

MAGAZIN
SAISON 2017/18
JANUAR
— FEBRUAR

Premieren:

Capriccio

Enrico

Roberto Devereux

A Wintery Spring /
Il serpente di bronzo

L'Africaine

Wiederaufnahmen:

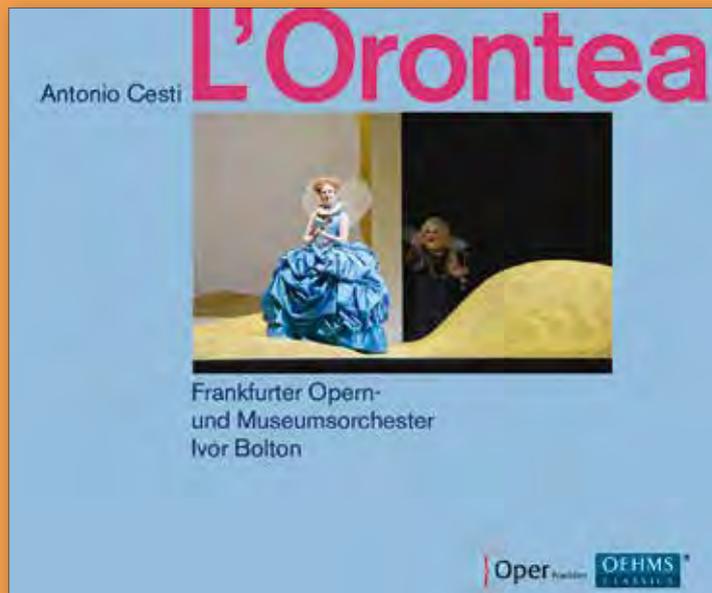
Iwan Sussanin

Rigoletto



} Oper Frankfurt

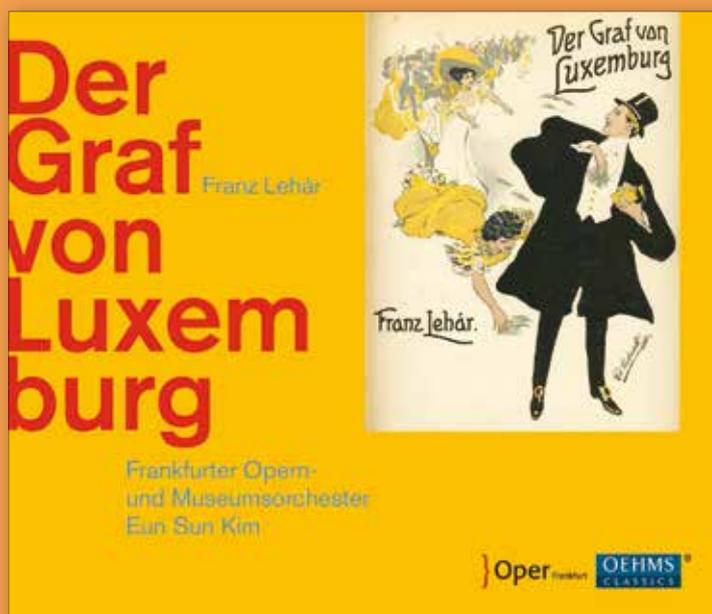
Neue Aufnahmen aus der Oper Frankfurt



3 CDs · OC 965

Live Aufnahme vom Februar 2015

Paula Murrhly · Xavier Sabata · Juanita Lascarro
Sebastian Geyer · Matthias Rexroth u.a.
Ivor Bolton, Dirigent



2 CDs · OC 968

Live-Aufnahme vom Jahreswechsel 2015/16

Daniel Behle · Camilla Nylund · Louise Alder ·
Simon Bode · Sebastian Geyer · Margit Neubauer u.a.
Eun Sun Kim, Dirigentin

Förderer & Partner

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



Hauptförderer
Ur- und Erstaufführungen



Hauptförderer Opernstudio



Produktionspartner



Projektpartner



Ensemble Partner

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

Education Partner

Deutsche Vermögensberatung AG
Europäische Zentralbank
Fraport AG

Klassik Partner

FPS Partnerschaft von
Rechtsanwälten mbB

Mobilitätspartner



Inhalt

| | |
|------------------------------|-----------|
| Capriccio | 6 |
| Richard Strauss | |
| Enrico | 12 |
| Manfred Trojahn | |
| Roberto Devereux | 18 |
| Gaetano Donizetti | |
| A Wintery Spring | 22 |
| Saed Haddad | |
| Il serpente di bronzo | |
| Jan Dismas Zelenka | |
| L'Africaine | 28 |
| Giacomo Meyerbeer | |
| Liederabend | 34 |
| Dorothea Röschmann | |
| Iwan Sussanin | 36 |
| Michail I. Glinka | |
| Rigoletto | 38 |
| Giuseppe Verdi | |
| JETZT! Oper für dich | 40 |
| Operngala 2017 | 44 |

Morgenstund' hat Vivaldi im Mund

Die anregende Mischung für den Morgen: hr2-Kulturfrühstück – Montag bis Samstag ab 6.05 Uhr, Sonntag ab 9.05 Uhr und in der App

hr2-kultur. Bleiben Sie neugierig!



Liebe Opernfreunde,

die Monate Januar und Februar in unserem Spielplan haben es »in sich« - mehrere Jahrhunderte werden hier zueinander in Beziehung gesetzt. Im Magazin *Die deutsche Bühne* wurden kürzlich die zwanzig am häufigsten gespielten Opern in Deutschland aufgelistet. Die in der laufenden Spielzeit in Frankfurt zusammengeführten Titel waren allesamt NICHT darunter: Auch mit *Capriccio*, *Enrico*, *A Wintery Spring*, *L'Africaine* und *Iwan Sussanin* unterstreichen wir die These, dass die Oper Frankfurt ungern auf ausgetretenen Pfaden wandelt. Ist so der dezente Rückgang bei den Abonnements zu erklären? Oder sind es die leicht angehobenen Abonnement-Preise? Es war an der Zeit, diese der Preisgestaltung vergleichbarer Opernhäuser anzupassen. Auch das Niveau unserer Vorstellungen rechtfertigt, wie wir meinen, solch dezente Korrekturen.

Rückblickend auf die Trias *Rinaldo*, *Peter Grimes* und *Der Mieter* gehen wir gestärkt in die nächsten Monate. Insbesondere *L'Africaine* mit dem Weltklasse-Tenor Michael Spyres und der fabelhaften Claudia Mahnke sowie einem aufgeweckten Produktionsteam und einem so lebendigen Dirigenten wie Antonello Manacorda wird das gesamte Haus in Atem halten. Neben der »Übertreibung Oper« wird Brigitte Fassbaender mit *Capriccio* eher die Differenziertheit im Kleinen aufspüren und eine Zeitperiode unter die Lupe nehmen, die diesen persönlichen Rückzug ins Gedankenspiel, in ein sehr ästhetisches Abwägen von den Grundrezepten der Oper erst möglich macht.

Es war für mich von abschreckender Wirkung, wie das Jamaika-Bündnis über viele Wochen eher Gegensätzlichkeit und Unversöhnlichkeit zelebriert und nicht in Verantwortung für die »große Sache« agiert. Man stelle sich ein solches Verhalten - pokern im Theater, in der Oper - vor: Der Pressereferent könnte schon im Vorfeld der Proben von den jeweiligen Gemütslagen und Absichten berichten und über tägliche »Wasserstandsmeldungen« Zerwürfnisse herbeireden. Standpunkt würde gegen Standpunkt stehen, und nach drei bis vier Wochen oder direkt vor der Premiere würde man wieder auseinandergehen, weil man sich nicht mit der jeweils eigenen Auffassung hatte durchsetzen können. Nein, so funktioniert Theater nicht! Die Verantwortung, am Ende eines oftmals dreijährigen Prozesses etwas herauszubringen, das dem Anlass gerecht wird, überstrahlt jeden eitlen Alleingang. Zugegeben: Nicht immer ist auch ein Kompromiss solcher Schaffensperiode für alle gleichermaßen

beglückend oder zufriedenstellend, aber in den meisten Fällen oder Produktionen steht ein Team für ein Ergebnis. Kämpfe zwischen Regisseuren und Dirigenten entstammen eher der Fabel, ebenso wie der Intendant, der einschreitet (ein schönes Bild) und verbietet. Sie könnten sagen: »Hätte er doch sein Veto eingelegt.« Es geht in unserem Beruf aber um die Verantwortung für alle - von den Werkstätten bis zum Personal des Vorderhauses, es geht um Vertrauensbildung, um das Generieren einer ganz besonderen und befreienden Atmosphäre, in der die Entfaltung von Kunst erst möglich ist. Natürlich vermag die Energieleistung eines Streits auch ein besonders quirliges Erlebnis zu befördern, auf Dauer ist dies aber erst dort möglich, wo der Kunst »der Rücken freigehalten« wird. Vielleicht liegt auch in diesem Fakt der Grund, warum so viele RegisseurInnen, BühnenbildnerInnen, DirigentInnen und SängerInnen gerne hier arbeiten.

Nachdem uns vermehrt die Internationalität der Frankfurter Oper bescheinigt und der englischen Übertitel das Wort geredet wurde, haben wir uns von heute auf morgen dazu entschieden, englische Übertitel zu erarbeiten und so schnell wie möglich auf die schwarze Tafel zu bannen. Bei der ersten *Così fan tutte*-Aufführung vor wenigen Wochen war es wohl so, dass viele Zuschauer die knappere englische Version lasen, um schneller und vergnüglicher zu reagieren. Dabei ist es gar nicht so einfach, den richtigen Ton anzuschlagen. Der Originalwortlaut des Librettos hat dabei immer Priorität. Bisweilen scheint uns eine von der Dramaturgie vorgenommene Anpassung an inszenatorische Details legitim.

Ihr

Bernd Loebe



Premiere

CAPRICCIO

Richard Strauss

Der Musiker Flamand und der Dichter Olivier werben um die kunstbegeisterte Gräfin Madeleine. Wem wird sie den Vorzug geben? Ist sie eher der Musik oder dem Wort zugeneigt? Anlässlich ihres Geburtstags spitzt sich der Wettstreit auf dem gräflichen Schloss in der Nähe von Paris weiter zu. Auch Madeleines Bruder sowie die von ihm verehrte Schauspielerin Clairon und der Theaterdirektor La Roche, die zu einer hausinternen Theaterprobe angereist sind, mischen sich ein. Schließlich fordert die unentschiedene Madeleine Flamand und Olivier zum Schreiben einer neuen Oper auf. Damit scheint ihr selbst allerdings immer klarer zu werden, wie eng die Künstler und ihre Disziplinen miteinander verbunden sind: »Wählst du den einen, verlierst du den andern!«

»EIN GEMÜTVOLLES STÖFFCHEN«

Von Mareike Wink In Stefan Zweig scheint Richard Strauss 1931 endlich jenen Librettisten gefunden zu haben, den er seit dem Tod seines langjährigen künstlerischen Partners Hugo von Hofmannsthal verzweifelt gesucht hatte. Ein einziges Werk, *Die schweigsame Frau*, können sie gemeinsam realisieren, ein anderes, den *Friedenstag*, konzipieren, bevor Zweig nach England emigriert. Kurz zuvor hatte Strauss ihn noch brieflich um ein »neues gemütvolltes Stöffchen« für eine Oper gebeten, und Zweig hatte prompt auf eine »sublime Komödie« von Giovanni Battista de Casti *Prima la musica, poi le parole* (*Erst die Musik, dann die Worte*) hingewiesen. Es handelt sich dabei um das Libretto jenes Konkurrenzstücks, mit dem Antonio Salieri 1786 Mozarts *Schauspieldirektor* übertroffen hatte. Strauss wird hellhörig.

Zweigs Andeutungen, dass er das gemeinsam Angedachte in gegebener politischer Situation vermutlich nicht selbst werde ausführen können, überhört Strauss schlicht: »Selbstverständlich kommt für mich kein anderer Dichter in Betracht als Sie selbst. [...] Sie könnten ja zu niemand ein Sterbenswörtchen darüber verlauten lassen. In ein paar Jahren, bis die Sachen dann fertig sind, sieht die Welt wahrscheinlich doch wieder anders aus.« Nach langem, nahezu trotzigem Widerstand, den ein reger Briefwechsel belegt, muss Strauss sich beugen und mit dem leidlich geschätzten Joseph Gregor vorliebnehmen. Zweig, der für den Librettisten-Ersatz gesorgt hatte, hält sich nun beratend im Hintergrund, bis er sich im Dezember 1935 ein letztes Mal brieflich aus London bei Strauss meldet.

Drei Jahre ruht die Arbeit an *Capriccio*. 1938, im Jahr des »Anschlusses« Österreichs, gehen in München und Dresden die Uraufführungen von *Friedenstag* und *Daphne* über die Bühne. Kurz darauf liegt *Die Liebe der Danae* in Partitur vor. Für alle drei Libretti zeichnet Joseph Gregor verantwortlich. Trotz der andauernden Zusammenarbeit ist Strauss mit seinem Librettisten nicht glücklich. 1939 wendet er sich in Sachen *Capriccio* – ursprünglich als Vorspiel zu *Daphne* angedacht – an den befreundeten Dirigenten und Münchner Opernintendanten Clemens Krauss mit der Bitte, Gregor in der Textarbeit zu unterstützen: »Keine Lyrik, keine Poesie, keine Gefühlsduselei. Verstandestheater, Kopfgrütze, trockenen Witz!« An Gregor, der mit Krauss nun abermals einen Berater zur Seite hat, schreibt Strauss: »Ein kurzer Sketch über die mich theoretisch interessierenden künstlerischen Fragen! Am Schluss keinerlei Happy End, sondern alles in Schwebelassen. Kurz – ein großes Fragezeichen!« Nach sieben Textentwürfen erteilt er Gregor eine Absage.

In das Jahr 1935 fällt der mit Schwierigkeiten behaftete Probenprozess zur Uraufführung von *Die schweigsame Frau* in Dresden. Dieses Werk des von den Machthabern so gerühmten Komponisten wird bereits nach der dritten Aufführung abgesetzt und in Deutschland verboten. An Strauss selbst, der in einem abgefangenen Brief an Zweig formuliert hatte, dass er »den Präsidenten der Reichsmusikkammer mime, um Gutes zu tun und größeres Unglück zu verhüten«, ergeht kurz darauf die Aufforderung, sein Amt niederzulegen.



Von nun an kümmert sich Krauss, der nach den Uraufführungen von *Arabella* und *Friedenstag* auch diesmal dirigieren wird, in enger Absprache mit dem ebenfalls dichtenden Komponisten um das humorgespickte Libretto und verlegt die Handlung mit historischer Akribie in das Paris der Gluck-Zeit: Denn »etwa um 1775« wurde das Primat von Wort oder Ton im Kulturleben tatsächlich sehr heftig diskutiert. Weiteren Einfluss auf das Libretto nehmen Rudolf Hartmann, der spätere Regisseur der Uraufführung, sowie der Dirigent Hans Swarowsky, welcher u.a. das zentrale Sonett des französischen Klassizisten Pierre de Ronsard ins Spiel bringt und übersetzt. Die Skizze der Vertonung beschließt Strauss im Februar 1941, im Juli liegt die Partitur vor.

Die Thematik seines selbsterklärten Vermächnisses, das er als Pendant zu seiner 1924 uraufgeführten Oper *Intermezzo* auffasst, ermöglicht dem Komponisten noch einmal eine musikalische Reflexion der Gattung Oper, ihrer Traditionen, Genres, Stile und Bedingungen. Strauss verschränkt virtuos seine eigene Musiksprache mit diversen historischen und stilistischen Anspielungen zur inhaltlichen Synthese von Verstand und Gefühl, die sich in der unzertrennlichen Einheit von Wort und Ton widerspiegelt. »*Capriccio* ist kein Stück fürs Publikum. Vielleicht ein Leckerbissen für kulturelle Feinschmecker«, schreibt er. Und wem steht in diesen »finsternen Zeiten« (Bertolt Brecht), in welchen seit der »Machtergreifung« die Humanität nicht nur gesellschaftspolitisch, sondern auch als ein in der Kultur über Jahrhunderte reflektierter Grundgedanke an Bedeutung einbüßt, noch der Sinn nach den großen Fragen und Themen des Musiktheaters? Ganz abgesehen davon, dass sich der Publikumszuspruch von Oper und Konzert längst zu anderen Kunstformen und Medien hin verlagert hat. Operette, Revue und Radio stehen hoch im Kurs. Der Film ist auf der Überholspur...

In einer Zeitung spricht man nach der gefeierten Münchner Uraufführung am 28. Oktober 1942 von einem »Kleinod kapriziöser Opernkunst« und einer »lächelnden Mahnung eines Weisen an die schöpferischen Geister der Zeit«.

Clemens Krauss leitete seit 1929 das Opernhaus in Frankfurt, später die Wiener und Berliner sowie auf Adolf Hitlers Geheiß seit 1937 die Bayerische Staatsoper. Krauss, der gute Beziehungen zu Hitler und Goebbels pflegte und wie Strauss auf die »Gottbegnadeten-Liste« gesetzt wird, ist zudem von 1939 bis 1944 als Rektor des Mozarteums und von 1942 bis 1944 als Intendant der Salzburger Festspiele tätig. Zum Jahreswechsel 1939/40 begründet er mit einer Philharmonischen Silvester-Akademie die Neujahrskonzerte der Wiener Philharmoniker. Er wird nach dem Zweiten Weltkrieg zunächst mit Berufsverbot belegt und findet nach 1947 keine Festanstellung mehr.

Musik ist die Poesie der Luft.

— Jean Paul

CAPRICCIO



Brigitte Fassbaender inszeniert nach *Ariadne auf Naxos* und *Paul Bunyan* zum dritten Mal an der Oper Frankfurt. Nach einer beispiellosen internationalen Karriere als Mezzosopranistin ist sie seit 1995 als Regisseurin tätig und leitete bis 2012 als Intendantin das Tiroler Landestheater Innsbruck sowie als Künstlerische Leiterin das Richard-Strauss-Festival in Garmisch-Partenkirchen. Das sängerische Schaffen der vielfach ausgezeichneten Künstlerin und gefragten Gesangspädagogin ist auf rund 300 Aufnahmen dokumentiert. 2017 wurde Brigitte Fassbaender mit dem ECHO Klassik für ihr Lebenswerk geehrt.

Was hat uns eine Oper wie *Capriccio* – eine nahezu perfekte Schönheit mit einigen »himmlischen Längen« – heute noch zu sagen?

Capriccio wird als Insiderstück bezeichnet, als Sujet, das dem Kenner und Liebhaber der Materie ein genussvolles Lächeln abnötigt, ein Staunen über eine geistvolle, musikalische Erfindung. Nicht mehr und nicht weniger. Denn weltbewegend oder unumgänglich wichtig ist die Thematik des Werkes nicht. Wen interessiert schon ernsthaft, ob es »prima la musica, dopo le parole« oder umgekehrt heißen müsste...? Wen interessieren die traditionsbeladenen, theaterdonnernden Ausführungen des Direktors La Roche? Wen interessiert die verliebte Zwickmühlenspielerei der Gräfin Madeleine?

Richard Strauss hat das alles sehr interessiert; zu einer Zeit, als wertvolle Ideale wie Humanität und Kultur zerbrachen und auf schändliche Weise mit Füßen getreten wurden. Die Welt des *Capriccio* war seine Enklave, wie eine geistige Emigration, in der seine künstlerische Aktivität, seine unversiegbare Kreativität, die Arbeit an diesem Stück ihn beschützte vor der Schamlosigkeit der herrschenden Machthaber und der »Banalität des Bösen« (Hannah Arendt). 1942 war *Capriccio* beendet, mitten in der Nazidiktatur, deren Nachwehen uns heute noch erschüttern. Die »Erschütterung« des achtzigjährigen Richard Strauss nahm vorhersehbare, gerade aus Künstlersicht nachvollziehbare Formen an: Die Abkehr von Zeit und Elend, die Hinwendung zum ewig Positiven in der Musik mit einer Thematik in abgeklärtester, von Heiterkeit umglänzter Form, ein Gegenentwurf zu einem von Kriegsgeschehen und politischer Misere zerrütteten Alltag.

Ein schwieriges Unterfangen ist das Kreieren einer Handlung in diesem »Konversationsstück für Musik«, wie seine Schöpfer Richard Strauss und Clemens Krauss es nannten, die über den launigen Gedankenaustausch der auf der Bühne Anwesenden hinausgeht... Mein inszenatorischer Ansatz ist die Jahreszahl 1942 und die Befindlichkeit einer durch sozialen Status und Unabhängigkeit vermeintlich geschützten Gesellschaft in Paris, hinter deren Umtriebigkeit, exerzierter Verliebtheit und Lebensfreude sich bereits Denunziation und Zerfall ankündigen.

— Brigitte Fassbaender



Wahrhaftig legt Strauss mit *Capriccio* sein Testament vor. Er lässt Revue passieren, was ihn selbst immer wieder beschäftigt hat: die Bedingungen, Konventionen, Traditionen und Stile der Oper. Natürlich denke ich da auch sofort an *Ariadne auf Naxos*, die er dreißig Jahre früher geschrieben hat.

Schon die Einleitung offenbart, wie spielerisch Strauss reflektiert, was Oper war, ist und sein kann: Statt einer Ouvertüre stellt er seinem Werk ein Streichsextett voran, das in abgewandeltem Satzverhältnis auf den Usus im 18. Jahrhundert verweist, eine Oper mit einer Sinfonie zu eröffnen. Und dann blitzen hier und da Verdi, Bellini, Couperin und Rameau, sogar flankiert durch den Einsatz eines Cembalos, aber vor allem Mozart und Wagner auf. Strauss jongliert mit wörtlichen wie stilisierten Fremd- und Eigenzitat und führt uns in zahlreichen geschlossenen Formen unterschiedlichste Klangwelten vor Ohren. Einer der lyrischen Höhepunkte des Werks ist sicherlich die sogenannte »Mondscheinmusik«: In diesem Orchesterzwischenpiel, das ich selbst als Hornist in meiner Berliner Zeit musizieren durfte, bekommen wir noch einmal Strauss' ganze Melodiefreude zu hören. Die Personen der Oper wiederum unterhalten sich weitgehend in einem leichten, humorgespickten Parlandostil. Eine Balance zu finden, die sowohl die Strauss'sche Polyphonie und Farbigkeit transparent werden lässt als auch den Text verständlich macht – darin steckt eine besondere Herausforderung.

»*Capriccio* ist kein Stück fürs Publikum, sondern nur für ein paar Feinschmecker«, hatte Strauss vor der Uraufführung geschrieben. Aber soll er damit wirklich Recht behalten? Lassen Sie es uns gemeinsam herausfinden!

— Sebastian Weigle

Capriccio

Richard Strauss 1864–1949

Konversationsstück für Musik in einem Aufzug

Text von Clemens Krauss und vom Komponisten

Uraufführung am 28. Oktober 1942, Nationaltheater, München

Mit deutschen und englischen Übertiteln

PREMIERE

Sonntag, 14. Januar 2018

WEITERE VORSTELLUNGEN

18., 20., 24., 26., 28. (15.30 Uhr)

Januar; 1., 10., 18. Februar 2018

Mit freundlicher Unterstützung des Frankfurter Patronatsvereins – Sektion Oper



OPER EXTRA

7. Januar 2018, 11 Uhr, Opernhaus

Mit freundlicher Unterstützung des Frankfurter Patronatsvereins – Sektion Oper



MITWIRKENDE

Musikalische Leitung

Sebastian Weigle

Regie **Brigitte Fassbaender**

Bühnenbild und Kostüme

Johannes Leiacker

Licht **Joachim Klein**

Dramaturgie **Mareike Wink**

Die Gräfin **Camilla Nylund**

Der Graf **Gordon Bintner**

Flamand **AJ Glueckert**

Olivier **Daniel Schmutzhard**

La Roche **Alfred Reiter**

Clairon **Tanja Ariane Baumgartner**

Monsieur Taupe **Graham Clark**

Eine italienische Sängerin

Sydney Mancasola

Ein italienischer Tenor **Mario Chang**

Eine junge Tänzerin

Katharina Wiedenhofer

Der Haushofmeister

Gurgen Baveyan



Heinrich IV.

Premiere

ENRICO

Manfred Trojahn

Einst war Enrico bei einem Maskenzug – verkleidet als König Heinrich IV. – vom Pferd gestürzt und neben seiner vergeblich angebeteten Matilda in Ohnmacht gefallen. Als er wieder zu sich kam, machten sich alle einen Spaß daraus, ihn weiter als König Heinrich IV. zu behandeln.

Über zwanzig Jahre hält diese Farce nun an und man überlegt, wie sich Enrico, der vermeintlich glaubt, Heinrich IV. zu sein, von seinem »Wahn« befreien ließe? Doch bald stellt sich die Frage: Wer ist hier eigentlich der Spielmacher? Und was geschieht mit der konstruierten Wirklichkeit, wenn es plötzlich um echte Emotionen, um Leben oder Tod geht?

WAHNSINNIC BEI KLARSTEM BEWUSSTSEIN

Von Mareike Wink Was als Verkleidungsspiel in historischen Kostümen begann, hält sich über zwei Jahrzehnte als Hintergrund, vor dem sich Enrico – alias Heinrich IV. – und seine Mitmenschen begegnen, wenn auch aus unterschiedlichen Motivationen: Denn während Enricos Umfeld ihn einst zum Spaß als »Heinrich IV.« angesprochen hatte, ergriff er selbst die Möglichkeit, sein junges, noch zu gestaltendes Leben (mit allen zugehörigen Enttäuschungen und Unsicherheiten) gegen eine bereits vollendete, historische Biografie einzutauschen; allerdings mit der Konsequenz, jede in der Gegenwart verankerte zwischenmenschliche Beziehung zu kappen. Wahnsinn oder bewusste Entscheidung?

Enricos Umgebung attestiert ihm Ersteres und versucht nach all den Jahren des fortgeführten Rollenspiels gar, dem vermeintlich Wahnsinnigen in einer Art Schocktherapie durch die Konfrontation mit seiner Vergangenheit »die Fäden zu zerreißen, die ihn nur lose noch an seine Wahnvorstellung binden«. Und tatsächlich scheint der Betroffene eine »Therapie« bzw. die Auseinandersetzung mit seinen Gefühlen nötig zu haben. Jedoch weniger, weil er sich als »Verrückter« die Identität König Heinrichs IV. einbildet, sondern vielmehr, weil er eine extreme Form der Flucht, nämlich die Verleugnung seiner eigenen Identität, gewählt hat. Der Stachel saß einfach zu tief: Matilda hatte ihn zurückgewiesen, und dann hatten ihn die vermeintlichen Freunde nach seinem Sturz auch noch zum Narren gehalten... Zwanzig Jahre später offenbart Enrico schließlich, wie es um ihn steht: »Ich bin geheilt, meine Herrschaften, doch ich habe es vorgezogen, verrückt zu bleiben und bei klarstem Bewusstsein meinen Wahnsinn auszuleben, und alle, die sich vor mir sehen ließen, zu zwingen, die berühmte Maskerade fortzusetzen.« In die Enge gedrängt, in seinen Affekten herausgefordert, zieht er alsdann den Degen eines Bediensteten und »sticht Belcredi in den Unterleib«. Wählt Enrico

jetzt noch die Rückkehr in eine »zurechnungsfähige« Identität und könnte somit umfänglich für seinen (tödlichen) Angriff belangt werden? Im Ringen um Leben und Tod hat sich die allgemeingültige Realität Bahn gebrochen – mitten hinein in die jahrzehntelange Konstruktion. »Jetzt werden wir gezwungen sein...«, sagt er und entscheidet sich abermals für das Dasein als Heinrich IV. – für Freiheit und Gefängnis zugleich. Und hierin liegt der zweite zentrale Aspekt des Werkes: Denn neben »Wahn oder Nichtwahn«, einer Reflektion der Realitätsebenen also, stellt sich die Frage nach »Zwang oder Entscheidung«. So oder so würde Enrico bei der obligatorischen Frage nach seinem Namen an einer dieser Coffee to go-Theken von heute nun noch deutlicher den Titel jenes Herrschers aus dem 11. Jahrhundert buchstabieren.

»Jeder macht sich seine Maske zurecht, wie er's vermag – die äußere Maske. Denn drinnen, da hat er die andere, die oft mit der äußeren nicht zusammenpasst. Und nichts ist wahr!« Was Luigi Pirandello 1908 in seinem Essay *Der Humor* über die stete Scheinbarkeit der Realität formuliert, bringt nicht nur die Ästhetik des Autors auf den Punkt, sondern liest sich wie ein direkter Kommentar zu seinem 1921 verfassten Drama *Enrico IV.* Darauf hatte der Komponist Manfred Trojahn zusammen mit dem Librettisten Claus H. Henneberg für seine erste Oper, ein Auftragswerk des SWR für die Schwetzingen Festspiele 1991, zurückgegriffen. Weder das Musiktheaterwerk noch die literarische Vorlage intendieren eine detailliert psychologische Ausdeutung der Handlung und des Personals, das sich in handelndes (Enrico, Matilda, Belcredi, Frida, di Nolli) und berichtendes (Bedienstete) sowie den dazwischen stehenden Dottore einteilen lässt. Vielmehr geht es um eine Art Versuchsanordnung und die Behauptung verschiedener Spielsituationen, innerhalb derer die Figuren in ihrer Maskerade interagieren.

Wie das Personal seiner Oper spielt der Komponist mit Masken und reflektiert das Thema der Verkleidung und des Identitätsverlusts musikalisch, wenn er mit Zitaten auf andere Komponisten verweist – darunter Puccini, Rossini und Weill. Trojahns weitgehend atonale Partitur für elf Solisten und ein kleines Orchester kommt äußerst durchsichtig und flexibel daher. Patin für die »Dramatische Komödie« stand unverkennbar die Opera buffa des 19. Jahrhunderts. In den arienhaften Passagen und eher handlungsorientierten bzw. betrachtenden Ensembles sind die Parallelen zur italienischen Nummernoper evident. Die komprimierte Schlusskatastrophe hingegen erscheint wie ein veristischer »Opernthriller« par excellence.

Als Oper in neun Szenen entfaltet sich Pirandellos Drama ganz neu: Noch plastischer offenbart die musikdramatische Faktur Dramaturgie und Tempo der Bilder, noch prägnanter wird der inhaltliche Kern herausgeschält. So verschiebt sich etwa mit dem ersten Auftritt Enricos die Klangwelt abrupt ins Surreale: Begleitet von vereinzelt instrumentalen Impulsen und einer hohen Trompete als Tonsymbol des Herrschers bewegt sich Enricos Gesang auf einer Skala von Flüstern bis Schreien. An anderer Stelle lässt der Komponist in einem intimen Notturmo-Orchesterzwischenpiel noch einmal Ruhe einkehren, bevor die Therapierwilligen geschäftig zur Tat schreiten und in den letzten beiden Szenen der Sturm losbricht, in dem Wahn und Bewusstsein, Zwang und Entscheidung nicht mehr voneinander zu trennen sind.



Ich bin immer daran interessiert gewesen, zu erzählen. Die Gattung Oper war vermutlich schon deshalb vorgezeichnet. Es hat mich mit zehn Jahren erwischt, als ich Mozarts *Don Giovanni* gehört habe. An dem Tag habe ich beschlossen: So etwas will ich auch machen. Und dann habe ich umgehend damit begonnen, nie mehr etwas anderes zu tun.

In der Oper hat Musik eine Funktion, sie kann nicht allein ihre Gesetzmäßigkeiten beanspruchen – etwas, das den Musiker oft schmerzt. Zudem zeigt sich die Promiskuität, zu der Musik neigt, sie »funktioniert« zu den unterschiedlichsten Gelegenheiten; wenn sie sich anderen Dingen als sich selbst hingibt, ist sie nicht wählerisch. Ich liebe es, mit dieser heiklen Balance umzugehen, immer den Abgrund zu sehen. Wie die Masken, hinter denen ich mich verstecke, hinter denen ich meine Figuren sich verstecken lasse, bin ich auch in der Musik ein Spieler – ein sehr ernsthafter zuweilen.

Seit Beginn meines Studiums war ich auf der Suche nach Opernstoffen. Als mir der Dramaturg Ludwig Brundiers empfahl, *Enrico IV* von Pirandello zu lesen, war mir sofort klar, dass das mein Stoff ist. Die Figurenkonstellation des Dramas inklusive des Eifersuchtsdreiecks Enrico/Matilda/Belcredi ist eine klassische, die jedoch in gar nicht klassischer Weise die Frage nach der Psychologie der Hauptfigur stellt. Erst viel später nach meiner Entscheidung für den Stoff zeichnete sich ab, dass es die ewige Frage nach Identität ist, die mich interessiert: Wer von uns sind wir denn nun? Und wen von uns wollen wir nach außen hin wirken lassen und wen auf keinen Fall? Was nicht zu beantworten ist, ist die Frage nach dem geistigen Zustand dieses Mannes, der sich hinter der Maske von Enrico IV. versteckt. Bei Pirandello ist die Historie ungeheuer wesentlich, bei uns könnte die Farce auch mit einer anderen Maske als der Heinrichs IV. durchgespielt werden. Es geht uns um eine Maske, nicht um die Maske.

— Manfred Trojahn

HOLGER FALK über Enrico

Enrico ist in einer unvorstellbaren Situation. Er trifft die Wahl, lieber in einer Scheinwelt mit all der Aufmerksamkeit, die einem »Kranken« so zukommt, weiterzuleben, als in die reale Existenz seiner Vergangenheit zurückzukehren. Warum tut er das? Um Schmerz zu vermeiden? Um eine peinliche Situation zu vermeiden? Um seiner Einsamkeit zu entfliehen? Aus Angst vor dem Loch in seiner Biografie? Aus Lust am Spiel?

Enrico lebt in einer Extremsituation und erfährt die Welt als großes Schauspiel. Die Grenzen zwischen Wirklichkeit und Schein verschwimmen. Pirandello hat Enrico als eine Figur erschaffen, die sehr philosophisch erscheint. Er sagt über die anderen: »Sie zittern vor Angst davor, dass ich ihnen die Masken herunterreiße und sie bloßstelle in ihrer lächerlichen Verkleidung. Denn einen Wahnsinnigen vor sich zu sehn, das bedeutet, vor einem zu stehn, der all das erschüttert, das ihr in und um euch aufgerichtet habt ... eure Logik und das ganze Gebäude der Vernunft!« Jemand, der das durchschaut, ist nicht »wahnsinnig«, er demaskiert eher den alltäglichen Irrsinn der menschlichen, angstdominierten Ego-Existenz und erkennt auch, dass er selbst in ihr gefangen ist. Sehr deutlich steht Enrico im Zentrum der Oper. Während die anderen Figuren fast immer im Ensemble auftreten und miteinander kommunizieren, hält er meist Monologe. Dies verleiht ihm natürlich Würde und Besonderheit, kann aber nicht über seine Einsamkeit und Außenseiterrolle hinwegtäuschen.

Musikalisch ist die Rolle sehr hoch angelegt, mit einem großen Stimmumfang komponiert und mit ungeheuer vielen Farbmöglichkeiten ausgestattet, ihrer Exaltiertheit und Entgrenztheit entsprechend. Die Partie lebt aus der Feinheit der inneren Vorgänge und Selbstgespräche. Ich hoffe, dass wir es schaffen, diese Feinheit im akustisch schwierigen Raum des Bockenheimer Depots zaubern zu können. Enricos Monologe sind sehr genau aus der Sprache heraus komponiert. Trojahn hat ein unheimlich feines Gespür für Sprachmelodie und psychologische Vorgänge, das kommt mir sehr entgegen. Im Theater ist es essenziell, etwas zu sagen und nicht nur eine Ästhetik auszukosten.

über Neue Musik

Ich bin ein Mensch meiner Zeit und es ist die Ironie und auch Tragik unserer Zeit, dass ich die Frage nach der Neuen Musik so oft gestellt bekomme. Denn es zeigt, wie sehr wir unseren Komponisten misstrauen. In keiner anderen Kunstform wird dem, was Künstler heute erschaffen, mit soviel Skepsis begegnet. Ich persönlich schätze die Auseinandersetzung mit lebenden Komponisten sehr. Es geht um Themen und Konflikte, die aktuell sind. Auch die stimmlichen Ausdrucksmöglichkeiten sind heute so vielfältig. Wir können schön singen, müssen aber nicht. Gerade die dunklen, hässlichen und auch die schlichten Gefühle und Gedanken kann ich stimmlich viel direkter ausdrücken und muss mich nicht immer an ein Formkonzept oder Klangideal früherer Epochen halten. Das eröffnet einen enormen Freiraum. Auch in der Musik unserer Zeit gibt es Schönheit. Die Konzepte und Brüche der Nachkriegszeit - »nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch« (Theodor W. Adorno) - scheinen mir großenteils überwunden.

über Frankfurt und seine Oper

Ich wohne in Bockenheim, direkt um die Ecke vom Depot. Insofern wird Enrico tatsächlich zu einer Art »Heimspiel«... Was ich an Frankfurt im Speziellen mag, ist der Hunger auf Kunst jener Menschen, die den ganzen Tag in den Türmen der Stadt sitzen und ihren Tag eher »unsinnlich« verbringen. Ich habe etliche Freunde, bei denen ich das sehr stark erlebe. Da wird mir auch der Wert dessen, was wir als Künstler tun, nochmal in besonderer Weise offensichtlich: Wir inspirieren Menschen, aus ihrer Welt herauszutreten und die Möglichkeit einer anderen Existenz zu erfahren. Und das hat transformative Qualität. Genau das Thema von *Enrico*.



Holger Falk



Manfred Trojahn



Tobias Heyder

Es ist die Geschichte eines Mannes, der sich zwanzig Jahre lang eine aus Spiel, Spaß und Intrige angenommene Identität überstreift, nur um sich nicht der Zurückweisung einer Frau stellen zu müssen. Was für die Außenwelt wie Wahnsinn aussieht, ist Eskapismus allererster Güte, für den er selbst den höchsten Preis zahlt: die Freiheit des eigenen Lebens. Sobald geklärt ist, wer wem etwas vorspielt, geht es einzig um die Frage: Wie lange noch? Denn Enrico ersticht seinen einstigen Nebenbuhler und der Rückweg in die eigene Biografie wird schier unmöglich. Ob der Wahnsinn ab jetzt noch vermeidbar ist?

Diese zeitgenössische Oper ist so detailliert ausgearbeitet wie ein Uhrwerk und bereits selbst eine Interpretation der Vorlage von Luigi Pirandello. Mit der mehrstufigen Vorgeschichte überaus komplex angelegt, geht es im Kern um die Frage: Warum streift sich ein Mann unserer Zeit freiwillig die Biografie eines deutschen Kaisers des späten Mittelalters über?

— Tobias Heyder

ENRICO

Manfred Trojahn *1949

Dramatische Komödie
in neun Szenen

Text von Claus H. Henneberg
nach dem Drama *Enrico IV* (1922)
von Luigi Pirandello

Uraufführung am 11. April 1991,
Schlosstheater, Schwetzingen

Mit deutschen Übertiteln

PREMIERE / FRANKFURTER ERSTAUFFÜHRUNG

Sonntag, 21. Januar 2018
im Bockenheimer Depot

WEITERE VORSTELLUNGEN

23., 25., 27., 29., 31. Januar;
2., 4. Februar 2018

Mit freundlicher Unterstützung
des Frankfurter Patronatsvereins -
Sektion Oper



OPER EXTRA

14. Januar 2018, 11 Uhr,
Bockenheimer Depot

Mit freundlicher Unterstützung
des Frankfurter Patronatsvereins -
Sektion Oper



MITWIRKENDE

Musikalische Leitung **Roland Böer**

Regie **Tobias Heyder**

Bühnenbild **Britta Tönne**

Kostüme **Verena Polkowski**

Licht **Marcel Heyde**

Video **Christina Becker**

Dramaturgie **Mareike Wink**

Enrico **Holger Falk**

Marchesa Matilda Spina

Juanita Lascarro

Barone Tito Belcredi

Sebastian Geyer

Frida **Angela Vallone**

Carlo di Nolli **Theo Lebow**

Dottore **Dietrich Volle**

Landolfo **Peter Marsh**

Bertoldo **Samuel Levine**

Arialdo **Björn Bürger**

Ordulfo **Frederic Jost**

Giovanni **Doğuş Güney**



SINE SOLE
IRIS.

Premiere

ROBERTO DEVEREUX KONZERTANT

Gaetano Donizetti

Roberto Devereux, Günstling der englischen Königin Elisabetta I., steht wegen Hochverrat vor Gericht. Während seine Feinde sehnlichst das Urteil erwarten, gewährt ihm die Regentin politischen Schutz und ihre Liebe. Im Moment der Nähe offenbart Roberto jedoch unbedacht seine Gefühle für eine Andere.

Diese andere Frau ist Sara, eine Vertraute der Königin, die inzwischen mit Robertos Jugendfreund, dem Herzog von Nottingham, verheiratet wurde. In der Gewissheit, dass ihre Liebe aussichtslos ist, überreicht Roberto Sara einen Ring, den er einst von Elisabetta bekam. Sie wiederum schenkt ihm einen bestickten Schal als Liebespfand.

Das Parlament beschließt Robertos Todesurteil. Von den Versuchen Nottinghams, Gnade für den Freund zu erwirken, bleibt die Königin unberührt. Sie konfrontiert den Gefangenen mit dem Schal, der bei ihm gefunden wurde. Nottingham erkennt den Schal seiner Frau, schweigt jedoch genau wie Roberto. Die Königin unterschreibt das Urteil.

Da der Ring sein Schicksal wenden könnte, bittet Roberto seine Geliebte, diesen zur Königin zu bringen. Nottingham hält sie mit Gewalt zurück, während Elisabetta vergeblich auf ein Zeichen von Roberto wartet. Als Sara schließlich mit dem Ring erscheint, verkündet ein Kanonenschuss Robertos Tod. Verzweifelt bricht die Königin zusammen und dankt ab.

UN MARE DI LACRIME!

Von Norbert Abels Findet sich ein Drama per musica, in dem mehr Tränen vergossen werden als in Donizettis *Roberto Devereux*? Die geschichtsträchtige Dimension der in nur acht- undvierzig Stunden ablaufenden Geschehnisse um den in Ungnade fallenden Earl of Essex schwimmt hinter der privaten Tragödie und ihrem Übermaß an heftigen Gemütsbewegungen; darunter die *gelosia*, die den Titelhelden schließlich aufs Schafott führt. Kein Weg weist von der Konzentration auf unglücklich miteinander verbundene Hauptfiguren zu den großformatigen Historiendramen Aubers, Spontinis oder Meyerbeers. Und kein Weg, auch nicht der Robertos Exekution anzeigende Kanonenschlag, führt zu dem Monumentalismus von Wagners im selben Jahr entstehender Großer tragischer Oper *Rienzi*. Dagegen liegt dem Strindbergs spätere Genreprägung »Kammerspiel« als Wesensmerkmal viel näher. Ohne Unterlass fließen darin die Tränen. Die Reminiszenz an ein anderes Werk Donizettis, *Rosmonda d'Inghilterra* (1837), über das traurige Schicksal der Rosamund Clifford, der »Rose of the World« genannten Mätresse Heinrichs II., taucht gleich zu Beginn der Oper auf. Die totenblasse Sara hat das Buch mit der Geschichte seufzend beiseite gelegt und versucht durch einen aufgeräumten Gesichtsausdruck – »un forzato sorriso« – ihren Kummer zu verbergen. Ihre Adelsdamen durchschauen das sogleich: »Jenes Lächeln ist noch trauriger als ihre Tränen.« Und Sara, die den Titelhelden liebt, aber mit dessen bestem Freund eine Ehe eingegangen ist, ergänzt das in ihrer kleinen G-Dur-Arie mit den Worten: »Ein unheilvoller Stern hat mir selbst das Weinen verboten!«

Man erkennt in der Anfangsszene die Konzentration der Oper auf die Seelenkonflikte. Das gilt noch für den Schlussakt, worin in den Worten der Königin Elisabetta auch die Sphäre des Politischen zum integralen Bestandteil ihres höchst persönlichen Leidens wird. Dem breiten Maestoso des Orchesters folgt sogleich das verzweifelte Largetto der Regentin, die in einem gewaltigen Duodezimsprung vom hohen a herab ihre Not zum Ausdruck bringt: »Ah! Ich muss diese Tränen verbergen. Ah! Niemand auf Erden soll sagen: Ich habe die Königin von England weinen gesehen.« Bleibt anzufügen, dass sowohl Saras Mann sich in Tränen verzehrt als auch Roberto eine »Brust voller Tränen« zu erdulden hat. Nein, in dieser Oper geht es nicht um Haupt- und Staatsaktionen, sondern einzig um die intimen Tragödien der Seelennöte von vier tragenden Figuren.

Es waren zunächst keine üblen Zeiten für Donizetti, den Ritter des Goldenen Sporns und der Ehrenlegion, als er sich an seine Arbeit zu der Oper über die verratene Liebe einer alternden Regentin machte. Alle möglichen Avancements des gefeierten

Compositore standen an, darunter das zum Konservatoriums- direktor. Mit jäher Gewalt änderte sich alles: Mitte Juni 1837 wütete die Cholera in Neapel und hinterließ allein dort mehr als 15 000 Opfer. Virginia, die nach einer Fehlgeburt erkrankte Frau des Komponisten, starb Ende Juli im Alter von 29 Jahren. »Ich sehe den Abgrund, in den ich gefallen bin, und ich habe nicht die Kraft, mich daraus emporzuarbeiten«, klagte er in einem Brief. Auf dem Höhepunkt des Schmerzes meldete sich dann der Selbst-erhaltungsimpuls. Donizetti stürzte sich noch stärker auf den Text von Salvatore Cammarano. Schon eine geraume Zeit zuvor hatte er ein Musikdrama über den »Conte Devereux« im Auge, wohl inspiriert durch Mercadantes Oper *Il conte di Essex*.

Cammaranos Charakteristik des zahlreichen Beschreibungen nach äußerst attraktiven, aber zutiefst karrieristischen sowie eitlen Earl of Essex spart weder Sentimentalität noch übermäßige Empfindsamkeit des Helden aus. Zusammen mit *Anna Bolena* und *Maria Stuarda* wird die Oper heute gerne als dritter Teil der sogenannten »Tudor-Trilogie« inventarisiert. Als gerade Zwei- undzwanzigjähriger gelangte der Earl, 1565 als Robert Devereux geboren, an den Hof der dreißig Jahre älteren Elizabeth Tudor und erhielt dort schon bald als »Master of Horse« die inzwischen gängige Position ihrer Galane. Die Monarchin, von ihren untergetauchten Gegnern beharrlich »the whore's bastard«, von ihren Anhängern dagegen – wenn auch nicht selten augenzwinkernd – »the Virgin Queen« genannt, erwies sich zunächst als Beschirmerin des ehrgeizigen Höflings. Der Favorit fiel erstmals in Ungnade, als sie von seiner heimlichen Eheschließung mit der adeligen Frances Walsingham erfuhr. Von da an war es mit der königlichen Gunst dahin. Das Todesurteil für den Drei- unddreißigjährigen am 24. Februar 1601 wurde von Elizabeth unverzüglich unterzeichnet: »Alles, was er mir angetan hat, kann ich verzeihen, aber ich kann niemandem vergeben, der England schaden will.« Einen Tag später wurde ihr einstiger Liebling im Hof des Towers geköpft.

Bei Donizetti wandelt sich der unberechenbare, bisweilen psychopathische Züge aufweisende, zugleich aber machiavellistisch verschlagene Politiker und Hochverräter zu einer am Ende nur noch *calando* schluchzenden, tränen- und terzenbesessenen, von zarten Holzbläsern getrösteten Mimose. Nachgerade übermächtig gerät in seinem finalen A-Dur-Allegretto – »Bagnato il sen di lacrime, tinto del sangue mio io corro, io volo a chiedere« – eine von Selbstmitleid getragene Larmoyanz, die im Dreiertakt voranschreitend noch ins Jenseits ragt: »Tränenüberströmt, gerötet von meinem Blute, so werde ich vor Gott im Himmel stehn.«

Donizetti verlieh seinem Titelhelden entgegen aller Konvention wohl aus wirkungsästhetischem Grund keine den tenoralen Belcanto sogleich präsentierende Auftrittsarie. Ein geschickter dramaturgischer Schachzug. Erst in der finalen Situation der Todesgewissheit wird sie ihm vergönnt. Keine historiografische Authentizität wird hier angestrebt. Affekte und Effekte überschreiben die Fakten. Vom Mordkomplott etwa, das der historische Earl of Essex gegen die Königin schmiedete, von seinem gegen sie blankgezogenen Degen oder von seinem Eindringen in ihr Schlafgemach, worin er die ungeschminkte und perückenlose Sechsendsechzigjährige brüskierte, ist in der Oper nichts geblieben.

Für die Pariser Erstaufführung von 1838 integrierte Donizetti Englands National Anthem »God save our gracious Queen«. Aber auch dadurch gewann das Werk keine politisch-historische Authentizität. Und es ist noch nicht einmal sicher, ob hier eine tönende Referenz an den Regierungsantritt Königin Victorias intendiert war oder doch eine Verneigung vor der Virgin Queen Elizabeth, nach der einstmals die amerikanische Kolonie Virginia getauft wurde. Vielleicht aber war es die geliebte, verstorbene Ehefrau Virginia, die die Gedanken des Komponisten bei dieser Ergänzung motivierte. Jedenfalls war in den Briefen, die er nach ihrem Tode schrieb, beständig von vergossenen Tränen die Rede.



Die Gewinnerin von Plácido Domingos Operalia-Wettbewerb 2017 trifft den Preisträger von 2014. Die junge rumänische Sopranistin Adela Zaharia gibt an der Seite von Mario Chang ihr Debüt an der Oper Frankfurt. Sie ist Ensemblemitglied der Deutschen Oper am Rhein Düsseldorf / Duisburg, wo sie höchst erfolgreich Lucia di Lammermoor interpretierte und in Kürze ihr Rollendebüt als Gilda (*Rigoletto*) geben wird.

Die Ära von Queen Elizabeth I., die hier am Ende ihrer Herrschaft porträtiert wird, war eine der blühendsten Zeiten Englands, und trotzdem voller Aufruhr, Konflikte und Machtspiele. Die Missverständnisse, das Nichtgesagte, die überstürzten Entscheidungen – all das führte schließlich zum Tod von Roberto Devereux.

Es ist eine ziemliche Herausforderung, mich in die Lage einer Frau zu versetzen, die ihr ganzes Leben lang nicht wusste, wem sie vertrauen kann, die sich nie wirklich frei äußern konnte; ganz bestimmt auch eine Frau, die sich nach einer Beziehung in Geborgenheit geseht hat. Donizettis Oper zeigt sie als starke, rachsüchtige Königin, die so handeln muss, wie es von ihr verlangt wird, nämlich mit eiserner Hand – und als zerbrechliche, zweifelnde Frau, die bis zum Ende hofft, Roberto Devereux habe sie nicht betrogen, und selbst wenn, dann wäre sie bereit, ihm zu vergeben.

Die Partie der Elisabetta wird normalerweise von Sopranen gesungen, die stimmlich schon wesentlich reifer sind, als ich es bin. Und natürlich steigern auch Alter und Bühnenerfahrung die Interpretation. Die kontrastreiche Rolle bietet musikalisch eine Bandbreite von großartigen, sehr hohen piano-Phrasen zu recht tiefen dramatischen Momenten. Das Wichtigste ist für mich, nicht der Wut, die sie fühlt, anheimzufallen und mich bei der Erarbeitung der Rolle immer daran zu erinnern, dass gerade eine Königin über Betrug und Rache sprechen oder Autorität ausdrücken kann, ohne zu schreien.

— Adela Zaharia

Roberto Devereux

Gaetano Donizetti 1797-1848

Tragedia lirica in drei Akten

Text von Salvatore Cammarano

nach der Tragödie

Élisabeth d'Angleterre (1829)

von Jacques-François Ancelot

Uraufführung am 29. Oktober 1837,

Teatro San Carlo, Neapel

In italienischer Sprache

mit deutschen Übertiteln

KONZERTANTE AUFFÜHRUNGEN / FRANKFURTER ERSTAUFFÜHRUNG

Freitag, 2. Februar und
Sonntag, 4. Februar 2018

MITWIRKENDE

Musikalische Leitung

Giuliano Carella

Chor **Tilman Michael**

Elisabetta I. **Adela Zaharia**

Der Herzog von Nottingham

Juan Jesús Rodríguez

Sara **Alice Coote**

Roberto Devereux **Mario Chang**

Lord Cecil **Ingyu Hwang**

Sir Walter Raleigh **Daniel Miroslaw**



Uraufführung

A WINTERY SPRING

Saed Haddad

Premiere

IL SERPENTE DI BRONZO

Jan Dismas Zelenka

Saed Haddads dramatisches Lamento *A Wintery Spring* setzt sich mit den aktuellen politischen wie sozialen Strukturen und Haltungen im Nahen Osten auseinander, auf der Suche nach Wegen, die Menschen und Traditionen miteinander verbinden könnten. Der Text basiert auf Werken des libanesischen Schriftstellers Khalil Gibran, dessen zentrale Themen Leben, Tod und Liebe sind. Kombiniert wird das dramatische Lamento mit der szenischen Erstaufführung der barocken Kantate *Il serpente di bronzo* von Jan Dismas Zelenka, in der Gott das zweifelnde Volk Israel mit einer Schlangenplage bestraft, sodass es schließlich seine Verfehlung erkennt.

DIE EIGENEN WURZELN FINDEN

Komponist Saed Haddad und Regisseurin Corinna Tetzl im Gespräch mit Christian Fausch, Künstlerischer Manager und Geschäftsführer des Ensemble Modern

Christian Fausch *A Wintery Spring* basiert auf Texten von Khalil Gibran. Was faszinierte dich an ihnen, Saed?

Saed Haddad Ich habe sehr viel von Gibran gelesen. Er hat bereits vor rund 100 Jahren einen »Arabischen Frühling« vorhergesagt – damit sind seine Texte hochaktuell. Zudem fühle ich mich Gibran sehr verbunden, denn er hat ähnliche Wurzeln wie ich: Er ist Christ, Araber, emigrierte ins Ausland und hat doch eine emotionale Bindung zum Nahen Osten. So fiel es mir leicht, die drei Texte zu einem Libretto zusammenzustellen.

CF Die Texte bilden keine konkrete Handlung. Du nennst dein Werk auch nicht Oper oder Musiktheater, sondern Dramatisches Lamento. War diese Entscheidung durch die Textvorlage bedingt? Diese abstrakte Form für eine erste musiktheatralische Arbeit zu wählen, ist ja eher ungewöhnlich...

SH Ich bin in Jordanien geboren und habe 16 Jahre lang dort gelebt, seit 2002 wohne ich in Deutschland. Doch ein Teil von mir bleibt im Nahen Osten – die dortigen Katastrophen berühren mich. Ich glaube, als Künstler habe ich die Verantwortung, mich mit den Geschehnissen in der arabischen Welt kompositorisch zu befassen. Die Form des Lamentos habe ich gewählt, um meine Bindung zur arabischen Welt zum Ausdruck zu bringen. Aber mir war auch die spezielle Form wichtig: Das Lamento dauert insgesamt 50 Minuten, aber nur 18 Minuten davon sind die Sängerinnen und Sänger sowie der vorab aufgenommene Chor zu hören.

CF Wie geht man an ein solches Stück heran, das so sehr auf den Text fokussiert ist und dennoch die Protagonisten auf der Bühne verhältnismäßig wenig ins musikalische Geschehen einbezieht?

Corinna Tetzl Die Annäherung an ein Stück über den Text ist für mich der normale Prozess, unabhängig davon, ob es sich um narrative oder dramatische Texte handelt. Der Text ist der Ausgangspunkt. Er wird von der Musik widergespiegelt und aus dem spezifischen Verhältnis von Text und Musik lässt sich eine Idee für die szenische Umsetzung entwickeln. Bei *A Wintery Spring* gibt es keine dramatische Handlung, wohl aber eine dramatische Figur: den Schriftsteller. Im letzten Teil »Dead are my people« offenbart sich, dass die bis zu diesem Zeitpunkt aufgetretenen Figuren der Fantasie des »Poeten« entspringen. So gesehen ist die epische Struktur der Texte auf eine sehr persönliche und damit sehr emotionale Auseinandersetzung zurückzuführen, nämlich die eines im Exil lebenden Schriftstellers.

Was kann ein Sohn im Exil für sein hungerndes Volk tun? Dieser Prozess ist sehr dramatisch und trägt auch über rein musikalische Passagen, ohne direkte Gesangsabschnitte.

CF Also doch eine Art Erzählsituation?

CT Ja, aber erst in der Retrospektive. Zunächst hat das Publikum die volle Freiheit in der Rezeption, was mir sehr wichtig ist.

CF Saed, du hast dich erstmals 2014 mit der Thematik für diese Arbeit beschäftigt. Seither hat sich viel verändert, dem Aufbruch in der arabischen Welt ist Ernüchterung gefolgt. Hat sich deine Sicht auf den Arabischen Frühling verändert?

SH Ich wusste von Anfang an, dass dieser Kampf um Freiheit und Würde teuer bezahlt werden müsse. Die kulturelle Identität der arabischen Welt basiert nicht wie in Europa auf Individuen, sondern auf einer Stammeskultur. Das ist durch die geografische Lage der arabischen Länder bedingt: Die Wüste ist überall und sie macht es dem Individuum unmöglich, allein zu leben. Diese fast 5000 Jahre alte Stammestradiation hält bis heute an. Deshalb funktioniert eine Demokratie in dieser Gesellschaft auch nicht. Die aktuelle Lage in den Ländern ist katastrophal, doch zumindest hat der Arabische Frühling den Weg für freie Meinungsäußerungen außerhalb der arabischen Welt bereitet. Nachdem sie den arabischen Raum verlassen haben, diskutieren viele Araber im Internet, z.B. auf Youtube oder in den sozialen Medien, über religiöse Freiheit und Rechte. Noch ist ein solcher Diskurs ohne Verfolgung durch Geheimdienste und Polizei der autoritären Systeme nur im Ausland möglich. Doch vielleicht ist es ein Prozess; auch bei der Französischen Revolution hat es über 100 Jahre gedauert, das zu etablieren, was wir heute als Europa kennen.

CF Das klingt nach einer positiven Entwicklung. Ist es also doch nicht so aussichtslos, wie man beim Blick in die hiesigen Zeitungen meinen könnte?

SH Ich bin kein Prophet, ich versuche, Realist zu sein. Ich habe eine Vision, wie die arabische Welt aussehen könnte, wenn das Individuum an die Stelle des Stammes treten würde. Das arabische Bildungssystem hat viele Probleme; es ist voller einseitiger, verfälschender Informationen. Es wird versucht, einen nationalen arabischen Stamm zu erhalten, die Subkulturen werden ausgeblendet. Allmählich kann man auch außerhalb des schulischen Systems Informationen finden, wodurch die Menschen



Corinna Tetzl

die Geschichte neu lesen. Das ist Teil der Revolution: die eigenen Wurzeln zu finden.

CT Und genau das ist auch das Thema des Schriftstellers. Durch ihn erleben wir Ausbruch und Niedergang der »Revolution« leibhaftig mit: Am Beginn formuliert er die Utopie eines selbstbewussten, auf die eigene Stärke vertrauenden arabischen Volkes ohne Ängste, ohne Kämpfe. Doch der Schaffensprozess stürzt ihn schließlich in eine Existenzkrise: Indem er die Geschichte des arabischen Volkes verarbeitet, gewinnt er zwar seine im Exil verlorene arabische Identität zurück – er selbst wird aber zugleich mehr und mehr von den von ihm angeprangerten Ängsten ergriffen. Letztlich verliert er als Schriftsteller seine Gedankenfreiheit und seine visionäre Kraft. Die »Revolution« bricht zusammen. Er versinkt in Lethargie.

SH Gibran hatte keine Vision vom Arabischen Frühling in unserem Sinne. Er wollte eine Nation für Araber, deren Land nicht durch die Türken besetzt ist. Er dachte an jeden als an einen Bruder, unabhängig von seiner Nationalität. Es ist ein sehr positives Konzept, ähnlich dem der Französischen Revolution. Gibran war voller Hoffnung, doch die Realität sieht leider anders aus.

CT Vielleicht noch ein paar Worte zu Gibran. Seine Texte beschreiben eine Lebensphilosophie, die bestechend einfach und damit auch wirkungsvoll ist. Es geht immer um die Wertschätzung des Lebens. Darum, die Augen zu öffnen und Dinge zu hinterfragen, statt sich im Dunkeln zu verirren. Schlussendlich hält er uns immer an, das Erkannte durch Handeln zu überprüfen. Das macht diese Philosophie für mich so greifbar.

CF *A Wintery Spring* wird als Doppelabend zusammen mit Jan Dismas Zelenkas *Il serpente di bronzo* aufgeführt. Corinna, der Werkvorschlag, den ich wunderbar finde, kam von dir. Wie kamst du ausgerechnet auf eine Barockkomposition?

CT Zu Anfang gab es die Idee, ein Stück zu finden, an das Saeds Klangsprache anknüpft – vielleicht ein impressionistisches, französisches Werk. Doch bald hatte ich das Gefühl, dass seine Komposition in ihrer melismatisch-verwobenen Textur durch einen Kontrast besser zur Geltung kommt – so kam ich zum Barock. Mit Zelenkas *Il serpente di bronzo* steht dem Fließenden, Horizontalen von Saeds Musik eine vertikale, vom Generalbass her gedachte Musik gegenüber. Hinzu kommt, dass das Oratorium auch keine genuin dramatische Gattung ist, sondern

kontemplativen Charakter hat. Damit ergab sich für mich eine interessante strukturelle Analogie zu *A Wintery Spring* – abgesehen davon, dass der Begriff »Lamento« maßgeblich im Barockzeitalter geprägt wurde. Und auch inhaltlich gibt es Verbindungen, das Motiv der Wüste beispielsweise: Sie ist Ort und Metapher zugleich.

CF Eine Verbindung wird ja auch dadurch geschlagen, dass das Ensemble Modern – als Ensemble für Neue Musik – Zelenkas Musik bewusst auf modernen Instrumenten spielt. Wie seht ihr die Kombination der beiden Werke, Saed?

SH Man braucht einen Kontrast, und die thematische Ähnlichkeit finde ich sehr gut.

CT Zelenkas Stück betrachte ich als »formales Lamento«, etwas Strenges, Systembejahendes; Saeds Komposition ist demgegenüber ein lebendiges Lamento, bei dem es um die individuelle Empfindung und ständige Auseinandersetzung geht, mit dem Ziel, Neues zu entdecken und zu erfahren.

(Ausschnitte aus einem Interview für das Magazin des Ensemble Modern.)

**Mit einer Weisheit,
die keine Träume kennt,
mit einer Philosophie,
die nicht zu lachen versteht,
und einer Größe,
die sich nicht vor Kindern
verneigt,
will ich nichts zu tun haben.**

**— Khalil Gibran,
Das Reich der Ideen**



Saed Haddad

ZU GUT, ZU ORIGINELL

Eine verkannte Größe und ihre Schlange

Von Zsolt Horpácsy Selten wurde in der Musikgeschichte ein bedeutender Komponist so stiefmütterlich behandelt wie Jan Dismas Zelenka. Nicht einmal ein authentisches Bild dieses Genies des Barock ist überliefert. Seine vermeintlichen Porträts zeigen in Wirklichkeit Zelenkas Lehrer Johann Joseph Fux, bei dem er Geige und Kontrabass in Wien studierte. Ein Los, das seine Biografie in jeder Hinsicht prägt und überschattet. Ob er darüber verbittert war? Wir wissen es nicht. Was wir allerdings wissen: Je weniger Chancen er hatte, umso spannender komponierte er. Sein Sonderweg verlief »außerhalb der Evolution«, wie Musikologe Wolfgang Reich meint. Und bei allem, was er schuf, bewegte ihn eine tiefe Gottesgläubigkeit, eine Haltung, die an Anton Bruckner erinnert.

Der Sohn eines tschechischen Lehrers und Organisten bekam 1710 eine Stelle als Violinist und Kontrabassist in der Dresdner Hofkapelle und bald auch erste Kompositionsaufträge für katholische Kirchenmusik. Bereits in seinem Frühwerk ist auffällig, dass Zelenka unabhängig von Vorbildern komponierte. Er pflegt einen eigenen, expressiven Stil, verbindet Kontrapunkt mit einem ausgeprägten Gespür für Dramaturgie und kombiniert moderne Kompositionstechniken mit vergessenen Stilmitteln aus der Musik der Renaissance.

Obwohl – oder gerade weil? – seine Werke höchst originell und für die damalige Zeit unkonventionell waren, verkannte man ihn zu Lebzeiten am sächsischen Hof in Dresden, für den er unzählige geistliche Werke schrieb. Man ernannte ihn dort lediglich zum Hofkomponisten und »Kirchen-Compositeur«. 1729 bemühte er sich vergeblich um den Kapellmeistertitel in Dresden, doch aus unerfindlichen Gründen zog man Johann Adolf Hasse vor. Vermutlich komponierte Zelenka zu modern für den konventionellen Dresdner Geschmack.

Einer der wenigen Zeitgenossen Zelenkas, die seine Größe erkannten, war Johann Sebastian Bach. Er studierte mehrere seiner Stücke und bewahrte sie in seiner Bibliothek auf. Wahrscheinlich hat Bach seinen sechs Jahre älteren Kollegen im Sommer 1733 kennengelernt. Und zwar anlässlich der Aufführung einer Kurzmesse mit Kyrie und Gloria, die der

Thomaskantor dem neuen sächsischen Kurfürsten in Dresden gewidmet hatte und die er später zur *b-Moll-Messe* ausbauen sollte.

Besonders Zelenkas Messen, Oratorien und Kantaten zeugen von Innovation und Gespür für Dramatik. Er komponierte sein geistliches Vokalwerk zu einer Zeit, in der die italienischen Oratorien bereits seit hundert Jahren als Vorbild dienten. Das Libretto für *Il serpente di bronzo* von Stefano Benedetto Pallavicini, der mit seinen Textbüchern für Lotti, Hasse und Händel u.a. wesentlich zur Reform der Opernlibretti im 18. Jahrhundert beitrug, beruht auf der alttestamentlichen Erzählung im Vierten Buch Mose. Die Handlung, die eng an der biblischen Vorlage bleibt, konzentriert sich auf die wesentlichen Elemente und Figuren. Ein Libretto ohne überflüssige Verzierungen.

Die stringente Geschehnissabfolge von *Il serpente di bronzo* bietet an keiner Stelle die Möglichkeit einer Unterbrechung, ohne den dramatischen Fluss zu zerstören. Trotz der fehlenden Unterteilung erfüllt die Kantate alle Kriterien eines Dramas: Die Einheit von Ort, Zeit und Handlung bleibt gewahrt. Neben sechs Arien stellt ein Duett zwischen Eglä und Namuel einen Höhepunkt dar. Mose steht hier als Mittler zwischen Gott und den Israeliten und wird zur zentralen Figur. Bemerkenswert ist die Stellung des Chores, der mit seinen beiden Nummern am Anfang und zum Schluss die kompakte Handlung einrahmt und damit die Einheit des Werkes betont. Alle musikalischen Nummern und Rezitative vermitteln Zelenkas Vorliebe für Stimmungsumschwünge, seine Detailarbeit und melodischen Reichtum.

Il serpente di bronzo gehört zu den wichtigsten Zelenka-Entdeckungen der letzten Jahre. Die Originalpartitur wird – wie viele andere Kompositionen Zelenkas – in der Sächsischen Staatsbibliothek aufbewahrt. Vermutlich kam die Kantate in der Karwoche 1730 in Dresden zur Uraufführung. Das tschechische Ensemble Inégál nahm sie 2008 auf und wurde für ihre Ersteinstrumentierung mehrfach ausgezeichnet. Diese CD entstand nach dem Faksimile, das auch als Grundlage der ersten szenischen Aufführung des Werkes durch die Oper Frankfurt und das Ensemble Modern dient: Ein relativ einfacher editorischer Vorgang in der Geschichte der verspäteten Zelenka-Rezeption.

Die Quellenlage bei vielen anderen Werken Zelenkas ist hingegen ziemlich kompliziert. Einige Partituren sind in einem unleserlichen Zustand erhalten, weil Zelenka stets sehr flüchtig schrieb. Zelenka starb 1745 in Dresden, ohne Beachtung erfahren zu haben. Seine großartigen Werke, Kammermusik, Kantaten und Messen, waren bis vor dem späten 20. Jahrhundert kaum zu hören. Erst in den letzten Jahrzehnten wurde seine Musik Stück für Stück wiederentdeckt. Nicht zuletzt der Komponist und Oboist Heinz Holliger gab dem Zelenka-Revival seit den 1970er Jahren starke Impulse. So nimmt Jan Dismas Zelenka wenigstens heute seinen ihm gebührenden Platz als einer der größten und eigenwilligsten Komponisten der späteren Barockzeit ein.

HAPPY NEW EARS

Das 100. Werkstattkonzert mit dem Ensemble Modern

Mittwoch, 28. Februar, 20 Uhr,
Bockenheimer Depot



Ensemble
Modern
Frankfurt

Porträt Saed Haddad

Saed Haddad

L'Éthique de la lumière
(2004/rev. 2007)

Mirage, Mémoire, Mystère (2011-12)
Deutsche Erstaufführung

Stabat Mater (2015)

On love II - for Piano & Ensemble
(2006)

Gefördert durch



Stiftung
Polytechnische
Gesellschaft
Frankfurt am Main

Uraufführung

A Wintery Spring

Ein winterlicher Frühling

Saed Haddad *1972

Dramatisches Lamento in drei
Szenen | Text nach Gedichten von
Khalil Gibran | Kompositionsauftrag
der Oper Frankfurt und des
Ensemble Modern

In englischer und arabischer
Sprache mit deutschen Übertiteln

Frankfurter Erstaufführung

Il serpente di bronzo

Die bronzene Schlange

Jan Dismas Zelenka 1679-1745

Kantate ZWV 61 | Text von Stefano
Benedetto Pallavicini nach dem
Alten Testament | Uraufführung
1730, Dresden

In italienischer Sprache mit
deutschen Übertiteln

Kooperation der Oper Frankfurt
mit dem Ensemble Modern

Mit freundlicher Unterstützung

Aventis foundation



URAUFFÜHRUNG / FRANKFURTER ERSTAUFFÜHRUNG

Donnerstag, 22. Februar 2018 im
Bockenheimer Depot

WEITERE VORSTELLUNGEN

24., 26. Februar; 1., 4., 5. März 2018

Kompositionsauftrag von Ensemble
Modern und Oper Frankfurt. Geför-
dert durch das Hessische Ministerium
für Wissenschaft und Kunst und die
Kulturstiftung des Bundes.

HESSEN



Hessisches Ministerium
für Wissenschaft und Kunst



OPER EXTRA

18. Februar 2018, 11 Uhr,
Bockenheimer Depot

Mit freundlicher Unterstützung
des Frankfurter Patronatsvereins -
Sektion Oper



Patronatsverein

MITWIRKENDE

Musikalische Leitung **Franck Ollu**

Regie **Corinna Tetzl**

Bühnenbild **Stephanie Rauch**

Kostüme **Wojciech Dzedzic**

Licht **Marcel Heyde**

Video **Mario Spiegel**

Dramaturgie **Zsolt Horpácsy**

A Wintery Spring

Sopran **Alison King**¹

Alt **Deanna Pauletto**

Bassbariton **Brandon Cedel**

Il serpente di bronzo

Egla **Cecelia Hall**

Namuel **Judita Nagyová**

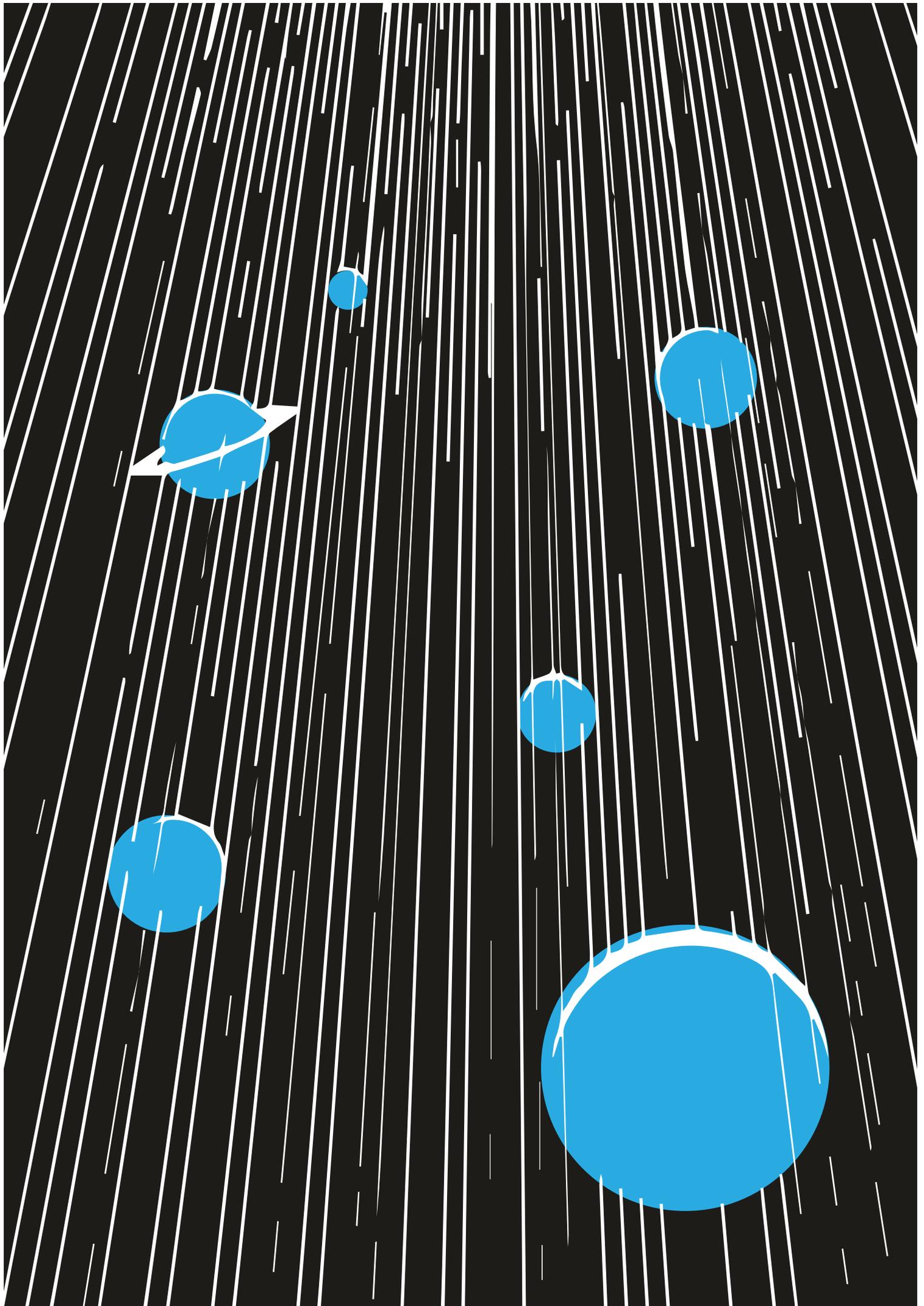
Dio **Brandon Cedel**

Azaria **Dmitry Egorov**

Mosé **Michael Porter**

Ensemble Modern

¹Mitglied des Opernstudios



Premiere

L'AFRICAIN — VASCO DA GAMA

Giacomo Meyerbeer

Vasco da Gama träumt von der Entdeckung unbekannter Horizonte, die er für Portugal erobern will. Nachdem ein erster Versuch, das Kap der Guten Hoffnung zu überwinden, gescheitert ist, versagt der Rat der Admiralität ihm jedoch eine weitere Expedition. Dabei kann Vasco mit Selika und Nelusko, zwei in Afrika auf dem Sklavenmarkt gekauften Fremdlingen, kundige Führer vorweisen. Nach unbedachten Äußerungen lässt ihn der Großinquisitor wegen Gotteslästerung in den Kerker werfen. Ines, seine große Liebe, kann ihn nur befreien, indem sie sich auf die von ihrem Vater befohlene Heirat mit Vascos Rivalen Don Pedro einlässt. Als dieser zu einer weiteren Entdeckungsreise aufbricht, folgt Vasco ihm mit einem eigenen Schiff. Am Ziel, im ersehnten fernen Land, werden die Portugiesen von feindlichen Kriegen überwältigt. Den Eindringlingen droht der Tod. Selika, die ehemalige Sklavin, entpuppt sich als Königin ihres Volkes. Sie gibt Vasco als ihren Gatten aus und rettet ihn auf diese Weise. Doch weil sie spürt, dass er Ines nie vergessen wird, entsagt sie ihrer Liebe. Sie ermöglicht den beiden die Flucht und wählt den Freitod unter dem giftigen Manzanillo-Baum.

TERRA INCOGNITA

Von Konrad Kuhn Bereits 1837 hatte Meyerbeer begonnen, sich mit dem Stoff der *Africaine*, den Eugène Scribe ihm vorgeschlagen hatte, zu beschäftigen. Immer wieder befasste er sich mit dem Projekt, von dessen Existenz – unter diesem Titel – auch das erwartungsvolle Publikum wusste. Und immer wieder legte er es beiseite. Eine tiefgreifende Umarbeitung erfuhr das Werk 1851, als Meyerbeer auf das Buch *Die Lusiaden* des portugiesischen Nationaldichters Luís de Camões aus dem 16. Jahrhundert stieß. Hatte sich die Geschichte bis dahin um einen fiktiven spanischen Seemann namens Fernando gedreht, der auf Entdeckungsfahrt in Afrika zwei Sklaven kauft und sie mit nach Spanien bringt, so verwandelte sich dieser erfundene Entdecker jetzt in die historische Gestalt des portugiesischen Seefahrers Vasco da Gama. Nach ihm sollte nun auch der Titel der Oper lauten.

Allerdings gingen Meyerbeer (und Scribe) sehr frei mit der Historie um. Die »Afrikanerin« mutierte zu einer »Inderin«: In dem von Vasco als erstem Europäer betretenen fernen Land werden die Götter Brahma, Vishnu und Shiva angebetet. Betrachtet man die Route, die der historische Vasco 1497 nahm, nachdem er als Erster erfolgreich die Südspitze Afrikas umschiffte, stellt man fest, dass er zunächst nordwärts der afrikanischen Ostküste folgte bis zum heutigen Mosambik und von dort dann unter Führung eines arabischen Lotsen nach Indien segelte. So wie die Handlung in *L'Africaine* bzw. *Vasco da Gama* abläuft, scheint das hinduistisch geprägte ferne Land jedoch eher mit Madagaskar identisch. Dort rettet Selika, die Königin des exotischen Volkes, Vasco durch Heirat vor der Hinrichtung, die allen Fremden droht. Und dort begibt sie sich am Ende aus enttäuschter Liebe zu einem Kap am Meer, auf dem ein Manzanillo-Baum steht. Dieser Baum ist tatsächlich hochgiftig; das Einatmen seiner Ausscheidungen erzeugt Rauschzustände und führt dann zum Tod. Er wächst aber weder in Indien noch in Afrika oder Madagaskar, sondern in der Karibik...

Giacomo Meyerbeer galt gut hundert Jahre lang als eine der beherrschenden Figuren im europäischen Musiktheater. Sein Name steht geradezu synonym für die Grand opéra, die das Repertoire der Pariser Oper seit den späten 1820er Jahren prägte. Um die Jahrhundertwende verblasste sein Stern allmählich, seine

Werke verschwanden von den Spielplänen. In Deutschland trug Richard Wagner zuvor schon wesentlich dazu bei: Er stieß sich programmatisch von Meyerbeers Erfolgsstücken ab, verzerrte sie zum Gegenbild des von ihm postulierten Musikdramas. Und er griff den Komponisten – ohne ihn beim Namen zu nennen – in seinem 1850 erstmals (anonym) erschienenen, infamen Pamphlet *Das Judentum in der Musik* mit einer boshaft-antisemitischen Polemik an, die er 1869 (diesmal unter eigenem Namen) erneut veröffentlichte. Daran anknüpfend verboten die Nazis ab 1933 jede Aufführung der Werke Meyerbeers in Deutschland.

Künstlerisch gelang es Wagner, das Musiktheater zu erneuern und die Grand opéra, für ihn selbst im *Rienzi*, aber auch noch im ersten Entwurf zur *Götterdämmerung* (*Siegfrieds Tod*) prägendes Vorbild, zu verdrängen. In der Konsequenz wurde Meyerbeer auch nach 1945 in Deutschland kaum noch gespielt. Erst in den 1990er Jahren begann man, sich wieder für diesen sehr besonderen Komponisten zu interessieren. Eine Meyerbeer-Gesellschaft wurde gegründet, Symposien und Ausstellungen fanden statt, historisch-kritische Ausgaben seiner Opern wurden auf den Weg gebracht. Und vereinzelt wurden sie nun auch wieder gespielt. Diese Meyerbeer-Renaissance hat in den letzten Jahren deutlich an Schwung gewonnen. Die Herausforderungen, die mit einer Aufführung der großformatigen Werke einhergehen, sind beträchtlich. Grand opéra, das ist wahrlich große Oper! Man kann nicht wirklich von einer Gattung sprechen; eher von einer Art dramaturgischer Formel, die sich bei Meyerbeer mit einer spezifischen musikalischen Sprache verbindet. Kennzeichnend sind große Chor-Tableaux, weit ausgreifende Szenen, in denen das Geschehen immer wieder auf dramatische Wendepunkte hin zugespitzt wird, und ein kontrastreicher Wechsel zwischen solchen Höhepunkten der Handlung und weitgespannten, lyrischen Soloszenen, in denen die Charaktere bis in psychologisch tiefe Schichten hinein ausgeleuchtet werden.

Typisch für die Grand opéra ist die enge Verzahnung von Text, Musik und Szene, einschließlich einer opulenten Ausstattung – im Grunde ein Gesamtkunstwerk avant la lettre. Meyerbeer hat die Anlage seiner Opern, ab 1830 in enger Zusammenarbeit mit dem Librettisten und Theaterpraktiker Eugène Scribe, sehr

Eine Entdeckungsreise besteht nicht darin, nach neuen Landschaften zu suchen, sondern neue Augen zu bekommen.

— Marcel Proust

sorgfältig entwickelt und dabei immer deren theatralische Umsetzung auf der Bühne mitbedacht. Die konkrete Bezugnahme auf historische Ereignisse bestimmte als *couleur historique* die Klangfarben der Musik; in *L'Africaine* geben exotische Anklänge dem Werk als *couleur locale* einen eigenen Reiz. Meyerbeer war an der Auswahl der Sänger nicht weniger beteiligt als am Zustandekommen der eigentlichen Inszenierung (wie auch Eugène Scribe). Von den technischen Möglichkeiten her wartete das Publikum bei jeder Premiere gespannt auf neue spektakuläre Effekte. Das alte Kulissentheater wurde durch eine Raumbühne abgelöst, die man in ihrer suggestiven Wirkung als Vorläufer des heutigen Blockbuster-Kinos beschreiben kann.

Stilistisch verschmolz Meyerbeer, sein Leben lang als Kosmopolit zwischen Berlin, Paris und zeitweilig auch Italien pendelnd, verschiedene Traditionen miteinander. Wer war dieser Komponist? Er kam 1791 als Jakob Liebmann Meyer Beer auf einer Postkutschenstation zwischen Frankfurt/Oder und Berlin zur Welt. Sein Vater, der jüdische Fabrikant und Bankier Juda Jacob Herz Beer, war einer der reichsten Bürger Berlins. Befreundet mit Carl Maria von Weber, den er während seiner Studienzeit bei dem Kompositionslehrer Georg Joseph Vogler in Darmstadt kennenlernte, setzte er seine Ausbildung 1813 in Wien bei Antonio Salieri fort, wo er auch Beethoven erlebte. Auf Salieris Rat hin ging er 1816, nach einem ersten, erfolglosen Parisaufenthalt, nach Italien und setzte sich, auf den Spuren Gioacchino Rossinis, zwischen Padua, Venedig und schließlich Mailand mit einer Reihe von Werken als Opernkomponist durch. Sein größter Erfolg war *Il crociato in Egitto*; diese Oper wurde 1825 auch am Pariser Théâtre italien, das unter Rossinis Leitung stand, gespielt. In Italien passte er seinen Vornamen an und zog die beiden Nachnamen zusammen: Aus Jakob Meyer Beer wurde Giacomo Meyerbeer.

Seine eigentliche Bestimmung fand er in Paris, wo er sich immer wieder für lange Perioden aufhielt – auch nach 1842, als der Preußenkönig Friedrich Wilhelm IV. ihn in Berlin zum Hofoperndirektor und Hofkomponisten machte. 1831 wurde *Robert le diable* an der Pariser Opéra zum sensationellen Erfolg, 1836 noch übertroffen von *Les Huguenots*. Wie sorgfältig Meyerbeer seine Grand opéras ausarbeitete, kann man daran ablesen, dass es bis 1849 dauerte, bevor ein neues Werk von ihm in Paris herauskam und wiederum zum Triumph wurde: *Le Prophète*. In den beiden zuletzt genannten Werken wird Meyerbeers religionskritischer Realismus deutlich, der auch in *L'Africaine* eine Rolle spielt: Dem verbohrtten Machtstreben des portugiesischen Großinquisitors im 1. Akt steht der nicht weniger mörderische Fanatismus des Oberpriesters des Brahma im 4. Akt gegenüber.

Die Ungereimtheiten im Libretto, die sich aus dem Entstehungsprozess ergaben, hat Meyerbeer nicht beseitigen können, teilweise vielleicht sogar bewusst

stehen lassen. Doch auch in der ab 1851 gefundenen Gestalt kam er lange nicht zu einem für ihn befriedigenden Abschluss der Partitur. 1863 – inzwischen war Scribe verstorben – schrieb er unter dem Titel »Tägliches Gebet« in sein Tagebuch: »Allmächtiger, mache, dass ich *Vasco* in ein paar Monaten definitiv und komplett beendige. Mache, großer Gott, dass der succès von *Vasco* so glänzend sei, dass er meine alten Tage mit Ruhm und Freude erfülle und meinen Namen mit Ruhm auf die Nachwelt bringe. Amen.«

Dieses Stoßgebet sollte nur zum Teil erfüllt werden. Als 1864 an der Pariser Opéra endlich die Proben zu der so lange schon angekündigten neuen Meyerbeer-Oper beginnen sollten – Charlotte Birch-Pfeiffer war als neue Mitarbeiterin für das Libretto herangezogen worden –, starb der Komponist überraschend. Die Partitur lag zwar zum größten Teil vor. Doch Meyerbeers Arbeitsweise sah in der Regel so aus, dass er eine Fülle von Material mit in die Proben brachte und dann erst entschied, welche Varianten er für das neue Werk endgültig verwendete, indem er es auf der Bühne ausprobierte. Dieser Prozess konnte nun nicht mehr stattfinden. Im Auftrag von Meyerbeers Witwe Minna übernahm der belgische Musikwissenschaftler François-Joseph Fétis die Aufgabe, die nötigen Kürzungen vorzunehmen und aus dem vorhandenen Material auszuwählen. In der von ihm verantworteten Fassung und unter dem alten Titel *L'Africaine* wurde das Stück schließlich 1865 in Paris uraufgeführt. ▶



L'AFRICAINNE



Wenigstens der zweite Teil von Meyerbeers Fürbitte an den Allmächtigen erfüllte sich: *L'Africaine* wurde, wie schon die anderen drei in Paris entstandenen

Hauptwerke, zu einem Riesenerfolg und schon bald überall nachgespielt, bis Meyerbeer zu Beginn des 20. Jahrhunderts mehr und mehr in Vergessenheit geriet. Erst 2013 fand in Chemnitz eine Aufführung von *L'Africaine* – nunmehr unter dem Titel *Vasco de Gama* – statt, die sich auf das gesamte überlieferte Material aus Meyerbeers Feder stützen konnte. Dieses Material liegt auch der Frankfurter Neuinszenierung zugrunde. Wir haben uns allerdings entschlossen, das Stück unter dem alten Titel *L'Africaine* zu spielen – mit *Vasco da Gama* als Untertitel. Der Grund dafür ist zum einen, dass es nicht um ein historisch getreues Porträt des portugiesischen Eroberers geht; vielmehr lässt Meyerbeer neben der Faszination, die das neu entdeckte Land etwa auf den Abenteurer Vasco ausübt, auch die menschenverachtenden Seiten des Kolonialismus klar hervortreten. Zum anderen wird die Figur der Selika zur eigentlichen Zentralgestalt des Werkes, wenn sie sich in ihrer fast halbstündigen Finalszene im 5. Akt unter dem Einfluss der Blütendämpfe des Manzanillo-Baums noch einmal dem Traum einer ekstatischen Vereinigung mit Vasco hingibt, bevor ihr Sterben schließlich gnadenlos realistisch vorgeführt wird.

Das Thema Kolonialismus fasst Tobias Kratzer, Regisseur der Frankfurter Neuinszenierung, weit. Reagierte Meyerbeer Mitte des 19. Jahrhunderts auf die immer weiter ausgreifende kolonialistische Unterjochung eines Großteils der Welt durch die europäischen Mächte, Frankreich an vorderster Stelle, so fragt sich Tobias Kratzer: Wo liegen die Grenzen unseres Eroberungsdranges heute? Und welche Konsequenzen hat die Sehnsucht nach dem Fernen, gepaart mit Sehnsucht nach Entdeckerruhm, für die Liebe? Die Antwort darauf gibt Selika, die »indische Afrikanerin«, die wir uns heute vielleicht noch viel exotischer vorstellen müssen als 1865. Ohne Wagner'sches Erlösungspathos zeigt Meyerbeer uns die selbstlos zur Entsagung bereite Liebende in ihrer menschlichen Größe und Tragik.

Tobias Kratzer nahm nach dem Studium der Schauspiel- und Opernregie an der Bayerischen Theaterakademie August Everding 2008 unter zwei Pseudonymen am internationalen Regie-Wettbewerb »Ring Award Graz« teil und gewann – unter beiden Identitäten – den 1. Preis sowie alle vergebenen Sonderpreise. Seitdem hat er (unter eigenem Namen) an Theatern in Weimar, Heidelberg, Luzern, Bremen oder Karlsruhe Stücke wie *L'Italiana in Algeri*, *Die Zauberflöte*, *Anna Bolena*, *Der Rosenkavalier*, *Lohengrin*, *Tannhäuser*, *Die Meistersinger von Nürnberg* und *Die Götterdämmerung* inszeniert. An der Komischen Oper Berlin gab er kürzlich mit Rameaus *Zoroastre* sein Debüt, an der Brüsseler Monnaie mit Mozarts *Lucio Silla*. Am Badischen Staatstheater in Karlsruhe, wo er auch Erkki-Sven Tüürs *Wallenberg* inszenierte, widmete er sich – nach *Les Huguenots* in Nürnberg und *Nizza* – mit *Le Prophète* der zweiten Grand opéra von Meyerbeer und setzt die Beschäftigung mit diesem Komponisten nun bei seinem Debüt an der Oper Frankfurt fort. In der laufenden Spielzeit arbeitet er außerdem zum ersten Mal in Amsterdam (*Les Contes d'Hoffmann*); 2019 wird er bei den Bayreuther Festspielen *Tannhäuser* inszenieren.

Das Jahr der Uraufführung von Meyerbeers *L'Africaine*, 1865, ist gleichzeitig das Jahr, in dem Jules Verne seine *Reise zum Mond* veröffentlichte. Ein faszinierendes Zusammentreffen: Mitten in der Hochzeit des Kolonialismus, in dem Moment, in dem die letzten weißen Flecken auf der Landkarte getilgt scheinen, beginnt sich die Fantasie bereits nicht mehr allein auf ferne Länder zu richten, sondern drängt über die Erde hinaus. Darin liegt eine bittere Erkenntnis: Der Eroberungsdrang des Menschen scheint durch nichts gestillt zu werden. Noch eine Parallele scheint mir aktuell: Wenn das uns einstmals Fremde näher rückt, bedeutet das nicht unbedingt Versöhnung. Es bedeutet immer auch die Definition einer neuen Außengrenze.





Antonello Manacorda ist seit der Saison 2010/11 Künstlerischer Leiter der Kammerakademie Potsdam und seit der Saison 2011/2012 Chefdirigent des niederländischen Het Gelders Orkest. Der italienische Dirigent und Geiger begann seine Karriere als langjähriger Konzertmeister beim Mahler Chamber Orchestra, zu dessen Gründungsmitgliedern er gehört. Als Konzert- wie Operndirigent gleichermaßen gefragt, hat er in letzter Zeit beim NDR Elbphilharmonie Orchester, dem Orchestre National du Capitole de Toulouse, bei der Camerata Salzburg und beim SWR Sinfonieorchester debütiert und Aufführungen am Theater an der Wien, beim Glyndebourne Festival, an der Bayerischen Staatsoper, am Brüsseler Théâtre de la Monnaie und der Komischen Oper Berlin geleitet. Eine besonders enge Zusammenarbeit verbindet ihn mit dem Opernhaus La Fenice in Venedig. Am Pult des Frankfurter Opern- und Museumsorchesters hat Antonello Manacorda in der vergangenen Spielzeit mit *Don Giovanni* und einem Museumskonzert (u.a. Schuberts Große C-Dur-Sinfonie) debütiert. Mit *L'Africaine* leitet er erstmals eine Neuproduktion an der Oper Frankfurt.

Die großen Kontraste in dieser Partitur erzeugen eine unglaubliche Spannung. Interessant ist sie vor allem, wenn man Meyerbeer als Brücke zwischen Wiener Klassik (er war Salieri-Schüler!) und deutscher Oper bis hin zu seinem Antipoden Wagner betrachtet – dabei immer dem Belcanto verpflichtet. Es ist gar nicht einfach, diese Brücke zu bauen! Wie artikuliert man diese ungeheuer vielfältige Musik? In welcher Szene wird welche musikalische Sprache benutzt? Das erfordert viele stilistische Entscheidungen.

L'Africaine – Vasco da Gama

Giacomo Meyerbeer 1791-1864

Grand opéra in fünf Akten

Text von Eugène Scribe

Erstaufführung der rekonstruierten Originalfassung am 2. Februar 2013, Theater Chemnitz

Uraufführung der Fassung von François-Joseph Fétis am 28. April 1865, Opéra, Paris

In französischer Sprache mit deutschen und englischen Übertiteln

Mit freundlicher Unterstützung des Frankfurter Patronatsvereins – Sektion Oper



PREMIERE

Sonntag, 25. Februar 2018, 17 Uhr

WEITERE VORSTELLUNGEN

2., 11. (15.30 Uhr), 16., 23., 31. März;
2. (15.30 Uhr) April 2018

OPER EXTRA

11. Februar 2018

Mit freundlicher Unterstützung des Frankfurter Patronatsvereins – Sektion Oper



Der US-amerikanische Tenor **Michael Spyres**

wird in der laufenden Spielzeit an der New Yorker Met, der Opéra National de Paris und der Wiener Staatsoper debütieren. Er hat sich, neben zahlreichen Partien von Barock bis Mozart, vor allem als Belcanto-Sänger einen Namen gemacht und ist mit Dirigenten wie Riccardo Muti, Valery Gergiev und Sir John Eliot Gardiner aufgetreten. Besonders für einige der exponiertesten Rollen der Grand opéra ist er zum gesuchten Interpreten, auch auf zahlreichen Tonträgern, geworden. Michael Spyres hat die großen Tenorpartien in Rossinis *Otello*, *Le Siège de Corinthe* und *Guillaume Tell*, in Meyerbeers *Les Huguenots* und Offenbachs *Les Contes d'Hoffmann* ebenso eingespielt wie Schumanns *Faust-Szenen*. Engagements der letzten Zeit führten ihn ans Théâtre des Champs-Élysées, die Oper in Lyon, die Bayerische Staatsoper in München, das Opernhaus Zürich und das Royal Opera House Covent Garden in London. Mit Vasco da Gama gibt er sein Debüt an der Oper Frankfurt.

Will man der französischen Grand opéra gerecht werden, muss man über die Präzision eines Rossini-Sängers verfügen, zugleich über Mozart'sche Musikalität und ein Stimmvolumen, das moderne Gesangstechnik erfordert; dazu braucht man das Durchhaltevermögen eines Wagner-Sängers – und man muss die wilden Extreme der Geschichten ausagieren, ohne dass dabei die Stimme ihr Bestes verliert. Ich liebe Grand opéra: In keiner anderen Epoche konnten die Komponisten so vollkommen ihre Vision von Oper realisieren!



MITWIRKENDE

Musikalische Leitung
Antonello Manacorda

Regie **Tobias Kratzer**

Bühnenbild und Kostüme
Rainer Sellmaier

Licht **Jan Hartmann**

Video **Manuel Braun**

Chor, Extrachor **Tilman Michael**

Dramaturgie **Konrad Kuhn**

Vasco da Gama **Michael Spyres**

Selika **Claudia Mahnke**

Nelusko **Brian Mulligan**

Ines **Kirsten MacKinnon**

Don Pedro **Andreas Bauer**

Don Diego **Thomas Faulkner**

Der Großinquisitor von Lissabon /
Der Oberpriester des Brahma
Magnús Baldvinsson

Don Alvar **Michael McCown**

Anna **Alison King**¹

¹ Mitglied des Opernstudios

Liederabend

DOROTHEA RÖSCHMANN

Von Stephanie Schulze Ein vergoldetes Grammophon auf schlichtem Sockel ziert seit Kurzem ihr Hamburger Musikzimmer. Dorothea Röschmann hat ihn gewonnen, diesen heißbegehrten Oscar der amerikanischen Musikindustrie, den Grammy Award 2017. Diesmal haben allerdings nicht ihre unerreicht eindrucksvollen Interpretationen der großen Mozart-Heroinnen ihre Finger im Spiel. Eine delikate Einspielung von Schumann- und Berg-Liedern, gemeinsam mit der Pianistin Mitsuko Uchida, erhielt die Auszeichnung als »Bestes klassisches Soloalbum«. Auch zu ihrem ersten Liederabend an der Oper Frankfurt bringt die Sopranistin Dorothea Röschmann eine Handvoll Lieder aus der Feder Robert Schumanns mit. Frauenfiguren stehen im Mittelpunkt ihres Programms: Schumanns ergreifenden *Maria Stuart*-Liedern, zu denen die Sängerin seit der Lektüre von Stefan Zweigs Biografie der schottischen Königin eine enge Bindung hat, stehen Schuberts filigrane *Lieder der Mignon* nach Texten von Johann Wolfgang von Goethe gegenüber. Die Porträts dieses fragil-naiven, aber zugleich starken Charakters aus dem *Wilhelm Meister*-Roman verlangen nach »Einfachheit und Bescheidenheit« in der musika-

lischen Gestaltung. Die merkwürdig »alte Seele« dieser Mignon berührt Dorothea Röschmann besonders. Zu einer größeren Geste wird sie in den *Wesendonck-Liedern* ausholen können und mit ihrem exquisiten, samtig-reifen Timbre die sehnsuchtsvollen Gedichte von Richard Wagners Muse Mathilde Wesendonck zu Gehör bringen. Kleine Juwelen sind die *Rückert-Lieder* von Gustav Mahler, die das romantische Programm abrunden. Begleitet wird Dorothea Röschmann, die von der Staatsoper Berlin zur Kammersängerin ernannt wurde, von ihrem langjährigen Klavierpartner Malcolm Martineau. 2014 veröffentlichten sie gemeinsam ein Liederalbum unter dem Titel *Portraits* bei Sony.

Dienstag, 23. Januar 2018, 20 Uhr, Opernhaus

Dorothea Röschmann Sopran

Malcolm Martineau Klavier

Lieder von Gustav Mahler, Franz Schubert,
Robert Schumann und Richard Wagner

Mit freundlicher Unterstützung



toujours
MOZART
&
jedermann

Mozart-Fest
Büsingpalais Offenbach

3.+ 4. Feb. 2018

**Pasticcio-Oper L'ape musicale | Kammermusik
Filme | Glasharfe | Vorträge | Bilderbuchkonzert**

www.toujoursmozart.de



Ein Projekt der
INTERNATIONALE STIFTUNG ZUR FÖRDERUNG VON KULTUR UND ZIVILISATION
Gegründet 1995 von Erich Fischer
www.internationalestiftung.de

Tickets: Tel.: (069) 84 00 04-170
und unter www.frankfurtticket.de

DAS FEST WIRD JÄHRLICH VERANSTALTET ANLÄSSLICH DES MOZARTGEBURTSTAGS ENDE JANUAR



Wiederaufnahme

IWAN SUSSANIN

Michail I. Glinka

Wer ist Iwan Sussanin? Ein Märtyrer, ein Volksheld, eine Ikone? Ein einfacher Bauer, ein Vater, Mensch? Die Legende dieses Mannes, der sein Leben für Zar, Vaterland und Familie opfert, webt einen Faden durch die Fasern der russischen Geschichte. Ein Zeitenwanderer, den Michail I. Glinka ins Zentrum seiner Oper stellt und damit gleichsam die russische Nationaloper schuf. Diesen topografischen Elefanten Russland bewegt eine »Dimension des Ungeschichtlichen« (Boris Groys), die ihn je nach Epoche und Regime zur Neugeburt zwingt. Der Blick auf die Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte von Glinkas Oper bewahrt diese These: In der Erstfassung als Huldigung an das Haus der Romanows angelegt, später nicht weniger pathosbehandelt sowie sowjetkonform umgearbeitet. Bei all der historischen Durchlässigkeit steht in der Inszenierung von Harry Kupfer die zeitlose Figur Sussanin im Mittelpunkt: »Das Wesentliche des Werks, der große menschliche Zug, der sich durch das Stück tief hindurchzieht, kann als ewig gültiges Gleichnis betrachtet werden.« Dabei hat den Regie-Altmeister die »ungeheuer suggestive und in vielerlei Hinsicht mutige Musik von Anfang an fasziniert«. Beeindruckende, großangelegte Chorpasagen, die ihren Höhepunkt in der finalen Slawsja-Hymne finden, öffnen sich für lyrische Arien und Ensembles mit volksliedhaftem Idiom. Glinka verbindet die äußerst feine musikalische Zeichnung der privaten Beziehungen mit der ergreifenden Darstellung einer bedrohten Gemeinschaft.

Nun steht die russische Rarität in Kupfers atmosphärisch-dichter Inszenierung wieder auf dem Spielplan – diesmal mit Dmitry Belosselskiy in der Titelpartie. Der gebürtige Ukrainer hat die Opernwelt mit seinem sonoren, edlen Bass im Sturm erobert. Häuser wie die Metropolitan Opera in New York, die Mailänder Scala, die Wiener Staatsoper, das Bolschoi Theater in Moskau oder das Royal Opera House Covent Garden in London reißen sich um seinen Boris Godunow, Philipp II. (*Don Carlos*), Jacopo Fiesco (*Simon Boccanegra*) oder Zaccaria (*Nabucco*). An der Oper Frankfurt gibt er sein Debüt an der Seite von Kateryna Kasper, die nach ihrer Babypause endlich auf die Frankfurter Opernbühne zurückkehrt.

Iwan Sussanin

Michail I. Glinka 1804–1857

Oper in vier Akten mit einem Epilog
Text von Jegori F. Baron von Rosen
und Sergei M. Gorodeckii

Frankfurter Bearbeitung von
Norbert Abels und Harry Kupfer

In russischer und deutscher Sprache
mit deutschen und englischen
Übertiteln

WIEDERAUFNAHME

Freitag, 19. Januar 2018

WEITERE VORSTELLUNGEN

21., 25., 27. Januar 2018

MITWIRKENDE

Musikalische Leitung **Justin Brown**

Regie **Harry Kupfer**

Szenische Leitung der
Wiederaufnahme **Orest Tichonov**

Bühnenbild **Hans Schavernoch**

Kostüme **Yan Tax**

Licht **Joachim Klein**

Video **Thomas Reimer**

Chor, Extrachor **Tilman Michael**

Dramaturgie **Norbert Abels**

Iwan Sussanin **Dmitry Belosselskiy**

Antonida **Kateryna Kasper**

Bogdan Sobinin **Anton Rositskiy**

Wanja **Katharina Magiera**

Hauptmann **Thomas Faulkner**

Ein Bote **Thomas Charrois**







Wiederaufnahme

RIGOLETTO

Giuseppe Verdi

1853 schrieb Giuseppe Verdi an seinen Musikerkollegen Cesare de Sanctis, er suche ungewöhnliche Stoffe – »grenzenlos kühn, mit neuen Formen und gleichzeitig gut komponierbar«. Und er blickte zurück auf seine zwei Jahre zuvor uraufgeführte Oper *Rigoletto*: »Alle haben geschrien, als ich vorschlug, einen Buckligen auf die Bühne zu stellen...« Doch der Erfolg gab ihm Recht: Mit *Rigoletto* setzte Verdi seine künstlerischen Vorstellungen souverän gegen alle Konventionen durch – ebenso wie in den unmittelbar darauf folgenden Opern *Il trovatore* und *La traviata*, mit denen er seine sogenannte »Trilogia popolare« komplettierte. Populär sind alle drei Werke bis heute, trotz ihrer Neuartigkeit und der zunächst opernfremd anmutenden Stoffe.

Ein buckliger Hofnarr, der zynisch der Vergnügungssucht seines Dienstherrn sekundiert, verwandelt sich im nächsten Augenblick in den eifersüchtig wachenden Vater, der seine Tochter Gilda am liebsten vor der ganzen Welt verstecken möchte. Was geradewegs in die Katastrophe führt: Der Herzog verführt Gilda, die Höflinge entführen sie, und Rigoletto will nur noch eines – Rache. Damit verursacht er am Ende selbst den Tod seiner Tochter. Gilda opfert ihr Leben im Taumel ihrer ersten Liebe für den Herzog, dessen Ermordung Rigoletto in Auftrag gegeben hat.

In der Wiederaufnahme der Neuinszenierung, die Hendrik Müller in der letzten Spielzeit mit großem Erfolg erarbeitet hat, gibt es eine Wiederbegegnung mit unserem ehemaligen Ensemblemitglied Brenda Rae, die inzwischen eine weltumspannende Karriere verfolgt. Sie wird der Gilda, wie schon in der Premierenserie, ihre stupend virtuos geführte, anrührend innige Stimme leihen. In der Titelrolle ist der international gefeierte Bariton Franco Vassallo im Wechsel mit Željko Lučić zu erleben. Er hat in der letzten Spielzeit als Don Carlo in der konzertanten Aufführung des *Ernani* in Frankfurt debütiert. Als Herzog von Mantua alternieren Mario Chang und Yosep Kang, am Pult stehen Alexander Prior und unser Kapellmeister Simone Di Felice.

Rigoletto

Giuseppe Verdi 1813–1901

Oper in drei Akten

Text von Francesco Maria Piave

In italienischer Sprache mit deutschen und englischen Übertiteln

WIEDERAUFNAHME

Samstag, 3. Februar 2018

WEITERE VORSTELLUNGEN

9., 11. (15 und 19.30 Uhr), 17., 24. Februar;
1., 4. (15.30 Uhr), 8. März 2018

MITWIRKENDE

Musikalische Leitung

Alexander Prior /

Simone Di Felice

Regie **Hendrik Müller**

Szenische Leitung der

Wiederaufnahme **Axel Weidauer**

Bühnenbild **Rifail Ajdarpasic**

Kostüme **Katharina Weissenborn**

Licht **Jan Hartmann**

Chor (Herren) **Tilman Michael**

Dramaturgie **Zsolt Horpácsy**

Rigoletto

Franco Vassallo / Željko Lučić (11., 17.2.)

Gilda

Brenda Rae / Sydney Mancasola

Herzog von Mantua

Yosep Kang / Mario Chang

Sparafucile

Kihwan Sim / Daniel Miroslaw

Maddalena

Maria Pantiukhova /

Katharina Magiera

Giovanna **Nina Tarandek**

Graf von Monterone

Magnús Baldvinsson

Marullo **Iurii Samoilov / Mikołaj Trąbka**¹

Borsa **Ingyu Hwang / Michael McCown**

Graf von Ceprano **Iain MacNeil**¹

Gräfin von Ceprano **Bianca Andrew**¹ /
Julia Dawson

Mit freundlicher Unterstützung

 **DZ BANK**
Die Initiativbank

¹ Mitglied des Opernstudios

JETZT!

OPER FÜR DICH

Mit freundlicher Unterstützung **Stadt
Eschborn**



Orchester hautnah WALZER UND FASCHING

FÜR KINDER AB 8 JAHREN

Faschingskonzerte haben vor allem in Österreich eine besondere Tradition, denn es gilt, bei Walzer- und Polka-Musik möglichst beschwingt durch den grauen Winter zu kommen. Fünf Streicher und die Sängerin Karoline Pilcz musizieren Wiener Lieder der Strauß-Familie. Frech und lustig, tanzbar und sentimental klingen sie und sorgen auf jeden Fall im $\frac{3}{4}$ -Takt für reichlich »Wiener Schmä«.

Samstag, 27. Januar 2018, 15 Uhr, Holzfoyer

Almut Frenzel-Riehl, Stephanie Breidenbach Violine

Miyuki Saito Viola

Bianca Breinfeld Violoncello

Mario Schott-Zierotin Kontrabass

Karoline Pilcz Sopran

Deborah Einspieler und **Anna Ryberg** Moderation

KAMMERMUSIK IM FOYER

Sonntag, 28. Januar 2018, 11 Uhr, Holzfoyer

Kammermusik im Foyer

Musik der Strauß-Familie zum Fasching

Kreisler-Quintett

Almut Frenzel-Riehl, Stephanie Breidenbach Violine

Miyuki Saito Viola

Bianca Breinfeld Violoncello

Mario Schott-Zierotin Kontrabass

Karoline Pilcz Sopran

TUSCH

Zusammen mit einer 2. Klasse der Willemerschule starten wir eine neue dreijährige TUSCH-Kooperation – ein gemeinsames Projekt von Theater und Schule. In diesem Schuljahr bzw. dieser Spielzeit widmen wir uns Aschenputtel und Gioacchino Rossinis Vertonung *La Cenerentola*. Die Kinder werden singen, spielen, sich bewegen und Szenen zum Märchenstoff improvisieren, um dann schließlich in die Rollen der Figuren zu schlüpfen.



Oper für Kinder DAS RHEINGOLD

FÜR KINDER AB 6 JAHREN

Das Götterpaar Wotan und Fricka hat sich vom Riesen eine prächtige Burg bauen lassen und soll sie nun bezahlen. Als Preis für den Bau fordert der Riese Frickas Schwester Freia. Fricka findet das unmöglich, und damit Freia nicht zum Riesen muss, verspricht Wotan ihm das Rheingold. Doch das wurde den Rheintöchtern kürzlich von Alberich gestohlen. Um sein riesiges Problem zu lösen und Alberich den Schatz wieder abzunehmen, muss er nach Nibelheim...

17., 20., 21., 24., 27. und 28. Februar 2018, Holzfoyer

Klavier **Lukas Rommelspacher / Michał Goławski**

Regie **Tobias Heyder**

Bühnenbild **Thomas Korte**

Kostüme **Silke Mondovits, Denise Schneider**

Text und Idee **Deborah Einspieler**

Mit freundlicher Unterstützung



Helaba |

JETZT!

OPER FÜR DICH

Operntag

WERTHER RIGOLETTO

FÜR JUGENDLICHE AB 14 JAHREN

Wer von euch liebt das ganz große Gefühl? Wer von euch kann so richtig schön mitleiden, wenn andere Liebeskummer haben? Und wer von euch singt laut oder innerlich ganz leise mit, wenn ihr eure Lieblingssarie hört? Die Operntage geben euch Gelegenheit, andere Jugendliche kennenzulernen, denen es ähnlich geht. Gemeinsam bereitet ihr euch in einem Workshop auf die Oper vor: Wieso gibt es für den jungen Werther keinen Ausweg aus seiner unglücklichen Liebe zu Charlotte? Wie verwandelt der französische Komponist Massenet Goethes Briefroman in eine Oper? Warum verheimlicht Rigoletto seiner Tochter Gilda seinen Namen und Beruf? Warum verschweigt Gilda ihrem Vater, dass sie sich verliebt hat? Wie komponiert Verdi Licht und Schatten?

Ihr habt nachmittags eine Probebühne zur Verfügung, bevor ihr nach einem Abendessen die Profis in der Abendvorstellung erleben werdet.

Sonntag, 7. Januar, 14–ca. 20.30 Uhr

Werther

Samstag, 24. Februar, 15–ca. 22 Uhr

Rigoletto

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

Anmeldung unter jetzt@buehnen-frankfurt.de

Familienworkshop RIGOLETTO

FÜR KINDER AB 6 JAHREN UND DEREN BEGLEITUNG



Alle haben hier etwas zu verbergen: Der Vater verrät seiner Tochter nicht, wo er arbeitet. Die Tochter verheimlicht ihrem Vater, dass sie zum ersten Mal verliebt ist. Der Herzog genießt es, unerkannt immer neue Liebschaften anzufangen. Nur der Auftragsmörder hält sich für einen anständigen Mann. Die Angst, das Liebste zu verlieren, treibt Rigoletto dazu, seine Tochter Gilda zu Hause einzusperren. Verdis tragische Oper spielt hauptsächlich im Dunkeln, während seine Musik viele strahlende Melodien enthält. Wie das alles zusammenpasst, erfahren Kinder und ihre erwachsenen Begleitpersonen in diesem Workshop: Jede(r) sucht sich eine Rolle aus, wählt ein Kostüm und spielt in einer Szene mit. Gemeinsam wird natürlich auch gesungen. Dabei passiert niemandem etwas und doch geschieht ganz viel!

Sonntag, 28. Januar 2018, 14–17 Uhr

Rigoletto

Treffpunkt um 13.50 an der Opernpforte

Oper to go GILDA TONIC

FÜR JUNGE ERWACHSENE

Mittwoch, 31. Januar 2018, 19 Uhr, Holzfoyer

In lockerer Atmosphäre servieren wir Ihnen einen kurzen und knackigen *Rigoletto*!

Mit **Elizabeth Sutphen¹, Isaac Lee, Naomi Schmidt, Anna Ryberg, Simon Bailey**

¹ Mitglied des Opernstudios.

Mit freundlicher Unterstützung

COMMERZBANK 
Die Bank an Ihrer Seite

Der neue Opel

INSIGNIA

- Klassenbestes LED Matrix Licht
- Automatischer Notbremsassistent mit Fußgängererkennung
- 24 Stunden  Persönlicher Assistent und WLAN Hotspot¹



Die genannten Features sind teilweise optional bzw. in höheren Ausstattungen verfügbar. ¹Opel ist nicht verantwortlich für die Erbringung der OnStar Services oder die Bereitstellung des WLAN Hotspots. Die Nutzung der OnStar Services erfordert eine Aktivierung, einen Vertrag mit der OnStar Europe Ltd., einem GM Unternehmen, und ist abhängig von Netzabdeckung und Verfügbarkeit. Der WLAN Hotspot erfordert einen zusätzlichen Vertrag mit dem mit OnStar Europe Ltd. kooperierenden Netzbetreiber. Informationen zu Service-Einschränkungen und Kosten unter www.opel.de/onstar. Abb. zeigt Sonderausstattung.



DIE ZUKUNFT GEHÖRT ALLEN



Abendmode
Cocktailkleid
Brautcouture
Hochzeitsanzug
Smoking
Frack
Cut
Accessoires
Meisteratelier

www.sioedam.de

Frankfurt • Sandgasse 6 • Tel 069 285282

OPERNGALA 2017

Zum 19. Mal schritten mehr als 950 festlich gekleidete Gäste aus Politik, Wirtschaft und Kultur über den roten Teppich der Oper Frankfurt, um einen der gesellschaftlichen Höhepunkte der Stadt zu erleben. Ministerpräsident Volker Bouffier betonte in seiner Eröffnungsrede die Notwendigkeit des staatlichen Engagements für die Hochkultur und lobte die Oper Frankfurt als eins der weltweit führenden Häuser. Er hob die elementare Verpflichtung hervor, Platz und Raum zu schaffen, um Kultur als ein Spiegelbild der Gesellschaft zu ermöglichen. Auch Oberbürgermeister Peter Feldmann bekannte sich zur Oper Frankfurt und verteidigte weiterhin den Standort von Oper und Schauspiel am Willy-Brandt-Platz. Jürgen Fitschen vom Patronatsverein hob die rege Anteilnahme des Frankfurter Bürgertums an seinem Opernhaus hervor – durch dieses Engagement konnten an diesem Abend 900 000 Euro Spendengelder eingenommen werden. Ein besonderes Lob sprach er den Damen des Gala-Komitees aus, die auch in diesem Jahr dieses Ereignis organisiert haben: Katherine Fürstenberg-Raettig, Sylvia von Metzler, Magda Boulos-Enste, Martina Heß-Hübner und Gabriela Brackmann Reiff.

Die Oper bedankte sich mit einem bunten musikalischen Programm, das Intendant Bernd Loebe moderierte. Den Auftakt machte der junge Dirigent Lorenzo Viotti, der das vielfach ausgezeichnete Frankfurter Opern- und Museumsorchester mit der Ouvertüre der *Fledermaus* von Johann Strauß zu größter Dynamik führte. Der brillante Opernchor und der Kinderchor der Oper Frankfurt erfreuten das Publikum mit einer Szene aus dem 4. Akt von Bizets *Carmen*. SolistInnen aus dem Ensemble und Barbara Haveman als Gast begeisterten mit Höhepunkten aus dem Opernrepertoire und boten zum beschwingten Finale Musical-Klänge aus *West Side Story*, *South Pacific* und *The Wizard of Oz*.

Ein besonderer Augenblick bot sich wieder mit der Öffnung der großen Drehbühne mit 85 festlich geschmückten Tischen in einem glanzvollen Ambiente aus Opernkulissen, auf der die Gäste zum Dinner Platz nahmen. Bevor sie zum Ausklang in die Foyers strömten, intonierten die Gäste unter Anleitung von Lorenzo Viotti und mit professioneller Unterstützung der SolistInnen im grün-silbernen Glitzerregen das Trinklied aus *La traviata*. Kulinarisch, gesellschaftlich und musikalisch war dieser Gala-Abend ein rauschendes Fest, welches noch weit in die Nacht hinein gefeiert wurde.

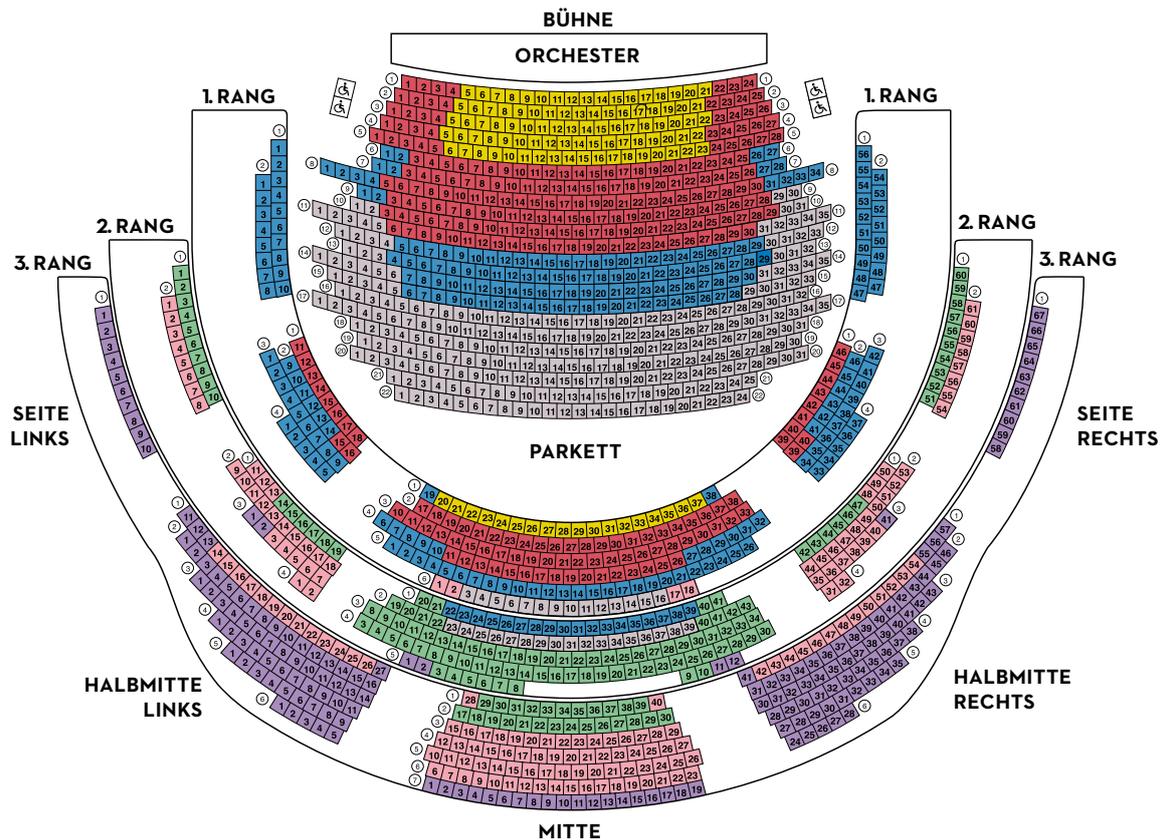
Im nächsten Jahr erwartet die Gäste eine Jubiläums-Gala: Zum 20. Male wird dieses Fest für die Förderer und Freunde der Oper Frankfurt am 24. November 2018 begangen.

Chor der Oper Frankfurt, Frankfurter Opern- und Museumsorchester
 Sydney Mancasola, Angela Vallone, Louise Alder, Cecelia Hall, Lorenzo Viotti, Brandon Cedel, Gordon Bintner, Mario Chang, Iurii Samoilov



1 Stadtdekan Dr. Johannes zu Eltz, Sophie Gräfin und Dr. Karl Graf zu Eltz
 2 Hans und Jutta Gonder
 3 Gala-Komitee: Magda Boulos-Enste, Katherine Fürstenberg-Raettig, Gabriela Brackmann Reiff, Martina Heß-Hübner, Silvia von Metzler
 4 Ursula und Ministerpräsident Volker Bouffier

5 Zübeyde und Oberbürgermeister Peter Feldmann
 6 Dr. Ina Hartwig, Prof. Joachim und Astrid Nagel, Sir Sebastian und Lady Sirinat Wood, Prof. Chiara Zilioli-Fabritius, Bettina Wiesmann, Dr. Florian und Teresa Toncar
 Martin Wiesmann, Dr. Andreas Fabritius, Ulf Erdmann Ziegler



KATEGORIEN/PREISGRUPPEN DER EINZELKARTEN

| | VII | VI | V | IV | III | II | I |
|----|-----|----|----|----|-----|-----|-----|
| P | 19 | 39 | 61 | 85 | 112 | 132 | 165 |
| S1 | 17 | 36 | 53 | 75 | 94 | 114 | 135 |
| S2 | 15 | 34 | 48 | 61 | 75 | 95 | 115 |
| A | 15 | 33 | 46 | 59 | 71 | 91 | 105 |
| B | 15 | 31 | 43 | 56 | 68 | 81 | 95 |
| C | 15 | 28 | 42 | 53 | 61 | 74 | 87 |

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

TELEFONISCHER KARTENVERKAUF

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

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

VORVERKAUF

Sämtliche Vorstellungen und Liederabende der Saison 2017/18 sind im Vorverkauf.

Die Vorverkaufstermine der Sonderveranstaltungen entnehmen Sie bitte unserem Monatsprogramm oder unter »Spielplan« der Homepage.

50% ermäßigte Karten erhalten Schüler/-innen, Auszubildende, Studierende bis einschließlich 30 Jahre, Schwerbehinderte (ab 50 GdB). Behindertengerechte Zugänge sind vorhanden.

ABONNEMENT

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

INTERNET

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

VERKEHRSVERBINDUNGEN

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

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

PARKMÖGLICHKEITEN

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

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

IMPRESSUM

Herausgeber: Bernd Loebe
 Redaktion: Waltraut Eising
 Redaktionsteam: Dr. Norbert Abels, Frauke Burmeister, Deborah Einspieler, Adda Grevesmühl, Zsolt Horpácsy, Anne Kettmann, Nina Kott, Konrad Kuhn, Christiane Malburg, Stephanie Schulze, Bettina Wilhelmi, Mareike Wink, Iris Winkler

Gestaltung: Opak, Frankfurt
 Herstellung: Druckerei Imbescheidt

Redaktionsschluss: 8. Dezember 2017
 Änderungen vorbehalten

Bildnachweise

Bernd Loebe (Maik Scharfscheer), Brigitte Fassbaender (Marc Gilsdorf), Sebastian Weigle (Barbara Aumüller), Holger Falk (Gert Mothes), Manfred Trojahn (Dietlind Konold), Tobias Heyder (Christian Palm), Adela Zaharia (Kludia Taday), Saed Haddad (Agentur), Corinna Tetzl (Erik Berg), Tobias Kratzer (Agentur), Antonello Manacorda (Nikolaj Lund), Michael Spyres (Darcey Borghardt), Dorothea Röschmann (Harald Hoffmann), Iwan Sussanin (Barbara Aumüller), Rigoletto (Monika Rittershaus), Operngala 2017 (Barbara Aumüller, Martin Joppen)
 Illustrationen *Jetzt! Oper für dich* (Opak)

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

Die Oper Frankfurt ist ein Kulturunternehmen der Stadt Frankfurt am Main und eine Sparte der Städtischen Bühnen Frankfurt am Main GmbH. Geschäftsführer: Bernd Loebe, Anselm Weber. Aufsichtsratsvorsitzende: Dr. Ina Hartwig HRB 52240 beim Amtsgericht Frankfurt am Main. Steuernummer: 047 250 33165



Pausenbewirtung im 1. Rang



das Theaterrestaurant

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

Das Team des Theaterrestaurant

Frundus

verwöhnt Sie mit erlesenen Speisen und freundlichem Service.

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

Warme Küche 11-24 Uhr

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

Huber EventCatering



SOLID

HOME

ANSPRUCHSVOLLES WOHNEN. BLEIBENDE WERTE.

*200 hochwertige Wohnungen und Apartments auf 21 Etagen
im Frankfurter Europaviertel*

3-ZIMMER-
WOHNUNGEN
AB 519.000 €

Beratung und provisionsfreier Verkauf

bauwerk.
CAPITAL

069 902 872 66
frankfurt@bauwerk.de
solid-ffm.de