

journal

DAS MAGAZIN DER HAMBURGISCHEN STAATSOPER



Premiere „Lulu“ mit Barbara Hannigan, Christoph Marthaler und Kent Nagano

Ballett Wiederaufnahme von John Neumeiers Ballett „Die Möwe“

Philharmonie Die Themenkonzerte „Musik und Wissenschaft“

Jetzt schon an den Frühling denken!

Planen Sie Ihr persönliches Opern- und Ballett-Frühjahr mit unserem flexiblen Wahl-Abonnement „Primavera“

Sie wählen 5 Vorstellungen aus folgenden Aufführungen vom 21. März bis 29. Juni 2017 im Großen Haus der Staatsoper. Jede Produktion kann dabei einmal ausgewählt werden. Sie sparen 20% gegenüber dem Einzelpreis. Ab € 204,00

Tosca

21.3., 24.3., 29.3., 1.4., 7.4.

Guillaume Tell

22.3., 25.3., 28.3.

Carmen

23.3., 26.3., 31.3., 8.4., 12.4.

L'Elisir d'Amore

30.3., 2.4., 6.4., 9.4.

Ballett – Matthäus-Passion

14.4., 15.4., 17.4., 18.4.

Ballett – Duse

19.4., 20.4., 25.4., 27.4.

Dialogues des Carmélites

21.4., 26.4., 2.5., 5.5.

Die Frau ohne Schatten

23.4., 29.4., 4.5., 7.5.

Ballett – Giselle

28.4., 30.4. (ab.), 1.5., 3.5.

Ballett – Peer Gynt

6.5., 9.5., 10.5., 12.5., 16.5.

Almira

11.5., 14.5., 17.5., 20.5.

Lucia di Lammermoor

13.5., 18.5., 23.5., 26.5.

Ballett – Othello

19.5., 21.5. (nm. u. ab.)

Fürst Igor

24.5., 28.5., 1.6., 5.6.

Ballett – Nijinsky

25.5., 27.5., 30.5., 31.5.

Ballett – A Cinderella Story

3.6., 6.6., 8.6., 9.6.

A Midsummer Night's Dream

4.6., 7.6., 11.6., 17.6., 23.6.

Madama Butterfly

10.6., 15.6., 22.6., 25.6., 28.6.

Die Entführung aus dem Serail

14.6., 16.6., 21.6., 24.6., 27.6., 29.6.

Unser Aboservice berät Sie gerne persönlich oder telefonisch unter (040) 35 68 68 montags bis samstags von 10.00 bis 18.30 Uhr.



Das Titelbild zeigt Barbara Hannigan, die Lulu der Neuproduktion.

Inhalt

Januar bis März 2017

OPER

- 04 **Premiere:** *Lulu* ein Meisterwerk des 20. Jahrhunderts, ebenso rätselhaft wie seine Titelfigur: eine Frau, der die Männer bis in ihr eigenes Verderben zu Füßen liegen. Generalmusikdirektor Kent Nagano übernimmt die musikalische Leitung, Christoph Marthaler inszeniert und die kanadische Sopranistin Barbara Hannigan ist als Lulu zu erleben.
- 18 **Repertoire 1:** *Les Troyens* Hector Berlioz' monumentale Oper über den antiken Mythos kehrt unter dem Dirigat von Kent Nagano auf den Spielplan zurück. Im Gespräch Catherine Naglestad, die erneut die Cassandra singen wird.
- 22 **Repertoire 2:** *Macbeth* von Giuseppe Verdi. Der Komponist sah William Shakespeare als „Vater“ aller Belange des Theaters an. Mit gefragten Verdi-Sängern wie Dimitri Platanias, Alexander Vinogradov und Tatiana Melnychenko gibt es das Werk wieder in Hamburg zu sehen.
- 30 **Ensemble:** Seit der laufenden Saison ist die junge amerikanische Sopranistin Heather Engebretson Ensemblemitglied der Staatsoper.

PHILHARMONISCHES STAATSORCHESTER

- 32 **Musik und Wissenschaft** Die Themenkonzerte finden im Februar erneut statt. Ein Projekt, das GMD Kent Nagano zusammen mit dem Philharmonischen Staatsorchester ins Leben gerufen hat.

BALLETT

- 10 **Wiederaufnahme:** Mit seinem Ballett *Die Möwe* nach Anton Tschechow transformiert John Neumeier das gleichnamige Drama und bringt es als Panorama der Tanzkunst an der Wende zum 20. Jahrhundert auf die Bühne der Hamburgischen Staatsoper. In der aktuellen Neueinstudierung wird die Hauptrolle von Gastsolistin Alina Cojocaru verkörpert.
- 14 **Repertoire:** Nach der umjubelten Hamburg-Premiere von *Das Lied von der Erde* kehrt im Januar mit *Dritte Sinfonie von Gustav Mahler* John Neumeiers erstes Erfolgsballett zur Musik dieses Komponisten auf den Spielplan zurück. Starke Frauenfiguren prägen das weitere Winter-Repertoire: In *Tatjana* setzte John Neumeier der heimlichen Heldin von Puschkins Roman ein Denkmal; in *Duse* macht er das Leben und Kunststreben der Schauspielikone Eleonora Duse intuitiv erlebbar – mit Ausnahmetänzerin Alessandra Ferri in der Titelrolle.

RUBRIKEN

- 17 **Rätsel**
- 27 **opera stabile:** Stummfilm: *Die Büchse der Pandora*, Vortrag, Opernwerkstatt und Opernforum zu *Lulu*, AfterWork „Hamburg-Horn“, Neue Veranstaltungsreihe „Legenden der Oper“.
- 36 **Spielplan**
- 38 **Leute:** Premiere „*Senza Sangue/Herzog Blaubarts Burg*“
Ballett-Premiere „*Das Lied von der Erde*“
- 40 **Finale Impressum**

Ballett Momentaufnahme

Das Lied von der Erde
Ballett von John Neumeier

Nächste Vorstellung:
15. Juli 2017





FOTO: KIRAN WEST

Premiere A

12. Februar 2017

18.00 Uhr

Premiere B

15. Februar 2017

19.00 Uhr

Aufführungen

18., 21., 24. Februar

2017, 19.00 Uhr

Musikalische Leitung

Kent Nagano

Inszenierung

Christoph Marthaler

Bühnenbild und

Kostüme

Anna Viebrock

Licht

Martin Gebhardt

Dramaturgie

Malte Ubenauf

Lulu

Barbara Hannigan

Gräfin Geschwitz

Anne Sofie von Otter

Eine Theatergarderobiere/Ein Gymnasiast

Marta Świdarska

Der Medizinalrat/Der

Professor

Martin Pawlowsky

Der Maler/Der Neger

Peter Lodahl

Dr. Schön/Jack

Jochen Schmecken-

becher

Alwa

Matthias Klink

Ein Tierbändiger/

Ein Athlet

Tigran Martirosian

Schigolch

Sergei Leiferkus

Der Prinz/Ein Kammer-

diener/Der Marquis

Dietmar Kerschbaum

Der Theaterdirektor

Denis Velev

Violine

Veronika Eberle

Piano

Bendix Dethleffsen

Darsteller

Liliana Benini, Marc

Bodnar, Begoña Qui-

noñes, Sasha Rau,

Sylvana Seddig

Einführungsmatinee

mit Mitwirkenden

der Produktion

Moderation:

Malte Ubenauf

5. Februar 2017

um 11.00 Uhr

Probephöhne 1

Unterstützt durch die Stiftung zur Förderung der Hamburgischen Staatsoper

Lulu oder Die Ausschaltung logisch unhaltbarer Begriffe

Über eine Bemerkung Frank Wedekinds und dessen mögliche Auswirkungen auf Alban Berg und Christoph Marthaler

Im Jahr 1912 schrieb Frank Wedekind folgenden Satz über seine Tragödie *Lulu* („Erdgeist“):

Es kam mir bei der Darstellung um Ausschaltung all der Begriffe an, die logisch unhaltbar sind wie: Liebe, Treue, Dankbarkeit.

Neben vielen anderen Möglichkeiten, sich der von Alban Berg vertonten *Lulu*-Tragödie zuzuwenden, bietet diese Bemerkung Wedekinds eine solche an, die sich auf wundersam unmittelbare Weise mit dem Theater Christoph Marthalers zu verbinden scheint. Kaum eine andere Formulierung ließe sich denken, um jene Suchbewegung zu erfassen, die für Marthalers Inszenierungen und Theatererfindungen seit vielen Jahren wesentlich ist. Dies insofern, als der Schweizer Regisseur der Logik von sprachlichen Begriffen grundsätzlich skeptisch gegenübersteht und sich nicht zuletzt deshalb eher an den Rändern des Sprachlichen aufhält, in den wortkargen Räumen von Choreografie, Gesang, Klang und Architektur. Frank Wedekind ermöglicht also mit der oben zitierten Bemerkung eine Lesart des *Lulu*-Stoffes, die für Christoph Marthaler und seine langjährige Bühnen- und Kostümbildnerin Anna Viebrock von folgenreichem Interesse sein könnte. Denn was genau für eine Tragödie liegt einem in Händen, wenn sich der Autor so vehement abwendet von der sprachlichen Erfassung dreier, das menschliche Dasein derart bestimmender Begriffe

wie Liebe, Treue und Dankbarkeit – und mehr noch, von der Ausschaltung dieser Begriffe spricht? Es ist wohl weniger eine Tragödie, in der die Tragik von Situationen im Mittelpunkt steht, sondern eine Tragödie der Sprache selbst. Und damit die Frage nach den Grenzen sprachlicher Verständigung schlechthin. *Lulu*, diese Frau mit rätselhafter Vergangenheit, wird von den sie umgebenden Damen und Herren unerbittlich in sprachliche Auseinandersetzungen gezwungen. Nichts wünschen sich der Maler, Herr Schön, Alwa, der Gymnasiast und die Gräfin Geschwitz sehnlicher, als mit *Lulu* geltende Sprachregelungen für das zu finden, was sie unter Liebe, Treue und Dankbarkeit zu verstehen glauben. Ihre diesbezüglichen Versuche scheitern auf die denkbar brutalste Weise. *Lulu* will und kann nicht sagen, wie ihr Wesen beschaffen ist. Es fehlen ihr buchstäblich die Worte für sprachliche Reaktionen auf solche Fragen, die ihre Möglichkeiten von Empfindung berühren. Zwar spricht *Lulu* in Wedekinds Text fast ununterbrochen, aber sie verwendet eine Sprache, die alle Zuhörenden frappt. Und weil der Schock über *Lulus* Äußerungen zu tief sitzt, um ein adäquates Begreifen zu ermöglichen, bekämpfen die Figuren des Stückes *Lulu* mit den gängigen – und deshalb tödlichen – Formeln sprachlicher Verständigung. Immer wieder ist bei Dr. Schön, Alwa und der Gräfin Geschwitz von fehlender Em-



Christoph Marthaler (Regisseur)

phatie die Rede, von Undankbarkeit, Treue- und Lieblosigkeit. Und genau hier greift der von Wedekind zitierte Satz: wenn Begriffe logisch nicht haltbar sind, dann entsteht ein Vakuum zwischen derjenigen (Lulu), die um die Unlogik weiß, und denen, die auf eine Logik der Begriffe hoffen und diese unnachgiebig verteidigen.

Wer also ist Lulu? Sie ist die in ihrem (möglicherweise intuitiven) Wissen um die Unmöglichkeit von sprachlicher Übereinkunft erschaffene Unerreichbarkeitsfigur. Möglicherweise auch für Wedekind selbst, der in seinem Drama einen Menschen ins Zentrum stellt, den es, aller Erfahrung nach, nicht geben kann. Einen Menschen, der all das verkörpert, was sich im alltäglichen Leben immer nur ahnen und verdrängen lässt – nicht aber begreifen. Und so muss wohl das große und immer wiederkehrende Sterben in Wedekinds dramatischer Erzählung als Folge und Ausdruck jenes unauflösbaren Widerspruchs begriffen werden, der immer dann entsteht, wenn anhand von Sprache Beweise erbracht werden sollen für Empfindungen und Verhaltensweisen.

Umso sinnfälliger erscheint es, sich diesem Vakuum des Unausprechlichen mit den Ausdrucksmöglichkeiten der Musik zu nähern. Alban Berg dürfte bezüglich seiner Vertonungspläne nicht allein ein Interesse aufgebracht haben für die szenische Konstellation des Wedekindschen Dramas, sondern ebenso für das Phänomen der scheidenden sprachlichen Verständigung zwischen Lulu und den sie umgebenden Figuren der Tragödie. Betrachtet man die Partitur Alban Bergs, so wird deutlich, dass der Komponist – durchaus im Gegensatz zu seiner Oper *Wozzeck* – einen hochexpressiven musikalischen Strom entwirft, welcher dem in seiner formalen Vielfältigkeit geradezu konträr konstruierten Drama Wedekinds eine eigenartige Kontinuität der dauernden Unruhe und gefährvollen Aufgeregtheit entgegensetzt. In der unauflösbaren Einheit von Vokal- und Orchesterklängen entstehen Räume einer abseits des Sprachlichen angesiedelten Möglichkeit von Verständigung. Fast so, als kommuniziert auf einmal die Körper, Nerven und Gehirnströme der anwesenden Figuren, und dies, obwohl Berg seine Solisten permanent dialogisch agieren lässt – dem Verlauf der Wedekindschen Tragödie vollkommen entsprechend. Berg konstruiert eine Parallelbewegung, die nicht auf „Vertonung“ im klassischen Sinne aus ist, sondern sich für die Gleichzeitigkeit von ausgesprochenem Wort und widersprüchlicher Empfindung interessiert. Auf diese Weise wird die eigentliche Tragödie im Werk Wedekinds – die Ausschaltung der Begriffe Liebe, Treue und Dankbarkeit – von Alban Berg mit der Ausschaltung naheliegender Vertonungsformeln beantwortet. In *Lulu* wird nicht gesungen, was im Buche steht; es wird gesungen, obwohl etwas im Buche steht. Die Sprache, die alle Figuren in tiefe Entfremdung führt, gerät in Kontrast zum unkontrollierbaren inneren Erleben der Figuren, welches über die Musik Alban Bergs nach Außen dringt. Ein Vorgang, der gleichermaßen komplex wie tröstlich ist. Denn in Alban Bergs kompositorischer Adaption von Wedekinds

Lulu steht etwas im Raum und zwischen den Menschen, das sich zumindest als Ahnung eines gegenseitigen Begreifens beschreiben ließe. Die Ausschaltung der Begriffe Liebe, Treue und Dankbarkeit führte auf diese Weise nicht ausschließlich in den Abgrund des (im direkten Sinne) Unmenschlichen, sondern würde durch eine andere, vom Sprachlichen abgelöste menschliche Ausdrucksform, die Musik, aufgefangen.

Ob Alban Berg diesen Kompositionsprozess jedoch genau so zu Ende führen wollte, muss offen bleiben, denn der dritte Akt der Oper ist, bis auf wenige instrumentierte Partiturseiten, unvollendet. So wurde nach Bergs plötzlichem Tod lediglich ein nicht ganz leicht lesbares Particell aufgefunden; eine Vorstufe der zukünftigen Partitur, in welcher nur die Gesangslinien und ein für Klavier gesetzter Entwurf der Orchesterklänge enthalten sind (sowie einige wenige Hinweise auf mögliche Instrumentierung). Dem Umstand, dass Alban Bergs Komposition unvollendet geblieben ist, soll hier keinerlei symbolische Bedeutung beigemessen werden. Aber interessant ist er doch, vor allem hinsichtlich der Frage, wie ein solch komplexes musikalisch-theatrales Werk inszeniert werden könnte. Für den Regisseur Christoph Marthaler, dessen primär von musikalischen und nicht von handlungsbezogenen (also sprachlichen) Verläufen geprägte Arbeitsweise sich mit dem oben angenommenen kompositorischen Vorgehen Alban Bergs auf sehr unmittelbare Weise überschneidet, setzt die Unvollendetheit der Oper ein sehr besonderes Fragezeichen: wie reagieren auf ein Kunstwerk, das ohne Ende, und also offen geblieben ist? In der Aufführungsgeschichte von Alban Bergs *Lulu* stehen vor allem zwei Varianten möglicher Realisierung hervor: einerseits wird vielfach auf die vom österreichischen Komponisten Friedrich Cerha (*1926) erstellte Orchestrierung und Komplettierung des 3. Aktes zurückgegriffen und auf diese Weise ein vollständiges Werk aufgeführt; andere Inszenierungen und Einspielungen beschränken sich auf die zwei von Berg vollendeten Teile. Kent Nagano und Christoph Marthaler haben sich bezüglich ihrer Hamburger Zusammenarbeit für eine dritte Möglichkeit entschieden. Eine, die den fragmentarischen Charakter des überlieferten Particells betont und für das Publikum wahrnehmbar werden lässt. Sowohl für

den Dirigenten als auch den Regisseur der Hamburger Inszenierung liegen in dieser Vorgehensweise Möglichkeiten verborgen, sich den Ausschaltungen der Begriffe in Wedekinds und Bergs Werken noch einmal von ganz anderer Seite aus nähern zu können. Darüber hinaus haben sie sich für ein Finale entschieden, das die Erzählung von Lulus Wirken und Verschwinden in einen vollkommen sprachlosen Raum hineinführt. Auf diesem Wege wäre die Ausschaltung der logisch unhaltbaren Begriffe wie Liebe, Treue und Dankbarkeit unumkehrbar vollzogen. Und gleichzeitig eine bisher unbeachtete Tür geöffnet, hinter der sich Erstaunliches ereignet. Und vielleicht ganz unerwartet: tatsächliche Wesensverwandtschaft.

| Malte Ubenauf



Alban Berg

Biografien der Mitwirkenden Lulu



Kent Nagano
(Musikalische Leitung)

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



Christoph Marthaler
(Regie)

zählt zu den profiliertesten Schauspiel- und Opernregisseuren unserer Zeit. Von 1988 bis 1993 arbeitete er als Bühnenmusiker und als Regisseur am Theater Basel. Mit *Murx den Europäer! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn ab!* aus dem Jahre 1993 wurde seine neuartige Theatersprache auf den deutschen Bühnen bekannt. Von 2000 bis 2004 war er Intendant des Schauspielhauses Zürich, das in dieser Zeit zweimal zum „Theater des Jahres“ gewählt wurde. Marthaler inszenierte außerdem u. a. an der Opéra National de Paris und der Opéra Bastille, bei den Wiener Festwochen und den Salzburger Festspielen. Seine Inszenierungen werden regelmäßig zum Berliner Theaterfest eingeladen. 2015 wurde Christoph Marthaler für sein Lebenswerk mit dem Goldenen Löwen der Theatersektion der Biennale Venedig ausgezeichnet.



Anna Viebrock
(Bühne und Kostüme)

arbeitete mit Christoph Marthaler an zahlreichen Schauspiel- und Opernhäusern zusammen, u. a. Volksbühne Berlin, Schauspielhaus Hamburg, Oper Frankfurt, Opéra de Paris, Teatro Real Madrid, die Salzburger und die Bayreuther Festspiele, die Wiener Festwochen, das Festival d'Avignon und das Schauspielhaus Zürich. Auch das Regieteam Jossi Wieler/Sergio Morabito gehört zu ihren künstlerischen Partnern mit Produktionen u. a. bei den Salzburger Festspielen, der Niederländische Opera Amsterdam und in Stuttgart.

Insgesamt 14 Mal wurde ihr die Auszeichnung „Bühnenbildnerin des Jahres“ und „Kostümbildnerin des Jahres“ zuerkannt. Das Land Hessen ehrte sie 1997 mit dem Hessischen Kulturpreis, 2004 wurde sie mit dem Theaterpreis Berlin und 2013 mit dem Hein-Heckroth-Preis ausgezeichnet. Anna Viebrock ist Professorin an der Akademie der bildenden Künste Wien.



Barbara Hannigan
(Lulu)

war bereits eine erfolgreiche Sopranistin, als sie 2010 mit dem Dirigieren begann: György Ligeti's *Le Grand Macabre* sang und dirigierte sie gleichzeitig in Paris. Sie war an mehr als 80 Ur-aufführungen beteiligt. Als Sängerin trat sie u. a. in *Lulu* (La Monnaie, Brüssel), *La Voix Humaine* (Opéra Paris), Marie in Zimmermanns *Die Soldaten* (Bayerische Staatsoper), Donna Anna in *Don Giovanni*, Agnes in Benjamin's *Written on Skin* (ROH London, Opéra comique Paris, Lincoln Center in New York) und in *Pelléas et Mélisande* beim Festival d'Aix-en-Provence auf. 2012 und 2013 wurde sie vom Fachblatt „Opernwelt“ zur Sängerin des Jahres gekürt, ebenso wählte das Französische Pressesyndikat sie zur „Musikerpersönlichkeit des Jahres“. Ihre Aufnahme von Dutilleux' *Correspondances* mit Esa-Pekka Salonen und dem Orchestre de Radio France (2013) gewann einen Gramophone Award, einen Edison und einen Victoires de la Musique in Frankreich. 2015 erhielt sie den Theaterpreis „Der Faust“. 2016 wurde sie zum Mitglied des Order of Canada ernannt.



Anne Sofie von Otter
(Gräfin Geschwitz)

hat sich als eine der führenden Sängerinnen ihres Faches etabliert. Gefeierte wurde die schwedische Mezzosopranistin u. a. in der Partie des Octavian (*Der Rosenkavalier*) am ROH Covent Garden, an der Bayerischen Staatsoper, der Wiener Staatsoper, der Metropolitan Opera New York sowie in Japan. In den letzten Jahren gab sie ihre Rollendebüts als Charpentiers Médée an der Oper Frankfurt, Gräfin Geschwitz (*Lulu*) an der MET New York, Clytemnestre (*Iphigénie en Aulide*) an De Nederlandse Opera Amsterdam sowie als Geneviève (*Pelléas et Mélisande*) an der Opéra National de Paris. Bei den Salzburger Festspielen 2012 sang sie die Cornelia in Händels *Giulio Cesare in Egitto*. Im Konzertbereich arbeitete Anne Sofie von Otter u. a. mit den Berliner Philharmonikern, dem New York Philharmonic sowie dem Boston Symphony Orchestra zusammen. An der Staatsoper trat sie 2015 in der Marthaler-Produktion *Isoldes Abendbrot* auf.



Jochen Schmeckenbecher
(Dr. Schön/Jack the Ripper)

ist ein Schüler von Kurt Moll. Zu seinem Kernrepertoire zählen deutschsprachige Partien wie Alberich (*Ring des Nibelungen*), Amfortas und Klingsor (*Parsifal*), Kurwenal (*Tristan und Isolde*), Pizarro (*Fidelio*) und Wozzeck, die er an den Staatsopern Berlin, Dresden und Stuttgart, der Opera National de Paris, der Met New York, der Mailänder Scala, dem Liceu Barcelona, dem Teatro Real Madrid sowie an den Opernhäusern in Essen, Frankfurt, Leipzig, Lyon, San Francisco und Turin präsentiert. Darüber hinaus war er als Kolenatý (*Vec Makropulos*) in Paris und bei den Salzburger Festspielen, als Marquis de la Force (*Dialogues des Carmélites*) am Theater an der Wien und der Staatsoper München und als Bösewichte in *Hoffmanns Erzählungen* an der Volksoper Wien zu erleben. In Hamburg gastierte Jochen Schmeckenbecher zuletzt als Papageno, Klingsor und als Beckmesser.



Matthias Klink
(Alwa)

begann seine Laufbahn an der Oper Köln. Ab 1998 war er freischaffend und gastierte u. a. an den Staatsopern in Berlin, Wien und München sowie an der Semperoper Dresden, der Deutschen Oper und der Komischen Oper Berlin, der New Yorker Met, dem Teatro Real Madrid, der Mailänder Scala, am Gran Teatre del Liceu in Barcelona und bei den Salzburger Festspielen. Seit der Spielzeit 14/15 ist er im Ensemble der Staatsoper Stuttgart. An der Hamburgischen Staatsoper war er als Fenton (*Falstaff*), Don Ottavio (*Don Giovanni*) und als Matteo in *Arabella* zu Gast. In der vergangenen Spielzeit gab er sein Rollendebüt als Alwa in der Neuproduktion *Lulu* an der Bayerischen Staatsoper unter Kirill Petrenko.



Sergei Leiferkus
(Schigolch)

zählt seit Jahrzehnten zu den festen Größen im Baritonfach. Er gastierte u. a. an der New Yorker Met, dem ROH London, der Bayerischen und Wiener Staatsoper, der Mailänder Scala sowie bei den Festspielen in Salzburg, Edinburgh und Glyndebourne. Zahlreiche CD-Aufnahmen von ihm liegen vor. In Hamburg war der russische Bariton zuletzt als Scarpia in *Tosca*, Förster im *Schlauen Füchlein* als Guillaume Tell und als L'Uomo in *Senza Sangue* zu Gast.

Lulu als Fragment oder „Das mach ich dann später.“

Johannes Blum im Gespräch mit Johannes Harneit

Eigenartigerweise sind ja von den drei großen Opern, die den Beginn der Moderne zu Anfang des 20. Jahrhunderts markieren, zwei Fragmente geblieben: *Lulu* und *Moses und Aron*. Der Büchner'sche *Woyzeck* ist niemals beendet worden, es gibt keine Fassung letzter Hand vom Autor. So steht die Bearbeitung des Textes für eine Aufführung immer an erster Stelle. Bergs Fassung hatte diese Hürde auch zu nehmen. Steht dieses Fragmentarische, dieses Unfertige für etwas? Für die Moderne?

JOHANNES HARNEIT Nach meiner Auffassung ja. Ich finde diesen Gedanken von Adorno sehr interessant, dass fragmentarische Kunst der Zukunft zugewandt ist, das Offene und Utopische. Und das Geschlossene ist das Bürgerliche, das maschinell Durchgerechnete ist das Faschistische. Interessant ist ja, dass Berg zwar die Fragmente von Büchner in eine klassische Handlungskonstruktion gebracht hat, aber die Musik ja mit fragmentarischen Schlüssen belässt. Gerade am Schluss, wenn das Kind „Hop Hop“ ruft und dann die gleichmäßigen Achtel (*singt es vor*) und plötzlich ist das vorbei. Das Fragment hat er dann praktisch auskomponiert, was ein bisschen seine Spezialität war, das ist in seinen Klarinettenstücken schon so, auch in der Kammermusik, wenn beispielsweise das Klavier am Ende plötzlich nur so verklingt. Und dieses Verklingen, das ist wie eine „So, hier hatte ich nichts mehr zu sagen“-Geste. Jetzt finde ich ja das Spannende, wenn man sich Fragmente genauer anschaut, dass sie als Bruchstücke ganz verschiedenartige Bruchlinien haben. *Moses und Aron* ist praktisch in sich an einen bestimmten dramatischen Endpunkt gelangt und hat dann einen Schlussteil, der sich nicht richtig anfügen lässt. Da haben wir eine saubere Bruchkante. Und Schönberg war ja auch sehr optimistisch, als er dachte, „ich brauche noch einen Tag, das ist gar kein Problem“.

Der dritte Akt war textlich fertig. Und das Erstaunliche ist, dass er Jahre um Jahre gewartet hat. Er hätte ja Zeit gehabt. Die Frage ist, wenn aus biografischen Gründen ein Werk ein Fragment bleibt, wie z.B. Mozarts *Requiem*, bleibt dann der besagte utopische Charakter trotzdem auffindbar?

JOHANNES HARNEIT Die Utopie im Fragmentarischen ist ja zunächst mal ein Gedanke von Adorno. Und ich würde sagen, dass gerade *Woyzeck* ein Gegenbeispiel ist. Denn auch ein „Schein-Fragment“, aber ein an sich abgeschlossenes Werk, hat sehr wohl Utopie in sich. Da würde ich also leichte Gegenposition beziehen wollen. Das Interessante ist ja, dass fast alle scheinbar aus biografischen Gründen entstandenen Fragmente, wenn man genau hinschaut, in Wirklichkeit keine sind. Denn zum Beispiel Bachs *Kunst der Fuge* hat noch zwei Jahre gehabt und er hat dann immer gedacht, „das mach ich dann später“ – er hatte ja bereits alles kombiniert, die Themen waren da, die Form und das Selbstporträt ist drin – wäre

fertig zu machen gewesen. Für einen Mann von seinem Handwerk ohne jedes Problem. Dass er dann aber im erblindeten Zustand nachher etwas ganz anderes hinzufügt, das ist eine ganz bewusste künstlerische Haltung. Er wusste, dass er dort etwas geschrieben hatte, was er jetzt mit einem komplett dissonanten Teil eben anders versiegelt. Anders als bei Schönberg, da bleibt die Kante offen. Das ist typisch für dieses Bildhauerische bei Schönberg „abschlagen und irgendwann kriege ich es noch dran oder eben nicht“. Also irgendwas in ihm hat dann gesagt, „nein, so ist es nicht“.

Ist das die Angst, etwas fertig machen, es definitiv zu beenden?

JOHANNES HARNEIT Ich denke es hat nichts mit Angst zu tun, sondern es ist der Anspruch des Künstlers, so lange zu warten, bis es „Zeit ist“. Alban Berg hat so viele Jahre an der *Lulu* gearbeitet, geht dann plötzlich zur Komposition des Violinkonzerts über, ohne das Stück fertig zu machen. Was ja heute leider auch vergessen ist, ist der Umstand, dass Alban Bergs Verlag, die Universal Edition, ihn beauftragt hat, ein symphonisches Stück mit Material aus der *Lulu* zu schreiben, die sogenannte *Lulu-Suite*. Denen schwammen natürlich die Felle davon durch die Nazis, und bald brach der Markt komplett zusammen, das war 1935. Der Verlag aber dachte immer noch, die *Lulu* irgendwie bewerben zu müssen. Dadurch gab es einerseits die symphonischen Stücke (die *Lulu-Suite*) und andererseits den Schluss der *Lulu*, den Berg aus demselben Material hergestellt hat. In dieser Form hat man in der Anfangszeit das Stück aufgeführt, bis es die Fertigstellung des 3. Aktes von Cerha gab. Das Ganze hat Berg, wie seine Briefe an Lehmann zeigen, sehr durcheinander gebracht, weil er noch nicht mit dem Stück fertig war und schon einen Auftrag für etwas anderes hatte. Und so sieht man in der *Lulu* ganz deutlich die Techniken aus dem Violinkonzert entwickelt – alles, was man im Violinkonzert hört, hört man in der Oper auch. Nun ist aber *Lulu* im Gegensatz zu *Moses und Aron* kein Stück, dem der Schlussstein fehlt. Deswegen ist dies eine andere Art Fragment.

Wie meinst Du das?

JOHANNES HARNEIT Die Komposition der *Lulu* war im Particell fertig, sämtliche Themen sind durchgerechnet. Was Berg hinterlassen hat, ist eine Art Triptychon: der erste und zweite Akt sind komplett gemalt, der dritte Akt ist noch ohne Farben. Ähnlich wie es Kandinsky gemacht hat, wo in bestimmten Feldern G für Gelb oder G für Grün stand. Nur der erste Teil des 3. Aktes der *Lulu*, die ersten paar Takte sind instrumentiert und die beiden Stücke am Schluss, die symphonischen Stücke. So haben wir also drei ausgemalte Stellen und den Rest haben wir quasi nur als Bleistiftskizze. So gesehen ist die Komposition nicht fragmentarisch, aber sehr wohl die Instrumentation.

Bei *Moses und Aron*, dessen dritter Akt lediglich als Text, der ja auch von Schönberg stammt, besteht, glaubt man tatsächlich, eine tiefer liegende Bedeutung zu sehen. Der zweite Akt endet mit der Niederlage von Moses, das er mit „O Wort, du Wort, das mir fehlt.“ kommentiert. Wenn man den Text des dritten Aktes liest, hat man das Gefühl, als würde hier die Sphäre der ersten beiden Akte verlassen, es folgt mit der Gerichtsverhandlung ein Nachspiel im Himmel oder in der Hölle. Das Hadern Schönbergs, dies zum Klingen zu bringen, liegt vielleicht daran, dass eigentlich die Oper mit dem offenen Schluss, dem Wort, das eben fehlt, zu Ende gegangen ist.

JOHANNES HARNEIT Ja, das sehe ich ganz genau so ...

Also die Verweigerung der Hegel'schen Synthese ...

JOHANNES HARNEIT Ja, das ist ja eigentlich doch sehr ergreifend. Die Hegel'sche Synthese entspricht ja eigentlich auch nicht mehr Schönbergs Stil, weil er seine sehr kluge Musik gar nicht mehr als Intellektueller komponiert hat, sondern er hat steinbruchartig immer wieder neue Dinge gesetzt. Wenn die Bühnenmusiken vorbeiziehen und am Ende nur noch die Geigen übrigbleiben und der Ton irgendwann auch nicht mehr weiter weiß, weil das Wort fehlt, dann bleibt die Musik irgendwann auch auf diesem Ton stehen. Und er geht raus aus der Werkstatt und denkt sich, „irgendwann gehe ich da nochmal ran“. Aber ein Teil von ihm weiß, dass das Werk so richtig ist. Die *Lulu* hat ja eine unglaublich komplexe Konstruktion. Aus Komponistensicht ist es das komplexeste Werk des 20. Jahrhunderts, weil die Vermischung von Tonalität und Dodekaphonie und Schein-Tonalität mit einer thematischen Genauigkeit organisiert ist, sodass jede Note, jedes Wort im Text reflektiert ist in der Konstruktion. Es war alles fertig, aber er wollte ja alles nochmal und nochmal korrigieren. Da war Schönberg ja ganz anders. Er hat gesagt, dass er jeden Tag 10 Takte *Moses und Aron* komponiert. Sozusagen ab in den Steinbruch und durch, bis ich fertig bin. Und da sieht man eine richtige Bruchkante.

Du hast von Adorno gesprochen und seiner Ansicht, dass das Fragmentarische genau die Art ist, mit unserer Zeit künstlerisch umzugehen. Dass etwas in einer Totalität aufgehen soll, dass man etwas „rund machen müsse“, sei eine spätbürgerliche Überzeugung.

JOHANNES HARNEIT Das ist bei Berg auf jeden Fall zutreffend.

Gibt es denn ein absichtsvoll fragmentarisches Komponieren?

JOHANNES HARNEIT Das Fragmentieren ist eine individuelle Charakterfrage des Komponisten. Ich denke, dass es viele Fragmente gibt bei denen, die mühelos schreiben, wie zum Beispiel Schubert. Er hat das oft gemacht, verschiedene Sätze angefangen, durchskizziert und dann wieder bei Seite gelegt und die Ausarbeitung verschoben, und das blieb dann einfach so stehen. Bei Wagner dagegen sind alle Stücke fertig, alle sind zu Ende gebracht. Verdi das Gleiche. Als die beiden in ihren späten Phasen mehr Zeit hatten, ohne den Termindruck der Aufträge im Nacken, haben sie sich den Luxus auch genommen, länger zu überlegen. Um es noch einmal deutlich zu machen: die *Lulu* ist fertig komponiert.

Berg wusste vorher, was er im dritten Akt machen wird.

JOHANNES HARNEIT So ist es. Wenn der Tierbändiger am Anfang sagt „Sie sehen den Bären“ etc., damit meint er ja sich selbst und wird im dritten Akt zum Nachtmahl gebeten und in den Fluss gestürzt. Und die Musik ist bereits genau die, die am Ende dorthin komponiert ist. Also er ist, als er den Prolog gemacht hat, schon fertig. Berg mit seinem Handwerk hätte natürlich mühelos das Stück bis zum Ende durchinstrumentieren können. Das größte Problem der Cerha-Fassung ist ja, dass Cerha nicht verstanden hat, dass sich Bergs Instrumentation dem Stück von Wedekind anpasst. Berg selber hat das ja mit *Don Giovanni* verglichen und gesagt, Lulu ist eigentlich der weibliche Don Giovanni und macht die gleiche Karriere. Bis zum zweiten Akt geht es bergauf und von da aus steil bergunter in die Hölle und ihre Hölle ist Jack the Ripper. Und dieses Heruntergehen wäre sicherlich in der Instrumentation passiert. Da gibt es ja Hinweise, beispielsweise das Lied der Lulu auf ihrem Höhepunkt, wo Schön ihr ja den Revolver gibt und ihr sagt „bring dich um, damit ich wieder frei leben kann“, und sie sagt „Nein, ich bringe dich um“. Da singt sie nochmal ihre große Aufrechnung. Es ist dieses „downgraden“, was Cerha aber zu immer größerer Instrumentierung verführt hat. Diese Instrumentation lässt eben die Singstimmen nicht frei, was Berg in seiner eigenen Instrumentierung des ersten und zweiten Aktes noch gemacht hat. Und sicherlich wäre das London-Bild, in dem sie alle von dem leben müssen, was Lulu auf der Straße verdient, in der Instrumentation noch weiter reduziert worden. Das ist der Grund, weswegen jede neue Fassung des dritten Aktes ihre Berechtigung hat, weil man als Hörer ja genau so intensiv die Farbigkeit hört, wie die thematische Konstruktion, ja sogar viel deutlicher. Die Farbigkeit im dritten Akt aufzuheben, wie Cerha und Boulez das gemacht haben, stellt eine Aufgabe an alle heutigen Künstler, mit allen Methoden, selbst wenn es surrealistischen Methoden sind, an den dritten Akt ranzugehen. Womit wir jetzt bei Christoph Marthaler wären. Denn er selbst fragmentiert ja auch sehr gerne. Ich habe zwei, drei Stücke mit ihm gemacht, war zum Beispiel auch während seiner Zürcher Zeit auch als Schauspielmusiker bei ihm engagiert und konnte Projekte realisieren. Marthaler fragmentiert eigentlich das, was sich in den Proben als ohnehin schon fragmentarisches Material sammelt, noch einmal: er setzt musikalische Schnitte, sodass etwas Neues entsteht. Diese Art, Fragmentarisches gegeneinander zu stellen und scheinbar Bekanntes in neue Zusammenhänge zu stellen ...



Wiederaufnahme

26. Februar 2017
18.00 Uhr

Vorstellungen

28. Februar, 2., 3.,
9., 10. März,
19.30 Uhr
12. März, 18.00 Uhr

Musik

Dmitri Schostakowitsch und
Evelyn Glennie, Peter I. Tschaikowsky, Alexander Skrjabin

Choreografie, Bühnenbild und Kostüme

John Neumeier

Musikalische Leitung

Markus Lehtinen

Klavier

Mark Harjes

Das Leben als Künstler

Wiederaufnahme von John Neumeiers Ballett *Die Möwe* nach Anton Tschechow

„Von Tschechow aus Jalta kam eine Möwe zu uns geflogen, brachte uns Glück und wies uns, wie der Stern von Bethlehem, neue Wege in unserer Kunst.“ Mit diesen Worten blickte der Theaterreformer Konstantin Stanislawski anlässlich des 10-jährigen Jubiläums des Moskauer Künstlertheaters dankbar auf die erste Erfolgsproduktion seines Hauses zurück. Die Premiere von *Die Möwe* im Jahr 1898 sollte für alle Beteiligten von großer Bedeutung sein: Für den Dramenautor Anton Tschechow dürfte – nach dem spektakulären Flop der Uraufführung seines Dramas zwei Jahre zuvor in St. Petersburg – der Publikumszuspruch eine Genugtuung gewesen sein. Auch privat brachte die Produktion für Tschechow eine bahnbrechende Veränderung: Er lernte die Schauspielerin Olga Knipper kennen, die er im Jahr 1901 heiraten sollte.

Für das Moskauer Künstlertheater war *Die Möwe* nicht nur ein Kassenschlager, sondern auch ein Werk, anhand dessen die Stärke von Stanislawskis neuartigen Ideen zur Schauspielkunst offensichtlich wurde. Stanislawski setzte lange Probenzeiten durch; sie ermöglichten es den Schauspielern, sich unmittelbar und lebensnah auf die Ausdrucksqualität des Dramas einzulassen, anstatt den Text anhand typisierter Rollenmodelle abzuarbeiten. Tschechows Dramenstil kam diesem Vorhaben in besonderer Weise entgegen: In *Die Möwe* dominieren unspektakuläre Gesprächsszenen, und der Fortgang der Handlung ist gleichsam in das Innere der Figuren verlegt. Zudem bedeutete es eine Herausforderung für die Schauspieler, dass wesentliche Entwicklungen dadurch zum Ausdruck kommen, dass erwartbare Reaktionen ausgespart werden und die Figuren sich an emotionalen Wendepunkten gleichsam in Schweigen hüllen.

John Neumeiers „Tschechow-Erlebnis“

Im Amerika der 1950er-Jahre war es das Actor's Studio in New York, das die Schauspiel-Ideale des Moskauer

Künstlertheaters aufgriff und weiterentwickelte. Lee Strasberg war einer der künstlerischen Leiter – und dessen Inszenierung von *Drei Schwestern* vermittelte John Neumeier die Faszination für den Dramenautor Anton Tschechow. Der ursprüngliche Plan John Neumeiers, dieses Schauspiel als Ballett zu realisieren, wurde nie verwirklicht. Erst das Erlebnis einer Aufführung des Tschechow-Dramas *Die Möwe* in der Inszenierung von Andrea Breth wurde zur Initialzündung einer Kreation. Anlässlich der Uraufführung seines gleichnamigen Balletts im Jahr 2002 erinnerte sich John Neumeier, welche Gedanken ihn nach der Schauspielaufführung an der Berliner Schaubühne beschäftigt hatten: „Meine Tschechow-Idee änderte sich plötzlich ... Vor allem sprach mich der Gedanke stark an, welche Rolle Kunst in einem Liebesverhältnis spielen kann. ... Auch ein anderes Thema offenbarte sich mir in der *Möwe*: Die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit. Mit welchen Konsequenzen reflektiert man die ungenutzten Chancen und verpassten Möglichkeiten in seinem Leben?“

Ein Literaturballett

In Tschechows Drama *Die Möwe* treffen auf einem abgelegenen Landgut Menschen aus mehreren Generationen zusammen, die sich über ihre jeweiligen Lebensentwürfe austauschen. Besondere Brisanz gewinnen die Gespräche nicht nur durch verschachtelte Liebesbeziehungen, sondern auch durch die literarischen Ambitionen der maßgeblichen Hauptfiguren. Zu ihnen gehören der renommierte, schon ältere Schriftsteller Trigorin und eine langjährig erfolgreiche Schauspielerin, denen zwei junge Leute gegenüberstehen: der an modernen Ideen orientierte Schriftsteller Kostja und Nina, die von einer Karriere als Schauspielerin träumt.

Für seine Ballettadaption des Dramas traf John Neumeier eine fundamentale Entscheidung: Um die literarischen Schichten der Dramenhandlung für das Publikum



Anton Tschechow



oben: Szene aus *Die Möwe* (Foto: Holger Badekow) unten: Alina Cojocaru übernimmt die Titelrolle (Foto: Andre Uspenski)

sichtbar zu machen, verwendete er als Entsprechung verschiedene Tanzstile, wie sie zur Entstehungszeit der *Möwe* lebendig waren. Auch die Berufszweige der Hauptpersonen werden von der Welt des Schauspiels und der Literatur auf den Bereich von Ballett/Tanz bzw. Choreografie übertragen.

Der Stil von Kostjas visionären Choreografien entspricht einer erfundenen Form des modernen Tanzes, wie er von einem ambitionierten Zeitgenossen Vaslaw Nijinskys erdacht worden sein könnte. Seine Mutter Arkadina blickt hingegen zurück auf eine glanzvolle Karriere als Primaballerina – und vertritt damit die Welt des klassischen Tanzes, wie ihn etwa Anna Pawlowa repräsentierte. Im Gegensatz zu ihr erleidet Nina mit der erträumten Karriere als Tänzerin sozialen Schiffbruch. Die Liebesbeziehung zu dem Erfolgschoreografen Trigorin geht schnell zu Bruch und in Moskau kommt sie über ein Engagement als Revuetänzerin nicht hinaus.

Tschechows Drama spielt ausschließlich in der ländlichen Abgeschiedenheit und viele wichtige Situationen werden nur gesprächsweise in Erinnerung gerufen. In der Kunstform des Balletts ist diese Erzählweise nicht möglich. Daher bringt John Neumeier in seiner Adaption manches als „reale“ Situation auf die Bühne, was im Drama nur angedeutet ist – wie zum Beispiel Ninas Auftritt als Revuetänzerin in Moskau und eine klassische Ballettaufführung mit Arkadina als Primaballerina.

Die Möwe

Wie aber kommt das Werk zu seinem Titel? In Tschechows Drama führt Nina das Symbol der Möwe ein, als sie gegen den Willen ihrer Eltern bei einer Aufführung von Kostjas neuartigem Theaterstück auftritt; gegenüber Kostja bekennt sie: „Der Vater und die Stiefmutter lassen mich nicht hierher. Sie nennen das hier Bohème ...

haben Angst, ich könnte zur Bühne gehen ... Und dabei zieht es mich hierher zum See wie die Möwe ... Mein Herz ist voll von Ihnen ...“ Die Möwe erscheint hier als Symbol des Aufbruchs und der künstlerischen Ambitionen – und zugleich einer möglichen Annäherung von Kostja und Nina. Schon bald aber wird dieses Symbol mit abgründigen Assoziationen angereichert, wenn Kostja eine Möwe erlegt und sie Nina zum Geschenk macht.

Die Entfaltung der weiteren Handlung lässt sich als Allegorie lesen, in der die Anforderungen des Lebens und der Liebe einerseits und die Anforderungen der Kunst andererseits in immer neuen Konstellationen beleuchtet werden. Jeder dieser Bereiche verdient die volle Aufmerksamkeit, aber als Künstler hat man die schwierige Aufgabe, eine Balance zu entwickeln zwischen der Hingabe an die Kunst und der Liebe zu einem Menschen. Diese Dimension war John Neumeier in seiner Ballettfassung der *Möwe* besonders wichtig. Dem Programmheft dieser Produktion stellte er daher das folgende Motto voran:

„Was bedeutet es, verliebt zu sein?

Was bedeutet es, ein Künstler zu sein?

Was bedeutet es, ein verliebter Künstler zu sein?

Was bedeutet es, jemand zu sein, der in die Idee verliebt ist Künstler zu sein?“

Auch für das Moskauer Künstlertheater standen derartige Fragen zum Verhältnis von Kunst und Leben im Zentrum der Arbeit. Insofern ist es nicht verwunderlich, dass die *Möwe* schon bald zum Emblem dieses innovativen Ensembles wurde – ein starkes Symbol für eine künstlerische Vision!

| Jörn Rieckhoff





Gemeinsam 155 Jahre beim Hamburg Ballett

Zu Beginn der Spielzeit 2016/17 feierten sechs Kolleginnen und Kollegen des Hamburg Ballett ihr Dienstjubiläum. **Ulrike Schmidt** kennt das Hamburg Ballett von allen Seiten: Seit rund 25 Jahren ist sie Ballettbetriebsdirektorin und zugleich Stellvertreterin von John Neumeier. In dieser Funktion gehört die Planung der kommenden Spielzeiten und – gemeinsam mit Gastspielleiterin Rachel Nowak – auch die Tourneen in aller Welt zu ihren Kernaufgaben. Ulrike Schmidts erster Arbeitstag war am 15. September 1991. Nur einen Tag später wechselte der Erste Solist **Kevin Haigen** die Seiten und entwickelte seine Karriere beim Hamburg Ballett weiter: zunächst als Ballettmeister (seit 2006 Erster Ballettmeister) der Compagnie, seit 2011 zudem als Künstlerischer und Pädagogischer Leiter des Bundesjugendballett. Außerdem unterrichtet er als Pädagoge die Abschlussklassen der Ballettschule. **Ann Drower** bereichert seit 40 Jahren die Ballettschule des Hamburg Ballett. Sie leitet nicht nur die Vorschulklassen, sondern ist als Ballettmeisterin der Ballettschule verantwortlich für die Einstudierung aller Partien, die von Ballettschülern in den Vorstellungen des Hamburg Ballett übernommen werden. Sie steht dabei immer wieder selbst auf der Bühne, zuletzt als Amme in *Romeo und Julia*. Die lettische Erste Solistin **Anna Laudere** schloss ihre Ausbildung an der Ballettschule des Hamburg Ballett ab und wurde 2001 ins Ensemble übernommen. Im September dieses Jahres feierte sie ihr 15-jähriges Dienstjubiläum. Zwei weitere silberne Jubiläen gaben Grund zum Feiern: **Irina Tchaikova**, seit 25 Jahren im Dienst, ist ein bekanntes Gesicht im Ballettzentrum. Als Pianistin begleitet sie das Training der Ballettschule und wirkt als Ballettrepetitorin beim Hamburg Ballett. Vor 25 Jahren kam **Marianne Bruhn** in das Internat der Ballettschule und kümmert sich seither, gemeinsam mit der Internatsleiterin und einem Team ausgebildeter Erzieherinnen und Erzieher, um die pädagogische Betreuung der Kinder. Gemeinsam stießen die Jubilare auf insgesamt 155 Jahre beim Hamburg Ballett John Neumeier an. Gratulation! | *Nathalia Schmidt*



Dritte Sinfonie von Gustav Mahler

John Neumeiers erste große Mahler-Choreografie

Insgesamt 15 Ballette mit Musik von Gustav Mahler hat er geschaffen. Kein anderer Choreograf kann wie John Neumeier auf eine derart umfassende und kontinuierliche Auseinandersetzung mit der Klangwelt des österreichischen Komponisten zurückblicken. Die erfolgreiche Premiere der Hamburger Fassung von *Das Lied von der Erde* im vergangenen Dezember zeigte einmal mehr, wie kongenial sich der Hamburger Ballettintendant auch in Mahlers Spätwerk hineinzu-denken vermag.

Das Lied von der Erde stand auch am Beginn von John Neumeiers Faszination für Mahlers Musik. Als junger Tänzer war er 1965 an Kenneth MacMillans Stuttgarter Kreation beteiligt und war beeindruckt von dessen Art, ein sinfonisches Ballett zu gestalten. Zehn Jahre sollten vergehen, ehe John Neumeier in Hamburg seine erste eigene Choreografie einer Mahler-Sinfonie vorlegen

konnte: die *Dritte Sinfonie von Gustav Mahler*. Der Weg dahin war aber alles andere als geradlinig. Angeregt zu der Beschäftigung mit dieser Sinfonie wurde John Neumeier durch die Anfrage aus Stuttgart, eine Choreografie zum Gedächtnis an John Cranko für eine Gala beizusteuern. *Nacht* war seine Antwort, eine Choreografie zum vierten Satz, entworfen für die drei ersten Tänzer des Stuttgarter Balletts: Marcia Haydée, Richard Cragun und Egon Madsen.

Zunächst dachte John Neumeier daran, jeden weiteren Satz der Sinfonie einzeln zu choreografieren und ihn jeweils prominenten Ballett-Stars wie Violette Verdy und Rudolf Nurejew anzuvertrauen. Letztlich entschloss er sich aber, die Sinfonie als Ganzes und als Ensemblechoreografie für „seine“ Compagnie zu entwickeln: das Hamburg Ballett. John Neumeier schuf ein Ballett, das sich ganz aus dem Stimmungsgehalt der

Musik speist und so Modellcharakter für weitere „sinfonische“ Ballette haben sollte. Der Erfolg der Uraufführung war überwältigend. Auf Tourneen wurde es in 46 Städten präsentiert – und fand Anhänger in der ganzen Welt. Nach Aufführungen im Februar 2016 in Chicago kehrt es im Januar für drei Vorstellungen an die Hamburgische Staatsoper zurück, bevor das Hamburg Ballett es im Februar zu seinem Gastspiel nach Florenz mitnimmt. | Jörn Rieckhoff

Dritte Sinfonie von Gustav Mahler

Ballett von John Neumeier

Musik vom Tonträger: Boy's Choir of the Little Church Around the Corner, Schola Cantorum Women's Chorus, Martha Lipton (Sopran), New York Philharmonic, Leonard Bernstein (Dirigent)
Choreografie, Kostüme und Lichtkonzept: John Neumeier

Aufführungen 26. und 27. Januar, 19:30 Uhr und 29. Januar, 18:00 Uhr

Die heimliche Heldin

„Ich liebe Sie, warum es verhehlen?“ John Neumeiers Ballett *Tatjana* erzählt die Geschichte der ersten, unerfüllten Liebe eines jungen Mädchens und seiner Entwicklung zu einer starken, reifen Frau. In jungen Jahren verliebt sich die schüchterne Tatjana in den exzentrischen Eugen Onegin, der sie abweist. Doch aus ihrem Scheitern entsteht Größe: Jahre später, als verheiratete Frau, widersteht sie Onegins Werben, obwohl sie ihn noch immer liebt und ihm ihre Liebe offen gesteht. Frei nach Alexander Puschkins 1833 erschienenem Versroman *Eugen Onegin* entwickelt John Neumeier die Handlung in choreografischen Episoden zwischen Traum, Erinnerung, Vorahnung und Wirklichkeit – und setzt der heimlichen Heldin des Romans ein großartiges Denkmal. Für die Uraufführung des Stückes im Jahr 2014 kreierte die russisch-amerikanische Komponistin Lera Auerbach, mit der John Neumeier wiederholt zusammengearbeitet hat, die Musik des Balletts. Im Februar ist *Tatjana* an vier Abenden wieder zu erleben. / Frieda Fielers

Tatjana

Musik: Lera Auerbach

Choreografie, Inszenierung, Bühnenbild und Kostüme: John Neumeier

Musikalische Leitung: Garrett Keast

Aufführungen 3., 4., 16., 17. Februar, 19.30 Uhr



Choreografische Phantasien über Eleonora Duse

John Neumeiers Ballett über die legendäre italienische Schauspielerin



In seinem Ballett *Duse* befasst sich John Neumeier mit einer großen Ikone der Wende zum 20. Jahrhundert. Die italienische Schauspielerin Eleonora Duse suchte nach einer neuen, „natürlichen“ Form des Spiels. Statt formelhafter Gesten und Posen brachte sie Gefühl und Wahrhaftigkeit auf die Bühne. Sie spielte nicht nur die Kameliendame oder Shakespeares Julia, sondern identifizierte sich mit ihnen. Die außergewöhnliche Bühnenpräsenz dieser Künstlerin und ihre bedingungslose Suche nach einem idealen Theater inspirierten John Neumeier zu choreografischen Phantasien, die seinen persönlichen Zugang zu ihrer Biografie widerspiegeln. Auf der Basis von Briefen und Berichten von Zeitgenossen entwickelte Neumeier Situationen und Szenen, die sich so vielleicht nie ereigneten, die aber wichtige Momente der Schauspielerin – persönliche wie berufliche – ausleuchten: „Die Ereignisse werden nicht chronologisch erzählt, sondern sind ineinander verwoben, wie es auch im wirklichen Leben geschehen kann“, so John Neumeier.

In *Duse* lösen sich allmählich die Grenzen zwischen Leben und Theater auf. Eindrucksvoll die Szene, in der Duses Auftritt in *Romeo und Julia* mit den Schrecken des Ersten Weltkrieges verschmilzt. Eleonora Duse wurde als Inbegriff des Theaters verehrt, aber als Frau war sie verletzbar. Außerhalb der Bühne ging sie zahlreiche Beziehungen ein, u. a. zum Autor Gabriele D'Annunzio, der ihr immer wieder untreu wurde. „Du darfst mich nicht anlügen“, schrieb Duse an ihn. „Du hast keinerlei Verpflichtung mir gegenüber... Ein tiefer Kummer füllt mein Herz aus, aber ich reise um die Welt und niemand bemerkt mein Elend.“ Die Bühne bleibt ihr einziger Trost, hier findet Duse zu ihrem wirklichen Ich. 2015 kreierte John Neumeier für die renommierte italienische Ballerina Alessandra Ferri die Rolle der Duse. Im Februar ist die Ausnahmetänzerin an der Seite des Hamburg Ballett erneut in Hamburg zu erleben. | *Nathalia Schmidt*

Duse

Ballett von John Neumeier

Musik: Benjamin Britten und Arvo Pärt

Choreografie, Bühnenbild, Licht und Kostüme:

John Neumeier

Musikalische Leitung: Nathan Brock

Aufführungen 19. Februar, 18.00 Uhr,

22., 23. Februar, 19.30 Uhr

„Unberühmt und unaufgeführt“

„Sehr unberühmt und sehr unaufgeführt“, beschrieb der gesuchte Künstler sich selbst während seiner Schaffenszeit in Hamburg ironisch.

Hier in Hamburg am damaligen „Stadttheater“ in der Dammtorstraße zwischen Gänsemarkt und Stephansplatz begann auch seine revolutionäre Arbeit im Dienste des Gesamtkunstwerks Oper mit dem Ziel „szenischer Wahrhaftigkeit“. Seine perfektionistischen Anstrengungen, dem Bühnengeschehen zu Eigenständigkeit und Gleichberechtigung neben der Dicht- und Tonkunst zu verhelfen, begleitete er den Quellen nach nicht selten mit Streit und pointierten Schimpfereien: „Was ihr Theaterleute eure Tradition nennt, das ist eure Bequemlichkeit und Schlamperei.“

So löste er sich entgegen aller Widerstände vom illusionistischen Ausstattungstheater der Romantik und schaffte in enger Kooperation mit seinem Bühnenbildner (dem Maler Alfred Roller) Szenen aus Licht und Farbe. In seiner Zeit am Hoftheater Wien interpretierte er seinen Verantwortungsbereich als Operndirektor ganz anti-traditionalistisch und in heftigem Konflikt mit seinen Vorgesetzten bis hin zur Opernregie um. Die Sänger bekamen mehr räumliche Freiheiten und darstellerische Gestaltungsmöglichkeiten – verbunden mit sklavischer Arbeit. So hieß es dementsprechend auch über sein Wirken in New York, er misshandle seine Musikanten, hetze sie zu Tode und drille sie wie Rekruten.

Nun, er hatte eine Vision. Er schuf „einen neuzeitlichen Interpretationsstil, der [...] die Oper nicht zum Konzert im Kostüm degradiert, sondern ihre musikdramatische Konzeption zum Ausdruck bringt“.

FRAGE

Welcher nunmehr sehr berühmte und beständig aufgeführte Komponist – der übrigens nie eine Oper schrieb ... und angesehener Dirigent kann als Erfinder, Pionier und Mitbegründer des modernen Regietheaters gesehen werden?

Senden Sie die Lösung bitte bis zum 20. Februar 2017 an die Redaktion „Journal“, Hamburgische Staatsoper, Postfach, 20308 Hamburg. Mitarbeiter der Hamburgischen Staatsoper und ihre Angehörigen sind leider nicht teilnahmeberechtigt. Der Rechtsweg ist ausgeschlossen.

DAS KÖNNEN SIE GEWINNEN

1. Preis: Zwei Karten für **Dialogues des Carmélites** am 2. Mai 2017
2. Preis: Zwei Karten für **Peer Gynt** (Ballett) am 16. Mai 2017
3. Preis: Zwei Karten für **A Midsummer Night's Dream** am 7. Juni 2017

Das war beim letzten Mal die richtige Antwort:

>>> *Henry Purcell*

Die Gewinner werden von uns schriftlich benachrichtigt.



**Willkommen bei der Bank,
die den Unterschied macht!**

Anders als die anderen.

Seit über 40 Jahren beraten wir auch deutsche Kunden mit dänischer Herzlichkeit, gesundem Menschenverstand und einer Offenheit, die von der dänischen Mentalität maßgeblich geprägt wird. So liegt es uns besonders am Herzen, dass unsere Kunden zu ihrem persönlichen Ansprechpartner in direktem Kontakt stehen. Somit können sie schnelle Entscheidungen treffen und auf jede Situation kurzfristig reagieren.

Wir garantieren unseren Kunden zudem eine objektive Beratung, da unsere Berater keine Bonus- und Provisionszahlungen erhalten.

Persönlich. Ehrlich. Nah.

jbpb.de

Jyske Bank · Ballindamm 13 · 20095 Hamburg

Tel.: 040 / 3095 10-28

E-Mail: privatebanking@jyskebank.de

Jyske Bank Private Banking ist eine Geschäftseinheit der Jyske Bank A/S, Vestergade 8-16, DK-8600 Silkeborg, CVR-Nr. 17616617. Die Bank wird von der dänischen Finanzaufsicht beaufsichtigt.



Gefühle und Tragödien der anderen.

Catherine Naglestad kehrt als *Cassandre* in *Les Troyens* an die Staatsoper zurück

Im Mai 1993 haben Sie Ihr europäisches Debut an der Hamburgischen Staatsoper als Konstanze in der Neuproduktion *Die Entführung aus dem Serail* gefeiert.

Woran konnten Sie sich erinnern, als Sie 2015 zurückkehrten?

CATHERINE NAGLESTAD An fast alles! Als ich zu den *Les Troyens*-Proben erneut nach Hamburg kam, dachte ich, dass ich mich in der Staatsoper gut auskenne. Aber damals befand sich der Bühnenpfortner noch auf der anderen Seite, und ich war etwas verwirrt, als ich entdeckte, dass da ein neues Gebäude steht und alles komplett anders aussieht. Da wurde mir bewusst, wie viel Zeit inzwischen vergangen ist.

Wie haben Sie damals bei der *Entführung aus dem Serail* die Probenarbeit erlebt?

CATHERINE NAGLESTAD Ich fand toll, wie alles funktioniert hat, die Organisation der Proben, der professionelle und angenehme Umgang miteinander. Ich war ja nicht nur fremd und neu in Europa, sondern ebenso in einem europäischen Opernbetrieb, der anders aufgebaut war als ein amerikanischer. Nachhaltig in Erinnerung geblieben ist mir ein Moment bei einer Probe, als der Regisseur Johannes Schaaf frustriert zu mir sagte: „Frau Naglestad, können Sie bitte ein bisschen mehr Talent zeigen?“ Das traf mich wie ein Messer ins Herz. Hellen Kwon, die gerade in der Rolle der Blonde neben mir stand, flüsterte mir zu: „Du musst dich in dieser Szene tiefer verbeugen.“ Ich: „Woher weißt du das? Aber danke für die Rettung!“ Überhaupt war ich dankbar für jede Unterstützung von den Kollegen und vom Team, die mir vor allem dabei halfen, dass meine Dialoge annähernd deutsch klangen. Ich finde es übrigens super, dass diese Inszenierung heute noch existiert. Das spricht für die Interpretation. Für mich als Anfängerin war es damals nicht so günstig, dass Johannes Schaaf für die Premiere die Rolle des Bassa übernahm. In den Proben musste sein Assistent

den Part spielen, was mich ein bisschen beunruhigte, denn Konstanze hat zwei große Szenen mit dem Bassa. Ich probte selten mit dem Schauspieler Johannes Schaaf, weil er ja gleichzeitig der Regisseur war. Diese Situation hatte sicherlich Vor- und Nachteile, aber es hat damals nicht unbedingt meine Nerven beruhigt.

Heute sind Sie eine sehr erfolgreiche Sängerdarstellerin und besonders für Rollen gefragt, die eine Interpretation extremer psychologischer Situationen erfordern. Wie erklären Sie sich das?

CATHERINE NAGLESTAD Ich habe eigentlich keine Erklärung dafür. Die Partien, mit denen ich mich beschäftige, interessieren mich einfach. Und ich liebe es, tief in diese Charaktere einzudringen, nicht allein psychologisch und nicht nur um der Musik willen, sondern weil ich etwas erzählen will. Vielleicht war das am Anfang meiner Laufbahn für mich auch so eine Art Therapie, um mehr Sicherheit zu gewinnen (*lacht*). Ich recherchiere alles, bevor ich mit der Arbeit an einer Partie beginne. Auch für die Vorbereitung der *Cassandre* in *Les Troyens* habe ich mich intensiv mit der Stoffgeschichte beschäftigt. Ich genieße das. Vielleicht bin ich eine Ausnahme, und andere Sänger machen sich in dieser Hinsicht nicht so viel Arbeit und Gedanken, ich weiß es nicht. Schon in der Schule hat mich das Fach Geschichte am meisten interessiert ...

Wenn man davon ausgeht, dass man als Bühnendarstellerin immer die Gefühle und Tragödien Anderer ausleben muss, können Sie mit einer bestimmten Rolle zugleich Ihre eigenen Empfindungen ausleben?

CATHERINE NAGLESTAD Ich glaube, dass man das mischen muss. Man braucht eine gewisse Distanz zu seinen eigenen Gefühlen, sonst könnte man nicht singen. Bei purer Emotion würde die Stimme einfach nicht

„kommen“. Wenn man aber diese Emotion noch bei sich zu Hause oder in einem Probezimmer mit einem Pianisten und im Umgang mit der Partitur empfindet, lässt sich dies dann schon bewusst in eine disziplinierte Form lenken. Es gehört, glaube ich, eben beides dazu, emotionale Beteiligung und Distanz.

Sie gestalten in diesen Tagen erneut die Rolle der *Cassandre* in *Les Troyens*. *Cassandre* besitzt die seherische Gabe, Unheil vorzusehen, ist aber mit dem Fluch belegt, dass keiner ihren Prophezeiungen Glauben schenkt. Ist diese permanente Ohnmacht auf der Bühne nicht schwerer darzustellen als Empfindungen wie Liebe, Eifersucht und Hass?

CATHERINE NAGLESTAD *Cassandre* ist ohnmächtig, und sie muss es ertragen, ihre Tragödie mehr oder weniger zwei Mal zu erleben. Erst einmal sieht sie das Unheil vollkommen klar voraus. Und dann, wenn es wirklich passiert, muss sie ein weiteres Mal durch diese Erfahrung hindurch. Das ist für sie ein doppelter Fluch. Aber diese Figur ist toll und überhaupt nicht eindimensional. Sie sieht die Katastrophe, gibt aber nicht auf. Sie versucht immer wieder, die Menschen um sich herum zu retten: Chorébe, ihre Familie oder das trojanische Volk. Und das finde ich bemerkenswert. Normalerweise würde man irgendwann aufgeben und sagen, okay, schön! Ich rette mich, und ihr könnt alle sterben. Tschüss. Tut sie aber nicht. Da gerät man mit einer solchen Figur bewusst in die Nähe des Wahnsinns. Teilweise ist einem zum Weinen zumute, teilweise muss man lachen, und dann wieder möchte man zu gerne an diesen schönen Traum von Chorébe glauben und für ein paar Minuten einfach in dieser Schönheit versinken. Das ist wirklich eine große Bandbreite an Emotionen. Und trotzdem muss das eine bestimmte Kontur behalten. Dafür sorgte schon Hector Berlioz ...



Catherine Naglestad als Cassandre in *Les Troyens*



Catherine Naglestad startete ihre internationale Karriere 1993 an der Staatsoper Hamburg. Seither hat sie sich auf den renommierten Opernbühnen und Festivals durch ihre Vielseitigkeit und durch ihre Darstellungskunst profiliert. Von den Rezensenten des Fachmagazin „Opernwelt“ wurde sie 2006 für ihre Rollenporträts von Bellinis Norma und Glucks Alceste zur Sängerin des Jahres gewählt. Für ihre Darstellung der Tosca verlieh ihr die Dallas Opera den „Debut Artist of the Year Award“.

Was waren für Sie die besonderen musikalischen und stimmtechnischen Herausforderungen?

CATHERINE NAGLESTAD Mit Berlioz Oper *Les Troyens* hat sich für mich eine neue musikalische Welt erschlossen. Zunächst war ich eigentlich freudig überrascht, dass Maestro Nagano mich haben wollte, obwohl ich nicht als Spezialistin für das französische Fach gelte. Ich war sehr dankbar, dass er uns viel Zeit in den Proben gegeben hat, um zu einer eigenen Deutung zu kommen. Eigentlich fühle ich mich in den letzten Jahren eher beim Verismo zuhause, nach all der Zeit, in der ich viel Händel und Mozart gesungen habe. Berlioz' Partitur verlangt eine völlig andere Art von Disziplin. Ich habe die Rolle der Cassandre zunächst einstudiert, als stamme sie aus einer Verismo-Oper. Aber so konnte ich dem musikalischen Profil der Partie nicht gerecht werden. Das Ganze musste stärker an Form und Struktur gewinnen. Zudem ist für den französischen Gesang eine plastische Deklamation erforderlich.

Die Zusammenarbeit mit Kent Nagano in *Les Troyens* war sehr erfolgreich und geht im Januar mit einer dritten Aufführungs-

serie weiter. Hatten Sie bereits früher Gelegenheit, mit ihm zu arbeiten?

CATHERINE NAGLESTAD Kennengelernt habe ich Kent Nagano in München, als ich an der Bayerischen Staatsoper in München Brünnhilde in *Siegfried* gesungen habe. Außerdem haben wir einige Konzerte miteinander gemacht. Ich habe mein erstes *War-Requiem* von Benjamin Britten und das erste Mal Arnold Schönbergs *Gurrelieder* mit Kent Nagano gemacht. Und auch bei diesen Werken öffneten sich für mich durch die intensive Zusammenarbeit wieder neue Welten.

Der Fokus in Michael Thalheimers *Les Troyens*-Inszenierung liegt auf den Figuren. Es gibt weder Requisiten noch pittoreskes Beiwerk. Ist Cassandres äußere Erscheinung – sie trägt ein Brautkleid und ist blutüberströmt – für Sie hilfreich bei der Darstellung?

CATHERINE NAGLESTAD In einer zunächst nicht vorhersehbaren Art und Weise war dieser Umstand tatsächlich hilfreich. Michael Thalheimer wollte, dass wir auch auf der Probephöhne mit dem Kunstblut arbeiten. Und das Resultat war, dass ich immer auf Distanz zu meinen Kollegen gehen musste. Ich konnte nicht mehr normal mit ihnen umgehen, sie weder umarmen noch anfassen, da ich ständig mit Blut beschniirt war. Ich war sogar abhängig von meinem Chorëbe, dem Sänger Kartal Karagedik, und von der Souffleuse, um zwischendurch mal einen Schluck Wasser zu bekommen. Das war eigentlich nicht das Ziel, denn ich glaube, Michael Thalheimers Absicht war es einfach, dass wir uns an das Blut gewöhnen. Ich musste nach jeder Probe duschen, und bis ich fertig war, waren alle Kollegen weg. Diese Art der Isolation war also eigentlich nicht vorgesehen. Aber es hat mich schon in diese Welt mit dem Bewusstsein: „Ich wohne alleine“ hineingebracht und dazu beigetragen, mich früh in die emotionale Bedrängnis der Cassandre hineinzufinden.

***Les Troyens* besteht ja eigentlich aus zwei Opern, von denen jeder Teil von einer weiblichen Figur dominiert wird. Beide sehen das Unheil voraus und für Cassandre wie für Didon endet der Versuch, private Liebe und politische Verantwortung**

zu verknüpfen, im Freitod. Sind die beiden Frauen so etwas wie Spiegelbilder?

CATHERINE NAGLESTAD Dass Cassandre und Didon sterben müssen, verbindet beide. Es gibt aber Unterschiede. Cassandre versucht ja, die trojanischen Frauen zu retten. Sie fordert dann zum kollektiven Freitod auf, weil sie die Trojanerinnen vor einem noch schlimmeren Schicksal bewahren will, der Schändung. Ich bin nicht sicher, ob Didon dieselben Beweggründe hat. Für sie geht es nach dem Liebesverrat durch Enëe mehr um Rache, Frust und Resignation.

Die Hauptwerke der Opernliteratur entstanden im 18. und im 19. Jahrhundert, und meistens sind die Stoffe, die ein Komponist auswählte, noch älter. Ist es für Sie wichtig, dass bei einer Interpretation oder in einem Rollenporträt eine Brücke zum Heute gebaut wird?

CATHERINE NAGLESTAD Für mich ist es so, dass ich ein wenig allergisch auf das Erzieherische oder das bemüht Moderne im Theater reagiere. Jeder Regisseur oder Darsteller hat ein anderes Ziel oder einen anderen Grund, weshalb er Theater machen will. Jeder sieht ein anderes Stück auf der Bühne, weil wir uns selbst in den Werken gespiegelt sehen. Ich möchte einfach sehr bewusst einen Ort für die Leute schaffen, an dem sie Emotionen erleben können, an dem sie weinen können, lachen oder nachdenken. Und ich möchte niemanden belehren oder ihm sagen, was er denken soll.

Sie leben seit über zwanzig Jahren in Europa. Fühlen Sie sich noch als Amerikanerin?

CATHERINE NAGLESTAD Ich fühle mich weder als Amerikanerin noch als Europäerin. Ganz klar, wenn ich heute für Gastspiele nach Amerika reise, erkenne ich vieles nicht mehr. Es gibt sogar Worte in der englischen Sprache, die ich nicht mehr kenne. Das hat wahrscheinlich mit der Popkultur zu tun oder mit Dingen, die ich einfach verpasst habe. Ich lebe zwischen beiden Welten, und beide Kulturen sind in mir verwurzelt. Es ergeht mir da vielleicht nicht anders als den Rollen, die ich zeitweise interpretiere. Es hat seinen ganz besonderen Reiz, zwischen unterschiedlichen Welten zuhause zu sein.

Interview Annedore Cordes

Hector Berlioz*Les Troyens*

Musikalische Leitung Kent Nagano
Inszenierung Michael Thalheimer
Bühnenbild Olaf Altmann
Kostüme Michaela Barth
Licht Norman Plathe
Dramaturgie Johannes Blum
Chor Eberhard Friedrich
Spielleitung Heiko Hentschel

Enée Torsten Kerl
Chorèbe Kartal Karagedik
Pantheé Alin Anca
Narbal Vladimir Baykov
Iopas Markus Nykönen
Ascagne Heather Engebretson
Cassandra Catherine Naglestad
Didon Elena Zhidkova
Anna Katja Pieweck
Hylas Bernard Richter
Priam Denis Velez
Un chef grec Zak Kariithi
L'Ombre d'Hector/Mercure
 Bruno Vargas
Helenus Sascha Emanuel Kramer
Hécube Marta Swiderska
Andromaque Catrin Striebeck

Unterstützt durch die
 Klaus-Michael Kühne Stiftung

Aufführungen

28. Januar, 2., 10.,
 14. Februar, 19.00 Uhr
 5. Februar, 18.00 Uhr

Wolfgang Amadeus Mozart*Le Nozze di Figaro*

Musikalische Leitung Michele Gamba
Inszenierung Stefan Herheim
Bühnenbild Christof Hetzer
Kostüme Gesine Völlm
Licht Phoenix (Andreas Hofer)
Video fettFilm
Dramaturgie Alexander Meier-Dörzenbach
Chor Eberhard Friedrich
Spielleitung Heide Stock

Il Conte d'Almaviva Alexey Bogdanchikov
La Contessa d'Almaviva Iulia Maria Dan
Susanna Hayoung Lee
Figaro Wilhelm Schwinghammer
Cherubino Dorottya Läng
Marcellina Ulrike Helzel (21.1.)
 Katja Pieweck
Don Bartolo Tigran Martirosian
Don Basilio Jürgen Sacher
Don Curzio Peter Galliard
Antonio Reinhard Dorn
Barbarina Narea Son

Unterstützt durch die Stiftung zur
 Förderung der Hamburgischen Staatsoper

Aufführungen

21., 24. Januar, 11. Februar, 19.00 Uhr

Giuseppe Verdi*Otello*

Musikalische Leitung Paolo Carignani
Inszenierung Calixto Bieito
Bühnenbild Susanne Gschwender
Kostüme Ingo Krügler
Licht Michael Bauer
Chor Eberhard Friedrich
Dramaturgie Ute Vollmar
Spielleitung Tim Jentzen

Otello Carlo Ventre
Jago Claudio Sgura
Cassio Markus Nykönen
Lodovico Alexander Roslavets
Roderigo Peter Galliard
Montano Bruno Vargas
Desdemona Svetlana Aksenova
Emilia Cristina Damian

Eine Übernahme vom Theater Basel

Aufführungen

20., 25. Januar, 7. Februar, 19.00 Uhr



Szene aus *Otello*



Svetlana Aksenova übernahm für die Neuproduktion *Otello* die Partie der Desdemona, mit der sie schon am Theater Basel reüssierte. Internationale Anerkennung erlangte sie außerdem u. a. für ihre Auftritte als Lisa in der Neuproduktion der *Pique Dame* an der Amsterdamer Oper, mit der Titelrolle in *Rusalka* an der Opéra National de Paris, als Madama Butterfly an der Deutschen Oper Berlin, an der Bayerischen Staatsoper sowie am Teatro dell'Opera di Roma.

Giuseppe Verdi
Macbeth

Musikalische Leitung Axel Kober
Inszenierung Steven Pimlott
Bühnenbild Tobias Hoheisel
Kostüme Ingeborg Bernerth
Licht Manfred Voss
Spezialeffekte Paul Kieve
Bewegungsregie Sue Lefton
Chor Eberhard Friedrich
Spielleitung Heide Stock

Macbeth Dimitri Platanius
Banco Alexander Vinogradov
Lady Macbeth Tatiana Melnychenko
La Dama di Lady Macbeth Gabriele Rossmannith
Macduff Dovlet Nurgeldiyev
Malcolm Sascha Emanuel Kramer
Un Medico Roger Smeets
Un Servitore Gleb Peryazev
Un Sicario Stanislav Sergeev
Tre Apparizioni Stanislav Sergeev,
Mitglieder der Hamburger Alsterspatzen

Unterstützt durch die Stiftung zur Förderung der
Hamburgischen Staatsoper

Aufführungen
5. März, 18.00
8., 11., 14., 17. März, 19.30 Uhr

Szenen aus *Macbeth*

Schattenseiten der Seele

William Shakespeare ist seit 400 Jahren tot. Seine Werke leben bis heute und werden rund um den Globus gespielt. An der Staatsoper feierte Verdis Shakespeare-Adaption *Otello* im Januar Premiere, im März kehrt *Macbeth* mit fünf Vorstellungen auf den Spielplan zurück.

Macbeth ist ein Stück über die Schattenseiten der menschlichen Seele. Was Macht, Machtverlust oder plötzlicher Machterwerb aus Menschen machen kann, wusste keiner besser zu schildern als William Shakespeare. Zwei schottische Feldherren, Macbeth und Banco, kehren aus einem gewonnenen Krieg zurück, aber sie bringen keinen Frieden. Sie werden zu Täter und Opfer und wir erleben ihren Tod in einer Welt, in der brutale Gewalt herrscht und in der es keine Gewinner geben wird. Alle Handelnden in diesem Stück sind unterwegs, sie flüchten vor ihren Mördern, sie sind auf dem Weg in den nächsten Krieg oder sie retten sich ins Reich des Wahnsinns. Aufgezeigt wird die Geschichte vom Weg eines loyalen Vasallen zum gemeinen Mörder des Königs. Die Prophezeiungen der Hexen haben in Macbeth einen leidenschaftlichen Ehrgeiz geweckt, der ihn zu einem zum Mord entschlossenen Machtmenschen werden lässt. Sein „moralischer Absturz“ liegt weit am Anfang des Stückes. Von da an werden nur die Folgen dargestellt, die rasch verlaufende moralische Degeneration des Protagonisten.

Für die Hamburgische Staatsoper wurde 1997 Steven Pimlott, Mitglied der Royal Shakespeare Company, mit der Inszenierung der Verdioper *Macbeth* betraut. Zu seinem Konzept befragt, erläuterte der britische Regisseur: „Ich denke, die Oper handelt von einer befremdlichen zwielichtigen Atmosphäre, von einem überwirklichen Raum, in dem einerseits psychische Kräfte Wirklichkeit werden und andererseits das, was erscheint, unwirklich ist. ... Angesichts dessen, dass wir auf der Schwelle zum 21. Jahrhundert uns der Macht, die das Irrationale über uns hat, durchaus bewusst sind und auch wissen, wie gering unsere Kontrolle über das ist, was wir tun, ist das faszinierend. Macbeth ist nicht nur ein Mann der Tat, ein Krieger, der auszieht, einen König zu töten um sich selbst

zum König zu machen. Er ist in der Lage zu beobachten, was in ihm geschieht. Wir glauben heute, dass Bewusstheit und Selbstgewissheit alles ist. Und wir denken, wenn du dich selbst kennst, kann nichts schiefgehen. Macbeths Geschichte zeigt, wie sehr es dennoch schiefgehen kann. Aber es ist wichtig, die Oper nicht zu sehr zu psychologisieren. Denn sie behandelt natürlich auch Fragen politischer Natur, etwa, wie die Macht zu erreichen ist, und wie sie erhalten werden kann. Und hier liegt vielleicht eine Verbesserung Verdis gegenüber Shakespeare. Es geht nicht nur um diejenigen, die die Macht innehaben, sondern auch um diejenigen, die unter ihr leiden. Ich denke da an die Szene mit den schottischen Flüchtlingen. Dieser Aspekt war für Verdi sehr wichtig, schließlich wissen wir von seinen Gefühlen angesichts des vom Österreich-Ungarischen Regime unterdrückten Italien.“

Giuseppe Verdi bewunderte William Shakespeare zeit seines Lebens als den größten Theaterdichter, er sah ihn als den „Vater“ aller Belange des Theaters an. Bei der Komposition des *Macbeth* und ebenso bei den folgenden Werken strebte er nach Realismus auf der Opernbühne, der dem Shakespearschen Vorbild gleichkäme. „Diese Tragödie ist eine der größten menschlichen Schöpfungen“, schrieb der Komponist an seinen Librettisten Francesco Maria Piave. „Wenn wir schon nichts Großes zu erreichen vermögen, wollen wir doch versuchen, etwas zu machen, das wenigstens jenseits des Üblichen liegt.“ Jenseits des Üblichen war der Stoff für die italienische Opernbühne Mitte des 19. Jahrhunderts allemal. Der Verzicht auf jegliche Liebeskonflikte war gewagt, die den Abgründen der menschlichen Seele zugewandte Handlung war es erst recht. Verdi schloss sich bei der Konzeption seiner Oper so eng wie möglich an das „barbarische Drama“ Shakespeares an. Hierzu komponierte er eine Musik, die eine Atmosphäre allgemeiner Bedrohung vermittelt. Während bei Shakespeare die Folgerichtigkeit des psychologischen Vorgangs sichtbar gemacht wurde, ging es Verdi und Piave viel mehr darum, diese Begebenheiten selbst und die emotionale Erfahrung, die durch sie ausgelöst werden, szenisch und musikalisch auf der Bühne zu verwirklichen. Verdi nimmt für seinen Titelhelden keine eindeutige Zuordnung zu Gut und Böse vor. Im Zentrum des Werkes wird Macbeths zerrüttete Seele vorgeführt. Unschwer lässt sich daraus die Gefahr für ein ganzes Staatswesen ableiten, wenn ein Schwacher es dominiert.

| Annedore Cordes



Oper Repertoire

Richard Strauss

Daphne

Musikalische Leitung Michael Boder

Inszenierung Christof Loy

Bühnenbild Annette Kurz

Kostüme Ursula Renzenbrink

Licht Roland Edrich

Choreografie Thomas Wilhelm

Dramaturgie Thomas Jonigk/
Simon Berger

Chor Eberhard Friedrich

Spielleitung Anja Krietsch

Apollo Eric Cutler

Peneios Tigran Martirosian

Gaea Renate Spingler

Daphne Sara Jakubiak

Leukippos Peter Lodahl

1. *Magd* Maria Chabounia

2. *Magd* Dorottya Láng

1. *Schäfer* Roger Smeets

2. *Schäfer* Sergei Ababkin

3. *Schäfer* Julian Arsenault

4. *Schäfer* Bruno Vargas

Eine Übernahme vom Theater Basel

Unterstützt durch die Stiftung zur
Förderung der Hamburgischen Staatsoper.

Aufführungen 1., 4., 7., 15. März, 19.30 Uhr



rechts: Szene aus *Daphne*

Repertoire mit Gaststars und Ensemblemitglieder in neuen Rollen

„Ich hatte von Anfang an den Wunsch, das bukolische Griechenland in eine konkrete Gegenwart zu holen“, bekannte der Regisseur Christof Loy, „gemeinsam mit meiner Bühnenbildnerin Annette Kurz habe ich eine Welt kreiert, die von *Stallerhof* oder *Jagdszenen aus Niederbayern* inspiriert ist, von Garmisch, von alten Fotografien ländlicher Bayern, die einerseits naturverbunden und gesellig, andererseits ausgrenzend und nationalsozialistisch gefährdet gewesen sind. Wir haben ein Umfeld gesucht und geschaffen, in dem besondere Menschen – wie Daphne – keinen Ort haben und scheitern müssen. Das ist ganz sicher sogar im Sinne von Strauss, der jeden noch so historischen Stoff nah an sich herangeholt hat.“ In einem bayerisches Bergdorf mit Oktoberfestflair lässt der Regisseur die Handlung der *Daphne* spielen und erntete bei Presse und Publikum regen Zuspruch. Im März kehrt das Werk auf die Staatsopernbühne zurück. Während die beiden anspruchsvollen Tenorpartien erneut von **Eric Cutler** und **Peter Lodahl** interpretiert werden, präsentiert sich **Sarah Jakubiak** erstmals in der Titelrolle. Aus dem Hamburger Ensemble gibt **Renate Spingler** ihr Debut als Gaea und **Tigran Martirosian** ist zum ersten Mal als Peneios zu erleben. Hector Berlioz *Les Troyens* kehren unter der Leitung von GMD **Kent Nagano** in den Hauptpartien nahezu unverändert auf den Spielplan zurück. Rollendebüts von Ensemblemitgliedern gibt es auch hier zu vermelden: **Vladimir Baykov** übernimmt den Narbal und **Heather Engebretson** die Rolle des Ascagne. Die Partie des Hylas singt zum ersten Mal **Bernard Richter**, in Hamburg bekannt seit seinem Auftritt in *La Passione*. Auch in Giuseppe Verdis *Macbeth* sind mit den Gaststars **Dimitri Platanius**, **Tatiana Melnychenko** und **Alexander Vinogradov** die Hauptrollen hochkarätig besetzt. Und mit seinem ersten „Macduff“ wird Ensemblemitglied **Dovlet Nurgeldiyev** einmal mehr unter Beweis stellen, dass er die internationale Konkurrenz nicht zu scheuen braucht.



Sara Jakubiak (Daphne) ist Ensemblemitglied der Oper Frankfurt. Außerdem trat sie u. a. an der Semperoper Dresden, der Nederlandse Opera, der Bayerischen Staatsoper und an der New York City Opera auf. In Hamburg gastierte sie bisher als Marietta in *Die tote Stadt*.



Dimitri Platanias (Macbeth) stammt aus Griechenland. Er ist u. a. am Teatro La Fenice Venedig, am ROH London, am La Monnaie Brüssel, bei den Bregenzer Festspielen, der Bayerischen Staatsoper sowie bei den Salzburger Osterfestspielen erfolgreich.



Alexander Vinogradov (Banco) wurde in Hamburg bei seinen Auftritten als Walther Fürst (*Guillaume Tell*), Graf Walter (*Luisa Miller*) und als Escamillo (*Carmen*) gefeiert. Er zählt international zu den gefragten Bässen der jüngeren Generation.



Tatiana Melnychenko gibt als Lady Macbeth ihr Debüt an der Staatsoper. Die Ukrainerin gastiert u. a. in der Arena di Verona, am ROH Covent Garden, an der New Yorker Met sowie an den Opernhäusern von Barcelona, Prag, Athen, Montreal und Tel Aviv.

„Opernexperiment geglückt!“

Ein Blick in die Pressestimmen zu *Senza Sangue/Herzog Blaubarts Burg*

Die deutsche szenische Erstaufführung von Péter Eötvös' *Senza Sangue* in einem Doppelaabend mit Béla Bartóks *Herzog Blaubarts Burg*, erfreute sich bei der Presse großem Zuspruch: Elisabeth Richter berichtet im **Deutschlandfunk**: „Inszenatorisch und musikalisch zählt diese Produktion zu den bislang überzeugendsten des noch neuen Leitungsteams an der Hamburgischen Staatsoper.“ Auf **Bayern 2** berichtet Peter Jungblut in der Nachtkritik von „einer hochdramatischen Seelenexpedition“, die der Dirigent Péter Eötvös mit „elegischer Strenge und heiligem Ernst“ begleitet. In der **ZEIT** vollendet Jens Jessen seine Kritik mit folgendem Hinweis: „Im Übrigen ist der Abend brillant, die Figurenregie meisterhaft, das Sängerensemble umwerfend...“ Auf **Spiegel Online** bringt Werner Theurich seinen Besuch auf das Fazit „Ein intensives Erlebnis“. Jürgen Kesting berichtet in der **Frankfurter Allgemeinen Zeitung** über „jubelnde Akklamation im Saal für einen fesselnden Theaterabend“. Achim Dombrowski fasst seine Eindrücke der Premiere auf **Opernnetz** wie folgt zusammen: „Der Hamburgischen Staatsoper gelingt mit dieser Produktion qualitativ eindrucksvoll und in jeder Hinsicht wieder der Anschluss an die Garde der großen internationalen Opernhäuser und nicht zuletzt auch ihre eigene Tradition im zeitgenössischen Musiktheater“.

Die **BILD** meldet: „... Eötvös' herrliche verschachtelte Klangkonstrukte sind ganz großes Ohrenkino! Präzise interpretiert und grandios gesungen.“ „Ein Doppelpack, der alles andre als blutleer ist“, meint Stefan Siegert in **SWR 2 cluster**. Manuel Brug urteilt in **Welt-Online**: „Selten tönte das Stockholm-Syndrom, die Hingezogenheit des Opfers zu seinem Peiniger, schöner und intensiver. Am

Ende fliegen die Videobilder mit den Erinnerungen von damals wieder über die Wände. Ende offen, Opernexperiment geglückt.“ Julia Spinola berichtet als Korrespondentin der **Süddeutschen Zeitung**: „Man folgt dieser Seelenzerfleischung wie auf der Stuhlkante, so spannungsvoll ist sie. Das liegt auch an den fabelhaften Darstellern: Claudia Mahnkes Judith ist eine Besessene, die ihren Blaubart mit einer unwiderstehlichen Fülle mezzosopranistischer Farben zur Strecke bringt: vom Gurren bis zur flammend aufleuchtenden Höhe. Und Bálint Szabó verleiht dem Blaubart darstellerisch und stimmlich imposante Größe mit seiner machtvollen Bassbaritonstimme.“

„Welch ein packend schlüssiges Psychodrama im Horrorkabinett eines stinknormalen Hotelzimmers“, lautet Peter Krauses Fazit in **concerti**. „Ergreifendes Kammerstück“, schrieb Gabriele Helbig im Fachblatt **Opernglas**, „dem Regisseur Dmitri Tcherniakov war es gelungen, die beiden ohne Pause direkt ineinander übergehenden Einakter psychologisch gekonnt miteinander zu verflechten und durch eine qualitativ anspruchsvolle Arbeit sowie einer vorbildlichen Personenführung zum Erfolg zu führen (...) Das merklich ergriffene Publikum feierte am Ende sämtliche Beteiligten mit einhelliger Zustimmung.“ „Es sind wohl solche Leitmotive, die manchen bei *Senza Sangue* an den Soundtrack eines Psycho-Thrillers denken lassen“, berichtet Albrecht Thiemann in der **Opernwelt**. „Mit Tcherniakov wusste der Komponist zudem einen Regisseur an seiner Seite, der die intendierte Verknüpfung in schlüssigen Bildern akzentuiert. (...) Einen starken, vielleicht den bislang stärksten Eindruck machte das Eötvös-Bartók-Doppel in der für die Deutsche Erstaufführung retuschierten Fassung.“



Die Lulunatur

Das „wilde, schöne Tier“, das der Tierbändiger im Prolog ankündigt, wird mit Lulu vorgeführt, doch was damit tatsächlich ausgestellt wird, ist der zivilisierte, hässliche Mann. Im ganzen Satz zitat wird diese Doppelbödigkeit fassbar: „Das wahre Tier, das wilde, schöne Tier, das – meine Damen – sehn Sie nur bei mir.“ Während das „wilde, schöne Tier“ als exotisch anregendes Biest fraglos Lulu meint, ist das „wahre Tier“, das den Damen – und wohlgerne hier nur diesen! – als Exklusivmonster angepriesen wird, auch das Animalische des Mannes. Lulu agiert nicht so sehr als Frau aus Fleisch und Blut, sondern reagiert wie eine Leinwand, auf der sich die fiebrigen Farben männlicher Defekte zu einem pastos bunten Bild mischen. Als Berg der Privataufführung von Wedekinds Drama beiwohnt, malt Picasso sein erstes kubistisches Gemälde und fragt: „Wer sieht das menschliche Gesicht korrekt? Der Photograph, der Spiegel oder der Maler?“ Der Dramaturg, Kunsthistoriker und Literaturwissenschaftler Dr. Alexander Meier-Dörzenbach wird in seinem reich bebilderten Vortrag dem Mythos, der Musik und der Magie von Lulu kulturhistorisch nachspüren.

Die Lulunatur: Klingende Büchse der Pandora

8. Februar, 19.30 Uhr, Probühne 3

Opernforum zu Lulu

Das Opernforum ist eine Kooperation mit der Universität Hamburg und etabliert eine Gesprächsrunde, in der ein Forum für interessantes Weiterdenken von Oper, Gesellschaft und Wissenschaft entstehen soll. Die Gesprächsrunde versucht, sexual-soziologische Aspekte zu erörtern, die im Bedeutungsumfeld der Wedekind/Bergschen *Lulu* aufscheinen. Phänomene wie sexueller Missbrauch, Prostitution, psychologische Ausbeutung bis hin zum Menschenhandel sind das Thema der Diskussion, an der u. a. Prof. Dr. med. Peer Briken vom Institut für Sexualforschung und Forensische Psychiatrie sowie Prof. Dr. Christine Hentschel, Professorin für Kriminologie, teilnehmen.

Opernforum Lulu

24. Februar, im Anschluss an die Vorstellung „Lulu“ Parkettfoyer

Opernwerkstatt zu Lulu

Die Opernwerkstatt von Volker Wacker ist seit vielen Jahren ein beliebter Ort, an dem an zwei aufeinanderfolgenden Tagen in der Form eines Blockseminars alle offenen Fragen beantwortet werden.

Opernwerkstatt Lulu

10. Februar, 18.00 bis 21.00 Uhr, Fortsetzung 11. Februar, 11.00 bis 17.00 Uhr, Probühne 3

Die Büchse der Pandora

Stummfilm von Georg Wilhelm Pabst (1929) mit Louise Brooks und Fritz Kortner

Am Klavier: Johannes Harneit

In Zusammenarbeit mit dem Metropolis Kino

„Ein großartiger Höhepunkt der Filmgeschichte. Ein Film über die Macht der Verführung. Und ein Film für die Ewigkeit. Und wenn es nur die Ewigkeit einer Ikone ist. Oder die Ewigkeit Louise Brooks' Haarschnitt, der bis heute Kultstatus genießt und immer noch modern ist.“ (Filmtipps)

Einem Stummfilm fehlt, naturgemäß, eine Tonspur.

Für einige Stummfilme gibt es eigens dafür komponierte Musik (*Nosferatu* von F. W. Murnau), andere Regisseure, wie Sergei Eisenstein bei seinem *Panzerkreuzer Potemkin*, wünschten sich, dass jeweils neue Musik zu seinen Filmen entstehen sollte, andre ließen die Frage ganz offen. Das musikalische Konzept der Aufführung der *Büchse der Pandora* im Metropolis Kino stammt vom Komponisten und Dirigenten Johannes Harneit, der für die Inszenierung der Alban Berg-Oper *Lulu* durch Christoph Marthaler an der musikalischen Fassung mitgearbeitet hat. Er wird live am Klavier spielen.

Die Büchse der Pandora

17. Februar, 19.00 Uhr, Metropolis Kino

AfterWork

Eine Fanfare zum Auftakt, gefolgt von einem klassischen Hornquartett, einem Choral auf Wagnertuben, spritzigen Quartetten auf Naturhörnern und Unterhaltungsmusik von Jazz bis Filmmusik als Rausschmeißer – die Hornisten des Philharmonischen Staatsorchesters zeigen, was man aus glänzendem Blech und frisch geölten Ventilen alles rausholen kann. Gespielt werden Werke von Dickow, Homilius, Bruckner, Oestreich, Ory/Pollack, Cohen u. a.

Mit *Pascal Deuber, Ralph Ficker, Jan-Niklas Siebert, Cristian Palau Tena, Jonathan Wegloop*

AfterWork: „Hamburg-Horn“

Horn-Ensembles zum Feierabend

3. Februar, 18.00 Uhr, opera stabile

Legenden der Oper

Erster Gast in einer neuen Gesprächsreihe *Legenden der Oper* wird Kammersänger Franz Grundheber sein. Der aus Trier stammende Bariton hat in unzähligen wichtigen Rollen sowohl in der Hansestadt als auch rund um den Erdball reüssiert. Im Oktober 2016 hat er sein 50. Bühnenjubiläum gefeiert. Moderiert wird die Veranstaltung von Hans-Jürgen Mende.

Legenden der Oper: Franz Grundheber

13. Februar, 19.00 Uhr, opera stabile

Spielplatz Musik: Brass Olympics

Suite von Albrecht Schmid

Fünf sportliche Blechbläser kämpfen musikalisch in Disziplinen wie Dreisprung, Synchronschwimmen und Hindernislauf um olympisches Gold
ab 5 Jahren

Die Spannung steigt: Athleten aus aller Welt treffen sich unter dem Motto „schneller, höher, stärker“ zu olympischen Spielen an der Hamburgischen Staatsoper. Feierlich ertönt die Hymne, die Fackel wird herein getragen und der berühmte Tubist entzündet das olympische Feuer: Die Spiele sind eröffnet! Trainer und Fans sind gespannt wie Flitzbögen und schon steigen die ersten Sportler in den Ring. Der spanische Posaunist müht sich im Hindernislauf, beim Hochsprung reißt der Hornist die Rekordhöhe gleich drei Mal und muss zuhören, wie der Trompeter diese Höhe mit Leichtigkeit überfliegt. Im olympischen Becken treffen Trompete, Posaune und Tuba beim Synchronschwimmen auf starke Gegner. Am Ende werden die Verlierer geknickt abreisen und glückliche Gewinner auf dem Siegerpodest stehen. Aber wie heißt es so schön: Dabeisein ist alles ...

Konzept und Moderation: Eva Binkle

Blechbläserquintett des Philharmonischen Staatsorchesters Hamburg

Dauer: ca. 50 min.

Aufführungen 22., 23. und 24. Februar 2017, 9.30 und 11.30 Uhr

26. Februar 2017, 14.00 und 16.00 Uhr

opera stabile

Karten €10,-, Kinder €5,- (inkl. HVV-Ticket)



Tonangeber

Höher, schneller, weiter – junge Menschen zwischen 9 und 13 Jahren erleben, wie Musiker des Philharmonischen Staatsorchesters um die höchsten, schnellsten oder weitesten Tonsprünge wetteifern, sich musikalisch duellieren und am Ende doch gemeinsam ins Ziel laufen!

2. Tonangeber: schrill und schräg

Schrill und schräg ist hier Programm – wird gespielt und diskutiert: bohrend dissonante Klänge, zarte „Happy Birthday“-Melodien, klagende Bratschen, perkussive Akkorde, sogar Minimal Music entdecken wir in Alfred Schnittkes Streichtrio. Spannung garantiert!

Violine **Joanna Kamenarska**

Viola **Bettina Rühl**

Violoncello **Thomas Tyllack**

Konzept und Moderation **Eva Binkle**

Aufführungen, 9. Februar 2017, 9.30 und 11.30 Uhr

Foyer der Hamburgischen Staatsoper

Karten €10,-, Kinder €5,- (inkl. HVV-Ticket)



Werkstatt der Kreativität VIII

Die Ballettschule des Hamburg Ballett John Neumeier

Sie sind noch keine 20 Jahre alt, haben aber bereits acht intensive Ausbildungsjahre hinter sich: Die Absolventen der Ballettschule des Hamburg Ballett mussten in dieser Zeit neben Talent vor allem zweierlei beweisen: Hingabe und Kreativität. Im Rahmen der „Werkstatt der Kreativität VIII“, vom 27. Februar bis zum 5. März 2017 im Ernst Deutsch Theater, führen die rund 20 angehenden Tänzerinnen und Tänzer ihre eigenen Choreografien vor einem breiten Publikum auf.

An sechs Abenden, aufgeteilt in zwei unterschiedliche Programme, präsentieren die Schülerinnen und Schüler aus den letzten beiden Theaterklassen VII und VIII ihre getanzten Abschlussarbeiten. Dabei kreieren sie nicht nur die Bewegungssprache, sondern wählen die Musik aus, entwerfen die Kostüme und gestalten Licht sowie Bühnenbild. Die musikalische Bandbreite reicht von Vivaldi und Puccini über Max Richter und Philip Glass bis hin zu „Cello Rock“ und elektronischer Musik. Die abwechslungsreichen Kompositionen werden von rund vierzig Tänzerkollegen aus den Abschlussklassen getanzt. Erleben Sie den schöpferischen Esprit der Absolventen der Ballettschule des Hamburg Ballett!

Programm I Montag, 27.02. bis Mittwoch, 01.03.2017 **Programm II** Freitag, 03.03. bis Sonntag, 05.03.2017 jeweils um 19.30 Uhr, öffentliches Warm-Up ab 19.00 Uhr
Karten €29,-; ermäßigt € 14,50; (inkl. HVV-Ticket) T 040. 22701420
tickets@ernst-deutsch-theater.de

„Erzittre, feiger Bösewicht!“

Vorverkaufsstart für die opera piccola

Musiktheater für Jugendliche nach Wolfgang Amadeus Mozarts „Die Zauberflöte“
in einer Bearbeitung von Johannes Harneit

Georges Delnon und die Videokünstler von fettFilm kreieren eine gemeinsame Erlebniswelt für Künstler und Publikum. Mittendrin im Geschehen und hautnah an den Sängerinnen und Sängern des Internationalen Opernstudios, Mitgliedern des Ensembles der Staatsoper und des Solisten-Ensembles von The Young ClassX, gemeinsam mit Mitgliedern der Orchesterakademie und Jugendlichen des Mendelssohn Jugendsinfonieorchesters werden die Zuhörer Teil von Mozarts Meisterwerk. Das Mozart-Happening von jungen Künstlern für junges Publikum ab 12 Jahren und Kent Nagano dirigiert!

Premiere 20. April 2017, 19.00 Uhr, Probebühne 1 **Weitere Aufführungen** 22., 23., 25., 27. April 2017, Probebühne 1; 30. April 2017, Grund- und Stadtteilschule Alter Teichweg; 3. Mai 2017, Fabrik, Barner Straße; 6. Mai 2017, Theater Haus im Park
Karten €28,-; erm. für Kinder u. Jugendliche bis 16 Jahre €10,-; Schulklassen €8,- (inkl. HVV-Ticket)
Beginn des Vorverkaufs: 30. Januar 2017



GLOBETROTTER REISEN

Musikalische Höhepunkte

Musik im Land, wo die Zitronen blühen

Flugreise, 1 Karte Elektra im Teatro San Carlo, exklusive Konzerte und Lesungen, Ausflug Amalfi und Ravello, Stadtführungen Neapel, Schifffahrten Salerno und Ischia, Globetrotter Reiseleitung

07.04. – 11.04.17 ab € 1.829,-

Luther der Musiker & Bach der Theologe

3 Konzertkarten, Stadtführungen in Erfurt und Eisenach, Orgelführung Schloss Wilhelmsburg, Eintritte Lutherhaus, Geburts- und Sterbehäuser, Globetrotter Reiseleitung

28.04. – 02.05.17 ab € 849,-

London Musik

Flugreise, Karte Kategorie 1 Royal Albert Hall, Eintritt Westminster Abbey, örtliche Globetrotter Reiseleitung

05.05. – 08.05.17 ab € 1.019,-

Dresdner Musikfestspiele

3 Konzertkarten, Privatkonzert, 3 Orgelführungen, Führungen Jehmlich Orgelbau, Schloss Weesenstein und Carl-Maria-von-Weber-Museum, Globetrotter Reiseleitung

31.05. – 04.06.17 ab € 859,-

Bach & Silberman

1 Karte Kategorie 3 Gewandhaus, 1 Karte Kategorie 2 Nikolaikirche, Schlossführung Hubertusburg, 4 Orgelführungen, Orgelzyklus Hofkirche, Globetrotter Reiseleitung

10.06. – 15.06.17 ab € 989,-

Telefon: 04108 430374

www.globetrotter-reisen.de

Katalog und weitere Informationen gratis anfordern!



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

Globetrotter Reisen GmbH
Harburger Str. 20 • 21224 Rosengarten



KING BAR

Order of the Day	
Appetizer	\$12.00
Salad	\$10.00
Entree	\$15.00
Dessert	\$8.00
Specialty Drink	\$12.00
Wine	\$18.00
TAX	
State Tax	\$1.50
Local Tax	\$0.50
Service Charge	\$3.00
Total	\$52.00

Atmet die Geige mit der rechten Hand?

Heather Engebretson ist neu im Ensemble der Staatsoper. Vor kurzem war die amerikanische Sopranistin als Musetta in Puccinis *La Bohème* auf der Bühne zu erleben. In der Vorweihnachtszeit traf sie sich mit Marcus Stähler und Fotograf Jörn Kipping in der gemütlichen Bar des Metropolis Kino.

Generationen von Musikerinnen und Musikern mussten erstmal „was Vernünftiges“ lernen, bevor sie die Künstlerlaufbahn einschlugen, weil es die Eltern so wollten. Bei Heather Engebretson war es genau umgekehrt. Die Tochter eines Pianistenehepaars wäre eine Zeitlang am liebsten Anwältin geworden, aber ihre Mutter hatte andere Pläne, wie die junge Amerikanerin sich erinnert. „Ich sollte eigentlich Geige lernen und dann auf Bratsche umsteigen, um die möglichst Beste zu werden – und auf diesem Weg ein Stipendium für ein Wirtschaftsstudium zu ergattern.“

Der etwas schräge Auftakt zu einer in mehrerlei Hinsicht ungewöhnlichen Laufbahn. Mit 13 verließ Heather die Schule, um sich ganz auf die Geige zu konzentrieren, mit 15 ging sie an die Uni. Doch dann war Schluss mit Streichen – die zierlich gebaute, aber sehr drahtige junge Frau hatte das Üben übertrieben und bekam taube Finger. „Ich habe dann ein bisschen Musiktheorie studiert, aber das war total langweilig. Und so bin ich eher durch Zufall zum Singen gekommen.“

Beim Umgang mit ihrem körpereigenen Instrument profitierte Heather Engebretson von der jahrelangen Erfahrung mit der Geige, wie sie selbst erklärt. „Sopran und Geige bewegen sich ja in einem ähnlichen Register. Und ich sehe eine enge Verbindung zwischen dem, was die rechte Hand tut und dem Atemsystem. Die Bogengeschwindigkeit korrespondiert mit dem Luftstrom in der Lunge.“

Diesen Luftstrom bekam sie beeindruckend schnell in den Griff. Schon als 16-jährige hatte die Sopranistin ihren ersten Auftritt an der Hochschule – und zwar gleich als Königin der Nacht in Mozarts *Zauberflöte*. Ein kehlbrecherisches Wagnis! Aber davor war ihr nicht bange. „Das ist eigentlich eine gute Partie für ein Debüt, man hat ja nur ungefähr zehn Minuten zu singen“, sagt Heather Engebretson, ganz ohne Koketterie. Sie mag und sucht eben die Herausforderung und verfolgt die Ziele, die sie sich gesteckt hat, mit großer Disziplin. „Ich gehöre sicher nicht zu den Sängern mit dem größten Talent, über die man sagt, sie hätten eine magische Stimme. Aber ich arbeite sehr hart und regelmäßig, 365 Tage im Jahr.“

Etwa daran, dass ihr Timbre noch mehr Süße bekommt. Als die *New York Times* ihr nach einer Aufführung einen „süßstimmigen“ Sopran bescheinigte, meinte ein Kollege, komisch, er fände ja, sie hätte eher eine Stimme „wie ein Truck“. Kein sehr charmantes Kompliment. Aber da sei was dran, sagt Heather Engebretson. „Ich habe tatsächlich viel Power und auch Metall drin.“

Den Führerschein für diesen Truck macht sie bei der großen Sängerin und Pädagogin Edith Wiens, die sie seit ihrer Zeit an der Juilliard School bis heute unterrichtet. „Sie ist für mich Lehrerin, Mutter und gute Freundin – ich möchte gar nicht drüber nachdenken, wo ich ohne sie wäre.“

Auch von Kolleginnen wie Kate Lindsay oder Corinne Winters fühlt sie sich inspiriert. „Beide sind mir in der künstlerischen Entwicklung einen Schritt voraus, deshalb kann ich viel von ihnen lernen. Kate Lindsay habe ich zum Beispiel bei meinem Debut an der Royal Opera in London als Cherubino erlebt – und ich habe noch nie eine bessere Schauspielerin im Musiktheater gesehen. Was sie auf der Bühne macht, ist einfach unglaublich. Außerdem sind beides so intelligente und empathische Frauen, wie ich auch gerne eine sein würde.“

Heather Engebretson sagt solche Sätze mit einem klaren Blick dafür, was sie durch die frühe Fokussierung auf die Musik verpasst hat. „Ich tue mich schwer damit, Kontakte zu knüpfen und bin sozial oft sehr ungeschickt. Ich mache zum Beispiel unpassende Witze oder bin zu laut. Wenn ich mit einem befreundeten Tenor aus Wiesbaden ins Café oder Restaurant gehe, werden wir manchmal schon nach fünf Minuten rausgeschmissen“, bekennt die Sängerin lachend.

Eine eigenwillige Person und spannende junge Künstlerin, an der das Hamburger Opernpublikum ganz sicher viel Freude haben wird: weil man spürt, mit welcher Hingabe sie sich der Musik widmet. „Wenn man für den Beruf schon so weit weg von der Familie und den Freunden lebt, sollte er einen wirklich glücklich machen!“

.....
Marcus Stähler arbeitet u. a. für den NDR, das *Hamburger Abendblatt*, die *Neue Zürcher Zeitung* und das Fachmagazin *Fono Forum*.

Seit dieser Saison ist **Heather Engebretson** Ensemblemitglied. Nach ihrem Einstand als Musetta in *La Bohème* folgt in Kürze Ascagne in *Les Troyens* sowie im Frühjahr Frasquita in *Carmen* und Konstanze in Mozarts *Die Entführung aus dem Serail*.

Musik und Wissenschaft: Wirklichkeiten in Erkenntnis und Erleben

In uns Menschen lebt ein Drang zur Erkenntnis und zum Wissen, was es mit den „Dingen“, die uns umgeben, auf sich hat. Es lebt im Menschen aber auch ein Drang zum Erleben, zum Erlebnis, in dem eine Erkenntnis enthalten ist, ohne dass diese einer Vermittlung durch Wissen bedürfte. Ausgelöst wird dieser doppelte Drang in uns durch einen veranlassenden Gegenstand, nämlich die uns umgebende Wirklichkeit.

Wirklichkeit ist letztlich alles, was unser Leben in einem sinnhaften Sinn erfüllt, uns Lebenserfahrung ermöglicht und doch dann auch zu Fragen und zu weitergehenden Auslotungen des Seins und des Lebens hinführt. Ausdruck der Suche nach Erkenntnis ist die Wissenschaft. Ihr Ziel ist es, zu ergründen und kognitiv erkennbar zu machen, welches die naturgegebenen, aber welches auch die geschichtlichen Bedingungen hinter den Phänomenen der Welt und des Menschen, aber eben auch hinter den Phänomenen der Künste, also des Schöpferischen im Menschen sind. Es gibt nicht nur die Kunst, die Welt der Bilder und der bildhaften Formen; es gibt nicht nur die Literatur und die Musik in unendlichen Erscheinungen, sondern es gibt auch die Kunstwissenschaft, die Literatur- und die Musikwissenschaft. Hierbei

wird sehr schnell erkennbar, worum es geht und was das Anliegen ist: Wir wollen „wissen“, was Musik „ist“ und wie sie „gemacht“ ist, wir wollen wissen, welche Bedingungen es sind, unter denen Kompositionen und Werke entstehen, auf welcher Basis von Prinzipien musikalisches Denken beruht und sich dieses Denken in Musik verändert. Und mehr noch: Wir wollen wissen, was Musik und musikalische Komposition ausdrücken, wie sie wirken und auch was sie bewirken, zum Beispiel dergestalt, dass man wie jetzt im Falle der neuen Elbphilharmonie für Musik und ihre Aufführungen sowie für ein Publikum, das diese Musik und ihre Form der Präsentation schätzt und liebt, eigene „Häuser“, Konzerthäuser baut. Gerade letzteres sagt ja etwas aus über den Stellenwert und die Bedeutung der Musik im Sinne einer „Kunst-Musik“ im Zusammenhang unserer Lebensgestaltung und deren Veränderungen. Und es bezeichnet uns selbst wie auch denen, die in unserer Lebenswelt Zuflucht und eventuell Heimat suchen, eine Tradition von musikalischer Lebensgestaltung, aus der sich Wahrnehmungen, Erfahrungen und schließlich Werte, deren Setzungen und Prägungen in allen denkbaren Stärkegraden entwickelt haben.

Die Gegenständlichkeit der Musik und ihre Wahrheit

Doch dabei ist uns bewusst, dass die Teilhabe an einem künstlerischen, einem ästhetischen Ereignis in uns eine Gestimmtheit und ein Erlebnis bedeuten kann, in dem eine Art von Erkenntnis enthalten ist, die ganz verschieden von wissenschaftlicher Erkenntnis ist. Diese ästhetische Erkenntnis betrifft die Wahrheit der Musik, und diese erscheint in der klingenden Wirklichkeit einer bestimmten geschichtlichen Gegenständlichkeit der Musik, ihrer Gestaltung, ihrer Form und Struktur. Es ist die im Hören erfahrbare Wirklichkeit der Musik, die ihre Wahrhaftigkeit und Wahrheit ausmachen; und in der sich im erkennenden Subjekt das zu erkennende Objekt als musikalische Wirklichkeit gestaltet und offenbart.

Die Wahrheit von Musik, von komponierten Musikwerken ist es auch, die sie aus den Zeitverhältnissen, in denen sie entstanden ist, herausfallen lässt und die sich auch unter anderen und veränderten Verhältnissen und Bedingungen zur Geltung bringt.

Das macht uns verständlich, warum die Musik eines Johann Sebastian Bach zum Beispiel heute eine solche Breitenwirkung entfalten kann und warum sie so grenzenlos

5. Philharmonisches Konzert

Dirigent **Reinhard Goebel**
Violine **Mirijam Contzen**
Philharmonisches Staatsorchester Hamburg

Joseph Leopold Edler von Eybler
Follia für Orchester nach Arcangelo Corelli
Franz Clement

Violinkonzert Nr. 1 D-Dur
Ludwig van Beethoven
Symphonie Nr. 1 C-Dur op. 21

22. Januar 2017, 11:00 Uhr
23. Januar 2017, 20:00 Uhr
Laeishalle, Großer Saal

Konzerteinführung
22. Januar 2017, 10:15 Uhr,
23. Januar 2017, 19:15 Uhr
Laeishalle, Kleiner Saal

3. Kammerkonzert

Ludwig van Beethoven
Serenade D-Dur op. 25
Ludwig van Beethoven
Streichtrio c-Moll op. 9/3
Claude Debussy Six Épigraphes antiques
Franz Doppler Fantaisie pastorale
hongroise op. 26

Violine Sidsel Garm Nielsen
Viola Bettina Rühl
Violoncello Arne Klein
Flöte Björn Westlund

29. Januar 2017, 11:00 Uhr
Laeishalle, Kleiner Saal

Musik und Wissenschaft

Themenkonzert
Gustav Holst 3 Stücke für Oboe u. Streichquartett
Vortrag „Das islamische Recht als Gegenstand einer modernen Rechtsvergleichung“
Ahmed Adnan Saygun Streichquartett Nr. 1
Joseph Haydn Quartett in B-Dur
Bohuslav Martinu Mazurka – Nocturne: Gedanken an Chopin
Oboe Nicolas Thiébaud *Violine* Sebastian
Deutscher *Violine* Josephine Nobach *Viola*
Stefanie Friß *Violoncello* Clara Grünwald
Vortragende Dr. Nadjma Yassari
17. Februar 2017, 19:00 Uhr
Museum für Kunst und Gewerbe, Spiegelsaal

Themenkonzert
Franz Danzi Quintett B-Dur
Vortrag „Wie viel Religion verträgt die säkulare Stadt?“
Modest Mussorgsky Bilder einer Ausstellung (Bearb. für Bläserquintett)
Flöte Manuela Tyllack, Oboe Ralph van Daal,
Klarinette Christian Seibold, *Fagott* Olivia
Comparot *Horn* Isaak Seidenberg
Vortragender Dr. Marian Burchardt
21. Februar 2017, 19:00 Uhr, Museum für
Kunst und Gewerbe, Spiegelsaal

beliebt ist, obwohl wir ja wissen, dass Bachs Musik aus einer grundsätzlich christlich-religiösen Gestimmtheit und Glaubenshaltung heraus entstanden ist. Spielt diese religiöse Dimension in Bachs Musik für uns als Hörer einer Gesellschaft, die vielfach der religiösen Gesinnung eine Absage erteilt hat, eine Rolle? – Nein und Ja! – Die Wahrheit der Bach'schen Musik liegt in den besonderen Merkmalen seines musikalischen Denkens beschlossen. Die Gegenständlichkeit der Musik ist ihre Wahrheit. Und doch fragen wir danach, ob sich nicht auch denken ließe, dass bei vielen Hörern im Erleben von Bachs Musik dieses Bild vom „Spielmann Gottes“ mitschwingt und erlaubt, in eine geistlich-religiöse Aura einzutauchen, die es ermöglicht, in die Tiefenschichten menschlicher Erfahrungen und in Bereiche des Transzendenten vorzudringen. Ist es nicht tröstlich und beglückend, dass uns Musik die Möglichkeit gibt, das außerhalb ihrer selbst Liegende, das sie Motivierende und auch Bedingende, was den Künstler in die Arbeit und zur Gestaltung drängt, als das eigentlich Wirkliche anzusehen? Bringt uns das nicht selten dazu, uns zwischen den verschiedenen Wirklichkeitsbereichen hin und her zu bewegen, in der Welt der musikalischen Gestaltung und in der Welt des Lebens?

Musik und Mythos

Ist es nicht ein Glück, wenn das Kunstwerk den Abglanz des Lichts in uns, in unserem Erleben erzeugt und wir im musikalischen Erleben wie im Wahn eine Befreiung aus den Zwängen unseres realen Lebens erleben? Wir wissen, welche Kraft von Musik ausgehen kann, die uns nicht loslässt, und wie diese Kraft uns in einen Erkenntnisstrudel zieht, der die Welt für uns hörend Erlebenden verwandelt in einen Innenraum der Musik, aus dem heraus eine neue und andere Welt in uns entsteht. Wir wissen, dass Musik von Ideen „sprechen“ kann, die uns im Innersten bewegen; wie sie überhaupt auch als eine „Sprache“ sich darstellt, die über alle Grenzen hinweg empfangen und verstanden wird. Hier berühren wir eine Dimension des Künstlerischen, die hinausreicht aus purer Gegenständlichkeit und auch aus ihrer Funktionalität. Diese Dimension meint das Mythische, jene Wirklichkeit der Musik, welche „die tiefe und schmerzliche Entfremdung zwischen uns und den Dingen aufhebt und das Trennende vereint, indem sie alles in Geist und Leben verwandelt: Das Materielle verwandelt sie in Ideelles, das Abstrakte erfüllt sie mit konkreter, sinnlicher Anschaulichkeit, das Objekt setzt sie ins Verhältnis zum subjektiven Schauen und verschmilzt es so mit dem Menschlichen“ (Kurt Hübner,

Die zweite Schöpfung). Musik und das Erleben von Musik sind so denn auch mit dem Mythos verwandt, indem sie eine dem Mythos verwandte Grundgestimmtheit erzeugen. Und so weist die Musik fast immer „auf ihre Urheimat, den Mythos zurück, und selbst in ihrer äußersten Trennung von ihm kann sie ihre Abstammung nicht verleugnen“ (K. Hübner). Denken wir nur an den Neoklassizisten Igor Strawinsky, der ungeachtet seines streng rationalen musikalischen Denkens den mythischen Stoffen und Themen die Treue bewahrte.

Orpheus – einer der bleibenden Boten

Strawinsky hat sein Komponieren auch dem Orpheus-Mythos gewidmet, jener durch Ovids *Metamorphosen* vermittelten Geschichte von einem Sänger, der durch sein Spiel und seinen Gesang nicht nur die Menschen, sondern auch die Sirenen, die wilden Tiere bezwungen und verzaubert hat; der Bäume und Steine zum Leben erweckte und ins Reich der Toten eindrang und durch seine Musik ihre Qualen vergessen machte. Es scheint kein Zufall gewesen zu sein, dass zu Beginn der Geschichte der Oper die antiken griechischen Mythen von so großer Bedeutung gewesen sind, und eben auch der Orpheus-Mythos. Als mythische Erzählungen enthalten und vermitteln sie Erkenntnisse im Medium einer damals neuen Kunst aus Musik, Sprache und Theater – ohne einen wissenschaftlich-kognitiven Aufwand, aber über sinnenhafte Wahrnehmungen und Erfahrungsbildungen. Es scheint, als sei im Orpheus-Mythos von Beginn an die antithetische Spannung zwischen den Wirklichkeiten des Sichtbaren und des Hörbaren als Kern eines grundsätzlichen Darstellungsproblems des musikalischen Theaters gesehen und „gewusst“ gewesen. Es scheint aber auch so, dass die durch die Oper und ihre Musik provozierte mythische Gestimmtheit des Menschen einer Gegenposition bedurfte, nämlich der einer durch wissenschaftliche Arbeit gewonnenen Erkenntnis. Hieraus hat sich ein Bedingungszusammenhang ergeben, der im Bildungskonzept und auch in der kulturellen Lebenspraxis der bürgerlichen Humanisten eine wichtige Rolle spielte, heute freilich zugunsten funktionaler und rationaler Haltungen stark an Bedeutung verloren hat und mühsam zurückgeholt wird ins kritische Bewusstsein unserer Gesellschaft. | Dieter Rexroth

6. Philharmonisches Konzert

Dirigent **Kent Nagano**
Orgel **Christian Schmitt**

Johann Sebastian Bach
Fantasia und Fuge g-Moll BWV 542
Olivier Messiaen
Offrande et Alléluia final
aus „Livre du Saint Sacrement“
Anton Bruckner
Symphonie Nr. 8 c-Moll

19. Februar 2017, 11:00 Uhr
20. Februar 2017, 20:00 Uhr
Elbphilharmonie, Großer Saal

Konzerteinführung
19. Februar 10:00 Uhr, Elbphilharmonie,
Großer Saal

Vortrag „Convivencia: wie gestalten wir unser Zusammenleben? Ein rechtshistorischer Blick auf ein aktuelles Thema.“
Vortragender Prof. Dr. Thomas Duve
20. Februar 2017, 19:00 Uhr,
Elbphilharmonie, Kleiner Saal

4. Kammerkonzert

Felix Mendelssohn Bartholdy
Denn er hat seinen Engeln befohlen
Johannes Brahms Variationen über ein
Thema von Joseph Haydn op. 56a
George Gershwin Ein Amerikaner in Paris
Gustav Mahler Ich bin der Welt abhanden
gekommen
Hans Werner Henze Ragtimes & Habaneras
sowie Werke von **Ingo Luis, Enrique Crespo,**
Victor Young, Georg Philipp Telemann, Paul
Nagle und den **Beatles**

Trompete Andre Schoch, Eckhard Schmidt,
Martin Frieß, Mario Schlumpberger
Horn Clemens Wieck, Jonathan Wegloop
Posaune Filipe Alves, Felix Eckert,
Eckart Wiewinner
Bassposaune Joachim Knorr
Tuba Andreas Simon

5. März 2017, 11:00 Uhr
Elbphilharmonie, Kleiner Saal



Marc Jubete mit Natasha Sheehan und Angelo Greco vom San Francisco Ballet (Beste Nachwuchstänzerin/ Bester Nachwuchstänzer)

Erik Bruhn Preis für Marc Jubete

Der 26-jährige Solist des Hamburg Ballett Marc Jubete ist in Toronto (Kanada) mit dem renommierten Erik Bruhn Preis in der Kategorie „Beste zeitgenössische Choreografie“ ausgezeichnet worden. Seine Choreografie „Remember“ wurde von seinen Kollegen Madoka Sugai und Christopher Evans getanzt. In der Jury saßen neben John Neumeier die künstlerischen Direktoren der anderen beteiligten Compagnien – Kevin McKenzie (American Ballet Theatre), Kevin O’Hare (The Royal Ballet), Helgi Tomasson (San Francisco Ballet) und Karen Kain vom National Ballet of Canada als Gastgeberin des Wettbewerbs.



Studiosus-Kulturreise nach Rom

Vom 25. bis zum 31. Oktober 2016 reiste eine 29 Personen umfassende Studiosus-Kulturreisegruppe in die italienische Hauptstadt Rom. Neben dem Reiseleiter Richard Eckstein und einer lokalen Reiseführerin wurde diese Reise von Ulrike Schmidt, Betriebsdirektorin des Hamburg Ballett und Stellvertreterin des Ballettintendanten John Neumeier, begleitet. Zu den Höhepunkten dieser Reise gehörten der Besuch des Ballettklassikers „Schwanensee“ in der Choreografie von Christopher Wheeldon und von Verdis Meisteroper „Un Ballo in Maschera“ in der Inszenierung von Leo Muscato im Teatro dell’ Opera di Roma. Außerdem durfte die Gruppe beim Training der römischen Ballettcompagnie und den anschließenden Proben zuschauen. Daneben galt es bei der Reise eine geschichtsträchtige Stadt zu erkunden.

Golfen pro Opera 2017

2017 wird es in Hamburg wieder mit der ganzen Weltelite ein Golf-Turnier der European Tour geben. Ob zu dieser Entscheidung der gute Ruf von „Golfen pro Opera“ beigetragen hat, ist nicht bewiesen, es könnte aber so gewesen sein. Daher freuen wir uns umso mehr, Ihnen als „save the date“ jetzt die 15. Benefizveranstaltung zur Förderung des „Internationalen Opernstudios“ am Samstag, den 17. Juni 2017 anzukündigen. Die festliche Abendveranstaltung wird wieder im Atlantik Grand Hotel Travemünde (vormals Columbia Hotel Casino Travemünde) und das Golfturnier auf dem Travemünder Golfplatz stattfinden. *Interessierte Golfer können sich ab sofort bei der Opernstiftung, Tel. 040-72503555 oder per Mail vonheimendahl@opernstiftung-hamburg.de melden. Einladungen werden Anfang des Jahres verschickt.*

„Junge Choreografen“: Vorverkaufsstart am 30. Januar

Auch in dieser Saison sind die Jungen Choreografen in der opera stabile zu erleben. An vier Abenden im März präsentieren die kreativen Talente des Hamburg Ballett zwei Programme mit ihren aktuellen Arbeiten – wie immer getanzt von den eigenen Kollegen. Die begehrten Tickets sind ab dem 30. Januar erhältlich.

Termine: 13./14. März (Programm 1) und 15./16. März (Programm 2), jeweils 19.30 Uhr
Tickets (28,- €, ermäßigt 15,- €) unter 040 – 35 68 68 und www.staatsoper-hamburg.de

Pimpinone Dinner for One

Schwarze Opernkomödie in zwei Teilen

9.12.16 - 5.2.17



Herzlichen Dank an alle Mitwirkenden!

Die Staatsoper öffnete 2016 wiederum vom 1. bis 23. Dezember die Türchen eines Adventskalenders. Unser Dank gilt allen, die auf und hinter der Bühne zum erfolgreichen Gelingen beigetragen haben. Das sind neben Technik, Ton, Requisite, Produktionsleitung, Haus- und Reinigungsdienst, Vorderhaus, Gastronomie v.a. auch unsere Künstlerinnen und Künstler.

Im einzelnen waren im Adventskalender 2016 zu erleben:

- 1.) Björn Westlund (Flöte), Sidsel Garm Nielsen (Violine), Bettina Rühl (Viola), Arne Klein (Violoncello)
- 2.) als Gast der Musikkindergarten
- 3.) Tillmann Wiegand
- 4.) Alexander Roslavets (Gesang) und Anna Kravtsova (Klavier)
- 5.) Daniel Philipp Witte (Tenor) und Tim Stolte (Bass-Bariton) mit Anna Kravtsova (Klavier)
- 6.) John Neumeier
- 7.) Christian und Franziska Seibold
- 8.) Gabriele Rossmannith (Gesang), Hibiki Oshima (Violine), Naomi Seiler (Bratsche), Thomas Tyllack (Violoncello) und Volker Krafft (Klavier)
- 9.) die Ballettschule des Hamburg Ballett-John Neumeier
- 10.) Die Horngruppe des Philharmonischen Staatsorchesters
- 11.) als Gast Herma Koehn vom Ohnsorg Theater
- 12.) Rainer Böddeker vom Staatsopernchor
- 13.) die Jungen Choreografen des Hamburg Ballett
- 14.) Stefan Schäfer (Kontrabass)
- 15.) Michael Kunze vom Staatsopernchor und Alexander Bülow (Klavier)
- 16.) das Bundesjugendballett
- 17.) als Gast Marie Jung (Ensemblemitglied vom Thalia Theater)
- 18.) Ludmila Georgieva vom Staatsopernchor und Anna Kravtsova (Klavier)
- 19.) als Gast Hannelore Hoger
- 20.) Denis Velez (Gesang) und Georgiy Dubko (Klavier)
- 21.) Eva Binkle (Sprecherin), Hedda Steinhardt (Violine) und Volker Krafft (Klavier)
- 22.) Viktor Rud, Gabriele Rossmannith (Gesang), Maria del Mar Vargas (Violine), Georgiy Dubko (Klavier)
- 23.) Frank Löhner (Barockharfe)

Es wurde kein Eintrittsgeld verlangt und für den Verein Basis&Woge e. V. gesammelt, der zahlreiche Einrichtungen der Jugendhilfe in unserer Stadt unterhält. Danke an unsere Besucher für ihre Spendenfreudigkeit!

Dank auch an Joachim Römer für die Bereitstellung des Klaviers.
Save the date: ab 1. Dezember 2017 gibt es an der Dammtorstraße wieder den Literarisch-Musikalischen Adventskalender der Hamburgischen Staatsoper zu erleben.



Spielplan

Januar

20 Fr	<p>Otello Giuseppe Verdi 19:00 Uhr € 6,- bis 109,- E Einführung 18:20 Uhr (Stifter-Lounge) Fr1</p> <p>Internationales Opernstudio Öffentlicher Meisterkurs 19:00 Uhr KörberForum, Kehrwieder 12</p> <p>Opernforum: Otello ca. 22:15 Uhr Eintritt frei Parkett-Foyer</p>
21 Sa	<p>Le Nozze di Figaro Wolfgang Amadeus Mozart 19:00 - 22:30 Uhr € 7,- bis 119,- F Einführung 18:20 Uhr, Stifter-Lounge Sa4, Serie 29</p> <p>jGesualdo! Carlo Gesualdo 20:00 Uhr € 28,-, erm. 15,- Einf. 19:20 Uhr (PB3) opera stabile</p>
22 So	<p>Ballett-Werkstatt Leitung: John Neumeier 11:00 Uhr Öffentliches Training um 10:30 Uhr Ausverkauft!</p> <p>5. Philharmonisches Konzert 11:00 Uhr € 10,- bis 48,- Laeiszhalle, Großer Saal</p> <p>jGesualdo! Carlo Gesualdo 18:00 Uhr € 28,-, erm. 15,- Einf. 17:20 Uhr (PB3) opera stabile</p> <p>Zum letzten Mal in dieser Spielzeit Ballett - John Neumeier</p> <p>Der Nussknacker Peter I. Tschaikowsky 19:00 - 21:30 Uhr € 7,- bis 119,- F So2, Serie 48</p>
23 Mo	<p>5. Philharmonisches Konzert 20:00 Uhr € 10,- bis 48,- Laeiszhalle, Großer Saal</p>
24 Di	<p>Le Nozze di Figaro Wolfgang Amadeus Mozart 19:00 - 22:30 Uhr € 6,- bis 97,- D Einführung 18:20 Uhr (Stifter-Lounge) Di2</p>
25 Mi	<p>Otello Giuseppe Verdi 19:00 Uhr € 6,- bis 97,- D Einführung 18:20 Uhr (Stifter-Lounge) Oper gr.2</p> <p>jGesualdo! Carlo Gesualdo 20:00 Uhr € 28,-, erm. 15,- Einführung 19:20 Uhr (Probe- bühne 3) opera stabile</p>

26 Do	<p>Ballett - John Neumeier Dritte Sinfonie von Gustav Mahler 19:30 - 21:30 Uhr € 6,- bis 97,- D Musik vom Tonträger VTg4</p>
27 Fr	<p>Ballett - John Neumeier Dritte Sinfonie von Gustav Mahler 19:30 - 21:30 Uhr € 6,- bis 109,- E Musik vom Tonträger Fr3</p> <p>jGesualdo! Carlo Gesualdo 20:00 Uhr € 28,-, erm. 15,- Einführung 19:20 Uhr (Probe- bühne 3) opera stabile</p>
28 Sa	<p>Les Troyens Hector Berlioz 19:00 - 22:45 Uhr € 7,- bis 119,- F Einführung 18:20 Uhr (Stifter-Lounge) WE gr., WE kl., Serie 68</p>
29 So	<p>Ballett-Werkstatt Leitung: John Neumeier 11:00 Uhr Öffentliches Training um 10:30 Uhr Ausverkauft!</p> <p>3. Kammerkonzert 11:00 Uhr € 9,- bis 22,- Laeiszhalle, Kleiner Saal</p> <p>jGesualdo! Carlo Gesualdo 16:00 Uhr € 28,-, erm. 15,- Einführung 15:20 Uhr (Probe- bühne 3) opera stabile</p> <p>Zum letzten Mal in dieser Spielzeit Ballett - John Neumeier</p> <p>Dritte Sinfonie von Gustav Mahler 18:00 - 20:00 Uhr € 6,- bis 109,- E Musik vom Tonträger Bal 3</p>
31 Di	<p>Zum letzten Mal in dieser Spielzeit jGesualdo! Carlo Gesualdo 20:00 Uhr € 28,-, erm. 15,- Einführung 19:20 Uhr (Probe- bühne 3) opera stabile</p>

Februar

2 Do	<p>Les Troyens Hector Berlioz 19:00 - 22:45 Uhr € 6,- bis 97,- D Einführung 18:20 Uhr (Stifter-Lounge) Do1</p>
3 Fr	<p>jung OpernIntro „Lulu“ 10:00 - 13:00 Uhr Veranstal- tung für Schüler (Anmeldung er- forderlich) Probephöhne 3</p> <p>AfterWork 18:00 - 19:00 Uhr € 10,- (inkl. Ge- tränk) opera stabile Ausverkauft</p> <p>Ballett - John Neumeier Tatjana Lera Auerbach 19:30 - 22:30 Uhr € 6,- bis 109,- E Bal 2</p>

4 Sa	<p>Ballett - John Neumeier Tatjana Lera Auerbach 19:30 - 22:30 Uhr € 7,- bis 119,- F Gesch Ball, Sa2</p>
5 So	<p>Einführungsmatinee „Lulu“ 11:00 Uhr € 7,- Probephöhne 1</p> <p>Les Troyens Hector Berlioz 18:00 - 21:45 Uhr € 6,- bis 109,- E Einführung 17:20 Uhr (Stifter-Lounge) So1, Serie 39</p>
7 Di	<p>Zum letzten Mal in dieser Spielzeit Otello Giuseppe Verdi 19:00 - 22:00 Uhr € 6,- bis 97,- D Einführung 18:20 Uhr Foyer 2. Rang Di3</p>
8 Mi	<p>Die Lulunatur: Klingende Büchse der Pandora 19:30 Uhr € 7,- Probephöhne 3</p>
9 Do	<p>jung Tonangeber: schrill und schräg 9:30 und 11:30 Uhr € 10,-, Kinder 5,- Eingangs-Foyer</p>
10 Fr	<p>Opern-Werkstatt: „Lulu“ 18:00 - 21:00 Uhr € 48,- Fortsetzung 11. Januar, 11:00 - 17:00 Uhr Probephöhne 3</p> <p>Les Troyens Hector Berlioz 19:00 - 22:45 Uhr € 6,- bis 109,- E Einführung 18:20 Uhr (Stifter-Lounge) Fr2</p>
11 Sa	<p>Zum letzten Mal in dieser Spielzeit Le Nozze di Figaro Wolfgang Amadeus Mozart 19:00 - 22:30 Uhr € 7,- bis 119,- F Einführung 18:20 Uhr (Stifter-Lounge) Sa1</p>
12 So	<p>Lulu Alban Berg 18:00 Uhr € 8,- bis 179,- L Premiere A Einführung 17:20 Uhr (Stifter-Lounge) PrA</p>
13 Mo	<p>Legenden der Oper 19:00 Uhr € 7,- opera stabile</p>
14 Di	<p>Zum letzten Mal in dieser Spielzeit Les Troyens Hector Berlioz 19:00 - 22:45 Uhr € 6,- bis 97,- D Einführung 18:20 Uhr (Foyer 2. Rang) Di1</p>
15 Mi	<p>Lulu Alban Berg 19:00 Uhr € 6,- bis 97,- D Premiere B Einführung 18:20 Uhr (Stifter-Lounge) PrB</p>
16 Do	<p>Ballett - John Neumeier Tatjana Lera Auerbach 19:30 - 22:30 Uhr € 6,- bis 97,- D Do2</p>

17 Fr **Musik und Wissenschaft**
Themenkonzert
19:00 Uhr | € 22,- | Museum für Kunst und Gewerbe, Spiegelsaal

Ballett – John Neumeier
Tatjana Lera Auerbach
19:30 – 22:30 Uhr | € 6,- bis 109,- | E

18 Sa **Lulu** Alban Berg
19:00 Uhr | € 7,- bis 119,- | F
Einführung 18:20 Uhr (Stifter-Lounge) | Sa4, Serie 28

19 So **6. Philharmonisches Konzert**
im Rahmen von Lux eterna
11:00 Uhr | Elbphilharmonie, Großer Saal | Ausverkauft!

Ballett – John Neumeier
Duse Benjamin Britten, Arvo Pärt
18:00 – 20:45 Uhr | € 6,- bis 109,- | E | WE gr., WE Kl., Serie 68

20 Mo **Musik und Wissenschaft**
Vortrag | 19:00 Uhr | Eintritt mit Konzertkarte frei | Elbphilharmonie, Kleiner Saal

6. Philharmonisches Konzert
im Rahmen von Lux eterna
20:00 Uhr | Elbphilharmonie, Großer Saal | Ausverkauft!

21 Di **Lulu** Alban Berg
19:00 Uhr | € 6,- bis 97,-
D | Einführung 18:20 Uhr (Stifter-Lounge) | Di2, Oper kl.1

Musik und Wissenschaft
Themenkonzert
19:00 Uhr | € 22,- | Museum für Kunst und Gewerbe, Spiegelsaal

22 Mi **jung** Spielplatz Musik „Brass Olympics“
9:30 und 11:30 Uhr | auch am 23. und 24. 2. | € 10,-, Kinder 5,-
opera stabile

Ballett – John Neumeier
Duse Benjamin Britten, Arvo Pärt
19:30 – 22:15 Uhr | € 6,- bis 97,-
D | Mi2

23 Do Ballett – John Neumeier
Duse Benjamin Britten, Arvo Pärt
19:30 – 22:15 Uhr | € 6,- bis 97,-
D | Do1

24 Fr Zum letzten Mal in dieser Spielzeit
Lulu Alban Berg
19:00 Uhr | € 6,- bis 109,- | E
Einführung 18:20 Uhr (Stifter-Lounge) | Fr1 | anschließend Opernforum „Lulu“

26 So **jung** Spielplatz Musik „Brass Olympics“
14:00 und 16:00 Uhr | € 10,-,
Kinder € 5,- | opera stabile

Ballett – John Neumeier
Die Möwe
Dmitri Schostakowitsch
18:00 – 20:30 Uhr | € 6,- bis 109,- | E | Wiederaufn. | Bal 1

27 Mo Ballettschule des Hamburg Ballett **Werkstatt der Kreativität - Programm I**
19:30 Uhr | auch am 28. 2. und 1. 3. | € 29,-; Karten nur beim Ernst-Deutsch-Theater | Ernst Deutsch Theater

28 Di Ballett – John Neumeier
Die Möwe
Dmitri Schostakowitsch
19:30 – 22:00 Uhr | € 6,- bis 97,- | D | Di3

März

1 Mi **Daphne** Richard Strauss
19:30 – 21:15 Uhr | € 6,- bis 97,-
D | Einführung 18:50 Uhr (Stifter-Lounge) | Mi1

2 Do Ballett – John Neumeier
Die Möwe
Dmitri Schostakowitsch
19:30 – 22:00 Uhr | € 6,- bis 97,- | D | Bal 2

3 Fr Ballett – John Neumeier
Die Möwe
Dmitri Schostakowitsch
19:30 – 22:00 Uhr | € 6,- bis 109,- | E | Fr3

Ballettschule des Hamburg Ballett **Werkstatt der Kreativität - Programm II**
19:30 Uhr | auch am 4. und 5. März | € 29,-; Karten nur beim Ernst-Deutsch-Theater | Ernst Deutsch Theater

4 Sa **Daphne** Richard Strauss
19:30 – 21:15 Uhr | € 7,- bis 119,-
| F | Einführung 18:50 Uhr (Stifter-Lounge) | Sa2

5 So **4. Kammerkonzert**
11:00 Uhr | € 9,- bis 22,- | Elbphilharmonie, Kleiner Saal
Ausverkauft!

Macbeth Giuseppe Verdi
18:00 – 21:15 Uhr | € 6,- bis 109,- | E | So2, Serie 49

7 Di **jung** OpernIntro „Macbeth“
10:00 – 13:00 Uhr | auch am 8. März | Veranstaltung für Schulklassen (Anmeldung erforderlich) | Probebühne 3

Daphne Richard Strauss
19:30 – 21:15 Uhr | € 6,- bis 97,-
D | Einführung 18:50 Uhr (Stifter-Lounge) | Di1

8 Mi **Macbeth** Giuseppe Verdi
19:30 – 22:45 Uhr | € 6,- bis 97,- | D | Oper kl.3, VTg1

9 Do Ballett – John Neumeier
Die Möwe
Dmitri Schostakowitsch
19:30 – 22:00 Uhr | € 6,- bis 97,- | D | Bal 3

10 Fr Ballett – John Neumeier
Die Möwe
Dmitri Schostakowitsch
19:30 – 22:00 Uhr | € 6,- bis 109,- | E | VTg4

11 Sa **Macbeth** Giuseppe Verdi
19:30 – 22:45 Uhr | € 7,- bis 119,- | F | Sa1

12 So **7. Philharmonisches Konzert**
11:00 Uhr | € 11,- bis 56,-
Elbphilharmonie, Großer Saal

Ballett – John Neumeier
Die Möwe
Dmitri Schostakowitsch
18:00 – 20:30 Uhr | € 6,- bis 109,- | E | S39 / So1

13 Mo Ballett **Junge Choreografen**
Programm I
19:30 Uhr | € 28,-, erm. 15,-
opera stabile

7. Philharmonisches Konzert
20:00 Uhr | € 11,- bis 56,-
Elbphilharmonie, Großer Saal

14 Di **Macbeth** Giuseppe Verdi
19:30 – 22:45 Uhr | € 6,- bis 97,- | D | Di2, Oper kl.1

Ballett **Junge Choreografen**
Programm I
19:30 Uhr | € 28,-, erm. 15,-
opera stabile

15 Mi Zum letzten Mal in dieser Spielzeit
Daphne Richard Strauss
19:30 – 21:15 Uhr | € 6,- bis 97,-
D | Einführung 18:50 Uhr (Stifter-Lounge) | Mi2

Ballett **Junge Choreografen**
Programm II
19:30 Uhr | € 28,-, erm. 15,-
opera stabile

Spielplan/Leute

16 Do **Rigoletto** Giuseppe Verdi
19:30 - 22:00 Uhr | € 6,- bis 97,-
D | Do1

Ballett **Junge Choreografen**
Programm II
19:30 Uhr | € 28,-, erm. 15,-
opera stabile

17 Fr **AfterWork**
18:00 - 19:00 Uhr | € 10,- (inkl.
Getränk) | opera stabile

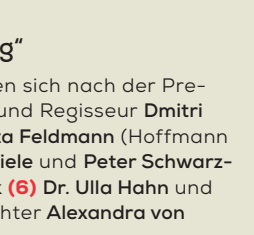
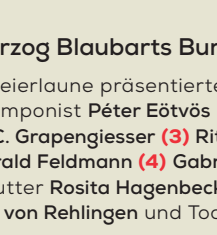
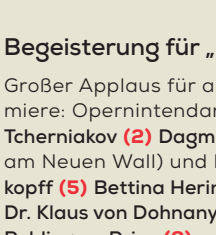
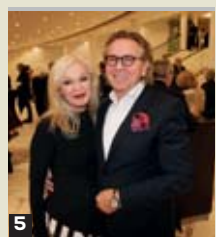
Zum letzten Mal in dieser Spielzeit
Macbeth Giuseppe Verdi
19:30 - 22:45 Uhr | € 6,- bis
109,- | E | Fr1

18 Sa **Guillaume Tell** Gioachino Rossini
19:00 - 22:30 Uhr | € 7,- bis
119,- | F | Einführung 18:50 Uhr
(Foyer II. Rang) | WE gr., Serie 69

19 So Zum letzten Mal in dieser Spielzeit
Rigoletto Giuseppe Verdi
15:00 - 17:30 Uhr | € 6,- bis
109,- | E | Nachm

Alle Opern-Aufführungen in Originalsprache mit deutschen Übertexten. „Otello“, „Les Troyens“, „Le Nozze di Figaro“ und „Lulu“ mit deutschen und englischen Übertexten. Die Produktionen „Der Nussknacker“, „Le Nozze di Figaro“, „Tatjana“, „Duse“, „Daphne“ und „Macbeth“ werden unterstützt durch die Stiftung zur Förderung der Hamburgischen Staatsoper. „Les Troyens“ wird gefördert durch die Kühne-Stiftung. „Otello“ und „Daphne“ sind Übernahmen des Theaters Basel.

Öffentliche Führungen durch die Staatsoper am 25. Januar, 17., 27. Februar und 9. März, jeweils 13:30 Uhr. Treffpunkt ist der Bühneneingang. Karten (€ 6,-) erhältlich beim Kartenservice der Staatsoper.
Führungen für Schulklassen am 2., 10. und 14. Februar, 2. und 7. März jeweils 9:00 Uhr. Treffpunkt ist der Bühneneingang. Karten € 60 pro Schulklasse (maximal 30 Personen). Karten unter schulen@staatsoper-hamburg.de oder 040 35 68 222
Führung für Familien am 11. Januar und 11. März um 15:30 Uhr. Treffpunkt ist der Bühneneingang. Karten € 4,- (pro Buchung max. 2 Erwachsene und 4 Kinder) nur im Vorverkauf unter 040/ 35 68 68 (Kartenservice) oder ticket@staatsoper-hamburg.de



Begeisterung für „Senza Sangue/Herzog Blaubarts Burg“

Großer Applaus für alle Beteiligten (1) In Feierlaune präsentierten sich nach der Premiere: Opernintendant **Georges Delnon**, Komponist **Péter Eötvös** und Regisseur **Dmitri Tcherniakov** (2) **Dagmar Guth** und **Johann C. Grapengiesser** (3) **Rita Feldmann** (Hoffmann am Neuen Wall) und **Else Schnabel** mit **Harald Feldmann** (4) **Gabriele** und **Peter Schwarzkopf** (5) **Bettina Hering-Hagenbeck** und Mutter **Rosita Hagenbeck** (6) **Dr. Ulla Hahn** und **Dr. Klaus von Dohnanyi** (7) **Cordelia Freifrau von Rehlingen** und Tochter **Alexandra von Rehlingen-Prinz** (8)

Kassenpreise

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

*Vier Plätze für Rollstuhlfahrer (bei Ballettveranstaltungen zwei)



Ballett „Das Lied von der Erde“

Am 4. Dezember erlebte John Neumeiers Ballett „Das Lied von der Erde“ zu Musik von Gustav Mahler eine erfolgreiche Hamburger Premiere. Nach einem begeisterten Applaus fanden sich die Tänzerinnen und Tänzer für ein Gruppenfoto zusammen (1). John Neumeier dankte Else Schnabel für ihre finanzielle Unterstützung und überreichte ihr als Präsent ein signiertes Plakat von „Das Lied von der Erde“. Das Ensemble schenkte dem Choreografen eine bleibende Erinnerung mit einem Ausdruck der ersten Seite der Originalpartitur Gustav Mahlers, signiert von Tänzern und Mitgliedern des Hamburg Ballett. Feng Ying, Direktorin und Künstlerische Leiterin des National Ballet of China, beglückwünschte alle Beteiligten hinter der Bühne. In Begleitung von Kejia Peng kam sie ins Gespräch mit Lloyd Riggins und Niurka Moredo (2). Die Stiftung zur Förderung der Hamburgischen Staatsoper, die diese Produktion ebenfalls großzügig unterstützte, lud im Anschluss an die Premiere zur Feier ins Parkettfoyer. Unter den gutgelaunten Gästen waren Dr. Andreas Jacobs und Natalie Jabobs mit Katja und Thomas Wünsche (3). Dr. Dietrich Haesen (Fleet-Klinik Hamburg) und seine Ehefrau Giselle Haesen unterhielten sich angeregt mit Jean Braun und Marlies Head (4). Auch sie freuten sich über den Premierenerfolg: Jürgen Klindworth mit seiner Ehefrau „Chippi“ Klindworth und Wolf-Jürgen Wünsche, Kuratoriumsvorsitzender der Opernstiftung (5) sowie Ines Schaumburg-Dickstein und Karin Martin, Vorstandsvorsitzende der Freunde des Ballettzentrum Hamburg e.V. (6). Großen Beifall gab es für die beiden Sänger des Abends Michael Kupfer-Radecky (Bariton) und Klaus Florian Vogt (Tenor) (7). Unter die Gäste mischte sich auch John Neumeier, hier mit Christa Wünsche (8).

Unsere Empfehlung von Cunard-Profi Marion v. Schröder:

- Alle Reisen inkl. Globetrotter Wohlfühl-Paket!
- Bei Buchung bis 28.2.17 erhalten Sie 5% Frühbuchermäßigung und Wiederholer zusätzliche 5% Rabatt.



QUEEN VICTORIA



ISLAND - AB/BIS HAMBURG

Route: Hamburg - Ålesund - Akureyri - Ísafjörður - Reykjavik (1 Nacht) - Tórshavn - Southampton - HH

24.06.-08.07.18 2-Bett Innenkabine p. P. ab **2.650,-€**

QUEEN MARY 2



„STARS AT SEA“ AB/BIS HAMBURG



6 Tage Norwegen Musik-Reise mit Stargeiger David Garrett

29.10.-03.11.17 Musik-Reise!

Balkonkabine (Loggia) pro Person

ab **1.440,-€**

Route: Hamburg - Stavanger - Oslo - Hamburg. Vollpension an Bord. Konzerte im Royal Court Theatre. Dresscode „Smart Casual“. Deutschsprachige Landausflüge in Stavanger und Oslo.



GLOBETROTTER KREUZFAHRTEN

Kostenlose Kreuzfahrt-Hotline: **0800 22 666 55**
 Telefon: **040 300335-12**, Neuer Wall 18 (4. Stock),
 20354 Hamburg, neuerwall@reiseland-globetrotter.de

Cunard Line, eine Marke der Carnival plc., Sandtorkai 38, 20457 HH
www.globetrotter-kreuzfahrten.de

Schall und Rauch?

Das könnte eine Preisfrage sein: „Wie heißt die Titelheldin von Alban Bergs Oper *Lulu*?“ Freilich wäre die Frage höchst unfair. Zwar würden die Teilnehmer am Fragespiel schnell herausfinden, dass die Antwort nicht „Lulu“ heißen kann, aber von der Suche nach dem „richtigen“ Namen würden sie mit leeren Händen zurückkehren. Denn wie gründlich man das Stück auch analysieren und die Ergebnisse der Analyse auch drehen und wenden mag, der „wahre Name“ der Hauptheldin lässt sich nicht ermitteln.

Nun lässt sich nicht bestreiten, dass sie selbst sich gelegentlich Lulu nennt. Aber ist das ihr wirklicher Name? Der Mann, der als ihr Vater bezeichnet wird (ob er es wirklich ist, ist keineswegs sicher), nennt sie so. Aber alle Männer nennen sie nach Gutdünken, warum sollte es in diesem Falle anders sein? Jeder Mann, der sich auf eine Beziehung zu dieser Frau einlässt, gibt ihr als erstes einen neuen Namen und setzt damit sozusagen seine „Duftmarke“, die die des vorigen Liebhabers verdrängt. Der Gedanke, sie nach ihrem richtigen Namen zu fragen, also die eingangs entworfene Preisfrage, kommt ihnen gar nicht in den Sinn.

Hier stoßen wir auf eine Spur uralten magischen Denkens, das nach wie vor weiterwirkt: Wer ein Ding oder eine Person nennen kann, hat unumschränkte Macht über sie. Darum muss der Name Gottes geheim bleiben, denn wer ihn kennt, würde sich das höchste Wesen unterwerfen; darum wird Adam in seiner Position als Krone der Schöpfung dadurch bestätigt, dass er allen Lebewesen Namen gibt. Die Reihe der Beispiele ließe sich noch lange fortsetzen.

Auf die knappste Formel gebracht finden wir diesen Gedanken in einer viel zitierten Stelle aus dem Buch des Propheten Jesaja: „Ich habe dich bei deinem Namen gerufen; du bist mein!“ Der Prophet spielt hier auf die schauerliche Geschichte von Jakobs nächtlichem Kampf mit dem Engel aus dem Buch Genesis an, die so endet: „Jener fragte: ‚Wie heißt du?‘ – ‚Jakob‘, antwortete er. Da sprach der Mann:

„Nicht mehr Jakob wird man dich nennen, sondern Israel.“ Auch hier ist der Name eine willkürliche Zuschreibung, die dem Benennenden nichtsdestoweniger Macht über den Benannten verleiht. Es ist wohl kein Zufall, dass sich die folgende Stelle aus Wedekinds Schauspiel, die Berg unverändert in seine Oper übernahm, wie eine Parodie dieser Bibelstelle liest: „Wie heißt du?“ – „Lulu.“ – „Ich werde dich Eva nennen.“

Der Name ist den Männern nämlich nicht „Schall und Rauch“, sondern ein Machtinstrument: Er verleiht ihnen quasi göttliche Macht über die Frau, die sie sich unterwerfen und deren gefährliche Energie sie auf diese Weise zu bändigen hoffen. Übrigens ist dieses Vorgehen gar nicht so archaisch, wie es scheinen mag. Auch heute pflegen wir wesentliche Positionen im Streit um Namen zu markieren. Sei es in der postkolonialen Geschichte, in der aus Bombay Mumbai wird; sei es im erbitterten Kampf um die richtige Benennung von Personen anderer Herkunft, oder sei es in der Welt des Marketings, in der aus dem lahmen „Wandern“ das schicke „Trekking“ wird. Die hinterhältige Preisfrage hat uns also unverhofft zum gedanklichen Kern des einstigen Skandalstücks geführt: Die offene Darstellung sexueller Vorgänge, die noch in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts die Zuschauer in heimlicher Lüsterheit erschauern und die Sittenwächter in hellen Zorn ausbrechen ließ, hat heute ihre provokative Kraft verloren. Die schonungslose Analyse von Macht-Strukturen in zwischenmenschlichen Beziehungen der kapitalistischen Waren-Gesellschaft aber ist so aktuell und verstörend wie eh und je.

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

IMPRESSUM

Herausgeber: Hamburgische Staatsoper GmbH, Große Theaterstr. 25, 20354 Hamburg | **Geschäftsführung:** Georges Delnon, Operntendant / John Neumeier, Ballettintendant / Detlef Meierjohann, Geschäftsführender Direktor | **Konzeption und Redaktion:** Dramaturgie, Pressestelle, Marketing: Dr. Michael Bellgardt, Eva Binkle, Johannes Blum, Annedore Cordes, Matthias Forster, Dr. Jörn Rieckhoff, Janina Zell | **Autoren:** Frieda Fielers, Werner Hintze, Nathalia Schmidt, Marcus Stäbler | **Lektorat:** Daniela Becker | **Opernrätzel:** Änne-Marthe Kühn | **Fotos:** Mats Bäcker, Holger Badekow, Brinkhoff/Mögenburg, Felix Broede, Elmer de Haas, Björn Jensen, Jürgen Joost, Jörn Kipping, Klaus Lefebvre, Hans Jörg Michel, Tanja Niemann, Dominik Odenkirchen, Lisa Rastl, Marcus Renner, Monika Rittershaus, Kiran West | **Titel:** Dominik Odenkirchen | **Gestaltung:** Annedore Cordes | **Anzeigenvertretung:** Antje Sievert Tel.: 040/450 698 03, antje.sievert@kultur-anzeigen.com | **Litho:** Repr Studio Kroke | **Druck:** Hartung Druck+Medien GmbH | **Tageskasse:** Große Theaterstraße 25, 20354 Hamburg, Montags bis Sonnabends: 10.00 bis 18.30 Uhr, Sonn- und Feiertags für den Vorverkauf geschlossen. Die Abendkasse öffnet 90 Minuten vor Beginn der Aufführung. Es werden ausschließlich Karten für die jeweilige Vorstellung verkauft. **Telefonischer Kartenvorverkauf:** Telefon 040/35 68 68, Montags bis Sonnabends: 10.00 bis 18.30 Uhr | **Abonnieren Sie unter:** Telefon 040/35 68 800

VORVERKAUF

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

Schriftlicher Vorverkauf: Schriftlich und telefonisch bestellte Karten senden wir Ihnen auf Wunsch gerne zu. Dabei erheben wir je Bestellung eine Bearbeitungsgebühr von € 5,-, die zusammen mit dem Kartenpreis in Rechnung gestellt wird. Der Versand erfolgt nach Eingang der Zahlung. Fax 040/35 68 610
Postanschrift: Hamburgische Staatsoper, Postfach, 20308 Hamburg;

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

Das nächste Journal erscheint Mitte März



THEATER HAMBURG

EIN
BLICK

ALLE
BÜHNEN

THEATER-HAMBURG.ORG

DIE LEGENDÄRE SPIEGEL-KANTINE AUS DEN SIXTIES IM MUSEUM FÜR KUNST UND GEWERBE, EINEM VON FÜNF HÄUSERN DER KUNSTMEILE HAMBURG – UND EINER VON VIELEN GRÜNDEN, SICH FÜR KULTUR IN HAMBURG ZU BEGEISTERN.

**KULTURMETROPOLE HAMBURG.
MEINE GROSSE FREIHEIT.**

**HAMBURG:
GROSSE
FREIHEIT
FÜR
GROSSES
DESIGN.**