

MAGAZIN
SAISON 2015/16
MÄRZ — APRIL

Premieren:

Messiah

Radamisto

Das schlaue Füchslein

Wiederaufnahme:

Il trittico



} Oper Frankfurt

Wir bedanken uns herzlich für die großzügige finanzielle Unterstützung bei unseren Partnern.

Hauptförderer
Ur- und Erstaufführungen

Aventis foundation

Hauptförderer Opernstudio

Deutsche Bank Stiftung 



Produktionspartner

 **DZ BANK**



Projektpartner

Helaba | 



Mercedes-Benz
Niederlassung Frankfurt/Offenbach

Ensemble Partner

Hauck & Aufhäuser
Privatbankiers KGaA
MeisterSinger GmbH &
Co. KG

Stiftung Ottomar Päsel,
Königstein/Ts.
Josef F. Wertschulte

Education Partner

BHF-BANK-Stiftung
Europäische Zentralbank
Fraport AG

Klassik Partner

FPS Partnerschaft von
Rechtsanwälten mbB

Besonderer Dank gilt
dem Frankfurter Patronatsverein
der Städtischen Bühnen e.V.
— Sektion Oper



Inhalt

4
Messiah
Georg Friedrich Händel

10
Essay
Jan Assmann

14
Radamisto
Georg Friedrich Händel

20
Das schlaue Füchslein
Leoš Janáček

26
Liederabend
Marlis Petersen

27
Il trittico
Giacomo Puccini

28
Finale
Wiener Moderne
Veranstaltung
Frankfurt liest ein Buch

30
JETZT! Oper für dich

34
Porträt
Statist Klaus Dorth

35
Konzerte
Happy New Ears, Soiree des Opernstudios

36
Neu im Ensemble
James Rutherford

38
Service



Liebe Freunde der Oper Frankfurt,

der Regisseur und Theatertheoretiker Peter Brook formulierte einmal sehr couragiert, dass die Oper bereits begann, als die Menschen aus ihren Höhlen kamen und Laute ausstießen. Aus solchen Lauten seien dann – nach einer kleinen erdgeschichtlichen Sekunde – Verdi, Puccini und Wagner entstanden. Inzwischen vermuten Evolutionspsychologen, Prähistoriker, Linguisten und Hirnforscher tatsächlich einen genetisch angelegten gemeinschaftlichen Ursprung von Sprache und Musik. Es gab demnach eine Ursprache mit den Elementen Tonfall, Gestik, Melodie und Mimik, aus der allmählich die von der musikalischen Prägung befreite, abstrakte Begriffssprache entstanden sei. Die Sprachen und die mit ihnen verbundenen Kulturen haben sich im Zivilisationsprozess weit stärker auseinanderentwickelt als die Musik, die uns – nach Strawinskys Worten – zu dem einzigen Zweck gegeben ist, eine Ordnung zwischen den Dingen herzustellen; einen universellen Kosmos also, der für alle Menschen gleichermaßen verstehbar ist. In der Oper sind Sprache und Gesang weiterhin miteinander aufs Engste verbunden.

Die Epoche, die wir soeben erleben, ist gezeichnet von immer aggressiver hervortretenden Gegensätzen, von Ängsten, Trugbildern und ideologischen Verblendungen, religiösen und säkularen Fundamentalismen, die uns das Gemeinsame vergessen machen. Vielleicht vermag die Musik die Erinnerung an das uns allen Gemeinsame wieder zu erwecken. Und vielleicht kann die aus so vielen Ländern, Kulturen und Sprachen stammende, gleichwohl aber einträchtig zusammenwirkende Gemeinschaft eines Opernhauses ein ethisches Modell für das Ganze sein.

Bernd Loebes auf einer Musiktheaterkonferenz geborene Idee zu einer deutschlandweiten Konzertreihe unter dem Motto *Oper ohne Grenzen – Konzert für eine offene Kultur* will hierzu einen klingenden Beitrag leisten. Die Dresdner Semperoper wird dabei den Anfang machen. Solisten und Dirigenten werden sich in einer Art künstlerischem Staffellauf auf den Weg zu den anderen Opernhäusern machen, um dort zu musizieren. Das Frankfurter Konzert, in dem der Schauspieler Michael Mendl die Musik mit Poesie aus dem

Geiste Lessings und der übernationalen Weltliteratur flankiert, möchte Menschen, die sich in der Alltagswelt nur selten begegnen, unter dem verbindenden Dach der Musik zusammenbringen. Flüchtlingen, die den Schrecken der Kriege, den lebensbedrohenden Ideologien und unablässigen Attacken auf die Menschenwürde entkamen und nun hier leben, werden unsere Musik gemeinsam mit unserem weltoffenen Opernpublikum erleben. Ein kleiner musikalischer Beitrag für eine große und wohl auch epochale Aufgabe.

Herzlich, Ihr
Norbert Abels
Chefdramaturg

Oper ohne Grenzen KONZERT FÜR EINE OFFENE KULTUR

Sonntag, 3. April 2016, 11 Uhr, Opernhaus

Mitwirkende **Solisten aus den führenden Opernhäusern in Deutschland**
Frankfurter Opern- und Museumsorchester
Musikalische Leitung **Sebastian Weigle / Constantinos Carydis**
Moderation **Michael Mendl**



Premiere

MESSIAH

Georg Friedrich Händel

Handlung

Eine Gruppe von Dorfbewohnern, die sich untereinander nicht kennen, findet Zuflucht in den Mauern eines zerbombten Gebäudes. Ihre gemeinsame Kultur ist christlich geprägt. Vor Erschöpfung und Angst, aus Gründen, die sie vielleicht nicht einmal in Worte fassen könnten, fängt einer von ihnen an, aus der Bibel zu zitieren: Die Prophezeiungen von einem Messias, der neue Hoffnung bringen wird in der Stunde ihrer Not. Doch ihre gegenwärtige Lage ist so drastisch, dass die Hoffnung nicht sehr lange anhält – bis sie sich an die Geschichte von der Geburt Christi erinnern. Selbst in dieser schrecklichen Situation bringt eine Geburt Hoffnung. Diese Menschen sind keine Kirchgänger, aber sie erinnern sich an gewisse Eckpunkte aus dem Leben Jesu Christi. In der Tat: Wollte man das Christentum auf seinen Kern, auf die wesentlichen Glaubensinhalte reduzieren, so wäre Händels *Messiah* kein schlechter Ausgangspunkt: Prophezeiungen – Geburt – Tod und Auferstehung – Verbreitung des Evangeliums – Jüngstes Gericht ...

David Freeman

SEHNSUCHT NACH ERLÖSUNG

von Konrad Kuhn

Georg Friedrich Händels Oratorium *Der Messias* (englischer Originaltitel: *Messiah*) gehört zu den bekanntesten Werken der Musikgeschichte. Im Konzertsaal hat es seinen festen Platz. Besonders zur Weihnachtszeit wird das Stück gern gegeben, was vom Thema her fragwürdig ist, da die Geburt des Messias nur gestreift wird; die Osterzeit erscheint angemessener. Im angelsächsischen Raum gibt es die Tradition groß besetzter Aufführungen mit Laienchören, was angesichts der immensen technischen Anforderungen selten zu künstlerisch befriedigenden Ergebnissen führt. Aber nicht nur musikalisch, auch inhaltlich entzieht sich das Stück einem oberflächlichen Zugang. Die Textgrundlage sind nicht die Evangelien, wie in Bachs Passionen oder im *Weihnachtsoratorium*, sondern über weite Strecken das Alte Testament, ergänzt durch Passagen aus den Paulusbriefen und der Offenbarung des Johannes mit ihren rätselhaften Visionen. Der Kulturwissenschaftler Jan Assmann beleuchtet in einem Essay, den er für dieses Magazin schrieb (S. 10), vor welchem Hintergrund diese Texte zu sehen sind.

Der englische Grundbesitzer Charles Jennens (1700-1773), Musikliebhaber und Shakespeare-Kenner, schickte dem von ihm verehrten Händel 1741 unaufgefordert seine Zusammenstellung von Bibelzitaten unter dem Titel *Messiah* zu, die einerseits fast wie ein theologisches Pamphlet aufgebaut ist, andererseits als Libretto durchaus Qualitäten hat – was der Komponist sofort erkannte. Händel (geb. 1685 in Halle), seit 1712 mit Unterbrechungen in London ansässig, war dort 1737 als Opernunternehmer zum wiederholten Mal gescheitert; seine Truppe ging Bankrott. Hinzu kam eine schwere gesundheitliche Krise. War es ein Schlaganfall? Sagenumwoben ist seine »wundersame« Heilung durch eine Kur in Aachen. Inwieweit die Erfahrung von Krankheit oder sogar Todesnähe direkt in den *Messiah* eingeflossen ist, ist nicht feststellbar. Das Werk entstand erst drei Jahre nach der Erkrankung. Wir wissen überhaupt wenig über die Persönlichkeit Händels, über sein Verhältnis zu Gott.

Seit den späten 1730er Jahren hatte sich Händel verstärkt der Gattung des Oratoriums zugewandt, das durch ihn eine neue Form erhielt. In London, wo die italienische Opera seria nach anfänglicher Begeisterung Schwierigkeiten hatte, ein Publikum zu finden, brachten ihm die in englischer Sprache komponierten Oratorien neuen Ruhm ein. Als Librettist hatte Charles Jennens ihm dabei bereits gute Dienste geleistet: er hatte ihm die Textvor-

lage für *Saul* (1738) und *Israel in Egypt* (1739) geliefert; später kam noch *Belsbazzar* (1745) hinzu – alle auf alttestamentarische Texte komponiert.

Händel schrieb *Messiah* im August / September 1741 in wenig mehr als drei Wochen und reiste damit nach Dublin, wohin ihn der Vizekönig von Irland zu einer Serie von Konzerten eingeladen hatte. Als krönender Abschluss fand am 13. April 1742 im neu eröffneten Konzertsaal in der Fishamble Street die Uraufführung von *Messiah* statt. Sie wurde ein durchschlagender Erfolg. Das setzte sich in London zunächst nicht fort, u. a. wegen Anfeindungen pietistischer Kreise, die das Werk angesichts seines Themas nicht außerhalb einer Kirche, dargeboten von »Schauspielern« in prächtiger Abendgarderobe auf einer Theaterbühne, aufgeführt sehen wollten. Die Londoner Erstaufführung am 19. März 1743 im Covent Garden Theatre fand deshalb nicht unter dem Titel *Messiah*, sondern unter der Bezeichnung »A Sacred Oratorio« statt. Erst mit der Vorstellung 1750 in der Kapelle des Foundling Hospitals (zugunsten des Waisenhauses) entstand eine stetige Aufführungstradition mit jährlichen Wiederaufnahmen – immer zur Osterzeit – bis zu Händels Tod 1759, die den *Messiah* immer populärer werden ließ. Auf Deutsch wurde das Werk durch die Bearbeitung von Wolfgang Amadeus Mozart in der Übersetzung von Christoph Daniel Ebeling bekannt, die Baron van Swieten 1788 bei ihm in Auftrag gab. Heute wird auch bei uns überwiegend die Originalversion in englischer Sprache gegeben.

Er war der Aller- verachtetste und Unwerteste, voller Schmerzen und Krankheit.

Jesaja, Kapitel 53



Jennens wollte mit seinem Text gegen den Deismus und andere liberale, rationalisierende Tendenzen in der philosophisch-theologischen Debatte seiner Zeit Stellung beziehen, die Gott letztlich auf den Akt der Schöpfung reduzieren und alles Weitere nur mehr im Licht der Vernunft sehen wollten. Dagegen betont Jennens: »Denn groß ist, wie jedermann bekennen muss, das Geheimnis des Göttlichen / des Glaubens.« Dieses Motto, das er dem Werk voranstellt, ist einem Brief des Apostels Paulus entnommen. Das Libretto ist von hoher Abstraktion und zugleich trotz der heterogenen Quellen in sich stringent aufgebaut. Durch Händels Musik wird daraus ein großes Gemälde der Condition humaine, das sehr konkrete Emotionen transportiert. Die Stimmungslage zielt eher auf das Erhabene, Andachtsvolle, als unmittelbar dramatische Akzente zu setzen. Händel benutzt im Englischen die Begriffe »solemn« und »sublimest sentiments«. Wie üblich bei diesem Komponisten herrscht eine Überfülle an prägnanten Motiven und eine stupende handwerkliche Könnerschaft, vor allem was die Kontrapunktik betrifft. Die musikalische Gestalt unterscheidet sich nicht grundlegend von Händels Opernsprache – mit einer entscheidenden, oratorientypischen Ausnahme: Die Rolle des Chores ist, im Unterschied zu den Opern, zentral. Die Achse des Stückes ist der systematisch durchgehaltene Wechsel zwischen Solo-Nummern und Chorsätzen. Der Chor übernimmt jedoch, anders als z.B. in *Saul*, *Israel in Egypt*, *Samson* etc., keine Funktion als Handlungsträger – mit Ausnahme des Spottchores »Er traute auf Gott«, wo der Chor in die Rolle der Menge schlüpft, die Jesus am Kreuz verhöhnt.

Der Messias hat keine Handlung im eigentlichen Sinn. Hier wird keine Geschichte erzählt, wie in den schon erwähnten Passionen von Bach. Die Titelfigur – der Messias – tritt nicht auf, ist sozusagen gar nicht anwesend im Stück. Man erfährt nichts Genaueres über sein Leben und Tun, sein Leiden, Sterben und seine Auferstehung. Vielmehr geht es darum, Jesus als den »Messias« (»Gesalbten«, griechisch »Christos«) erscheinen zu lassen, den die Propheten des Alten Testaments Jahrhunderte zuvor vorausgesagt hatten. Aus dem Märtyrertod und der Auferstehung sowie der verheißenen Wiederkunft des Messias wird die Erlösungshoffnung für uns Menschen abgeleitet. Das eigentliche Subjekt des Libretto-Textes ist Gott bzw. das durch die Bibel tradierte Gotteswort, nicht Jesus oder von ihm überlieferte Aussprüche! Gottes Rede wird zitiert im Wechselgespräch mit den um den Glauben ringenden Menschen. Wer jeweils spricht, lässt sich im Grunde gar nicht genau sagen. Die Solisten sind keineswegs festgelegt auf eine durchgängige Perspektive, etwa die der Gegenübersetzung zum Chor (was für einige Nummern zutrifft). Auch die Solisten erscheinen in ihrer Haltung als suchender Mensch unter Menschen und machen sich jeweils einzelne Bibelwort zu eigen, ganz wie der Chor (bis auf die oben zitierte Ausnahme).

Vielleicht ließe sich das ganze Werk am ehesten als eine Art Selbstgespräch einer Gruppe von Menschen auffassen, die um Trost im Glauben ringt. Diese Menschen erschrecken über ihre Verstrickung in Schuld oder Sündhaftigkeit und scheinen von Ängsten verfolgt. Dann wieder feiert die Gemeinde den Messias einmütig als Erlöser (vielleicht am monumentalsten in der abschließenden Amen-Fuge). Gegenpol und eigentlicher Auslöser der Erlösungshoffnung, die sich mal innig, mal übersteigert (so im berühmten »Halleluja«-Chor), mal geradezu selbsthypnotisch (Sopran-Arie »Ich weiß, dass mein Erlöser lebet«) ausdrückt, ist die Angst vor dem Tod und die häufige Vergegenwärtigung von Vergänglichkeit, Verwesung und Untergang (etwa in der Trompetenarie des Basses).

Ein tieferes Verständnis des Werks erschließt sich, wenn man sich die Menschen, die da vom Messias singen, als Gruppe vorstellt, die sich in extremer Bedrängnis befindet und dadurch mit den letzten Fragen konfrontiert ist. Vor diesem Hintergrund erhält die Vorstellung eines strafenden oder rettenden Gottes die existenzielle Dringlichkeit, die wir bei den Texten – trotz der gewaltigen Musik Händels – nicht mehr ohne Weiteres mitzudenken gewohnt sind. So zeigt David Freeman in seiner szenischen Befragung des Oratoriums, die 2012 am Königlichen Opernhaus Kopenhagen entstand und jetzt in einer Neueinstudierung mit Solisten unseres Ensembles, mit dem Chor der Oper Frankfurt und dem Frankfurter Opern- und Museumsorchester unter der musikalischen Leitung von Markus Poschner aufgeführt wird, eine Gruppe von Menschen auf der Flucht, die sich in ihrer Not auf die Verheißungen besinnen, die in der Bibel gemacht werden. Mehr noch: einzelne Szenen werden ausagiert in einer Art Theaterspiel. Ohne die Texte platt zu illustrieren, werden die Erlösungshoffnungen dieser geschundenen, verängstigten, zunächst mutlosen Gruppe von Davongekommenen zum Ausgangspunkt für einen Theaterabend, der uns das scheinbar so vertraute Werk neu erleben lässt – und zugleich um ein Thema kreist, das uns alle in Europa derzeit so sehr bewegt: die Situation der Menschen, die bei uns Zuflucht suchen.

Meine szenische Fassung des *Messiah* ist angeregt von zwei Geschichten, die mir zwei Schauspielerinnen aus Sarajewo erzählt haben. Die eine, eine 60 Jahre alte Kroatin, reagierte auf die Belagerung Sarajewos mit einer Neuinszenierung des Musicals *Hair* - nicht wegen der darin enthaltenen politischen Botschaft, sondern weil der sonnige Optimismus des Stückes, dass die Dinge sich ändern können, so weit von den Schrecknissen der Belagerung entfernt war, wie sie sich nur vorstellen konnte. Wir brauchen keine Tragödien, wir brauchen Spaß!

Die zweite war eine hervorragende bosnische (muslimische) Schauspielerin, die vor dem Krieg am Nationaltheater von Sarajewo die Julia gespielt hatte.

Aufgewachsen in einem vollkommen säkularen Elternhaus, hatte sie nie den Koran gelesen. Doch - wie sie mir sagte: »Als die Leute anfangen, mich wegen eines Glaubens, der nicht meiner war, umbringen zu wollen, beschloss ich: Ich muss den Koran lesen.«

Eine große Rolle spielen auch die Darsteller, jeder einzelne von ihnen. Wie man zweifellos feststellen wird, gibt es im *Messiah* keine kontinuierliche Narration, noch gibt es Figuren, die sie tragen würden. Also muss man sowohl die Charaktere als auch den dramatischen Kontext entwickeln, um einen neuen Blick auf dieses erstaunliche Werk werfen zu können.

David Freeman



David Freeman Regie

Der australische Regisseur David Freeman gründete 1981 in London, zunächst unter dem Dach der English National Opera, die Opera Factory. Von 1986 bis 1995 war diese Resident Company am South Bank Center und bespielte dort die Queen Elisabeth Hall. David Freeman schuf insgesamt 22 Inszenierungen für die Opera Factory London, die sich als experimentelle »Opernwerkstatt« verstand. Daneben entstanden auch TV-Filme und Schauspiel-Inszenierungen, unter anderem Goethes *Faust I* und *II* sowie Shakespeares *Ein Wintermärchen* am Globe Theatre. In der Royal Albert Hall brachte er als spektakuläres Event Puccinis *Madama Butterfly* und Bizets *Carmen* auf die Bühne; *Carmen* wurde auch in der O2 Arena London gezeigt. Seine am Mariinskij Theater St. Petersburg entstandene Inszenierung von Prokofjews *Der Feurige Engel* war u. a. am Royal Opera House Covent Garden in London und an der Metropolitan Opera New York zu sehen. An der Houston Grand Opera inszenierte er Glass' Oper *Echnaton*, am Brüsseler Théâtre Royal de la Monnaie Bergs *Wozzeck*. An der Oper Frankfurt gibt er mit der Neueinstudierung seiner 2012 am Königlichen Opernhaus Kopenhagen entstandenen szenischen Fassung von Händels *Messiah* sein Debüt.

Markus Poschner

Musikalische Leitung

Markus Poschner studierte in seiner Heimatstadt München und wurde 2004 mit dem Deutschen Dirigentenpreis ausgezeichnet. Nach einem Jahr als Erster Kapellmeister an der Komischen Oper Berlin wurde er 2007 zum Generalmusikdirektor der Freien Hansestadt Bremen ernannt. Zur Spielzeit 2017/2018 wechselt er von Bremen nach Linz, wo er als Chefdirigent des Brucknerorchesters die Nachfolge von Dennis Russell Davies antritt. Seit Beginn dieser Saison ist er außerdem Chefdirigent des Orchestra della Svizzera Italiana, mit dem er kürzlich den neuen Konzertsaal LAC in Lugano eröffnet hat. Markus Poschner, der als Pianist auch in der Jazzmusik zu Hause ist, hat sich ein breites sinfonisches Repertoire erarbeitet und stand am Pult so renommierter Orchester wie der Staatskapelle Dresden, der Münchner Philharmoniker oder der Wiener Symphoniker. Als Operndirigent ist er an Häusern wie der Hamburgischen Staatsoper, der Oper Köln oder dem Opernhaus Zürich aufgetreten und hat mit Regisseuren wie Peter Konwitschny, Hans Neuenfels und Sebastian Baumgarten zusammengearbeitet. Immer wieder hat er auch unkonventionelle Projekte entwickelt wie 2014 *Rein Gold*, basierend auf Wagners *Das Rheingold* und Texten von Elfriede Jelinek, in der Inszenierung von Nicolas Stemann an der Staatsoper Berlin.



Jede Musik lässt in uns eine Welt entstehen, die ohne weiteres ausgesprochen und dargestellt werden darf. DEN Messiah gibt es schließlich gar nicht, sondern streng genommen nur unendlich viele Exemplare davon, genauso viele, wie es jeweils Hörer gibt: Jeder einzelne Musikhörer verbindet ganz eigene Fantasien mit Händels Musik, und so entsteht dieses Werk in uns gewissermaßen jedes Mal von Neuem. Mit der szenischen Aufführung gehen wir lediglich das Wagnis ein, all das bildlich werden zu lassen, und schleichen uns damit in den Kopf des Zuschauers. Wir fokussieren eine ganz bestimmte Fantasie und werden damit eindeutig konkret: eine erweiterte Form der Interpretation sozusagen. Die tiefen Wahrheiten, die uns heute noch etwas angehen, schlummern meist hinter den Klischees und Kulissen.

Markus Poschner

Messiah

Georg Friedrich Händel 1685-1759

Oratorium in drei Teilen

Text von Charles Jennens nach der Heiligen Schrift

Uraufführung am 13. April 1742, Music Hall in der Fishamble Street, Dublin

Übernahme der am Königlichen Theater Kopenhagen entstandenen szenischen Fassung von David Freeman

In englischer Sprache mit deutschen Übertiteln

PREMIERE/FRANKFURTER ERSTAUFFÜHRUNG

Sonntag, 27. März 2016

WEITERE VORSTELLUNGEN

1., 10., 15., 17. (15.30 Uhr), 22. April; 1., 28. Mai; 4. Juni 2016

OPER EXTRA

13. März 2016, 11 Uhr

Mit freundlicher Unterstützung



OPER IM DIALOG

Freitag, 15. April 2016

MITWIRKENDE

Musikalische Leitung

Markus Poschner / Tilman Michael (28. 5.)

Regie **David Freeman**

Bühnenbild **David Roger**

Kostüme **Louie Whitmore**

Licht **Wolfgang Göbbel**

Video **Shuang Zou (Lantern Vision)**

Dramaturgie **Konrad Kuhn**

Chor **Tilman Michael**

Sopran **Juanita Lascarro**

Sopran **Elizabeth Reiter**

Alt **Katharina Magiera**

Alt **Judita Nagyová**

Tenor **Martin Mitterrutzner**

Bass **Vuyani Mlinde**

COMFORT YE

Händels *Messiah* – ein Werk der Tröstung

von Jan Assmann

1. »Comfort Ye«, Tröstet! Mit diesen Worten beginnt nach der Ouvertüre das *Accompagnato* (orchesterbegleitete Rezitativ) des Tenors. »Tröstet, tröstet«, das sind die Anfangsworte des 40. Kapitels des Jesaja-Buchs, das dem »zweiten« oder Deutero-Jesaja zugeschrieben wird, einem anonymen Propheten, der in der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts, gegen Ende der babylonischen Gefangenschaft des jüdischen Volkes, wirkte:

Tröstet, tröstet mein Volk! spricht euer Gott.
Redet mit Jerusalem freundlich und verkündet ihr,
dass ihre Knechtschaft ein Ende hat
und ihre Schuld vergeben ist.

Diese Worte sind in eine Situation äußerster Verzweiflung hineingesprochen. Die Juden hatten mit der Eroberung Jerusalems 587 v. Chr. ihre Heimat verloren: Staat, Königtum, Territorium, Tempel, Kult, kurz: alles, worauf eine Gruppe ihr nationales und religiöses Selbstbild stützen konnte. Die schriftkundige Elite war nach Babylon deportiert worden: An sie richtet Gott durch den Propheten seine Worte der Tröstung. Trost ist ein Leitmotiv, nicht nur in der Botschaft des »zweiten Jesaja«, sondern auch in der eines weiteren anonymen Propheten, der als »dritter Jesaja« geführt wird. Sein Wort »Gott spricht: Ich will euch trösten, wie einen seine Mutter tröstet« (Jes 60, 12), ist von den Kirchen zur Jahreslosung 2016 gewählt worden. Das gegen Ende des 8. Jahrhunderts entstandene Jesaja-Buch ist im 6. und 5. Jahrhundert fortgeschrieben worden.

Die Juden hatten die Katastrophe als Strafe Gottes gedeutet: dafür, dass sie den am Sinai geschlossenen Bund mit Jahwe gebrochen hatten. Dieser Bund hatte sie zu absoluter Treue verpflichtet. Im Fall des Bundesbruchs würde sie ein schwerer Fluch treffen. Sie hatten Bund und Treue gebrochen, als sie sich mit fremden Kulturen und Göttern neben Jahwe einließen. Das Königshaus war Vasall des assyrischen Reiches geworden und das Volk huldigte in seinen auf den Hügeln verstreuten Kultstätten heidnischen Götterheiten und Bräuchen. Mit dem Fall Jerusalems trat der Fluch ein. Jahwe hat sein Volk gestraft, indem er es aus dem Gelobten Land vertrieb und in die babylonische Knechtschaft brachte.

Der »zweite Jesaja« verkündet das Ende der Strafe. Jerusalem hat seine Schuld verbüßt, Gott hat den Fluch aufgehoben. Das Rad der Geschichte hatte sich gedreht: Im Jahre 539 wurde Babylon vom Perserkönig Kyros erobert, der den deportierten Juden die Freiheit schenkte. Also fährt der Prophet fort mit den Worten,

Es ist eine Stimme des Rufers in der Wüste:
Bereitet dem Herrn den Weg
und macht eben seine Bahn in der Wildnis!

Es geht um den Einzug Jahwes in den neu zu errichtenden Tempel. Auch er zieht, wie sein Volk, wieder in Jerusalem ein. Der Prophet fordert in Babylon die Deportierten zur Rückkehr nach Jerusalem auf, um dem Herrn den Weg zu bereiten, damit er wieder in seine Stadt einziehen kann. Es geht um Exil und Heimkehr, Wiederaufbau und Neugründung der verloren gegangenen Identität als auserwähltes Gottesvolk. Das ist die erste, ursprüngliche Tröstung, um die es in *Messiah* geht.

Von dem ganz anderen »Herrn«, an den Händel und sein Librettist Charles Jennens denken, die in der christlichen Tradition leben, und an den schon die Evangelisten Markus und Lukas dachten, als sie diese Verse zitierten, ist bei »Jesaja« nicht die Rede. Das haben erst die Jünger Jesu und sicher auch dieser selbst in die alttestamentlichen Prophetien hineingelesen, als sie die Zeit für gekommen hielten, von der jene kündeten, und in Jesus, ihrem Meister, den verkündeten Messias erkannten. Charles Jennens, ein hochgebildeter Landedelmann, hat das Libretto des *Messiah* für Händel als eine »scripture collection« geschrieben, eine Zusammenstellung von Bibelzitaten aus der King James Bible und dem Book of Common Prayer. Das ist eine anspruchsvolle Gattung, die nicht nur ausgezeichnete Bibelkenntnis erforderte, sondern auch poetisches und dramaturgisches Geschick in der Aufteilung der ausgesuchten Stellen auf Rezitative, Arien und Chöre. Was hätte näher gelegen als die Zitate aus dem Neuen Testament zu schöpfen: Weihnachtsgeschichte, Bergpredigt, Passionsgeschichte? Jennens geht aber einen ganz anderen Weg. Die meisten Bibelstellen entnimmt er dem Alten und nicht dem Neuen Testament. Die englische, anglikanische Tradition kennt keine erzählenden Vokalwerke wie die Passionen und Weihnachtsgeschichten der deutschen, lutherischen Tradition. Jennens' Libretto ist in drei Teile gegliedert, das entspricht der von Händel geschaffenen Form des geistlichen Oratoriums, und gliedert sich innerhalb dieser Teile in zusammenhängende Sequenzen. Die erste Sequenz des ersten Teils versammelt die Prophezeiungen Deuterijosajas, Jesajas und Maleachis, die den Messias ankündigen. Die zweite bringt dann als Erfüllung der alttestamentlichen Prophezeiungen die Weihnachtsgeschichte nach Lukas. Damit endet der erste Teil des Oratoriums.

Der zweite Teil beginnt mit der Passionsgeschichte, aber nicht etwa nach Matthäus oder Johannes, sondern wiederum vor allem nach Deutero-Jesaja, ergänzt durch Zitate aus Psalmen 22 und 69 und den Klagegeden. Die Gottesknecht-Lieder im 52. und 53. Kapitel des Jesaja-Buchs handeln von einem Unschuldigen, der stellvertretend die Sünden seines Volkes auf sich nimmt und dafür verachtet, geschlagen und getötet wird. Wie konnten die Jünger das *nicht* auf Jesus beziehen? Seitdem lebt die Christenheit in der Sicherheit dieser Gleichung, und Jennens kam alles darauf an, sie darin zu bestärken. Ihm ging es nicht um das Leben Jesu,



Jan Assmann, geboren 1938 in Langelsheim, hat Ägyptologie, Klassische Archäologie und Gräzistik studiert und sich 1971 habilitiert. Von 1976 bis 2003 war er Professor für Ägyptologie an der Universität Heidelberg. Seit 2005 ist er Honorarprofessor für Allgemeine Kulturwissenschaft und Religionstheorie an der Universität Konstanz. Er hat u. a. die Monographien *Moses der Ägypter* und *Exodus* vorgelegt sowie seine kulturhistorischen Forschungen und seine Liebe zum Musiktheater in den Büchern *Die Zauberflöte. Oper und Mysterium* und *Das Oratorium »Israel in Egypt« von Georg Friedrich Händel* vereint.

Jan Assmanns Essay ist ein Originalbeitrag für dieses Magazin.

sondern um die Idee des Messias, wie sie die alttestamentlichen Propheten verkündeten und wie sie sich in Jesus erfüllte. Die zweite Sequenz des zweiten Teils handelt von der Auferstehung und endet mit dem triumphalen Halleluja-Chor. Auch dieser Teil besteht weitgehend aus alttestamentlichen Zitaten mit Ausnahme zweier Stellen aus Paulus-Briefen, die aber ihrerseits alttestamentliche Passagen zitieren. Der dritte Teil bezieht sich dann auf die allgemeine Auferstehung am Weltende, wenn der Messias wiederkehrt, um die Welt zu richten. Hier stammen die Zitate aus dem Korinther- und Römerbrief und zuletzt – wie könnte es anders sein – aus der Apokalypse.

2. Die zweite Tröstung, die christliche Deutung des »Comfort ye«, bezieht sich also auf eine ganz andere Zeit und Situation als die des Propheten im späten 6. Jahrhundert v. Chr. Für Markus und Lukas, die ein halbes Jahrtausend später Deuterojesajas Verse zitieren, ist Johannes der Täufer der »Rufer in der Wüste« und Jesus von Nazareth der »Herr«, dessen Ankunft er verkündet. Lukas sieht in Johannes dem Täufer die Erfüllung dessen, was geschrieben steht im Buch der Worte Jesajas, des Propheten: »Stimme eines Rufenden in der Wüste: Bereitet den Weg des Herrn, macht seine Pfade gerade!«

Jesus, der seine Karriere als Heiler, Prophet und Messias mit seiner Taufe durch Johannes beginnt, wirkte wie Deutero-Jesaja in einer trostbedürftigen Zeit. Das Leid war mit der Rückkehr aus der babylonischen Gefangenschaft keineswegs vorüber. Immer noch war das Land nicht frei, sondern fronte unter fremder Herrschaft, erst unter den Persern, dann, schlimmer, unter den Seleukiden und zuletzt, am schlimmsten, unter den Römern. Viele

glaubten Land und Volk noch immer unter dem Fluch Gottes. Von dieser Angst macht Jesus frei, indem er die Messias-Prophezeiungen des Alten Testaments auf sich bezieht und vollkommen neu deutet. Nicht um eine politische, sondern eine geistige Befreiung geht es. Das Reich, das er errichtet, ist nicht von dieser Welt, sondern existiert unsichtbar und vollkommen unabhängig von den Römern und anderen Fürsten dieser Welt in den Herzen derer, die an ihn glauben und ihm nachfolgen. So war nach Jesus die Verkündigung des Messias von allem Anfang an gemeint. Mit ihm bricht die Ewigkeit in die Zeit. Die Welt wird zweidimensional: Neben der säkularen Sphäre der Macht und Gewalt tut sich eine neue Sphäre des Geistes, der Liebe und Gottesnähe auf, die sich allen öffnet, die es in der weltlichen Sphäre allein nicht mehr aushalten. Das ist die große Tröstung, die Jesus bereit hat. Jesus ist der Messias, und das Reich, das er errichtet, wirft das römische Reich nicht über den Haufen, wie das Volk es vom Messias erwartete, sondern stellt sich als ein geistiges Reich daneben. Es ist schon da, man kann schon hinein: »Wer anfängt zu lieben, fängt an, auszuziehen«, sagt Augustinus, »die Füße der Ausziehenden aber sind die Bewegungen des Herzens.« Am Ende der Zeit, das man damals ganz nah glaubte, wird die weltliche Welt untergehen und das ewige Reich bleibt allein bestehen. Was für ein gewaltiger Trost für die Leidenden in dieser Welt! Das ist die Tröstung, an die Händel denkt, wenn er das Stichwort »comfort ye« nicht weniger als viermal bringt:

Comfort ye, comfort ye, my people,
comfort ye, comfort ye, my people,
saith your God.

Händel setzt das wunderbare *Accompagnato* und die folgende Arie in E-Dur. Das ist eine entlegene Tonart, die in diesem Oratorium nur noch ein einziges Mal auftritt, in der Sopran-Arie zu Beginn des dritten Teils »Ich weiß, dass mein Erlöser lebt«. Hier schließt sich ein Kreis. Er verbindet die Tröstung des Alten Testaments – der Fluch wird aufgehoben, die Knechtschaft wird enden und Gott wird wieder inmitten seines Volkes auf dem Zionsberg wohnen – mit der Tröstung des Neuen Testaments, die allen Mühseligen und Beladenen dieser Welt Erlösung verheißt. Am Ende der Zeiten, wenn alle Welt gerichtet wird, tritt der Messias in einer letzten, endgültigen Ankunft als Erlöser auf, der die gläubige Seele vor der Verdammnis rettet und ins Himmelreich aufnimmt. Auch dieser Text stammt aus dem Alten Testament (Hiob 19, 25f., von Jennens zusammengestellt mit 1Kor 15, 20):

I know that my Redeemer liveth and
He shall stand on the latter Day upon the Earth.
And tho' Worms destroy this Body, yet in my
Flesh shall I see God. For now is Christ risen from
the Dead, the First-Fruits of them that sleep.

Ich weiß, dass mein Erlöser lebet und dass er
erscheint an dem Jüngsten Tag in dieser Welt. Wenn
Verwesung mir gleich drohet, wird dies mein Auge
Gott doch sehn. Denn Christ ist erstanden von dem
Tod, der Erstling derer, die schlafen.

3. Aber Händel hat noch andere, viel konkretere Tröstungen im Sinn als die Sehnsucht der gläubigen Seele nach Gottes liebender Vergebung und letztendlicher Erlösung. Er denkt an die Leidenden seiner eigenen Zeit und verbindet mit seinem Oratorium ganz bestimmte Pläne, um diese Leiden zu lindern. Die Uraufführung in Dublin am 12. April 1742 war als Benefizveranstaltung bestimmt.

For Relief of the Prisoners in the several Gaols and
for the Support of Mercer's hospital in Stephen's Street
and of the Charitable Infirmary on the Inns Quai.

Zur Linderung [der Lage der] Gefangenen in den
verschiedenen Gefängnissen und zur Unterstützung von
Mercers Spital in Stephen's Street und für das Wohltätige
Krankenhaus am Inns-Ufer.

Das war kein Einzelfall. Zurück in London setzte er fest, dass *Messiah* alljährlich im Foundlings Hospital zu dessen Gunsten aufgeführt werden sollte. Er stiftete eine Orgel für dessen Konzertsaal sowie 500 £ (damals eine enorme Summe) und vermachte diesem Institut auch die Partitur. In Dublin die Gefangenen, Kranken und Leidenden, in London die Findel- und Waisenkinder (eines der schwersten sozialen Probleme der Stadt, wie auch noch zu Zeiten von Charles Dickens) – das waren die Adressaten, die Händel mit seinem Oratorium trösten, deren Leiden er lindern wollte. Händels *Messiah*, schrieb Charles Burney 1785, »hat die Hungrigen gespeiset, die Nackenden bekleidet, die Waisen verpflegt.« Das Findelheim führte nach Händels Tod die Sitte

jährlicher Aufführungen fort und machte mit *Messiah* Einnahmen in (nach heutigem Wert) mehrfacher Millionenhöhe. Zur Einweihung dieses Instituts führte Händel 1739 seine zu diesem Anlass erweiterte Psalmotette »As pants the hart« »Wie der Hirsch schreit nach frischem Wasser« auf. Er wurde zum »governor« ernannt, der König legte auf sein Betreiben noch einmal 2000 £ zu seiner Spende dazu. Die Londoner Findelkinder waren nicht seine einzige Sorge; er half, wo er konnte. So begründete er mit anderen eine Stiftung für verarmte Musiker und ihre Familien, der er in seinem Testament ein Legat von 1000 £ vermachte. Seine Wohltätigkeit war sprichwörtlich. Dies muss man bedenken, wenn man verstehen will, was »comfort ye« für ihn bedeutete und warum er die Formel viermal wiederholte.

Wenn Händel seinen *Messiah* zugunsten der Mühseligen und Beladenen seiner Zeit – die Gefangenen, Kranken, Behinderten, Waisen und Verarmten – auführte, dann entspricht es ganz dem Geist dieses Werks, seine Aufführung heutzutage auf diejenigen zu beziehen, die vor allen anderen Anspruch auf Tröstung und Mitgefühl haben: die Menschen, die auf der Flucht vor Krieg und Terror alles aufgeben mussten und sich – oft unter unendlichen Strapazen und Lebensgefahr – in unsere Grenzen gerettet haben. Nichts könnte mehr in Händels Sinne sein, als ihnen sein »comfort ye« zuzurufen.

Gerade wir Deutschen haben vier gute Gründe, uns der Flüchtlinge anzunehmen. Der erste Grund besteht darin, dass viele von uns das Flüchtlingsschicksal selbst durchgemacht oder als Nachkommen von Flüchtlingen davon gehört und damit gelebt haben. Daher sind wir in ganz besonderem Maße zur Empathie mit diesen Schicksalsgenossen aufgerufen, wie es in der Bibel heißt: »Den Fremden sollst Du nicht drangsalieren, denn Du weißt, wie es dem Fremden zumute ist, warst Du doch selbst ein Fremdling in Ägypten.« (Ex 23, 9) Der zweite Grund heißt »nie wieder«. Wir haben einmal weggeschaut und unsere Augen verschlossen vor dem unsagbaren Leid, das ein verbrecherisches Regime jüdischen und anderen Menschen in unserer Mitte angetan hat. Nie wieder, das haben wir uns geschworen, darf ein Deutscher in vergleichbaren Situationen wegschauen und sich tätiger Hilfe verweigern. Der dritte Grund liegt in der ökonomischen Stärke Deutschlands. Die damit verbundene gewisse Vormachtstellung in Europa hat Deutschland bei Vielen unbeliebt gemacht und sogar Erinnerungen an die Nazi-Zeit wachgerufen. Reichtum bedeutet aber nicht nur Macht, sondern vor allem Verantwortung. Jetzt hat sich die Chance geboten, dies zu beherzigen und unseren Wohlstand bedingungslos für die Bedürftigen einzusetzen (»Wir schaffen das«). Der vierte Grund ist strategischer Art und gilt allgemein für den christlichen Westen: Dem islamistischen Terror, vor dem die Menschen aus Syrien, Irak, Afghanistan und Afrika geflohen sind, kann gar nicht wirkungsvoller begegnet werden als durch eine entschlossene »Willkommenskultur«. Der islamistische Hass auf den Westen speist sich aus einem Feindbild, das die Züge von Materialismus, Konsumismus, Hedonismus, Egoismus und Atheismus trägt. Diesen Hasspredigern nehmen wir den Wind aus den Segeln, indem wir ihnen zeigen, was das Christentum an Empathie, Solidarität, tätiger Hilfe und auch spirituellem Trost zu bieten hat. Comfort ye, my people!

DIE ÜBERRAGENDE
KLANGQUALITÄT
VERWANDELT AUF
KNOPFDRECK IHRE
VIER WÄNDE IN
EINEN KONZERTSAAL.

FORM FOLLOWS MUSIC.

Reiner Klang. Klare Form. Pures Vergnügen. Das OTTAVA™ C500 System liefert HiFi in Reinkultur. Es passt smart und unaufdringlich in nahezu jedes Wohnzimmer. Seine zeitlose und beständige Formsprache macht es zu einem Design-Juwel.

HiFi in Reinkultur.

Musik ist zeit- und grenzenlos. Sie transportiert Emotionen über Generationen und Kulturen hinweg. Musik berührt. Umso mehr, wenn die Wiedergabe perfekt ist. Wenn wir Musik so hören, wie sie vom Künstler ursprünglich gedacht war. Die Ingenieure von Technics arbeiten unter dieser Prämisse. Hier entsteht Technik von Musikliebhabern für Musikliebhaber.

Originalgetreue Musik.

Bei aller technischen Raffinesse geht es vor allem um die Emotionen. Technologie ist für Technics kein Selbstzweck. Sie ist Dienst für Musikschafter und Musikliebhaber. Unter dem Leitsatz „Rediscover Music“ wird originalgetreue Reproduktion von Musik zeitgemäß definiert. Weil das digitale Zeitalter ganz neue Möglichkeiten bietet. Die überragende Klangqualität erleben Sie deshalb nicht nur von CD, sondern selbstverständlich auch über hoch aufgelöste Musikformate wie ALAC, FLAC und WAV.

Design in purer Form.

Mit seiner durchsichtigen CD-Abdeckung und dem abgerundeten Metallkörper hat das OTTAVA™ System das Potenzial, eine zeitlose Design-Ikone zu werden. Die Front ist aufge-

räumt und sorgt für einfache Bedienung. Auch über die Technics Music App. Per LAN-Netzwerk-Anschluss oder kabellos via Bluetooth bzw. WLAN knüpft das OTTAVA™ System alle modernen Verbindungen.

Zeit, highest Fidelity zu entdecken.



Premiere

RADAMISTO

Georg Friedrich Händel

Handlung

Radamisto, der Sohn des thrakischen Königs Farasmane, ist glücklich mit Zenobia verheiratet. Sein Schwager Tiridate regiert als Alleinherrscher in Armenien. Er hat sich von seiner Frau, Radamistos Schwester Polissena, abgewandt und will seine Schwägerin Zenobia mit Gewalt erobern. Es gelingt ihm, Thrakien mit seiner Armee zu besetzen, doch Radamisto und Zenobia wollen lieber sterben als dem Tyrannen nachzugeben. Sie werden getrennt, als sich Zenobia in einen Fluss stürzt, um Tiridates Macht zu entkommen. Zwischen der Liebe zu ihrem Gatten und ihrem Bruder kämpft Polissena verzweifelt um Ehe und Familie zugleich. Tiridates Sieg erweist sich als zerbrechlich: Schließlich rebellieren sogar sein eigenes Heer und sein Volk. In die Ecke gedrängt, scheint der Diktator seine Pläne aufgeben zu müssen...

A photograph of a tunnel with a person at the end, overlaid with a blue and white abstract pattern. The tunnel is illuminated with warm lights, and a person is visible at the far end. The overall image has a blue and white color scheme with a textured, abstract overlay.

Soweit ein Tyrann blicket, verdorret Land und Volk.

Georg Büchner, *Der hessische Landbote*

IN EINER WELT AUS DEN FUGEN

von Zsolt Horpácsy

»Viele, die ihren Eintritt mit Ungestüm, in ihrem Range und Geschlecht unanständigerweise behauptet hatten, fielen wegen großer Hitze und Ermangelung der Luft wirklich in Ohnmacht«, berichtet Händels erster, posthumer Biograf John Mainwaring über die Premiere der ersten *Radamisto*-Fassung im April 1720.

Die anekdotisch-unterhaltsame Beschreibung schildert sinnlich und treffend die Anspannung um den künstlerischen und finanziellen Erfolg einer außergewöhnlichen Opernpremiere, einer Uraufführung – eine Feuerprobe für die 1719 unter der Schirmherrschaft George I. gegründete Royal Academy und ihren musikalischen Leiter Georg Friedrich Händel. Das King's Theatre am Haymarket stand als Aufführungsort zur Verfügung. Auf hohem künstlerischen Niveau sollte der ideale Rahmen für die – auf dem Kontinent sehr erfolgreiche – italienische Oper in London geboten und die italienische Sängereleite der Epoche angelockt werden. Und mit ihnen ein möglichst zahlreiches und zahlungswilliges Publikum. Mit diesem Konzept und als Aktiengesellschaft organisiert sollte, so der Plan, die Royal Academy den Aktionären ordentlich Gewinn einfahren. Kunst und Kommerz schlossen also auch vor fast 300 Jahren ein Bündnis.

Um diesem Anspruch gerecht zu werden, reiste Händel durch Europa, um sich die führenden italienischen Top-Stars anzuhören und die besten mit horrenden Gagen nach London zu locken. Hauptziel seiner Dienstreisen war der Dresdner Hof, der hochkarätige und demensprechend gut bezahlte Italiener beschäftigte, vor allem den berühmten Kastraten Francesco Bernardi, genannt Senesino. Er sowie drei weitere italienische Spitzenkräfte waren jedoch noch eine Zeit lang vertraglich an Dresden gebunden. Als Händel Anfang 1720 zurückkehrte, um seine Arbeit an *Radamisto* zu beginnen, stand ihm bis auf die Diva Margherita Durastanti bei Weitem nicht das Ensemble zur Verfügung, das er und die Academy sich erhofft hatten. Das Großunternehmen Royal Academy stand vor einem echten Problem. Unter diesen Umständen war der Wahl-Engländer Händel damit zunächst der einzige wirkliche Star, der sein Können nun erst recht unter Beweis stellen musste. Was ihm auch gelingen sollte.

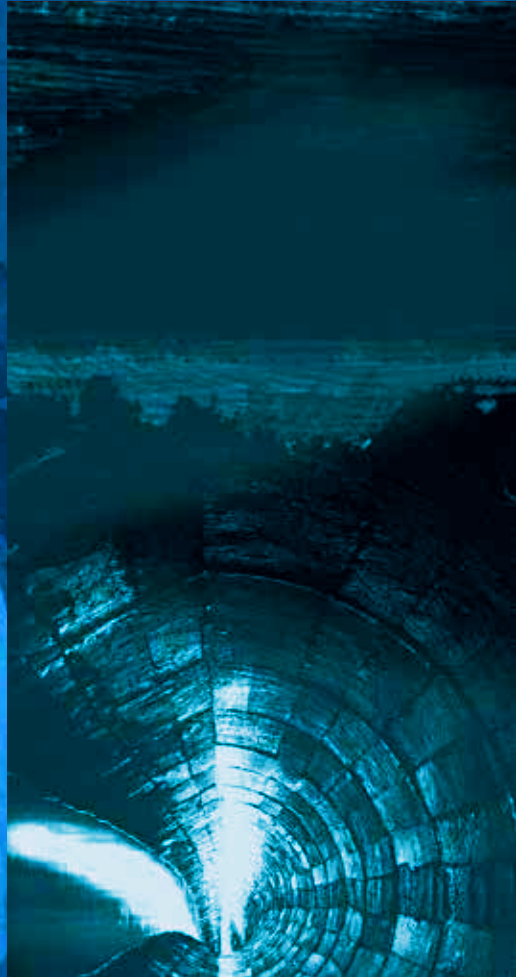
Die Reaktion der aus der Fassung geratenen Zuschauer der Uraufführung – zum Teil Opernaktionäre – nur mit den äußeren Umständen zu erklären, wäre sicherlich verfehlt. Tatsächlich stellt bereits die erste Fassung von *Radamisto* ein ganz besonderes Zeugnis für die kompositorische Virtuosität dar, mit der Händel

die stimmlichen Qualitäten der vorhandenen – meist englischen – Sänger in optimaler Form zu präsentieren wusste. Es gelang ihm, aus ihren Ausdrucksmöglichkeiten ein schlüssiges Musikdrama mit tiefgründigen Porträts und Affektdarstellungen zu schaffen.

Die Zuschauer erlebten ein Werk, dessen Handlung auf die Mitglieder der anwesenden Königsfamilie genauso irritierend wirkte wie auf die Damen und Herren der High Society. In Form von Da-capo-Arien wurden ihnen die eigenen Gefühle und Seelenstürme, die eigenen Verstrickungen und Krisen in Familien und Ehen vorgeführt: eine dreistündige Abfolge von dramatischen Szenen, die von existenziellen Notsituationen, Leid und versuchtem Suizid erzählen. Vor allem war es dem Komponisten gelungen, die fehlenden italienischen Stars vergessen zu machen und die Londoner mit der Virtuosität der italienischen Oper zu verblüffen. Es wurde ein bewegter und bewegender Abend.

Für die zweite Aufführungsserie im Herbst 1720 hatten endlich der Superstar Senesino für die Titelrolle und mit ihm weitere italienische Top-Kollegen zugesagt. Daraufhin schrieb Händel große Teile der Oper neu. Die vier führenden Partien wurden anderen Stimmgattungen übertragen und neue Arien hinzugefügt. Alle Möglichkeiten des Virtuosen sollten in den Partien, insbesondere in der des *Radamisto*, zur Geltung kommen. Es entstand eine reich verzierte, üppig orchestrierte Komposition, die in den Dienst des düsteren Dramas gestellt wurde. Unsere Neuproduktion zeigt die Fassung des Werks in dieser ausgefeilten Form, die in musikalischer und dramaturgischer Hinsicht wesentlich eindringlicher ist als die erste Version.

Die nach antiken Quellen sehr frei gestaltete Handlung kreist um die Folgen von Machtmissbrauch auf Politik und Familie. Es geht um nichts Geringeres als um die Anatomie der Tyrannei. Eine Warnung an Herrscher, ein hochpolitisches Psychodrama, ein Kammerspiel mit fabelhaften musikalischen Porträts, die zu den eindrucksvollsten in Händels Operschaffen zählen. Eine brisante Handlung, deren Protagonisten zwischen Treue und Verrat, Macht und Ohnmacht, Liebe und Abhängigkeit hin und her geschleudert werden. Die Spuren der einzelnen Leidenswege lassen das damals obligatorische *lieto fine*, das gute Ende, besonders fragwürdig erscheinen.



Auf den ersten Blick lässt sich die Handlung denkbar einfach zusammenfassen: In eine heile Welt bricht das Böse in Form des Tyrannen Tiridate ein. Er droht, erpresst, quält, intrigiert und vernichtet. Seiner grausamen Energie ist zunächst keine Kraft gewachsen. Ausschlaggebend für seinen zerstörerischen Krieg ist seine Liebe zu Zenobia, der Frau seines Schwagers Radamisto. Machtbesessenheit und Liebeswahn kulminieren in unkontrollierten Reaktionen, die eindeutig paranoide Züge tragen. Doch mit seiner Hybris überspannt er den Bogen und verliert seine Verbündeten. Erst wenn sich alle seine Gegenspieler vereinen, könnte die Tyrannei überwunden werden.

Durch die Gewaltherrschaft Tiridates, die den verzweiferten Überlebenskampf seiner Gegenspieler deutlich zutage treten lässt, wird zugleich exemplarisch vorgeführt, welches Leid Tyrannei auslösen kann. Psychoterror regiert in diesem Krieg auf dem – für den Zuschauer unsichtbaren – Schlachtfeld ebenso wie im engsten Familienkreis. Die groß angelegten Arien von Polissena, Zenobia und Radamisto markieren die Stationen der Zerstörung, wobei Hoffnung und Treue diese zerrissenen Seelen stets begleiten.

Ein düsteres Panorama, dessen Aktualität uns Tag für Tag erschreckend näher zu rücken scheint und zu einer mahnenden szenischen Neudeutung ermutigt. Eine Warnung an alle Herrscher – mithilfe von Händels musikalischem Zauberwerk – jenseits von Opern-Akten.

Dmitry Egorov Countertenor

Seit der umjubelten Premiere von Purcells *Dido and Aeneas*, in der Dmitry Egorov als Erste Hexe debütierte, zählt der russische Countertenor zu den gern gesehenen Gästen der Oper Frankfurt. Diese Partie sang er auch im Rahmen des Gastspiels der Oper Frankfurt beim Edinburgh International Festival und wirkte bei deren Wiederaufnahme mit. Als Nireno (*Giulio Cesare in Egitto*) in Johannes Eraths faszinierender Inszenierung wurde er in der Premierenreihe (2012) und der Wiederaufnahme gefeiert. Als skurriler Höllendiener Ascalax kehrte er 2014 in der Telemann-Oper *Orpheus oder die wunderbare Beständigkeit der Liebe* im Bockenheimer Depot zurück und konnte seine außergewöhnlichen stimmlichen und darstellerischen Fähigkeiten in der Inszenierung von Florentine Klepper unter Beweis stellen.

Der Countertenor wurde in St. Petersburg geboren und studierte zunächst Chorleitung und Orgel am St. Petersburger Rimsky-Korsakow Konservatorium. Nach einem Gast-Studium in Deutschland wirkte er als Organist am St. Petersburger Mariinsky Theater und sang in verschiedenen Kammerchören und Ensembles. Während einer Konzerttournee in Deutschland fiel seine herausragende Stimme auf, und er bekam den Rat, sie ausbilden zu lassen. Im April 2007 begann Dmitry Egorov mit seinem Studium an der Musikhochschule der Mainzer Johannes Gutenberg-Universität in der Gesangsklasse von Prof. Claudia Eder.

Bereits im ersten Semester sang er an der Frankfurter Oper die Partie des Pisandro in Monteverdis *Il ritorno d'Ulisse in patria*. Zeitgleich wurde er Mitglied des Jungen Ensembles des Mainzer Staatstheaters und gab dort Holofernes in *La Giuditta* von Alessandro Scarlatti und Scitalce in Glucks *La Semiramide riconosciuta*.

Weitere Engagements als Goffredo in Händels *Rinaldo* in Münster, als Zauberin, Geist sowie Erster Matrose in Purcells *Dido and Aeneas* am Staatstheater Mainz und als Medoro in Händels *Orlando* im Rahmen der Händel-Festspiele in Halle markieren die wichtigsten Stationen seiner Karriere.

Mit großem Erfolg sang Dmitry Egorov 2014 die Titelpartie von *Giulio Cesare in Egitto* am Stadttheater Klagenfurt und wirkte in der Telemann-Produktion *Emma und Eginhard* unter der Leitung von René Jacobs an der Staatsoper Berlin mit. Gefeierte Solokonzerte und Auftritte in Oratorien unter der Leitung renommierter Spezialisten im Bereich der historisch informierten Aufführungspraxis wie Michael Hofstetter, Ton Koopman, Konrad Junghänel und Attilio Cremonesi markieren weitere Höhepunkte einer behutsam aufgebauten, vielversprechenden Sängerkarriere.

Sein erstes Solo-Album *Il primo uomo* mit ausgewählten Arien von Händel und Scarlatti erschien 2011 bei Sony.

Kammermusik im Foyer »MIO CARO SASSONE ...«

Sonntag, 3. April 2016, 11 Uhr, Holzfoyer

Händel zwischen Freunden und Feinden

Zu den Neuinszenierungen *Messiah* und *Radamisto* sowie zur Wiederaufnahme *Giulio Cesare in Egitto* von Georg Friedrich Händel

Werke von Arcangelo Corelli, Georg Philipp Telemann, Domenico Scarlatti, Agostino Steffani und Georg Friedrich Händel

Horus Ensemble

Gesine Kalbhenn-Rzepka, Basma Abdel-Rahim Violine
Ludwig Hampe Viola
Kaamel Salah-Eldin Violoncello
Felice Venanzoni Cembalo
Alfredo Bernardini Oboe

Radamisto

Georg Friedrich Händel
1685-1759

Oper in drei Akten

Uraufführung der zweiten Fassung
am 28. Dezember 1720,
King's Theatre am Haymarket,
London

In italienischer Sprache mit
deutschen Übertiteln

PREMIERE / FRANKFURTER ERSTAUFFÜHRUNG

Sonntag, 3. April 2016,
Bockenheimer Depot

WEITERE VORSTELLUNGEN

6., 7., 9., 10., 13., 15., 17. April 2016

OPER EXTRA

Sonntag, 20. März 2016, 11 Uhr im
Bockenheimer Depot

Mit freundlicher Unterstützung



MITWIRKENDE

Musikalische Leitung
Simone Di Felice

Regie **Tilmann Köhler**

Bühnenbild **Karoly Risz**

Kostüme **Susanne Uhl**

Licht **Joachim Klein**

Dramaturgie **Zsolt Horpácsy**

Radamisto **Dmitry Egorov**

Zenobia **Gaëlle Arquez**

Polissena **Paula Murrìhy**

Tiridate **Kihwan Sim**

Tigrane **Kateryna Kasper**

Fraarte **Vince Yi**

Farasmane **Thomas Faulkner**¹

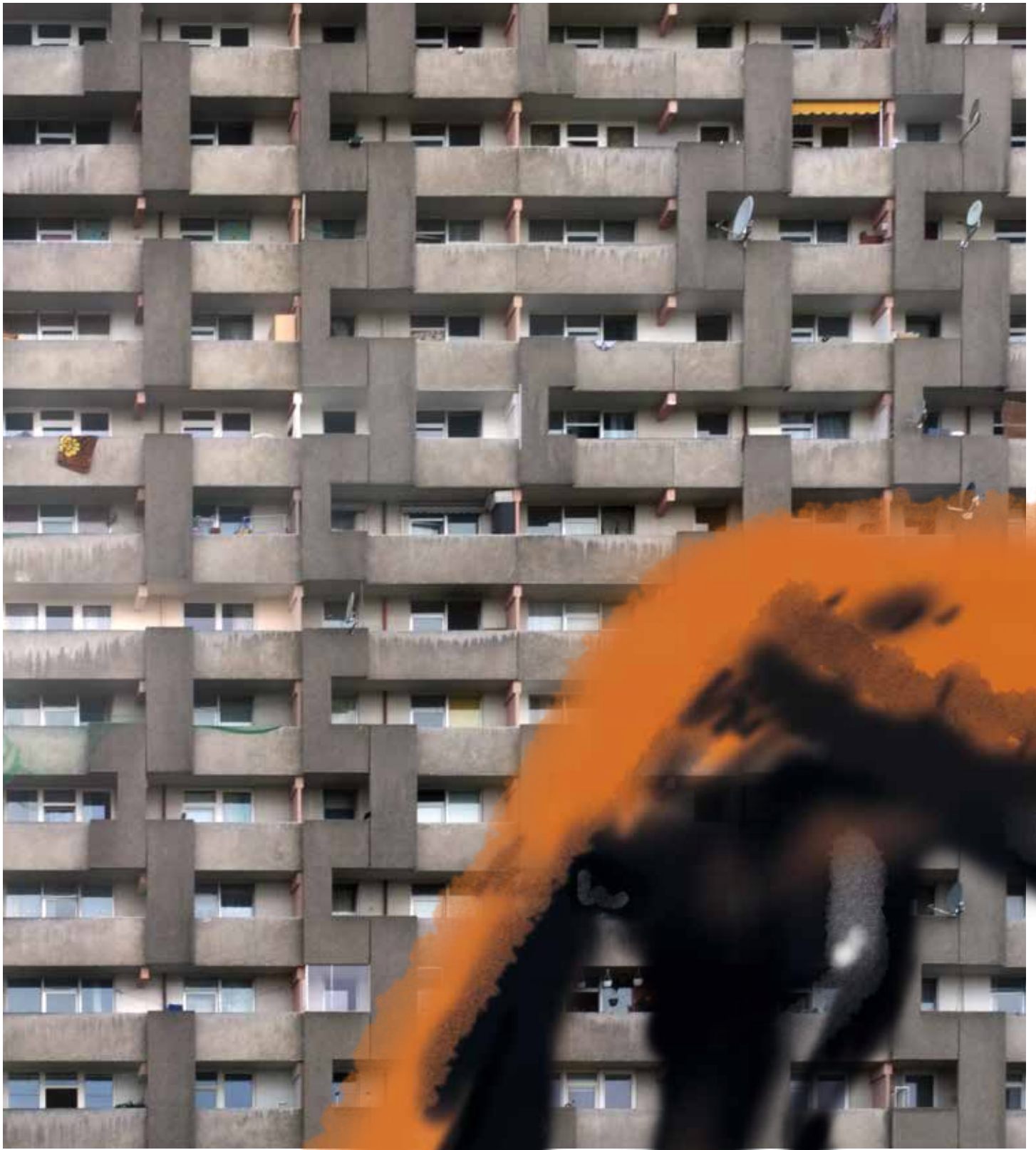
¹Mitglied des Opernstudios

Die Partie des Radamisto zeichnet sich durch ihre Komplexität aus: Sie beinhaltet sieben Solo-Arien, zwei Duette, ein ausgeschriebenes Quartett (was in einer Oper um 1720 eine absolute Rarität ist), einen Schlusschor mit Duett-Episoden, ein Accompagnato und natürlich noch unzählige Rezitative dazu. Für die Länge der Partie und aufgrund der Tatsache, dass man fast die ganze Zeit auf der Bühne agieren muss, braucht man besonders viel Ausdauer: Sie bedeutet eine außergewöhnliche körperliche, gesangstechnische, aber auch seelische Herausforderung zugleich.

Die Händel-Partien, die ich bereits gesungen habe (Goffredo in *Rinaldo*, Medoro in *Orlando* und Nireno sowie die Titelpartien in *Giulio Cesare*), haben viel gemeinsam: Alle sind für die Stars der damaligen Zeit, für Kastraten komponiert worden, die in erster Linie die Virtuosität ihrer Stimmen präsentieren wollten. Die meisten Partien sind allerdings von verschiedenen Sängern uraufgeführt worden, das heißt, es gibt - je nach den technischen Möglichkeiten des ersten Darstellers - große Unterschiede in ihrer musikalischen Charakterisierung. Händel hat seine Partien immer individuell, »nach Maß« geschneidert.

Dmitry Egorov





Premiere

DAS SCHLAUE FÜCHSLEIN

Leoš Janáček



Handlung

Ein Förster nimmt ein weibliches Fuchsjunges aus dem Wald mit nach Hause. Das wilde Tier wächst heran und bringt das ohnehin angeknackste Familienleben des Försters vollends zum Einsturz. Schließlich entflieht es dem engen Haushalt und kehrt – gereift, selbstständig – in den Wald zurück. Dort trifft die Füchsin auf einen Fuchs, der sich unsterblich in sie verliebt. Während die beiden überglücklichen Tiere heiraten und eine Familie gründen, wird dem Förster der Verlust seines Wildfangs, seiner eigenen inneren Wünsche und Hoffnungen immer schmerzlicher bewusst ...

WIE AUS EINEM COMIC KEINE MÄRCHENOPER WURDE

von Mareike Wink

Der Mensch mag sich bisweilen den Anschein einer grauen Maus, dummen Gans, falschen Schlange, lahmen Ente, blöden Kuh, eines fleißigen Bienchens oder schlaunen Fuchses geben. Er hat manchmal einen Bärenhunger, schläft wie ein Murmeltier, schimpft wie ein Rohrspatz oder macht sich zum Affen ... Symbolhafte Bezüge zur Tierwelt sind im saloppen Sprachgebrauch alltäglich. Vermittels Fabeln manifestieren sie sich im kulturellen Gedächtnis. Derartige Allegorien bleiben gemeinhin der Versuch, menschliches Denken und Handeln zu begreifen, letztlich gar eine Moral zu entwickeln – durch die Spiegelung im Tierreich. Kunstwerke, die Menschliches und Tierisches verbinden, scheinen infolgedessen bei ihrer Rezeption einen Automatismus symbolhafter Decodierung in Gang zu setzen, dem gerne ein pädagogischer Wert – gerade für junge Menschen – zugesprochen wird. Dementsprechend liegt die verbreitete Annahme gar nicht so fern, dass Leoš Janáček's Spätwerk *Das schlaue Füchslein*, in dem sich Tiere der menschlichen Sprache bedienen und sogar heiraten, lediglich ein musikalisches Märchen für Kinder, eine drollige Kinderoper sei. Ein Missverständnis ...

Verfolgt man die Entstehungsgeschichte des Werkes zurück, scheint diese Verknennung allerdings erst einmal an Fundament zu gewinnen. 1920 erschienen in den täglichen Morgen- und Nachmittagsausgaben der Brüner Zeitung *Lidové noviny* vom 7. April bis zum 23. Juni in insgesamt 51 Folgen die *Abenteuer der Füchsin Schlaukopf* (*Liška Bystrouška*) als eine Art Comic: Der Maler Stanislav Lolek – selbst Jäger – hatte dem Tagblatt rund 200 Zeichnungen verkauft; der Journalist Rudolf Tesnohlídek war von der Redaktion mit kurzen Texten zu diesen Illustrationen beauftragt worden. Ihren Unterhaltungswert und eine latente Komik bezieht die Fortsetzungserzählung zum einen aus dem Dialekt, den sämtliche Figuren bis auf Schulmeister und Pfarrer sprechen, zum anderen aber aus den menschlichen Zügen, die den Tieren mitunter verliehen wurden und sie einer gewissen Albernheit preisgeben. Die Leserschaft war – vom Hausherrn bis zum Dienstmädchen – begeistert. So auch im Hause Janáček, wie die langjährige Angestellte Marie Stejskalová in ihren Memoiren schildert: »Die Morgenausgabe der *Lidové noviny* lieferten die

Zeitungsjungen, die Nachmittagsausgabe holte ich vom Kiosk. Während die *Bystrouška* erschien, suchte ich schon auf dem Heimweg nach der nächsten Fortsetzung; wenn sie drin war, eilte ich nach Hause und las sie rasch selber, ehe ich die Zeitung dem Herrn brachte.« Dieser hob alle Folgen der *Füchsin* auf, wie Marie Stejskalová weiterhin berichtet.

Janáček ist vom ersten Moment an begeistert von der Erzählung, lässt den Gedanken, daraus eine neue Oper zu machen, jedoch wie üblich erst ein wenig reifen, bevor er ihn äußert. Der leidenschaftliche Sprachmelodien- und Volksliedsammler verlagert den Schwerpunkt seiner Studien auf das Tierreich. Beseelt kehrt der fast Siebzijährige, der in einem kleinen mährischen Dorf als neuntes Kind des dortigen Kantors geboren wurde, von seinen ausgiebigen akustischen Streifzügen durch die Natur zurück und publiziert schließlich in derselben Tageszeitung, in der die *Abenteuer der Füchsin Schlaukopf* erschienen waren, Abhandlungen über Vogelstimmen. Seinen Ausführungen sind erste Andeutungen zum neuen Opernprojekt zu entnehmen. Brieflich bittet der Komponist den Schriftsteller Max Brod, mit dem er seit einigen Jahren für die deutsche Übertragung seiner Libretti eng zusammenarbeitet, ihm »die Daumen zu drücken für das *Füchslein*«.

Das Libretto zur neuen Oper schreibt Janáček wieder einmal selbst. Er orientiert sich dabei weitgehend an der Fortsetzungserzählung, nimmt jedoch einige, dramaturgisch nicht unwesentliche Veränderungen vor: Liebschaft und Hochzeit des Fuchspaars werden vorverlegt, manche Episoden fallen weg oder werden nur musikalisch angedeutet, Figuren werden zusammen gezogen. Mit einer vor Vitalität geradezu strotzenden Partitur, die einen großen Anteil reiner Instrumentalmusik (Vor- und Zwischenspiele, Ballette) aufweist, schafft Janáček innere Einheit und Struktur, hebt die Vorlage aber zugleich auf eine andere Ebene. Die Musik wird zum Träger verschiedener Realitätsebenen – gerne unter Einsatz der Ganztonharmonik, die der Komponist auch schon in seinen *Ausflügen des Herrn Brouček* für Szenen verwendete, »die nicht von dieser Welt sind« (nicht

nur die Ganztonharmonik verweist auf Janáčeks eingehende Beschäftigung mit dem Klangstil Debussys). Verwurzelt bleibt der »Meister der Sprachmelodie« in der slawischen Tanz- und Volksmusik, vor allem aber im »natürlichen« Sprachgefälle – bei Mensch UND Tier. Im März 1923 ist die Arbeit an der Partitur beendet, im Januar 1924 liegt sie in Reinschrift eines Kopisten vor. Noch im selben Jahr geht die erfolgreiche Uraufführung über die Brüner Opernbühne. Vor dem zweiten Weltkrieg wird die Oper allerdings außerhalb von Tschechien nur noch in Mainz und Zagreb aufgeführt. Erst mit Walter Felsensteins Inszenierung an der Komischen Oper Berlin in den fünfziger Jahren gewinnt das Werk an internationaler Strahlkraft.

Das Gegenüber von langlebiger Menschen- und kurzlebiger Tierwelt – verkörpert durch den alternden Förster und die heranwachsende Füchsin – reflektiert das Leben in seiner Ganzheit und gleichzeitig die Einheit beider Sphären. Der Blick des fast siebzehnjährigen Komponisten, der seit einigen Jahren eine platonische, künstlerisch überaus stimulierende Beziehung zu der 37 Jahre jüngeren Kamila Stösslová unterhält, ist weniger wehmütig als vielmehr versöhnlich. Wie sehr muss ihn diese Begegnung zu seiner Erzählung über die attraktive, humorvolle und sich emanzipierende Füchsin inspiriert haben, an die sich natürlich auch erotische Sehnsüchte knüpfen – ein Weibsbild, das sich wie schon Janáčeks *Katja Kabanowa* selbst treu bleibt. »Das Leben ist jung. Es ist klar. Ich fürchte mich nicht zu leben. Ich lebe furchtbar gerne«, schreibt Janáček 1928 und scheint es dem Förster seines *Schlauen Füchslins* nachzurufen. Jener menschlichen Figur des Werkes, die als einzige eine ernstzunehmende Wandlung durchmacht und auf dem Weg ist, Einsicht in den großen Kreislauf des Lebens zu gewinnen, in jenes Geheimnis, das Goethe so treffend beschreibt: »Natur! Gedacht hat sie und sinnt beständig; aber nicht als ein Mensch, sondern als Natur.«

**... und die
findigen Tiere
merken es
schon, dass wir
nicht sehr
verlässlich zu
Haus sind in der
gedeuteten
Welt.**

Rainer Maria Rilke

Doch ausgerechnet das, was Janáček der Vorlage an Tiefe hinzugibt, wird zum Erschwernis in der Rezeption, vor allem aber in der deutschen Übersetzung des Librettos, um die sich wiederum Max Brod – in Absprache mit dem Komponisten – kümmert. Der Stadtmensch Brod schreibt nach der ersten Lektüre: »Ich kann noch gar kein inneres Verhältnis dazu gewinnen, vielleicht deshalb, weil ich die Tiere so wenig kenne.« Jener eingangs erwähnten Gewohnheit einer symbolhaften Decodierung folgend, bügelt er das in aller Vieldeutigkeit und Spontaneität angelegte Textbuch glatt, kehrt das Innere nach außen und lässt dem Werk nicht viel mehr als einen reinen Symbolismus. Dessen Höhepunkt ist die Gleichsetzung der Füchsin mit dem immer wieder erwähnten Zigeunermädchen Terynka, das so beinahe zur heimlichen Hauptfigur avanciert. Die Brodsche Übersetzung behauptet sich zwar in der Rezeptionsgeschichte, kann jedoch kaum als Grundlage einer künstlerischen Auseinandersetzung dienen, die versucht, an den Kern der Janáčekschen Schöpfung zu rühren. Denn *Das schlaue Füchslin* ist – mit den Worten Dieter Schnebels: »Leben in Musik, Musik als Leben, das Alterswerk eines selbst Ergriffenen – und also neu Jungen.«

Ute M. Engelhardt Regie

Ute M. Engelhardt inszenierte an der Oper Frankfurt bereits Sallinens *Barabbas Dialoge* sowie in der Spielzeit 2014/15 *L'incoronazione di Poppea* (beides im Bockenheimer Depot). In den letzten Jahren entstanden weiterhin Frids Kammeroper *Das Tagebuch der Anne Frank*, *Madama Butterfly* und Händels *Orlando* am Landestheater Detmold, *Das Land des Lächelns* am Nordharzer Städtebundtheater, die Uraufführung von Saglies *El día de la liberación* an der Musikwerkstatt Wien, *O wie schön ist Panama* am Landestheater Coburg sowie *Acis und Galatea* als Koproduktion der Händelfestspiele Halle mit dem Ekhof-Theater Gotha. Ute M. Engelhardt studierte Musiktheaterregie an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst Wien und schloss ihr Studium 2006 mit einer Inszenierung von Ullmanns *Der Kaiser von Atlantis* ab. Im selben Jahr wurde sie Stipendiatin der Richard-Wagner-Stiftung Bayreuth. Im Anschluss an ihr Studium war Ute M. Engelhardt zunächst als Regieassistentin am Landestheater Detmold und an der Oper Frankfurt engagiert, wo sie mit Regisseuren wie Johannes Erath, Barrie Kosky, Harry Kupfer und Christof Nel und zusammenarbeitete.



Kammermusik im Foyer VON WAGNERS GRAB BIS ZU JANÁČEKS KREUTZERSONATE

Zur Neuinszenierung *Das schlaue Füchslein* von Leoš Janáček und zur Wiederaufnahme *Der Ring des Nibelungen* von Richard Wagner

Sonntag, 24. April 2016, 11 Uhr, Holzfoyer

Franz Liszt (1811–1886) *Am Grabe Richard Wagners* für Streichquartett und Harfe

Ludwig van Beethoven (1770–1827) Streichquartett D-Dur op. 18 Nr. 4

Leoš Janáček (1854–1928) Streichquartett Nr. 1 *Kreutzer-Sonate*

Hindemith Quartett

Ingo de Haas Violine

Joachim Ulbrich Violine

Thomas Rössel Viola

Daniel Robert Graf Violoncello

Barbara Mayr Harfe

Die in der Oper angelegte Unterscheidung von Zivilisation und Natur beziehungsweise Mensch und Tier wird bei uns zum Antonym von der »Wildnis« eines tristen Wohnblockambientes, aus dem unser Füchslein stammt, und der häuslichen Realität, die im konventionellen Sinne klaren und einengenden Regeln gehorcht, wie dies etwa in der Familie des gut situierten Försters der Fall ist. Was dem eindimensional denkenden Menschen »bemitleidenswert« erscheint, bedeutet für das Füchslein Heimat und Freiheit. Beide Begriffe bezeichnen Räume, zu denen der Förster keinen Zugang hat, doch – aufgerüttelt durch die Begegnung mit dem Füchslein – eine tiefe Sehnsucht entwickelt, wie ihm mit der Zeit schmerzlich bewusst wird. Wir verfolgen bei unserer Lesart dieser Geschichte um das Erwachsenwerden des Füchsleins und das Altern des Försters zwar eine gewisse Tendenz zum »Sozialdrama«, behalten aber die freiheitlichen, fantasievollen, mitunter surrealen Momente von Partitur und Libretto bei – etwa dann, wenn die Figuren in ihre Gedankenwelten, ihre Träume und Albträume abdriften.

Ute M. Engelhardt

Johannes Debus

Musikalische Leitung

Johannes Debus ist seit 2009 Musikdirektor der Canadian Opera Company in Toronto, wo er zuletzt *Siegfried*, *Le nozze di Figaro* und einen Doppelabend mit Monteverdis *Combattimento di Tancredi e Clorinda* und der Uraufführung von Barbara Monk-Feldmans *Pyramus & Thisbe* dirigierte. Mit der Oper Frankfurt verbindet ihn eine langjährige Zusammenarbeit: 1998 begann er hier als Korrepetitor, 1999 stand er erstmals am Pult des Frankfurter Opern- und Museumsorchesters und von 2001 bis 2008 war er als Kapellmeister engagiert. Zu den Produktionen, die er hier leitete, zählen die deutsche Erstaufführung von Adès' *The Tempest*, de Fallas *Die spanische Stunde* und Ravels *Das kurze Leben*, Berios *Un re in ascolto*, die Uraufführung von Sciarrinos *Macbeth* sowie Janáčeks *Die Ausflüge des Herrn Brouček*. Gastengagements führten Johannes Debus u. a. an die Staatsopern in München und Berlin, die Deutsche Oper in Berlin, die English National Opera in London, die Opéra National in Lyon, zu den Festivals in Tangelwood, Blossom und Aspen, zu den Bregenzer Festspielen, der Biennale di Venezia und dem Suntory Summer Festival in Tokio. In Kürze wird er an der Komischen Oper in Berlin *Le nozze di Figaro* leiten.

Das schlaue Füchlein ist für mich eines dieser raren Meisterwerke, bei denen Musik, Sprache und dramatisches Geschehen zu einer unverbrüchlichen Einheit verwoben sind. Alle Elemente spielen auf geistreichste Art zusammen und scheinen sich gegenseitig zu verstärken. Das ist Musiktheater konzise auf den Punkt gebracht, jedoch in seiner faszinierenden Vielschichtigkeit und seinem magisch-mysteriösen, mitunter humorvollen Ton nie Geheimnis und Zauber preisgebend. Jedes Mal aufs Neue erahnen und erlauschen wir den menschlich-wesentlichen Kern von Janáčeks fabelhafter *Füchlein*-Welt. Für mich ist sie ein Geniestreich, und vielleicht in der Tat, wie er selbst meinte, seine vollkommenste musiktheatralische Aussage.

Johannes Debus



Das schlaue Füchlein

Přihody Lišky Bystroušky

Leoš Janáček 1854-1928

Oper in drei Akten

Text vom Komponisten nach der Erzählung *Liška Bystrouška / Abenteuer der Füchsin Schlaukopf* (1920) von Rudolf Těsnohlídek

Uraufführung am 6. November 1924, Nationaltheater Brünn

In tschechischer Sprache mit deutschen Übertiteln

PREMIERE

Sonntag, 24. April 2016

WEITERE VORSTELLUNGEN

30. April; 7., 15., 22. (15.30 Uhr)
25., 26. Mai; 12. Juni 2016

OPER EXTRA

Sonntag, 17. April 2016

Mit freundlicher Unterstützung des Frankfurter Patronatsvereins - Sektion Oper



OPER LIEBEN

Sonntag, 22. Mai 2016 im Anschluss an die Vorstellung im Holzfoyer

Mit freundlicher Unterstützung von Huber EventCatering

MITWIRKENDE

Musikalische Leitung
Johannes Debus

Regie **Ute M. Engelhardt**

Bühnenbild **Stephanie Rauch**

Kostüme **Katharina Tasch**

Design Fuchsmasken

Steve Wintercroft

Licht **Jan Hartmann**

Video **Christina Becker**

Dramaturgie **Mareike Wink**

Chor, Kinderchor **Markus Ehmann**

Füchsin Schlaukopf **Louise Alder / Elizabeth Reiter**

Fuchs **Jenny Carlstedt**

Der Förster **Simon Neal**

Die Frau Försterin / Eule

Joanna Krasuska-Motulewicz

Der Schulmeister / Mücke

Beau Gibson

Der Pfarrer / Dachs

Magnús Baldvinsson

Haraschta, ein Landstreicher

Sebastian Geyer

Dackel / Specht **Nina Tarandek**

Der Gastwirt Pasek

Michael McCown

Hahn / Eichelhäher

Britta Stallmeister

Schopfhenne / Die Gastwirtin

Nora Friedrichs

sowie Solisten des Kinderchores der Oper Frankfurt

Liederabend

MARLIS PETERSEN

von Stephanie Schulze

Was liegt näher, als die »Sängerin des Jahres« 2015 mit dem »Opernhaus des Jahres« 2015 zusammenzubringen! Bereits zum dritten Mal bekam die Ausnahmesopranistin die Auszeichnung von der Zeitschrift *Opernwelt* verliehen, der sie kürzlich in einem Interview verriet: »Ich habe so viele Ideen für Liederabende! Ich bin ein Konzept-Mensch.« 2012 war sie schon einmal mit einem wunderbaren Goethe-Programm an der Oper Frankfurt zu Gast, das unter dem Titel *Goethe-Lieder – Das ewig Weibliche* als Aufnahme bei Harmonia Mundi erschien. Nun hat Marlis Petersen, die neben den großen Bühnen dieser Welt seit sechs Jahren in Athen zuhause ist, die Liedzyklen *Frauenliebe- und leben* von Robert Schumann, *Drei Lieder der Ophelia* von Richard Strauss und *Das Rot* von Wolfgang Rihm ausgewählt. Gemeinsam mit dem Pianisten Stephan Matthias Lademann taucht sie ein in Liebesgeschichten, die in Miniaturen das ganze Spektrum des Ich und Du abtasten und vom Aufblühen und Vergehen erzählen.

Ob im Kunstlied oder mit ihren zahlreichen Opernpartien – als Interpretin versucht die Sopranistin mit der kristallklaren, lupenreinen Stimme und der packenden Bühnenpräsenz ihre Figuren

ganz zu durchdringen, Gefühle und Motivationen bis ins letzte Detail zu verstehen und immer im Spiegel der Gesellschaft zu beleuchten. »Ich kann eine Figur nur darstellen, wenn ich mir vorstellen kann, wie sie psychologisch funktioniert.« (Magazin der Bayerischen Staatsoper in München). Von einer Partie hat sie bisher noch nicht genug bekommen: Alban Bergs Lulu. Von Nürnberg über Wien bis nach New York sang sie diese Partie in zehn verschiedenen Produktionen und wurde dafür mehrfach ausgezeichnet. Auch Rollen wie die Königin der Nacht, Susanna (*Le nozze di Figaro*) und Zerbinetta (*Ariadne auf Naxos*) begleiteten die Koloratursopranistin über viele Jahre. Marlis Petersen erarbeitete sich ein vielseitiges Repertoire, das neben Mozarts Konstanze und Elektra, Violetta Valéry (*La Traviata*) und den vier Frauen in *Hoffmanns Erzählungen* auch die Uraufführungen von Henzes *Phaedra* an der Berliner Staatsoper, Trojahns *La Grande Magia* an der Semperoper in Dresden und Reimanns *Medea* an der Wiener Staatsoper (Koproduktion mit der Oper Frankfurt) umfassen.

Nach einem Ausflug in das Belcanto-Repertoire mit der Titelrolle in Bellinis *La Straniera* erst in Essen, dann kürzlich in Wien wird sich Marlis Petersen künftig mehr dem Lied und Konzerten widmen, die sie u. a. in die Wigmore Hall in London, das Concertgebouw Amsterdam und das Konzerthaus Wien führen. Dies bedeutet aber nur eine kurze Pause von der Opernbühne, denn schon im Herbst dieses Jahres wird sie an der Uraufführung einer neuen *Hamlet*-Oper von Anno Schreier am Theater an der Wien mitwirken. So ganz ohne Oper geht es dann doch nicht.

Der Liederabend von Marlis Petersen findet anstelle des geplanten Programms von Brenda Rae statt, die sich in ihre Babypause verabschiedet. Einen Ersatztermin wird es voraussichtlich in der Spielzeit 2017/18 geben.



Dienstag, 19. April 2016, 20 Uhr, Opernhaus

Marlis Petersen Sopran

Stephan Matthias Lademann Klavier

Lieder von Robert Schumann, Richard Strauss und Wolfgang Rihm

Mit freundlicher Unterstützung



Mercedes-Benz

Niederlassung Frankfurt/Offenbach



Wiederaufnahme

IL TRITTICO

Giacomo Puccini

Mit der Wiederaufnahme der Erfolgsproduktion kehren zwei Weltstars auf die Bühne ihres früheren Stammhauses zurück: Elza van den Heever und Željko Lučić werden jeweils gleich in zwei Partien zu erleben sein. Am Pult debütiert der junge tschechische Dirigent Jakub Hrůša, der 2016/17 das Amt des Chefdirigenten der Bamberger Symphoniker antritt und jüngst mit dem Sir Charles Mackerras Prize ausgezeichnet wurde.

Giacomo Puccini kombiniert in seinem Triptychon ein blutiges Eifersuchtsdrama, die einsame Tragödie einer Nonne und eine italienische Komödie, wie sie im Buche steht: In *Il tabarro* katalysiert der Tod des eigenen Kindes das Ende der Liebe zwischen dem Kahnbesitzer Michele und seiner Frau Giorgetta. In seiner einsamen Verzweiflung erwürgt der betrogene Ehemann den Liebhaber seiner Frau und wickelt ihn in jenen titelgebenden

Mantel. Schwester Angelica lebt abgeschieden hinter Klostermauern. Mit der Nachricht vom Tod ihres Kindes, das sie als Frucht einer sündigen Leidenschaft seit dessen Geburt nicht sehen durfte, erlischt ihr einziger Existenzgrund. Ein Familienclan streitet sich um das Erbe des gerade erst verstorbenen Buoso Donati. Im Nachlass-Chaos gewinnt der zunächst als »Emporkömmling« verachtete Gianni Schicchi die Oberhand und lässt die Angehörigen leer ausgehen.

Die menschliche Todesverfallenheit und deren Bewältigung stellt den Brennpunkt von Claus Guths inszenatorischer Lesart dar. Ein Schiff wird zum verbindenden Bühnenbild, in dem die Sphären von Leben und Tod nebeneinander existieren, sich mitunter gar vermischen. Die Inszenierung versucht, dieses unsichtbare Bezugsgeflecht sichtbar zu machen.

Il trittico

Giacomo Puccini 1858–1924

Il tabarro (Der Mantel)

Text von Giuseppe Adami nach dem Schauspiel *La Houpelande* (1910) von Didier Gold

Suor Angelica (Schwester Angelica)

Text von Giovacchino Forzano

Gianni Schicchi

Text von Giovacchino Forzano nach einer Episode aus *La Divina Commedia* (1321) von Dante Alighieri

In italienischer Sprache mit deutschen Übertiteln

WIEDERAUFNAHME

Sonntag, 13. März 2016, 18 Uhr

WEITERE VORSTELLUNGEN

20., 25., 28., 31. (19 Uhr) März;

3., 9. (19 Uhr) April 2016

MITWIRKENDE

Musikliche Leitung **Jakub Hrůša**

Regie **Claus Guth**

Szenische Leitung Wiederaufnahme

Corinna Tetzel, Alan Barnes

Bühnenbild **Christian Schmidt**

Kostüme **Anna Sofie Tuma**

Licht **Olaf Winter**

Dramaturgie **Norbert Abels**

Chor **Tilman Michael**

Il tabarro

Michele **Željko Lučić**

Giorgetta **Elza van den Heever**

Luigi **Vincent Wolfsteiner**

Frugola **Claudia Mahnke**

Tinca **Hans-Jürgen Lazar**

Talpa **Alfred Reiter**

Liederverkäufer **Beau Gibson**

Suor Angelica

Suor Angelica **Elza van den Heever**

La zia principessa **Suzanne Hendrix**

La badessa

Joanna Krasuska-Motulewicz

La suora zelatrice **Judita Nagypová**

Suor Genovieffa **Louise Alder**

Gianni Schicchi

Gianni Schicchi **Željko Lučić**

Rinuccio **Arthur Espiritu**

Zita **Suzanne Hendrix**

Lauretta **Maria Bochmanova**

Gherardo **Beau Gibson**

Nella **Louise Alder**

Betto di Signa **Franz Mayer**

Simone **Alfred Reiter**

Marco **Iurii Samoilov**

Ciesca

Joanna Krasuska-Motulewicz

Oper Finale

WIENER MODERNE

»In Wien musst' erst sterben, bevor sie dich hochleben lassen.
Aber dann lebst' lang.« Helmut Qualtinger

Das Wien um 1900 stand im aufregenden Spannungsfeld von Tradition und Neuanfang. Die Stadt, von Mozart, Beethoven, Schubert, Strauß, Brahms, Bruckner und Mahler über ein ganzes Jahrhundert hinweg musikalisch imprägniert, wandelt sich nun zum zentralen Untersuchungslaboratorium der Moderne. Mahler, der letzte große Sinfoniker der klassischen Form, war es selbst, der diesen Aufbruchgeist formulierte: Tradition, sagte er, sei »die Weitergabe des Feuers und nicht Anbetung der Asche«. Parallel zur Entdeckung der Atomisierung des Ich in der Psychoanalyse Sigmund Freuds vollzog sich die Entdeckung der Abstraktion in der expressionistischen Malerei, die Auflösung der Sprache und der grammatologischen Ordnung im Dadaismus und die Ausarbeitung zunächst des atonalen und hernach des dodekafonischen Systems durch den Wiener Schustersohn Arnold Schönberg. Auf ihn geht die Gründung der »Zweiten Wiener Schule« zurück. Die atonale und zwölftonale Revolution, getragen von der Erfindung der Gleichberechtigung aller Töne der chromatischen Skala, wurde durch Schönbergs neues Harmoniesystem zum skandalumwitterten Bruch mit den zurückliegenden Epochen der europäischen Musikgeschichte. Auf unterschiedliche Weise loteten Schönberg und seine Schüler Alban Berg und Anton Webern die Möglichkeiten einer radikal neuen Tonsprache aus. Flankierend zum Wiener Doppelabend der Uraufführung von Michael Langemanns *Anna Toll* und der szenischen Erkundung von Schönbergs Gedichtzyklus *Pierrot lunaire* im Bockenheimer Depot sowie der *Wozzeck*-Inszenierung von Christof Loy wird sich die Reihe *Oper Finale* dieser Spielzeit einer der spannendsten Etappen der maßgeblichen Avantgarde des 20. Jahrhunderts widmen.




Frankfurt liest ein Buch

MUSIKER SIND WIE ZAUBERER ...

Montag, 18. April 2016, 20.30 Uhr, Holzfoyer
Musikalisch-literarische Soiree mit Ausschnitten aus dem Buch
Frankfurt verboten von Dieter David Seuthe
Rezitation **N.N.**
**Mitglieder des Opernstudios und des Frankfurter Opern- und
Musemsorchesters**

Frankfurt
liest ein
Buch
11. bis 24.
April 2016

Am berühmten Hoch'schen Konservatorium in Frankfurt wird die junge Elise Hermann zur Pianistin ausgebildet. Ihre große Begabung verspricht eine glänzende Zukunft, und in Max von Hochem findet sie die Liebe ihres Lebens. Doch dann ändert sich alles, als Hitler an die Macht kommt. Elises Debüt-Konzert im März 1933 wird verboten, wie öffentliche Auftritte jüdischer Künstler generell untersagt werden. Die junge Frau muss um ihr berufliches und bald auch persönliches Überleben kämpfen. Vor der Kulisse des historischen Frankfurt am Main erzählt dieser Roman vom glücklichen und leidvollen Weg einer jungen jüdischen Frau zwischen 1929 und 1936.



Mit uns erleben und entdecken

Die ganze Welt der Kultur

Klassik, Jazz, Weltmusik, Chanson,
Literatur, Gespräche, Tipps und vieles mehr.

hr2
kultur

Ihr Kulturradio
für Hessen!

www.hr2-kultur.de · UKW 95,5 / 96,7

JETZT!

OPER FÜR DICH

Familienworkshop

DER FLIEGENDE HOLLÄNDER

FÜR KINDER AB 7 JAHREN UND DEREN BEGLEITUNG

Senta ist anders als die anderen Mädchen im Fischerdorf: Sie hat keine Lust auf Handarbeit, und auch keinen der Seeleute als festen Freund. Da gibt es zwar Erik, den Jäger, der sich so gut wie verlobt mit ihr glaubt, aber sie betrachtet ihn eher als ihren besten Freund. Wer sie dagegen zum Schwärmen bringt, ist der fliegende Holländer, der sagenhafte Held einer Ballade, die sie wahnsinnig gern hört. Weil dieser wilde Seemann unbedingt ein Kap umsegeln wollte, hat er sich vor vielen hundert Jahren auf einen Pakt mit dem Teufel eingelassen: Ewig muss er über die Meere segeln, bis er eine Frau findet, die ihm Treue bis in den Tod schwört.

Es kann schon vorkommen, dass man sich in ein Bild, einen Film- oder Popstar verliebt und zigmal vorstellt, wie es wäre, wenn er oder sie vor der eigenen Haustür stände ...

Im Workshop werden Kinder und Erwachsene zu einem kleinen Ensemble, das sich die dramatische Geschichte von Wagners früher Oper unter professioneller Anleitung selber erspielt.

Sonntag, 10. April 2016, 10-13 Uhr

Eintritt: Erwachsene 15 Euro, Kinder 8 Euro

Maximal 24 Teilnehmer insgesamt

Treffpunkt: Opernporte

Tickets hierfür nur an der Vorverkaufskasse erhältlich.

Eigenhändig – Werkstätten entdecken

BEI DEN THEATERPLASTIKERN

AB 12 JAHREN

Lego-Steine, Spielknete und Stöcke schnitzen waren früher schon dein Element? Dann verbringe einen Nachmittag bei unseren Theaterplastikern und lerne das Handwerk der Profis kennen: Wie entstehen Statuen, meterhohe Säulen oder ein Königsthron? Wird alles aus echtem Marmor gefertigt oder gibt es Tricks und Kniffe, um ein Bühnenbild echt aussehen zu lassen? Du bekommst auf jede Frage eine Antwort und am Ende des Mini-Praktikums nimmst du dein eigenes Gesellenstück mit nach Hause.

Donnerstag, 17. März 2016, 16-18 Uhr

Eigenhändig kostet 12 Euro

Anmeldung unter jetzt@buehnen-frankfurt.de

BEI DEN THEATERMALERN

Aquarell, Acryl und Graphit sind keine Fremdwörter für dich? Man sieht dich nur mit Pinsel oder Zeichenstift hinterm Ohr? Dann lass dir von unseren Theatermalern zeigen, wie mit Pinsel und Farbe Hintergründe und Bildvorhänge entstehen, die Holz, Stein, Stahl, Wasser und Feuer, eigentlich allem, was du dir vorstellen kannst, täuschend ähnlich sehen. Ob das tosende Meer Norwegens, die brütende Hitze Spaniens oder mystische Tempelwände – hier siehst du, wie es gemacht wird.

Donnerstag, 28. April 2016, 16-18 Uhr

Eigenhändig kostet 12 Euro

Anmeldung unter jetzt@buehnen-frankfurt.de



FERIENSPEZIAL BÜHNENBILD

FÜR JUGENDLICHE ZWISCHEN 12 UND 16 JAHREN

Die Bühnenbildnerin Anna Dischkow leitet den zweitägigen Workshop, in dem ein maßstabsgetreues Bühnenbild gebaut wird. Den Teilnehmern und Teilnehmerinnen wird Schritt für Schritt gezeigt, wie das geht. An beiden Vormittagen entstehen Puppenhäuser aus Schuhkartons, Traumhäuser aus Gipskarton oder Pop-up-Barockbühnen oder, oder, oder ... Im Vergleich zu den originalen Bühnenbildteilen wird auch ein Bühnenbildmodell auf der Bühne zu sehen sein.

Mittwoch und Donnerstag, 6. und 7. April 2016, jeweils 10–14 Uhr

Der Workshop kostet 50 Euro (inkl. Arbeitsmaterial und Verpflegung)

Anmeldungen ab 29. Februar unter jetzt@buehnen-frankfurt.de



FERIENSPEZIAL ORCHESTER

FÜR JUGENDLICHE AB 10 JAHREN

Was macht ein Orchestermusiker den ganzen Tag? Natürlich übt er! Du kannst dabei sein, wenn das Orchester mit dem Dirigenten Johannes Debus – noch ohne die Sänger – für die nächste Premiere probt. Leoš Janáček hat für seine Oper *Das schlaue Füchslein* ganz genau hingehört, wie Sprach- und Lautmelodie der tschechischen Sprache und der vielen verschiedenen Tiere, die in der Oper auftreten, klingen.

Donnerstag, 31. März 2016, 9 Uhr

Ferienspezial kostet 5 Euro

Anmeldung unter opernprojekt@buehnen-frankfurt.de

Operntag IL TRITTICO

FÜR JUGENDLICHE VON 14 BIS 19 JAHREN

Die ersten Sänger und Sängerinnen kommen etwa zwei Stunden vor Beginn der Vorstellung ins Haus. Du kommst noch früher, um selber für ein paar Augenblicke auf der Bühne zu stehen, auf einer der Probebühnen verkleidet eine Szene zu spielen, ein paar Takte zu singen ... und am Abend – nach einer Stärkung – gut vorbereitet in die Aufführung zu gehen. Puccinis Dreiteiler besteht aus ganz unterschiedlichen Einaktern: einem Liebeskrimi, einer Klostertragödie und einer makabren Komödie um einen Erbschaftsschwindel. Und trotzdem gibt es Verbindungen zwischen den Opern, die du mit den anderen Jugendlichen entdecken wirst.

Samstag, 9. April, 15–23 Uhr

Ein Operntag kostet 30 € (inkl. Führung, szenischem Workshop, Abendvorstellung und Verpflegung),

Anmeldung unter jetzt@buehnen-frankfurt.de

OPERNCLUB

FÜR JUNGE ERWACHSENE AB 18 JAHREN

Die Mitglieder des Opernclubs treffen sich in unregelmäßigen Abständen. An einem Abend bereiten sie sich vor, ein paar Tage später wird gemeinsam eine Aufführung besucht.

Händels Oper *Radamisto* handelt von Eifersucht und Tyrannei. In der Uraufführung von 1720 fielen die Frauen reihenweise in Ohnmacht angesichts der skandalösen Leidenschaften, die auf der Bühne dargestellt wurden. Jetzt spielt das Frankfurter Ensemble im Bockenheimer Depot auf Barockinstrumenten: Mal sehen, was es mit uns macht!

Georg Friedrich Händel

Radamisto

Treffen: Dienstag, 12. April 2016, 20 Uhr

Vorstellungsbesuch: Freitag, 15. April 2016, 19 Uhr

Mehr Informationen unter www.oper-frankfurt.de.

Anmeldung unter jetzt@buehnen-frankfurt.de



Lehrerfortbildungen SZENISCHE INTERPRETATION VON MUSIK UND THEATER

Ab März 2016 eröffnet an der Oper Frankfurt ein neuer Standort der Spielleiter-Ausbildung in Kooperation mit dem Institut für Szenische Interpretation von Musik + Theater (ISIM). Im Modulsystem können LehrerInnen, Studierende und andere interessierte Personen, die in pädagogischen, sozialen oder therapeutischen Berufen arbeiten, einzelne Kurse besuchen, die aufeinander aufbauend zum zertifizierten Abschluss führen.

Georg Friedrich Händel

Giulio Cesare in Egitto

Donnerstag, 10. März 2016, 15-18 Uhr

Freitag, 11. März 2016, 11-17 Uhr

Richard Wagner

Der Ring des Nibelungen

Montag, 2. Mai 2016, 15-18 Uhr

Dienstag, 3. Mai 2016, 11-17 Uhr

Alban Berg

Wozzeck

Mittwoch, 22. Juni 2016, 15-18 Uhr

Donnerstag, 23. Juni 2016, 11-17 Uhr

Leitung: Iris Winkler, Musiktheaterpädagogin

Preis: 60 Euro | ermäßigt 20 Euro

Weitere Informationen: www.isim-online.de

Anmeldung unter operprojekt@buehnen-frankfurt.de

In Kooperation mit



OPERNTESTER

Nach Kino, Museumsufer, Schauspielhaus und Alter Oper auch mal die echte Oper testen? Ihr habt die Auswahl zwischen drei völlig unterschiedlichen Werken: eine opulente Barockoper von Händel, in der mit allen Mitteln um Macht und Liebe gekämpft wird; der italienische Dreiteiler von Puccini aus drei Einaktern in unterschiedlicher Stilistik – Krimi, Tragödie und Komödie und der zwischen Menschen- und Tierwelt changierenden impressionistischen Oper des tschechischen Komponisten Janáček. Wir laden euch zu einem kostenlosen Besuch einer der drei Opernabende ein inklusive Freigetränk. Im Austausch erwarten wir euer schriftliches Testergebnis.

Georg Friedrich Händel

Giulio Cesare in Egitto

Freitag, 4. März 2016, Beginn der Oper 18.30 Uhr
Treffpunkt: 17.45 Uhr

Giuseppe Verdi

Il trittico

Donnerstag, 31. März 2016, Beginn der Oper 19 Uhr
Treffpunkt: 18.15 Uhr

Leoš Janáček

Das schlaue Fuchslein

Samstag, 30. April 2016, Beginn der Oper 19.30 Uhr
Treffpunkt: 18.45 Uhr

Anmeldungen unter jetzt@buehnen-frankfurt.de

Intermezzo OPER AM MITTAG

Die Mittagspause: ein kleines Zeitfenster, in dem Leib und Seele Abwechslung vertragen können. Kommen Sie doch in die Oper und geben auch den Ohren neue Nahrung. Studierende der Hochschule für Musik und darstellende Kunst präsentieren Musik in leicht verdaulichen Portionen.

Der Eintritt ist frei.

Lunchpakete stehen zum Kauf bereit.

Montag, 11. April 2016, 12.30 Uhr, Holzfoyer

Das Lunchkonzert der Deutsche Bank Stiftung und der Oper Frankfurt

Mit freundlicher Unterstützung Deutsche Bank Stiftung

Oper to go »EIN GLÄSCHEN...? FÜR MICH NICHT.«

FÜR JUNGE ERWACHSENE

Um Ihre Abstinenz während der Fastenzeit in Versuchung zu führen, bietet *Oper to go* einen Abend der Versuchungen. Mit Werken von Händel bis Strawinsky ...

Dienstag, 8. März 2016, 19 Uhr, Holzfoyer

Sopran **Katharina Ruckgaber**¹

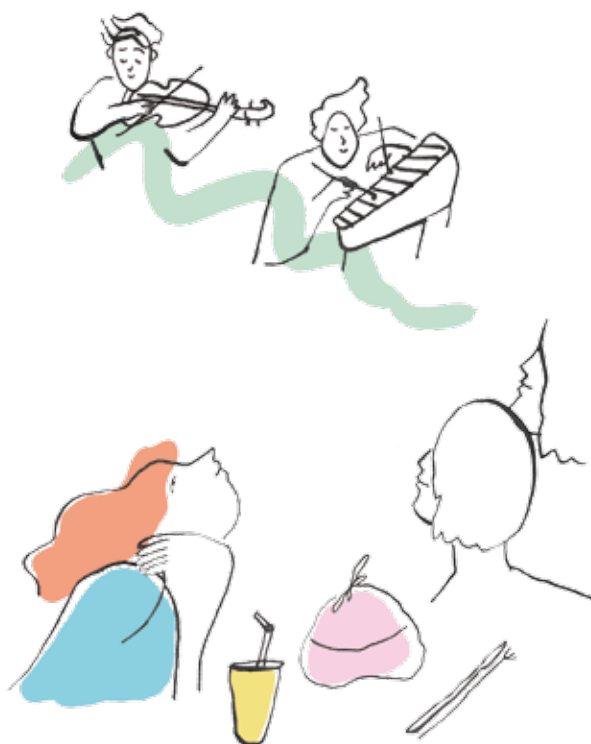
Bariton **Simon Bailey**

Klavier **Naomi Schmidt**

Moderation **Anna Ryberg**

Oper to go kostet 15 Euro (inkl. alkoholischem oder alkoholfreiem Getränk).

¹Mitglied des Opernstudios



Porträt

FEUER GEFANGEN

von Florian Tischler

Wenn man Klaus Dorth in Kostüm und Maske sieht, hinterlässt er einen Eindruck von Unerschütterlichkeit und ein bisschen Lethargie – eben ganz der untote Seemann aus der Mannschaft des Fliegenden Holländers. Trifft man ihn jedoch privat, erlebt man einen freundlichen Familienvater, dessen Augen noch mehr strahlen, wenn er von seiner Zeit als Statist in David Böschs Inszenierung erzählt.

Angefangen hatte alles mit der Teilnahme an einem Familienworkshop zu *Hänsel und Gretel* beim Opernfest. Die Erlebnisse dieses Tages, zum Beispiel selbst eine Rolle in einer Oper zu spielen sowie der im Haus spürbare starke Teamgeist, hatten Klaus Dorth begeistert. Bei der Führung über die Bühne überkam ihn schon fast eine Vorahnung auf seine Zeit als Matrose des Fliegenden Holländers: Einmal so richtig auf »easy rider« machen und über diese Bühne fahren, das wär's doch! Die im Durchmesser 38 Meter umfassende Zylinder-Drehbühne bietet dazu schließlich reichlich Platz. Am heimischen Computer sah er sich dann aus reiner Neugier die Stellenangebote auf der Homepage der Oper Frankfurt an. Dort stieß er auf eine Ausschreibung, in der Statisten für die Neuinszenierung des *Fliegenden Holländers* gesucht wurden. Und dann sollte die Mannschaft des Holländers auch noch als Motorrad-Gang auftreten!

Das Casting dauerte nicht lange: ein paar Runden auf dem mit Elektro-Antrieb modifizierten Motorrad drehen ... »Vielen Dank, wir melden uns bei Ihnen.« Noch am selben Abend kam die Zusage. Für die Proben besorgte sich Klaus Dorth einen Klavierauszug, um alle ihn und seine Rolle betreffenden Stellen zu markieren. Nach etwa 30 Seiten mit Notizen wurde klar: So oft, wie im Probenprozess die Szenenabläufe geändert und angepasst werden müssen, ist es unmöglich, eine saubere Mitschrift zu führen. Er hätte gern konkrete Handlungsanweisungen erhalten, doch stattdessen machte der Regisseur eher Angaben zur Haltung der Gang: »Ihr seid total cool und teilnahmslos.« Der Umgang mit den Sängerinnen und Sängern und dem gesamten Team gestaltete sich ausgesprochen herzlich und kollegial. Auch das allgemein bekannte »Über-die-Schulter-Spucken« stellte sich nicht als bloßes Theater-Klischee, sondern als ernst gemeintes Ritual eines Ensembles heraus.

Wenn er nicht gerade im Rampenlicht steht, fährt Klaus Dorth mit seiner Vespa durch Frankfurt und kümmert sich als Geschäftsführer einer gemeinnützigen Organisation um Studierende,



die dringend Wohnraum suchen. In die Oper kommt er ab und zu mit seiner Lebensgefährtin – allerdings haben die Zeit als Statist und das Wissen darüber, was sich hinter den Kulissen so abspielt, ihm einen neuen Zugang zu dieser Welt ermöglicht. Scherzhaft erzählt er: »Ich höre den *Holländer* und bekomme auch noch Geld dafür.«

Das intensive Erlebnis, mitten in der Geschichte und der Musik zu sein, das Eintauchen in eine andere Welt, das bringt jene Freude, die Klaus Dorth ausstrahlt. Genauso auch die Spannung, zu wissen, dass Dinge nicht immer genauso ablaufen, wie sie geübt wurden. Die anfängliche Aufregung auf der Bühne vergleicht er mit einer Alpenüberquerung, die er einmal gemacht hat: An einer ausgesetzten Stelle ging es 200 Meter in die Tiefe – doch der Nebel verhinderte die Sicht in den Abgrund. Am Abend blenden ihn – verlässlicher als das Wetter – die Scheinwerfer ...

Und dann sind ja noch die anderen sieben Biker da, mit denen er während der Pause zwischen den Auftritten in der Opernkantine gemütlich zusammen sitzt. Beinahe profimäßige Routine zeigt sich, wenn Klaus Dorth über seine Auftritte sagt, er fühle sich mehr und mehr an den Film *Und täglich grüßt das Murmeltier* erinnert. So wiederholen sich Abend für Abend seine Gänge in die Oper: Eintrag in die Anwesenheitsliste, Umkleiden, Maske, auf die Bühne – jeden Abend auf's Neue und jeden Abend doch ein bisschen anders.

Happy New Ears

JÖRG WIDMANN

Jörg Widmann wurde 1973 in München geboren. Er bekam im Alter von elf Jahren seinen ersten Kompositionsunterricht, studierte später unter anderem bei Hans-Werner Henze, Heiner Goebbels und Rolf Riehm. Parallel, aber nicht nebenbei, studierte er Klarinette in München und an der Juilliard School in New York. Im Musikbetrieb ist er in zweifacher Funktion unterwegs, als ausübender Musiker und als Komponist, wobei er zwischen beiden Berufen keine systematische Trennlinie ziehen mag. Als Klarinetist gilt seine Leidenschaft vor allem der Kammermusik. Etliche Komponisten haben ihrem Klarinette spielenden Kollegen Werke zugeeignet, wie etwa Wolfgang Rihm, Aribert Reimann oder Heinz Holliger. Seit 2001 ist Jörg Widmann Professor für Klarinette an der Freiburger Hochschule für Musik, seit 2009 hat er dort eine zusätzliche Professur für Komposition.

Mit dem Ensemble Modern hat Jörg Widmann schon mehrfach persönlich gearbeitet. Seine *Freien Stücke für Ensemble* entstanden 2002. Jedes einzelne der zehn Stücke richtet die Aufmerksamkeit auf ein klangliches Phänomen (Puls, schwankender Grund, Geräusch, Einstimmigkeit, Obertonstrukturen etc.); zugleich sind sie miteinander verklammert, indem der Schluss jedes Stückes zum Initial des folgenden wird. So entsteht eine widersprüchliche

Disparität in einem kontinuierlichen Erzählfluss. Widmanns *air* für Horn solo entstand 2005 als Pflichtstück für den 54. Internationalen Musikwettbewerb der ARD. Es enthält erhebliche spieltechnische Anforderungen, ist dabei jedoch stets auf einen sanglichen Gestus gerichtet und wird damit der doppelten Bedeutung des Wortes »air« – was »Luft« wie auch »Melodie« bedeuten kann – gerecht. Das Tonmaterial aus Naturtonreihen in ständigem Wechsel aus offenem und gestopftem Spiel entfaltet eine angespannte Wechselbeziehung. *Liebeslied* (2010) für acht Instrumente schließlich bleibt jeglichen Text schuldig und widmet sich dennoch nachdrücklich einem literarischen Motiv, der Janusköpfigkeit der Liebe »als Paradies und Schlangengrube«.

Hans-Jürgen Linke

Mittwoch, 23. März 2016, 20 Uhr, Opernhaus

Dirigent und Gesprächsgast **Jörg Widmann**

Moderator **Christian Fausch**

Horn **Saar Berger**

Werkstattkonzert mit dem Ensemble Modern



Soiree des Opernstudios

TATORT FRANKFURT

Erleben Sie in der zweiten Soiree dieser Spielzeit erstmals auch die männlichen Mitglieder des Opernstudios (an der Seite ihrer Kolleginnen) – diesmal auf der Suche nach einem Mörder! Die jungen Sängerinnen und Sänger beleuchten in einem vorausgehenden szenischen Workshop mit Dorothea Kirschbaum, Regieassistentin der Oper Frankfurt, die unterschiedlichen Facetten der dargebotenen Werke. Das Ergebnis dieser Arbeit – ein Einblick in die großen Themen der Oper: Liebe und Mord – wird am 5. April zur szenischen Aufführung gebracht.

Dienstag, 5. April 2016, 20 Uhr, Holzfoyer

Mitwirkende

Danae Kontora, Jessica Strong,

Katharina Ruckgaber, Ingyu Hwang, Gurgun Baveyan,

Ludwig Mittelhammer, Thomas Faulkner

Klavier **Juri Masurok**

Ermöglicht durch

Deutsche Bank Stiftung 

 Stiftung
Polytechnische
Gesellschaft

 Patronatsverein

Neu im Ensemble

BARITON JAMES RUTHERFORD

Wagner ist noch lange nicht alles ... von Stephanie Schulze

Scarpia ist tot. James Rutherford liegt, erstochen von Floria Tosca, auf den Brettern des Grazer Opernhauses. Keine Versenkung öffnet sich, kein Vorhang fällt, um dem Sänger den Abgang von der Bühne zu ermöglichen. Eine halbe Stunde liegt er da, nur damit beschäftigt, den Atem möglichst flach und unsichtbar zu halten. »Das gab mir sehr viel Zeit zum Nachdenken«, erzählt der aus Norwich stammende Brite, während er seinen 5-Uhr-Kakao umrührt. »Was mache ich da eigentlich?« In diesen »leblosen« dreißig Minuten denkt er über seinen »seltsamen Beruf« nach. »Ich weiß nicht genau, was kommen wird. Vielleicht werde ich doch noch Banker oder etwas Handfestes – wie Gärtner? Oder Pfarrer?« Er lacht bübisch.

Immerhin hat er seinen ersten Abschluss in Theologie an der Durham University gemacht. Seine Studienzeit möchte er nicht missen, aber eine wirkliche Alternative sei das heute nicht mehr. Nach der Gesangsausbildung am Royal College of Music und der Zeit im National Opera Studio in London hat James Rutherford sich nicht sofort an ein Haus gebunden, sondern war als »Freiberufler« viel auf Reisen und konnte sich auf den unterschiedlichsten Feldern des Gesanges ausprobieren. »Am Anfang habe ich sehr viele Liederabende gestaltet und bestimmt in sieben Produktionen Mozarts Figaro gegeben. Erst vor Kurzem habe ich mir wieder die *Rinaldo*-Aufnahme mit René Jacobs angehört, bei der ich den Argante gesungen habe. Das ist heute unvorstellbar für mich: Wie habe ich das damals mit den Koloraturen gemacht? Meine Stimme hat sich in eine ganz andere Richtung entwickelt.« Der erste Preis beim Wagner-Wettbewerb der Seattle Opera 2006 war die Initialzündung, die den Bariton mit der sonoren Stimme und der klaren Artikulation schließlich nach Graz führte, wo er 2009 mit seinem Rollendebüt als Hans Sachs so begeisterte, dass er im Jahr darauf als einer der jüngsten Interpreten dieser Partie für die Bayreuther Festspiele engagiert wurde. Inzwischen ist Hans Sachs seine Paraderolle. »Wenn man den Hans Sachs gesungen hat, dann kann man – bis auf eine Ausnahme – praktisch alles singen«, hatte er mal in einem Interview gesagt. »Die Ausnahme ist Wotan. Heute kann ich das revidieren, meine Stimme ist dramatischer geworden. Und nun werde ich es bei meinem ersten Festengagement wagen, nach einem ersten konzertanten Versuch mit der *Walküre* vor zwei Jahren, den Wotan / Wanderer im gesamten *Ring* zu singen.« Nach all den gesungenen Wagnerpartien – Donner, Wolfram, Kurwenal, Amfortas und Holländer – ist das der Höhepunkt.

James Rutherford will sich jedoch keinesfalls nur auf Wagner beschränken. Sein Repertoire umfasst die Strauss-Partien Barak, Orest, Jochanaan und Mandryka, er sang Verdis Falstaff, Jago und Giorgio Germont – letzteren in der Grazer Produktion von Peter Konwitschny. »Konwitschny hat zwar gut ein Drittel von Verdis Musik gestrichen, was mir schon sehr merkwürdig vorkam, aber er war mit uns Sängern auf der Suche, hat ganz akri-



bisch an den Figuren gearbeitet.« James Rutherford schwärmt von Proben, in denen man gemeinsam etwas herausfindet, in die Tiefe der Stücke vordringt. »Irgendwie geht es doch immer darum, eine Wahrheit zu finden, über Figuren und schließlich sich selbst.« Das italienische Fach zu erweitern, wäre ein Vorhaben, nach der »fantastischen« Produktion von Rodgers' *Carousel* in Graz mehr anspruchsvolles Musical singen, vielleicht die Titelpartie von *Sweeney Todd*, und irgendwann Mozarts Don Giovanni. Aber er habe keine Eile.

Nach den vielen Jahren des Gastierens von Wien bis Amsterdam, von Paris bis Washington, von London bis Barcelona, sei es für ihn Zeit anzukommen. Sein Zuhause ist an der englischen Ostküste, wo seine Frau und seine zwei Kinder leben, aber seine neue Theaterfamilie wohnt in Frankfurt. James Rutherford freut sich auf die kontinuierliche Arbeit in einem Ensemble, in dem er sich in der vergangenen Spielzeit als Lysiart in *Euryanthe* schon so willkommen gefühlt hat. Er fährt sich durch sein volles Haar und sagt selbstironisch: »Längst wollte ich zum Friseur gehen, aber die Maskenbildner meinen, mein ›operatic hair‹ sei genau richtig für den Faninal im *Rosenkavalier*. Dafür musste ich aber meinen Bart lassen.« Bis er im April in den schwarzen Mantel des fliegenden Holländers schlüpfen wird, ist der sicher längst nachgewachsen. Als rastloser Ghost Rider, der nach Erlösung sucht, wird James Rutherford aber kaum Gelegenheit haben, auf der Bühne liegend wieder ins Grübeln zu kommen. Der Holländer ist unsterblich.

Neue Aufnahmen aus der Oper Frankfurt



3 CDs · OC 964

Live-Aufnahme vom Oktober/November 2014

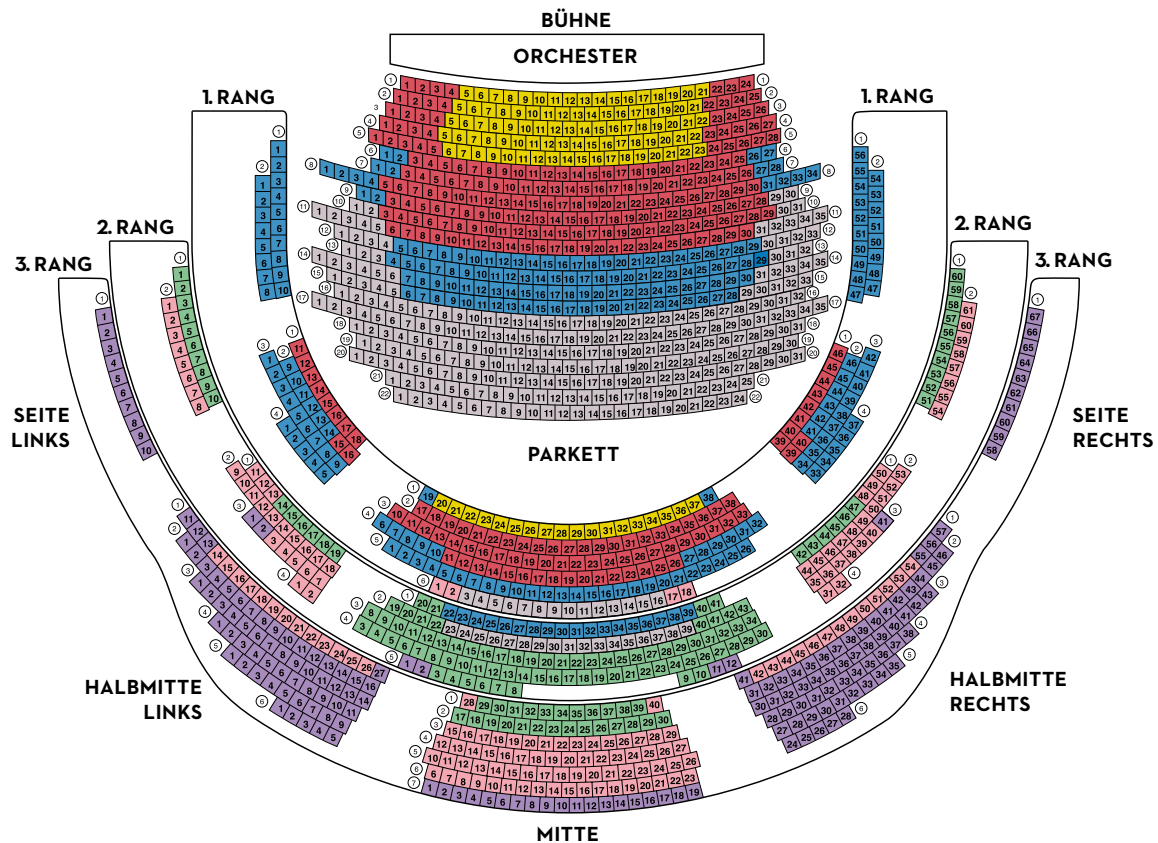
Tamara Wilson · Terje Stensvold · Sabine Hogrefe
Tanja Ariane Baumgartner · Burkhard Fritz



1 CD · OC 1839

Ensemblemitglied Katharina Magiera

Goethe-Lieder mit Christopher Brandt/Gitarrenbegleitung



KATEGORIEN/PREISGRUPPEN DER EINZELKARTEN

| | VII | VI | V | IV | III | II | I |
|---|-----|----|----|----|-----|-----|-----|
| P | 19 | 39 | 61 | 85 | 112 | 132 | 165 |
| S | 15 | 34 | 48 | 61 | 75 | 95 | 115 |
| A | 15 | 33 | 46 | 59 | 71 | 91 | 105 |
| B | 15 | 31 | 43 | 56 | 68 | 81 | 95 |
| C | 15 | 28 | 42 | 53 | 61 | 74 | 87 |

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

TELEFONISCHER KARTENVERKAUF

Oper und Schauspiel Frankfurt bieten einen gemeinsamen telefonischen Vorverkauf an. Die Tickets sind entweder vor der Vorstellung am Concierge-Tisch abzuholen oder werden gegen eine Gebühr von 3 Euro zugesandt. Vorverkaufsgebühren fallen nicht an.

Telefon 069-212 49 49 4
Fax 069-212 44 98 8
Servicezeiten Mo – Fr 9 – 19 Uhr,
Sa – So 10 – 14 Uhr

VORVERKAUF

Die gesamte Saison 2015/2016 (Vorstellungen und Liederabende) ist im Verkauf. Die Vorverkaufstermine der Sonderveranstaltungen entnehmen Sie bitte unserem Monatsprogramm oder unter »Spielplan« der Homepage.

50% ermäßigte Karten erhalten Schüler/-innen, Auszubildende, Studierende bis einschließlich 30 Jahre, Schwerbehinderte (ab 50 GdB) sowie deren Begleitperson, unabhängig vom Vermerk »B« im Ausweis, Erwerbslose, Frankfurt-Pass-Inhaber/-innen und Teilnehmer am Bundesfreiwilligendienst nach Maßgabe vorhandener Karten. Rollstuhlfahrer/-innen zahlen jeweils 6 Euro, eine Begleitperson 10 Euro. Behindertengerechte Zugänge sind vorhanden, dies gilt auch für die Einführungsvorträge im Holzfoyer vor jeder Opernaufführung.

Die nächste Vorstellung im Rahmen der Reihe *Oper für Familien: Giulio Cesare in Egitto* von Georg Friedrich Händel am 6. März 2016 um 18 Uhr (empfohlen ab 12 Jahren).

ABONNEMENT

Die Oper Frankfurt bietet mit mehr als 25 Serien vielfältige Abonnements. Telefonische Beratung unter 069-212 37 333, oder persönlich beim Abo- und InfoService (Eingang Neue Mainzer Straße). Öffnungszeiten Mo – Sa (außer Do) 10 – 14 Uhr, Do 15 – 19 Uhr.

INTERNET

www.oper-frankfurt.de

Abonnements und Tickets sind online buchbar. Wählen Sie Ihre Tickets direkt im Saalplan aus. Online-Buchungen sind bis zwei Stunden vor jedem Aufführungstermin möglich und enthalten den RMV (Ticketdirect).

VERKEHRSVERBINDUNGEN

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

Oper Frankfurt im Bockenheimer Depot, Carlo-Schmid-Platz 1, U-Bahn Linien U4, U6, U7, Straßenbahn Linie 16 und Bus Linien 32, 36, 50 und N1, jeweils Station Bockenheimer Warte.

PARKMÖGLICHKEITEN

Oper Frankfurt am Willy-Brandt-Platz Tiefgarage Am Theater an der Westseite des Theatergebäudes. Einfahrt aus Richtung Untermainkai.

Bockenheimer Depot, Parkhaus Ladengalerie Bockenheimer Warte, Adalbertstraße 10; die Parkgebühr beträgt 1,20 Euro pro Stunde.

IMPRESSUM

Herausgeber: Bernd Loebe
 Redaktion: Waltraut Eising
 Redaktionsteam: Dr. Norbert Abels, Frauke Burmeister, Deborah Einspieler, Zsolt Horpácsy, Anne Kettmann, Konrad Kuhn, Stephanie Schulze, Thomas Stollberger, Bettina Wilhelm, Mareike Wink, Iris Winkler

Gestaltung: Opak, Frankfurt
 Herstellung: Schmidt printmedien GmbH

Redaktionsschluss: 4. Februar 2016
 Änderungen vorbehalten

Bildnachweise

Norbert Abels (Barbara Aumüller), David Freeman (Agentur), Markus Poschner (Steffen Jänicke), Jan Assmann (Oper Frankfurt), Dmitry Egorov (Agentur), Ute M. Engelhardt (wiegand!_photography), Johannes Debus (Tony Hauser), Marlis Petersen (Yiorgos Mavropoulos), Il trittico (Monika Rittershaus), Klaus Dorth (Oper Frankfurt), Jörg Widmann (Marco Borggreve), James Rutherford (Barbara Aumüller)

Urheber, die nicht erreicht werden konnten, werden wegen nachträglicher Rechteabgeltung um Nachricht gebeten.

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



Pausenbewirtung im 1. Rang



das Theaterrestaurant

Wann und wo Sie den Kunstgenuss abrunden wollen,
Sie finden immer einen Platz –
vor der Aufführung, in den Pausen und auch nach der Aufführung.

Das Team des Theaterrestaurant

Frundus

verwöhnt Sie mit erlesenen Speisen und freundlichem Service.

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

Warme Küche 11-24 Uhr

Wir reservieren für Sie:
Tel. 0 69-23 15 90 oder 06172-17 11 90

Huber EventCatering



MÄRZ 2016

1. Dienstag **Sandrine Piau** Liederabend
3. Donnerstag **Stiffelio**
4. Freitag **Giulio Cesare in Egitto** 18.30 Uhr
5. Samstag **Stiffelio**
6. Sonntag **6. Museumskonzert** Alte Oper
Giulio Cesare in Egitto Oper für Familien 18 Uhr
Die Moderne in der Oper Vortragsreihe
6. Museumskonzert Alte Oper
7. Montag **Oper to go** 19 Uhr
8. Dienstag **Giulio Cesare in Egitto** 18.30 Uhr
11. Freitag **Stiffelio** Zum letzten Mal in dieser Spielzeit
12. Samstag **Oper extra zu *Messiah***
13. Sonntag **Il trittico** Wiederaufnahme 18 Uhr
Die Moderne in der Oper Vortragsreihe
14. Montag **Eigenhändig - Theaterplastiker**
17. Donnerstag **Giulio Cesare in Egitto** 18.30 Uhr
19. Samstag **Oper extra zu *Radamisto*** Bockenheimer Depot
20. Sonntag **Il trittico** 18 Uhr
Die Moderne in der Oper Vortragsreihe
21. Montag **Happy New Ears**
23. Mittwoch **Il trittico** 18 Uhr
25. Karfreitag **Giulio Cesare in Egitto** 18.30 Uhr
26. Samstag **Messiah** Premiere
27. Ostersonntag **Il trittico** 18 Uhr
28. Ostermontag **Die Moderne in der Oper** Vortragsreihe
29. Dienstag **Sebastian Geyer** singt Lieder im Holzfoyer
30. Mittwoch **Il trittico** 19 Uhr
31. Donnerstag

APRIL 2016

1. Freitag **Messiah**
2. Samstag **Der fliegende Holländer**
3. Sonntag **Oper ohne Grenzen - Konzert für eine offene Kultur** 11 Uhr
Kammermusik im Foyer
Il trittico 18 Uhr
Radamisto Bockenheimer Depot Premiere
5. Dienstag **Soiree des Opernstudios**
6. Mittwoch **Radamisto** Bockenheimer Depot
7. Donnerstag **Radamisto** Bockenheimer Depot
8. Freitag **Der fliegende Holländer**
Oper lieben im Anschluss
9. Samstag **Operntag zu *Il trittico***
Il trittico 19 Uhr
Radamisto Bockenheimer Depot
10. Sonntag **Familienworkshop zu *Der fliegende Holländer***
7. Museumskonzert Alte Oper
Messiah
Radamisto Bockenheimer Depot
11. Montag **Intermezzo - Oper am Mittag**
7. Museumskonzert Alte Oper
13. Mittwoch **Radamisto** Bockenheimer Depot
15. Freitag **Messiah**
Oper im Dialog im Anschluss
Radamisto Bockenheimer Depot
16. Samstag **Der fliegende Holländer**
17. Sonntag **Oper extra zu *Das schlaue Fuchslein***
Messiah
Radamisto Bockenheimer Depot
18. Montag **Frankfurt liest ein Buch** 20.30 Uhr
19. Dienstag **Marlis Petersen** Liederabend
22. Freitag **Messiah**
23. Samstag **Der fliegende Holländer** Zum letzten Mal in dieser Spielzeit
24. Sonntag **Kammermusik im Foyer**
Das schlaue Fuchslein Premiere
28. Donnerstag **Eigenhändig - Theatermaler**
30. Samstag **Das schlaue Fuchslein**



www.facebook.com/FrankfurterSparkasse



Henrik Schepler und Stephan Berger
Geschäftsführer | Carl Friedrichs GmbH | Firmenkunde seit 1956

Unser Leben, unsere Glanzstücke, unsere Frankfurter Sparkasse

„Ob maßgeschneiderter Karosseriebau oder originalgetreue Instandsetzung:
Was wir machen, machen wir richtig. Genau wie unser Finanzpartner, die
Frankfurter Sparkasse.“

Alles im Lack – mit der Firmenkundenbetreuung
der Frankfurter Sparkasse.

 Frankfurter
Sparkasse

1822

