

AUSGABE März / April 2012 www.oper-frankfurt.de

Magazin

PREMIEREN: ADRIANA LECOUVREUR, L'AMICO FRITZ, DIE GESCHICHTE VOM SOLDATEN,
DIE SACHE MAKROPULOS, DAS LIEBESVERBOT

WIEDERAUFNAHME: LEAR

} Oper Frankfurt



FRANKFURTER OPERN-EDITION KIRILL PETRENKOS OPERN-DEBUT AUF CD

HANS PFITZNER

Palestrina



3 CDs · OC 930

Frankfurter Opern- und Museumsorchester
Kirill Petrenko

Live Aufnahme der Wiederaufnahme
aus dem Juni 2010



Hans Pfitzners *Palestrina* als erste
Operngesamtaufnahme des Shooting
Stars der Dirigentenszene –
Kirill Petrenko:

Ab 2013/14 Generalmusikdirektor an der
Bayerischen Staatsoper, München

2013 – Dirigat des *Ring des Nibelungen* zum
200. Geburtstag Richard Wagners in Bayreuth



Oper Frankfurt

OEHMS
CLASSICS

SEHR GEEHRTE DAMEN UND HERREN, LIEBE OPERNFREUNDE,



der Spielplan der Monate März und April erscheint bei genauerer Betrachtung besonders reizvoll:

Richard Jones wagt mit seiner Deutung von Janáčeks *Die Sache Makropulos* den Vergleich mit der inzwischen verkärten Inszenierung von Ruth Berg-haus und Vincent Boussard unternimmt

mit seiner *Adriana Lecouvreur* (Francesco Cilea) für uns den Versuch, dieses angestaubt wirkende Drama interessant zu gestalten, uns die Figuren näherzubringen und dieses Schwelgen in zerbrechlich anmutenden Klängen zu erden.

Zwei konzertante Darbietungen werden in der Alten Oper aufgeführt: *Das Liebesverbot* von Richard Wagner, natürlich dirigiert von Sebastian Weigle, und *L'amico Fritz* von Pietro Mascagni, wobei dieses Werk, klangsinnlich wie suggestiv, nichts von der uns so vertrauten *Cavalleria rusticana* hat – die Protagonisten eher zu Dezenz, Feinheit im Vortrag und Legatoschmelz anhält. Die Partie des Fritz Kobus dürfte Joseph Calleja auf den Leib geschnitten sein. Ein Rollendebüt, das sehr neugierig macht.

Innerhalb unseres *Finales* mit dem Schwerpunkt Igor Strawinsky dann *Die Geschichte vom Soldaten*, wobei das Holzfoyer zu einer Stätte von Straßentheater und Poesie transformiert wird. Schließlich erhoffen wir uns mit der Wiederaufnahme von Aribert Reimanns *Lear* eine ähnlich große Begeisterung wie bei der ersten Serie vor einigen

Jahren. Wie kaum ein anderer kennt Friedemann Layer die Partitur, kaum ein anderer hat dieses Meisterwerk so oft dirigiert und zum Erfolg geführt.

Wie selbstverständlich heimst die Frankfurter Oper Monat für Monat Anerkennung ein, aber der konstante Erfolg macht uns nicht träge. Hinter der Glanzfassade lauert leider die ewig junge Problematik der Finanzierung. Einer Finanzierung der Ausgaben für renommierte Gäste, für Ensemblemitglieder, die, wenn überhaupt, nur mit Gagen-erhöhungen zu halten sind, für Dirigenten, Bühnenbild und Kostüme, für die Produktion von CDs. Momentan unternehmen wir alle Anstrengungen, eine DVD des *Ringes* zu verwirklichen.

Insofern brauchen wir weiterhin Ihre Unterstützung. Wenn Ende April der Spielplan für 2012/2013 veröffentlicht wird, hoffen wir sehr, dass die Marke des 12000. Abonnenten »geknackt« wird. Wir hoffen, dass Sponsoren, mit denen wir verhandeln, unsere Arbeit tatsächlich unterstützen und die Verantwortlichen der Stadt uns weiter gewogen bleiben.

Nur mit einer breit aufgestellten Finanzierungsmodalität lässt sich die Zukunft meistern!

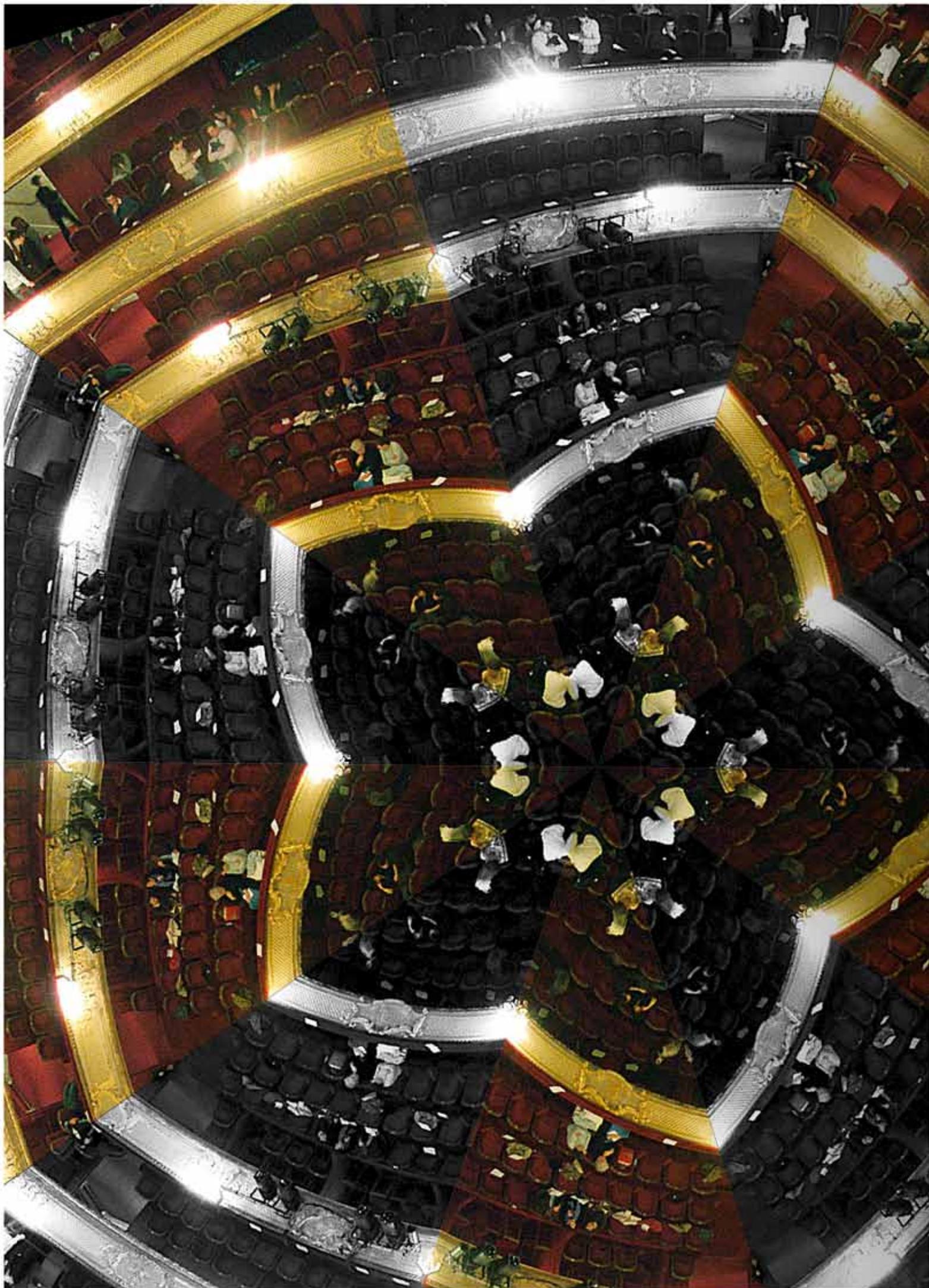
Ihr

Bernd Loebe, Intendant

- | | | |
|---|--|---|
| <p>4 ADRIANA LECOUVREUR
Francesco Cilea</p> <p>10 L'AMICO FRITZ
Pietro Mascagni</p> <p>14 DIE SACHE MAKROPULOS
VĚC MAKROPULOS
Leoš Janáček</p> <p>21 ESSAY
Christoph Schwandt</p> | <p>24 DIE GESCHICHTE VOM SOLDATEN
HISTOIRE DU SOLDAT
Igor Strawinsky</p> <p>28 DAS LIEBESVERBOT
Richard Wagner</p> <p>31 LIEDERABEND
Kate Royal</p> <p>32 LEAR
Aribert Reimann</p> | <p>34 OPER FÜR KINDER
<i>Die Fledermaus</i></p> <p>35 RÄTSEL</p> <p>36 SONDERVERANSTALTUNGEN
Frankfurt liest ein Buch
Eine Nacht im Stadel</p> <p>38 IM ENSEMBLE
Paula Murrihy</p> <p>40 KONZERTE</p> <p>42 SERVICE / IMPRESSUM</p> |
|---|--|---|

WIR BEDANKEN UNS HERZLICH FÜR DIE UNTERSTÜTZUNG!





ADRIANA LECOUVREUR

Francesco Cilea

*Für dich allein will ich heute Abend spielen
und will in deinen Blicken höchste Seligkeit lesen.
Dein Herz soll mich fühlen, du wirst mich ganz verstehen.
Was ist für mich noch die Huldigung,
anderer Menschen, ihr Beifall und ihre Gaben?*

ADRIANA AN MAURIZIO

HANDLUNG

Am vergifteten Blumenduft stirbt die Titelheldin: Ein Veilchenstrauß wird zum Symbol ihrer unglücklichen Liebe, vernichtet durch Eifersucht, Hass und politische Ränkespiele. Adriana Lecouvreur, deren historisches Vorbild, eine führende Schauspielerin der Comédie-Française, 1730 vermutlich durch Gift starb, ist in den jungen Soldaten Maurizio verliebt. Dieser entpuppt sich als Graf von Sachsen, mit dem die Fürstin von Bouillon eine Affäre hatte. Der intriganten Fürstin missfällt, dass ihr früherer Liebhaber in die Schauspielerin verliebt ist. Maurizio schwankt zwischen den Erwartungen der Fürstin und seiner neuen Liebe. Im Verwirrspiel um die beiden Damen wird Adriana zum unschuldigen Opfer der Intrige. Rollenspiel im Leben und auf der Bühne greifen immer mehr ineinander, die Grenzen werden fließend. Zum Geburtstag erhält Adriana von ihrer Rivalin einen Blumenstrauß vergifteter Veilchen. Maurizio kann ihr nicht mehr helfen. Sie stirbt in dem Augenblick, als sich scheinbar alles aufklärt und zum Besten wendet.

ZUM WERK

Schauspieler rezitieren aus Racines Tragödie *Bajazet* auf der Opernbühne. Sie spielen sich Theater vor. Gefährlich und verschwommen sind die Übergänge, schmal sind die Grenzen zwischen Bühnenwirklichkeit und Theateralltag in Cileas meist gespielter Oper. Das Publikum applaudiert der großen Tragödin, doch Adrianas Erschütterung ist echt: Ihre Gefühle bewegen sich zwischen Kunst und Realität.

*Auf dem Theater wirkt zuweilen
das Natürliche unnatürlich,
und es ist dort gar nicht
so einfach, einfach zu sein.*

ALFRED POLGAR

Sowohl im ersten als auch im dritten Akt von Cileas Oper schieben sich Fiktion und Wirklichkeit buchstäblich ineinander. Phaedras Monolog, von Adriana deklamiert, richtet sich in unmittelbarer Attacke gegen die intrigante Fürstin Bouillon: ein verstörender Vorgang, der dem Publikum nicht ganz geheuer ist.

Bereits die Vorlage, das gleichnamige Drama von Eugène Scribe, fasziniert durch virtuosos Changieren zwischen diesen (Bühnen-)Welten. Im Libretto gingen seine Dichterparker weiter und mischten historische Vorbilder und Fantasie miteinander. Doch am meisten fühlten sich die Autoren von der galanten Atmosphäre der *Gefährlichen Liebschaften* inspiriert. Die Titelheldin Adrienne Lecouvreur hat wie Floria Tosca tatsächlich gelebt: Sie gehörte zu den führenden französischen Schauspielerinnen des 18. Jahrhunderts. Historisch belegt ist auch ihre Beziehung zum Grafen Moritz von Sachsen und dessen Affäre mit der Fürstin von Bouillon, die Adrienne das Herz gebrochen haben soll. Der Giftanschlag ihrer Rivalin ist jedoch eine effektvolle Erfindung und führt zum seltenen Bühnentod durch einen Blumenstrauß.

Die historische Wahrheit stand schon in Scribes Schauspiel nicht im Vordergrund. Auch Cilea konzentrierte sich in der ersten Fassung von 1902 weder auf die biografischen Fakten noch auf einen streng logischen Handlungsablauf. Sein Librettist Arturo Colautti und Scribes Co-Autor Ernest Legouvé haben das fünftaktige Drama auf vier Akte reduziert: Aus dem ersten Schauspielakt haben sie die für das Verständnis erforderlichen Momente herausgefiltert und in den zweiten Schauspielakt eingebaut. Die Akte zwei bis vier entsprechen dann den letzten Akten des Schauspiels. So erfüllt der I. Akt der Oper

eine Doppelfunktion: Er exponiert die Vorgeschichte und setzt gleichzeitig die Handlung in Gang.

Eine Sängerin stellt in Cileas Oper die legendäre Schauspielerin dar. Ein seltener Fall in der Opernliteratur, komplizierter als in Puccinis *Tosca* oder Ponchiellis *La Gioconda*, wo die Protagonistinnen ihren eigenen (Sänger-)Beruf »behalten« dürfen. Cilea meistert die ungewöhnliche Herausforderung mit sicherem Theaterinstinkt, mit der Einbeziehung des gesprochenen, melodramatisch untermalten Wortes, das zu den dankbarsten Effekten (fast) jeder veristischen Oper gehört. Cilea begnügt sich nicht mit oberflächlichen, theaterwirksamen Mitteln. Auf dem dramatischen Höhepunkt der Oper charakterisiert er Adriana mit der Gegenüberstellung von rhythmischer Rezitation und Gesang als leidende Frau. Sie beginnt Phaedras Monolog im Deklamationsstil, bei dem die Tonhöhen nur annäherungsweise, der Rhythmus jedoch genau notiert ist. (Auf dieser kompositorischen Vorgehensweise basiert Arnold Schönbergs 1912, zehn Jahre nach der Uraufführung von *Adriana*, komponierter *Pierrot lunaire*.) Gegen Ende ihrer Rezitation wechselt die Stimme von der Deklamation zum Gesang: Adrianas eigene Leidenschaft sprengt ihre Schauspielkunst.

Obwohl der Titel Adriana ins Zentrum stellt, baut Cileas Oper auf eine Vier-Personen-Konstellatation. Die beiden Rivalinnen sind klar gezeichnet. Ihre Charaktere sind gegensätzlich: Die Fürstin ist eine überlegte Intrigantin, sie trägt ihre Affekte nach außen und lässt ihrer Aggression freien Lauf. Adriana ist dagegen in jeder Beziehung

*Haben Sie nicht bemerkt,
dass ich nie deklamiere?
Das einzige geringe
Verdienst meines Spiels liegt
in seiner Natürlichkeit.*

ADRIENNE LECOUVREUR AN EINEN POLITIKER, 1727

ehrlich, betrachtet sich nicht als Diva, sondern als Dienerin der Kunst. Neben den beiden starken Frauen bleibt Maurizio, der von ihnen geliebte Mann, ein betörend schön singendes Liebesobjekt, ein Tenorheld von weichen Konturen. Ihre Dreieckskonstellatation wird durch die Figur des Michonnet erweitert. Der Regisseur und Freund Adrianas ist in die Schauspielerin verliebt, wovon sie nichts weiß. Doch

Michonnet ist als schüchterner, sentimentaler Mensch dargestellt, seine Liebe bleibt von geringer (dramaturgischer) Bedeutung. Die verstrickten Leidenschaften der vier Protagonisten werden durch erfrischende Konversationsszenen des Ensembles der Comédie-Française kontrastiert.

Vor allem in der Darstellung von Grenzgängen zwischen Realität und Bühnenillusion zeigt Francesco Cileas Musik ihre Kraft. Fälschlicherweise wird der Komponist immer noch der Generation der jungen italienischen Veristen zugeordnet, obwohl seine Klangsprache vielmehr an die feine Kolorierung seiner französischen Kollegen und an Bellinis Kantilenen erinnert als an populäre Zeitgenossen wie Puccini, Leoncavallo, Mascagni und Giordano.

Cilea sah seine Lebensaufgabe keineswegs im Komponieren. Er unterrichtete Klavier am Konservatorium in Neapel, Harmonielehre in Florenz und wurde Konservatoriumsdirektor in Palermo. Sein schmales kompositorisches Schaffen umfasst Orchesterwerke, Kammermusik und fünf Opern. In seinen besten Opern dominieren die Belcanto-

Gesangslinien (das Lamento von Federico aus *L'Arlesiana* gehört zu den dankbarsten Konzertennummern lyrischer Tenöre), klangliche Transparenz, harmonische Raffinesse und ein Hauch Melancholie. Berühmt wurde er mit *L'Arlesiana* und *Adriana Lecouvreur*, in deren Uraufführungen Enrico Caruso jeweils die Tenor-Hauptpartie sang. Am Ruhm seiner beiden Bühnenwerke hatte Cilea wenig Freude. Er entzog sich den internationalen Ehrungen und gab viel lieber Klavierunterricht am Konservatorium. Von Krankheiten und finanziellen Sorgen bedrängt, verbrachte er seine letzten Lebensjahre in Rom und Varazze.

Fast 30 Jahre nach der Uraufführung entstand, beeinflusst von der Entwicklung der Oper in den 1920er Jahren, die zweite Fassung der *Adriana*-Partitur, in welcher der Komponist die surrealen Akzente der Dramaturgie weiter verschärfte. An den Grenzen zwischen Traum und Realität, Sein und Schein, Bühnengeschehen und Alltag glänzt Cileas Partitur am schönsten und bestätigt den Theaterinstinkt des Komponisten in der unmittelbaren Nähe der »echten« Veristen.

ZSOLT HORPÁCSY

ADRIANA LECOUVREUR

Francesco Cilea 1866 – 1950

Oper in vier Akten | Text von Arturo Colautti nach dem Schauspiel *Adrienne Lecouvreur* von Eugène Scribe und Ernest Legouvé
Uraufführung am 6. November 1902, Teatro Lirico, Mailand

Premiere / Frankfurter Erstaufführung: Sonntag, 4. März 2012 | Weitere Vorstellungen: 9., 15., 17., 23., 25. (15.30 Uhr), 30. März 2012
In italienischer Sprache mit deutschen Übertiteln

MITWIRKENDE

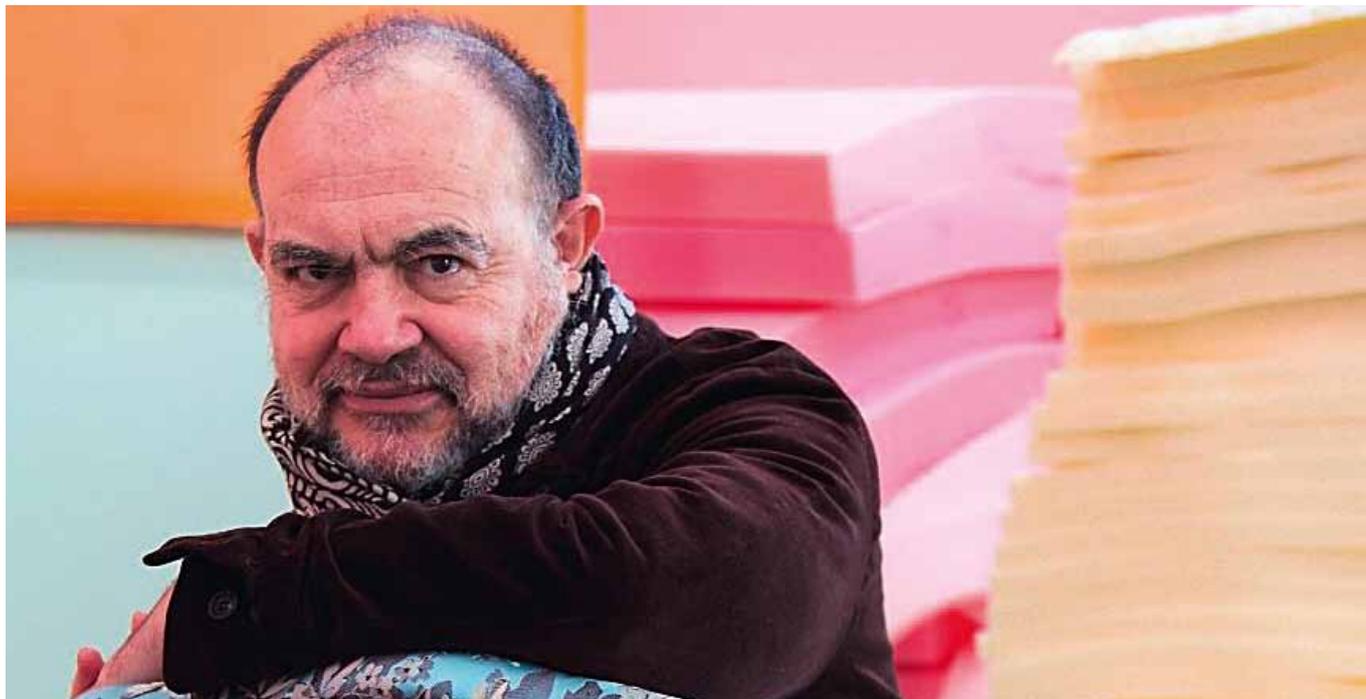
Musikalische Leitung **Carlo Montanaro** | Regie **Vincent Boussard** | Bühnenbild **Kaspar Glarner** | Kostüme **Christian Lacroix** | Licht **Joachim Klein**
Dramaturgie **Zsolt Horpácsy** | Video **Bibi Abel** | Chor **Matthias Köhler**

Adriana Lecouvreur **Micaela Carosi** | Maurizio **Frank van Aken** | Fürst von Bouillon **Federico Sacchi** | Abbé von Chazeuil **Peter Marsh**
Michonnet **Davide Damiani** | Quinault **Florian Plock** | Poisson **Julian Prégardien / Francisco Brito*** | Fürstin von Bouillon **Tanja Ariane Baumgartner**
Haushofmeister **Michael McCown** | Fräulein Jouvenot **Anna Ryberg** | Fräulein Dangeville **Maren Favela***

*Mitglied des Opernstudios

Die Oper Frankfurt und der Patronatsverein laden ein: *Oper extra* zu *Adriana Lecouvreur* am Sonntag, 26. Februar 2012, 11.00 Uhr im Holzfoyer

CHRISTIAN LACROIX ÜBER SEINE ARBEIT ALS KOSTÜMBILDNER



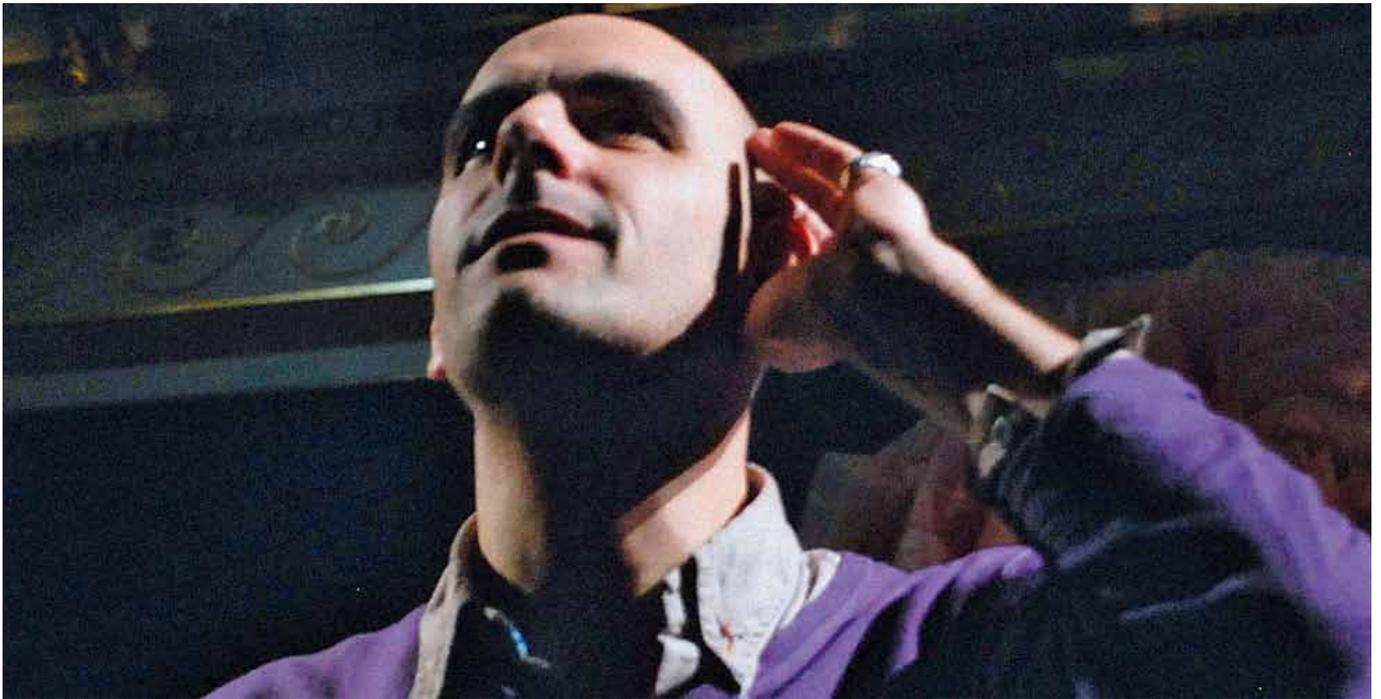
Ich mag es, Teil eines Teams zu sein und von Leuten, die ich bewundere, wie Sänger, Schauspieler, Tänzer, Komponisten und Beleuchter, umgeben zu sein. Alle verfolgen eine Vision, um am Ende Magie zu erzeugen. Im Theater sind es Wörter und Texte, in der Oper die Stimmen der Sänger und im Ballett die Eleganz und physische Leistung der Tänzer. Diese Zusammenhänge sind für mich viel reicher und bedeutsamer als die Modewelt. Leider wird die Modebranche immer mehr durch Extravaganz, Luxus, Verschwendung, die Macht des Geldes und Werbung dominiert. Sie hat nicht mehr viel mit Liebe oder Kreativität zu tun. Daher erfüllt es mich mit mehr Stolz, am Ende einer Aufführung mit dem Team vor ein aufrichtiges Publikum zu treten, als nach einer Fashionshow vor dem Mikrokosmos der Fashionistas zu stehen.

Seit ich 2009 meinen Posten im Hause Lacroix verlor, ist meine neue Profession das Kostümbdesign. Als Kind träumte ich davon, Designer zu werden, aber nicht in der heutigen Modebranche. Meine Kunden waren wie Heroinnen für mich. Heute sind Schauspielerinnen und Ballerinas meine neuen Kundinnen. Als ich noch Mode entwarf, habe ich Mainstream-Fashion bereits als furchtbar empfunden. Mich haben immer andersartige Inspirationen fasziniert, wie Folklore, Geschichte und Theater.

Als Kind begann für mich das echte Leben in einem Kino, einem Theater oder in der Oper – dort im Dunkeln auf einer Bühne oder Leinwand, spielte sich für mich das reale Leben ab. Für mich war das echte Leben zu ordinär und banal. Diese Einstellung hat sich bis heute nicht verändert. Aus diesem Grund widmete ich meine Arbeit dem Theater und der Oper. Dabei geht es nicht nur um das Kreieren von Mode, sondern um Imagination und darum, Träume und Seele in den Alltag zu bringen.

Neben seiner Tätigkeit als Modeschöpfer entwirft **Christian Lacroix** seit 1987 Kostüme für Opern, Ballett- und Schauspielproduktionen. Unter seinen ersten Arbeiten fürs Theater befinden sich u. a. *La Gaité Parisienne* für Mikhail Baryshnikov an der Metropolitan Opera und Bizets *Carmen* in der Arène de Nîmes. Für die Kostüme für *Phèdre* an der Comédie-Française erhielt er 1995 den französischen Theaterpreis »Molière«. Im Jahr 2003 arbeitete Christian Lacroix erstmals mit dem Regisseur Vincent Boussard am Théâtre Royal de la Monnaie in Brüssel zusammen, wo er die Kostüme zur Inszenierung von Mozarts *Il Re Pastore* entwickelte. Ihre Zusammenarbeit wurde in den folgenden Jahren in weiteren Produktionen fortgesetzt. Darunter *Eliogabalo* von Francesco Cavalli und Mozarts *Così fan tutte* am Théâtre Royal de la Monnaie sowie Mozarts *Don Giovanni* im Rahmen der Innsbrucker Festwochen und Mozarts *Le nozze di Figaro* für das Festival d'Art Lyrique in Aix-en-Provence, *Agrippina* für die Deutsche Staatsoper Unter den Linden, Bellinis *I Capuleti e i Montecchi* an der Bayerischen Staatsoper München sowie 2012 *Madama Butterfly* an der Hamburgischen Staatsoper. Seine Kostüme waren in weiteren gefeierten Opern- und Schauspielproduktionen zu sehen, u. a. Strauss' *Die Frau ohne Schatten* am Théâtre Royal de la Monnaie, Alfred de Mussets *Fantasio* und Rostands *Cyrano de Bergerac* an der Comédie-Française, Massenets *Thaïs* an der Metropolitan Opera und *Aida* an der Oper Köln (Regie: Johannes Erath). Christian Lacroix wurde 1951 in Arles geboren, studierte Kunstgeschichte in Montpellier und Paris. Er begann 1978 für Hermès und 1980 für Guy Paulin zu arbeiten. Ab 1981 war er am Jean Patou House beschäftigt. Seit den 1980er Jahren gelang es ihm, seine bunten, extravaganten und luxuriösen Ideen durchzusetzen.

VINCENT BOUSSARD



Nach seinen gefeierten Inszenierungen von Händels *Agrippina* und Bernsteins *Candide* an der Staatsoper Unter den Linden in Berlin (zwei Produktionen, für die Christian Lacroix die Kostüme entwarf) führt Vincent Boussard das erste Mal Regie an der Oper Frankfurt.

Er debütierte 1999 im Studio-Théâtre der Comédie-Française, seitdem konzentriert er sich hauptsächlich auf Opernproduktionen und inszenierte u. a. Händels *Theodora* (Teatro Liceu in Barcelona), *Il re pastore* (Théâtre Royal de la Monnaie, Innsbrucker Festwochen), Cavallis *Eliogabalo*, *Così fan tutte* (Théâtre Royal de la Monnaie), Menottis *Maria Golovin* (Opéra de Marseille, Spoleto Festival), *Don Giovanni* (Innsbrucker Festwochen), *Le nozze di Figaro* (Festival d'Aix-en-Provence) sowie Händels

Floridante (Händel-Festspiele Halle). In langer und vertrauensvoller Zusammenarbeit mit William Christie und seinem Ensemble Les Arts Florissants nimmt er regelmäßig an dem Festival Jardin des Voix teil. Nach dem großen Erfolg mit Charpentiers *Louise* an der Opéra national du Rhin in 2009/10 inszenierte er *Hamlet* an der Oper von Marseille und *Dido and Aeneas* von Purcell an der Brooklyn Academy of Music in New York. Zu weiteren Höhepunkten der Spielzeit 2010/11 gehörten Bellinis *I Capuleti e i Montecchi* an der Bayerischen Staatsoper und an der Oper Graz sowie *Carmen* in Stockholm. Weitere Pläne umfassen *Salome* am Theater St Gallen, *La finta giardiniera* beim Festival d'Aix-en-Provence, *Madame Butterfly* an der Hamburgischen Staatsoper und *I Capuleti e i Montecchi* an der San Francisco Opera.

*Ich bin das Echo aller Dramen, ein Instrument,
Das weint und jubelt in des Spielers Hand.
Milde und heiter, bald furchtbar,
Denn alle Kunst, ich habe sie erlebt;
Ich singe meine Seele, die mit dem Tag vergeht.*

ADRIANA LECOUVREUR I. AKT



L'AMICO FRITZ
Pietro Mascagni

Wie mir alles zusingt: »Liebe, Liebe!«

FRITZ ENTDECKT EIN IHM UNBEKANNTES GEFÜHL, III, 1

HANDLUNG

Die schlichte Idylle spielt in einem elsässischen Dorf. Fritz, ein reicher Junggeselle aus Überzeugung, feiert Geburtstag. Unter den Gratulanten ist sein Freund, der Rabbiner David, der ihm prophezeit, eines Tages doch des Junggesellendaseins überdrüssig zu werden. Die beiden schließen eine Wette: Sollte Fritz einmal heiraten, muss er seinen Weinberg an David abtreten. Eine potentielle Hochzeitskandidatin ist schnell gefunden: David bemerkt, dass sich Suzel, die Tochter eines Pächters, in Fritz verliebt hat. Um Fritz zu provozieren, erzählt ihm David, ein Mann für Suzel sei bereits gefunden. Der nichts ahnende Fritz wird rasend eifersüchtig – und gesteht endlich seine Liebe. Der Verlust der Wette gegen David wird ihm am Ende doppelt versüßt: Zur Hochzeit mit Suzel bekommt Fritz von seinem Freund den Weinberg zurückgeschenkt.

ZUM WERK

Eifersucht muss durchaus nicht immer tödlich enden: Gelegentlich ist die Leidenschaft, die »mit Eifer sucht, was Leiden schafft« nur ein von grundguten Rabbinern ersonnenes Mittel, um einem überzeugten Junggesellen sein erstes Liebesgeständnis zu entlocken und zum Eheglück zu verhelfen.

Nur vier Jahre nach Verdis *Otello* uraufgeführt, bildet der Dreiakter *L'amico Fritz* auch einen heiteren Gegenentwurf zum ersten Sensationserfolg von Pietro Mascagni, dem veristischen Einakter *Cavalleria rusticana*. Weit entfernt von den gefährlichen Blutwallungen unter der Sonne Siziliens siedelt der auf Wandlungsfähigkeit bedachte Komponist seine Commedia lirica im gemäßigten Klima des Elsass an, wo scheinbar ewig Frühling herrscht und die Unschuld zu Hause ist. Harmlos zwitschern die Vögel, rührend geigt der Zigeuner und spätestens zur nächsten Kirschenerte hat sich wieder ein süßes Pärchen gefunden. Bewusst schlicht sollte das Libretto für seine neue Oper ausfallen, wollte Mascagni doch sicher gehen, dass die Kritiker vor lauter Begeisterung über das Textbuch dieses Mal nicht versäumen, seine Musik angemessen zu würdigen. Tatsächlich erntete der junge Komponist bei der Uraufführung 1891 am Teatro Costanzi in Rom zahllose Bravi und ganze sieben Nummern wurden auf Verlangen des Publikums wiederholt.

Manch antisemitischen Kritiker zum Trotz, der die enthusiastischen Reaktionen als Zeichen einer krankhaften »Mascagnitis« zu verunglimpfen versuchte, bemühten sich auch bald deutsche Bühnen um den »Wundermann aus dem Zitronenland«. Und so gab *L'amico Fritz* schließlich doch Anlass zu dicker Luft und Eifersüchteleien. Um sich die Rechte für die deutsche Erstaufführung zu sichern, zogen sogar Intendanten vor Gericht: Noch während Mascagni an der Instrumentation feilte, hatte der Berliner Intendant Graf Hochburg von Sonzogno die vertragliche Zusage erhalten, an seinem Haus mit *L'amico Fritz* Deutschland-Premiere feiern zu können. Als die Berliner den Aufführungstermin jedoch verschoben und die Frankfurter das Rennen zu machen drohten, pochte Sonzogno vergeblich auf seine Erstaufführungsrechte. Das Frankfurter Amtsgericht entschied, dass *Freund Fritz* 1892 in der Stadt am Main ungehindert über die Bühne gehen dürfe, worauf »in ungewohnten Massen Schaulustige und Zuhörer in die weiten Räume des Opernhauses strömten«.

Schon bei den ersten Aufführungen von *L'amico Fritz* adelten Sänger der ersten Garde das Hörerlebnis. Zu späteren Interpreten zählten

1968 Luciano Pavarotti und Mirella Freni sowie 2008 Roberto Alagna und Angela Gheorghiu. Kein Zweifel: Auch die Frankfurter Besetzung im Jahr 2012 mit Joseph Calleja als Fritz, Željko Lučić als Rabbi David und der jungen



Italienerin Grazia Doronzio, die als Suzel ihr Frankfurt-Debüt gibt, kündigt davon, wie reizvoll die Partitur auf hochkarätige Sänger wirkt. Die stimmlichen Herausforderungen reichen von der blumig-transparenten Zartheit des Kirschenduett über melancholische Zwischentöne bis hin zu energisch-leidenschaftlichen Momenten, in denen sich die Sänger mit voller Stimmkraft gegen den massiven Orchesterapparat durchsetzen müssen. Nicht zuletzt dank der Fülle an Melodien, mit denen die handlungsarme Liebesgeschichte angereichert wurde, ist *L'amico Fritz* eine Entdeckung wert.

Mascagni wurde von seinen Zeitgenossen zu den führenden italienischen Komponisten gezählt, hatte er doch gemeinsam mit Leoncavallo, Giordano und Cilea die *giovana scuola italiana* in der Nachfolge von Verdi etabliert. Die Kenntnis des 1863 in Livorno geborenen und 1945 in Rom gestorbenen Künstlers beschränkt sich aber heute auch unter vielen Opernkennern noch auf *Cavalleria rusticana*. Eine kleine Wende zeichnet sich nun ab: 2011 wagte die Opera Holland Park in London eine Neuinszenierung von *L'amico Fritz* und auch an der Lyric Opera in Miami wurde das neunzigminütige Werk im vergangenen Jahr gezeigt. Für Mai 2012 wiederum hat sich das Teatro Verdi in Triest eine szenische Interpretation vorgenommen. Wir halten damit nicht hinterm Berg und freuen uns ganz ohne Eifersucht auf unseren konzertanten »Freund Fritz« unter der Leitung von Carlo Montanaro.

CARLO MONTANARO



Carlo Montanaro zählt zu den Künstlern, mit denen die Oper Frankfurt eine regelmäßige Zusammenarbeit vereinbart hat. Der italienische Dirigent debütierte an diesem Haus 2007/08 mit der Wiederaufnahme von *La Bohème*, kehrte 2009/10 für Boitos *Mefistofele* hierher zurück und hatte bereits für die musikalische Leitung der Neuproduktion von Cileas *Adriana Lecouvreur* im März 2012 zugesagt, ehe ihm zusätzlich das Dirigat von Mascagnis *L'amico Fritz* angeboten wurde.

Carlo Montanaros künstlerische Laufbahn begann in Florenz und ist eng mit dem Orchestra del Maggio Musicale verbunden: Vor rund zwanzig Jahren war er als Violinist Teil des Klangkörpers und muss doch in besonderer Weise aufgefallen sein. Maestro Zubin Mehta entdeckte seine Begabung für das Dirigieren und empfahl ihm das Studium bei Leopold Hager, Erwin Acél und Yugi Yuasa an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien. Einige Jahre später kehrte Carlo Montanaro nach Florenz zurück, um am Pult jenes Orchesters sein Dirigierdebüt zu geben.

Gastierangebote der großen Bühnen Italiens, darunter das Teatro dell'Opera in Rom und die Arena in Verona, ließen nicht lange auf sich warten. Und auch international, meist mit den großen Opern seines Heimatlandes im Gepäck, ging es zügig voran. Inzwischen kann Carlo Montanaro auf gefeierte Auftritte in Deutschland, Österreich, Griechenland, Israel, Russland, Japan, Kanada und den USA zurückblicken. Neben Frankfurt sind weitere wichtige Stationen in Deutschland u.a. München, wo er im Herkulesaal das erste Deutschlandkonzert von Erwin Schrott dirigierte und mit *La Traviata* an der Bayerischen Staatsoper überzeugte, Hamburg (Debüt mit *Aida*) und Dresden (Debüt mit *Carmen*). Jüngst wurde Carlo Montanaro zum Musikalischen Leiter des Teatr Wielki in Warschau ernannt.

L'AMICO FRITZ

Pietro Mascagni 1863 – 1945

Commedia lirica in drei Akten | Text von P. Suardon (Nicola Daspuro) nach dem Roman *L'ami Fritz* von Emile Erckmann und Alexandre Chatrian
Uraufführung am 31. Oktober 1891, Teatro Costanzi, Rom

Konzertante Aufführungen: Sonntag, 11. März und Dienstag, 13. März 2012 in der Alten Oper

In italienischer Sprache mit deutschen Übertiteln | Koproduktion mit der Alten Oper Frankfurt

MITWIRKENDE

Musikalische Leitung **Carlo Montanaro** | Chor **Matthias Köhler**

Fritz Kobus **Joseph Calleja** | Suzel **Grazia Doronzio** | Beppe, Zigeuner **Tanja Ariane Baumgartner** | David, Rabbiner **Željko Lučić**
Federico **Francisco Brito*** | Hanezò **Vuyani Mlinde** | Caterina, Wirtschafterin bei Fritz **Katharina Magiera**

*Mitglied des Opernstudios

Mit freundlicher Unterstützung des Frankfurter Patronatsvereins – Sektion Oper





DIE SACHE MAKROPULOS

Leoš Janáček

WIR SIND GLÜCKLICH,

*WEIL WIR WISSEN,
DASS UNSER LEBEN
NICHT LANG IST*

HANDLUNG

Vorgeschichte: Hieronymus Makropulos, dem aus Kreta stammenden Leibmedikus des in Prag residierenden Kaisers Rudolf II., vermochte ein Lebenselixier herzustellen, das er zunächst an seiner Tochter auszuprobieren hatte. Elina wurde darauf schwer krank. Der Kaiser warf ihren Vater ins Gefängnis. Währenddessen war Elina genesen und mit dem Rezept entkommen. Dreihundert Jahre später: Elina, inzwischen weltberühmte Opernsängerin, bei der das Wundermittel allmählich seine Wirkung verliert, mischt sich in einen uralten, immer wieder neu verhandelten Erbschaftsprozess ein. Ihr Ziel ist die Wiedererlangung der Rezeptur, die sie bei einem ihrer zahlreichen einstigen Geliebten zurückgelassen hatte. In den zurückliegenden drei Jahrhunderten hat die Diva, die bei gleichen Initialen immer wieder ihren Namen gewechselt hat, eine arge Desillusionierung erfahren. Am Ende, als sich alles zuspitzt und ihr Geheimnis und ihre Identität ans Tageslicht gelangen, geht eine entscheidende Wandlung in ihr vor.

ZUM WERK

Unsterblichkeitsgedanken, sagt Goethe, hegten solche, die in Hinsicht auf Glück hier nicht zum Besten weggekommen seien, worunter der Dichter auch die armen Frauenzimmer aus höherem Stande subsumiert, die nichts zu tun hätten. »Ein tüchtiger Mensch aber, der schon hier etwas Ordentliches zu sein gedenkt und der daher täglich zu streben, zu kämpfen und zu wirken hat, lässt die künftige Welt auf sich beruhen, und ist tätig und nützlich in dieser.«

Wie dem auch sein mag! Immerhin heißt es im *Faust*, worin ja auch mit der Idee künstlich hergestellten Lebens gespielt wird: »Es kann die Spur von meinen Erdentagen/Nicht in Äonen untergehen.« Die Imagination von Unsterblichkeit, der persönlichen Fortdauer des Menschen,

TAGESGESPENSTER GEHEN DARIN UM

hat sich jedenfalls in allen Epochen und bei allen Völkern herausgebildet, diente dabei oft als Modell höchst unterschiedlicher Jenseitsentwürfe. Heute, bei beständig ansteigender Lebensdauer, Wellnessfanatismus und Frischhalteprozeduren, stellt sich das alte Problem in neuem Gewande und das metaphysische Defizit wird kompensiert durch den chiroprastischen Wunderglauben.

Besuche von alten Damen können gefährlich werden, auch wenn diese ihr Alter unter der Zaubermaske der Schönheit verbergen. »Großer Gott«, ruft in der grotesk-makabren und durch und durch unbarmherzigen Komödie des durch seinen Sarkasmus berühmten tschechischen Autors Karel Čapek ein Büroangestellter aus, bevor er die entscheidende Frage stellt: »Was ist denn das postmortale Leben, die Unsterblichkeit der Seele anderes als der fürchterliche Protest gegen die Kürze des Lebens?«

Die umjubelte Sängerin Emilia Marty, ein Klischeetypus der ewigen Operndiva, lebt schon weit über dreihundert Jahre. Zur Zeit des alchemieversessenen Kaisers Rudolf II. war sie das Objekt für einen Versuch ewigen Lebens durch ein Elixier. In immer neuen Verwandlungen, aber stets mit den gleichen Namensinitialen durchwandelt sie die vorbeiziehenden Zeiten. Längst ist sie melancholisch geworden, hält sich an Whiskeygläsern fest, liegt beim Liebesakt starr wie eine Leiche und beginnt gar zu schnarchen, wenn sie die immer gleichen Komplimente über sich ergehen lassen muss. Nun aber, im Prag des Jahres 1922, wird das Stigma der Unsterblichkeit aufgehoben. Emilia schaltet sich in einen hundertjährigen Erbschaftsprozess ein, dessen Erledigung bereits Gebirge von Dokumenten produziert hat, kafkaesk anmutende

Alträume endloser Aktenkorridore. Es erscheint hier, schrieb Adorno anlässlich der deutschen Erstaufführung 1929 in Frankfurt, »die Absurdität des besessenen Normalen; Taggespenster gehen darin um, auch dies wie in Kafkas Prosa. Es ist, als ob die kleinsten tonalen Floskeln, aus deren unsymmetrischer Wiederholung der Bau gefügt ist, so nahe betrachtet würden, bis sie ihren dämonischen Ursprung enthüllen.«

Vordergründig geht es zunächst um die Suche nach dem für das Verfahren entscheidenden Testament eines vor hundert Jahren verstorbenen, millionenschweren und adligen Geliebten der Sängerin. Dahinter freilich versteckt sich der gleichnishaft Kern, der für Janáček in seinem ohne Bravourarien und ambitionierte Ensemblesätze auskommenden Alterswerk die entscheidende Bedeutung hatte. Nämlich: Wirkliches Glück kann nur empfinden, wer sterblich ist. Liebe und Tod sind ein uraltes Zwillingsspaar der Menschengeschichte. Emilia Marty aber, die weltberühmte Sängerin, kann nicht lieben, weil sie zu ewigem Leben verdammt ist. Doch am Ende des Werkes, wenn rotes Licht die Bühne überflutet und alles in erschütterndem Schweigen erstarrt, geschieht – im Gegensatz zu Čapeks Stück – ein Mysterium.

Altert ein Mensch, dessen Körper vom Alterungsprozess dispensiert ist? Weist die Persönlichkeit, die diesen Menschen gerade eben kennzeichnet, Identität mit jener auf, die sie früher gehabt hatte? Wie überhaupt steht es mit der Person, wenn zwar die Identität des Körpers gewahrt bleibt, das Selbstbewusstsein der Person sich aber im wechselvollen Gang der Zeiten gewandelt hat? Worin, im Körper oder im Geist, liegt eigentlich das größere Potential an Identitätsbewahrung? Marcel Prousts *memoire involontaire*, das Gedächtnis unseres sinnlichen Daseins, geht vom Primat eines Erinnerungsindikators des Leibes, nicht von dem des Bewusstseins aus. Zu erwägen wäre hierbei, wie viel Körperlichkeit das Denken, wie viel Denkgehalt der Körper aufweist, ja welchen Grad von Fiktionalität der alte Leib-Geist-Dualismus in sich tragen mag.

Und wie steht es mit den Erinnerungen selbst? Entsprechen die Erinnerungen einer Person der Wahrheit oder reflektieren sich in ihnen immerfort auch die Jahre, die ihnen folgten? Erinnerungen fiktionalisieren das Objekt, an das man sich erinnern will, in dem Maße, in dem sie sich zeitlich von ihm entfernt haben. Ob das Gedächtnis überhaupt eine zuverlässige Instanz sein kann, die Identität der Person zu bezeugen, scheint höchst zweifelhaft. Virginia Woolf schreibt von ihrem Helden Orlando, er habe jede einzelne Erinnerung, »sobald er versuchte, sie von ihrem Platz im Gedächtnis zu rücken, so mit anderen verklittert wie das Stück Glas, welches nach einem Jahr auf dem Meeresgrund ganz von Gräten und Libellen und Münzen und den Haarflechten ertrunkener Frauen umkrustet« sei.

Leoš Janáček sah Karel Čapeks Schauspiel *Věc Makropulos* erstmals am 10. Dezember 1922 im Weinberger Theater (*Divadlo*

na *Královských Vinohradech*) in Prag. Der erste an Kamilla Stösslová mitgeteilte Eindruck enthielt bereits die für sein Verständnis des Werkes bis zu dessen Abschluss grundlegende Erkenntnis des unrettbar unglücklichen Schicksals der Protagonistin Emilia Marty: »Wir sind glücklich, weil wir wissen, dass unser Leben nicht lang ist. (...) Die Frau, die 337-jährige Schönheit hatte kein Herz mehr. Das ist schlimm.« Der Preis für ein Leben, das über dreihundert Jahre gewährt hat, ist groß. Die Eiseskälte des Todes erlebt die Heldin in der mechanischen Fortdauer bloßen Daseins.

Als Janáček im Januar 1928 eine unbekannte Frau auf der Straße begegnet, umhüllt von einem »Pelzmantel so schwarz, als hätten Maul-

DIE MELANCHOLIE DES IMMER GLEICHEN

würfe ihn selbst ausgezogen«, gewinnt das schöne und eisige Antlitz seiner gottverlassenen Heldin, der Sängerin Emilia Marty, Kontur, geht leibhaftig ein ins Szenario seiner Arbeit am grotesken Stoff einer zur ewigen Wiederholung verdamnten Existenz. Eiseskälte: unablässig rückt diese Vorstellung eines unwandelbar starren Aggregatzustandes der Figur ins Zentrum. Janáček scheint auch hier – wie stets im Werk – vom konkreten Anblick, von einem initialen Augenblick berührt. Solche Konkretionen gehören für ihn unabdingbar zur Physiologie des künstlerischen Schaffens. Eiseskälte aber bricht sich an der Macht der Töne. Anders als beim literarischen Modell gewinnt die kalte Wanderin durch die Zeiten in der Oper an Wärme, an Menschlichkeit – will man diesem Begriff etwas Gütiges attestieren. Musik, körperlose Berührung, ist in ihrem Wesen bereits transzendierend.

Solche Dialektik von Endlichkeitsbewusstsein und Daseinserfüllung gab schon oft den Stoff für unzählige poetische Expeditionen ins Reich derer, die zu unaufhörlicher Existenz auserkoren oder verdammt sind, darunter der ewige Jude oder der fliegende Holländer. Sie ist zugleich jedoch das einsichtige Gegenstück einer niemals preisgegebenen utopischen Sehnsucht nach ewiger Fortdauer; ein Glückseligkeitsklimaschee, das mit einer wohl noch erhabeneren poetischen Ahnengalerie aufzuwarten vermag. Emilia Marty, die Heldin der Oper, gehörte einst zu dieser Familie. Irgendwann aber verblasste der Wunschtraum und degenerierte zur Melancholie des Immergleichen und zum Zynismus derer, denen nichts Neues unter der Sonne mehr ins Auge sticht.

Janáčeks Respekt vor dem Damentext, den er bis auf die Kürzungen und einige wenige Veränderungen übernimmt, erscheint offen-

kundig auch da, wo er die zahlreichen bitterbösen Sarkasmen der Vorlage bisweilen mildert, wenn nicht gar umakzentuiert. Die einzige wirklich umfangreiche Kürzung betrifft die philosophisch-anthropologischen Debatten über Endlichkeit und Unsterblichkeit am Ende der neusachlichen Komödie Čapeks, denen wohl keinerlei Operntauglichkeit attestiert werden kann. Da, wo sonst nicht eben leicht nachzuvollziehende Passagen aus der labyrinthischen bürokratischen Prozesssphäre notwendig zum Handlungsverständnis erschienen, lehnte sich der Komponist an die traditionellen Parlando- und Rezitativformen an, ohne dabei je die eigenen Stilcharakteristika preiszugeben. Ludvík Kundera strich in seinen Interpretationserwägungen gerade diesen Zug hervor: »Janáček kannte und anerkannte damals keine andere Richtung als den Realismus und wollte auch auf der Bühne die Wirklichkeitstreue gewahrt sehen. Deshalb legte er einen übertriebenen Nachdruck auf die Deklamation auf Kosten des Gesanges.«

Das von der griechischen Sängerin Emilia im wiegenden 6/4 Takt und großer abfallender Terz ganz am Ende angestimmte *πατερ ημων* indessen – *das Vater unser* – kann als eine höchst brisante Transformation der Gestalt betrachtet werden und hätte bei Karel Čapek im wahrsten Wortsinn keinerlei Gnade gefunden. Es ist höchst merkwürdig, dass sich vom sonst von der Vertonung stark berührten skeptizistisch gesonnenen Autor auf diese kleine hagiografische Volte, die simultan mit der Verbrennung des Unsterblichkeitsrezeptes angestimmt wird, keine Reaktion recherchieren lässt. Sie steht in einem wohl unüberbietbaren Widerspruch zu Čapeks aristophanischem Spottgelächter seiner Heldin ganz am Ende der grotesken Komödie.

Schon in dem Emilia Marty zugeordnetem Instrument, der vom Komponisten innig geliebten Viola d'amour, die »gleichsam den Klang verwehter Vergangenheit« (Max Brod) atmet, wird diese sakramentale Verbindung hörbar. Extrem kontrastiert ihr die Sphäre der nervösen Gegenwartswelt, worin eine ganz neue Musiksprache erklingt, »der monotone Redefluss des Anwalts, die Sprache alter Papiere, Erbschaftsprozesse mit ihren Klauseln, Aktenmoder, Kulissenstaub« (Max Brod). Auch die uralte Vergangenheit hat Janáček nicht ausgespart. Sie begrüßt uns gleich in der Ouvertüre. Die aus dem Off, entfernt also vom Orchestergraben und vom Publikum, erzeugte Musik der Fanfaren malt die Erinnerung an die Tiefen der Zeiten, die die Protagonistin durchlebt hat, breit aus. Es handelt sich nicht nur um die Erinnerung an den Hof des habsburgischen Kaisers und den Beginn der obskuren Flucht durch die Zeiten; ebenso erklingt mit den Blechbläsern die Simultaneität der Zeiten, das Zusammenfallen des Getrennten über alle Epochen und Räume hinweg – das Fortleben der Musik, die ewige Harmonie der Sphären.

NORBERT ABELS

DIE SACHE MAKROPULOS VĚC MAKROPULOS

Leoš Janáček 1854 – 1928

Oper in drei Akten

Text vom Komponisten nach der gleichnamigen Komödie von Karel Čapek

Uraufführung am 18. Dezember 1926, Nationaltheater Brünn

Premiere: Sonntag, 8. April 2012 | Weitere Vorstellungen: 12., 14., 20., 26., 29. April 2012

In tschechischer Sprache mit deutschen Übertiteln

MITWIRKENDE

Musikalische Leitung **Friedemann Layer** | Regie **Richard Jones** | Bühnenbild und Kostüme **Anthony McDonald** | Licht **Mimi Jordan Sherin**

Dramaturgie **Norbert Abels** | Choreografie **Lucy Burge** | Chor **Michael Clark**

Emilia Marty **Susan Bullock** | Albert Gregor **Paul Groves** | Vitek **Hans-Jürgen Lazar** | Kristina **Christiane Karg** | Jaroslav Prus **Johannes Martin Kränzle**

Janek **Aleš Briscein** | Dr. Kolenatý **Dietrich Volle** | Maschinist **Vuyani Mlinde** | Hauk-Šendorf **Graham Clark** | Aufräumfrau/Ankleiderin **Anja Fidelia Ulrich**

Mit freundlicher Unterstützung des Frankfurter Patronatsvereins – Sektion Oper



GANZHEITLICHE ZAHNKONZEPTE

DAS SAGEN UNSERE PATIENTEN AUF JAMEDA.DE -
DEM ÄRZTE-BEWERTUNGSPORTAL:

„MIT TERMIN, KEINE WARTEZEIT ...“

„KOMPETENTE
BERATUNG UND
BEHANDLUNG“

„SEHR NETTES TEAM!“

„TOLLE PRAXIS“

DR. MED. DENT. HANNA ORENDI
DR. MED. DENT. TORSTEN KRELL
DR. MED. DENT. KARIN BENDER-GONSER

DIREKT
AM
GOETHE-
PLATZ

DR. MED. DENT.
TORSTEN KRELL & KOLLEGEN
Kaiserstr. 3
60311 Frankfurt am Main

069 - 59 67 57 59
info@konzept32.de
www.konzept32.de

ÄSTHETISCHE ZHK | FUNKTIONSANALYSE | IMPLANTOLOGIE |
PARODONTOLOGIE | ENDODONTIE | RESTAURATIVE ZHK - CEREC |
KIEFERORTHOPÄDIE | PROPHYLAXE | KINDERBEHANDLUNG |
LACHGAS-THERAPIE

32

GRAHAM CLARK

KURZ GEFASST – eine autobiografische Reminiszenz

Ein Sturm peitschte über Blackstone Edge, als ich dort ankam. Schwere Bomber dröhnten über dem Kopf, richteten in der Ferne Verwüstung an, spitzten dann und dümpelten zurück, als sie dem Kanal durch das tiefer liegende Tal folgten. Der nasse und stinkende Bauernhof auf dem Hügel war ein faszinierender Spielplatz. Die viktorianische Schule neben der Kirche, umzäunt von spitzen Gitterstäben und beherrscht vom Rohrstock, versetzte mich in Schrecken. Ich rannte davon. Ab dem sechsten Geburtstag wurden die Sonntage in der Kirche verbracht – drei Messen, ein pfeiferauchender, schläfriger Pfarrer und beißender Weibrauch. Ich erhielt Klavierunterricht, war aber nicht eifrig. Endlich kam Dad zurück, legte seine Marineuniform ab und mein Bruder wurde geboren.

Wir entflohen in die Fylde-Ebene. Die Küste war ein Wunderland, die satten grünen Felder beruhigten uns auf endlosen Fahrradfahrten. Die Schule mit ihren Sportplätzen war einladend und der Kirchenchor traf den Ton.

Das kleine uralte Gymnasium in Kirkham war mein ganzer Stolz. Sport war mehr als eine bloße Leidenschaft. Widerwillige Klavierstunden und der Kirchenchor hinkten hinterher. Meine Jugendjahre schwirrten mit einem berausenden Mix aus Rugby, Jazz, Rock'n'Roll und Hallé- und Royal Liverpool Philharmonic-Konzerten. Ich stellte fest, dass ich noch immer einigermaßen singen konnte.

Unterrichten war mein Traum. Loughborough blendete mich mit seinen internationalen Athleten und rigorosem Training. Einmal formierte ich zu Weihnachten einen Chor aus Sportskanonen und ich versuchte mich an Solopartien. Freunde riefen lautstark nach Stimmbildung. Andere waren da direkter.

Drei Schulen mit kontrastierenden Hintergründen und Anforderungen befeuerten die Vorstellungskraft und stellten soziale und erzieherische Ideale in Frage, doch politisches Dogma zerstörte den Traum. Gesangsstunden mit Bruce Boyce erleichterten die Schwermut und bezauberten und inspirierten mich durch eine sportliche Metapher aus Balance, Haltung und Timing. Ein Aufbaustudium in Loughborough folgte und Musik wurde zurückgestellt.

Die vier Jahre beim Sports Council als Berater der lokalen Behörden in der Planung und Verwaltung von Freizeiteinrichtungen waren erheiternd und fesselnd durchwirkt von politischer Intrige. Eine Beförderung ermöglichte es mir, den Gesangsunter-



richt wieder auf und ein paar Opernrollen in Angriff zu nehmen.

Ich wurde überredet, bei Richard Bonynges vorzusingen. Zu meiner Überraschung lud er mich ein, in einem Wohltätigkeitskonzert zugunsten des Darwin Relief Fund am Royal Opera House Covent Garden zu singen. Die Scottish Opera bot mir einen Solo-Vertrag an. Plötzlich kitzelte und lockte ein neuer Traum...

ÜBERSETZUNG AUS DEM ENGLISCHEN VON HANNAH STRINGHAM

Graham Clark war 2008/09 an der Oper Frankfurt als Narr in der Neuproduktion von Reimanns *Lear* zu erleben. Eine außergewöhnliche internationale Karriere führte ihn an die bedeutendsten Bühnen der Welt. Er erschien in über 100 Vorstellungen der Bayreuther Festspiele u. a. als Loge und Mime (*Der Ring des Nibelungen*) sowie David (*Die Meistersinger von Nürnberg*), trat 14 Spielzeiten an der Metropolitan Opera u. a. als Loge und Mime, Captain Vere (*Billy Budd*), Števa (*Jenufa*), Herodes (*Salome*) und innerhalb von 30 Jahren in insgesamt über 350 Wagner-Aufführungen auf. Seine Stimme ist auf CD-Einspielungen von Labels wie EMI, Deutsche Grammophon und BMG zu hören. DVD-Aufnahmen dokumentieren einige Interpretationen an der Met, in Bayreuth, Barcelona, Amsterdam, Berlin (Staatsoper Unter den Linden) und Paris (Opéra National). Er wurde dreimal nominiert für »Outstanding Individual Achievement in Opera« (inklusive eines American Emmy), gewann 1986 als Mephistopheles in Busonis *Doktor Faust* den Sir Laurence Olivier Award und wurde 1999 mit einem Ehrendokortitel der Loughborough University geehrt.

FRIEDEMANN LAYER

Die »Sache Makropulos« ist ein typisches Spätwerk eines genialen Komponisten. Janáček war 71 Jahre alt als die Oper entstand. Größte Ausdruckskraft und Spannung erreicht er jetzt, indem er seine Mittel nur mehr ganz konzentriert einsetzt. Sie können sehr ähnliches z.B. beim späten Verdi beobachten, auch wenn natürlich dessen Stil mit dem Janáčeks absolut nicht vergleichbar ist. »Falstaff« ist in der gleichen musikalischen Sprache geschrieben wie »Nabucco«, genauso wie in »Makropulos« noch die Sprache des Janáček der »Jenufa« zu erkennen ist. Aber welche Welten liegen jeweils zwischen den beiden Werken, weil sich die Behandlung dieser persönlichen Sprache der Komponisten so sehr durch die Aussagekraft der jetzt wie gesagt viel konzentrierteren Mittel verändert und verstärkt hat. Andererseits hat man aber auch bei solch genialen »Alterswerken« nie den Eindruck, dass der Einfallsreichtum oder die Vitalität jetzt nachgelassen hätten. Darüber hinaus bleiben Spätwerke von solchen Genies immer auch zeitlos modern. Und tatsächlich spricht Janáčeks Musik in seinen späten Opern in einer einzigartigen Weise, für die man kaum Vorbilder in jener Epoche finden kann. Die Genialität des dramatischen Komponisten Janáček zeigt sich auch in der ganz ungewöhnlichen Auswahl und Behandlung des zugrunde liegenden Stückes. Čapeks Stück »Die Sache Makropulos« ist eine Art Komödie über eine 300 Jahre alte Dame, deren Umfeld sie für nicht älter als 40 hält, woraus sich rätselhafte und bizarre Situationen ergeben. Janáček hat nun eine Möglichkeit gesehen, gerade solch ein Sujet als Grundlage zu einer Oper zu verwenden, indem er den Schwerpunkt auf die Thematik legt, welche Tragödie es im Grunde wäre, so lange zu leben und welche Erlösung letzten Endes der Tod bedeutet. Und so ist ein Werk entstanden, das sich in nie nachlassender Intensität, von einer für eine Oper ganz ungewöhnlichen Anfangsszene bis zu einem anrührenden und überwältigenden Schluss steigert.

Friedemann Layer ist seit der Saison 2009/10 freiberuflicher Dirigent, bleibt dabei aber einigen Orchestern und Opernhäusern eng verbunden, so u.a. in Kopenhagen, Basel und Straßburg. Auch an der Oper Frankfurt, wo er Wiederaufnahmen von Zemlinskys *Eine florentinische Tragödie* und *Der Zwerg*, Verdis *Simon Boccanegra* und Berlioz' *Fausts Verdammnis* leitete, wird er weiterhin regelmäßig dirigieren, u. a. Aribert Reimanns *Lear*. Von 2007 bis 2009 war Layer (als erster Dirigent in der über 200-jährigen Geschichte des Orchesters) ein zweites Mal Generalmusikdirektor in Mannheim. Diesen Posten hatte er bereits zu Beginn seiner Dirigentenlaufbahn inne. Er ist Ehrendirigent des Orchestre National de Montpellier, dem er von 1994 bis 2007 als musikalischer Leiter



(auch der Opéra National de Montpellier) fest verbunden war. Mit diesem Orchester produzierte er regelmäßig CD-Einspielungen, die mehrere renommierte Auszeichnungen erhielten. Zudem arbeitete er mehrere Jahre intensiv in Paris, Brüssel, Genf, Antwerpen und San Francisco. In Deutschland dirigierte der gebürtige Wiener v.a. im Konzerthaus in Berlin zahlreiche Konzerte mit dem Berliner Sinfonie-Orchester und in Dresden, wo er über viele Jahre hinweg eine Reihe von Neuproduktionen an der Semperoper leitete.

CHRISTOPH SCHWANDT

Dramaturg

ÜBER LEOŠ JANÁČEK



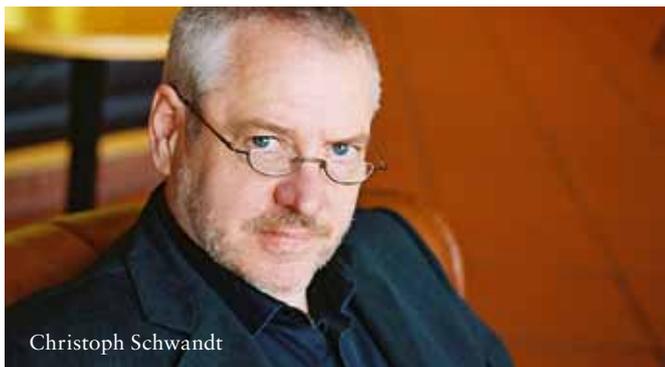
In aller Herrgottsfrühe machte sich am ersten Juli-Sonntag des Jahres 1927 ein alter Herr mit schlohweißem Haar und Schnauzbart von seinem Hotel auf den Weg zum Hauptbahnhof. Der D-Zug nach Nürnberg ging um fünf vor sechs. Dieser 3. Juli war sein 73. Geburtstag, aber Leoš Janáček wollte so schnell wie möglich in Prag sein. Vier Tage hatte er in Frankfurt beim Festival der Internationalen Gesellschaft für

SEX AND CRIME IN LÄNDLICH- KATHOLISCHEM AMBIENTE.

Neue Musik zugebracht. Er war es gewohnt, dass viele der Komponisten, die sich auf den IGNM-Festen präsentierten, seine Enkel hätten sein können. Er war nicht nur der prominenteste Komponist seines nach dem Ersten Weltkrieg neubegründeten Heimatlandes, der Tschechoslowakei. Er war auch ein enorm erfolgreicher Opernkomponist und galt als modern; moderner als der schon verstorbene Giacomo

Puccini, der vier Jahre jünger gewesen war als er, und auch fortschrittlicher als Richard Strauss, der sogar ein Jahrzehnt jünger war und sich nach kühnen Anfängen doch als »letzter Romantiker« (Ernst Krause) etabliert hatte.

Als Strauss und Puccini schon weltbekannte Männer waren, galt Leoš Janáček bei den wenigen Fachleuten, die in Prag und Wien von ihm wussten, nur als ein etwas sonderbarer Orgelschuldirektor aus der mährischen Provinz, wo er auch ein geachteter Pianist, Publizist und Chorleiter war. Geachtet vor allem in den Kreisen der tschechischen Minderheit in Brünn, einer bis 1918 überwiegend deutschsprachigen Stadt. Schon 1904 war dort seine Oper *Její pastorkyňa* (*Ihre Stieftochter*) nach langer Arbeit am – sehr bescheidenen – tschechischen Theater uraufgeführt worden, was aber nicht einmal in Prag, geschweige denn in Wien zur Kenntnis genommen worden war. 1916 kam es nach zähem Ringen endlich zu einer Prager Aufführung und noch im Ersten Weltkrieg zur Premiere in Wien, wo man den Titel in *Jenufa*, den Namen einer der weiblichen Hauptpartien, geändert hatte. Nach dem Prager Erfolg hatte es nur eine neuerliche Brünner Produktion und eine am Ostböhmischen Städtebundtheater gegeben. Sonst wagte sich keiner im Kronland Böhmen, in Mähren oder gar in Österreich selbst an das ungewöhnlich wirkungsvolle Werk nach einem populären Theaterstück um »sex and crime« in ländlich-katholischem Ambiente. Als der Krieg aus war, die Donaumonarchie zusammenge-



Christoph Schwandt

brochen und die ČSR gegründet, folgten aber fast alle tschechoslowakischen Theater und spielten Janáčeks Oper. Otto Klemperer brachte *Jenufa* noch 1918 in Köln heraus, aber der Durchbruch in Deutschland kam nach den Premieren in Frankfurt am Main im Dezember 1923, dirigiert von Paul Hindemiths Schwiegervater Ludwig Rottenberg, und der an der Berliner Lindenoper im März 1924 unter Erich Kleiber.

Als Janáček am 29. Juni 1927 zum ersten Mal selbst nach Frankfurt kam, hatten schon drei Dutzend Bühnen der Weimarer Republik sein Erfolgswerk gespielt. Auch die Metropolitan Opera in New York hatte *Jenufa* im Repertoire, zum Verdruss ihres Komponisten allerdings in der deutschen Übersetzung von Max Brod, die er zwar sehr schätzte, aber doch nur, damit die Oper auch von deutschen Bühnen gespielt wurde. Tschechisch wurde schließlich nur in der Tschechoslowakei gesungen und auch da nicht überall; in Troppau oder Gablonz und am Prager Deutschen Theater gab man in diesen Jahren auch *Jenufa* natürlich auf Deutsch. Selbstverständlich sprach Janáček ausgezeichnet Deutsch, aber dies war die Sprache der ungeliebten österreichischen Obrigkeit gewesen, die das Tschechische in seiner Heimat lange genug benachteiligt hatte. Inzwischen war seine früher unbeugsame Haltung gegenüber dem Deutschen allerdings entspannter geworden, und in seiner im Dezember 1926 in Brünn uraufgeführten jüngsten Oper *Die Sache Makropulos*, in der es ums Altwerden und Jungbleiben geht, hatte er sogar ein paar deutsche Sätze vertont! Schließlich gab es auch nirgendwo so viele tantiemeträchtige Janáček-Aufführungen wie in Deutschland.

Die tschechische Sprache ist die Grundmaterie nicht nur des Gesangs in Janáčeks Bühnenwerken und seinen anderen Vokalkompositionen, sondern die Keimzelle seiner Musik überhaupt. Aus der Sprachmelodie, der klingenden Substanz des Wortes, entwickelte er auch seine instrumentalen Melodien. Das machte einen wesentlichen Teil seiner Modernität aus: Die Knappheit seiner melodischen Formulierung, das scheinbar Fragmentarische ist dafür charakteristisch; denn ein Wort kann sehr kurz sein, aus bloß einer Silbe bestehen. Bei

Leoš Janáček findet es seine Betonung dann nicht durch Ausdehnen auf eine Melodie mit vielen Tönen, sondern durch Wiederholung oder Übergang ins wortlos Instrumentale.

Es kam durch ihn zu einer »noch nie dagewesenen Aufwertung des gesungenen Wortes, konkret des tschechischen Wortes, das in neunundneunzig Prozent der Theater dieser Welt nicht verstanden wird«, meint Milan Kundera; so habe Janáček »seine universelle Musik einer praktisch unbekannten Sprache geopfert«. Durch Übertitel in der jeweiligen Landessprache ist dieses Hindernis in jüngster Zeit aber viel niedriger geworden, so dass auch kleinere Bühnen es riskieren, seine Opern in der Originalsprache aufzuführen; und man kann sogar sagen, dass Janáčeks Opern weltweit manchen – auf der Bühne wie im Zuschauerraum – überhaupt erst in einen Kontakt mit dem Tschechischen bringen. Auch ist diese Sprache nur auf den allerersten Eindruck kompliziert wegen ihrer diakritischen Zeichen über den Buchstaben. Die Aussprache ist wie im Italienischen zu hundert Prozent regelmäßig und einfach zu erlernen, anders als die des Französischen, Englischen oder gar des Deutschen. Alle Worte im Tschechischen sind freilich auf der ersten Silbe betont, und es gibt keinen Artikel, was eine sinnfällige und musik-kongruente Übersetzung von Gesangstexten erschwert.

Vor 1918 hatte Leoš Janáček zwar schon die sinfonische Dichtung *Taras Bulba* komponiert und Teile der Oper *Die Ausflüge des Herrn*

KEIMZELLE SEINER MUSIK – DIE TSCHECHISCHE SPRACHE.

Brouček, aber erst mit Mitte Sechzig und als nunmehr pensionierter Orgelschuldirektor entstanden dann Hauptwerke wie die Opern *Katja Kabanová* und *Das schlaue Füchlein* (eigentlich: *Die Abenteuer der Füchsin Scharfohr*) oder die grandiose *Sinfonietta*, wobei sich die Verkleinerungsform nur auf die Spieldauer bezieht, denn es sind allein vierzehn Trompeten verlangt. Ebendiese Kürze auch der musikalischen Form ist ein weiteres charakteristisches Merkmal der Janáček'schen Modernität, wie seine Opern auch eher Spielfilm- als Bühnenweihfestspiel-Länge haben.

Nachdem er 1925 auch die Leitung einer Meisterklasse niedergelegt hatte, war seine erstaunliche Vitalität noch mehr auf das Schöpferische fokussiert, denn er konnte auch wirklich nicht mehr überall

dorthin reisen, wo man ihn gern bei einer Premiere oder einem wichtigen Konzert begrüßt hätte. Neben der Arbeit an *Die Sache Makropulos* hatte er ein kleines Klavierkonzert geschrieben, wo dem Soloinstrument allerdings nur ein Ensemble von zwei Violinen, einer Bratsche, Klarinette, Horn und Fagott gegenübersteht: auch hier ein Abschied von spätromantisch ausgepolstertem Tonsatz, den vor allem viele seiner Landsleute in Janáčeks Opern vermissten, wo der Komponist stattdessen Wirkung durch Aussparen und Akzentuierung von Außenstimmen erzielte. Dieses »Concertino« war am 30. Juni 1927 in Frankfurt unter seiner Leitung aufgeführt worden. Zu Eröffnung des IGNM-Festivals hatte Clemens Krauss im alten Opernhaus Busonis *Doktor*

GRENZLAND- EINFLÜSSE UND EXTERRITORIALE KUNST

Faust dirigiert, Carl Nielsens fünfte Sinfonie wurde von Jascha Horenstein vorgestellt, und Béla Bartók spielte sein Erstes Klavierkonzert. Ganz jung waren diese Komponisten zwar auch nicht mehr, aber alle doch jünger als Leoš Janáček.

Er hatte am Main auch ein wenig Sightseeing gemacht, das Goethe-Haus besucht; Janáček spürte die Seelenverwandtschaft mit dem alten Freund viel jüngerer Damen. An der Ausstellung *Musik im Leben der Völker*, die den ganzen Sommer in Frankfurt gezeigt wurde, kritisierte er, dass die Tschechoslowakei dort nur Bilder von Konservatoriumslehrern aus Prag und Brünn zeigte und nicht von ihm. Er hatte sich zuhause auch schon eingemischt, als es darum ging, welche Volksmusik-Ensembles in Frankfurt auftreten sollten, da er ein Experte und Sammler traditioneller Musik seiner Heimatregion war, wo in einem Grenzlandstrich mährische, polnische, schlesische, slowakische, ungarische und noch andere Einflüsse zusammenkamen. Lange war Leoš Janáček vor allem im böhmischen Prag deswegen als Folklorist belächelt worden. Zwar gibt es von ihm frühe, auf authentischer Volksmusik basierende Werke und Bearbeitungen; in seinem eigentlichen Œuvre sind solche Zitate aber höchst selten und vollkommen stilisiert – und in ihrer speziellen Gestalt ein weiteres wichtiges Element seiner ungewöhnlich-neuartigen musikalischen Sprache.

In Nürnberg hatte er dann nur 13 Minuten Zeit gehabt, um den Zug nach Eger mit Kurswagen nach Prag zu erreichen. Als er am frühen

Abend seines bis dahin in der Eisenbahn verbrachten Geburtstags dort ankam, erkundigte er sich sofort, ob ein postlagernder Brief für ihn da sei. Das muss der Fall gewesen sein, denn nach einer Nacht in einem Prager Hotel setzte er sich gleich wieder für mehr als vier Stunden in den Zug. Es ging aber nicht in sein Heimatdorf Hukvaldy, wo er im Sommer arbeitete, auch nicht ins Brünner Haus, wo sich seine Ehefrau von einer Operation erholte, sondern nach Písek zu seiner Geliebten Kamila Stösslová. Sie war 35 Jahre alt und Mutter zweier Söhne. Er hatte ihr von Frankfurt geschrieben, dass er sich wünsche, dass an ihrem Hause auch einmal eine Tafel sein würde, wie er es in Frankfurt an dem von Marianne von Willemer, Goethes *Suleika*, gesehen hatte – und dass er in Prag auf Nachricht von ihr warte, ob er sie besuchen könne. Auf der Tafel an Kamilas Haus, wo ja auch deren Gatte David Stössel wohnte, hätte stehen sollen, dass Kamila, die »erhoffte Gattin des Dr. phil. Leoš Janáček« gewesen sei. Auf den Ehrendokortitel der neuen Brünner Masaryk-Universität war er sehr stolz.

Bald arbeitete er wieder in Hukvaldy an der Oper *Aus einem Totenhaus* und schrieb zu Beginn des Jahres 1928 ein Kamila Stösslová gewidmetes zweites Streichquartett (*Intime Briefe*), das von Anfang an als ein Meisterwerk des 20. Jahrhunderts erkannt wurde. – Die Uraufführung seiner letzten Oper erlebte er nicht mehr. Leoš Janáček starb am 12. August 1928 in einem Krankenhaus in Ostrava, wohin ihn Kamila Stösslová gebracht hatte, die mit ihren Söhnen bei ihm in Hukvaldy zu Besuch war.

Ein halbes Jahr später kam *Die Sache Makropulos* am Frankfurter Opernhaus heraus, zum ersten Mal im Ausland nach Aufführungen in Prag und Brünn. Auch der junge Kritiker Theodor W. Adorno, der Janáčeks Musik eigentlich nicht mochte, war fasziniert: »eine denkwürdige Sache ist sie für jeden Fall und mir scheint, sogar eine große Sache.« Viele Jahre später attestierte er in seiner *Philosophie der neuen Musik* Janáček eine zwar »exterritoriale, aber in ihrer Konsequenz großartige Kunst . . . , die sie der Avantgarde gesellt und nicht der nationalistischen Reaktion«, denn ihr Schöpfer gehöre eigentlich nicht zur Neuen Musik und stamme aus einer Gegend, wo »bis in die jüngste Vergangenheit tonales Material ohne Schande noch sich verwenden« ließ. Der großbürgerliche Frankfurter Philosoph siedelte Janáček nämlich allen Ernstes in »agrarischen Gebieten Südosteuropas« an. Das nordmährische Hukvaldy liegt von Frankfurt aus gesehen zwar eindeutig im Osten, mitnichten aber im Süden, sondern auf gleicher Höhe – und mithin noch am Rande Mitteleuropas. Ganz in der Nähe ist Freiberg (Příbor), wo zwei Jahre nach Janáček Sigmund Freud zur Welt kam, und noch näher an Hukvaldy baute die Nesselsdorfer Wagenbau-Fabriksgesellschaft, die späteren Tatra-Werke, schon im 19. Jahrhundert Autos, als man sich bei Adler in Frankfurt und Opel in Rüsselsheim noch mit Fahrrädern beschäftigte.

DIE GESCHICHTE VOM SOLDATEN L'HISTOIRE DU SOLDAT

Igor Strawinsky 1882 – 1971

Text von Charles Ferdinand Ramuz nach Alexander Afanassjew
Uraufführung am 28. September 1918, Théâtre Municipal, Lausanne

Premiere: Donnerstag, 22. März 2012 im Holzfoyer | Weitere Vorstellungen: 24. und 25. März 2012
In deutscher Sprache

MITWIRKENDE

Musikalische Leitung **Sebastian Zierer** | Regie **Hans Walter Richter** | Bühnenbild und Kostüme **Bernhard Niechotz** | Licht **Alexander Kirpacz**
Dramaturgie **Norbert Abels**

Der Vorleser **Michael Autenrieth** | Der Soldat **Dominic Betz** | Der Teufel **Ingrid El Sigai** | Die Prinzessin **Paula Rosolen**



»In einem fremden Lande«

Zu Strawinskys *Die Geschichte vom Soldaten*

ZUM WERK

Geld ist das Geltende schlechthin, sagte der deutsche Philosoph Georg Simmel, der zwei Tage vor der Lausanner Uraufführung von Strawinskys Stück am 26. September 1918 in Straßburg starb. Das

Geld präsentiere das zur Substanz erstarrte Gelten, das Gelten der Dinge ohne die Dinge selbst. Das einstige Mittel ist längst zum endgültigen Zweck geworden. Man verkauft dem Teufel, der in der allegorischen Erscheinung des modernen Finanzspezialisten bestens als Bühnenfigur, stellvertretend für die Gilde seiner weltweiten Genossenschaft, vorstellbar ist, die Welt als Geld für die Seele ab. Man zahlt freilich am Ende dafür mit seinem Lebensglück so wie weiland im spät mittelalterlichen Frankfurter Volksbuch der Magier Doktor Faustus, der sich indessen weniger der Kapitalgier als dem unsäglichen Wissensdurst hingegeben hatte. Strawinskys Teufel jedenfalls bietet Joseph, dem Solda-

ten, ein BUCH an, das das Gold und die Banknoten nur so regnen lässt. Joseph, auch einfach Sepp genannt, liest darin: »Devisenkurse. Börse vom Samstag, den 31.«, obwohl der gegenwärtige Tag doch erst Mittwoch, der 28., ist. Sonderbar sei das wohl. Der Teufel, der in Goldpapier eingehüllte Zigarren als Werbegeschenk mit sich führt, entpuppt sich nun vollends als findiger Bankberater, als Exponent einer Ratingagentur oder, besser noch, als Börsenmakler, dessen magisches digitales Transferierungsinstrumentarium schneller als die Lichtgeschwindigkeit geworden ist. »Im Voraus sagt das Buch ihm, / Wann die Börse steigt und fällt«, erklärt uns der Vorleser.

Es bedarf zu einer Neuinszenierung von Strawinskys in finsternen Zeiten entstandenem Stück gar nicht erst einer Kulisse aus der Jetztzeit des großen Verzockens der Früchte unserer Mühsal, etwa der des EZB-Turmes mit umliegendem Zeltlager oder der der phallokra-tischen Mammonzwillinge, die man vom Holzfoyer der Oper Frankfurt aus bestaunen kann, wo Strawinskys frühes musikdramatisches Werk nun aufgeführt wird.

»Ich stand (...) mitten im Krieg und in einem fremden Lande, dem Nichts gegenüber.« So erinnert sich Strawinsky an die existentielle Situation, in der seine *Geschichte vom Soldaten* entstand. Das Heimweh nach Russland setzte dem als dienstuntauglich erklärten Komponisten arg zu. »Ich ahnte auch nicht im Entferntesten, dass ich es nie wiedersehen würde, jedenfalls nicht so, wie ich es verlassen hatte.« Nur die Freude der Versenkung in die russische Volkspoesie hatte ihm damals bisweilen Vergessen gebracht.

Seltsam mutet die Übereinstimmung dieser Situation mit dem



Sujet des Stückes an. Ein Soldat auf vierzehntägigem Urlaub, aus denen verhexte drei Jahre werden, just jene Zahl der Jahre also, die seit dem Kriegsbeginn vergangen waren, als Strawinsky die *Histoire* in Angriff nahm. Auch der heimwehkranken Soldat, der den Teufel durch Musik besiegen will, kann nicht mehr nach Hause zurückkehren. Das genau war nun auch die Lebenssituation des russischen Komponisten. Strawinsky selbst habe, so schrieb Adorno, seinen Soldaten dorthin begleiten können, »wohin er ihn stößt, in einen absoluten, verfinsterten Raum, in dem nur noch Lichter zucken, um die Finsternis sichtbar zu machen«.

Ein Soldat auf Urlaub, aus dem eine unwillentliche Desertion wird, die damit endet, dass ihn am Ende der Teufel doch holt – so könnte, aufs Äußerste komprimiert, die Handlung der nur eine knappe Dreiviertelstunde währenden *Histoire* angegeben werden. Am 22. September 1918, ein paar Tage vor ihrer Uraufführung, gab die Oberste Heeresleitung des Deutschen Reiches bekannt, dass für Frontsoldaten kein Urlaub mehr gewährt werden könne.

Das kleine, holzschnittartig gefertigte, äußerst rasch geschriebene Werk, dessen Zentrierung auf den bald als Mann bald als Frau auftretenden Teufel von Anfang an den Schaffensprozess begleitete, sollte, so fasste man es ins Auge, gespielt werden nach dem Vorbild der alten, auf den Jahrmärkten aufspielenden Wandertheater. Aus diesem Plan wurde nichts. Die furchtbare Krankheit machte das nicht zuletzt gegen die Gigantomanie der Epoche gefasste Konzept eines winzigen, auf Brettern errichteten theatrum mundi zunichte. Charles Ferdinand Ramuz erinnert sich: »mit einem Schlag gab es keine Musiker, keine Schauspieler, keine Platzanweiserinnen, keine Bühnenarbeiter mehr (...) und so kam es, dass unser Wohnwagen niemals auf eigenen Rädern rollte, (...) so, wie wir es einst im Traum gesehen hatten«. Strawinsky, der die Krankheit schließlich überwand, sekundierte: »So zerrannen unsere schönen Pläne in nichts.«

Strawinsky zeigte sich lebenslang fasziniert vom Fauststoff. Noch die späte Oper *The Rakes's Progress*, auf ein Libretto von W. H. Auden, zeugt hiervon. *L'Histoire du soldat*, das die Grenzen der Kunstformen überschreitende Stück, das »zu lesen, zu spielen und

zu tanzen« sei und dabei eher eine suitenhafte als eine erzählende Technik verwendet, handelt von einem Soldaten, der mit seinem einzigen Besitz, einer Geige, auf Urlaub geht und dabei dem Teufel begegnet. Er liefert sich, vom erwähnten Reichtum träumend, dem Bösen aus, dem er seine Geige gegen einen Talisman überlässt. Es ist die alte Geschichte. Glück und Besitz sind unvereinbar. Durch List erlangt der Held das dem diabolischen Verführer ausgehändigte Instrument jedoch zurück und als Draufgabe noch die schöne, aber kranke Prinzessin. Er heilt sie durch Musik. Schließlich überschreitet der von Sehnsucht Geplagte die Grenze zu seiner Heimat und verstößt damit gegen den Pakt. Da erwartet ihn händereibend schon der Teufel und treibt ihn im Triumphmarsch unter dem Klang der Geige ins Höllenreich.

Vier sprechende und tanzende Darsteller sowie ein siebenköpfiges Instrumentalensemble, darunter ein umfangreiches Schlagwerk: mit solchem reduzierten, wenn nicht gar skelettierten Klangkörper verschaffte sich Strawinsky genau die durchsichtige, gegen allen Illusionismus gerichtete, extrem komprimierte Formarchitektur. Das ging und wendete sich gegen jede spätromantische Gefühls- und Ausdrucksästhetik. Ramuz explizitem Verzicht auf jede psychologische Ausleuchtung, der Einfachheit seiner gleichnishaft knappen Bildertechnik entsprach das additive und stilpluralistische kompositorische Verfahren bruchlos. Man müsse »Materialist sein (...), dann Spiritualist werden, (...) aber man darf in keiner Weise und zu keiner Zeit Idealist sein«, so lautete Ramuz' künstlerisches Bekenntnis. Lange vor Brechts auf Erkenntnis und nicht auf Identifikation abzielender neuer Bühnenästhetik eines *Epischen Theaters* realisiert, die mit Kurt Weill auch musikalisch umgesetzt wurde, schufen Strawinsky und Ramuz mit der *Histoire* deren Modell. Strawinskys »künstlerische Biologie«, duldete nach Wolfgang Burdes Formulierung in der genauen Durchdringung und Ausleuchtung des Bühnengeschehens eben kein Abheben im Raum mehr, »kein Sich-Verlieren, kein Sich-Überlassen, keine Gestik der Sehnsucht oder der Angst, sondern besteht auf der Formulierung des Augenblicks durch das konzentrierende musikalische Wort«.

NORBERT ABELS

OPER FINALE

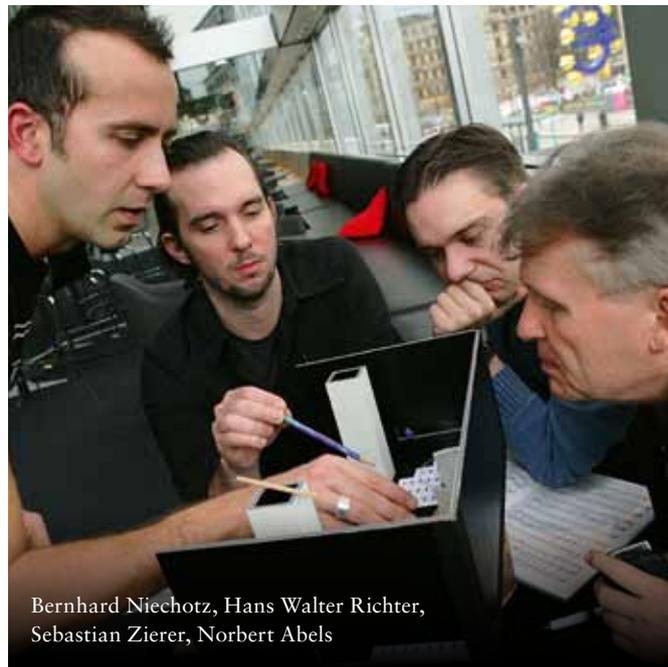
Igor Strawinsky, der kleine Mann mit dem riesigen Œuvre, der bis ins hohe Alter Schöpferische und Wandlungsfähige, ebenso Streitbare wie Humorvolle, steht im Zentrum des diesjährigen Saisonabschlusses, *OPER FINALE*. Rund um die Premiere des Dreiakters *The Rake's Progress* laden wir Sie ab Mai 2012 ein, im Rahmen von Ausstellungen, kleinen und größeren Konzerten, Diskussionen und Vorträgen eine der populärsten Gestalten des 20. Jahrhunderts neu zu entdecken. Die Frage nach Strawinskys Verhältnis zum Diabolischen, das sowohl in *Die Geschichte vom Soldaten* als auch in *The Rake's Progress* als Handlungskatalysator auffällt, wird am 29. Mai im Haus am Dom von den Produktionsdramaturgen Agnes Eggers und Norbert Abels im Gespräch mit Dr. Stefan Scholz beleuchtet.

DAS PRODUKTIONSTEAM

Regisseur: **Hans Walter Richter** ist seit 2008 als Regieassistent an der Oper Frankfurt engagiert. Hier arbeitete er u.a. mit Keith Warner, Vera Nemirova, Christof Loy, Jens-Daniel Herzog und Marco Arturo Marelli (Uraufführung von Reimanns *Medea* an der Wiener Staatsoper und Neueinstudierung an der Oper Frankfurt). Die Zusammenarbeit mit Keith Warner wurde im Sommer 2011 bei den Bregenzer Festspielen (*André Chénier*) fortgesetzt. Zuvor war er am Stadttheater Gießen verpflichtet, wo er u.a. Mozarts *Der Schauspieldirektor* und *Bastien und Bastienne*, Grigori Frids *Briefe des van Gogh*, *Miss Donnithorne's Maggot/Eight Songs for a Mad King* von Maxwell Davies sowie *Der Mann, der seine Frau mit einem Hut verwechselte* von Michael Nyman inszenierte. *Die Geschichte vom Soldaten* bildet den Auftakt zur diesjährigen Veranstaltungsreihe Oper Finale rund um Igor Strawinsky.

Bühnenbild/Kostüme: **Bernhard Niechotz**, geboren in Saarbrücken, studierte am Paul McCartneys Institute for Performing Arts in Liverpool (LIPA) Bühnen- und Kostümbild. Parallel arbeitete er bereits an diversen Filmproduktionen als Szenenbildner mit. Zu den Commonwealth-Games 2002 in Manchester war er einer der Ausstatter der Abschlusszeremonie. Seit 2004 zeichnet er am Stadttheater Gießen, wo er heute stellvertretender Ausstattungsleiter ist, für fast vierzig eigene Bühnen- und Kostümbilder in allen Sparten verantwortlich. Darüber hinaus gastierte er u.a. an den Theatern Dessau, Regensburg, Magdeburg, Stralsund sowie bei den Lehár-Festspielen Bad Ischl, am Theater Nordhausen und bei den Thüringer Schlossfestspielen 2011.

Sprecher: **Michael Autenrieth** *Als Zwanzigjähriger hörte ich diese Musik zum ersten unvergesslichen Mal: Aus der Emigration zurückgekehrt, elektrisierte ein Freund meines Vaters uns mit dem Abspielen einer etwas ramponierten Grammophon-Platte: Das In- und Gegeneinander der Stimmen, die wechselnden Sprechmasken, die mitreißende, ihren Rhythmus stets wendende Musik, die raffinierte Orchestrierung rissen mich »vom Hocker« – und noch heute ist sie für mich »DAS Epische Theater«.*



Bernhard Niechotz, Hans Walter Richter,
Sebastian Zierer, Norbert Abels

Michael Autenrieth erfuhr seine Ausbildung zum Schauspieler an der Folkwang-Hochschule für Darstellende Künste in Essen. Jeweils mehrjährige Engagements am Theater der Stadt Dortmund, am Landestheater Württemberg-Hohenzollern, an den Städtischen Bühnen Freiburg, am Schauspielhaus Bochum und am Nationaltheater Mannheim schlossen sich an. Er war sieben Jahre festes Mitglied des Ensembles am Schauspiel Frankfurt. Ab 1990 übernahm er immer häufiger Sprechrollen im Musiktheater. Engagements führten ihn an das Pfalztheater Kaiserslautern und an die Aalto-Oper Essen, an das Théâtre Royal de la Monnaie (Brüssel), die Nationale Reisopera in Enschede, an die Nederlandse Nationalopera Amsterdam, die Opéra National du Rhin Strasbourg, die Opéra National de Lyon sowie an die Opernhäuser in Rennes, Nancy und Oslo. Zudem ist Michael Autenrieth durch öffentliche Lesungen und Rezitationen klassischer und zeitgenössischer Texte hervorgetreten.

HANS WALTER RICHTER: DIE VERRATENE MUSIK

»Zwischen Chur und Wallenstadt/Heimwärts wandert ein Soldat«, so beginnt Igor Strawinskys *Geschichte vom Soldaten*. Ein Soldat auf Heimaturlaub, im festen, sicheren Marschrhythmus der Musik, mit klarem Ziel und mit der Geige, seinem teuersten Gut, im Gepäck. Doch da bringt ihn einer aus dem Takt: Der Soldat tauscht mit dem Teufel seine Geige gegen ein Zauberbuch, verrät die Musik für Reichtum und Macht und wird zum Protagonisten im Theater des Teufels, einem Ort der Verführung, der Illusion und der Lüge. Der verführbare Mensch wird zum Widergänger in einer Heimat, die keine mehr sein kann, zum reichen, aber einsamen Machtmenschen. Gefangen in den vom Teufel inszenierten Trugbildern irrt er weiter, auf der verzweifelten Suche nach Identität und Integrität. Die verratene Musik rächt sich, drückt keine Gefühle mehr aus. Und wenn doch, dann nur falsche. Als Echo aus der heilen Welt der Sinfonie, als »Musik aus Abfall, Traum und Lumpen« (Ernst Bloch). Das Spiel mit dem Teufel wird rasanter, neue Grenzen werden gesetzt, neue Spielregeln aufgestellt. Die klare Rollenverteilung zwischen Regisseur und Protagonist scheint schließlich doch noch zu kippen – doch kann der unbelehrbare, verführbare und unersättliche Mensch dem Teufelskreis schließlich nicht entrinnen. Ausgesetzt in einem Kosmos, der keine Antworten mehr gibt, endet seine Reise in rasendem Stillstand.

DAS LIEBESVERBOT

Richard Wagner

»Schönheit des Stoffes, Witz und Geist«

Neu zu entdecken: Richard Wagners Jugendsünde *Das Liebesverbot*.



ZUM WERK

»Das Liebesverbot«, die mittlere der drei »Vor-Bayreuther« Opern Richard Wagners – nach »Die Feen« und vor »Rienzi« –, ist von ihrem Schöpfer ziemlich stiefmütterlich behandelt worden. Sie hatte es auch später am schwersten. Als neben den »Meistersingern« einziges lustiges Stück scheint sie ein Fremdkörper in Wagners *Euvre*. Vielleicht zeigen die konzertanten Aufführungen der Oper Frankfurt, wie viel Wagner tatsächlich schon in diesem Frühwerk steckt. –

Im Sommer 1834 war Wagner mit seinem Schulfreund Theodor Apel nach Böhmen gereist. Einige Wochen verbrachten sie in Teplitz, wo sich in Wagner die Produktivität regte: »An einigen schönen Morgen stahl ich mich aus meiner Umgebung fort, um mein Frühstück einsam auf der »Schlackenburg« zu nehmen und bei dieser Gelegenheit den Entwurf zu einem neuen Operngedicht in mein Taschenbuch aufzuzeichnen. Ich hatte mich hierzu des Sujets von Shakespeares *Maß für Maß* bemächtigt, welches ich, meiner jetzigen Stimmung angemessen, in sehr freier Weise mir zu einem Opernbuch, dem ich den Titel *Das Liebesverbot* gab, umgestaltete.«

Nach der »großen romantischen« Zauber-Oper *Die Feen*, die er gerade ein Vierteljahr zuvor abgeschlossen hatte, nahm er sich nun einen komischen Stoff vor. Als äußere dramatische Vorlage benutzte er zwar Shakespeare, den inneren Impuls gaben ihm aber zwei jüngere Romane: *Ardinghello* von Wilhelm Heine, der einen Idealstaat entwirft, »in dem die Menschen sich unter der Führung des Künstlers Ardinghello in antikisch-freier Sinnlichkeit, in Schönheit und Freiheit selbst verwirklichen können« (O. G. Bauer), und Heinrich Laube mit

seinem Briefroman *Das junge Europa*. Laube fordert darin die »Improvisierung eines neuen gesellschaftlichen und religiösen Verbandes« gegen alle »Autoritätseinrichtungen«, praktisch eine soziale Revolution, verurteilt alles Philistertum und spricht viel von freier Liebe und Ehe. Damit traf er bei Wagner einen Nerv, der weit bis in den *Ring des Nibelungen* noch zucken würde. In diesem Sinne veränderte der Komponist den Akzent der Shakespeare-Handlung: »Aus dem fabelhaften Wien verlegte ich das Sujet nach der Hauptstadt des glühenden Siziliens, in welcher ein deutscher Statthalter, über die ihm unbegreiflich freien Sitten der Bevölkerung empört, zu dem Versuch der Durchführung einer puritanischen Reform schreitet, in welchem er kläglich erliegt.« Den Gegensatz, den Wagner durch diesen Orts- und Nationalitätenwechsel konstruiert, mag sich eines schon damals gut etablierten Klischees bedienen – wirkungsvoll ist er allemal. Zeilen wie diese: »Ein Kuss! Und den will mir der Statthalter verbieten? Den Teufel in sein Liebesverbot! Kann er's aushalten, so ist er Deutscher!« – gesprochen von Brighella, dem männlichen Part des »komischen« Paares –, appellieren an die Selbstironie des (deutschen) Publikums und verfehlen ihre Wirkung auch heute nicht. Die politische Kritik hat Wagner klugerweise nur als Subtext mitlaufen lassen. Bei Shakespeare siegt das Prinzip Gerechtigkeit, bei Wagner die »freie Sinnlichkeit«: Seinen Sizilianern

»Palermos Frauen
sind bereit zu teilen
jede Lustbarkeit.«

2. AKT



geht es ganz einfach ums Vergnügen. Mitzudenken ist natürlich: Es geht ihnen um das *Recht* am Vergnügen. Aus der Rückschau schien Wagner allerdings, als müsse er sich distanzieren von diesem fröhlichen Jugendstreich, und er etikettierte seine Partitur als Versuch im frivolen Genre der »Welschen«: »Ich lernte die Materie lieben. Schönheit des Stoffes, Witz und Geist waren mir herrliche Dinge: was meine Musik betraf, fand ich beides bei den Italienern und Franzosen.« Doch steckt genauso viel Weber- und Marschner-Einfluss darin wie der Bellinis und Meyerbeers; Beethovens *Fidelio* steht Pate; und Experimente mit Erinnerungsmotiven – prägnante Klangfiguren, mit denen handlungsentscheidende Gedanken und wichtige Personen charakterisiert sind – finden sich ebenfalls schon. Das zentrale Handlungsmotiv, die Zwangslage zwischen Liebe und Pflicht, ist schließlich *das* große Thema in allen seinen Musikdramen vom *Tannhäuser* an. Im strengen, doch innerlich zerrissenen Statthalter Friedrich sind Züge eines Vorläufers Klingsors zu finden. Im Frühwerk Wagners gibt es also mehr Kontinuität, als er selbst später wahrhaben wollte. Laubes *Junges Europa* sorgte für einiges Aufsehen, solcherart, dass sich

der Autor des Romans noch im Jahr des Erscheinens im Gefängnis wiederfand. Dieses Schicksal blieb Wagner mit seinem *Liebesverbot* zwar erspart – die Magdeburger Zensur erlaubte die Oper ausdrücklich: »Kann aufgeführt werden« lautet der Vermerk auf dem Textbuch. Schiffbruch erlitt Wagner aber trotzdem. Die drohende Pleite des Theaters zwang zur Eile, so dass die Uraufführung innerhalb von zehn Tagen einstudiert werden musste – wobei Wagner auch seine Dirigierfähigkeiten noch heillos überschätzte. Entsprechend unzureichend gelang die Vorstellung. Es blieb die einzige: Zur zweiten erschienen nur drei Zuschauer, und selbst diese kamen nicht in den Genuss der Aufführung. Die teils miteinander verheirateten, teils in »freier Liebe« verbandelten Darsteller waren sich hinter der Bühne in die Haare geraten und, als sich der Vorhang heben sollte, in einer Verfassung, die ihnen das Singen unmöglich machte. Zu Wagners Lebzeiten wurde *Das Liebesverbot* nicht wieder aufgeführt; Versuche, es in Paris zu inszenieren, scheiterten neuerlich an einem Theaterbankrott. Bis heute ist das Stück auf den Bühnen eine Seltenheit geblieben. In Frankfurt ist es nun zweimal konzertant zu erleben.

MALTE KRASTING

HANDLUNG

In der nach Shakespeares *Maß für Maß* entworfenen Geschichte will der Statthalter des Königs von Sizilien – Friedrich, ein Deutscher (!) – dem Volk Tugend beibringen und verbietet freie Liebe und Karneval. Für Claudio, wegen Verstoßes gegen dieses Gesetz mit der Todesstrafe bedroht, soll seine Schwester Isabella (die Klostersnovizin des Operntitels) Gnade erleben, doch vor ihren Bitten entbrennt der Despot selbst und will sich ihre Liebe erpressen. Mit weiblicher List gelingt es Isabella am Ende, eine schon geschlossene Ehe neu zu stiften und zwei weitere Paare in den Hafen der Ehe zu steuern.

CHRISTIANE LIBOR

Isabella ist fraglos eine starke Frau. Was ihren Mut betrifft, ist sie sozusagen die Nichte von Beethovens Leonore. Furchtlos tritt sie dem tyrannischen Statthalter gegenüber und schleudert ihm bei der Gerichtsverhandlung – ein Echo von »Töt erst sein Weib!« – ihr »Hört erst noch mich!« entgegen. Ihre Musik trägt auch Züge von Agathe und Euryanthe; Wagners Verehrung für Weber klingt immer wieder durch. Doch anders als bei diesen Idealbildern treuer, keuscher Weiblichkeit steckt in ihr auch Witz, Schalk und Lust an Intrige; und nicht zuletzt lugt – unausgesprochen, aber spürbar – bei der Novizin eine Sinnlichkeit hervor, die sie ihre Entscheidung fürs Kloster letztlich revidieren lässt. Darin zeigt sich vielleicht eine Vorahnung einer anderen Frau mit Prinzipien, die weiß, dass selbst die auch mal Drängenderem weichen müssen – der Feldmarschallin aus dem *Rosenkavalier*.

Es fügt sich glücklich, dass Christiane Libor, die Isabella der Frankfurter Aufführungen, alle diese ihre »Schwestern im Geiste« schon (auf Bühnen wie der Reisopera in Enschede, der Hamburgischen Staatsoper, der Berliner Staatsoper und dem Staatstheater Nürnberg) verkörpert hat. Damit nicht genug: Sogar die Isabella selbst hat sie bereits gesungen, am Landestheater Innsbruck, und ist damit eine der wenigen Sopranistinnen, die Wagners *Liebesverbot* in ihrem Repertoire haben. Studiert hat die Berliner Sängerin in ihrer Heimatstadt an der Hochschule für Musik »Hanns Eisler« bei Anneliese Fried und war außerdem Schülerin von Dietrich Fischer-Dieskau und Julia Varady. In jüngerer Zeit ist sie in Zürich



(Leonore in *Fidelio*), in Paris (Ada in Wagners *Feen*, Guttrune und 3. Norn in *Götterdämmerung*), Straßburg (*Ariadne auf Naxos*) und Nizza (*Fidelio*) aufgetreten. Jetzt gibt sie ihr Debüt an der Oper Frankfurt.

DAS LIEBESVERBOT ODER DIE NOVIZE VON PALERMO

Richard Wagner 1813–1883

Große komische Oper in zwei Akten

Text vom Komponisten nach der Komödie *Maß für Maß* von William Shakespeare | Uraufführung am 29. März 1836, Stadttheater Magdeburg
Mit Übertiteln

Konzertante Aufführungen: Mittwoch, 2. Mai und Freitag, 4. Mai 2012 in der Alten Oper
Einführungsvortrag um 18.15 Uhr im Großen Saal | Koproduktion mit der Alten Oper Frankfurt

MITWIRKENDE

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

Friedrich **Michael Nagy** | Luzio **Peter Bronder** | Claudio **Charles Reid** | Antonio **Simon Bode*** | Angelo **Franz Mayer** | Isabella **Christiane Libor**
Mariana **Anna Gabler** | Brighella **Thorsten Grümbel** | Danieli **Kihwan Sim*** | Dorella **Anna Ryberg** | Pontio Pilato **Julian Prégardien**

*Mitglied des Opernstudios



AUS DER WELT DER LIEBE

KATE ROYAL Sopran
MALCOLM MARTINEAU Klavier

In London geboren, aber in Dorset aufgewachsen – fernab jeden Opernhauses –, ist die englische Sopranistin Kate Royal erst verhältnismäßig spät auf ihr Gesangstalent aufmerksam geworden. Theater hat sie allerdings schon von Kindheit auf mit Begeisterung gespielt. Als sie 17 war, entdeckte ein ehemaliger Heldentenor, der Neuseeländer Jon Andrews, dass ihre Stimme für klassische Musik wie gemacht sein könnte. Und dann ging alles ziemlich schnell. Studium an der renommierten Guildhall School in London, erste Bühnenerfahrungen am National Opera Studio, dann, 2004, gleich zwei wichtige Auszeichnungen – der »Kathleen Ferrier Award« und der »John Christie Award«, drei Jahre später noch der »Royal Philharmonic Society Young Artist Award«. Seither ist ihre Karriere – im Musiktheater, auf dem Konzertpodium und mit Liederabenden – in vollem Gange. Nun gastiert sie zum wiederholten Male an der Oper Frankfurt und präsentiert ihr jüngstes Programm, das sie als Geschichte einer Liebe »komponiert« hat: *A Lesson in Love – A Story through Song*, eine »Lehrstunde der Liebe, in Liedern erzählt«, mit Musik von Schubert, Schumann, Liszt, Brahms, Strauss und Wolf, von Ravel und Fauré, von Joseph Canteloube, Henri Duparc und Reynaldo Hahn, von Britten und Bridge, von Paolo Tosti, Amy Beach und Aaron Copland. Was dahintersteckt, erklärt sie am besten selbst:

»Ich möchte *A Lesson in Love* kurz vorstellen – einen von mir entworfenen Liederzyklus, der die Geschichte von der ersten Erfahrung eines jungen Mädchens mit der Liebe erzählt. Der Zyklus ist in vier Kapitel unterteilt: »Waiting« (Warten), »The Meeting« (Die Begegnung), »The Wedding« (Die Hochzeit) und »Betrayal« (Verrat). Wenn Sie den Text verfolgen, werden Sie merken, dass es sich um einen Monolog handelt, gesungen ganz aus der Perspektive des Mädchens. Wir begleiten sie auf ihrer Reise von der gespannten Vorahnung der Liebe bis zu ihrer Ehe und der plötzlichen und herzerbrechenden Erkenntnis, dass sie betrogen worden ist. Wir beginnen, während sie darauf wartet,

dass etwas Aufregendes mit ihrem Leben geschieht, wir sehen, dass sie eine sehr naive Ansicht davon hat, was die Liebe bringen soll (»Es muss ein Wunderbares sein ums Lieben zweier Seelen«), und beobachten, wie sie an Reife gewinnt, indem ihre Gefühle tiefer werden (»Seit du mich liebst und ich dich liebe, zählt alles andere nichts mehr«; Pastorale). Der Hauch eines Zweifels weht sie kurz an, wenn sie ihn fragt: »Sieh mir in die Augen, wirst auch du dich ändern?« (Ah, Love, But a Day!), und ihre Mutter drückt ebenfalls Sorge aus, ob er wohl der richtige Mann zum Heiraten für sie ist (»Frage nicht: Wie soll sich's wenden?«, Lied der Braut II). Wir sind erschüttert vom unerbittlich tönenden Sonntagsmorgengeläute und der Enthüllung, dass er untreu gewesen ist. »Am Sonntag morgen« läuft sie zu ihrer Mutter und gibt ihr Recht: »Du sagtest mir's, o Mutter: Die Männer sind méchant!«. Dann werden wir Zeugen ihrer Verzweiflung, als sie versucht, ihren Zorn in den Griff zu bekommen. Sie stellt sich vor, für immer und ewig auf ihn zu warten, selbst noch im Grabe (Danny Boy), und verlassen sie so, wie wir sie gefunden haben – wartend und hoffend (Waitin').

Einige dieser Lieder sind noch recht neu für mich, andere sind schon alte Bekannte. Sie in dieser Weise aufzuführen, gibt einem die Möglichkeit, den Kern ihres Gefühlsinhalts wirklich nachzuvollziehen. Es stellt die Gedichte auch in einen größeren Zusammenhang und lässt, so hoffe ich, diese bewundernswerten Miniaturen in einem besonderen Licht erscheinen.«

MALTE KRASTING

Kate Royal Sopran | Malcolm Martineau Klavier
A Lesson in Love – A Story through Song (Lieder von Schubert und Schumann über Britten und Bridge bis Copland und Tosti)
Dienstag, 10. April 2012 um 20.00 Uhr im Opernhaus



AUF DEM SPIELPLAN

MÄRZ
APRIL

LEAR

Aribert Reimann *1936

Oper in zwei Teilen

Text von Claus H. Henneberg nach der Tragödie *True Chronicle History of the Life and Death of King Lear and His Three Daughters* von William Shakespeare in der Übersetzung als *König Lear* von Johann Joachim Eschenburg

Wiederaufnahme: Samstag, 10. März 2012 | Weitere Vorstellungen: 18. März; 1., 6., 9. April 2012

Mit Übertiteln

MITWIRKENDE

Musikalische Leitung **Friedemann Layer** | Regie **Keith Warner** | Szenische Leitung der Wiederaufnahme **Hans Walter Richter** | Bühnenbild **Boris Kudlíčka**
Kostüme **Kaspar Glarner** | Licht **Davy Cunningham** | Dramaturgie **Norbert Abels** | Video **Thomas Wollenberger** | Chor **Matthias Köhler**König Lear **Tómas Tómasson** | König von Frankreich **Thorsten Grümbel** | Herzog von Albany **Kihwan Sim*** | Herzog von Cornwall **Michael McCown**
Graf von Kent **Hans-Jürgen Lazar** | Graf von Gloster **Johannes Martin Kränzle** | Edgar **Martin Wölfel** | Edmund **Hans Schöpflin**
Goneril **Jeanne-Michèle Charbonnet** | Regan **Caroline Whisnant** | Cordelia **Britta Stallmeister** | Narr **Graham Clark**

*Mitglied des Opernstudios

ZUM WERK

Der gefallene König, der alte Mann, der verstoßene Vater findet sich in Müllbergen wieder. Er ist entbehrlich geworden, wurde entsorgt. König Lear stürzt tief. Er verliert alles: Macht, Respekt, Heim, Verstand, die geliebte jüngste Tochter und schließlich, mit ihr, das eigene Leben. Doch ist Lear nicht unschuldig an dieser umfassenden Zerstörung. Sie ist die Folge seines eigenen Stolzes, seines Fehlurteils. Von seinen drei Töchtern ist Cordelia, die ihm Liebste, die Jüngste, die Aufrichtige, am wenigsten das Kind ihres Vaters.

Des Regierens müde entscheidet König Lear, das Reich unter seinen Töchtern aufzuteilen. Ihre Anteile haben sie sich mit Schmeicheleien für den Vater zu ertrotzen – ein Wettstreit, dem die von Herzen liebende Cordelia sich entzieht. Sie ist nur des echten Gefühls fähig, nicht aber der wortreichen Ausschmückung. Gekränkt verbannt der Vater sie und bleibt der plötzlichen Kälte und Grausamkeit seiner älteren Töchter schutzlos ausgeliefert. Nur der Narr lässt sich vom König nicht trennen.

Aribert Reimanns kraftvolle und ausdrucksstarke Vertonung dieser Shakespeare-Tragödie legte die meisterliche Grundlage für seine spätere Ausein-

dersetzung mit einem ähnlichen totalen Verlust in der Figur der Medea, die Reimann über drei Jahrzehnte später im Februar 2010 zur Uraufführung brachte.

In großen Teilen bringen wir diese Wiederaufnahme in der Originalbesetzung auf die Bühne: Die fast hysterischen Höhen der zwei älteren Töchter übernehmen erneut Caroline Whisnant (Regan) und Jeanne-Michèle Charbonnet (Goneril). Ihnen gegenüber gestaltet Britta Stallmeister ein anrührendes Rollenporträt der Cordelia. Martin Wölfel, soeben noch als Orlofsky/Frosch (*Die Fledermaus*) zu erleben, wird erneut die Partie des Edgar übernehmen – Gegenpart zum gefallenen König und zugleich zu dessen jüngster Tochter. Neu hinzu kommen Friedemann Layer am Pult sowie Tómas Tómasson in der Titelpartie, die beide erst jüngst gemeinsam mit Wölfel an der *Lear*-Produktion der Komischen Oper Berlin zusammengearbeitet haben.

Mit freundlicher Unterstützung des
Frankfurter Patronatsvereins – Sektion Oper

»Cordelia, die ihm Liebste, die Jüngste, die Aufrichtige ist am wenigsten das Kind ihres Vaters.«





OPER FÜR KINDER AM 14., 17., 21., 24. APRIL 2012

Dr. Falke ist beleidigt. Mehr als das: er ist richtig wütend und sinnt auf Rache. Vor zwei Jahren war er auf dem Heimweg von einem Maskenball so müde und beschwipst, dass er eine Parkbank mit seinem Bett verwechselt hatte. Und statt ihm zu helfen, hat sein bester Freund, Gabriel von Eisenstein, ihn einfach in einem lächerlichen Fledermauskostüm dort liegen lassen. Seitdem lachen die Leute hinter seinem Rücken. Aber nicht mehr lange, denn Falke hat einen Plan...

Beim reichen Prinzen Orlofsky gibt es heute ein großes Fest. Und weil der Prinz unter Langeweile leidet, hat er Dr. Falke aufgetragen, etwas dagegen zu unternehmen. Dr. Falke hat ihm ein Theater erster Güte versprochen: er, Falke, wird die Strippen ziehen. Nur sind hier die Puppen echte Menschen und obwohl sie alle eine Rolle übernehmen, ahnen sie nichts von dem Spiel. Adele, das Stubenmädchen der Eisensteins, trägt ein feines Kleid (das hat sie sich von Frau Eisenstein stibitzt), wird hier zur Künstlerin und heißt plötzlich Olga. Der Gefängnisdirektor Frank nennt sich hier Chevalier Chagrin und hat Schwierigkeiten mit seiner Rolle, denn Französisch kann er leider gar nicht. Rosalinde von Eisenstein schleicht sich als ungarische Gräfin ein, um ihrem Mann Gabriel nachzuspionieren.

Und Gabriel von Eisenstein selbst? Der sollte eigentlich für ein paar Tage ins Gefängnis und erscheint stattdessen auf dem Ball, um mit den jungen Damen und einer geheimnisvollen maskierten Ungarin zu flirten. Er spielt, ganz ohne etwas zu merken, die Hauptrolle in dieser Komödie.

Und wer hier zuletzt lacht? Das ist das Flugtier der Nacht.

MITWIRKENDE

Musikalische Leitung/Klavier **In Sun Suh** | Inszenierung **Hans Walter Richter** | Bühnenbild **Jana Lünsmann-Messerschmidt** | Kostüme **Marion Jakob**
Text und Idee **Deborah Einspieler**

Gabriel von Eisenstein **Sungkon Kim** | Rosalinde **Maren Favela*** | Dr. Falke/Alfred **Björn Bürger** | Adele **Elizabeth Reiter***
Prinz Orlofsky **Heike Kopp-Deubel** | Dr. Blind/Frank/Frosch **Thomas Korte**

*Mitglied des Opernstudios

Mit freundlicher Unterstützung der  EUROPÄISCHE ZENTRALBANK

EINE FLEDERMAUSMASKE
ZUM AUSSCHNEIDEN FINDEST
DU AUF DER LETZTEN SEITE
DIESES HEFTS.



Im Theater denken viele, sie stünden im Zentrum. Wir aber suchen in diesem Rätsel etwas Einzigartiges in unserem Opernhaus. Von »weltweit Größtem« schwärmen Opernliebhaber, meinen Werke und Sangeskünste. Doch es gibt etwas, das all dies genauso impliziert, »es« befindet sich aber im Verborgenen, ruht dort, wohin kein Licht kommt und manchmal Wasser von oben fließt! Alles auf der Bühne dreht sich um das, was wir suchen. Ein Sepp hat's erfunden und – wir können uns bei jedem Wandel nur wundern, wo der Wechsel der Bühnen-

bilder seine Wurzel hat? Um auf den Punkt zu kommen, fragen wir: Wo sitzt der Zylinder nicht auf dem Kopf? »Worauf sitzt der König« – würde jemand als Insider schelmisch verschlüsseln? Wir suchen zwei Begriffe, die nur eines meinen, – willkommen im Theater... –

Ob Terminus technicus oder Theaterjargon, hier hilft vielleicht eine »Brücke« aus unserer näheren Umgebung: die höchste Erhebung des kleinen Odenwaldes trägt denselben Namen wie unser »tiefes Geheimnis«.

Wenn Sie die Antwort wissen, schreiben Sie die Lösung auf eine frankierte und mit Ihrer Adresse versehenen Karte an: Oper Frankfurt, Redaktion Opernmagazin, Untermainanlage 11, 60311 Frankfurt. Zu gewinnen sind 3x2 Eintrittskarten für *Die Fledermaus*. Notieren Sie auf der Karte, zu welchem Termin Sie kommen möchten, wenn Sie zu den glücklichen Gewinnern gehören. Einsendeschluss: 30. April 2012*

Das Lösungswort des Rätsels aus unserer letzten Ausgabe lautet *Volo di Notte* (Nachtflug)

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

Was hört Robert Varga, Leiter der Konstruktionsabteilung?

Johann Sebastian Bach – Kantaten; Jochen Kowalski (Capriccio 2000) – In meiner Freizeit brauche ich keine Oper. Mit den Jahren habe ich das Abschalten gelernt. Wenn ich das Opernhaus verlasse, legt sich ein Schalter um. Erst wenn ich morgens in der U-Bahn bin, erstelle ich gedanklich meinen Tagesplan, und dieser ist oft schon hinfällig, sobald ich auf dem Weg ins Büro über die Bühne laufe. Zur Oper gehören für mich Bilder, daher höre ich selten CD-Einspielungen – und wenn, dann dürfen es keine Auszüge sein! Ansonsten ist mein Musikgeschmack breit gefächert. Ich höre viel Klassik, aber auch Bratsch (eine Mischung aus osteuropäischer Volksmusik und Jazz) oder Klezmer.

Zu Bach kehre ich immer wieder zurück, denn klassische Musik und Kirchenmusik begleiten mich schon seit der Kindheit. Mich fasziniert die unverfälschte Reinheit seiner Kompositionen, die mit großer Komplexität verbunden ist. Eine gewisse Einfachheit versuchen wir im

Theater ja auch zu erreichen. Bei der genannten CD hat es mir insbesondere BWV 82 »Ich habe genug« angetan.



Robert Varga ist seit 1985 an der Oper Frankfurt tätig. Im Anschluss an ein Architekturstudium in Rumänien kam er 1982 nach Deutschland. Nach dem Opernbrand übernahm er in einem Ingenieurbüro die Bauleitung bei der Wiedererrichtung der Opernbühne und kehrte dann ans Haus zurück. Mit der Konstruktionsabteilung hat er sich einen Arbeitsbereich geschaffen, der seinen Interessen – der technischen Umsetzung eines künstlerischen Konzepts, ebenso wie der Begegnung mit Menschen – besonders entspricht.



Hans Wilhelm Steinberg

Sonntag, 22. April 2012, Holzfoyer 11.00 Uhr

HANS WILHELM STEINBERG – IN MEMORIAM

Bernd Loebe im Gespräch mit der Schriftstellerin Silvia Tennenbaum, Stieftochter von Hans Wilhelm Steinberg und der Geigerin Edith Peinemann

Eröffnung der Ausstellung zum Wirken des Frankfurter Generalmusikdirektors (1929–33)

Hans Wilhelm Steinberg (später William Steinberg), einer der großen Dirigentenpersönlichkeiten des 20. Jahrhunderts, gehörte neben Erich Kleiber und Otto Klemperer zu den Vertretern einer modernen interpretatorischen Sachlichkeit. Nach ersten Engagements in Köln und Prag berief man ihn 1929 als Generalmusikdirektor an die Frankfurter Oper, wo er mit dem Intendanten Josef Thurnau und dem Oberspielleiter Hans Graf für progressive Spielpläne und herausragende Produktionen sorgte; er dirigierte regelmäßig zeitgenössische Oper und übernahm 1930 die musikalische Leitung von zwei Uraufführungen epochaler Bedeutung: Arnold Schönbergs *Von heute auf morgen* und Georg Antheils *Transatlantic*. Mit der nationalsozialistischen Machtergreifung verlor er seine Posten und verließ Deutschland. Gefeierte Auftritte mit dem NBC, Pittsburgh und Boston Symphony Orchestra sowie an der Metropolitan Opera New York markierten die wichtigsten Stationen seiner darauffolgenden Weltkarriere.

Im Rahmen von *Frankfurt liest ein Buch 2012*. Eintritt frei.

Silvia Tennenbaum

DIE STRASSEN VON GESTERN

Silvia Tennenbaum berichtet in kraftvollen Bildern vom Aufstieg einer jüdischen Familie im Kaiserreich, begleitet ihre verschlungenen Wege durch die Weimarer Republik und lässt uns Leser Flucht und Tod im »Dritten Reich«, Vertreibung und Rettung eindringlich miterleben. Ein großer, epischer Roman unserer Zeit.

Der Roman steht im Mittelpunkt von *Frankfurt liest ein Buch 2012*.

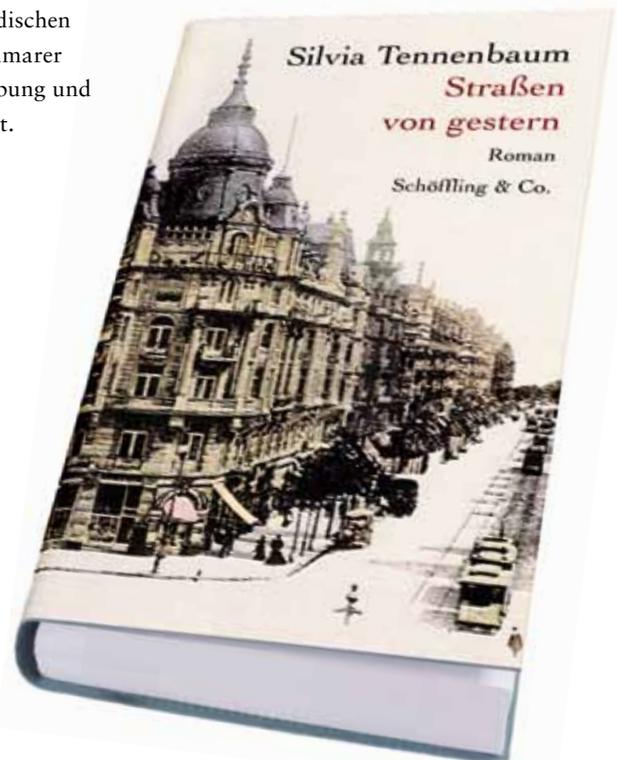
Silvia Tennenbaum *Straßen von gestern*

Aus dem Englischen von Ulla de Herrera, 656 Seiten. Gebunden.
€ 19,95 ISBN 978-3-89561-486-6

Am Montag, dem 16. April um 19.30 Uhr wird in der Deutschen Nationalbibliothek des Lesefest *Frankfurt liest ein Buch* offiziell von Kulturdezernent Felix Semmelroth eröffnet.

Persönlichkeiten wie Bernd Loebe, Oliver Reese, Max Hollein, die Schriftstellerinnen Mirjam Pressler und Alissa Walser u. a. lesen aus *Straßen von gestern*. Silvia Tennenbaum ist anwesend.

Eintritt frei, Anmeldungen unter veranstaltungen@dnb.de
oder Tel. 069 1525-1101





Samstag 24. März 2012, 20.00 Uhr, Städel Museum

NACHT DER KAMMERMUSIK – DIE OPER FRANKFURT ZU GAST IM STÄDEL MUSEUM

Elizabeth Reiter*, Simon Bode* | In Sun Suh (Klavier) | Mitglieder des Frankfurter Opern- und Museumsorchesters

*Mitglied des Opernstudios

Die »Nacht der Kammermusik – Die Oper Frankfurt zu Gast im Städel Museum« wird ein besonderer Höhepunkt im Rahmenprogramm rund um die Eröffnung des Erweiterungsbaus des Städel Museums sein. Die Veranstaltung ist Teil der »Städel Nächte« – eine Reihe, in der das Museum andere Kulturinstitutionen zu einem Gipfeltreffen der Künste einlädt und die vielfältigen Verknüpfungen zwischen Bildender Kunst, Musik, Literatur oder Tanz sowie die Verbundenheit der unterschiedlichen Kulturinstitutionen in Frankfurt auf kreative Weise deutlich macht.

In der »Nacht der Kammermusik« treten Kunstwerke vom Mittelalter bis zur Gegenwart in einen spannungsreichen Dialog mit Musik und Gesang. Dabei ist das Museum nicht nur Bühne, sondern die Begegnung von 700 Jahren Kunst mit einer eigens auf die Werke abgestimmten musikalischen Auswahl macht in ihrem Wechselspiel das besondere akustische Erlebnis aus. Die Besucher bewegen sich durch das gesamte Haus und entdecken an verschiedenen Stationen, wie Musik bebildert und bildende Kunst zum Klingen gebracht werden kann.

Weitere Informationen finden Sie unter www.staedelmuseum.de

Tickets unter 069-60 50 98 200

DIE FIGUREN VON INNEN HERAUS DARSTELLEN

Die Mezzosopranistin **PAULA MURRIHY**

»Wenn zwei Iren zusammenkommen, wird ziemlich bald gemeinsam gesungen«, sagt Paula Murrihy schmunzelnd. Als geborene Iren muss sie es ja wissen. »Musik gehört bei uns zum Alltag«. Auch ihr Vater ist ein leidenschaftlicher Sänger, und so wurde sie mit Musik von früh auf konfrontiert. Ihr musikalisches, aber auch darstellerisches Talent macht sich bald bemerkbar, »von meinen Eltern wurde ich in dieser Richtung sehr unterstützt«. In ihrem Heimatort Tralee, einer kleinen Stadt im Südwesten der Insel, wirkte sie von ihrem siebten Lebensjahr an in einer Theaterspielgruppe mit. »Dort wurde ausgiebig irische Folkmusik geprobt und aufgeführt. Tanzen und das Spielen der Tin Whistle, einer irischen Flöte, gehörten auch dazu.« Später kam auch noch privater Gesangsunterricht hinzu.

Bei derartigen Voraussetzungen liegt der Gedanke an eine künstlerische Laufbahn zwar nicht fern, dennoch wollte Paula Murrihy ursprünglich Lehrerin werden, »aber nicht Musik-Lehrerin«. Schließlich begann sie in Dublin am Dit-Conservatory doch Gesang zu studieren. Nach vier Jahren setzte sie ihre Studien in den USA fort, dort erhielt sie auch erste Engagements, außerdem nahm sie an zahlreichen Förderprogrammen teil. Nach Frankfurt kam sie zunächst als Mitglied des Opernstudios. »Das war für mich eine wichtige Erfahrung, ich konnte ohne Stress lernen, wie ein Opernhaus funktioniert.« Schon alleine die Möglichkeit, Kollegen kontinuierlich auf der Bühne zu beobachten, habe ihr sehr weitergeholfen. Das Coaching, der Gesangsunterricht und die Chance, sich in einer Art geschütztem Rahmen künstlerisch auszuprobieren, seien wertvolle Erfahrungen für sie gewesen. Mit ersten kleineren Partien konnte sie so sehr überzeugen, dass sie schließlich von Bernd Loebe fest ins Ensemble übernommen wurde. Seitdem stand sie hier – von Publikum und Presse gleichermaßen geschätzt – in unterschiedlichen Werken auf der Bühne, so etwa als

Kreusa in Aribert Reimanns hochexpressiver Oper *Medea*, als Medoro in Vivaldis *Orlando furioso* oder als Cherubino in Mozarts *Figaro*. In dieser Saison wird sie in Frankfurt noch die Partie der Baba the Turk in der Neuproduktion von Strawinskys *The Rake's Progress* übernehmen. Allein die Unterschiedlichkeit dieser Partien veranschaulicht die enorme Bandbreite der Mezzosopranistin. Eine Figur, die ihr bislang besonders viel gegeben hat, war die weibliche Titelpartie in Purcells *Dido und Aeneas*. Die »Süddeutsche Zeitung« konstatierte nach der Premiere: »Paula Murrihy ist eine zutiefst anrührende Dido«, über die Darstellung des Sterbegesang am Ende des Stücks schrieb die »Rheinpfalz«: »Paula Murrihy macht daraus einen Augenblick atemberaubender Spannung. Fast scheint es, als stelle das Publikum das Atmen ein.« Die Zusammenarbeit mit dem Regisseur dieser Produktion Barrie Kosky, und dem Dirigenten Constantinos Carydis, empfand die Künstlerin als sehr inspirierend, »weil beide ein klares Konzept hatten und mir Raum gaben, einen auf meine Person zugeschnittenen Zugang zu dieser Partie zu finden«.

Wenn die Sängerin eine neue Partie einstudiert, beschäftigt sie sich stets sehr genau mit dem Text. »Das ist für mich wichtig, weil ich jede Figur von ihrem Inneren her darstellen möchte.« Erst nachdem sie die ganze Partie einstudiert hat, hört sie sich CDs an, »und zwar nicht nur eine, sondern von den unterschiedlichsten Interpretinnen«. Die Frankfurter Stadtbücherei in der Hasengasse mit ihrer umfangreichen CD-Sammlung ist da eine beliebte Anlaufstelle für sie. Auf ihre Vorbilder angesprochen nennt sie die britische Sängerin Janet Baker, »weil sie eine perfekte Durchdringung von Text und Musik beherrschte«. Auf die Frage nach ihrem Lieblingskomponisten gibt sie eine für eine Opernsängerin verblüffende Antwort: »Bach«.

hr2-kultur

Ihr Kulturradio
für Hessen!

In Rhein-Main
auf UKW 96,7

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

GEBÜHREN
FÜR GUTES
PROGRAMM

www.hr2-kultur.de

hr2
kultur

KAMMERMUSIKEN

VON »AUFKLÄRUNG« ZU »EMPFINDSAMKEIT«

Sonntag, 25. März 2012, 11.00 Uhr, Holzfoyer

Ein moderiertes Konzert zur Musik eines Epochenwandels auf Barockklarinetten, Clarinetti d'amore und klassischen Bassethörnern

Johann Mattheson Sonate aus op. 1 | **Johann Philipp Kirnberger** Suite aus *Sammlung charakteristischer Tanzweisen* | **Joseph Baron von Blumenthal** Harmoniemusiken aus Opern Abbé Voglers | **Jean-Jacques Rousseau** Duo | **Adalbert Vojtěch Nudera** Divertimento für drei Bassethörner | **Wolfgang Amadeus Mozart** Sechs Notturmi (Terzette) für zwei Soprane und Bass begleitet von drei Bassethörnern

Jochen Seggelke, Bernhard Kösling, Matthias Höfer Clarimonia**Britta Stallmeister** Sopran | **Jenny Carlstedt** Mezzosopran | **Johannes Martin Kränzle** Bariton

Während auf der Opernbühne (in der Handlung von *Adriana Lecouvreur*) die Kunst aristokratischen Intrigenmachenschaften zum Opfer fällt, wirft dieses Kammerkonzert einen Blick auf die aufklärerischen Impulse des 18. Jahrhunderts. Denn die Klarinette, die mit ihren Verwandten hier im Mittelpunkt steht, war genau dies: das Instrument der Aufklärung. Mit ihrem wandlungsfähigen Ton standen ihr vielfältigste Einsatzmöglichkeiten zwischen staatlicher Repräsentation und bürgerlicher Empfindsamkeit zu Gebote. In der Terzettbesetzung (mit drei gleichen Instrumenten) des tschechischen Mozart-Zeitgenossen Nudera scheint sogar so etwas wie eine klangliches Abbild des Leitspruchs von 1789 durch: »Freiheit – Gleichheit – Brüderlichkeit« auch in der Musik. Neben diesem Stück erklingt in dem Programm noch Musik von regelrechten »Aufklärern« wie Rousseau, einflussreichen Musiktheoretikern wie Mattheson und bekannten (Mozart) wie unbekanntem (Blumenthal) Komponisten. Das Ensemble Clarimonia ist seit über zehn Jahren auf frühe Klarinettenmusik spezialisiert, die es erforscht, ediert und auf historisch getreuen Nachbauten aufführt.

AUS BÖHMEN UND MÄHREN

Sonntag, 29. April 2012, 11.00 Uhr, Holzfoyer

Antonín Dvořák Bagatellen op. 47 (1878) (Arr. Volker Grewel) | **Pavel Haas** Bläserquintett op. 10 (1929)**Josef Bohuslav Foerster** Bläserquintett D-Dur op. 95 (1909) | **Leoš Janáček** *Mládí (Jugend)*. Suite für Bläsersextett (1924)**Hindemith Quintett:****Clara Andrada de la Calle** Flöte | **Nick Deutsch** Oboe | **Johannes Gmeinder** Klarinette | **Richard Morschel** Fagott | **Sibylle Mahni** Horn**Matthias Höfer** Bassklarinette (Janáček)

Aus Mähren stammt Leoš Janáček, jener Komponist, der den Verbindungen von Seelenregung und Sprachausdruck in der Musik wohl näher gekommen ist als jeder andere und von dem nun mit *Die Sache Makropulos* – nach *Jenufa* und den *Ausflügen des Herrn Brouček* – eine weitere Oper auf den Frankfurter Spielplan gelangt. Aus Mähren stammt auch Janáčeks wohl wichtigster Schüler Pavel Haas, der seine Herkunft aus einem jüdischen Elternhaus in Auschwitz mit dem Leben bezahlen musste. Josef Bohuslav Foerster kam in Prag zur Welt und wirkte in Hamburg, Wien und in seiner Heimatstadt. Antonín Dvořák gilt wiederum als der »böhmische« Komponist schlechthin, wobei man seine Musik oft irrtümlich als bloß volkstümlich-bodenständig missversteht; dass sie mit diesen Assoziationen vor allem selber spielt, erweist sich schon in seinen Miniaturen wie den in diesem Konzert vorgestellten Bagatellen. »Aus Böhmen und Mähren«: Das Frankfurter Hindemith Quintett interpretiert vier Werke dieses Kulturraums aus einem halben Jahrhundert.

HAPPY NEW EARS

WERKSTATTKONZERT MIT DEM ENSEMBLE MODERN

Dienstag, 3. April 2012, 20.30 Uhr, Oper Frankfurt

Dieter Schnebel (*1930) gehört zu den prägenden Figuren der zeitgenössischen Musik. Er hat der menschlichen Stimme Ausdrucksmöglichkeiten erschlossen, die vordem in der Musik undenkbar waren, er ist auch in der Instrumentalmusik – nach frühen seriellen Werken – jeglichem Dogmatismus abhold geblieben und hat, als praktizierender Theologe, zudem viele kirchenmusikalische Werke geschaffen, die auch Laienmusikern zugänglich sind. (Nicht zuletzt hat er an der Wöhlerschule in Frankfurt mehrere Jahre lang Religionsunterricht erteilt.) Auch mit seinen Re-Kompositionen von Werken der Vergangenheit (*Schubert-Phantasie*, *Beethoven-Symphonie* und die *Momente*-Reihe zu Mozart, Schumann, Verdi, Mahler, Janáček) öffnete er neue Perspektiven. Fast zwanzig Jahre lang lehrte er im Rahmen einer (eigens für ihn geschaffenen) Professur für Experimentelle Musik in Berlin. Dieter Schnebel hat – mit seinen Werken und durch sein Lehren – die Beziehung zwischen traditioneller und experimenteller Musik dauerhaft verändert.

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

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

Warme Küche 11.00 – 24.00 Uhr

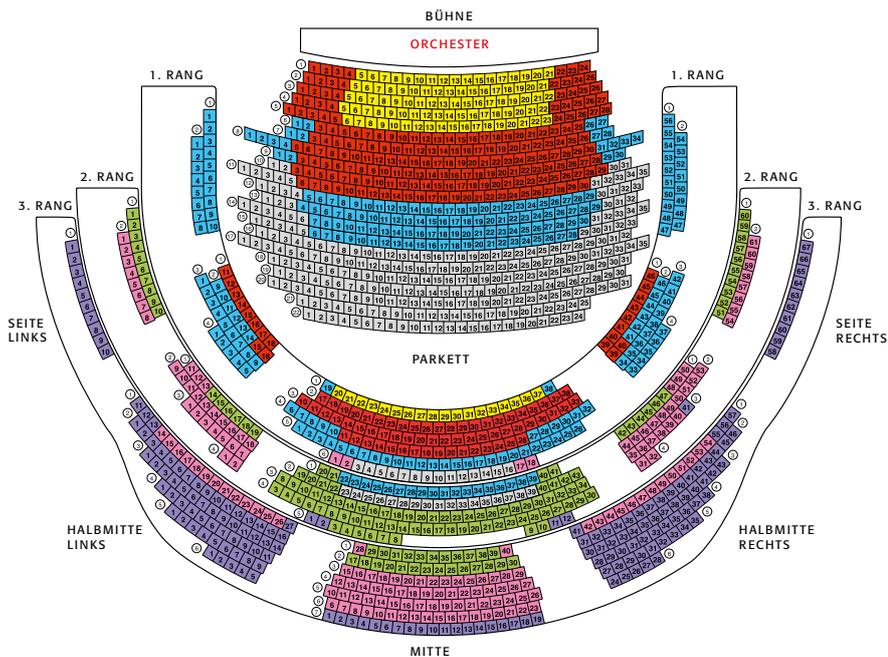
Wir reservieren für Sie:

Tel. 069-23 15 90 oder 06172-17 11 90



Huber EventCatering

SAALPLAN



Kategorien/Preisgruppen der Einzelkarten

	VII	VI	V	IV	III	II	I	
S	17	35	55	75	97	113	140	€
AS	13	29	40	53	65	83	100	€
A	13	27	38	49	59	70	82	€
B	13	25	32	46	53	64	75	€
C	12	21	32	39	46	53	65	€
D	9	18	29	35	42	47	59	€

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

TELEFONISCHER KARTENVERKAUF

Oper Frankfurt und Schauspiel Frankfurt bieten einen eigenen telefonischen Vorverkauf an. Die Tickets werden Ihnen vor der Vorstellung am Concierge-Tisch im Foyer überreicht oder auf Wunsch gegen einen Aufschlag von 3,- Euro per Post zugesandt. Vorverkaufsgebühren fallen nicht an.

TELEFON 069-212 49 49 4

FAX 069-212 44 98 8

Servicezeiten:

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

VORVERKAUF

Zur Zeit sind Karten für die Opernvorstellungen und Liederabende bis zum Ende der Saison im Vorverkauf.

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

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 Vorverkaufsstellen: *Lear* von Aribert Reimann am 1. April 2012, 19.30 Uhr.

Nächste Vorstellungen im Rahmen der Reihe **Oper für Familien: Die Zauberflöte** von Wolfgang Amadeus Mozart am 22. April 2012, 15.30 Uhr, geeignet für Kinder ab 8 Jahre. Vollzahlende Erwachsene erhalten beim Kartenkauf kostenlose Tickets für maximal drei Kinder und/oder Jugendliche bis zum Alter von einschließlich 18 Jahren.

ABONNEMENT

Die Oper Frankfurt bietet mit mehr als 30 Serien vielfältige Abonnements. Gerne übersenden wir Ihnen ab Ende April 2012 die Saisonbroschüre 2012/2013 mit den Details zum Programm und zu allen Abonnements der kommenden Spielzeit. 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

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

INTERNET www.oper-frankfurt.de

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

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

RHEIN-MAINISCHER BESUCHERRING FRANKFURT

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

VERKEHRSVERBINDUNGEN

U-Bahn-Linien U1, U2, U3, U4, U5 und U8, Station Willy-Brandt-Platz, Straßenbahn-Linien 11 und 12 und (Nacht-)Bus-Linie N8. 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 *Anfahrt*. Ein weiteres Parkhaus in unmittelbarer Nähe: Parkhaus Untermainanlage, Einfahrt Wilhelm-Leuschner-Straße.

IMPRESSUM

Herausgeber **Bernd Loebe** | Redaktion **Waltraut Eising** | Redaktionsteam **Dr. Norbert Abels, Agnes Eggers, Deborah Einspieler, Ursula Ellenberger, Zsolt Horpácsy, Malte Krasting, Maj-Berit Müller, Hannah Stringham, Elvira Wiedenhöft, Bettina Wilhelmi** | Gestaltung **Schmitt und Gunkel (www.schmittundgunkel.de)** | Herstellung **Druckerei roland & more** | Redaktionsschluss 15. Februar 2012, Änderungen vorbehalten

Bildnachweise Bernd Loebe (Maik Scharfscheer), Vincent Boussard (Agentur), Christian Lacroix (Grégoire Alexandre), Carlo Montanaro (Matthias Creutziger), Graham Clark (Barbara Aumüller), Friedemann Layer (Anemie Augustijns), Christoph Schwandt (Marion Koell), Igor Strawinsky (Arnold Newman), Produktionsteam S.27 (Wolfgang Runkel), Christiane Libor (Agentur), Kate Royal (Uli Weber), *Lear* (Barbara Aumüller), Städel Museum (Städel-Museum | Norbert Miguletz), Paula Murrihy (Rui Camilo), Robert Varga (Oper Frankfurt).

SCHNEIDE DIR EINE MASKE AUS UND BRINGE SIE ZU EINER VORSTELLUNG UNSERER OPER FÜR KINDER ZU *DIE FLEDERMAUS* MIT.





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*