

AUSGABE März / April 2011 www.oper-frankfurt.de

Magazin

PREMIEREN: DIE FLEDERMAUS, MURDER IN THE CATHEDRAL

WIEDERAUFNAHMEN: DAPHNE, DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL, TRISTAN UND ISOLDE

} Oper Frankfurt

Der Deutsche Theaterpreis
»Faust« 2010 für Claus Guths
Daphne als beste Inszenierung
der Spielzeit 2009/2010

Das Kulturradio für Hessen!

In Rhein-Main auf UKW 96,7

GEBÜHREN FÜR GUTES PROGRAMM

www.hr2-kultur.de

hr2 – anregend anders

hr2 kultur

SEHR GEEHRTE DAMEN UND HERREN, LIEBE OPERNFREUNDE,



ganz früh – als man ihn gemeinhin als Liedsänger qualifizierte – ging die Frankfurter Oper auf Christian Gerharter zu. So kam es zu einer ersten beglückenden Zusammenarbeit bei Monteverdis *L'Orfeo* im Bockenheimer Depot, bald danach dann zu einem geradezu überwältigenden Wolfram von Eschenbach im *Tannhäuser*. Die »Spione« aus der Opernwelt saßen in letzterer Premiere, und aus dem Liedsänger wurde der gefragte Opernsänger. So, wie der Bariton Oper »versteht«, singt er Lieder auch auf der Bühne: Die Phrasierung spürt nach dem Wortsinn, feinste Abstufungen dynamischer Art machen das Publikum hellhörig, es spürt jeder Silbe nach. Dabei entstehen ungemein glaubwürdige Rollenporträts. Man wird angerührt von einer humanistischen Botschaft, nie aber in einen sentimental Sumpf gezogen. Jetzt, nach *Orfeo*, Wolfram, Prinz von Homburg und Mozart-Partien, also Eisenstein in der *Fledermaus*. Die Inkarnation des choleraschen, egozentrischen, explosiven, manischen Wiener Groß- oder Kleinbürgers wird vermutlich Seiten des oftmals in sich Gekehrten zeigen, die man so noch nicht von ihm kennt. Es werden weitere Rollendebüts in Frankfurt folgen.

Natürlich freuen wir uns auf die Rückkehr von Christof Loy und erwarten eine genaue Lesart des Meisterwerks: durchaus mit Humor, durchaus mit einem Röntgenblick auf eine hybride Gesellschaft. Schön, dass sich Generalmusikdirektor Weigle dieses Werkes annimmt.

Bei den Wiederaufnahmen sind neue Akzente zu erwarten: Sebastian Weigle studiert *Tristan und Isolde* ein. Mit Catherine Foster und Frank van Aken freuen wir uns auf das neue Titelpaar, und auch auf die Brangäne von Claudia Mahnke. Wiederaufgenommen wird die durch den »Faust«-Preis ausgezeichnete *Daphne*-Inszenierung von Claus Guth, diesmal mit Juanita Lascarro in der Titelpartie.

Brenda Rae wird ihre erste Konstanze in der vielfach akklamierten *Entführung aus dem Serail* singen. Eine Zusatzaufführung richten wir so ein, dass viele unserer türkischsprachigen Mitbürger wohl erstmals unser Haus betreten und dadurch womöglich unsichtbare Barrieren verschwinden werden.

Wie kürzlich zu lesen war – unser Haus »boomt«. Die Durchschnittsauslastung liegt, von September an gerechnet, bei 87 Prozent. Eine Ziffer, die es seit Jahrzehnten nicht mehr gegeben hat. Es ist schön zu sehen, wie der Besuch der Oper Frankfurt für viele zu einer Selbstverständlichkeit, ja zu einer Notwendigkeit geworden ist. Etliche wichtige Projekte warten noch auf uns und auf unsere Zuschauer in dieser Spielzeit. Ist es nicht erschreckend, wie schnell die Zeit »fliegt«, wie Spielzeiten im Eiltempo vorüberziehen? Und damit unser Leben? Gönnen wir uns ein Innehalten, Reflektieren, ein Bewusstwerden.

Ich wünsche Ihnen in diesem Sinne auch besinnliche, nachdenkliche Stunden!

Ihr

Bernd Loebe

4 DIE FLEDERMAUS Johann Strauß	15 TRISTAN UND ISOLDE Richard Wagner	21 RÄTSEL
10 MURDER IN THE CATHEDRAL Ildebrando Pizzetti	16 LIEDERABENDE Johan Reuter Christopher Maltman John Mark Ainsley	22 BLICKPUNKTE
12 ESSAY Heiner Goebbels	18 IM ENSEMBLE Sebastian Geyer	24 NACHRUF
14 DAPHNE Richard Strauss	19 MEINE EMPFEHLUNG	27 SERVICE / IMRESSUM
14 DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL Wolfgang Amadeus Mozart	20 OPER FÜR KINDER	

WIR BEDANKEN UNS HERZLICH FÜR DIE UNTERSTÜTZUNG!



DIE FLEDERMAUS

Johann Strauß

DAS PULVERFASS WIRD ERST MORGEN EXPLODIEREN.

Im Grunde stand Johann Strauß bereits zu Lebzeiten unter Denkmalschutz. Welcher Komponist vermochte sich eines vergleichbaren Ansehens zu rühmen? Wem jemals gelang es außer dem k.k. Hofballmusik-Direktor, eine Paartanzform im Dreivierteltakt und in Sechsschrittdrehungen um die eigene Achse zum motorischen Sinn- und Klangbild einer ganzen Epoche zu promovieren?

Der Ringtheaterbrand, die größte Katastrophe in der Wiener Stadtgeschichte der Franz-Josephs-Zeit.

ZUM WERK

...einer Epoche freilich, die erst in Sarajevo, hernach auf den schlamigen Schlachtfeldern zwischen Verdun und dem galizischen Morast ihr blutiges Ende fand. 1919, ein Jahr nach dem großen Krieg und 20 Jahre nach dem Tode des Operettenkönigs, schrieb Maurice Ravel ein grotesk-unheimliches Werk. *La Valse*, von seinem Schöpfer selbst als »Apotheose des Wiener Walzers« ausgewiesen, offenbarte in seinen beharrlich vorantreibenden und schließlich zur Ekstase gelangenden Steigerungssätzen, die auf dem konvulsivischen Höhepunkt schlagartig verstummen, den endgültigen Untergang jener »Goldenen Aera«, die mit ihrer immer poröser werdenden Glanzlackfassade viel zu lang den Schein von Sicherheit zu wahren wusste. Stefan Zweig hat das kurz vor seinem Freitod im brasilianischen Exil (1942) so beschrieben: »Wir sahen nicht die feurigen Zeichen an der Wand, wir tafelten wie weiland König Belsazar unbesorgt von all den kostbaren Gerichten der Kunst, ohne ängstlich vorauszublicken. Und erst als Jahrzehnte später Dach und Mauern über uns einstürzten, erkannten wir, dass die Fundamente längst unterhöhlt gewesen waren und mit dem neuen Jahrhundert zugleich der Untergang der individuellen Freiheit in Europa begonnen hatte.«

DAS EIGENTLICHE FINDET NICHT STATT.

Vielleicht hat Johann Strauß das selbst schon früh geahnt. Nachdem er den österreichischen Staatsverband verlassen hatte, um als deutscher Staatsbürger seine dritte Ehe eingehen zu können – er war nunmehr Bürger des Herzogtums Sachsen-Coburg-Gotha –, schrieb er 1888 aus Franzensbad: »Österreich wird bald Schläg' kriegen.« Rosalinde drückt das in der *Fledermaus* so aus: »Das Pulverfass wird erst morgen explodieren, aber dann wird es einen fürchterlichen Krach geben.«

Viel Lärm um nichts: so heißt eine großartige Komödie von William Shakespeare, in der es gleichwohl um einiges geht. In der *Fledermaus* ist kaum etwas Vergleichbares auszumachen. Das Jahrhundert, das den Nihilismus hervorgebracht hat und damit die Entwertung aller Werte, die sich nicht in blanker Materie zu entäußern vermögen, spiegelt sich in dieser Operette am sinnfälligsten. Die Wendung »Wirkung und Ursache« liegt zum Greifen nahe. Buchstäblich, möchte man sagen, geht es um nichts. Das Nichts als Wert-Vakuum oder in der österreichischen Lesart, als bloßes Fortwursteln von verstaubten Larven. Wo ist die dramatische Mitte, das Zentrum der Geschichte? In einem kleinen Versuch über die *Fledermaus* hat Hans Weigel genial die Abwesenheit von Substanz als die Substanz der berühmtesten aller Operetten aufgezeigt: »Das Buch der *Fledermaus* flirtet nur mit der Aktion, konsumiert sie aber nicht. Sie wird nur vorbereitet, nicht vollzogen. *Die Fledermaus* ist Exposition bis tief in den zweiten Akt hinein, dann wird gesungen, getrunken, getanzt. – Das Eigentliche findet nicht statt.«

Unglücklich ist, wer nichts vergisst. Da hat vier Jahre vor der nicht mehr als einem halben Tag währenden Operettenhandlung der damalige Junggeselle und inzwischen zum hedonistischen Rentier mutierte Gabriel von Eisenstein seinem Freund Dr. Falke einen derben Streich gespielt. Seitdem sinnt der gekränkte Jurist auf Vergeltung. Was der Wiener Zeitgenosse Sigmund Freud später »die Wiederkehr des Verdrängten« genannt hat, geriet bereits ein Vierteljahrhundert zuvor zum Thema des wohl bedeutendsten, gleichwohl in nur vier Monaten komponierten Werkes der Wiener Operette. Nach einem Maskenball hatte Eisenstein den sturzbetrunkenen Notar im Kostüm einer Fledermaus im Stadtpark in die horizontale Lage gerückt, um sich anschließend, das Hohngelächter der morgendlichen Straßenpassanten schon auskostend, von dannen zu schleichen. Nun, kurz vor dem Maskenball in einem Badeort in der Nähe einer großen Stadt, wird eine raffinierte Rachekomödie inszeniert, an deren Ende – »s ist mal bei mir so Sitte« – das große Bacchanal des Champagnerrausches im »fidelen Gefängnis« der Donaumonarchie angestimmt wird.

In Wien gab es die heute kaum mehr überwindbare Trennung von Unterhaltung und Seriosität im ästhetischen Bereich noch nicht. Wer

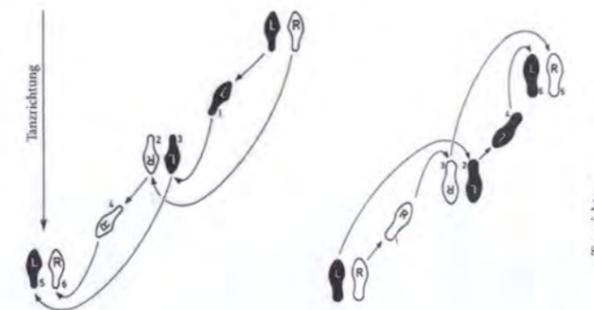


das Bodenständige am Walzer erkennt, unterschlägt seine wirkliche Bodenlosigkeit: den Schwindel, den Taumel, den Abgrund, aber auch das letztendliche Sich-Wieder-Finden der Tanzenden. Der Walzer spielte nur mit dem Chaos, er tat dies aber auf solidem Parcours. Der Untergang des Walzers setzte ein, als man ihn seiner fundamentalen Heiterkeit beraubte und ihn tief sinnig machen wollte. Die Suche nach Bedeutungen scheiterte noch stets an dem heiteren Credo der Bedeutungslosigkeit dieser sich selbst genügenden, spiralförmigen Rotations-

form. Gerade damit tut sich das heutige Regietheater, welches nichts so nehmen kann, wie es ist, besonders schwer. Die *Fledermaus*-Walzer mit ihrer Coda dienen ganz einfach dazu, einen gleichsam unendlich fortführbaren Prozess zur Ermüdung zu bringen. Man braucht, um dies zu begreifen, keine soziologischen Expeditionen. Mit abstrakten Strategien lässt sich der Mut zur Oberfläche, der für den Walzer typisch ist, nicht ausloten.

Um an die ursprüngliche Aura des Walzers zu gelangen, sollte man sich an die vom Komponisten durch die Notenschrift vorgegebenen Intentionen halten. Hier zählt allein das Prinzip: sola scriptura. Eine Partitur von Strauß muss mit dem gleichen Respekt behandelt werden wie eine Partitur von Mozart. Nur so versteht man den so tiefen wie leichten Humor, den diese Musik einmal der Welt schenkte.

NORBERT ABELS





CHRISTIAN GERHAHER

SINGEN IST DAS SINNLICHE ERLEBEN EINER IDEE.

Robert Schumann ist der von Christian Gerhaher favorisierte Komponist. Der Bariton meint mit dieser Zuneigung weniger die große romantische Epoche des deutschen Liedes als die singuläre und unverwechselbare Charakteristik gerade dieses zwischen Musik, Analyse und Poesie hin- und herwandernden Genies. Dessen hintergründiges, wenn nicht gar zerrissenes Persönlichkeitsprofil mit – so Gerhaher – »all seiner schier behinderten Heiterkeit und Sehnsucht und seiner zunehmend tragischen Einzwängung in Depression und Verfall« zu entdecken und zu interpretieren, setzt mehr voraus als bloße Stimmbrillanz und technisches Können – es setzt Sympathie mit der Verzweiflung, Ahnung von der Verlorenheit voraus. Dieses von Gerhaher das »Untergründige« genannte, vermag er auch bei Gustav Mahler, zumal in dessen *Liedern eines fahrenden Gesellen*, zu entdecken.

Der Münchner Arzt, Familienvater und Sänger, in der Oper Frankfurt als Wolfram von Eschenbach (*Tannhäuser*) und als Orfeo in Monteverdis »Favola in musica« vom Publikum mit aufrichtiger Emphase als Sänger und als Darsteller wahrgenommen, hat – ohne dabei seine Passion für das Lied einzuschränken – inzwischen längst das bunte und oft auch verwirrende Terrain des Musiktheaters entdeckt, darunter Häuser wie Covent Garden oder die Wiener Staatsoper. Hervorzuheben ist seine tiefe Auseinandersetzung mit der Träumerfigur des Prinzen von Homburg in Henzes mit Ingeborg Bachmann als Textdichterin verfassten gleichnamigen Werk nach Heinrich von Kleist. Da gibt es, von Regisseur Christof Loy eindringlich inszeniert, eine im Schauspiel nicht vorkommende Szene. Der zum Tode verurteilte Prinz muss mit ansehen, wie eben gerade sein eigenes Grab ausgehoben wird. Der zwischen Wahn und nackter Angst stehende Ausdruck in Gerhahers Darstellung war inkommensurabel. Man spürte hier zutiefst, was der Sänger meinte, als er sich gegen jede sportiv-virtuose Verflachung seiner Kunst mit der geradezu axiomatischen Formulierung zur Wehr setzte: »Singen ist das sinnliche Erleben einer Idee.«

Gerhaher selbst bewahrt sich aus höchst künstlerischen Gründen eine unabdingbare Skepsis und Distanz zum Anspruch auf eine vollendete Darstellung: »Eine wahre Interpretation kann es nicht geben. Und wenn man ehrlich ist, jeder hatte schon mal das Gefühl, dem Stück,

das man gerade aufführt, mit seinem eigenen Zutun relativ nahegekommen zu sein. Sobald man das fröhlich akzeptiert, wird sich eine gefährliche Schaltheit als memento mori der vermeintlichen Seligkeit einstellen.«

Es wird interessant sein, wie ein sehr literaturkundiger Sänger, für den die Tiefe des Textes auszuloten das entscheidende Merkmal des Interpretieren ist, mit einem Part wie dem des Gabriel von Eisenstein in der *Fledermaus* umgehen wird. »Ich habe nichts gegen gute Unterhaltung«, erklärt Gerhaher im Hinblick auf des Walzerkönigs Johann Strauß' Musik. Dennoch: »Das sogenannte populäre Entertainment ist für mich der Tod der Kunst.« Gerhaher hat dem Musical und der Operette gegenüber wiederholt seine Vorbehalte zum Ausdruck gebracht und vor allem deren Affinität zum Mainstream einer immer mehr verfla-

chenden Eventkultur. Wenn er nun unter der Regie von Christof Loy an die Arbeit zur *Fledermaus* geht, ist eines sicher: Weder mit der konventionellen Backhendromantik noch mit aufgemotzter Modernisierung des Genres haben wir hier zu rechnen. Vielmehr mit einer Neuentdeckung einer längst verlorenen Kunst, die Hugo von Hofmannsthal mit den Worten bezeichnet hat: »Man muss die Tiefe verstecken. Wo? An der Oberfläche.«

NORBERT ABELS

DIE FLEDERMAUS

Johann Strauß 1825 – 1899

Komische Operette in drei Akten

Text von Richard Genée nach der Komödie *Le Réveillon* (1872) von Henri Meilhac und Ludovic Halévy in der deutschen Bearbeitung von Karl Haffner
Uraufführung am 5. April 1874, Theater an der Wien

Premiere: Sonntag, 6. März 2011 | Weitere Vorstellungen: 10., 12., 17., 19., 24., 27. (15.30 Uhr) März; 7. April 2011

Zeitversetzte Übertragung am Tag der Premiere beim Fernsehsender 3sat und bei 3sat livestream

MITWIRKENDE

Musikalische Leitung Sebastian Weigle | Regie Christof Loy | Bühnenbild und Kostüme Herbert Muraier | Choreografie Thomas Wilhelm
Dramaturgie Norbert Abels | Licht Olaf Winter | Chor Matthias KöhlerGabriel von Eisenstein Christian Gerhaher | Rosalinde Barbara Zechmeister | Frank Thorsten Grümber | Prinz Orlofsky/Frosch Martin Wölfel
Alfred Stephan Rügamer | Dr. Falke Michael Nagy | Dr. Blind Hans-Jürgen Lazar | Adele Britta Stallmeister | Ida Andrea M. Dewell

HANDLUNG

Ist etwa alles nur hergestellt und eine großangelegte Finte? Wer steht da mit wem im Bund? Eines ist sicher. Christof Loys Beantwortung dieser Fragen wird höchst originell sein.

Gabriel von Eisenstein hat seinem Freund Dr. Falke übel mitgespielt: Nach einer durchzechten Nacht hat er ihn im Kostüm einer Fledermaus im Alkohol-

rausch auf einer Parkbank liegen lassen und ihn so zum Gespött der Nachbarn gemacht. Seither sinnt Dr. Falke auf Rache. Eine günstige Gelegenheit bietet sich ihm auf dem Ball des Prinzen Orlofsky. Am Ende aber treffen wir uns alle im Gefängnis wieder.

Mit freundlicher Unterstützung der  **rentenbank**

KAMMERMUSIK IM FOYER

Zur Premiere von *Die Fledermaus*

Sonntag, 27. März 2011, 11.00 Uhr, Holzfoyer

Wolfgang Amadeus Mozart, Johann und Joseph Strauß, Joseph Lanner und Fritz Kreisler
Wienerische Texte

Almut Frenzel, Susanna Laubstein Violine | Miyuki Saito Viola | Bianca Breitfeld Violoncello | Mario Schott-Zierotin Kontrabass und Moderation

Die Oper Frankfurt und der Patronatsverein laden ein: *Oper extra* zu *Die Fledermaus*, am 27. Februar 2011, 11.00 Uhr, Holzfoyer



T.S. Eliot von Wyndham Lewis

MURDER IN THE CATHEDRAL

Ildebrando Pizzetti

ZUM WERK

Das Jahr 1935 eröffnete nicht nur für die englische Dramatik, sondern für die moderne Theatergeschichte ein neues Kapitel. Mit T. S. Eliots *Murder in the Cathedral* wurde eine literarische Gattung wiedergeboren: das Versdrama.

Murder in the Cathedral schildert die Ermordung des Erzbischofs von Canterbury, Thomas Becket, im Jahr 1170. Im Mittelpunkt des Werkes stehen die Gespräche Becket mit den vier Versuchern, die ihn mit weltlicher Lust, mit politischer Macht und mit geistig-geistlichem Herrschertum auf seinem Weg verlocken wollen.

In diesem Schauspiel verschmelzen mittelalterliche Form und dramatische Impulse des 19. und 20. Jahrhunderts zu neuer, glücklicher Einheit. Die umfassende Bedeutung der Dichtung liegt darin, dass sie eine neue echte Form sucht, die als äußere Gebärde den inneren Sinn widerspiegelt. Form und Sinn entsprechen einander.

Gewaltige politische und religiöse Konsequenzen sowie ein Kult der Verehrung um den bald schon heiliggesprochenen Glaubensritter sind die Folge der Bluttat am Erzbischof, deren Verstrickung mit einem königlichen Auftrag noch heute die Historiker kontrovers darstellen. Immerhin tat Heinrich 1174 am Grabe des Märtyrers öffentliche Buße. Bei T.S. Eliots dramatischem Meisterwerk, einem nach mittelalterlichem Modell gebauten, bis in das letzte Detail durchgeformten

modernen Versdrama, stimmt das Volk am Ende die Prognose eines Zeitalters der Angst und der Verzweiflung an: »Wir bekennen, dass die Sünde der Welt auf unser Haupt kommt, das Blut der Märtyrer, das Sterben der Heiligen.« Der Anglikaner Eliot diagnostizierte in seinem Mysterienspiel vor dem Hintergrund der Entstehung totalitärer Systeme die rhetorische Demagogie der Machtpolitik, die Sinn- und Gottlosigkeit einer Epoche der zum Selbstzweck erhobenen Gier. Sein Becket ist deren äußerster Antipode: »Werkzeug Gottes, der nichts mehr für sich selbst begehrt, nicht einmal Ruhm des Märtyrers.« Ildebrando Pizzetti, dessen Ästhetik gegen den noch herrschenden italienischen Verismo eine neoklassizistisch geprägte neue Einheit von Dramatik und Lyrik setzte, legte Eliot, der das Gleiche für die Dichtkunst forderte, 1956 seine Fassung des geistlichen Spiels vor. Pizzettis lyrisch und arios geformter Gesangsstil, geprägt von der Monodie der italienischen Opernschulen des 17. Jahrhunderts, bewahrte deren leidenschaftliche Ausdruckskraft auch in den Zeiten des Kalten Krieges.

Die Ausgrabung eines Meisterwerkes steht bevor – eine Erstaufführung in Frankfurt, inszeniert vom großen Shakespeare-Regisseur Keith Warner. Man darf dieses nahezu vergessene Werk mit Ungeduld erwarten.

NORBERT ABELS

MURDER IN THE CATHEDRAL

Ildebrando Pizzetti 1880 – 1968

Tragedia musicale in zwei Akten und einem Intermezzo

Text von Ildebrando Pizzetti nach dem Drama *Murder in the Cathedral* (1935) von T.S. Eliot, englische Fassung: Geoffrey Dunn

Uraufführung am 1. März 1958, Teatro alla Scala, Mailand

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

In englischer Sprache mit deutschen Übertiteln

MITWIRKENDE

Musikalische Leitung **Martyn Brabbins** | Regie **Keith Warner** | Bühnenbild **Tilo Steffens** | Kostüme **Julia Mürer** | Dramaturgie **Norbert Abels** | Licht **Olaf Winter** | Chor **Michael Clark**

Erzbischof Tommaso / Thomas Becket **John Tomlinson** | Ein Herold **Michael McCown** | 1. Priester **Hans-Jürgen Lazar** | 2. Priester **Dietrich Volle** | 3. Priester **Vuyani Mlinde** | 1. Versucher/1. Kavalier **Beau Gibson** | 2. Versucher/2. Kavalier **Simon Bailey** | 3. Versucher/3. Kavalier **Sungkon Kim** | 4. Versucher/4. Kavalier **Magnus Baldwinsson** | 1. Koryphäe **Britta Stallmeister** | 2. Koryphäe **Katharina Magiera**

Mit freundlicher Unterstützung des
Frankfurter Patronatsvereins – Sektion Oper



Patronatsverein

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

HEINER GOEBBELS

Komponist, Regisseur und Professor für Angewandte Theaterwissenschaft

DIE STIMME IST KEIN INSTRUMENT.

Über den Umgang mit der Stimme im zeitgenössischen Musiktheater.



Zahllose Komponisten der Neuen Musik und des Musiktheaters der letzten fünfzig Jahre haben experimentell versucht, den vokalen Reichtum, der zu unserer Ausdrucks- und Erlebniswelt gehört und in dem die Stimme des ausgebildeten Sängers nur einen kleinen Ausschnitt darstellt, auszuloten, auszureizen, ihn weiterzutreiben, aufzuschreiben, aufführbar zu machen und damit weiterzugeben. Aber im Vergleich zu dem Reichtum dessen, was die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts an klanglicher Materialentwicklung instrumental und elektronisch hervorgebracht hat, scheint mir der experimentelle Umgang mit der Stimme zumindest fragwürdig.

Die experimentellen vokalen Register, die inzwischen für zeitgenössische Vokalmusik und das Musiktheater so charakteristisch geworden sind (die extremen Lagen, kühnen Sprünge, Verzerrungen, das Spiel mit den Lauten, mit sich verselbstständigenden Melismen, das radikale Ausloten von Tonhöhen und Rhythmen, Vokalen und Konsonanten), sind von ihrer Körperlichkeit nicht zu trennen. Und vor allem nicht von den Ausdrucksregistern und Bedeutungsebenen, die in der Stimme immer mitschwingen. Das Resultat sind dann oft peinliche, alberne, lächerliche, hysterische, akustische Grimassen, die kein Bewusstsein davon vermitteln, was sie mit ihrer verzerrten Akrobatik tatsächlich einem unvoreingenommenen Publikum gegenüber ausdrücken und an Konnotationen provozieren. Das kann so nicht gemeint sein.

Bei Stimmvirtuosen, die um die eigene körperliche Identität und Plausibilität wissen – und David Moss, für den ich komponiert und mit dem ich oft gearbeitet habe, hat das neben einigen wenigen anderen mit großer Musikalität und Resonanz unter Beweis gestellt –, ist das möglich. Die Übertragung einer solchermaßen anspruchsvollen vokalen Partie jedoch auf akademisch ausgebildete Sänger, die das so nicht für sich selbst entwickelt haben, erweist sich selten als glücklich.

Mir scheint fast, als ob im kompositorischen Prozess zwischen instrumentaler und vokaler Materialität nicht unterschieden wird. Anders kann ich es mir nicht erklären. Man könnte die Neigung zu dem, was professionelle Zyniker mit dem »Hahnenschrei« bezeichnen, fast einen Jargon nennen: Eine aus der experimentellen und zunächst

instrumentalen Kompositionstechnik resultierende und inzwischen institutionalisierte Fraglosigkeit, mit der ausgeklammert wird, was uns eine Stimme alles mitteilt. Kompositorische Maßnahmen, die instrumentale Klänge weit über die Grenzen des konventionellen Musizierens hinaus zutage gefördert haben, werden hier – man möchte fast glauben: gedankenlos – auf die vokalen (Un-)Möglichkeiten der menschlichen Stimme übertragen, ohne sich ihrer szenischen, theatralen Bedeutung bewusst zu sein. Offensichtlich sieht der Komponist vollbeschäftigt mit der Erfindung von etwas »Noch-nie-Gehörtem« – von der Wirkung dieser Ästhetik ganz ab. Oder er überprüft sie, wenn überhaupt, nur an seinem eigenen Körper – wo sie gelingen mag, weil sie dort ihren Ort hat. Auch Helmut Lachenmann ist aus diesem Grund sich selbst seine beste Stimme. Denn hier hat die »musique concrète instrumentale« ihre Grenzen: Die Stimme ist kein Instrument. Nur auf dem Papier.

Er klingt sie aber, ist sie das Kostbarste und Persönlichste, was wir haben. Virtuose Instrumentalität ist bei der Stimme schwer erreichbar, obwohl durchaus schon in den Passionen und Kantaten von Bach zu finden. Sie braucht aber den kompositorischen Schutz und ästhetischen Kontext. Einer körperlich und szenisch quasi ausgesetzten, ausgelieferten, exaltierten Solopartie ist die Neutralität des Instrumentalen nicht vergönnt. Denn – darauf hat schon Roland Barthes hingewiesen – die Stimme kennt keine Neutralität; es gibt »keine menschliche Stimme auf der Welt, die nicht Objekt des Begehrens wäre – oder des Abscheus«. Und so manches Mal überwiegt Letzteres.

Die »verstimmte« Stimme

Beim reinen Hören, das die Quelle der Stimme nicht kennt und sieht (also im Radio/auf CD/in der Zuspelung), können die Hörer noch zumindest versuchen, die körperlosen Laute rein klanglich, musikalisch, instrumental wahrzunehmen und dabei für einen Moment von ihrer Hervorbringung absehen. Aber die Stimme geht immer ein persönliches Vermittlungsverhältnis ein, das sie zum Anderen herzustellen versucht. Selbst beim Hören. Und wer auch noch mit eigenen Augen dabei ist und zuschaut, wie dieses Vermittlungsverhältnis verstellt ist –

von den Bemühungen um die Erzeugung von Klängen, zu denen der eigene Körper des Sängers kein plausibles Verhältnis herstellen kann –, der ist schnell »verstimmt«.

Ich weiß nicht, wo das Missverständnis beginnt. Das wissen vielleicht die Musikwissenschaftler. Sicher beginnt es nicht bei Alban Berg, der die Befreiung von der Tonalität in seiner Oper *Wozzeck* für die zahlreichen vokalen Facetten nutzen konnte, um die Differenzierungen einer der Alltagssprache abgehörten Sprachmelodie kompositorisch auszureizen – der also letztlich damit an einer, wenn auch forcierten, Plausibilität gearbeitet hat. Vielleicht beginnt dieses Missverständnis da, wo versucht wird, die Laut-Erfindungen von Luciano Berio, die er zusammen mit der Sängerin (und seiner damaligen Frau) Cathy Berberian entwickelt hat, auf andere Sängerinnen und Sänger zu übertragen. Vielleicht beginnt hier ein sich ständig übertreffender Wettlauf von Kompositionstechniken die die Eigentümlichkeit der Stimme ignorieren und die implizite Forderung der Stimme nach einer körperlichen Plausibilität übergehen, und die sich in einer endlosen Kette unerträglich vokalakrobatischer Uraufführungen fortsetzen, die keinen anderen Respekt zulassen als den vor einer in mühevoller Kleinarbeit und mit hohem Originalitätsdruck auf Papier gebannten Partitur.

Vielleicht ist es auch gar kein Missverständnis, und es wird nur versäumt, die theatrale Konsequenz zu Ende zu denken, mit der – im Konzert wie auf der Opernbühne – die experimentelle Ausweitung des stimmlichen Klangraums immer auch die Intensität eines Ausdrucks aufruft, der unserem Erfahrungsraum nicht unbekannt (also nicht fremd und künstlerisch herausfordernd) ist, sondern nur allzu schnell mit Vokabeln für entstellte Körper und monströse Emotionalität verbunden wird. Kein Wunder also, dass zum traurigen Resultat wesentlich die Regisseure beitragen, die die vokalen Partien der Protagonisten auf der Bühne des zeitgenössischen Musiktheaters als »Hysterie«, »Wahnsinn«, mindestens aber als »schwere Verzweiflung« in Szene setzen, um damit die Atonalität dem Publikum gegenüber psychologisch zu motivieren. So wird die vokale Ästhetik letztlich nicht für die künstlerische Erfahrung und die Imagination des Hörers frei, sondern sie wird schon durch die Inszenierung als »Abnormität« denunziert. Wenn das Publikum das nicht sehen (und hören) will, ruft man ihm »Spießher!« hinterher. Dass die Opernregie übrigens meist auch der Radikalität von nicht-linearen, nicht-narrativen Opern z.B. bei Zimmermann, Nono, Cage und Lachenmann nicht gerecht wird, sei hier nur am Rande erwähnt.

Es gibt für mich immer wieder, auch zurzeit, wundersame Ausnahmen: so z.B. bei Barbara Berger, der Protagonistin in Leo Dicks Oper *Kann Heidi brauchen, was es gelernt hat?*, in deren Gesangspartien das ihr vertraute Jodeln auf fremde und überraschende Weise eingewebt ist. Oder bei dem schottischen Schauspieler Graham Valentine in Enno Poppes *Arbeit Nahrung Wohnung*, der die schrägen Gesangspassagen mit einer ihm eigenen Unzulänglichkeit und Intensität zum Leben erweckt und dagegen seine professionellen Gesangs-

kollegen sehr »verzweifelt« aussehen lässt – so virtuos sie auch sein mögen. Aber das sind Gesangspartien, die – ob nun auskomponiert oder verabredet – an die Materialität einzelner, eben eigentümlicher Stimmen gebunden sind, biografische Singularitäten.

Die vielen Stimmen des Ichs

Mir war stets die Verständlichkeit der Texte wichtig, die in verschiedenen Epochen des 20. Jahrhunderts von Eliot (1911), Blanchot (1948) und Beckett (1984) geschrieben worden sind. Bei aller Unterschiedlichkeit der Textsorten (Gedicht? Erzählung? Litanei?) haben sie doch eines gemeinsam: Sie verleihen einem fragmentierten, anonymen Ich viele Stimmen, bei denen sich aber der Leser nicht mehr auf fest umrissene Figuren und Rollen verlassen kann. Ihre Sprache verspricht keine Sicherheit. Und allen Texten ist das Misstrauen gegenüber linearen Erzählformen gemeinsam, auch wenn die Texte voller Geschichten sind. Diese Erzählungen geben ihren oft paradoxen Sinn nur preis, wenn wir sie als Zuhörer vervollständigen. So ist *I went to the house but did not enter* vielleicht eine Reise, die von den unheroischen Protagonisten – »lauter Niemand«, wie Kafka sie nennt – gar nicht angetreten wird. Und sie spielt in drei Bildern, drei Zeiten, drei Räumen, die ortlos sind – also überall und nirgends.

Vielleicht kommen auch daher die Vorsicht bei meinen kompositorischen Maßnahmen und der Wunsch, den Rhythmus und die Musikalität der Texte aufzudecken, hörbar zu machen (vor allem bei Eliot und Beckett), und ihnen nicht eine Ästhetik aufzusetzen, die ihnen äußerlich bleibt. Beim kritischen Blick in die zeitgenössische Opernpraxis erscheint doch oft das Verhältnis einer Komposition zum Text beliebig. Wird überhaupt die Frage gestellt, ob sich ein Text zum Singen eignet? Zu selten. Brecht hatte recht, als er konstatierte: »Die moderne Musik verwandelt Texte in Prosa, auch wenn es Verse sind, und lyrisiert dann diese Prosa. Die Lyrisierung ist zugleich eine Psychologisierung. Der Rhythmus ist aufgelöst (außer bei Strawinsky und Bartók), für das epische Theater ist das unbrauchbar.« Diese Notiz aus seinem Arbeitsjournal hat sich als erstaunlich haltbar erwiesen.

Vor dem Hintergrund der Textauswahl hat mich eben etwas anderes interessiert als die Eigentümlichkeit, als die Unverwechselbarkeit einer gesteigerten Subjektivität. Nämlich die Frage danach, ob es vielleicht doch so etwas geben könnte wie eine »Neutralität«, die durch Zurücknahme entsteht? Die dadurch erst möglich wird, dass sich die vier Sänger für eine »fünfte« gemeinsame menschliche Stimme zurücknehmen. Ob dadurch eine magische Stimme jenseits des individuellen Ausdrucks entstehen kann und damit quasi anknüpft an einen vorbarocken Begriff von Gemeinschaft? Ob die Summe ihrer Stimmen umschlagen kann in etwas, das den Texten gerecht wird, in denen ein Ich nicht mehr auszumachen ist? Ob dadurch die Körperlichkeit der Stimmen aufgehoben wird, obwohl die Sänger auf der Bühne stehen? Und die Worte selbst dabei zu »dramatis personae« werden?

AUF DEM SPIELPLAN

MÄRZ
APRIL

DAPHNE

Richard Strauss 1864–1949

Wiederaufnahme: Sonntag, 13. März 2011
Weitere Vorstellungen: 20., 26. März; 1. April 2011
In deutscher Sprache mit Übertiteln

MITWIRKENDE

Musikalische Leitung **Hans Drewanz** | Regie **Claus Guth** | Szenische Leitung der Wiederaufnahme **Fabian von Matt** | Bühnenbild und Kostüme **Christian Schmidt** | Dramaturgie **Norbert Abels** | Licht **Olaf Winter** | Chor **Matthias Köhler**Peneios **Alfred Reiter** | Gaea **Tanja Ariane Baumgartner**
Daphne **Juanita Lascarro** | Leukippos **Carsten Süß** | Apollo **Arnold Rawls**
Die alte Daphne **Corinna Schnabel**

ZUM WERK

Große Auszeichnung: Für seine Frankfurter Inszenierung der Oper *Daphne* erhielt der Regisseur Claus Guth im November 2010 den »Faust«-Preis, die höchste Ehrung, die der Deutsche Bühnenverein vergibt. Strauss' späte Oper, 1929 als Einakter komponiert, kehrt in dieser prämierten Produktion zurück auf die Bühne der Oper Frankfurt. Die neue Frankfurter Daphne heißt Juanita Lascarro – sie hat die Partie schon mehrfach gesungen, beispielsweise unter Christian Thielemann und Ingo Metzmacher. Carsten Süß, ein bekannter Name und häufiger Gast in Frankfurt, schlüpft in die Rolle des Leukippos, und Arnold Rawls gibt – einen Monat nach seinem Frankfurt-Debüt als Roberto (*Le Villi*) und San-Lui (*L'oracolo*) – hier nun sein Rollen-Debüt als Gott Apollo. Eine bedeutende Gestalt wird am Dirigentenpult zu begrüßen sein: Hans Drewanz, der über drei Jahrzehnte lang als Generalmusikdirektor die Geschicke des Staatstheaters Darmstadt geleitet und 1991 bis 1993 zusätzlich als Interimschef die Oper Frankfurt durch unruhige Zeiten gesteuert hat (und u. a. mit der Goethe-Plakette des Landes Hessen ausgezeichnet wurde).



DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL

Wolfgang Amadeus Mozart 1756–1791

Wiederaufnahme: Freitag, 18. März 2011
Weitere Vorstellungen: 25. (18.00 Uhr) März; 2., 6., 10., 16., 24. April 2011

MITWIRKENDE

Musikalische Leitung **Michael Güttler** | Regie **Christof Loy** | Szenische Leitung der Wiederaufnahme **Ute M. Engelhardt** | Bühnenbild und Kostüme **Herbert Muraier** | Licht **Olaf Winter** | Chor **Matthias Köhler**Bassa Selim **Christoph Quest** | Konstanze **Brenda Rae** | Blonde **Mari Eriksmoen** | Belmonte **Simon Bode*** | Pedrillo **Peter Marsh**
Osmin **Thorsten Grümbel**

* Mitglied des Opernstudios

ES LEBE DIE LIEBE!
NUR SIE SEY UNS THEUER,
NICHTS FACHE DAS FEUER
DER EIFERSUCHT AN.



TRISTAN UND ISOLDE

Richard Wagner 1813–1883

Wiederaufnahme: Sonntag, 3. April 2011
Weitere Vorstellungen: 8., 17., 22., 25. April 2011
In deutscher Sprache mit Übertiteln

MITWIRKENDE

Musikalische Leitung **Sebastian Weigle** | Regie **Christof Nel** | Szenische Leitung der Wiederaufnahme **Orest Tichonov** | Szenische Analyse **Martina Jochem** | Bühnenbild **Jens Kilian** | Kostüme **Margit Koppendorfer** | Dramaturgie **Zsolt Horpácsy** | Chor **Matthias Köhler**Tristan **Frank van Aken** | König Marke **Alfred Reiter** | Isolde **Catherine Foster**
Kurwenal **Simon Neal** | Melot **Dietrich Volle** | Brangäne **Claudia Mahnke**
Ein Hirt **Michael McCown** | Ein Steuermann **Toby Girling*** | Ein junger Seemann **Julian Prégardien**

* Mitglied des Opernstudios

ZUM WERK

Der unmittelbare Anlass, einen Tristan-Plan zu realisieren, dürfte das Zusammentreffen von Richard Wagners Liebe zu Mathilde Wesendonck und der Bekanntschaft mit der Philosophie Arthur Schopenhauers gewesen sein. Wagner hat sich nach dem Abschluss der Kompositionsarbeiten (1857-59) meistens über seine Gefühle zu Mathilde Wesendonck geäußert: »Sie ist und bleibt meine erste und einzige Liebe.« Diese Liebe prägte den außergewöhnlichen, allerdings von schwerwiegenden existentiellen Sorgen geprägten Entstehungsprozess. Die »Handlung« – so Wagners Gattungsbezeichnung für *Tristan und Isolde* – definiert auf keinen Fall nur das Liebesglück beider Protagonisten: Unstillbare und unerfüllbare Sehnsüchte der beiden traumatisierten Titelhelden standen im Mittelpunkt von Christof Nels Regiekonzept. Jenseits der *Tristan*-Klischees inszenierte er 2005 die Handlung mit reduzierten und klaren dramatischen Akzenten.



VON DEINEM ZAUBER
SANFT UMSPONNEN,
VOR DEINEN AUGEN
SÜSS ZERRONNEN.

Nach gefeierten *Tristan*-Vorstellungen am Gran Teatre del Liceu Teatro Barcelona übernimmt GMD Sebastian Weigle die musikalische Leitung der Wiederaufnahme. Neben Catherine Foster, einem der führenden Wagner-Sopranen, die sich als Isolde dem Frankfurter Publikum das erste Mal vorstellt, sind die international erfolgreichen Ensemblemitglieder Claudia Mahnke (Brangäne) und Frank van Aken (Tristan) zu erleben.



SCHULE DES HÖRENS

BERND LOEBE ÜBER DIE LIEDERABEND-REIHE DER OPER FRANKFURT

Im März und April können wir gleich drei hochindividuelle Solisten zusammen mit ebenso exzellenten Klavierbegleitern präsentieren.

Sie gelten als regelrechte Kostbarkeiten: die Liederabende der Oper Frankfurt. Während andernorts das Angebot an Liedgesang immer mehr eingeschränkt wird, setzt unser Haus seit Beginn meiner Intendantenzeit kontinuierlich auf diese musikalische Gattung. In Deutschland ist Frankfurt mittlerweile das einzige Opernhaus, das regelmäßig, in diesem Umfang und auf diesem Niveau Liederabende anbietet. Sänger wie Bryn Terfel, Waltraut Meier, René Pape, Christine Schäfer, Diana Damrau oder auch Joseph Calleja, zusammen mit Tatiana Lisnic, waren hier zu erleben. Die ausgezeichnete Qualität dieser Reihe wird uns immer wieder seitens der Presse bestätigt. Aber auch der Publikumszuspruch ist sehr ermutigend und ein klares Signal für die besondere Wertschätzung dieses Zyklus'. Dabei können wir nicht nur bei den absoluten Stars zufriedenstellende Besucherzahlen verzeichnen. Bei der Auswahl der Sänger achten wir auf eine möglichst breite Vielfalt der künstlerischen Temperamente.

Liedgesang in einem Opernhaus halte ich für eine sehr inspirierende und fruchtbare Bereicherung des Spielplans. Von der Konzentration auf das Wort gehen besondere Impulse aus und verändern die Hörgewohnheiten bei Operaufführungen. Es entstehen Wechselwirkungen zwischen beiden Gattungen. Während bei der Oper das darstellerische Moment den Gestus der Musik mitbestimmt, geht beim Liedgesang gleichsam der Blick ins Innere. Die Darstellung von Gefühlen oder Situationen erfolgt in komprimierter Form ausschließlich durch den vokalen Ausdruck – der Aspekt der Stille spielt dabei eine Rolle. Indem der Zuschauer Teil eines eher introvertierten Geschehens wird, erfährt sein Rezeptionsvermögen bei einer Operaufführung eine Schärfung.

Es ist kein Wunder, dass viele Opersängerinnen und -sänger immer wieder gerne auf das Liedrepertoire zurückgreifen. Viele sehen in dieser Gattung die Möglichkeit, sich künstlerisch zu »regenerieren«, die eigenen Ausdrucksmöglichkeiten werden gleichsam unter die Lupe genommen.

Die Gestaltung der emotionalen Mikrokosmen erfordert feinnervige Selbstkontrolle und Gespür für minimale Schattierungen. Das Fehlen eines Orchesters trägt zusätzlich zu einer größeren Achtsamkeit auf die eigenen Ausdrucksmöglichkeiten bei, vor allem, da die Balance zwischen Klavierklang und Gesang zu einer heiklen Angelegenheit werden kann. Vom Pianist erfordert dies nicht nur eine entsprechend empfindsame Klanggebung, sondern auch schnelles Reaktionsvermögen und Flexibilität. Ich finde, dass Liedgesang als »Ohrentraining« einem Musiktheater einfach gut tut, unser Haus wird so zum Forum einer umfassenden Gesangspflege.

Ich lade Sie ein, einen dieser Liederabende – oder am besten alle drei – zu besuchen und sich davon zu überzeugen, wieviel Spannung und Anregung von dieser Kunstgattung ausgehen kann.

Johan Reuter Bassbariton | **Jan Philip Schulze** Klavier
Lieder von Gustav Mahler, Robert Schumann, Hakon Børresen und Richard Strauss
Dienstag, 1. März 2011, 20.00 Uhr im Opernhaus

Christopher Maltman Bariton | **Malcolm Martineau** Klavier
Lieder von Gabriel Fauré, Robert Schumann, Franz Schubert, Felix Mendelssohn, Reynaldo Hahn und Gustav Mahler
Dienstag, 29. März 2011, 20.00 Uhr im Opernhaus

John Mark Ainsley Tenor | **Roger Vignoles** Klavier
Lieder von Benjamin Britten, Henry Purcell, Franz Schubert, Felix Mendelssohn, Carl Loewe, Clara und Robert Schumann
Dienstag, 26. April 2011, 20.00 Uhr im Opernhaus



Als »brillanten und kraftstrotzenden Titelhelden, der die Bühne beherrscht« beschrieb 2004 die Frankfurter Allgemeine Zeitung den Bassbariton **Johan Reuter** bei seinem Frankfurter Gastspiel als Mozarts Don Giovanni. An der Wiener Staatsoper wurde er im vorigen Jahr als Mandryka in Strauss'

Arabella wegen seiner Ausdrucksstärke und seiner »berückend sanftmütigen Reue im Finale« stürmisch gefeiert. Reuter stammt aus Dänemark und gehört seit 1996 dem Opernhaus in Kopenhagen an. Er ist auf den großen Bühnen der Welt zu hören, sei es am Royal Opera House Covent Garden, bei den Salzburger Festspielen oder an der Bastille-Oper in Paris.

In seinem Liederabend-Programm stellt er den Andersen-Vertonungen von Robert Schumann original dänische Lieder von Hakon Børresen zur Seite (auf Texte von Jens Peter Jacobsen). Nächtliche Farben bringen ausgewählte Lieder von Gustav Mahler (u.a. nach Rückert) und Richard Strauss mit hinein.



Als »Triumph« bezeichnete seinerzeit die Sunday Times **John Mark Ainsleys** Darstellung des Dämons in der Uraufführung von Henzes Oper *L'Upupa* bei den Salzburger Festspielen. Der englische Tenor dürfte inzwischen solche Superlative der Bewertung gewohnt sein. Er verfügt nicht nur über eine

unverwechselbare, strahlkräftige Stimme, vielmehr gelingt ihm auch stets eine ebenso plastische wie facettenreiche Charakterdarstellung. In Frankfurt war er in zwei Britten-Opern zu hören: als »Wahnsinnige Frau« in *Curlew River* und als Captain Vere in *Billy Budd*. Wer ihn in diesen Produktionen erlebt hat, wird sich an seine enorme künstlerische Ausstrahlungskraft erinnern.



Der englische Bariton **Christopher Maltman** kommt bereits zum zweiten Mal mit einem Liederabend nach Frankfurt. Bei seinem Auftritt im Jahr 2008 lobte die Frankfurter Rundschau die »feinsten Textausdeutungs-Nuancen« und den »Willen und sein Können, aus den Liedern Mikrodramen zu machen«.

Maltman gewann 1997 den Lieder-Sonderpreis beim »Singer of the World«-Wettbewerb in Cardiff und gehört seit dieser Zeit zu einem der profiliertesten Sängern seiner Generation. Venezianische Reflektionen stehen im Zentrum des Abends; Gondolieren-Lieder und Dialektvertonungen von deutsch- (Schubert, Schumann, Mendelssohn) und französischsprachigen Komponisten (Fauré, Hahn) versprechen reizvolle Perspektiven. Mahlers Rückert-Lieder bilden den gewichtigen Schlusspunkt des Programms.



Die Liederabende mit freundlicher Unterstützung der Mercedes-Benz Niederlassung Frankfurt/Offenbach

Mercedes-Benz
Niederlassung Frankfurt/Offenbach

SEBASTIAN GEYER
Bariton

SEINE TRÄUME
DURCH ARBEIT
SELBST ERFÜLLEN.



ZUM KÜNSTLER

»Es ist eine glückliche Fügung, wenn alle Zahnräder ineinander greifen, wenn das Konzept aufgeht und die hochsensible Arbeit des Regisseurs alle in die gleiche Richtung führt.« – Dem neuen Ensemblemitglied der Frankfurter Oper, Sebastian Geyer, ist mit seiner ersten Premiere als Titelheld in Purcells *Dido and Aeneas* ein optimaler Start gelungen – die Presse hob die herausragende Präsenz seines wohlklingenden Baritons hervor.

Aufgewachsen in einem musikbegeisterten Elternhaus mit einer umfangreichen Plattensammlung sinfonischer Musik war ihm intensives Zuhören frühzeitig vertraut. Es wurde regelmäßig musiziert – seine Mutter, Klavierlehrerin, und seine drei Geschwister spielten Klavier, Querflöte und Geige. Dem Jüngsten somit Vorbilder, wollte er nicht nachstehen und erlernte das Geigenspiel. Mit dem siebten Lebensjahr trat er außerdem einem Knabenchor bei, dort sang er bereits erste solistische Partien. Mit der Oper gab es kaum Berührungspunkte, die Geige war das Instrument, mit dem er seine musikalischen Intentionen ausleben wollte. Erste ernsthafte Auseinandersetzungen mit Gesang ergaben sich innerhalb des Musik-Leistungskurses zum Thema *Kreuzstabkantate* von J.S. Bach: gemeinsam mit elf Mitschülern wurde ein Orchester eingerichtet. Sebastian Geyer übernahm die Baritonpartie – das Vorbild war eine Aufnahme mit Dietrich Fischer-Dieskau. Und plötzlich kam die Erkenntnis: »Mit der Stimme kann ich unmittelbarer und gezielter agieren, da muss es mehr Ausdrucksformen geben. Es war wie eine Initialzündung, von da an wollte ich ausprobieren, wozu meine Stimme fähig ist.«

Nach dem Abitur begann er mit einem Gesangsstudium an der Hochschule für Musik in Würzburg und hatte zu Beginn ein einschneidendes Opernerlebnis: Ein Student erkrankte und so durfte er die Partie des Frank in der *Fledermaus* übernehmen – der Anfänger stand also gemeinsam mit der Sopranistin Diana Damrau für die Abschlussprüfung ihres Jahrgangs auf der Bühne. Der Versuch, Gesang und spielerische Elemente in Einklang zu bringen, machte ihm großen Spaß.

Später, beim Aufbaustudium an der Musikhochschule in Mannheim, wurden auch schauspielerische Fähigkeiten durch sehr guten Unterricht ausgebildet. »Es entstehen neue stimmliche Farben und Klänge, wenn man einer Bühnenfigur Leben einhaucht – das ist beinahe wie eine Befreiung von sich selbst und seiner Stimme.«

Die ersten Schritte auf einer Opernbühne, noch während des Studiums, unternahm er in Stuttgart. Dort konnte er in der Zusammenarbeit mit namhaften Regisseuren und Sängern wichtige Erfahrungen sammeln. Danach führten ihn Festengagements nach Gießen und Heidelberg, wo er für die Interpretation des Don Giovanni vom Magazin »Opernwelt« zum »Sänger des Jahres« 2006 nominiert wurde. »Das hat mich sehr glücklich gemacht, vor allem, dass man auch an den kleineren Opernhäusern von Kritikern und Fachwelt wahrgenommen wird.« Bis heute pflegt er engen Kontakt zu seiner Gesangslehrerin Prof. Claudia Eder, die bisweilen auch seine Vorstellungen besucht. »Der regelmäßige Unterricht ist mir wichtig. Ich möchte die Veränderungen meiner Stimme kontrollieren und natürlich immer weiter an meiner Technik feilen.«

Die Organisation seines Alltags füllt den Sänger total aus, die beiden ein und drei Jahre alten Töchter fordern viel Aufmerksamkeit. »Sie lieben es, wenn Papa ihnen abends dann auch noch Lieder vorsingt.« Zum Ausgleich geht er zum Wandern oder Skifahren in die Berge, oder er fährt an einen See – »in der Natur finde ich Entspannung, man kann sich zurückziehen und doch sehr nah am Leben sein«. Die Familie fühlt sich wohl in Frankfurt: »Wir haben eine schöne Altbauwohnung in Bornheim gefunden, alles ist gut erreichbar.«

Von der Atmosphäre im Opernhaus und im Kollegenkreis schwärmt Sebastian Geyer: »Nichts wird hier dem Zufall überlassen und alles sehr sorgfältig einstudiert. Die Zusammenarbeit geschieht uneitel und mit viel Respekt, das Sängereensemble bildet ein harmonisches Ganzes.«

WALTRAUT EISING

MEINE EMPFEHLUNG

HINREISSEND. MITREISSEND. EINFÜHLSAM.

PROF. DR. MARTIN WENTZ ZU *DAPHNE*

Rauschartig hatten meine Frau und ich im vergangenen Frühsommer zweimal die *Daphne* im Frankfurter Opernhaus erlebt, hingeworfen von der musikalischen Kompositionskunst Richard Strauss', begeistert von der künstlerischen Qualität der Sängerinnen und Sänger und tief beeindruckt von der Inszenierung. Deshalb werden wir, schon wegen der mitreißenden, dann wieder einfühlsamen, durchsichtigen, teils ins Transzendente schwebenden, »kolorierenden« Musik, wieder in diese Oper gehen.

Richard Strauss ist mit seiner »durchkomponierten, symphonisch-dramatischen« *Daphne*, uraufgeführt 1938 an der Dresdner Staatsoper, ein aus meiner Sicht vollendetes Werk gelungen, das eine tiefe Sehnsucht nach diesen Tönen auslöst. Vom lyrischen Vorspiel bis in die sinfonischen, nicht enden sollenden Schlusstakte des Epilogs erzeugen sie ein atemloses Empfinden. Bewundernd möchte ich sagen: Orchester und Darsteller singen gemeinsam die Partien, einfühlsam bis hin zu den musikalisch dramatischen Höhepunkten.

Dies alles ermöglicht das Frankfurter Opern- und Museumsorchester mit seiner außerordentlich hohen Qualität. Dies ermöglichen aber auch Sängerinnen und Sänger, die mit ihren besonderen Stimmfarben und Stimmvolumen Begeisterung auslösen. Unvergessen, wie hinreißend Maria Bengtsson die Partie der *Daphne* in der zuerst von uns gehörten Aufführung sang. Und gleichermaßen mitreißend Juanita Lascarro in der kurz darauf folgenden zweiten Aufführung, obwohl wir (naiv) dachten, es könne keine Steigerung mehr geben. Da Juanita Lascarro auch bei der jetzigen Wiederaufnahme zu hören sein wird, bin ich zuversichtlich, gleichermaßen einen künstlerisch besonderen Abend erleben zu dürfen.

Hinsichtlich der Inszenierung wird es für den Laien spannend beim Lesen des Programmhefts. Die sich wandelnden Vorstellungen Richard Strauss' zur Interpretation des mythologischen Dramas legen die Briefe an seinen Textschreiber Joseph Gregor offen. Strauss sucht die psychologisch subtilen Verbindungen zwischen *Daphne* und den Götterelementen Apollo und Dionysos herauszufinden und zu interpretieren. Dem apollonischen Element, dem Sonnengott, der *Daphne* menschlich bedrängt, muss sie sich als »Naturgeschöpf« gleichermaßen verweigern wie dem dionysischen Element der Lebenslust. Diese doppelt empfundene Bedrängung kann sich für sie nur tragisch auflösen, eben in der Verwandlung in einen Lorbeerbaum. Angesichts Apollos Eifersucht gegen Dionysos Lebens(Liebes)freude muss deshalb folgerichtig Leukippos, der *Daphne* ebenfalls begehrende Jugendfreund, zum Opfer fallen.

Mit dieser Interpretation geht es Strauss um »höchste Innerlichkeit und Verfeinerung« der Motive und nicht um Betrug des Apollo oder des sich zur Annäherung an *Daphne* als Mädchen verkleidenden Leukippos. So bestimmt sich für den Komponisten auch der Abschluss der Oper: »... nach Apollos Abgesang (darf) außer *Daphne* kein menschliches Wesen mehr auf der Bühne erscheinen... Plötzlich (bleibt *Daphne*) wie angewurzelt stehen und nun vollzieht sich... an ihr langsam das Wunder der Verwandlung«... in einen Lorbeerbaum.

Von dieser Grundidee löst sich die Frankfurter Inszenierung in packender Weise: *Daphne* wandelt sich nicht in einen Lorbeerbaum, vielmehr durchlebt sie als alte Frau (immer wieder?) erneut ihr jugendliches Schicksal, doppelt bedrängt vom Gott Apollo und ihrem Jugendfreund Leukippos. So muss sie die Gefahr des Verlustes ihres Selbst erleben und zusehen, wie in dem durch sie nicht lösbaren Konflikt zwischen den Buhlern der Jugendfreund sterben muss. Zurück bleibt eine zwischen Riten, Forderungen und dem Tod aufgeriebene junge Frau, die sich aus der ihr aufgeladenen Bedrängnis nicht mehr lösen kann. Folgerichtig zeigen die auch musikalisch packenden Schlusszenen den langsamen Abgang dieser gebrochenen alten *Daphne* durch ein verfallendes Gemäuer zu einer sich hinter ihr schließenden Tür.

Diese Inszenierung befreit uns von den mittlerweile vielfältigsten Psychologisierungen dieses antiken Dramas, nicht im Sinne einer trivialen Vereinfachung, sondern in der Aufarbeitung dieser elementaren, nicht selten erlittenen weiblichen Erfahrung. Die erkennbare Brücke zwischen den Frauenleben der mythologischen *Daphne* und denen der heutigen Zeit ist im hohen Maße nachvollziehbar und gelingt ohne quälende epische Verherrlichung der Antike.



Prof. Dr. Martin Wentz, Professor für Stadtplanung, war von 1989 bis 2001 Stadtrat der Stadt Frankfurt und ist seit 2001 Geschäftsführer der von ihm gegründeten Wentz Concept Projektstrategie GmbH. Er ist Vizepräsident der Industrie- und Handelskammer Frankfurt und Herausgeber der Buchreihe »Zukunft des Städtischen« sowie diverser Publikationen zu Themen der Stadtentwicklung und des Städtebaus.

TRISTAN UND ISOLDE

nach Richard Wagner

Eine Oper voller
Sehnsucht
und Liebe.

OPERA FÜR KINDER AM 2., 5., 9. UND 12. APRIL 2011

Tristan und Isolde sind als das Liebespaar überhaupt in die Operngeschichte eingegangen. Doch ihre Liebe hat eine lange Vorgeschichte: Der Neffe des englischen Königs Marke, Tristan, hat Morold, den Verlobten der irischen Prinzessin Isolde, im Kampf getötet und ihr dessen Kopf zugeschickt. Aber auch Tristan ist schwer verwundet worden, denn Isolde hatte Morolds Schwert mit Gift präpariert. Nur Isolde selbst kann Tristan noch retten und so ist er unter falschem Namen nach Irland gereist, um sich von ihr gesund pflegen zu lassen.

Obwohl die Königstochter bald erkennt, dass der Kranke in Wahrheit der Mörder ihres Verlobten ist, bringt sie es nicht übers Herz, ihn zu töten.

Wieder genesen kann Tristan heimkehren, doch König Marke schickt ihn zu Isolde zurück: Tristan soll um sie als Braut für den König werben. Widerwillig tritt sie mit ihm die Schiffsreise nach Cornwall an und hier beginnt die Oper *Tristan und Isolde*:

Die Prinzessin will König Marke auf gar keinen Fall heiraten und außerdem soll Tristan nun endlich für den Tod ihres Verlobten büßen. Isolde braut einen

Todestrank, mit dem sie ihn vergiften will. Nachdem Tristan getrunken hatte, trinkt sie selbst auch aus dem Becher, denn sie will lieber sterben als König Marke heiraten.

Hier könnte die Oper zu Ende sein, und Richard Wagner wäre mit einem revolutionären Einakter in die Operngeschichte eingegangen. Doch um ihre Herrin vor dem Tod zu retten, hat Isoldes Dienerin Brangäne das Getränk in letzter Sekunde vertauscht.

Tristan und Isolde haben den Becher geleert und sehen sich an. Was macht dieser mysteriöse Trank bloß mit ihnen? Das Geheimnis um die beiden lüften wir in unserer nächsten Opera für Kinder zu *Tristan und Isolde*.

DEBORAH EINSPIELER



Opera für Kinder wird gefördert von der EUROPÄISCHE ZENTRALBANK



Rätsel für Opernkenner



DAS ABGEBILDETE OBJEKT erinnert an folgende Begebenheit: Zwei Frauen verhalfen der Opera Frankfurt im Jahre 1960 zu Ruhm. Ein Herr, der später den Titel »Sir« vor seinen Namen setzen durfte, war mit von der Partie und hielt die Zügel in der Hand. Zugetragen hat sich das Ganze in einem westlichen Nachbarland Deutschlands. Noch heute werden die Besucher der Opera Frankfurt an das Geschehnis von damals erinnert. Um welches Ereignis handelt es sich?

Wenn Sie die Antwort wissen, schreiben Sie die Lösung auf eine frankierte und mit Ihrer Adresse versehenen Karte an: Opera Frankfurt, Redaktion Opernmagazin, Untermainanlage 11, 60311 Frankfurt. Zu gewinnen sind 3 x 2 Eintrittskarten für *Kullervo*. Notieren Sie auf der Karte, zu welchem Termin (außer zur Premiere) Sie kommen möchten, wenn Sie zu den glücklichen Gewinnern gehören. Einsendeschluss: 30. April 2011*

Die Lösung des Rätsels der Ausgabe Januar/Februar 2011 lautet: Michael Nagy

WAS HÖRT WALTRAUT EISING, DIE WERBEREFERENTIN DER OPER FRANKFURT?



ALLE ALBEN DER BRITISCHEN ROCKBAND »MUSE« – Durch die 3sat-Sendung »Kulturzeit« bin ich auf »Muse« gestoßen und war von ihrem exzentrischen Sound sofort begeistert. Vor allem die einzigartige Stimme des Frontmanns Matthew Bellamy, ihr ätherisches Timbre und die vielfältigen Klangfarben haben mich berührt.

Die 3-köpfige Band ist äußerst experimentierfreudig, verbindet Hard- und Progressive-Rock mit klassischer Musik und bringt, wenn nötig, auch mal eine Kirchenorgel zum Einsatz. Sänger, Pianist und Songwriter Matthew Bellamy sieht sich ebenso sehr von seinen Lieblingskomponisten Rachmaninow, Liszt und Wagner inspiriert wie von »Queen«-Frontmann Freddie Mercury. Auch seine Textdichtungen sind herausragend, kreisen um Wissenschaft, Politik, Theologie und das Übernatürliche.

So entwickelt »Muse« einen anspruchsvollen, wiedererkennbaren, aber dennoch immer neuen Sound. – Eine Musik, die (mir) unmittelbar in den Körper geht!

Waltraut Eising ist seit 10 Jahren Werberreferentin an der Opera Frankfurt, wurzelt aber im Tanz. Im Anschluss an ihre aktive Tänzerlaufbahn absolvierte sie an der Leipziger Theaterhochschule »Hans Otto« ein Diplomstudium der Choreografie und Tanzpädagogik.

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

BLICKPUNKTE

MÄRZ
APRIL

KAMMERMUSIK IM FOYER

»Schaljapin-Quartett«? Einen Sänger als Namensgeber für ein Streichquartett zu wählen, ist gewiss ungewöhnlich. Aber es ist kein Zufall, und tatsächlich steckt eine konkrete Idee dahinter. Das neu formierte Ensemble, dessen Mitglieder sämtlich im Frankfurter Opern- und Museumsorchester spielen, hat sich vorgenommen, einem Interpretationsstil nachzuspüren, bei dem sich die Instrumentalmusik noch eng an der Singstimme orientiert hat, eine Musizierhaltung, die noch aus den alten Aufnahmen des Busch-Quartetts oder des Geigers Georg Kulenkampff her klingt. Und so, wie alle Moden wiederkehren, werden auch die Meriten dieser vermeintlich antiquierten Gesangsweise zunehmend wiederentdeckt. Portamenti und Glissandi gehörten als Stilmittel selbstverständlich dazu, und anstelle einer missverstandenen »Reinheit« der Wiedergabe sind sie essentieller Bestandteil der Kompositionen dieser Zeit und vielleicht auch der davor und danach. Fjodor Schaljapin ist ein Repräsentant dieses Singens; das Schaljapin-Quartett hat ihn sich als Schutzpatron gewählt; und mit drei Werken – Beethoven als »Klassiker«, Dvořák aus der unmittelbaren Gegenwart Schaljapins und Pizzetti nicht nur als Seitenblick auf die aktuelle Premiere, *Murder in the Cathedral*, sondern auch als Beispiel für den Fortbestand des Belcanto bis in die frühe Moderne hinein – stellen sie nun erstmals die Ergebnisse ihres Klang- und Stil-Laboratoriums vor.

Kammerkonzert zur Premiere von *Murder in the Cathedral*

Sonntag, 24. April 2011, 11.00 Uhr, Holzfoyer

Ludwig van Beethoven: Streichquartett D-Dur op. 18 Nr. 3 | Antonin Dvořák: Streichquartett Es-Dur op. 51 | Ildebrando Pizzetti: Streichquartett Nr. 1

Schaljapin-Quartett: Dimiter Ivanov, Freya Ritts-Kirby Violine | Susanne Hefe Viola | Philipp Bosbach Violoncello

OPER FÜR BLINDE UND SEHBEHINDERTE BESUCHER

Am Samstag, dem 16. April 2011, um 19.00 Uhr, präsentiert die Oper Frankfurt in Kooperation mit Hörfilm e.V. eine barrierefreie Vorstellung der Opernproduktion *Die Entführung aus dem Serail* mit Live-Audiodeskription für blinde und sehbehinderte Besucher.

Detaillierte Erläuterungen zu Handlungsgeschehen, Bühnenbild, Kostümen und Mimik der Sängerinnen und Sänger vermitteln einen ganzheitlichen Eindruck der Opernproduktion. Die Zusatzkommentare werden live eingesprochen und vom sehgeschädigten Publikum über Kopfhörer empfangen.

Zusätzlich zur Aufführung bietet die Oper Frankfurt für die sehgeschädigten Gäste ein Rahmenprogramm an.

Die barrierefreie Operaufführung von *Die Entführung aus dem Serail* ermöglicht ein gemeinsames Opernerlebnis für sehende und sehgeschädigte Besucher. In Deutschland zählt die Oper Frankfurt damit zu einem der ersten Opernhäuser, das integrative Aufführungen realisiert.

Für Besucher mit Handicap und Begleitpersonen sind die Eintrittspreise stark ermäßigt. Nähere Informationen zu dieser Veranstaltung finden Sie auf unserer Website. www.oper-frankfurt.de

MOZART IN DEUTSCHER UND TÜRKISCHER SPRACHE

Eine Sondervorstellung von Mozarts *Entführung aus dem Serail* für türkischsprachige Besucher präsentiert die Oper Frankfurt am Samstag, dem 30. April 2011, um 15.00 Uhr im Großen Haus. Gesungen wird in deutscher, teilweise aber auch türkischer Sprache mit türkischer Übertitelung. In der Partie der Konstanze ist die türkische Sängerin Çiğdem Soyarslan zu erleben, die Partie des Bassa Selim übernimmt der türkische Schauspieler Mazlum Kiper. Es handelt sich um eine gekürzte Fassung, die Spieldauer beträgt ca. 90 Minuten ohne Pause. Karten sind zum Einheitspreis von 15,- Euro (ermäßigt 7,50 Euro) erhältlich.

Wir
haben
die
Besten.



Loewe Art – Auswählen, Aufstellen, Einschalten

Das zeitlose Design, die einfache und intuitive Bedienung sowie die Ausstattung mit vielen innovativen Funktionen bieten Home Entertainment Komfort auf höchstem Niveau.

Loewe Art SL 32 DR+	2500,-	Loewe Art SL 37 DR+	2800,-
Für Ihr Altgerät	-300,-	Für Ihr Altgerät	-300,-
Gesamt	2200,-	Gesamt	2500,-



Metz – Brillante Qualität kann sich immer sehen lassen.

Erleben Sie glanzvolle Fernsehmomente: Der Metz Caleo erfüllt höchste Qualitätsansprüche. Sein mit eleganten Aluminiumkomponenten veredeltes, schlankes Design spricht genauso für ihn, wie seine beeindruckende Bild- und Tonwiedergabe. Brillante TV-Qualität „Made in Germany“, die jedes Wohnzimmer schmückt.

Metz Caleo
2899,-Loewe – Alles trifft sich:
Multimedia in Loewe Perfektion.

Die digitale Medienwelt bietet eine ungeheure Vielzahl an Möglichkeiten. Musik, Fotos, Filmdateien, Podcasts, iPod, iPhone, Digitalkameras, Internetradio und Internet-TV, die Smartcard fürs Pay-TV-Angebot; Desktop-, Laptop- und Notebook-Computer ...

Um alles zuhause so miteinander zu vernetzen, dass keine Verwirrung - sondern Freude an Vielfalt entsteht: Dafür gibt es Loewe Connect.

Loewe Connect 32	1800,-
Für Ihr Altgerät	-300,-
Gesamt	1500,-

„Zufriedene Kunden sind
unsere beste Werbung“



expert
SCHRÖDER

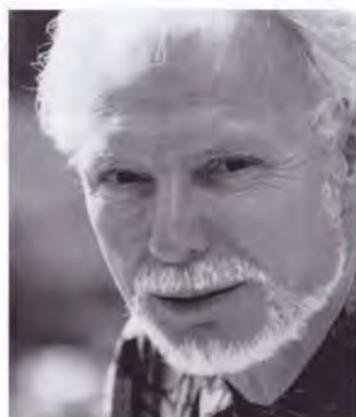


Metz LOEWE.

HU-Steinheim · Ludwigstraße 81 · Telefon: 0 61 81 / 63 0 36
www.expert-schroeder.de · info@expert-schroeder.de

NACHRUF

KLAUSPETER SEIBEL



Der Dirigent Klaus Peter Seibel ist tot. Er starb am 8. Januar 2011 nach langer schwerer Krankheit im Alter von 74 Jahren. Er gehörte der Oper Frankfurt von 1971 bis 1975 als Erster Kapellmeister an und leitete von 1997 bis 1999 als kommissarischer Chefdirigent das Frankfurter Opern- und Museumsorchester.

Wer über viele Jahre die Generalproben bei den Bayreuther Festspielen besuchte, der hatte sich an den Anblick gewöhnt: Familie Seibel trat einem gegenüber. Vater Seibel, die Herzlichkeit in Person, erkundigte sich, ja interessierte sich, berichtete ein wenig stolz von seinem amerikanischen Orchester, dem Louisiana Philharmonic Orchestra in New Orleans. Es lag ihm fern, vorschnelle Meinungen abzugeben, schon gar nicht, über Dirigentenkollegen sich kritisch zu äußern. Wenn es ihn drängte, das eine oder andere kritisch zu hinterfragen, dann kleidete er diese Kritik in ein Festival des Konjunktivs. Selbst Dirigent, wusste er von der Schwierigkeit dieses Berufes. Und er war viel zu nobel, auf seine eigenen Qualitäten hinzuweisen oder gar daran zu erinnern, dass er zur Verfügung stünde, sollte, könnte ... frei wäre. Es schien, als interessiere sich ein Musikbegeisterter für die Meinung eines anderen Besessenen.

Klaus Peter Seibel war kein Pultdompteur, kein Blender. Schon in der Dohnányi-Ära gehörte er zum qualitätsbildenden Fundament des Frankfurter Hauses. Als Erster Kapellmeister dirigierte er Neuproduktionen und Repertoireabende. Früh entwickelte er eine besondere Affinität zum Genre Ballett. Bis zuletzt war er dem künstlerischen Schaffen John Neumeiers besonders verpflichtet. Die großen Handlungsballette und Themen-Abende John Neumeiers fanden in seiner musikalischen Auffassung einen kongenialen Partner. Grundsätzlich verstand er sich als Dolmetscher der Partitur, nicht als Egomane einer einseitigen subjektiven Interpretation über die Partitur. Als jemand, der sachlich und präzise gutes Handwerk zeigte, war er sich sicher, das sich der Genius eines Komponisten wie auch die Emotion desselben automatisch auffächert.

Er empfand seine Arbeit sicherlich als Dienst und wusste die Arbeit des Reproduzierenden zu gewichten. In einer Zeit, in der die jeweilige Aufführung und deren etwaige Qualität höher bewertet wird als die »Ur«-Leistung, also die des Komponisten, hatten seine Dirigate etwas wohlthuend Introvertiertes. Die wichtigen Stationen in seinem Leben

waren Hamburg – Frankfurt – Dresden. An der Hamburger Musikhochschule bildete er mit großem Erfolg junge Dirigenten aus, und auch das »Dirigentenforum« würde es ohne ihn so nicht geben. Als Generalmusikdirektor in Freiburg und Kiel (hier als Partner des Intendanten Peter Dannenberg) trat er für die sogenannte Tradition wie für die Moderne ein, ja er beflügelte mit seiner Offenheit und seinem Interesse komplizierte Produktionen. Von 1997 bis 1999 war er in Frankfurt Retter vom Dienst: Nach dem frühzeitigen und überraschenden Weggang von Sylvain Cambreling half er, diese Jahre künstlerisch gehaltvoll zu gestalten.

Die Mitglieder der Oper Frankfurt bewahren Klaus Peter Seibel ein ehrendes Andenken.

BERND LOEBE

Klaus Peter Seibel wurde am 7. Mai 1936 in Offenbach geboren. Er studierte Klavier, Komposition und Dirigieren in Nürnberg und München. Mit 21 Jahren debütierte er am Theater am Gärtnerplatz in München; gleichzeitig erhielt er das Richard-Strauss-Stipendium der Stadt München und wurde musikalischer Leiter des traditionsreichen Orchesters »Wilde Gungl«. Anschließend erhielt er Engagements als Erster Kapellmeister in Freiburg, Lübeck, Kassel und Frankfurt (1971 bis 1975). 1975 wurde er zum Generalmusikdirektor der Städtischen Bühnen Freiburg berufen. 1978 ging er als Stellvertreter Christoph von Dohnányis an die Hamburgische Staatsoper und übernahm dort die Dirigentenklasse und die Leitung des Orchesters an der Hochschule für Musik und Theater. 1980 wurde er zusätzlich Chefdirigent der Nürnberger Symphoniker, bis er 1987 als Generalmusikdirektor an das Theater in Kiel berufen wurde. 1995 wählte ihn das Louisiana Philharmonic Orchestra in New Orleans zu seinem Chefdirigenten. Von 1997 bis 1999 leitete er als kommissarischer Chefdirigent das Frankfurter Opern- und Museumsorchester. Dem Louisiana Philharmonic Orchestra in New Orleans war er in der Zeit von 2004 bis 2010 als Erster Gastdirigent verbunden, im Mai 2008 erhielt er von der dortigen Loyola University den Ehrentitel als Doctor of Music.

In Europa trat Klaus Peter Seibel an einer Vielzahl von Opern- und Konzerthäusern auf, mit einer dauerhaften Verbindung zu Hamburg, Frankfurt und Dresden. Eine besonders tiefgehende und langjährige Zusammenarbeit bestand mit dem Choreografen John Neumeier. In den USA wurde er regelmäßig als Gastdirigent zu den Festivals in Houston und Chautauqua eingeladen, außerdem erhielt er Engagements von Orchestern und Opernhäusern in Salt Lake City, Kansas City und Nashville. Zu seinen jüngeren Auftritten zählten u.a. das Dirigate von Gustav Mahlers 3. Sinfonie an der Opéra Bastille in der Choreografie von John Neumeier und die »Hommage aux Ballets Russes« mit dem Hamburg Ballett. Am 8. Januar 2011 verstarb Klaus Peter Seibel nach langer Krankheit im Alter von 74 Jahren. Er wurde in Hamburg auf dem Friedhof Ohlsdorf im engen Kreis der Familie bestattet.

DER FRANKFURTER RING STARTET AUF CD



Das Rheingold, dessen Premiere vom Publikum in der Frankfurter Oper begeistert aufgenommen wurde, erscheint nun als Auftakt der geplanten CD-Gesamteinspielung des Rings unter Leitung von GMD Sebastian Weigle.

Mit dem gefeierten Terje Stensvold ist einer der international erfahrensten Wotan-Darsteller zu hören, aber auch junge Sänger aus den Reihen des Frankfurter Opernensembles überraschen mit frischer Herangehensweise und eigenständigen Interpretationen.

RICHARD WAGNER: DAS RHEINGOLD

Terje Stensvold, Dietrich Volle, Richard Cox, Kurt Streit, Jochen Schmeckenbecher, Hans-Jürgen Lazar, Alfred Reiter, Magnus Baldvinsson, Martina Dike, Barbara Zechmeister, Meredith Arwady, Britta Stallmeister, Jenny Carlstedt, Katharina Magiera
Frankfurter Opern- und Museumsorchester
Sebastian Weigle, Dirigent

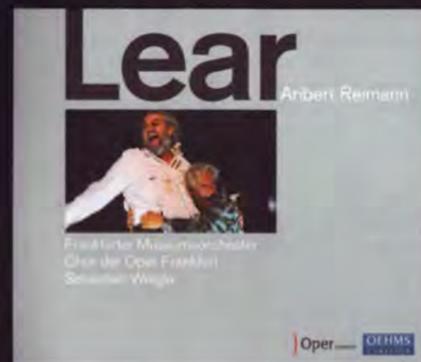
2 CDs, OC 935

Vierfarbiges Booklet mit vielen Szenenfotos und vollständigem Libretto

Wenn die Oper Frankfurt auf diesem interpretatorischen, orchestralen und sängerischen Niveau am Ring weiter arbeiten kann, dann steht ihrem Publikum etwas wirklich Bemerkenswertes bevor.

FRANKFURTER RUNDSCHAU

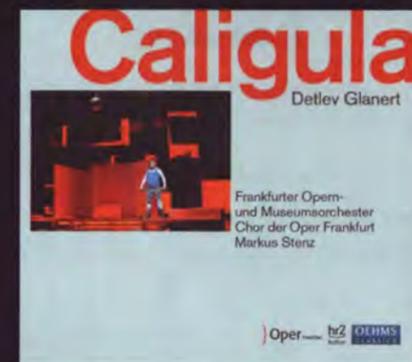
Außerdem erhältlich:



ARIBERT REIMANN: LEAR
2 CDs · OC 921

Endlich ist eine der bewegendsten Opern des 20. Jahrhunderts wieder auf CD erhältlich!

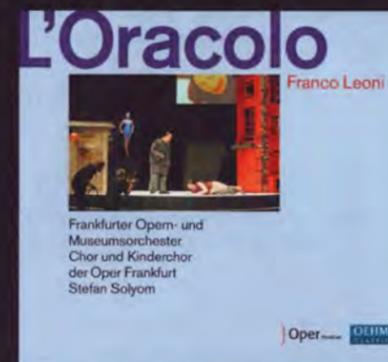
DAS OPERNGLAS



DETLEV GLANERT: CALIGULA
2 CDs · OC 932

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

RHEINISCHER MERKUR



FRANCO LEONI: L'ORACOLO
1 CD · OC 952

Mit der Live-Aufzeichnung von der Oper Frankfurt liegt jetzt eine packende Interpretation des Stücks vor ... Eine reizvolle Studie zum Thema Gewalt und Liebe.

NDR KULTUR

OEHMS CLASSICS

Oper Frankfurt

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

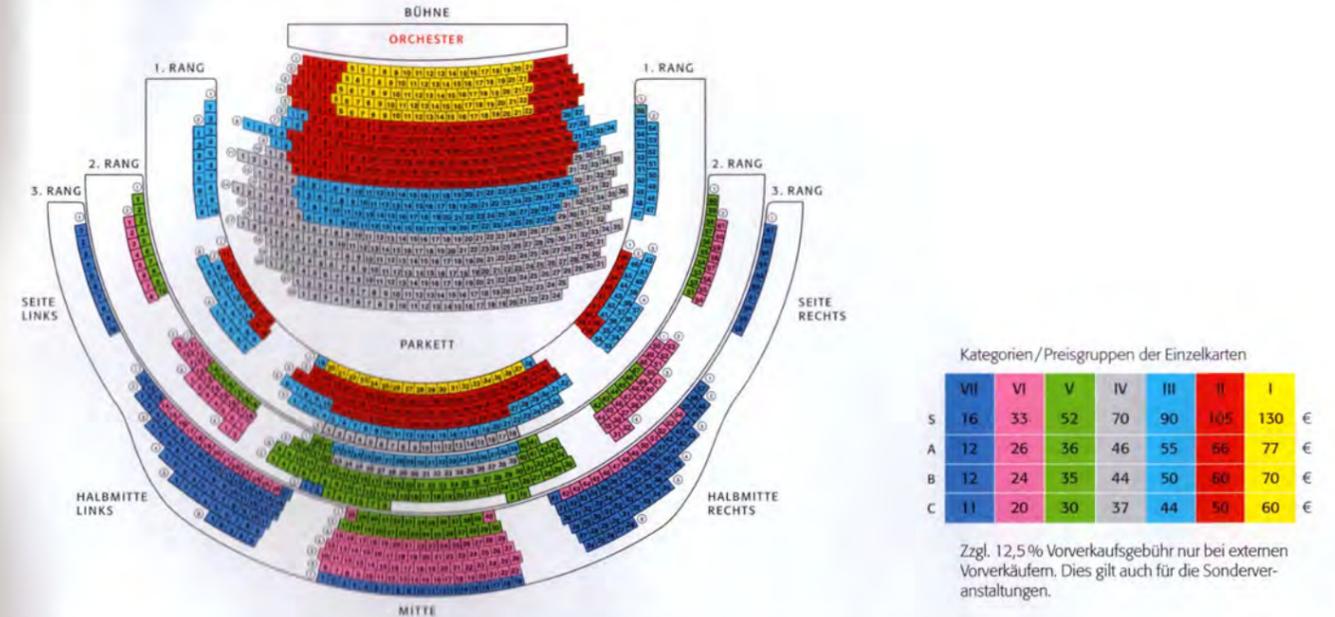
Wir reservieren für Sie:

Tel. 069-23 1590 oder 06172-171190



Huber EventCatering

SAALPLAN



TELEFONISCHER KARTENVERKAUF

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

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

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

PREISE UND VORVERKAUF

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

Ermäßigungen: Karten zu 50% (innerhalb des Frühbucherzeitraums mit zusätzlich 10% Rabatt) für Schüler/-innen, Auszubildende, Studierende, Wehrpflichtige, Zivildienstleistende, Schwerbehinderte (ab 50 GdB) sowie für eine Begleitperson unabhängig vom Vermerk »B« im Ausweis, Arbeitslose und Frankfurt-Pass-Inhaber/-innen nach Maßgabe vorhandener Karten. Rollstuhlfahrer/-innen und eine Begleitperson zahlen jeweils 5,- Euro und sitzen vorne im Parkett. Behindertengerechte Zugänge sind vorhanden, auch zum Holzfoyer, in dem die Einführungsvorträge vor jeder Opernvorstellung stattfinden.

Im Rahmen der Reihe *Oper für Familien* erhält ein voll zahlender Erwachsener kostenlose Eintrittskarten für maximal drei Kinder/Jugendliche bis einschl. 18 Jahre. Nächster Termin: *Die Entführung aus dem Serail* von Wolfgang Amadeus Mozart am 25. März 2011, 18.00 Uhr, geeignet für Kinder ab 8 Jahren.

Nächste Vorstellung im Rahmen der Reihe *Oper für alle* mit Einheitspreisen von 15,- Euro in den Preisgruppen I bis V und 10,- Euro in den Preisgruppen VI und VII zzgl. Vorverkaufsgebühr bei externen Vorverkäufern: *Die Entführung aus dem Serail* von Wolfgang Amadeus Mozart am 24. April 2011, 19.00 Uhr.

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

ABONNEMENT

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

INTERNET www.oper-frankfurt.de

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

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

RHEIN-MAINISCHER BESUCHERRING FRANKFURT

Für Theaterinteressierte und Gruppen. E-Mail: frankfurt@besucherring.de oder unter www.frankfurt-besucherring.de | Tel. 0611-17 43 545 | Fax 0611-17 43 547

VERKEHRSVERBINDUNGEN

U-Bahn-Linien U1, U2, U3, U4, U5 und U8, Station Willy-Brandt-Platz, Straßenbahn-Linien 11 und 12 und (Nacht-)Bus-Linie N8. Zum Bockenheimer Depot: U-Bahn-Linien U4, U6, U7, Straßenbahn-Linie 16 und Bus-Linien 32, 26, 50 und N1, Station Bockenheimer Warte. Hin- und Rückfahrt mit dem RMV inklusive – gilt auf allen vom RMV angebotenen Linien (ohne Übergangsgebiete) 5 Stunden vor Veranstaltungsbeginn und bis Betriebschluss. 1.Klasse mit Zuschlag.

PARKMÖGLICHKEITEN

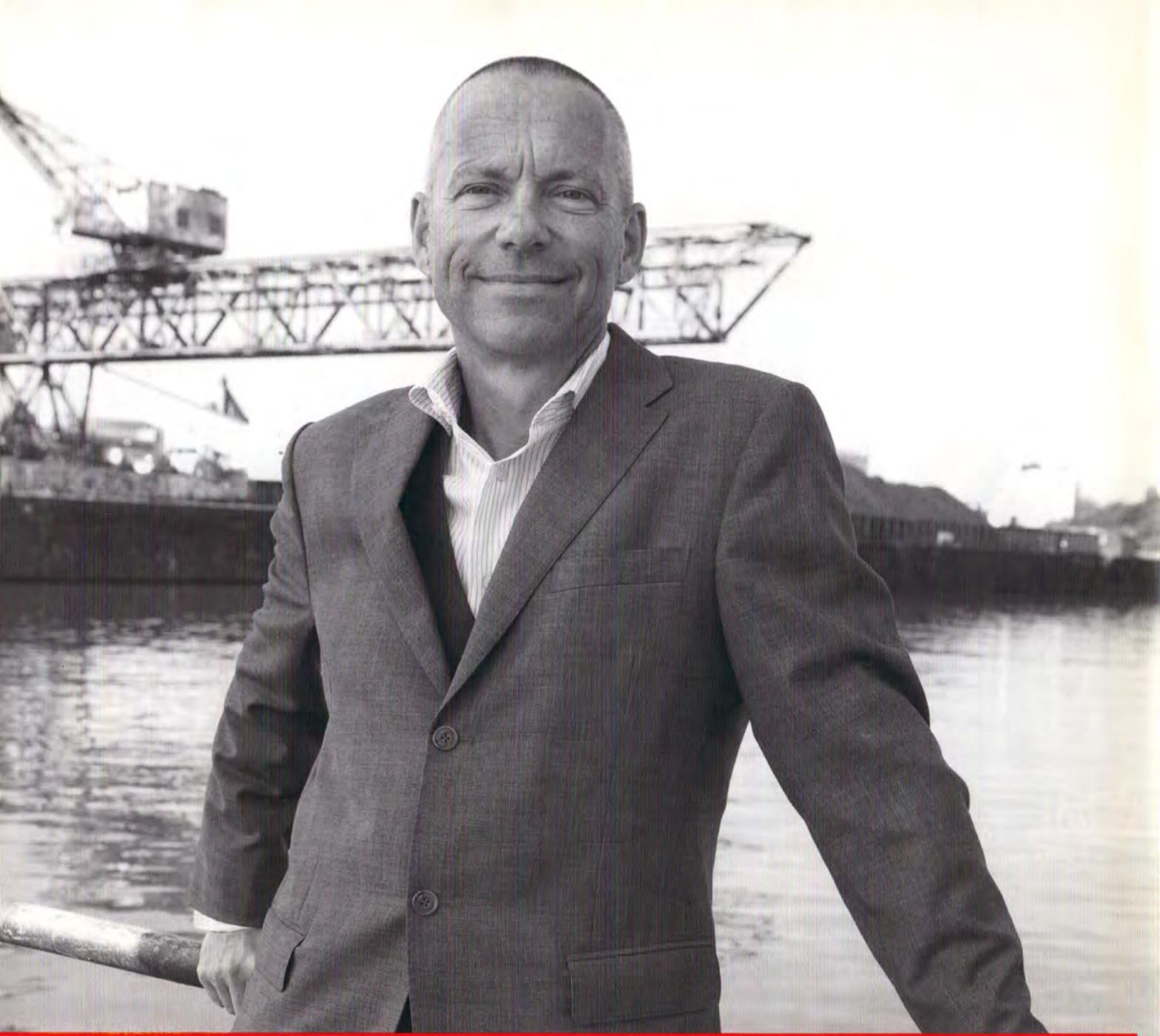
Tiefgarage Am Theater an der Westseite des Theatergebäudes. Einfahrt aus Richtung Untermainkai. Eine Navigationshilfe finden Sie auf unserer Homepage www.oper-frankfurt.de unter *So finden Sie uns*. Ein weiteres Parkhaus in unmittelbarer Nähe: Parkhaus Untermainanlage, Einfahrt Wilhelm-Leuschner-Straße.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

IMPRESSUM

Herausgeber **Bernd Loebe** | Redaktion **Waltraut Eising** | Redaktionsteam **Dr. Norbert Abels, Agnes Eggers, Deborah Einspieler, Ursula Ellenberger, Zsolt Horpácsy, Malte Krasting, Andreas Skipis, Hannah Stringham, Elvira Wiedenhöft, Bettina Wilhelmi** | Gestaltung **Schmitt und Gunkel** (www.schmittundgunkel.de) | Herstellung **Druckerei roland & more** | Redaktionsschluss 8. Februar 2011, Änderungen vorbehalten

Bildnachweise Bernd Loebe (Maik Scharfscheer), Christian Gerhaher (Alexander Basta), Johan Reuter (MSM Ltd Kämpf 2), Christopher Maltman (Levon Biss), John Mark Ainsley (Agentur), Heiner Göbbels (Jakob Rendtorff), Sebastian Geyer, *Daphne* (Barbara Aumüller), Waltraut Eising (Rui Camilo), Martin Wentz, Klauspeter Seibel (Oper Frankfurt), Opernratel (Waltraut Eising), *Die Entführung aus dem Serail, Tristan und Isolde* (Monika Rittershaus).

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



Mein Leben, meine Pläne, meine Frankfurter Sparkasse

„Von unseren HfG Studierenden erwarte ich kreative Überraschungen – mit meiner Bank möchte ich keine Überraschungen erleben.“

So ambitioniert wie Ihre Ziele: das 1822 Private Banking der Frankfurter Sparkasse.

 Frankfurter
Sparkasse *1822*