

journal

DAS MAGAZIN DER HAMBURGISCHEN STAATSOPER



Premiere 1 Verdis „Nabucco“ in der Inszenierung von Kirill Serebrennikov
Premiere 2 Glucks „Orphée et Eurydice“ in der Inszenierung von John Neumeier
Ballett Wiederaufnahme „All Our Yesterdays“ Ballette von John Neumeier

Jetzt auf den Frühling freuen!

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

Sie wählen 5 Vorstellungen aus folgenden Aufführungen vom 9. April bis 13. Juni 2019 im Großen Haus der Staatsoper. Jede Produktion kann dabei einmal ausgewählt werden. Sie sparen 20% gegenüber dem Kassenpreis. Ab € 223,20

Fidelio

09.04., 12.04., 14.04., 21.04.,
24.04.

Lessons in Love and Violence

10.04., 13.04., 18.04., 20.04.

Carmen

11.04.

Parsifal

19.04., 22.04., 28.04., 12.05.

L'Elisir d'Amore

23.04., 25.04., 27.04., 30.04.,
03.05.

Ballett – Anna Karenina

29.04., 01.05., 02.05., 04.05.,
08.05., 09.05., 11.05.

La Fanciulla del West

07.05., 10.05., 15.05., 19.05.

La Belle Hélène

14.05., 17.05., 21.05., 24.05.

Ballett – Illusionen – wie Schwanensee

16.05., 18.05., 22.05., 23.05.,
25.05., 28.05., 29.05., 01.06.

Don Carlos

26.05., 30.05., 02.06., 09.06.

Daphne

31.05., 06.06., 08.06., 12.06.

Eugen Onegin

05.06., 07.06., 10.06., 13.06.



Unser Titel: Das Bühnenbildmodell zu *Nabucco* von Kirill Serebrennikov.

Inhalt

Februar, März 2019

OPER

- 04 **Premiere *Nabucco***, inszeniert vom russischen Regisseur Kirill Serebrennikov, der sein eigener Bühnen- und Kostümbildner ist. Am Pult: Verdi-Spezialist Paolo Carignani
- 10 **Premiere** Mit Glucks *Orphée et Eurydice* übernimmt Hamburgs Ballettchef John Neumeier erstmalig eine Opernregie in Kombination mit Choreografie sowie Bühnenbild, Kostüm- und Lichtdesign. Am Pult: Alessandro De Marchi
- 20 **Repertoire** Im März starten die zweiten Italienischen Opernwochen. Zu den Gaststars zählen Kristine Opolais, Julia Lezhneva, Arturo Chacón-Cruz und Franco Vassallo.
- 22 **Repertoire *Le Nozze di Figaro*** Der österreichische Bariton Georg Nigl gibt sein Debüt in der Titelrolle in Stefan Herheims Inszenierung der Mozartoper.
- 26 **opera piccola *Schneewittchen*** Engelbert Humperdincks Märchenoper in einer Bearbeitung von Wolfgang Mitterer.
- 30 **Ensemble:** Neu im Ensemble der Staatsoper ist die junge aus dem Kosovo stammende Sopranistin Elbenita Kajtazi.

PHILHARMONISCHES STAATSORCHESTER

- 32 **Philharmonische Konzerte:** Im Philharmonischen Sonderkammerkonzert erklingt Schuberts *Die schöne Müllerin* in einer kammermusikalischen Bearbeitung.

TITELBILD: BÜHNENBILDMODELL VON KIRILL SEREBRENNIKOV

BALLETT

- 16 **Wiederaufnahme** Seit 1970 hat John Neumeier immer wieder spektakuläre Ballette mit Gustav Mahlers Musik kreiert, zuletzt 2015 *Das Lied von der Erde* für die Pariser Oper. Anlässlich des 30-jährigen Jubiläums kehrt der Ballettabend *All Our Yesterdays* auf die Bühne der Hamburgischen Staatsoper zurück. Er verbindet die Ballette *Des Knaben Wunderhorn* und *Fünfte Sinfonie von Gustav Mahler*. Ursprünglich angeregt von der Einweihung des Ballettzentrums Hamburg, ließ sich John Neumeier vom Fall der Berliner Mauer zu seiner Fassung des Finalsatzes der Fünften Sinfonie inspirieren.
- 18 **Benefiz-Ballettgala** John Neumeier begeht seinen 80. Geburtstag mit einem einmaligen Galaprogramm in der Hamburgischen Staatsoper.

RUBRIKEN

- 24 **opera stabile:** Oper und Film, OpernReport, Opernwerkstatt, AfterWork, Legenden der Oper,
- 25 **Rätsel**
- 29 **jung:** *Werkstatt der Kreativität* im Ernst Deutsch Theater
- 36 **Spielplan**
- 39 **Leute:** Premiere *Brahms/Balanchine*
- 40 **Finale Impressum**

Ballett Momentaufnahme

Brahms/Balanchine
Ballette von George Balanchine





FOTO: KIRAN WEST

Premiere A

10. März,
18.00 Uhr

Premiere B

13. März,
19.30 Uhr

Aufführungen

17. März, 19.00 Uhr
20., 23. März;
2., 5. April, 19.30 Uhr

Musikalische Leitung

Paolo Carignani

**Inszenierung, Bühnen-
bild und Kostüme**

Kirill Serebrennikov

Mitarbeit Regie

Evgeny Kulagin

Mitarbeit Bühne

Olga Pavluk

Mitarbeit Kostüme

Tatyana Dolmatovskaya

Live-Video Ilya Shagalov

Video Yury Karikh

Fotografie

Sergey Ponomarev

Licht

Bernd Gallasch

Dramaturgie

Sergio Morabito

Chor

Eberhard Friedrich

Nabucco

Dimitri Platanias

Ismaele

Dovlet Nurgeldiyev

Zaccaria

Alexander Vinogradov

Abigaille

Oksana Dyka

Fenena

Géraldine Chauvet

Oberpriester des Baal

Alin Anca

Abdallo

Sungho Kim

Anna

Na'ama Shulman

**Einführungsmatinee
mit Mitwirkenden
der Produktion**

Moderation:
Janina Zell

3. März 2019
um 11.00 Uhr
Probephöhne 1

Unterstützt durch die Stiftung zur Förderung der Hamburgischen Staatsoper und die J.J. Ganzer Stiftung. Die Premiere wird von NDR Kultur im Radio übertragen.



Heimat, Gefangenschaft, Freiheit

Verdis Freiheitsoper *Nabucco* in der Neuinszenierung von Kirill Serebrennikov

Am 22. August 2017 lässt das Ermittlungskomitee der Russischen Föderation den Theater-, Kino-, Opern- und Ballettregisseur Kirill Serebrennikov wegen des „Verdachts auf die Organisation von Unterschlagung“ in Petersburg am Set seines neuesten Films festnehmen und nach Moskau transportieren. Seither steht er unter Hausarrest. Die fragliche Summe wird zunächst auf „nicht weniger als 68 Millionen Rubel“ (nach heutigem Wechselkurs etwa eine Million Euro) beziffert, sie sei für das Projekt *Platforma* zur Popularisierung zeitgenössischer Kunst bestimmt gewesen. Merkwürdig nur, dass Serebrennikov die auf drei Jahre angelegte *Platforma*-Veranstaltungsreihe vollumfänglich – bei stärkster Resonanz und Breitenwirkung – realisiert hat. Und obwohl selbst bei strengster Prüfung der von den Ermittlern vorgelegten Dokumente kein gewichtigeres Vergehen als eine bürokratische Ordnungswidrigkeit angenommen werden kann, durch die niemand – weder der Staat noch Mitarbeiter des *Platforma*-Projekts – zu Schaden kam, wird im Oktober 2018 offiziell Anklage gegen ihn und fünf seiner Mitarbeiter erhoben.

Trotz schwerer Auflagen (keine Tele- und Internet-Kommunikation) gelingt es dem Regisseur, seinen Film *Лето* (Sommer) an einem Computer ohne Internetverbindung fertigzustellen. Und der Regisseur bemüht sich, alle bestehenden Absprachen mit anderen Theatern einzuhalten: Der Oper Stuttgart genehmigt er die Verwendung eines von ihm in Afrika gedrehten Spielfilms zu *Hänsel und Gretel*, der im Rahmen eines halbszenischen Arrangements, das das Schicksal des

Regisseurs thematisiert, gezeigt wird. Die Inszenierungen von *Così fan tutte* für die Oper Zürich und von *Nabucco* für die Hamburgische Staatsoper bereitet Serebrennikov antizipierend so detailliert vor, dass sie im worst case, der im Falle von *Così* eingetroffen ist, auch ohne seine physische Anwesenheit realisiert werden können.

Ich verfolge die Arbeit Serebrennikovs seit einigen Jahren, nicht nur als Zuschauer seines Moskauer Gogol Zentrums; an der Oper Stuttgart haben wir anlässlich von *Salome* – jener Inszenierung, die den internationalen Durchbruch Serebrennikovs auch als Musiktheaterregisseur markiert – und von *Hänsel und Gretel* Retrospektiven seines für den Westen noch kaum erschlossenen Film- und Theaterschaffens erarbeitet. Zu den Endproben für *Così* in Zürich reise ich mit gemischten Gefühlen an. Was wird mich erwarten? Was kann unter solch unzumutbaren Bedingungen entstehen? Jede audiovisuelle Aufzeichnung einer Theatersituation, auf die Kirill derzeit angewiesen ist, abstrahiert nicht nur von der Raumerfahrung. Sein Werk entwickelt er wie jeder gute Künstler in physischer Tuchfühlung mit dem Material. In den Proben zur *Salome* habe ich erlebt, wie er seine Setzungen in der Probenarbeit permanent hinterfragt und präzisiert. Aus meiner eigenen Regiearbeit weiß ich, dass jede noch so detaillierte und durchdachte Vorarbeit auf dasjenige zielt, was nicht antizipierbar ist, was nur im hier und jetzt der Probe – gern als Fehler oder im scherzhaften Überschwang – aufblitzt. Nichts ist unkünstlerischer als ein Nachstellen dessen, was sich ein Regisseur „am grünen Tisch“ ausgedacht hat.

FOTO: SERGEY PONOMAREV



Intendant Andreas Homoki versucht das Zürcher Himmelfahrtskommando so gut es geht zu legitimieren, indem er kommuniziert, „dass man ein existierendes Regiekonzept zur Not auch mit guten Assistenten umsetzen kann. Das erleben wir ja auch bei Wiederaufnahmen, die in der Regel ohne Anwesenheit des Regisseurs einstudiert werden.“ Aber als integrierter Theatermann muss er diese Aussage gleich wieder relativieren: „Wobei in solchen Fällen die szenischen Vorgänge schon einmal in einem ausführlichen Probenprozess erarbeitet worden sind.“ Eben.

Es ist absolut beispiellos, was sich zwischen Zürich und Moskau im September und Oktober letzten Jahres zugetragen hat: Serebrennikov entwirft anhand von Fotos aller Mitwirkenden die Solisten- und Chorkostüme sowie das Bühnenbild, richtet in Moskau einen Klavierauszug als detailliertes Regiebuch ein und filmt sich selbst dabei wie er viele Sequenzen in seiner 32m²-Wohnung durchspielt. In einlässlichen Videobotschaften richtet er sich regelmäßig an das Ensemble. Sobald sein Mitarbeiter, der Schauspieler, Regisseur und Choreograf Evgeny Kulagin eine Szene im Umriss angelegt hat, wird diese aufgezeichnet. Digitaler Datentransfer – selbst wenn er den Umweg über Serebrennikovs Anwalt nehmen muss – macht es möglich, dass die Mitwirkenden innerhalb kürzester Zeit ein Feedback erhalten.

In einer Mail kann ich am 24. Oktober berichten: „Ich habe heute Abend eine Bühnenprobe von K's *Così* in Zürich miterlebt, nun wird noch geleuchtet. Hauptsächlich ging es um logistische Abläufe, ich habe dennoch bereits einen starken Eindruck von Kirills Zugriff erhalten. Die Sicherheit seiner ästhetischen Setzungen als Bühnenbildner beeindruckt, sie sind untrennbar von seiner gedanklichen Durchdringung des Stücks. Die Bühne besteht aus zwei übereinander gelagerten Apartments in cool-minimalistischem Betondesign, mit raffiniert integrierter Beleuchtung. Kirills Idee, dass die beiden Männer ihren Frauen ihre Avatare auf den Hals schicken, funktioniert verblüffend. Durch die Doppelbesetzung von Ferrando und Guglielmo durch je einen Sänger und einen Schauspieler sieht man gleichsam zwei Filme gleichzeitig, einmal den Thriller oder momentweise auch: den Horrorfilm, durch den die Frauen durch die überfallartigen Attacken der „Albaner“ geschickt werden, und parallel dazu den Genuss, den die beiden Sängermachos aus ihrer Beobachtung ziehen. Die gesungenen schadenfrohen *À parts* und Kommentare müssen nicht mehr in das simulierte Spiel integriert werden, und je asynchroner die Aktionsebene und die Beobachterebene werden, desto spannender wird es.“

Die Premiere wird zu einer Sternstunde in der Rezeptionsgeschichte dieser unendlich schwer zu inszenierenden Oper, deren Regie meist wahlweise in wohlfeile Verbalberung oder präntösen Tiefsinn ausweicht. Serebrennikovs filmisch präzise und zugleich surreal entrückte Inszenierung beglaubigt die Grenzerfahrungen, durch die Mozarts Musik die Figuren führt (Ferrando und Guglielmo fallen an der Front und werden sogar kremiert!), gleichwohl ist sie geprägt von „Witz“, wie das 18. Jahrhundert dieses Wort verstand: nicht als „Wille zur Komik“ sondern als geistreiche Skepsis und Beweglichkeit. Die Aufführung triumphiert über alle Widrigkeiten und belegt, dass in der Kunst ein geglückter Wurf alle ästhetischen Vorannahmen, und seien sie noch so fundiert, auszuhebeln vermag.

Seit Dezember letzten Jahres ist Serebrennikov mit der Ausarbeitung seines *Nabucco*-Konzeptes befasst. Der Pianist Daniil Orlov unterstützt ihn in Moskau bei der musikalischen Analyse, in Hamburg sollen neben Kulagin der Video-Künstler Ilya Shagalov sowie die beiden Assistentinnen für Bühne und Kostüme, Olga Pavluk und Tatyana Dolmatovskaya vor Ort sein – in der Hoffnung, dass Serebrennikovs Prozess bis zum Probenbeginn Ende Januar Geschichte sein wird, und alle Mitwirkenden den aufmerksamen Respekt, den der Regisseur jedem Beteiligten vom Kleindarsteller bis zum Opernstar entgegenbringt, persönlich erfahren und genießen können.

Angstfrei und ohne Scheuklappen stellt sich Serebrennikov auch in dieser Arbeit den unlösbar erscheinenden Nöten und Widersprüchen unserer Gegenwart. Seine Auseinandersetzung mit *Nabucco* könnte man unter das Motto „O mia patria, sì bella e perduta!“ („Oh mein Vaterland, so schön und verloren!“) stellen. In Verdis Oper wird dieser Satz an herausgehobener Stelle im berühmten Gefangenenchor gesungen. Dieser Gesang findet heute einen gewaltigen kollektiven Echoraum: Dem Schicksal der gewaltsamen Vertreibung aus der Heimat sind weltweit fast 60 Millionen Menschen ausgesetzt. Sie befinden sich auf der Flucht vor Krieg, Unterdrückung, Terror und Verfolgung. Kein Komponist vor Verdi hat das Schicksal eines ganzen Volkes in den Mittelpunkt einer Oper gestellt, ein Kollektiv zum Protagonisten gemacht und ihm eine vergleichbar markante, ebenso sanfte wie unüberhörbare Stimme gegeben. Der Gefangenenchor der aus ihrer Heimat nach Babylon vertriebenen Juden hat es Menschen in unterschiedlichsten Notlagen immer wieder ermöglicht, ihrer Trauer über das Verlorene, aber auch ihrer Hoffnung und Zuversicht auf eine bessere Zukunft eine Form und einen Ausdruck zu geben.

Serebrennikov, der auch bei diesem Projekt wieder sein eigener Bühnen- und Kostümbildner ist, überblendet in seinem *Nabucco*-Raum die internationalen Institutionen, in denen die Mächtigen dieser Welt weniger um Lösungen ringen, als Karriere-, Sex- und Powergames austragen, mit Fotografien von Sergey Ponomarev, jenes russischen Fotojournalisten, der mit seinen Arbeiten aus Kriegs- und Krisengebieten, vor allem aber auch zu der Massenflucht aus Syrien weltweit Aufsehen erregt hat. Im Herzen seines *Nabucco*-Projektes möchte Serebrennikov gemeinsam mit den Sängerinnen und Sängern des Hamburgischen Staatsopernchores eine Grenze überschreiten: Nämlich die Bühne auch für jene Menschen zu öffnen und freizugeben, deren Leid wir allzu oft nur aus medial vermittelter Distanz wahrnehmen, und unser kulturelles Erbe mit ihnen zu teilen. Menschen jeden Alters und Geschlechts, die die Erfahrung von Vertreibung und Flucht mit dem alttestamentarischen Protagonisten von Verdis Oper teilen, soll es ermöglicht werden, ihre Geschichte mit der Melodie des Gefangenenchores zu verknüpfen.

| Sergio Morabito

Der deutsch-italienische Dramaturg und Regisseur Sergio Morabito bildet seit 1994 gemeinsam mit Jossi Wieler ein vielfach ausgezeichnetes Regieduo, dessen Operninszenierungen an Theatern und Festivals in Deutschland und Österreich, den Niederlanden, Großbritannien, Frankreich, der Schweiz, Italien, Ungarn, den USA, Kanada und Russland zu erleben waren. Von 2011-2017 war Wieler Intendant, Morabito Chefdramaturg der Oper Stuttgart. Er ist designierter Chefdramaturg der Wiener Staatsoper ab 2020/21 unter der neuen Direktion von Bogdan Rošić.

Biografien Nabucco



Paolo Carignani
(Musikalische Leitung)

war von 1999 bis 2008 GMD der Oper Frankfurt und Künstlerischer Leiter der Konzerte des Frankfurter Museumsorchesters. Der Italiener hat an zahlreichen Opernhäusern seines Heimatlandes dirigiert sowie u. a. an der Wiener Staatsoper, an der Metropolitan Opera in New York, an der San Francisco Opera, an der Bayerischen Staatsoper, am Concertgebouw Amsterdam, am Opernhaus Zürich, am ROH Covent Garden in London, beim Glyndebourne Festival, an der Staatsoper und der Deutschen Oper Berlin, in Paris, dem Gran Teatre del Liceu in Barcelona, beim Rossini Opera Festival in Pesaro, beim Spoleto Festival und bei den Salzburger Festspielen. An der Hamburgischen Staatsoper dirigierte er u. a. 2008 Wagners *Parsifal* sowie 2017 die Premiere von Verdis *Otello*.



Kirill Serebrennikov
(Regie, Bühnenbild und Kostüme)

ist Theater-, Opern-, Ballett-, Film- und Fernsehregisseur und stammt aus Rostow am Don. 2001 erfolgte seine erste Inszenierung in Moskau – *Plastilin* von Wassilij Sigarjow –, die zu europäischen Theaterfestivals eingeladen und von arte aufgezeichnet wurde. Seitdem erarbeitete er regelmäßige Aufführungen an den Theatern der russischen Hauptstadt. Eine enge Zusammenarbeit verbindet ihn mit dem Moskauer Tschechow-Künstlertheater, wo er von 2011–12 stellvertretender Intendant war und den Studiengang Schauspiel und Regie der hauseigenen Theaterschule leitete. Mit seinen Studenten gründete er das Siebte Studio, das Teil des 2012 gegründeten und von Kirill Serebrennikov als Intendant geleiteten Gogol-Zentrums wurde – ein genreübergreifendes Theaterlabor. Seine Inszenierung von *Idioten* nach Lars von Triers gleichnamigem Film wurde zum Gastspiel an der Berliner Schaubühne eingeladen. Im Musiktheater inszenierte Kirill Serebrennikov u. a. *Der goldene Hahn* am Bolschoi Theater, *Falstaff* am Mariinskij Theater und *American Lulu* an der Komischen Oper Berlin. Zu seinen Auszeichnungen zählen der Nationalfernsehpreis Russlands für Regie, *East of West Award* beim Karlovy Vary Filmfestival sowie der russische Theaterpreis Goldene Maske. Sein Film *Ismena* wurde 2012 für den Goldenen Löwen beim Filmfestival in Venedig nominiert, sein letzter Film *Der die Zeichen liest* war in Cannes nominiert und kam auch in die deutschen Kinos. 2017 stellte die russische Regierung Kirill Serebrennikov in Moskau unter Hausarrest.



Dimitri Platanius
(Nabucco)

gab seinen gefeierten Hamburger Einstand 2017 in der Titelpartie von Verdis *Macbeth*. Der gebürtige Grieche studierte in seiner Heimat Gesang und klassische Gitarre sowie später Englische Sprache und Literatur. Sein Gesangsstudium setzte er in Italien bei Masako Tanaka Protti fort. Er debütierte an der Griechischen Nationaloper Athen als Gérard (*Andrea Chénier*) und am Teatro La Fenice in Venedig in der Titelpartie von *Rigoletto* – mit dieser Rolle trat er auch erstmals am ROH Covent Garden in London auf. Zu seinem Repertoire zählen außerdem Partien wie Amos (Aida), Marcello (*La Bohème*), Alfio (*Cavalleria rusticana*), Tonio (*I Pagliacci*), Leporello (*Don Giovanni*), Sharpless (*Madama Butterfly*), Scarpia (*Tosca*), Jago (*Otello*) und Giorgio Germont (*La Traviata*). In seinem Terminkalender stehen aktuell die Opernhäuser Madrid, London, Athen, Brüssel, München und San Francisco.



Oksana Dyka
(Abigail)

studierte am Konservatorium in Kiew. Anschließend war sie von 2003 bis 2007 an der dortigen Ukrainischen Nationaloper engagiert. Zu ihrem Repertoire zählen Partien wie Desdemona (*Otello*), Elisabetta (*Don Carlo*), Leonora (*Il Trovatore*), Amelia (*Simon Boccanegra*), Tatjana (*Eugen Onegin*), Nedda (*I Pagliacci*) oder Amelia (*Un Ballo in Maschera*) sowie die Titelpartien in *Ariadne auf Naxos*, *Aida* und *Tosca*. Gastengagements führten sie u. a. an die Opéra National de Montpellier, das Teatro dell'Opera in Rom, das Teatro alla Scala in Mailand, die Staatsoper Unter den Linden in Berlin, die Semperoper in Dresden, die Oper Frankfurt und das Opernhaus in Valencia. Zu ihren aktuellen Engagements gehören Puccinis Turandot in Venedig, Madrid und Hong Kong, Lady Macbeth in Turin und Cio-Cio San in der Arena di Verona.



Alexander Vinogradov
(Zaccaria)

begann seine künstlerische Laufbahn im Ensemble der Berliner Staatsoper Unter den Linden. Gastengagements führen ihn u. a. an die Los Angeles Opera, die Houston Grand Opera, die Opéra national de Paris, die Opéra national de Bordeaux, das ROH Covent Garden in London, das Teatro alla Scala in Mailand, das Teatro La Fenice in Venedig sowie die Opernhäuser von Valencia, Bologna, Verona, Zürich, München und

Lyon. Zu seinem Repertoire zählen Partien wie Sarastro (*Die Zauberflöte*), Pimen (*Boris Godunow*), Daland (*Der fliegende Holländer*), Méphistophélès (*Faust*) oder die Titelpartie in *Le Nozze di Figaro*. In Hamburg begeisterte der russische Bass bisher als Escamillo (*Carmen*), Banco (*Macbeth*), Walther Fürst (*Guillaume Tell*) und Jacopo Fiesco (*Simon Boccanegra*).



Dovlet Nurgeldiyev
(Ismaele)

ist Ensemblemitglied der Staatsoper. Hier reüssierte er in Mozart-Partien wie Don Ottavio, Belmonte, Tamino oder als Ferrando bei der diesjährigen Eröffnungspremiere *Così fan tutte*. Auch in italienischen, französischen, russischen und slawischen Fachpartien, darunter Fenton (*Falstaff*), Alfredo (*La Traviata*), Macduff (*Macbeth*), Nemorino (*Liebestrank*), Wladimir (*Fürst Igor*) und Lenski (*Eugen Onegin*) ist er sehr erfolgreich. Gastauftritte führen ihn u. a. an das Opernhaus in Montpellier, die Opéra de Rouen de Normandie, die Oper Frankfurt und die Berliner Staatsoper. An der Bayerischen Staatsoper gastierte er als Alfredo in *La Traviata* und als Alfred in *Die Fledermaus*. Letztgenannte Partie gab er unlängst bei einer halbszenischen Aufführung der *Fledermaus* in der Elbphilharmonie. Bei den Münchner Opernfestspielen 2018 sang er Medoro in Haydns *Orlando Paladino*.



Géraldine Chauvet
(Fenena)

wurde in Bayeux/Frankreich geboren. Zunächst an den großen französischen Opernhäusern wie die Opéra National du Rhin, Opéra National de Bordeaux oder der Opéra Grand Avignon machte sie sich auch in den internationalen Musikmetropolen rasch einen Namen. Zu ihren Engagements jüngeren Datums zählen die Titelpartie in *Carmen* 2018 in der Arena di Verona, ebendort war sie bereits 2013 als Fenena in *Nabucco* zu erleben, sowie Nicklausse/La Muse in Offenbachs *Les Contes d'Hoffmann* und Octavian in Strauss' *Rosenkavalier* an der Metropolitan Opera New York. Zum Repertoire der französischen Mezzosopranistin zählen außerdem Rollen wie Santuzza (*Cavalleria rusticana*), Zerlina (*Don Giovanni*), Mère Marie (*Dialogues des Carmélites*) oder La Reine Gertrude in Ambroise Thomas' *Hamlet*. Géraldine Chauvet ist erstmals an der Staatsoper Hamburg zu Gast.

Der Prozess gegen Kirill Serebrennikov

von Sergio Morabito

Der Regisseur Kirill Serebrennikov steht seit 15 Monaten unter Hausarrest, jüngst wurde dieser bis Ende April 2019 verlängert. Der Prozess, der ihm wegen angeblicher Veruntreuung staatlicher Fördermittel gemacht wird, stellt in der Serie von Kunstprozessen, die in Russland seit der Jahrtausendwende gegen Kunst, Künstler und Kuratoren geführt werden, eine neue Dimension dar. Denn er trifft einen Künstler, der sich zivilgesellschaftlich zwar durchaus engagiert, seine Kunst aber dezidiert nicht als Mittel zum politischen Zweck begreift. Sergio Morabito, Produktionsdramaturg von „Nabucco“, war bei der Prozesseröffnung am 7. November 2018 in Moskau vor Ort.

Die auf 10 Uhr angesetzte Verhandlung findet im Bezirksgericht Meschtschanskij statt, wenige Gehminuten vom Leningradskaja Hotel und dem Platz der drei Bahnhöfe entfernt. Vor dem Einlass werden unsere Personalien aufgenommen. Das neu errichtete Behördenhaus wurde erst kürzlich eröffnet, „uns und Kirill zu Ehren“, wie der Dramatiker Valerij Pecheikin ironisch anmerkt; es fände sich derzeit wohl kein zweites ebenso gepflegtes Gerichtsgebäude in Russland. Im Flur des vierten Stocks drängen sich Vertreter der Intelligenzija, mit ihnen viele junge Menschen. Noch im Flur wird nach Zeugen gefragt. „Zeugen? – wir alle sind Zeugen!“, erhebt einer der Wartenden seine Stimme: Alle die gekommen sind, sind aus der Überzeugung hier, dass es sich bei dem bevorstehenden Prozess „nicht um ein juristisches, sondern um ein Ereignis mit historischer Tragweite“ handelt (wie die unabhängige Novaja Gazeta am nächsten Tag formulieren wird). Es ist eng und schwül, doch ein Luftzug versorgt uns mit Sauerstoff. Zu den beiden eher zurückhaltenden Gerichtsdienern tritt ein dritter Beamter, der einen Kasernenton anschlägt: „Zwei Schritte zurück!“, werden die nach Einlass der Journalisten Nachdrängenden angeherrscht. Ich bin einer der letzten, der Platz findet, viele werden zur Direktübertragung der Verhandlung in den 8. Stock verwiesen, auch dort müssen Überzählige abgewiesen werden.

Nach Schließung der Türe erfolgt der Einlass der Fotografen und Kameraleute – die Gerichtsdienere skandieren den Countdown der ihnen verbleibenden Zeit. Die vier Angeklagten haben in der 1. Reihe Platz genommen: Kirill Serebrennikov, rechts neben ihm der *Platforma*-Produzent Alexei Malobrodskij, die ehemalige Mitarbeiterin des Kulturministeriums Sophia Apfelbaum und Direktor Jurij Itin. Ihre Anwälte sitzen über Eck, zwischen ihnen und dem Richter-Podest.

Es folgen lange Sekunden der Stille. Neben mir zeichnet eine junge Frau den Gerichtssaal. Fotografieren ist nicht erlaubt, aber der Ton darf mitgeschnitten werden. Viele informieren in Echtzeit via Internet über die Ereignisse. Den Verhandlungsraum, in dem etwa 60 Menschen Platz gefunden haben, zierte kein Gitterkäfig – in einem solchen war der prominenteste Angeklagte nach seiner Verhaftung im August 2017 präsentiert worden –, nur ein Glaskasten, der heute unbenutzt bleibt. Auf der Richtertribüne drei gepolsterte Stühle,

deren mittleren das russische Staatswappen ziert. Der Doppelladler als in Plastik getriebenes Hochrelief lässt in Verbindung mit Kunststoffverblendungen in Edeldholz-Optik an gefälschte Luxusartikel denken. Durch die mit Stoff-Jalousien abgedeckten Fenster dringt hellgelbes Licht: Es ist ein selten sonniger Spätherbsttag.

Die regelmäßig eintretende Stille ist es, die mich am meisten verblüfft; in den folgenden fünf Stunden klingelt ganze zweimal kurz ein Handy auf – und wird sofort abgewürgt. Als die Verhandlung eröffnet wird, glaube ich den Grund zu erkennen: Die Richterin wäre ansonsten vollkommen unhörbar. Sie hat den mittleren Platz eingenommen. Der Doppelladler überragt ihren Kopf um einen halben Meter, sie selbst schaut kaum mit den Schultern hinter ihrem Tisch hervor. Sie spricht extrem gedämpft – aber nicht unfreundlich. Als wolle sie es niemandem unnötig schwer machen. Aus dem Auditorium ergeht die Bitte, das Mikrofon, vor dem sie sitzt, doch besser zu nutzen. Sie präzisiert, dieses sei nicht zu ihrer besseren Verständlichkeit, sondern zum Aufruf von Zeugen bestimmt. Insgesamt wirkt es fast betulich, wie „Euer Ehren“ Natalja Akuratova aufgeht in ihrer Arbeit, man wäre nicht überrascht, wenn sie irgendwann unbeschwert vor sich hinzusummen begännen. Ich muss an die Tradition der russischen Literatur denken, Charaktere mit einem sprechenden Namen zu versehen: „akuratno“ entspricht in etwa der deutschen Bedeutung dieses Wortes. Sie verliest die Formalien, die angeklagten Solisten und gelegentlich auch das Corps de ballet des Auditoriums stehen wiederholt dafür auf. Serebrennikov, der an Körpergröße alle drei Mitangeklagten überragt, trägt an Verhandlungstagen mit Botschaften bedruckte T-Shirts. Heute lautet der Schriftbalken auf seinem Rücken: „ЖГИ“ – „BRENNE“, ein Zitat aus Puschkins „Der Prophet“, das Rapper Husky bei Serebrennikovs letzter Premiere im Gogol-Zentrum skandierte. Bei Überprüfung der Personalien meint Akuratova durch Rückfrage sicherstellen zu müssen, dass es sich beim Gogol-Zentrum, dessen künstlerischer Leiter er ist, in Wirklichkeit um das Staatliche Akademische Gogol-Theater handele – als wolle sie den künstlerischen Erneuerungsschlag, mit dem Kirill diese Institution aus dem postsowjetischen Dornröschenschlaf wachgeküsst hat, ungeschehen machen oder für bedeutungslos erklären.

Ein Vertreter des Kulturministeriums unterstreicht den Anspruch seiner Behörde, als Geschädigter aufzutreten. Auf die Aufforderung der Richterin, zu benennen, wen er für die verschwundene Summe haftbar mache, antwortet er: „Die Geschädigten.“ Die Richterin macht ihn darauf aufmerksam, dass er die „Beschuldigten“ mit den „Geschädigten“ verwechselt. Grinsen und gedämpftes Kichern.

Der uniformierte Staatsanwalt verliest die Anklage: Auf Anweisung von Serebrennikov und unter Schädigung der Staatskasse sei eine Verbrecherorganisation gegründet worden. Das Gaunersextett (die vier anwesenden Angeklagten plus der abwesenden Buchhalterin und Kronzeugin der Anklage Nina Maslajeva und der geflohenen Produzentin Katja Voronova) habe sich überhöhte Subventionen er-

schlichen. Zahlungstranchen aus dem Kultusministerium werden aufgesagt, Daten, Aktenzeichen, Adressen, Bankverbindungen; unermüdlich, mit nicht nachlassendem Tempo, werden Summen benannt, deren ordnungswidrige Umwandlung in bar auf Anweisung des Syndikats durchgeführt worden sei. Nur ganz allmählich werden Verschleifungen in der Artikulation des Prokurors spürbar, irgendwann nimmt man nur noch die mantrahafte Wiederholung von Leerformeln wahr („straff organisierte Bande mit klarer Rollenverteilung“, „in habsüchtiger Absicht“, „der kriminelle Charakter des Vorgehens“), bevor den Staatsanwalt nach anderthalb Stunden die Erschöpfung seines Auditoriums selbst zu ereilen scheint. Sein Fazit: die vom Syndikat erbeutete Gesamtsumme betrage 133 Millionen Rubel (= 1.727.178,44 Euro).

Offenbar hat sich niemand veranlasst gesehen, die Anklage, deren Unhaltbarkeit schon im Vorfeld analysiert worden war, nachzubessern. Unerschütterlich wird ignoriert, dass diese Anklage die ordnungswidrige Umwandlung in Bargeld (die zur effektiven Realisierung von Staatsaufträgen in Russland freilich unumgänglich ist) kommentarlos gleichsetzt mit Hinterziehung – eine Gleichsetzung, für die auch nach russischem Recht jede juristische Grundlage fehlt. Und eine Zahl, die allerwichtigste, ist nicht genannt worden: nämlich die Kosten des Gesamtprogramms von *Platforma*. Es ist auch klar, warum: Wenn man diese von der angeblich veruntreuten Summe abzöge, bliebe gar kein Betrag mehr übrig, der zur persönlichen Bereicherung hätte abgezweigt werden können.

Das Wort ergreift Itins Anwalt, sprunghaft steigt der Aufmerksamkeitspegel, die Journalisten beginnen wieder mit zu stenografieren. Ebenso wie die anderen drei Anwälte und alle vier Angeklagten weist er jedes Schuldeingeständnis zurück. Apfelbaum: „Ich verstehe nicht, was mir vorgeworfen wird, in welcher konkreten Form habe ich mich an welcher Straftat beteiligt?“ – „An Hinterziehung“, antwortet Akuratova, freundlich wie eine Kindergärtnerin. Apfelbaum erklärt, dass sie in Finanzdingen gar nicht zeichnungsbefugt war. Malobrodskij: „Auch mir ist nicht klar, was mir vorgeworfen wird, es bleibt völlig unverständlich.“ Als die Richterin Luft holt, ergänzt er „... und das liegt nicht daran, dass ich die russische Sprache nicht ausreichend gut beherrsche. Auf welche konkreten Umstände und Vorgänge beziehen Sie sich, bitte?“ Auch Serebrennikov bezeichnet das Geschehen als absurd: „Die Worte sind verständlich, ihr Sinn nicht.“ Akuratova nimmt das mit dem Stoßseufzer „Setzen Sie sich!“ zur Kenntnis, wie ein bisschen enttäuscht von einem versetzungsgefährdeten Schüler. Serebrennikovs Anwalt Charitonov verweist auf die durchgeführten 360 Veranstaltungen, auf die Zahl der erreichten Zuschauer: „Alles fand statt, was soll denn wie geklaut worden sein?“ In Blick und Ausdruck der Richterin meine ich eine bestimmte Erstarrung und Anspannung zu spüren.

Der erste Verhandlungstag endet mit dem Beginn der von der Verteidigung angekündigten Befragung von 400 (!) Zeugen – jener Zeugen, die die Ermittler sich geweigert hatten, in der Vorverhandlung anzuhören. Als erster tritt Serebrennikov in den Zeugenstand. Charitonov fragt nach der Geschichte der *Platforma*, ihren Organisations- und Produktionsstrukturen. Serebrennikov: „Die Idee ging im Jahr 2011 aus einem Treffen mit dem damaligen Präsidenten Medwedjew hervor, der zu einem Brainstorming mit Kulturschaffenden geladen hatte, um seine Agenda der Innovation auch im kulturellen

Bereich zu befördern.“ Serebrennikovs Konzept einer genreübergreifenden Veranstaltungsreihe, die zeitgenössische Theater-, Tanz-, Musik- und Medienkunst präsentiert, habe die Zustimmung der Politik gefunden: „Der Gesamtetat entsprach einem mittleren Theater-Budget. Auf die Frage nach der Finanzierungsstruktur hieß es aus dem Ministerium: Macht, wie es für euch am Vernünftigsten, am Bequemsten ist, wie es üblich ist.“ – „Wer war mit der Organisation befasst?“ – „Itin, den ich dafür eingeladen hatte, denn dafür werden hochqualifizierte Leute gebraucht.“ – „Was tut ein künstlerischer Leiter?“ – „Ich musste einen künstlerischen Dreijahresplan konzipieren und realisieren, und das habe ich getan. Wir mussten aus dem Nichts ein Theater schaffen. Die sogenannte ‚weiße Zeche‘ im Kulturzentrum Vinsavod war ein vollkommen leerer Raum, wir mussten ihn in ein Theater verwandeln, technisch ausstatten, eine Infrastruktur, Zuschauertribünen etc. schaffen. Die offizielle Eröffnung war im Oktober 2011. Das erste Geld vom Kulturministerium haben wir erst im März 2012 erhalten, wir haben zunächst praktisch ohne Budget gearbeitet, daher haben wir bei Freunden dafür privat Kredite aufgenommen, auch Itin hat persönliche Mittel vorgestreckt.“ – „Kontrollierten Sie die Arbeit Itins?“ – „Das war nicht meine Aufgabe, und es gab auch keine Veranlassung.“ – „Haben Sie die Auszahlungen an ihre Mitarbeiter kontrolliert?“ – „Wenn sich keiner beschwert und motiviert gearbeitet wird, kann ich davon ausgehen, dass alle richtig und pünktlich bezahlt werden.“

Nach Aufhebung der Sitzung finde ich Gelegenheit, auf Kirill zuzugehen, der mich begrüßt und Informationen zu seiner *Nabucco*-Inszenierung an mich weitergibt. Er vermittelt mir das Gefühl, dies sei das einzige, was an diesem Tag wirklich zählt und Bedeutung hat.

Das bewusste Ausblenden des im Rahmen der *Platforma* logistisch, künstlerisch und kommunikativ Geleisteten durch den Justizapparat ist nur vermeintlich widersinnig oder absurd. Es enthält die entscheidende Botschaft und verweist negativ auf die Wahrheit: Bestraft werden Serebrennikov und seine Mitstreiter nicht für den Verrat ihrer staatsbürgerlichen und künstlerischen Verantwortung zugunsten persönlicher Bereicherung, nein: bestraft werden sie dafür, ein breites und jungendliches Publikum für Erscheinungsformen der zeitgenössischen Kunst interessiert und begeistert zu haben. Der damalige Kulturminister hatte Serebrennikov überschwänglichste Dankesadressen zukommen lassen für den alle Erwartungen übertreffenden Erfolg dieser Mission. Das heutige Kulturministerium, das mit Wladimir Medinski einem Werbefachmann unterstellt wurde, sieht eine seiner Hauptaufgaben darin, alle Spuren der unter Medwedjews Interims-Präsidentschaft propagierten „Innovation“ auszumerzen, zugunsten der Förderung angeblich „traditioneller Werte“, deren Interpretation immer ungenierter ihre chauvinistische Stoßrichtung zeigt. Medinski, der Kultur als Fortsetzung der Staats-Propaganda mit anderen Mitteln definiert, mag sich subjektiv wirklich als der Geschädigte fühlen: Die Gelder seiner Behörde wurden zwar nicht im justiziablen wörtlichen Sinne veruntreut, aber im metaphorischen Sinne. Ihre Verwendung zur Durchführung der *Platforma* sowie die aus ihr hervorgehende Eröffnung des Gogol-Zentrums konterkariert seine bigotte militaristische und nationalistische Ideologie. Serebrennikov, der ohne ideologische Scheuklappen arbeitet und in seinem Schaffen grundsätzlich keine Feindbilder kennt, muss in Medinskis Kulturkampf notwendig zum Feindbild werden.



Premiere A

3. Februar,
18.00 Uhr

Premiere B

6. Februar,
19.30 Uhr

Aufführungen

9., 12., 16. und 19.
Februar, 19.30 Uhr

Musikalische Leitung

Alessandro De Marchi
Inszenierung, Choreografie, Bühne, Kostüme und Licht

John Neumeier
Mitarbeit Bühnenbild

Heinrich Tröger

Mitarbeit Licht

Ralf Merkel

Chor

Eberhard Friedrich

Orphée

Dmitry Korchak

Eurydice

Andriana Chuchman

L'Amour

Marie-Sophie Pollak

Tänzerinnen und Tänzer des

Hamburg Ballett John Neumeier

Gefördert durch die Twerenbold Reisen AG. Unterstützt durch die Stiftung zur Förderung der Hamburgischen Staatsoper. Koproduktion mit der Lyric Opera of Chicago und der Los Angeles Opera.

Wahrhaftige Emotionen

John Neumeier im Gespräch mit den Dramaturgen Johannes Blum und Jörn Rieckhoff anlässlich der Premiere von Christoph Willibald Glucks *Orphée et Eurydice*

Johannes Blum (JB): Ihre Auseinandersetzung mit *Orphée et Eurydice* reicht weit zurück. Wie oft haben Sie sich mit dieser Oper beschäftigt?

JOHN NEUMEIER Inzwischen dreimal! Zuerst in Frankfurt, dann für eine frühe Hamburger Inszenierung von mir und schließlich für die aktuelle Koproduktion von Lyric Opera Chicago, Los Angeles Opera und Hamburgischer Staatsoper. In Frankfurt habe ich die Choreografie zu einer Inszenierung von Filippo Sanjust beigesteuert. Seine Entwürfe hängen übrigens noch immer in meinem Büro im Ballettzentrum. Es war eine tolle Produktion mit Günter Wand als Dirigent sowie den noch sehr jungen Sängerinnen Agnes Baltsa als Orphée und Ileana Cotrubas als Eurydice. Den Tanz der Furien habe ich sogar noch ein weiteres Mal choreografiert, als Teil von *Don Juan*. Für dieses Ballett hatte Gluck die Musik ursprünglich komponiert, bevor er sie in die französische Fassung seiner *Orpheus*-Oper übernahm.

Jörn Rieckhoff (JR): Orpheus ist geradezu ein Urmythos der Oper. War die Musik der Ausgangspunkt für Ihren Zugang zu diesem Stoff oder das mythische Thema?

JOHN NEUMEIER Der erste Impuls war die Zusammenarbeit mit Filippo Sanjust, der als Regisseur und Mensch eine beeindruckende Persönlichkeit war. Wir haben damals viel über die Entstehung der Oper gesprochen und die essenzielle Bindung von Tanz an das gesungene Wort und die Musik. Als Christoph von Dohnányi mich bat, *Orpheus und Eurydike* für die Hamburgische Staatsoper zu inszenieren, wollte ich diesen Gedanken weiterverfolgen. Der *Orpheus*-Mythos hat mich auch unabhängig davon interessiert. Vor

rund neun Jahren habe ich das Ballett *Orpheus* kreiert: mit den originalen Ballettpartituren *Apollon Musagète* und *Orpheus* von Igor Strawinsky, kombiniert mit Musik von Heinrich Ignaz Franz Biber. Zusätzlich sehe ich eine ganz grundlegende Verbindung von der Idee hinter *Orphée et Eurydice* und meiner Arbeit als Choreograf. Tanz oder Ballett kann man durch seine Form als eine eher „artifizielle“ Kunstform missverstehen – Menschen gehen normalerweise nicht auf Spitze. Mich fasziniert aber, diese Form mit echter Menschlichkeit, mit realistischen Emotionen zu füllen. Ich glaube, das entspricht genau dem Konzept von dem Librettisten Ranieri de' Calzabigi, dem Choreografen Gasparo Angiolini und Gluck: ein mythisches, nicht-realistisches Sujet zu nehmen, es aber in eine realistische Form zu überführen. Denn mit Ausnahme einzelner Nummern in der französischen Fassung, in denen Tanz die Handlung weiterführen soll, ist die Musik sehr einfach und direkt. Die Emotionen sind nicht verschnörkelt oder in Arien ausgelagert, die durch ihre Virtuosität beeindrucken sollen.

JB: Was hat sich verändert seit Ihrer frühen Beschäftigung mit *Orphée et Eurydice*: Gibt es einen neuen Zugang zu diesem Themenkomplex?

JOHN NEUMEIER Das erste Mal, als ich die Oper für Hamburg inszenierte, interessierte mich die Tatsache, dass das Werk eine Reformoper ist – allerdings mit Einschränkungen. Es gibt in der Struktur von *Orphée et Eurydice* Elemente, die dem Reformansatz entgegenstehen: die Ouvertüre, das lange Divertissement am Ende der Oper und die Szenen des Amor. Dieses Spannungsverhältnis hat mich damals beschäftigt. Meine Inszenierung fing wie eine Barockoper

Oper Orphée et Eurydice

an und ging dann unvermittelt zu etwas sehr Realistischem über – zu Eurydices offenem Grab. Es gab sogar Theater auf dem Theater: Jedes Mal, wenn die Figur Amor auftrat – verkörpert von einem männlichen Tänzer –, verlagerte sich die Szene in ein kleines Barocktheater. Im Dialog von Orphée und Amor wurde eine Brücke geschlagen zwischen der Barockebene und der Gegenwart. Der Ansatz für meine aktuelle Fassung ist ein völlig anderer. Ich habe ein Konzept gesucht, das genau den Teilen, die scheinbar vom Kern des Werkes ablenken, eine eigenständige emotionale Berechtigung verleiht.

JR: Zu den Reformideen von Calzabigi und Gluck gehörte es, alles auf eine Haupthandlung mit nur wenigen Figuren zu konzentrieren. Wie führen Sie dieses Konzept weiter?

JOHN NEUMEIER Die Zentralfigur in der Oper ist Orphée. Alles, was in der Oper passiert, geschieht in Bezug auf ihn. Orphée ist Musiker, ist Künstler. Weil auch in meiner Fassung der Tanz ein sehr wichtiges Ausdrucksmedium ist, ist Orphée Choreograf. Was bedeutet es, dass Eurydice zweimal stirbt, aber dann wieder lebt – für einen Künstler? Was bedeutet es, dass ein Mensch, der gestorben ist, den man aber geliebt hat, lebt? Es kann auch bedeuten, dass diese Figur lebt – in seiner Kunst, in seinen Liedern, in seiner Choreografie. Meine Fassung der Oper beginnt damit, dass der Choreograf Orphée versucht, ein neues Ballett zu machen. Es ist inspiriert von dem Gemälde *Die Toteninsel* von Arnold Böcklin. Seine Frau Eurydice soll die Hauptfigur tanzen, aber dazu kommt es nicht mehr. Als sie bei einer Probe widerspenstig und launisch reagiert, geraten sie in Streit. Eurydice geht erobert weg und verunglückt kurz darauf mit ihrem Auto.

JB: In Glucks Oper gibt es ein konventionelles Happy End. Wie gehen Sie mit dem Schluss der Oper um?

JOHN NEUMEIER In meiner Fassung bleibt Eurydice in Orphées Bewusstsein lebendig – inspiriert durch Amor. Er ist für mich Orphées Assistent, der versucht, ihm durch poetische Bilder in seinen Arien eine gedankliche Richtung zu geben. Amors Worte beziehen sich immer wieder auf mythische Ereignisse. Für den Künstler Orphée wird dies zum Impuls, Eurydice durch sein Werk gleichsam ein ewiges Leben zu geben. Daher endet meine Fassung der Oper mit einem „imaginären Ballett“, in dem Eurydice die Hauptfigur ist. Davor gibt es ein wunderschönes Trio. Ab ihrem Einsatz in diesem Trio sieht man Eurydice nur als Schatten – das heißt, ab hier geht sie in Orphées kreativen Schöpfungen auf.

JR: Ist er nicht zuallererst ein Künstler? Jedesmal wenn ich die Oper mit ihren langen Musikstrecken der Glückseligkeit höre, frage ich mich, ob die Handlung im traditionellen Sinn nicht stehenbleibt. Mein Eindruck ist, dass Glucks Orphée – mit Ihnen als Mentor – diese Szenen mit Tanz füllt und ihnen so erst ihre Berechtigung gibt.

JOHN NEUMEIER Ich sehe diesen Zustand eigentlich nur am Ende der Oper in der langen Serie von Tänzen – ein typisch französisches Element der damaligen Zeit. Warum ich diese Oper so liebe und warum ich es zugesagt habe, *Orphée et Eurydice* noch einmal zu inszenieren, ist die Zeitlosigkeit der Handlung und die Offenheit der

Zeitstruktur in der Erzählung, die Raum für eine neue Gestaltung lässt.

Die Oper *Orphée et Eurydice* kommt mir entgegen, weil alles Wesentliche mit inneren emotionalen Situationen zu tun hat. Ich habe deshalb nie einen Leerlauf verspürt. In der Elysium-Szene stelle ich mir das ganz konkret vor: Wenn ich das Gefühl habe, ich dürfte in den Himmel gehen, um jemanden zurückzuholen, dann wüsste ich nicht die Adresse. Insofern müsste ich mich schon ein wenig umschauchen, um zu wissen: Wo könnte die gesuchte Person sein?

JR: Bei der anstehenden Premiere hier in Hamburg treten als Telfiguren die Sänger der Kreation in Chicago auf: ein Zeichen von Kontinuität, oder denken Sie über Neuerungen nach?

JOHN NEUMEIER Ich denke, die Fassung in Hamburg wird ganz neu. Ich hatte eine sehr harmonische Arbeit mit Dmitry Korchak und Andriana Chuchman in Chicago. Wir haben wirklich entdeckt und erfunden, wie das ganze Werk funktionieren könnte – genau wie bei einem Ballett. Einige wichtige Ideen sind spontan aus der Probensituation heraus entstanden: die PR-Fotos von Eurydice, die Orphée durch die ganze Oper begleiten, – oder ihr Schal. In der Anfangsszene brauchte ich einen sichtbaren Grund, warum sie nicht bereit war zu proben. Andriana hat sehr schönes Haar, und ich habe sie gebeten zu versuchen, ihre Haare mit einem Schal zu binden. Dieser Schal ist bei ihrem Abgang heruntergefallen, und Orphée würde diesen Schal dann später sehen, um seine erste Arie zu inspirieren – ein ganz wesentliches Requisite!

In den bisherigen Proben mit den Tänzern meiner Compagnie habe ich bereits viele Änderungen eingearbeitet. Falls die Lyric Opera in Chicago eine weitere Aufführungsserie plant, müsste ich Janusz Mazon bitten dorthin zu gehen und auszurichten: „Es tut mir leid, aber die Choreografie hat sich sehr entwickelt. Das war schon in Los Angeles der Fall, und mit den Tänzern des Hamburg Ballett ging es gleich in der ersten Probe weiter.“ In jedem Fall ist es entscheidend, dass es viel Neues geben wird – dass unsere Hamburg-Premiere nicht wie eine umstudierte Oper wirkt, sondern dass sie das Publikum wie ein neu kreierte Werk begeistert!

Aufgezeichnet von Jörn Rieckhoff

John Neumeier im Gespräch mit Johannes Blum und Jörn Rieckhoff



Biografien Orphée et Eurydice



Alessandro De Marchi
(Musikalische Leitung)

ist Künstlerischer Leiter der Innsbrucker Festwochen der Alten Musik. Als Dirigent ist er spezialisiert auf die Historische Aufführungspraxis auf modernen und historischen Instrumenten. Mit Opern des Barock, der Frühklassik und des frühen Belcanto-Repertoires gastiert er regelmäßig an den renommierten Opernhäusern und Festivals in Europa. Tourneen führen ihn außerdem nach Kanada, Australien, Südamerika und Japan. Mit der Staatskapelle Berlin führte er ein besonderes Projekt rund um *Die Kunst der Fuge* auf. Zahlreiche CD- und DVD-Aufnahmen dokumentieren das Schaffen des Dirigenten. Eine langjährige Zusammenarbeit verbindet Alessandro De Marchi mit der Staatsoper Hamburg. Seit 2002 ist er hier regelmäßig zu Gast und dirigierte Vorstellungen von *Il Barbiere di Siviglia* und *Don Giovanni* sowie die Premieren von Monteverdis *L'Incoronazione di Poppea*, Keisers *Der lächerliche Prinz Jodelet*, Händels *Giulio Cesare in Egitto*, Glucks *Iphigénie en Tauride* und John Neumeiers Choreografie von Bachs *Weihnachtsoratorium I-VI*. Auch bei den Neuproduktionen von Telemanns *Flavius Bertaridus*, Rossinis *La Cenerentola* und Händels *Almira* hatte Alessandro De Marchi die Musikalische Leitung.



John Neumeier
(Regie, Choreografie, Bühnenbild und Kostüme)

ist Ballettdirektor und Chefchoreograf des Hamburg Ballett, seit 1996 hat er zusätzlich den Status eines Ballettintendanten. Er wurde in Milwaukee/Wisconsin, USA geboren und studierte in seiner Heimatstadt sowie in Chicago, Kopenhagen und London. 1963 wurde er ans Stuttgarter Ballett engagiert, wo er zum Solisten aufstieg. 1969 wechselte er als Ballettdirektor nach Frankfurt. Ab 1973 entwickelte er das Hamburg Ballett zu einer der führenden deutschen Ballettcompagnien. Bis heute gilt John Neumeiers Hauptinteresse dem abendfüllenden Ballett, sei es zu sinfonischer oder geistlicher Musik: Auf überzeugende Weise versteht er es, die klassische Ballett-Tradition fortzuführen und sie um zeitgenössische Ausdrucksformen zu bereichern. Neumeiers Choreografien mit den Sinfonien von Mahler fanden weltweite Anerkennung. Zu seinen Schlüsselwerken von Balletten mit sakraler Musik gehören Bachs *Matthäus-Passion* (1981) und *Weihnachtsoratorium I-VI* (2013), Mozarts *Requiem* (1991) sowie Händels *Messias* (1999). Zu den neueren Kreationen für das Hamburg Ballett zählen Lera Auerbachs *Tatjana* und *Das Lied von der Erde* von Gustav Mahler, welches er 2015 für die Compa-

gnie der Pariser Oper choreografierte und 2016 als Neufassung in Hamburg herausbrachte, *Duse* (2015), *Turangalila* (2016), *Anna Karenina* (2017) und *Beethoven-Projekt* (2018). John Neumeier wurde international mit höchsten Auszeichnungen für sein Lebenswerk geehrt: in Deutschland mit dem Bundesverdienstkreuz, in Frankreich mit der Ernennung zum Ritter der Ehrenlegion und in Japan mit dem Kyoto-Preis. 2011 gründete John Neumeier mit dem Bundesjugendballett eine kreative, junge Compagnie, die ihre Produktionen an ungewöhnliche Orte bringt. Die 2006 von ihm persönlich errichtete Stiftung John Neumeier hat es sich zur Aufgabe gemacht, sein Œuvre zusammenzufassen und seine bedeutende Ballettsammlung für die Zukunft zu sichern.



Dmitry Korchak
(Orphée)

studierte Gesang und Chorleitung in Moskau. 2004 gewann er den Francisco-Viñas-Gesangswettbewerb in Barcelona sowie zwei Preise beim Plácido Domingo Operalia-Wettbewerb. Danach öffneten sich für ihn die Türen zahlreicher internationaler Opernhäuser. Er gastierte u. a. in London, New York, Paris, Mailand, Rom, Turin, Wien, Amsterdam, Berlin, Dresden, München, Madrid, Brüssel, Zürich, Los Angeles sowie bei den Salzburger Festspielen oder dem Rossini Festival in Pesaro. Zu seinem Repertoire gehören Partien wie Tamino (*Die Zauberflöte*), Ferrando (*Così fan tutte*), Nemorino (*L'Elisir d'Amore*), Don Ramiro (*La Cenerentola*), Lenski (*Eugen Onegin*), Il Duca di Mantova (*Rigoletto*), Nadir (*Les Pêcheurs de perles*) sowie die Titelpartie in *Werther*. In den letzten Jahren tritt er auch zunehmend als Dirigent in Erscheinung. An der Staatsoper Hamburg war Dmitry Korchak bisher in den Rollen des Conte di Almaviva (*Il Barbiere di Siviglia*) und Tonio (*La Fille du Régiment*) zu erleben. Den Orphée hat er bereits in Chicago in John Neumeiers Produktion gesungen.



Andriana Chuchman
(Eurydice)

stammt aus Winnipeg, Canada. Sie studierte an der University of Manitoba School of Music, war Stipendiatin beim San Francisco Opera Merola Programm und Mitglied des Ryan Opera Center Alumni Chicago. Auszeichnungen ebneten ihr den Weg zu den internationalen Opernhäusern, u. a. Neue Stimmen Wettbewerb der Bertelsmannstiftung (2009), Sullivan Foundation Encouragement Award (2007), Opera Theater of St. Louis Mabel Dorn Reeder Award (2017). Zu ihrem Repertoire zählen Partien wie Marie (*La Fille du Regiment*), Valencienne (*Die lustige*

Witwe), Adina (*L'Elisir d'Amore*), Pamina (*Die Zauberflöte*), Susanna (*Le Nozze di Figaro*), Zerlina (*Don Giovanni*), Lauretta (*Gianni Schicchi*) oder Olympia (*Les Contes d'Hoffmann*). Sie gastiert an der Metropolitan Opera New York, an der San Francisco Opera, der Lyric Opera of Chicago sowie an weiteren Häusern in Nord- und Mittelamerika. Regelmäßig tritt sie an renommierten Festivals auf, darunter das Glimmerglass Festival, Glyndebourne Festival, Chicago Opera Theater, Ravinia Festival und Spoleto Festival USA. Die Eurydice sang sie bereits in John Neumeiers Inszenierung in Chicago und Los Angeles.



Marie-Sophie Pollak
(L'Amour)

studierte an der Hochschule für Musik und Theater München. Noch während ihres Studiums debütierte sie bei den Innsbrucker Festwochen der Alten Musik. Es folgten Konzert- und Opernengagements im In- und Ausland. Regelmäßig ist Marie-Sophie Pollak bei namhaften Festivals, darunter LuganoMusica, Potsdamer Musikfestspiele Sanssouci, Münchener Biennale und Stuttgarter Musikfest, zu hören und trat bereits in der Tonhalle Düsseldorf, Wiener Musikverein, Wiener Konzerthaus, Herkulesaal München, Konzerthaus Berlin sowie dem Théâtre du Châtelet in Paris auf. In Hamburg war Marie-Sophie Pollak in Bachs *Weihnachtsoratorium I-VI* mit dem Hamburg Ballett John Neumeier zu erleben, konzertierte mit dem Philharmonischen Staatsorchester in den Akademie-Konzerten sowie unter der Leitung von Kent Nagano mit Haydns *Die Jahreszeiten* und wird in dieser Saison neben dem Silvesterkonzert auch im 8. Philharmonischen Konzert mit Mozarts großer Messe c-Moll KV 427 zu hören sein.

Liebe ist stärker als der Tod

von Johannes Blum

Eurydike ist an einem Schlangenbiss gestorben, und Orpheus kann sich damit nicht abfinden. Er gilt als Sohn des Apoll, der ihm eine Lyra geschenkt hat. Seine Mutter ist Kalliope, eine der neun Töchter des Zeus und der Mnemosyne und die Muse der epischen Dichtung. Orpheus setzt die Kunst seines Gesangs ein, die von ganz besonderer Art ist: denn Orpheus' Singen vermochte Aufruhr, Streit, Unbill, kurz alle widrigen Umstände zu befrieden, zu besänftigen, zu beruhigen. Sogar Persephone, die Göttin des Hades und Charon, der Fährmann, der die Toten über den Styx übersetzt, handeln unter dem Einfluss seiner Stimme anders als sie sollten: sie lassen einen Lebenden in ihr Totenreich, sie gestatten Orpheus sogar, Eurydike wieder ins Leben zurückführen zu dürfen – unter der Bedingung allerdings, dass er sich auf dem Weg nach oben nicht zu ihr umdrehen dürfe. Eine Bedingung, die so unerfüllbar ist, dass seither die Toten von den Lebendigen nicht mehr behelligt werden. Jedoch haben die Kunst, die Musik, die Literatur diesen universalen, komplexen Mythos immer wieder in unzähligen Versionen besungen und bedichtet, ihn musikalisiert, komponiert, gemalt und getanzt. Der Mythos erzählt den ungeheuerlichen Vorgang, an dessen Ende der Satz stehen möge: Liebe ist stärker als der Tod. Doch dem ist nicht so. Im Mythos nicht, in der Tragödie nicht. Wohl aber in Glucks Oper.

Mythen sind nicht grausam

Der Mythos als solcher hat keine wirkungsästhetische Aufgabe: er soll nicht erbauen, trösten, ja noch nicht einmal eine kathartische Wirkung entfalten. Er erzählt immer wieder dieselben Geschichten, er ist für die Gemeinschaft der Zuhörer eine Selbstvergewisserung, wohin sie gehören, was sie definiert, woran man sich erinnert: Und alle, die sich an dieselbe Sache erinnern, gehören zusammen. Der Mythos erzählt, was ist, er ist ein Reservoir von alten Motiven und Energien; durch die Jahrhunderte des Entstehens und des Erzählens ist er gereinigt von Affekten, aber bereit, dass sich fernere Zeiten an ihn andocken und ihn über ihre jeweilige aktuelle Gegenwart befragen.

Der Mythos des Orpheus erzählt von der utopischen Möglichkeit, dass Kunst, als eine der höchsten menschlichen Fähigkeiten, fähig ist, am Tod vorbei, den Weg zu einer Toten zu gewinnen, indem die Verwalter der Toten eine Regung zeigen und unter dem Einfluss des herzerreißenden Gesangs des Orpheus (haben diese Verwalter ein Herz?) Orpheus erlauben, Eurydike wieder ins Leben zurückzuführen zu dürfen. Um sich, ihre Macht und die Ordnung zu retten, sagen sie: Orpheus, wenn du dich umdrehst zu deiner Geliebten, dann stirbt sie ein zweites Mal und dann endgültig. Warum sagt Orpheus nicht einfach: sag nichts, frag nichts, halt durch, oben erkläre ich dir alles. Was wäre das Ergebnis? Der Tod hätte verloren, die Liebe hätte kei-

nen Gegner mehr, ihre Spitze wäre stumpf geworden und hätte allen Liebeskämpfern, von denen zu erzählen wäre, den Mut genommen. Allzu leichte Siege sind keine. Es geht aber gar nicht darum, wer der Sieger ist, Liebe oder Tod. Es geht um den Anlass des Singens gegen den Tod, also um Kunst. Erst der Verlust macht das Singen nötig, das immer ein Singen gegen die Katastrophe ist. Erst ein Verlust macht Kunst als sublimierenden Akt dieses Verlusts nötig, das Stillstehen des „Rad des Ixion“ (der Zeit) geschieht immer, wenn gesungen wird. Wir spüren das, wenn wir in der Oper sitzen, genau wie Charon und Persephone. Wenn es Orpheus gelungen wäre, Eurydike nach oben zu führen, wäre das eine Vergeudung von Kunst gewesen. Er hätte nie mehr singen müssen. Und niemand mehr hätte zugehört.

Orpheus im Mythos und in der Oper

Im Mythos sagt Eurydike kein Wort. Nicht einmal ihre Schritte hinter sich hört Orpheus. Er scheint gar nicht zu wissen, ob sie hinter ihm geht – er muss einfach davon ausgehen, weil das die Verabredung war. Je länger der Weg dauert, umso mehr schwindet Orpheus' Vertrauen – er hat das Gefühl, betrogen worden zu sein. Er dreht sich um, sie sehen sich in die Augen und Eurydike geht. In der Oper Glucks jedoch geschieht etwas ganz anderes: es gibt einen Dialog zwischen Orpheus und Eurydike. Was wäre das auch für eine ausgelassene Gelegenheit, hier keine dramatische Auseinandersetzung der beiden zu erfinden, gerade in diesem Moment, auf den alle Zuschauer warten. Doch was sollen sie sich denn Entscheidendes sagen? Sie hatten keinen Streit, keine verwickelte Vorgeschichte, kein Konflikt muss ausgetragen werden. Es wird daher ein psychologisch halbwegs plausibler Grund konstruiert, eine dem Publikum einsichtige Motivation, warum sich Orpheus umdrehen muss. Dabei entwickelt sich eine Art Wohnküchenstreit eines Ehepaars: „Wenn du mich wirklich lieben würdest, Orpheus, dann würdest du dich, gerade jetzt, umdrehen und sagen, dass du mich liebst. Aber du sagst nichts, gibt es etwa eine andere Frau? Und überhaupt: die Schlange hat mich nur gebissen, weil du nicht da warst, ein anderer Mann hat mich bedrängt, wieder mal war dir die Arbeit oder deine Freunde wichtiger. Tu doch was! Mir geht's schlecht, ich werde immer schwächer, ich sterbe!“ So geht es – zugespitzt – im Libretto von Calzabigi zu. Es ist relativ leicht zu entschlüsseln, worum es eigentlich ging: das Genre Oper fordert Tribut. Vorgefertigte Handlungsschablonen müssen erfüllt werden, Anlässe zu sängerischen Koloraturausinandersetzungen, wie sie das Barock liebt, müssen gefunden werden. Die einzige Szene, in der sich Orpheus und Eurydike begegnen, soll stumm ablaufen?

Eurydike lässt also die Vorwürfe auf Orpheus niederprasseln, er kämpft mit sich einen aussichtslosen Kampf, und doch tut er das eine, was er tun muss, aber nicht tun darf: und sie stirbt. Doch das

lieto fine der französischen tragédie lyrique und der italienischen opera seria ist so sicher wie in jeder Hollywoodschmonzette: irgendwas, irgendwer hat die Macht, alles zurückzudrehen, alle Tragik aufzulösen, alles in sichere Bahnen zu lenken: hier soll niemand verstört das Theater verlassen. Hier am Hof des absolutistischen Herrschers gilt es, Geschichten zu erzählen, die gut ausgehen, denn in diesem Staat geht die Sonne nicht unter, das Volk rackert sich ab und schafft die Bedingungen für die Prassereien des Hofes, und die guten Bürger tun alles, um es dem Adel gleichzutun. Die Oper geht gut aus, weil es so weitergehen soll wie bisher.

Der Blick des Künstlers Orpheus

„Bis hinauf zu Kepler und dann weitergehend zu Descartes, also Anfang 17. Jahrhundert, galt die sogenannte Sehstrahltheorie seit der Antike, die ja besagt hat, dass man wirklich glaubte, dass vom Auge tatsächlich etwas ausgeht. Dass das Auge quasi wie eine Hand die Gegenstände abtastet und von diesen Gegenständen dann erst etwas zurückgestrahlt wird in das Auge. Aber der Ausgangspunkt sind die Strahlen aus dem Auge. Und damit kann man natürlich perfekt diese ganzen Phänomene wie böser Blick oder infizierender Liebesblick erklären.“ (Christian Breuer) *Esse est percipi*: Sein heißt Wahrgenommenwerden. Das lateinische Wort lässt ahnen, dass das Wahrnehmen ein aktiver Vorgang ist: greifen, fassen, halten, eine Form von Scannen oder ein optisches Sonar. Auch ein Liebender erfasst das „Objekt der Liebe“ („l'objet“ sagt das Libretto!). Denn nur an diesem Blick können sie sich erkennen. Also lieben, einander (an)fassen.

Dieser Blick des Orpheus zurück hat auch eine sexuell-gewalttätige Konnotation, der begehrende penetrierende Blick des Orpheus auf Eurydike lässt sie nicht unversehrt: sie stirbt. Der französische Literaturwissenschaftler Maurice Blanchot arbeitet in der Analyse des Blicks des Orpheus mit dem Gedanken, dass das Begehren auf ein Objekt hin, in einer sublimierenden Bewegung, Kunst schafft. Orpheus muss dafür das Gesetz übertreten, muss ungeduldig sein, muss nicht-konform gehen, denn nur so wird er über diesen Nachtspunkt singen können. Das Scheitern der Rettung ist Bedingung zum Gelingen. Blanchot nennt es das Werk, das Eurydike heißt. Das Werk ist das Nach-oben-Bringen als Zeugnis dieser Arbeit. Es ist das BILD der toten Eurydike, in dem sie wieder lebendig wird. Orpheus verspielt ihr Leben durch seine Sorglosigkeit, ja Fahrlässigkeit. Das alles tut sein Blick. Er muss sie notwendigerweise anschauen und vergessen, denn nur so kann er sie, in der anderen Form nach oben tragen.

Doch auch der Künstler kommt nicht unversehrt davon. Er wird nach dem Opfergang Eurydikens von den Mänaden, den Gefolgsfrauen des Dionysos, zerrissen. Genauso erging es Pentheus in den *Bakchen*, einer Tragödie des Euripides. Im Mythos stand Orpheus den Musen nahe und damit dem Gott Apoll, dem göttlichen Gegenspieler des Dionysos. Doch, wie Nietzsche in der *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* darlegte, haben beide ihren Anteil an der Kunst. Dionysos war für sängerische Aura und Rausch, sich verausgabende Energie und Leidenschaft zuständig, Apoll für die abgemessene Form, in der diese notwendig als skandierter Rhythmus, gerinnend zum Vers gefasst und bezähmt wurde zur Schönheit.

Aus Sicht der Orphiker, einer Gruppe von Anhängern des mythischen Sängers im antiken Griechenland, war Orpheus, der als Lebender das Totenreich betreten hatte, durch seine Rückkehr zu einer Au-

torität geworden und als solcher ein präfigurierter Christus (der ja auch einen Blick auf seinen eigenen Tod geworfen hat) und zugleich eine Version des Dionysos, dessen Mänaden Menschen zerreißen, der aber auch stets in wiederholtem Akt selbst zerrissen wird und – wiederaufersteht. Die Orphiker glaubten an die Wanderung der Seele durch verschiedene Körper hindurch. So hatte sich Orpheus' Seele seinen Eurydike liebenden Körper ausgesucht und ihn dann wieder verlassen.

Christoph Willibald Gluck

Gluck lässt das Menschenmaß erklingen, eben genau das, was dem Mythos unerheblich sein muss, aber was die Erfinder der Oper, also Monteverdi und seine Zeitgenossen vor allem interessiert hat: der Nachvollzug der antiken griechischen Tragödie. Die Mitglieder der *camerata fiorentina* hatten sich in den Kopf gesetzt, den Sprachklang der Tragödie wieder aufleben zu lassen – bzw. das, was sie dafür hielten. Entscheidend war die sprachliche Verständlichkeit. Frühbarocke Opern sind sparsam instrumentiert, die große Operngeste ist ihr fremd, die Schöpfer der ersten Opern wollten die Figuren in ihren sprachlich-seelischen Äußerungen als ihresgleichen verstehen. Doch die Entwicklung der Oper während des 17. und 18. Jahrhunderts machte irgendwann eine Revision dieses Entwurfs notwendig, denn die Gepflogenheiten der barocken Opernproduktion verselbstständigten sich, formale Aspekte wie der Oberflächenglanz der Kostüme, die Überwältigungseffekte der Bühnenmaschinerie und nicht zuletzt die bloße Artistik der sängerischen Leistungen trieben den Geschichten ihre letzte Eigenständigkeit und Wahrnehmbarkeit aus. Neue Opernsujets, beginnend bei der Stoffauswahl und der Ausgestaltung durch die Libretti, taten das, was sie sollten, und Opernaufführungen wurden zusehends zu Veranstaltungen, in denen die Helden der Opern zu Abbildern ihrer Produzenten wurden. Der Sonnenkönig Louis XIV. trat gar als Tänzer in einem Sonnenkostüm in den *ballet-opéras* seines Hofkomponisten Jean-Baptiste Lully auf, um seine blendenden Sehstrahlen über sein Reich wandern zu lassen, in dem er (*le soleil*) nie untergehen möge. Doch schon sein Nachfahre Louis XVI. musste abtreten und wurde guillotiniert.

Die notwendige Revision des Operngedankens, von der gerade die Rede war, nahm Christoph Willibald Gluck in Angriff. Seine Opern mögen in der dramaturgisch-formalen Charakteristik noch sehr der opera seria verpflichtet sein, doch die musikalische Gestalt der Figuren wurde zusehends von unnötigem äußeren Ballast befreit. Gluck überführt das *secco*-Rezitativ zunehmend in ein sorgfältig musiziertes *accompagnato*, das Sängersische enthielt sich des typisch barocken Auftrumpfens und war Anlass des Singens einer innerlichen Wahrfähigkeit und nicht mehr Erfüllung eines sportiven Zieles. Und so wurden die Geschichten intimer, der Bezug der kompositorischen Faktur einer Figur wurde zwingender und Glucks Arbeit als konsequenter Fortsetzer der eliminierenden Bewegung, die Götter aus dem Spiel zu nehmen, sie in den Hintergrund zu drängen und die menschliche Seele in ihren sängerischen Bewegungen zu entwerfen, war ein Werk für die Zukunft, die andere fortsetzen sollten. Mozart war sicherlich einer der größten Protagonisten dieses Projekts.



Wiederaufnahme

17. Februar, 18.00 Uhr

Weitere Vorstellungen

21. Februar, 1., 8., 9. März,

19.30 Uhr, 2. März, 19.00 Uhr

Musik

Des Knaben Wunderhorn/Fünfte Sinfonie von Gustav Mahler

Choreografie, Kostüme und Lichtkonzept John Neumeier
Musikalische Leitung Markus Lehtinen**Mezzosopran** Katja Pieweck/
Sophie Rennert (1., 2., 8. März)
Bariton Benjamin Appl/
Christoph Pohl (21.2., 1.3.)

John Neumeier choreografiert Mahler

Der Ballettabend **All Our Yesterdays** verbindet *Des Knaben Wunderhorn* und *Fünfte Sinfonie* von Gustav Mahler

Vor 30 Jahren ging ein lang ersehnter und zunehmend dringender Wunsch John Neumeiers in Erfüllung: Ein eigenes Probenzentrum für das Hamburg Ballett und seine Ballettschule konnte realisiert werden. Es war ein Schritt in die Zukunft der Compagnie und zugleich eine entscheidende Voraussetzung für die Ausweitung des Spielplans in Hamburg, aber auch für die steigende Anzahl von Tourneen zu den großen internationalen Häusern. Noch vor der feierlichen Einweihung des Ballettzentrum Hamburg am 23. September 1989 wurde John Neumeier beim Gang durch die großzügigen, lichtdurchfluteten Ballettsäle klar, dass er den Bezug dieses Gebäudes mit einer eigenen Kreation würdigen wollte. Letztlich wurden es zwei: *Des Knaben Wunderhorn* und *Fünfte Sinfonie* von Gustav Mahler.

Auch außerhalb der Ballettwelt war 1989 ein bewegtes Jahr. Die friedliche Revolution in der DDR führte am 9. November völlig unerwartet zur Öffnung der Mauer im über Jahrzehnte geteilten Berlin und mündete ein knappes Jahr später in die Wiedervereinigung der bisherigen deutschen Staaten Bundesrepublik Deutschland und Deutsche Demokratische Republik. John Neumeier erinnert sich noch gut an diese Zeit des Umbruchs: „Ungefähr einen Monat vor der Premiere hörte ich abends im Taxi auf dem Nachhauseweg im Radio vom Fall der Mauer in Berlin. Es war kaum zu glauben – Euphorie in ganz Deutschland! Das Durchbrechen von Grenzen wurde zum choreografischen Motiv im Finalsatz von Mahlers Fünfter Sinfonie.“

All Our Yesterdays

1994 brachte John Neumeier den Ballettabend in Kopenhagen heraus und wählte in dieser Zeit den vereinheitlichenden Titel des Programms *All Our Yesterdays* (All unsere Gestern) – ein Zitat aus dem letzten Akt des Shakespeare-Dramas *Macbeth*. Es stammt aus dem Monolog der Titelfigur Macbeth, der als einsamer, lebensmüder Tyrann teilnahmslos den Tod seiner Frau zur Kenntnis nimmt: „And all our yesterdays have lighted fools the way to dusty death“ (Und all unsere Gestern führten Narrn den Weg des staub’gen Tods). Im Ausspruch „All Our Yesterdays“ fließen Gefühle wie Vergangenheitsfi-

xiertheit und Fatalismus ineinander. Der Tod erscheint als unausweichliche Bestimmung des Menschseins; dem Leben durch eigenes Handeln und Planen einen individuell bestimmten Sinn zu geben, ist aus dieser Perspektive ausgeschlossen.

Der Titel *All Our Yesterdays* rückt die großen Fragen des Lebens in den Mittelpunkt des Ballettabends. John Neumeier hat diese Dimension in seinen Balletten in konkrete Situationen überführt: „In den *Wunderhorn*-Liedern sind alle Tänzer Soldaten, und man hat in bestimmten Szenen das Gefühl, dass sie bereits gestorben sind. Die *Fünfte Sinfonie* nimmt dagegen eher die Sicht von Frauen ein, die wie beim Besuch eines Soldatenfriedhofs über Krieg und Tod nachdenken. Soldaten spielen gelegentlich eine Rolle, sozusagen als Erinnerungen.“ Auch wenn John Neumeier 1989 nicht bewusst auf das 50-jährige Jubiläum vom Ausbruch des 2. Weltkriegs Bezug nahm, räumt er rückblickend ein, dass die Männerkostüme in *Des Knaben Wunderhorn* sich an die Zeit des 2. Weltkriegs anlehnen; die Damenkostüme seien dagegen eher von Mahlers Lebzeiten inspiriert.

Eine optimistische Sinfonie

Die meisten Mahler-Forscher sind sich darin einig, dass der Komponist mit der Fünften Sinfonie Neuland betrat, indem er die von Liedmotiven durchzogene Klangwelt der *Wunderhorn*-Sinfonien Nr. 2, 3 und 4 hinter sich ließ. Auch John Neumeier sieht in dem Werk einen Neubeginn: „Vom letzten Satz aus gesehen, handelt es sich um eine ausgesprochen optimistische Sinfonie.“ Es wäre jedoch falsch, in dieser Aussage die Diagnose einer ungetrübten Fröhlichkeit zu vermuten – auch wenn durch die Eröffnung des Ballettzentrum Hamburg und die Maueröffnung im zeitlichen Umfeld der Kreation Anlässe dafür vorhanden waren. Bedenkt man aber, dass John Neumeier den emotionalen Gehalt der Sinfonie als erinnertes Leben ansetzt, ändert sich die Perspektive auf den jubelnden Finalsatz grundlegend. John Neumeier entwirft in seinem Ballett genau die fragile Balance menschlicher Grunderfahrungen, die Mahler in immer neuer Weise mit seiner Musik ausdrückte. Sie erdet den Schlussjubiläum in der Vielfalt individueller Gefühlserfahrungen, ohne ihm etwas von seiner mitreißenden Energie zu entziehen. | Jörn Rieckhoff

The World of John Neumeier

John Neumeier hält Hamburg bereits seit über 45 Jahre die Treue. Hier schuf er die meisten seiner 160 Ballette – für „seine“ Compagnie, das Hamburg Ballett. So ist Hamburg für den aus Milwaukee/Wisconsin stammenden Choreografen zu einer zweiten Heimat geworden. Seinen 80. Geburtstag am 24. Februar feiert der Ehrenbürger der Hansestadt gemeinsam mit seinen Fans in der Staatsoper: mit einer von ihm selbst moderierten Benefizgala zugunsten der Stiftung John Neumeier.

„The World of John Neumeier“ ist eine getanzte Autobiografie, die Auszüge von berühmten Balletten wie „Nijinsky“, „Die Kameliendame“, „Matthäus-Passion“ und „Dritte Sinfonie von Gustav Mahler“ vereint. Die Auswahl zeigt, welche Ballette John Neumeier im Rückblick besonders wichtig sind und mit welcher Motivation er die jeweiligen Werke in Angriff genommen hat. Für die Gala am 24. Februar hat John Neumeier die Werkauswahl beträchtlich ausgeweitet und so ein exklusives Galaprogramm zusammengestellt. Das Publikum darf sich zudem auf Überraschungsauftritte internationaler Ballettstars freuen!



The World of John Neumeier

Benefizgala zugunsten der Stiftung John Neumeier

John Neumeier zum 80. Geburtstag

Choreografie und Inszenierung John Neumeier

Musik vom Tonträger

24. Februar, 17.00 Uhr





„Das Publikum will immer nur Melodien.“

Die **Italienischen Opernwochen** starten im März zum zweiten Mal.

Die Italienischen Opernwochen gehen in die zweite Runde: Nach dem Auftakt mit der Premiere von Verdis *Nabucco* gibt es erneut bekannte Klassiker mit einigen Hamburger Sänger-Debüts der Extraklasse.

Die Werke von Puccini, Rossini und besonders von Verdi sind geradezu der Inbegriff von populärer „klassischer“ Opernmusik. Bezüglich des Augenmerkes auf Popularität blicken die italienischen Komponisten auf eine lange Tradition zurück, denn den Bedürfnissen des Publikums schenkte man immer eine besondere Bedeutung. Schon in den 30er-Jahren des 19. Jahrhunderts wurde den Kompositionsstudenten auf den Weg gegeben: „Wenn ihr gesanglich schreibt, dann stellt sicher, dass eure Musik gefällt. Das Publikum will Melodien, immer nur Melodien. Wenn euer Herz sie euch zu diktieren vermag, dann versucht sie so einfach wie möglich zu gestalten. Euer Erfolg wird sicher sein ...“, so Nicola Zingarelli, Direktor des neapolitanischen Konservatoriums. Einer der jüngeren Vertreter der klassischen italienischen Tradition ist Giacomo Puccini. Der Komponist findet früh Gefallen an schlichten Milieus, an einfachen, glaubhaften Menschen. Über ihn schreibt Heinrich Mann: „Seine glühende Sehnsucht, Musik für ein ganzes Volk zu ersinnen,

ist meine Anschauung des werdenden Puccini.“ Der erste bahnbrechende Erfolg wurde *Manon Lescaut*, ein Werk, das für Puccinis Karriere von entscheidender Bedeutung war. Für die anspruchsvolle Titelpartie ist eine Ausnahmesängerin vorgesehen, etwa eine wie **Kristine Opolais**, deren Hamburger Debüt mit Sehnsucht erwartet wird. Am 21. und 29. März gastiert die Lettin als Manon Lescaut an der Staatsoper. Ebenfalls seinen Hamburger Einstand gibt **Vittorio Prato**. Der italienische Bariton ist begehrter Gast, u. a. an den wichtigen Häusern seines Heimatlandes. Die Partie des Cavaliere Des Grieux übernimmt wieder **Jorge de León**.

Als größter Opernkomponist Italiens gilt Giuseppe Verdi. Gleich vier seiner Hauptwerke werden bei den Italienischen Opernwochen zu Gehör gebracht. „Von Verdi sprechen heißt für uns Italiener so etwas wie vom Vater sprechen“, sagt der italienische Musikwissenschaftler Massimo Mila, und an anderer Stelle: „In *Rigoletto* zeigt sich zum ersten Mal vollständig, in der ganzen Konsequenz von Verdis eingewurzelter Auffassung vom Leben und von der Welt, jener Verdische Handlungsablauf, der schon im *Nabucco* sich ankündigte und der sich in anderer Konstellation in der *Traviata* bestätigte. Nabucco, der von der krankhaften Einseitigkeit seiner schlimmen Leidenschaften

entartete Held ... oder Rigoletto, auch er ein Außenseiter als von der Natur Missgestalteter, oder Violetta, ein Opfer unsinniger Lebensbedingungen und ungerechter sozialer Konventionen, nach der schmerzlichen Erfahrung wieder in die menschliche Gesellschaft aufgenommen.“ Der Hamburger *Rigoletto* präsentiert neue Protagonisten: In der Titelrolle ist **Markus Brück** zu erleben, als Gilda debütiert mit **Kristina Mkhitaryan** ein neuer Stern am Sopranhimmel und als Herzog kehrt mit **Arturo Chacón-Cruz** einer der gegenwärtig gefragtesten Tenöre zurück in die Hansestadt. Eines der beliebtesten Repertoirestücke ist Verdis *La Traviata*. In diesem Jahr ist die russische Sopranistin **Irina Lungu** als Violetta Valéry zu erleben, den Alfredo Germont übernimmt der US-Amerikaner **Stephen Costello** – beide begehrte Interpreten ihrer Rollen. Als Giorgio Germont gibt **Simone Piazzola**, der an den Häusern in Wien, Mailand, London, Madrid und München gastiert, seinen Einstand. Weiterhin steht Verdis *Un Ballo in Maschera* auf dem Spielplan der Italienischen Opernwochen. Der Komponist experimentiert in dieser Oper mit der Vermischung der Genres. Wie schon bei *Rigoletto* orientiert er sich an der Kontrastdramaturgie Victor Hugos, der nicht mehr das Schöne, sondern das Bizarre in den Mittelpunkt stellte. Verdi nannte dieses Verfahren in einem Brief „die Mixtur des Komischen und des Furchtbaren in der Art Shakespeares“. Auf eine zweideutige, emotional ambivalente Gleichzeitigkeit hatte es der Komponist abgesehen und die Maskierung – die Figuren treten mit Vorliebe maskiert, verkleidet oder verschleiert auf – wird zur durchgängigen Chiffre. Auch der musikalische Stil ist doppelbödig, da sich Komik und Tragik permanent durchdringen. Die Musik macht sichtbar, was sich hinter den Masken verbirgt. Für die Rolle des Gustavo ist **Ramón Vargas** an der Elbe zu Gast, unlängst als Edgardo in *Lucia di Lammermoor* am Hamburger Haus gefeiert, die Rolle der Amelia übernimmt die Italienerin **Carmen Giannattasio**, die Wahrsagerin Ulrica wird von der rumänischen Mezzosopranistin **Judit Kutasi** gesungen, deren Stammhaus die Deutsche Oper Berlin ist. **Kartal Karagedik**, Sänger des Grafen Anckarström, ist aus den eigenen Reihen des Opernensembles. Zu den Highlights des Repertoires zählt Rossinis Meisterstück *Il Barbiere di Siviglia* bereits seit 200 Jahren. Doch auch bekannte Stücke erhalten durch verschiedene Interpretationsansätze immer wieder neue Facetten. Barbier der Italienischen Opernwochen ist **Franco Vassallo**, der nach seinen umjubelten Auftritten als Jago, Scarpia oder Rigoletto nun unter Beweis stellt, dass er mit Rossini ebenfalls brillieren kann. Eine Rossini-Stimme par excellence besitzt **Julia Lezhneva**. Die junge russische Sopranistin erntete im Herbst Ovationen für ihre Auftritte als Morgana in Händels *Alcina*. Zusammen mit dem sizilianischen Tenor **Antonino Siragusa** bildet sie das Liebespaar, dessen zarte Gefühle durch Don Bartolo alias **Maurizio Muraro** empfindlich gestört werden. Auch die Namen der Maestros der Italienischen Opernwochen sind klangvoll: Erstmals ist **Diego Fasolis** zu Gast, der von der Barockmusik kommende Shootingstar übernimmt die Musikalische Leitung bei *Il Barbiere di Siviglia*. Am Pult des Philharmonischen Staatsorchesters präsentieren sich außerdem die Dirigenten **Paolo Carignani**, **Carlo Rizzari**, **Christoph Gedschold**, **Roberto Rizzi Brignoli** und **Stefano Ranzani**. Die Italienischen Opernwochen werden in diesem Jahr erneut großzügig unterstützt durch die Stiftung zur Förderung der Hamburgischen Staatsoper. / AC





Georg Nigl in der Rolle des Wozzeck

„Wozzeck und Figaro sind komplexe Menschenbilder.“

Georg Nigl steht in dem Ruf, ein Mann für besondere Fälle zu sein. Er ist Interpret zahlreicher Uraufführungen, und für die Gestaltung der Titelpartie von Wolfgang Rihms „Jakob Lenz“ an der Oper Stuttgart wurde er 2015 von der Zeitschrift Opernwelt zum Sänger des Jahres gekürt. Wenn er sich den Klassikern zuwendet, bevorzugt er Produktionen, die das Publikum mit neuen Sichtweisen überraschen. Im November 2017 war er in Hamburg als Wozzeck zu erleben, nun folgt sein Debüt als Mozarts Figaro. Wir fragten den österreichischen Bariton: „Mozarts Figaro und Bergs Wozzeck sind Bühnenhelden, aber eigentlich ist ihre Wirklichkeit desillusionierend. Wie spielt man solche Figuren, wie geht man mit diesem Gegensatz um?“

GEORG NIGL: Grundsätzlich glaube ich, gute Autoren sind solche, die ihre Figuren und ihre Darsteller lieben, egal wie groß oder wie klein die Rolle ist – das merkt man schon, wenn man Shakespeare liest. Bei *Le Nozze di Figaro* zum Beispiel ist selbst der Antonio so gebaut, dass er noch sehr viel von sich erzählt. Gute Autoren bringen eben wirkliche Menschen auf die Bühne. Das sieht man bei den großen Dramatikern immer. Und bei den großen Musikdramatikern auch.

Wenn man sich als Darsteller mit einer Rolle das erste Mal auseinandersetzt, ist es wie mit einem Lehmbatzen, den man formt und dann brennt und lasiert und die Farbe anbringt – so entsteht dann der Charakter. Wozzeck und Figaro sind komplexe Menschenbilder, die dem Darsteller so viele Interpretationen ermöglichen, dass er mit einer Aufführung allein nie auskommt. Man wird immer wieder etwas Neues entdecken können, neue Facetten im Charakter freilegen, wie bei den Schichten einer Zwiebel. Hinzu kommt, dass solche Meister wie Alban Berg oder Wolfgang Amadeus Mozart und vielleicht auch Verdi und Monteverdi für ihre Fi-

guren eine ganz spezifische Musik erfunden haben, die nicht nur bebildert und illustriert, sondern die dem Charakter noch zusätzliche Tiefenschärfe gibt. Bei Bach ist das übrigens auch so: Der hat zwar keine Oper geschrieben, aber seine Oratorien erzählen ja auch Geschichten. Und diese Musik ist es dann, die uns direkt betroffen macht. Musik kann auch ohne Worte den Menschen ansprechen. Wenn aber bei einer Theaterfigur, die ja auch spricht und singt, Text und Musik zusammenkommen, dann sollte immer unsere Empathie für diesen Charakter angesprochen werden. Und da ist es auch nicht mehr wichtig, ob diese Figur ein guter Mensch ist oder ein schlechter, ob sie ein Mörder oder ein Liebhaber ist, ein König, ein Soldat oder Arbeiter – Hauptsache, sie spricht uns direkt an. Denn wir wollen angesprochen werden als Zuhörer, die Figur ist eine Projektionsfläche, in der wir uns selbst wiederfinden können. Die Musik kann diese ganze emotionale Verbindung natürlich verstärken – das ist ihr großer Vorteil im Vergleich mit dem Schauspiel oder auch dem Film. Und genau das macht für mich die Oper und das Musiktheater so spannend.

Georges Bizet*Carmen***Musikalische Leitung** Lorenzo Viotti**Inszenierung** Jens-Daniel Herzog**Bühnenbild und Kostüme**

Mathis Neidhardt

Licht Stefan Bolliger**Dramaturgie** Hans-Peter Frings,

Kerstin Schüssler-Bach

Chor Christian Günther**Spilleitung** Heiko Hentschel*Don José* Teodor Ilincai*Escamillo* Gábor Bretz*Remendado* Ziad Nehme*Dancaïro* Viktor Rud*Zuniga* Alin Anca*Moralès* Zak Kariithi*Carmen* Nadezhda Karyazina*Micaëla* Ruzan Mantashyan*Frasquita* Katharina Konradi*Mercédès* Marta ŚwidarskaUnterstützt durch die Stiftung zur
Förderung der Hamburgischen Staatsoper**Aufführungen**

7., 10., 14., 20., 22. Februar, 19.00 Uhr

Wolfgang Amadeus Mozart*Le Nozze di Figaro***Musikalische Leitung** Volker Krafft**Inszenierung** Stefan Herheim**Bühnenbild** Christof Hetzer**Kostüme** Gesine Völlm**Licht** Phoenix (Andreas Hofer)**Video** fettFilm**Dramaturgie** Alexander Meier-Dörzenbach**Chor** Christian Günther**Spilleitung** Heiko Hentschel*Il Conte d'Almaviva* Kartal Karagedik*La Contessa d'Almaviva* Nicole Heaston*Susanna* Elbenita Kajtazi*Figaro* Georg Nigl*Cherubino* Lilly Jørstad*Marcellina* Katja Pieweck*Bartolo* Tigran Martirosian*Basilio* Jürgen Sacher*Don Curzio* Peter Galliard*Antonio* Roger Smeets*Barbarina* Larissa WäspyUnterstützt durch die Stiftung zur
Förderung der Hamburgischen Staatsoper**Aufführungen**

23., 28. Februar; 3., 5. März, 19.00 Uhr

Giuseppe Verdi*Rigoletto***Musikalische Leitung** Carlo Rizzari**Inszenierung** Andreas Homoki**Bühnenbild und Kostüme** Wolfgang Gussmann**Licht** Manfred Voss**Chor** Christian Günther**Spilleitung** Birgit Kajtna*Il Duca di Mantova* Arturo Chacón-Cruz*Rigoletto* Markus Brück*Gilda* Kristina Mkhitarian*Monterone* Andreas Hörl*Il Conte di Ceprano/Un Usciere di Corte*

Shin Yeo

La Contessa di Ceprano Gabriele Rossmann*Marullo* Jóhann Kristinsson*Borsa* N.N.*Sparafucile* Tigran Martirosian*Maddalena* Nadezhda Karyazina*Giovanna* Katja Pieweck*Il Paggio della Duchessa* Narea Son**Aufführungen** 12., 15. März, 19.30 Uhr**Giacomo Puccini***Manon Lescaut***Musikalische Leitung** Christoph Gedschold**Inszenierung** Philipp Himmelmann**Bühnenbild** Johannes Leiacker**Kostüme** Gesine Völlm**Licht** Bernd Purkrabek**Chor** Eberhard Friedrich**Spilleitung** Birgit Kajtna*Manon Lescaut* Kristine Opolais*Lescaut* Vittorio Prato*Il Cavaliere Renato Des Grieux*

Jorge de León

Geronte di Ravoïr Tigran Martirosian*Edmondo* Oleksiy Palchykov*L' Oste* Shin Yeo*Un Musico* Gabriele Rossmann*Il Maestro di Ballo* Dongwon Kang*Un Lampionaio* Hiroshi Amako*Un Sergente degli Arcieri* Jóhann Kristinsson*Un Comandante di Marina* Ang DuUnterstützt durch die Stiftung zur
Förderung der Hamburgischen Staatsoper.**Aufführungen**

21., 29. März, 19.30 Uhr

Giuseppe Verdi*La Traviata***Musikalische Leitung** Roberto Rizzi Brignoli**Inszenierung** Johannes Erath**Bühnenbild** Annette Kurz**Kostüme** Herbert Murauer**Licht** Olaf Freese**Dramaturgie** Francis Hüfers**Chor** Christian Günther**Spilleitung** Petra Müller*Violetta Valéry* Irina Lungu*Flora Bervoix* Ruzana Grigorian*Annina* Marta Świdarska*Alfredo Germont* Stephen Costello*Giorgio Germont* Simone Piazzola*Gastone* Peter Galliard*Il Barone Douphol* Jóhann Kristinsson*Il Marchese d'Obigny* Shin Yeo*Il Dottore Grenvil* Alin Anca*Giuseppe* Dongwon KangUnterstützt durch die Stiftung zur
Förderung der Hamburgischen Staatsoper**Aufführungen**

14., 16., 19. März, 19.30 Uhr

Gioachino Rossini*Il Barbiere di Siviglia***Musikalische Leitung** Diego Fasolis**Inszenierung** nach Gilbert Deflo**Bühnenbild und Kostüme**

nach Ezio Frigerio

Chor Christian Günther**Spilleitung** Holger Liebig*Il Conte d'Almaviva* Antonino Siragusa*Don Bartolo* Maurizio Muraro*Rosina* Julia Lezhneva*Figaro* Franco Vassallo*Don Basilio* Alin Anca*Fiorello* Jóhann Kristinsson*Un Officiale* Andreas Kuppertz/
Bernhard Weindorf*Berta* Ida Aldrian**Aufführungen**

22. März, 19.30 Uhr, 30. März, 19.00 Uhr

Il Barbiere di Siviglia (Szenenfoto)Mit der 216. Vorstellung seit der
Premiere am 29. Dezember 1976
verabschiedet sich die „Barbiere“-
Inszenierung von Gilbert Deflo von der
Bühne der Hamburgischen Staatsoper.

Oper und Film

Orphée von Jean Cocteau

mit Jean Marais, Maria Casarès und Juliette Gréco

Paris, an einer Straßenecke ein Bistro, an den Tischen die jeunesses dorées: Künstler und die, die sich dafür halten, ihre Bewunderer. Der berühmte Dichter Orpheus ist für die einen die Lichtfigur der Szene, für die anderen das Hassobjekt. Eine dunkle, geheimnisvolle Frau, die Prinzessin, und zwei schwarz gekleidete Motorradfahrer provozieren eine Prügelei, der junge Dichter Cégeste wird schwer verletzt und die Prinzessin fordert Orpheus auf, in ihren Wagen zu steigen. Es beginnt eine Geschichte, die zwischen den Reichen des Lebens und des Todes spielt, durch einen Spiegel kann das Totenreich betreten werden. Die Prinzessin ist Orpheus' Tod, verliebt sich in ihn und will ihren Auftrag nicht mehr ausführen. Orpheus' Frau Eurydike wird von der Prinzessin ermordet, damit nur sie den Dichter für sich hat. Eine merkwürdige Gerichtsverhandlung findet statt, Nachrichten aus dem Jenseits erklingen im Autoradio und Orpheus betritt das Totenreich, um Eurydike wiederzugewinnen. Cocteau hat sich dagegen verwahrt, dass er einen surrealistischen Film gemacht habe, er sei im Gegenteil ein gänzlich realistischer Film, in den das Irreale Zutritt hat. Er ist, wenn man das Entstehungsjahr 1949 berücksichtigt, voller verblüffender filmischer Tricks wie das Durchschreiten des Spiegels oder der Sturm aus dem Totenreich. Am Schluss stirbt die Prinzessin (der Tod stirbt!) und lässt den Dichter und seine Frau ohne Erinnerung an das Geschehene wieder ins Leben.

Orphée 5. Februar 2019, 19.00 Uhr (OmU) Metropolis

Oper und Film

Sankt-Georgs-Tag

Ein Film von Kirill Serebrennikov (2008, 135 Min)

Ljuba ist erfolgreiche Opernsängerin, die ihren Lebensmittelpunkt nach Westeuropa verlegen will. Kurz vor der Übersiedlung führt sie ihren halbwüchsigen Sohn Andrej zum Abschied an jenen Ort in Zentralrussland, aus dem ihre Familie stammt. Doch während des Besuchs des mittelalterlichen Kremls verschwindet Andrej. Auf der Suche nach ihm stürzt Ljuba durch alle Netze einer vermeintlich abgesicherten Identität. Das Drehbuch schrieb Juriy Arabov, der westlichen Cineasten vor allem als Drehbuchautor Aleksandr Sokurovs ein Begriff ist.

Mit Ksenia Rappaport, Evgenya Kusnezowa, Sergey Sasnowskij u.a.

In russischer Sprache mit deutschen Untertiteln

Sankt Georgs Tag 12. März 2019, 19.00 Uhr, Metropolis

Opernwerkstatt: Nabucco

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

8. März, 18.00 bis 21.00 Uhr, Fortsetzung 9. März,

11.00 bis 17.00 Uhr, Orchesterprobensaal

Künstlerporträt Kirill Serebrennikov

Mit Beginn der 2000er Jahre nahm ein Außenseiter die Moskauer Theaterszene im Sturm: Der 1969 im südrussischen Rostov am Don geborene Kirill Serebrennikov, der nie eine akademische Ausbildung als Regisseur absolviert hatte, machte an kleineren Theatern mit hochpoetischen Inszenierungen zeitgenössischer britischer Dramatik Furore, bevor er an den großen Schauspielbühnen klassische Schauspieltexte ebenso berührend wie virtuos vergegenwärtigte. Parallel dazu waren seine Filme bei internationalen Festivals zu Gast, und er entwickelte und etablierte sich als Opern- und Ballettregisseur. Sergio Morabito vergegenwärtigt – auch anhand von Aufzeichnungen – Facetten seines faszinierenden Schaffens.

28. Februar 2019, 20.00 Uhr, opera stabile

OpernReport: Nabucco

Nabucco: Die Stimme einer unterdrückten Nation.

Der Musikjournalist, Kritiker und Fachbuchautor Jürgen Kesting stellt Giuseppe Verdis *Nabucco* anhand von aktuellen und historischen Tonaufnahmen vor.

11. März 2019, 19.30 Uhr, opera stabile

AfterWork: Le Bal masqué

Wie klingt französischer Humor? Die Musikerinnen und Musiker der Orchesterakademie des Philharmonischen Staatsorchesters geben uns zusammen mit Volker Krafft (Klavier), Jóhann Kristinsson (Bariton) und Nicolas André (Dirigat) gleich drei Antworten: mit Jean Françaix' erstem Bläserquintett, das der Komponist mit einem Augenzwinkern als „Hindernislauf mit zu hohen Hindernissen“ bezeichnet, mit Maurice Ravels *Introduction et Allegro*, einem Meisterwerk der Instrumentation, das in kleiner Besetzung die Klangfülle eines ganzen Orchesters zaubert und vor Freude geradezu überschäumt, und schließlich mit der weltlichen Kantate *Le Bal masqué* von Francis Poulenc, die ironische Anklänge an Bel Canto und große Oper mit Jahrmarktstanzmusik und Kabarett vereint. Willkommen im Frankreich des 20. Jahrhunderts!

Klavier: Volker Krafft

Bariton: Jóhann Kristinsson

Dirigat: Nicolas André

Orchesterakademie des Philharmonischen Staatsorchesters

1. März 2019, 18.00 Uhr, opera stabile

Legenden der Oper: Brigitte Fassbaender

Man kann die Person und Künstlerin Brigitte Fassbaender einfach nur als „ein Phänomen“ bezeichnen. Oft kommt dieser Begriff dann zum Zug, wenn die gesamte Bandbreite und Unerschöpflichkeit der Tätigkeiten und Fertigkeiten eines Menschen nahezu nicht mehr erfassbar erscheinen. Hans-Jürgen Mende versucht es dennoch, im Gespräch mit dieser großen Mezzosopranistin, Regisseurin, Pädagogin, Menschendarstellerin, Autorin, Intendantin einen erhellenden Blick auf ihr Leben und Schaffen zu werfen.

25. Februar 2019, 20.00 Uhr, opera stabile

Heimat

Ist Heimat der Ort, den ich kenne? König Nabucco zieht ins Land und plötzlich ist Sprache nicht mehr Sprache, Geld nicht mehr Geld und Glaube nicht mehr Glaube. Das Volk ist fremd, ohne je den heimatlichen Boden verlassen zu haben. Doch die Fremde muss nicht einmal von außen eindringen. Sie kann auch im Inneren wachsen und wuchern und alles zersetzen, was einst richtig war – ein globales Phänomen.

Der Wunsch nach Freiheit könnte daher immer gleich klingen – Flieg, Gedanke, auf goldenen Schwingen, (...) wo (...) Heimerde duftet.

Doch auch Lieder können andere Lieder werden – Verdis „Freiheitschor“ hat bis heute das Potenzial zur Instrumentalisierung, nicht nur in Nazideutschland, sondern auch im Kontext der aktuellen italienischen Regierung.

Ist Heimat der Ort, den ich in mir trage? Die Neurobiologie sagt: Heimat ist im Gehirn eines jeden Menschen präsent und besteht aus emotional positiv konnotierten, sogenannten „Engrammen“ – Doch wenn die Engramme sich auflösen, schwindet das Heimatgefühl – Wie lange kann es also halten? Die „Zeit“ in Monteverdis *Il Ritorno d'Ulisse in Patria* singt im Prolog treffend: „Nichts kann sich retten vor dem Zahn der Zeit: Er nagt mit Wonne.“

Ist Heimat der Ort, zu dem ich zurück kehre? Als Ulisse nach Troja in den Krieg zog, wusste er nicht, dass er 20 Jahre brauchen würde, um den Weg zurück nach Ithaka zu finden. Doch als er endlich strandet, erkennt er seine Heimat nicht und darf zunächst nicht er selbst sein. Er findet sein Zuhause belagert und sich von der eigenen Frau abgelehnt. Erst als er bis ins Schlafzimmer und die „liebe Erinnerung“ vorgedrungen ist, kann Ulisse wirklich ankommen. So, home is where the heart is, isn't it?!

FRAGE

Und nun zur Frage: welcher berühmte zeitgenössische Komponist arrangierte Monteverdis „Odyssee“ für die Salzburger Festspiele 1985 um und benutzte für die Instrumentation u. a. E-Bass und E-Gitarre?

Senden Sie die Lösung bitte bis zum 10. März 2019 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 *La Fanciulla del West* am 7. Mai
2. Preis: Zwei Karten für *Illusionen – wie Schwanensee* (Ballett) am 22. Mai
3. Preis: Zwei Karten für *L'Elisir d'Amore* am 23. April

Das war beim letzten Mal die richtige Antwort:

>>> Die Frau ohne Schatten

Die Gewinner werden von uns schriftlich benachrichtigt.



GLOBETROTTER REISEN

Musikalische Höhepunkte

Globetrotter Reisesmesse

Wir laden Sie herzlich zu unserer Hausmesse im Atrium der HanseMerkur, Siegfried-Wedells-Platz 1 in Hamburg ein. Unser Team wird Sie über aktuelle Musikreisen-Angebote und neue Reiseziele in Urlaubsstimmung versetzen. Freuen Sie sich auf informative Reisevorträge, eine Tombola, Stadtrundfahrten und eine Musikalische Darbietung. Der Eintritt ist frei.

26.01. & 27.01.19 10 – 17:00 Uhr

Nähere Informationen und Anmeldungen für Transferbusse unter 0800-2323646

Opernpremiere Lohengrin in Lemberg

Bei dieser besonderen musikalischen Flugreise nimmt unser Reiseleiter und Opernregisseur Sie mit zu einzigartigen Opern und einem Sonderkonzert eines Künstlers des "LvivMozArt".

27.02. – 03.03.19 ab €1.199,-

Musikalischer Frühling Opatija

Genießen Sie den besonderen Charme der kroatischen Adriaküste und lassen Sie sich von einem ausgewählten Musikprogramm aus Oper und Operette verzaubern.

03.04. – 11.04.19 ab €1.219,-

Görlitz und kleine Semperoper

Gotische Kirchen, Renaissancebauten, barocke Bürgerpracht und die einzige erhaltene deutsche „Großstadt“ der Kaiserzeit. Als musikalischer Höhepunkt erwartet Sie die Operette „Eine Nacht in Venedig“ im Görlitzer Theater.

27.04. – 30.04.19 ab €599,-

Telefon: 04108 430375

www.globetrotter-reisen.de

Katalog und weitere Informationen gratis anfordern!



5 Sterne Busse

ab 4 Tage Taxi-Abholservice inkl.

Globetrotter Reisen & Touristik GmbH
Harburger Str. 20 • 21224 Rosengarten

Schneewittchen

Wolfgang Mitterer
(nach Engelbert Humperdinck)

Aufführungen

Premiere 9. Februar, 17.00 Uhr
Vorstellungen 10., 17., 24.
Februar, 14.30 und 17.30 Uhr
12., 13., 19., 20. Februar,
11.00 Uhr
15., 16., 22., 23. Februar,
17.00 Uhr
opera stabile

Musikalische Leitung

Barbara Kler

Inszenierung

Birgit Kajtna

Bühne

Christina Feik

Kostüme

Janina Müller-Höreth

Dramaturgie

Janina Zell

Musiktheaterpädagogik

Eva Binkle

Schneewittchen

Narea Son

Die böse Königin

Renate Spingler

Kammerzofe, Emma

Ruzana Grigorian

Jäger Rupert, Königssohn

Jóhann Kristinsson

Die sieben Zwerge

und Tiere des Waldes

Schülerinnen und Schüler aus

Hamburger Schulen

Unterstützt durch die Stiftung zur Förderung der Hamburgischen Staatsoper.

„Eine brutal schöne Energie“

Die Workshops zur opera piccola laufen wieder: Jeden Samstag kommen Kinder und Jugendliche in der Staatsoper zusammen, um sich mit Regisseurin Birgit Kajtna singend, spielend, tanzend in die Welt der Oper zu vertiefen. Wir treffen die Regisseurin auf Smoothies und Ingwershot (gesund bleiben im winterlichen Bazillenmeer!), um uns herum überall Äpfel. Könnte es einen besseren Ort geben, um über Schneewittchen zu sprechen?



Das Märchen von Schneewittchen ist uralte, die Oper brandneu: geschrieben von einem österreichischen Komponisten, Wolfgang Mitterer, der auf Musik von Engelbert Humperdinck zurückgreift. Wie kommen die Welten von Spätromantik und Gegenwart zusammen?

Die Basis der Oper bildet der Märchenstoff, zu dem Humperdinck einige Lieder geschrieben hat. Dazu kommt sozusagen das „Best-of“-Humperdinck, also Arien aus seinen Märchenopern *Hänsel und Gretel*, *Königskinder* und dem unvollendet gebliebenen *Dornröschen*, die die Eltern und Kinder wiedererkennen können. Und dann kommt das 21. Jahrhundert mit „Earcatchern“ von Wolfgang Mitterer hinzu, die das Ganze unglaublich fesselnd machen. Mitterer arbeitet mit elektronischen Einspielungen. Diese Tracks bestehen aus Geräuschen, es tauchen aber auch immer wieder Instrumente auf, die als ganz klare, leitmotivische Erkennungsthemen den einzelnen Figuren zugeordnet werden können. Die böse Königin tritt zum Beispiel in einer ganz verfremdeten Welt auf, voller synthetischer Klänge. Im Gegensatz dazu steht die Welt, die Schneewittchen zugeordnet ist. Dort gibt es Naturgeräusche, Vogelstimmen und Kinderlachen. Sie ist voller bodenständiger, naturbelassener, naiver Motive.



Birgit Kajtna
Christina Feik
Janina Müller-Höreth

Also lotst uns Mitterer mit seinen Einspielungen durch die Grimm'sche Märchenwelt?

Genau, die Symbolsprache ist dafür ganz bedeutsam – in unserem Fall sind es der Spiegel, der Thron und der Apfel. Sie ergeben ein starkes Bild, in welches man unglaublich viel hineininterpretieren kann. Auf der einen Seite haben wir zum Beispiel den Apfel als alttestamentarische, sündige Frucht, zugleich Objekt, das zur Erkenntnis verhelfen soll, und schließlich Symbol für die ewige Jugend, das als Achillesferse der bösen Königin offenbar wird. Diese Vielschichtigkeit der Symbole kann durchaus verwirren und genau da hilft Mitterer, weil er die jeweilige Bedeutung durch Geräusche und Klänge emotional vermittelt, ohne dass sie in Worte gefasst werden muss. Seine Musik bietet uns eine ganz neue und gegenwärtige Sicht auf den Märchenstoff.

Auf „Schneewittchen“ folgt unweigerlich „und die sieben Zwerge“ – tatsächlich sind es aber sehr viel mehr Kinder und Jugendliche, mit denen du in den Workshops arbeitest. In welchen Rollen sind sie später auf der Bühne zu erleben?

Im Moment sind es 26 Kinder im Alter zwischen acht und dreizehn Jahren, die wir in zwei Besetzungen aufgeteilt haben. Wir haben jeweils sieben Zwerginnen und Zwerge, verteilen diese typisch männlichen Charaktere ganz frei auf Mädchen und Jungen, dazu kommen dann pro Gruppe sechs Tiere. Diese Tiergang besteht aus Figuren, die anderen Grimm'schen Märchen entschlüpft sind und die Zwerge unterstützen. Das





Barbara Kler
Narea Son
Renate Spingler
Ruzana Grigorian
Jóhann Kristinsson

Schöne an den zwei Besetzungen ist, dass sie sich gegenseitig beobachten und Dinge von der anderen Gruppe auf- und annehmen. Das ist eine brutal schöne Energie, die einem da entgegenschwappt. Ich habe ein bisschen gebraucht, diese Energie richtig zu kanalisieren, aber ich bin jedes Mal begeistert, wenn ich den 26 Co-Regisseurinnen und Regisseuren einen Impuls gebe und sehe, was sie daraus machen. Manchmal muss ich das Knäuel sortieren. *(lacht)* Da müssen die Kinder mir vertrauen, dass ich den gesamten Bogen im Blick behalte. Die enorme Kreativität der Kinder ist einfach fantastisch und eine ganz neue Erfahrung für mich. Die Herausforderung wird nun sein, dass sie das, was sie während des Entstehungsprozesses gefunden haben, wieder in der gleichen Intensität reproduzieren können. Das üben wir fleißig.

Das Grimm'sche Märchen erzählt uns Schneewittchens Entwicklung und Überlebenskampf, die Zwerge sind dabei eine der zentralen Stationen.

Als Leser oder Zuschauer erleben wir Schneewittchens Reifungsprozess mit. Am Anfang ist sie eine Projektionsfläche für andere und wird auf ihre äußere Schönheit reduziert. Sie wird mehr oder weniger passiv weitergereicht, als wertvoller Gegenstand von Station zu Station: Im Auftrag der eifersüchtigen Königin führt Jäger Rupert sie in den Wald, wo sie ihn durch ihr gutes Herz gerade noch davon abhalten kann, ihr das Leben zu nehmen. Dann kommt sie zu den Zwergen, die nicht nur ihre Beschützer sind, sondern sie auch stark einengen und in ein Rollenbild zwingen, das ihr nicht entspricht. Solche im Grunde sehr ernstesten Motive werden in der Oper ganz amüsant und ironisch verpackt, zum Beispiel gibt es einen Putz-Song, in dem die Zwerge Schneewittchen das Putzen beibringen.

Wie kommt es zum Wendepunkt in ihrer Entwicklung?

In der erneuten Begegnung mit der Königin, die ihr einen vergifteten Apfel reicht, beginnt sie aktiv und eigenmächtig zu handeln. Sie entscheidet sich, in den Apfel zu beißen. Durch diese erste selbstbestimmte Entscheidung wird sie zur Frau, geht einen Schritt weiter und entfaltet ihre Schönheit zur Gänze. Dadurch kann sie der Königin auf Augenhöhe gegenüberreten, stirbt aber direkt danach zum Schein. Die nächste Station ist der Königssohn: Er versucht sie wachzuküssen, doch das klappt nicht recht. Als er sie hochhebt, um sie mit sich auf sein Schloss zu nehmen, fällt ihr der Apfelbissen aus dem Hals. Jetzt, wo sie all das überlebt hat, kommt die vielleicht wichtigste Lebensentscheidung. Entweder sie unterwirft sich ihm und gibt ihre gerade erst errungene Freiheit und Selbstbestimmung auf oder sie geht ihren eigenen Weg. Es ist klar, dass sie sich für ihn entscheidet, aber sie wird sich das Leben

nicht mehr überstülpen lassen wie bei den Zwergen, sondern eine etwas andere Richtung einschlagen. Mehr verrate ich noch nicht ...

Die Märchenhandlung wird losgetreten, weil die Königin Schneewittchen ihre äußere Erscheinung neidet. Wie gehst du mit dem verhandelten Schönheitsideal, das heute allgegenwärtig in Medien und gesellschaftlichen Diskursen ist, um?

Gerade dieses Thema macht das Märchen und die Oper so brandaktuell. Die Königin klammert sich an ihre Jugend und akzeptiert ihr Altern nicht, wobei sie merkt, dass das heranwachsende Schneewittchen immer mehr zu einer Konkurrentin wird. Doch Schneewittchens Schönheit beruht nicht auf dem Optischen. Sie hat nicht nur weiße Haut, rote Lippen und schwarzes Haar. Ihre Schönheit kommt aus dem Inneren. Es ist ihr Charakter, der sie so schön macht. Eben deshalb zeichnen wir sie auch so charakterstark und als mündig gewordenen Menschen.

Die Königin hingegen verliert nicht aufgrund ihres Alters an Schönheit, sondern weil sie förmlich aufgefressen wird von Eitelkeit und Neid. Sie kann nicht altern und wird es letzten Endes auch nicht.

Wie bist du mit den Themen Neid und Narzissmus in den Workshops umgegangen?

Wir haben vor allem die Macht des Spiegels thematisiert, der natürlich sofort mit Narzissmus in Verbindung gebracht wird. Wir schauen ja selten in den Spiegel, um unser wahres Ich zu sehen, sondern eher, um äußerliche Werte zu überprüfen. Die Gefahr besteht darin, sich blenden zu lassen und darüber zu vergessen, was wirkliche Schönheit ausmacht.

Was bedeutet das für die Spiegelbilder in deiner Inszenierung?

Die große Frage ist ja: Warum spricht der Spiegel der bösen Königin? Wir nehmen an, dass Spiegel generell im Königreich verboten sind, weil die Königin selbst kein Spiegelbild hat. Deshalb muss der Spiegel mit ihr sprechen. Schneewittchen kennt demnach keine Spiegel und als sie mit Rupert im Wald das erste Mal ihr Spiegelbild sieht – es kursieren heimlich natürlich doch einige Spiegel – gibt es einen narzisstischen Moment. Wir sehen die Verlockung: Verfall ich diesem Spiegelbild oder reicht es mir hin und wieder zu schauen, ob mein Haar zerzaust ist oder nicht. Es liegt bei uns, wir können selbst entscheiden, wie viel Raum wir dem Spiegel in unserem Leben geben wollen.

Interview: Laura Vagner, Janina Zell



Werkstatt der Kreativität X

Die Ballettschule des Hamburg Ballett
John Neumeier im Ernst Deutsch Theater

Humorvoll oder nachdenklich, klassisch oder modern – über 200 Choreografien wurden in den letzten 10 Jahren im Rahmen der *Werkstatt der Kreativität* auf der Bühne des Ernst Deutsch Theaters gezeigt. Da, wo sonst die Sprache regiert, nehmen Tanzschritte und Musik die Bühne und das Publikum für sich ein. In der 10. Jubiläumsausgabe der erfolgreichen, von John Neumeier ins Leben gerufenen Veranstaltungsreihe, stellen die Absolventinnen und Absolventen der Ballettschule des Hamburg Ballett einmal mehr ihre choreografische Kreativität und ihr technisches Können vor einem großen Publikum unter Beweis. Vom 25. Februar bis zum 3. März 2019 präsentieren sie ihre Abschlussarbeiten, für die sie nicht nur das Bewegungsvokabular, sondern auch die Musikauswahl, Kostüme, Licht und Bühnenbild eigenständig entwickeln. Die aufgeführten Werke der Schülerinnen und Schüler der Theaterklassen VII und VIII entstehen im Fach Tanzkomposition, in dem sie ihre Kreativität erforschen und choreografisch umzusetzen lernen. Betreut wird die *Werkstatt der Kreativität* von Stacey Denham, Pädagogin für die Fächer Moderner Tanz und Tanzkomposition.

Gigi Hyatt, Pädagogische Leiterin und Stellevertretende Direktorin der Ballettschule des Hamburg Ballett, fasst die Bedeutung des Projektes für die Schule zusammen: „Für die Schülerinnen und Schüler ist das ein einzigartiger und wertvoller Prozess: Die Freiheit der Kreation hilft ihnen, ihre eigene ‚Stimme‘ als Tänzer und Menschen zu finden - ein Erlebnis, das sie ein Leben lang begleiten wird.“

Werkstatt der Kreativität X

Die Ballettschule des Hamburg Ballett John Neumeier im Ernst Deutsch Theater

Programm I Montag, 25. Februar bis Mittwoch, 27. Februar 2019

Programm II Freitag, 1. März bis Sonntag, 3. März 2019

jeweils um 19.30 Uhr, öffentliches Warm-Up ab 19.00 Uhr

Karten 29,00 €, ermäßigt 14,50 €, SchülerInnen 9,00 € unter ernst-deutsch-theater.de

ALLEE THEATER

KAMMER
OPER



ADINA ODER DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL

Komische Oper
von Gioachino Rossini

Premiere: 15. Februar 2019

Vorstellungen vom:

15. Februar bis 28. April 2019

DER BARBIER VON SEVILLA

Komische Oper von Gioachino Rossini

Konzertante Aufführung in

italienischer Sprache

10., 11., 12., 17., 18. und 19. Mai 2019

OFFENBACHS TRAUM

Kammeroper in zwei Teilen

von Mathias Husmann

Auftragswerk des Allee Theater -

Hamburger Kammeroper zum

200. Geburtstag von Jacques Offenbach

24. Mai bis 20. Juni 2019

Allee Theater Stiftung gGmbH

Max-Brauer-Allee 76

22765 Hamburg

Kartentelefon: 040 382959

www.alleetheater.de



„Man muss die Musik mit dem eigenen Herzen verbinden.“

Elbenita Kajtazi ist seit dieser Saison Ensemblemitglied der Staatsoper.

Marcus Stähler und Fotograf Jörn Kipping trafen sich mit der kosovarischen Sopranistin.

Dass Musik das Leben nicht nur verschönern, sondern auch erleichtern und über schwere Zeiten hinweg helfen kann, ist vielen von uns bewusst. Aber nur wenige Menschen haben das in jüngerer Vergangenheit – zum Glück – so existenziell erfahren wie Elbenita Kajtazi. Die kosovarische Sopranistin hat als Kind den Krieg in ihrer Heimat miterlebt und dabei furchtbare Ereignisse überstehen müssen, etwa als ihre Familie vertrieben wurde. „Ich sehe noch genau vor mir, wie wir mit automatischen Waffen bedroht wurden und unser Haus abgefackelt wurde, als ich sieben Jahre alt war“, erinnert sich Kajtazi. „In solchen Momenten hatte ich in der Musik einen Zufluchtsort. Ich habe Melodien vor mich hingesummt, aus der Volksmusik oder aus Kinderliedern, die ich kannte, um mich zu beruhigen und aus der Realität wegzubekommen. Das war die beste Therapie für mich.“

Die junge Frau mit den schwarzen Haaren und den dunklen Augen spricht ohne Bitternis oder Selbstmitleid über diese Erfahrungen, sondern versprüht eine positive Energie. Sie hat es geschafft, gestärkt daraus hervorzugehen und ihren Weg umso bewusster zu gehen. „Ich habe gelernt, dankbar zu sein. Dafür, dass meine Eltern und meine Geschwister noch leben. Und dass ich mir meinen Traum von einem Berufsleben als Opernsängerin verwirklichen kann.“

Dieser Traum ist erst mit 15 entstanden, nachdem eine Lehrerin sie ermutigt hatte, „O mio babbino caro“ zu singen, die erste Arie, der Elbenita Kajtazi überhaupt begegnet ist. „Ich war total überrascht davon, wie meine eigene Stimme in dieser Musik klang und wusste sofort: Das will ich machen. Danach habe ich auf YouTube unzählige Clips von Maria Callas angeschaut und war wirklich besessen von meiner Idee. Meine Eltern haben das nicht verstanden und gesagt, ich solle doch Medizin studieren, weil ich gut in der Schule war. Aber ich habe mich nicht beirren lassen“, erzählt Kajtazi in ihrem exzellenten Deutsch, von dem sie manchmal ins noch fließendere Englisch wechselt.

Der glühende Lebensgestaltungswille der charismatischen Sopranistin – der auch im Gespräch zu spüren ist, wenn sie förmlich von innen leuchtet – hat sie bald ins Ausland geführt, wie Kajtazi erklärt. „Beim Studium in

Pristina hatte ich keinen Schauspielunterricht und konnte auch kaum praktische Erfahrungen sammeln, weil wir gar kein Opernhaus im Kosovo haben. Deshalb war mir klar, dass ich da raus muss.“

Was gar nicht so einfach war, weil Kosovaren für jede Reise ins Ausland erst ein Visum beantragen müssen. Und das wird gerade jungen Menschen nur ungern gewährt.

Aber Elbenita Kajtazi hat eins ergattert und ein dreijähriges Stipendium an der Deutschen Oper in Berlin bekommen, das ihr ganz neue Möglichkeiten eröffnete. „Ich habe aus dieser Zeit wahnsinnig viel mitgenommen. Wie ich mich als Darstellerin auf der Bühne bewegen kann. Wie ich dabei freier werde. Wie ich überhaupt eine Rolle auswendig lerne – das wusste ich ja vorher gar nicht!“ Aber sie hat schnell gelernt. Dank ihres Talents, dank ihrer Zielstrebigkeit und Disziplin. „Manchmal denke ich, dass ich eigentlich eher nach Deutschland gehöre. Denn ich mag Pünktlichkeit und Ordnung“, sagt sie lachend und ergänzt: „Wenn man hart arbeitet, an sich glaubt und einen Schritt nach dem anderen geht, ist es möglich, seine Träume zu verwirklichen.“

Professionalität ist wichtig, aber nicht alles. Das weiß sie natürlich, und das strahlt sie auch aus, wenn sie auf der Bühne steht. Selbst wenn man sich die kurzen Videos von ihren Wettbewerbserfolgen im Internet anschaut, ist da dieser Wille zum Ausdruck und eine tiefe Hingabe zu spüren. „Man muss die Musik mit dem eigenen Herzen verbinden. Sonst berührt es die Menschen nicht, die spüren ganz genau, wie viel Leidenschaft man investiert. Für mich ist das jedenfalls ein großes Geschenk, mich in die Figuren hinein zu fühlen und ihre Emotionen ausleben zu können.“ Auch ohne schwere Begleitumstände gelingt es Elbenita Kajtazi, ganz in die Musik einzutauchen und den Rest der Welt auszuklammern. Damit wird sie dem Hamburger Publikum sicher noch viel Freude machen und besondere Opernmomente bescheren.

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

Elbenita Kajtazi ist seit dieser Saison Ensemblemitglied der Staatsoper. Dem Hamburger Publikum stellte sie sich erstmals beim Openair-Konzert des Philharmonischen Staatsorchesters auf dem Rathausmarkt 2018 vor.

Von der Zugabe zur Uraufführung: *Die schöne Müllerin* mit Klaus Florian Vogt und Mitgliedern des Philharmonischen Staatsorchesters

Denken wir an Franz Schuberts Liederzyklus *Die schöne Müllerin*, klingen Gesang und Klavier in unseren Ohren. Wieder und wieder wurden die Lieder eines fröhlichen Müllers, der sich unglücklich verliebt und darüber den Lebensmut verliert, von großen Sängern und Pianisten interpretiert. Doch Bearbeitungen des gesamten Werkes liegen – ganz im Gegenteil zu den unzähligen der *Winterreise* – bislang nicht vor. Und so ließen Tenor Klaus Florian Vogt und die Musikerinnen und Musiker des Philharmonischen Staatsorchesters einen kleinen Testballon steigen, als sie im Sonderkammerkonzert der vergangenen Saison nach Gustav Mahlers *Lieder eines fahrenden Gesellen* ein erstes Lied des Zyklus in einer Bearbeitung von Andreas N. Tarkmann für Singstimme und Instrumentalensemble als Zugabe präsentierten. Die Klangfarben eines ganzen Ensembles anstelle des Klavierparts, neue Nebenstimmen in den Instrumenten, die die Gesangsstimme begleiten, umspielen, antizipieren und durch ihre fast orchestrale Dichte geradezu tragen – der Testballon überzeugte Musikerinnen und Musiker wie Publikum und Vogt zögerte nicht, Tarkmann für die neue Saison um die Bearbeitung des ge-

samten Liederzyklus zu bitten. Heute liegen die Noten vor, die Probenphase ist in Sicht und die Uraufführung für den 24. März 2019 im Kleinen Saal der Elbphilharmonie programmiert. Arrangeur **Andreas N. Tarkmann** verrät, was uns erwartet.

Die Gedichte von Wilhelm Müller erzählen eine Liebesgeschichte, die in Prolog und Epilog durch Ironie gebrochen wird. Schubert nahm die tragische Geschichte hingegen sehr ernst, zeichnete sie mit seiner Musik solidarisch und tröstend nach, ohne zu werten. Wie haben Sie sich dem Text genähert?

Was Wilhelm Müller beschreibt, ist die Geschichte eines totalen psychischen Absturzes. Die *Winterreise* ist von Anfang an beherrscht von Trauer. Wir sehen den Wanderer, spüren die depressive Stimmung, enden beim Leierkastenmann. In der *Schönen Müllerin* aber sehen wir einen jungen Mann voller Optimismus, der immer wieder Dinge missversteht, ein fast psychotisches Verhalten entwickelt und schließlich vollkommen abstürzt. Der Müller ist durchaus im E.T.A. Hoffmann'schen Sinne zu begreifen als Persönlichkeit, die sich spaltet und daran zugrunde geht. Die große Entwicklung innerhalb der Dich-

tung, ihre enorme Fallhöhe, öffnet einen Raum, den ich in der Bearbeitung nutzen kann: Die verschiedenen Instrumente geben mir die Möglichkeit, frühzeitig anzudeuten, welches Unheil kommen mag.

Was bei der Dichtung ins Auge fällt, sind die häufigen Strophenlieder ...

... gefühlt sind es manchmal unzählige Strophen. Inhaltlich sind sie unglaublich wichtig, musikalisch haben wir die Gefahr der Redundanz. Da ist eine Oktett-Besetzung eine große Chance: Jede Strophe kann unterschiedlich instrumentiert werden und neue Farben bringen. Es war durchaus reizvoll für mich, durch die Bearbeitung an der einen oder anderen Stelle mehr zu erzählen als der Handelnde selbst weiß. Das war ein spannender und bereichernder Prozess für mich: Die großartige Musik Schuberts, die an manchen Stellen geradezu karg ist, in der Begleitung auszu-leuchten und nach instrumentalen Freiräumen abzusuchen. Wo können Korrespondenzen zur Singstimme, wo unter den Instrumenten zueinander geschaffen werden?

Wo ziehen Sie die Grenze, beim „Eingreifen“ in Schuberts Werk?

6. Philharmonisches Konzert

Maurice Ravel Pavane pour une infante défunte
Marice Ravel: Klavierkonzert G-Dur
Franz Liszt: Orpheus – Symphonische Dichtung Nr. 4
Josef Suk: Ein Märchen op. 16 (Pohádka)

Dirigent **Bertrand de Billy**
 Klavier **Lucas Debargue**

10. Februar, 11.00 Uhr
 11. Februar, 20.00 Uhr

Elbphilharmonie, Großer Saal

Konzerteinführung jeweils 1 Stunde vor Konzertbeginn

5. Kammerkonzert

William Edmondstoune Duncan Quintett für Klavier und Bläser op. 38
Nikolai Rimski-Korsakow Quintett B-Dur für Klavier und Bläser
Hans Huber Quintett für Klavier und Bläser op. 136

Flöte Vera Plagge Klarinette Patrick Hollich
 Fagott Olivia Comparot Horn Pascal Deuber
 Klavier Frank Dupree

24. Februar, 11.00 Uhr
 Elbphilharmonie, Kleiner Saal

7. Philharmonisches Konzert

Giuseppe Verdi Quattro pezzi sacri
Gustav Mahler Symphonie Nr. 4 G-Dur

Dirigent **Paolo Carignani**
 Sopran **Solist des Tölzer Knabenchores**
 MDR Rundfunkchor

17. März, 11.00 Uhr
 18. März, 20.00 Uhr

Elbphilharmonie, Großer Saal

Konzerteinführung jeweils 1 Stunde vor Konzertbeginn

Ich arbeite durchgehend im Bewusstsein, ein romantisches Stück auszuloten. Als Künstler des 21. Jahrhunderts möchte ich unsichtbar bzw. unhörbar bleiben. Das Werk soll ganz der Romantik verhaftet bleiben, ohne ein Wissen hineinzubringen, das die Musik damals noch nicht hatte – ganz im Schubert'schen Sinne und nicht etwa à la Luciano Berio mit Clustern und experimentellen Klängen, um es um eine zeitgenössische Perspektive zu erweitern.

Die Wahl der Oktett-Besetzung scheint ebenfalls eine Reminiszenz an Schubert.

Die Schubert'sche Oktett-Besetzung, die Beethovens Septett-Besetzung um eine zweite Violine erweitert, ist die romantische Besetzung. Wir haben alle Instrumente solistisch bzw. kammermusikalisch, gleichzeitig aber eine orchestrale Kraft mit einem vollkommenen Streicherapparat, dazu drei Bläser: Klarinette, Horn, Fagott – ein wirklich gelungener Mix. Bei Schubert spielt die erste Violine eine hervorgehobene Rolle. Ich habe versucht die Instrumente möglichst gleichberechtigt einzusetzen, ihnen im romantischen Sinne allen schöne und attraktive Stellen zu geben. Aber natürlich ist eine erste Geige als Konzertmeister als Melodieinstrument nicht zu unterschätzen.

Sonderkammerkonzert

Franz Schubert: Die schöne Müllerin, Liederzyklus op.25, D 795, bearb. für Tenor- und Kammerensemble von Andreas N. Tarkmann

Tenor Klaus Florian Vogt
Klarinette Alexander Bachl
Fagott Fabian Lachenmaier
Horn Bernd Künkele
Violine Annette Schäfer
Violine Mette Tjaerby Korneliusen
Viola Naomi Seiler
Violoncello Thomas Tyllack
Kontrabass Stefan Schäfer

24. März, 11.00 Uhr
Elbphilharmonie, Kleiner Saal

Was bedeutet es für den Sänger, mit einem ganzen Ensemble anstelle eines Pianisten zu musizieren?

Im Falle einer großen Stimme wie Klaus Florian Vogts, der ja auch Wagner singt, kommt ihm der volle Ensembleklang sicher entgegen, bietet mehr Farben, mehr Klangteppich, auf dem sich die Stimme entfalten kann. Aber wie alles im Leben hat auch die Besetzung ihre zwei Seiten: Hat man einen guten Klavierbegleiter, lassen sich viele kleine Nuancen spontan gestalten und anpassen. Mit einem achtköpfigen Ensemble muss die Gestaltung präziser festgelegt werden, es bleibt etwas weniger Spielraum für Spontanität, weil acht Menschen nicht so einfach auf einen reagieren können. Für Vogt, der ja früher Hornist war und seine damaligen Kollegen des Philharmonischen Staatsorchesters gut kennt, dürfte das kammermusikalische Zusammenspiel ganz vertraut sein. Er weiß, wie man musikalisch kommuniziert. Anders vielleicht ein Opernstar, der darauf wartet, dass der Dirigent das regelt.

Zu Schuberts Zeit war es für Sänger und Pianisten ja durchaus üblich bei Liederabenden die notierte Musik durch Improvisationen zu erweitern. Inwieweit hat dieser Gedanke Ihre Arbeit beeinflusst?

Damals wurde tatsächlich viel mehr gemacht, als man zu meiner Studienzeit noch annahm. Als gelernter Oboist und Arrangeur bin ich sehr offen für künstlerische Freiheiten. Ich habe zwar keinerlei Verzierungen vorgeschrieben, aber natürlich sind sie willkommen. Ich überlasse den Urtext im Falle des Gesangs vertrauensvoll Herr Vogt. Im Idealfall ist es ja so, dass eine Verzierung immer etwas Spontanes hat. Eine kleine Dissonanz durch einen Vorschlag kann den Ausdruck wunderbar verstärken, aber das muss aus dem Gefühl des Moments entstehen.

Sie haben auch den Musikerinnen und Musikern in Ihrer Bearbeitung durch reine Instrumental-Stellen größeren Gestaltungsfreiraum gegeben. Wie sind diese Erweiterungen entstanden?

Mein ursprünglicher Gedanke war, verschiedene Instrumentalwerke Schuberts zwischen den Liedern einzuschieben. Das Ergebnis war allerdings nicht das, was ich mir vorgestellt hatte – ein Vorgang, der einem gelegentlich auf dem Weg vom theoretischen Konzept in die praktische Umsetzung passieren kann. Ich habe es dann so gemacht: Wir eröffnen mit einer unbekannteren Schubert-Ouvertüre – davon gibt es sehr viele aus seiner Studienzeit, einige für Orchester, andere für Klavier vierhändig, darunter eben eine in g-Moll D. 668, die genau die passende Stimmung hat: nachdenklich, langsame Einleitung, Rosamundisches im schnelleren Teil. Sie leitet gut zum Zyklus hin und hat eine starke musikalische Substanz (man merkt, dass Schubert hier nicht instrumentieren geübt hat). Statt der ursprünglich geplanten großen instrumentalen Einschübe, habe ich dann gelegentlich Vor- und Nachspiele der Lieder erweitert, die den Musikern nochmals Raum zur Entfaltung geben, um dem erweiterten konzertanten Rahmen eines instrumentierten Liederzyklus gerecht zu werden.

Haben Sie eine Erklärung, warum dieser Liederzyklus im Gegensatz zur Winterreise bislang noch nie in Gänze bearbeitet wurde?

Mag sein, dass *Die schöne Müllerin* auf den ersten Blick nicht so interessant für eine Bearbeitung wirkt oder die musikalische Schilderung des Bachs problematisch erscheint. Wie überträgt man diese sich wiederholenden und klaviertypischen Figuren auf eine spielbare und für den Zuhörer interessante und abwechslungsreiche Weise auf die Instrumente? Daran habe ich lange geknobbelt und muss zugeben: Ich bin nicht unzufrieden. (*lacht*) Wir erleben also gewissermaßen eine doppelte Uraufführung.

Interview: Janina Zell



300. Vorstellung *Der Nussknacker* in Galabesetzung

Zu Silvester feierte das Hamburg Ballett vor ausverkauftem Haus ein besonderes Jubiläum: Die 300. Vorstellung des Ballettklassikers *Der Nussknacker* seit der Hamburger Premiere 1974. Dreifache, teilweise sogar vierfache Besetzungen und zahlreiche Rollendebüts sorgten am Silvesterabend für eine feierliche Stimmung. Peter Tschaikowskys beliebte Ballettmusik wurde vom Philharmonischen Staatsorchester unter der Musikalischen Leitung von Simon Hewett zum Klingen gebracht. Kurzum: Ein gelungener tänzerischer Ausklang des Jahres!

Wir sagen danke!

Der Literarisch-Musikalische Adventskalender der Hamburgischen Staatsoper öffnete vom 1. bis 23. Dezember 2018 seine Türchen. 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 u. a. auch unsere

Künstlerinnen und Künstler. Im einzelnen waren im Adventskalender 2018 zu erleben: Carmine Amabile, Hiroshi Amako, Nicolas André, die Ballettschule des Hamburg Ballett, Marina Ber, Mark Bruce, das Bundesjugendballett, Hitomi Derow, Ang Du, Jan-Niklas Eichert, Geraldine Galka, Anne Grethen, Ruzana Grigorian, Clara Grünwald, Wolfgang Hochstein, Hannelore Hoger, Lud-

mila Georgieva, Eberhard Hasenfratz, Jennifer Hymer, Iris Icelliglu, die Jungen Choreografen des Hamburg Ballett, Gerhard Kleiner, Franziska Kober, Herma Koehn, Christoph Konnerth, Adriana Kotseva, Volker Krafft, Anna Kravtsova, Michael Kunze, Lukas Lang, Maria Levin, Corinna Meyer-Esche, der Musikkindergarten Hamburg, Kent Nagano, John Neumeier, Hibiki Oshima, Frank Polter, Bettina Rösel, Gabriele Rossmann, Dorothea Sauer, Stefan Schäfer, Merlin Schirmer, Katharina Schütz, Christian und Franzi Seibold, Naomi Seiler, Na'ama Shulman, Oliver Stapel, Veselina Teneva, Thomas Tyllack, Kenta Urawaki, Doris Vetter, Joël Vuik und Tillmann Wiegand.

Ein großer Dank geht auch an Joachim Römer für die Bereitstellung des Klaviers. Es wurde kein Eintrittsgeld verlangt und für das Hamburger Straßenmagazin *Hinz und Kunzt* gesammelt. Danke an unsere Besucher für ihre Spendenfreudigkeit!
| Michael Bellgardt

Save the date: ab 1. Dezember 2019 gibt es an der Dammtorstraße wieder den Literarisch-Musikalischen Adventskalender der Hamburgischen Staatsoper zu erleben.





Werkstätten und Fundi der Staatsoper eingeweiht

Mit einem offiziellen Festakt in Anwesenheit des Ersten Bürgermeisters der Freien und Hansestadt Hamburg Dr. Peter Tschentscher wurden am 14. November 2018 die neuen Opernwerkstätten und Fundi der Staatsoper eingeweiht. Im innenstadtnahen Hamburger Stadtteil Rothenburgsort sind auf dem Gelände des Neuen Huckepackbahnhofes Gebäude für die Dekorationswerkstätten und die Masken-, Kostüm- und Kulissenfundi der Staatsoper entstanden, die erstmals an einem Ort zusammengeführt wurden. Bereits im Juli und August 2018 hat der Umzug der Werkstätten stattgefunden und die rund 70 Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen haben ihre Arbeitsplätze bezogen. Der Neubau bietet optimale Produktionsbedingungen für einen modernen Theaterbetrieb. Bislang befanden sich Kostüm- und Maskenfundi in Eidelstedt, die Dekorationswerkstätten und der Kulissenfundus in Barmbek. Die Entscheidung für den Umzug resultierte wesentlich aus dem Vorhaben des Senats, auf dem durch den Umzug in Barmbek frei werdenden Areal 675 Wohnungen zu bauen. Zugleich setzt der Neubau einen wichtigen stadtentwicklungspolitischen Impuls für das Billebogen-Gebiet in Rothenburgsort und die Entwicklung des Hamburger Ostens. Der Neubau für die Staatsoper im Billebogen wurde von der Sprinkenhof GmbH realisiert und vom Hamburger Architekturbüro DFZ Architekten entwickelt. Das Areal hat eine Mietfläche von insgesamt rund 19.700 Quadratmetern. Darauf ist ein vierstöckiges Gebäude für den Kostüm- und Maskenfundus entstanden, in dem auf knapp 5.000 Quadratmetern rund 100.000 Kostüme sowie diverse Accessoires wie Masken, Perücken, Rüstungen oder Schuhe lagern. Ein zweiter Gebäudekomplex beherbergt den Kulissenfundus und die Dekorationswerkstätten. Hier entstehen auf 11.500 Quadratmetern in Schlosserei, Tischlerei, Theatermalerei oder der Theaterplastikerwerkstatt die Bühnenbilder für Opern und Ballette. Im Kulissenfundus können auf rund 5.500 Quadratmetern auf vier Ebenen Bühnenbilder für rund 40 Opern- und 40 Ballettproduktionen unter optimalen Bedingungen gelagert werden. „Wir alle sind begeistert von den Räumen und den neuen technischen und organisatorischen Möglichkeiten, von denen die Hamburgische Staatsoper an jedem Arbeitstag und für jede Opern- und Ballettproduktion profitieren kann. Es wurde die Chance genutzt, z. B. mit der neuen Montagehalle oder dem Dekorationsfundus auch zeitgemäße Produktions- und Lagerbedingungen für einen modernen Theaterbetrieb zu schaffen. Nach jahrelanger Lösungssuche und umsichtiger Planung des früheren Geschäftsführenden Direktors und Ehrenmitglieds der Staatsoper, Detlef Meierjohann, und des damaligen technischen Direktors, Hans-Peter Boecker, können wir jetzt mit großer Freude diese wichtige Investition in die Zukunft von Oper und Ballett in Hamburg feiern. Unser Dank gilt diesen beiden Wegbereitern genauso wie allen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der Stadt Hamburg, der Kulturbehörde, Sprinkenhof GmbH und der Hamburgischen Staatsoper, die mit großer Energie und Begeisterung an der Realisierung dieses Baus mitgewirkt haben“, so Dr. Ralf Klöter, Geschäftsführender Direktor der Hamburgischen Staatsoper, beim Festakt. | Michael Bellgardt

**JETZT 3%
JUBILÄUMSRABATT
auf alle Busreisen
sichern**
(Buchung bis 15.2.19 /
außer Sonderreisen)

Kultur- und Erlebnisreisen 2019 Miteinander reisen – mehr erleben!

Dresden „Musik liegt in der Luft“

„La Bohème“ in der Semperoper plus die weltweit erste Tangooper in 16 Bildern in der Staatsoperette. Inkl. Stadtrundgang Dresden. Sie wohnen gut und zentral im 4* NH Hotel Collection Altstadt.

22.03. – 24.03. € 414,-*

Begleitete Flugreise Mallorca

Im Frühling auf die wunderschöne Baleareninsel. Sie wohnen im 4* Hotel Golden Playa, direkt am Strand von Playa de Palma. Dazu: Valldemossa, Palma, Cap Formentor, Alcudia, Pollensa, Porto Cristo und Andratx.

19.03. – 28.03. € 1.248,-

Maler an der Côte d'Azur

Diese Reise folgt den Spuren der großen Maler, die vom Licht in Südfrankreich fasziniert waren: Matisse, Picasso, Chagall, Léger, ... dazu die schönsten Orte wie Menton, Nizza, Cannes, Vence, Antibes. Kunsthistorische Reiseleitung ab/bis Hamburg: Eberhard Stosch.

02.05. – 12.05. € 1.700,-*

Pfingstfestspiele in Baden-Baden (max. 24 Gäste!)

Erleben Sie Thomas Hampson und das Sinfonieorchester Basel sowie Riccardo Chailly mit dem Orchester der Mailländer Scala im berühmten Badener Festspielhaus. Dazu: Straßburg, Schwarzwaldhochstraße, Weinprobe.

06.06. – 11.06. € 1.148,-*

Opernfestspiele in Verona im 5*-Bus

Sie wohnen im 4* Hotel Internazionale in Torri del Benaco an der Gardesana Seestraße mit schönem Strand. Ausflüge: Bergamo, Mantua, Valeggio, Isola di Garda und Gardasee-Rundfahrt. Die Highlights: „Carmen“ von George Bizet und eine Opern-Gala mit Plácido Domingo in der Arena!

31.07. – 07.08. € 897,-*

Bregenser Festspiele

Erleben Sie Verdis „Rigoletto“ auf der Bregenser Seebühne, mit einem Einführungsvortrag. Ausflüge: Stein am Rhein, Insel Mainau, Lindau, Konstanz, Pfänder, Appenzeller Land.

04.08. – 10.08. € 1.057,-*

Alle Preise pro Person im Doppelzimmer
* inkl. 3% Jubiläumrabatt bis 15.2.19
**INKLUSIVE: Taxiservice ab/bis Haustür,
4*-Reisebusse, Eintrittskarten, Halbpension,
Ausflugsprogramm.**



Spielplan

Februar

1 Fr	<p>Opern-Werkstatt: „Orphée et Eurydice“ 18:00-21:00 Uhr € 48,- Fortsetzung am 2. Februar 11:00-17:00 Uhr Probabühne 3</p> <p>Zum letzten Mal in dieser Spielzeit Il Ritorno d'Ulisse in Patria Claudio Monteverdi 19:00-22:00 Uhr € 6,- bis 97,- D Collegium 1704 Einführung 18:20 Uhr (Foyer II. Rang) Fr2</p> <p>AfterShow 22:15 Uhr € 10,-, für Besucher der Hauptvorstellung € 5,- Stifter-Lounge</p>
2 Sa	<p>Ballett Don Quixote Ludwig Minkus 19:30-22:15 Uhr € 7,- bis 119,- F WE gr., WE kl., Serie 68</p>
3 So	<p>Orphée et Eurydice Christoph Willibald Gluck 18:00 Uhr € 8,- bis 195,- M Premiere A Einführung 17:20 Uhr (Foyer II. Rang) PrA</p>
5 Di	<p>Ballett – John Neumeier Nijinsky F. Chopin, R. Schumann, N. Rimskij-Korsakow, D. Schostakowitsch 19:30-22:15 Uhr € 6,- bis 97,- D Di2</p>
6 Mi	<p>Orphée et Eurydice Christoph Willibald Gluck 19:30 Uhr € 6,- bis 109,- E Premiere B Einführung 18:50 Uhr (Foyer II. Rang) PrB</p>
7 Do	<p>Carmen Georges Bizet 19:00-22:00 Uhr € 6,- bis 97,- D Do1</p>
8 Fr	<p>Ballett – John Neumeier Nijinsky F. Chopin, R. Schumann, N. Rimskij-Korsakow, D. Schostakowitsch 19:30-22:15 Uhr € 6,- bis 109,- E</p>
9 Sa	<p>opera piccola Schneewittchen Wolfgang Mitterer 17:00 Uhr € 28,-, erm. 8,- Premiere Familien-Einführung 16:15 Uhr (Probabühne 3) opera stabile</p> <p>Orphée et Eurydice Christoph Willibald Gluck 19:30 Uhr € 7,- bis 129,- G Einführung 18:50 Uhr (Foyer II. Rang) Sa2</p>

10 So	<p>Ballett – John Neumeier Ballett-Werkstatt Leitung John Neumeier 11:00 Uhr ausverkauft A Öffentliches Training ab 10:30 Uhr</p> <p>6. Philharmonisches Konzert 11:00 Uhr ausverkauft Einfüh- rung 10:00 Uhr Elbphilharmo- nie, Großer Saal</p> <p>opera piccola Schneewittchen Wolfgang Mitterer 14:30 und 17:30 Uhr € 28,-, erm. 8,- Familien-Einführungen 13:45 und 16:45 Uhr (Probabühne 3) opera stabile</p> <p>Carmen Georges Bizet 19:00-22:00 Uhr € 6,- bis 109,- E Familien-Einführung 18:15 Uhr (Stifter-Lounge)</p>
11 Mo	<p>6. Philharmonisches Konzert 20:00 Uhr ausverkauft Einführung 19:00 Uhr Elbphil- harmonie, Großer Saal</p>
12 Di	<p>jung OpernIntro „Carmen“ 10:00-13:00 Uhr Veranstaltung für Schulklassen (Anmeldung er- forderlich) Probabühne 3</p> <p>opera piccola Schneewittchen Wolfgang Mitterer 11:00 Uhr € 28,-, erm. 8,- opera stabile</p> <p>Orphée et Eurydice Christoph Willibald Gluck 19:30 Uhr € 6,- bis 109,- E Einführung 18:50 Uhr (Foyer II. Rang) Di3</p>
13 Mi	<p>jung OpernIntro „Carmen“ 10:00-13:00 Uhr Veranstaltung für Schulklassen (Anmeldung er- forderlich) Probabühne 3</p> <p>opera piccola Schneewittchen Wolfgang Mitterer 11:00 Uhr € 28,-, erm. 8,- opera stabile</p> <p>Ballett – John Neumeier Nijinsky F. Chopin, R. Schumann, N. Rims- kij-Korsakow, D. Schostakowitsch 19:30-22:15 Uhr € 6,- bis 97,- D Gesch Ball</p>
14 Do	<p>Carmen Georges Bizet 19:00-22:00 Uhr € 6,- bis 97,- D Oper gr.2</p>
15 Fr	<p>opera piccola Schneewittchen Wolfgang Mitterer 17:00 Uhr € 28,-, erm. 8,- Familien-Einführung 16:15 Uhr (Probabühne 3) opera stabile</p>

16 Sa	<p>opera piccola Schneewittchen Wolfgang Mitterer 17:00 Uhr € 28,-, erm. 8,- Familien-Einführung 16:15 Uhr (Probabühne 3) opera stabile</p> <p>Orphée et Eurydice Christoph Willibald Gluck 19:30 Uhr € 7,- bis 129,- G Einführung 18:50 Uhr (Foyer II. Rang) Sa1</p> <p>OpernForum ca. 15 Min. nach Ende der Vorstel- lung Eintritt frei Foyer Parkett</p>
17 So	<p>opera piccola Schneewittchen Wolfgang Mitterer 14:30 und 17:30 Uhr € 28,-, erm. 8,- Familien-Einführungen 13:45 und 16:45 Uhr (Probe- bühne 3) opera stabile</p> <p>Ballett – John Neumeier All Our Yesterdays Gustav Mahler 18:00-20:45 Uhr € 6,- bis 109,- E Wiederaufnahme So1, Serie 38</p>
19 Di	<p>opera piccola Schneewittchen Wolfgang Mitterer 11:00 Uhr € 28,-, erm. 8,- opera stabile</p> <p>Orphée et Eurydice Christoph Willibald Gluck 19:30 Uhr € 6,- bis 109,- E Einführung 18:50 Uhr (Foyer II. Rang) Di1</p>
20 Mi	<p>jung OpernIntro „Carmen“ 10:00-13:00 Uhr Veranstaltung für Schulklassen (Anmeldung er- forderlich) Probabühne 3</p> <p>opera piccola Schneewittchen Wolfgang Mitterer 11:00 Uhr € 28,-, erm. 8,- opera stabile</p> <p>Carmen Georges Bizet 19:00-22:00 Uhr € 6,- bis 97,- D Mi1</p>
21 Do	<p>jung OpernIntro „Carmen“ 10:00-13:00 Uhr Veranstaltung für Schulklassen (Anmeldung er- forderlich) Probabühne 3</p> <p>Ballett – John Neumeier All Our Yesterdays Gustav Mahler 19:30-22:15 Uhr € 6,- bis 97,- D VTg4</p>
22 Fr	<p>opera piccola Schneewittchen Wolfgang Mitterer 17:00 Uhr € 28,-, erm. 8,- Familien-Einführung 16:15 Uhr (Probabühne 3) opera stabile</p>

22 Fr	Carmen Georges Bizet 19:00-22:00 Uhr € 6,- bis 109,- E
23 Sa	Familienkonzert „Die drei kleinen Schweinchen“ 11:00 Uhr ausverkauft Elbphilharmonie, Kleiner Saal opera piccola Schneewittchen Wolfgang Mitterer 17:00 Uhr € 28,-, erm. 8,- Familien-Einführung 16:15 Uhr (Probephöhne 3) opera stabile Le Nozze di Figaro Wolfgang Amadeus Mozart 19:00-22:30 Uhr € 7,- bis 119,- F Einführung 18:20 Uhr (Foyer II. Rang) Sa2
24 So	5. Kammerkonzert 11:00 Uhr ausverkauft Elbphilharmonie, Kleiner Saal Zum letzten Mal in dieser Spielzeit opera piccola Schneewittchen Wolfgang Mitterer 14:30 und 17:30 Uhr € 28,-, erm. 8,- Familieneinführungen 13:45 und 16:45 Uhr (Probephöhne 3) opera stabile Ballett – John Neumeier The World of John Neumeier 17:00 Uhr € 16,- bis 390,- Musik vom Tonträger
25 Mo	Schulkonzert „Die drei kleinen Schweinchen“ 10:00 Uhr Veranstaltung für Schulklassen € 5,- Miralles Saal Ballettschule des Hamburg Ballett Werkstatt der Kreativität – Programm I 19:30 Uhr Kartenverkauf nur beim EDT Ernst Deutsch Theater Legenden der Oper Brigitte Fassbaender 20:00 Uhr € 7,- opera stabile
26 Di	Ballettschule des Hamburg Ballett Werkstatt der Kreativität – Programm I 19:30 Uhr Kartenverkauf nur beim EDT Ernst Deutsch Theater
27 Mi	Schulkonzert „Die drei kleinen Schweinchen“ 11:00 Uhr Veranstaltung für Schulklassen € 5,- Haus im Park, Bergedorf Ballettschule des Hamburg Ballett Werkstatt der Kreativität – Programm I 19:30 Uhr Kartenverkauf nur beim EDT Ernst Deutsch Theater

28 Do	Le Nozze di Figaro Wolfgang Amadeus Mozart 19:00-22:00 Uhr € 6,- bis 97,- D Einführung 18:20 Uhr (Foyer II. Rang) Kombi 3A, Kombi 3B OpernReport Künstlerporträt Kirill Serebrennikov 20:00 Uhr € 7,- opera stabile
--------------	---

März

1 Fr	AfterWork 18:00 Uhr € 10,- (inkl. Getränk) opera stabile Ballett – John Neumeier All Our Yesterdays Gustav Mahler 19:30-22:15 Uhr € 6,- bis 109,- E Einführung 18:50 Uhr (Foyer II. Rang) Fr1 Ballettschule des Hamburg Ballett Werkstatt der Kreativität – Programm II 19:30 Uhr Kartenverkauf nur beim EDT Ernst Deutsch Theater
2 Sa	Ballett – John Neumeier All Our Yesterdays Gustav Mahler 19:00-21:45 Uhr € 7,- bis 119,- F Ball 1 Ballettschule des Hamburg Ballett Werkstatt der Kreativität – Programm II 19:30 Uhr Kartenverkauf nur beim EDT Ernst Deutsch Theater
3 So	Einführungsmatinee „Nabucco“ 11:00 Uhr € 7,- Probephöhne 1 Ballett – John Neumeier Ballett-Werkstatt Leitung John Neumeier 11:00 Uhr ausverkauft A Öffentliches Training ab 10:30 Uhr Le Nozze di Figaro Wolfgang Amadeus Mozart 19:00-22:00 Uhr € 6,- bis 109,- E Einführung 18:20 Uhr (Foyer II. Rang) Gesch 1, Gesch 2 Ballettschule des Hamburg Ballett Werkstatt der Kreativität – Programm II 19:30 Uhr Kartenverkauf nur beim EDT Ernst Deutsch Theater
5 Di	jung Musiktheater für Babys „Tut tut! Baby an Bord!“ 10:00 und 11:30 Uhr Babys € 5,-; Erwachsene € 8,- (max. 2 Erwachsene pro Baby) opera stabile

5 Di	Zum letzten Mal in dieser Spielzeit Le Nozze di Figaro Wolfgang Amadeus Mozart 19:00-22:00 Uhr € 6,- bis 97,- D Einführung 18:20 Uhr (Foyer II. Rang) Oper gr.2
6 Mi	jung Musiktheater für Babys: „Tut tut! Baby an Bord!“ 10:00 und 11:30 Uhr Babys € 5,- Erwachsene € 8,- (max. 2 Erwachsene pro Baby) opera stabile
7 Do	jung Musiktheater für Babys „Tut tut! Baby an Bord!“ 10:00 und 11:30 Uhr Babys € 5,- Erwachsene € 8,- (max. 2 Erwachsene pro Baby) opera stabile
8 Fr	Opern-Werkstatt: „Nabucco“ 18:00-21:00 Uhr € 48,- Fortsetzung 9. März, 11:00-17:00 Uhr Orchesterprobensaal Ballett – John Neumeier All Our Yesterdays Gustav Mahler 19:30-22:15 Uhr € 6,- bis 109,- E Ball 2
9 Sa	jung Musiktheater für Babys „Tut tut! Baby an Bord!“ 15:00 und 16:30 Uhr Babys € 5,-; Erwachsene € 8,- (max. 2 Erwachsene pro Baby) opera stabile Ballett – John Neumeier All Our Yesterdays Gustav Mahler 19:30-22:15 Uhr € 7,- bis 119,- F Sa1
10 So	jung Musiktheater für Babys „Tut tut! Baby an Bord!“ 15:00 und 16:30 Uhr Babys € 5,-; Erwachsene € 8,- (max. 2 Erwachsene pro Baby) opera stabile Nabucco Giuseppe Verdi 18:00 Uhr € 8,- bis 195,- M Premiere A Einführung 17:20 Uhr (Foyer II. Rang) PrA
11 Mo	OpernReport „Nabucco: Die Stimme einer unterdrückten Nation“ 19:30 Uhr € 7,- opera stabile
12 Di	Rigoletto Giuseppe Verdi 19:30-22:00 Uhr € 6,- bis 97,- D VTgl
13 Mi	Nabucco Giuseppe Verdi 19:30 Uhr € 6,- bis 109,- E Premiere B Einführung 18:50 Uhr (Foyer II. Rang) PrB
14 Do	La Traviata Giuseppe Verdi 19:30-22:10 Uhr € 6,- bis 97,- D Einführung 18:50 Uhr (Foyer II. Rang) Oper kl.2

Spielplan

15 Fr	Zum letzten Mal in dieser Spielzeit Rigoletto Giuseppe Verdi 19:30-22:00 Uhr € 6,- bis 109,- E VTg4, Oper gr.1
16 Sa	La Traviata Giuseppe Verdi 19:30-22:10 Uhr € 7,- bis 119,- F Einführung 18:50 Uhr (Foyer II. Rang) Sa3, Serie 29
17 So	7. Philharmonisches Konzert 11:00 Uhr ausverkauft Einführung 10:00 Uhr Elbphilharmonie, Großer Saal Kombi 2 Nabucco Giuseppe Verdi 19:00 Uhr € 7,- bis 119,- F Einführung 18:20 Uhr (Foyer II. Rang) Wochenend gr., Wochenend kl., Serie 68
18 Mo	7. Philharmonisches Konzert 20:00 Uhr ausverkauft Einführung 19:00 Uhr Elbphilharmonie, Großer Saal Kombi 1
19 Di	jung OpernIntro „Nabucco“ 10:00 Uhr Veranstaltung für Schulklassen (Anmeldung erforderlich!) Ballettsaal Zum letzten Mal in dieser Spielzeit La Traviata Giuseppe Verdi 19:30-22:10 Uhr € 6,- bis 97,- D Einführung 18:50 Uhr (Foyer II. Rang) Di2, Oper kl.1
20 Mi	Nabucco Giuseppe Verdi 19:30 Uhr € 6,- bis 109,- E Einführung 18:50 Uhr (Foyer II. Rang) Mi1
21 Do	Manon Lescaut Giacomo Puccini 19:30-22:00 Uhr € 6,- bis 109,- E Einführung 18:50 Uhr (Foyer II. Rang) Do1
22 Fr	Il Barbiere di Siviglia Gioachino Rossini 19:30-22:30 Uhr € 6,- bis 109,- E

23 Sa	Nabucco Giuseppe Verdi 19:30 Uhr € 7,- bis 129, G Einführung 18:50 Uhr (Foyer II. Rang) Sa2
24 So	Sonderkammerkonzert 11:00 Uhr ausverkauft Elbphilharmonie, Kleiner Saal Un Ballo in Maschera Giuseppe Verdi 16:00-19:15 Uhr € 6,- bis 109,- E So2, Serie 48
25 Mo	jung Philharmoniker in Schulen 10:00 Uhr Veranstaltung für Schulklassen (Anmeldung erforderlich!) auch 26. und 28.3.
28 Do	Un Ballo in Maschera Giuseppe Verdi 19:00-22:15 Uhr € 6,- bis 97,- D Do2
29 Fr	jung Tonangeber „magisch und markant“ 9:30 und 11:00 Uhr Erwachsene € 10,-, Kinder € 5,- Eingangsfoyer Zum letzten Mal in dieser Spielzeit Manon Lescaut Giacomo Puccini 19:30-22:00 Uhr € 7,- bis 119,- F Einführung 18:50 Uhr (Foyer II. Rang) Fr2
30 Sa	Zum letzten Mal in dieser Spielzeit Il Barbiere di Siviglia Gioachino Rossini 19:00-22:00 Uhr € 7,- bis 119,- F Familien-Einführung 18:15 Uhr (Stifter-Lounge)
31 So	Einführungsmatinee „Lessons in Love and Violence“ 11:00 Uhr € 7,- Probephöhne 2 Un Ballo in Maschera Giuseppe Verdi 15:00-18:15 Uhr € 6,- bis 109,- E Nachm

Alle Opernaufführungen in Originalsprache mit deutschen Übertexten.
„Il Ritorno d’Ulisse in Patria“, „Orphée et Eurydice“, „Le Nozze di Figaro“ und „Nabucco“ mit deutschen und englischen Übertexten.

Hauptförderer der Staatsoper Hamburg und des Philharmonischen Staatsorchesters ist die Kühne-Stiftung.

„Il Ritorno d’Ulisse in Patria“ ist eine Übernahme vom Opernhaus Zürich und wird gefördert durch die Twerenbold Reisen AG.
„Don Quixote“ wird unterstützt durch Else Schnabel und die Stiftung zur Förderung der Hamburgischen Staatsoper. Mit Dank für die Ausleihe der Ausstattung an das Wiener Staatsballett.

„Orphée et Eurydice“ wird gefördert durch die Twerenbold Reisen AG und unterstützt durch die Stiftung zur Förderung der Hamburgischen Staatsoper. Eine Ko-Produktion mit der Lyric Opera of Chicago und der Los Angeles Opera.

„Carmen“, „Schneewittchen“, „Le Nozze di Figaro“, „La Traviata“ und „Manon Lescaut“ werden unterstützt durch die Stiftung zur Förderung der Hamburgischen Staatsoper.
„Nabucco“ wird unterstützt durch die Stiftung zur Förderung der Hamburgischen Staatsoper und durch die J.J. Ganzer Stiftung

Blick hinter die Kulissen der Staatsoper

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

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

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

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

Kassenpreise

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

*Vier Plätze für Rollstuhlfahrer (bei Ballettveranstaltungen zwei)



PREMIERE „BRAHMS/BALANCHINE“

Die erste Ballett-Premiere der Saison 2018/19 fand traditionsgemäß in der Vorweihnachtszeit statt: *Brahms/Balanchine* mit Choreografien von George Balanchine wurde allgemein begeistert aufgenommen. Künstler und Gäste feierten den Erfolg der Aufführung: **John Neumeier** mit den Gastballettmeistern **Nilas Martins** sowie **Maria Calegari** und **Bart Cook** (1) Das Klavierduo sowie die Sängerinnen und Sänger der *Liebeslieder Walzer* **Mariana Popova** und **Burkhard Kehring** (links und rechts) sowie **Johanna Winkel**, **Sophie Harmssen**, **Benjamin Appl** und **Georg Poplutz** (2) **Ulrike Schmidt**, **Ellen Sorrin** (Direktorin des The George Balanchine Trust) und **Astrid Francis** (3) **Elvira** und **Günter Netzer** mit **Cornelia** und **Michael Behrendt** (4) **Rita** und **Harald Feldmann** mit **Else Schnabel** (5) **Diana Hess**, **Angela Wolters**, **Nina Gräfin von Pfeil** (6) **Nilas Martins** (Einstudierung der *Liebeslieder Walzer*), **Maria Calegari** und **Bart Cook** (Einstudierung des *Brahms-Schoenberg Quartet*) mit dem **Ensemble des Hamburg Ballett** (7) Der Dirigent des *Brahms-Schoenberg Quartet* **Markus Lehtinen** (8) **Dr. Christiane Theobald** (stellv. Intendantin des Staatsballetts Berlin) und **Wolf-ram Gabler** (9) **Christina-Maria Purkert** und **Lutz Marmor** (Intendant des Norddeutschen Rundfunks) (10) **Hubertus** und **Dorothee Meyer-Burckhardt** (11) **Claudia** und **Michael Otremba** (Geschäftsführer der Hamburg Tourismus GmbH) (12)

Das Kunstwerk und wir

Becker schreibt einen Brief

Lieber Müller,

Sie sind neulich bei unserem Gespräch über *Die Frau ohne Schatten* leicht zusammengefahren, als ich auf Ihren Einwand „Aber so haben es Hofmannsthal und Strauss doch nicht gemeint“ antwortete „Was geht es uns an, was sie gemeint haben?“ Diese allzu knappe Bemerkung hätte einer Erläuterung bedurft, aber es war schon spät in der Nacht. Darum will ich sie nun auf diesem Wege ein wenig gründlicher erläutern.

Ich habe gegen Ihre Meinung, dass wir ein Werk zu verstehen haben, wie es die Autoren gemeint haben, so einiges vorzubringen, möchte mich aber hier auf die zwei mir wichtigsten Einwände beschränken. Dies ist der erste: Selbst wenn es uns möglich wäre, zweifelsfrei zu erkennen, welche Absichten die Autoren verfolgt haben, bliebe die Frage, warum wir uns eigentlich an diese Absichten halten sollen, und nicht an das Verwirklichte. Wann kommt es schon vor, dass das Ergebnis einer Bemühung den Absichten genau entspricht? Es ist eine Erfahrung, die jeder Künstler macht, dass sein Werk mehr enthält, als er bewusst geplant hat. Heiner Müller stellte beim Wiederlesen seiner eigenen Dramen fest: „Der Text ist klüger als sein Autor“, und verwahrt sich damit explizit dagegen, seine Werke „im Sinne des Autors“ zu lesen. Halten wir uns also an das Werk und nicht an jene, die es schrieben.

Nun der zweite Einwand: Die objektiv richtige Erkenntnis der Autoren-Intention kann es nicht geben. Auch wenn wir genaueste Aufzeichnungen darüber hätten, was der Verfasser des Werkes sich gedacht hat, könnten wir ihnen nur dann sicher entnehmen, was er beabsichtigte, wenn wir sie mit seinen Augen lesen könnten. Wir haben aber nur unsere eigenen, und das bedeutet, dass unsere Lektüre zwangsläufig von unseren persönlichen Auffassungen und Erfahrungen geprägt ist. Wollten wir dieses subjektive Element ausschalten, würden wir die Wahrnehmung ganz und gar aufgeben, das Werk wäre also für uns schlicht und einfach nicht vorhanden.

Sie werden vielleicht einwenden, dass es immer wieder Opern-Inszenierungen gibt, die eine Aufführung der Entstehungszeit rekonstruieren, und also eben das verwirklichen. Aber das ist eine Illusion,

denn das Erlebnis in einer solchen Aufführung ist ein ganz anderes, als es die Zuschauer der damaligen Aufführung hatten. Dieser fehlte nämlich gerade das, was heute ihren speziellen Reiz ausmacht: der Hauch des Musealen, Archäologischen, das Versprechen, wie im Museum einen alten, über die Zeiten unveränderten Gegenstand zu betrachten. Aber das trifft nicht einmal für das Kunstwerk im Museum zu, weil auch dieses vom heutigen Betrachter wahrgenommen und durch diese Aneignungen zu einem zeitgenössischen wird. Es ist eine Illusion, dass wir in Museen, Theatern, Konzertsälen, Bibliotheken usw. fertige Werke präsentiert bekommen, die wir lediglich passiv aufnehmen. Wir sind immer Mitarbeiter, Mitgestalter dieser Werke. Brecht drückt das in seinem Gedicht *Über die Bauart dauernder Werke* so aus: „Wie lange / Dauern die Werke? So lange / Als bis sie fertig sind.“ Fertig sind sie, wenn sie uns nicht mehr zur Mitarbeit herausfordern; dann verlieren sie für uns aber auch alle Bedeutung, anders gesagt: Sie haben uns nichts mehr zu sagen.

Natürlich will ich nicht behaupten, Hinz und Kunz könnten ein Werk wie *Faust* oder eben auch *Die Frau ohne Schatten* schaffen. Ich meine vielmehr, dass wir die großen Werke (und nur diese sollten uns überhaupt interessieren) nicht als monolithische Gebilde betrachten sollten, die uns zur andächtigen Betrachtung hingestellt sind. Im zitierten Brecht-Gedicht heißt es noch: „Die wirklich groß geplanten / Sind unfertig.“ Sie warten auf die Begegnung mit uns, auf unsere Beteiligung, darauf, dass wir uns an ihnen abarbeiten, sie uns aneignen, sie in unser Leben aufnehmen.

Es wäre noch viel zum Thema zu sagen, auch ohne ich Ihre substanziellen Einwände schon voraus. Aber da ich Ihnen einen Brief und kein Buch schicken möchte, muss es mit diesen Andeutungen sein Bewenden haben.

Seien Sie herzlich begrüßt von Ihrem Becker

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

IMPRESSUM

Herausgeber: Hamburgische Staatsoper GmbH, Große Theaterstr. 25, 20354 Hamburg | **Geschäftsführung:** Georges Delnon, Opernintendant / John Neumeier, Ballettintendant / Ralf Klöter, Geschäftsführender Direktor | **Konzeption und Redaktion:** Dramaturgie, Pressestelle, Marketing; Dr. Michael Bellgardt, Eva Binkle, Johannes Blum, Annedore Cordes, Matthias Forster, Dr. Jörn Rieckhoff, Janina Zell | **Autoren:** Werner Hintze, Sergio Morabito, Marcus Stäbler, Katerina Kordatou | **Lektorat:** Daniela Becker | **Opernrätzel:** Änne-Marthe Kühn | **Mitarbeit:** Frieda Fielers, Katerina Kordatou, Nathalia Schmidt | **Fotos:** Holger Badekow, Silvano Ballone, Brinkhoff/Mögenburg, Lucas Brown, Maria Chabounia, Matthieu Guegan, Diana Guledani, Niklas Marc Heinecke, Jürgen Joost, Kartal Karagedik, Jörn Kipping, Lena Kern, Emil Mateev, Chia Messina, Hans Jörg Michel, Henriette Mielke, Elena Nezenceva, Florenzo Niccolini, Simon Pauly, Polina Plotnikova, Sergey Ponomarev, Daniil Rabovsky, Monika Rittershaus, Shirley Suarez, Studio Volpe, Kiran West | **Titel:** Kirill Serebrennikov | **Gestaltung:** Annedore Cordes | **Anzeigenvertretung:** Antje Sievert Tel.: 040/450 698 03, antje.sievert@kultur-anzeigen.com | **Litho:** Repro 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 € 3,-, die zusammen mit dem Kartenpreis in Rechnung gestellt wird. Der Versand erfolgt nach Eingang der Zahlung. Fax 040/35 68 610
 Postanschrift: Hamburgische Staatsoper, Postfach, 20308 Hamburg;

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

Das nächste Journal erscheint Ende März



THEATER HAMBURG

EIN
BLICK

ALLE
BÜHNEN

THEATER-HAMBURG.ORG

Folgen
Sie
uns
schon?



Blog



#staatsoperHH
#hamburgballet