

STAATSTHEATER
NÜRNBERG



OPERA

Lustiges Zwischenspiel
von Georg Philipp Telemann

PIMPINONE/
HERZOG
BLAUBARTS
BURG

Oper von Béla Bartók

PIMPINONE/ HERZOG BLAUBARTS BURG

Lustiges Zwischenspiel von Georg Philipp Telemann

Text von Johann Philipp Praetorius
nach dem Libretto von Pietro Pariati

In deutscher Sprache mit dt. und engl. Übertiteln

Oper in einem Akt von Béla Bartók

Libretto von Béla Balázs

In ungarischer Sprache mit dt. und engl. Übertiteln

Mit freundlicher Unterstützung von Opera Viva

PIMPINØNE ØDER DIE UNGLEICHE HEIRAT

ins Deutsche übertragen von Johann Philipp Praetorius und
Theodor W. Werner

Mit freundlicher Genehmigung von Schott Music, Mainz

HERZØG BLAUBARTS BURG

Fassung für Sopran, Bariton und Kammerorchester von
Eberhard Kloke

Mit freundlicher Genehmigung von Universal Edition AG Wien

Premiere: 09.06.2021, Opernhaus

Aufführungsdauer: 2 Stunden, 45 Minuten, eine Pause



BESETZUNG

Vespetta: Maria Ladurner
Pimpinone: Hans Gröning

Blaubart: Ks. Jochen Kupfer
Judith: Almerija Delic

Statisterie des Staatstheaters Nürnberg

STAATSPHILHARMONIE NÜRNBERG

TEAM

Musikalische Leitung:

Andreas Paetzold (Pimpinone),

Guido Johannes Rumstadt (Herzog Blaubarts Burg)

Inszenierung: Ilaria Lanzino

Bühne und Kostüme: Emine Güner

Licht: Thomas Schlegel, Kai Luczak

Dramaturgie: Wiebke Hetmanek

Regieassistentz und Abendspielleitung: Marie-Christine Lüling, Sebastian Häupler /
 Inspizienz: Susanne Hofmann / Soufflage: Teresa Erbe / Sprachcoach: Agnes Kovács /
 Bühnenbildassistentz: Madeleine Mebs / Kostümassistentz: Linda Siegismund /
 Ausstattungshospitalanz: Maren Günther / Übertitel-Inspizienz: Agnes Sevenitz, Delia
 Matschek / Statistenführer Musiktheater: Michael Dudek / Bühnenmeister: Michael
 Funk / Musikalische Studienleitung: Benjamin Schneider / Musikalische Assistentz und
 Korrepetition: Sergio Fundarò, Christian Reuter

Technischer Direktor: H.-Peter Gormanns / Referentin des Technischen Direktors: Henriette
 Barniske / Werkstättenleiter: Roman Declercq / Technischer Leiter Oper: Markus Pockrandt /
 Konstruktion: Lars Hendrik Weiler / Bühnenmeister: Michael Funk, Rupert Ulsamer, Bernd
 Wagner / Leiter Beleuchtung: Kai Luczak / Beleuchtungsmeister: Thomas Schlegel / Video,
 Grafik: Christian Friedrich, Boris Brinkmann, Joel Raatz, Stefan Witter / Video- und Ton-
 technik: Peter Zeilmann, Stefan Witter, Joel Raatz / Masken und Frisuren: Helke Hadlich,
 Christine Meisel / Requisite: Urda Staples, Peter Hofmann (Rüstmeister) / Schreinerei: Dieter
 Engelhardt / Malersaal: Thomas Büning, Ulrike Neuleitner / Theaterplastik: Elke Brehm /
 Schlosserei: Klaus Franke / Kostümdirektion: Eva Weber

OPERA VIVA

PATRONATSVEREIN DER OPER
 DES STAATSTHEATER NÜRNBERG

Als die zweite Corona-Welle im Herbst 2020 über die Theater zusammenschlug, wurde schnell deutlich, dass der geplante Spielplan am Staatstheater Nürnberg nicht durchgeführt werden konnte. Stattdessen wurden nun Werke gesucht, die unter den vorgegebenen Abstands- und Hygienevorschriften gespielt werden konnten: Kleinbesetzte Opern wie „Pimpinone“ und „Herzog Blaubarts Burg“ (in der Fassung von Eberhard Kloke). Auch der Unterstützung von Opera Viva ist es zu verdanken, dass dieser Doppelabend am Staatstheater Nürnberg auf die Bühne kommen kann, obwohl er ursprünglich nicht vorgesehen war.

Die tagesaktuelle Besetzung entnehmen Sie bitte dem Aushang.

DIGITALER FUNDUS – Mehr Infos zum Stück, Unterhaltsames und Kurioses auf
www.staatstheater-nuernberg.de

Fotografieren sowie Ton- und Videoaufzeichnungen sind aus urheberrechtlichen Gründen nicht gestattet. Wir bitten Sie, Ihre Mobiltelefone vor Beginn der Vorstellung auszuschalten! Das Staatstheater Nürnberg ist eine Stiftung öffentlichen Rechts unter gemeinsamer Trägerschaft des Freistaats Bayern und der Stadt Nürnberg.

BAROCKES ZWISCHEN- SPIEL

Es wirkt heute doch etwas befremdlich: Da guckt man sich eine zu Herzen gehende Tragödie an und unverhofft tauchen zwischendurch immer wieder komische Szenen auf, die mit der staatstragenden Haupthandlung gar nichts zu tun haben. Klingt absurd, war aber im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts gängige Opernpraxis – auch in Hamburg, wo Georg Philipp Telemann 1725 seinen „Pimpinone“ zwischen den Akten von Georg Friedrich Händels „Tamerlano“ einschob und zur Uraufführung brachte.

Gänsemarktoper

Die Hamburger Oper am Gänsemarkt, eröffnet 1678, war die erste Bürgeroper im deutschsprachigen Raum. Viele namhafte Komponisten hatten hier bereits Station gemacht, Reinhard Keiser etwa, Johann Matheson, Johann Adolph Hasse und Georg Friedrich Händel. 1722 übernahm Georg Philipp Telemann die Leitung der Gänsemarktoper. Wie seine Vorgänger musste auch er den Spagat zwischen Kunstanspruch und Publikumsgeschmack leisten, schließlich war der Fortbestand des Unternehmens von einem zahlenden Publikum abhängig. Einen nicht unerheblichen Beitrag zur Finanzierung der Bürgeroper lieferten festliche Großveranstaltungen, bei denen die Oper zu repräsen-

tativen Zwecken genutzt wurde. In der Hansestadt wimmelte es von internationalen Kaufleuten und Diplomaten, Politik wurde auch in der Oper gemacht: Die Uraufführung von „Pimpinone“ war im Rahmen einer Festaufführung anlässlich der Hochzeit von Ludwig XV. geplant.

Italienische Vorbilder

Der Internationalität des Publikums entsprach das Repertoire der Hamburger Oper: Einflüsse aus dem italienischen oder französischen Musiktheater vermischten sich hier selbstverständlich mit deutscher Musiktradition. Das Libretto von „Pimpinone“ wurde ursprünglich von Pietro Pariati für Tomaso Albinoni verfasst. Telemann und sein Hausdichter Johann Philipp Praetorius bearbeiteten es für die Hamburger Aufführung, in dem sie die Rezitative ins Deutsche übersetzten, aber die gesungenen Texte im italienischen Original beließen. Lediglich zwei Duette wurden gegen Arien ausgetauscht – und blieben in ihrer ursprünglichen Sprache Deutsch. Mehrsprachige Operaufführungen waren in Hamburg nichts Ungewöhnliches.

Die Idee des Intermezzos, des komischen Zwischenspiels in einer ernsten Oper, hatte sich Telemann aus Italien abgesehen. Ende des 17. Jahrhunderts bürgerte sich dort ein, dass jeweils zum Ende eines Aktes ein komisches Paar auftrat und sich eine lustige Szene lieferte. Die Figuren waren aus dem Personal der Oper gegriffen, zwei Diener etwa, und die komischen Szenen zumindest pro forma an die Haupthandlung angelehnt. Doch allmählich erfreuten sich diese Buffoszenen immer größerer Beliebtheit beim Publikum und verselbständigten sich zunehmend: Die Handlungen hatten bald nichts mehr mit der eigentlichen Haupthandlung zu tun, und die Sänger*innen wurden immer öfter extra für diese Einlage besetzt. Bevorzugt griff man dabei übrigens auf Bässe zurück; denn die hatten in der sopranlastigen Opera seria wenig zu tun. Schließlich wurden die komischen Szenen ganz aus der Opera seria gelöst und als eigenständige Stücke, als Intermezzi, zwischen die Akte der Hauptoper geschoben.

Besetzungstechnisch ging es anfangs eher bescheiden zu: Selten gab es für Zwischenspiele mehr als zwei oder drei Sänger*innen. Das Orchester bestand oftmals nur aus Streichern, und da war es abhängig von der Größe des Hauses, ob

diese einfach besetzt waren oder ob ein ganzes Kammerorchester vor der Bühne saß. Die Handlungen waren nicht besonders abwechslungsreich, sondern folgten zumeist einem bewährten Muster aus der Commedia dell'arte: Alter Hagestolz verguckt sich in eine junge Frau, der es um sozialen Aufstieg geht und die die blinde Selbstverliebtheit des Alten nutzt, um per Heirat an sein Geld zu kommen.

Pim-Pim-Pimpinina

Die Oper reiht sich also ein in die Reihe der typischen Intermezzi des 18. Jahrhunderts. Dass „Pimpinone“ – neben dem anderen berühmten Beispiel, Pergolesis „La serva padrona“ – zu den wenigen Zwischenspielen gehört, die sich bis heute im Repertoire halten konnten, liegt nicht zuletzt an Telemanns abwechslungsreicher und witziger Vertonung. An der Schwelle zwischen Barock und Vorklassik bereitet Telemann den Boden für die Opera buffa, die komische Oper, in Deutschland und damit nicht zuletzt auch für das deutsche Singspiel.

Obwohl es nur zwei Protagonist*innen gibt, überrascht Telemanns Musik immer wieder mit neuen Wendungen und buffonesken Elementen: Pimpinones Fassungslosigkeit spiegelt sich wider in dem unregelmäßigen, von Pausen durchsetzten Gestammel seiner Arie „Wie sie mich verwirren kann“, gefolgt wenig später von dem freudigen Geplapper über seine „Pim-Pim-Pimpinina“. Vespetta, doppelzüngig, überzeugt mit einer Parodie auf die Opera seria, wenn sie schluchzend und mollgetrübt befürchtet, im Haushalt versagt zu haben. Und nach Pimpinones Wutarie über tratschende Frauen, die der Sänger im Falsett parodieren muss, kulminiert der Konflikt in einem herrlichen, temporeichen Streitduett: Überhaupt waren es vor allem die Duette, die die neuartige komische Oper ausmachten, und die später – man denke etwa an die Opern von Wolfgang Amadeus Mozart – in die Ensembles münden, die in ihrer Beweglichkeit und gleichzeitigen Komplexität den Kern der Opera buffa in sich fassen werden. Die Anfänge dazu findet man bei Telemann.

Zweifellos, die Musik hat bis heute nichts an Lebendigkeit eingebüßt. In der Inszenierung von Ilaria Lanzino ist zudem bewiesen, dass auch der jahrhundertalte Komödienstoff noch heute eine Relevanz besitzen kann.

Wiebke Hetmanek

Morituri

Du hast ein dunkles Lied mit meinem Blut geschrieben, ¶ Seitdem ist meine Seele jubellahm. ¶ Du hast mich aus dem Rosenparadies vertrieben, ¶ Ich musst sie lassen, Alle, die mich lieben. ¶ Gleich einem Vagabund jagt mich der Gram.

Und in den Nächten, wenn die Rosen singen, ¶ Dann brüetet still der Tod – ich weiß nicht was – ¶ Ich möchte Dir mein wehes Herze bringen, ¶ Den bangen Zweifel und mein müh'sam Ringen ¶ Und alles Kranke und den Hass!

Else Lasker-Schüler

KLASSIKER DER MØDERNE

Es war einmal ein mysteriöser Ritter, der seiner Frau zwar viel Reichtum zur Verfügung stellte, ihr aber verbot, ein bestimmtes, verschlossenes Zimmer zu betreten. Als er auf Reisen gehen musste, übergab er ihr sämtliche Schlüssel des Hauses und wiederholte abermals das Verbot, das geheimnisvolle Zimmer zu betreten. Die Frau, von Neugier getrieben, öffnete dennoch die verbotene Kammer und fand darin die Leichen der früheren Ehefrauen ihres Mannes. Der wurde wegen seines blauen Bartes nur Ritter Blaubart genannt. Für das Ende dieses Märchens gibt es verschiedenen Versionen – mal retten die Brüder die Frau vor dem zurückkehrenden Blaubart, mal verschwindet sie selbst hinter der verschlossenen Tür. Jede Zeit hat ihren eigenen Schluss für diese Geschichte gefunden, der immer auch etwas über das Verhältnis der Geschlechter erzählt.

Der Fluch der Neugier

Der Stoff reicht bis ins 6. Jahrhundert zurück, wo von einem Mann die Rede ist, der seine Frauen umbringt, sobald sie schwanger werden. Die erste Niederschrift in der modernen Literatur findet sich bei Charles Perrault, der die Geschichte

ab 1697 in seiner Märchensammlung veröffentlicht. Von ihm stammt auch der Name Barbe Bleue. Die Geschichte von Blaubart findet seine Verbreitung auch in den beliebten Bilderbögen des 18. Jahrhunderts, die das blutrünstige Geschehen farbenfroh ausmalen. In diesen frühen Versionen des Märchens ist Blaubart zwar ein grausamer Ritter, aber die Schuld am Unglück tragen in erster Linie die Frauen selbst, weil sie ihre Neugier nicht zügeln können – so auch in dem populären Märchen von Carl Bechstein (1854).

Veränderte Sichtweisen

Das ändert sich erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts, als das Bild des unfehlbaren Mannes allmählich ins Wanken gerät: Joris-Karl Huysmans blickt 1891 in seinem Roman „Là-bas“ in die psychischen Abgründe des Serienmörders Gilles de Rais, der als historisches Vorbild für Blaubart gilt; Maurice Maeterlinck schreibt die – von Paul Dukas vertonte – Geschichte von Ariane und Blaubart, in der Ariane sich weigert, das Verbot zu akzeptieren. Sie entdeckt hinter der Tür die Ex-Frauen, die allesamt noch am Leben sind, und befreit sie. (Allerdings löst nur sie sich tatsächlich von Blaubart, die anderen Frauen kehren zu ihm zurück.) Im Laufe des 20. Jahrhunderts schreiben immer mehr Frauen am Blaubart-Mythos mit. Pina Bausch etwa thematisiert in ihrem Tanztheaterabend 1977 die Unfähigkeit der Verständigung zwischen den Geschlechtern, und Ingeborg Bachmann beschäftigt sich in ihrem „Buch Franz“ (posthum 1978) mit der psychischen Gewalt, die vielen Frauen, von der Öffentlichkeit unbemerkt, von ihren Männern zugefügt wird.

Béla Balázs

Das Libretto von Béla Balázs wird 1910 fertiggestellt und ist ganz in seiner Entstehungszeit verhaftet. Ähnlich wie Maeterlinck interessiert auch Balázs die Psyche seines Antihelden, und er verlegt den Schauplatz seines Einakters in die Seele Blaubarts: Mit jeder Tür, die Judith öffnet, legt sie ein Stück seines Innersten frei. Es sind insgesamt sieben Türen – und gleich hinter der ersten Tür entdeckt Judith mit der Folterkammer die brutale Ader ihres frisch angetrauten Ehemannes. Die psychologische Deutung des Blaubart-Stoffes speist sich einerseits aus den druckfrischen Erkenntnissen der Psychoanalyse und ander-

erseits aus der Vorliebe des symbolistischen Dramas für innere Vorgänge. Balázs durchsetzt die moderne Form des Einakters zudem mit balladenhaften Elementen – es gibt einen gesprochenen Prolog – sowie einer märchenhaft einfachen Sprache, die mit zahlreichen Wiederholungen durchsetzt ist.

Drama in der Musik

Für Béla Bartók ist das Drama eine ideale Vorlage, vereint es doch wie Bartóks Musik volkstümliche Elemente mit zeitgenössischen Strömungen. Durch die Reduzierung auf zwei Personen und den Verzicht auf so gut wie jede äußere Handlung spielt sich das eigentliche Drama in der Musik ab: Im Orchester baut sich die Atmosphäre zwischen impressionistischen Klangwelten und expressionistischen Ausbrüchen auf. Zusammengehalten wird die Komposition durch den strengen formalen Aufbau des Dramas, den Bartók auch für seine Musik übernimmt. Der tonale Bogen etwa spannt sich vom fis-Moll des Beginns bis zum überwältigenden C-Dur bei der Öffnung der fünften Tür (weite Lande) und zurück zum fis-Moll am Ende. Dabei reizt Bartók die klassische Dur-Moll-Tonalität weit aus, u.a. indem er die volkstümliche Pentatonik verwendet. Verbindende Elemente sind zudem verschiedene Leitmotive, die Bartók ausgehend vom Text in seine Partitur integriert. Am eindringlichsten ist das Blutmotiv, bestehend aus einer kleinen Sekunde – zwei nebeneinanderliegende Töne, die dissonant aneinander reiben und immer dann auftauchen, wenn Judith hinter all den wundersamen Reichtümern immer wieder Blut entdecken muss.

Mit der Komposition von „Herzog Blaubarts Burg“ findet Béla Bartók zu seiner eigenen Sprache und emanzipiert sich von spätromantischen Tendenzen. Dass nicht alle seinen Weg mitgehen, wird darin deutlich, dass man sich erst nach der erfolgreichen Uraufführung seines Balletts „Der holzgeschnitzte Prinz“ auch an „Herzog Blaubarts Burg“ wagt. Die Zwischenzeit hat Bartók noch zu einigen Änderungen genutzt, so dass am 24. Mai 1918 in Budapest bereits eine revidierte Fassung uraufgeführt wird. Es sollte nicht die letzte bleiben. Die Premiere war ein großer Erfolg, dennoch verbreitete sich das Werk eher zögerlich in Europa. Heutzutage gilt Bartóks einzige Oper als Klassiker der Moderne.

Wiebke Hetmanek

BÉLA BARTÓK

Béla Bartók, 1881 geboren im heute rumänischen, damals ungarischen Nagyszentmiklós, fiel zunächst durch sein pianistisches Talent auf. Bereits im Alter von 11 Jahren gab er sein erstes Konzert, mit 26 Jahren wurde er Professor für Klavier an der Musikakademie in Budapest. Dort hatte er selbst Komposition studiert und Zoltán Kodály kennengelernt. Gemeinsam mit ihm widmete sich Bartók ausgiebig dem Studium der Volksmusik: Er bereiste v.a. das ungarische Hinterland, später weitete er seine Forschungen auch auf andere Regionen aus. Der Einfluss der Volksmusik in Bartóks Schaffen beschränkt sich nicht nur auf folkloristische Zitate. Vielmehr öffnete es für ihn Möglichkeiten, jenseits des strengen Dur-Moll-Systems zu denken und seine tonalen, rhythmischen oder auch formalen Spektren zu erweitern. Stand er anfangs in der Tradition der Spätromantiker, so kristallisierte sich allmählich ein eigener, experimenteller Stil heraus. 1911 hatte er mit „Herzog Blaubarts Burg“ seine erste (und einzige) Oper fertiggestellt. Er reichte sie bei einem Wettbewerb ein, allerdings wurde das Werk als unspielbar zurückgewiesen. Nachdem jedoch 1917 sein Ballett „Der holzgeschnitzte Prinz“ in Budapest uraufgeführt wurde, traute man sich doch an den Operneinakter. „Herzog Blaubarts Burg“ wurde am 24. Mai 1918 am Königlichen Opernhaus in Budapest uraufgeführt. Bartók arbeitete weiterhin als gefeierter Konzertpianist, Tourneen führten ihn durch ganz Europa. Auf dem Programm standen zumeist eigene Kompositionen, 1926 erschien sein erstes von drei Konzerten für Orchester und Klavier. Ein Jahr später wurde das Ballett „Der wunderbare Mandarin“ in Köln uraufgeführt und löste wegen der angeblich unmoralischen Handlung einen Skandal aus. Kölns Oberbürgermeister Konrad Adenauer ließ die Aufführungen daraufhin verbieten. In den 1920er und 30er Jahren entstanden weitere wichtige Kompositionen, darunter die „Musik für Saiteninstrumente“ und ein Violinkonzert. Seine ethnologischen Forschungen schlugen sich nicht nur in seiner Musik nieder, sondern auch in seiner musiktheoretischen Abhandlung „Das ungarische Volkslied“, die 1924 erschien. Nach Ausbruch des 2. Weltkriegs entschlossen sich Bartók und seine Familie zur Emigration in die USA, wo Bartók bereits mehrere Konzerttourneen absolviert hatte. Der Anschluss an seine dortigen Erfolge gelang jedoch nicht nahtlos. Zwar erhielt er eine Forschungsstelle an der Columbia-University, aber es fehlten die Gagen aus seinen Konzertauftritten. 1943 beauftragte ihn Serge Kussewitzki, der Musikdirektor des Boston Symphony Orchestras, mit einer Komposition, die Bartók noch kurz vor seinem Tod vollenden konnte: Das „Konzert für Orchester“ ist eines seiner bekanntesten Werke geworden. Am 26. September 1945 starb Béla Bartók in New York.

DIE FRAUEN
BLAUBARTS
HABEN KEINE
CHANCE. WENN
SIE GEHÖRCHEN
WÜRDEN,
WÜRDEN SIE SICH
SELBST VERLIEREN,
WENN SIE NICHT
GEHÖRCHEN, SIND
SIE VERLÖREN.

Jürgen Wertheimer

BILDLEGENDE

S. 5 und 6 Hans Gröning / S. 9 Almerija Delic / S. 10 Ks. Jochen Kupfer / S. 14 Maria Ladurner, Hans Gröning / S. 16 Hans Gröning, Maria Ladurner / S. 18 Maria Ladurner / S. 22-23 Maria Ladurner, Hans Gröning / S. 25 Maria Ladurner, Hans Gröning / S. 26-27 Almerija Delic, Ks. Jochen Kupfer / S. 28-29 Ks. Jochen Kupfer, Almerija Delic / S. 34-35 Ks. Jochen Kupfer, Almerija Delic / S. 36-37 Almerija Delic

NACHWEISE

Fotos: Ludwig Olah

Die Szenefotos wurden während der Proben am 07.05.2021 gemacht.

Programmheft zur Premiere von „Pimpinone/Herzog Blaubarts Burg“ am 09.06.2021 am Staatstheater Nürnberg / Herausgeber: Staatstheater Nürnberg / Staatsintendant: Jens-Daniel Herzog / Redaktion: Georg Holzer / Englische Übersetzung der Handlung: Kadri Tomingas / Gestaltung: Julia Elberskirch, Jenny Hobrecht / Corporate Design: Bureau Johannes Erler / Herstellung: Offsetdruck Buckl, Nürnberg / Das Staatstheater Nürnberg ist eine Stiftung öffentlichen Rechts unter gemeinsamer Trägerschaft des Freistaats Bayern und der Stadt Nürnberg.

UNSER DANK GILT

Premium-Partner:



Partner:



BMW
Niederlassung Nürnberg



Sparda-Bank

Freunde der Staatsoper Nürnberg e.V.

Präsident: Ulli Kraft / Geschäftsführerin: Annemarie Wiehler
www.staatsoperfreunde-nuernberg.de / Kontakt: Tel: 0911-66069-4644
geschaeftsstelle@opernfreunde-nuernberg.de

*Freunde
der Staatsoper
Nürnberg e.V.!*

Damenclub zur Förderung der Oper Nürnberg

Vorsitzende: Angela Novotny, Margit Schulz-Ruffertshöfer, Christa Lehnert
Kontakt: Tel. 09122-77149 (A. Novotny), 0911-99934223 (M. Schulz-Ruffertshöfer)
0911-6697492 (Ch. Lehnert), vorstand@damenclub-oper-nuernberg.de

DAMENCLUB
ZUR FÖRDERUNG DER OPER NÜRNBERG

Opera Viva – Patronatsverein der Oper des Staatstheaters Nürnberg

Vorstand: Peter Prinz zu Hohenlohe-Oehringen (Vorsitz), Dr. Hans-Peter Mall, Angela Novotny
Kontakt: ph@operaviva.com.de, Tel: 089-96012970

OPERA VIVA
PATRONATSVEREIN DER OPER
DES STAATSTHEATER NÜRNBERG

Allianz gegen Rechtsextremismus
In der Metropolregion Nürnberg

