

AUSGABE Januar / Februar 2013 www.oper-frankfurt.de

Magazin

PREMIERE: DER SPIELER

WIEDERAUFNAHMEN: DER RING DES NIBELUNGEN, DIE FLEDERMAUS, OTELLO

} Oper Frankfurt



NEU IN DER FRANKFURTER OPERN-EDITION
Richard Wagner

OEHMS
CLASSICS

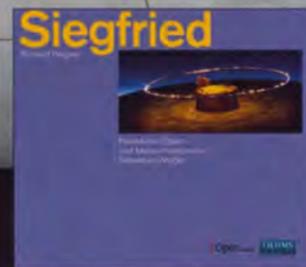
Oper Frankfurt

Der Ring des Nibelungen

jetzt gesamt auf CD erhältlich!



Foto © Monika Rittersthaus



RICHARD WAGNER
DAS RHEINGOLD
2 CDs · OC 935

Terje Stensvold · Dietrich Volle
Richard Cox · Kurt Streit
Jochen Schmeckenbecher
Hans-Jürgen Lazar, u.a.

Frankfurter Opern- und
Museumsorchester
Sebastian Weigle

RICHARD WAGNER
DIE WALKÜRE
4 CDs · OC 936

Eva-Maria Westbroek
Frank van Aken
Ain Anger
Susan Bullock
Terje Stensvold
Martina Dike, u.a.

Frankfurter Opern- und
Museumsorchester
Sebastian Weigle

RICHARD WAGNER
SIEGFRIED
4 CDs · OC 937

Lance Ryan
Susan Bullock
Peter Marsh
Terje Stensvold
Jochen Schmeckenbecher
Magnús Baldvinsson, u.a.

Frankfurter Opern- und
Museumsorchester
Sebastian Weigle

RICHARD WAGNER
GÖTTERDÄMMERUNG
4 CDs · OC 938

Lance Ryan
Susan Bullock
Johannes Martin Kränzle,
Claudia Mahnke, u.a.

Frankfurter Opern- und
Museumsorchester
Sebastian Weigle

Sehr geehrte Damen und Herren, liebe Opernfreunde,



oftmals wurde ich in der Vergangenheit gefragt, warum es nicht mehr DVDs, also mehr visuelle Dokumentationen unserer Aufführungen gibt. Ganz einfach: Wir verfügen nicht über die finanziellen Mittel. Für die DVD *Der Ring des Nibelungen*, die bald veröffentlicht wird, mussten wir ein finanzielles Risiko eingehen

und hoffen nun, dass die Nachfrage tatsächlich so groß sein wird, wie uns die vielen Anfragen suggerieren. Wir sind sehr froh, dass wir mit Dieter Oehms und seinem Unternehmen einen zuverlässigen Partner gefunden haben, um auch in Zukunft weitere CDs auf den Markt zu bringen. Kein anderes Opernhaus veröffentlicht in dieser Regelmäßigkeit akustisch hervorragende Mitschnitte seiner Aufführungen.

Anja Silja kehrt zurück! Sie prägte meine ersten Operneindrücke: Als Marie im *Wozzeck* und als Lulu, und über einige Jahrzehnte sind wir uns immer wieder begegnet. Am 15. Februar wird sich Anja Silja im Anschluss an eine *Spieler*-Vorstellung bei *Oper lieben* zu ihrem Sängerrinnenleben und grundsätzlichen Fragen des Musiktheaters äußern.

Hinweisen möchte ich auf ein hochinteressantes Debüt: auf das von Leah Crocetto. Sie wird die Desdemona übernehmen; ich hörte sie vor einigen Jahren bei einem New Yorker Vorsingen und war fasziniert von der Leichtigkeit ihrer Höhe. Inzwischen hat sie an der Met gesungen sowie im La Fenice, also in Venedig (auch als Desdemona).

Und wir geben dem Wunsche Lance Ryans nach, sich neben dem Siegfried auch im italienischen Fach zu zeigen: Er wird also Otello singen. Mit Riccardo Frizza freuen wir uns auf das Debüt eines international hoch gefragten Dirigenten.

Natürlich steht in den nächsten Wochen *Der Spieler* im Mittelpunkt und mit ihm auch die Rückkehr von Harry Kupfer. Hoch in den 70ern beeindruckt er während der Proben das riesige Ensemble mit seiner Genauigkeit, Disziplin, Energie, Leidenschaftlichkeit. Wenn ein solcher Regisseur bei uns arbeitet und eine deutlich jüngere Generation beflügelt, dann sehen wir automatisch in den Spiegel der Musiktheatergeschichte; aber wir schauen nicht nur zurück, sondern mit den Augen Harry Kupfers in den Fokus einer jeden Oper, in das zentrale Anliegen von Komponist und Librettist.

Ich könnte dieses Vorwort nutzen, um der einen oder anderen öffentlichen Beurteilung von Regie oder vokaler Qualität etwas zu entgegen. Lassen wir das und machen uns bewusst, welches Glück es ist, zu produzieren, anzustoßen, Karrieren von Sängern zu begleiten und die richtigen Rollen zur rechten Zeit anzubieten. Das machen zu können, woran ich glaube. Auf ein gutes neues Opernjahr!

Ihr

Bernd Loebe

- | | | |
|--|---|--|
| 4 DER SPIELER
Sergej S. Prokofjew | 17 EMPFEHLUNG | 24 IM ENSEMBLE
Martin Mitternutzner |
| 12 DER RING DES NIBELUNGEN
Richard Wagner | 18 OPERNSTUDIO | 25 KONZERTE |
| 14 DIE FLEDERMAUS
Johann Strauß | 20 OPER FÜR KINDER
Julius Cäsar in Ägypten | 26 OPERNGALA 2012 |
| 15 OTELLO
Giuseppe Verdi | 21 OPERNTAG | 28 ESSAY TEIL II
Jens Malte Fischer |
| 16 LIEDERABEND
Christiane Karg | 22 RÄTSEL | 30 SERVICE / IMPRESSUM |
| | 23 SOZIALES ENGAGEMENT | |

WIR BEDANKEN UNS HERZLICH FÜR DIE UNTERSTÜTZUNG!



DER SPIELER IGROK

Sergej S. Prokofjew

UMS LEBEN.

Sergej Prokofjews Oper *Der Spieler* erstmals an der Oper Frankfurt

HANDLUNG

In Roulettenburg, einem deutschen Kurort, treffen Menschen mit und ohne Geld aufeinander. Im Glücksspiel suchen sie den Ausweg aus der Katastrophe: Der pensionierte General ist noch einmal entflammt, seine Angebetete Blanche spekuliert aber einzig auf die zu erwartende Erbschaft. Tatsächlich ist der General bankrott und musste dem Marquis bereits seinen gesamten Besitz verpfänden. Dieser hat ein Auge auf Polina, die Stieftochter des Generals, geworfen, die ihm ebenfalls finanziell verpflichtet ist. In sie ist auch Alexej, der Hauslehrer, leidenschaftlich verliebt. Als die angeblich auf dem Sterbebett liegende Erbtante dann überraschend selbst auftaucht, um ihr Vermögen eigenhändig zu verspielen, anstatt es der lauernden Verwandtschaft zu hinterlassen, erweisen sich alle Familienbande als Makulatur. Selbst Alexej wird vom Sog des Spielerrausches erfasst und verliert den Blick auf das, was ihm zuvor so viel bedeutete.

ZUM WERK

In Roulettenburg kommen lauter Entwurzelte zusammen – Expatrierte, die aus offensichtlichen und weniger offensichtlichen Gründen ihre Heimat verlassen haben. Nun suchen sie Zuflucht in einem Asyl des Scheins – im doppelten Sinne: Hier hängt die ganze Existenz am Geld. Alles andere – Freundschaft, Verwandtschaft, Sympathie, Liebe – zählt nur, solange es sich am Stichtag in harte Währung ummünzen lässt. Fjodor Dostojewski hat in seinem Kurzroman *Der Spieler* (1866) diese saubere Gesellschaft nach seinen eigenen Casino-Erfahrungen, u. a. in Wiesbaden, geschildert:

Da ist der alternde General, der von seinem Titel und der Aussicht auf eine große Erbschaft zehrt, tatsächlich aber pleite ist (und das Offiziersrenomme im Wesentlichen seiner Pensionierung zu verdanken hat). Dann ist da seine heimliche Verlobte, Blanche, die ihren Ruf schon einmal verloren hat und zusehen muss, die Optionen ihrer äußeren Vorzüge endlich in Kapital umzuwandeln. Da ist der französische Marquis, der den General finanziell über Wasser hält, bis dessen steinreiche Tante endlich das Zeitliche gesegnet haben wird. Da ist des Generals Stieftochter, die schöne Polina, die dem zwielichtigen Marquis verpflichtet zu sein scheint. Da ist der mysteriöse Engländer Mr. Astley, der immer über alles informiert ist und doch nie ins Geschehen eingreift. Schließlich gibt es Alexej, den Spieler aus dem Werktitel, der als Hauslehrer der Generalsfamilie angestellt ist, Polina wie von Sinnen anbetet und buchstäblich alles für sie tun würde. Alle balancieren sie auf einem schmalen Grat, den eigenen

Spannung wächst »mit dem Fortschreiten der Handlung auf das Ende zu immer mehr«: Die Spielhallenszene, in der alles kulminiert (und die musikalisch als Rondo geformt ist), »stellt in Anbetracht des so schnellen und verworrenen Geschehens die größte Anforderung an die Inszenierung«. Statt eines Chors verlangt Prokofjew eine große Zahl mittlerer und kleiner Partien bis in den Spielsaal hinein, und zugunsten einer guten Verständlichkeit strebte er eine durchsichtige Instrumentierung an, um den Text und damit das Drama zur Geltung kommen zu lassen. (Das ist einer der Beweggründe, die Oper in unserer Neuproduktion in deutscher Sprache zu präsentieren.)

Prokofjew war überzeugt, »dass eine Spielbank auf der Bühne sowohl in der Idee als auch im Aufbau etwas vollkommen Neues in der Geschichte der Oper darstellt. Und mir scheint, dass es mir in dieser Szene gelungen ist, das zu verwirklichen, was ich mir ausgedacht habe...«.

Noch nie ist dieses Stück auf der Bühne des Frankfurter Opernhauses gespielt worden. Die Inszenierung dieser Erstaufführung liegt in den Händen Harry Kupfers, für den es ebenfalls die erste Begegnung mit diesem Werk ist. Er sieht die Oper als eine »Grotteske«, als ein Stück, das Prokofjew örtlich wie zeitlich viel universeller konzipiert hat als Dostojewskis Romanvorlage. Die Figuren der Handlung gleichen den Exilrussen während der letzten Zuckungen des Zarenreiches, einer historischen Peripetie, in der bereits klar ist, dass die alte Welt untergeht, aber noch nicht, was ihr folgen wird. Diese Asylanten

Zuflucht im Asyl des Scheins.

Wahnsinn stets vor Augen. Und als die angeblich im Sterben liegende Tante des Generals (allerseits Babuschka oder Babulenska genannt) aus Moskau ankommt, um ihr Vermögen eigenhändig zu verspielen, wird das Spiel ums Geld für alle zum Tanz auf dem Vulkan.

Prokofjews erste vollgültige Oper – einige Konservatoriumswerke waren ihr vorausgegangen – wurde 1915/16 komponiert und für die Uraufführung 1927 umgearbeitet. Sie zeigt bereits die wichtigsten Stilmerkmale, an denen er als Komponist des Musiktheaters festhielt. Anstelle von gereimten Libretti mit regelmäßigem Versmaß suchte er nach Texten mit schlagkräftigen Situationen und vor allem mit Dialogen, in denen die Handlung vorangetrieben wird. So wollte er »den Sängern nach Möglichkeit leere Redensarten« ersparen, um ihnen stattdessen »umso mehr für die dramaturgische Gestaltung der Partie Freiheit zu lassen«. Dabei beschränkte er sich aber keineswegs darauf, nur den Text quasi in Echtzeit singen zu lassen, denn neben den realistischen Situationen und Äußerungen platziert er auch Szenen, die fast in »Visionen« übergehen – wie beispielsweise das zweite Intermezzo, in dem Stimmen aus dem Spielsaal wie mit dem inneren Ohr zu hören sind.

Die Begebenheiten in *Der Spieler* vollziehen sich in schnellem Tempo, der Text ist verdichtet, alles geht Schlag auf Schlag, und die



Sergej S. Prokofjew

sind alle gescheitert: Die Verbindungen nach Hause sind gekappt, sie können nichts, haben keinen Beruf erlernt, und die Reste ihres Vermögens sind aufgebraucht. So verspielen sie die letzten Bruchstücke ihres Lebens im Casino. Sie hoffen allenfalls noch auf die Daheimgebliebenen, die vielleicht noch nicht enteignet sind und noch etwas vom Besitz retten können.

Doch währenddessen ist ihnen das Leben entglitten, die Beziehungen »stimmen« nicht mehr. In der Hauptfigur Alexej zeigt sich schon die Zerrissenheit der Aristokraten: Eigentlich selbst von Adel, ist er nicht viel mehr als der Domestik in der Familie des heruntergekommenen Generals. Alexej unterliegt am Ende seiner Leidenschaft. Die krankhafte Passion für Polina, die bis zum Sklaventum geht, erweist sich als Surrogat und schlägt in Spielsucht um.

Im Bühnenbild wird die Inszenierung die einzigartigen Möglichkeiten der Frankfurter Doppeldrehbühne nutzen und beide Drehscheiben einsetzen, die sich teils gleichgerichtet, teils gegenläufig bewegen und so beinahe Schwindel erzeugen. Der Spieler soll nicht als Boulevard-Boudoir-Stück erscheinen, sondern als ein »Endspiel ums Leben«: eine »Zeitenwende in die Sinnlosigkeit« (Harry Kupfer). In diesem Ensemblestück par excellence hat jede der vielen kleinen und mittleren Partien ihre ganz spezielle Bedeutung. Neben Frank van Aken als Hauslehrer Alexej, dem »Spieler«, und Barbara Zechmeister als Polina seien zwei Gäste erwähnt: Clive Bayley hat hier als John Claggart in Britten's *Billy Budd* das Publikum begeistert, war kürzlich als

Dosifej in *Chowantschschina* zu erleben und verkörpert nun den alten General. Die große Anja Silja war in den frühen 1960er Jahren für zwei Spielzeiten Ensemblemitglied der Oper Frankfurt, später wurde sie immer wieder als Gast in großen Rollen engagiert: Sie sang Marie in *Wozzeck* und die Titelpartie in *Lulu*, war Medea in Cherubinis gleichnamiger Oper, Violetta in *La Traviata*, Desdemona in *Otello* und Hanna Glawari in *Die lustige Witwe*, die Frau in Schönbergs *Erwartung* und Renata in Prokofjews *Feurigem Engel*. Ihre letzte Premiere an diesem Haus feierte sie 1995 als Küsterin in *Jenufa*. Jetzt kehrt sie zurück für die Parade-Charakterpartie der Babuschka. Die musikalische Leitung hat Generalmusikdirektor Sebastian Weigle.

MALTE KRADING

DER SPIELER

Sergej S. Prokofjew 1891–1953

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

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

MITWIRKENDE

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

General a.D. **Clive Bayley** | Polina, Stieftochter des Generals **Barbara Zechmeister** | Alexej, Hauslehrer der Kinder des Generals **Frank van Aken**
Großmutter **Anja Silja** | Der Marquis **Martin Mitternutzner** | Mr. Astley **Sungkon Kim** | Blanche **Claudia Mahnke** | Fürst Nilski **Peter Marsh**
Baron Würmerhelm **Magnús Baldvinsson** | Potapitsch, Haushofmeister der Großmutter **Dietrich Volle** | Direktor des Casinos **Vuyani Mlindle**
sowie zahlreiche weitere **Mitglieder des Ensembles der Oper Frankfurt** | **Stipendiaten des Operstudios** | **Chorsolisten der Oper Frankfurt und Gäste**

Mit freundlicher Unterstützung des Frankfurter Patronatsvereins - Sektion Oper



Patronatsverein

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

AUS ANJA SILJAS ERINNERUNGEN AN IHR FRANKFURTER ENGAGEMENT

Ungekündigt überlebt.

Das Stuttgarter Engagement genügte den Vorstellungen meines Großvaters nicht. Ich sang deshalb in Frankfurt vor, wo Harry Buckwitz, der berühmte Schauspielregisseur, Intendant war und Georg Solti Generalmusikdirektor. Solti beschreibt mein Vorsingen in seinen Erinnerungen so:

Ende der fünfziger Jahre kam eine ehrgeizige achtzehnjährige Sopranistin zum Vorsingen. Ich stellte die übliche Frage: »Was würden Sie gerne singen?« – »Ich kann drei Sachen« erwiderte sie, »den Liebestod aus *Tristan*, oder eine der Arien der Königin der Nacht, oder von Pamina aus der *Zauberflöte*.« Das sind drei Rollen für drei verschiedene Sopranstimmen: ein dramatischer Sopran (Isolde), der höchste Koloratursopran im Repertoire (die Königin der Nacht) und der schönste lyrische Sopran (Pamina). Ich war so verblüfft, dass ich sagte: »Also schön, lassen Sie mich alle drei hören.« Sie sang alle drei Partien mit großem Selbstbewusstsein und Differenzierungsvermögen. Sie brachte die Spitzentöne, die tiefen und die mittleren Lagen. Darüber hinaus war sie auch eine glänzende Darstellerin. Es war das erstaunlichste Vorsingen, das ich je erlebt habe, und ich bat Buckwitz, sie vom Fleck weg zu engagieren.

Ich sang alle drei Frauenrollen, Ernst Kozub war mein Partner. Er hatte eine außergewöhnlich schöne Stimme. Warum er nicht das wurde, was diese Stimme zu versprechen schien, ist eines der vielen Rätsel unseres Berufs.

Von der Frankfurter Presse wurde ich »Soltis Wunderkind« genannt. Dabei hatte ich fast keine Gelegenheit, mit ihm zu arbeiten. Er ging schon 1960 nach London. Erst dort wurde er wirklich berühmt. Ich sang weiterhin das von mir ungeliebte Koloraturfach, Konstanze in der *Entführung aus dem Serail*, Fiordiligi in *Così fan tutte* und immer wieder die Königin der Nacht. Dabei fiel ich hauptsächlich durch meine Jugend auf, nicht durch besondere Rolleninterpretationen.

Die *Così* wurde von Hans Neugebauer betreut, ich weiß nicht, wer sie ursprünglich inszeniert hatte. Früher blieben Aufführungen für Jahrzehnte auf dem Spielplan. Dieses Schicksal war wohl auch für diese *Così* vorgesehen. Ich ließ es nicht dazu kommen. Ich hatte eine Dorabella, mit der ich einfach nicht zusammen auf der Bühne stehen konnte. Wenn wir uns nur ansahen, mussten wir lachen. Das ist mir vorher oder nachher nie wieder mit einer Kollegin passiert. Noch während der Proben ging Neugebauer zum Intendanten und beschwerte sich. Eine der Damen müsse umbesetzt werden, so ginge das nicht weiter. Es wurde uns sogar mit Kündigung



Anja Silja

gedroht. Aber auch das half nicht. Wir verlachten jede Vorstellung.

Während unseres ersten Duetts mussten wir an einem Brunnen imaginäre Tauben füttern. Als wir bei einem Abstecher nach Hanau (damals machte man so etwas noch) die Szene betraten, war dieser dämliche Brunnen nicht da. Er passte nicht auf die viel kleinere Bühne. Man hatte uns darüber nicht informiert. Die Wirkung war verheerend. Vor lauter Lachen sangen wir keine einzige Note. So in etwa verliefen alle weiteren Aufführungen. Irgendwas Unerwartetes passierte jedes Mal. Wir sangen die Oper, was damals ungewöhnlich war, auf Italienisch. An einem Abend fing der Tenor, der diese Rolle zur gleichen Zeit woanders in der Übersetzung sang, eine Ensembleszene in klarstem Deutsch an. Wir wussten uns nicht anders zu helfen, als gemeinsam abzugehen und den Männern das Terrain zu überlassen. Nach nur acht Vorstellungen wurde die Inszenierung abgesetzt. Ich habe die Rolle nie wieder gesungen.

Trotzdem überlebte ich in Frankfurt ungekündigt, was an ein Wunder grenzte!

Meine Rollen dort blieben bunt gemischt, würde ich sagen. Von der Königin der Nacht über die Liù und die Turandot (selbstverständlich nicht an einem Abend!) bis zur – Sieglinde! Die sang ich allerdings nur ein einziges Mal. Martha Mödl war in dieser Vorstellung die Brünnhilde. Ich erinnere mich noch an eine Situation auf der Probephase. Es war Januar, und sie hatte einen neuen Pelzmantel, über den sie so begeistert war, dass sie ihn trotz der Hitze im Theater nicht ausziehen wollte.

Der Kritiker einer Frankfurter Zeitung schrieb nach dieser *Walküre* über mich: »Die Städtischen Bühnen werden sich zu entscheiden haben: entweder Wagner-Sopran (an den ich nicht glaube) oder Koloratursängerin. Die Entscheidung von Fräulein Silja zu verlangen, wäre unbillig.«

Aus Anja Siljas Autobiografie

Die Sehnsucht nach dem Unerreichbaren. Wege und Irrwege, Berlin 1999

INTERVIEW MIT HARRY KUPFER

Ein halbes Jahrhundert doppelte Böden.

Harry Kupfer über seine Anfänge in Frankfurt, die russische Oper und Prokofjews »Spieler«.

Die Oper Frankfurt war eines der ersten westdeutschen Opernhäuser, an dem Sie inszeniert haben. Wie erinnern Sie sich daran?

Es fing an mit einem Verbot. Michael Gielen und ich hatten in Amsterdam gemeinsam *Elektra* gemacht; er hatte damals gerade seine Position als Chef in Frankfurt angetreten und mir daraufhin den *Tannhäuser* angeboten. Wir waren schon mitten in der Planung, als mir die DDR-Behörden aus heiterem Himmel verboten, an der Oper Frankfurt zu gastieren! Zum Glück hatte das Haus Verständnis dafür, dass ich so kurzfristig absagen musste. Man hat schnell einen Ersatzregisseur gefunden und mir ein anderes Stück angeboten: Bei der *Lulu* 1979 gab es dann keine Schwierigkeiten. Es war damals eben völlig unvorhersehbar, ja nach politischer Wetterlage. Erst nach meinem Debüt in Bayreuth (*Der fliegende Holländer*, 1978) konnte man mir nicht mehr so ohne Weiteres etwas verbieten. Unsere *Lulu* basierte auf der von Friedrich Cerha komplettierten dreiaktigen Fassung und war erst die zweite nach der Erstaufführung in Paris. Das war ein wichtiger Moment – obwohl ich das Stück

Merkwürdige Molltöne, in denen sich die Weite des Landes widerspiegelt.

eigentlich nicht mag, ich hab es später auch nie wieder inszeniert. Vielleicht ist es mir damals auch nicht ganz gelungen, wer weiß. Ein knappes Jahr später sollte ich eigentlich an der Wiener Staatsoper den *Ring* machen. Als wir unsere Entwürfe zu *Rheingold* und *Walküre* vorgestellt hatten, waren die dort entsetzt – jedenfalls stand ein paar Tage später in der Zeitung, der *Ring* in Wien sei abgesagt, weil wir angeblich zu spät geliefert hätten. Somit hatte ich Zeit für neue Arbeiten in Frankfurt – wie mit *Madame Butterfly*, einem meiner damaligen Lieblingsstücke – und später in Köln.

Seit über 50 Jahren inszenieren Sie Oper, das sind mittlerweile über 180 verschiedene Stücke. Haben Sie hier in Frankfurt mit »Palestrina« und bald mit dem »Spieler« die letzten Lücken geschlossen?

Oh nein, es gibt noch einiges, was ich gerne machen würde! Und oft kommt man ja zu Neuentdeckungen wie die Jungfrau zum Kinde. Das war bei mir so mit *Palestrina*, und mehr noch jetzt



Harry Kupfer

beim *Spieler*. An dieses Stück musste ich mich erst heranschleichen – dann aber kam die große Begeisterung. Ich kannte natürlich Dostojewskis Roman, hatte aber von Prokofjews Vertonung immer nur schlechte Aufführungen erlebt, bei denen mir schien, dass die Oper den Hintergründigkeiten des Romans nicht ebenbürtig ist. Erst nach gründlicher

Beschäftigung habe ich entdeckt, was Prokofjew da alles zwischen und hinter den Zeilen komponiert hat, einen Kosmos, der mich unglaublich fasziniert. Überraschenderweise ist dies die erste Oper von Prokofjew, die ich inszeniere. Ich wollte zum Beispiel immer gerne die *Liebe zu den drei Orangen* machen, aber das hat sich nie gefügt. Das steht also auch noch aus!

Was ist für Sie das Besondere an der russischen Oper?

Da muss ich etwas weiter ausholen. Ich bin ja in Ost-Berlin zur Schule gegangen, und da sind wir gefüttert worden mit russischer Literatur. Wir hatten sieben Jahre Russisch, so dass ich die Werke im Original lesen konnte. Das war der positivste Nebeneffekt der politischen Verhältnisse, denn dadurch ist meine große Liebe zur russischen Literatur, Dramatik und vor allem Musik entstanden.

Da hat sich eine Welt für mich geöffnet, im Roman wie auch in der Dramatik eines Ostrowski oder Tschechow. Und die Musik hat es mir genauso angetan: diese merkwürdigen Molltöne, diese unglaubliche Traurigkeit, die in gewisser Weise die Weite dieses riesigen Landes widerspiegelt. Das betrifft auch die Konflikte und die Struktur der Opern, die so ganz anders waren als das übliche Repertoire. Warum war das so? Die Russen haben oft Romane dramatisiert, ohne dem Gang der Handlung sonderlich viel Beachtung zu schenken – weil man vorausgesetzt hat, dass die Romane bekannt waren. So hat man nur bestimmte Situationen geschildert. Das beste Beispiel ist *Eugen Onegin*: Die Oper ist episodisch, greift nur wenige Szenen aus Puschkins Versroman heraus, und Tschaikowski konnte davon ausgehen, dass das Publikum den Rest aus dem Gedächtnis ergänzt. Die Art von offener Dramaturgie hat mich unerhört gereizt, diese Fabulierfreude, dieses musikalische Sich-Verlieren in dramatisch vielleicht ganz unwesentlichen Momenten. Auch bei *Boris Godunow* und *Chowanschtschina* ist das ja ganz deutlich.

INTERVIEW MIT HARRY KUPFER

Ist der »Spieler« in dieser Hinsicht untypisch für die russische Oper? Es sind ja scheinbar realistische Szenen mit Gesprächen, die sich lesen, als seien sie wie wörtlich transkribiert; erst am Schluss gibt es einen Perspektivenwechsel zu einem surrealen Tableau.

Es gibt da durchaus sehr viele »russische« Momente, und die Erzählweise ist keineswegs eindeutig dramatisch. Denn wenn man es so auffasst, dann wäre es ein schrecklich langweiliges Diskussionsstück. Das Stück hat viele Stränge, die sich erst langsam zuspitzen. Schon allein, dass die Babulenska, die eigentlich der Auslöser des Konflikts ist, erst so spät auftritt, ist eine unkonventionelle Dramaturgie. Auf den ersten Blick sind es dialogische Episoden, ein Gespräch nach dem anderen, alles dreht sich ums Geld und ums Erbe, und man fragt sich, wann der dramatische Knall kommt – und er kommt dann tatsächlich –, bis man entdeckt: Schon lange, bevor die Szene ins Casino wechselt, ist das Spiel in vollem Gange! Dieser Perspektivenwechsel hat mir anfangs Schwierigkeiten gemacht, bis ich erkannt habe, dass auch der Anfang eben nicht vordergründig realistisch gedacht ist. Vielmehr spielt sich der Kampf nicht nur innerhalb der Gesellschaft dieser Entwurzelten ab, ums Geld, das sie nicht haben, sondern auch zwischen Polina und Alexej um ihre Beziehung zueinander: zwischen der frigiden Frau in finanzieller Abhängigkeit auf der einen Seite und dem hysterischen Hypochonder, der leidenschaftlich verliebt ist, auf der anderen. Das allerdings ist ein Spiel, das auf Leben und Tod geht! Das schlägt den Bogen zwischen der Spielergesellschaft und dem individuellen Schicksal der beiden Hauptfiguren. Bei Prokofjew kommt dann hinzu, dass er das alles in hintergründigster Weise bis in die Groteske musikalisch umsetzt. Das ist ein sehr subtiles, anspielungsreiches Geflecht. Prokofjew hat in seinem Libretto die historisch-geografischen Konkretionen aus Dostojewskis Roman fast völlig getilgt. Es spielt alles irgendwo, der Ort Roulettenburg ist ja schon in seinem Namen als fiktiv gekennzeichnet, und mir scheint, dass Prokofjew das Stück auch in andere Epochen transponiert hat. Das macht es auch heute noch sehr aktuell.

Sie haben sich, nicht nur in Ihrer Zeit als Chefregisseur an der Komischen Oper Berlin, immer sehr für Aufführungen in deutscher Sprache (bzw. der jeweiligen Landessprache) eingesetzt. Halten Sie das noch für zeitgemäß?

Unbedingt! Ich hoffe sogar, dass dieses Dogma der Originalsprache endlich wieder abgelöst wird. Diese unseligen Übertitel lenken vom dramatischen Vorgang ab. Übertitel können sehr unterhaltsam sein – bei langweiligen Aufführungen oder bei Inszenierungen mit modischem Schnickschnack, die sich, wenn man alles Äußer-

liche mal beiseite lässt, auch wieder nur als kostümiertes Konzert entpuppen. Sie haben auch noch eine andere verhängnisvolle Folge: die Sprachschlamperei beim Singen. In meiner Anfangszeit habe ich selbst in einer Wagner-Oper mit großen Sängern jedes Wort verstanden. Heute muss man sogar in deutschsprachigen Aufführungen Übertitel anbieten, weil oft an der Sprache nicht mehr genügend gearbeitet wird. Wie man gesangstechnisch gleichzeitig die Sprache kultiviert, so dass Klang und Sprache und Verständnis zusammengehen, das ist verlorengegangen.

Es ist eine zweiseitige Sache. Gerade bei einer russischen Oper spielt der Sprachklang eine Rolle. Aber er spielt vor allem dann eine Rolle, wenn man die Sprache versteht und die Sänger Russisch sprechen wie ihre Muttersprache. Da muss man sicherlich von Fall zu Fall abwägen. Das haben wir hier beim *Spieler* ja auch getan. Da gibt es ohnehin die seltsame Situation, dass die Uraufführung in Brüssel und auf Französisch stattgefunden hat. Beim *Spieler* scheint mir eklatant wichtig, dass man die Handlung vom Wort her verfolgen kann, da das Erzähltempo extrem hoch ist und die Dialoge diffizil und ironisch sind.

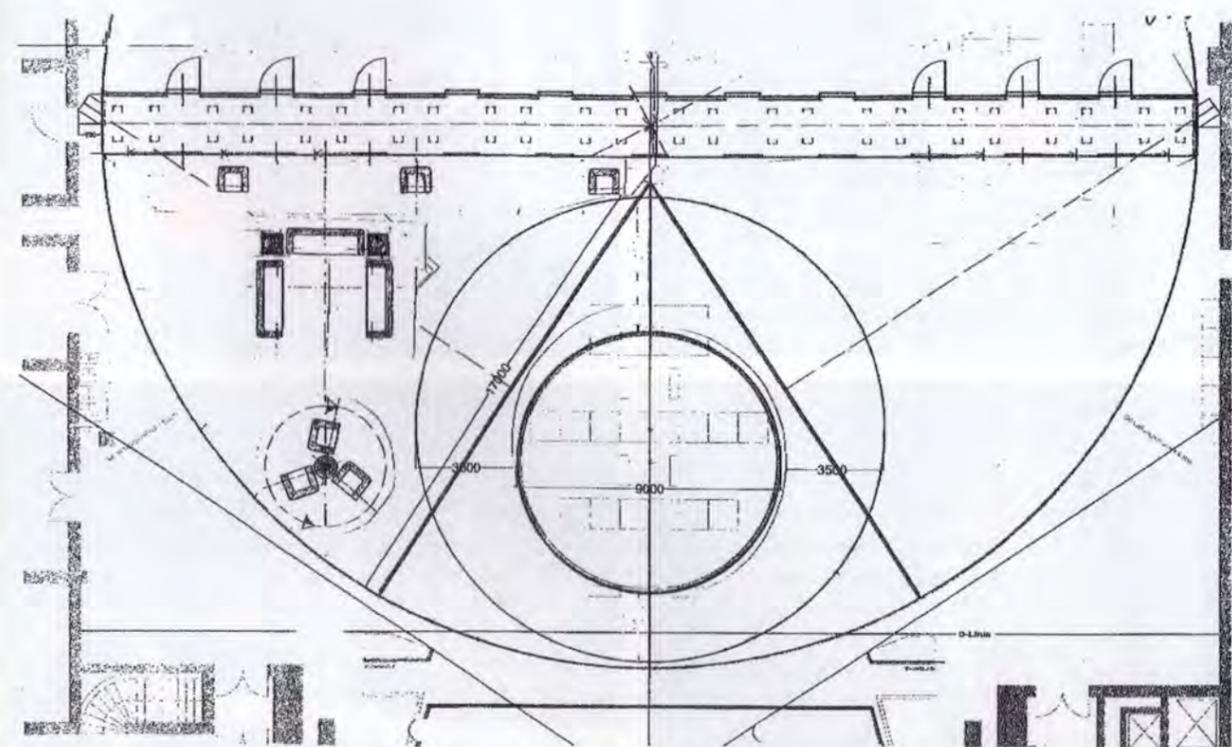
Sebastian Weigle erarbeitet hier zum ersten Mal eine Neuinszenierung mit Ihnen. Sie kennen sich aus der Zeit seines Berliner Kapellmeisterengagements?

Ja – er hat zwar an der Staatsoper Unter den Linden keine Premiere von mir dirigiert, aber die Aufführungen übernommen, die Daniel Barenboim herausgebracht hatte. Ich schätze ihn unglaublich, weil er ein so subtiler Arbeiter ist. Vor allem ist er einer der selten gewordenen Dirigenten – so wie auch Kirill Petrenko –, die bei den Proben vor Ort sind und eine Interpretation mit der Szene zusammen entwickeln. Man erreicht doch diese Einheit von szenischem Vorgang und gesanglich-musikalischer Gestaltung nur, wenn die Interpretation aus einem Guss ist. Wenn also zwei daran beteiligt sind, müssen die sich verständigen und gegenseitig befeuern und einander dazu bringen, Neues zu entdecken.

Reizt Sie selbst das Casino, oder haben Sie zumindest Verständnis für die Faszination von Roulette und Blackjack?

Verständnis im engeren Sinne habe ich nicht, denn ich bin kein Spieler. Aber das Roulette spielt ja in Prokofjews Oper – und deswegen kommt die eigentliche Casino-Szene nur einmal und ganz am Schluss komprimiert – nur eine sekundäre Rolle. Die Spieler-situation findet im ganzen Stück zwischen den Charakteren statt. Das ist vielleicht der doppelte Boden des Stücks. Und für doppelte Böden habe ich mich mein ganzes Leben lang interessiert.

BÜHNENBILDENTWURF ZU DER SPIELER (HANDZEICHNUNG VON HANS SCHAVERNOCH)



In dieser Draufsicht der dem Publikum zugewandten Bühnenhälfte ist gut zu erkennen, wie in dem Bühnenbild drei Scheiben übereinandergeschichtet sind: Die große Drehbühne, die den äußeren Kreis bildet (in dieser Skizze nur teilweise abgebildet), die kleine Drehbühne, hier in Bühnenmitte, und auf ihr wiederum eine – das Roulette zitierende – dritte, schräg stehende Scheibe, die von innen her leuchten kann. Die beiden Drehbühnen können unabhängig von einander gedreht werden, gleich- und gegenläufig, so dass sich passagenweise eine Choreografie der Drehungen ergibt, die eine irritierende Verfremdung bewirkt. Die Partitur enthält, wie Harry Kupfer formuliert, bestimmte Passagen, die an musikalische Amokläufe gemahnen, in denen die Figuren dem Durchdrehen nahe sind, und »das muss in Bewegung passieren«: Das Bühnenbild reflektiert den inneren Zustand.

Im Hintergrund verläuft ein Korridor aus durchscheinenden Plexiglaswänden, eine Art Klinikflur, in dem »ein merkwürdig-mysteriöses medizinisches Fachpersonal« (Kupfer) seiner Tätigkeit nachgeht. Die

einen spitzen Winkel bildenden Striche in der Mitte deuten Projektionsflächen an, die etwa dreieinhalb Meter über dem Bühnenboden hängen (unten ein Beispiel aus den Videosequenzen von Thomas Reimer). Auf sie werden von der rechten und der linken Seite Bilder projiziert: Visionen von Grandhotels, Operationssälen, Himmelskörpern, Casinos und Spielhallen – immer in surrealer Verzerrung.

Auf der linken Bühnenseite zu sehen ist noch das »Sesselkarussell«: drei um eine Lampenstange angeordnete Fauteuils, die als Ganzes drehbar sind – ein inzwischen verschwundenes Möbel, das früher in mancher mondänen Hotelhalle anzutreffen war.

Mit alledem ergibt sich eine Welt, die wie eine Mischung aus »Sanatorium, Luxushotel und Irrenanstalt« (Kupfer) fungiert. –

Die beiden diagonalen Striche, die vom unteren Bildrand ausgehen (quasi aus dem Orchestergraben), stellen die Sichtlinien dar: alles, was darüber liegt, kann von irgendeinem Platz im Zuschauerraum eingesehen werden.



DAS GESPRÄCH FÜHRTE MALTE KRÄSTING

AUF DEM SPIELPLAN

JANUAR
FEBRUAR



DER RING
IN FRANKFURT

DER RING DES NIBELUNGEN

Richard Wagner 1813–1883

Ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend | Text vom Komponisten
Mit Übertiteln

ZYKLUS I

DAS RHEINGOLD Freitag, 25. Januar 2013
DIE WALKÜRE Sonntag, 27. Januar 2013
SIEGFRIED Freitag, 1. Februar 2013
GÖTTERDÄMMERUNG Sonntag, 3. Februar 2013

ZYKLUS II

DAS RHEINGOLD Mittwoch, 6. Februar 2013
DIE WALKÜRE Freitag, 8. Februar 2013
SIEGFRIED Sonntag, 10. Februar 2013
GÖTTERDÄMMERUNG Mittwoch, 13. Februar 2013

MITWIRKENDE

Musikalische Leitung **Sebastian Weigle** | Regie **Vera Nemirova**
Szenische Leitung der Wiederaufnahmen **Orest Tichonov** (*Das Rheingold, Götterdämmerung*), **Hans Walter Richter** (*Die Walküre, Siegfried*)
Bühnenbild **Jens Kilian** | Kostüme **Ingeborg Bernerth** | Licht **Olaf Winter** | Dramaturgie **Malte Krasting** | Video **Bibi Abel**
Chor und Herren des Extrachores (*Götterdämmerung*) **Matthias Köhler**

Vorabend

DAS RHEINGOLD

MITWIRKENDE

Wotan **Terje Stensvold** | Donner **Dietrich Volle** | Froh **Beau Gibson** | Loge **Kurt Streit** | Alberich **Jochen Schmeckenbecher**
Mime **Hans-Jürgen Lazar** | Fasolt **Alfred Reiter** | Fafner **Magnús Baldvinsson** | Fricka **Tanja Ariane Baumgartner**
Freia **Barbara Zechmeister** | Erda **Meredith Arwady** | Woglinde **Britta Stallmeister** | Wellgunde **Jenny Carlstedt**
Flosshilde **Katharina Magiera**

Erster Tag

DIE WALKÜRE

MITWIRKENDE

Siegfried **Frank van Aken** | Hunding **Ante Jerkunica** | Wotan **Terje Stensvold** | Sieglinde **Dara Hobbs** | Brünnhilde **Rebecca Teem**
Fricka **Tanja Ariane Baumgartner** | Gerhilde **Anja Fidelia Ulrich** | Ortlinde **Britta Stallmeister** | Waltraute **Nina Tarandek**
Schwertleite **Katharina Magiera** | Helmwig **Elizabeth Reiter*** | Siegrune **Lisa Wedekind** | Grimgerde **Jie Zhang**
Rossweiße **Bernadett Fodor**

*Mitglied des Opernstudios



Zweiter Tag

SIEGFRIED

MITWIRKENDE

Siegfried **Lance Ryan** | Mime **Peter Marsh** | Der Wanderer **Terje Stensvold** | Alberich **Jochen Schmeckenbecher**
Fafner **Magnús Baldvinsson** | Erda **Meredith Arwady** | Brünnhilde **Rebecca Teem** | Waldvogel **Alan Barnes**
Stimme des Waldvogels **Kateryna Kasper***

*Mitglied des Opernstudios

Dritter Tag

GÖTTERDÄMMERUNG

MITWIRKENDE

Siegfried **Lance Ryan** | Gunther **Peter Felix Bauer** | Alberich **Jochen Schmeckenbecher** | Hagen **Gregory Frank**
Brünnhilde **Rebecca Teem** | Gutrune **Anja Fidelia Ulrich** | Waltraute **Claudia Mahnke** | 1. Norn **Meredith Arwady**
2. Norn **Claudia Mahnke** | 3. Norn **Angel Blue** | Woglinde **Britta Stallmeister** | Wellgunde **Jenny Carlstedt**
Flosshilde **Katharina Magiera**

Mit freundlicher Unterstützung der



DIE FLEDERMAUS

Johann Strauß 1825–1899

Komische Operette in drei Akten | Text von Richard Genée nach der Komödie *Le Réveillon* von Henry Meilhac und Ludovic Halévy in der deutschen Bearbeitung von Karl Haffner
Uraufführung am 5. April 1874, Theater an der Wien
Bearbeitung in zwei Teilen von Christof Loy

Wiederaufnahme: Samstag, 9. Februar 2013 | Weitere Vorstellungen: 14., 16., 21. Februar; 1., 9., 23., 31. März; 6., 14. April 2013

MITWIRKENDE

Musikalische Leitung **Roland Böer / Karsten Januschke / Hartmut Keil / Sebastian Zierer** | Regie **Christof Loy**
Bühnenbild und Kostüme **Herbert Murauer** | Licht **Olaf Winter** | Dramaturgie **Norbert Abels** | Choreografie **Thomas Wilhelm**
Chor **Matthias Köhler**

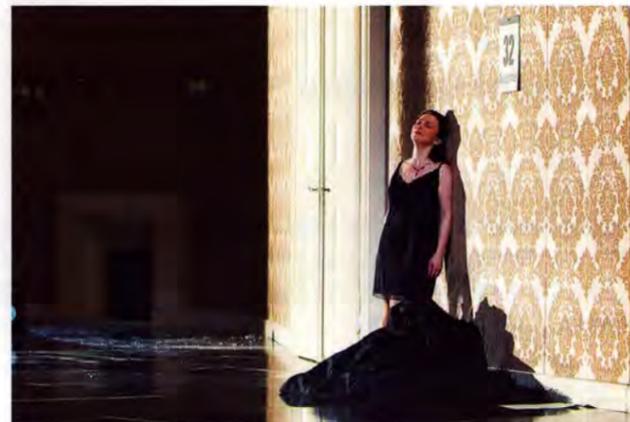
Gabriel von Eisenstein **Daniel Schmutzhard** | Rosalinde **Barbara Zechmeister / Jacquelyn Wagner**
Frank **Thorsten Grümbel / Simon Bailey** | Prinz Orlofsky / Frosch **Martin Wölfel** | Alfred **Stephan Rügamer / Martin Mitterrutzner**
Dr. Falke **Sebastian Geyer** | Dr. Blind **Hans-Jürgen Lazar** | Adele **Christiane Karg / Britta Stallmeister** | Ida **Andrea M. Dewell**

Mit freundlicher Unterstützung der  **rentenbank**

ZUM WERK

Als *Die Fledermaus* 1874 zum ersten Mal gespielt wurde, befand sich zwischen Zuschauerraum und Bühne längst keine »Brücke« mehr. Der katastrophale »schwarze Freitag« hatte die Welt verändert: Der Börsenkrach löste eine Wirtschaftskrise, allgemeine Unsicherheit und Unruhe aus. In dieser Situation verwandelte sich die »heile« Welt von gestern in ein verlorenes Operettenparadies. *Die Fledermaus* verkörperte seltsame Fantasiebilder einer Gesellschaft, die Widersprüche der (klein-)bürgerlichen Verhältnisse mit Champagnerströmen einfach wegspült. Seitdem gilt *Die Fledermaus* als die Reminiszenz an diese längst versunkene Welt, in der Gefängnisdirektoren, Prinzen, Kammerzofen und Anwälte ungeachtet ihrer sozialen Herkunft fröhlich miteinander anstoßen. Eine Welt, die nie existierte. In Christof Loys Inszenierung steht der Ball des Prinzen Orlofsky am Anfang und damit im Zentrum

der Geschichte. Die ausgelassene Szenerie wird jedoch immer wieder von Bildern aus dem Hause Eisenstein durchbrochen, die in das Ballgeschehen hineingeschnitten werden. Loys Konzept legt seinen Fokus auf die multiplen Identitäten der Handlung: Sie entfalten sich erst auf dem Ball, mit skrupellosen Lügen, schönen Fantasien und Illusionen: Gabriel von Eisenstein (Daniel Schmutzhard) wird zu Marquis Renard, seine Gattin Rosalinde (Barbara Zechmeister, alternierend mit Jacquelyn Wagner) gibt sich als ungarische Gräfin aus, Adele, das Stubenmädchen (Christiane Karg, alternierend mit Britta Stallmeister), verwandelt sich in eine Künstlerin. Beim Fest will sich Eisenstein als Marquis Renard aus der Menge der Geladenen eine der »Ballettratten« wählen. Dass es am Ende seine eigene Frau ist, mit der er unwissend fremdgeht, treibt die Sache auf die Spitze ...



OTELLO

Giuseppe Verdi 1813–1901

Dramma lirico in vier Akten | Text von Arrigo Boito nach *The Tragedy of Othello, the Moor of Venice* (um 1603) von William Shakespeare
Uraufführung am 5. Februar 1887, Teatro alla Scala, Mailand
In italienischer Sprache mit deutschen Übertiteln

Wiederaufnahme: Samstag, 23. Februar 2013 | Weitere Vorstellungen: 28. Februar; 3., 10., 16., 22., 28. März; 4., 7. Juli 2013

MITWIRKENDE

Musikalische Leitung **Riccardo Frizza / Sebastian Weigle** (4., 7. Juli) | Regie **Johannes Erath** | Bühnenbild **Dirk Becker**
Kostüme **Silke Willrett** | Licht **Olaf Winter** | Dramaturgie **Norbert Abels** | Chor und Extrachor **Matthias Köhler**
Kinderchor **Michael Clark**

Otello **Lance Ryan / Frank van Aken** (ab 16. März) | Jago **Marco di Felice** | Desdemona **Leah Crocetto** | Emilia **Jenny Carlstedt / Paula Murrighy** | Cassio **Beau Gibson** | Rodrigo **Simon Bode** | Lodovico **Bálint Szabó** | Montano **Franz Mayer** | Herold **Iurii Samoilov***
*Mitglied des Opernstudios

Mit freundlicher Unterstützung der  **UBS**

ZUM WERK

Neben *Falstaff* zählt *Otello* zu Verdis Spätwerken und enthält den Prüfstein für jeden Tenor – den triumphalen ersten Auftritt des Titelhelden – die mit »Esultate!« beginnende Siegesverkündung Otellos. In den meisten Interpretationen wird der heimkehrende Kriegsheld in dieser Szene als triumphaler Oberbefehlshaber präsentiert. Johannes Erath inszenierte seinen *Otello* an der Oper Frankfurt 2012 als einen traumatisierten Soldaten: Gezeichnet von den erlebten Gräueltaten kehrt Othello aus der geschlagenen Schlacht zurück. Die einstige Vertrautheit mit Desdemona will sich nicht einstellen; erste Zweifel an der Treue seiner Ehefrau sind rasch geweckt und werden von Jago virtuos weiter geschürt. Aus Missgunst und gekränkter Eitelkeit spinnt er, voller Lust am Bösen, eine tödliche Intrige und sieht sich bald am Ziel: Othello erwürgt seine ihm treu ergebene und unschuldig verleumdete Ehefrau,

die ihr letztes Gebet, das »Ave Maria«, bereits in dunkler Vorahnung gesungen hat. Nicht zuletzt dieser Schlussgesang macht die Partie der Desdemona zu einer Traumrolle für jede Sopranistin. So auch für Leah Crocetto, die bereits im vergangenen November in dieser Rolle am Teatro La Fenice in Venedig debütierte. Sie ist Adler Fellow der San Francisco Opera, an der sie diese Partie einstudiert hat. Zu Unrecht des Liebesverrats beschuldigt zu werden ist ihr nicht fremd – zumindest nicht auf der Opernbühne: bereits an der Israel Opera interpretierte sie die Titelpartie in Verdis *Luisa Miller*. Ab Februar 2013 kann das Frankfurter Publikum die junge amerikanische Sopranistin, deren berührende Stimme 2011 das Publikum des »Cardiff Singer of the World«-Wettbewerbs in ihren Bann zu schlagen vermochte, in ihrem Deutschlanddebüt und in der Wiederaufnahme von *Otello* auf der Bühne erleben.



Leah Crocetto



Seit einiger Zeit ist ein Phänomen zu beobachten: Junge Musiker, am Beginn einer vielversprechenden Laufbahn stehend, nehmen die Planung ihrer Karriere immer mehr selbst in die Hand. Sie suchen sich ihre Projekte selbst aus, machen nur das, wovon sie überzeugt sind und gehen dafür auch Risiken ein, vor denen andere (nicht zuletzt Veranstalter und Plattenfirmen) erst einmal zurückschrecken würden. So hat der Pianist Martin Stadtfeld seine Aufnahme der *Goldberg-Variationen* auf eigene Kosten eingespielt und später verschiedenen Labels angeboten; sie wurde zur Sensation der Saison. Der Tenor Daniel Behle reinvestiert seine Abendgagen, indem er selbst Studio und Tonmeister bucht und genau die Lied- und Recital-Programme aufnimmt, die er für richtig hält. Auch Christiane Karg gehört zu diesen Künstlern. Schon mit ihrer Debüt-CD – dem Jahreszeiten-Programm *Verwandlung* – ging sie diesen Weg und ließ die Fachwelt aufhorchen (die Platte wurde mit dem Echo-Klassik-Preis ausgezeichnet), kürzlich gelang ihr mit dem Album *Amoretti* (Arien rund um die Liebesengel von Mozart, Grétry und Gluck, darunter einige Ersteinstrumentierungen) der Sprung auf die Titelseiten der Musikmagazine und sogar in die Klassikcharts.

Mit derselben Leidenschaft und Akribie stellt sie ihre Liederabende zusammen. Im März tritt sie erstmals in der Liederabendreihe der Oper Frankfurt auf und hat dafür ein ganz neues Programm »komponiert«: »Ich habe mir überlegt: Was kann hier passen? Ich wollte Lieder finden, die einen Bezug haben zum Ort. Ein Programm auf der Opernbühne, aber nicht mit Oper. Dieser Gedanke hat mich darauf gebracht, Lieder mit Figuren auszuwählen, die man aus der Oper kennt und die hier in einer anderen Gestalt auftreten.« Eine Art geheimer Ausgangspunkt war dafür ihre jüngste Premiere mit der weiblichen Titelfigur aus Debussys *Pelléas et Mélisande*, auch wenn die im »offiziellen« Programm gar nicht vorkommt. »Solche »Konzeptabende« sind vielleicht nicht jedermanns Geschmack. Aber das ist meine künstlerische Arbeit und gehört zu meinem Stil. Es macht mir Spaß, Unbekanntes zu suchen, daran zu basteln, und ich versuche, immer etwas Neues zu kombinieren – Vertrautes mit Ungewohntem zu verknüpfen.«

Hier sind es zum Beispiel *Mignon* in der musikalischen Einkleidung von Hugo Wolf, *Ophelia* in einer reizvollen, ineinander verschränkten Gegenüberstellung der Vertonungen von Brahms und Strauss, auch Goethes *Gretchen* fehlt nicht – aber es kommen ebenso Lieder über Mädchen oder Frauen vor, die zwar nicht direkt einer Oper entsprungen sind, die man sich aber als Opernheldin gut vorstellen könnte.

Das französische Repertoire liegt Christiane Karg besonders am Herzen (und in der Stimme), eine Vorliebe, die in einer ganzen größeren Liedgruppe ihren Niederschlag findet. »Reynaldo Hahn ist eine Entdeckung. Er wird erst seit wenigen Jahren wieder richtig geschätzt. Auch Saint-Saëns ist als Liedkomponist weniger bekannt. Seine französische *Ophélie* korrespondiert in unserem Programm mit den beiden deutschen Versionen – und Henri Duparc's *Mignon* wiederum schlägt den Bogen zurück zu Wolfs Goethe-Liedern.«

Solch ein Programm fürs Konzert und eine Werkfolge für einen Tonträger sind für sie übrigens zwei verschiedene Paar Schuhe: »Bei einer Aufnahme kann ich in kleineren Einheiten denken und mehr kontrastierende Nummern miteinander mischen. Im Konzert brauche ich größere Bögen über eine Liedgruppe hinweg.« Deswegen wird dieses Programm auch nur live zu hören sein: in Frankfurt am 12. Februar im Opernhaus.

MALTE KRASTING

Christiane Karg Sopran | **Gerold Huber** Klavier
Femmes/Frauenfiguren – Lieder von Franz Schubert, Hugo Wolf, Johannes Brahms, Richard Strauss, Camille Saint-Saëns, Reynaldo Hahn und Henri Duparc
Dienstag, 12. Februar 2013, um 20.00 Uhr im Opernhaus



Mit freundlicher Unterstützung der Mercedes-Benz Niederlassung Frankfurt/Offenbach

Was liest und hört Malte Krasting, Dramaturg an der Oper Frankfurt?

»Was ich gerne lese? *Die Frankfurter Rundschau*. Hoffentlich noch lange. Die zu früh gestorbenen Meister der »Neuen Frankfurter Schule«, **Robert Gernhardt** und **F. K. Waechter**. Und **Laurence Sterne's *Leben und Ansichten des Tristram Shandy, Gentleman***. Diese fiktive Autobiografie ist ein Kompendium von Sprachwitz und ein Füllhorn schrulligen Humors, in der Selbstgerechtigkeit und Dünkel unter Dauerbeschuss stehen; vor allem ist sie das romangewordene Prinzip der Abschweifung: Am Ende des ersten Bandes ist der Erzähler noch nicht einmal geboren, am Ende des neunten (und leider letzten) gerade fünf Jahre alt. Gleichzeitig ein Kunstwerk innovativer Buchgestaltung, bei der gerne einmal eine Seite ganz in Trauerschwarz, komplett leer oder auch farbig marmoriert gedruckt ist. Michael Walzer kommt dem Ideal einer Übersetzung oft nahe (besonders in der

Ausgabe in neun kleinen Bändchen). Und was ich gerne höre (aber nicht gleichzeitig), sind die Einspielungen von Haydn, Mozart, Schubert und Beethoven, die Frans Brüggem mit seinem Orchester des 18. Jahrhunderts vorgelegt hat. Tief empfundene Aufführungen, die zeigen, dass jenseits aller Perfektion erst das Gespür dafür, wie man den nächsten Klang hinauszögert, Musik lebendig macht.



Malte Krasting arbeitet seit 2006 in der Dramaturgie der Oper Frankfurt. Nach seinem Studium der Musikwissenschaft war der gebürtige Hamburger zunächst am Meininger Theater und an der Komischen Oper Berlin engagiert. Zur Spielzeit 2013/14 wird er nach sieben Jahren Frankfurt verlassen und an die Bayerische Staatsoper in München wechseln.

WIR KÖNNEN, WAS WIR TUN.

–

UND WIR MACHEN ES GERNE.













DR. MED. DENT.
TORSTEN KRELL
& KOLLEGEN

Kaiserstr. 3
60 311 Frankfurt /Main

info@konzept32.de
konzept32.de

069 - 59 67 57 59

KONZEPT32
GANZHEITLICHE ZAHNKONZEPTE



Opernstudio Frankfurt: Schmelztiegel der Kulturen

Nicht nur in musikalischer Hinsicht ist das Internationale Opernstudio der Oper Frankfurt mit seinen sechs jungen Stipendiaten ein Schmelztiegel der Kulturen: Soprane aus den USA und der Ukraine sowie eine »echte mexikanische Frankfurterin«, eine in Polen geborene kanadische Mezzosopranistin, ein Tenor aus Argentinien und ein Bariton aus der Ukraine, der schon ein Jahr lang in Amsterdam gearbeitet hat. Sie alle kamen hierher, um nach dem Studium den Einstieg in die Opernwelt zu schaffen.

Drei Mitglieder sind schon in ihrer zweiten Spielzeit, die anderen erst seit Anfang September in Frankfurt engagiert. Wir haben sie nach ihren Erwartungen und ersten Erfahrungen gefragt:

Elizabeth Reiter »Ich bin eigentlich ohne Erwartungen nach Frankfurt gekommen. Bis dahin kannte ich nur die amerikanische Opernwelt, hier war erst einmal alles sehr neu für mich. In den USA machen die

meisten Opernhäuser drei bis fünf Opern pro Spielzeit – hier in Frankfurt stehen jeden Monat drei bis fünf Opern auf dem Spielplan. Da hat mir der sanfte Einstieg im Opernstudio sehr geholfen.«

Francisco Brito »Als ich vor gut einem Jahr nach Deutschland kam, war es natürlich erst einmal wichtig, die Sprache zu lernen. Wer hätte damals gedacht, dass ich einmal den Grafen Almaviva in der *Oper unterwegs* singen würde – auf Deutsch! Und im Rollenstudium konnte ich mir zwei wichtige Partien für die Zukunft erarbeiten: Ferrando in *Così fan tutte* und Gianetto in *La gazza ladra*.«

Marta Herman »Für mich ist es das erste Mal, dass ich an so einem großen Opernhaus arbeiten darf, und auch das erste Mal, dass ich in Europa lebe. Ich erhoffe mir hier erste Erfahrungen auf einer so wichtigen Opernbühne zu sammeln und möchte natürlich viel über das europäische Opernsystem lernen.«

Iurii Samoilov »Nach einem Jahr am Opera Studio Nederland freue ich mich nun, in Frankfurt weitere Bühnen- und Konzerterfahrungen machen zu dürfen. Ich möchte mir noch mehr Rollen erarbeiten und bin gespannt auf meine erste Premiere (*Der Spieler*). Vor allem bin ich neugierig auf die Arbeit mit Sebastian Weigle und Harry Kupfer.«

Maren Favela »Nach dem Studium weiß man erst einmal nicht so richtig, was auf einen zukommt, aber ich war froh, endlich meinen Beruf ausüben zu können. Hier im Opernstudio kann ich mich weiterentwickeln und lernen, meine Energie einzuteilen und zur richtigen Zeit Kräfte zu sparen.«

Kateryna Kasper »Das Opernstudio ist nach meinem Studium ein »Tor zu einer neuen Welt«. Schon im *Siegfried* die Stimme des Waldvogels aus dem Orchestergraben zu singen war eine tolle Erfahrung, und jetzt freue ich mich auf die anstehenden Projekte.«

Alle Sängern und Sänger berichten darüber, wie sehr ihnen Frankfurt gefällt. Das Museumsufer mit dem Städel, das Goethemuseum in der Stadt, der Zoo und das Mainufer – für jeden scheint die richtige Freizeitaktivität, die auch gern einmal in einer ausgiebigen Shoppingtour auf der Zeil endet, möglich zu sein. Maren Favela z.B. lebt schon seit ihrem 8. Lebensjahr in Frankfurt: »Ich bin in dieser Zeit zu einer »echten« Frankfurterin geworden. Die Stadt hat einfach alles zu bieten und ist dabei in ihrer Größe überschaubar. Die zentrale Lage und die Nähe zum Taunus steigern ihre Attraktivität ungemein.« Kaum vier Monate lebt Marta Herman nun hier in Frankfurt und schwärmt von den gleichen Vorzügen: »Ich mag die Stadt sehr gerne. Die Kombination aus »urban life« und der nahegelegenen Natur in der Taunusregion ist einfach wunderbar!«

Nach Ihren zukünftigen Rollen und der »Traumpartie« befragt, treten die individuellen Unterschiede zwischen den Stipendiaten schnell zu Tage:

Elizabeth Reiter »Violetta ist für mich eine sehr interessante, komplexe und dramatische Rolle – und die Musik ist so schön! Außerdem habe ich als Kind immer Puccinis *Tosca* gehört – vielleicht werde ich diese berühmte Diva eines Tages darstellen...«

Marta Herman »In ein paar Jahren würde ich gerne Octavian und Sesto singen – doch die »eine« Rolle für mich ist Angelina in Rossinis *La Cenerentola*.«

Iurii Samoilov »In fünf Jahren würde ich gerne Figaro, Malatesta und Onegin singen, später dann die großen Verdi-Partien – und wie alle Baritone will ich eines Tages Rigoletto sein.«

Maren Favela »Ich sehe mich als Gräfin Almaviva, Mimì oder Donna Elvira, später vielleicht als Adriana Lecouvreur. Und irgendwann im Leben will ich einmal Liù singen!«

Francisco Brito »Ich hoffe, in ein paar Jahren als Tonio in *La fille du régiment* und als Nemorino in *L'elisir d'amore* auf der Bühne zu stehen. Mein ganz großes Ziel ist aber der Herzog von Mantua in Verdis *Rigoletto*.«

Kateryna Kasper »Wer kann schon wissen, wo er in fünf oder zehn Jahren stehen wird? Ich hoffe aber, dass Partien wie Sophie, Schwester Constance, Lucia, Violetta, Konstanze oder Donna Anna möglich werden...«

Nächste Termine der Soireen des Opernstudios:

18. März 2013, 20:00 Uhr, Holzfoyer;

25. Juni 2013, 20:00 Uhr, Holzfoyer.

Das Projekt wird ermöglicht durch

Deutsche Bank Stiftung

Stiftung Polytechnische Gesellschaft

Patronatsverein

Ein Gipfeltreffen der Gefühle

Julius Cäsar in Ägypten.

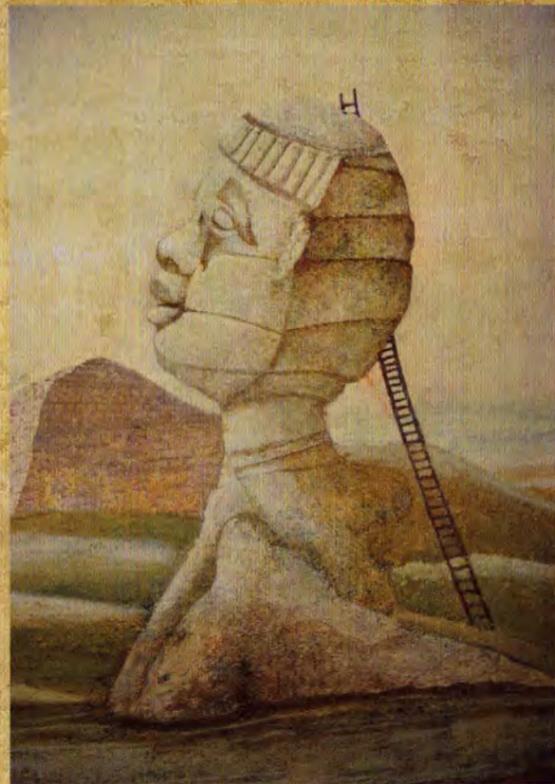
Namensring der Kleopatra



Wir schreiben das Jahr 48 vor unserer Zeit, Rom wird vom berühmten Kaiser Julius Cäsar beherrscht. Der hat gerade eine wichtige Schlacht gegen seinen Erzfeind Pompejus gewonnen. Pompejus ist nach Ägypten geflohen und Cäsar hat ihn bis an den Nil verfolgt.

In Georg Friedrich Händels Oper wollen alle die scheinbar unendliche Macht Cäsars für sich nutzen – jeder versucht, den Kaiser auf seine Seite zu ziehen. Pompejus' Ehefrau Cornelia möchte eine Begnadigung für ihren Gatten erwirken und rutscht dafür vor Cäsar auf den Knien. Damit wäre sie auch erfolgreich, wenn dem Kaiser nicht gerade in diesem Moment vom ägyptischen Herrscher Tolemeo ein sehr makabres Geschenk überbracht würde. Dieser glaubt nämlich, mit dem Mord an Pompejus beim Kaiser gut anzukommen. Damit hat er sich aber gehörig verschätzt. Das »Geschenk« macht Cäsar rasend vor Wut: Wie kann es dieser Ägypter mit der merkwürdigen Frisur wagen, einen Römer zu töten?!

Ägyptens größte Berühmtheit, die schöne Kleopatra, aber sieht gerade darin ihre Chance: Sie streitet sich nämlich seit Jahren mit ihrem Bruder Tolemeo, denn als Erstgeborene müsste eigentlich sie Königin über das Land am Nil sein. Und jetzt, wo Cäsar so wütend auf ihren Bruder ist, kann sie Tolemeo vielleicht mit seiner Hilfe loswerden und endlich selbst herrschen...



DEBORAH EINSPIELER

Händels Oper führt uns in eine historische Welt voll heftigster Gefühle: Die Protagonisten erleben Wut, Trauer und Rache, und wir lauschen Klängen von Verzweiflung und Liebe, bis Kleopatra endlich zur Herrscherin Ägyptens gekrönt wird.

Die Vorstellungen der Oper für Kinder zu *Julius Cäsar in Ägypten* finden am 23. und 26. Februar sowie 2. und 5. März 2013 im Holzfoyer statt.

Julius Cäsar Iurii Samoilov* | Cornelia Katharina Magiera | Tolemeo Alin Deleanu | Kleopatra Kateryna Kasper*/Maren Favela*
Pompejus und sein Geist Thomas Korte | Diener Heike Kopp-Deubel

Klavier Felice Venanzoni/Simone Di Felice | Regie Corinna Tetzl | Bühnenbild Friederike Meisel | Kostüme Marion Jakob
Text und Idee Deborah Einspieler

*Mitglied des Opernstudios

Oper für Kinder wird unterstützt durch die EUROPÄISCHE ZENTRALBANK

IHR SOLLTET ES AUF JEDEN FALL WIEDERHOLEN!!! IHR HABT EUCH VIEL MÜHE GEGEBEN, UND ES HAT SICH GELOHNT!



EXTREM GUT. BESSER ALS ERWARTET. EINFACH SUPER.



ALLES WAR ECHT GUT, ICH WERDE ES WEITEREMPFEHLEN.

Die begeisterten Reaktionen der insgesamt 17 jugendlichen Operntag-Pioniere, die am 29. September 2012 einen ganzen Samstag in der Oper verbracht haben, sprechen eine eindeutige Sprache: Wir haben Lust auf Mehr! Und so soll es auch sein. Am 2. Februar folgt ein Operntag zu *Die Hochzeit des Figaro*, der bereits ausgebucht ist. Aber am Samstag, dem 23. März 2013 gibt es für Teilnehmer ab 14 Jahren wieder die Gelegenheit hinter die Kulissen zu blicken, allerhand Neues über das Opernhaus und die Arbeit dort zu erfahren, selbst Theater zu spielen und zum krönenden Abschluss gemeinsam die Vorstellung von Johann Strauß' *Die Fledermaus* zu besuchen.

Wir beginnen den Tag mit einer Führung auf die Bühne und durch die Dekorationswerkstätten der Oper Frankfurt. Wir öffnen euch Türen, hinter die nur die wenigsten Zuschauer blicken. Ihr lernt die unzähligen Handwerksberufe und Arbeitsfelder kennen, die ein The-

ater beherbergt, auch diejenigen, an die nie einer denkt... bis etwas schief geht. Nach einer gemeinsamen Mittagspause geht es weiter zum szenischen Workshop. Mit Musik, Verkleidung, szenischen Übungen in großen und kleinen Gruppen und insbesondere eurer eigenen Spielfreude und Fantasie, lernt ihr die Welt des Ehepaars Eisenstein kennen. Was treibt Dr. Falke an? Wie kann man Prinz Orlofskys Langeweile vertreiben? Muss Gabriel von Eisenstein ins Gefängnis? Und warum weint das Stubenmädchen Adele so bitterlich? Ihr werdet es erfahren, selbst darstellen und zu guter Letzt in der abendlichen Vorstellung von erlesenen Plätzen aus auf die große Bühne schauen, wenn sich der Vorhang für *Die Fledermaus* öffnet.

Wir freuen uns auf euch!

HANNAH STRINGHAM

Operntag zu *Die Fledermaus* von Johann Strauß

Für Jugendliche ab 14 Jahre

Samstag, 23. März 2013, 11.00 – ca. 22.30 Uhr (Vorstellungsbeginn 19 Uhr). Kosten (Führung, Workshop und Vorstellungsbesuch) 25 Euro; Verpflegung 5 Euro. Anmeldung ab 28. Januar 2013 unter operprojekt@buehnen-frankfurt.de



Wenn Sie erkannt haben, dass es sich bei diesem Bild um ein Szenenfoto von David Böschs Frankfurter Inszenierung des *Orlando furioso* handelt, sind Sie auf der richtigen Spur. Gewinnen können Sie damit allerdings noch nichts. Die eigentliche Frage lautet nämlich, wann die Aufnahme entstanden ist:

War dies

- a) während einer der Endproben vor der Premiere?
- b) während der Premiere oder einer der darauffolgenden Vorstellungen in der Spielzeit 2009/10?
oder
- c) in der Wiederaufnahmeserie 2010/11?

Und was ist das Indiz?

Wenn Sie die Antwort und das Indiz wissen, schicken Sie die Lösung auf einer frankierten und mit Ihrer Adresse versehenen Karte an: Oper Frankfurt, Redaktion Opernmagazin, Untermainanlage 11, 60311 Frankfurt. Zu gewinnen sind 3x2 Eintrittskarten für *Idomeneo*. Notieren Sie auf der Karte, zu welchem Termin Sie kommen möchten, falls Sie zu den glücklichen Gewinnern gehören. Einsendeschluss: 28. Februar 2013*

Das Lösungswort des Rätsels aus unserer letzten Ausgabe lautet: Inspizienz.

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

Oper unterwegs... nicht nur in Schulen!

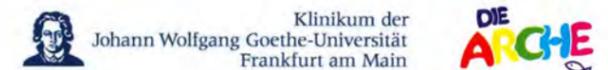


Erstmals stehen in diesem Januar zwei ganz besondere Stationen im Tourplan des Opernbusses, der bereits seit 2006 jährlich eine neue Opernproduktion zu Kindern ins Rhein-Main-Gebiet bringt. Im November und Dezember 2012 haben wir bereits 15 Vorstellungen der kindgerechten Neufassung von Gioacchino Rossinis *Der Barbier von Sevilla* an Schulen in der Region gezeigt. Von Beginn an war es der Oper Frankfurt mit dieser mobilen Oper ein Anliegen, Kindern, die andernfalls kaum Gelegenheit dazu hätten, Musiktheater hautnah erfahrbar zu machen.

In dieser Saison zeigen wir die bunte und verrückte Liebesgeschichte von Graf Almaviva und seiner Rosina nun auch in den Räumlichkeiten des Zentrums für Kinder- und Jugendmedizin der Frankfurter Universitätskliniken und des Vereins »Die Arche« – Christliches Kinder- und Jugendwerk e.V.

So können die jungen Patienten der Kinderklinik direkt vor Ort miterleben, wie Figaro und sein Friseurgehilfe Lenzuolo da Bagno dem verliebten Grafen bei der Eroberung seiner Herzensdame helfen – Pannen, reichlich lächerliche Verkleidungen und sogar eine Kopfmassage inbegriffen.

»Die Arche« widmet sich bundesweit dem Kampf gegen Kinderarmut. In den zwei Filialen in der Frankfurter Nordweststadt und in Griesheim finden Kinder eine kostenlose Nachmittags- und Hausaufgabenbetreuung, ein warmes Mittagessen und natürlich ein abwechslungsreiches Freizeitangebot. Mit zwei Vorstellungen trägt die Oper Frankfurt hierzu bei, und in Rosinas Musikstunde bei einem ganz besonders engagierten Aushilfslehrer haben die jungen Zuschauer sogar Gelegenheit, selbst mitzusingen!



Linz eröffnet neue Musik(t)räume

Kennen Sie Linz? Jene Kulturhauptstadt Europas, die Sie im nächsten Jahr mit Musik an's Donauufer verführt? Gönnen Sie sich eine Städtereise und ziehen Sie den Vorhang des Alltags zur Seite!

Neues Musiktheater im April

Das wohl modernste Haus Europas begeistert mit Oper, Ballett, Musical und Operette. Genießen Sie die Akustik und den hohen Komfort. www.musiktheater-linz.at

Anton Bruckner – ein Fixstern der Linzer Musikwelt

An den Orgeln von Linz hat der große Sinfoniker den Lauf der Musik verändert. Beim Brucknerfest und im Alten Dom bietet sich die einmalige Gelegenheit Bruckner neu zu hören. www.linz.at/bruckner

365 Tage für Sie da!
+ 43 732 7070 2009
tourist.info@linz.at
www.linz2013.at

LINZ
TOURISMUS

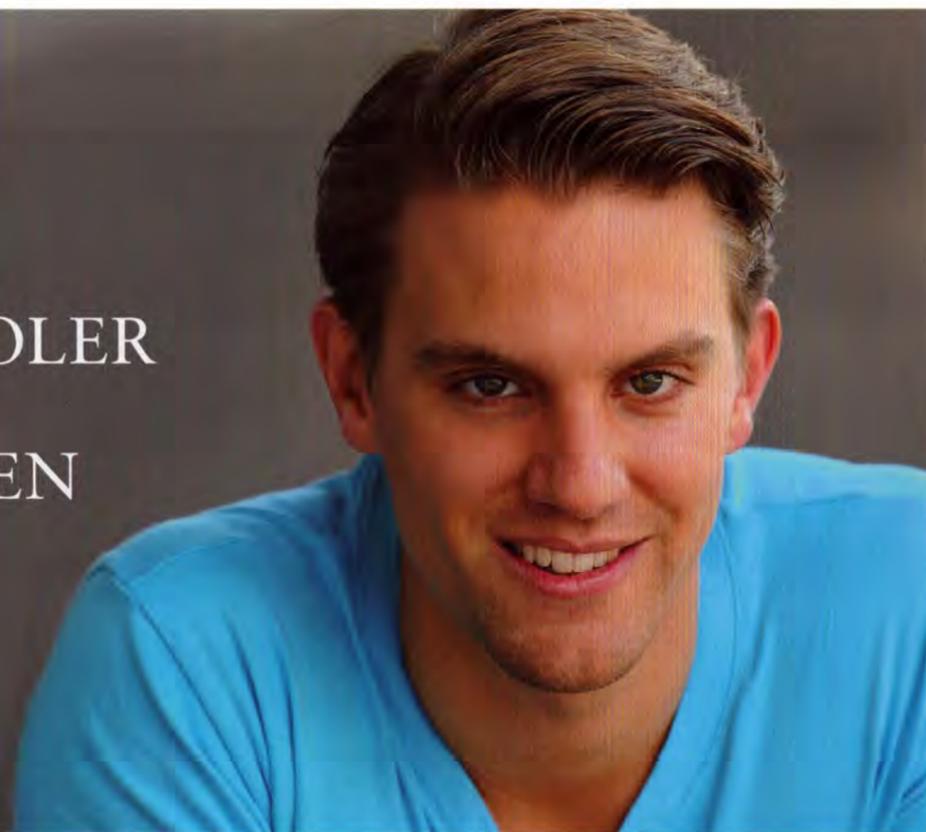
LINZ
verändert

3 Tage ab
€ 96,-
p. P. im DZ



EIN TIROLER TENOR IN HESSEN

Martin Mitterrutzner



Soweit seine Erinnerung zurückreicht, hat Martin Mitterrutzner schon immer gesungen: »Mein Vater hat eine sehr gute Stimme, von ihm werde ich dieses Talent wohl geerbt haben.« Seine Mutter machte ihm den Vorschlag, in einem Chor zu singen und so ging der 6-Jährige auf die Suche und wurde Mitglied im Kinderkirchenchor seiner Tiroler Heimatgemeinde. »Die Chorleiterin war echt toll, von ihr bekam ich sehr rasch kleine solistische Partien.« Und weil das den Leuten aus dem Ort gut gefiel, erhielt Martin schon in frühester Kindheit etwas Geld fürs Singen. Später, als die Familie aus Hall wegzog, kam der Tenor zu den Innsbrucker Capellknaben, einem Chor, dem er acht Jahre, bis zum Beginn seines Studiums, treu blieb: »Wir sangen dort ausschließlich Alte Musik – diese Zeit hat mich geformt, die möchte ich wirklich nicht missen.«

Ob in seinem Beruf die Musik die Hauptrolle spielen sollte, war ihm lange nicht klar, denn für die Eltern stand fest: Ihr Sohn wird den Familienbetrieb, eine Steuerberatungskanzlei, übernehmen. Der Besuch eines humanistischen Gymnasiums und der damit verbundene Lateinunterricht war als Vorbereitung auf diese zukünftige Tätigkeit gedacht, doch der Gedanke an ein Jura-Studium machte ihn unsicher. Im letzten Schuljahr nahm er deshalb, neben der Mitwirkung im Chor, zusätzlich Gesangsunterricht. Er spielte außerdem Blockflöte, Gitarre und Saxofon, weil ihm das großen Spaß machte. »Genau einen Tag, nachdem ich mein Abitur in der Tasche hatte, wurde mir klar: Ich werde Sänger!« – und dann ging es mit Riesenschritten vorwärts auf dem Weg in die Professionalität. Er bekam das Angebot, am Vorsingen

für ein Musical teilzunehmen, wurde aber nicht darüber aufgeklärt, dass dies die Aufnahmeprüfung an das Tiroler Landeskonservatorium in Innsbruck war – und bestand den Test.

Bereits während seines Studiums gewann Martin Mitterrutzner den österreichischen Bundeswettbewerb »Prima la musica«. Von Brigitte Fassbaender erhielt der Tenor sein Handwerkszeug, Franz Welsch-Möst, einem wichtigen Förderer, verdankt er u. a. eine Einladung nach Salzburg. Bernd Loebe holte ihn als Gast (Squeak in Brittens *Billy Budd*) nach Frankfurt und zwei Jahre später ins Ensemble. Zu dieser Zeit gab es auch ein Angebot aus Wien, doch die Aufgaben am Frankfurter Haus erschienen ihm vielversprechend. Welche Rollen er singt, ist ihm dann doch wichtiger als der Ort, wo das Opernhaus steht. Und auf die schönste Partie in dieser Spielzeit bereitet er sich gerade mit großem Engagement vor: Im März 2013 wird er Idamante, den Sohn des Idomeneo, verkörpern.

Selbst bei der Gründung einer Familie hat der 28-Jährige Sänger nicht viel Zeit verloren: Seine Frau Monika und der 2 1/2-Jährige Sohn Elias leben mit ihm in Frankfurt. »Wir kennen inzwischen eine Menge Leute, die auch Kinder haben. Auf dieser Seite des Lebens lernt man viel über sich selbst und andere, und trifft Entscheidungen besonders sorgsam.«

Träume sollte man trotzdem immer haben, und auf die Frage nach seiner Traumrolle antwortet Martin Mitterrutzner: »Einmal Bajazzo sein, oder Tonio, der desertierte Tiroler aus der *Regimentstochter*.«

WALTRAUT EISING

KAMMERMUSIK

PROKOFJEW-PORTRÄT

zu Sergej S. Prokofjews *Der Spieler*

Sonntag, 27. Januar 2013, 11.00 Uhr, Holzfoyer

Sergej S. Prokofjew Sonate für Violoncello und Klavier C-Dur op. 119; Sonate für zwei Violinen C-Dur op. 56; Quintett g-Moll op. 39 für Oboe, Klarinette, Violine, Viola und Kontrabass

Nanako Kondo Oboe | **Jens Bischof** Klarinette | **Almut Frenzel-Riehl** Violine | **Sabine Scheffel** Violine | **Martin Lauer** Viola
Roland Horn Violoncello | **Hedwig Matros** Kontrabass | **Michael Clark** Klavier

Die Premiere (und Frankfurter Erstaufführung) von Sergej Prokofjews erster großer Oper, *Der Spieler*, bietet Anlass, sich auch dem kammermusikalischen Schaffen dieses Komponisten zuzuwenden. Dazu haben sich Mitglieder des Frankfurter Opern- und Museumsorchesters drei höchst verschiedene Werke ausgesucht, die in drei verschiedenen Jahrzehnten entstanden sind und deren Charakter gegensätzlicher kaum sein könnte. Das Quintett op. 39 beispielsweise diente als Musik zu einem Ballett mit dem Titel *Das Trapez*, war von Prokofjew aber von Anfang an auch als eigenständiges Konzertstück konzipiert worden. In ihm »spiegelt sich die für die Kunst des frühen 20. Jahrhunderts so charakteristische Groteske wieder: als Posse, Humoreske, manchmal auch als Phantastik« (W. Cholopowa). Die

Sonate für zwei Violinen op. 56 zeigt, welche klanglichen Möglichkeiten in der Kombination zweier hoher Melodieinstrumente liegen; das Stück ist weniger dissonant als Prokofjews Musik der 1920er Jahre und weist schon voraus auf den schlichteren lyrischen Stil der nächsten Zeit. Prokofjews einzige Cellosone op. 119 wiederum gehört zu seinen spätesten Werken. Komponiert für Mstislaw Rostropowitsch, ist es geprägt von verhaltenem Lyriismus und kontemplativen Themen. Kurz zuvor war Prokofjew, gesundheitlich angeschlagen von einem Sturz, vom Zentralkomitee des Formalismus bezichtigt und öffentlich gedemütigt worden. Umso schwerer wiegt das Zitat von Maxim Gorki, das Prokofjew dem Manuskript vorangestellt hat: »Der Mensch – das hat einen stolzen Klang.«

AUS EIGENEN REIHEN II

Kompositionen von Musikern der Oper Frankfurt

Sonntag, 24. Februar 2013, 11.00 Uhr, Holzfoyer

Werke von **Mathias Bild**, **Martin Lauer**, **Pere Llompart** u. a.

Vor gut zwei Jahren gab es eine Premiere im Kammermusik-Programm der Oper Frankfurt: Erstmals erklangen in einer Sonntagsmatinee nur Werke von Komponisten »Aus eigenen Reihen«. Musikalische Doppelbegabungen mithin, Kollegen aus Orchester, Chor und Solistenensemble, die neben ihrer beruflichen Hauptbeschäftigung eben auch noch komponieren. Einige von ihnen können ein einschlä-

giges Studium vorweisen, bei anderen hat sich das eigene Schaffen nach und nach zu einem wichtigen Bestandteil ihrer künstlerischen Arbeit entwickelt. Nun ist es Zeit für eine zweite Ausgabe, mit einigen vertrauten Namen, aber völlig anderem Programm und überwiegend eigens aus diesem Anlass neu geschriebenen Werken für Besetzungen wie Streichtrio oder Blechbläserensemble.

walter knoll - oor - poltrona frau - fsm - glorgetti - christine kröncke - artanova - de sede - bielefelder werkstätten - baohar - fertig - draenert

das einrichtungshaus in der möbelstadt kelkheim

Lebensqualität fängt Zuhause an!



Innenarchitektur
Küchen
Boxspring-Betten
Schreinerei
Teppiche
Leuchten



bahnstraße 19
65779 kelkheim

www.stelzer-moebel.de

T 06195 - 9925-50

schramm - tempur - plure - kettnaker - interlübke - lema - tecta - neue wiener werkstätten - schönbuch - fischbacher - hesslein - zimmer & röhde



Silvia von Metzler, Magda Boulos-Enste, Katherine Fürstenberg-Racttig, Claudia Steigenberger



Dr. Susanne Gaensheimer und



Alexandra Prinzessin von Hannover



Elisabeth und Prof. Wolfgang Schlechter



Ingrid Flick, Hans und Lisa Reuffurth

14. Operngala 2012

Es war eine rauschende Ballnacht: Mehr als 900 Gäste kamen in diesem Jahr zur Operngala und verlebten einen ebenso festlichen wie amüsanten Abend. Seit 14 Jahren gehört diese Veranstaltung zum kulturellen Leben der Mainmetropole und bildet den gesellschaftlichen Höhepunkt der Saison. Es ist wohl diese einzigartige Mischung aus musikalischen und kulinarischen Delikatessen, die diese Gala so unverwechselbar macht. Viele der Gäste sind von Anfang an mit dabei und halten dem Haus konsequent die Treue, andere sind in den letzten Jahren hinzugekommen und gehören seitdem zu den begeisterten Stammgästen dieser Fundraising-Gala. Auch in diesem Jahr glänzte das Frankfurter Opern- und Museumsorchester unter der Leitung seines Generalmusikdirektors mit einem abwechslungsreichen musikalischen Programm und bildete den idealen Partner für das bunt gemischte Sängersenemble. Intendant Bernd Loebe konnte die Rekordsumme von 740.000 Euro für die Arbeit des Hauses in Empfang nehmen. Er bedankte sich gemeinsam mit Jürgen Fitschen, dem Vorsitzenden des Patronatsvereins – Sektion Oper, bei den Besuchern für ihr Engagement und ihre Entscheidung, Verantwortung für die Oper Frankfurt zu übernehmen. Oberbürgermeister Feldmann hob die Bedeutung privater Förderung für das kulturelle Leben einer Kommune hervor und lobte das Interesse der Gäste dieses Abends an der Weiterentwicklung von Frankfurts Musiktheater.



Generalkonsul Kevin C. Milas und Sigrid Stinnes



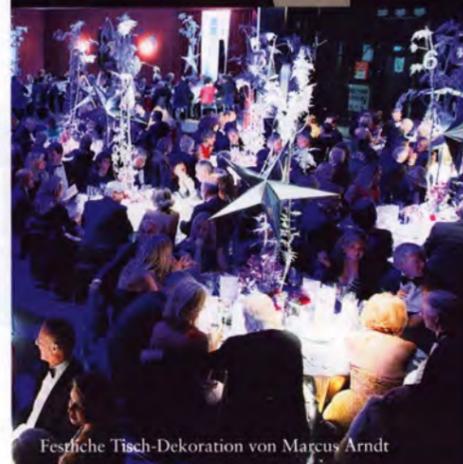
Bernd Loebe und Peter Feldmann



Chocolate Master Michaela Karg



Karin und Dr. Reto Francioni



Festliche Tisch-Dekoration von Marcus Arndt



Sebastian Weigle und Eva Kühne-Hörmann



Frankfurter Opern- und Museumsorchester, Iurii Samoilov, Kihwan Sim, Martin Mitterrutzner, Sebastian Weigle, Tanja Ariane Baumgartner, Christophe Mortagne, Simon Bailey, Kateryna Kasper, Olga Peretyatko, Daniel Schmutzhard, Teodor Ilincai

In der Zeit, als Clemens Krauss musikalischer Chef der Wiener Staatsoper war, gab es dort glänzende Verdi-Aufführungen, wie Live-Mitschnitte noch heute beweisen. Allerdings ist auch eine starke Auseinanderentwicklung zwischen den verschiedenen Zweigen des dramatischen Gesangs festzustellen. Waren um die Jahrhundertwende die berühmten Wagner-Sänger auch noch Verdi-Sänger gewesen (so war der erste Siegmund in Bayreuth, Albert Niemann, auch ein renommierter Radames), so entwickelte sich jetzt eine zunehmende Spezialisierung: hier Wagner – dort Verdi, die aber immer wieder von großen Persönlichkeiten durchbrochen wurde. Frida Leider, die berühmteste Isolde und Brünnhilde der dreißiger Jahre, hat in ihren Memoiren ausdrücklich darauf bestanden, den italienischen Belcanto auf ihre Wagner-Interpretationen anzuwenden.

Es ist leider zu konstatieren, dass der deutsche Verdi-Gesang, die deutsche Verdi-Pflege überhaupt, diese Höhe, die er in den zwanziger und frühen dreißiger Jahren hatte, nie wieder erreicht hat. Das ist

keine Möglichkeit, sich international zu präsentieren oder vom internationalen Verdi-Standard zu profitieren. So ist auf den deutschen Verdi-Aufnahmen der vierziger Jahre wiederum eine Verengung deutlich zu spüren. Der deutsche Verdi-Gesang wird wieder teutonischer, tendiert wieder stärker zum wagnerianisch gefärbten Sprachgesang mit knallenden Konsonanten, die zwar eine erstaunliche Wortdeutlichkeit des Textes mit sich bringen (die auch durch eine sehr sängerfreundliche Aufnahmetechnik befördert wird), aber wiederum einen starken Verlust des Legatos und der Belcanto-Prinzipien mit sich bringen. Es ist ganz eindeutig: der Verdi-Stil des »Dritten Reiches« trägt die Brandmale seiner Entstehungszeit, zumindest was die Sänger betrifft. Man kann sogar an Sängern, die vor 1933 beachtenswerte Beispiele aufnahmen, beobachten, dass sie später in die alten Untugenden des deutschen Verdi-Stils der Jahrhundertwende zurückfallen.

Dieses negative Bild setzt sich noch lange nach Kriegsende fort, was ganz natürlich ist, denn es dauerte lange, bis die deutschen Opern-

»CANTAR CHE NELL'ANIMA SI SENTE«

Können deutsche Sänger Verdi singen?

TEIL II

zunächst, wie manches andere, eine Folge der zunehmenden Einschnürung durch das »Dritte Reich«. Der bedeutendste Verdi-Dirigent seiner Zeit, Fritz Busch, wurde aus Deutschland hinausgeekelt, obwohl er weder aus sogenannten rassistischen Gründen hätte gehen müssen wie Bruno Walter noch ein angeblicher Vertreter der »entarteten« Moderne war wie Otto Klemperer (der dazu noch »rassisch untragbar« war). Der einzige Dirigent, der ihm in dieser Qualität wohl hätte gleichkommen können, Clemens Krauss, wollte seine Erfolge lieber mit Wagner und Strauss feiern. Unter den Sängern der Verdi-Renaissance sah es nicht besser aus. Meta Seinemeyer starb in jungen Jahren, Tino Patiera war seinem Erfolg nicht gewachsen und verlor früh seine stimmlichen Qualitäten, Richard Tauber und der Bassist Alexander Kipnis durften, weil von jüdischer Abstammung, nicht mehr in Deutschland auftreten, Elisabeth Rethberg war schon seit Mitte der zwanziger Jahre mehr an der Met als in ihrem Heimathafen, dem Dresdner Opernhaus, tätig gewesen. Natürlich blieb auch nach 1933 das italienische Repertoire in Deutschland lebendig und wurde durch die faschistische Achse durchaus gestärkt. Für die deutschen Sänger an den großen Bühnen wirkte sich aber die verstärkte kulturelle Zusammenarbeit zwischen Italien und Deutschland eher negativ aus, denn es wurde Usus, aus repräsentativem Anlass italienische Operngastspiele an den großen deutschen Bühnen abzuhalten, die natürlich mit den italienischen Starsängern der Zeit bestückt waren. Dirigenten wie Victor de Sabata und Gino Marinuzzi, Sänger wie Aureliano Pertile, Beniamino Gigli und Dusolina Giannini wurden so in Deutschland bekannt, Gigli durch einige Kinofilme sogar sehr populär, aber die deutschen Kollegen mussten dabei in die zweite Reihe treten und hatten nach Kriegsbeginn erst recht

bühnen sich den internationalen Standards wieder öffneten. Im Wagner-Gesang hatte es im »Dritten Reich« unbestreitbar hervorragende Leistungen gegeben; das war ja auch eine Haupt- und Staatsaufgabe gewesen, und bedeutende Wagner-Sänger wurden auf Händen getragen. Das Verdi-Repertoire stand demgegenüber deutlich in der zweiten, wenn nicht dritten Reihe, und nun sang man um und nach 1950 eben Verdi so weiter, wie man es im »Dritten Reich« gelernt und getan hatte. Ein seltsames Zeugnis dafür ist eine hochinteressante Aufnahme vom *Ballo in maschera*, die beim Kölner Rundfunk 1951 entstand. Der Dirigent war kein Geringerer als Fritz Busch, der nahtlos an seine Erfahrungen mit Verdi anknüpfen konnte, aber die Sänger verkörpern den deutschen Verdi-Stil auf eine nicht immer überzeugende Weise. Der Tenor Lorenz Fehenberger, die Sopranistin Walburga Wegner, auch das Orchester sind nicht auf dem Niveau, das Busch am Pult aufrecht erhält, der ganz junge Dietrich Fischer-Dieskau als René/Renato bringt seine Liederfahrung mit ein, ist aber hörbar noch nicht ganz auf dem Laufenden (was man ihm nicht vorwerfen kann), was Verdi-Singen auf internationalem Niveau wirklich bedeutet, bietet dennoch eine beeindruckende Leistung.

Wenn ich behaupte, dass sich an dieser Feststellung, dass nämlich der deutsche Verdi-Gesang bis heute nicht mehr an das Niveau der zwanziger Jahre anknüpfen konnte, nicht wirklich Entscheidendes geändert hat, dann heißt das nicht, dass an deutschen Bühnen Verdi noch immer gesungen wird, wie 1939 oder 1951, keineswegs. Nur ist es eben offensichtlich so, dass an den großen Bühnen des deutschen Sprachraums das Verdi-Repertoire aufs Ganze gesehen von nichtdeutschen Sängern beherrscht wird, jenen internationalen Starsängern, die

ihre einschlägigen Partien allüberall singen und überall gleich singen. Wie immer sind das Aussagen, für die jeweils Ausnahmen benannt werden können, die aber die Haupttendenzen nicht wirklich ändern können. Die Ausnahmen werden allerdings häufiger. Lange nahm Franz Grundheber in diesem Punkt eine einsame Stellung ein, inzwischen sind in bestimmten Rollen Jonas Kaufmann, Anja Harteros und René Pape und andere hinzugekommen. Es wäre albern und chauvinistisch, eine »Vorherrschaft« deutscher Sänger im Verdigesang zu fordern. Die hat es nie gegeben und wird es wohl auch nicht geben. Dennoch darf man wünschen, dass noch mehr Sänger, als es jetzt der Fall ist, an die großen Beispiele der Vergangenheit anknüpfen. Man wird bedauernd feststellen können, dass sich der Verdi-Gesang zwar auf einem relativ ordentlichen Niveau eingependelt, aber auch auf eine bedenkliche Weise standardisiert und normiert wirkt, und vor allem: die wirklich überragenden Interpreten sind selten. Man hört heute die großen Verdi-Partien überall auf der Welt annähernd gleich, soweit

oder Fritz Wunderlich (eine Jahrhundertbegabung im deutschen lyrischen Fach), der sich am Ende seines kurzen Lebens dem Verdi-Bereich näherte. Ein Mitschnitt einer Münchner *Traviata* aus dem Jahr 1965, ein Jahr vor seinem Tod, beweist, dass er auch darin eine ganz große Karriere vor sich gehabt hätte. Natürlich ist das ein eher deutscher Alfredo, ein klarer, kerniger Ton, eine eher deutsche Aussprache des Italienischen, und der Stimme und dem Singen fehlen noch ein wenig jene Licht- und Schatten-Verteilung, das Sfumato, das Smorzando, das Mezza voce und Messa di voce der großen italienischen Tenöre, der weiche Schmelz eines Gigli, die ungeheure dynamische Breite eines Pertile, aber diese Aufnahme zeigt ja einen Sänger bei der ersten Erkundung eines fremden Bereichs, und all das hätte sich bald zur Vollendung weiterentwickelt. Vor allem aber: Wunderlich hatte damals schon als Mann von Mitte Dreißig das, was der Kritiker Eugenio Gara einmal als die Essenz und den Kern des Verdi-Gesangs bezeichnet hat, und was für die großen Beispiele deutschen Verdi-Gesangs glück-

»Ein großer Verdi-Sänger ist derjenige, der zu dem fähig ist, was man Singen mit der Seele nennen könnte und was die Seele des Zuhörers bewegt.«

EUGENIO GARA

man die stimmlichen und technischen Mittel vergleichen kann. Der Verdi-Gesang ist heute keineswegs so problematisch wie der Wagner-Gesang (gibt es zur Zeit einen Tristan-Interpreten, der diese Rolle auch nur ansatzweise auf dem Niveau von Melchior, Suthaus oder Vickers realisiert?), aber er ist »streamlined«, er ist stromlinienförmig auf eine Weise, die zur mittleren Einebnung führen kann (und daran sind auch die Ganzgroßverdiener keineswegs unschuldig). Wo ist beispielsweise ein Otello von der Statur eines Ramon Vinay, eines Mario del Monaco (an beiden kann man dies und jenes kritisieren), geschweige denn von der des größten Otello überhaupt, von Jon Vickers? Außerdem ist das Schubladendenken nach wie vor stark ausgeprägt, was dann doch angesichts der vielbeschworenen Globalisierung verwundert. Wir sahen, dass deutsche Dirigenten wie Fritz Busch und Clemens Krauss auch international mit Verdi reüssieren konnten, auch Bruno Walter hat viel Verdi dirigiert und dies sehr überzeugend. Gibt es heute einen deutschen Dirigenten, der international mit Verdi erfolgreich ist? Nein. Und das kann nicht an den Fähigkeiten liegen, sondern an den Schubladen, denen sich aber auch Interpreten gelegentlich selbst bereitwillig zuordnen, weil sie für sich wenig Chancen sehen, aus diesen Rastern auszubrechen. Genauso ist es mit den deutschen Sängern. Einige können mit den internationalen Stars in nicht-deutschen Opern durchaus konkurrieren, haben aber immer noch zu wenig Gelegenheit, dies auch zu beweisen. Andere behaupten, sie könnten konkurrieren und beklagen, dass sie nicht mit den entsprechenden Rollen beauftragt werden.

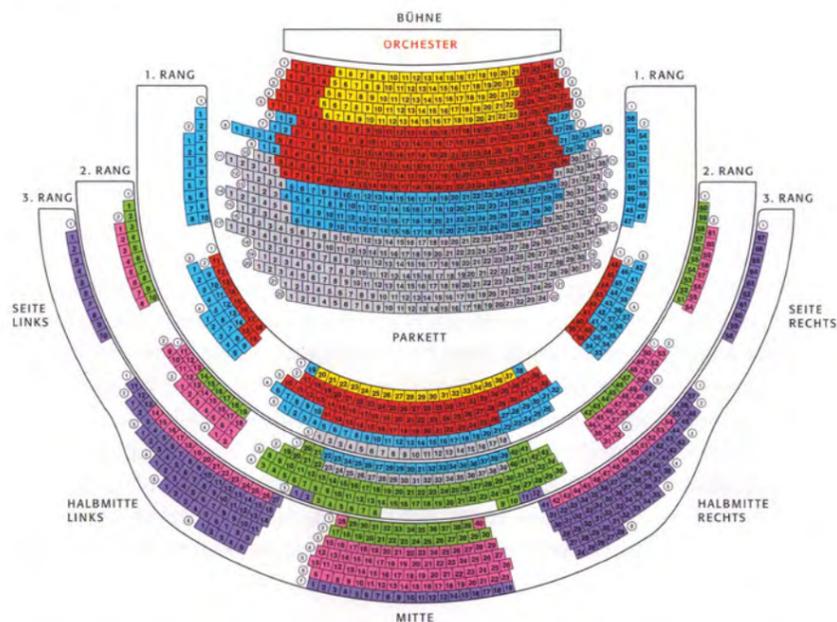
Es gab Stimmen, die das Zeug gehabt hätten, auch im italienischen Fach Furore zu machen. Der deutsche Tenor Ernst Kozub (in den fünfziger Jahren an der Frankfurter Oper von Georg Solti stark gefördert)

licherweise auch gilt: »Verdiano è colui che possiede quel cantar che nell'anima si sente.« (»Ein großer Verdi-Sänger ist derjenige, der zu dem fähig ist, was man Singen mit der Seele nennen könnte und was die Seele des Hörers bewegt«).



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

SAALPLAN



Kategorien/Preisgruppen der Einzelkarten

	VII	VI	V	IV	III	II	I	€
S	17	35	55	75	97	113	140	€
A	13	27	38	49	59	70	82	€
B	13	25	37	46	53	64	75	€
C	12	21	32	39	46	53	65	€

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

TELEFONISCHER KARTENVERKAUF

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

TELEFON 069-212 49 49 4

FAX 069-212 44 98 8

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

VORVERKAUF

Ab 1. Januar 2013 sind Karten für die Opernvorstellungen und Liederabende bis einschließlich April 2013 sowie die konzertante Vorstellung im Mai 2013 in der Alten Oper im Vorverkauf. Ab 1. Februar folgt der Vorverkauf für die Vorstellungen im Mai usw. Die Sonderveranstaltungen im Januar und Februar 2013, (Oper extra, Kammermusik etc.) sind ebenfalls bereits buchbar.

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

Die nächste Vorstellung im Rahmen der Reihe **Oper für Familien** ist *La Traviata* von Giuseppe Verdi am 6. Januar 2013, 15.30 Uhr (empfohlen ab 10 Jahre), in der Reihe **Oper für alle** *Die Fledermaus* von Johann Strauß am 14. Februar 2013, 19 Uhr.

ABONNEMENT

Die Oper Frankfurt bietet mit mehr als 30 Serien vielfältige Abonnements. Gerne übersenden wir Ihnen die Saisonbroschüre 2012/2013. Anforderungen telefonisch unter 069-212 37 333, per Fax 069-212 37 330, beim Abo- und InfoService der Oper, mit persönlicher Beratung (Eingang Neue Mainzer Straße). Öffnungszeiten Mo – Sa, außer Do, 10.00 – 14.00 Uhr, Do 15.00 – 19.00 Uhr, per E-Mail: info@oper-frankfurt.de oder über die Internetseite www.oper-frankfurt.de

INTERNET www.oper-frankfurt.de

Abonnements und Tickets sind online buchbar. Wählen Sie Ihre Tickets direkt im Saalplan aus. Online-Buchungen sind bis zwei Stunden vor jedem Aufführungstermin möglich. Die Versandgebühren betragen 3,- Euro, dies gilt unabhängig von der Ticketanzahl innerhalb Ihrer Buchung. Ihre Tickets können Sie auch an Ihrem Computer ausdrucken, wenn Sie bei der Online-Buchung *Ticketdirect* wählen. Abonnieren Sie den Newsletter der Oper Frankfurt, damit Sie weitere Informationen der Oper per E-Mail erhalten. Auf der Startseite unseres Internet-Auftritts finden Sie links die Anmeldung unter Kontakt/Newsletter.

VERKEHRSVERBINDUNGEN

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

PARKMÖGLICHKEITEN

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

IMPRESSUM

Herausgeber **Bernd Loebe** | Redaktion **Waltraut Eising** | Redaktionsteam **Dr. Norbert Abels, Agnes Eggers, Deborah Einspieler, Zsolt Horpácsy, Malte Krasting, Steffi Mieszkowski, Hannah Stringham, Elvira Wiedenhöft, Bettina Wilhelmi** | Gestaltung **Schmitt und Gunkel** (www.schmittundgunkel.de) | Herstellung **Schmidt printmedien GmbH**
Redaktionsschluss 20. Dezember 2012, Änderungen vorbehalten

Bildnachweise Bernd Loebe (Maik Scharfscheer), Anja Silja (Andrea Kueppers), Leah Crocetto (Kristin Hoebermann), Christiane Karg (Cisela Schenker), Malte Krasting (Waltraut Eising), Opernstudio, Operngala, Oper unterwegs (Wolfgang Runkel), Operntag (Stephan Morgenstern), Martin Mitterrutzner (Barbara Aumüller), Jens Malte Fischer (Isolde Ohlbaum), Harry Kupfer, *Der Ring des Nibelungen, Die Fledermaus, Otello, Orlando furioso* (Monika Rittershaus)

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

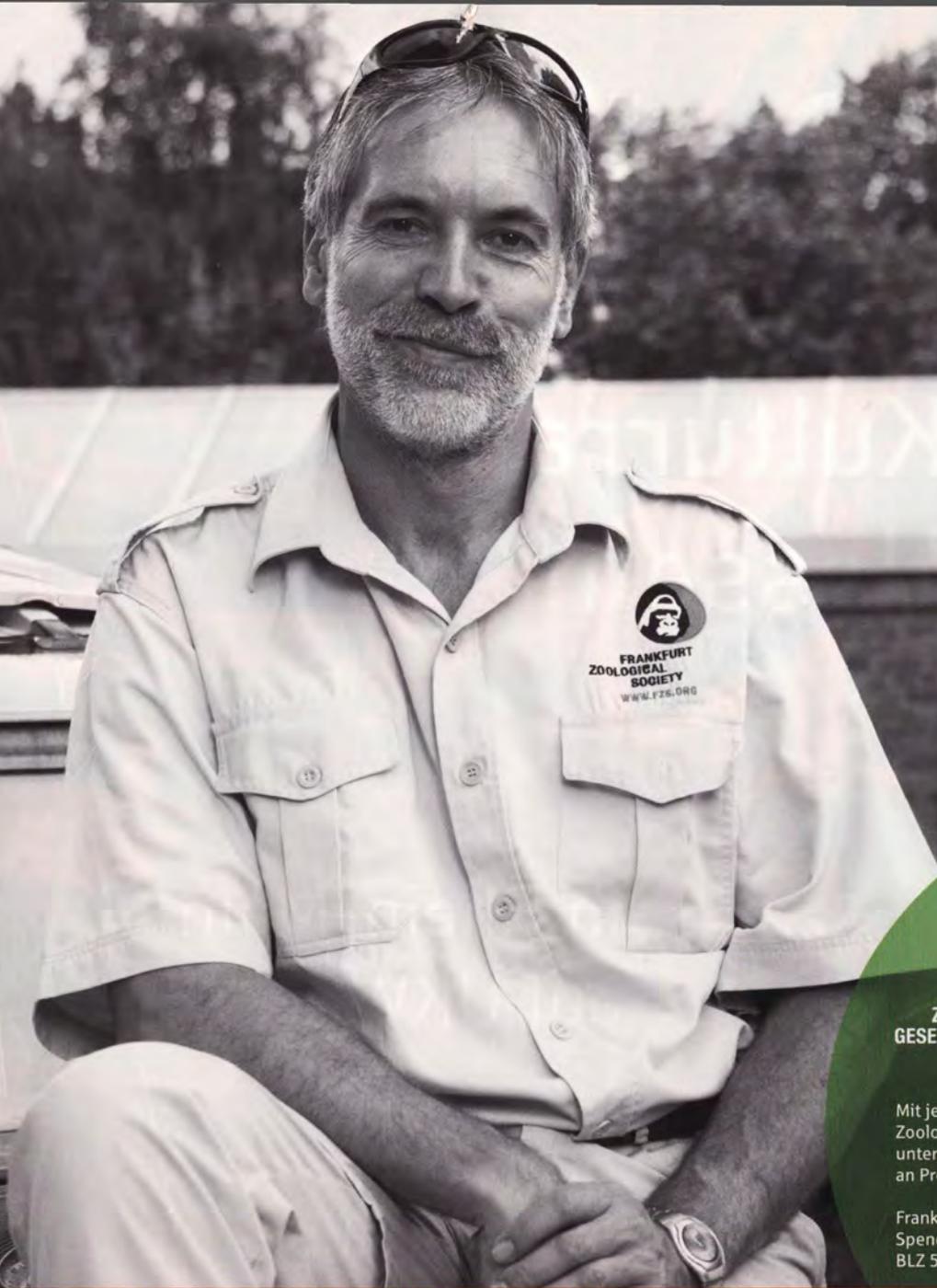
hr2-kultur

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

www.facebook.com/FrankfurterSparkasse



ZOOLOGISCHE
GESELLSCHAFT
FRANKFURT

Mit jedem Euro an die
Zoologische Gesellschaft Frankfurt
unterstützen Sie aktiv die Vielzahl
an Projekten in aller Welt.

Frankfurter Sparkasse
Spendenkonto 800 02
BLZ 500 502 01

Mein Leben, meine Serengeti, meine Frankfurter Sparkasse

„Nachhaltiger Naturschutz – das ist meine Berufung.
Die Firmenkundenbetreuer der Frankfurter Sparkasse stehen mir
dabei immer zur Seite. Auch, wenn ich mitten in der Wildnis bin.“

Die Firmenkundenbetreuung
der Frankfurter Sparkasse.
Wir sind, wo auch immer Sie sind.



Dr. Christof Schenck | Zoologische Gesellschaft Frankfurt, Geschäftsbeziehung seit 1950