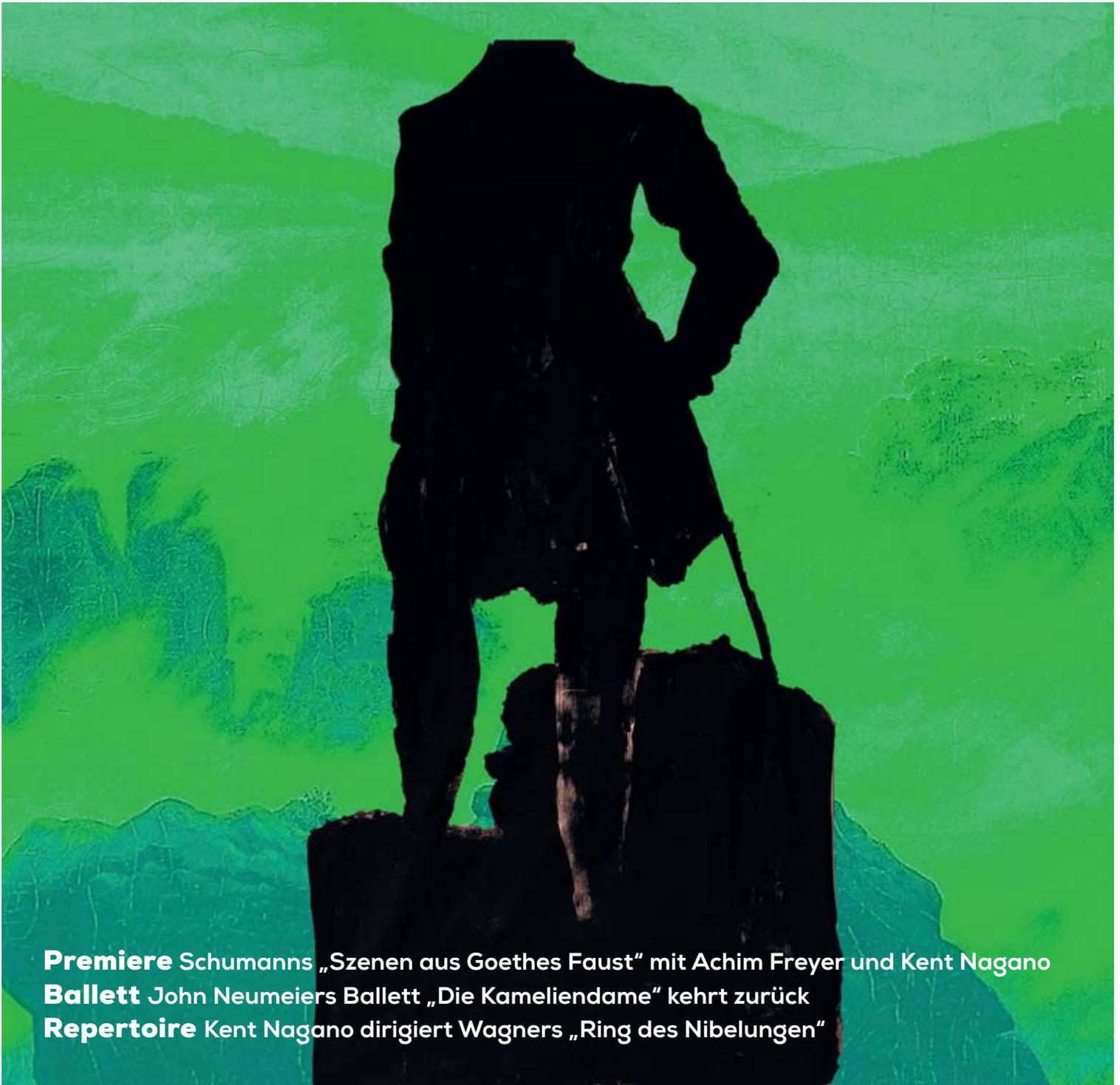


journal

DAS MAGAZIN DER HAMBURGISCHEN STAATSOPER



Premiere Schumanns „Szenen aus Goethes Faust“ mit Achim Freyer und Kent Nagano
Ballett John Neumeiers Ballett „Die Kameliendame“ kehrt zurück
Repertoire Kent Nagano dirigiert Wagners „Ring des Nibelungen“

Italienische Opernwochen

10. März bis 6. April

Giuseppe Verdi

Nabucco

Musikalische Leitung **Paolo Carignani**
Inszenierung, Bühnenbild
und Kostüme **Kirill Serebrennikov**
Dimitri Plataniás, Alexander
Vinogradov, Oksana Dyka,
Dovlet Nurgeldiyev u. a.
Premiere 10. März 2019
13., 17., 20., 23. März;
2., 5. April 2019

Giuseppe Verdi

Rigoletto

Musikalische Leitung **Carlo Rizzari**
Inszenierung **Andreas Homoki**
Bühnenbild und Kostüme
Wolfgang Gussmann
Arturo Chacón-Cruz, Markus Brück,
Kristina Mkhitarian u. a.
12., 15. März 2019

Giuseppe Verdi

La Traviata

Musikalische Leitung
Roberto Rizzi Brignoli
Inszenierung **Johannes Erath**
Bühnenbild **Annette Kurz**
Kostüme **Herbert Murauer**
Irina Lungu, Stephen Costello,
Simone Piazzola u. a.
14., 16., 19. März 2019

Giacomo Puccini

Manon Lescaut

Musikalische Leitung
Christoph Gedschold
Inszenierung **Philipp Himmelmann**
Bühnenbild **Johannes Leiacker**
Kostüme **Gesine Völlm**
Kristine Opolais, Dalibor Jenis,
Jorge de León u. a.
21., 29. März 2019

Gioachino Rossini

Il Barbiere di Siviglia

Musikalische Leitung **Diego Fasolis**
Inszenierung nach **Gilbert Deflo**
Bühnenbild und Kostüme
nach **Ezio Frigerio**
Antonino Siragusa, Maurizio Muraro,
Julia Lezhneva, Franco Vassallo u. a.
22., 30. März 2019

Giuseppe Verdi

Un Ballo in Maschera

Musikalische Leitung **Stefano Ranzani**
Inszenierung **Alexander Schulin**
Bühnenbild **Richard Peduzzi**
Kostüme **Moidele Bickel**
Ramón Vargas, Carmen Giannattasio,
Judit Kutasi, Kartal Karagedik,
Katharina Konradi u. a.
24., 28., 31. März; 6. April 2019

Karten: +49 - 40 - 35 68 68 | www.staatsoper-hamburg.de



Unser Titel: Entwurf eines Bühnenprospektes nach Caspar David Friedrichs „Wanderer über dem Nebelmeer“.

Inhalt

Oktober, November 2018

OPER

- 04 **Premiere:** *Szenen aus Goethes Faust*. Robert Schumanns *Szenen* sind keine Oper, sagt Theatermagier Achim Freyer, aber der Charakter des Fragmentarischen, der durch die eigenwillige Szenenauswahl aus *Faust I* und *II* durch Schumann entstand, lässt erzählende Zwischenräume entstehen, in die der Zuschauer/Zuhörer von Freyers Bilder gelockt werden. Am Pult des Philharmonischen Staatsorchesters steht Generalmusikdirektor Kent Nagano.
- 14 **Repertoire 1:** Jedes Opernhaus, das etwas auf sich hält, hat Wagners *Ring* im Repertoire. Es gibt kaum ein Werk, das in vergleichbarem Maß als Herausforderung für das Musiktheater gilt. Über die ungebrochene Faszination der Tetralogie äußern sich Kent Nagano, Georges Delnon und Dieter Rexroth.
- 20 **Repertoire 2:** *Tosca*, *Manon Lescaut* von Giacomo Puccini und *Il Barbiere di Siviglia* von Gioachino Rossini. Wenn die Tage kürzer werden, ist ein italienischer Opernabend ein besonderer Genuss. Zu den Gaststars zählen Kristin Lewis, Maria José Siri, Marcelo Puente, Renato Girolami und Andrzej Dobber.

PHILHARMONISCHES STAATSORCHESTER

- 32 **Kammerkonzert der Orchesterakademie** Nachwuchspflege zählt beim Philharmonischen Staatsorchester zu den wichtigsten Prioritäten. Die junge Hornistin Anne Grethen erzählt aus dem Alltag der Philharmonischen Akademisten.

BALLETT

- 10 **Repertoire** Anlässlich des 40-jährigen Kreationenjubiläums ist *Die Kameliendame* wieder im Programm des Hamburg Ballett. Sieben weitere renommierte Compagnien zeigen das Ballett in dieser Saison, darunter das Bolschoi-Ballett und das Ballett der Pariser Oper. Ein toller Beleg für die anhaltende Wertschätzung von John Neumeiers Welterfolg!
- 13 **Repertoire** Nach der umjubelten Premiere des *Beethoven-Projekt* zum Auftakt der 44. Hamburger Ballett-Tage kehrt das 160. Ballett von John Neumeier zurück auf den Spielplan.
- 28 **Ensemble** Als neu ernannter Erster Solist begeisterte Christopher Evans in der Hauptrolle von John Neumeiers *Bernstein Dances*. Ein Porträt des faszinierenden Tänzers.

RUBRIKEN

- 27 **Rätsel**
- 26 **opera stabile:** OpernReport *Faust-Szenen*, AfterWork und Legenden der Oper mit Peter Seiffert
- 30 **jung:** Bundesjugendballett und Krimskrams Geschichten
- 36 **Leute:** Premiere *Così fan tutte*
- 38 **Spielplan**
- 40 **Finale Impressum**

Così fan tutte

Oper von Wolfgang Amadeus Mozart
Premiere am 8. September 2018





FOTO: HANS JÖRG MICHEL

Premiere A

28. Oktober,

18.00 Uhr

Premiere B

31. Oktober,

18.00 Uhr

Aufführungen

3., 6., 9., 14.,

17. November,

19.30 Uhr

Musikalische Leitung

Kent Nagano

Inszenierung, Bühne,

Kostüm- und

Lichtkonzept

Achim Freyer

Kostüme

Amanda Freyer

Licht

Sebastian Alphons

Video

Jakob Klaffs/

Hugo Reis

Dramaturgie

Klaus-Peter Kehr

Chor

Eberhard Friedrich

Marthe, Sorge, Sopran-Soli, Jüngerer Engel,

Seliger Knabe, Magna Peccatrix

Elbenita Kajtazi

Gretchen, Not, Seliger Knabe, Una Poenitentium,

Sopran-Solo

Christina Gansch

Mangel, Jüngerer Engel, Seliger Knabe,

Mulier Samaritana, Mezzosopran-Solo

Katja Pieweck

Schuld, Seliger Knabe, Maria Aegyptiaca,

Mater Gloriosa

Renate Spingler

Ariel, Pater Ecstaticus, Vollendeterer Engel,

Jüngerer Engel, Tenor-Solo

Norbert Ernst

Faust, Pater seraphicus, Dr. Marianus

Christian Gerhaher

Vollendeterer Engel, Jüngerer Engel

Alexander Roslavets

Mephisto, Pater profundus, Böser Geist, Bass-Soli

Liang Li

Einführungsmatinee

mit Mitwirkenden

der Produktion

Moderation:

Johannes Blum

21. Oktober 2018

um 11.00 Uhr

Probephöhne 1

Unterstützt durch die Stiftung zur Förderung der Hamburgischen Staatsoper. Die Premiere wird von NDR Kultur übertragen 

Die Bühne erzeugt, was in uns vorgeht.

Gespräch zwischen Achim Freyer, Klaus-Peter Kehr, Annedore Cordes und Johannes Blum über Robert Schumanns *Szenen aus Goethes Faust*

JOHANNES BLUM Robert Schumann hat den Text des Goethe'schen *Faust* auf sehr eigene Art bearbeitet. Aus *Faust I* kommen nur drei Szenen vor, alle mit Gretchen, aber es fehlt u. a. die Wette, der Osterspaziergang, Auerbachs Keller. Aus dem *Faust II* bleiben die Eingangsszene, dann führt ein großer Sprung zu den grauen Weibern und zur Grablegung Fausts, und es folgt die große Schlusszene „Bergschluchten“. Sind die *Szenen aus Goethes Faust* eine Oper?

ACHIM FREYER Wir haben es mit keiner Oper zu tun. Ich bin sicher, wenn man versuchen würde, aus diesen Szenen eine Oper zu machen, würde man scheitern. Doch einzelne Szenen haben trotzdem etwas Theatrales. Die Szenen spielen sich ab auf einer ovalen Scheibe, die die Welt bedeutet. Auf dieses Oval werden von Spielern – nennen wir sie mal „Requisiteure“ – merkwürdig zeitverzögert oder beschleunigt Gegenstände gesetzt, gestellt, gelegt oder vorübergetragen. Lauter kleine Belanglosigkeiten, die aber große Geschichten erzählen durch die Zufälligkeiten ihrer Begegnungen und Distanzen. Das Geheimnis der Musik ist durch einen Schleier

vom Oval getrennt, quasi wie ein Himmel über der Welt. Faust, das Zentrum des Abends, blickt in dieses Reich und ist ein Zitat des „Wanderers über dem Nebelmeer“ von Caspar David Friedrich. Der Betrachter entwickelt eine starke Sehnsucht, sehen zu können, was Faust sieht. So sieht jeder Zuschauer seinen sehenden Vordermann. In der Romantik hat der Horizont, ein Riss zwischen Himmel und Welt, eine neue Bedeutung.

JOHANNES BLUM Wie und wo agiert Faust?

ACHIM FREYER Die Figur des Faust steht in dieser Welt diesseits des Schleiers. Wenn er genau in der Mitte steht, erinnert er an Friedrichs „Wanderer“. Das Gemälde zeigt den Wanderer mit dem Rücken zum Betrachter gewandt. Interessant ist, dass wir, die wir das Bild betrachten, an seinem Rücken ablesen können, was er sieht, aber gleichzeitig auch das sehen, worauf er schaut. Was aber direkt, unmittelbar vor ihm ist, sehen wir nicht, sein Körper verstellt uns den Blick. Faust wird über den ganzen Abend mit dem Rücken zu uns stehen und dann auch schweben. Auch schwebend

wird er sich nicht zu uns wenden, sondern auf höherem Niveau in noch weiter entfernte Gefilde blicken, abgehoben vom Felsen. Faust steigt als Denkmal immer höher, immer höher: „das ewig Weibliche zieht uns hinan, zieht uns hinan ...“. Der Sänger singt nach vorn, aber die Figur, in der er singt und steht, blickt nach hinten. Und so ist der Zuschauer auch sein Darsteller.

JOHANNES BLUM Goethe orientierte sich im *Faust* sehr stark am Musikalischen, überhaupt in seinem gesamten Spätwerk. Er schreibt an Carl Friedrich Zelter, dass Text der Luftballon ist und die Musik das Gas, das den Luftballon in die Höhe treibt. Sie haben gerade das theatrale Bild beschrieben, das der Zuschauer erleben wird, das Sie dem Text-Ballon, mit Musik-Gas gefüllt, hinzugefügt haben.

ACHIM FREYER Ich glaube ja, dass wir alle spätestens seit Richard Wagner an der Symbiose aller Formen oder Fakultäten der Künste und des Theaters arbeiten. Nichts ist wichtiger in unserer Zeit als die unterschiedlichen Sinne gleichberechtigt zu fordern und zu befördern. Das ist meiner Meinung nach der Gedanke des Gesamtkunstwerks, das heißt, dass alle Disziplinen der Künste und Raum und Zeit eine parallele Selbstständigkeit erfahren, die den Denkraum des Zuschauers produktiv sein lässt. Damit ist nicht gemeint, dass man Malerei, in Form von schönen Kostümen und Bühnenbildern, Texte nicht als Anekdote und als Doppelung irgend einer schönen Erzählung oder als Illustration irgendeiner Musik benutzt, sondern dass diese einzelnen Ebenen miteinander gleichberechtigt atmen, sprechen, dass daraus ein kompletter Körper wird, der nicht komplett ist, wenn eine Disziplin fehlt. Die wichtigste Disziplin ist ja die immaterielle, nicht aussagbare oder mit Worten beschreibbare, die uns plötzlich den Atem raubt, angesichts des Wunders. Die Bühne erzeugt, was in uns vorgeht. Es wäre zu einfach, wenn man das „Denken“ nennen würde. So weit kommen wir nicht, wenn wir im Theater sitzen. „Fühlen“ ist auch zu wenig oder zu schwach beschrieben. Es ist eine Aktivität, sich zu finden oder sich plötzlich zu entdecken, wahrzunehmen, um etwas von sich mit nach Hause zu nehmen.

Der Bühnenraum und der Klangraum des Orchesters nehmen durch das Visuelle den ganzen Saal ein, auch die Menschen, die da sitzen, so dass alle miteinander an etwas arbeiten. Das ist Gesamtkunstwerk. Alles andere ist Multimedia Show, ein Wettlauf von unabhängig agierenden Disziplinen. Das hat auch eine Berechtigung, ist aber kein geistiger, seelischer Vorgang. Und mein Glaube an eine Seele ist relativ groß.

ANNEDORE CORDES Caspar David Friedrich hat oft Natur gemalt, in der sich die Menschen verlieren. Seine Natur ist überhöht und unzugänglich dargestellt und drückt zugleich Ehrfurcht und Trennung vom Göttlichen aus. Der romantische Mensch empfindet sich nicht mehr als Teil des göttlichen Ganzen. Kaum ein Maler zuvor hat das so drastisch dargestellt. Bei Friedrich ist nicht nur die Natur „verstellt“ und undurchdringbar, darüber hinaus stellt er Menschen in Rückenansicht vor diese Natur, sie sind anonym und nicht zu identifizieren. Sie trennen den Betrachter des Bildes vom dargestellten Motiv ...

ACHIM FREYER Ich glaube, dass in der Zeit, in der Caspar David Friedrich gemalt hat, Gott nicht mehr anwesend war, der Mensch ein wahrhaftiger Flüchtling, fliehend vor der Vielfalt und dem atemlos machenden Räderwerk der industriellen Gesellschaft, die uns überfordert, die keine klaren Erkenntnisse mehr zulässt, außer man verschafft sie sich mit Gewalt. Der Mensch flieht in eine Distanz, aus der heraus man deutlicher sieht, was es wirklich ist. Ich erinnere mich an ein Gemälde, wo man endlose Landschaft und Wälder sieht, keine menschliche Figur. Doch ganz hinten steigt ein kleiner Rauch auf. Das ist die Stelle, die man sucht, wo man zu Hause ist, wo man vielleicht hingehen kann und von da aus wirken. Das ist bis heute so geblieben. Für mich ist die Romantik in keiner Weise bewältigt oder überlebt, wir stecken alle hundertprozentig drin. Die gesamte abstrakte Malerei ist in ganz starkem Maß romantisch, sie zeigt ja diese ferne Einsamkeit der Farbe in der Fläche. Man fragt, was kann ich noch über die Welt berichten? Und was ich verstehe, ist eine Farbfläche, die ich analysiere, bis ich sie so konsequent gefasst habe, in ihrer Form, in ihrer Ausdehnung, ihrer Intensität, in ihrer Tiefe und Oberflächlichkeit zugleich. Mehr kann man gar nicht sagen über die Welt. Alles andere ist Spekulation oder Angelerntes, was nicht zu einem gehört. Darum ist so eine Oper, die keine Oper ist, uns so wichtig. Wir versuchen zwar, emanzipiert zu denken, immerzu, um vieles zu bewältigen, auch die Idee, die Welt in die Luft zu sprengen oder Revolution zu machen. Das geschieht ja, weil die Spannung zu groß, zu unerträglich wird. Zum Glück hat der Künstler andere Mittel, diese Spannung aufzulösen. Wagner hat es für sich frühzeitig entschieden. Um kein Bakunin- oder Marx-Praktikant zu werden, sondern sich geistig größere Räume zu erobern, und deshalb ist, bis in unsere Zeit, Wagner mit seinen Werken der modernste Denker.

JOHANNES BLUM Aber es ist doch eigenartig, dass Schumann in seiner Auswahl der Szenen aus dem *Faust* Gott völlig eliminiert. Es findet keine Annäherung an Gott statt, sondern eine Heimkehrbewegung hinauf zum ewig Weiblichen.

KLAUS-PETER KEHR Es sind ganz explizit christliche Mythologeme verarbeitet am Ende dieses Stücks. Goethe hat nicht an diese christliche Symbolik geglaubt, er hat sie aber dennoch benutzt, um etwas festzuhalten, dem Ganzen eine Erdung zu verleihen.

JOHANNES BLUM Schumann verstärkt den undramatischen Charakter des *Faust*-Dramas durch seine Szenenauswahl: er tilgt so das Schuldhaft-Werden des Faust an Gretchen, auch die Wette. Wir begegnen Gretchen zwar in den drei ersten Szenen in ihrer zunehmenden Verzweiflung, springen dann aber, als ob Faust ein anderes Gretchen wäre, in den Schluss von *Faust II*.

ACHIM FREYER Gerade diese Sprünge, die Zwischenräume, die zwischen den Teilen sind, sind das, worum es geht. Da ist Gretchen und die Sünde und die ganze Moralhaltung einer Gesellschaft total mit inbegriffen, sonst könnte der Sprung nicht erden und würde ins Nichts fliegen. Die interessante Ebene in diesem Werk ist, dass man die Zwischenräume inszeniert, aber nichts dazu dichtet. Die Zwischenräume verkörpern sich durch die Zustände, die beschrieben sind oder die passieren, und sie gehen in einen anderen Zu-

stand über. Diesen Übergang kann man so oder so erzählen, aber er ist nicht zu vermeiden. Er mag musikalisch-sprachlich nur Sekunden dauern. Aber im Stück ist es ein Fluss. Die Sprünge sind so komponiert wie die Vorgänge in den einzelnen Teilen.

KLAUS-PETER KEHR Man muss die Sprünge offen halten für den Zuschauer. Damit er, wie Goethe sagt, „supplieren“ kann, heute würden wir sagen „ergänzen“. Dieser Fragment-Charakter ist ja gerade das Besondere bei den *Faust-Szenen*, da öffnet Schumann die Möglichkeiten des Hineinfühlens und des Hineindenkens. Es gibt für mich einen schönen Satz von Schumann, wo er in seinen Aufzeichnungen sagt: Wenn man nicht mit Ehrfurcht und Liebe dem Werk begegnet, kann dieses Supplieren und Weiterdichten nicht glücken. Das Vorgefasste verschließt uns.

ACHIM FREYER Das Fragment darf man auf keinen Fall ergänzen oder restaurieren. Es gibt so viel Anstoß, dass alles in Bewegung bleibt und in Fluss gerät. Sowie ich etwas dazu tue oder es illustriere, halte ich es fest, mache es begreifbar und schon steht die Sache und fließt nicht weiter. Wir ergänzen das Vorhandene nicht, wir doppelten es nicht, sondern wir machen etwas Paralleles, etwas, das plötzlich dem Gehörten und Gesehenen einen Körper, einen Geruch gibt, einen Abgrund und sogar Deutung, die wir gar nicht vorhaben, die aber entsteht. Da passiert durch Proben und Vorgänge plötzlich eine „Sensation“. Der Faust stirbt in einer Art, das könnte man sich nie vorstellen, wenn man nicht so probiert hätte.

ANNEDORE CORDES Sie haben für Chor und Spieler schwarze Kellen vorgesehen, die sie sich vor die Gesichter halten. Handelt es sich hier um ein weiteres Bildzitat, nämlich von John Baldessari, der auf einigen Bildern Gesichter von Schwarz-weiß-Fotos mit bunten Punkten bedeckt? Sie erwähnten, dass diese Maßnahme eine Sehnsucht weckt, die Gesichter zu sehen ...

ACHIM FREYER Das ist dieselbe Verborgenheit wie das in die Ferne schauen der Friedrichschen Figur in einem leeren Raum, die die Sehnsucht hat, irgendeine Heimat für sich zu finden. Ein Anknüpfungspunkt, wo man gebraucht wird. Christian Morgenstern sagte doch: Nicht da ist man daheim, wo man seinen Wohnsitz hat, sondern wo man verstanden wird. Was heißt gebraucht werden. Wofür? Und schon geht das große politische Bild auf: Was machen die anderen, wie ist es möglich, dass über uns und über unsere Erkenntnisse hinaus Dinge passieren, die wir nicht in der Hand haben? Dinge, die uns gefährden, die uns die ganze Natur zerstören? Wir sind alle ähnlich intelligent, aber wir haben nur eine Kapazität für ein Spezialgebiet, das jeden Tag trainiert werden muss, sonst kommt man nicht mehr mit und ist raus. In welche Hetzjagd treiben wir uns und wo kommt diese Energie dafür her? Im Tierreich sieht man Entwicklungen, die sehr schlüssig auf Funktion und Existenz und Leben ausgerichtet sind. Was Wagner schon wusste im *Ring*: Es treibt alles in eine unhaltbare Situation.

JOHANNES BLUM Bedeutet es etwas für die Inszenierung, dass Schumann quasi vom Schluss her nach vorne komponiert hat. Er hat mit der Erlösung Fausts begonnen. Wollte Schumann erlöst werden?

ANNEDORE CORDES Schumann wurde in seinen letzten Lebensjahren depressiv, er hat sich in den Rhein gestürzt und ist dann zwei Jahre später in einer Nervenanstalt gestorben ...

KLAUS-PETER KEHR Andererseits war er einer der belesensten Komponisten, der von Kindesbeinen an mit Literatur gelebt hat. Sicher ein Strang, der schwer zu interpretieren ist. Goethe hat ihn ja ein ganzes Leben begleitet und er hielt ihn für den genialsten Dichter überhaupt.

JOHANNES BLUM Da gibt es ja die Parallelität vom späten Goethe mit dem späten Beethoven. Was das „Bizarre“ betrifft, wurde ja auch Goethe nicht unbedingt verstanden.

KLAUS-PETER KEHR Man hat ihm vorgeworfen, er sei altersschwach geworden. Sie haben ihn nicht verstanden und haben ihm nicht zugehört. Es gibt im *Faust II* keine Psychologie, es wird keine „Geschichte“ erzählt, es gibt nur einzelne „Weltenkreise“, die nur „zarte“ Verbindungen haben. Was ich auch noch spannend finde, dass Schumann beim Komponieren des Stückes gesagt hat, er habe dabei immer ein Theater im Kopf gehabt, obwohl er es nicht für die Bühne geschrieben hat. Es gibt eine theatralische Haltung in den *Szenen*, die man auch spüren kann.

JOHANNES BLUM Kommt man daran vorbei, wenn man *Faust* macht, dass man selber Faust wird?

ACHIM FREYER Ganz bestimmt nicht. Ich glaube, dass man mit so vielen Facetten der Figur verwandt ist. Wir sind ja über tausend Zuschauer im Raum. Und für alle ist diese Facette in irgendeiner Weise existenziell, wird aber anders eingesetzt, anders verarbeitet, anders mitgenommen oder wird sogar überhört oder abgelehnt, weil man so die Wahrheit nicht erträgt. Ich glaube, da werden wir alle gleich Faust ...

Biografien Szenen aus Goethes Faust



Kent Nagano
(Musikalische Leitung)

gilt weltweit als einer der herausragenden Opern- und Konzertdirigenten. Er war Musikdirektor des Berkeley Symphony Orchestra, der Opéra National de Lyon, des Hallé Orchestra und der Los Angeles Opera sowie künstlerischer Leiter und Chefdirigent des Deutschen Symphonieorchesters Berlin. Von 2006 bis 2013 war er Generalmusikdirektor der Bayerischen Staatsoper. Seit 2006 ist Kent Nagano zudem Musikdirektor des Orchestre Symphonique de Montréal, seit 2013 auch Erster Gastdirigent der Götterborger Symphoniker. Er gastiert regelmäßig in allen wichtigen Musikmetropolen. Seit 2015/16 hat er aus Kalifornien stammende Dirigent das Amt des Hamburgischen Generalmusikdirektors inne. Er dirigierte hier u. a. die Premieren von *Les Troyens*, *Stilles Meer*, *Lulu*, *Die Frau ohne Schatten*, *Parsifal*, *Fidelio*, *Mahler 8* und *Turungalila* (Ballett).



Achim Freyer
(Regie, Bühne, Kostüm- und Lichtkonzept)

ist Maler und Theatermacher. Der Meisterschüler von Bertolt Brecht machte zunächst seine Ausbildung zum Maler, bevor er dann begann am Theater zu arbeiten, wo er als Regisseur sowie als Bühnen- und Kostümbildner seit Jahrzehnten weltweit erfolgreich ist. Seine Hamburger Inszenierung von Mozarts *Die Zauberflöte* (1982) hat Theatergeschichte geschrieben. Auch seine weiteren Hamburger Arbeiten *Vergänglichkeit (Jowaegerli/Chili)* von Dieter Schnebel (1991), die Uraufführung von Helmut Lachenmanns *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* (1997) und *Parsifal* (2017) sorgten für internationale Aufmerksamkeit. Seit 1976 hat Achim Freyer eine Professur für Bühnenbild an der Hochschule der Bildenden Künste Berlin inne. Zahlreiche Einzelausstellungen und Beteiligungen an Gruppenausstellungen als Bildender Künstler führten ihn z. B. auf die Documenta nach Kassel (1977 und 1987) sowie in verschiedene große Städte Europas. Achim Freyer erhielt 1999 den Theaterpreis des ITI (Internationales Theater Institut) und die Goldmedaille für seine Retrospektive zur Quadriennale Prag. 2007 erhielt er den Hein-Heckroth-Bühnenbildpreis. Zu seinen neueren Opernarbeiten zählen Wagners *Ring des Nibelungen* an der Los Angeles Opera, am Nationaltheater Mannheim und in Seoul sowie Schönbergs *Moses und Aron* am Opernhaus Zürich. 2013 wurde in seiner Berliner Villa das Kunsthaus der Achim Freyer Stiftung eröffnet.



Amanda Freyer
(Kostüme)

absolvierte ihr Studium an der Hochschule der Künste Berlin bei Martin Rupprecht. Seither ist sie als freie Kostümbildnerin für Ballett, Oper, Schauspiel und Filmproduktionen an einer Vielzahl von Theatern tätig, darunter die Opernhäuser in Leipzig, Frankfurt, Mannheim, Berlin (Staatsoper) und die Wiener Festwochen. Zu ihren künstlerischen Partnern gehören Bernd Bienert, Achim Freyer, Salvatore Sciarrino, Lutz Gotter und Robert Lehmeier.



Christian Gerhaher
(Faust, Pater seraphicus, Dr. Marianus)

ist einer der namhaftesten Baritone der Gegenwart. Die Partien in Schumanns *Faust-Szenen* interpretierte er bereits in Aufnahmen unter Nikolaus Harnoncourt und Daniel Harding. Zu seinen Lehrern zählen Dietrich Fischer-Dieskau und Elisabeth Schwarzkopf. Opernengagements führten ihn u. a. an die Oper Frankfurt, die Wiener Staatsoper, das Teatro Real in Madrid, das ROH in London sowie zu den Festspielen von Salzburg, Edinburgh und Luzern. Sein Repertoire umfasst Partien wie Wolfram von Eschenbach (*Tannhäuser*), Rodrigo (*Don Carlo*), Papageno (*Die Zauberflöte*), Eisenstein (*Die Fledermaus*) sowie die Titelpartien in *Don Giovanni*, *Wozzeck* und *L'Orfeo*. Maßstäbe setzt er auch in der Liedinterpretation. Seine CDs wurden u. a. mit dem Gramophone Award 2015 und dem Ehrenpreis der Deutschen Schallplattenkritik ausgezeichnet. Er hat eine Professur an der Hochschule für Musik und Theater München inne.



Elbenita Kajtazi
(Marthe, Sorge, Sopran-Soli, Jüngerer Engel, Seliger Knabe, Magna Peccatrix)

ist seit dieser Saison Ensemblemitglied der Staatsoper. Die aus dem Kosovo stammende Sopranistin ist bereits in wichtigen Opernmetropolen Europas aufgetreten, darunter die Salzburger Festspiele, die Deutsche Oper Berlin, das Grand Théâtre de Genève und die Semperoper Dresden. Sie ist Preisträgerin zahlreicher nationaler und internationaler Wettbewerbe. 2015 gewann sie den ersten Preis des Riccardo Zandonai Vocal Competition in Italien sowie dessen beide Sonderpreise. Beim Spiros Argiris Sarzana Festival Wettbewerb in Italien gewann Elbenita Kajtazi 2014 den ersten Preis und 2017 war sie Finalistin beim Francisco Viñas Wettbewerb in Barcelona.



Christina Gansch
(Gretchen, Not, Seliger Knabe, Una Poenitentium, Sopran-Solo)

war an der Staatsoper zunächst Mitglied des Internationalen Opernstudios und danach des Ensembles. Sie studierte am Mozarteum Salzburg und war Stipendiatin an der Royal Academy of Music in London. 2014 sang sie unter Nikolaus Harnoncourt die Barbarina in *Le Nozze di Figaro* am Theater an der Wien. Zu ihren an der Hamburgischen Staatsoper gestalteten Partien zählen Oscar (*Un Ballo in Maschera*), Pamina (*Die Zauberflöte*), Marzelline (*Fidelio*) oder Almira in Händels gleichnamiger Oper. Gastspiele führen sie u. a. zu den Festspielen in Salzburg und Glyndebourne, an die Staatsoper Berlin, an die San Francisco Opera oder an das ROH Covent Garden London.



Norbert Ernst
(Ariel, Pater Ecstasticus, Vollendeterer Engel, Jüngerer Engel, Tenor-Solo)

war bis 2017 Ensemblemitglied der Wiener Staatsoper. Gastengagements führten ihn an die Bayerische Staatsoper, Staatsoper Berlin, Opéra National de Paris, Gran Teatro del Liceu Barcelona, De Nederlandse Opera, ROH Covent Garden, Opéra de Monte Carlo, Grand Théâtre de Genève und immer wieder zu den Bayreuther und Salzburger Festspielen. 2016 wurde Norbert Ernsts CD „Lebt kein Gott“ mit deutschen Tenor-Arien veröffentlicht.



Liang Li
(Mephisto, Pater profundus, Böser Geist, Bass-Soli)

gehört seit 2006/07 zum Ensemble der Staatsoper Stuttgart; dort wurde er 2016 zum Kammersänger ernannt. Gastspiele führten ihn u. a. zu den Wiener Festwochen, an die Opéra de Bastille Paris, zum Musikverein Wien und zum Palau de les Arts in Valencia. Der in China geborene Bass gastierte weiterhin als Ferrando (*Il Trovatore*) an der Opéra National de Paris und als Banco (*Macbeth*) an der Semperoper Dresden, als Zaccaria (*Nabucco*) an der Deutschen Oper Berlin und als Daland (*Der fliegende Holländer*) an der Semperoper Dresden. In Hamburg war Liang Li bisher als Hunding in *Die Walküre* zu Gast.

„Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis“

Szenen aus Goethes Faust von Robert Schumann

von Uwe Schweikert

Robert Schumann – das ist im Bewusstsein der Musikwelt noch immer und in erster Linie der exzentrische Klavierpoet des *Carnaval*, der *Kreisleriana* und der *Kinder-szenen*, der bald himmelhoch jauchzende, bald zu Tode betrübt Sängers der *Dichterliebe* und von *Frauenliebe und Leben*. Schon dem Symphoniker begegnet man, mit Ausnahme des populären Klavierkonzerts, mit eher verhaltenem Respekt. Und der Musikdramatiker, der Bühnen- und Chorkomponist führt bestenfalls ein Schattendasein. Man hat in Schumanns musikalischer Entwicklung seit seiner Heirat mit Clara Wieck 1840 sowie in seinem damit in Zusammenhang stehenden Streben nach größerer öffentlicher Wirksamkeit stets einen Verrat an der kompromisslos subjektiven Ästhetik der Frühzeit, ein Nachlassen der schöpferischen Kräfte ausmachen wollen – ein Erklärungsmuster, zu dem der geistige Zusammenbruch im Frühjahr 1854 nur das letzte Glied zu liefern schien. So kommt es, dass Schumanns Beitrag zur Erneuerung des Oratoriums neben und nach Mendelssohn, dass seine vollkommen neuartigen Chorbaldaden, dass die Oper *Genoveva*, die Musik zu Byrons dramatischem Gedicht *Manfred* und nicht zuletzt auch die *Faust-Szenen* bis heute so gut wie unbekannt sind. Dabei gehört gerade die Musik zu Goethes *Faust*, dem äußeren Aufwand wie dem inneren Anspruch nach, zu seinen gewichtigsten und umfanglichsten Werken.

In seinem Vokalschaffen ist Schumann neue Wege gegangen – Wege einer darstellerischen Form zwischen Oper und Oratorium, zwischen Bühne und Kirche. Über sein erstes, 1843 entstandenes Oratorium *Das Paradies und die Peri* hat er gesagt, es sei „nicht für den Betsaal, sondern für freie Menschen“ bestimmt, also „beinahe ein neues Genre für den Concertsaal“. Man mag dieses Schwanken zwischen dem Dramatischen und dem Lyrisch-Baladesken als ein Ausweichen, ein Versagen interpretieren. Man kann es aber wie Franz Liszt in seinem Aufsatz über Schumann aus dem Jahre 1855 auch als die kühne Vision einer neuen Form, einer anderen Art von Zukunftsmusik begreifen: „Er entdeckte ein poetisches Terrain, das nicht so exklusiv religiös, doch nicht weniger erhaben und rein als das Oratorium das Interesse und die Abwechslung der Oper bietet, aber ohne dass er sich das Durchforschen ihrer dramatischen Seiten zur Aufgabe stellt, sondern im Gegenteil der Lyrik und dem speziell musikalischen Element einen größeren Spielraum anweist.“ Liszts Einschätzung gilt auch für die späten Chorbaldaden, denen noch Gustav Mahlers Jugendwerk *Das klagende Lied* seine Anregung und Gestalt verdankt. Und sie gilt erst recht für den verinnerlichten Legendenton der Oper *Genoveva*. Dies Seelendrama, in dem es um die Chiffrierung von inneren Zuständen, nicht um die Zurschaustellung äußerer Theatralik geht, mutet uns heute wie eine Vorahnung von Debussys *Pelléas et Mélisande* an. Beide Male geht es um die Sichtbarmachung eines traumhaften, geheimnisvollen Geschehens.

Auch die *Faust*-Vertonung hatte Schumann ursprünglich als Opernplan konzipiert, sich aber – wie schon im Falle von *Das Paradies und die Peri* – bald für die lockere Form eines Mischgenres entschieden, das der Szene entsagt und dennoch kein Oratorium darstellt. Geschickt fügte er mit den drei ungleichen Abteilungen des Werkes in der Art eines aus Bruchstücken gefügten Zyklus Stationen aus Goethes inkommensurabler Dichtung aneinander. Die 1. Abteilung gilt der Gretchen-Tragödie. Die 2. Abteilung verklammert mit Ariels „Sonnenaufgang“, dem Auftritt der vier grauen Weiber und Fausts Tod episodentypische Ausschnitte aus Fausts Leben, wie es Goethe im „Zweiten Teil“ der Tragödie allegorisch gestaltet. Die 3., ausgedehnteste und anspruchsvollste Abteilung schließlich vertont – achtzig Jahre vor Mahlers 8. Symphonie – Fausts Verklärung. Mit diesem am weitesten der Chorkantate sich nähernden Teil hat Schumann 1844 begonnen. „Das Ergriffensein von der sublimen Poesie grade jenes Schlusses ließ mich die Arbeit wagen“, heißt es in einem Brief an Mendelssohn. Der körperliche Zusammenbruch nach der Russland-Reise zwang ihn im Dezember 1844 zum Abbruch der „mit Aufopferung der letzten Kräfte“ (Clara Schumann) vorangetriebenen Komposition. In den Krisenjahren 1845/46 blieb der Entwurf liegen. Wiederaufgenommen und abgeschlossen hat Schumann die Vertonung von Goethes Hymnus auf die erlösende Liebe erst im Juni 1847 mit der zweiten, ausführlicheren Fassung des Schlusschores. An ekstatischem Überschwang – gerade in der von Palestrina und älterer Kirchenmusik beeinflussten doppelchörigen Motette des „Chorus mysticus“ – steht er der bekannteren Vertonung durch Mahler nicht nach. Erstmals öffentlich aufgeführt wurde dieser Teil unter Schumanns Leitung am 29. August 1849, dem hundertsten Geburtstag Goethes, im Saal des Palais im Großen Garten in Dresden – als Teil der Goethe-Feiern, für die Schumann auch Lieder aus dem *Wilhelm Meister*, darunter das so schlichte wie sublimen „Requiem für Mignon“ schrieb.

Gleichzeitig hatte er im Juli 1849 mit der Komposition der 1. und 2. Abteilung begonnen, die er im Mai 1850 fertigstellte. Die choralen, kantatenhaften Elemente treten hier gegenüber dem dramatisch-theatralischen Gestus zurück. Hervorzuheben sind die scharfe Charakterisierung der vier grauen Weiber sowie die opernhafte Realistik von Gretchens „Szene im Dom“. Die zwischenzeitlichen Erfahrungen bei der Komposition der *Genoveva* und wohl auch die Bekanntschaft mit Wagner ließen Schumann ein frei durchkomponiertes Arioso entwickeln, das zwischen konventionellem Rezitativ und liedhafter Gebundenheit ausgleicht. Endgültig abgeschlossen hat Schumann die *Faust-Szenen* mit dem „Schlussstein“ der im August 1853 innerhalb weniger Tage entworfenen Ouvertüre – einem schwermütigen timbrierten Stück in d-Moll, in dem er thematische Reminiszenzen der früher entstandenen Teile verdichtet und mit seinem späten Orchesterstil verschmelzt. Eine Gesamtauführung des

Werkes – sie fand unter Ferdinand Hillers Leitung am 14. Januar 1862 in Köln statt – hat Schumann nicht mehr erlebt. Ob er sie überhaupt intendiert hat, ist zweifelhaft.

Goethe selbst war sich der fast unüberwindlichen Schwierigkeiten bewusst, eine der Dichtung gleichrangige Musik zum *Faust* zu schreiben. „Es ist ganz unmöglich“, überliefert Eckermann seine Überzeugung: „Das Abstoßende, Widerwärtige, Furchtbare, was sie stellenweise enthalten müsste, ist der Zeit zuwider. Die Musik müsste im Charakter des *Don Juan* sein; Mozart hätte den *Faust* komponieren müssen. Meyerbeer wäre vielleicht dazu fähig, allein der wird sich auf so etwas nicht einlassen.“ Mozart war lange tot und Meyerbeer, in dessen 1831 uraufgeführtem *Robert le diable* etwas vom Bühnenzauber wie vom Sinnentaumel des Goetheschen Welttheaters nachklingt, ging dem *Faust* wohlweislich aus dem Wege. Dennoch hat Goethes *Faust*-Dichtung zahllose Komponisten herausgefordert – man denke nur an Mendelssohns *Erste Walpurgisnacht*, an Wagners *Faust-Ouvertüre*, an Berlioz' dramatische Legende *La damnation de Faust*, an Liszts *Faust-Symphonie* und nicht zuletzt an Mahlers 8. Symphonie. Sie alle entschieden sich, wie Schumann, gegen die Bühne und damit auch gegen die Verlockungen der Theatralisierung, die ja schon in der librettogemäßen Texteinrichtung mit Goethe kollidiert wäre.

Natürlich musste sich ein so sensibler Dichtermusiker wie Schumann fragen, worin denn die Leistung der Musik in der Auseinandersetzung mit Goethes bereits in hohem Maße melodisierter Sprache bestehen könne. Am 3. Juli 1848, wenige Tage nach der privaten Aufführung der 3. Abteilung vor geladenen Gästen, schrieb er an Franz Brendel: „Am liebsten war mir von Vielen zu hören, dass ihnen die Musik die Dichtung erst recht klar gemacht. Denn oft fürchtete ich den Vorwurf: ‚wozu Musik zu solch vollendeter Poesie?‘ – Andernteils fühlte ich es, seitdem ich diese Scene kenne, dass ihr gerade Musik größere Wirkung verleihen könnte!“ Wie später Mahler ging es auch Schumann darum, den musikalischen Gehalt, den schon im Vers melodisierten Klang von Goethes Sprache zu finden. „Die Musik“, so hat der Schumann-Biograf Arnfried Edler die Frage des Komponisten beantwortet, „versteht sich als tönende Übersetzung der hinter dem Text stehenden ‚Seelenstimmungen‘, denen sie bis in die feinsten Nuancen hin zu folgen sich bemüht. In diesem Sinne, erleichtert' sie das ‚Verständnis' in der Tat.“ Dies gilt nicht nur für die ekstatische Transfiguration der Schlusszene, sondern ebenso für Gretchens „Szene im Dom“, in der Schumann mit unerhörter Subtilität und mit inszenatorischen Klangmitteln im Sinne der Oper die Anklage des bösen Geistes als die innere Stimme der Sünderin mit fast schon freudianischer Seelenanalyse ausleuchtet. Und es gilt für viele Details der ungemein flexiblen, höchst phantasievoll instrumentierten Partitur, wie – um nur ein Beispiel zu nennen – dem scherzoartigen Satz, dem gleichsam ins Dämonische verzerrten Mendelssohnschen Elfenton, mit dem Schumann den Auftritt der vier grauen Weiber einleitet.

Im Erlösungsgedanken des „Zweiten Teils“ mit seiner ins Weltliche gewendeten Spiritualität hat Goethe einen Nervenzentrum des gesamten 19. Jahrhunderts getroffen. Nicht zufällig war es das Mysterium von Fausts Verklärung, das in Schumann den Wunsch einer Vertonung auslöste. Er selbst hat darauf verwiesen, dass die Peri seines ersten Oratoriums und Faust, „nachdem sie lange geirrt und ge-

strebt, den Himmel erlangen“. Das gleiche Motiv beherrscht auch die 1848 begonnene *Manfred*-Musik sowie das 1851 entstandene kleine Oratorium *Der Rose Pilgerfahrt*. Die Abkehr von jeder äußeren Dramatik kristallisiert sich in allen diesen Werken zu einem Inbild von Handlung und Musik, zu einem geistigen Fluchtpunkt, dem Schumann zuneigte, seit sein Leben 1844 in Bedrängnis, ja Gefährdung geraten war. Schon seine *Faust*-Musik ist von jener pantheistischen Vision erfüllt, mit der Gustav Mahler dem Dirigenten Willem Mengelberg die Schlusszene in der Vertonung seiner 8. Symphonie zu umschreiben suchte: „Denken Sie sich, dass das Universum zu tönen und zu klingen beginnt. Es sind nicht mehr menschliche Stimmen, sondern Planeten und Sonnen, welche kreisen.“

Uwe Schweikert studierte Germanistik, Musikwissenschaft und Geschichte und promovierte 1969 mit einer Arbeit über Jean Pauls Spätwerk. Von 1971 bis 2003 war er Lektor im J. B. Metzler Verlag Stuttgart, dessen Musikbuchprogramm er aufbaute. Daneben vielfältige Tätigkeit als Musik- und Literaturkritiker, als Autor und als Herausgeber der Gesamtausgaben von Rahel Varnhagen, Ludwig Tieck und Hans Henny Jahnn sowie des *Verdi-Handbuchs* (2001 und 2010).

Robert Schumann, Daguerreotypie 1850





Alexandr Trusch und Alina Cojocaru

Vorstellungen

10. November, 19.00 Uhr,
15., 21., 22., 24. November,
19.30 Uhr

Musik

Frédéric Chopin
Choreografie und Inszenierung
John Neumeier
Bühnenbild und Kostüme
Jürgen Rose

Musikalische Leitung

Markus Lehtinen
Nathan Brock (15., 21. November)
Klavier
Michal Bialk
Ondřej Rudčenko

40 Jahre „Die Kameliendame“ von John Neumeier

Ein bahnbrechendes Handlungsballett feiert Jubiläum

Als John Neumeier im November 1978 seine neue Kreation *Die Kameliendame* beim Stuttgarter Ballett herausbrachte, war die Euphorie bei Publikum und Presse groß. Heinz-Ludwig Schneiders erlebte einen Beifall von „Bayreuther Ausmaßen“: Der Journalist verließ den Premierenabend, als der Applaus auch nach einer halben Stunde nicht abebben wollte. Der große Ballettkritiker Horst Koegler bekannte nach viermaligem Sehen der Produktion, dass *Die Kameliendame* „das beste Handlungsballett“ sei, das er je gesehen habe. Hartmut Regitz wiederum bescheinigte der Premiere in der NZZ, „ein Modellfall dramaturgischer Überlegung, musikalischer Stimmigkeit, bildnerischen Geschmacks und choreografischer Meisterschaft“ zu sein. Große Worte für eine historische Uraufführung!

Auch 40 Jahre später hat *Die Kameliendame* nichts von ihrer Faszination eingebüßt. Das Hamburg Ballett hat es in der laufenden Saison im Repertoire (mit den Aufführungen Nummer 238 bis 245 seit der Hamburger Premiere 1981) und ist mit der Produktion nach Beijing eingeladen. Ähnlich beeindruckend ist die Präsenz auf den internationalen Spielplänen: Die renommierten Ballettcompagnien in Paris und Moskau, in Kopenhagen, Amsterdam und Warschau zeigen das Ballett als Teil ihres eigenen Repertoires. In Deutschland haben zusätzlich das Bayerische Staatsballett und das Stuttgarter Ballett John Neumeiers *Kameliendame* im Programm.

Ein berühmtes Sujet

Dieser durchschlagende und Jahrzehnte anhaltende Erfolg war und ist keineswegs selbstverständlich. Eine solche Entwicklung ließ sich erst recht nicht im Vorfeld der Uraufführung vorhersagen: Denn das Sujet war seit der Publikation des Romans *La Dame aux camélias* (1848) von Alexandre Dumas d. J. vielfach neu aufgegriffen worden. Dumas selbst hatte – ermutigt durch den Überraschungserfolg seines Romans über die tragische Liebesgeschichte einer Edelprostituierten – den Stoff 1852 zu einem Theaterstück umgearbeitet. Sarah Bernhardt und Eleonora Duse feierten mit diesem Schauspiel Triumphe. Auf lange Sicht sollte die Opernbearbeitung aus dem Jahr 1853 besonders einflussreich werden, die Giuseppe Verdi unter dem Titel *La*

Traviata herausbrachte und die bis heute zu den meistgespielten Werken des Opernbetriebs zählt.

Auch in anderen Genres wurde das Schicksal der „Kameliendame“ immer wieder neu gestaltet. Unter den Filmadaptionen ist die US-Produktion mit Greta Garbo aus dem Jahr 1936 wohl am berühmtesten. Im Ballettbereich ist Frederick Ashton's *Marguerite and Armand* von 1963 hervorzuheben: Es war das erste Ballett, das Ashton explizit für das neue Traumpaar der internationalen Ballettszene choreografierte: für Margot Fonteyn und den rund 19 Jahre jüngeren Rudolf Nurejew, der erst zwei Jahre zuvor auf spektakuläre Weise aus Russland in den Westen geflohen war.

Ein Literaturballett

Trotz dieser Fülle an tradierten Adaptionen ist John Neumeiers Ballett *Die Kameliendame* von Beginn an als höchst eigenständige Bearbeitung wahrgenommen worden. Schaut man sich das Werk genauer an, lässt sich diese Auffassung als Folge einer wesentlichen Grundsatzentscheidung deuten: John Neumeier verzichtete darauf, Verdis populäre Oper *La Traviata* weiterzuführen und verwendete stattdessen den ursprünglichen Roman von Dumas d. J. als Ausgangspunkt seines Handlungsballetts, kombiniert mit Musik ausschließlich von Frédéric Chopin. Was im Rückblick als absolut zwingend erscheint, war in der Mitte der 1970er-Jahre gleich doppelt ungewöhnlich: Eine naheliegende Option wäre ein Arrangement von Verdis Opernpartitur gewesen; auch eine – kaum noch bekannte – Ballettmusik zum selben Stoff von Henry Sauget hatte John Neumeier erwogen. Letztlich entschied er sich für Chopin, einen Zeitgenossen des Romanautors, „dessen Musik ... so einzigartig die salonhafte Eleganz, die nervöse Ruhelosigkeit, diesen ständigen Wechsel der Gefühle und bei all ihrem tänzerischen Elan doch auch immer die Einsamkeit des Herzens jener Pariser Lebewelt reflektiert“ (Horst Koegler).

John Neumeier folgt in seinem Ballett dem Romanverlauf in groben Zügen: Die Versteigerung von Besitztümern der verstorbenen „Kameliendame“ Marguerite Gautier ist der Einstieg zu mehreren

Ballett Die Kameliendame

Erinnerungssequenzen, in denen die außergewöhnliche Konstellation einer „wahren Liebe“ zwischen der schwindsüchtigen Kurtisane und dem Großbürgersohn Armand Duval nacherlebt wird. Der Zuschauer ist sich von vornherein darüber im Klaren, dass die Handlung ein tragisches Ende nimmt. Hochinteressant ist hingegen, wie John Neumeier den Charakter der Hauptfiguren psychologisch vertieft, indem er eine Ballettaufführung von Antoine-François Prévosts Roman *Manon Lescaut* wie ein Leitmotiv in die Handlung integriert.

Wie in Dumas' Roman lernen sich auch bei John Neumeier Marguerite und Armand im Theater kennen. Dumas charakterisiert seine Heldin allerdings als eher oberflächlich: Im Theater schenke sie nie „dem, was gespielt wurde, die geringste Aufmerksamkeit“. John Neumeiers Marguerite reagiert dagegen höchst sensibel auf die „ Bühnend handlung“, die die tragische Liebe der Rokoko-Kurtisane Manon zu ihrem adligen Liebhaber Des Grieux entfaltet. Marguerite identifiziert sich mit Manon und ihrer gesellschaftlichen Isolation – und fasst deren Geschichte als Vorahnung ihres eigenen Schicksals auf. Manon verfolgt sie bis in ihre Träume und ist auch noch in der Stunde ihres Todes ein wichtiger Bezugspunkt.

Ein Gesamtkunstwerk

Die Beschreibung von John Neumeiers *Kameliendame* wäre unvollständig ohne einen Hinweis auf den Bühnenbildner und Kostümdesigner Jürgen Rose. Während die Kostüme einen wahren Rausch an erlesenen Farben und Stoffen entfalten, richtete Rose die Bühne mit äußerster Sparsamkeit ein. Die Landpartie des 2. Akts ist – neben dem Flügel als Teil der Bühnenmusik – im Wesentlichen mit

zwei großen Korbsesseln und einem Tischchen ausgestattet. Diese Art der Reduktion einer angedeuteten historischen Lebenswelt hält die Bühne auf zweifache Weise offen für John Neumeiers Choreografie: Die Tänzer und ihre Bewegungen stehen auch als „Szenerie“ im Vordergrund; im Zusammenklang mit Beleuchtungswechseln besteht die Möglichkeit, schnell zwischen verschiedenen Spielorten zu wechseln.

Es war genau diese Bühnenausstattung, die das Erzählen der Handlung in Rückblenden mit teils unvorhersehbaren Wechseln der Bezugsebenen in idealer Weise unterstützte. Klaus Geitel fasste dieses Gestaltungselement in seiner Kritik zur Uraufführung des Balletts in folgende Worte: „Im Prolog und im ersten Akt fluten die Tanzbilder mit geradezu filmischer Überblendungstechnik ineinander.“ Insofern war es dramaturgisch ein naheliegender Schritt, als John Neumeier 1987 einen eigenen Ballettfilm mit dem Titel *Die Kameliendame* herausbrachte – wie bei der Uraufführung mit der Widmungsträgerin Marcia Haydée in der Hauptrolle.

Für John Neumeier entfaltet die Filmfassung ein Potenzial, das das Ballett von Beginn an in sich trug: „Die Kameliendame ist von mir als Ballett konzipiert, aber schon immer als Film gedacht worden.“ Ein Literaturballett, das sich an das Medium des Films annähert – auch für die Zuschauer der zahlreichen Aufführungen in der Jubiläumssaison mag diese Idee eines „modernen Gesamtkunstwerks“ einen bereichernden Zugang zur Gedankenwelt von John Neumeiers *Kameliendame* eröffnen.

| Jörn Rieckhoff

FOTOS: KIRAN WEST





Beethoven-Projekt

„Der englische Tanz ... ist das treffendste Sinnbild der behaupteten eigenen Freiheit und der geschonten Freiheit des anderen.“ Dieser Satz besaß politische Sprengkraft, als Friedrich Schiller ihn 1793 notierte. Die Französische Revolution lag nur wenige Jahre zurück, und Schiller rückte den Englischen Tanz kaum verhüllt in den gedanklichen Horizont demokratischer Ideen. Dieser Zusammenhang blieb ganz offensichtlich auch Ludwig van Beethoven nicht verborgen, denn er entwickelte eine einfache Melodie im Stile des Englischen Tanzes (WoO 7, 14) in mehreren ambitionierten Werken zu einem tragenden Grundpfeiler der Komposition: als Hauptthema im Finale der *Prometheus*-Ballettmusik, in der „Eroica“-Sinfonie und den formal innovativen *Eroica-Variationen*.

Als John Neumeier das *Beethoven-Projekt* für die Uraufführung im Juni vorbereitete, wurde die gesellschaftliche und ethische Aussagekraft dieser Werke zur wesentlichen Klammer seiner Kreation. Das Ballett würdigt Beethoven nicht nur als stilprägenden Klaviervirtuosen und Komponisten der Wiener Klassik, sondern auch als sensiblen Zeitgenossen einer Welt im Umbruch. Das *Beethoven-Projekt* verbindet biografische Züge mit Elementen eines sinfonischen Balletts. Kammermusik – mit dem Flügel auch als Zentrum des Bühnenbilds – gehört ebenso dazu wie Werke für großes Orchester: Beethovens *Eroica-Variationen* für Klavier solo markieren den Ausgangspunkt des Balletts, als dessen Abschluss die ungekürzte dritte Sinfonie von Beethoven erklingt.

| Jörn Rieckhoff



Vorstellungen am 20., 26. Oktober sowie am 1., 2., 7. und 8. November, jeweils um 19.30 Uhr



Das Rheingold



Die Walküre

Worin liegt die ungebrochene Faszination von Wagners „Ring“?

Antworten von Kent Nagano, Georges Delnon und Dieter Rexroth

„Reine Musik“ stellt den Untergang einer Welt dar, die an sich selbst und an ihren elementaren Bedingungen zugrunde geht.

Die Faszination von Richard Wagners *Der Ring des Nibelungen* ist ungebrochen, auch wenn es in der Geschichte der Interpretation und Rezeption dieses gewaltigen Bühnenwerks wechselnde Phasen der Einschätzung von Wert und Bedeutung sowie von Brisanz und Aktualität geben mag. Doch unfraglich ist immer gewesen und wird bleiben der Sonderstatus dieser monumentalen Tetralogie. Das gilt in mehrerlei Hinsicht, nämlich für alle Faktoren, die konstitutiv für dieses Werk sind und es eben in ein besonderes Licht heben: Mythos, Gesellschaftskritik, revolutionäre Dramenkonzeption usw.

Meine Aufgabe bezieht sich auf die Musik in diesem Zusammenhang, und darüber möchte ich etwas sagen. Doch sofort fühle ich mich zur Vorsicht gemahnt; denn natürlich stellt man unschwer fest, dass die Musik des *Rings* gar nicht ohne den Dramen-Entwurf und ohne den damit verbundenen gesellschaftsphilosophischen Grundgedanken Wagners gesehen werden kann. Das war Wagner selbst von Anfang an klar; das heißt, er wusste, dass es mit diesem Werk immer auch darum gehen würde, die künstlerische Arbeit selbst aus einem Sinnzusammenhang heraus zu entwickeln, und dass daraus wiederum sich die besondere Herausforderung ergeben würde, diesen Sinnzusammenhang auch an das Publikum zu vermitteln.

Diesen Sinnzusammenhang aber zu erschließen und in Interpretation umzusetzen, das bedingt in der Tat eine Art der Auseinandersetzung, die einzig ist; denn Wagner dachte, konzipierte, dichtete und komponierte im Sinne eines Zusammenwirkens der Künste. Also die Musik allein ins Visier zu nehmen, kann schnell dazu führen, dass man an der Aufgabe, nämlich ein Drama darzustellen und diese Darstellung geistig und sinnlich erfahrbar zu machen, vorbeiperiert.

Das zeigt sich vor allem, wenn man aus der Sicht der Interpreten an das Verhältnis von Text und Musik denkt. Schon den Begriff „Text“ hier zu nehmen, ist nicht korrekt. Tatsächlich geht es bei Wagner um die „gesprochene“ und die „gesungene“ Sprache. Sie nämlich ist, und gerade im *Ring*, der primäre Ausdrucksträger und zielt stets auf „Darstellung“ dessen, was sich in der Verknüpfung von Sprache und Musik ereignet und an „Sinn“ ergibt.

Denken wir nur an die zahllosen Profilierungen des sprachlichen Ausdrucks, denken wir zum Beispiel an die vielen Erzählungen im *Ring*, in denen sich immer wieder andere und neue Situationen, Verhältnisse und Reaktionen spiegeln und artikulieren; in denen oft das Vergangene in Gegenwart umschlägt und in Dramatik endet. Das will in seiner vom Autor gewünschten bzw. verlangten Vielfalt gestaltet sein. Und dies auch muss den Grundstock der musikalischen Gestaltung bilden. Nicht ohne Grund hat Wagner unter dem Gesichtspunkt

seiner Vorstellungen zur Aufführungspraxis seiner Musikdramen, und hier vor allem des *Rings*, seine Festspiel-Idee in Bayreuth mit der Einrichtung einer „Sing-Schule“ verbunden. Die Sänger bzw. die Protagonisten seiner Dramen sollten lernen und eingeübt werden in die spezifischen sprachlich-musikalischen Anforderungen der Bühnen-Darstellung; die Betonung liegt hier auf „Darstellung“.

Doch gleichermaßen verblüffen die unzähligen orchestralen Passagen und Werkphasen, die oft symphonischer Musik nahestehen und ganz gewichtig die Verlaufsformen der vier Dramen ausprägen. Gleich der Beginn von *Rheingold* wird durch eine solche Musik gekennzeichnet. Unter funktionalem Gesichtspunkt kann man da vielleicht an eine Opern-Ouvertüre denken, doch inhaltlich stellt diese Musik, oder besser: ist diese Musik ein Geburtsprozess, der ganz im Zeichen der Natur und natürlicher Verhältnisse steht. Die merkwürdigen Vokalisieren-Preziosen der Rheintöchter wie „Weia, Waga, Woge! Du Welle, walle zur Wiege! ...“ fügen sich in diesen sich klanglich steigernden Prozess nahtlos ein; doch abrupt schlägt dieser Prozess um in eine gänzlich andere Welt, nämlich in die der Verhältnisse und Beziehungen unter Wesen, die menschliche Züge aufweisen. Und es geht um Menschliches, um Liebe und Macht; es geht um Unterwerfung und Herrschaft. So grandios dieser Anfang ist, so eindrucksvoll ist das Finale der Tetralogie in der *Götterdämmerung*, wo nur mehr „reine Musik“ den Untergang einer Welt darstellt, die an sich selbst und an ihren elementaren Bedingungen zugrunde geht.

Wagners *Ring des Nibelungen* ist Welttheater in einer Komplexität, die in dem Spannungsverhältnis von Kunstwerk und Lebenswirklichkeit, von Idee und Realität verblüffend transparent gehalten ist und gerade durch die musikalische Gestaltungsvielfalt eine ganz eigene Erlebnisqualität dem teilnehmenden Publikum anbietet. Die Musik schafft der geistigen und reflektorischen Gedankenwelt des *Rings* eine sinnhafte und sinnliche Fassbarkeit und zugleich eine so eigene formale und stets inhaltlich motivierte Konfiguration, für die wir als Musiker und ein Publikum, das bereit ist, sich zu öffnen, immer empfänglich sein werden. Die Faszination, die von dieser Tetralogie ausgeht, wird sich nie verlieren.

Kent Nagano Hamburgischer Generalmusikdirektor
Kent Nagano initiierte jüngst das wissenschaftlich-künstlerische Projekt „Richard Wagners *Der Ring des Nibelungen*“ mit Concerto Köln und der Kunststiftung Nordrhein Westfalen. Ziel dieses Projektes ist, ein historisch informiertes Aufführungskonzept zu entwickeln.



Siegfried

„Wagners Opern nehmen in der Musikgeschichte einen besonderen Platz ein. Seine Opern sind Gesamtkunstwerke par excellence! Ihre Musik und ihre Geschichten faszinieren, obgleich oder vielleicht gerade weil sich in der Person Wagners ungeheuerliche Abgründe offenbaren. Der *Ring* sticht aus seinem Schaffen durch die Idee der Tetralogie mit ihrer Monumentalität besonders heraus. In diesen vier Opern zeigt sich Wagners Genie auf allerhöchstem Niveau. Aber der *Ring* ist eben auch weit mehr als große Musik und Sagengestalten: Es sind die großen Fragen des Lebens, die hier verhandelt werden. Und die machen ihn immer wieder für uns erschreckend aktuell.“

Georges Delnon, *Intendant der Staatsoper Hamburg*

Richard Wagner

Das Rheingold

Musikalische Leitung

Kent Nagano

Inszenierung Claus Guth

Bühnenbild und Kostüme

Christian Schmidt

Licht Wolfgang Göbbel

Dramaturgie Hella Bartnig

Spielleitung Petra Müller

Wotan James Rutherford
Donner Kay Stieffermann
Froh Oleksiy Palchykov
Loge Jürgen Sacher
Alberich Werner Van Mechelen
Mime Jörg Schneider
Fasolt Tigran Martirosian
Fafner Alexander Roslavets
Fricka Katja Pieweck
Freia Vida Miknevičiute
Erda Doris Soffel
Woglinde Katharina Konradi
Wellgunde Ida Aldrian
Flosshilde Nadezhda Karyazina

Aufführungen

30. Oktober, 19.30 Uhr

4. November, 19.00 Uhr

Richard Wagner

Die Walküre

Musikalische Leitung

Kent Nagano

Inszenierung Claus Guth

Bühnenbild und Kostüme

Christian Schmidt

Licht Michael Bauer

Dramaturgie Hella Bartnig

Spielleitung Holger Liebig

Siegmund Robert Dean Smith
Hunding Liang Li
Wotan John Lundgren
Sieglinde Jennifer Holloway
Brünnhilde Lise Lindstrom
Fricka Mihoko Fujimura
Helmwige Maida Hundeling
Gerhilde Hellen Kwon
Ortlinde Gabriele Rossmanith
Waltraute Irmgard Vilsmair
Siegrune Katja Pieweck
Rossweiße Ida Aldrian
Grimgerde Ann-Beth Solvang
Schwertleite Marta Świdarska

Aufführungen

11. November, 16.00 Uhr

16. November, 17.00 Uhr

Richard Wagner

Siegfried

Musikalische Leitung

Kent Nagano

Inszenierung Claus Guth

Bühnenbild und Kostüme

Christian Schmidt

Licht Michael Bauer

Dramaturgie Hella Bartnig

Spielleitung Petra Müller

Siegfried Andreas Schager
Mime Jürgen Sacher
Wanderer John Lundgren
Alberich Jochen Schmeckenbecher
Fafner Alexander Roslavets
Erda Doris Soffel
Brünnhilde Lise Lindstrom
Waldvogel Elbenita Kajtazi

Aufführungen

18. November, 16.00 Uhr

23. November, 17.00 Uhr

Richard Wagner

Götterdämmerung

Musikalische Leitung

Kent Nagano

Inszenierung Claus Guth

Bühnenbild und Kostüme

Christian Schmidt

Licht Michael Bauer

Chor Eberhard Friedrich

Dramaturgie Hella Bartnig

Spielleitung Holger Liebig

Siegfried Andreas Schager
Gunther Vladimir Baykov
Alberich Werner Van Mechelen
Hagen Stephen Milling
Brünnhilde Lise Lindstrom
Gutrune Allison Oakes
Waltraute Claudia Mahnke
1. Norn Claudia Mahnke
2. Norn Katja Pieweck
3. Norn Hellen Kwon
Woglinde Katharina Konradi
Wellgunde Ida Aldrian
Flosshilde Ann-Beth Solvang

Aufführungen

25. November, 16.00 Uhr

2. Dezember, 16.00 Uhr

Die ZEIT-Stiftung Ebelin und Gerd Bucerius und die Stiftung zur Förderung der Hamburgischen Staatsoper sind Hauptförderer der Hamburger Ring-Inszenierung



James Rutherford (*Wotan, Das Rheingold*) ist Ensemblemitglied der Oper Frankfurt. Gastengagements führten den Briten bisher u. a. zu den Festspielen nach Bayreuth und Glyndebourne, an die Opernhäuser in Berlin, Barcelona, London, Chicago und San Francisco. In Hamburg war er bisher als Giorgio Germont, Hans Sachs, Mandryka und als Orest zu erleben.



John Lundgren (*Wotan, Die Walküre/Wanderer Siegfried*) begann seine Laufbahn am Königlichen Theater Kopenhagen. Engagements führten ihn u. a. an die Opernhäuser von München, Berlin, Oslo, Amsterdam und Zürich sowie zu den Bayreuther Festspielen. In Hamburg gestaltete er unlängst die Titelpartie in Wagners *Der fliegende Holländer*.



Andreas Schager (*Siegfried*) gastiert regelmäßig an den großen Häusern in Madrid, Mailand, Rom, Berlin, München oder London. Einen Schwerpunkt seines Repertoires bilden die Heldenpartien von Wagner, Weber und Strauss. In Hamburg feierte der österreichische Tenor große Erfolge als Erik, Rienzi und im letzten Herbst als Parsifal in der Neuproduktion.



Doris Soffel (*Erda*) gastiert an vielen wichtigen Opernhäusern. Sie war u. a. als Fricka bei den Bayreuther Festspielen und als Klytämnestra bei den Salzburger Festspielen zu erleben. Ihr Repertoire umfasst über achtzig Partien. In Hamburg war sie zuletzt als Madame de Croissy (*Dialogues des Carmélites*) und als Erda im *Rheingold* zu Gast.



Jochen Schmeckenbecher (*Alberich, Siegfried*) ist ein Schüler von Kurt Moll. Er gastiert u. a. an den Staatsopern Berlin und München, an der Opera National de Paris, der Met New York, der Mailänder Scala, dem Liceu Barcelona oder dem Teatro Real Madrid. In Hamburg war er zuletzt als Papageno, Klingsor, Beckmesser und als Dr. Schön (*Lulu*) zu Gast.

Über Leben und Kunst: Der *Ring* als Manifestation revolutionären Denkens und Aktivität.

Allein die Tatsache, dass jedes Opernhaus – mag es noch so klein sein oder ungeeignet erscheinen – Richard Wagners *Ring des Nibelungen* in die Planung und in das Spielprogramm nimmt, ist Beleg dafür, dass dieses gewaltige vierteilige Bühnenwerk offensichtlich immer aktuell ist und nach Interpretation und Deutung verlangt. Nimmt man die Vielzahl der *Ring*-Inszenierungen aus den letzten fünfzig Jahren und vor allem die seit den 70er Jahren entstandenen unter die Lupe, so wird man einfach staunen angesichts der vielen höchst unterschiedlichen Lesarten und entsprechenden Darstellungen. Eine wahre Wunderkette immer wieder anderer „Entschlüsselungen“ hat man aus der in Musik gekleideten Sagen- und Mythenwelt produziert. Dabei verblüfft, dass die Tetralogie alle diese Zugriffe letztlich ausgehalten und kaum Schaden genommen hat.

Das sagt sehr viel aus, vor allem auch dies, dass dieses Werk aufgrund seiner Entstehungsimpulse ganz selbstverständlich immer wieder im Zuge der Veränderungen und Wandlungen in den realen Verhältnissen und gesellschaftlichen Wirklichkeiten auf diese hin gelesen, gedeutet und interpretiert werden muss. Immer wieder sich in und mit diesem Werk der Aktualität zu stellen und diese auch in der interpretatorischen Lesart erkennbar und sinnlich erfahrbar zu machen, das ist einer der entscheidenden konstitutiven Faktoren, die dieser Tetralogie implantiert sind und die ihre Geschichte ausmachen.

Für die *Ring*-Tetralogie bedeutet das, dass sie in der Spannung und aus der Polarität von Leben und Kunst gesehen und gedanklich wie inszenatorisch figuriert und zur Darstellung gebracht werden muss. Wagner selbst hat diesen Zusammenhang immer wieder betont, weil er darin etwas Essenzielles für seine schöpferische Arbeit sah. So schrieb er 1859 an Mathilde Wesendonck, auf seine Kunst Bezug nehmend: „Das ist nun die Kunst. Aber diese Kunst hängt sehr mit dem Leben bei mir zusammen.“

Dieses Bekenntnis betrifft gewiss den „ganzen Wagner“, insbesondere aber gilt es im Zusammenhang des *Rings*. Die politischen Tageschriften Wagners aus den Jahren 1848/49 und mehr noch seine im Züricher Exil geschriebenen Aufsätze und Briefe zeigen deutlich, wie sehr ihn die politischen und gesellschaftlichen Entwicklungen im Detail und vor allem auch in Bezug auf den Kunst- und Opernbetrieb in Europa beschäftigt haben. Darüber hinaus aber galt sein Interesse den großen Bewegungen der Zeitgeschichte. Hier nahm er Endzeit wahr, begriff die Verhältnisse „als beinahe metaphysischen Kampf zwischen Guten und Bösen, als Wiedergeburt eines germanischen Heldengeschlechts oder als Wiederkehr der deutschen Reichsherrlichkeit“ (Thomas Koebner). Wagner stand mit seinen ausschweifenden Gedanken damals nicht allein da. Vieles, was er sagte und schrieb, wozu er sich bekannte und es vertrat, entsprach den Denk- und Ausdrucksschemata seiner Epoche und äußerte sich ähnlich bei den Autoren des „Vormärz“ oder bei solchen Sozialrevolutionären und Anarchisten wie Michael Bakunin, Karl Marx und anderen.

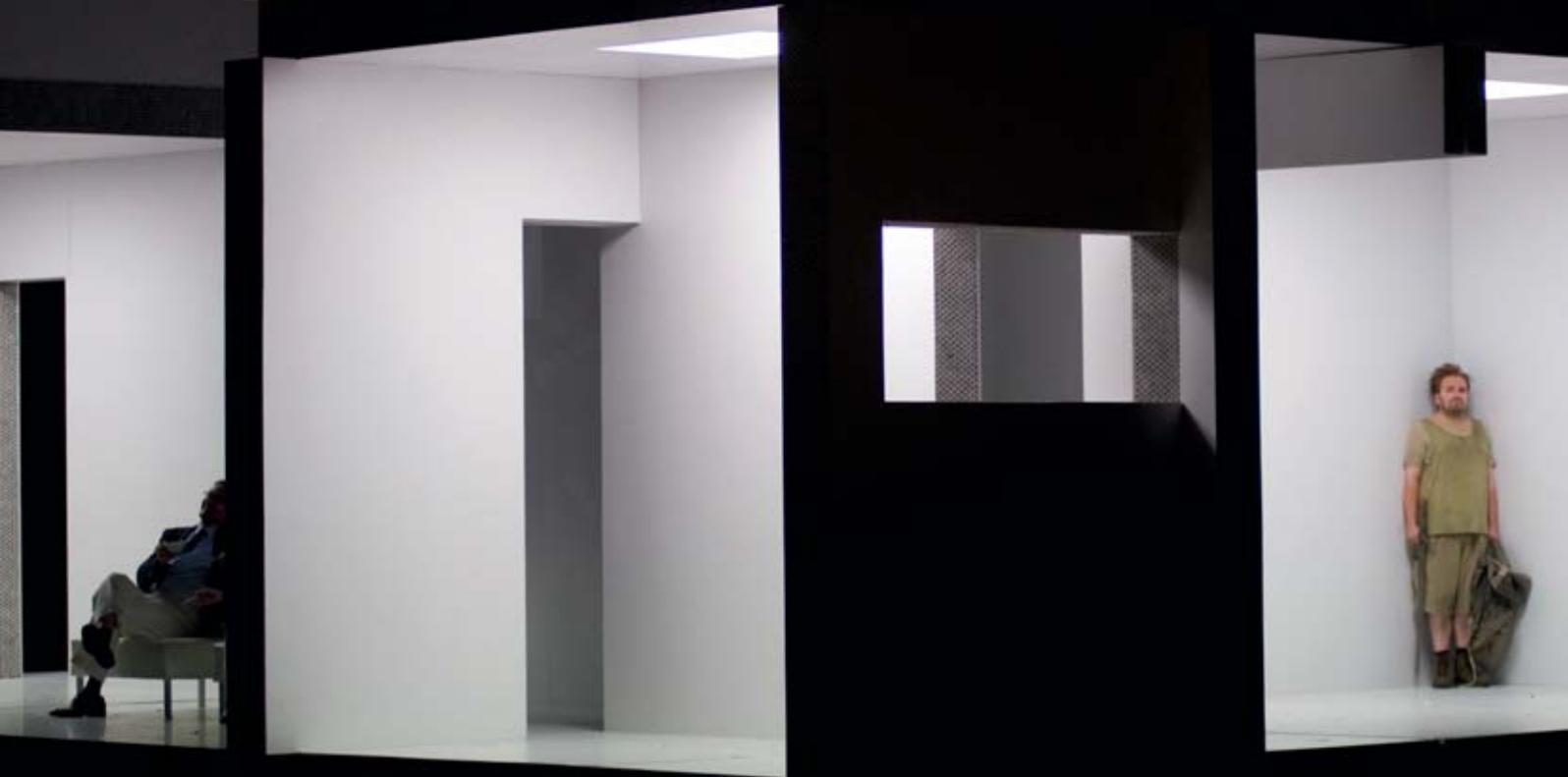
Entscheidend für Wagner als kreativer Künstler freilich waren die persönlichen Erfahrungen mit den daraus erfolgenden Überlegungen, wie daraus eine dramatische Manifestation zu machen wäre. Es

kann kein Zweifel sein, dass Wagner aufgrund seiner frühen Elends-erfahrungen aus den Pariser Jahren von Herbst 1839 bis Frühjahr 1842 sowie unter dem Eindruck der gesellschaftspolitischen Entwicklungen in den 40er Jahren in den Bannkreis extrem revolutionären Denkens gezogen wurde. Die radikalen Veränderungen der gesellschaftlichen Verhältnisse, die Notwendigkeit einer Revolution beschäftigten ihn über die Maßen, was denn auch niemandem aus seiner Umgebung verborgen blieb. Eduard Hanslick, der berühmte Wiener Kritiker, in diesen Jahren Wagner noch wohlgesonnen, notierte anlässlich eines Treffens im August 1848: „Wagner ist ganz Politik; er erwartete von dem Siege der Revolution eine vollständige Wiedergeburt der Kunst, der Gesellschaft, der Religion, ein neues Theater, eine neue Musik.“ „Viele waren nicht wenig erstaunt, von Wagner nur politische Reden und kein Sterbenswörtchen über Musik zu hören“ (Udo Bernbach). „Seine diesbezüglichen Aktivitäten schienen keine Grenzen zu kennen.“ So wundert es auch nicht, dass er selbst für das Frankfurter Paulskirchen-Parlament eine schriftliche Eingabe verfasste, in der er demokratische Reformen einforderte.

In dieser Zeit der späten 40er und frühen 50er Jahre gewinnen Wagners Überlegungen zu einer dramatischen Gestaltung unter dem Titel „Der Nibelungen-Mythos, Entwurf zu einem Drama“ erste Konturen. Die ganze Ambivalenz der Zeit des Aufbruchdenkens und dessen Unterdrückung nach den Niederschlagungen der Revolutionen von 1848 und 49 ist in diesem Opus summum eingefangen. War Wagner im Vorfeld der Ereignisse noch von Hoffnungen auf Veränderungen im friedlichen Sinne und auf durchgreifende Reformen erfüllt, so beherrschten ihn, der nach dem Scheitern des Dresdner Maiaufstands von 1849, an dem er maßgeblich mitbeteiligt war, floh und fast zehn Jahre im Exil in Zürich zubrachte, von Jahr zu Jahr dunkler werdende Gefühle und Gedanken. Und doch behielt Wagner „auf eine bemerkenswerte Art seine ihm eigene, spezifisch anarchische Grundorientierung in gleichsam subversiver Weise“ bei, auch wenn viele Belege dem äußeren Anschein nach das Gegenteil zu belegen scheinen (Udo Bernbach).

In der Tat, Wagner blieb sich, seinen früh gewonnenen Überzeugungen und seinen Gedanken an eine Revolution treu; ja, er transformierte diese in eine Begeisterung und in den glühenden Wunsch im Sinne eines Rachedenkens nach der „furchtbarsten und zerstörendsten Revolution“ (Brief vom Dezember 1851). Genau diese polaren Gefühlsschwankungen, -regungen und -ausschläge sind in die Arbeiten am *Ring* eingeflossen und haben vor allem die musikalischen Ausdrucksformen beeinflusst. Diese Arbeiten erstreckten sich bis 1874, bis zwei Jahre vor der ersten Durchführung der „Bayreuther Festspiele“. Zwischen Hoffnung und Traum auf eine neue Welt und der Vorstellung von Revolution als Weltenbrand und Weltuntergang hat Wagner die Erlebnis- und Projektionsmöglichkeiten dieser tetralogischen Dramenwelt angelegt.

Prof. Dr. Dieter Rexroth ist Dramaturg und künstlerischer Berater von Generalmusikdirektor Kent Nagano



Götterdämmerung



Robert Dean Smith (Sieg-mund) gelang 1997 der Durchbruch bei den Bay-reuther Festspielen als Stolzing. Seither zählt der Amerikaner weltweit zu den führenden Helden-tenören. Seine Solo-CD mit Arien und Szenen von Wagner wurde mit der Orphée d'Or von der Aca-démie du Disque Lyrique ausgezeichnet.



Liang Li (Hunding) ist Ensemblemitglied der Staatsoper Stuttgart. Ferner gastiert der chinesische Bass u. a. bei den Wiener Festwochen, beim Edin-burgh-Festival, an der Opéra Bastille sowie an der Opéra National de Paris, an der Deutschen Oper Berlin und an der Semper-oper Dresden.



Allison Oakes (Gutrune) ist in der aktuellen Bayreu-ther *Ring*-Inszenierung seit 2013 mit verschie-denen Partien dabei. Un-längst sang sie Isolde am Theater Dortmund und am Teatro Verdi di Trieste. Als Strauss' Salome war sie u. a. an der Deutschen Oper Berlin und an der Staatsoper Hamburg.



Jennifer Holloway (Sieg-linde) war mit den großen Mezzo-Rollen von Mozart und Händel erfolgreich, bevor sie sich auch dem dramatischen Sopranfach zuwandte. 2016/17 debü-tierte die Amerikanerin als Strauss' Salome an der Dresdner Semperoper, demnächst folgt ebendort Cassandre in der Neuproduktion *Les Troyens*.



Lise Lindstrom (Brün-nhilde) feierte am Hambur-ger Haus große Erfolge als Elektra und als Färbe-riin in der *Frau ohne Schat-ten*-Neuproduktion. Die Kalifornierin tritt u. a. an der New Yorker Met, der San Francisco Opera, am ROH London, an der Mai-länder Scala und an der Wiener Staatsoper auf.



„Jetzt wollen wir grausam sein.“

Puccinis Opern *Tosca* und *Manon Lescaut* kehren in neuer Besetzung zurück.

Toscas Ausruf „Malheureuse! Malheureuse!“ soll laut anekdotischer Überlieferung das einzige Wort gewesen sein, das der 31-jährige Giacomo Puccini verstand, als er 1889 einer Aufführung des Theaterstücks *La Tosca* von Victorien Sardou in Mailand beiwohnte. In Wirklichkeit wird der Komponist, der etwas französisch sprach, wohl einiges mehr verstanden haben. Gleichwohl war er von dieser Aufführung mit Sarah Bernhardt in der Titelrolle so begeistert, dass er beschloss, eine Oper nach diesem Stück zu komponieren. Der Kern der Handlung hatte ihn tief beeindruckt, das Spiel, die beredten Gesten der Interpreten, insbesondere von Sarah Bernhardt. Die Tatsache, dass er die Handlung so leicht begriffen hatte, war für ihn der beste Beweis, dass es sich um einen Bühnenwirksamen Stoff handelte.

Victorien Sardou hatte die Anregung zu seinem packenden Drama in einer Toulouser Chronik aus dem 16. Jahrhundert gefunden. In dieser Chronik war über den Connétable de Montmorency zu lesen, der während der Religionskriege einer protestantischen Bauersfrau versprochen hatte,

das Leben ihres Gatten zu schonen, wenn sie eine Nacht mit ihm verbringe. Die Ehefrau willigte ein und fand am nächsten Morgen den Leichnam ihres Mannes am Galgen vor.

Der historische Schauplatz, den der Dramatiker für sein Stück gewählt hatte, war Rom um 1800. Maria Carolina, Tochter der Kaiserin Maria-Theresia, Schwester der auf dem Schafott geendeten Kaiserin Marie Antoinette und ehrgeizige Gemahlin des Königs von Neapel und Sizilien, gibt im Palazzo Farnese ein Fest zu Ehren des österreichischen Generals Melas. Dieser hat in der Schlacht von Marengo (14. Juni 1800) einen vermeintlichen Sieg über Napoleons Truppen errungen, die für die neue Errichtung der Republik kämpfen. Nach dem Tod des Papstes Pius VI. waren Truppen der Maria Carolina in Rom eingedrungen, hatten die Macht übernommen und die französische Besatzung vertrieben. Auf dem Fest im Palazzo Farnese tritt die Sängerin Floria Tosca auf. In der Nacht wird der endgültige Sieg Napoleons über Melas gemeldet.

Als Giacomo Puccini Sardous Theaterstück kennenlernte, war er noch ziemlich unbekannt, und es hätte einige Mühe gekostet, den weltberühmten Autor zur Überlas-

sung der Rechte zu bewegen. Erst einige Jahre später erinnerte sich der inzwischen durch den Erfolg mit *Manon Lescaut* ebenfalls zu Ruhm gelangte Puccini an die *Tosca* und unternahm die notwendigen Schritte, seine Pläne in die Tat umzusetzen. In einem Brief an den Librettisten Giacomo Giacosa beschreibt Puccini sein Vorhaben: „Das Drama stellt uns vor eine ganz andere Aufgabe als *La Bohème*. Die Stimmung der *Tosca* ist nicht romantisch und lyrisch, sondern leidenschaftlich, qualvoll und düster. Hier haben wir es nicht nur mit liebenswürdigen, guten Menschen zu tun, sondern auch mit abgefemten Schurken, wie Scarpia und Spolletta. Und unsere Helden werden diesmal nicht weichherzig sein wie Rodolfo und Mimì, sondern entschlossen und tapfer ... Mit einem Wort, wir brauchen hier einen anderen Stil. Mit *La Bohème* wollten wir Tränen ernten, mit *Tosca* wollen wir das Gerechtigkeitsgefühl der Menschen aufrütteln und ihre Nerven ein wenig strapazieren. Bis jetzt waren wir sanft, jetzt wollen wir grausam sein.“

Die Bedrohung der Liebe durch den brutalen Zugriff der Macht ist das thematische Zentrum der Oper, und durch Puccinis Gestaltung verbindet es historische Vorgänge mit allgemeinen menschlichen Anliegen. In den drei Hauptfiguren Tosca, Cavaradossi und Scarpia werden fast holzschnittartig ideologisch und politisch krasse Gegensätze dargestellt. Es ist die Tragödie einer Rebellion, die durch die Staatsmacht unterdrückt wird, und jeder kann erkennen: Die Cavaradossis, Toscas und Scarpias gibt es immer wieder. Die Geschichte ist also nicht wirklich historisch, obwohl der örtliche und zeitliche Hintergrund so exakt bestimmt ist wie selten bei einem Drama. Dadurch nimmt *Tosca* im Œuvre Puccinis eine Sonderstellung ein. Sie ist seine einzige Oper geblieben, die eine genaue historische Situation zum Ausgangspunkt der Handlung bestimmt. Die Uraufführung am 14. Januar 1900 im Teatro Costanzi in Rom, dem heutigen Teatro dell'Opera verlief erfolgreich: Nummernwieder-



Szenenfotos *Tosca*

Szenenfoto *Manon Lescaut*

holungen nach den einzelnen Akten und 21 Vorhänge nach Aktschluss. Es brauchte jedoch noch einige Zeit, bis sich das Werk zunächst beim Publikum und nach und nach auch bei der Kritik durchsetzte.

Die Entstehung von *Manon Lescaut* lag zu diesem Zeitpunkt schon einige Jahre zurück: Während Puccini noch dabei war, seine Oper *Edgar* zu vollenden, stieß er bei der Suche nach einem geeigneten Stoff auf die *Histoire du Chevalier Des Grieux* von Abbé Prévost. Dieser über 150 Jahre alte Roman war 1885 in einer vielbeachteten Neuauflage erschienen. Der junge Komponist scheute sich nicht, es mit dem damals sehr viel berühmteren Jules Massenet aufzunehmen, dessen *Manon* bereits seit 1884 auf dem Markt war. Der Verleger Ricordi warnte ihn vor der Konkurrenz zu Massenets Oper, aber Puccini entkräftete den Einwand, indem er betonte, wie oft ein einziger Stoff die unterschiedlichsten Opern inspiriert hatte, denn: „Massenet fühlt das Stück als Franzose, mit

der Atmosphäre von Puder und Menuetten. Ich werde es als Italiener fühlen, mit der Leidenschaft der Verzweiflung.“ Er behielt recht, denn mit *Manon Lescaut* durfte Puccini seinen bahnbrechenden Erfolg als Opernkomponist feiern. Die verzweifelte Leidenschaft von zwei Liebenden, die in keiner Szene glücklich vereint sind, steht im Mittelpunkt der Oper. Der verliebte Student Chevalier Des Grieux setzt seine bisherige Existenz aufs Spiel und folgt Manon Lescaut. Doch diese zieht nach kurzer Zeit das süße Luxusleben vor und verlässt ihn für den reichen, ältlichen Geronte. Als Des Grieux sie beschwört, mit ihr gemeinsam zu leben, will sie im Haus Gerontes ihre Juwelen entwenden, um mit Des Grieux zu flüchten. Dabei wird sie von Geronte ertappt, der sie wegen Diebstahls verhaften lässt. Des Grieux folgt Manon in die Deportation – eine aussichtslose Wüste tut sich vor dem Paar auf. Manon stirbt und Des Grieux' Schicksal bleibt ungewiss. Im Roman von Abbé Prévost ist nicht

Manon, sondern Des Grieux die zentrale Figur: sowohl als Erzähler wie als Agierender. Diesen Aspekt griff der Regisseur der Hamburger Inszenierung auf: „Des Grieux gibt alles um dieser Obsession willen auf. Wir zeigen das ganze Stück radikal aus seiner Perspektive“, sagt Philipp Himmelmann, „je tiefer er sich in seine Psychose verstrickt, umso mehr wird er auf sich selbst zurückgeworfen. Seine fortschreitende Vereinnahmung kontrastiert mit der voyeuristischen Amüsiersucht einer Gesellschaft, die ihm Manon als Objekt in schillernder Ambivalenz aus Habgier und Leidenschaft zuführt. Des Grieux' Selbstbespiegelung endet in totaler Isolation ... Stirbt Manon wirklich? Ist sie Des Grieux' Wunschtraum entsprungen? Wird sie von einer grotesken Clique als Phantasmagorie eingesetzt, um ihn in den Abgrund zu stürzen?“

| Annedore Cordes

Giacomo Puccini

Manon Lescaut

Musikalische Leitung Christoph Gedschold
Inszenierung Philipp Himmelmann
Bühnenbild Johannes Leickner
Kostüme Gesine Völlm
Licht Bernd Purkrabek
Chor Eberhard Friedrich
Spieleitung Heiko Hentschel

Manon Lescaut Maria José Siri
Lescaut Kartal Karagedik
Il Cavaliere Renato Des Grieux
 Jorge de León
Geronte di Ravoir Tigran Martirosian/
 Ramaz Chikviladze (29.11.)
Edmondo Oleksiy Palchykov
L' Oste Shin Yeo
Un Musico Gabriele Rossmannith
Il Maestro di Ballo Dongwon Kang
Un Campionaio Hiroshi Amako
Un Sergente degli Arcieri Jóhann Kristinsson
Un Comandante di Marina Ang Du

Unterstützt durch die Stiftung zur Förderung der Hamburgischen Staatsoper.

Aufführungen

13., 20., 29. November, 19.30 Uhr

Giacomo Puccini

Tosca

Musikalische Leitung Pier Giorgio Morandi
Inszenierung Robert Carsen
Bühnenbild und Kostüme Anthony Ward
Lichtkonzept Davy Cunningham
Chor Christian Günther
Spieleitung Heiko Hentschel

Floria Tosca Kristin Lewis
Mario Cavaradossi Marcelo Puente
Scarpia Andrzej Dobber
Sagrestano Shin Yeo
Angelotti Alexander Roslavets
Spoletta Peter Galliard
Sciarrone Ang Du
Un Pastore Ruzana Grigorian

Aufführungen

28., 30. November,
 5., 12. Dezember, 19.30 Uhr
 15. Dezember, 19.00 Uhr

Gioachino Rossini

Il Barbiere di Siviglia

Musikalische Leitung
 Christoph Gedschold
Inszenierung nach Gilbert Deflo
Bühnenbild und Kostüme
 nach Ezio Frigerio
Chor Christian Günther
Spieleitung Sascha-Alexander Todtner

Il Conte d'Almaviva Oleksiy Palchykov
Don Bartolo Renato Girolami
Rosina Anke Vondung
Figaro Alexey Bogdanchikov
Don Basilio Alin Anca
Fiorillo Jóhann Kristinsson
Un Ufficiale Andreas Kuppertz/
 Bernhard Weindorf
Berta Na'ama Shulman

Aufführungen

1., 4., 6., 11. Dezember,
 19.30 Uhr



Szenenfoto *Il Barbiere di Siviglia*



Maria José Siri (*Manon Lescaut*) gastierte nach ersten Engagements in Südamerika u. a. an der Wiener Staatsoper, der Deutschen Oper Berlin, der Mailänder Scala, dem Teatro del Liceu in Barcelona, an den Opernhäusern von Brüssel, Tokio, Dresden und München sowie in der Arena di Verona. In Hamburg sang sie bisher die Titelrolle in *Aida*.



Jorge de León (*Des Grieux*) gastiert u. a. an den Opernhäusern in Mailand, Barcelona, Florenz, Berlin, Wien und Chicago. Zu seinem Repertoire gehören u. a. die Partien: Radamès (*Aida*), Don José (*Carmen*), Calaf (*Turandot*), sowie die Titelpartie in *Andrea Chénier*. In Hamburg war er unlängst als Cavaradossi (*Tosca*) zu erleben.



Kristin Lewis (*Tosca*) trat in der letzten Saison in Hamburg als *Aida* auf, eine ihrer Paradepartien, mit der sie u. a. am Teatro alla Scala in Mailand, am Teatro dell'Opera in Rom, am Teatro Regio in Turin und an der Wiener Staatsoper glänzte. Sie gastiert u. a. an den großen Häusern in Wien, Berlin und Kopenhagen.



Marcelo Puente (*Cavaradossi*) begeisterte das Hamburger Publikum bisher als Pinkerton in *Madama Butterfly*. Der argentinische Tenor gastiert an den großen italienischen Opernhäusern sowie u. a. an der Opéra National de Paris, am ROH London, in Berlin, Dresden, Zürich, Brüssel, Leipzig, Stuttgart, Straßburg und Tokio.



Andrzej Dobber (*Scarpia*) hat in Hamburg wichtige Rollen seines Repertoires gestaltet, darunter *Rigoletto*, *Francesco Foscari*, *Macbeth*, *Fürst Igor*, *Giorgermont*, *Amonasro* und *Barak*. 2014 wurde ihm die Auszeichnung *Hamburger Kammersänger* verliehen. Er gastiert an den Opernhäusern u. a. in Mailand, London, New York, Berlin, München, Dresden und Zürich.

Die Aspiranten des Hamburg Ballett

John Neumeier bietet Ballettschülern nach der Ausbildung eine Brücke ins Berufsleben an

John Neumeier ist ein Intendant, der sich für seine Tänzer engagiert – egal, in welcher Phase ihrer Karriere sie sich befinden. Seine Aufmerksamkeit reicht erheblich weiter als die Zeitspanne, die die Tänzer im Ensemble des Hamburg Ballett verbringen. Beispielsweise setzt er sich als Kuratoriumsvorsitzender der Stiftung Tanz für eine berufliche Perspektive von Tänzern auch nach dem Ende ihrer aktiven Laufbahn ein. Daneben liegt John Neumeier die Entwicklung von jungen Künstlern besonders am Herzen. 1978 rief er die Ballettschule des Hamburg Ballett ins Leben, die ihre Aktivitäten durch die Eröffnung des Ballettzentrum Hamburg im Jahr 1989 maßgeblich ausbauen konnte. Zum diesjährigen Ballettschuljubiläum kreierte John Neumeier mit *Beethoven Dances – 40 Tänze für 40 Jahre* ein Ballett, an deren Uraufführung sämtliche 190 Schüler beteiligt waren.

Schnittstelle zum Berufsleben

Die große Zahl der Schüler ist kein Selbstzweck: Es war die ursprüngliche Gründungsidee von John Neumeier, eine Schule zu errichten, aus der ein erstklassiger Nachwuchs hervorgeht, der sowohl auf eine klassische Ausbildung als auch Erfahrungen mit kreativer Arbeit zurückgreifen kann. Die Absolventen aus Hamburg tanzen heute in renommierten Compagnien weltweit. Zugleich sind sie ein Garant für die fortgesetzt exzellente Qualität des Hamburg Ballett: Mehr als

70 % der Ensemblemitglieder können einen Abschluss der hauseigenen Ballettschule vorweisen.

Trotz ausgezeichneter Ausbildung und intensiver pädagogischer Betreuung ist der Schritt von der Ballettschule in ein professionelles Tänzerleben alles andere als einfach. Um diesen Übergang so organisch wie möglich zu gestalten, gibt es beim Hamburg Ballett das System der Aspiranten, das den Schülern mit abgeschlossener Ausbildung eine Brücke ins Berufsleben anbietet. Ähnlich wie bei Orchesterakademien großer Sinfonieorchester, werden die Aspiranten in den Alltag des Hamburg Ballett eingebunden. Zugleich behalten die Ballettmeister die jungen Tänzer gesondert im Blick, um sie bestmöglich an die Abläufe und Routinen ihres zukünftigen Berufs heranzuführen.

Eine Erfolgsgeschichte

Auch wenn John Neumeier als Intendant und Ballettschuldirektor schon immer für eine enge Verbindung und Durchlässigkeit zwischen Ballettschule und Compagnie eintrat, wurde die Verzahnung der beiden Institutionen im Jahr 1999 zusätzlich verstärkt: durch eine Initiative der Hapag-Lloyd Stiftung, die die formale Etablierung eines Systems für Aspiranten (ehemals: Eleven) nach sich zog. Da der Etat für dieses System keine „Planstellen“ vorsieht, werden die Aspiranten

durch Stipendien von Stiftungen, Fördervereinen und Privatpersonen unterstützt.

Wichtige Tänzer des Hamburg Ballett wie Madoka Sugai und der neu zum Solisten beförderte Matias Oberlin haben ihre Karriere als Aspiranten des Hamburg Ballett begonnen. Für das Publikum ist es besonders interessant, dass John Neumeier gelegentlich einzelne Aspiranten prominent in die Kreation neuer Ballette einbindet. Dieses Glück hatte in der vergangenen Saison Borja Bermudez, dessen Aspiranten-Jahr durch ein Stipendium der Hapag-Lloyd Stiftung ermöglicht wurde. Im biografisch akzentuierten Ersten Teil des *Beethoven-Projekt* glänzte er bei der Uraufführung mit vielbeachteten, zwischen Humor und Tragik changierenden Soli. Seit Beginn dieser Saison ist Borja Bermudez reguläres Ensemblemitglied des Hamburg Ballett – und zugleich Teil einer Erfolgsgeschichte, die mit sechs neuen Aspiranten fortgeschrieben wird.

| Jörn Rieckhoff



Borja Bermudez in *Beethoven-Projekt*

„Bühne frei!“ mit guter Energie

Gespräch mit Annette Weber, der neuen Casting-Direktorin der Staatsoper



Seit dieser Spielzeit sind Sie Casting-Direktorin der Staatsoper.

Was gehört zu Ihren Aufgaben?

In erster Linie kümmere ich mich um die Sänger-Besetzungen der Premieren und Repertoireaufführungen. Wir planen ja in der Regel bis zu vier Spielzeiten im Voraus, und da schaue ich zusammen mit der Intendanz, wen ich als Gast einladen möchte und in welche Rolle ich ihn einsetzen würde. Und dazu gehört natürlich, dass ich mich regelmäßig informiere, welche Sänger gerade angesagt sind und wen ich für unser Ensemble gewinnen könnte. Ich reise viel umher und besuche internationale Wettbewerbe, Auditions von Agenturen oder schaue mir weltweit Vorstellungen an, um dort womöglich die kommenden Superstars zu entdecken ...

Wie gesagt, plant die Oper weit im Voraus. Ihre Ideen können Sie also erst für die Zeit in etwa zwei Jahren umsetzen. Wie bringen Sie sich ins Tagesgeschäft ein?

Gemeinsam mit dem Leiter des künstlerischen Betriebsbüros Toni Post kümmere ich mich um die Belange des Alltags. Oft sind das Umbesetzungen auf Grund von Erkrankungen. Wir stehen im regen Austausch mit unseren Listen von Sängern, die für eine Partie in Frage kämen. So etwa war es bei Ida Aldrian, die in die Neuproduktion *Così fan tutte* eingestiegen ist. Momentan beschäftigen wir uns mit einer Umbesetzung in *Il Turco in Italia*, weil Albina Shagimuratova kurzfristig die Rolle der Fiorilla abgesagt hat. Da war es schon etwas schwieriger, eine Sängerin zu finden, denn alle berühmten Kandidatinnen waren ausgebucht. Wir sind jetzt guter Hoffnung, dass wir mit Hasmik Torosyan eine spannende Fiorilla gefunden haben. Es gibt aber auch den Fall, dass ein Sänger ein Angebot bekommt zu gastieren. Dann besprechen wir, ob die Probenplanung dies zulässt oder ob wir notfalls einen Ersatz hätten, denn wir wollen unseren Ensemblemitgliedern attraktive Gastspiele ermöglichen.

Es gibt ein großes Ensemble am Haus. Ist das in Ihrem Sinn?

Ganz und gar. Ich habe vorher an den Häusern in Karlsruhe, an der Lindenoper Berlin und an der Semperoper Dresden gearbeitet, wo auch Ensemblepflege betrieben wird. Daher weiß ich ein gutes Ensemble sehr zu schätzen. Aktuelles Beispiel: Wann hat man so

viel Glück, dass ein zweiter Ferrando im Zuschauerraum bei einer *Così fan tutte*-Vorstellung sitzt? Dovlet Nurgeldiyev hatte sich auf der Bühne verletzt und konnte die Vorstellung nicht mehr zu Ende singen. Oleksiy Palchykov sprang beherzt ein.

Dass Ensemblesänger auch Hauptpartien gestalten und Talente gefördert werden, hat in Hamburg eine lange Tradition. Ehemalige Ensemblesänger wie Aleksandra Kurzak, George Petean oder Olga Peretyatko haben eine Weltkarriere gemacht ...

Zunächst einmal wollen wir internationale Stars nach Hamburg holen, damit das Publikum diese Sänger nicht nur in München und Wien erleben kann. Aber auch unser Ensemble soll sich bei Premieren präsentieren. Es wird eine Durchmischung geben, denn wir versuchen international angesagte Künstler zu den Premierenserien nach Hamburg zu holen.

Gegenwärtig liegt die Planung der Veranstaltung „Bühne frei!“ in Ihren Händen, ein Abend, der vom hauseigenen Ensemble bestritten wird. Was erwartet uns in diesem Jahr?

Wir planen zunächst einmal ganz pragmatisch und schauen die Kalender durch um zu sehen, wer gerade in diesem Zeitraum stark beschäftigt ist. Denn wir haben auch eine Verantwortung, dass unsere Sänger nicht überstrapaziert werden, da die Stimme ja doch ein sehr fragiles Pflänzchen ist. Gemeinsam mit dem Studienleiter Rupert Burleigh habe ich also geschaut, wer zu diesem Zeitpunkt frei ist. Manche Sänger haben von sich aus den Wunsch geäußert, mitzuwirken und dieses Mal gelingt es uns erneut, ein Motto für den Abend zu entwickeln. So kann man auch mal ganz andere Facetten der Künstler entdecken. Renate Spingler zeigte letztes Jahr, wie wunderbar sie Chansons singt. Unsere Absicht ist, dass die Sänger gemeinsam mit dem Studienleiter ein Programm entwickeln, so dass sich jeder von seiner Schokoladenseite zeigen kann. Und es sollte unterhaltsam bleiben, damit die Zuschauer das Theater mit einer guten Energie verlassen können.

Können Sie uns schon Sängernamen verraten?

Es werden auf jeden Fall Vladimir Baykov und Alexey Bogdanchikov dabei sein; ebenso Kartal Karagedik und Alin Anca sowie die Kammersängerinnen Gabriele Rossmann und Renate Spingler. Wir schauen noch, ob wir unsere beiden neuen Sopranistinnen Katharina Konradi und Elbenita Kajtazi vorstellen können. Und je nachdem wie kräftezehrend die *Zauberflöten*-Proben sind, werden auch die beiden Tenöre Dovlet Nurgeldiyev und Oleksiy Palchykov etwas singen. Wir sind bereits im Gespräch darüber, welche musikalischen Nummern ins Programm genommen werden.

Interview: Annedore Cordes

Bühne frei!

Ensemblekonzert zu Gunsten der Deutschen Muskelschwund-Hilfe e.V. Samstag, 8. Dezember 2018, 20.00 Uhr

OpernReport: Faust-Szenen

Der Wunderheiler und Schwarzkünstler Johann Faust verschrieb sich um die Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert angeblich dem Teufel... Auch wenn es zahlreiche Auseinandersetzungen mit diesem historischen Stoff gibt, so sind es die über 12.000 Verse Goethes, die Faust neben Mozarts Giovanni und Shakespeares Hamlet als mythische Figur in der modernen Sinnsuche verewigt haben. Zwischen Gretchentragödie und Gelehrtentragödie hat das bekannteste Werk der deutschen Literatur auch Maler und Komponisten, Fotografen und Filmemacher inspiriert und ist so in allen Künsten sinnlich aufzuspüren. Robert Schumann hat sich über viele Jahre mit dem Werk auseinandergesetzt und in den erst 1862 posthum aufgeführten *Szenen aus Goethes Faust* zum Klingen gebracht. Sein drittes Werk ohne Opuszahl ist keine Oper, sondern ein dreiteiliges Amalgam aus literarischer Kantate um die Gretchengeschichte, säkularer Oratorium mit Faust im Zentrum und erlösungs-allegorischer Chorsymphonie, von dem Schumann selbst erwartete, dass seine Gesamtauführung „höchstens mal als Kuriosität geschehen dürfe“. Während Gounods *Faust*-Oper sich seit Erscheinen 1859 weltweit größter Beliebtheit auf den Bühnen erfreut, fristete Schumanns Werk lange ein Schattendasein, dabei ist er der erste Komponist, der den zweiten Teil der Dichtung vertonte und sich so der Erlösungsfrage klanglich nähert. Der Musiktheaterdramaturg, Kunsthistoriker und Literaturwissenschaftler Dr. Alexander Meier-Dörzenbach wird das Werk zwischen Wort, Bild und Ton kontextualisieren, während der besonders aus Film und Fernsehen bekannte Schauspieler und Synchronsprecher Wolfgang Hantsch ausgewählte Passagen zum Leben erwecken wird.

Von Fäusten und des Pudels Kern

Vortrag und Lesung von Dr. Alexander Meier-Dörzenbach
mit dem Schauspieler Wolfgang Hantsch
1. November, 19.30 Uhr, opera stabile

Oper und Film: Faust

Der russische Regisseur Alexander Sokurov gilt als legitimer Nachfolger des großen russischen Filmvisionärs Andrej Tarkowski, der so wichtige und legendäre Filme gedreht hat wie *Andrej Rubljow*, *Stalker* oder *Solaris*. Sein Film *Faust*, für den er bei der Biennale in Venedig 2011 den Goldenen Löwen erhielt, vervollständigt Sokurovs Tetralogie über das Thema „Macht“: *Moloch* (1999) über Adolf Hitler, *Taurus* (2000) über Lenin und *Die Sonne* (2005) über Kaiser Hirohito. Mit *Faust* wagt Sokurov eine Neuinterpretation von Goethes gleichnamiger Tragödie, und dieser Film muss natürlich den Vergleich aushalten mit zwei berühmten Versionen: Friedrich-Wilhelm Murnau drehte 1926 *Faust – Eine deutsche Volksaga* in bester expressionistischer Stummfilmsprache, während in Peter Gorskis Verfilmung der Gründgens-Inszenierung am Deutschen Schauspielhaus, in der dieser selbst den Mephisto spielte, Faust als typisch deutsches Wesen zwischen Übermensch und Spießbürgerlichkeit als moralischer Sieger über den Schurken vom Dienst Mephisto hervorgeht. Da blieb wenig Raum für die Gebrochenheit

und Zwiesichtigkeit eines egomanen Rationalisten übrig. Sokurov orientiert sich deutlich an Murnau und stellt dem Faust einen (seinen?) Widerpart, seine Abspaltung, seinen schizoiden Doppeltgänger entgegen. Während Mephisto fast rührend um Fausts Seele bemüht ist, tötet Faust Mephisto am Ende und geht ins Eis.

Faust. Film von Alexander Sokurov

15. November, 19.00 Uhr, Metropolis

Legenden der Oper: Peter Seiffert

Der in Düsseldorf geborene Peter Seiffert begann seine Bühnenlaufbahn 1978 an der Deutschen Oper am Rhein. 1982 debütierte er an der Bayerischen Staatsoper und wurde zur selben Zeit Ensemblemitglied der Deutschen Oper Berlin. Mit dem 1990 von Götz Friedrich inszenierten *Lohengrin* an der Deutschen Oper Berlin errang Seiffert einen Sensationserfolg. Die Kritik sprach von einem „Weltereignis des Wagner-Singens“. 1992 erfolgte die Ernennung zum Münchner Kammersänger sowie sein Debüt bei den Salzburger Festspielen. 1996 debütierte er bei den Bayreuther Festspielen als Stolzing in *Die Meistersinger von Nürnberg*. Heute zählt Peter Seiffert immer noch zu den bedeutenden Wagner-Interpreten seiner Generation. An der Staatsoper Hamburg war er in den 80er Jahren als Matteo in *Arabella* sowie als Parsifal zu erleben und zuletzt 2013 als Bacchus in Richard Strauss' *Ariadne auf Naxos*. Moderiert wird die Veranstaltung von Hans-Jürgen Mende.

Legenden der Oper: Peter Seiffert

26. November, 20.00 Uhr, opera stabile

AfterWork

Nacht und Traum

30. November 2018, 18.00 Uhr, opera stabile

In diesem musikalisch-lyrischen AfterWork dreht sich alles um die Nacht – mit ihren Träumen und Geheimnissen, mal fröhlich, mal tieftraurig, mit ihren Liebesseufzern und Lebensgefahren, ihrer heiligen Stille und großen Sehnsucht. Kammersängerin Gabriele Rossmanith erzählt, flüstert, singt Lieder von Schubert, Schumann, Brahms, Strauss, Debussy, Britten u. a., mit Duo-Partner Eberhard Hasenfratz am Klavier.

Narea Son & Amandine Carbuccia

Neuer Termin: 23. November 2018, 18.00 Uhr, opera stabile

Sie stand als Papagena, Barbarina und Marzelline auf der Staatsopernbühne und ist nach zwei erfolgsgekrönten Jahren im Internationalen Opernstudio in dieser Saison regelmäßig als Gast in Hamburg zu erleben: Narea Son. Im AfterWork zeigt sie ihren „herzbelebenden Sopran“ (*Die Deutsche Bühne*) in der Königsdisziplin: dem Kunstlied. Gemeinsam mit Amandine Carbuccia, Solo-Harfenistin bei den Bremer Philharmonikern, gestaltet sie Lieder der Romantik von Schubert, Mendelssohn, Fauré, Liszt und Strauss.

Oper ist Sehnsucht.

Sehnsucht nach Menschen. Die Feldmarschallin sehnt sich nach Octavian und während der dies anfangs noch erwidert, sehnt er sich dann doch nach Sophie. Papageno sehnt sich nach dem Bild einer Frau. Cherubino sehnt sich gleich nach allen Damen. Die unerfüllte Liebe als Topos erweist sich im Kontext der Oper als fruchtbarster Motor.

Sehnsucht für Menschen. Während das, was Musik ist, das Gehirn erreicht, wird es in Emotion verwandelt, ob die Bankerin, der Grundschullehrer, die pensionierte Restaurantbesitzerin oder der Philosophiestudent im Publikum das wollen oder nicht. Sie werden erinnert an verborgene Regungen und sehnen mit Violetta eine bessere Zeit, mit Florestan einen anderen Ort oder mit Rusalka ein anderes Ich herbei.

Sehnsucht der Menschen. Was sagt das Sehnen über die Person aus, die sehnt, die sehnd ist. Das englische „longing for“ deutet eine Richtung der Sehnsucht an, die spezifisch auf jemanden oder etwas verweist, das nicht greifbar ist. Noch nicht. Nicht mehr. Eine Hand streckt sich aus und (ver-)langt nach...?

Sehnsucht nach Sehnsucht. Tristan und Isolde. Ist Sehnsucht dasselbe wie Verlangen? Oder Begehren? Sie zeichnen sich alle dadurch aus, dass sie nur ungestillt existieren können. So wohnt ihnen schon die Nichterfüllbarkeit inne, ohne die sie in profane Realität verwandelt würden. So ist dann der/die Sehndende auch nur existent, solange er/sie nicht bekommt, wonach er/sie sich verzehrt.

So ruht schließlich das Sehnen auf erinnerter Vergangenheit, die eine Hoffnung auf die Möglichkeit eines anderen Zustands in Gegenwart und Zukunft speist. Und die Liebe nährt ein Sehnen, das sich in Klang gegossene Zeit verwandelt.

FRAGE

In welcher Oper hegt nun ein Pierrot ein Sehnen und Wähnen nach einer fernen Heimat, während der Protagonist seine unwiederbringlich vergangene Liebe aus einer anderen Zeit ersehnt?

Senden Sie die Lösung bitte bis zum 14. November 2018 an die Redaktion „Journal“, Hamburgische Staatsoper, Postfach, 20308 Hamburg. Mitarbeiter der Hamburgischen Staatsoper und ihre Angehörigen sind leider nicht teilnahmeberechtigt. Der Rechtsweg ist ausgeschlossen.

DAS KÖNNEN SIE GEWINNEN

1. Preis: Zwei Karten für **Brahms/Balanchine** (Ballett) am 10. Dezember
2. Preis: Zwei Karten für **Die Frau ohne Schatten** am 9. Januar
3. Preis: Zwei Karten für **Il Ritorno d'Ulisse in Patria** am 29. Januar

Das war beim letzten Mal die richtige Antwort:

>>> Frédéric Chopin

Die Gewinner werden von uns schriftlich benachrichtigt.



GLOBETROTTER REISEN

Winterliche Höhepunkte

Weihnachtatorium Frauenkirche

Lauschen Sie Bachs Weihnachtsoratorium unter der prächtigen Kuppel der Dresdner Frauenkirche und lassen Sie sich von der vorweihnachtlichen Stimmung Dresdens verzaubern.

07.12. – 09.12.18 ab € 449,-

Semperoper Dresden

Ein Besuch der Märchenoper "Hänsel & Gretel" und das unvergleichliche Stadtbild des winterlichen Elbflorenz stimmt perfekt auf die Adventszeit ein.

14.12. – 16.12.18 ab 459,-

Musik in Leipzig und Dresden

„Jauchzet frohlocket und preiset die Tage“ – das ist das Motto Ihrer Reise in die sächsischen Kulturmetropolen. Und es sind die Eingangsworte zu Bachs Weihnachtsoratorium, das in der Leipziger Thomaskirche herausragend auf das große Fest einstimmt. Michael Sturm freut sich auf Sie.

15.12. – 20.12.18 ab 1.489,-

Mozartwoche in Salzburg

Die Mozartwoche begeistert Sie mit spektakulären Operaufführungen, Orchester-, Kammer- und Solistenkonzerten. Nicht zuletzt wegen der besonderen winterlichen Atmosphäre ist diese Salzburg-Reise einzigartig.

27.01. – 01.02.19 ab € 1.199,-

36. Prager Kulturkaleidoskop

Erleben Sie die Oper Don Giovanni im Rahmen des 36. Prager Kulturkaleidoskops. Die Stadt zählt wegen der prächtigen Lage, den herrlichen Bauten und Kunstschätzen schon seit dem Mittelalter zu den schönsten Städten Europas.

29.03. – 01.04.19 ab € 699,-

Telefon: 04108 430375

www.globetrotter-reisen.de

Katalog und weitere Informationen gratis anfordern!



ab 4. Tag Taxi-Abholservice inkl. 5 Sterne Busse

**Globetrotter Reisen & Touristik GmbH
Harburger Str. 20 · 21224 Rosengarten**



Der Tanz ist seine wahre Sprache

Christopher Evans ist seit dieser Saison Erster Solist des Hamburg Ballett

Es hätte ein hübscher Anfang für diesen Text werden können – der Tänzer aus Amerika, der vom Vater her von den Sioux abstammt: Christopher Evans, geboren 1994 in Loveland, Colorado. Wo Western-Locations wie Laramie oder Cheyenne nicht weit sind.

Dass der Vater native american war, Indianer – bedeutet ihm das etwas? Evans lässt seine olive-schwarzen Augen blitzen. Er schaut fröhlich, lacht, und sagt: „Nein.“ Die Familie habe sich früh getrennt. Und seine Mutter habe die Beschäftigung mit den Wurzeln nicht gepusht.

Er hat überraschend anders zum Tanzen gefunden. Durch ein Video der Steptanz-Show von *Riverdance*. „Da war ich drei.“ Große Begeisterung, Tap-Dancing im Wohnzimmer, „aber nicht so gut“. Mit vier verschlingt er den Ballettfilm *Der Nussknacker* mit Mikhail Baryshnikov und Gelsey Kirkland und erklärt seiner Mutter, dass er Tänzer werden muss. Sein Weg führt durch Ballettschulen in den USA und in Kanada und 2010 nach Europa.

Christopher Evans erzählt gern, schnell und präzise. Ist spürbar beflügelt vom eisklaren Selbstbewusstsein des frühen Könners. Manchmal sind ihm Worte zu unbehilfen – dann tanzt er einfach vor, was er ausdrücken will. Das ist seine wahre Sprache.

Europa beginnt für ihn mit dem Schweizer *Prix de Lausanne*, dem wichtigsten Wettbewerb für junge Tänzerinnen und Tänzer. Hier schauen Menschen zu, die ihnen Chancen geben können und Stipendien an den bedeutenden Ballettschulen. Evans erinnert sich: „Unsere Familie hätte mein Studium in Europa finanziell kaum stemmen können.“ Aber er, jüngster Finalteilnehmer damals, gerade mal 15, gewinnt einen Preis und ein kostenfreies Schuljahr.

Als ihm die Tanzukunft offensteht, sieht er sich Videos von Compagnien und Schulen an. Eines packte ihn: die Hamburger *Kameliendame* von John Neumeier. Da ahnt er noch nicht, dass acht Jahre später sein kühnster Traum wahr würde – dort eine der Hauptfiguren zu tanzen. Er geht nach Hamburg. Zwei Jahre Ballettschule. „Ich

dachte: Gib dein Bestes!“ Sein kompromissloses Lernen wird belohnt: John Neumeier holt ihn ins Hamburg Ballett. 2015 wird er Solist, ab der Saison 2018/19 einer von sieben Ersten Solisten. Er bekommt große Rollen, tanzt in neuen Choreografien wie *Turangalila* und *Beethoven-Projekt* und in einem guten Dutzend Repertoire-Stücken – darunter *Romeo und Julia*, *Die Kameliendame*, *Tatjana*, *Ein Sommernachtstraum*, *Giselle* und dem *Nussknacker*.

Evans muss sich nicht in den Vordergrund tanzen – da, wo er ist, ist vorne. Ohne übergroße Gesten. Technische Perfektion ist ihm kein Selbstzweck. Er will als Künstler zur Choreografie eine eigene Interpretation der Charaktere geben. So wie in *Bernstein Dances*.

Wie kann man einen solchen Jahrhundertkünstler überhaupt fassen? „Man muss ehrlich mit dem sein, was das eigene Herz sagt. Ich muss glauben können, was ich fühle und darstelle – dann kann es das Publikum auch.“ Eine unendliche Suche nach den Momenten, in denen die Darstellung zur Wahrheit wird. „Die Choreografie von John Neumeier setzt den Rahmen für die Gefühle, die er in einer Geschichte findet – er überträgt sie sehr genau in Bewegungen. Das leitet dich als Tänzer, nimmt dich an die Hand und gibt dir die Möglichkeit, sie mit deinem Körper auszumalen.“

Er spricht über Hamburg, über die Stunden nach einer Vorstellung, hat sich Gedanken über die Zeit nach seinem aktiven Tanzen gemacht. „Ich möchte einmal Ballettmeister werden, nahe beim Tanz bleiben.“

Christopher Evans füllt den Raum mit seiner optimistischen Ausstrahlung. Kraft- und fantasievoll wirkt er, und wenn ihn inzwischen Leute auf der Straße erkennen und „Danke“ sagen für eine Vorstellung, dann macht ihn das nicht übermütig: „Das ist wunderbar und wichtig: Es hilft mir zu sehen, dass ich sie berühren konnte.“

Hans-Juergen Fink war viele Jahre Kulturchef beim *Hamburger Abendblatt*, er schreibt heute u.a. für das *Online-Feuilleton* www.kultur-port.de.



Im Aufschwung X – Celebration

Bundesjugendballett mit besonderem Programm im Ernst Deutsch Theater

Ein Jubiläum zum Spielzeitaufakt: Das Bundesjugendballett ist im November mit der bereits zehnten Ausgabe von „Im Aufschwung“ zu Gast im Ernst Deutsch Theater. Seit 2011 gibt die junge Compagnie im Haus an der Mundsburg Einblicke in ihre Arbeit und ihr vielfältiges Repertoire – und dem Hamburger Publikum die Möglichkeit, das Ensemble in neuer Besetzung kennenzulernen.

Für die zehnte Ausgabe kreieren die acht Tänzerinnen und Tänzer gemeinsam mit jungen Musikern, Sängern, Choreografen und weiteren Gästen ein abendfüllendes Programm, das besondere Stücke der letzten Jahre zurück auf die Bühne bringt und neue Kreationen präsentiert.

An vier Abenden kommen Choreografien des Intendanten John Neumeier sowie Werke der Gastchoreo-

graphen **Sasha Riva**, **Maša Kolar** und **Edwaard Liang** ebenso zur Aufführung wie Eigenkreationen der Compagnie – live interpretiert von Nachwuchsmusikern. Als ein Schwerpunkt der Arbeit des Bundesjugendballett werden außerdem Stücke aus sozialen Projekten mit Kindern, Jugendlichen und Geflüchteten sowie Ausschnitte aus dem integrativen Projekt „Rap auf Ballett“ in das Programm eingebunden. Ein feierlicher Rückblick und Ausblick: Best of „Im Aufschwung“ – Best of Bundesjugendballett.

| Frieda Fielers

Im Aufschwung X – Celebration

Das Bundesjugendballett im Ernst Deutsch Theater

19., 20., 22., 23. November 2018, 19.30 Uhr

Karten 22 – 39 € unter ernst-deutsch-theater.de

Wie der Kleinkram groß rauskam!

Krimskrams-Geschichten

für Kinder von 6 bis 10 Jahren

Fünf Bagatellen. Fünf Musiker. Eine Geschichte. Kann das überhaupt gut gehen?

Vor allen Dingen, wenn jeder Krimskrams glaubt, der wichtigste zu sein und nur mit sich selbst beschäftigt ist?

Von diesem Experiment – sozusagen einem klingenden Abenteuer – handelt unsere musikalische Erzählung. Denn was passiert, wenn aus fünf kleinen Musik-Geschichten, genau das sind Bagatellen nämlich, eine große, also ein ganzes Konzert werden soll?

Dieser Frage gehen wir gemeinsam musizierend, träumend, rätselnd und lachend auf den Grund, wobei wir die Musiker der Orchesterakademie des Philharmonischen Staatsorchesters mit ihren Instrumenten aus nächster Nähe erleben werden. Schließlich müssen wir genau hinhören können, wenn sie Kribbeskrabbes, Pillepaule und Co Leben einhauchen!

György Ligeti: Sechs Bagatellen für Bläserquintett (Auszüge)

Moderation Eva Binkle

Idee Ingrid Hausl *Konzept* Acelga Bläserquintett

Flöte Carmineluigi Amabile *Oboe* Kenta Urawaki

Klarinette Hitomi Derow *Horn* Anne Grethen

Fagott Christoph Konnerth

Premiere Samstag 8. Dezember 2018, 14.30 Uhr

Weitere Vorstellungen bis zum 14. Dezember 2018, opera stabile



Folgen Sie uns schon?



Blog



#staatsoperHH
#hamburgballet

Volle Konzentration im Orchesterprobensaal: Einblicke in die Orchesterakademie

Der Probenplan verrät „14.00-17.00 O-Akademie“ – dahinter verbirgt sich das Training unserer Orchesterakademie für die größte Hürde eines jeden Orchestermusikers: das Probespiel. Eines hat jeder von den derzeit dreizehn jungen Musikerinnen und Musikern schon gewonnen, sonst wären sie nun nicht in der Akademie des Philharmonischen Staatsorchesters. Doch das ganz entscheidende wird das nächste sein, das für eine feste Stelle. Und dafür wird fleißig trainiert. Die Übungsjury bildet sich aus den Reihen der Orchesterkollegen, die sich die Probespielstellen anhören und den Akademisten Tipps und Feedback für den Ernstfall geben. Bei Hornistin Anne Grethen stehen die nächsten Probespiele kurz bevor. Sie strahlt, als sie aus dem Probensaal kommt – das Training ist gut gelaufen, die Probespiele können kommen!

Unter den Orchesterakademisten zählt Anne inzwischen zu den Dienstältesten. Gut die Hälfte ihrer zwei Akademiejahre liegt bereits hinter ihr und sie scheint ganz glücklich mit der Erfüllung ihres Mottos: „Mitnehmen, was geht!“ Jede Erfahrung aus Konzerten, Opern-

und Ballettvorstellungen, Proben, Training und Unterrichten bringt weiter. Und so pendelt sie zwischen Köln, wo sie im letzten Jahr ihres Masterstudiums steckt, und Hamburg hin und her und spielt, so viel die Lippen aushalten: erst *Luisa Miller*, dann die Probespielstellen, dazu die Stücke für das bevorstehende Kammerkonzert mit den Akademiekollegen.

Dreizehn Instrumente in einem Kammerkonzert unterzubringen ist eine Aufgabe, die unsere Orchester-

akademie inzwischen mit Leichtigkeit erfüllt. Das Programm reicht von einem Streichquintett Dvořáks bis zu Raritäten wie dem Duo für Trompete und Marimbaphon von Ralf Kleinehanding oder einem Trio für Flöte, Klarinette und Fagott von Charles Koechlin. Als Hornistin spielt Anne im Quartett für Horn, Trompete, Posaune und Klavier von Isang Yun mit und hat sich mit ihren Kollegen Ligetis „Sechs Bagatellen“ für Holzbläserquintett ausgesucht. Mit den „Bagatellen“ gehen die Akademisten nach dem Konzert in der Elbphilharmonie noch einmal in eine zweite Runde in der Staatsoper und spielen die kleinen Musikstücke als „Krimskrams-Geschichten“ umrankt von Figuren und Erzählung für Grundschulklassen. Die Herausforderung „Kinderhorde“ nimmt Anne lachend an und hofft auf Revanche: Nachdem sie zuletzt bei „Brass Olympics“ mit ihren Blechbläserkollegen um die Gunst der Kinder sportlich-musikalisch wetteifern durfte und in der Rolle der seiltanzenden Hornistin das Rennen gegen den hochspringenden Trompeter verlor, hofft sie für „Krimskrams“ auf die tollste aller Figuren für ihr Instrument.

Zukunftsträume? „Ja ... die feste Stelle im Wunschorchester – aber da sollte man sich nicht zu sehr festlegen. Es kommt, wie es kommt“, meint Anne ganz locker. Und unmittelbar bevor steht erst einmal Wagners *Ring des Nibelungen* an der Staatsoper. In dieser gigantischen Tetralogie mitzuspielen, ja, auch das ist ein großer Wunsch, den ihr die Hornkollegen gerne erfüllen.

Bevor es im Mai zurück nach Köln geht, um das Studium abzuschließen, wartet noch das fünfte Konzert der Philharmonischen Akademie: Mozarts Klavierkonzert A-Dur mit Kent Nagano am Pult. Ein schönes Finale für zwei Jahre Hamburg. Und wer weiß, wann man sich wiedersieht. In Orchester und Theater scheinen alle Wege miteinander verknüpft. Da kommt das Wiedersehen meist von ganz allein.

| Janina Zell



Kammerkonzert der Orchesterakademie

György Ligeti Sechs Bagatellen für Holzbläserquintett

Ralf Kleinehanding „Von Haupt- und Nebenstraßen“ für Trompete und Marimbaphon

Ralf Kleinehanding Duo für Trompete und Marimbaphon

Charles Koechlin Trio g-Moll für Flöte, Klarinette und Fagott, op. 92

Isang Yun Quartett für Horn, Trompete, Posaune und Klavier

Antonín Dvořák Quintett G-Dur für zwei Violinen, Viola, Violoncello und Kontrabass

Violine: Dorothea Sauer, Geraldine Galka

Viola: Iris Icelliglu *Violoncello:* Yuko Noda

Kontrabass: Jan-Niklas Eichert *Flöte:* Carmineluigi Amabile

Oboe: Kenta Urawaki *Klarinette:* Hitomi Derow

Fagott: Christoph Konnerth *Horn:* Anne Grethen

Trompete: Anton Borderieux *Posaune:* Rafael Steinbruck

Marimbaphon: Matthias Schurr *Klavier:* Volker Krafft

21. Oktober, 19:30 Uhr

Elbphilharmonie, Kleiner Saal

3. Philharmonisches Konzert

György Ligeti Atmosphères

Richard Wagner Vorspiel zu *Lohengrin*

Jörg Widmann Con brio – Konzertouvertüre für Orchester

Ludwig van Beethoven Symphonie Nr. 6 F-Dur op. 68 „Pastorale“

Dirigent **Kent Nagano**

4. November, 11:00 Uhr

5. November, 20:00 Uhr

Elbphilharmonie, Großer Saal



Jörg Widmanns ARCHE aus der Elbphilharmonie auf CD

Live-Mitschnitt aus dem Elbphilharmonie-Eröffnungsfestival

Anfang Oktober erscheint der lange erwartete Mitschnitt der Uraufführung von Jörg Widmanns Oratorium ARCHE aus dem Eröffnungsfestival der Elbphilharmonie im Januar 2017. Für ihren ersten Auftritt in Hamburgs neuem Konzerthaus hatten das Philharmonische Staatsorchester und Kent Nagano bei Jörg Widmann ein großangelegtes Oratorium für Gesangssolisten, Orgel, Chöre und Orchester in Auftrag gegeben, ermöglicht durch die großzügige Unterstützung der ZEIT-Stiftung Ebelin und Gerd Bucerius. Rund 300 Mitwirkende standen auf der Bühne und lösten bei Publikum und Presse wahre Begeisterungstürme aus. „Hamburg rast vor Begeisterung“, schrieb die FAZ, „von der ersten großen Belastungsprobe der Elbphilharmonie“, sprach die Süddeutsche und BR-Klassik erlebte einen „auf Überwältigung ausgelegten Abend“. Die überragenden Konzert-Kritiken aus dem Januar 2017 versprechen nicht zu viel. Gewaltig herabstürzende Klangmassen als erfahrbare physische Gewalt des göttlichen Vernichtungsaktes, apokalyptische Szenen und ein verheißungsvoller Neubeginn: Die alttestamentarische Erzählung der Sintflut bildet für Jörg Widmanns Oratorium ARCHE einen thematischen Bezugspunkt, aber auch Texte aus unterschiedlichen Jahrhunderten von Dichtern wie Matthias Claudius und Friedrich Schiller oder des Philosophen Friedrich Nietzsche. Widmann komponierte ein Menschen- und Weltendrama, in dem sich der Mensch ungeschützt mit seinen Wünschen, Hoffnungen, Ängsten und seiner Utopie einer möglichen besseren Welt zeigt.

Viele Nachfragen nach einer Veröffentlichung des damaligen Konzert-Mitschnitts gab es seit der umjubelten Uraufführung am 13. Januar 2017. Die Doppel-CD ist jetzt erschienen beim Label ECM.



3. Philharmonisches Konzert

Ein musikalisches Szenarium aus Welt und Natur, aus Träumen und Wirklichkeiten, aus Empfindungen und Wahrnehmungen mit Generalmusikdirektor Kent Nagano am Pult. Ein Gang durch unsere moderne Musik- und Konzertgeschichte von Beethoven über Wagner, Ligeti bis Jörg Widmann, dem Komponisten des Oratoriums ARCHE, mit dem das Philharmonische Staatsorchester im Januar 2017 in der neuen Elbphilharmonie seine Reise in die Zukunft angetreten hat. Flügelschläge ewigen Wandels. Immer Verwandlung! Dies ist unser Schicksal, und ist unsere Geschichte. Mit „gemischten Gefühlen“ leben wir im Hier und Dort, im Heute und Gestern und auch im Morgen. Kaum jemals, dass ein Komponist gleichzeitig in so unterschiedliche Richtungen menschlicher Verortung gedacht hat wie Beethoven im Fall der 5. und 6. Symphonie, die gleichzeitig entstanden sind. In der „Empfindung“ vermittelt sich das, was uns zusammenhält: die Natur und unser Schicksal. Natur ist dabei nicht nur als göttlicher Zusammenhang der Dinge zu verstehen, sondern auch als menschliche Natur, als Walten des persönlichen Schicksals, das uns in abertausende Möglichkeiten von Begegnungen und Ereignissen führt.



MoinMozart!

Chorsänger, Laien, Hamburger und Zaungäste haben am 8. September 2018 vor der Übertragung der Premiere von *Così fan tutte* den Jungfernstieg mit dem Mozart-Medley „MoinMozart!“ zum Klingen gebracht. Ein stimmungsvoller Auftakt für die Spielzeit 2018/19! Das Team der Staatsoper sagt Danke!

Kritikerumfrage der Opernwelt: 8 Nennungen für die Staatsoper Hamburg

Gerade sind die Ergebnisse der Kritikerumfrage 2018 im Jahrbuch der Zeitschrift OPERNWELT veröffentlicht worden. Insgesamt acht Erwähnungen findet die Hamburgische Staatsoper. Die Staatsoper Hamburg wurde mit vier Votierungen für *Parsifal* und drei Votierungen für die Uraufführung *BENJAMIN* sowie einem Votum für den Staatsoperchor bedacht. Auch die in London uraufgeführte Oper *Lessons in Love and Violence* von George Benjamin wurde mehrfach genannt. Das Auftragswerk, eine Koproduktion mit dem Royal Opera House Covent Garden, De Nederlandse Opera Amsterdam, Opéra de Lyon, Lyric Opera of Chicago, Gran Teatre del Liceu Barcelona, dem Teatro Real Madrid und der Staatsoper Hamburg wird in Hamburg als Deutsche Erstaufführung ab dem 7. April 2019 zu erleben sein.



Arrivederci Spoleto!

Am 13. und 14. Juli 2018 gastierte das Hamburg Ballett beim Festival dei Due Mondi in der italienischen Region Umbrien. Unter freiem Himmel und vor einer eindrucksvollen historischen Kulisse, ein römisches Amphitheater aus dem 1. Jahrhundert, zeigte die Compagnie den Ballettabend „Old Friends“. Das Publikum folgte gebannt der berührenden Choreografie John Neumeiers und lauschte den Klängen so unterschiedlicher Komponisten wie Johann Sebastian Bach, Simon & Garfunkel, Federico Mompou und Frédéric Chopin – teilweise live interpretiert vom polnischen Pianisten Michal Bialk. Seit 1958 ist Spoleto über zwei Wochen lang die italienische Hauptstadt der Kultur: Das Festival dei Due Mondi ist ein Festival der Künste – mit Musik, Schauspiel, Oper und Tanz. Bereits zum zweiten Mal folgte das Hamburg Ballett einer Einladung für ein Gastspiel in Spoleto – ein gelungener Ausklang der Spielzeit 2017/18!



„Sur le pont d'Avignon“ Neben dem Besuch des renommierten Festivals in Aix-en-Provence und eine Ballettaufführung in der Choreografie von Maurice Béjart bei den Chorégies d'Orange genossen die Teilnehmerinnen und Teilnehmer der Studiosus-Reise für die Abonnenten der Hamburgischen Staatsoper das Savoir-vivre in und um die mittelalterliche Papstresidenz Avignon, wie hier beim Besuch der Pont Saint-Bénézet.

Der Literarisch-Musikalische Adventskalender der Hamburgischen Staatsoper

Das Jahr neigt sich dem Ende zu und mit dem Advent zieht eine der schönsten Jahreszeiten in unsere schöne Stadt ein. Und auch in diesem Jahr bietet die Hamburgische Staatsoper für alle Besucher den Literarisch-Musikalischen Adventskalender an: Die Hamburgische Staatsoper an der Dammtorstraße öffnet in diesem Jahr wieder im Advent vom 1. bis 23. Dezember die Türchen eines Adventskalenders der besonderen Art. Jeweils um 17.00 Uhr (sonntags um 12.00 Uhr) wartet im Foyer eine kleine künstlerische Überraschung auf die Besucher. Mitglieder des Opern-Ensembles, des Internationalen Opernstudios, des Hamburg Ballett, der Ballettschule, des Bundesjugendballett und der Jungen Choreografen, des Philharmonischen Staatsorchesters sowie Gäste aus Hamburg präsentieren: Geschichten, Gedichte und Lieder – mal bekannte, heitere und besinnliche Weihnachtsklassiker, mal eher Unbekanntes, Ungewöhnliches und Komisches zur Adventszeit. Lassen Sie sich überraschen. Es lohnt sich!

Kleiner Tipp: Wer die Überraschung nicht erwarten kann, schaut am jeweiligen Veranstaltungstag auf unserem Blog oder in den sozialen Kanälen unter www.staatsoper-hamburg.de vorbei ...



Literarisch-Musikalischer Adventskalender der Hamburgischen Staatsoper vom 1. – 23. Dezember 2018

*17.00 bis circa 17.30 Uhr, (sonntags 12.00 Uhr)
Eingangsfoyer der Staatsoper, der Eintritt zum
Literarisch-Musikalischen Adventskalender ist frei,
es wird für einen wohltätigen Zweck gesammelt.*

Internationales Musikfest Hamburg 2019

Das Internationale Musikfest Hamburg findet im kommenden Jahr vom 27.4. bis 29.5.2019 statt. Das Philharmonische Staatsorchester Hamburg bestreitet unter der Leitung von GMD Kent Nagano das Eröffnungskonzert mit dem Requiem von György Ligeti und Mahlers „Auferstehungssymphonie“. Die Staatsoper präsentiert in Kooperation mit Hamburg Musik gGmbH im Kleinen Saal der Elbphilharmonie die szenische Produktion „THÉRÈSE“, eine Uraufführung von Philipp Maintz nach dem Roman „Thérèse Raquin“ von Emile Zola. Die Inszenierung übernimmt Opernintendant Georges Delnon. Das Gesamtprogramm des Festivals wird am 20. November vorgestellt, am selben Tag startet auch der Kartenvorverkauf.

Blick hinter die Kulissen der Staatsoper

Öffentliche Führungen in deutscher und englischer Sprache
Karten € 8,00

Führungen für Familien mit Kindern ab 6 Jahren Karten € 8,00,
Kinder bis 16 Jahre € 4,00 (pro Buchung max. 2 Erwachsene und
4 Kinder) Buchung möglich 040 35 68 68 oder www.staatsoper-hamburg.de

Führungen für Schulklassen Karten € 60,00 pro Schulklasse
(maximal 30 Personen)
Schulen 040 35 68 222 oder
schulen@staatsoper-hamburg.de

Alle Führungstermine finden Sie auf unserer
Website. www.staatsoper-hamburg.de im Bereich „Service“



1



2



3



4



5



6



7



8



10



11



9

IDEALER START IN DIE SAISON 2018/19 MIT „COSÌ FAN TUTTE“

Quirlig, frech, farbenfroh und am Schluss frenetisch bejubelt ging die Eröffnungsproduktion *Così fan tutte* über die Bühne der Staatsoper. Dementsprechend bestens gelaunt zeigten sich Künstler, Mitwirkende und Premierengäste nach der Vorstellung: Regisseur **Herbert Fritsch** mit Cembalo **(1)** Kultursenator **Dr. Carsten Brosda**, Staatsopernintendant **Georges Delnon** mit **Berthold Brinkmann**, Vorsitzender der Opernstiftung **(2)** **Dr. Klaus Wehmeyer** mit Frau **Prof. Dr. Annette Wehmeyer** **(3)** **Berthold und Christa Brinkmann** mit **Marlies Head** und **Klaus Gerresheim** **(4)** Orchesterdirektorin **Susanne Fohr** mit **Prof. Dr. Tobias Wollermann** und **Anja Würzberg** **(5)** **Silvia und Pascal Funke** mit Geschäftsführer **Dr. Ralf Klöter** und **Ute Klöter** **(6)** **Regine Schmitz** mit **Hannelore Hoger** **(7)** **Dr. Rolf Naunin** und **Senatorin Dr. Dorothee Stapelfeldt** **(8)** Solistenensemble und Dirigent **Sébastien Rouland** beim Schlussapplaus **(9)** **Katharina und Manfred Baummann** **(10)** **Ingrid von Heimendahl** und **Jürgen Abraham** von der Opernstiftung **(11)**

„Cosi fan tutte mit Vollgas“

Der Spielzeitstart der Staatsoper Hamburg war mit *Così fan tutte* in der Regiehandschrift von Herbert Fritsch und unter der musikalischen Leitung von Sébastien Rouland furios. Bei Publikum und Presse einhellig hochgelobt und gefeiert. Ein Blick in die Pressestimmen:



„Mozart würde sich kugeln“, schreibt Werner Theurich, **Spiegel online**. „Die Bühne war ein atemberaubend farbwechselintensiver Käfig voller Narren, der den Laborcharakter der in ihrem Kern so bösen, hinterhältig doppelbödigen Geschichte über Verführung, Vertrauen und Misstrauen noch betonte“, liest man im **Hamburger Abendblatt** von Joachim Mischke. „Durch den freien Umgang mit Mozart holt Fritsch den Komponisten vom Denkmalsockel“, schreibt Stefan Grund, **Die Welt**. „*Così fan tutte* mit Vollgas“, betitelt Dagmar Penzlin ihren Bericht für **NDR Kultur**, „das ist eine Stärke der Inszenierung von Fritsch: Dass sie trotz hohem Grundtempo zur Ruhe kommen kann, wenn die Figuren in Arien ihr Seelenleben ausbreiten. (...) Sébastien Rouland am Pult des bestens aufgelegten Philharmonischen Staatsorchesters Hamburg sorgte für eine insgesamt geschmeidig pulsierende Aufführung. Ein Gute-Laune-Saisonaufakt.“ „Auch jetzt gibt Fritsch natürlich seinem Komödiantenaffen Zucker (...) Jeder Grimasse lassen sich Noten zuordnen“, beschreibt Joachim Lange in der **Neuen Musik Zeitung** die Regiearbeit Herbert Fritschs.

„Sébastien Rouland, ein altgedienter Spezialist auch fürs Barocke, dirigierte aus dem Handgelenk eine an leichtfüßiger Schwerelosigkeit und frisch-freundlichem Klang schwer überbietbare Abordnung des Philharmonischen Staatsorchesters Hamburg. Das Premierenpublikum flippte aus vor lauter Begeisterung“, so André Sokolowski für **kultura extra**. „Orchester und Dirigent gingen (...) einfühlend zu Werke, waren dem Sängerensemble ein verlässlicher Begleiter und Partner“, so Stefan Grund. „Sébastien Rouland am Pult des Philharmonischen Staatsorchesters hat dabei für alle Facetten genau das richtige Händchen für Sängerbalance und Tempovariation“, liest man bei Joachim Lange.

Durch die Bank wurde das Solisten-Ensemble gelobt. „Aber: dieses Ensemble! (...) Nun überzeugten sechs feine, gut geführte, gut aufeinander abgestimmte, geradezu noble Stimmen, eine Einheit, die miteinander sang, atmete, fühlte“, so Joachim Mischke im **Hamburger Abendblatt**. Die **dpa** berichtet „Das Solistenensemble macht seine Sache hervorragend. Das stimmliche Niveau ist makellos und erfreulich homogen, und die Sänger lassen sich voll auf Fritschs Regie ein“, „Die Besetzung ist, ohne Ausnahme, exzellent [...] Kartal Karagedik als Guglielmo, Dovlet Nurgeldiyev als Fernando, Sylvia Schwartz als Despina, Pietro Spagnoli als Don Alfonso, Maria Bengtsson als Fiordiligi sowie Ida Aldrian, drei Tage vor der Premiere eingesprungen als Dorabella – ein Glücksfall für die Produktion. (...) Das führt dazu, dass der Abend einer der stimmlich besten ist, der in der Hamburger Oper seit Langem zu hören war“, schreibt Florian Zinnecker im Premierenbericht für **DIE ZEIT**.

Leider verletzte sich in der B-Premiere der Tenor Dovlet Nurgeldiyev und konnte die weitere Vorstellungsserie von *Così fan tutte* nicht mehr übernehmen. Oleksiy Palchykov war zur Stelle und übernahm die Partie. „Zum Glück war der ukrainische Tenor Oleksiy Palchykov im Publikum und sprang gleichsam aus dem Stand ins Zottelkostüm des falschen Albaners. Dass er dann mit dem ‚Un’aura amorosa‘ regelrecht abräumte und sogar vom Dirigenten mit Beifall bedacht wurde, ermunterte ihn für den Rest des Abends, seinen tenoralen Sexappeal voll einzusetzen“, schreibt Joachim Lange.

| Michael Bellgardt

Spielplan

Oktober

23 Di jung Musiktheater für Babys „Blubb blubb - abgetaucht!“ 10:00 und 11:30 Uhr | Babys € 5,- Erwachsene € 8,- (maximal 2 Erwachsene pro Baby) | opera stabile

Zum letzten Mal in dieser Spielzeit
Il Turco in Italia
Gioachino Rossini
19:30-22:45 Uhr | € 6,- bis 97,- D | Di1

24 Mi jung Musiktheater für Babys „Blubb blubb - abgetaucht!“ 10:00 und 11:30 Uhr | Babys € 5,- Erwachsene € 8,- (maximal 2 Erwachsene pro Baby) | opera stabile

25 Do jung Musiktheater für Babys „Blubb blubb - abgetaucht!“ 10:00 Uhr | Babys € 5,-; Erwachsene € 8,- (maximal 2 Erwachsene pro Baby) | opera stabile

26 Fr jung Tonangeber „kabbeln und quatschen“ 9:30 und 11:00 Uhr | Erwachsene € 10,-, Kinder € 5,- | Eingangsfoyer

Opern-Werkstatt „Szenen aus Goethes Faust“ 18:00-21:00 Uhr | € 48,- | Fortsetzung 27. Oktober, 11:00-17:00 Uhr | Probebühne 2

Ballett – John Neumeier
Beethoven-Projekt
Ludwig van Beethoven
19:30-22:10 Uhr | € 6,- bis 109,- E | Fr1

27 Sa jung Musiktheater für Babys „Blubb blubb - abgetaucht!“ 15:00 und 16:30 Uhr | Babys € 5,-; Erwachsene € 8,- (maximal 2 Erwachsene pro Baby) | opera stabile

Ballett – John Neumeier
Anna Karenina Peter I. Tschaikowsky, Alfred Schnittke, Cat Stevens/Yusuf Islam
19:30-22:45 Uhr | € 7,- bis 119,- F | Sa1

28 So jung Musiktheater für Babys „Blubb blubb - abgetaucht!“ 11:00 Uhr | Babys € 5,-; Erwachsene € 8,- (maximal 2 Erwachsene pro Baby) | opera stabile

28 So Szenen aus Goethes Faust Robert Schumann
18:00 Uhr | € 8,- bis 195,- | M
Premiere A | Einführung 17:20 Uhr (Foyer II. Rang) | PrA

29 Mo jung OpernIntro „Szenen aus Goethes Faust“ 10:00-13:00 Uhr | Veranstaltung für Schulklassen (Anmeldung erforderlich) | opera stabile

30 Di jung OpernIntro „Szenen aus Goethes Faust“ 10:00-13:00 Uhr | Veranstaltung für Schulklassen (Anmeldung erforderlich) | opera stabile

Das Rheingold Richard Wagner
19:30-22:00 Uhr | € 6,- bis 97,- D | Einführung 18:50 Uhr (Foyer II. Rang) | Di2, Oper kl.1

31 Mi Szenen aus Goethes Faust Robert Schumann
18:00 Uhr | € 6,- bis 109,- | E
Einführung 17:20 Uhr (Foyer II. Rang) | PrB

November

1 Do jung OpernIntro „Szenen aus Goethes Faust“ 10:00-13:00 Uhr | Veranstaltung für Schulklassen (Anmeldung erforderlich) | opera stabile

OpernReport „Von Fäusten und des Pudels Kern“
19:30 Uhr | € 7,- | opera stabile

Ballett – John Neumeier
Beethoven-Projekt
Ludwig van Beethoven
19:30-22:10 Uhr | € 6,- bis 97,- D | Ball 3

2 Fr **Opern-Werkstatt** „Das Rheingold“ und „Die Walküre“ 18:00-21:00 Uhr | € 48,- | Fortsetzung 3. November, 11:00-17:00 Uhr | Orchesterprobensaal

Ballett – John Neumeier
Beethoven-Projekt
Ludwig van Beethoven
19:30-22:10 Uhr | € 6,- bis 109,- E | VTg1

3 Sa Szenen aus Goethes Faust Robert Schumann
19:30 Uhr | € 7,- bis 129,- G | Einführung 18:50 Uhr (Foyer II. Rang) | Sa3, Serie 28

4 So **3. Philharmonisches Konzert**
11:00 Uhr | ausverkauft | Einführung 10:00 Uhr | Kinderprogramm im Foyer kl. Saal 11:00 Uhr | Kombi 3B, Familien-Abo
Zum letzten Mal in dieser Spielzeit

Das Rheingold Richard Wagner
19:00-21:30 Uhr | € 6,- bis 109,- E | Einführung 18:20 Uhr (Foyer II. Rang)

5 Mo **3. Philharmonisches Konzert**
20:00 Uhr | ausverkauft
Einführung 19:00 Uhr | Kombi 3A

6 Di Szenen aus Goethes Faust Robert Schumann
19:30 Uhr | € 6,- bis 109,- | E
Einführung 18:50 Uhr (Foyer II. Rang) | VTg4, Oper gr.1

7 Mi Ballett – John Neumeier
Beethoven-Projekt
Ludwig van Beethoven
19:30-22:10 Uhr | € 6,- bis 97,- D | Einführung 18:50 Uhr (Foyer II. Rang) | Mi2

8 Do Ballett – John Neumeier
Beethoven-Projekt
Ludwig van Beethoven
19:30-22:10 Uhr | € 6,- bis 97,- D | Ball 2

9 Fr **Opern-Werkstatt** „Siegfried“ und „Götterdämmerung“ 18:00-21:00 Uhr | € 48,- | Fortsetzung 10. November, 11:00-17:00 Uhr | Probebühne 2

Szenen aus Goethes Faust
Robert Schumann
19:30 Uhr | € 7,- bis 119,- | F
Einführung 18:50 Uhr (Foyer II. Rang) | Oper gr.2

10 Sa Ballett – John Neumeier
Die Kameliendame
Frédéric Chopin
19:00-22:00 Uhr | € 7,- bis 119,- F | Sa2

11 So **Die Walküre** Richard Wagner
16:00-21:00 Uhr | € 7,- bis 119,- F | Einführung 15:20 Uhr (Foyer II. Rang) | Weekend gr.,
Weekendend kl., Serie 68

13 Di **Manon Lescaut** Giacomo Puccini
19:30-22:00 Uhr | € 6,- bis 97,- D | Einführung 18:50 Uhr (Foyer II. Rang) | Di3

14 Mi Szenen aus Goethes Faust Robert Schumann
19:30 Uhr | € 6,- bis 109,- | E
Einführung 18:50 Uhr (Foyer II. Rang) | Oper kl.2

- 15 Do** Ballett – John Neumeier
Die Kameliendame
Frédéric Chopin
19:30-22:30 Uhr | € 6,- bis 97,-
D | Symphoniker Hamburg

- 16 Fr** Zum letzten Mal in dieser Spielzeit
Die Walküre Richard Wagner
17:00-22:00 Uhr | € 6,- bis 109,-
E | Einführung 16:20 Uhr (Foyer II. Rang) | Fr1

- 17 Sa** Zum letzten Mal in dieser Spielzeit
Szenen aus Goethes Faust
Robert Schumann
19:30 Uhr | € 7,- bis 129,- | G
Einführung 18:50 Uhr (Foyer II. Rang) | Sa1

OpernForum ca 15 Min. nach Ende der Vorstellung | Eintritt frei Parkettfoyer

- 18 So** **Siegfried** Richard Wagner
16:00-21:00 Uhr | € 7,- bis 119,-
F | Einführung 15:20 Uhr (Foyer II. Rang) | So2, Kombi 2, Serie 48

- 20 Di** **Manon Lescaut** Giacomo Puccini
19:30-22:00 Uhr | € 6,- bis 97,-
D | Einführung 18:50 Uhr (Foyer II. Rang) | Di1, Kombi 1

- 21 Mi** Ballett – John Neumeier
Die Kameliendame
Frédéric Chopin
19:30-22:30 Uhr | € 6,- bis 97,-
D | Symphoniker Hamburg | Ball Kl1

- 22 Do** Ballett – John Neumeier
Die Kameliendame
Frédéric Chopin
19:30-22:30 Uhr | € 6,- bis 97,-
D | Symphoniker Hamburg | Ball Kl2

- 23 Fr** **AfterWork**
18:00 Uhr | € 10,- (inkl. Getränk)
opera stabile

Zum letzten Mal in dieser Spielzeit
Siegfried Richard Wagner
17:00-22:00 Uhr | € 6,- bis 109,-
E | Einführung 16:20 Uhr (Foyer II. Rang) | VTg1, Oper kl.3

- 24 Sa** Zum letzten Mal in dieser Spielzeit
Ballett – John Neumeier
Die Kameliendame
Frédéric Chopin
19:30-22:30 Uhr | € 7,- bis 119,-
F | Symphoniker Hamburg | Sa3, Serie 29

- 25 So** **Götterdämmerung**
Richard Wagner
16:00-21:00 Uhr | € 7,- bis 119,-
F | Einführung 15:20 Uhr (Foyer II. Rang) | So1, Serie 39

- 26 Mo** **jung** OpernIntro „Tosca“
10:00-13:00 Uhr | Veranstaltung für Schulklassen (Anmeldung erforderlich!) | Probebühne 3

Legenden der Oper:
Peter Seiffert
19:30 Uhr | € 7,- | opera stabile

- 27 Di** **jung** OpernIntro „Tosca“
10:00-13:00 Uhr | Veranstaltung für Schulklassen (Anmeldung erforderlich!) | Probebühne 3

- 28 Mi** **jung** OpernIntro „Tosca“
10:00-13:00 Uhr | Veranstaltung für Schulklassen (Anmeldung erforderlich!) | Probebühne 3

Tosca Giacomo Puccini
19:30-22:00 Uhr | € 6,- bis 97,-
D | Mi2

- 29 Do** **jung** OpernIntro „Tosca“
10:00-13:00 Uhr | Veranstaltung für Schulklassen (Anmeldung erforderlich!) | Probebühne 3

Manon Lescaut Giacomo Puccini
19:30-22:00 Uhr | € 6,- bis 97,-
D | Einführung 18:50 Uhr (Foyer II. Rang) | Do2

- 30 Fr** **AfterWork**
18:00 Uhr | € 10,- (inkl. Getränk)
opera stabile

Tosca Giacomo Puccini
19:30-22:00 Uhr | € 6,- bis 109,-
E | Fr2

- 1 Sa** **Il Barbiere di Siviglia**
Gioachino Rossini
19:30-22:30 Uhr | € 7,- bis 119,-
F | Familieneinführung 18:45 Uhr (Stifter-Lounge)

- 2 So** Zum letzten Mal in dieser Spielzeit
Götterdämmerung
Richard Wagner
16:00-21:00 Uhr | € 7,- bis 119,-
F | Einführung 15:20 Uhr (Foyer II. Rang) | VTg4, Oper gr.1

Alle Operaufführungen in Originalsprache mit deutschen Übertexten.
„Szenen aus Goethes Faust“ in Originalsprache mit deutschen und englischen Übertexten.

Hauptförderer der Staatsoper Hamburg und des Philharmonischen Staatsorchesters ist die Kühne-Stiftung. Die Produktion „Anna Karenina“ wird unterstützt durch Else Schnabel und die Stiftung zur Förderung der Hamburgischen Staatsoper. Die ZEIT-Stiftung Ebelin und Gerd Bucerius und die Stiftung zur Förderung der Hamburgischen Staatsoper sind Hauptförderer der Hamburger „Ring“-Inszenierung. Die Produktion „Manon Lescaut“ wird unterstützt durch die Stiftung zur Förderung der Hamburgischen Staatsoper.

Dezember

- 1 Sa** **Adventskalender**
Täglich bis 23. Dezember, 17:00 Uhr (sonntags: 12:00 Uhr) | Eintritt frei | Garderobenfoyer

Kassenpreise

		Platzgruppe										
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11'
Preiskategorie	A	€ 28,-	26,-	23,-	20,-	17,-	12,-	10,-	9,-	7,-	3,-	6,-
	B	€ 79,-	73,-	66,-	58,-	45,-	31,-	24,-	14,-	11,-	5,-	11,-
	C	€ 87,-	78,-	69,-	61,-	51,-	41,-	28,-	14,-	11,-	5,-	11,-
	D	€ 97,-	87,-	77,-	68,-	57,-	46,-	31,-	16,-	12,-	6,-	11,-
	E	€ 109,-	97,-	85,-	74,-	63,-	50,-	34,-	19,-	12,-	6,-	11,-
	F	€ 119,-	105,-	94,-	83,-	71,-	56,-	38,-	21,-	13,-	7,-	11,-
	G	€ 129,-	115,-	103,-	91,-	77,-	62,-	41,-	23,-	15,-	7,-	11,-
	H	€ 137,-	122,-	109,-	96,-	82,-	67,-	43,-	24,-	15,-	7,-	11,-
	J	€ 147,-	135,-	121,-	109,-	97,-	71,-	45,-	25,-	15,-	7,-	11,-
	K	€ 164,-	151,-	135,-	122,-	108,-	76,-	47,-	26,-	15,-	7,-	11,-
	L	€ 179,-	166,-	148,-	133,-	118,-	81,-	50,-	27,-	16,-	8,-	11,-
M	€ 195,-	180,-	163,-	143,-	119,-	85,-	53,-	29,-	16,-	8,-	11,-	
N	€ 207,-	191,-	174,-	149,-	124,-	88,-	55,-	30,-	17,-	8,-	11,-	
O	€ 219,-	202,-	184,-	158,-	131,-	91,-	57,-	32,-	18,-	8,-	11,-	

*Vier Plätze für Rollstuhlfahrer (bei Ballettveranstaltungen zwei)

Entweder oder. – Oder?

Becker hat eine ketzerische Frage

BECKER: Sie sagen oft, dass die großen Wagner-Werke dramaturgisch perfekt gebaut sind. Gibt es da keine Ausnahmen? Sind ihm nie Fehler unterlaufen?

MÜLLER: Nun, auch Wagner war nur ein Mensch. Aber wirklich grobe Schnitzer gibt es meines Wissens nicht.

BECKER: Und wenn ich einen gefunden hätte?

MÜLLER: Spannen Sie mich nicht auf die Folter!

BECKER: Am Anfang von *Rheingold* gibt es einen unerklärten Zeitsprung. Eine erhebliche Zeitspanne der Handlung wird einfach ausgelassen, ohne dass dies irgendwie vermittelt wird. Ist das nicht ein schwerer Verstoß gegen die Handwerksregeln des Dramatikers?

MÜLLER: Ich verstehe. Zwischen dem Raub des Rheingolds am Ende des ersten Bilds und dem Streit mit den Riesen im zweiten muss wohl einige Zeit liegen, in der Alberich den Ring schmiedet und seine Macht ausbaut. Aber scheint Ihnen nicht, dass die Verwandlungsmusik sehr geeignet ist, das Vergehen einer langen Zeit zu suggerieren?

BECKER: Oh, gewiss doch. Aber ich dachte gar nicht an das Ende des ersten Bildes, sondern an seinem Anfang.

MÜLLER: Sie meinen, das Stück beginnt mit einem Zeitsprung? Wie soll ich das verstehen? Sie verwirren mich.

BECKER: Nun, es heißt doch, das instrumentale Vorspiel schildere den Anfang der Welt: Alles beginnt mit dem tiefen Es, dem man den suggestiven Namen „Ur-Es“ gegeben hat. Aus ihm geht dann nach und nach eine Bewegung hervor, erste Konturen werden hörbar, Gestalten bilden sich, die nach und nach den gesamten Tonraum erfüllen in einem einzigen Fluten und Wogen – mir erscheint es immer vollkommen überzeugend, dass dieses spektakuläre Tongemälde den Anfang von allem schildern soll. Aber dann geht der Vorgang auf und wir stehen mit einem Ruck mitten in der Weltgeschichte. Und nun frage ich Sie: Wo ist die Zeit dazwischen geblieben? Wann können die Ereignisse stattgefunden haben, von denen in dieser Szene im Imperfekt die Rede ist?

MÜLLER: Das ist eine interessante Frage. Zweifellos ist Ihre Schlussfolgerung korrekt, wenn... ja, wenn die Prämisse korrekt ist. Sie nehmen als gesichert an, das Vorspiel schildere die Entstehung der Welt und stolpern über den Anschluss an die erste Szene. Was aber, wenn

wir von dieser Szene ausgehend das Vorspiel sozusagen rückwärts deuten? Die Szene spielt am frühen Morgen. Was geschieht denn unmittelbar davor?

BECKER: Sie meinen, die Musik malt den Sonnenaufgang? Scheint Ihnen das nicht etwas banal? Rechtfertigt ein so alltägliches Ereignis den gewaltigen musikalischen Aufwand? Und wäre das überhaupt ein guter Anfang für eine die ganze Weltgeschichte umspannende Erzählung? Muss die nicht mit dem Anfang der Welt beginnen?

MÜLLER: Und wenn es beides ist?

BECKER: Beides? Das geht doch nicht. Entweder, wir wohnen einem Sonnenaufgang bei oder der Entstehung der Welt. Da müssen Sie sich schon entscheiden.

MÜLLER: Muss ich? Wird nicht an jedem Morgen die Bewegung aus dem Dunkel ins Licht des Lebens erneut vollzogen? Herder hat riskiert, sogar den biblischen Schöpfungsbericht in diesem Sinne zu deuten: Als poetische Schilderung des Sonnenaufgangs, wie ihn ein Nomade in der Wüste erlebt, der in diesem überwältigenden Ereignis der allumfassenden Macht seines Gottes gewahr wird, die sich im Akt der Welterschöpfung bestätigt. Da ist keine Entscheidung nötig, dem begeisterten Betrachter fallen beide Ereignisse in eins.

BECKER: Lassen Sie mich fortsetzen! Auf unseren Fall angewandt hieße das: Die Musik schildert beides und noch ein Drittes. Nämlich die Begeisterung dieses Betrachters angesichts des Wunderbaren: der alltäglichen Erneuerung des Lebens, das keinen Untergang kennt. Und dieser Prolog würde mit den Schlusstakten der *Götterdämmerung* den prächtigen Rahmen des Riesenwerks bilden, das sich so als ein Hymnus an das Leben erweist.

MÜLLER: Ich finde, so können wir das erst einmal stehen lassen. Machen Sie den Test, wenn Sie ins *Rheingold* gehen: Versuchen Sie, das Vorspiel so zu hören. Gelingt das nicht, halten wir nach einer anderen Lösung Ausschau.

Werner Hintze lebt als freischaffender Theaterwissenschaftler und Dramaturg in Berlin. Unter der Intendanz von Andreas Homoki war er Chef dramaturg der Komischen Oper Berlin. Eine langjährige Zusammenarbeit verband ihn mit Peter Konwitschny.

IMPRESSUM

Herausgeber: Hamburgische Staatsoper GmbH, Große Theaterstr. 25, 20354 Hamburg | **Geschäftsführung:** Georges Delnon, Opernintendant / John Neumeier, Ballettintendant / Ralf Klöter, Geschäftsführender Direktor | **Konzeption und Redaktion:** Dramaturgie, Pressestelle, Marketing: Dr. Michael Bellgardt, Eva Binkle, Johannes Blum, Annedore Cordes, Matthias Forster, Dr. Jörn Rieckhoff, Janina Zell | **Autoren:** Georges Delnon, Frieda Fielers, Hans Juergen Fink, Kent Nagano, Werner Hintze, Prof. Dr. Dieter Rexroth, Uwe Schweikert | **Lektorat:** Daniela Becker | **Operrätzel:** Anne-Marthe Kühn | **Mitarbeit:** Frieda Fielers, Katerina Kordatou, Nathalia Schmidt | **Fotos:** Helen Blanco, Brinkhoff/Mögenburg, Marco Borggreve, Felix Broede, Arno Declair, Arielle Doneson, Gregor Hohenberg, Sony Classical, David Jerusalem, Jürgen Joost, Lena Kern, Amanda Kleinbart, Werner Kmetitsch, Lisa Marie Mazzucco, Hans Jörg Michel, photopulse.ch, Michael Poehn, Hamza Saad, Moklos Szabo, Monika Rittershaus, Kiran West | **Titel:** Achim Freyer, Jakob Klaffs, Moritz Nitsche | **Gestaltung:** Annedore Cordes | **Anzeigenvertretung:** Antje Sievert Tel.: 040/450 698 03, antje.sievert@kultur-anzeigen.com | **Litho:** Repro Studio Kroke GmbH | **Druck:** Hartung Druck + Medien GmbH | **Tageskasse:** Große Theaterstraße 25, 20354 Hamburg, Montags bis Sonnabends: 10.00 bis 18.30 Uhr, Sonn- und Feiertags für den Vorverkauf geschlossen. Die Abendkasse öffnet 90 Minuten vor Beginn der Aufführung. Es werden ausschließlich Karten für die jeweilige Vorstellung verkauft. **Telefonischer Kartenvorverkauf:** Telefon 040/35 68 68, Montags bis Sonnabends: 10.00 bis 18.30 Uhr | **Abonnieren Sie unter:** Telefon 040/35 68 800

VORVERKAUF

Karten können Sie außer an der Tageskasse der Hamburgischen Staatsoper an den bekannten Vorverkaufsstellen in Hamburg sowie bei der Hamburg Tourismus GmbH (Hotline 040/300 51777; www.hamburg-tourismus.de) erwerben.

Schriftlicher Vorverkauf: Schriftlich und telefonisch bestellte Karten senden wir Ihnen auf Wunsch gerne zu. Dabei erheben wir je Bestellung eine Bearbeitungsgebühr von € 3,-, die zusammen mit dem Kartenpreis in Rechnung gestellt wird. Der Versand erfolgt nach Eingang der Zahlung. Fax 040/35 68 610
Postanschrift: Hamburgische Staatsoper, Postfach, 20308 Hamburg;

Gastronomie in der Oper, Tel.: 040/35019658, Fax: 35019659
www.godionline.com
Die Hamburgische Staatsoper ist online: www.staatsoper-hamburg.de
www.staatsorchester-hamburg.de
www.hamburgballett.de

Das nächste Journal erscheint Ende November

Informationen aus erster Hand: Das JOURNAL kommt direkt zu Ihnen nach Hause.

Im Jahres-Abonnement bietet das aktuelle
JOURNAL der Hamburgischen Staatsoper
regelmäßig interessante Hintergrund-Informationen
und jede Menge Gesprächsstoff frei Haus.

Das JOURNAL erscheint jährlich mit insgesamt 6 Ausgaben und kostet nur 12,00 Euro pro Spielzeit
(für Abonnenten der Staatsoper und des Staatsorchesters sowie für Card-Besitzer nur 6,00 Euro).
Die Zustellung und Berechnung beginnt mit der nächsten verfügbaren Ausgabe.

Das Journal-Abonnement wird für eine Spielzeit fest abgeschlossen und verlängert sich
automatisch um eine weitere Saison, wenn es nicht bis zum 15. Mai gekündigt wird.

Informationen und Bestellungen beim Kartenservice der Hamburgischen Staatsoper
und unter Tel. (040) 35 68 68



THEATER HAMBURG

EIN
BLICK

ALLE
BÜHNEN

THEATER-HAMBURG.ORG