

AUSGABE Mai/Juni/Juli 2010 www.oper-frankfurt.de

Magazin

PREMIEREN:

DAS RHEINGOLD, LA GIUDITTA, FAUSTS VERDAMMNIS, OFFENE WUNDEN, PIMPINONE

WIEDERAUFNAHMEN:

BILLY BUDD, DON CARLO, PALESTRINA

} Oper Frankfurt



Billy Budd

Detlev Glanerts CALIGULA

JETZT AUF CD



Caligula
Detlev Glanert

Frankfurter Opern- und Museumsorchester
Chor der Oper Frankfurt
Markus Stenz

Limitierte Auflage,
vom Komponisten
handsigniert

Oper Frankfurt hr2 OEHMS CLASSICS

DETLEV GLANERT: CALIGULA
Ashley Holland · Michaela Schuster
Martin Wölfel · Gregory Frank
Jurgita Adamonytė · Hans-Jürgen Lazar
Dietrich Volle · Barbara Zechmeister
Frankfurter Opern- und Museumsorchester
Chor der Oper Frankfurt
Markus Stenz, Dirigent
2 CDs · OC 932

Umfangreiches Booklet mit zahlreichen
Farbfotos und vollständigem Libretto

Ein Glücksfall des zeitgenös-
sischen Musiktheaters ...
Markus Stenz am Pult entfaltet,
beatmet, befiebert Glanerts in
allen Farben des gespaltenen
Orchesters leuchtende Musik
mustergültig. DIE WELT

Außerdem erhältlich:

Lear
Aribert Reimann

Frankfurter Opern- und Museumsorchester
Chor der Oper Frankfurt
Sebastian Weigle

Oper Frankfurt hr2 OEHMS CLASSICS

ARIBERT REIMANN: LEAR
Wolfgang Koch · Martin Wölfel
Frank van Aken · Johannes Martin Kränzle
Hans-Jürgen Lazar · Jeanne-Michèle Charbonnet
Caroline Whisnant · Britta Stallmeister
Graham Clark
Frankfurter Opern- und Museumsorchester
Chor der Oper Frankfurt
Sebastian Weigle, Dirigent
OC 921 · 2 CDs

Oper Frankfurt
hr2 kultur

OEHMS CLASSICS

SEHR GEEHRTE DAMEN UND HERREN,
LIEBE OPERNFREUNDE,

die letzten zehn Wochen bescheren Ihnen ein furioses Finale: von *Das Rheingold*, dem Beginn der *Ring*-Realisierung, über *La Giuditta*, ein sakrales Werk des nahezu unbekanntem portugiesischen Komponisten Francisco António de Almeida, bis hin zu *Fausts Verdammnis* von Hector Berlioz – wir komplettieren unseren *Faust*-Zyklus und freuen uns auf die Rückkehr von Harry Kupfer und Hans Schavernoeh. Beide betreuten vor vielen Jahren bereits eine Produktion der Berlioz-Oper, eine Inszenierung, die aufgrund ihres Erfolges in mehreren Städten zu sehen war. Für Frankfurt bleibt die Ursprungsidee, das Konzept wird aber deutlich abgewandelt. Und schließlich präsentieren wir zusammen mit dem Ensemble Modern das *Mahagonny-Songspiel* von Kurt Weill mit der Uraufführungsproduktion *Die WUNDE Heine* von Helmut Oehring; damit ist die Frankfurter Oper bei einem weiteren neuen Musiktheaterwerk Koproduzent.

Bei den Wiederaufnahmen wird auch nicht auf kleiner Flamme gekocht. Ich empfehle Ihnen sehr die erneute Begegnung mit *Don Carlo*, *Billy Budd* (wieder mit Peter Mattei) und *Palestrina* (wieder mit Kirill Petrenko).

Für seine hervorragende Arbeit haben wir unserem scheidenden Regieassistenten Fabian von Matt eine kleine »Übung« anvertraut, den *Pimpinone* von Georg Philipp Telemann, und bedanken uns bei den Kollegen des Schauspiels, die uns die Bespielung der »Box« im Bockenheimer Depot dafür überlassen.

Liederabende mit Bernarda Fink und Michael Schade ergänzen das vielfältige Programm; unterschiedlichste Zusatzveranstaltungen im Rahmen des Berlioz-Finales verdichten das Angebot

und werden ein umfassendes Porträt dieses autarken Künstlers zeichnen.

Der Spielplan für die nächste Saison wird ab Anfang Mai veröffentlicht. Sie werden auf Vertrautes stoßen, aber auch auf Werke, die Sie noch nicht kennen. So, wie der Spielplan der laufenden Spielzeit angenommen wurde, die Zahl der Abonnenten auf über 11 100 gesteigert wurde, können wir vermuten, dass unsere detaillierte Mischung der Jahrhunderte und Stilepochen Anklang findet. Das Frankfurter Opernpublikum geht offensichtlich gern auf Entdeckungsreise – herzlichen Dank für diese Neugier!

Vor kurzer Zeit hat der englische Tenor Philip Langridge einen exzellenten Liederabend bei uns gegeben. Jetzt ist er im Alter von 70 Jahren in London gestorben – noch im Dezember sah ich ihn als Hexe in *Hänsel und Gretel* an der New Yorker Met. Am Beginn seiner Karriere sang er den Belmonte an der Frankfurter Oper in der fabelhaften Inszenierung von Ruth Berghaus. Er war ein hervorragender Interpret verschiedener Partien in Opern von Benjamin Britten. Wir hätten ihn sehr gerne für eine Rückkehr gewonnen.

Ihr

Bernd Loebe



- 4 **DAS RHEINGOLD**
Richard Wagner
- 9 **BLICKPUNKTE**
- 10 **LA GIUDITTA**
Francisco António de Almeida
- 14 **FAUSTS VERDAMMNIS**
Hector Berlioz
- 18 **OFFENE WUNDEN**
Kurt Weill / Helmut Oehring
- 22 **PIMPINONE**
Georg Philipp Telemann
- 24 **BILLY BUDD**
Benjamin Britten
- 24 **DON CARLO**
Giuseppe Verdi
- 25 **PALESTRINA**
Hans Pfitzner
- 26 **LIEDERABENDE**
Bernarda Fink
Michael Schade
- 28 **OPER FÜR KINDER**
- 29 **IM ENSEMBLE**
Katharina Magiera
- 30 **PROGRAMM**
- 32 **PRESSESTIMMEN**
- 35 **SERVICE/
IMPRESSUM**



DAS RHEINGOLD. BEGINN EINES NEUEN RINGES IN FRANKFURT.

DER RING DES NIBELUNGEN

Ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend

DAS RHEINGOLD

Richard Wagner 1813 – 1883

Text vom Komponisten | Uraufführung am 22. September 1869, Königliches Hof- und Nationaltheater, München

Premiere: Sonntag, 2. Mai 2010 | Weitere Vorstellungen: 7., 15., 22. Mai; 3. (15.30 Uhr), 6., 12. Juni 2010

In deutscher Sprache mit Übertiteln

MITWIRKENDE

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

Wotan **Terje Stensvold** | Donner **Dietrich Volle** | Froh **Richard Cox** | Loge **Kurt Streit** | Alberich **Jochen Schmeckenbecher** | Mime **Hans-Jürgen Lazar**
Fasolt **Alfred Reiter** | Fafner **Magnus Baldvinsson** | Fricka **Martina Dike** | Freia **Barbara Zechmeister** | Erda **Meredith Arwady** | Woglinde **Britta Stallmeister**
Wellgunde **Jenny Carlstedt** | Floßhilde **Katharina Magiera**

SEBASTIAN WEIGLE ÜBER SEINEN WEG ZUM RING DES NIBELUNGEN

Seit geraumer Zeit schon gilt Sebastian Weigle für die Gestaltung von voluminösen, großbesetzten Opernpartituren der Spätromantik als prädestiniert. Nicht von ungefähr hat er sein Debüt in Frankfurt mit der *Frau ohne Schatten* gegeben (und ist dafür auch zum »Dirigenten des Jahres« gewählt worden). Nun, nach manch weiteren Aufführungen in diesem Bereich – zuletzt Korngolds *Tote Stadt*, Wagners *Parsifal* und Strauss' *Daphne* – beginnt er seine erste Auseinandersetzung mit dem kompletten *Ring des Nibelungen*. Vor Probenbeginn hat er einige Gedanken über seinen Weg zu Wagner und zum Umgang mit dessen Musik formuliert.

Der Frankfurter *Ring* beginnt, mein erster kompletter *Ring* als Dirigent. Das ist wohl für jeden Dirigenten ein Markstein. Ich habe glücklicherweise viel Zeit gehabt, mich darauf vorzubereiten – und durch meine musikalische Herkunft als Hornist konnte ich mich aus verschiedenen Perspektiven dieser Partitur nähern: als Orchestermusiker, als Assistent und nun als musikalischer Leiter.

Ich bin Wagners Opern zunächst in Gestalt der Hornstimmen begegnet. Die »erste richtige Berührung« mit dem *Ring des Nibelungen*

war eine geplante Werk-Kennenlern-Aktion mit einigen Freunden zu Beginn unserer Staatskapellenzeit, also um 1979/80. An vier Wochenenden haben wir uns je einen Teil des Zyklus' hörend angeeignet, mit Pausen und Essen und Trinken: ein ganz entspannter, aber sehr konzentrierter Austausch, bei dem alle auftauchenden Fragen, ob zu Handlung oder Leitmotiven, diskutiert worden sind und von dem ich noch heute profitiere – wobei ich auch jetzt noch mit jedem Blick in die Partitur Neues hinzulerne ...

In der Folge konnte ich unter Daniel Barenboim mehrmals den kompletten *Ring* spielen, inklusive des Siegfried-Hornrufs. Als Orchestermusiker macht es einfach Spaß, dieses Werk mit aufzuführen, weil jede Stimme, jedes Instrument attraktive Passagen hat, in denen man glänzen kann. Parallel habe ich Barenboim bei der Einstudierung der eindringlichen Kupfer-Inszenierung assistiert und konnte erste Orchesterproben leiten.

Schon damals ist mir aufgefallen, wie ökonomisch Wagner seine Partituren strukturiert. Inzwischen – seit ich mit *Rienzi*, *Fliegender Holländer*, *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Meistersinger*, *Tristan und Isolde*

und *Parsifal* die meisten Musikdramen selbst dirigiert habe – hat sich dieser Eindruck gefestigt: Jeder Aufzug (und darunterliegend auch jede kleinere musikalische Einheit) ist so gebaut, dass er in einer Klimax kulminiert. Diesen Scheitelpunkt der Spannungskurve muss man treffen. Nicht immer liegt er offen zutage, sondern will herausgearbeitet werden. Und dann braucht es Überblick und Disziplin, damit man nicht zu früh sein Pulver verschießt. Der *Ring* bleibt ein Gipfelwerk, schon durch die Länge, und umso bedachtsamer sollte man vorgehen.

Das ist nicht nur, aber auch eine Frage der Lautstärke. Wagners Dynamikbezeichnungen sind sehr präzise, aber bei einem Akt von



einer oder anderthalb Stunden Dauer muss ich sie ins Verhältnis setzen. Ein Fortissimo muss immer kräftig sein, aber nicht jedes Fortissimo ist gleich laut. Das hängt von vielen Faktoren ab: Spielt das Orchester allein oder ist ein Sänger beteiligt, wo ist er auf der Bühne platziert, was geschieht in der Handlung, in welchem emotionalen Zustand befinden sich die Figuren.

Die Reise nach Nibelheim ist für mich ein Glanzpunkt der Erfindungskunst. Was für eine klangszenische Vision! Wagner kombiniert zwei akustische Quellen, die er überblendet: das Orchester, mit dem er den Abstieg und die Bergwerksgeräusche klangmalerisch schildert, und das Schlagzeugensemble aus gehämmerten Ambossen – ein bis dahin nicht vorstellbarer Realismus. Ich kann es kaum erwarten, das endlich mit unseren Musikern aufzuführen.

Meine Erfahrungen in Bayreuth haben mich natürlich bereichert und geprägt. Der Orchestergraben dort hat etwas von einem Maschinenraum: Die Klangwucht grenzt an den Lärm eines Schiffstriebs. Der Unterschied zwischen dem Klangeindruck im Graben und dem im Zuschauerraum des Festspielhauses ist immens. Damit muss man als Dirigent ganz neu umgehen lernen. Ich glaube nicht, dass es weit führt, die Bayreuther Akustik und den speziellen Bayreuther Orchesterklang in einem anderen Opernhaus nachzubilden zu wollen. Dazu ist die bauliche Situation in Bayreuth zu einzigartig. Man kann ein Stück in Berlin, Barcelona oder Frankfurt nicht so dirigieren, wie man es in Bayreuth macht. Wir müssen hier unseren eigenen Wagner- und Ring-Klang finden.

An einem Theater mit »normalem« Orchestergraben ist es viel drängender, die Entwicklung mitzudenken und – wenn nötig – herauszufiltern, die der Instrumentenbau der letzten hundert Jahre gemacht hat. Fast alle Instrumente sind heute in der Lage, einen größeren Ton zu produzieren als zu Wagners Zeit, lauter zu spielen, andererseits aber auch viel leiser, weil der Grenzbereich in die Extreme erweitert werden konnte. Das dynamische Spektrum ist größer geworden. Die Physiologie der menschlichen Stimme ist hingegen weitestgehend dieselbe geblieben. Hier hat sich die Balance verschoben. Das können und wollen wir nicht rückgängig machen, aber es muss uns bewusst sein. Wir müssen entscheiden, wo und wie wir die Sänger in den Vorder-

grund stellen und wo wir sie tiefer ins Stimmgeflecht der Partitur einbetten.

Ich bin froh, dass Bernd Loebe und ich die Auswahl der Besetzung gemeinsam treffen konnten. Es ist schön, dass – neben einem Terje Stensvold, der seine reiche Erfahrung mitbringt und für uns ein Traum-Wotan ist – auch viele Wagner- oder *Ring*-Debütanten dabei sind. Das gibt uns die Chance, ohne verfestigte »Auffassungen« unsere Interpretation zu erarbeiten. Außer den Gästen möchte ich dabei besonders Hans-Jürgen Lazar hervorheben: Für diesen Bühnendarsteller mit seiner unschlagbaren komödiantischen Begabung ist der Mime wohl die ideale Partie, auf die ich mich sehr freue – genauso wie auf meine erste Zusammenarbeit mit Vera Nemirova und ihrem Team.

Ich selbst sehe sofort und immer Bilder zur Musik. Ich glaube, das geht vielen Musikern so – und sicherlich auch vielen Regisseuren. Deren Aufgabe ist es, diese Bilder zu übersetzen. Meine Aufgabe in dem szenischen Probenprozess sehe ich darin, darauf zu achten, dass es eine enge Kommunikation zwischen szenischen Aktionen und Musik gibt, dass die musikalischen und die visuellen Akzente miteinander korrespondieren. Insbesondere, wenn die Regieanweisungen sozusagen »komponiert« sind. Wenn das gegeben ist, lasse ich mich gern auf ein Regiekonzept ein – und dann, in meiner musikalischen Dramaturgie, auch von den Bühnenvorgängen lenken. So verändern sich schließlich auch die Bilder, die sich mir unwillkürlich zeigen. Der Rhein fließt – und es muss alles im Fluss bleiben. Auch bei unserem *Ring*.

AUFGEZEICHNET VON MALTE KRASTING

HANDLUNG

Die Rheintöchter hüten das Gold in der Tiefe des Stromes. Der Nibelung Alberich schwört der Liebe ab und kann so das Rheingold rauben, aus dem er sich einen Ring schmiedet, der »maßlose Macht« verleiht. – Die Götterburg ist gebaut, die Riesen Fasolt und Fafner verlangen ihren vereinbarten Lohn: Freia, die Göttin der Jugend, ohne deren Äpfel die Götter altern würden. Wotan hofft auf Hilfe von Loge, der ihm einen Ausweg weisen soll. Doch Loge berichtet vom Raub des Rheingolds. Beide steigen hinab in Alberichs Reich Nibelheim. Dort

überlisten sie Alberich, nehmen ihm den Schatz ab und entwenden ihm seinen Ring. Alberich verflucht den Ring und alle seine künftigen Besitzer. Statt das Gold den Rheintöchtern zurückzugeben, nutzt es Wotan, um seine Schulden zu bezahlen. Der Fluch zeigt seine Wirkung: Fafner erschlägt seinen Bruder im Streit um den Ring. Unter den Klagegesängen der Rheintöchter ersteigen die Götter ihre Burg. Nur Loge ahnt, wohin es führt: »Ihrem Ende eilen sie zu, die so stark im Bestehen sich wähen.«

ACHT FRAGEN AN DIE REGISSEURIN VERA NEMIROVA



Im *Rheingold* treten Götter, Riesen, Zwerge und Wasserwesen auf. Wie unterscheiden Sie diese verschiedenen Gruppen?

Da ist die Fantasie aller Beteiligten gefragt. Wir müssen die Vergangenheit befragen, die Märchen und Mythen unserer Kindheit. Wir werden staunend erkennen, dass sich diese Wesen in den Gesichtern unserer Wirklichkeit spiegeln.

Erfordert das Bühnenbild eine spezifische Art – inhaltlich, stilistisch, physisch – der Personenführung?

Vier Ringe in einer Einheit – in der Statik und in Bewegung – stehen wie ein Himmelskörper im Raum. Dieser starken Abstraktion sollte eine greifbare und kraftvolle Spielweise gegenübergestellt werden. Doch wie genau, das wird Gegenstand der Proben sein: Nachdem es eine sehr konkrete Vorgabe hinsichtlich des Gesamtkonzepts gibt, ist der Raum für die Fantasie der Sängerdarsteller in den Proben unglaublich groß. Dort entsteht das Wesentliche, dort findet die Verlebendigung der Figuren statt.

Ist für die Entwicklung Ihrer Inszenierungskonzeption auch die Auseinandersetzung mit früheren *Ring*-Aufführungen an der Oper Frankfurt relevant?

Ich habe trotz großer Neugier und ungeheurem Respekt gegenüber den Produktionen von Ruth Berghaus und Herbert Wernicke meinen eigenen Weg gesucht und glaube, ihn gefunden zu haben.

Gibt es eine Figur im *Rheingold*, die Ihnen besonders ans Herz gewachsen ist? Hat eine Gestalt Ihre ungeteilte Sympathie?

Loge. Der hat Feuer ... Das domestizierte Feuer rächt sich durch Intrigen. Er ist gewitzt und schlau, überführt die Götter ihrer Hilflosigkeit – sie mögen ihn nicht besonders, doch so ganz ohne ihn können sie auch nicht ... Alberich, weil er so authentisch ist. Fasolt, der Liebende.

Wie sehen Sie die Beziehung zwischen Wotan und Fricka?

Problematisch, und zwischen Dominanz und Unterwerfung zum Scheitern verurteilt.

Erda, die Ur-Wala, repräsentiert uraltes Wissen – und entfaltet gleichzeitig eine enorme erotische Anziehungskraft auf Wotan. Wie kann sie beides vereinen?

Genau dieses Wissen ist doch, was die Anziehungskraft ausmacht! Das ist die erotische Kraft einer klugen Frau.

Während die Riesen in der Lage sind, mit eigenen Händen eine Burg zu bauen und den Lohn dafür persönlich erwarten, müssen die Nibelungen für Alberich schufteten. Wieviel Sozialkritik steckt für Sie im *Rheingold*?

Das Übel kommt in die Welt durch den Raub des Goldes. Wenn aus dem Gold Geld wird, beginnt der Krieg um Besitz, Versklavung, Unheil.

Haben sich Ihre Träume verändert, seit Sie sich mit dem *Ring* beschäftigen?

Fragen Sie mich das im Februar 2012, nach der Premiere von *Götterdämmerung*!

DIE FRAGEN STELLTE MALTE KRASTING

BÜHNENBILDNOTIZEN

Der Ring des Nibelungen ist ein Monument in der Operngeschichte; das Bühnenbild zur Frankfurter Neuinszenierung wirkt nicht minder monumental: Jens Kilians Entwurf kommt einer Bühnenskulptur gleich und wird das Geschehen im Laufe des vierteiligen Zyklus an der Oper Frankfurt visuell prägen.

Die Metallkonstruktion aus Stahl präsentiert sich in ihrer Grundform wie ein Monolith: ein schräg angeschnittener Zylinder mit einer Neigung von 17%, dessen Kreisform einen Durchmesser von 17 Metern hat und aus einem Mittelstück und vier Ringen zusammengesetzt ist. Diese Ringe lassen sich im Ganzen und auch einzeln gegeneinander verdrehen und bilden so ständig wechselnde Landschaften: von einer großen runden Fläche bis hin zu zerklüfteten Felsmassiven.

Die beweglichen Elemente sind auf 38 Wagen mit 160 Rädern montiert. 14 Motoren mit jeweils 1,5 kW setzen sie in Bewegung, jeder befeuert von 18 Batterien und einem eigenen Ladegerät – denn um ein »unendliches«

Drehen zu ermöglichen, muss natürlich eine kabellose Stromversorgung installiert sein. Stünde kein Strom zur Verfügung, bräuchte es allein acht Mann, um den äußeren Ring zu drehen. Wenn alle Ringe gleichzeitig drehen, benötigen die Motoren eine Stromstärke von ca. 180 Ampère. Unter Vollast können sie die Ringe zwei Stunden lang ununterbrochen bewegen, bevor die Batterien wieder aufgeladen werden müssen, was wiederum sieben Stunden dauert. Die im Bühnenbild integrierten Beleuchtungskörper sind ausschließlich auf LED-Basis konzipiert und werden ebenfalls mittels Batterien mit Strom versorgt.

Für die Probephase in Rödelheim, wo – fast singular für die Arbeitsweise des Opernhauses – bereits zu Beginn der szenischen Proben die Originalkonstruktion aufgebaut ist, musste ein komplett neuer Boden gelegt werden, weil der alte das Gewicht nicht getragen hätte: Das Gesamtgewicht des Rheingold-Bühnenbildes beträgt 26 Tonnen.

JOCHEN SCHMECKENBECHER PORTRÄT



Beim großen Bass Kurt Moll hat er studiert und dann seine Laufbahn mit Engagements in Hagen und an der Komischen Oper Berlin begonnen. Inzwischen tritt Jochen Schmeckenbecher als weltweit gefragter Opernsänger in Berlin, Barcelona, Dresden, Mailand, Paris, New York, San Francisco und bei den Salzburger Festspielen auf, und sein Kalender ist auf Jahre ausgebucht.

Als lyrischer Bariton ging die Karriere los. »Ich habe immer davon geträumt, irgendwann die großen dramatischen

Charakter-Partien singen zu können. Aber das lässt sich nicht planen, das muss man auf sich zukommen lassen. Ich freue mich sehr, dass sich meine Stimme in diese Richtung entwickelt hat. Grundsätzlich bin ich allerdings gegen zu rigide Fach-Einteilungen: Das hemmt und hindert einen nur daran, abseits der gewohnten Pfade Neues auszuprobieren. In Wien habe ich z. B. die vier Bösewichter aus Hoffmanns Erzählungen gesungen, deren Bandbreite sich vom lyrischen bis zum Charakterbariton erstreckt. Warum sollte also nicht das, was hier von einem Sänger an einem Abend erwartet wird, für das gesamte Repertoire gelten? Und wer sagt überhaupt, dass die dramatischen Rollen nicht auch im Wohlklang zu Hause sind?«

Gerade von der Met zurückgekehrt, wo er den Musiklehrer in Ariadne auf Naxos verkörpert hat, ist Jochen Schmeckenbecher für ein doppeltes Rollen- und Hausdebüt nach Frankfurt gekommen: als Amfortas in Parsifal – woran sich gleich der Probenbeginn für Rheingold angeschlossen hat. »Den Rheingold-Alberich habe ich schon gesungen, aber noch keinen kompletten Ring. Das wird eine große Herausforderung« – auf die er sich ausführlich vorbereitet hat: »Ich nehme mir viel Zeit fürs Rollenstudium. Natürlich kannte ich den Ring als Stück schon gut, die Chéreau-Inszenierung habe ich mir schon als Jugendlicher immer wieder angeschaut und mittlerweile viele Aufführungen live erlebt. Wenn ich mir dann eine Partie ernsthaft vornehme, wende ich viel Zeit auf die musikalischen Grundlagen: Notentext, Worte, Rhythmus. Wenn das alles steht, dann gehe ich noch einmal zurück zu Inhalt, Figurencharakter, Rollenentwicklung. All das, was den Ausdruck ausmacht und was in den musikalischen und szenischen Proben weiterentwickelt wird. Diese gemeinsame Entdeckungsreise ist für mich das Wesentliche.«

Zusammen mit den drei Rheintöchtern ist Alberich die einzige Figur, die im ersten und letzten Teil des ganzen Zyklus auftaucht. Der Prozess des Entdeckens ist also noch längst nicht zu Ende, und es wird spannend sein zu verfolgen, wie sich der Nibelung in Jochen Schmeckenbechers Interpretation noch wandeln wird. »Wir sind Schauspieler, die singen – nicht Sänger, die nebenher ein bisschen spielen. Die Kombination aus beidem auf der Bühne ist doch der Kern unseres Berufes. Deswegen bin ich Opernsänger.«

+++Die Oper Frankfurt und der Patronatsverein laden ein: Oper extra zu Das Rheingold am 25. April 2010, 11.00 Uhr, Holzfoyer +++

} Oper FINALE

Vom 13. Juni bis 4. Juli 2010 findet unser Oper Finale statt – das Begleitprogramm zu Hector Berlioz' Fausts Verdammnis.

DIE VERANSTALTUNGEN

13. Juni – 4. Juli 2010, Holzfoyer
Ausstellung *Der Evangelist der Trommel*

Sonntag, 13. Juni 2010, Chagallsaal 15.30 – 17.00 Uhr, Eintritt frei
Der entfesselte Künstler, Vortrag zu *Fausts Verdammnis*

Mittwoch, 16. Juni 2010, Holzfoyer 20.00 – 21.30 Uhr, Preis 10,- Euro
Béatrice, Bénédicte und die anderen, Berlioz' Operschaffen

Freitag, 18. Juni 2010, Chagallsaal 19.30 – 21.00 Uhr, Eintritt frei
Berlioz, ein Genie im Spiegel seiner Memoiren, Vortrag
Kooperation mit dem Institut Français Frankfurt

Sonntag, 20. Juni 2010, Holzfoyer 11.00 – 13.00 Uhr, Preis 10,- Euro
Der Geist der Rose, Lieder von Berlioz

Mittwoch, 23. Juni 2010, Opernhaus 20.00 Uhr, Preise D
Berlioz und seine Zeitgenossen, Orchesterkonzert

Montag, 28. Juni 2010, Holzfoyer 20.00 – 22.00 Uhr, Preis 10,- Euro
Berlioz auf Reisen, Texte und Musik von Berlioz

Dienstag, 29. Juni 2010, Haus am Dom 19.30 – 21.30 Uhr, Eintritt frei
Kunst und Religionsersatz, Vorträge
Kooperation mit dem Haus am Dom

Donnerstag, 1. Juli 2010, Holzfoyer 20.00 – 22.00 Uhr, Preis 8,- Euro
Verweile doch ..., Die Faust-Thematik in der Musik, Vortrag

KAMMERMUSIK IM FOYER

Sonntag, 16. Mai 2010, 11.00 Uhr, Holzfoyer

»ES IST NACHT GEWORDEN ...« MUSICA DELLA NOTTE

Wolfgang Amadeus Mozart *Eine kleine Nachtmusik*
Antonio Vivaldi Konzert für Blockflöte und Orchester c-Moll RV 441
Johann Sebastian Bach Konzert für Cembalo und Orchester E-Dur BWV 1053
Luigi Boccherini *La musica del notte delle strade de Madrid*
Richard Strauss Streichsextett aus *Capriccio*

Heike Franke Blockflöte | Ketil Haugsand Cembalo und Leitung
Mitglieder des Frankfurter Opern- und Museumsorchesters (auf historischen Instrumenten):
Ingo de Haas, Freya Ritts-Kirby Violine | Susanna Hefe, Fred Günther Viola
Philipp Bosbach, Johannes Oesterlee Violoncello | Ulrich Goltz Kontrabass

Sonntag, 27. Juni 2010, 11.00 Uhr, Holzfoyer

AUS EIGENEN REIHEN:
KOMPOSITIONEN VON MUSIKERN DER OPER FRANKFURT

Werke von Mathias Bild, Rüdiger Clauß, Fred Günther, Johannes Martin Kränzle, Martin Lauer, Pere Llopart, Selkis Riefling

Britta Stallmeister Sopran | Mitglieder des Frankfurter Opern- und Museumsorchesters

Zum Abschluss der diesjährigen Kammermusiksaison kehren die Musikerinnen und Musiker die Verhältnisse einmal um und nehmen alles selbst in die Hand: Sie spielen nicht Werke anderer Komponisten, sondern die eigenen, und beweisen damit die Lebendigkeit einer Frankfurter Tradition von Doppelbegabung – schließlich ist auch ein Paul Hindemith acht Jahre lang Konzertmeister im Opernorchester gewesen. Schon eine kleine Umschau in Orchester, Chor und Solistenensemble hat gezeigt, wie viele Komponisten – teils Autodidakten, teils mit einschlägigen Hochschuldiplomen – es unter den Mitgliedern der Oper Frankfurt gibt. Sieben von ihnen präsentieren nun ihre Kompositionen, allesamt in der unmittelbaren Vergangenheit entstanden und einige sogar als Uraufführung. Während es in der Besetzung einen Schwerpunkt auf Streichinstrumenten in unterschiedlichen Kombinationen gibt, ist die stilistische Vielfalt außerordentlich groß – und die Fülle der Musik erstaunlich: Es wird viel zu entdecken geben an diesem Sonntagvormittag.

ANZEIGE

JETZT AUCH AUF CD!

CHRISTIANE KARG



Christiane Karg präsentiert mit diesem Lieder-Recital ihr Solo-Debüt auf CD. Hierfür hat sich die »Nachwuchskünstlerin des Jahres 2009« (Opernwelt) etwas Besonderes einfallen lassen. Verwandlung –

Lieder eines Jahres ist der Name dieser persönlichen Zusammenstellung, mit der sie den Hörer auf eine Reise durch die Jahreszeiten einlädt. Die ausgewählten Stücke decken ein Spektrum von Schubert bis Ligeti ab und präsentieren Bekanntes neben Raritäten.

Mit ihrem Partner am Klavier, Burkhard Kehring, macht die Sopranistin diesen poetischen Jahresreigen zu einem intensiven Erlebnis.

LA GIUDITTA

Francisco António de Almeida 1702 – 1755

AUF DER KIRCHLICHEN BÜHNE.

Oratorium in zwei Teilen | Text von unbekanntem Dichter nach dem Alten Testament | Uraufführung 1726, Rom

Premiere / Szenische Erstaufführung: Samstag, 12. Juni 2010, im Bockenheimer Depot | Weitere Vorstellungen: 14., 16., 18., 20., 21. Juni 2010

In italienischer Sprache mit deutschen Übertiteln

MITWIRKENDE

Musikalische Leitung **Felice Venanzoni** | Regie **Guillaume Bernardi** | Bühnenbild **Dirk Becker** | Kostüme **Jorge Jara** | Dramaturgie **Zsolt Horpácsy**
Licht **Matthias Paul**

Giuditta, eine junge Witwe **Brenda Rae** | Holofernes, assyrischer Feldherr **Julian Prégardien** | Achior, Hauptmann der Ammoniter **Christiane Karg**
Ozias, Befehlshaber von Betulien **Matthias Rexroth**

ZUM WERK

Unbeachtet lag die handschriftliche Partitur von Francisco António de Almeidas *La Giuditta* im Notenarchiv des Preußischen Kulturbesitzes, bis der belgische Dirigent und Musikologe René Jacobs vor zwanzig Jahren die »Opera sacra« des portugiesischen Barockkomponisten entdeckt hat. Eine Studioaufnahme für das Label Harmonia Mundi folgte, die – inzwischen mit mehreren Preisen gekrönt – neu veröffentlicht wurde.

La Giuditta gilt als Nachfolger der in Rom uraufgeführten sakralen Werke des Barock, die sich durch eine spezielle »kirchliche« Theatralik auszeichnen. Entstanden in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Rom unter dem strengsten päpstlichen Opernverbot (1701 – 1710), dienten sie als vom Vatikan genehmigter, legaler Musiktheater-Ersatz.

Die Komponisten dieser speziellen Werkgruppe (u. a. der junge Georg Friedrich Händel, Alessandro Scarlatti und Antonio Caldara) mussten die Quadratur des Kreises versuchen und boten dem Publikum »getarnte« Opereffahrungen mit kirchlichem Aufführungsapparat, biblischen Handlungen und durchaus irdisch-theatralischen Akzenten. Die größten Gefühle – Liebe, Hass, Verzweiflung und Glaube – wurden in sakrale Gewänder gehüllt, wobei nicht nur Aufführungsort und Inhalt, sondern auch der Ablauf durch den festgelegten Platz der Predigt bestimmt wurde. Als »Göttliche Oper« könnte man diese einzigartige theatralische Grenz-Gattung bezeichnen.

Auch das Libretto eines unbekanntenen Dichters, das de Almeidas Oratorium als Vorlage diente, folgt den Regeln der Aufführung eines

Oratoriums in der Kirche. Die beiden Abschnitte des Textbuchs sollten eine Predigt umrahmen, wobei sich die Handlung auf vier Personen beschränkt: Neben den beiden Protagonisten, Judith und Holofernes, reflektieren Ozias, der Fürst der Festung Betulia, und Achior, der Hauptmann der Verbündeten von Holofernes' Truppen, das scheinbar undramatische Geschehen.

Die Episode von der Befreiung der Betulianer zählte im 17. Jahrhundert sowohl in der Malerei als auch in Oratorien zu den meistverwendeten biblischen Stoffen. Der Kontrast zwischen der langsamen Vorbereitung von Judiths Plan und dem (einzigen) dramatischen Höhepunkt der Geschichte, die (zwar konzertante, doch für den sakralen Rahmen erstaunlich brutale) Enthauptung von Holofernes, sorgte für die »nötige« kirchentheatralische Spannung, die später auch Metastasio zu seiner *La Betulia Liberata* anregte.

Wie in anderen oratorischen Bearbeitungen des Stoffes entsteht auch in de Almeidas Partitur der dramaturgische Bogen durch die Gegenüberstellung der Glaubensfestigkeit der Titelheldin und der Hybris ihres Feindes. Langsam, Arie für Arie, entwickelt sich die dramatische Spannung: Judith bereitet ihre Tat sorgfältig wie ein Ritual vor, sie lässt sich nicht zurückhalten, aus festem Glauben schöpft sie ihre Kraft.

Über den Lebensweg des Komponisten ist wenig bekannt: Der Portugiese verbrachte seine besten Jahre als unbekümmerter Stipendiat in Rom. Um die italienische Musik zu studieren, sandte ihn der portugiesische König João V. um 1720 als einen der Ersten nach Rom. Sein Stipendium war ein Teil des kulturellen Aufbauprogramms von Portugal, dessen Finanzierung die brasilianischen Goldminen ermöglichten. Dieses Programm sollte das Ansehen der portugiesischen Kirche stärken. So könnte man sein Stipendium weniger als Förderprogramm für einen jungen Künstler, sondern als Staatsmission mit religiösem Charakter beschreiben.

Durch seine adelige Herkunft stand de Almeida bereits in jungen Jahren dem portugiesischen Königshof so nahe, dass er dafür ein Stipendium erhielt. 1722 veröffentlichte er in Rom zwei Oratorien, darunter *Il pentimento di Davide*. Im Vorwort zu diesem Werk vermerkt de Almeida, wie dankbar er dafür ist, das Komponieren in so kurzer Zeit erlernt zu haben. Der römische Karikaturist Pier Leone Ghezzi fertigte 1724 eine Zeichnung de Almeidas an, auf der er »den exzellenten Komponisten von Concertos und Kirchenmusik« hervorhob und »seinen nicht zu übertreffenden Gesang« lobte.

Nach sechs Jahren war das Stipendium abgelaufen. Kurz vor der Rückkehr nach Lissabon kam 1726 sein zweites Oratorium *La Giuditta* in Rom zur Uraufführung. Offensichtlich hat de Almeida während seines Studiums alle Kompositionspraktiken der damaligen Zeit aufgesogen: Er präsentiert eine ausgewogene Mischung von Rezitativen (oft Accompagnati) und großen, charakteristischen Da-Capo-Arien. Oft erinnern de Almeidas Arien an Händel, dessen Musik er wahrscheinlich nie gehört hat. Händel, der von 1706 bis 1708 auch einen langen Romaufenthalt genossen hat, ließ sich, wie de Almeida, durch die Stadt und das päpstliche Opernverbot »inspirieren« und brillierte als Opernkomponist in der Kirche.

Eine glückliche und unbeschwerte Zeit ging in Almeidas Biografie mit der Uraufführung von *La Giuditta* im Bethaus der Patres der Chiesa Nuova zu Ende. Er musste seinen höfischen Aufgaben nachgehen. Nach seiner Heimkehr war er Organist der Hofkapelle in Lissabon, wo er zwei Jahre neben Domenico Scarlatti arbeiten konnte. In der Folgezeit erhielt er jedes Jahr Aufträge zur Komposition von Opern und Sere-naden anlässlich der Karnevalsfeiern: *La pazienza di Socrate* (1733) und *La finta pazza* (1735) wurden im königlichen Palast von Ribeira uraufgeführt. Die Karnevalsoper *La Spinalba ovvero il vecchio matto* ist das einzige Bühnenwerk, welches vollständig überliefert ist. Durch den Stil der neapolitanischen Opera buffa stark geprägt, erinnert sie an die Instrumentationskunst von Alessandro Scarlatti. Die Werke des offiziellen Hofkomponisten erreichten nie das Niveau seiner Oratorien aus der Zeit seines Romaufenthaltes. Der ehemalige Stipendiat komponierte auf »Befehl« und verlor dadurch seinen Glanz. Er war ein solider höfischer »Handwerker« geworden. Nur die Kirchenmusik bot ihm Gelegenheit, sich einer »ernsten« Kunstform zu widmen. Viele seiner Werke sind längst verschollen, man weiß aber, dass de Almeida sogar Krippenspiele, wie sie am Hof in Lissabon beliebt waren, vertont hat.

Es ist zu vermuten, dass er das schwere Erdbeben von Lissabon im November 1755 mit anschließendem Großbrand nicht überlebte. Sein Aufenthalt in Rom bedeutete nicht nur eine wichtige Lebensphase der Studien, er brachte mit *La Giuditta* gleich den Höhepunkt von de Almeidas Schaffen.

Mit der Frankfurter szenischen Erstaufführung beginnt ein neues Kapitel in der Rezeptionsgeschichte von de Almeidas Oratorium: Nun zählt auch *La Giuditta* zu den wenigen Oratorien, die ihren berechtigten Weg auf die Opernbühne schaffen.

ZSOLT HORPÁCSY

VORGESCHICHTE UND HANDLUNG

Die jüdische Stadt Betulia wird von einem Feldzug der Assyrer bedroht. Der Feldherr Holofernes entdeckt die Wasserzufuhr der Stadt und lässt diese zerstören. Als alle Reserven aufgebraucht sind, versammelt sich das Volk und beschließt, wenn nicht innerhalb der nächsten fünf Tage eine Besserung der Lage eintreten sollte, die Stadt den Assyrern kampflos zu übergeben.

Diese Entscheidung empört die Witwe Judith: Das Volk solle, anstatt den Herrn herauszufordern, durch Gebete versuchen, Gott wieder gnädig zu stimmen. Judith selbst hat darüber hinaus noch einen anderen Plan. Sie tauscht ihre Trauerkleidung gegen ein vornehmes Gewand und macht sich auf zum Lager

der Assyrer. Es gelingt ihr, bis zu Holofernes vorzudringen, der sogleich von ihrer Schönheit eingenommen ist. Judith verrät Holofernes das geplante Vorgehen der Juden, fordert jedoch im Gegenzug, dass sie weiter an ihren Gott glauben und das Lager auch in der Nachtzeit zum Gebet verlassen darf. Judith gewinnt das Vertrauen des Feldherren. Als Holofernes nach einem Fest betrunken in seinem Zelt liegt, nimmt Judith sein Schwert und schlägt ihm den Kopf ab. Ihr Volk ist befreit.

DIRK BECKER PORTRÄT



Seit den Erfolgsproduktionen der letzten Jahre bei den Salzburger Festspielen oder am Nationaltheater Weimar gehört Dirk Becker zu den führenden deutschen Bühnenbildnern seiner Generation. Er hat sich nie auf eine Sparte beschränkt. Bewusst und sehr gerne »pendelt« er zwischen Schauspiel, Ballett (z. B. *Lulu* und *Der Sandmann* in Stuttgart; *Donnröschen* am Aalto-Theater in Essen) und Oper. Zu seinen letzten Erfolgen zählt das Bühnenbild zu Henzes *Der Prinz von Homburg* (Ende 2009) am

Theater an der Wien in der Inszenierung von Christof Loy. Mit ihm zusammen gestaltete Dirk Becker zudem Mozarts *Idomeneo* an der Oper Bonn, *La damnation de Faust* in Bremen, einen Monteverdi-Zyklus an der Deutschen Oper am Rhein sowie zur Eröffnung der Salzburger Festspiele 2007 Haydns *Armida*. Diese umjubelte Produktion stand ein Jahr später wieder auf dem Salzburger (Fest-)Spielplan. Ein halbes Jahr nach der *Armida*-Premiere folgte sein Debüt an der Oper Frankfurt mit *Ariane et Barbe-Bleue* von Dukas. In dieser Spielzeit kehrte Dirk Becker nach Frankfurt zurück und entwarf die Felsenlandschaft für die *Orlando furioso*-Inszenierung von David Bösch. Hervorgehoben sei zudem sein Bühnenbild zu Wagners *Ring* in der Inszenierung von Michael Schulz am Nationaltheater Weimar. Auch mit diesem Regisseur arbeitet er regelmäßig zusammen. In Weimar entstanden Trojahns *Was ihr wollt*, Strauss' *Salome* und Shakespeares *Ein Sommernachtstraum*, am Aalto Theater Essen *Der Freischütz* sowie Britten's *A Midsummer Night's Dream* und an der Komischen Oper Berlin *Manon*.

Zukünftige Projekte führen ihn in diesem Sommer nach Aix-en-Provence mit *Alceste* von Gluck in der Inszenierung von Christof Loy. Diese Produktion wird später auch in Kopenhagen und an der Wiener Staatsoper gezeigt. Manfred Gurliths *Nana* am Theater Erfurt, Boitos *Mefistofele* am Musiktheater im Revier in Gelsenkirchen und Rossinis *Il barbiere di Siviglia* am Nationaltheater Mannheim markieren die nächsten Stationen des vielbeschäftigten Bühnenbildners.

Für seine dritte Produktion an der Oper Frankfurt entwirft Dirk Becker zum ersten Mal einen Bühnenraum im Bockenheimer Depot.

»Im Bockenheimer Depot arbeiten zu dürfen heißt für mich, mit dem Bockenheimer Depot zu arbeiten. Ich mag sehr gerne die Auseinandersetzung mit starken Orten, weil sie einen zwingen, neu über Theaterformen nachzudenken. Sowohl räumlich als auch atmosphärisch können sie ungeahnte Möglichkeiten »schenken«, über die man im klassischen Theaterraum nicht verfügt. Sie verzeihen keine Fehler, weder optisch noch akustisch. Für mich entstehen die spannendsten Projekte, wenn ein (möglichst nur ein einziger) Unsicherheitsfaktor das Regieteam beschäftigt und sich dadurch die Frage stellt, ob zum Schluss alles zusammenkommt. Das schärft die Sinne aller Mitstreiter und erzielt oft die besten Ergebnisse.«

DIRK BECKER

+++Die Oper Frankfurt und der Patronatsverein laden ein: **Oper extra zu *La Giuditta* am 8. Juni 2010, 20.00 Uhr, Bockenheimer Depot** +++



DER SCHWEFELGERUCH DES MEPHISTO

FAUSTS VERDAMMNIS LA DAMNATION DE FAUST

Hector Berlioz 1803 – 1869

Légende-dramatique in vier Teilen | Text von Hector Berlioz und Almire Gandonnière nach *Faust. Der Tragödie erster Teil* (1806) von Johann Wolfgang von Goethe in der französischen Übersetzung (1828) von Gérard de Nerval | Uraufführung am 6. Dezember 1846, Opéra-Comique Paris (konzertant) | Szenische Uraufführung (Bearbeitung von R. Gunsbourg) am 18. Februar 1893, Opéra Monte Carlo

Premiere: Sonntag, 13. Juni 2010 | Weitere Vorstellungen: 17., 21., 24., 27. Juni; 2., 4. Juli 2010

In französischer Sprache mit deutschen Übertiteln

MITWIRKENDE

Musikalische Leitung Julia Jones | Regie Harry Kupfer | Bühnenbild Hans Schavernoch | Kostüme Yan Tax | Dramaturgie Norbert Abels
Video Peer Engelbracht / impulskontrolle | Licht Joachim Klein | Chor Matthias Köhler

Marguerite Alice Coote | Faust Matthew Polenzani | Méphistophélès Simon Bailey | Brander Thorsten Grümbel

ZUM WERK

Nichts, so erinnert sich Berlioz, habe ihn in seiner Künstlerlaufbahn so tief gekränkt wie die völlig unerwartete Gleichgültigkeit des Pariser Publikums nach der Uraufführung der *Damnation* im Dezember 1846. Man spielte das Werk nur zweimal konzertant. »Der Schnee fiel, es war abscheuliches Wetter (...). Das vornehme Publikum (...) blieb zu Hause und kümmerte sich ebenso wenig um meine Partitur, als wäre ich der unbekannteste Schüler des Konservatoriums. (...) Ich war ruiniert.«

Berlioz' *Faust*, zwischen großer Chorsinfonie und in Stationen aufgliederem Musikdrama stehend, wies eine immense Innovations- und Experimentiervielfalt auf. Berlioz verschachtelte in einer Art von Montage-technik die Klangsphären, wandte eine chromatische Vorform der viel späteren Reihentechnik an, arbeitete eine ausgefeilte Motivtechnik aus, griff in der Überschneidung von Studenten- und Soldatenchor zum bitonalen Verfahren, mischte zudem noch ganze Passagen polyrhythmisch. Schließlich nutzte er auf nie dagewesene Weise die Möglichkeiten eines extensiven Raumklanges. Das Werk war an Radikalität kaum zu überbieten. Sein Thema war nicht der neuzeitliche Naturbekehrungsfetischismus des entfesselten Wissenschaftlers, sondern erstmals jene tragische Dialektik von künstlerischem Durchbruch und eisiger Isolation, die genau einhundert Jahre später Thomas Mann seinem Tonsetzerroman *Doktor Faustus* unterlegte. Schon in Berlioz' früher *Symphonie fantastique*, deren Stationen eines Künstlerlebens in den Klängen von Totenglocken und einer bizarren Travestie

des katholischen Trauerchorals *Dies Irae* enden, wurde die Nachbarschaft von Kunst und Verdammtheit zum Klang. Die Egozentrik des Künstlers gebiert Skrupellosigkeit, führt dazu, die Welt und ihre Bewohner nur noch als Steinbruch der ästhetischen Praxis zu betrachten. Hierin liegt die Relevanz der Gretchen-Tragödie bei Berlioz. Margarete ist das erste Opfer jenes megalomanisch sich gebärdenden Künstlerideals, das über Wagner und George hinaus sich weit bis ins nächste Jahrhundert erstrecken sollte.

Welche Ausmaße! Berlioz' himmlisches Maestoso am Ende der dramatischen Legende des grenzüberschreitenden deutschen Teufelspaktlers kennt selbst keine Grenzen mehr. Gleich zwei groß besetzte Chöre, unter anderem sphärisch begleitet von nicht weniger als zehn Harfen, setzen an zum Finale, zur Apotheose, zur Verklärung Margaretes. Der Weg, den fünf Jahre später Giuseppe Verdi in *La Traviata* zurückgelegt hat, mutet dagegen fast prosaisch an. Aus der blutjungen, abgerissenen und hungrigen Prostituierten Alphonsine Plessis wurde erst bei Dumas, dann beim italienischen Komponisten eine Heilige, die, während sie auf das Kanapee zurückfällt, inniglich »Oh Freude« singt und zuvor versprochen hat, noch im Himmel mit den Engeln für den einstigen Geliebten zu beten. Bei Berlioz jedoch scheint der Abstand zwischen Ursprung und Verklärung geradezu unermesslich. Goethes Gretchen, ursprünglich die 24-jährige Frankfurter Dienstmagd Susanna Margaretha Brandt, am 14. Januar 1772 gegen zehn Uhr auf dem Richtplatz an der Hauptwache wegen Kindsmordes hingerichtet,

wurde später, am Schluss des ersten Teils der Tragödie, zur sich mit Grauen von Heinrich Faust abwendenden Märtyrerin: »Ihr Engel, ihr heiligen Scharen, / Lagert euch umher, mich zu bewahren.« Das alles indessen wird von Hector Berlioz übertroffen, der inmitten einer in der Fauststadt Prag verbrachten Nacht aufstand, »um einen Gesang zu schreiben, weil ich vor Angst zitterte, ihn zu vergessen, den Gesang der Engel in *Margaretes Verklärung*: »Steig auf zu Gott, kindliche Seele. Die an Liebe fehlend litt.« Während bei Berlioz – anders als bei Goethe, aber vergleichbar mit dem Ende des spätmittelalterlichen Volksbuches und Marlowes elisabethanischem Faust – der Held, begleitet von Entsetzensschreien und panisch auseinanderstrebenden Frauen und Kindern in kaum zu überbietender Temposteigerung und skandiert von Mephistos obstinat krakeeltem »Hopp Hopp« direkt in die Hölle galoppiert, steigt die arme Sünderin und damit das ewig Weibliche hinan in den Himmel. An sie gelangt kein Dämonenchor mehr. Berlioz setzt dem düsteren gis-Moll der Dämonenwelt die lichte Des-Dur-Welt der Engel entgegen. Man lese seine Klangvorstellung dazu: »Wenn ein Chor von zwei- oder dreihundert Kinderstimmen zur Verfügung steht, so sollte er hinter dem Orchester und höher als die Instrumente platziert werden.«

1829 hatte Berlioz in acht Szenen erstmals den *Faust*-Stoff bearbeitet. Goethes Text lag ihm in der 1828 beendeten Übersetzung Gérard de Nervals, des großen Meisters des Phantastischen und Freundes Heinrich Heines, vor. Nerval war ein fanatischer Verehrer von Goethes pantheistischer Naturphilosophie, besessen von Gedanken eines die Welt überziehenden durchsichtigen Netzes, dessen Fäden ins All hinaus reichen. »Für den Augenblick noch an die Erde gefesselt, unterhalte ich mich mit dem Chor der Gestirne, die an meinen Freuden und Leiden Anteil nehmen«, schrieb der französische Romantiker, und genau dieses Programm beschloss Berlioz in Musik umzusetzen. Er schickte am 10. April 1829 seine *Huit Scènes de Faust* sogleich an den verehrten Weimarer Olympier. Darin enthalten: Margaretes Lied vom König in Thule, des Widersachers Ständchen vor der Tür des Mädchens oder die österliche Hymne und der Bauernchor. Hinzu fügte der gerade erst 26-jährige Konservatoriumsabsolvent und ehemalige Medizinstudent einen vor Respekt tiefenden Begleitbrief. Ob Goethe, allemal kein großer Notenleser, das Werk überhaupt eines Blickes würdigt hat, ist zu bezweifeln. Er übergab es seinem braven Spezialisten Zelter, der sich selbst am *König von Thule* versucht hatte. Dem Professor und

Leiter des Königlichen Instituts für Kirchenmusik musste Berlioz' entfesselte Tonsprache wie die Kakophonie des Satans persönlich in den Ohren geklungen haben. Er wird dem Dichter, der gerade selbst am Schluss von *Faust II* arbeitete, entsetzt abgeraten haben. Ein epochales Nichtzustandekommen einer Begegnung, vergleichbar mit den nicht zustande gekommenen Begegnungen zwischen Bach und Händel oder später Verdi und Wagner. Des spießigen Professors Verdammungsurteil war unmissverständlich: »Gewisse Leute können ihre Geistesgegenwart (...) nur durch lautes Husten, Schnauben, Krächzen und Ausspeien zu verstehen geben; von diesen Einer scheint Herr Berlioz zu sein. Der Schwefelgeruch des Mephisto zieht ihn an, nun muss er niesen und prusten, dass sich alle Instrumente im Orchester regen und spuken, nur am Faust rührt er kein Haar!«

Hiermit formulierte Zelter ein damals schon gängiges Stereotyp. Heines Wort von Faustus als Verkörperung des innersten Wesens des deutschen Volkes brachte es auf den Begriff. Berlioz dagegen war sich der universellen Bedeutung des Stoffes, darin einig mit Goethe, tief bewusst: Dieser Stoff, notierte er, »sei lange vorher unter den verschiedenen Formen in der Literatur des nördlichen Europa verbreitet, ehe er (Goethe) sich seiner bemächtigte«. Berlioz berief sich auf Marlowe, nahm aber gerade in seiner Ästhetik des Hässlichen, Abweichenden und Dämonischen die zukünftigen, weit über Deutschland hinausreichenden Faustbearbeitungen vorweg, darunter Liszt, Gounod, Mussorgski, Busoni, Strawinsky, Schnittke und Rihm oder Gide, Pessoa, Valery und Bulgakow.

NORBERT ABELS



HANDLUNG

Mitten im Frühlingstrubel sehnt sich Faust nach innerem Frieden. Tanzende Bauern und singende Soldaten können ihn nicht locken. Des Lebens überdrüssig ist Faust in sein Studierzimmer zurückgekehrt.

Mephisto erscheint und verspricht Faust die Erfüllung aller Wünsche und ewige Jugend. Zunächst bringt er ihn in Auerbachs Keller, später weckt er Fausts Verlangen mit dem Bild der Margarete und bringt ihn zu ihr. Mephisto versteckt Faust in Margaretens Zimmer. Sie kommt herein und denkt voller Sehnsucht an einen Geliebten, der ihr im Traum erschienen ist. Durch Mephistos Zauberei

glaubt Margarete, wieder zu träumen, als Faust hervortritt. Sie gibt sich ihm hin. Die Nachbarn bemerken, dass jemand bei Margarete ist. Faust und Mephisto fliehen, Faust verspricht, wiederzukommen.

Margarete sehnt sich nach Faust, der nicht zurückgekehrt ist. Mephisto eröffnet Faust, dass er Margarete für die Mutter einen vergifteten Schlaftrunk gegeben hatte. Der Mord ist entdeckt, Margarete zum Tode verurteilt worden. Faust fleht Mephisto an, sie zu retten – er würde dafür seine Seele geben. Mephisto und Faust fahren zur Hölle. Margaretens Musik aber spricht nicht von Verdammung.

... NUR AM FAUST RÜHRT ER KEIN HAAR!

HANS SCHAVERNOCH PORTRÄT



Hans Schavernochs Bühnenbildnerische Arbeit misst die Tiefendimensionen der Kunstwerke ganz aus. Nie verselbstständigt sich in seinen oft breit angelegten und auf Wirksamkeit bedachten Konstruktionen der eigene Zugriff zur willkürlichen Setzung. Auf das Engste arbeitet er mit Regisseuren zusammen, denen ebenso stark daran gelegen ist, den wirklich essenziellen Kern eines Werkes herauszudestillieren. Hans Schavernoch über Harry Kupfer: »Wenn Kupfer über Stücke spricht, spricht er eigentlich mehr über das Leben, über Probleme, die wir alle haben, und deren Verflechtung, sehr synoptisch, mit seinem großen Wissen um die Menschen und ihre Freuden und Leiden. Er kennt die Menschen wie kein anderer. Deshalb betrifft seine Theaterarbeit auch so. Einmal dieser Art wissend geworden, interessiert einen kaum mehr etwas anderes.«

Stets insistierte Schavernoch auf der Vermittlung von Bühnengeschehen und dessen Raumvisualisierung. Pflicht der Bühne sei es, der Handlung zu dienen, »einen Sog auszuüben, durch den die Darsteller von einer Szene in die andere kommen«. Deshalb hat er ein äußerst kritisches Verhältnis zu überflüssigen, nur dem Auge dienenden Elementen, ebenso zu langen, den dramatischen Fluss störenden Umbaupausen.

2008/09 gestaltete er das Bühnenbild zu Harry Kupfers *Palestrina*-Inszenierung an der Oper Frankfurt, die ein enormes Echo von Publikum und Kritik hervorrief. Außerdem waren in der vergangenen Saison gemeinsame Produktionen an der Staatsoper Unter den Linden in Berlin (*Tristan und Isolde*), der Hamburgischen Staatsoper (*Die lustige Witwe*) und in Warschau (*Hoffmanns Erzählungen*) zu sehen. Weitere Inszenierungen mit Harry Kupfer entstanden z.B. an der Komischen Oper Berlin, in Köln, bei den Salzburger Festspielen und den Bayreuther Festspielen (*Der Ring des Nibelungen*). Auch das Musical *Elisabeth* (2009/10 in der Alten Oper) gestalteten sie gemeinsam. Für seine Arbeiten erhielt Hans Schavernoch internationale Preise, darunter einen Laurence Olivier Award.

1945 in Gmunden (Österreich) geboren, wuchs Hans Schavernoch in Wien auf, wo er an der Akademie für Angewandte Kunst studierte. Nach seiner Ausbildung war er zunächst mehrere Jahre in festen Engagements an österreichischen und deutschen Bühnen tätig und avancierte zu einem der gefragtesten Bühnenbildner im Musiktheater. Seit 1983 arbeitet er als freier Bühnenbildner u.a. in München, Berlin, Wien, Paris und New York, seit 1995 ist er außerdem Professor für Bühnen- und Kostümgestaltung der Universität von Graz. Zu seinen herausragenden Arbeiten gehören Bühnenbilder für die Uraufführung von Pendereckis *Schwarze Maske* und *Elektra* bei den Salzburger Festspielen, *Le petit Prince* in Paris und die Uraufführung von Rihms *Das Gehege* an der Staatsoper München. Hans Schavernoch erhielt u.a. die Auszeichnungen Berliner Bär, die Josef Kainz Medaille der Stadt Wien, das Österreichische Ehrenkreuz für Wissenschaft und Kunst sowie 2007 den Deutschen Bühnenpreis Opus.

MATTHEW POLENZANI PORTRÄT



Dem Frankfurter Opernpublikum ist die vielseitige und frische Tenor-Stimme Matthew Polenzanis schon aus der letzten Spielzeit bekannt, wo er gemeinsam mit Christine Schäfer sehr erfolgreich die Nachfolge von Tatiana Lisnic und Joseph Calleja in Donizettis *Lucia di Lammermoor* antrat. Nach einer ereignisreichen Saison, die ihn mit anderen international renommierten Künstlern wie James Levine, Daniel Barenboim und Sir Andrew Davis zusammenführte, kehrt der

lyrische Tenor nun auf unsere Bühne zurück. Der Gewinner des Beverly Hills Award der Metropolitan Opera von 2008 hat sich vor allem als versierter Mozart-Interpret hervorgetan. In den letzten Jahren führten ihn Produktionen wie *Die Entführung aus dem Serail*, *Die Zauberflöte*, *Così fan tutte* oder *Don Giovanni* an die Metropolitan Opera, außerdem an das Royal Opera House Covent Garden, zu den Salzburger Festspielen, an die Los Angeles Opera, die Lyric Opera of Chicago und die Wiener Staatsoper.

Mit Berlioz hat der Tenor sich schon in der Produktion von *Les Troyens* an der Met, in konzertanten Aufführungen von *La damnation de Faust* mit dem Saint Louis Symphony Orchestra und im Oratorium *Te Deum* unter Leitung von Sir Colin Davis vertraut gemacht.

+++Die Oper Frankfurt und der Patronatsverein laden ein: **Oper extra zu *Fausts Verdammnis* am 6. Juni 2010, 11.00 Uhr, Holzfoyer +++**

Die WUNDE Heine wächst zu.
Aber schief!
Wie auch einiges andere ...
Es scheint – einige Jahre nach Heine
und Marx, Brecht und Weill –,
die Welt wird (wahrscheinlich)
untergehen.
Davon und vom Gegenteil
wird die Musik
erzählen.

HELMUT OEHRING



OFFENE WUNDEN

Ein Abend des Ensemble Modern mit zwei Songspielen

MAHAGONNY-SONGSPIEL

Kurt Weill 1900 – 1950

Text von Bertolt Brecht | Uraufführung am 17. Juli 1927, Baden-Baden

DIE WUNDE HEINE

Helmut Oehring *1961

Kleines episches Songspiel mit Interludien | Textbuch von Stefanie Wördemann nach Texten von Heinrich Heine und Helmut Oehring | Uraufführung am 26. Februar 2010, Kurt Weill Fest, Dessau

Premiere / Frankfurter Erstaufführung: Sonntag, 27. Juni 2010 im Bockenheimer Depot | Weitere Vorstellungen: 28. Juni; 1., 2., 4. Juli 2010

Produktion des Ensemble Modern in Koproduktion mit der Oper Frankfurt und dem Kurt Weill Fest Dessau / Anhaltisches Theater Dessau und der MusikTriennale Köln. Auftragskomposition von Ensemble Modern, Oper Frankfurt, Kurt Weill Fest Dessau und MusikTriennale Köln.

MITWIRKENDE

Musikalische Leitung **Hartmut Keil** | Regie und Ausstattung **Stefanie Wördemann, Helmut Oehring** | Film / Grafik / Bühnenbauten **Hagen Klennert**Harry (E-Gitarre, Gesang/Sprecher) **Jörg Wilkendorf** | Jessie/M(athilde) **Salome Kammer** | Bessie/H. **Sylvia Nopper** | Charlie/E. **Oliver Uden**
Billy/I. **Philipp Neumann** | Bobby/N. **Martin Schubach** | Jimmy/E'. **Frank Schwemmer**

Ensemble Modern

ZU DEN WERKEN

Zwischen Komponisten und Textdichtern ergeben sich bisweilen fast symbiotische Beziehungen, in denen die Kunstgattung eine neue Dimension erreicht. Mozart und Da Ponte, Strauss und Hofmannsthal, Weill und Brecht waren solche Künstlerpartnerschaften. Aber vielleicht geht das auch über die Zeitgenossenschaft hinaus?

Vor vier Jahren trat das Ensemble Modern an den Berliner Komponisten Helmut Oehring mit der Frage heran, ob ihm etwas zum Mahagonny-Songspiel von Bertolt Brecht und Kurt Weill einfiel. Dieses kurze Stück war die erste Zusammenarbeit von Brecht/Weill gewesen. Weill hatte den Auftrag erhalten, für das renommierte Musikfest in Baden-Baden 1927 eine Kurzoper zu schreiben; das Festkomitee (u. a.

Paul Hindemith) hatte ihm nur vorgegeben: »Abkehr von der großen ›Oper‹ mit ihrem Riesenapparat und Schaffung des Bühnenstücks mit nur wenigen Personen, mit kleiner, rein kammermusikalisch behandelte Musik und mit geringem dekorativen Aufwand.« Bei der Suche nach einem geeigneten Text war Weill auf Brechts *Hauspostille* gestoßen, hatte einige Gedichte ausgewählt und dann gemeinsam mit dem Dichter das Handlungsgerüst skizziert. Dieses *Mahagonny-Songspiel* wurde später erweitert zur Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, und die Keimzelle geriet jahrzehntelang in Vergessenheit. Erst in den 1960er Jahren erschien das Stück im Druck und wird seither sporadisch aufgeführt. Das Ensemble Modern wollte nun die Modernität

Die Produktionen im Bockenheimer Depot werden gefördert von der **Aventis Foundation**Mit freundlicher Unterstützung des Frankfurter Patronatsvereins – Sektion Oper  Patronatsverein

dieses Konzepts neu in den Fokus rücken und ihm ein Pendant aus unserer Zeit zur Seite stellen.

Zurück zur Frage also: Was fällt Helmut Oehring dazu ein? Ich hatte nur einen Namen: Heine. Es gibt kaum einen Dichter, der in seinem Werk Poesie und Politik so eng miteinander verschränkt hat. Ohne Heinrich Heine wären Wedekind, Mühsam, Tucholsky, Brecht und Biermann gar nicht denkbar. Es ist auch kein Zufall, dass Heine der meistvertonte Dichter überhaupt ist, mit über 7000 Kompositionen auf seine Texte. Die Mischung aus dokumentarisch-journalistischem Interesse, historischer Genauigkeit und poetischer Verschlüsselung macht seine Texte so reizvoll und verleiht ihnen ihre bleibende Aktualität. Nicht zuletzt sein Ausspruch »Wo man Bücher verbrennt, verbrennt man am Ende auch Menschen« beweist seine fast unheimliche Vorhersehungs-gabe. Heine war der erste moderne Schriftsteller in einer langen Linie, die weiter über Brecht bis Enzensberger reicht, der verzichtet hat auf Ästhetik und künstlerische Schönheit zugunsten der inhaltlichen Aussage.«

Stefanie Wördemann, freie Dramaturgin und Musikautorin, die gemeinsam mit Helmut Oehring dieses Projekt Gestalt werden lässt, fasst das *Mahagonny-Songspiel* nicht als Skizze zur späteren *Mahagonny-Oper* (Weill selbst sprach von einer »Stilstudie«) und die Figuren nicht als unausgereifte Vorläufer auf, sondern als eigenständiges Stück. »Weill hat fünf Gedichte aus der *Hauspostille* ausgewählt und vertont. Wir sind mit Heine auf dieselbe Weise vorgegangen.« erläutert die Textbuchautorin.

»Ziel in der Arbeit am Libretto war, Texte von Heine zu finden, die nicht nur als Vorwegnahme von Brecht, sondern geradezu als Antworten auf Brecht zu lesen sind:« eine Korrespondenz in beiden Richtungen.

Diese Beziehung wird auch vom Komponisten in seiner Partitur aufgegriffen: »Das Songspiel habe ich als Matrize benutzt: Die Struktur ist, im selben Ausmaß wie die darin enthaltenen Ideen, eine Folie für *Die WUNDE Heine*. Die Musik soll vorwiegend dokumentarisch wirken und textverständlich sein. Was Jazz für Weill ist, ist der Rock für Heine.« Bertolt Brecht hat – nach der *Dreigroschenoper* – die Wirkung von Weills Songs im Zusammenspiel mit seinen Texten beschrieben: »Die

Musik arbeitete so, gerade indem sie sich rein gefühlsmäßig gebärdete und auf keinen der üblichen narkotischen Reize verzichtete, an der Enthüllung der bürgerlichen Ideologien mit. Sie wurde sozusagen zur Schmutzaufwirblerin, Provokateurin und Denunziantin.« Helmut

Oehrings Musik nach Heine wirkt ganz ähnlich – comic-haft überzeichnet, aber dramatisch und gestalthaft, am Text und seinen Bildern orientiert.

Das Brecht-Zitat bringt noch eine andere Ebene ins Spiel, indem es – in einer zufälligen, aber verblüffenden Parallele – das Wort »gebärden« enthält. Denn in der Inszenierung von *OFFENE WUNDEN* – so heißt der aus beiden Kompositionen bestehende Abend – tritt als weiteres Element die Gebärdensprache hinzu, nicht als Illustration des gesungenen Wortes, sondern als »verzeichnete wortlose Gestalten« der Sprache Heines: So ergibt sich quasi eine Polyphonie der Bedeutungsebenen. Dazu kommt die Ebene der Projektion, die von Hagen Klennert realisiert wird, eine Mischung aus Grafik, Trickfilm und Real-/Spielfilm, teilweise übereinandergeschichtet, in denen die Figuren aus dem *Mahagonny-Songspiel* in verfremdeter Gestalt auftauchen. Schließlich schlägt die Inszenierung noch den Bogen zur gesellschaftlich engagierten Rockmusik und einem Künstler, der mit seinen Liedern dem Wunsch, die Verhältnisse zu verändern, auf enorm kraftvolle Weise Ausdruck gegeben hat: »Rio Reiser ist Symbol für jemanden, der Politik mit Poesie verbindet«, sagt Helmut Oehring, und seine Texte werden *OFFENE WUNDEN* bereichern.

Die Produktion, die von der Oper Frankfurt als Koproduktionspartner mit in Auftrag gegeben und Ende Februar beim Kurt Weill Fest Dessau uraufgeführt wurde, wird nun zum Abschluss der Spielzeit in fünf Vorstellungen im Bockenheimer Depot zu sehen sein.

MALTE KRASTING

»Nehmt mir die Krone ab, die mich erdrückt, nehmt mir die Krone weg, nehmt sie zurück. Ich weiß, irgendwo ist da ein Licht, doch ich kann euch nicht führen, denn ich weiß den Weg nicht.«

RIO REISER, *HOFFNUNG*

HELMUT OEHRING PORTRÄT



»Er ist ein Erzähler. Was er sieht, hört, liest, mit seinen Sinnen ergreift, davon erzählt er mit seiner Musik. Einer Musik, die alle Dimensionen zeitgenössischer Tonsprache durchmisst und doch ganz bei sich selbst bleibt. Musik, die Geschichten erzählt.«

HERBERT GLOSSNER

Und dabei hat Helmut Oehring erst mit vierinhalb Jahren sprechen gelernt: 1961 in Ost-Berlin geboren, wuchs er als

Kind gehörloser Eltern auf. Als seine Muttersprache bezeichnet er nicht Deutsch, sondern die Gebärdensprache, die er in vielen seiner Werke auch künstlerisch einsetzt. Als Gitarrist und Komponist Autodidakt, war Helmut Oehring zwischen 1992 und 1994 – nach Konsultationen bei André Asriel, Helmut Zapf und Friedrich Goldmann – Meisterschüler von Georg Katzer: »Ich hätte mir keinen

besseren Lehrer wünschen können.« Wichtige Auszeichnungen wie der Hanns-Eisler-Preis des Deutschlandsenders Kultur, der Orpheus Kammeroper Preis Italien und der Schneider-Schott-Preis ermutigten ihn auf seinem Weg als freischaffender Komponist; 1994/95 war er Stipendiat an der Villa Massimo in Rom, 2005 wurde er zum Mitglied an der Berliner Akademie der Künste gewählt. Der Hindemith-Preis (1997) und der Arnold-Schönberg-Preis (2008) wurden ihm für sein gesamtes Schaffen verliehen, das heute rund 160 Werke nahezu aller Genres umfasst. In der Spielzeit 2009/10 ist er »Composer in residence« beim Brandenburgischen Staatsorchester Frankfurt/Oder und »Artist in residence« des Kurt Weill Festes 2010.

Wenn Helmut Oehring, in seinem Berliner Tonfall, über seine Musik spricht, gewinnt er sofort die Zuneigung und das Vertrauen seiner Hörer. Ein Vertrauen zur Musik, von dem auch er selbst und seine Schaffensweise geprägt sind: »Ich höre darauf, was will das Stück, wohin wollen die Klänge und nicht, was will ich.« In jüngster Zeit wirkte er auch als Regisseur und Dirigent eigener Werke. Wenn er nun, gemeinsam mit Stefanie Wördemann, sein jüngstes eigenes Werk auf die Bühne bringt, hört er mithin schon auf einer zweiten Ebene darauf, wohin die Musik will, seine genau wie die von Kurt Weill.

SALOME KAMMER PORTRÄT



Ihren ersten Cellounterricht erhielt sie am Dr. Hoch's Konservatorium, aufgewachsen ist sie in Ober-Mockstadt und Unterliederbach. Jetzt kehrt die Schauspielerin und Stimmkünstlerin Salome Kammer mit dem Musiktheaterprojekt *OFFENE WUNDEN* zurück in ihre Frankfurter »Heimat«. Bald nach dem Abschluss ihres Cellostudiums (u.a. bei Maria Kliegel und Janos Starker) hat sie sich dem Theater zugewandt und fünf Jahre im Heidelberger Ensemble auf der Bühne gestanden. Einem weiten Publi-

kum ist Salome Kammer bekanntgeworden durch das Film-Epos *Die zweite Heimat*, in dem sie an der Seite von Henry Arnold die weibliche Hauptrolle

spielte. Schon hier konnte sie ihre verschiedenen Begabungen zu einer überzeugenden filmischen Darstellung einer Musikerin kombinieren; im dritten Teil der *Heimat*-Trilogie trat dann noch eine Facette hinzu: die der Vokalistin. »Salome Kammer eine großartige Sängerin zu nennen, wäre untertrieben. Sie ist vielmehr eine phänomenale Stimmakrobatin, die keine Grenzen zwischen Sprechen und Singen, Spiel und Ernst kennt« (Klaus Kalchschmid, *Süddeutsche Zeitung*). Salome Kammer's Repertoire kann nicht in Sparten und Fächer eingeordnet werden. Es umfasst Avantgarde-Gesang und virtuose Stimmexperimente, Neue Musik und klassisches Melodrama, Liederabende, Dada-Lyrik, Jazzgesang oder Broadwaysongs. Komponisten im In- und Ausland, darunter Wolfgang Rihm, Isabel Mundry, Bernhard Lang, Peter Eötvös und Jörg Widmann, haben Stücke für die Künstlerin geschrieben. Mit Helmut Oehrings *Die WUNDE Heine* wird ihr Uraufführungsrepertoire durch einen wichtigen Baustein erweitert. Und Klaus Kalchschmid's Charakterisierung dürfte sich aufs Neue bewahrheiten: »Salome Kammer ist ein Chamäleon.«

HAPPY NEW EARS

Dienstag, 22. Juni 2010, 20.30 Uhr, Holzfoyer

KURT WEILL (1900 – 1950)

Berlin im Licht | Kleine Dreigroschenmusik | Klopslied | Moritat von Mackie Messer (aus *Die Dreigroschenoper*) | Ölmusik

HANNS EISLER (1898 – 1962)

Ballade von den Säckeschmeißern

Dirigent, Bariton und Moderation HK Gruber
Gast N.N.

Ein Klassiker der Grenzüberschreitung kommt im vierten und letzten »Happy New Ears«-Programm der Spielzeit 2009/10 zu Wort und Klang: Kurt Weill, Kantorsohn aus Dessau, Busoni-Schüler, Brecht-Gefährte, Exilkomponist und Musical-Erneuerer, von dessen Schaffen bis heute nur ein Bruchteil wirklich bekannt ist. Korrespondierend zum jüngsten Musiktheaterprojekt des Ensemble Modern, *OFFENE WUNDEN*, in dem der Komponist Helmut Oehring das *Mahagonny-Songspiel* von Brecht/Weill in unsere Zeit »weiterkomponiert«, wird in diesem Programm die Modernität und der nachwirkende Einfluss von Kurt Weills Schaffen im Fokus stehen – abseits von Kompositionsavantgarde vor allem im Bereich des Liedes zwischen Volksweise, Moritat und Protestsong und mit einem Seitenblick auf das Schaffen Hanns Eislers. Der Komponist und Dirigent HK Gruber leitet den Abend.

PIMPINONE ODER DIE UNGLEICHE HEIRAT

Georg Philipp Telemann 1714–1788

Scherzhaftes Zwischenspiel in drei Akten | Text von Johann Philipp Praetorius nach dem Libretto von Pietro Pariato zu den Intermezzi comici musicali *Pimpinone* von Tomaso Albinoni | Uraufführung am 27. September 1725, Theater am Gänsemarkt, Hamburg

Premiere: Dienstag, 15. Juni 2010 im Bockenheimer Depot | Weitere Vorstellungen: 17., 19. Juni 2010

In deutscher Sprache

MITWIRKENDE

Musikalische Leitung **Karsten Januschke** | Regie **Fabian von Matt** | Bühnenbild **Verena Neumann** | Kostüme **Dorothee Joisten** | Dramaturgie **Malte Krasting**
Pimpinone **Yuriy Tsiple*** | Vespetta **Anna Ryberg**

*Mitglied des Opernstudios

ZUM WERK

Er gehört zu den großen »Frankfurter« Komponisten, und von allen mit dieser Stadt verbundenen Tonsetzern war er zu seiner Zeit wohl der mit Abstand berühmteste. Georg Philipp Telemann kam aus Eisenach und blieb elf Jahre in Frankfurt, unangefochten an der Spitze des städtischen Musiklebens, als »Director musices« und als Kapellmeister an der Barfüßerkirche (der damaligen Hauptkirche, an deren Stelle heute die Paulskirche steht), später auch an der Katharinenkirche. Es lockten ihn – der zuvor herzoglicher Hofkapellmeister gewesen war – die »Republic«, wie er selbst schrieb, und die größere Freiheit der Lebensgestaltung. Aber sicherlich nicht nur das: Ein guter Geschäftsmann war Telemann auch, seine Beziehungen zum Eisenacher Hof führte er fort, und binnen weniger Jahre brachte er es in Frankfurt zu einem der best-bezahlten Angestellten der Stadt. Dafür arbeitete er auch rund um die Uhr: Er komponierte mehrere Kantatenjahrgänge, leitete das Collegium musicum der Gesellschaft Frauenstein und organisierte wöchentlich öffentliche Konzerte.

Einen Nachteil hatte die Stadt damals noch: Sie hatte keine Oper. Die war Telemann aus Leipzig gewohnt. Oratorische Werke wie die maßstabsetzende *Brockes-Passion* waren auf Dauer nur unvollkommener Ersatz für die Lust am musikalischen Theater. Als Telemann bei einem Dresden-Besuch seinen alten Freund Händel wiedertraf, scheint sich dieser Gedanke bei ihm verfestigt zu haben. Er schrieb ein neues Bühnenwerk, und zur Premiere dieser Oper, *Der geduldige Socrates*, reiste er nach Hamburg. Da werden entsprechende Verbindungen geknüpft worden sein: Kurze Zeit später verließ Telemann Frankfurt

und verbrachte die nächsten 46 Jahre in der Hansestadt. Dort übernahm er bald die Leitung der Oper am Gänsemarkt, komponierte für dieses Theater rund ein Viertelhundert Opern (von denen die meisten verschollen sind) und gelangte in wenigen Jahren zu Weltruhm.

Nicht nur seine Begabung, auch eine junge Frau hatte Telemann mit nach Hamburg genommen. Fünf Jahre vor dem Umzug hatte er die 16-jährige Maria Catharina Textor geheiratet. Die Tochter des Frankfurter Ratskornschreibers Andreas Textor erwies sich allerdings als Hypothek für den Komponisten: Nicht nur, dass sie ihn in Hamburg mit einem schwedischen Offizier betrog und er dafür öffentlichen Spott einstecken musste, sie verspielte auch sein ganzes Vermögen. Als Telemann das entdeckte, wurde es ihm zu bunt, und er schickte seine Frau zurück zu ihrer Verwandtschaft nach Frankfurt.

Das immerwährende Spannungsverhältnis zwischen den Geschlechtern war ihm also persönlich wohlbekannt, und er thematisierte es auch in seinen Opern. Eine davon – gerade ein Jahr nach der Affäre um den Schwedenhappen entstanden – ist *Pimpinone oder Die ungleiche Heirat*. Wie der Untertitel andeutet, ist das Stück keine eigenständige Oper, sondern sollte »als lustiges Zwischenspiel« eine Aufführung von Händels *Tamerlano* auflockern. Am 27. September 1725 fand die Uraufführung an der Hamburger Gänsemarktoper statt. Das Publikum war begeistert, das Werk wurde Telemanns größter Bühnenerfolg. Im 19. Jahrhundert verschwand *Pimpinone* von den Bühnen und geriet in Vergessenheit, um erst im Zuge der Telemann-Renaissance des 20. Jahrhunderts wiederentdeckt zu werden.

ER IST ZWAR NICHT VON EDLEM BLUT, DOCH REICH UND DUMM.

VESPETTA, INTERMEZZO I

Es ist eine Geschichte, die ihre Wurzeln in der Commedia dell'Arte hat und von manchem Komponisten auf der Opernbühne erzählt worden ist. Pergolesis *La serva padrona* (*Die Magd als Herrin*) ist kurz nach *Pimpinone* entstanden, Donizettis *Don Pasquale* z. B. ist ein berühmter Nachzügler dieses Stoffes aus dem 19. Jahrhundert. Aber auch wenn uns die Barockmusik Telemanns in die Welt einer lang vergangenen Epoche entführt, wird doch schnell deutlich, dass der Kern der Geschichte heute so aktuell ist wie vor 300 Jahren. Die Oper Frankfurt wird nun dieses knappe Stück, das die Beziehung zwischen Vespetta und Pimpinone in drei Teilen (den »Zwischenspielen«) auffächert, neuerlich auf die Bühne bringen – mit einem Solisten des Opernstudios in der Titelpartie und szenisch wie musikalisch geleitet von jungen Talenten aus dem Ensemble. Nicht zuletzt wird *Pimpinone* die erste Produktion der Oper Frankfurt im Depot 2, der neuen Studiobühne im Bockenheimer Depot.

MALTE KRASTING / FABIAN VON MATT

HANDLUNG

Die junge Vespetta ist so schlau wie hübsch, aber sie ist noch nicht da, wo sie hin will. Das will sie ändern. Pimpinone ist alt und reich, aber hat keine Frau. Deswegen braucht er zuallererst Hauspersonal. Das fügt sich zunächst gut. Denkt Pimpinone. Vespetta aber denkt weiter. Und ehe er sich versieht, ist Pimpinone nicht nur Arbeitgeber eines Zimmermädchens, sondern auch noch ihr Bräutigam und Ehemann und damit gefangen in einem Netz, aus dem er zeit seines Lebens nicht mehr herausfinden wird.



BILLY BUDD

Benjamin Britten 1913–1976

Oper in zwei Akten | Text von Edward Morgan Forster und Eric Crozier nach der Erzählung *Billy Budd Foretopman* (1891) von Herman Melville

Wiederaufnahme: Sonntag, 9. Mai 2010
Weitere Vorstellungen: 12., 14., 20., 23. Mai 2010

In englischer Sprache mit deutschen Übertiteln

MITWIRKENDE

Musikalische Leitung **Paul Daniel** | Regie **Richard Jones** | Szenische Leitung der Wiederaufnahme **Katharina Thoma** | Choreografische Mitarbeit **Lucy Burge** | Bühnenbild und Kostüme **Antony McDonald** | Licht **Mimi Jordan Sherin** | Dramaturgie **Norbert Abels** | Chor **Michael Clark**
Edward Fairfax Vere **John Daszak** | Billy Budd **Peter Mattei** | John Claggart **Clive Bayley** | Mr. Redburn **Simon Bailey** | Mr. Flint **Magnus Baldvinsson**
Lieutenant Ratcliffe **Tim Mirfin** | Red Whiskers **Hans-Jürgen Lazar**
Donald **Sungkon Kim** | Dansker **Carlos Krause** | The Novice **Julian Prégardien**
Squeak **Martin Mittertznern** | Mr. Bosun **Florian Plock**
Maintop **Peter Marsh**


ZUM WERK

»Benjamin Britten's Oper *Billy Budd* ist ein Werk über ein Mitglied der etablierten Gesellschaft, das verantwortlich ist für die gerichtlich angeordnete Hinrichtung eines anderen Menschen. Ihm klebt Blut an den Händen. Gleichzeitig hegt er eine verdeckte erotische Zuneigung für diesen Menschen.« So beschrieb Richard Jones den dramatischen Kern des Werkes. Seine Inszenierung wurde international als die wohl gelungenste Auseinandersetzung mit dem Stoff gewertet.

Eine abendfüllende Oper ganz ohne Liebesszene, ganz ohne Frauen? – *Billy Budd* handelt von der tragisch ausgehenden Beziehung des jungen, stotternden Matrosen Billy zu seinem Kapitän Vere, aus dessen traurigem Rückblick sich die Handlung entwickelt. Im Angstklima härtesten militärischen Drills gerät der zwangsrekrutierte Matrose Billy in eine Intrige und erschlägt, da er stottert und sich nicht anders zu verteidigen weiß, den Waffenmeister Claggart, der ihm vorgeworfen hat, eine Meuterei zu planen. Der Kapitän muss dafür die Todesstrafe verhängen, durchaus wissend, damit einen Schuldlosen ans Messer zu liefern. Kapitän Vere wird niemals darüber hinwegkommen, in diesem »schicksalhaften Augenblick sein Herz dem Gesetz geopfert« zu haben.

Unser Publikum kann sich auf eine spannende Wiederaufnahme freuen. In der Rolle des Kapitäns des Kriegsschiffes, Edward Fairfax Vere, wird der bekannte englische Britten-Tenor John Daszak zu erleben sein.



Mit freundlicher Unterstützung des  Patronatsverein

DON CARLO

Giuseppe Verdi 1813–1901

Oper in fünf Akten | Text von Joseph Méry und Camille du Locle (italienische Übersetzung von Achille de Lauzières-Thémines und Angelo Zanardini)

Wiederaufnahme: Freitag, 21. Mai 2010
Weitere Vorstellungen: 24., 29. Mai; 5., 11. Juni 2010

In italienischer Sprache mit deutschen Übertiteln


MITWIRKENDE

Musikalische Leitung **Carlo Franci** | Regie **David McVicar** | Szenische Leitung der Wiederaufnahme **Fabian von Matt** | Bühnenbild **Robert Jones**
Kostüme **Brigitte Reiffenstuel** | Choreografische Mitarbeit **Andrew George**
Dramaturgie **Malte Krasting** | Licht **Joachim Klein**
Chor und Extrachor **Matthias Köhler**
Philipp II. **Kwangchul Youn** | Elisabeth von Valois **Annalisa Raspagliosi**
(21. 5.)/Elza van den Heever | Don Carlo **Carlo Ventre** | Prinzessin Eboli **Tanja Ariane Baumgartner** | Rodrigo, Marquis von Posa **Tassis Christoyannis**
Graf von Lerma/Ein Herold **Peter Marsh/Hans-Jürgen Lazar**
Tebaldo **Jenny Carlstedt** | Der Großinquisitor **Hakan Tirasoglu**
Ein Mönch **Thorsten Grümbel**

ZUM WERK

Verdis *Don Carlo* endlich wieder auf dem Spielplan – und neuerlich in hochklassiger Besetzung: Als Elisabetta alternieren Annalisa Raspagliosi und Elza van den Heever, in der Titelpartie erstmals in Frankfurt zu erleben ist Carlo Ventre, Kwangchul Youn kehrt zurück als König Philipp, als Rodrigo debütiert der griechische Bariton Tassis Christoyannis und in der Partie der Eboli präsentiert sich Tanja Ariane Baumgartner, die seit dieser Saison Ensemblemitglied der Oper Frankfurt ist. Die Inszenierung von David McVicar, die in ihrer optischen Opulenz für Begeisterung wie für heftige Diskussionen sorgte, wird bei den fünf Vorstellungen im Mai und Juni von keinem Geringeren als Maestro Carlo Franci dirigiert.



Mit freundlicher Unterstützung der  Helaba

PALESTRINA

Hans Pfitzner 1869–1949

Musikalische Legende in drei Akten | Text vom Komponisten

Wiederaufnahme: Sonntag, 20. Juni 2010 | Weitere Vorstellungen: 25., 30. Juni; 3. Juli 2010

MITWIRKENDE

Musikalische Leitung **Kirill Petrenko** | Regie **Harry Kupfer** | Szenische Leitung der Wiederaufnahme **Orest Tichonov** | Bühnenbild **Hans Schaverno**
Kostüme **Yan Tax** | Dramaturgie **Malte Krasting** | Licht **Joachim Klein** | Video **Peer Engelbracht/impulskontrolle** | Chor **Matthias Köhler**

Papst Pius IV. **Alfred Reiter** | Morone **Johannes Martin Kränzle** | Novagerio **Frank van Aken** | Madruscht **Alfred Reiter** | Borromeo **Wolfgang Koch**
Der Kardinal von Lothringen **Magnus Baldvinsson** | Abdisu **Peter Marsh** | Anton Brus von Müglitz **Franz Mayer** | Graf Luna **Michael Nagy**
Der Bischof von Budoja **Richard Cox** | Theophilus **Hans-Jürgen Lazar** | Avosmediano **Dietrich Volle** | Palestrina **Peter Bronder** | Ighino **Britta Stallmeister**
Silla **Claudia Mahnke** | Severolus **Sungkon Kim** | Die Erscheinung Lukrezias **Katharina Magiera**

ZUM WERK

Ein außergewöhnliches Werk in einer vieldiskutierten Inszenierung kommt wieder auf den Spielplan der Oper Frankfurt: Hans Pfitzners »musikalische Legende« *Palestrina*. Die musikalische Leitung liegt in den Händen des Dirigenten, der auch die Premiere einstudiert hat – Kirill Petrenko zeigt damit, wie viel ihm gerade dieses singuläre Stück bedeutet:

»Für mich ist es die schönste Oper, mit der ich mich jemals beschäftigt habe. Und je mehr ich mich damit auseinandersetze, desto mehr fasziniert mich das Werk. (...) Zunächst fasziniert mich die Thematik eines Künstlers, der nicht mehr schaffen will und dessen Leben eigentlich passé ist. Seine Frau ist tot, seine Schüler haben ihn verlassen, und der Stil, in dem er schreibt, ist überholt. Trotzdem verlangt man von ihm noch einmal ein großes Werk. Denn das ist seine Bestimmung auf der Welt. Diese Problematik kennt jeder Künstler. Ich habe oft das Gefühl, nicht mehr zu können. Aber dann sage ich mir, wenn ich eine Berufung habe, dann muss ich sie auch erfüllen. Die Oper hilft mir sehr dabei. (...) Auch die Musik ist faszinierend. Sie besitzt einen großen Bogen und

umspannt sehr viel. Es beginnt mit Anklängen an Renaissance-Musik, dann tauchen Harmonien auf, die man überhaupt nicht zuordnen kann. Es gibt da Klänge, die könnten von Wolfgang Rihm sein oder von Sofia Gubaidulina. Und immer wieder spätromantischer Ausdruck. Ich höre oft Tschaikowski, Rachmaninow, Wagner und Strauss darin. Aber nicht als Nachahmung, immer als etwas Eigenes. Über dem Ganzen liegt so eine Schwermut. Mir persönlich liegt diese Musik, obwohl sie so schwer zu gestalten ist. (...) Pfitzner stand mit dem Rücken zur Wand. Wie Wagner und Strauss wollte und konnte er nicht mehr schreiben. Aber die Neutöne hat er auch abgelehnt. Was ist ihm da geblieben? Dieser schmale Grat dazwischen ist sein Weg gewesen. Und immer denkt man, jetzt stürzt er ab. Aber diese Gratwanderung ist ihm in unglaublicher Weise gelungen. Es ist vielleicht nicht die allererste, aber eine sehr ehrliche Musik. Ich bekomme Gänsehaut beim Dirigieren, und das passiert mir sonst nie.« (Kirill Petrenko in einem Gespräch mit Wolfgang Sandner, FAZ, 5. Juni 2009)



Mit freundlicher Unterstützung des Frankfurter Patronatsvereins – Sektion Oper  Patronatsverein

BERNARDA FINK
Mezzosopran

Bernarda Fink Mezzosopran | Anthony Spiri Klavier

Lieder von Robert Schumann (u. a. Ausschnitte aus *Myrthen*, *Maria-Stuart-Lieder*), Enrique Granados, Luis Giannió, Luigi Dallapiccola und Joaquin Rodrigo
Dienstag, 25. Mai 2010, 20.00 Uhr im Opernhaus



ÜBER DIE SÄNGERIN

Sie ist ein stiller Star. Bernarda Fink hat sich langsam und stetig ihren Platz unter den führenden Mezzosopranistinnen unserer Zeit erobert: Ihre unprätentiöse Art bewundern Komponisten, Dirigenten, Kollegen – ihre natürliche musikalische Herangehensweise fasziniert das Publikum. Geboren in Buenos Aires, ist sie die Tochter slowenischer Einwanderer. Ihre Eltern, beide entschiedene Gegner des kommunistischen Regimes, flohen 1945 zunächst nach Italien und entgingen wohl so den Massenmorden. Nach zwei Jahren in einem italienischen Flüchtlingslager ging es für die junge Familie nach Argentinien. Das Emigrantenleben in Buenos Aires entpuppte sich als kein leichtes, doch bewahrte die Familie stets ihre kulturelle Identität: Zu Hause wurde slowenisch gesprochen, und vor allem die Musik diente allen als Energiequelle.

Der musikalische Werdegang von Bernarda Fink sollte nicht ohne Hindernisse sein. Auf den Schulabschluss folgten zunächst vier Jahre Studium der Erziehungswissenschaften. Später erhielt sie einen Studienplatz am Instituto Superior de Arte del Teatro Colón in Buenos Aires: Zunächst als Sopran ins Studium gestartet, wurde ihre Mezzo-Stimme nach fast drei Jahren Ausbildung endlich erkannt und gefördert. Von hier an ging es stetig bergauf. Nach dem Gewinn des Ersten Preises beim Wettbewerb »Nuevas Voces Líricas« kam Bernarda Fink 1985 nach Europa; zunächst nach Genf, wo sie ihren späteren Ehemann, einen österreichischen Diplomaten, kennenlernte. Es folgten sechs Jahre in Prag, die sich für die junge Sängerin zu einer künstlerisch und kulturell prägenden Zeit entwickelten. Auch ihre beiden Kinder wuchsen in Prag auf.

In diese Zeit fällt Bernarda Finks erste Berührung mit Alter Musik und historischer Aufführungspraxis. »Schuld« daran war René Jacobs, der sie nach dem Ausfall einer Sängerin für seine Plattenproduktion von Händels *Flavio* engagierte. In der Zwischenzeit ist Jacobs weit mehr

als ein Mentor geworden. Er ist einer ihrer wichtigen musikalischen Partner; kaum eine Produktion des belgischen Spezialisten, bei der sie nicht beteiligt ist.

Obwohl Monteverdi, Bach und Händel in ihrem künstlerischen Schaffen eine gewichtige Rolle spielen, war sie nie auf ein barockes

Repertoire festgelegt. Eine besondere emotionale Nähe empfindet sie vor allem zu den romantischen französischen Orchesterliedern wie Ravels *Shéhérazade*, *Les Nuits d'été* von Berlioz – aber auch zu Wagners *Wesendonck*-Liedern.

Das Opernpublikum sieht Bernarda Fink relativ selten auf der Bühne. Sie mag die Begleiterscheinungen der Opern nicht

gerne, vor allem wäre sie zu lange Zeit weit weg von ihrer Familie. Dafür tritt sie sehr gerne in konzertanten Operaufführungen und natürlich Oratorien auf, die ja nicht selten die dramatischen Akzente eines Opernabends haben.

Ihr Terminkalender für diese Spielzeit bestätigt ihren renommierten Platz im internationalen Musikleben: Purcells *Dido and Aeneas* unter Nikolaus Harnoncourt im Wiener Musikverein, Mendelssohns *Elias* in Hamburg, ein Quartett-Abend mit Brahms' *Liebesliederwalzern* in Baden-Baden sind dabei die wichtigsten Stationen.

Am höchsten Nationalfeiertag ihrer argentinischen Heimat, an dem in diesem Jahr zum 200. Mal der Unabhängigkeit von der einstigen Kolonialmacht Spanien gedacht wird, gibt die Mezzosopranistin ihren ersten Liederabend an der Oper Frankfurt. Nach Schumann-Liedern, die in ihrer Interpretation bereits als preisgekrönte CD-Aufnahmen vorliegen, wird Bernarda Fink das Frankfurter Publikum mit selten gesungenen Kompositionen von Granados, Giannió, Dallapiccola und Rodrigo überraschen.

ZSOLT HORPÁCSY

Mit freundlicher Unterstützung der Mercedes-Benz Niederlassung Frankfurt / Offenbach



Mercedes-Benz Niederlassung Frankfurt / Offenbach

MICHAEL SCHADE
Tenor

Michael Schade Tenor | Malcolm Martineau Klavier

Lieder von Franz Schubert
Dienstag, 8. Juni 2010, 20.00 Uhr im Opernhaus



ÜBER DEN SÄNGER

Ein Star für Kenner ist Michael Schade geworden, seit vor rund zwanzig Jahren seine internationale Karriere begann. Er ist ein Sänger, der an allen großen Häusern an vorderster Front auftritt und dennoch ohne Medienhype auskommt. Sein Weg hat ihn um die ganze Welt geführt: Die Wurzeln liegen im Ruhrgebiet (seine Eltern stammen aus Gelsenkirchen), geboren wurde er in Genf, aufgewachsen ist er in Deutschland und Kanada, und mittlerweile teilt sich sein Zuhause auf in Oakville (Ontario) und Wien. Denn dort hat er spätestens 1992 seine künstlerische Heimat gefunden. Am selben Tag, als er an der Wiener Staatsoper ein Vorsingen absolvierte, erkrankte der für die abendliche Vorstellung des *Barbiers von Sevilla* vorgesehene Tenor. Der Staatsoperndirektor gab dem jungen Sänger die Chance seines Lebens. Der sang einen hinreißenden Grafen Almaviva und wurde damit Ensemblemitglied des traditionsreichen Opernhauses.

Seit inzwischen 16 aufeinanderfolgenden Jahren tritt Michael Schade auch bei den Salzburger Festspielen auf, wie seine Künstleragentur stolz vermeldet, in tragenden Partien wie Titus (*La clemenza di Tito*), Tamino (*Die Zauberflöte*) und jüngst Rinaldo in Haydns *Armida* (eine Produktion, an der mehrere auch in Frankfurt tätige Künstler wie Christof Loy, Dirk Becker und Olaf Winter beteiligt waren).

Aber er ist immer mit beiden Beinen auf dem Boden geblieben: Als »kraftstrotzend und bubenhaft zugleich« hat ihn die Musikautorin Sabine M. Gruber beim Kaffeehausbesuch beschrieben. Er genießt das Leben (er ist begeisterter Hobbykoch), bringt sein Familienleben zwischen zwei Kontinenten und mit insgesamt acht Kindern mit dem Beruf unter einen Hut. Auch der künstlerische Nachwuchs liegt ihm am Herzen: Als »Creative Director« des »Young Singer Projects« widmet er sich bei den Salzburger Festspielen der Förderung junger Sänger. Neben der Oper spielt der Liedgesang dabei eine große Rolle, denn

der ist für Michael Schade genau so wichtig wie das Theater und die Kirchenmusik. »Die Heilige Dreifaltigkeit: Was Mozart für die Oper und Bach fürs Oratorium, ist Schubert fürs Lied. Schubert ist für mich der Inbegriff des Liedes. Das Lied ist mir wahnsinnig wichtig.« Denn beim Liedgesang liegen alle Emotionen offen: »Ich habe immer den Eindruck, dass man sich als Sänger auf der Bühne outet. Ich kann mir nicht vorstellen, dass man eine *Schöne Müllerin* singen kann, ohne einmal irrsinnig verliebt gewesen zu sein, man kann nicht wirklich über Depressionen singen, ohne die selber gespürt zu haben.«

Schubert ist für ihn ein Verwandter im Geiste: »Ich identifiziere mich sehr mit Schubert, dieser Drang ins Ferne, dieser Drang ins Grüne – das ist eben meine kanadische Seele.« Seine Interpretation der *Schönen Müllerin* ist vielfach gerühmt worden, für die *Winterreise* hingegen, fühlt er, ist es noch zu früh. Diesen Zyklus will er sich für später aufheben. Aber auf dem Weg dahin ist bei Schubert noch ein ganzes Universum zu entdecken. Knapp zwei Dutzend Lieder, darunter Kleinodien wie *An die Musik*, *Der Musensohn* und *Nacht und Träume*, aber auch einiges Rare, hat er für sein aktuelles Rezital ausgewählt. Nicht alleine natürlich – denn ein anderer Aspekt, der ihm beim Liedgesang viel bedeutet, ist die Partnerschaft zwischen Sänger und Pianist. Neben Malcolm Martineau arbeitet er auch regelmäßig mit Justus Zeyen und Julius Drake: »Das ist diese neue Generation, da ist man befreundet, man geht abends essen und redet viel«, und vor allem entsteht die Interpretation gemeinsam und gleichberechtigt: »Also es ist nicht so, dass der Schade daherkommt, sondern eben Schade / Martineau.« Das werden die beiden nun auch in Frankfurt.

MALTE KRADING

Mit freundlicher Unterstützung der Mercedes-Benz Niederlassung Frankfurt / Offenbach



Mercedes-Benz Niederlassung Frankfurt / Offenbach

RHEINGOLD UND WALKÜRE

nach Richard Wagner



OPER FÜR KINDER

Nach dem *Ring* gefragt, schüttelt manch ein Erwachsener den Kopf. Wir nehmen den Spielplan der Großen Bühne zum Anlass und wollen es beweisen: *Der Ring des Nibelungen*, DAS große Musikdrama Richard Wagners, kann auch für Kinder erzählt werden. In den vier Teilen des Werkes, die *Das Rheingold*, *Die Walküre*, *Siegfried* und *Götterdämmerung* heißen, findet sich alles, was Spaß macht. Schon im *Rheingold* geht es los: Es gibt im Wasser planschende Nixen, einen Zwerg, der sich schlecht benimmt, Riesen, die sich nach ein wenig Liebe sehnen, Drachen und Kröten, außerdem Götter, die die Welt be-

herrschen wollen, und noch mehr Zwerge, die sich auch schlecht benehmen.

Zunächst einmal tauchen wir ein in die Welt der Rheintöchter. Ein böser Zwerg muss bekämpft werden, bis ein Held namens Siegfried die schöne Brünnhilde aus dem Feuer befreit. Und das geschieht nach einem Hausbau, dessen Finanzierung fragwürdig ist. Wir lernen mit dem *Ring* die menschliche Seite der Götter kennen. Liebe, Diebstahl und Verrat – alles was geschieht, kommt uns vielleicht ein bisschen bekannt vor ...

DIE WICHTIGSTEN FIGUREN IM RHEINGOLD

Wotan, der Göttervater, hat sich eine unglaublich große und schöne Burg bauen lassen. Kein Wunder, denn die Riesen Fafner und Fasolt waren da für Wotan am Werk. Als Baulohn hat Wotan ihnen Freia, die Schwester seiner Frau, versprochen. Wotan verlässt sich darauf, dass der schlaue Feuergott Loge ihm hilft, für Ersatz zu sorgen.

Die **Rheintöchter** sind vom Vater Rhein damit beauftragt worden, das Rheingold zu hüten. Aufgrund ihres verspielten Naturells kommen sie diesem Auftrag aber nur unzureichend nach. Die Nixen glauben nicht, dass jemand den Goldschatz rauben und daraus einen Ring schmieden könnte, denn die Bedingung dafür ist der Verzicht auf Liebe.

Als der hässliche Zwerg **Alberich** auftaucht, weisen die Rheintöchter seine plumpen Annäherungsversuche zurück. Er will Liebe, doch sie wollen nur spielen. Alberich reagiert gekränkt und droht mit dem Äußersten: Er verflucht die Liebe und raubt das Rheingold.

Fafner und **Fasolt**, die Riesen, kündigen sich in Wagners Musik durch den dumpfen Schlag ihrer Keulen an. Ganz so dumm, wie Wotan glaubt, sind sie aber nicht. So einfach lassen sie sich nicht um den vereinbarten Lohn für den Bau von Wotans Burg bringen.

Im Juni wollen wir's wagen und *Das Rheingold* und *Die Walküre* vorstellen. Stürzt ihr euch mit in dieses Abenteuer? Die Vorstellungen finden am 5., 8., 12., 15. und 19. Juni 2010 im Holzfoyer statt.

DEBORAH EINSPIELER

Gefördert von der  EUROPEAN CENTRAL BANK

KATHARINA MAGIERA
Altistin

IMMER WIEDER VON VORNE ANFANGEN.

ZUR KÜNSTLERIN

»Ja, ich spiele auch ab und zu Posaune«, sagt Katharina Magiera mit einem selbstbewussten Lächeln. Das sei zwar für Frauen ungewöhnlich, aber genau das habe sie gereizt, sich während ihres Schulmusik-Studiums für dieses Instrument zu entscheiden. Gegen Klischees und gewohnte Sichtweisen zu rebellieren, liege ihr ein wenig im Blut. Als die Eltern sie im Alter von sechs Jahren zum Geigenspielen bringen wollten, sei dies nach zwei Stunden Unterricht beim Großvater »abgehakt gewesen«. »Ich mochte das Instrument einfach nicht, ich wollte nur singen und nichts anderes.« Schon früh sei sie bei Festen, Kinderkonzerten und Familienfeiern stets der »Star« gewesen. »Wo immer sich mir die Gelegenheit bot, Menschen mit meinem Gesang zu amüsieren, tat ich dies auch.« Vor allem, sich zu verkleiden, in andere Rollen zu schlüpfen, sei für sie das Höchste gewesen.

Das, was sich in ihrer Kindheit und Jugend angebahnt hat, ist heute für Katharina Magiera täglich gelebte Realität: Ein Leben für das Theater mit allen Konsequenzen.

Nach dem Studium der Schulmusik schloss Katharina Magiera ein Gesangsstudium bei Hedwig Fassbender in Frankfurt und bei Rudolf Piernay in Mannheim an. Schnell stellten sich erste Erfolge ein, so wurde sie Stipendiatin der Yehudi Menuhin-Stiftung »Live Music Now«. Gemäß der Grundidee dieser Stiftung sang Katharina Magiera auch in sozialen Einrichtungen, wie etwa in einem Frauenhaus oder auf der Kinderkrebstation der Frankfurter Uniklinik. Die Auftritte waren für sie

manchmal hart, »meine Kehle war wie zugeschnürt«. Aber sie möchte diese Erfahrungen nicht missen: »Ich habe da von meinem Publikum ein wenig gelernt, was es heißt, sich nicht aufzugeben«, sagt sie. Auch als Sängerin habe man seine dunklen Momente, da könne man sich psychisch nicht einfach gehen lassen.

Bevor Katharina Magiera mit Beginn dieser Spielzeit fest ins Ensemble der Oper Frankfurt kam, gehörte sie dem *Opernstudio* an. Hier war sie in so unterschiedlichen Partien zu erleben wie etwa als Tisbe in Rossinis *Aschenbrödel*, als Erste Magd in *Elektra* von Richard Strauss oder als Marzelline in Mozarts *Hochzeit des Figaro*. In der Neuinszenierung von Wagners *Rheingold* übernimmt sie jetzt die Partie der Floßhilde. Abwechslungsreichtum liegt der Sängerin: »Ich möchte mich nur ungern auf einen bestimmten Charakter festlegen lassen«, wobei ihr allerdings klar ist, dass sie in ihrer Stimmlage als Altistin öfter die Böse spielen muss. Sehr gerne – allerdings wohl erst in einigen Jahren – würde sie die Erda in Wagners *Ring des Nibelungen* oder die Amneris in Verdis *Aida* singen.

In ihrer Freizeit widmet sich Katharina Magiera der Malerei: »Abstrakt und gegenständlich, mal mit Tusche, aber auch mit Acryl.« Der Vorteil dieses Hobbys gegenüber dem Singen: »Man hat etwas Bleibendes in den Händen, auf der Bühne muss man jeden Abend immer wieder von vorne anfangen.«

ANDREAS SKIPIS

DAS PROGRAMM IM ÜBERBLICK

MAI 2010

Sa 1 Lucia di Lammermoor | 19.00 Uhr | Preise A
 So 2 **Das Rheingold** | 18.00 Uhr | Preise S
 Mo 3 Wagner verstehen | 18.00 Uhr
 Mi 5 Vortrag zu *Das Rheingold* – Peter Steinacker | 19.30 Uhr
 Fr 7 Das Rheingold | 19.30 Uhr | Preise A
 Sa 8 Lucia di Lammermoor | 19.00 Uhr | Preise A
 So 9 **Billy Budd** | Oper für Familien | 18.00 Uhr | Preise B
 Mo 10 Lucia di Lammermoor | 19.00 Uhr | Preise B
 Di 11 Quast spielt Offenbach *Pariser Leben* | 20.00 Uhr
 Mi 12 Billy Budd | 19.30 Uhr | Preise C
 Do 13 Lucia di Lammermoor | 19.00 Uhr | Preise B
 Fr 14 Billy Budd | 19.30 Uhr | Preise C
 Sa 15 Das Rheingold | 19.30 Uhr | Preise A
 So 16 Kammermusik im Foyer | 11.00 Uhr
 Lucia di Lammermoor | 15.30 Uhr | Preise B
 Mo 17 Wagner verstehen | 18.00 Uhr
 Di 18 Soiree des Operstudios | 20.00 Uhr
 Do 20 Billy Budd | 19.30 Uhr | Preise C
 Fr 21 **Don Carlo** | 18.30 Uhr | Preise B
 Sa 22 Das Rheingold | 19.30 Uhr | Preise A
 Oper lieben zu *Das Rheingold* | 22.00 Uhr
 So 23 Billy Budd | 19.30 Uhr | Preise B
 Mo 24 Don Carlo | 18.30 Uhr | Preise B
 Di 25 **Liederabend** Bernarda Fink | 20.00 Uhr | Preise C
 Sa 29 Don Carlo | Oper für Familien | 18.00 Uhr | Preise A
 So 30 10. Museumskonzert | Alte Oper | 11.00 Uhr
 Mo 31 10. Museumskonzert | Alte Oper | 20.00 Uhr

JUNI 2010

Do 3 Das Rheingold | 15.30 Uhr | Preise A
 Publikumsgespräch zu *Das Rheingold* | 18.00 Uhr
 Sa 5 Oper für Kinder zu *Rheingold* und *Walküre* | 15.00 Uhr
 Don Carlo | 18.30 Uhr | Preise A
 So 6 Oper extra zu *Fausts Verdammnis* | 11.00 Uhr
 Das Rheingold | 19.30 Uhr | Preise A
 Di 8 Oper für Kinder zu *Rheingold* und *Walküre* | 14.00 Uhr und 16.30 Uhr
Liederabend Michael Schade | 20.00 Uhr | Preise C
 Oper extra zu *La Giuditta* | Bockenheimer Depot | 20.00 Uhr
 Fr 11 Don Carlo | 18.30 Uhr | Preise B
 Sa 12 Oper für Kinder zu *Rheingold* und *Walküre* | 13.00 Uhr und 15.30 Uhr
 Das Rheingold | 19.30 Uhr | Preise A
La Giuditta | Bockenheimer Depot | 19.30 Uhr

So 13 **Fausts Verdammnis** | 18.00 Uhr | Preise S
 Oper Finale *Der entfesselte Künstler (Vortrag)* | 15.30 Uhr
 Mo 14 La Giuditta | Bockenheimer Depot | 19.30 Uhr
 Di 15 Oper für Kinder zu *Rheingold* und *Walküre* | 14.00 Uhr und 16.30 Uhr
Pimpinone | Bockenheimer Depot | 19.30 Uhr
 Mi 16 La Giuditta | Bockenheimer Depot | 19.30 Uhr
 Oper Finale *Beatrice, Benedict und die anderen* | 20.00 Uhr
 Do 17 Fausts Verdammnis | 19.30 Uhr | Preise B
 Pimpinone | Bockenheimer Depot | 19.30 Uhr
 Fr 18 La Giuditta | Bockenheimer Depot | 19.30 Uhr
 Oper Finale *Berlioz, ein Genie im Spiegel seiner Memoiren* | 19.30 Uhr
 Sa 19 Oper für Kinder zu *Rheingold* und *Walküre* | 13.00 Uhr und 15.30 Uhr
 Daphne | 19.30 Uhr | Preise A
 Pimpinone | Bockenheimer Depot | 19.30 Uhr
 So 20 **Palestrina** | 18.00 Uhr | Preise B
 La Giuditta | Bockenheimer Depot | 19.30 Uhr
 Oper Finale *Der Geist der Rose* Liedmatinee | 11.00 Uhr
 Mo 21 Fausts Verdammnis | 19.30 Uhr | Preise B
 La Giuditta | Bockenheimer Depot | 19.30 Uhr
 Di 22 Happy New Ears | 20.30 Uhr
 Mi 23 Oper Finale Orchesterkonzert | 20.00 Uhr | Preise D
 Do 24 Fausts Verdammnis | 19.30 Uhr | Preise B
 Fr 25 Palestrina | 18.00 Uhr | Preise C
 Sa 26 Daphne | 19.30 Uhr | Preise A
 So 27 Kammermusik im Foyer | 11.00 Uhr
 Fausts Verdammnis | 15.30 Uhr | Preise B
 Publikumsgespräch zu *Fausts Verdammnis* | 18.30 Uhr
Offene Wunden | Bockenheimer Depot | 19.30 Uhr
 Mo 28 Offene Wunden | Bockenheimer Depot | 19.30 Uhr
 Oper Finale *Berlioz auf Reisen* | 20.00 Uhr
 Di 29 Oper Finale *Kunst und Religionsersatz* | Haus am Dom | 19.30 Uhr
 Mi 30 Palestrina | 18.00 Uhr | Preise C

JULI 2010

Do 1 Offene Wunden | Bockenheimer Depot | 19.30 Uhr
 Oper Finale *Verweile doch... (Vortrag)* | 20.00 Uhr
 Fr 2 Fausts Verdammnis | 19.30 Uhr | Preise B
 Offene Wunden | Bockenheimer Depot | 19.30 Uhr
 Sa 3 Palestrina | 18.00 Uhr | Preise A
 So 4 Fausts Verdammnis | 19.30 Uhr | Preise B
 Offene Wunden | Bockenheimer Depot | 19.30 Uhr

WIR BEDANKEN UNS HERZLICH FÜR DIE UNTERSTÜTZUNG!

Aventis foundation

Patronatsverein

ING DiBa

Helaba
Landesbank
Hessen-Thüringen

Deutsche Bank

techem

Mercedes-Benz
Niederlassung Frankfurt/Oberhesskfw
BANKENGRUPPE

rentenbank

FERRERO

EUROPÄISCHE ZENTRALBANK

ALTANA KULTUR
STIFTUNGDas Kulturradio
für Hessen!In Rhein-Main auf
UKW 96,7GEBÜHREN
FÜR GUTES
PROGRAMM

www.hr2-kultur.de

hr2 – anregend anders

hr2
kultur

ORLANDO FURIOSO ZUR PREMIERE VOM 14. FEBRUAR 2010



David Bösch macht im Bühnenbild von Dirk Becker und mit den Kostümen von Meentje Nielsen aus dieser Konstellation ein kesses Spiel, in dem sich fast alle Beteiligten – der amourösen Irrungen und Wirrungen wegen – närrisch verhalten. Am ärgsten trifft es Orlando. Dem Wahnsinn verfallen, tritt er am Ende gar im Brautkleid der angebeteten Angelica auf.

Bösch liefert keine kühne neue Deutung des Stoffes nach Ariosts berühmtem Buch, seine Mittel sind aus anderen Barockproduktionen einschlägig bekannt. Aber es gelingt dem jungen Regisseur, mit Geschick und trefflichen Detaillösungen die Balance zwischen Scherz, Satire, Ironie und tieferer (emotionaler) Bedeutung zu treffen. Munteres Spiel und freche Späße sind nur eine Seite der Produktion. Die andere sind einprägsame Bilder in ernsten Momenten – zum Beispiel bei der großen Arie der enttäuschten Alcina.

KARL GEORG BERG, DIE RHEINPFALZ

Die musikalische Umsetzung dieser Irrungen und Wirrungen in Frankfurt ist – was die Pracht aus dem Orchestergraben wie auch die fulminanten Leistungen der sieben Gesangssolisten betrifft – schlichtweg sensationell. Andrea Marcon, ausgewiesener Vivaldi-Spezialist und Gründer des »Venice Baroque Orchestra«, hat den *Orlando* musikalisch

neu eingerichtet und ist dadurch mit jeder Nuance dieser farbenreichen Barockpartitur bestens vertraut. Er dirigiert vom Cembalo aus und zaubert, zusammen mit Felice Venanzoni am zweiten Cembalo und den Continuospielern Kaamel Salah-Eldin (Cello) sowie Evangelina Mascardi und Daniele Caminiti (Theorben), in den Rezitativen ein instrumentales Feuerwerk mit dynamisch weitgefächerter Klangfiguren-Gestik, improvisatorisch wirkender, schier überbordender Variabilität und faszinierenden Momenten virtuoser Eigenwilligkeit. Zwanzig glänzend aufgelegte Streicher, fünf Holzbläser, dazu (allzu selten) Hörner, Trompeten und Pauken sind sich einig mit den auf der Bühne entfesselten Leidenschaften und senden die furiose Musik, der jeweiligen spezifischen Emotionslage angemessen, als grell glitzernde Kaskaden mit halsbrecherischer Virtuosität oder als samtweiche Streicheleinheiten mit Händel'scher Gefühlstiefe nach oben.

ALBRECHT SCHMIDT, DARMSTÄDTER ECHO

Das Frankfurter Ensemblemitglied Florian Plock gab den Astolfo, der unglücklich in die Zauberin Alcina verliebt ist und wie ein Hund um deren Gunst bettelt, mit zunehmend flexiblerem Bass. William Towers als Ruggiero erwärmte seinen Countertenor in der berühmten Traversflöten-Arie zu samtener Geschmeidigkeit. Die beiden Mezzosopranistinnen Katharina Magiera (Bradamante) und Paula Murrighy (Medoro), ebenfalls im Frankfurter Ensemble, glänzten mit ihrer vokalen Gelenkigkeit und harmonierten trefflich mit der Sopranistin Brenda Rae (Angelica) und ihrer Mezzo-Kollegin Daniela Pini, die als Zauberin Alcina nicht nur schauspielerisch (mal im verführerischen Cocktailkleid, mal als strenge Krankenschwester) ihre Wandlungsfähigkeit demonstrierte.

Der »Hit« des Abends aber war die Altistin Sonia Prina in der Titelpartie. Sie verkörperte den »rasenden Roland«, ob im coolen Punker-Outfit oder im pinkfarbenen Rüschenkleid, mit überragender stimmlicher und mimischer Brillanz – unübertroffen in ihrer souveränen Komik.

MICHAEL DELLITH, FRANKFURTER NEUE PRESSE

PAVOL BRESLIK ZUM LIEDERABEND VOM 2. MÄRZ 2010



Mit Robert Schumanns Heine-Zyklus *Dichterliebe* hatte der 1979 geborene slowakische Tenor eine der größten Herausforderungen für einen Interpreten ausgewählt. Ironie, Sarkasmus, Trauer und Melancholie in Kleinstform: Breslik sang mit Respekt vor den 16 Liedern und ließ da noch jene Souveränität vermissen, die er im zweiten Teil mit Liedern von Richard Strauss und Antonín Dvořák zeigte.

(...)

Bei Breslik (...) wirkte die *Dichterliebe* wie eine Pflichtübung, der sich eine umso überzeugendere Kür anschloss: Die weiten Legatobögen in den ausgewählten Strauss-Stücken klangen tragend, im populären »Ständchen« nicht weniger als in der oft zu hörenden »Zueignung«. Ganz und gar gelöst wirkte Breslik in den tschechisch gesun-

genen *Zigeunerliedern* Dvořáks, in denen er sich völlig zu Hause zu fühlen schien.

AXEL ZIBULSKI, OFFENBACH-POST

Viel sicherer wirkte Breslik in den sieben *Zigeunermelodien* Dvořáks. Hier waren Wort und Ton, Technik und Ausdruck im Lot. Dadurch verringerte sich auch der Abstand zum weiterhin überlegenen Pianisten. Dass dieses Konzert auch Martineaus großer Abend war, bestätigte die erste Zugabe, Bohuslav Martinůs »Mein Mütterlein«: In ein aufgewühltes Klavier-Grandioso, das auch als selbstständiges Charakterstück für das Tasteninstrument denkbar wäre, schmilzt die Singstimme einen bewegenden Nachruf auf die früh gestorbene Mutter ein.

Als Gegenleistung blieb der Pianist bei der zweiten Zugabe stumm, zugunsten eines Hochzeitslieds, das Bresliks Großmutter gerne sang: ein sehr persönliches Bekenntnis. Das Publikum, angetan auch von

Bresliks jugenhaft witzigen Ansagen, war nun endgültig gewonnen. Die Unsicherheiten des Sängers im deutschsprachigen Lied dürften auch darauf zurückzuführen sein, dass er sich in Frankfurt auf dieses Terrain zum ersten Mal überhaupt vorgewagt hatte. Wer weiß: Vielleicht verwandeln sich Schumanns »alte, böse Lieder« dermaleinst in neue, liebe.

ELLEN KOHLHAAS, FRANKFURTER ALLGEMEINE ZEITUNG

Stets auf hohem Level begleitet wurde der Sänger von Malcolm Martineau, der ausgesprochen differenziert und mit dynamischen Abstufungen spielte. Exemplarisch für seine stupende pianistische Qualität stand das lange Nachspiel zum letzten Lied der *Dichterliebe*, der »alten, bösen Lieder«. Pointiert und mit warmer Timbrierung intonierte er dieses. Ebenso facettenreich gestaltete Martineau das längere Vorspiel zu Strauss' »Morgen!«

LARS-ERIK GERTH, MAIN TAL TAGESANZEIGER

LA RONDINE ZU DEN KONZERTANTEN AUFFÜHRUNGEN VOM 6. UND 9. MÄRZ 2010



Tenoral strahlend war Marius Brenčiu als Prunier; seine Geliebte Lisette wurde von Britta Stallmeister mit sopranischer Leichtigkeit und makellosen Höhen gegeben. Der nur im 2. Akt beschäftigte Chor bot mit hervorragender Beweglichkeit ein glänzendes akustisches Gesellschaftsbild. Perfekt das Museumsorchester.

BERNHARD USKE, FRANKFURTER RUNDSCHAU

Marc Soustrot (...) richtet das Augenmerk auf die Musik, als wolle er sagen: »Hört mal genau hin!« Soustrot hat sich die Partitur genau angesehen und konnte den Zuhörern auch dank eines exzellent agierenden Frankfurter Opern- und Museumsorchesters klanglich das Geniale der Partitur enthüllen. Es fehlte weder am Klangsensualismus noch an »klingender« Psychologie, geboten wurde eine hervorragende instrumentale Feinzeichnung der Klangfarben, verbunden mit einem exzellenten Sinn für rhythmische Zusammenhänge, die hinter dem Walzer-seligen der Musik verborgen ist. Da ist schon einiges von dem vorhanden, was Maurice Ravel später in seinem Werk *La valse* bis zum Exzess auskomponierte. Manchmal ist es einfach notwendig, die Blickrichtung zu ändern.

In dem von Marc Soustrot konzipierten »Gefühls-Klangraum« konnten sich die Sänger hervorragend entfalten. Elaine Alvarez (Magda) und Joseph Calleja (Ruggiero) demonstrierten, wie man die darzustellende Figur aus einem perfekten, ausdrucksvollen Gesangsvortrag heraus entfalten kann. Aber auch Britta Stallmeister (Lisette) und Marius Brenčiu (Prunier) gaben ein hinreißendes Paar ab. Der nur im zweiten Akt beschäftigte Chor (Matthias Köhler) bot stimmlich ein recht quirliges, perfektes Bild vom gesellschaftlichen Treiben.

MICHAEL PITZ-GREWENIG, WWW.KLASSIK.COM

(...) als reines Klang-Ereignis ist das ein Sahnegletscher des Puccini-Genusses. Zwei Stunden lang kann man die verschiedenen Konsistenzformen der Klänge von ihrer cremigen und streichartigen Gestalt bis zur puren Schaumbildung erleben.

Die Oper Frankfurt bot das Werk jetzt im Großen Saal der Alten Oper mit einem Dirigenten, der für diese Klangbildungen das richtige Händchen hat: Marc Soustrot. Der hält den Taktstock leicht wippend zwischen Daumen und Zeigefinger, nimmt ihn gar lieber in die nicht-direktive Linke, um mit der rechten Hand Puccinis Instrumental-Sentiment in das begeisterte Auditorium zu fächeln.

(...)

Mit Elaine Alvarez und Joseph Calleja war ein ideales Paar auf dem Podium: zwei ebenbürtig starke, ungemein homogen und strahlend-offene Stimmen, die sich regelrecht aneinander entzündeten. Trotz Indisposition war Calleja in seiner direkten Stimmmanier nie gefährdet. Exzellent war das Timbre von Elaine Alvarez, die mit mächtiger Fülle in der Höhe und weicher Mitte glänzte.

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.

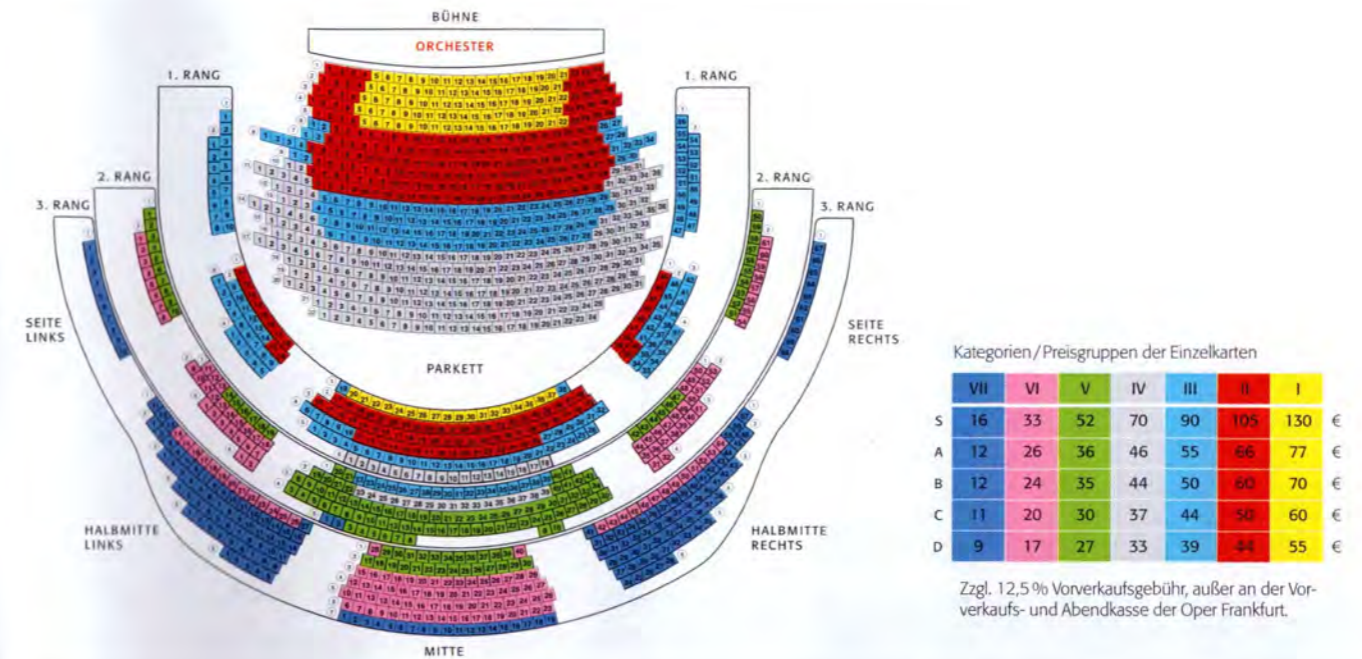
Huber EventCatering
umsorgt Sie, wo Sie es wünschen, sei es in den Opernpausen,
bei einer Veranstaltung in der Oper oder bei Ihnen.

Warme Küche 11.00 – 24.00 Uhr

Wir reservieren für Sie:
Tel. 069-23 1590 oder 06172-17 1190



SAALPLAN



PREISE UND VORVERKAUF

Seit Beginn der Saison 2009/2010 entfällt beim Kartenkauf an der Vorverkaufskasse der Städtischen Bühnen Frankfurt die bisherige Vorverkaufsgebühr von 12,5%.

Zur Zeit sind Karten für alle Opernvorstellungen und Liederabende bis zum Ende der Saison 2009/2010 im Vorverkauf. Die Sonderveranstaltungen eines Monats (*Oper extra*, Kammermusik etc.) sind buchbar jeweils ab dem 15. des vorvorigen Monats. Frühbucherrabatt von 10% gibt es beim Kauf von Karten für Opernvorstellungen und Liederabende bis 4 Wochen vor dem jeweiligen Aufführungstermin (gilt nicht für Premieren, Sonderveranstaltungen und die Produktionen im Bockenheimer Depot).

Ermäßigungen: Karten zu 50% (innerhalb des Frühbucherzeitraums mit zusätzlich 10% Rabatt) für Schüler/-innen, Auszubildende, Studierende, Wehrpflichtige, Zivildienstleistende, Schwerbehinderte (ab 80% MDE) sowie für eine Begleitperson unabhängig vom Vermerk »B« im Ausweis, Arbeitslose und Frankfurt-Pass-Inhaber/-innen nach Maßgabe vorhandener Karten. Rollstuhlfahrer/-innen und eine Begleitperson zahlen jeweils 5,- Euro, bei externen Vorverkäufern zzgl. Vorverkaufsgebühr, und sitzen vorne im Parkett. Behindertengerechte Zugänge sind vorhanden.

Im Rahmen der Reihe *Oper für Familien* erhält ein voll zahlender Erwachsener kostenlose Eintrittskarten für maximal drei Kinder/Jugendliche unter 18 Jahren. Nächste Termine: *Billy Budd* von Benjamin Britten am 9. Mai 2010 und *Don Carlo* von Giuseppe Verdi am 29. Mai 2010, jeweils 18.00 Uhr, geeignet für Kinder ab 10 Jahre.

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

TELEFONISCHER KARTENVERKAUF

Per Bankinzug oder Kreditkarte (MasterCard und VISA) kaufen Sie Ihre Eintrittskarten schnell und bequem am Telefon. Die Tickets werden Ihnen vor der Vorstellung am Concierge-Tisch im Foyer überreicht oder auf Wunsch gegen einen Aufschlag von 5,- Euro per Post zugesandt.

Tel. 069-1340400 oder Fax 069-1340444

Mo–Fr 8.00–20.00 Uhr, Sa 9.00–19.00 Uhr und So 10.00–18.30 Uhr

ABONNEMENT

Die Oper Frankfurt bietet mit mehr als 30 Serien vielfältige Abonnements, darunter auch Coupon-Abonnements, mit denen Sie jederzeit »einsteigen« können. Gerne übersenden wir Ihnen die Saisonbroschüre 2010/2011 mit den Details zum Programm und zu allen Abonnements. Anforderungen telefonisch ab Anfang Mai 2010 unter 069-21237333, per Fax 069-21237330, beim Abo- und InfoService der Oper, mit persönlicher Beratung (Eingang jetzt wieder 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

Bitte beachten Sie die geänderten Servicezeiten während der Spielzeiterferien vom 5. Juli bis 21. August 2010: Mo–Fr 10.00–14.00 Uhr, Sa geschlossen.

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 5,45 Euro (Inland). Die Kosten für die Hinterlegung an der Abendkasse belaufen sich auf 2,- Euro. Die genannten Beträge gelten unabhängig von der Ticketanzahl innerhalb Ihrer Buchung. Ihre Tickets können Sie auch an Ihrem Computer ausdrucken, wenn Sie bei der Online-Buchung »Print@Home« wählen.

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

RHEIN-MAINISCHER BESUCHERRING FRANKFURT

Für Theaterinteressierte und Gruppen.

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

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

VERKEHRSVERBINDUNGEN

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

PARKMÖGLICHKEITEN

Tiefgarage an der Westseite des Theatergebäudes. Einfahrt aus Richtung Untermainkai. Eine Navigationshilfe finden Sie auf unserer Homepage www.oper-frankfurt.de unter *So finden Sie uns*. Neben dem Bockenheimer Depot befindet sich ein öffentlicher kostenpflichtiger Parkplatz.

IMPRESSUM

Herausgeber Bernd Loebe | Redaktion Waltraut Eising | Redaktionsteam Dr. Norbert Abels, Agnes Eggers, Deborah Einspieler, Holger Engelhardt, Ursula Ellenberger, Zolt Horpácsy, Malte Krasting, Andreas Skipsis, Thomas Stollberger, Hannah Stringham, Elvira Wiedenhöft, Bettina Wilhelm | Gestaltung Schmitt und Gunkel (www.schmittundgunkel.de) | Herstellung Druckerei Imbscheidt | Redaktionsschluss 31.3.2010, Änderungen vorbehalten

Bildnachweise Bernd Loebe, Sebastian Weigle, Liederabend Pavol Breslik, *La Rondine*, *Don Carlo* (Wolfgang Runkel), *Billy Budd*, *Palestrina*, Katharina Magiera (Barbara Aumüller), *Orlando furioso* (Monika Rittershaus), *Offene Wunden* (Hagen Klennert), Dirk Becker (Pedro Malinowski), Vera Nemirova (Axel Zeininger), Jochen Schmeckenbecher, Matthew Polenzani (Agentur), Hans Schavermoch (Bayerische Staatsoper), Helmut Oehring (Astrid Ackermann), Salome Kammer (Andreas Ludwig), Bernarda Fink (Klemen Breitfuss), Michael Schade (Deanne McKee), Kinderzeichnung (Valentina Einspieler).

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

Die hohe Kunst des Vermögens



Individualität großschreiben.

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

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

Unser exklusives Leistungsangebot lässt keinen Raum für Downgrading-Standards.

Bitte vereinbaren Sie einen Termin:
069 2641-1341 oder
1822privatebanking@
frankfurter-sparkasse.de

