlich gefährdet als Jüdin in einer feindseligen Umgebung. Auch

über zwei Jahrzehnte nach ihrer ersten Vorstellung hat diese Produktion (auch dank des kongenialen Bühnenbilds von Bert Kistner) nichts von ihrer Faszination verloren. In der bevorstehenden Wiederaufnahme wird die junge polnische Sopranistin **Aleksandra Kurzak** in der Titelpartie ihr Frankfurt-Debüt geben. Aleksandra Kurzak hat ihre Karriere mit einem Engagement an der Hamburgischen Staatsoper begonnen; seit ihrem Debüt an der Metropolitan Opera New York 2004 ist sie mit Partien wie Gilda, Rosina, Norina, Adina, Ännchen, Blonde, Fiordiligi und Lucia auf der ganzen Welt gefragt. Die *Traviata*-Termine werden nicht ihre einzigen dieser Saison in Frankfurt bleiben: Gegen Ende der Spielzeit, am 11. Juni, wird sie hier einen Liederabend geben.



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



DER BARBIER VON SEVILLA

»Figaro, Figaro, Figaro...« Diese berühmte Arie erklingt nicht etwa in Mozarts *Die Hochzeit des Figaro*, sondern in Rossinis *Der Barbier von Sevilla*: Graf Almaviva hat sich unsterblich in Rosina verliebt und nun gleich mehrere Probleme: Er weiß nicht, wie er sich ihr nähern soll, weil er sie nicht einfach so auf der Straße treffen wird. Und der Graf will auf gar keinen Fall, dass seine Auserkorene erfährt, dass er ein echter Graf ist. Er möchte erst sicher sein, dass Rosina ihn wirklich liebt, bevor er ihr von seiner adeligen Herkunft erzählen will. Und noch etwas: Leider lebt Rosina bei ihrem strengen Vormund, Doktor Bartolo, der eifersüchtig jeden ihrer Schritte überwacht, weil er Rosina am liebsten selbst heiraten möchte.

Eigentlich kann da nur einer helfen – Figaro: Niemand kennt sich in Sevilla so gut aus wie dieser Barbier. Ihm und seinem Freund Lenzuolo fällt eine List nach der anderen ein, um das junge Pärchen zusammenzubringen.

Nach neun Vorstellungen im Holzfoyer wird unsere **Oper für Kinder** zu *Der Barbier von Sevilla* im November und Dezember wieder als **Oper unterwegs** an Schulen in Frankfurt und im Rhein-Main-Gebiet zu sehen sein. Eine kleine Bühne, ein gestimmtes Klavier und Strom reichen aus. Gemeinsam mit den Sängerinnen und Sängern des Opernstudios bringen wir Bühnenzauber in den Schulalltag. Nähere Informationen erhalten sie über oper-frankfurt.unterwegs@buehnen-frankfurt.de

Graf Almaviva **Francisco Brito*** | Rosina, sein Mündel **Marta Herman*** | Figaro, ein Barbier **Iurii Samoilov***
 Lenzuolo da Bagno/Bartolo/Hund **Thomas Korte**

Klavier **In Sun Suh/Wolfgang Runkel** (Oper unterwegs) | Regie **Caterina Panti Liberovici** | Bühnenbild **Thomas Korte**
 Kostüme **Marion Jakob** | Text und Idee **Deborah Einspieler**

*Mitglied des Opernstudios



DIE WEIHNACHTSGANS AUGUSTE

Es ist November, und der Opernsänger Luitpolt Löwenhaupt glaubt, einen sehr guten Kauf getätigt zu haben: In diesem Jahr soll eine Weihnachtsgans neben Rotkraut und Äpfeln auf dem Festtagstisch dampfen. Leider freunden sich alle Familienmitglieder mit der Gans Auguste an, und schnell wird klar, dass es nicht einfach sein wird, aus dem liebenswerten Vogel einen festlichen Braten zu zaubern. Vor allem Löwenhaupts jüngster Sohn Peter ist mit Auguste ein Herz und eine Seele und sorgt dafür, dass sie aus dem kalten Keller ins Kinderzimmer umzieht. Als Papa Löwenhaupt das Federvieh kurz vor Weihnachten in den Gänsehimmel befördern will, hat er zwar die ganze Familie gegen sich, bleibt aber hart und nimmt die Sache selbst in die Hand. Trotzdem wird Auguste Weihnachten überleben ...

Die Weihnachtsgans Auguste gehört zu den Klassikern unter den Weihnachtsgeschichten. Im diesjährigen **Weihnachtskonzert für Kinder** erklingen neben der Erzählung von Friedrich Wolf, gelesen vom Schauspieler Christoph Pütthoff, auch weihnachtliche Töne von Vivaldi, Händel, Bach, Haydn und Humperdinck.

Musikalische Leitung **Hartmut Keil** | Erzähler **Christoph Pütthoff** | **Maren Favala*** Sopran
Marta Herman* Mezzosopran | **Frankfurter Opern- und Museumsorchester**

Die Buchvorlage ist im Handel erhältlich:

Friedrich Wolf: *Die Weihnachtsgans Auguste*.

Mit Bildern von Willi Glasauer.

Sonderausgabe mit zwei Postkarten, Aufbau Verlag, Berlin 2012, 14,99 Euro

*Mitglied des Opernstudios

Abdruck der Bilder mit freundlicher Genehmigung durch den Aufbau Verlag.



WIE WEIT KANN ICH GEHEN?

Nina Tarandek, die neue Mezzosopranistin im Ensemble der Oper Frankfurt, erkundet ihre Wandlungsfähigkeit



Nina Tarandek strahlt: Nach zwei Jahren im Opernstudio der Oper Frankfurt und einem Jahr als freischaffende Künstlerin fühlt sich die Rückkehr nach Frankfurt für die gebürtige Kroatianerin wie eine Heimkehr an. »Es ist wie eine große Umarmung«, sagt die Mezzosopranistin über den herzlichen Empfang in allen Abteilungen als neues Ensemblemitglied der Oper Frankfurt.

Nina Tarandek singt seit Kindesbeinen. Schon vor der Einschulung war ihre Begeisterung für das Erproben der eigenen Stimme nicht zu überhören. Gedrängt wurde sie von ihren Eltern nicht. Sie liebte es einfach, mit ihrem Vater, der einige Instrumente beherrscht, gemeinsam zu musizieren. Klavier und Klarinette spielte sie ebenfalls, doch vor allem wollte sie singen. Mit den Vorbildern der großen Soul-Pop-Diven im Hinterkopf gründete sie schon in der sechsten Klasse eine Band. Das Singen sollte zunächst ein Hobby bleiben, denn Musiklehrerin war ihr erster Berufswunsch. Doch auf dem Musikgymnasium blieb ihr Talent nicht lange verborgen. Einer ihrer Lehrer, der ihr regelmäßig eigene Kompositionen vorlegte und Harmonielehre unterrichtete, schickte sie bald eine Etage höher: »Nina, du musst Sologangstunden nehmen!« Innerhalb der darauffolgenden zwei Jahre entdeckte sie ihre Begabung für die Oper und die Interpretation von Kunstliedern. »Es war so aufregend, als ich merkte, wie sich meine Stimme verwandelt!« Rasch entwickelte sie sich zu einer wettbewerbsfähigen Künstlerin. Der Gewinn bei einem Gesangswettbewerb in Dubrovnik brachte ihr die Garantie eines Studienplatzes an einer kroatischen Universität ihrer Wahl ein, doch Nina Tarandek wollte raus aus dem vertrauten Umfeld. Gleich ihre erste Bewerbung – am Konservatorium

der Stadt Wien – war erfolgreich. Während des dortigen Studiums wurde ihre Leidenschaft für Hosenrollen entfacht: Cherubino, den sie diese Saison wieder im Frankfurter *Figaro* verkörpert und 2011 in einer ganzen Vorstellungsserie bei den Festspielen Klosterneuburg nahe Wien gab, interpretierte sie zuerst in einer Hochschulproduktion. Es fasziniert sie, radikal die Perspektive zu wechseln und in die Rolle eines pubertierenden Jungen zu schlüpfen. Hieran anknüpfend würde sie gern auch einmal als Octavian im *Rosenkavalier* auftreten. Neben dem klassischen Repertoire interessiert sie zudem die moderne und zeitgenössische Musik. Ein Höhepunkt ihrer bisherigen Laufbahn war die Interpretation der weiblichen Hauptrolle in Salvatore Sciarrinos *Luci mie traditrici* in einer Koproduktion der Oper Frankfurt mit dem Cantiere Internazionale d'Arte in Montepulciano. »Es war für mich eine große Herausforderung und ein Test, wie weit ich gehen kann. In dieser Oper darf man nie aussingen. Die Gefühle stauen sich auf, das ist psychisch anstrengend. Seit *Luci* habe ich keine Angst mehr, mich in einem neuen Gesangsstil auszuprobieren. Diese Produktion war für mich ein sehr intensives Erlebnis, auch szenisch. Ich bekomme noch heute Gänsehaut, wenn ich daran denke und freue mich, dass die CD- und DVD-Aufnahmen so gute Kritiken bekommen haben.« Mehr von Nina Tarandek gibt es diese Saison – nach Gastengagements u. a. als Aeneas in einer rein weiblich besetzten Inszenierung von *Dido and Aeneas* an der Semperoper Dresden und als Mercédès in *Carmen* bei den diesjährigen Festspielen St. Margarethen – z. B. in den Frankfurter Produktionen *L'Étoile*, *Maria Stuarda* (konzertant), *La Traviata*, *Die Walküre*, *Don Carlo* und *Rienzi* (konzertant) zu hören.

AGNES EGGERS

KAMMERMUSIK

CONTES FANTASTIQUES

Sonntag 11. November 2012, 11.00 Uhr, Holzfoyer

André Caplet Conte fantastique für Harfe und Streicher(nach Edgar Allan Poes *Die Maske des roten Todes*)**Claude Debussy** Sonate für Flöte, Viola und Harfe;

Syrinx für Flöte solo mit Texten

Maurice Ravel Streichquartett

Sarah Louvion Flöte | Françoise Friedrich Harfe

Hindemith-Quartett: Ingo de Haas 1. Violine

Joachim Ulbrich 2. Violine | Thomas Rössel Viola

Daniel Robert Graf Violoncello

LICHT UND SCHATTEN

Sonntag, 9. Dezember 2012, 11.00 Uhr, Holzfoyer

Joachim Mendelson 1. Streichquartett**Theodor W. Adorno** Sechs Studien für Streichquartett**Dmitri D. Schostakowitsch**

Zwei Stücke für Streichquartett (1. Elegie, 2. Polka)

Johannes Brahms Klavierquintett f-Moll

Michael Clark Klavier | Adorno-Quartett:

Marat Dickermann, Susanna Laubstein Violine

Elen Gouloyan Viola | Roland Horn Violoncello

HAPPY NEW EARS

Dienstag, 27. November 2012, 20.00 Uhr, Opernhaus

John Cage 1912–1992 zum 100. Geburtstag**Ensemble Modern**

»Happy New Ears« heißt die Reihe mit Komponistenporträts, die das Ensemble Modern seit fast zwei Jahrzehnten an der Oper Frankfurt präsentiert. Diese Wortschöpfung ist inzwischen zu einem Schlagwort geworden. Nun ist es Zeit, ihrem Urheber Reverenz zu erweisen: John Cage gilt es zu feiern, das Chamäleon unter den Avantgarde-Komponisten des

20. Jahrhunderts – denn am 5. September 2012 jährte sich sein Geburtstag zum 100. Mal. Das Ensemble Modern nimmt dieses Jubiläum zum Anlass für einen Abend, an dem die Vielseitigkeit von John Cages künstlerischem Schaffen in ausgewählten Werken und im Gespräch zur Geltung kommen soll – nicht zuletzt der Impetus seines Essays *Happy New Ears*, in dem er den aktiven Hörer fordert, bei der Wahrnehmung eines Kunstwerks keinen Einfluss auf die Sinne auszuschließen.

Die Konzerte der Reihe »Happy New Ears« beginnen von dieser Spielzeit an um 20.00 Uhr, also eine halbe Stunde früher als bisher.

WIR
KÖNNEN,
WAS WIR
TUN.
–
UND WIR
MACHEN
ES GERNE.



DR. MED. DENT.
TORSTEN KRELL
& KOLLEGEN

Kaiserstr. 3
60 311 Frankfurt/Main

info@konzept32.de
konzept32.de

069 – 59 67 57 59

KONZEPT 
GANZHEITLICHE ZAHNKONZEPTE

»CANTAR CHE NELL'ANIMA SI SENTE«

Können deutsche Sänger Verdi singen?

Zunächst muss ganz fragmentarisch und stichwortartig geklärt werden, was ein guter Verdi-Sänger ist und welche Forderungen Verdi selbst an seine Sänger stellte. Folgt man heutigen marktschreierischen Bekundungen der Musikindustrie, aber auch manchen Missverständnissen beim Publikum, so hat man den Eindruck, dass ein Verdi-Sänger vor allem Folgendes können muss: er muss eine (ob Sopran oder Tenor) metallische Stimme von enormer Durchschlagskraft haben, als Bassist und Altistin muss er ein entsprechend voluminöses Organ haben, eine »Röhre«, wie man so sagt, er muss Chor, Orchester und auch Mitsänger an den dramatischen Höhepunkten an die Wand singen können und er muss genug Atem haben, um hohe Töne möglichst lange aushalten zu können. Ich übertreibe etwas, gewiss, aber nur leicht. Jeder weiß, dass dies mit in der Realität angemessenen Verdi-Gesangs wenig zu tun hat. Ich habe in meinem Buch *Große Stimmen* am Beispiel der Rolle des Otello versucht zu zeigen, wie sehr Verdi hier in seinem vorletzten Werk auf einen Tenor-Stimmklang abzielt, der alles andere als kraftmeierisch, strahlend und schmetternd ist. Gewiss muss ein Otello-Interpret auch das haben, zumindest für das »Esultate« am Anfang, aber dann dominiert zunehmend die Bezeichnung »cupo«, was »düster«, »verschattet«, »dumpf« bedeutet, als Anweisung für den Sänger, wie er seine Otello-Stimme zu färben hat. Im Zusammenhang mit der Vorbereitung des *Falstaff* tadelte Verdi, dass die italienischen Sänger im Allgemeinen

vidualität, er wäre er selbst, oder noch besser: er wäre in der Oper jene Person, die er zu verkörpern hat.« Aus allem, was Verdi zum Thema Sänger schreibt, geht hervor, dass ihm ein auf bloße glanzvolle Wirkung hin getrimmter Schönklang nicht genügte. So sehr er die Tugenden der alten Schule in der Ausbildung gewahrt sehen wollte, so sehr plädierte er doch auch für den individuellen und inspirierten Gesangsstil. Als Verdi 1875 Wien besuchte und dort auch eigene Werke dirigierte, wurde er in der »Neuen Freien Presse« interviewt: Verdi sah in deutschen Sängern Fehler noch verstärkt, die er schon an vielen italienischen Sängern rügte: »Gewiss fehlen in Deutschland die Stimmen nicht, sie sind fast klangvoller als die italienischen, aber die Sänger betrachten den Gesang als eine Art Gymnastik. Sie denken kaum daran, sich zu verbessern und streben nur, sich in möglichst kurzer Zeit ein großes Repertoire anzueignen. Sie kümmern sich wenig darum, ihren Gesang mit schöner Phrasierung zu pflegen; ihr ganzes Streben ist, diese oder jene Note mit großer Klangstärke hervorzubringen. Deshalb ist ihr Gesang kein poetischer Ausdruck der Seele, sondern ein physischer Wettkampf ihrer Körper.« Verdi fielen Schwächen und Probleme auf, die eine verstärkte und verschlimmerte Version dessen darstellte, was ihm schon in Italien missfiel, auch wenn er in seiner Heimat doch immer wieder Sänger fand, die seinen Idealvorstellungen nahekamen.

Dass dies in Deutschland und Österreich nicht so war, lag unter anderem an dem Antipoden Verdis, an Richard Wagner. Wenngleich man Wagner keineswegs in den Fragen der Gesangskunst und Technik zum absoluten Widersacher Verdis stempeln kann. Wagners Verhältnis zur Gesangskunst war insgesamt von mangelnder Einsicht in technische Voraussetzungen, sein Verhältnis zur italienischen Schule von schwankenden Beurteilungen geprägt. Es ist eine bedenkenswerte Koinzidenz, dass Wagner 1865, nur wenige Jahre vor Verdi, ebenfalls Vorstellungen zur Reform der musikalischen Ausbildung ent-

Für einen Sänger ist unbedingt nötig: ausgebreitete Kenntnis der Musik; Übungen zur Stimmemission; sehr ausgedehnte Gesangsübungen; Stimm- und Sprachübungen mit klarer und perfekter Aussprache.

nur mit großer Stimme singen könnten und es ihnen an stimmlicher Elastizität, an klarer und leichter Diktion fehle, an Akzentuierung und an Atem. In einem bekannten Brief an den römischen Senator Giuseppe Piroli vom Februar 1871 präzisierte Verdi seine Vorschläge für die Gesangsausbildung an den italienischen Konservatorien: »Für einen Sänger ist unbedingt nötig: ausgebreitete Kenntnis der Musik; Übungen zur Stimmemission; sehr ausgedehnte Gesangsübungen; Stimm- und Sprachübungen mit klarer und perfekter Aussprache. Dann, ohne dass ein Lehrer irgendwelche Gekünsteltheiten des Gesangs ihm beibringt, ist es notwendig, dass ein junger Gesangsschüler, musikalisch gut ausgebildet und mit einer zugleich geübten und biegsamen Stimme, nur von seinem eigenen Gefühl geleitet singt. Das wäre dann vielleicht kein schulmäßiger Gesang, aber ein inspirierter. Der Künstler wäre eine Indi-

wickelt. Unter anderem stellt er dort die Schwierigkeiten einer deutschen Gesangsschule dar, die vor allem in den Eigenheiten der deutschen Sprache begründet seien. Die direkte Übernahme der italienischen Belcanto-Schulung für den deutschen Gesang sei daher nicht möglich. Im Unterschied zum italienischen Vokalismus sei für die deutsche Oper der energisch sprechende Akzent besonders wichtig, der sich vor allem für den dramatischen Vortrag anbiete. Allerdings würde das nur zu einem guten Ergebnis führen, wenn, so Wagner wörtlich, »der Gesangswohlklang der italienischen Schule in seiner Bildung nicht aufgeopfert wird.« Folgerichtig legt er großen Wert darauf, dass im Lehrplan der deutschen Musikschule die Beschäftigung mit dem Belcanto eine wichtige Rolle spielt. Man wird feststellen können, dass diese Vorstellung von der Vereinigung des italienischen Belcanto mit dem deut-

schen »Sprachgesang«, wie ihn Wagner zunächst nannte, leider ein kaum erreichtes Idealbild blieb, und dass vor allem in der deutschen Wagner-Tradition, die durch Bayreuth geprägt wurde, eine fatale einseitige Bevorzugung des Sprachgesangs unter Vernachlässigung der Belcanto-Prinzipien vorherrschend wurde. Es fällt bei den wenigen deutschen Verdi-Aufnahmen vor 1914 auf, dass diejenigen dramatischen Stimmen, die im deutschen Wagnergesang erfolgreich waren, wenn sie Verdi sangen, eben jenen negativen deutschen Stil pflegten, den Verdi 1875 in Wien getadelt hatte: ein muskulöses Singen mit großem Kraftaufwand, starke Betonung der Konsonanten unter Vernachlässigung des Vokalismus, die zu jenem berüchtigten »Bell-Canto« führt, der im englischsprachigen Raum auch »The Bayreuth Bark« genannt wird, und daraus entstehend eine stark auffallende Unfähigkeit, Legato und Linie im sängerischen Ablauf zu gestalten. Nimmt man sich hingegen jene deutschen Sänger vor, die nicht in Bayreuth sangen, sondern in Wien oder New York ihre Erfolge feierten und neben Verdi eher für Meyerbeer- als für Wagner-Interpretation standen, dann hört man durchaus positive und auch heute noch beeindruckende Beispiele. Zu nennen sind hier die Tenöre Leo Slezak und der Münchner Tenor Heinrich Knotte. Slezak war einer der berühmtesten Otello-Sänger nach Tamagno, auch an der Met, und von Knotte hieß es, dass er aufgrund seiner Stimmkraft und seines Stilgefühls etwa als Manrico es durchaus mit Caruso aufnehmen könne. Die Werke Verdis waren im deutschen Repertoire nur partiell verankert, am leichtesten hatten es die Werke der mittleren Erfolgsperiode, die aber gleichzeitig auch als Beispiel für die typisch italienische »Leierkasten-Musik«, geschrieben von einem »Unterhaltungskomponisten« und »Dudelmusikanten« abgewertet wurden. Dem deutschen Publikum gefielen *Rigoletto*, *Troubadour* und *Traviata* durchaus, aber die Kritiker impften ihm dabei ein schlechtes Gewissen ein. Eduard Hanslick in Wien, der scharfzüngige

Renaissance, die vor allem mit dem Schriftsteller Franz Werfel und dem Dirigenten Fritz Busch verbunden war und in deren Folge sich auch die Qualität des deutschen Verdi-Gesangs entscheidend änderte. Franz Werfel hatte einen »Roman der Oper« *Verdi* verfasst, der 1924 erschien und ein großer Erfolg wurde; zwei Jahre später folgte die erste deutsche Ausgabe der Briefe Verdis. Natürlich wurde Verdi an den großen deutschen Bühnen auf Deutsch gesungen, bis weit in die sechziger Jahre des letzten Jahrhunderts hinein. Werfel erarbeitete zwischen 1925 und 1932 in freier Nachdichtung drei Verdi-Übersetzungen neu: *La forza del destino*, *Simon Boccanegra* und *Don Carlos*. Werfels Version von *La forza del destino* – *Die Macht des Schicksals* hatte an der Dresdener Staatsoper im März 1926 Premiere und wurde in der Spielzeit 1926/27 an 22 Bühnen in der Fassung Werfels gespielt. Der Dresdener Verdi-Stil wurde zur Ikone der deutschen Verdi-Pflege und Fritz Busch zu dem deutschen Verdi-Dirigenten, bis ihn die Nazis von seinem Posten vertrieben. Im Gefolge der *Forza* wurden auch andere bis dahin unbekannte Verdi-Opern in Deutschland entdeckt: *Luisa Miller*, *I Masnadieri*, *Macbeth*. Regisseure wie Carl Ebert, Dirigenten (neben Busch) wie Clemens Krauss und Karl Böhm und vor allem Sänger wie Helge Rosvaenge, Heinrich Schlusnus, Richard Tauber, Tino Patiera, Elisabeth Rethberg, Meta Seinemeyer, Ivar Andresen, Margarete Teschemacher und Marcel Wittrich trugen diese Verdi-Renaissance, die allerdings nach der Installierung des Nazi-Regimes 1933 bzw. 1938 in Österreich nur noch eingeschränkt weiter laufen konnte, weil Franz Werfel (als »Jude« stigmatisiert) auf der schwarzen Liste stand, und Fritz Busch ebenfalls Deutschland bald verließ.

Teil I, Fortsetzung folgt im nächsten Magazin

Wenngleich man Wagner keineswegs in den Fragen der Gesangskunst und Technik zum absoluten Widersacher Verdis stempeln kann.

und intelligente Wagner-Gegner, gehörte zu jenen kritischen Geistern, die zunächst an Verdi nicht viel Gutes fanden. Wenn es hochrangige Verdi-Aufführungen in Wien, München, Berlin gab, dann waren es oft Aufführungen mit italienischen Gästen. Verdi war in Deutschland bis 1914 ein weitgehend missverständener und vernachlässigter, wenn auch keineswegs unbekannter Komponist, den man von deutschtümelnder, chauvinistischer Seite auch verantwortlich machte für die »Spottgeburt« des Verismo, den man als geschmacklos und vulgär verdammt. Zusätzlich hatte der niedrige Stand der deutschen Verdi-Interpretation auch mit atmosphärischen und politischen Umständen zu tun: Der Erste Weltkrieg mit seinem italienischen »Treuebruch« war nicht geeignet, hier eine Wandlung herbeizuführen. In den zwanziger Jahren jedoch änderte sich das Bild durch die sogenannte Verdi-



Jens Malte Fischer war von 1989 bis 2009 Professor für Theaterwissenschaft an der Ludwig-Maximilians-Universität in München und ist Autor zahlreicher Bücher; darunter Werke zum Fin de siècle, zur Geschichte der deutsch-jüdischen Kultur und des Antisemitismus, der Geschichte und Analyse der Oper, der Geschichte des Films und der Geschichte des Sprechtheaters. Regelmäßig schreibt er für die Süddeutsche Zeitung sowie für die Neue Zürcher Zeitung.

DER RING DES NIBELUNGEN

an der Oper Frankfurt auf DVD



Die *Ring*-Zyklen im Juni/Juli 2012 wurden für eine Veröffentlichung auf DVD aufgezeichnet. Die Edition wird – ebenso wie die erfolgreiche CD-Reihe der Oper Frankfurt – gemeinsam mit dem Musiklabel OehmsClassics produziert und soll anlässlich der weiteren *Ring*-Zyklen und als Auftakt der Oper Frankfurt zum Richard-Wagner-Jubiläumsjahr 2013 erscheinen. Ab 1. November 2012 kann die DVD per Internet, an der Vorverkaufskasse und an Vorstellungstagen im Foyer vorbestellt werden. Der Preis beträgt 119,- Euro zzgl. 5,- Euro Versand.

Was liest Almut Hein, Künstlerische Betriebsdirektorin an der Oper Frankfurt?

Fritz Busch »Aus dem Leben eines Musikers« – »Es ist noch wichtiger, sich anständig zu benehmen, als gute Musik zu machen«. Fritz Buschs Leitspruch könnte auch als Untertitel seiner autobiographischen Erinnerungen fungieren. Sein Lebenswerk ist heute fast in Vergessenheit geraten, dabei verdient es größte Bewunderung. Er schildert auf sympathische und oft ausgesprochen humorvolle Weise eine »Bilderbuch-Karriere«, beginnend mit Anerkennung und Erfolg in Deutschland, gefolgt vom Entzug aller Ämter unter den Nationalsozialisten, bis hin zur Berufung zum Chefdirigenten an der Metropolitan Opera New York und der Gründung der Festspiele in Glyndebourne.

Seine dramatischen Lebensumstände haben dem Humor des Autors keinen Abbruch getan und mich haben insbesondere seine zahlreichen komi-

schon Anekdoten, etwa Kantinegeschichten aus Dresden und witzige Verwechslungen in Bayreuth (der Dirigent wurde einst eine Probe lang zum Tenor im Extrachor gemacht) an das Buch gefesselt. Es ist leider nicht mehr im Druck, wird aber bei vielen Händlern antiquarisch angeboten. Die Suche lohnt sich allemal.



Almut Hein ist seit Beginn der Intendanz von Bernd Loebe Künstlerische Betriebsdirektorin an der Oper Frankfurt. Nach Abschluss des Cello-Studiums entschied sie sich schon früh für eine Karriere hinter den Kulissen. Nach beruflichen Stationen an der Oper Bonn, am Nationaltheater Mannheim und bei einer Künstleragentur in Wien kam sie 2002 nach Frankfurt und genießt als gebürtiges Nordlicht den täglichen Arbeitsweg von Sachsenhausen über den Main.



AVADENT CLINIC

DR. HENRICH & COLL.



EIN STARKES TEAM FÜR IHR SCHÖNES LACHEN – *ein Leben lang!*

Wir sind ein Team von hoch spezialisierten Ärzten und Zahnärzten, die zusammen alle Gebiete der Zahnheilkunde abdecken. An unseren Standorten Bad Homburg und Kronberg bieten wir Ihnen zahnmedizinische Behandlung auf hohem Niveau zu komfortablen Öffnungszeiten.

Unsere Philosophie: Exzellenz in Qualität, Herzlichkeit, Individualität, Wissen und Kreativität für unsere Patienten

AVADENT CLINIC . DR. HENRICH & COLL.

Am Mühlberg 6 – 8 . 61348 Bad Homburg
Tel. 0 61 72 – 30 77 77 . Fax 0 61 72 – 30 77 78

Gartenstraße 2 . 61476 Kronberg
Tel. 0 61 73 – 78 778 . Fax 0 61 73 – 94 09 74



BEI UNS STRAHLEN
SIE SCHON VOR
DER BEHANDLUNG



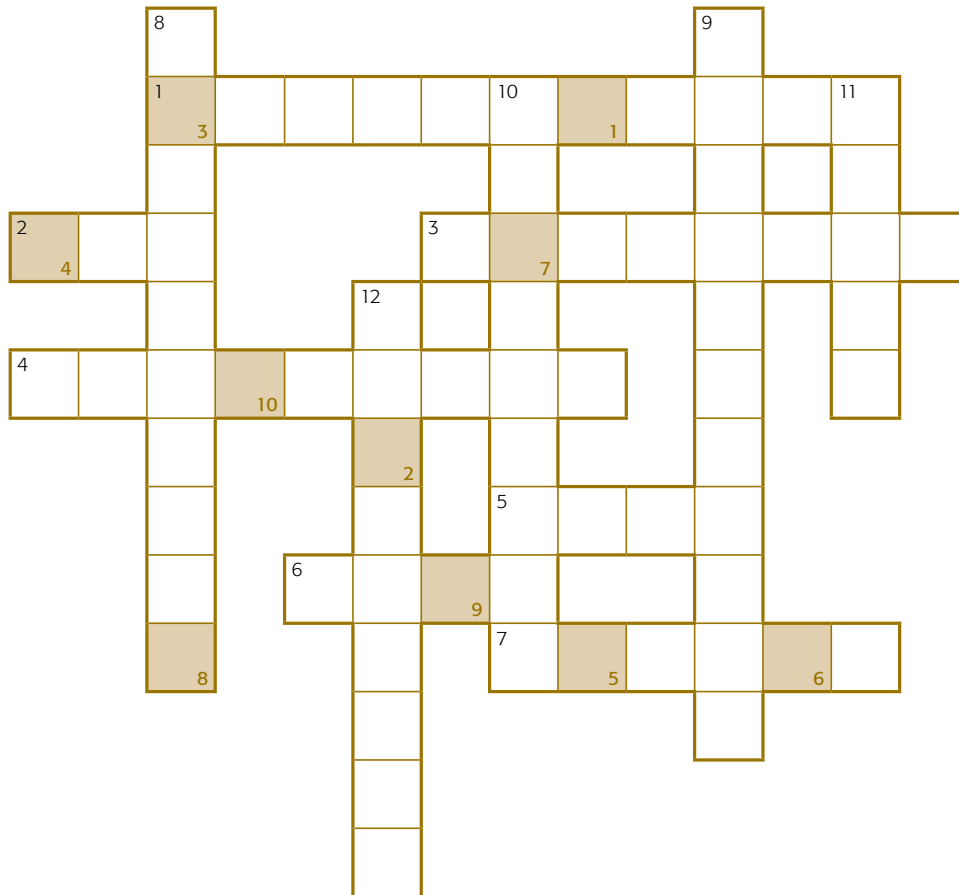
UNSERE LEISTUNGEN:

- ALLGEMEINE ZAHNHEILKUNDE
- ÄSTHETISCHE ZAHNHEILKUNDE
- PROPHYLAXE
- KINDERZAHNHEILKUNDE
- FUNKTIONSDIAGNOSTIK
- IMPLANTOLOGIE
- ZAHNERSATZ
- ORALCHIRURGIE
- PARODONTOLOGIE
- ENDODONTOLOGIE
- MUND-, KIEFER- & GESICHTSCHIRURGIE
- PLASTISCH-ÄSTHETISCHE OPERATIONEN
- NARKOSE

WWW.AVADENT.DE

KREUZ UND QUER

Rätsel für Opernkenner



WAAGRECHT

- 1 Stilepoche Maurice Maeterlincks
- 2 Musikalisches Drama (it.): dramma ... musica
- 3 Das Buch zur Musik
- 4 Die EZB im Rücken, Figaro vor Augen. Hier gibt's Oper für die Kleinen.
- 5 Seit 2004 nicht mehr Sparte der Städtischen Bühnen Frankfurt
- 6 Da capo al ...
- 7 Angeblich der letzte seiner Art; Vorgänger der Meistersinger

SENKRECHT

- 8 Diese Wissenschaft sorgt am Hofe König Oufs I. für Turbulenzen
- 9 Bei einer solchen muss das Kostüm oft neu geschneidert werden
- 10 Von zwei Königinnen umschwärmter Brite
- 11 Gedämpft (it.): ... voce
- 12 Eingangs bestens aufgestellt: der ... tisch

LÖSUNGSWORT:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
---	---	---	---	---	---	---	---	---	----

Wenn Sie die Antwort wissen, schicken Sie die Lösung auf einer frankierten und mit Ihrer Adresse versehenen Karte an: Oper Frankfurt, Redaktion Opern-
magazin, Untermainanlage 11, 60311 Frankfurt. Zu gewinnen sind 3x2 Eintrittskarten für *Der Spieler*. Notieren Sie auf der Karte, zu welchem Termin Sie
kommen möchten, falls Sie zu den glücklichen Gewinnern gehören. Einsendeschluss: 31. Dezember 2012*

Das Lösungswort des Rätsels aus unserer letzten Ausgabe lautet: Der Königssohn und Die Gänsemagd.

*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

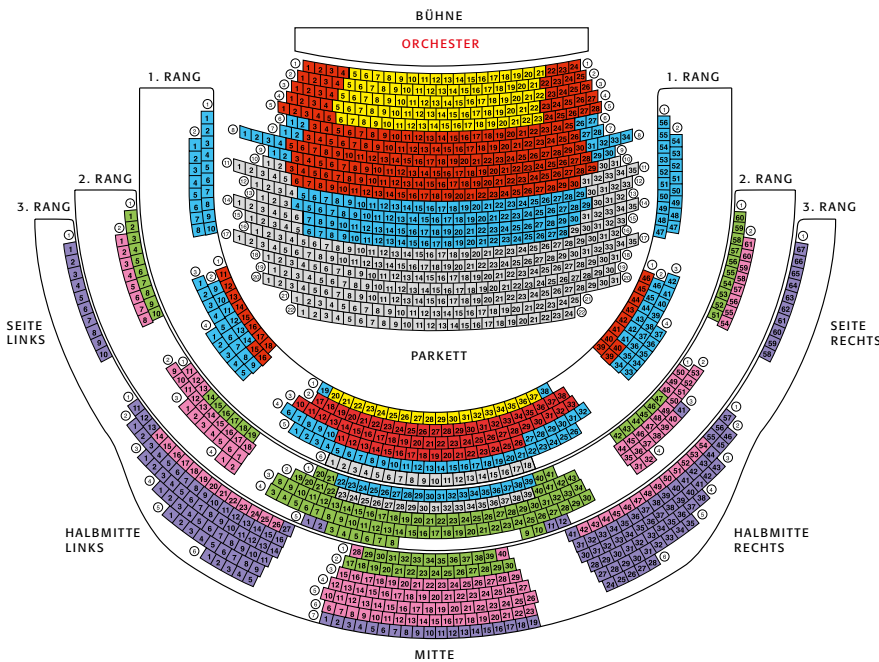
Wir reservieren für Sie:

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	17	35	55	75	97	113	140	€
AS	13	29	40	53	65	83	100	€
A	13	27	38	49	59	70	82	€
B	13	25	32	46	53	64	75	€
C	12	21	32	39	46	53	65	€

Zzgl. 12,5% Vorverkaufsgebühr nur bei externen Vorverkäufern. Dies gilt auch für die Sonderveranstaltungen.

TELEFONISCHER KARTENVERKAUF

Oper und Schauspiel Frankfurt bieten einen eigenen telefonischen Vorverkauf an. 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. Vorverkaufsgebühren fallen nicht an.

TELEFON 069-212 49 49 4
FAX 069-212 44 98 8

Servicezeiten: Mo – Fr 9.00 – 19.00 Uhr, Sa – So 10.00 – 14.00 Uhr

VORVERKAUF

Ab 1. November 2012 sind Karten für die Opernvorstellungen und Liederabende bis einschließlich Februar 2013 sowie die konzertante Vorstellung im Mai 2013 in der Alten Oper im Vorverkauf. Ab 1. Dezember folgt der Vorverkauf für die Vorstellungen im März usw. Die Sonderveranstaltungen im November 2012, (Oper extra, Kammermusik etc.) sind buchbar ab dem 15. September, die im Dezember 2012 ab dem 15. Oktober.

Frühbucherrabatt von 10 % beim Kauf von Karten für Operaufführungen und Liederabende bis 4 Wochen vor dem jeweiligen Aufführungstermin (gilt nicht für Premieren, die Ring-Zyklen, die Vorstellungen am 25., 26. und 31. Dezember und Sonderveranstaltungen). Um **50% ermäßigte** Karten (innerhalb des Frühbucherzeitraums mit zusätzlich 10 % Rabatt) erhalten Schüler/-innen, Auszubildende, Studierende bis einschließlich 30 Jahre, Schwerbehinderte (ab 50 GdB) sowie deren Begleitperson unabhängig vom Vermerk »B« im Ausweis, Erwerbslose, Frankfurt-Pass-Inhaber/-innen sowie Teilnehmer am Bundesfreiwilligendienst nach Maßgabe vorhandener Karten. Rollstuhlfahrer/-innen und eine Begleitperson zahlen jeweils 5,- Euro (bei externen Vorverkaufsstellen zzgl. Vorverkaufsgebühr) und sitzen vorne im Parkett. **Behindertengerechte Zugänge** sind vorhanden, dies gilt auch für die Einführungsvorträge im Holzfoyer vor jeder Operaufführung.

Die nächste Vorstellung im Rahmen der Reihe **Oper für Familien** ist *La Traviata* von Giuseppe Verdi am 6. Januar 2013, 15.30 Uhr (empfohlen ab 10 Jahre), in der Reihe **Oper für alle** Mozarts *Die Hochzeit des Figaro* am 20. Dezember 2012, 19 Uhr.

ABONNEMENT

Die Oper Frankfurt bietet mit mehr als 30 Serien vielfältige Abonnements. Gerne übersenden wir Ihnen die Saisonbroschüre 2012/2013. 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

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.

VERKEHRSVERBINDUNGEN

Oper Frankfurt am Willy-Brandt-Platz U-Bahn-Linien U1, U2, U3, U4, U5 und U8, Station Willy-Brandt-Platz, Straßenbahn-Linien 11 und 12 und (Nacht-)Bus-Linie N8. Hin- und Rückfahrt mit dem RMV inklusive – gilt auf allen vom RMV angebotenen Linien (ohne Übergangsbereiche) 5 Stunden vor Veranstaltungsbeginn und bis Betriebsschluss. 1. Klasse mit Zuschlag.

PARKMÖGLICHKEITEN

Oper Frankfurt am Willy-Brandt-Platz Tiefgarage Am Theater an der Westseite des Theatergebäudes. Einfahrt aus Richtung Untermainkai. Ein weiteres Parkhaus in unmittelbarer Nähe: Parkhaus Untermainanlage, Einfahrt Wilhelm-Leuschner-Straße.

IMPRESSUM

Herausgeber **Bernd Loebe** | Redaktion **Waltraut Eising** | Redaktionsteam **Dr. Norbert Abels, Agnes Eggers, Deborah Einspieler, Ursula Ellenberger, Zolt Horpácsy, Malte Krasting, Hannah Stringham, Elvira Wiedenhöft, Bettina Wilhelmi** | Gestaltung **Schmitt und Gunkel (www.schmittundgunkel.de)** | Herstellung **Druckerei rohland & more**
 Redaktionsschluss 18. Oktober 2012, Änderungen vorbehalten

Bildnachweise Bernd Loebe (Maik Scharfscheer), Christian Gerhaher (Hiromichi Yamamoto), Christiane Karg (Gisela Schenker), Brenda Rae, Elza van den Heever (Dario Acosta Photography), David Lomeli (Kristin Hoebemann), Johannes Erath (Werner Kmetisch), Luca Pisoni, Franco Fragioli (Marco Borggreve), Jens Malte Fischer (Isolde Ohlbaum), Aleksandra Kurzak (Andrzej Swietlik), Nina Tarandek (Barbara Aumüller), Almut Hein (Oper Frankfurt), Erik Nielsen, *L'Étoile, La Traviata* (Wolfgang Runkel), *Die Hochzeit des Figaro, Der Ring* (Monika Rittershaus)

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. Aufsichtsratsvorsitzender: Prof. Dr. Felix Semmelroth. HRB 52240 beim Amtsgericht Frankfurt am Main. Steuernummer: 047 250 38165

Ob Ihr Minijobber im Haushalt eine Hilfe oder eine Gefahr ist, liegt ganz bei Ihnen.

Schon die kleinste Unachtsamkeit im Haushalt kann böse Folgen haben – für alle Beteiligten. Denn eine nicht angemeldete Haushaltshilfe arbeitet illegal und Unfälle passieren schnell. Sichern Sie sich ab, bei minimalen Kosten und maximalen Vorteilen.

Deshalb informieren und anmelden ganz einfach unter www.minijob-zentrale.de oder 0355 2902 70799.



Die hohe Kunst des Vermögens

Nehmen Sie es ruhig persönlich.

Als Kunde des 1822 Private Banking genießen Sie die Gewissheit, dass Ihr persönlicher Berater so mit dem Vermögen umgeht, das Sie ihm anvertrauen, als wäre es sein eigenes.

Mit derselben Sorgfalt kümmert er sich um Ihre Finanzierungswünsche, Altersvorsorge und finanzielle Absicherung – auch die Ihrer Familie und Angehörigen.

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

Wir freuen uns auf Ihre
Terminvereinbarung:
069 2641-1341 oder
1822privatebanking@
frankfurter-sparkasse.de

