

journal

DAS MAGAZIN DER HAMBURGISCHEN STAATSOPER



Premiere

„Lucia di Lammermoor“
inszeniert von Amélie Niermeyer

Video-on-Demand

„Manon“

mit Elsa Dreisig in der Titelpartie

Ballett im Lockdown

Ein Blick hinter die Kulissen

*Venera Gimadieva (Lucia), Amélie Niermeyer (Regisseurin)

Inhalt

OPER

- 04 **Premiere** *Lucia di Lammermoor* – die Geschichte einer unglücklichen Braut zwischen Emanzipation und Zwangsheiratung, inszeniert von Amélie Niermeyer. In der Titelpartie: Venera Gimadieva.
- 08 **Video-on-Demand** Aktuell ist Jules Massenets *Manon* mit Elsa Dreisig in der Titelpartie online auf OperaVision zu sehen, bevor die Vorstellungen vor Publikum starten. Produktionsdramaturg Detlef Giese und Dirigent Sébastien Rouland geben Einblicke in das französische Meisterwerk.
- 20 **Hintergrund** Von den ersten Gedanken bis zum Premierenabend: So entstand die Neuproduktion *Manon*.
- 34 **Ensemble** Mezzosopranistin Kristina Stanek, seit dieser Spielzeit fest im Ensemble der Staatsoper Hamburg, über befreende Hosenrollen, Gesang statt Medizin und Zukunftstraumparten.

BALLETT

- 12 **Hamburg Ballett** John Neumeier teilt seine Gedanken in der Corona-Krise. Wie geht man als Ballettdirektor mit der Pandemie um? An welchen Projekten arbeitet die Compagnie? Was lernen wir aus der Krise?
- 14 **Repertoire** Proben trotz Aufführungsverbot. Die Fotostrecke zeigt, unter welchen Voraussetzungen dies möglich ist. Neben *Beethoven-Projekt II*, das auf seine Uraufführung wartet, probt das Hamburg Ballett John Neumeiers Ballette *Ein Sommernachtstraum* und *Tod in Venedig*, die nach dem Lockdown auf die Bühne kommen sollen.
- 26 **Dancing Cloud** Im Ballettzentrum ist ein neues Probenvideosystem an den Start gegangen. Im Interview erklärt Frédéric Couson, Leiter der Tonabteilung des Hamburg Ballett, die Projektidee.

PHILHARMONISCHES STAATSORCHESTER

- 36 **Vier Stimmen aus dem Orchester** berichten vom aktuellen Arbeitsalltag mit Kameras, Mikrofonen und immer wieder neuen Plänen – einer Spielzeit voller Ungewissheit und Spontanität.

RUBRIKEN

- 19 **Rätsel**
- 30 **jung** Backstage in der Oper
- 38 **Namen und Nachrichten** Jubiläum in der Requisite, Prix de Lausanne, Pressestimmen zu *Manon*
- 40 **Finale, Impressum**

**Liebes
Publikum,**

der aktuelle Stand der Dinge bedeutet für uns ebenso wie für Sie vor allem Fragezeichen. Die Monate der Ungewissheit und der fehlenden Planungssicherheit ziehen sich und so wagen wir immer wieder aufs Neue ganz optimistisch und voller Tatendrang Prognosen zur Wiedereröffnung. Wann es tatsächlich so weit ist – wir werden sehen. Jedenfalls sind wir bereit! Über unsere Neuproduktionen und das aktive Proben und Planen der vergangenen Wochen und Monate berichten wir in diesem Termin-freien Heft und wünschen uns nichts sehnlicher als unsere Opern, Ballette und Konzerte endlich wieder live und analog mit Ihnen teilen zu dürfen. Alle Termine und Informationen finden Sie zum gegebenen Zeitpunkt auf unseren Websites sowie Social-Media-Kanälen, in unserem Monatsleoporello und in den Medien.

**Vielen Dank und bleiben Sie gesund
Ihre journal-Redaktion**

Beethoven-Projekt II
Ballett von John Neumeier
Generalprobe am 4. Dezember 2020



Toxisch für die Geschlechter

Wenn Frauen aufbegehren

Von Rainer Karlitschek

ACUSACION CO

EL VIOLADOR ERES TÚ!



Musikalische Leitung Giampaolo Bisanti

Inszenierung Amélie Niermeyer

Bühnenbild Christian Schmidt

Kostüme Kirsten Dephoff

Licht Bernd Purkrabek

Video Jan Speckenbach

Choreografie Dustin Klein

Dramaturgie Rainer Karlitschek

Chor Christian Günther

Lord Enrico Ashton Christoph Pohl

Lucia Venera Gimadieva

Sir Edgardo di Ravenswood Francesco Demuro

Lord Arturo Bucklaw Beomjin Kim

Raimondo Bidebent Alexander Roslavets

Alisa Katja Pieweck

Normanno Daniel Kluge

Unterstützt durch
die Stiftung zur Förderung
der Hamburgerischen Staatsoper
und die J.J. Ganzer Stiftung

Ein Blick in die Partitur von Gaetano Donizettis *Lucia di Lammermoor* zeigt einen ebenso bitteren wie altbekannten Vorgang: Lucias Aufbegehren gegen ihre Zwangsverheiratung wird mit einem rein monetären Argument bezüglich des Familienwohls von ihrem Bruder Enrico wegewischt. Lucia hingegen fehlen die Mittel, sich effektiv dagegen zu wehren. Bis heute werde der emanzipatorische Akt von Frauen, die sich gegen eine Dominanz männlicher Strukturen zur Wehr setzen, abgetan, als bedeute das Ansinnen nichts, schlicht weil die Macht noch immer überwiegend bequem in Männerhand liegt – so die Ansicht der Regisseurin Amélie Niermeyer.

Während der Vorbereitungszeit auf die Neuproduktion der Belcanto-Oper für die Staatsoper Hamburg ist der Regisseurin eine Szene in Erinnerung geblieben, in der sich das Dilemma ausdrückt, in dem sie und viele Kolleginnen stecken: Bei der Verleihung des Französischen Filmpreises 2020 in der Kategorie „Beste Regie“ wurde der Regisseur Roman Polanski für seinen Film *Intrige* ausgezeichnet. Daraufhin verließen mehrere Frauen entsetzt den Saal, unter ihnen die Schauspielerin Adèle Haenel, die kurz zuvor einem anderen Filmemacher Missbrauch vorgeworfen hatte. Dass der César zu einem Zeitpunkt, an dem erhitzt über #MeToo in der Filmbranche diskutiert wurde und schwere Vorwürfe im Raum standen, ohne weiteres an einen Regisseur verliehen werden konnte, der sich der amerikanischen Justiz nur durch Flucht entzog, aber frank und frei seine Vergewaltigung einer Minderjährigen zugegeben hatte – und sei das Ganze über 40 Jahre vergangen – war den protestierenden Frauen zu viel.

Die französische Autorin Virginie Despentes veröffentlichte daraufhin einen wütenden Artikel in der französischen Zeitung *Libération*, der am 4. März 2020 auf Spiegel online deutsch erschienen ist: „... An diesem Abend des 28. Februar erfahren wir nicht viel Neues über die große französische Filmindustrie, doch wir lernen, wie man würdig ein Abendkleid trägt. Als Kämpferin. Wie man auf hohen Absätzen läuft, als wollte man das ganze Gebäude niederreißen. Wie man

voranschreitet, mit durchgestrecktem Rücken, den Nacken wütend angespannt, die Schultern zurückgezogen. Das schönste Bild in fünfundvierzig Jahren Preisverleihungsgala: Adèle Haenel, die die Treppe hinabsteigt und den Saal verlässt, Adèle, die euch applaudiert. Wir wissen, wie das funktioniert: Jemand haut ab, und ihr flucht.“

Eine echte Lektion. Adèle, ich weiß nicht, ob ich dich mit dem männlichen oder weiblichen Blick sehe, aber ich sehe dich in Dauerschleife auf meinem Handy. Ich liebe dich für diesen fantastischen Auszug. Dein Körper, deine Augen, dein Rücken, deine Stimme, deine Gesten, die sagen: Ja, wir sind die Schlampen, uns hat man gedemütigt. Und ja, wir könnten einfach den Mund halten und eure Schläge hinnehmen, denn ihr seid die Bosse, ihr habt die Macht und die Arroganz, die mit ihr einhergeht. Doch wir bleiben nicht länger sitzen und schweigen. Wir verweigern euch unseren Respekt. Wir sind raus!“

Ist die wütende Haltung Virginie Despentes gegenüber der Gleichgültigkeit vieler mächtiger Männer eine Haltung, mit der man sich Donizettis Melodramma annähern kann? Ist Lucias Verzweiflungstat, die im Zentrum der Oper steht, in Bezug zu setzen mit aktuellen Debatten und Auseinandersetzungen, die Frauen um ihre Rolle in der Gesellschaft führen? Lassen sich historische Werke überhaupt als Kristallisierung für heutige Debatten nutzen oder steckt dahinter moralinsaurer Feminismus?

Vorbereitung in Zeiten der Epidemie

Ein Blick zurück: Die Reise, die der Komponist Gaetano Donizetti 1835 von Paris nach Sizilien auf sich nahm, war mit diversen Unannehmlichkeiten verbunden, wie sie heute wieder sehr präsent sind. Er war in der Hoffnung auf neue Aufträge in die damalige Hauptstadt der Musik Paris gekommen, die sich aber nicht erfüllt hatte. Und so sollte und wollte er im Februar wieder in Neapel sein, wo er im Vorjahr einen langfristigen Vertrag eingegangen war. In Italien war in der Zwischenzeit die Cholera ausgebrochen, die Reise zog sich also hin. In zahlreichen Quarantäne

tänestationen musste er Untersuchungen über sich ergehen lassen, so dass er sein Reiseziel erst im April erreichte. Wer hätte noch vor einem Jahr gedacht, dass sich solch praktisch organisatorische Fragen wieder stellen würden? Dass sich aufgrund pandemischer Entwicklungen Vorberichtigungen erschweren würden, war unvorstellbar. Jetzt 2020/21 beeinflusst eine grassierende Krankheit das Denken über und die Spielweise auf der Bühne. Abstand, Berührung, Zusammenspiel, Striche in der Partitur – alles ist auf dem Prüfstand.

Bereits im August 1835 sollte Donizetti eine fertige Oper liefern, es gab jedoch weder ein Sujet, geschweige denn ein Libretto. Ein derartiger Zeitdruck war im Opernbetrieb nichts Besonderes. Donizetti und sein Librettist Salvatore Cammarano wählten zielstrebig ein für das 19. Jahrhundert typisches Sujet aus: die Geschichte um die unglückliche Braut von Lammermoor nach dem Roman des ungeheuer erfolglichen Romanciers Walter Scott.

Was für eine Schauergeschichte! Die Handlung wirkt konventionell und durchaus typisch für die Zeit: Eine junge Frau wird aus familiären Gründen zu einer Ehe gezwungen, verzichtet deswegen auf ihre eigene große Liebe, doch das Dreieck aus Ehemann, Geliebtem und ihr endet für alle drei tödlich. Die Rolle der jungen Frau scheint dabei zunächst die des still leidenden Opfers. Walter Scott beschreibt seine Lucie Ashton im Roman wie folgt: „In Bezug auf äußere Dinge stand Lucie unter dem Einfluß ihrer Umgebung. Sie leistete gern auf eigene Wahl Verzicht, und machte sich aus der Meinung ihrer Freunde einen Entscheidungsgrund, den sie, sich selbst überlassen, nie würde gefunden haben. (...) Gewöhnlich trifft es sich, daß ein so nachgiebiges Gemüth, das sich ohne Murren der Leitung Anderer überläßt, der Liebling derer wird, deren Neigung es seine eigenen still und willig aufzuopfern scheint.“ So weit, so typisch, doch diese scheinbar so passive Lucia, bei deren Disposition alle historisch dem weiblichen Geschlecht zugeschriebenen Eigenschaften zum Vorschein kommen, reagiert ab dem Zeitpunkt ihrer Eheschließung nicht mehr wie von den Männern, in diesem Fall Lucias Bruder Enrico und

der zwischen Zuneigung und Intriganten-tum hin- und herspringende Raimondo, erwartet. In der Hochzeitsnacht ermächtigt sie sich selbst, verweigert dem aufgezwungenen Gatten Arturo den Beischlaf und ermordet ihn. Auf der Bühne sehen wir diese Szene nicht, sehr wohl aber wie sie der Hochzeitgesellschaft, also der Öffentlichkeit, entgegentritt: blutverschmiert, „in weiß gekleidet, die Haare hängen wirr herab, ihr leichenblässe Gesicht macht sie einem Geist ähnlicher als einem lebenden Wesen. Ihr versteinerter Blick, die krampfhaften Bewegungen und schließlich ein unheilvolles Lachen enthüllen deutlich sowohl den furchtbaren Wahnsinn als auch ein Leben, das sich bereits seinem Ende zuneigt“. Einer Verurteilung entzieht sie sich. Sie stirbt. Als ihr Geliebter Edgardo von ihrem Schicksal erfährt, begeht er Selbstmord.

Was zunächst nach konventionellem Intrigenspiel aussieht, mündet in einer Provokation. Die weibliche Hauptperson lässt sich nicht mehr von ihren männlichen Kontrahenten lenken, sondern setzt zur Gegenwehr an. Sie wählt die drastischste aller möglichen Reaktionen: brutalen Mord. Der Zuschauer ist erschüttert. Er empfindet Mitleid mit Lucia, die aus reiner Hilflosigkeit in einem Akt tiefster Verzweiflung handelt. Lucias Wahnsinn berührt – und bei der Vereinigung von Glasharmonika beziehungsweise Flöte und hoher Frauenstimme in den filigransten und abenteuerlichsten Koloraturen während der Wahnsinsszene stockt einem der Atem. Doch ist ein Mord wie auch immer gerechtfertigt, nur weil er im Affekt geschieht und der Zuschauer Empathie mit der schlecht behandelten Täterin empfindet? Lucia ist das Opfer struktureller Gewalt und Diskriminierung, sie wird zum Objekt degradiert. Wir verstehen ihre Tat. Verzeihen wir ihr auch?

Emanzipatives Theater?

Frauen trotz erdrückender gesellschaftlicher Konventionen als autonome Figuren ernst zu nehmen ist die Grundauffassung Amélie Niermeyers. Das galt für Antonín Dvořák's Rusalka ebenso wie für Desdemona in Verdis *Otello*. Es entstanden psychologisch präzise Frauenporträts, denen jegliche Opferrolle fremd war. Trotz deren

tragischen Enden blieben beide Frauen starke Persönlichkeiten.

Sie selbst hat sich als Intendantin zunächst am Theater Freiburg, dann am Schauspielhaus Düsseldorf in einer Männerwelt behauptet. Doch rückblickend meint sie, dass sich in der Gesellschaft vieles noch nicht verändert hat. Das hat ihren Blick auf die Stücke heute grundsätzlich verändert. Gesellschaftspolitische Fragen interessieren sie mehr denn je. Aber sie weiß, dass das in Stücken wie *Lucia di Lammermoor* ein heikles Unterfangen ist. Politische Kommentare, die die heutige Sicht auf die Welt der italienischen Oper überstülpen, sind häufig platt und lediglich moralinsaurer. Sie spürt der fragilen, aber sensitiven Stimmung der Partitur nach. Die affirmative Kraft der Musik ist Nukleus der szenischen Umsetzung und lässt politische Fragen für den Augenblick in den Hintergrund rücken. Sie nimmt die Geschichten ernst und zertrümmert nicht deren Grundstruktur. Wo man im Schauspiel wie selbstverständlich neue Textebenen einziehen kann – die Musik verträgt das nicht, auch wenn sie als Regisseurin sich in so radikalen Texten wie der Virginie Despentes' wiederfinden kann. Aber Amélie Niermeyer verstärkt die im Stück eingeschriebene männliche Dominanz. Corona-bedingt ist der Chor von der Bühne in die Seitenlogen des Theaters verbannt. Auf der Bühne gibt es zwei Dutzend Statisten – alles Männer mit Masken, derer sich Lucia und ihre Vertraute Alisa allein erwehren müssen.

Ohne Glanz und Gloria

Und trotzdem ist das Heute im Theater nicht zu leugnen, wenn man nicht gerade einen puristisch historistischen Standpunkt für die Oper einnehmen will.

Daher sind die Räume des Bühnenbildners Christian Schmidt stets im Hier und Jetzt verankert: Der Lack ist ab von der männlichen Dominanz. Der einstmals herrschaftliche Familienbesitz, der seinen Höhepunkt irgendwann in der bürgerlichen Nachkriegszeit hatte, braucht dringend eine Finanzspritze, sonst droht den hohen, früher eleganten Räumen komplett Verwahrlosung. Unwirtlich nehmen sich die Räume aus und zeigen doch nichts anderes, als dass es den

Bewohner an Fantasie und Gestaltungskraft mangelt. Das gilt für, aber nicht allein für die Männer, auch Lucia ist gefangen in einer Umgebung, die von rauen Kämpfen gezeichnet ist, in der Gewalt und durch den Tod traumatisierte Familiengeschichte zur Last für alle Protagonist*innen werden. Veränderung ist in diesen Räumen nicht vorgesehen. So dass die Frage bleibt: Wie kann Veränderung eigentlich gelingen, ohne in Mord und Totschlag zu münden?

„... der Zorn der Lebenden ...“ (Edgardo, III. Akt)

Ist es gar denkbar, dass Lucia einfach aufsteht und geht wie Adèle Haenel? Die Oper scheint zunächst eine Hoffnung zu formulieren, die wiederum typisch für das 19. Jahrhundert ist. Dass sich Lucia und Edgardo ineinander verlieben und ein gemeinsames Leben trotz der Feindschaft ihrer Familien ausmalen, ist das zentrale Motiv im ersten Akt. Es mutet wiederum konventionell an, doch ist es das mit-nichten. Wollte man beweisen, dass die Liebe stärker ist als archaisch anmutende Familienbande, Lucia und Edgardo müssten einfach gehen. Beide sind unfähig, diesen Schritt zu tun. Edgardo erliegt einer platten Intrige, wird Opfer männlicher Seilschaften, denen er natürlich angehört und stellt Lucia wegen ihrer Unterschrift unter den Ehevertrag bloß. Als ginge es allein um sein Ego. Er ist allein von Rachegedanken erfüllt und erkennt erst nach Lucias Sterben, wie auch er verstrickt ist in archaische Verhaltensstrukturen. Er richtet die Waffe gegen sich selbst. Zumindest für Edgardo scheinen die Konventionen von Treue und Ehe oder gar Religion in der Trauer um Lucia aufgelöst. Fast könnte man meinen, diese Erkenntnis im Tod sei ein Versprechen für die Zukunft.



Giampaolo Bisanti
(Musikalische Leitung)

dirigierte an der Staatsoper Hamburg Anfang 2020 *La Traviata*. Der Mailänder, seit 2016 GMD am Teatro Petruzzelli in Bari, gastiert darüber hinaus an wichtigen Opernhäusern seines Heimatlandes, u. a. in Venedig, Florenz, Turin oder Genua sowie in Wien, Strasbourg, Zürich, Lissabon, Barcelona, Vilnius, Stockholm, Tel Aviv, München, Berlin und Seoul. Zu seinem Repertoire gehören u. a. *Turandot*, *Il Barbiere di Siviglia*, *La Traviata*, *Tosca*, *Macbeth*, *Rigoletto*, *La Bohème* oder *Norma*. *Lucia di Lammermoor* leitete er u. a. bereits in Dresden, Basel, Maskat, Tokio oder Pandua.



Amélie Niermeyer
(Inszenierung)

inszeniert erstmals an der Staatsoper Hamburg. 2007 verantwortete sie ihre erste Opernregie, damals als Generalintendantin des Düsseldorfer Schauspielhauses, seit 2011 ist sie freischaffend tätig. Sie realisierte u. a. die Opernproduktionen *Wozzeck* (2012), *La Clemenza di Tito* (2014), *Rigoletto* (2014) und 2016 die szenische Erstaufführung von Max Brands *Stormy Interlude* am Salzburger Landestheater, *Vermonda l'Amazzone di Aragona* (2016) bei den Schwetzinger Festspielen, *La Favorite* (2016) und *Otello* (2018) an der Bayerischen Staatsoper, *Elisabetta* (2017) und *Rusalka* (2019) am Theater an der Wien sowie zuletzt 2020 *Leonore*, die Urfassung von *Fidelio*, an der Wiener Staatsoper.



Christian Schmidt
(Bühnenbild)

verantwortete an der Staatsoper Hamburg bereits die Bühnenbilder für *Simon Boccanegra* sowie *Das Rheingold*, *Die Walküre*, *Siegfried*, *Götterdämmerung* unter der Regie von Claus Guth und letzte Saison für *Norma*. *Lucia di Lammermoor* visualisierte er schon in Köln. Mit Amélie Niermeyer arbeitete er in München und Wien zusammen. Weitere Arbeiten realisierte er u. a. in Salzburg, Bayreuth, Berlin, Paris, Amsterdam, Madrid oder Barcelona.



Kirsten Dephoff
(Kostüme)

ist als freischaffende Kostüm- und Bühnenbildnerin für Schauspiel und Oper europaweit tätig und nun erstmals an der Staatsoper Hamburg. Mit Amélie Niermeyer arbeitete sie bereits in Salzburg, Wien, München und Düsseldorf zusammen.



Venera Gimadieva
(Lucia)

ist eine der gefragtesten lyrischen Koloratursopranistinnen. An der Staatsoper Hamburg debütierte sie als Lucia in einer ihrer Paraderollen, die sie u. a. in Madrid, Zürich, Dresden und München verkörperte. Als Violetta (*La Traviata*), ebenfalls eine ihrer Kernpartien, war sie u. a. im Royal Opera House in London, Teatro La Fenice in Venedig, in der Opéra National de Paris, beim Glyndebourne Festival sowie in den USA in Washington und Los Angeles zu erleben. Wesentlich ist für sie auch Die Königin von Schemacha (*Der goldene Hahn*), mit der sie an der Santa Fe Opera (USA) debütierte und die sie u. a. im La Monnaie in Brüssel und in Madrid gestaltete. Zu ihrem Repertoire gehören u. a. auch die Belcanto-Rollen Elvira (*I puri*) und Giulietta (*I Capuleti e i Montecchi*).



Francesco Demuro
(Sir Edgardo di Ravenswood)

debütierte in dieser Partie 2009 und verkörperte sie 2010 an der Staatsoper Hamburg und dann in Venedig und Ancona. 2012 kehrte er an die Dammtorstraße als Duca (*Rigoletto*) zurück. Der Tenor gastiert weltweit, u. a. an der Metropolitan Opera New York, wo er u. a. als Alfredo (*La Traviata*), Fenton (*Falstaff*) und Rodolfo (*La Bohème*) zu erleben war, an der Mailänder Scala, auf deren Bühne er u. a. sein Debüt als Nemorino (*L'Elisir d'Amore*) gab, am Royal Opera House Covent Garden in London, u. a. erstmals als Rinuccio (*Gianni Schicchi*), der Arena di Verona, in der er u. a. Ernesto (*Don Pasquale*) und Roméo (*Roméo et Juliette*) sang, sowie in Paris, Wien, Madrid, München, Berlin und Frankfurt.



Christoph Pohl
(Lord Enrico Ashton)

ist ehemaliges Mitglied des Hamburgischen Opernstudios und gastierte danach an der Dammtorstraße u. a. als Harlekin (*Ariadne auf Naxos*, 2013), als Figaro (*Il Barbiere di Siviglia*, 2014) und zuletzt als Conte Almaviva (*Le Nozze di Figaro*, 2019). Der Bariton gehörte von 2005 bis 2018 dem Ensemble der Semperoper an. Zu seinem Repertoire zählt er u. a. auch Giorgio Germont (*La Traviata*), Silvio (*Pagliacci*), Guillaume Tell, Onegin (*Eugen Onegin*), Danilo Danilowitsch (*Die lustige Witwe*), Amfortas (*Parsifal*), Der Spielmann (*Königskinder*) und Graf Francesco Cenci (*Beatrice Cenci*). Zu erleben ist er u. a. bei Gastengagements in Berlin, Leipzig, Stuttgart, Frankfurt und München sowie international in Wien, London, Venedig, Antwerpen oder Bregenz.

aktuell als Video-on-Demand
auf operavision.eu

Musikalische Leitung Sébastien Rouland
Inszenierung David Bösch
Bühnenbild Patrick Bannwart
Kostüme Falko Herold
Licht Michael Bauer
Videodesign Patrick Bannwart, Falko Herold
Dramaturgie Detlef Giese
Chor Eberhard Friedrich

Manon Lescaut Elsa Dreisig
Chevalier Des Grieux Ioan Hotea
Lescaut Björn Bürger
Graf Des Grieux Dmitry Ivashchenko
Guillot-Morfontaine Daniel Kluge
Brétigny Alexey Bogdanchikov
Poussette Elbenita Kajtazi
Javotte Norea Son
Rosette Ida Aldrian
Wirt Martin Summer
Gardist 1 Collin André Schöning
Gardist 2 Hubert Kowalczyk

Produktion Georges Delnon
Staatsoper Hamburg

Bild-Regie Jan Peter Gehrckens



Massenet und Manon

Der Komponist und seine Protagonistin

Von Detlef Giese

Glückhaft und pointiert begegnen sich die „Belle époque“ und das „Ancien régime“, die Zeit des späten 19. und des früheren 18. Jahrhunderts. Jules Massenet, der zum führenden französischen Komponisten der Dritten Republik aufgestiegen war, gelang mit seiner *Manon* ein Welterfolg der Oper, 1884 in Paris. Rund eineinhalb Jahrhunderte zuvor, 1731, war *La véritable historie du Chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut* des Abbé Prévost erstmals erschienen, ein vom Hauch des Skandalösen umwehter Roman. Viel gelesen wurde er, schon von den Zeitgenossen, mehr noch von der Nachwelt. In dieser Geschichte, die nach Aussage des Autors die alles bezwingende „Gewalt der Leidenschaften“, im Guten wie im Schlechten, zum Thema hat, fanden Librettisten und Komponisten einen Stoff, der sich im Besonderen für die Bühne eignete, vor allem auch für die Kunstform Oper mit ihrem Vermögen, große Emotionen auf unverstellte Art und Weise zum Ausdruck zu bringen. Massenet war ein Meister darin und die Gestalt der *Manon* bot ihm dabei die besten Möglichkeiten für eine ebenso differenzierte wie eindringliche Gestaltung – sie ist eine derjenigen Opernfiguren, die unweigerlich im Gedächtnis haften bleiben.

Auf das Sujet aufmerksam geworden war Massenet zu Beginn der 1880er Jahre. Nur wenig animiert von einem Libretto, das gerade auf seinem Schreibtisch lag, war er unbewusst auf der Suche nach einer anderen, seine Kreativität stärker anregenden Vorlage. Wie zufällig entdeckte er in der Bibliothek seines Textdichters Henri Meilhac ein Buch, das ihm freilich schon zuvor hinreichend

bekannt war. In Massenets – sachlich nicht immer zuverlässigen, aber elegant erzählten – Memoiren liest sich diese Begebenheit so: „Da fiel mir, einer Offenbarung gleich, der Titel eines Werkes in die Augen. *Manon* rief ich aus und wies mit dem ausgestreckten Finger auf ein Buch, ‚Ja, es ist *Manon Lescaut*‘, meinte Meilhac. ‚Möchten Sie *Manon Lescaut* machen?‘ Nein, ganz kurz, *Manon! Manon*, das ist es, *Manon!*“

Und unter diesem so prägnanten und stimmigen Titel *Manon* wurde das Werk zu einem Welterfolg, ähnlich wie ein knappes Jahrzehnt später die *Manon Lescaut* seines italienischen Komponistenkollegen Giacomo Puccini. Für Massenet bedeutete die begeistert aufgenommene Uraufführung im Januar 1884 an der Pariser Opéra-Comique einen entscheidenden weiteren Karriere-schritt. Sieben Jahre zuvor war er mit *Le Roi de Lahore*, einem „Spätling“ der musikgeschichtlich so wirkungsmächtigen Grand Opéra, erstmals kraftvoll auf den Plan getreten. Beizeiten hatte er seine Bestimmung als Komponist für die Bühne gefunden, obwohl er auch ein formidabler Künstler auf anderen Gebieten war, so etwa als Verfasser von Klaviermusik, „Mélodies“ (der französischen Form des Kunstliedes), von Instrumentalkonzerten, Orchester-suiten und von großangelegten Oratorien. Mit seinen rund zwei Dutzend Opernwerken hat er aber gerade dieses Genre wie kein anderer Franzose seiner Zeit geprägt. Nach dem frühen, unerwarteten Tod von Georges Bizet, dem Hoffnungsträger und mit seiner 1875 uraufgeführten *Carmen* auch Erfüller des vielfach artikulierten Wunsches nach einer eigenständigen französischen

Opernkunst der Spätromantik, entwickelte sich Massenet zur Zentralfigur der Pariser Szene, mit einer Fülle verschiedener Entwürfe und Ausformungen. Die klanglich wie szenisch opulente Grand Opéra in der Nachfolge Giacomo Meyerbeers hat er mit *Le Cid* (UA 1885) ebenso gepflegt wie ein Musiktheater, das wesentlich vom Begriff und Charakter des „Lyrischen“ lebt. Mit seinem „Drame lyrique“ *Werther* (UA 1892), mit dem er Goethes berühmten Briefroman auf eine geradezu kongeniale Weise in ein Opernwerk überführte, gelang Massenet ein weiterer Triumph seiner Kunst. Daneben komponierte er mit der „Comédie lyrique“ *Thaïs* (1894), der „Épisode lyrique“ *La Navarraise* (ebenfalls 1894) und der „Pièce lyrique“ *Sapho* (1897) weitere Stücke, die durch ihre „poetischen“ Gattungszuschreibungen bewusst die Nähe zum Gesang und zur Kanticen suchen. Es spricht für das Differenzierungs-vermögen Massenets, dass er darüber hinaus Werke wie die 1899 erstmals präsentierte Märchenoper *Cendrillon* (als „Conte de fées“ – Feenerzählung – bezeichnet), das Mysterienspiel („Miracle“) *Le Jongleur de Notre Dame* (1902), das „Drame musical“ *Thérèse* (1907) oder auch die „Comédie héroïque“ *Don Quichotte* (1910) schrieb. Und die vornehmlich an den ästhetischen Ideen Wagners geschulte *Esclarmonde* (1889) trägt den Zusatz „Opéra romanesque“, womit der atmosphärische Rahmen sogleich umrissen ist.

Gleich anderen Opernkomponisten des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts besaß Massenet ein offensichtliches Interesse an Frauengestalten, denen er Profil und Charakter gab. Dabei ist es neben der Charlotte in *Werther* wohl *Manon*, die er mit besonderem

Gespür für die Facetten dieser Figur mit Ausstrahlungskraft und Sinnlichkeit ausstattete. Von ihrem ersten Auftritt an, dessen beginnende Schüchternheit sehr bald schon purer Lebenslust, später auch nachdenklichem Ernst weicht, nimmt Manon die Betrachter gefangen, sowohl diejenigen auf der Bühne als auch im Saal. Den Mitspielenden ist sie ein Faszinosum, dem Publikum nicht minder. Im Laufe des Geschehens wandelt sich diese Manon – sie wird zur ehrlich Liebenden, zum verschwendungsüchtigen „Glamour-Girl“ und zur wagemutigen Spielerin, die auf höchstes Risiko geht. Am Schluss erleben wir sie in traurig-beklemmender Einsamkeit, todesnah und sterbend, mit tragischem Schicksal. Massenets Manon besitzt viele Gesichter, mal sind sie echt, mal sind sie mit Masken bedeckt, was sie zu einem geheimnisvollen Wesen werden lässt, zu einer „Sphinx“ und „Sirene“, so wie sie Des Grieux im vierten Akt besiegt. Ohne Zweifel hat Massenet seiner Protagonistin tief in die Seele geschaut und sie mit äußerstem psychologischem Feingefühl porträtiert, so dass sie höchst lebendig vor uns steht.

Überreich geradezu sind die musikalischen Stilmittel, die er in seiner Oper anwendet. Die Melodien sind in einen geschmeidigen Fluss gebracht, auf dass sie sich organisch den Worten zuneigen und anschmiegen. Die Sprache selbst ist keineswegs in den Hintergrund gedrängt, gibt es doch diverse Dialogpassagen, die unmittelbar auf der Musik liegen. Damit umschift Massenet geschickt die Konvention der „Opéra comique“ (als eine solche ist *Manon* aus gutem Grund bezeichnet, wurde das Werk doch für diese geschichtsträchtige Pariser Institution geschrieben und dort auch uraufgeführt), indem er gesprochene Texte essenziell mit einschließt, zugleich aber dem Ideal einer durchkomponierten Oper folgt. Auch einzelne musikalische „Nummern“ – Arien, Ariosi, Duette, Terzette, Quartette, Ensembleszenen und Chöre – sind in ihrer Grundgestalt durchaus zu erkennen, werden aber eingeschmolzen in umfassendere musikdramatische Verläufe. Hier

zeigt sich der erfahrene Theaterpraktiker Massenet, der mit großer Kunstfertigkeit imstande war, eine solch vielgestaltige Oper wie *Manon* zu schreiben, voll von eindrucksvollen Szenerien und subtil ausgehörten Klängen.

Der Siegeszug von *Manon* auf den europäischen Opernbühnen – die deutsche Erstaufführung im Übrigen fand im Hamburger Stadt-Theater im Herbst 1892 statt – hat das Interesse an den Werken Massenets beständig wachsen lassen. Keinesfalls war er der Erste und der Letzte, der diesen Stoff für das Musiktheater entdeckt hatte: Bereits 1836 war im Londoner Drury Lane Theatre eine Oper des Briten Michael William Balfe in Szene gegangen, zwei Jahrzehnte später wurde in der Pariser Opéra-Comique eine Vertonung des prominenten Daniel François Esprit Auber zur Aufführung gebracht. In der Nachfolge Massenets war es Giacomo Puccini, der mit seiner *Manon Lescaut* den ersten wirklichen Erfolg innerhalb seiner kometenhaft ansteigenden Karriere feiern konnte. In der Mitte des 20. Jahrhunderts, 1952, formte Hans Werner Henze unter dem Titel *Boulevard Solitude* den *Manon*-Stoff mit den Mitteln des modernen Musiktheaters und einer anderen Erzählweise um. Massenets Oper aber dürfte diejenige sein, die sich am konzentriertesten an der originalen Vorlage, dem Roman von Abbé Prévost, orientiert. Seine *Manon* profitiert davon, im Sinne der Fabel wie auch einer Musik, die ungemein inspiriert wirkt. Und der Stoff ließ ihn auch in den kommenden Jahren nicht los: 1894 schrieb er einen Einakter *Le Portrait de Manon*, in dem der inzwischen gealterte Des Grieux nochmals erscheint, einem jungen Liebespaar begegnet. Ein Bild Manons spielt dabei eine entscheidende Rolle, ein Bild, das weder real noch in seiner Erinnerung nicht verblasst ist und die ungebrochene Faszination Manons bezeugt. Und auch wir sollten uns von dieser zwar bekannten, an Irrungen und Wirrungen aber so reichen Geschichte immer wieder ansprechen lassen, zumal mit Massenets so raffiniert gewebten Klängen.

Massenet und seine Musik

Sieben Sätze zum Ergänzen,
dem Dirigenten
Sébastien Rouland
an die Hand gegeben

1. Zum ersten Mal bin ich mit einer Massenet-Oper in Berührung gekommen, als ich ...

... zu Hause eine Aufnahme von *Manon* mit dem Dirigenten Michel Plasson gehört habe, in den 1980er Jahren. Plasson hat sich sehr für die Opern Massenets eingesetzt, und ich verdanke ihm meine ersten Eindrücke von dieser phantastischen Musik.

2. Als Dirigent aus Frankreich habe ich einen speziellen Bezug zur Musik Massenets, weil ...

... sie etwas speziell Französisches hat, im Klang und im Ausdruck. In Frankreich besaßen Massenets Opern immer schon eine besondere kulturelle Bedeutung – man war und ist zu Recht stolz auf dieses Repertoire.

3. Mein Lieblingsstück von Massenet ist ...

... entweder *Werther* oder *Manon*, die beiden international wohl bekanntesten Opern Massenets. Sie verkörpern gleichsam zwei Seiten einer Medaille. Aber auch *Cendrillon*, *Hérodiade* oder *Le Jongleur de Notre Dame* mag ich sehr, zudem sind auch seine Orchestersuiten voll von wunderbarer Musik.



Sébastien Rouland
(Musikalische Leitung)

dirigierte an der Staatsoper Hamburg bereits *Almira* (2017) und *Così fan tutte* (2018, 2019). Der GMD des Saarländischen Staatstheaters (seit 2018) hat sich als einer der vielseitigsten

Dirigenten seiner Generation etabliert: Sein umfangreiches Repertoire reicht von der historisch informierten Aufführungspraxis im Barockrepertoire bis in die Moderne. Er dirigierte u.a. Opernproduktionen wie *Alceste*, *Guillaume Tell*, *Kuhlaus Lulu*, *Carmen*, *Le Postillon de Longjumeau*, *Les Contes d'Hoffmann* oder *La Vie parisienne* in Berlin, Stuttgart, Wiesbaden, Essen, Paris, Lyon, Marseille, Strasbourg, Wien, Luzern, St. Gallen, Bern, Lissabon, Tel Aviv und Mexico City.



David Bösch
(Inszenierung)

gehört zu den führenden Regisseuren seiner Generation und arbeitet erstmals an der Staatsoper Hamburg. Seine erste Opernregie übernahm er 2009 mit *L'Elisir d'Amore* an der Bayerischen Staatsoper, dort folgten Mozarts *Mitridate*, *Re di Ponto*, Janáčeks *Das schlaue Füchslein* und Monteverdis *L'Orfeo* sowie *Die Meistersinger von Nürnberg*. Seine zweite Opernarbeit verantwortete er 2010 mit Vivaldis *Orlando furioso* an der Oper Frankfurt, wo er auch *Königskinder*, *Der fliegende Holländer* und *Il Trovatore* übernahm. Weitere Stationen sind u.a. Basel (*Idomeneo*), Lyon (*Die Gezeichneten*), London (*Il Trovatore*), Antwerpen (*Elektra*), Genf (*Così fan tutte*), Dresden (*Die tote Stadt*, *Nabucco*) und Berlin (*Die lustigen Weiber von Windsor*).



Patrick Bannwart
(Bühnenbild)

Der Schweizer entwarf für David Bösch bereits zahlreiche Arbeiten, u.a. in Zürich, Berlin und Wien sowie darüber hinaus für andere Regisseur*innen an den Opernhäusern in München, Amsterdam, London und Lyon. Dresden, Frankfurt,



Falko Herold
(Kostüme)

arbeitet häufig mit David Bösch zusammen – sowohl im Schauspiel als auch bei Opernproduktionen. Er realisierte seine Bühnenbilder und Kostüme bisher u.a. in München, Salzburg, Genf, Linz, Wien, Bregenz, Graz, Düsseldorf, Berlin oder Saarbrücken.



Elsa Dreisig
(Manon Lescaut)

gibt als Manon ihr Hausdebüt an der Staatsoper Hamburg. In dieser Rolle reüssierte sie erstmals 2019 am Opernhaus Zürich. Weitere Debüts der international gefeierten Sopranistin waren u.a. 2017 als Micaëla (*Carmen*) beim Festival d'Aix-en-Provence, 2018 als Lauretta (*Gianni Schicchi*) an der Pariser Oper, an der sie auch Zerlina (*Don Giovanni*) und Elvira (*I puritani*) verkörperte, 2019 als Pamina (*Die Zauberflöte*) am Royal Opera House in London oder 2020 als Fiordiligi (*Così fan tutte*) bei den Salzburger Festspielen. Als aktuelles Ensemblemitglied der Staatsoper Unter den Linden stand sie u.a. als Gretel, Euridice sowie als Dirce (*Médée*) auf der Bühne.



Ioan Hotea
(Chevalier Des Grieux)

ist erstmals an der Staatsoper Hamburg zu erleben. Den Chevalier Des Grieux verkörperte er bereits in Athen und Wiesbaden, seiner Heimatbühne. Gastengagements führen ihn u.a. nach London, Paris oder Wien. Er gestaltet u.a. Partien des lyrischen Tenorachs, wie die Mozart-Partien Tamino, Ferrando, Don Ottavio, die Donizetti-Partien Nemorino und Ernesto, die Verdi-Partien Herzog und Alfredo, sowie Almaviva (*Il Barbiere di Siviglia*).



Björn Bürger
(Lescaut)

gibt als Lescaut sein Rollen- und Hausdebüt an der Dammtorstraße. Nach Frankfurt gehört er seit 2019 dem Ensemble der Staatsoper Stuttgart an. Zu erleben ist er u.a. in den Mozart-Partien Papageno, Figaro, Don Giovanni und Il Conte di Almaviva, als Dr. Falke (*Die Fledermaus*), Harlekin (*Adriadne auf Naxos*), Fritz (*Die tote Stadt*), Marquis von Posa (*Don Carlos*) und Pelléas. Er gastiert u.a. in Paris, Brüssel, Lausanne, Oslo, Amsterdam, Glyndebourne, München oder Dresden.



Dimitry Ivashchenko
(Graf Des Grieux)

Der Bass debütiert in dieser Partie an der Staatsoper Hamburg. Allein Sarastro sang er u.a. in Berlin, Paris, Edinburgh, Barcelona, Wien, Aix-en-Provence, Amsterdam und beim Lincoln Center Festival in New York. An der MET war er als Sparafucile (*Rigoletto*) zu erleben. Er verkörpert u.a. auch Banco (*Macbeth*), Osmin (*Die Entführung aus dem Serail*), Rocco (*Fidelio*), Boris Godunow und die Wagner-Partien Gurnemanz, Daland und Hunding.

4. Massenet hat in seinen Opern Klangwelten geschaffen, die einzigartig sind, da ...

... diese Musik einerseits mit großer Raffinesse orchestriert ist, aber auch über einen großen Melodienreichtum verfügt. Wesentliche Charakteristika der deutschen Romantik und italienischen Gesangsoper verbinden sich mit einem speziell französischen Geschmack.

5. Die Musik von *Manon* fasziniert mich besonders, weil ...

... sie gestalterisch wie technisch herausfordernd ist und man alle seine dirigentischen Fähigkeiten aktivieren muss. Es gibt kaum zwei Takte, die im gleichen Tempo gehalten sind, alles ist sehr fließend und flexibel. Wichtig ist dabei, in engem Kontakt zu den Sänger*innen zu bleiben, damit Singstimmen und Orchester gleichzeitig und auf natürliche Weise atmen.

6. Mit Elsa Dreisig haben wir eine Protagonistin in unserer Produktion, die ...

... diese große und anspruchsvolle Partie so singt und gestaltet, als wäre sie eigens für sie komponiert worden. Stimmlich besitzt sie alles, was man für diese Musik braucht.

7. Die Opern Massenets sollten generell mehr gespielt werden, weil ...

... dieser Komponist ein Œuvre geschaffen hat, das voll von Meisterwerken ist. Lange hat man Massenets Opern in Deutschland vernachlässigt, glücklicherweise beginnt sich das gerade zu ändern. Mit diesen sehr hörens- und sehenswerten Werken kann man dem interessierten Publikum eine neue Seite der Operngeschichte zeigen. Aufgezeichnet von Detlef Giese

Die Essenz unseres Ensembles

Gedanken in der Corona-Krise (2. Februar 2021)

Von John Neumeier



Es ist schon erstaunlich, wenn man bedenkt, dass das Hamburg Ballett vergangenes Jahr am 31. Januar mit *Die Glasmenagerie* die letzte Vorstellung in der Hamburgischen Staatsoper vor voll besetzten Rängen tanzte, dass unser letztes reguläres Gastspiel mit normalem Publikum in Venedig fast ein Jahr zurückliegt. Wenn man das alles bedenkt, dann ist das Hamburg Ballett wie ein Wunder!

Im Moment konzentrieren wir uns auf die Qualität von dem, was wir so bald wie möglich wieder zeigen wollen. Wir arbeiten hauptsächlich an drei Balletten: an *Beethoven-Projekt II*, an dem ich immer noch feile und für das ich eine gut einstudierte B-Besetzung vorbereiten möchte, am Ballett *Ein Sommernachtstraum*, das wir als Film aufzeichnen wollen, und an *Tod in Venedig*, wiederum in zwei sehr guten Besetzungen.

Wenn ich in einen Durchlauf von einem dieser Ballette gehe und bedenke, dass den Tänzern ein ganz wesentlicher Aspekt ihres Berufs – die Kommunikation mit unserem Publikum – seit sehr Langem fehlt, bin ich voll Bewunderung: dafür, wie professionell sie trainieren, wie sie die Ernsthaftigkeit der Pandemie annehmen, wie sie sich im Ballettzentrum Hamburg abseits der Proben immer mit Maske und einer gewissen Distanz bewegen. Das ist sehr stark!

Eine Direktion geben

Für mich persönlich ist es eine intensive Zeit mit dem Hamburg Ballett – auch dadurch, dass ich keine auswärtigen Verpflichtungen habe. Meine Projekte in Amerika, an der Mailänder Scala, einfach überall – sind abgesagt. Ich konzentriere mich wirklich voll – und das heißt: jeden Tag – auf mein Ensemble. Diese Verbindung halte ich gerade in Krisenzeiten für absolut wesentlich: dass ein Direktor tatsächlich eine „Direktion“ vorgibt. Dass man vermittelt, dass in diesem Beruf immer noch die Möglichkeit besteht, besser zu werden. Es ist zugleich ein Beweis für die Bescheidenheit von Künstlern, die nicht beleidigt sind, weil sie sich nicht zeigen können, sondern immer weiter ernsthaft an dem arbeiten, was sie irgendwann wieder zeigen werden.

In dieser Hinsicht ist der Zustand des Hamburg Ballett exzellent. Wir arbeiten sehr präzise an unserem Repertoire: ob es sich um eine Hauptrolle handelt – wie man einer Figur noch weitere Nuancen und Schattierungen geben kann – oder ob ein Gruppentänzer eine Szene probt und man überlegt – auch ich als Choreograf –, wie sie noch raffinierter, noch vielseitiger gestaltet werden könnte.

Wir als Hamburg Ballett sind damit über Jahrzehnte sehr erfolgreich gewesen: mit zahllosen Vorstellungen, auch auf internationalen Bühnen. Wie oft haben wir Sehnsucht danach gehabt, mehr Zeit für die sorgfältige Ausarbeitung zu haben!

Sehnsucht verspüren wir auch in der Pandemie – nur unter umgekehrten Vorzeichen. Ein Künstler folgt nicht nur der Kunst, er sucht die Bühne. Derzeit fehlt die Kommunikation nach außen und damit eine ganz wesentliche Dimension unseres Berufs.

Das Denkbare ermöglichen

Es hat keinen Sinn über eine Welt zu klagen, die man nicht ändern kann. Es hat nur einen Sinn, sich für das einzusetzen, was denkbar ist. Wie es gelingt, dass doch noch große Kunst mit größtmöglicher Sicherheit stattfinden kann, haben die letztjährigen Salzburger Festspiele unter Helga Rabl-Stadler beispielhaft gezeigt: mit zigitousend Tests und unendlichen Vorsichtsmaßnahmen. Das wäre eher meine Richtung. Ich wäre „Aktivist“: nicht ein blinder oder protestierender Aktivist, sondern jemand, der einen Dialog sucht, der sich mit größter Konsequenz für die sachgerechte Rückkehr zur großen Live-Aufführung einsetzt.

Natürlich sind wir alle noch nie mit solch einer Situation konfrontiert gewesen. Ich weiß aber, was es für Tänzer bedeutet, nicht zu tanzen, nicht Teil einer Kreation zu sein. Indem sie ihrer Berufung folgen, entscheiden sie sich für einen Beruf, der nicht besonders gut bezahlt ist und der auch nicht sehr lange ausgeübt werden kann. Das haben sie in Kauf genommen – und jetzt wird ihnen selbst das verwehrt. Es ist eine einschneidende Erfahrung für diese meist jungen Menschen. Was kann ich für sie tun? Wie vorsichtig muss ich sein, um ihren Arbeitsalltag so weit wie möglich zu erhalten? Das, so empfinde ich es, ist nun mein Job. Ein Job, den ich mir weder ausgesucht noch jemals für möglich gehalten hätte. Ich müsste mich eigentlich an der Harvard Law School anmelden, um alle Zusammenhänge richtig zu verstehen und angemessen argumentieren zu lernen.

Mir ist sehr wichtig, so bald wie möglich wieder eine Live-Vorstellung mit unserem Publikum zu haben – und dass wir uns dann als Ensemble von unserer besten Seite zeigen. Zurzeit ist eine Premierenserie von *Beethoven-Projekt II* mit Kent Nagano im April vorgesehen. Selbst für die letzten Monate dieser Saison sind wir in ernsthaften Gesprächen für drei Gastspiele: um Pfingsten herum in Baden-Baden und Wien sowie im Sommer als Open Air in Granada.

Projekte im Lockdown

Bis es soweit ist, möchten wir mein Ballett *Ein Sommernachtstraum* in den nächsten Wochen aufzeichnen. Es ist ein Klassiker des Hamburg Ballett, den wir mehr als 300-mal aufgeführt haben – überall auf der Welt. Obwohl sieben weitere Compagnien, u. a. an der Pariser Oper und am Bolschoi-Theater, das Ballett ins Repertoire übernommen haben, ist es noch nie verfilmt worden.

Insofern ist jetzt ein aufregender Zeitpunkt! Für mich ist es eine schwierige Entscheidung, welche Besetzung in diesem Film tanzen soll. Trotzdem freue ich mich sehr, dass so ein Dokument in dieser Zeit der Beschränkungen entsteht. Endlich einmal eine positive Nachricht!

Der Film soll an drei aufeinanderfolgenden Tagen in der Hamburger Staatsoper aufgezeichnet werden. Wahrscheinlich eher wie eine Studioproduktion, weil wir auf den Arbeitsschutz in unseren technischen Abteilungen Rücksicht nehmen müssen. Ein Glück ist das Bühnenbild von *Ein Sommernachtstraum* äußerst einfach: Die wichtigsten Änderungen von Szene zu Szene geschehen durch Tänzer.

Ich halte viel davon, bei einer Verfilmung den Wechsel des Mediums konsequent mitzudenken – mehr, als einfach zu sagen: Wir streamen eine Vorstellung als Live-Event. Selbst ein Streaming in der üblichen Form als Video-on-Demand bildet schon am nächsten Tag die Vergangenheit ab. Dann ist es nur noch der Film einer Live-Vorstellung, und das ist etwas ganz Anderes. Eine Live-Vorstellung ist unersetztbar, weil alles „hier“ in meiner Gegenwart, in genau diesem Moment passiert.

Wenn man filmt, spielen ganz andere Kriterien eine Rolle, vor allem beim Ballett als zutiefst optischer Kunst. Wie kann man ersetzen, dass ich nicht präsent bei dieser Vorstellung bin, dass ich nicht die Aufregung dieses Moments habe? Was muss ich für drastische Bilder erleben, die für mich die Aufregung ersetzt, dass ich Alexandre Trusch in seinem Puck-Solo nicht live erlebe? – Ich freue mich wirklich sehr auf diesen Film!

Ein weiteres Projekt, für das ich mich zuletzt sehr eingesetzt habe, betrifft die Jungen Choreografen unserer Compagnie. Mir ist wichtig, dass die Idee eines Ensembles lebendig bleibt. Deswegen bin ich sehr dankbar für das Angebot von Isabella Vértes-Schütter, eine Woche lang die Bühne des Ernst Deutsch Theaters zu nutzen. Dort können wir die Ballerette platzieren, beleuchten – und mit einfachen Mitteln aufzeichnen, sodass diese Werke wenigstens dokumentiert sind. Die Nachfrage unter den Ensemblemitgliedern ist sehr groß: Zurzeit arbeiten zwölf Junge Choreografen an ihren neuen Werken. Ich begrüße das und möchte ihre Kreativität keinesfalls limitieren, gerade in der Zeit monatelanger Theaterschließungen. Es ist eine hervorragende Möglichkeit, einen wesentlichen Aspekt unseres Künstler-Daseins lebendig zu halten.

Die Essenz

Wir haben im zurückliegenden Jahr lernen müssen, wie man mit einer Pandemie umgeht. Ich hoffe, dass wir eines Tages sagen können: Trotz drastischer Einschränkungen sind wir in dieser Zeit viel, viel besser geworden – als Künstler. Für mich ist das Wesentliche die Präsenz, meine Präsenz mit und in der Compagnie, sodass wir alle das Gefühl in uns erhalten: Wir sind noch ein Ensemble. Gott sei Dank habe ich im Sommer ein Hygienekonzept für unseren „Kontaktberuf“ erarbeitet, das es uns erlaubt, einander nach den Vorgaben der Choreografie anzufassen – natürlich nur in Proben und Vorstellungen, nicht außerhalb!

Um es kurz zu machen: Solange wir arbeiten können, sind wir in unserer Essenz nicht gefährdet.

Aufgezeichnet von Jörn Rieckhoff

Proben trotz Aufführungsverbot

Das Hamburg Ballett im Corona-Lockdown

Fotos: Kiran West | Text: Jörn Rieckhoff

Was kann ein großes Ballettensemble tun, wenn im Zuge der Corona-Pandemie die eigene Staatsoper und auch alle anderen Bühnen im Land für das Publikum geschlossen sind? John Neumeier hat es sich zur Aufgabe gemacht, in der Zeit des Lockdowns wenigstens die Probenbedingungen für das Hamburg Ballett soweit wie möglich an einen Normalzustand heranzuführen.



Oben: Edvin Revazov als Gustav von Aschenbach, Hélène Bouchet und Karen Azatyan als Aschenbachs Konzepte; *Tod in Venedig*, 1. Akt

Rechts oben: Das Ensemble probt die Handwerkerszene
Ein Sommernachtstraum, 1. Akt

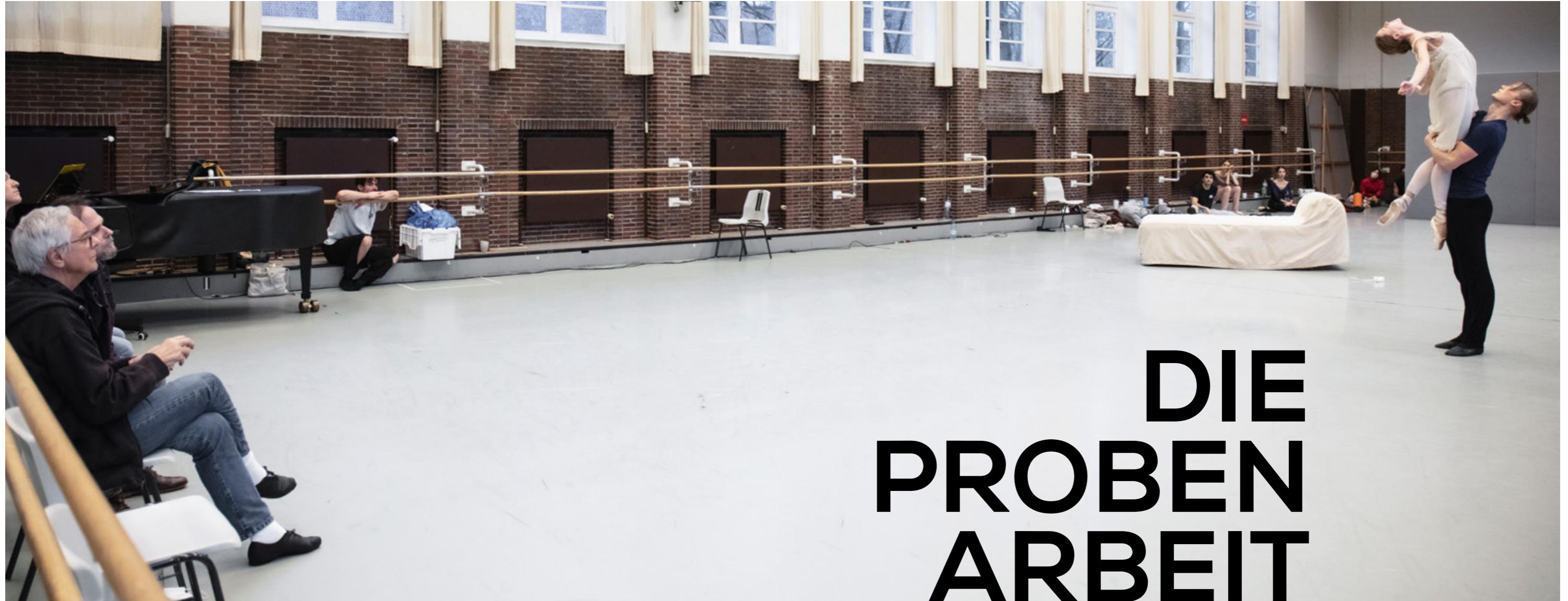
Rechts unten: Alexandr Trusch als Puck; *Ein Sommernachtstraum*, 1. Akt



VORAUSSETZUNGEN

Seit Mitte Oktober gilt im Ballettzentrum ein strenges Hygienekonzept. Es schließt die AHA-Regeln (Abstand, Hygiene, Alltagsmasken) ebenso ein wie regelmäßiges Lüften durch die großen Fensterfronten des Schumacher-Baus. Zusätzlich werden die Tänzerinnen und Tänzer regelmäßig auf Covid-19 getestet. Sie dürfen einander berühren – allerdings nur innerhalb festgelegter und nachvollziehbarer Sequenzen im Rahmen der Choreografie.





DIE PROBEN ARBEIT

Oben: John Neumeier und Kevin Haigen proben mit Anna Laudere (Hippolyta) und Edvin Revazov (Theseus)
Ein Sommernachtstraum, 2. Akt

Unten: Hélène Bouchet als Titania und Christopher Evans als Oberon
Ein Sommernachtstraum, 1. Akt

Rechts: Das Ensemble probt die Handwerkerszene
Ein Sommernachtstraum, 1. Akt



Seit Beginn der Corona-Krise hat John Neumeier sich ganz auf das Management und die künstlerische Entwicklung des Hamburg Ballett konzentriert. Im zweiten Lockdown seit November 2020 plädiert er für eine möglichst schnelle Rückkehr zur Live-Aufführung – sobald das politisch und im Hinblick auf den Gesundheitsschutz vertretbar ist.

Aus dieser Haltung heraus gewinnen die täglichen Proben im Ballettzentrum Hamburg eine besondere Bedeutung, die er mehr als üblich persönlich leitet.



KÜNSTLERISCHE IDEEN

John Neumeier nutzt die zusätzliche Probenzeit während des Lockdowns für gründliche Proben. Das Hygienekonzept des Hamburg Ballett erlaubt auch Durchläufe abendfüllender Ballette, einschließlich großer Ensembleszenen. Neben Beethoven-Projekt II, das weiterhin auf seine Uraufführung wartet, probt John Neumeier mit besonderer Sorgfalt Ein Sommernachtstraum und Tod in Venedig. Alle drei Ballette sollen nach der Wiedereröffnung der Hamburgischen Staatsoper in mehreren Besetzungen auf die Bühne kommen.



Oben: John Neumeier, Lloyd Riggins und Ballettmeister bei den Proben mit Jacopo Bellussi (Friedrich der Große) *Tod in Venedig*, 1. Akt

Rechts: Anna Laudere als Titania, Edvin Revazov als Oberon und Ensemble als Die Handwerker; *Ein Sommernachtstraum*, 1. Akt



Das Balletträtsel | Nr. 1

Im September erst fand die Uraufführung von John Neumeiers *Ghost Light* statt, ein Tanz der Geister und der Lebenden.

Dieses Geisterlicht hat viele Wurzeln. Neben Sicherheitsaspekten und arbeitsrechtlichen Gründen bezeichnet das Licht auch eine Verbindung zu den Geistern. Die einen stellen es auf, um sie zu vertreiben, die anderen, damit „die Geister von verstorbenen Künstlern durch die Nacht spielen konnten“, wie John Neumeier kürzlich beschrieb. „Wie das ewige Licht in der Kirche bleibt dieses Licht bis zum nächsten Tag, wenn das Leben wieder beginnt.“

Nach dem Wieder-Beginn sehnen wir uns wohl alle, egal, ob Künstler*innen, Ärzt*innen, Blumenhändler*innen. Wir sehnen uns nach dem Frühling und fragen uns, welche Opfer wir bereit sind zu bringen.

Während John Neumeier in seinem Werk *Ghost Light* die Tänzer*innen auf Abstand choreografierte sowie Sicherheitskonzepte nach den Vorgaben des Infektionsschutzgesetzes erstellte, wonach nur Mitbewohner*innen sich nah kommen dürfen, genoss man doch, dass es echte Menschen sind, die hier gemeinsam tanzen.

In Romeo Castelluccis *Sacre du printemps* von 2014 wurde der Mensch dagegen fast vollständig eliminiert. Aus 40 Maschinen stäubt rhythmisch Knochenmehl, das in der Landwirtschaft als Düngemittel eingesetzt wird – auf dass das Leben erwache. Am Ende jenes Totentanzes fegen die letzten Menschen – in Schutzbekleidung, wie man sie derzeit etwas zu häufig im Kontext des Seuchenschutzes sieht – die Überbleibsel der Asche zusammen – vielleicht für den nächsten Zyklus der Jahreszeiten.

FRAGE

Im Jahr des 100-jährigen Jubiläums des expressionistischen „Frühlingsopfers“ fand in Berlin der Kongress „Tanz über Gräben“ im Produktionshaus Radialsystem statt. Welche Choreografin schuf im selben Jahr das Tanztheater „Sacre“ mit Musik von Strawinsky, Debussy und Berlioz?

Senden Sie die Lösung bitte bis zum 28. März 2021 an presse@staatsoper-hamburg.de oder an die Redaktion „Journal“, Hamburgische Staatsoper, Postfach, 20308 Hamburg. Mitarbeiter*innen der Hamburgischen Staatsoper und ihre Angehörigen sind leider nicht teilnahmeberechtigt. Der Rechtsweg ist ausgeschlossen.

DAS KÖNNEN SIE GEWINNEN

3 x 2 Karten für Opern- und Ballettvorstellungen, die wir zu einem späteren Zeitpunkt bekanntgeben.

Das war beim letzten Mal die richtige Antwort: » Antonio Salieri

Oper Hintergrund



Annette Weber, Castingdirektorin

Vor gut zwei Jahren habe ich begonnen, eine Besetzung für die *Manon* zu machen, die Sänger*innen zusammen gestellt und deren Verträge verhandelt. Wenn die Proben anlaufen, bin ich immer die erste Ansprechpartnerin für die Gastsänger*innen und Gastdirigenten, ich möchte wissen, ob die Auswahl, die ich getroffen habe, richtig war und ich möchte, dass sich die Sänger*innen wohlfühlen. Als die Idee aufkam, Vorstellungen im Livestream zu zeigen, haben wir rechtliches Neuland betreten, was die Vergütung der Beteiligten anging: ein Livestream ist etwas anderes als eine Aufzeichnung, bezahlen die Zuschauer*innen dafür oder nicht, gibt es eine DVD, ist eine Postproduktion nötig, wird im Radio übertragen – diese Fragen gehen über die Standards hinaus.

Sänger*innen, die in den Repertoirevorstellungen singen sollten, haben zwar gültige Verträge, aber wir spielen nicht. Um dieses Problem zu lösen, gab es intensive Gespräche auch mit der Stadt Hamburg über ein Modell für Kompen sationen. Ich habe in den letzten Monaten viele Gespräche mit Sänger*innen geführt. Die Hamburgische Staatsoper war recht früh zu einer solchen Handhabung gelangt. Wichtige Signale kamen von der Kulturstatsministerin Monika Grütters, die ja vor allem die Soloselbstständigen im Auge hatte und auch von Carsten Brosda, dem Hamburger Kulturenator. Freischaffende Sänger*innen bekommen keine Novemberhilfen, weil sie bei uns sozialversicherungs pflichtig angemeldet sind, sie bekommen kein Kurzarbeiter geld, gerade weil sie freischaffend sind. Diese Diskussion über die sogenannten „Unständigen“ wurde jetzt wieder angefacht, und für diese Künstler*innen muss es endlich eine neue definierte Regelung geben.

Diese Pandemie stößt uns auf ganz offensichtliche Miss stände. Auch hier.

Christian Voß, Technischer Direktor

Mein Job ist es u. a. den bühnentechnischen Betrieb mit allen technischen Abteilungen wie Bühnentechnik, Ton, Beleuchtung und Requisite zu organisieren, um ein Stück wie *Manon* auf der Bühne umzusetzen. Die bühnentechnischen Abteilungen übernehmen das fertige Bühnenbild, das in den Dekorationswerkstätten entstanden ist, und sorgen für den Aufbau, die Einrichtung und Betreuung der Proben bis zur Premiere und den gesamten Vorstellungsbetrieb. Das ist der normale Ablauf. Unter den Corona Bedingungen hat sich vor allem eines massiv verändert: normalerweise arbeiten auf der Bühne mitunter 150 bis 200 Menschen in den verschiedensten Metiers. Diese Menschen entsprechend den Abstandsregeln aneinander vorbei zu organisieren, ist sehr anspruchsvoll. Coronaspezifische Handlungshilfen der Berufsgenossenschaften müssen beachtet werden, Abstandsregeln für die Sänger*innen zueinander, und die meisten dieser Regeln verändern sich aufgrund neuer Erkenntnisse ständig. Unendlich viele Gespräche mussten geführt werden bezüglich der Nutzung von Probebühnen, Probensäle für Chor und Orchester, Repetitionsräume, Werkstatträume, Sitzungszimmer etc. – überall, wo Menschen zusammenkommen und arbeiten. Die Erarbeitung, Umsetzung und Überprüfung von Hygienekonzepten wurde von heute auf morgen zu einer meiner Hauptaufgaben.



C'est la vie Vom Leben hinter den Kulissen der Neuproduktion *Manon*

Eva Binkle, Musiktheater- pädagogin

Wenn ich weiß, welche Stücke im zukünftigen Spielplan vorkommen, schaue ich, was für junge Menschen interessant sein könnte, welche Themen darin vorkommen, für welches Alter sie geeignet sein könnten. Bei Neuproduktionen ist das Regieteam im Haus, und wir können direkt mit allen Beteiligten reden. So können wir den Schüler*innen guten Input geben, wie eine Inszenierung entsteht und mit ihnen die Proben besuchen. Normalerweise.

Da Oper als Kunstform den Lehrer*innen oft unzugänglich erscheint (anders als das Schauspiel) versuchen wir,

Zugänge zu schaffen. Z.B. bieten wir Opernintros an:

Drei stündige Workshops, zu denen die Klassen in die Oper kommen. Wenn Schüler*innen zum ersten Mal mit Oper in Berührung kommen, ist der Moment, wo z.B. die Sopranistin zu singen beginnt, ein Schock für viele. Aber wenn wir mit den Jugendlichen eine Szene etwa aus der *Manon* szenisch darstellen, noch ohne Musik, spüren sie, dass die Kraft,

wenn sie dann dazukommt, die Szene emotional viel weiter treibt. Das ist Oper.

Manon erschien uns als Stück sehr geeignet, denn es geht hier um die Geschichte eines 16-jährigen Mädchens,

ihre Geschichte des Erwachsenwerdens, einen Konflikt mit den Eltern und die erste Liebe. Das ist für die Schüler*innen nachvollziehbar. Hinzu kommt, dass der Regisseur David Böschja sehr gut „junge Geschichten“ erzählen kann.

Das Tragische ist, dass wir keinen direkten Kontakt zu den Schüler*innen haben im Moment. Wir planen für Lucia den Schülern einen Online-Workshop, wenn die Schüler di Lammermoor einen Online-Workshop, wenn die Vermittler wieder in der Schule sind. Wir recherchierten und vernetteten uns mit anderen Institutionen, welche digital ausprobiert, es gibt und haben auch selber einiges digital ausprobiert, z. B. unseren OpernSlam zur Zauberflöte. Aber die Nähe fehlt sehr.



Eva-Maria Weber, Leiterin der Kostüm- und Maskenabteilung

Ich arbeite an der Schnittstelle von Kunst, Handwerk, Geld und den Menschen. In der Kostüm- und Maskenabteilung kommen verschiedenste Gewerke zusammen: Schneiderei, Gewandmeisterei, Rüstmeisterei, Färberei, Malerei, Maskenbildner*innen – wir haben Leute, die den Fundus betreuen, wir haben die Ankleider*innen und Maskenbildner*innen, die den Proben- und Vorstellungsbetrieb abdecken und so direkt mit der Bühne zu tun haben. Die Corona-Situation wirbelt alles ziemlich durcheinander. Die Zeiten sind anders, der Umgang untereinander ist anders. Eine Arbeitsstunde ist nicht mehr so lang wie zu normalen Zeiten, weil wir Arbeitsweisen und Arbeitswege neu definieren müssen, in bestimmte Räume dürfen sich nur eine begrenzte Anzahl von Menschen aufhalten (z.B. während der Anproben). Hygiene, Reinigung und Lüftung müssen gewährleistet sein – all das braucht Zeit. In den Endproben von Fledermaus und Manon haben wir gesehen, dass das Aufeinandertreffen aller Gewerke und Menschen auf der Bühne großen Stress bedeutete. Bei Manon haben wir nach jedem Umbau gestoppt, rekapituliert, was geschehen ist, falsch oder ungenau war oder Kollisionen verursacht hat. Es gab nicht das „Durchkommen um jeden Preis“. Diese Unterbrechungen haben nicht dafür gesorgt, dass die Spannung unter den Akteur*innen abrach, im Gegenteil. Das ist gerade alles lebensnotwendig – daran sollten wir uns erinnern.

Georges Delnon, Intendant

Schon lange wollte ich Elsa Dreisig für eine Neuproduktion ans Haus holen. Dann kam die Manon als ideale Partie und Rolle für sie und eigentlich im selben Zug die Idee, David Bösch die Regie zu geben, da er sehr gut Geschichten von und mit jungen Menschen erzählen kann. So entstand eine wunderbare Konstellation von Künstler*innen, die sich in der Probenzeit als unglaublich produktiv, kreativ und energiereich erwies. Die Manon bei Massenet ist 16, und Elsa Dreisig hat genau diese junge, frische Ausstrahlung und die Stimme, die zu dieser delikaten, eleganten und emotionalen Musiksprache Massenets passt.

David Bösch legt kein intellektualisiertes Konzept über die Geschichte. Er zeigt uns stattdessen umso klarer die Charaktere mit ihren Emotionen und erreicht dabei eine ganz unverstellte moderne Sicht auf den Stoff. Bösch erzählt nicht in formalen Bildern, seine Stärke ist für mich gerade der realistische Ausdruck.

Zunächst konnte ich mir allerdings nur schwer vorstellen, die Begegnungen der beiden, Manon und Des Grieux, auf 3-Meter-Distanz erzählen zu können. Doch dann geschah etwas Eigenartiges: Gerade im Nichtberühren, im Nichtnahesein wurde die Sehnsucht nach Nähe und Berührung zwischen den Figuren als szenische Energie und Kraft spürbar. Und wenn der reale Kuss, die reale Umarmung ausblieb, trat die Musik an die Stelle und erzählte uns, was gerade nicht sichtbar war.

Sébastien Rouland, Dirigent

Zu Beginn der Proben merkte ich, dass diese Musik mit ihrer sehr französischen Stilistik nicht zum Kernrepertoire des Orchesters gehört, auch war spürbar, dass das Orchester momentan eben nicht häufig zusammenkommt und spielt. Auch die Sänger*innen mussten sich erst in diese Musik hineinfinden, in diese elegante Abphrasierung. Die Musik ist großartig, unkompliziert, aber doch klug, sodass sich bei den Musiker*innen und den Sänger*innen sehr schnell ein Zug eingestellt hat.

Weil das Originalorchester ja nicht in den Graben passt aufgrund der Corona-Umstände, haben wir eine vollständig neue Fassung für das Orchester einstudiert, die von Dominique Spagnolo für Hamburg erstellt wurde. Trotz einer doch gravierenden Reduzierung speziell der Bläser klingt es erstaunlich gut, obwohl man gewisse Klangwirkungen schmerzlich vermisst.

Für den Chor mussten wir sowohl eine szenische als auch eine musikalische Lösung finden, er kann ja nicht auf die Bühne. Wir haben den Chor in die Logen des Zuschauerraums verteilt, man hat mit Plexiglaswänden einen Infektionsschutz gebaut. Der Chor klingt so sehr präsent im Raum. Aber er projiziert sich als szenische „Figur“ doch auf die Bühne, obwohl man ihn dort nicht sieht und auch nicht von dort hört.

Ich habe den Eindruck, dass die Musiker*innen, gerade weil sie weniger sind im Graben, diese geradezu kammermusikalische Verständigung untereinander genießen. Und dass sie überhaupt spielen können! Sie vermissen das wirklich sehr.

Normalerweise ist mein Job hier am Haus die Vorplanung der nächsten drei bis fünf Jahre, jetzt, unter Corona-Bedingungen, planen wir, etwas zugespitzt formuliert, die nächsten zwei bis drei Wochen. Das bedeutet, dass wegen der immer wieder neuen Verschiebungen und Neidispositionen der großen Massen, wie Chor, Orchester, Ballett, Technik mit alle ihren Unterabteilungen, ich mit sehr vielen Menschen sprechen muss, und das viel häufiger als sonst. Da kollidieren schon mal bestimmte festgelegte und gewohnte Entscheidungsfindungsprozesse, verschiedene Tarifverträge und Arbeitsweisen mit der Notwendigkeit, schnell zu reagieren. Der Betriebsrat muss immer wieder eingebunden werden. Da kann es schon mal vorkommen, dass man nur haarscharf Kollisionen vermeiden kann.

Es gibt auch Positives. Beispielsweise haben wir für bestimmte Produktionen mehr Zeit auf der Bühne, ganz einfach, weil wir an den Abenden keine Vorstellungen spielen. Auch muss die Technik nicht auf- und abbauen. So wird die Zeit wertvoller. Man verständigt sich sehr viel schneller und zielorientierter. Gerade für Manon ergeben sich für einen Regisseur wie David Bösch, der im Schauspiel angefangen hat, Einschränkungen, die ihm aber auf der anderen Seite mehr Zeit und Ruhe in seinem Ensemble bieten. Aber: wir werden ja irgendwann einmal wieder mit vollem Repertoire arbeiten. Wir parken ja momentan Produktionen, die wir lediglich proben oder auch verschoben haben. Und bis sich dieser Stau auflösen wird, das dauert. Ich schätze mal bis weit ins Jahr 2024.

Jürgen Reitzler, Künstlerischer Betriebsdirektor

Normalerweise ist mein Job hier am Haus die Vorplanung der nächsten drei bis fünf Jahre, jetzt, unter Corona-Bedingungen, planen wir, etwas zugespitzt formuliert, die nächsten zwei bis drei Wochen. Das bedeutet, dass wegen der immer wieder neuen Verschiebungen und Neidispositionen der großen Massen, wie Chor, Orchester, Ballett, Technik mit alle ihren Unterabteilungen, ich mit sehr vielen Menschen sprechen muss, und das viel häufiger als sonst. Da kollidieren schon mal bestimmte festgelegte und gewohnte Entscheidungsfindungsprozesse, verschiedene Tarifverträge und Arbeitsweisen mit der Notwendigkeit, schnell zu reagieren. Der Betriebsrat muss immer wieder eingebunden werden. Da kann es schon mal vorkommen, dass man nur haarscharf Kollisionen vermeiden kann.

Es gibt auch Positives. Beispielsweise haben wir für bestimmte Produktionen mehr Zeit auf der Bühne, ganz einfach, weil wir an den Abenden keine Vorstellungen spielen. Auch muss die Technik nicht auf- und abbauen. So wird die Zeit wertvoller. Man verständigt sich sehr viel schneller und zielorientierter. Gerade für Manon ergeben sich für einen Regisseur wie David Bösch, der im Schauspiel angefangen hat, Einschränkungen, die ihm aber auf der anderen Seite mehr Zeit und Ruhe in seinem Ensemble bieten. Aber: wir werden ja irgendwann einmal wieder mit vollem Repertoire arbeiten. Wir parken ja momentan Produktionen, die wir lediglich proben oder auch verschoben haben. Und bis sich dieser Stau auflösen wird, das dauert. Ich schätze mal bis weit ins Jahr 2024.



Stefanie Braun, Werkstätten- leiterin

Meine Aufgabe ist es, dafür zu sorgen, dass die Bühnenbilder für Neuproduktionen rechtzeitig zum vorgesehenen Bühnentermin auf der Bühne stehen, das ist die Technische Einrichtung. Dabei ist die Hauptaufgabe, dass die fertig gebauten Bühnenbilder genauso aussehen, wie sie von den Künstler*innen konzipiert wurden. Der optische Gesamteindruck deckt sich im Idealfall zu 100% mit dem Bühnenbildmodell.

Die Vorlagen, welche wir von den Teams erhalten, sind ganz unterschiedlich. Die Spanne reicht von groben Ideen, Internetlinks, Fotos bis zu einer ganz konkreten Abgabe mit Technischen Zeichnungen (grobe Außenmaße) und konkreten Malvorlagen, nach welchen direkt produziert werden kann. Unsere Konstruktionsabteilung erstellt dann aus diesen Abgaben konkrete Werkstattzeichnungen, wenn erforderlich werden die Teile auch statisch berechnet. Ein gutes Beispiel für den „Extremfall“ in Genauigkeit, was die künstlerische Abgabe und die Durchdachtheit des gesamten Bühnenbildes betrifft, ist Herr Rose. Er ist ein Vollprofil und ein im wahrsten Sinne des Wortes alter Hase. Sichtlinien, Abläufe auf der Bühne, Umbauten, Zeiten, Pausenzeiten, Umzüge – alles wird genau geplant.

Die Corona-Bedingungen haben uns insofern eingeschränkt, als die Arbeitsvorgänge langsamer und umständlicher geworden sind. Geräte und Maschinen müssen desinfiziert werden, wenn ein anderer Handwerker sie nutzt will. Außerdem haben wir einen zeitversetzten Arbeitsbeginn eingeführt, um Menschenansammlungen zu entzerrern. In den Werkstätten arbeiten ca. 55 Mitarbeiter*innen in 6 Schichten. Ohne Corona hätten alle die gleichen Arbeitszeiten. Zu normalen Zeiten machen wir schon mal Überstunden, wenn's eng wird. Das ist aktuell mit Corona nicht umzusetzen.

Bühnenbildner*innen können weniger oft bei uns vorbeikommen, weil das Reisen eingeschränkt ist. Der direkte Augenschein ist aber oft unerlässlich. Da muss man dann warten aufs nächste Treffen.

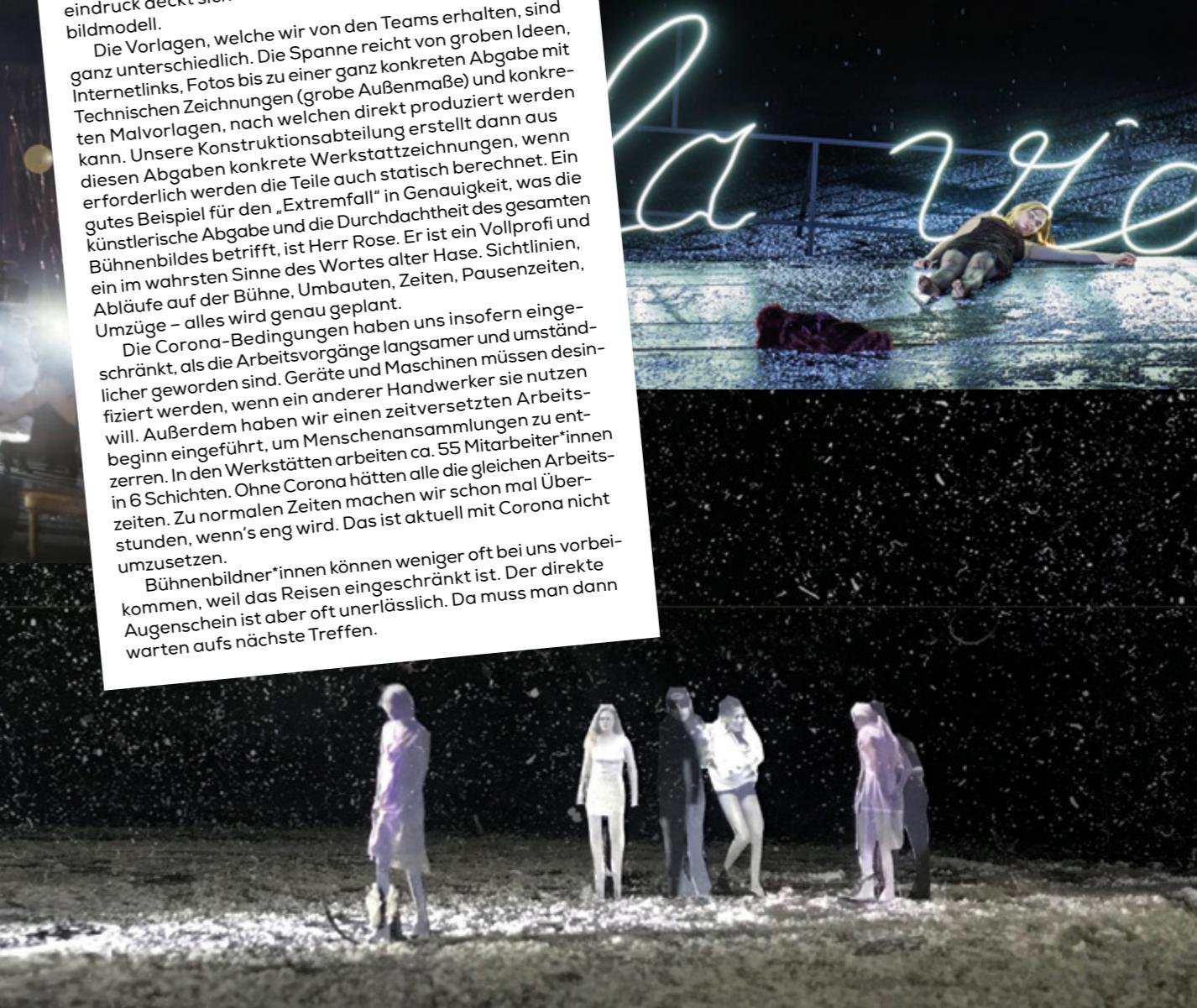
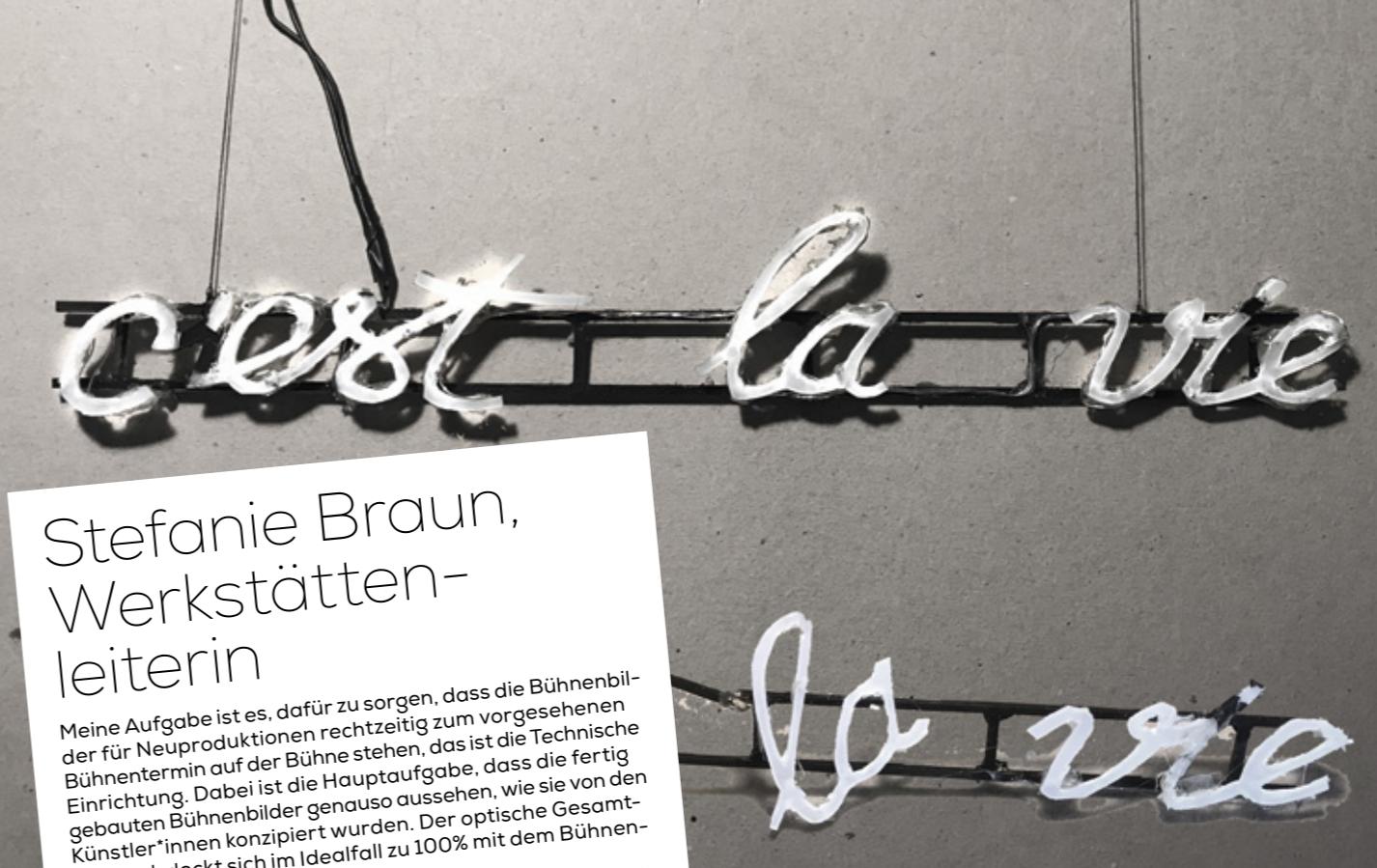




Foto: Kiran West

Dancing Cloud

Hightech im Dienst der Kunst

Jörn Rieckhoff im Gespräch mit Projektleiter Frédéric Couson

Im Januar ist im Balletzentrum Hamburg ein neues Probenvideosystem an den Start gegangen. Frédéric Couson, Leiter der Tonabteilung des Hamburg Ballett, hat die *Dancing Cloud* mit Projektpartnern wie der Kulturbörde Hamburg entwickelt. Er erläutert, warum das System nicht nur technologisch innovativ ist, sondern auch künstlerisch neue Perspektiven eröffnet.

Was kann man sich unter der *Dancing Cloud* vorstellen?

Die *Dancing Cloud* ist ein Werkzeug für die Einstudierung von Tanz: ein maßgeschneidertes Videoportal, das die aktuellen technologischen Möglichkeiten zusammenführt, um den Probenprozess des Hamburg Ballett zu optimieren. Es erlaubt den Tänzern auch über die Mauern des Ballettzentrums Hamburg hinaus den Zugriff auf Produktionen, die sie einstudieren, und eröffnet somit die Möglichkeit zum Selbststudium. Die *Dancing Cloud* ist als ein lebendiges Archiv gedacht, das sich parallel zum Vorstellungsbetrieb selbst erweitert. Hier kommt ein Key Feature des Systems zum Tragen: Tagesaktuelle Videoaufnahmen können ohne Verzögerung im Probenalltag zugänglich gemacht werden.

Wie kam es zur Projektidee: Gab es beim Hamburg Ballett einen besonderen Bedarf?

2012 haben wir in Eigenregie ein Audiosystem entwickelt, in dem Probenmusiken im Balletzentrum und in der Hamburger Staatsoper über ein Netzwerk verteilt werden. Damals gab es kein vergleichbares System, wie wir es brauchen. Bei einer Ballettkreation werden fast täglich kleinteilige Änderungen an der Musik vorgenommen. Unser System ermöglicht es, dass jede Anpassung an den aktuellen Probenstand sofort verfügbar ist.

Das Gleiche, schwebte mir vor, müsste doch auch im Bereich der Probenvideos möglich sein. Schon damals wirkte die Arbeitsroutine sehr umständlich, alles auf DVDs zu brennen, zu verteilen und bei jeder Änderung wieder von vorne zu beginnen. Die Recherche und die Kontakte im Rahmen des weltweiten Tourneebetriebs des Hamburg Ballett haben gezeigt, dass keine Compagnie in diesem Bereich eine umfassende Lösung gefunden hatte. Wir standen in Kontakt mit vielen Firmen und Institutionen wie dem Stuttgarter Ballett, dem Finnish National Ballet und dem Dutch National Ballet in Amsterdam. Bei diesen Compagnien hatte ich einen besonders genauen Einblick, weil dort Produktionen von John Neumeier einstudiert wurden und wir über die Ballettmeister und die technischen Abteilungen der Häuser den Daten- und Wissenstransfer organisieren mussten.

Ich habe daraufhin ein Konzept entworfen, das umrissen hat, was ein Probenvideoportal beim Hamburg Ballett leisten müsste. Schon in dieser Phase hat sich der Begriff *Dancing Cloud* etabliert, auch im Zuge der Suche nach Projektpartnern wie der Behörde für Kultur und Medien Hamburg. Es sollte eine Cloud für den Tanz werden: eine IT-Infrastruktur, die ortsunabhängig zur Verfügung steht.

Das Balletzentrum Hamburg ist ein Zuhause für Profitänzer aller Karrierestufen. Inwiefern hat John Neumeiers knapp fünf Jahrzehnte andauernde Tätigkeit als kreierender Intendant das Konzept der *Dancing Cloud* beeinflusst?

Tatsächlich haben wir im Balletzentrum Hamburg eine besondere Situation durch die Institutionen, die John Neumeier ins Leben gerufen hat: neben dem Hamburg Ballett probt und arbeitet hier das Bundesjugendballett und die renommierte Ballettschule des Hamburg Ballett. Zusätzlich steht John Neumeier für ein CŒuvre abendfüllender Werke, das seit rund einem halben Jahrhundert



Frédéric Couson

entstanden und kontinuierlich weiterentwickelt wurde. Wir mussten daher bei der Konzeptentwicklung einen unglaublich großen Datenumfang mitbedenken.

Ich habe damals ein besonderes Augenmerk auf die persönliche Arbeitsweise und das Ballettverständnis von John Neumeier gerichtet. Er sieht seine Ballette nie als fertig an. Es sind lebendige Werke, die sich potenziell mit jeder Aufführung ändern und weiterentwickeln. Als Leiter der Tonabteilung sorge ich dafür, dass dies nicht nur dokumentiert wird, sondern jede Änderung auch für die weiteren Wiederaufnahmen und Einstudierungen mit neuen Tänzern unkompliziert zur Verfügung steht.

Vor diesem Hintergrund mussten wir ein System entwickeln für Material aus den unterschiedlichsten Situationen: Vorstellungen auf der Bühne, Kreationen im Ballettsaal, Adaptionen auf Tournee und Wiederaufnahmen lange liegengebliebener Werke, bei denen ggf. auch auf Videomaterial aus dem Archiv der Stiftung John Neumeier zurückgegriffen werden muss. Alles das sollte zusammengeführt und in einer Distributionslogik verbreitet werden. Ein derartiges System kann man so auf der Welt nirgends finden. Weil sich das Hamburg Ballett künstlerisch ständig erneuert, müssen auch ständig neue Videoaufzeichnungen verfügbar gemacht werden.

Selbstverständlich haben wir zunächst eine Markterhebung gemacht. Die bestehenden Systeme waren und sind so weit weg von unseren Anforderungen an die intuitive Nutzbarkeit und die notwendigen Workflows, dass sie als Grundlage gar nicht erst in Frage kamen. Wir haben uns daher für ein maßgeschneidertes System entschieden, das die verfügbaren Technologien so nutzt, dass sie für uns den maximalen Mehrwert ergeben.

Gibt es in der technischen Ausstattung der *Dancing Cloud* besondere Features, die man hervorheben sollte?

Wir alle kennen Portale wie Netflix und YouTube und wissen, wie man sie bedient. Es war von Beginn an vorgesehen, dieses Niveau ebenfalls zu verwirklichen: dass jeder das Tool nutzen kann, ohne

von der Komplexität der Nutzeroberfläche abgeschreckt zu werden. Die Besonderheit bei der Einstudierung von Tanz besteht darin, dass schnelle und komplizierte Bewegungen nachvollziehbar sein müssen. Gerade in diesem Bereich haben wir viel Energie investiert: dass wir auch bei externem Zugriff dem Nutzer ermöglichen, durch einfache Gestersteuerung oder Bedienung am Computer eine fließende Bewegung sehr, sehr langsam nachzuvollziehen. Das hat man auf YouTube oder anderen Portalen so nicht. Auch unsere Zoom-Funktion innerhalb der Videowiedergabe ist sonst keineswegs üblich.

Ein weiteres besonderes Feature besteht darin, neue Aufnahmen über ein vorab festgelegtes Berechtigungsschema automatisiert zugänglich zu machen. Bei einer großen Premiere mit einer Serie von Folgevorstellungen sorgt das System beispielsweise dafür, dass die beteiligten Ballettmeister unmittelbar nach der Premiere Zugriff auf dieses Video haben.

Das Hamburg Ballett ist bekannt für seine weltweiten Tourneen mit repräsentativen Ballettproduktionen von John Neumeier. Welchen Nutzen bringt die *Dancing Cloud* für diesen Bereich des Compagnielebens?

Die *Dancing Cloud* ermöglicht es auch externen Partnern, mit einem zeitlich befristeten Gastzugang Videos zu sichten. Wenn man auf Tournee gehen möchte, muss zunächst geklärt werden, ob die Produktion in dem Theater realisierbar ist. Wir würden dann einen Zugang für den Intendanten oder den Technischen Direktor an dem Haus freischalten. Im nächsten Schritt wären das dann die Technischen Abteilungen wie die Beleuchtung und die Bühne – bis hin zur Ausstattung der Gastdirigenten mit Archivmaterialien, um die Einstudierung etwa eines lokalen Orchesters zu erleichtern. Auch die Abstimmung von Presse- und Marketingaktivitäten wird durch den unkomplizierten Zugang zu Archivaufnahmen erheblich vereinfacht. Der große Vorteil: Wir müssen keine DVDs oder Download-Links verschicken und behalten jederzeit die Kontrolle über die Videodateien, worauf John Neumeier und unser Betriebsrat besonders viel Wert legen.

Von außen betrachtet, scheint Ballett eine Kunstform zu sein, die mit viel physischem Einsatz der Tänzer, aber auch der Techniker auf die Bühne gebracht wird. Daher wäre es interessant zu wissen, wie aufgeschlossen die Tänzer des Hamburg Ballett gegenüber technischen Neuerungen sind.

Wir sind mit unserem System auf große Resonanz gestoßen. Das Feedback war überwältigend! Man muss bedenken: Tänzer sind überwiegend junge Leute, und keiner von ihnen probt freiwillig zu Hause mit einer Archiv-DVD. Gerade für sie ist der Wechsel eine echte Erleichterung im Probenalltag. Auch im Probensaal macht sich die Neuerung positiv bemerkbar: Tänzer und Ballettmeister können eine Stelle der Choreografie aus verschiedenen Winkeln vergleichen, ohne das Medium wechseln zu müssen. Man kann sogar an die entsprechende Stelle einer Aufnahme mit einer anderen Tänzer-Besetzung springen.

Darüber hinaus denke ich, dass die Ballettmeister am meisten von der *Dancing Cloud* profitieren. Sie sind im Ballettsaal präsent, um die Tänzer künstlerisch und technisch bei der Einstudierung zu

coachen. Es ist zu erwarten, dass die einzelnen Tänzer in Zukunft mit mehr Vorwissen in die Proben kommen und dadurch mehr Raum für künstlerische Fragestellungen bleibt. Bei Wiederaufnahmen älterer Werke müssen sich die Ballettmeister zudem Ballette im Selbststudium erarbeiten oder in Erinnerung rufen. Der vereinfachte Zugang zu Archivmaterial und die neuen Vergleichsmöglichkeiten lassen eine Vorbereitung auf viel höherem Niveau zu.

Mit welchen Partnern wurde die Entwicklung der *Dancing Cloud* realisiert?

Die Hamburger Kulturbörde war gleich zu Beginn des Projekts und als Förderer an unserer Seite, und zwar im Zuge der zukunftsweisenden eCulture-Initiative. In die vorgelagerte Projektprüfung wurde sogar das Fraunhofer-Fokus-Institut einbezogen. Dort attestierte man uns, mit der *Dancing Cloud* ein weltweit einmaliges Projekt mit hohem Innovationsanteil in Angriff zu nehmen.

Für gewisse Teile des Systems – jenseits des Konzepts und der Definition der benötigten Technologien – brauchten wir Unterstützung von Programmierern, die im jeweiligen Fachbereich hochqualifiziert sind. Dazu haben wir mit dem Ingenieurbüro für Medientechnik Intermediate Engineering einen tollen Partner gefunden.

Auch der Betriebsrat der Hamburgischen Staatsoper hat das Projekt über Jahre aktiv begleitet. Wir haben eigens eine Betriebsvereinbarung auf den Weg gebracht, die die Nutzungsszenarien genau beschreibt. Dabei mussten wir gemeinsam Neuland betreten, denn es geht letztlich darum, ein Gleichgewicht herzustellen: dass einerseits das Hamburg Ballett künstlerisch und technologisch auf dem neuesten Stand agieren kann und dass andererseits die Persönlichkeitsrechte der einzelnen Tänzer angemessen berücksichtigt werden.

Wie sieht die Zukunft der *Dancing Cloud* aus?

Internationale Ballettcompagnien haben bereits Interesse an unserem System signalisiert. Wir gehen davon aus, dass wir in Zukunft – ähnlich wie bei unserem selbst entwickelten Audiosystem – die *Dancing Cloud* an andere Ensembles lizenziieren können.

Auch wenn das Projekt noch ganz frisch ist, kann man die *Dancing Cloud* schon jetzt als Erfolg bezeichnen. Die hohe Serverauslastung zeigt, dass das System von den Tänzern viel genutzt wird. Und ganz wichtig: Es funktioniert – bei den zahlreichen technischen Innovationen keine Selbstverständlichkeit.

Sogar John Neumeier ist begeistert – und er ist nun wirklich auf der ganzen Welt herumgekommen. Er hat mir gesagt, dass er noch nie ein System gesehen hat, das sich so sehr von selbst erklärt. Gerade im Hinblick auf zukünftige Kreationen würde ihn die Technik noch besser unterstützen und mehr Raum lassen für das, worauf es bei uns wirklich ankommt: die kreative Entfaltung in der Kunstform Tanz.



Fotos: Kiran West / Silvano Ballone

Oben: Thomas Krähenbühl

Mitte: Airi Suzuki, Thomas Krähenbühl und Aron Krause-Arlt (Hirn und Wanst GmbH, Filmproduktion)

Unten: Joycelyn Homadi-Sewor (Ernst Deutsch Theater), Isabella Vértes-Schütter (Intendantin des Ernst Deutsch Theaters), Airi Suzuki, Anna Zavalloni, Thomas Krähenbühl

Mit insgesamt 327 verkauften Tickets für die Streams von *Close-Up – Bundesjugendballett im #lichthof_lab* war das Hamburger Lichthof Theater, in dem analog rund 100 Menschen Platz finden, am 22. und 23. Januar mehr als ausverkauft. Das Publikum war dabei so international wie die neunköpfige Kompagnie. Der Zeitverschiebung trotzend erlebten sogar Zuschauer*innen aus Brasilien und Japan die Vorstellungen.

Exklusiv für *Close-Up* drehte das Bundesjugendballett in der Woche zuvor für den 22. Januar einen Film. Dieser dokumentiert die Arbeit an der Choreografie *Suns in Lions*, die Gastchoreografin Natalia Horecna für das Programm *DisTanz* kreiert hatte (Premiere 01.10.2020, Ernst Deutsch Theater). Zwischen Bildern aus dem Ballettzentrum Hamburg und dem Lichthof Theater teilten die Protagonist*innen ihre Gedanken zum Stück und den Einflüssen der Pandemie auf ihre Künste. Eindrucksvolle Slow-Motion-Aufnahmen und eine ausgezeichnete Kamerainszenierung machten die Choreografie intensiv erlebbar.

Via Live-Stream aus dem Lichthof Theater tauchte das Publikum am 23. Januar ohne Vorhang in eine Probensituation des Bundesjugendballett ein. Verschiedene Kamerapositionen erlaubten einen intimen Einblick, wie der künstlerische und pädagogische Leiter Kevin Haigen und Ballettmeister Raymond Hilbert mit den Tänzer*innen an aktuellem Repertoire feilten. Schließlich sorgte ein Programmdurchlauf mit Lichtstimmung und Live-Musik für Begeisterung. Am Ende stand das *Close-Up*-Ensemble aus Tänzer*innen, Musiker*innen und Schauspieler*innen reglos auf der Bühne und blickte stumm in die Kamera. Der Applaus blieb für sie aus. Geklatscht wurde vor den Bildschirmen aber reichlich. Lisa Zillessen

Vorstellungserfolg beim Bundesjugendballett!

Mit *Close-Up* füllte die junge Kompagnie die digitalen Ränge des *#lichthof_lab*.



Backstage in der Oper



Ein Tag mit den Musiktheaterpädagoginnen Anna Kausche & Eva Binkle

Mein Weg zur Arbeit führt mich am gläsernen Haupteingang der Staatsoper vorbei in die Kleine Theaterstraße – nach fünf Spielzeiten im Norden schaffe ich es auch im nassen kalten Hamburger Winter mit dem Fahrrad zur Oper zu fahren. Von weitem sehe ich Anna im Haus verschwinden. Zugegeben, wir sind nicht die ersten, wenn wir gegen 9 Uhr am Bühneneingang von Freddy, unserem Pförtner, begrüßt werden. Die Kolleg*innen der Bühnentechnik beginnen um 6.30 Uhr. Sie freuen sich jetzt schon auf die erste Pause – der für eine Woche bestimmte „Kaffekocher“ bereitet in den Aufenthaltsräumen die Pausenverpflegung vor, während auf der Hauptbühne das Bühnenbild der Ballettprobe zu *Tod in Venedig* vom gestrigen Abend abgebaut und die Probe zur Opernneuproduktion *Manon* um 10 Uhr eingerichtet wird.

Mit ihren Instrumentenkoffern auf dem Rücken verschwinden die ersten Orchestermusiker*innen in den Katakomben. Dort sind, ganz in der Nähe des Orchestergrabens, ihre Stimmzimmer, wo sie sich für die Proben einspielen. Anna wartet mit einigen Kolleg*innen am Aufzug, hier ist um diese Uhrzeit Rushhour und um die Abstände einhalten zu können, dürfen nur jeweils drei Personen einsteigen.



Gemeinsam machen wir uns auf den langen, verschlungenen Weg durch das Betriebsgebäude in unser Büro. Die Türen des Aufzugs öffnen sich im 7. Stock und aus dem Orchesterprobensaal tönt es „pling, pling, pling“, die Harfenistin nutzt die Zeit, bevor die anderen Musiker*innen hineinströmen und stimmt schon mal ihre 47 Saiten. Ein paar Räume weiter wird die Kostümprobe für die Herren des Gesangsensembles vorbereitet – große Kleiderständer voller maßgefertigter Kostüme stehen bereit. Wird die Hose sitzen? Kann der Sänger sich gut bewegen? Oder zwickt es an der ein oder anderen Stelle? Das wird sich gleich klären ...

Weiter geht es am Tonstudio vorbei, hier werden gerade uralte Bänder mit Mitschnitten aus den letzten 80 Jahren digitalisiert – da finden sich Raritäten wie ein Mitternachtskonzert von Miles Davis auf unserer Opernbühne. Wir stecken die Köpfe für einen kurzen Plausch mit den Kollegen durch die geöffnete Tür und hören, dass für die Tonübertragung später alles

vorbereitet ist. Bis gleich! Wir passieren die Sitzungsräume, wünschen der Orchesterdirektorin einen schönen Tag und schnappen Gesprächsszenen aus dem Orchesterbüro auf – hoffentlich hat sich heute kein*e Musiker*in krank gemeldet!

Fast geschafft, nur noch ein fröhliches „Hallo“ in das Vorzimmer der Geschäftsführung und schon erreichen wir unseren Flur: Grafikerin, Dramaturgie und die Pressestelle der Oper arbeiten hier eng zusammen.

Anna checkt nur kurz ihre E-Mails und macht sich gleich wieder auf den Weg sieben Etagen nach unten in die opera stabile – ein Livestream steht an. Die 4. Klasse der Grundschule Schenefelder Landstraße wird sich aus dem Homeschooling live zu uns schalten. Konzerte für Schulklassen sind spannender Alltag für uns, aber ein Livestream mit Musiker*innen und Interaktionen mit Schulkindern an ihren Wohnzimmer- und Küchentischen, lassen unseren Puls höher schlagen! Wird alles klappen?

Als Anna in der opera stabile ankommt, sind die Kolleg*innen schon mit der Feinabstimmung beschäftigt: Die Instrumente und passenden Orchesterstühle werden von Patrick, dem Orchesterwart, auf die mit Tape markierten Positionen geschoben – Licht und Ton wurden in einer sogenannten technischen Einrichtung vorbereitet. Trotz der wenigen Menschen im Raum versteht man kaum sein eigenes Wort: Guido, der Tonmeister, oben in der Regie fordert den Kollegen Carlos auf, vor jedem der aufgebauten Mikrofone möglichst laut in die Hände zu klatschen, was dieser eifrig tut!

Die Spannung steigt und es wird noch lauter: Clara packt ihr Cello aus, stimmt die Saiten und nimmt sich die schwersten Stellen noch einmal vor. Der Schlagzeuger Fabian überprüft, ob Marimba, Vibraphon und auch das Hängebecken an der richtigen Position stehen. Die Wege von einem Instrument zum anderen sind so geplant, dass jeder Einsatz pünktlich machbar ist. Aus einem Gigbag zieht er sechs bunt umwickelte Schlägel und legt zwei Kontrabassbögen bereit. Mit denen wird er später geisterhafte Klänge erzeugen und dem Cello beim Streichen Konkurrenz machen. Anna überprüft mit den Kolleg*innen der Videoabteilung den Bildausschnitt, bittet die Veranstaltungstechnikerin das Bühnenlicht einzuschalten und wählt sich in die Videokonferenz ein. Der Tonmeister bittet sie in ihr Headset zu sprechen, damit auch das perfekt ausgepegelt werden kann – gleich startet der Soundcheck mit den Musiker*innen.

Ich habe noch etwas Zeit, bis ich für den Chat im Stream gebraucht werde und telefoniere mit dem musikalischen Leiter des Musikkindergartens, Kai. Er berichtet stolz, dass sein Musikraum jetzt mit einem Videokonferenzsystem ausgestattet ist, so dass auch unsere kleinen Freund*innen aus dem Kindergarten digitale Konzerte erleben können – die Musiker*innenbesuche sind aus dem Kindergartenalltag nicht mehr wegzudenken und Kai tut alles dafür, dass die Kinder auch jetzt so viel Musik wie möglich erleben können.





Ich verspreche mir über mögliche musikalische Interaktionen Gedanken zu machen und mich bald wieder zu melden.

Um 9.45 Uhr melden sich erste aufgeregte Grundsüher*innen in der Videokonferenz an – Clara und Fabian freuen sich über die staunenden Blicke und auf ihr erstes Konzert mit live-online-Publikum. Neugierige Eltern schauen den Kindern über die Schulter und unterstützen bei der Einrichtung von Ton und Kamera. Anna spricht nochmal den Ablauf durch: Sie wird die Kinder begrüßen und durch das Programm führen. Auf einem Monitor können wir die Kinder sehen und über die Anlage vor allem auch hören: „Wow!“, „Ich kann nichts hören!“, „Wann geht es los?“, „Hallo Emma!“, „Frau Lehrerin, ich sehe nur ein schwarzes Bild.“ ...

Ich setze mich an den PC und begrüße die Lehrerin. Die letzten technischen Unwägbarkeiten werden beseitigt, alle Mikrofone stumm geschaltet. Gleich kann es losgehen. Im Chat poppen die ersten Emojis und erwartungsvollen Kommentare der Viertklässler auf.

Es klappt, der Stream steht, wir sind live in den Wohnzimmern – los geht's! Clara und Fabian stellen kurz ihre Instrumente vor, spielen bekannte Melodien aus *Harry Potter* und *Karneval der Tiere* und stellen Auszüge aus dem Stück *Speechless* vor. Nach der ersten kurzen Fragerunde und einer gemeinsamen Bodypercussion, die via Video nicht ganz so gut funktioniert wie erhofft, beginnt das Konzert. Ich beobachte die Kinder, die mehr oder weniger ruhig auf ihren Plätzen bleiben, sehe ihre Reaktion, wenn sie Gehörtes wiedererkennen und darf gleichzeitig die berührende Musik der spanischen Komponistin Anna Casarrubios erleben.

Im Anschluss stellen die Schüler*innen Fragen und vor allem wollen sie über ihre Assoziationen sprechen: „Das klang aufregend“, „... wie Filmmusik“, „an einer Stelle hat Clara musikalisch Schimpfwörter ge-

braucht“.

Fabian und Clara sind begeistert von der Fantasie der Kinder. Nach 45 Minuten ist es geschafft! Wir sind sehr froh über den Kontakt zu unserem Publikum, wie sehr haben wir das vermisst! Alle sind sich einig, das wollen wir wiederholen.

Gegen 13 Uhr gehen wir in die Mittagspause. Glücklicherweise darf unsere Kantine unter strengen Hygienevorschriften öffnen, die Köchin Nicki freut sich über unseren Besuch und hat Kartoffelpüree im Angebot – lecker! Beim Essen tauschen wir uns über den Vormittag aus und schmieden neue Pläne.

Der Nachmittag beginnt mit Büroarbeit und Umplanung einer Produktion mit dem Titel *Abgetaucht-Spezial*, ein Musiktheater für Babys ... zwischendurch besuchen wir unser Ensemblemitglied Tigran Martirosian beim Studium seiner Unterwasserwelt-Partie. Ein Blick auf den Tagesplan hat uns verraten, dass er im 5. Stock in einem der schallisolierten Musikzimmer zusammen mit der Pianistin Anna Kravtsova probt. Sie ist eine von sechs Solorepetitor*innen, die mit den Sänger*innen die Rollen studiert und szenische Proben am Klavier begleitet. Wir diskutieren, ob wir die Produktion auch digital anbieten könnten, aber bei den Allerkleinsten scheint uns das nicht sinnvoll. Die KiTas und jungen Familien erreichen wir so nicht. Vielleicht könnten wir mit



quer und längs
Andrea Casarrubios *Speechless*
für Cello, Vibraphon, Marimba und Becken

Violoncello Clara Grünwald
Schlagzeug Fabian Otten

Sie finden unsere Tonangeber-Videos unter
jung-staatsorchester.de
und auf dem YouTube-Kanal der Staatsoper

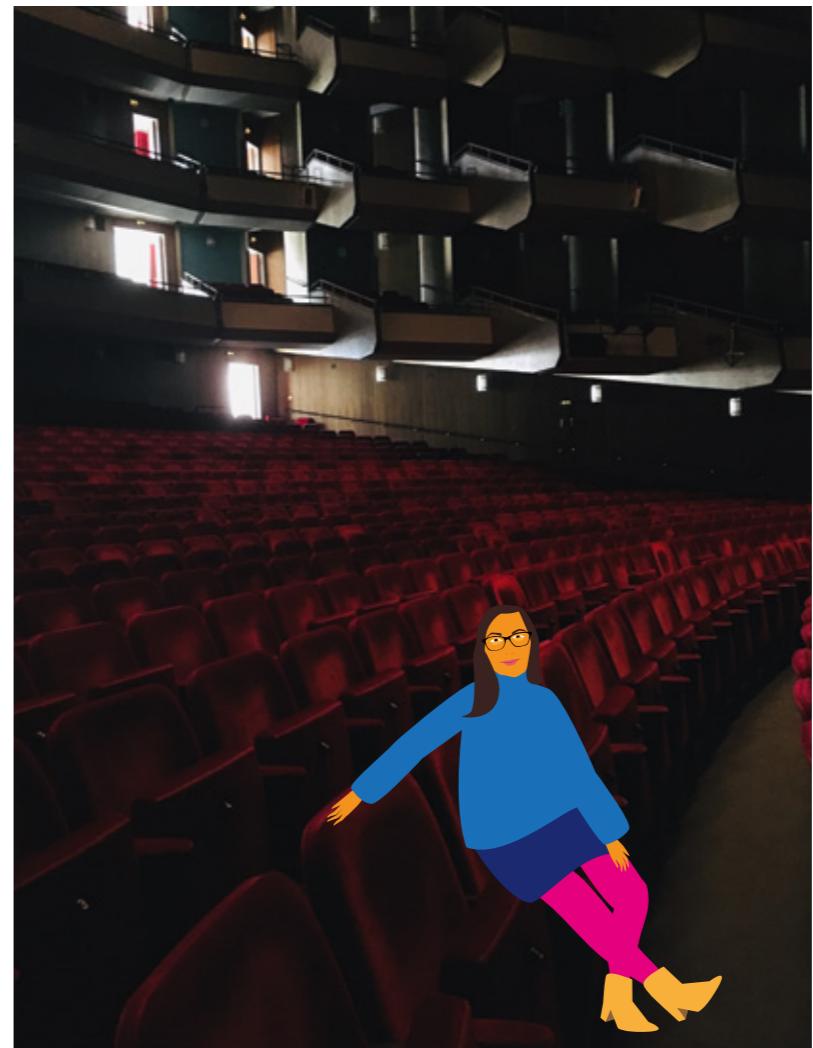
unserem Kinderchorleiter Luiz ein Tutorial für Eltern und Erzieher*innen produzieren, die Inspiration und Anleitung für Singen mit Babys brauchen ...?

Wieder zurück im Büro steht Luiz auch schon in der Tür, er will sich einen Opernführer für Kinder und die Materialmappe zu *Macbeth* ausleihen: Bei den Zoom-Proben mit dem Chor möchte er seine Kinder und Jugendlichen auch an die Inhalte der Opern heranführen. Wer ist Macbeth, dem sie als Erscheinungen prophezeien: „Du wirst ruhreich und unbesiegbar sein, bis der Wald von Birnam lebendig wird und gegen dich zieht!“

Auf dem Tagesplan hätte heute ein Probenbesuch für Schulklassen gestanden. Bis zu 200 Schüler*innen hätten die Bühnenorchesterprobe *Manon* im Großen Haus miterlebt. Nun setze ich mich alleine in den Zuschauerraum, habe die Qual der Wahl zwischen 1672 Plätzen und verfolge die Arbeit der Sänger*innen, des Dirigenten, des Regieteams und der Orchestermusiker*innen, um Informationen für eine Materialmappe zu unseren Opernintros zu sammeln ...

Anna ist derweil zu einem Zoom-Meeting mit unserer Grafikerin im Homeoffice und einem Filmteam verabredet – sie besprechen den Rohschnitt, Ton-Korrekturen und die Animation unseres Tonangeber digital, den wir mit Clara und Fabian vor ein paar Wochen aufgenommen haben. Einige Anpassungen sind noch umzusetzen, in der nächsten Woche soll das interaktive Video veröffentlicht werden.

Durch die Mithöranlage kündigt der Inspizient den zweiten Teil der Probe *Manon* an: „Die Damen und Herren des Orchesters, Frau Dreisig, Herr Hotea, bitte zur Fortsetzung der Probe ...“ Für uns heißt es Feierabend – nach vielen schönen Stunden im Probabetrieb. In der Oper gleicht kein Tag dem anderen, morgen stehen neue spannende Aufgaben an. Am meisten freuen wir uns aber darauf, mit Euch die Erlebnisse wieder teilen zu können. Eva Binkle



DER LIEBESTRANK

Oper von Gaetano Donizetti
in deutscher Sprache

Premiere 16. April 2021

Auch mit
4-Gänge Opernmenü
buchbar

Allee Theater
Max-Brauer-Allee 76
22765 Hamburg

Kartentelefon: 040 382959
www.alleetheater.de



Die Mezzosopranistin Kristina Stanek ist seit dieser Spielzeit fest im Ensemble der Hamburgischen Staatsoper

Von Elisabeth Richter

„Es gibt zwei Arten von Sänger*innen“, erzählt Kristina Stanek, und dabei leuchten ihre Augen. Soweit man es bei unserem Corona-bedingten Skype-Interview sehen kann. „Die einen machen Blitzkarriere und bekommen über Wettbewerbsgewinne die richtigen Kontakte. Die anderen, mit langsamem Weg, fangen in der sogenannten Provinz an und kommen auch irgendwann mal an ein Haus wie die Hamburgische Staatsoper. Ich gehöre eher zu denen.“

Na und? Möchte man sagen! Kristina Stanek hat einen Mezzosopran zum Verlieben: dunkel, schillernd, ausdrucksstark, mit dynamischen Nuancen, flexibel in der Höhe, kräftig, aber nicht forciert. Sehr ausgeglichen. Man wird noch viel von ihr hören. Ihr Repertoire reicht von Purcells Dido über Mozarts Cherubino, Rossinis Rosina bis zu Bizets Carmen und zu zeitgenössischem Repertoire. Wer weiß, was noch kommt? „Meine drei Zukunfts-traumpartien wären Eboli, Santuzza und Amneris. Das ist natürlich weit gedacht, aber da sehe ich mich dann am ehesten.“ Zur Zeit konzentriert sich Kristina Stanek auf die, wie sie sagt, „voll lyrischen Partien“. Ihr Herz schlägt sehr für Hosenrollen. „Es ist die Ambivalenz. In der Darstellung kann ich in mir den männlichen Anteil suchen und darf auch mal über die Stränge schlagen. Ich empfinde das als sehr befreidend.“

Aber wie passt das mit einer Carmen zusammen? „Es kommt auch immer darauf an, wofür ich die Stimme einsetze. Da ich als Jugendliche viel Pop gesungen habe, ist es für mich ganz natürlich die Bruststimme relativ hoch zu ziehen. Das nützt zum Beispiel bei Carmen. Aber bei einem Cherubino würde ich das nicht machen.“ Geschmack und Sensibilität sind entscheidend. „Ein Tenor, der Lohengrin singt, sollte auch noch einen Tamino singen können. So ähnlich verhält es sich mit Carmen und Cherubino. Für die Entwicklung und die Gesundheit der Stimme finde ich sehr wichtig, dass man sich seine Flexibilität erhält.“ Das kann mit Mozart oder Rossini gelingen.

Zwei kleine „Unfälle“, verrät die aus Krefeld stammende Kristina Stanek, hätten Einfluss auf ihren künstlerischen Weg gehabt. Der eine heißt „Rossini“. „Ich habe mich sehr lange gegen ihn gewehrt!“ Aber dann kam das Angebot in Basel die Rosina in Rossinis *Barbier von Sevilla* zu singen. „Ich habe erst abgelehnt, ich dachte, meine Stimme sei nicht für die Rossini-Koloraturen geeignet.“ Doch am Theater Basel insistierte man. „Die damalige Studienleiterin ermutigte mich ebenfalls zu Rossini.“ Je mehr Rossini Kristina Stanek sang, desto mehr änderte sie ihre Meinung. „Ich habe gemerkt, wie sehr mir das doch liegt, und wie gut es meiner Stimme (...) tut. Ich bin eine Riesen-Verehrerin von Rossini geworden und immer noch überrascht, wie gerne und mit wie viel Liebe ich das singe.“

Der andere „Unfall“ geschah an einer wichtigen Schaltstelle. Eigentlich wollte Kristina Stanek Ärztin werden. Ein Abitur mit Notendurchschnitt 1,8 bedeutete Warten. „Es war ein schöner ‚Unfall‘. Ich wollte die Zeit überbrücken und habe aus Spaß die Aufnahmeprüfung an der Robert Schumann Hochschule Düsseldorf gemacht.“ Und gleich geschafft! Wie das? Aus einem musikalischen Elternhaus kommt Kristina Stanek nicht. Der Vater ist Physiker, die Mutter Montessori-Lehrerin. Aber es gab eine große Offenheit, Interessen wurden immer unterstützt, Gesangsunterricht finanziert. „Ich war zwar eher in der Pop-Szene

unterwegs, aber der Gesangsunterricht war klassisch. Mein Lehrer sagte: „Ach, du hast so ein tolles Material, probier’ es einfach, schau, wie es dir gefällt, bis du einen Studienplatz in Medizin bekommst.“ In Düsseldorf an der Hochschule merkte Kristina Stanek schnell, dass Singen ihre eigentliche Bestimmung ist. Schritt für Schritt ging sie ihren Weg. Entscheidende Inspiration bekam sie immer wieder von dem renommierten Gesangsprofessor Reinhard Becker. Und sie ging nach London an die Royal Academy of Music zu Lillian Watson. „Ich habe schon immer eine große Faszination für England empfunden und mochte die Stadt sehr. Außerdem hat die Royal Academy ein sehr breit gefächertes Angebot, ganz anders als in Deutschland. Da gibt es Klassen für Oratorium, französisches, deutsches Lied mit tollen Lehrern, und die Möglichkeit mit großen Dirigenten zu arbeiten.“ Mit Colin Davis oder Charles Mackerras. Über Engagements in Trier, Karlsruhe und Basel kam Kristina Stanek nun nach Hamburg.

„Zwischendurch“ fiel auch die Entscheidung, dass Mezzosopran und nicht Sopran das richtige Stimmfach ist. „Das war eine psychologische Entscheidung. Ich bin erfüllter in diesen Partien. Theoretisch hätte ich die Töne für Sopranpartien. Doch wenn die Tessitura andauernd hoch liegt, kann es problematisch sein. Ich frage mich, wie geht es mir, nachdem ich Tosca oder Carmen gesungen hätte? Und mir geht’s nach einer Carmen einfach gut. Entscheidend ist, wo sich eine Stimme wohl fühlt, und das ist bei mir definitiv in der Mittellage und in der Tiefe.“

Kristina Stanek hofft, sich endlich einmal dem Hamburger Publikum live präsentieren zu können, vielleicht am 2. Mai als Carmen? Seit September 2020 gehört sie zum Ensemble an der Dammtorstraße, doch man konnte sie „nur“ bei den Streamings der Rossini-Gala oder von Strauß’ *Fledermaus* erleben.

„Man möchte einfach endlich wieder vor Publikum singen, diese Magie, die es im Zuschauerraum gibt, die kann man nicht per Kamera transportieren.“

Elisabeth Richter studierte Musiktheorie, Komposition, Musikwissenschaft und Schulmusik. Langjährige Autorentätigkeit für Funk und Print (u. a. Deutschlandfunk, WDR, NDR, Neue Zürcher Zeitung, Fono Forum).

Kameras, Mikrophone und immer wieder neue Pläne!

Das Orchesterleben 2020/21

Konzerte mit Kameras statt Publikum im Saal, romantische Opern mit gerade einmal 25 Musiker*innen im Graben, Kinderkonzerte im Kammermusikformat auf großer Schultour – die aktuelle Spielzeit steht Kopf. Pläne sind zum Ändern da und es gibt nichts, das nicht angepasst oderersetzt werden kann. Die neu und durchaus nicht freiwillig gefundene Spontanität und Flexibilität von Orchester und Opernhaus ist eine ziemliche Herausforderung, keine Frage. Für die allermeisten unserer Orchestermusiker*innen und vermutlich ebenso für unsere Besucher*innen ist diese Saison deutlich zu ruhig und doch bringt sie überraschend aufregende musikalische Momente mit sich.

Seit in der vergangenen Spielzeit detaillierte Hygienekonzepte für Staatsoper und Staatsorchester erarbeitet wurden, ist Orchesterspiel wieder möglich, doch die Spielregeln sind neu. Zunächst wurde mit reduzierter Zuschaueranzahl im Saal gespielt, inzwischen sitzen die Musiker*innen zwar an gleicher Stelle, erreichen ihr Publikum aber hauptsächlich auf digitalem Weg. Wie das Orchesterleben in Proben, Vorstellungen und den Büros in den vergangenen Monaten aussah, berichten vier Stimmen des Philharmonischen Staatsorchesters:

Susanne Fohr, Orchesterdirektorin

Wie sieht die Arbeit in der Orchesterdirektion zurzeit aus?

Normalerweise planen wir zwei bis drei Jahre im Voraus, daher muss jeder Termin, egal ob Probe, Konzert oder Vorstellung neu gedacht werden. Da der Lockdown kurzfristig angekündigt und verlängert wird, planen wir immer wieder aufs Neue mögliche Eröffnungsszenarien, um im Fall der Fälle dann auch spielen zu können.

In den Orchestergraben passen aktuell etwa 25 Musiker*innen, auf dem Konzertpodium sind es auch entsprechend weniger.

Was bedeutet das für euch?

Die ursprünglichen Programme haben viel zu große Orchesterbesetzungen und müssen entsprechend angepasst werden. Bei der Oper geht es eher um verkleinerte Besetzungen, damit die Musiker*innen samt Sicherheitsabständen in den Gräben passen. Im Konzertbereich entwickeln wir meist ganz neue Programme mit Werken für kleineres Orchester und kürzerer Spielzeit, so dass ein Konzert etwa eine Stunde dauert und wiederholt werden kann – das war die Vorgabe der Elbphilharmonie.

Wie genau sehen die Hygienevorschriften aus, auf denen das Orchesterspiel aktuell beruht?

Die Hygienevorschriften der Unfallkassen wurden zur Bibel für die Durchführung unserer Proben, Konzerte und Vorstellungen. Am deutlichsten zeigt sich das bei den Besetzungen, da zwischen den Musiker*innen bestimmte Abstände eingehalten werden müssen und der Platz begrenzt ist: bei Streichern 1,5 Meter, bei Bläsern 2 Meter und zum Dirigenten 2,5 bis 3 Meter.

Um den Musiker*innen größtmögliche Sicherheit zu geben, haben wir sie in Kohorten organisiert: Für jedes Projekt werden ein bis zwei in sich geschlossene Orchesterbesetzungen gebildet, die sich nicht mischen dürfen. Insgesamt müssen wir gerade sehr flexibel sein. Die Musiker*innen bekommen normalerweise einen Jahresplan, der sich in Kleinigkeiten noch ändern kann, aber eigentlich eine gute Orientierung ist. Seit Corona gibt es höchstens noch 2-Wochenpläne, die oft nach der Herausgabe nur noch Makulatur sind.

Thomas Rühl, Bratschist und Mitglied des Orchestervorstands

Auf was musst du in deiner Doppelfunktion als Musiker und Mitglied des Orchestervorstands in dieser Saison besonders achtgeben?

Als Vorstand mussten wir erst einmal lernen mit dem Hygienekonzept umzugehen und zu arbeiten. Als Musiker*innen, die wir gewohnt sind möglichst eng zusammenzusitzen, um sich gut zu hören und gut zusammenzuspielen, ist Musizieren auf Abstand eine neue Welt! Auch die Besetzungsgrößen sind derzeit ganz andere. Entsprechend spielen wir neue Orchesterarrangements der Opern und im Konzertbereich meist ganz neue Programme, bei denen die Stücke für kleinere Besetzungen

ausgelegt sind. Im November habe ich beispielsweise in den Akademiekonzerten das Brahms-Quintett mit Cho-Liang Lin mitgespielt – für mich ein musikalisches Highlight. Ich hätte es natürlich am allerliebsten vor Publikum gespielt. Es ist wirklich erstaunlich, wie viel nicht verbale Kommunikation zwischen Publikum und Musiker*innen stattfindet und welche Energie das freisetzt, die gerade leider oft fehlt. Natürlich steht die Gesundheit an erster Stelle, aber es gibt auch eine mentale Gesundheit, die die Musik, die Kunst und die Kultur braucht. **Einige Projekte des Philharmonischen Staatsorchesters wie die Akademiekonzerte oder der Zauberflöten-Slam, bei dem du mitgespielt hast, wurden gestreamt. Wie ist es für dich mit Mikrofonen und Kameras zu musizieren?**

Vor Mikrofonen zu spielen, heißt für mich, dass es möglichst perfekt sein soll, man aber zugleich kein direktes Feedback vom Empfänger bekommt, also dem Publikum am Bildschirm. Wenn wir live streamen, sind das natürlich keine perfekt überarbeiteten Aufnahmen, wie wir sie von CD-Aufnahmen kennen. Wir versuchen das live-Moment zu bewahren und die Energie einer Konzertatmosphäre nachzuempfinden. Dazu stelle ich mir das Publikum zu Hause gerne vor: Die Kameras, die uns einfangen, werden zu den Augen des Publikums. Gerade weil wir in kleinen Besetzungen viel solistischer im Ensemble hervortreten, ist jeder Einzelne im Fokus. Das ist für alle eine Herausforderung, aber auch eine Chance. Als Symphonieorchester vermehrt in kleinen Besetzungen zu spielen, ist für die Qualität des Klangkörpers sehr gut. Niemand kann sich verstecken, jeder ist ganz zentral, ganz wichtig.

Durch die ausschließlich kleinen Besetzungen, die aktuell möglich sind, habt ihr deutlich weniger Orchesterdienste.

Was heißt das für euch?

Wir freuen uns auf jeden Tag, an dem wir Musik zusammen machen dürfen. Eine Zauberflöten-Vorstellung – der absolute Klassiker – wird plötzlich zum großen Highlight, dem man entgegenfiebert. Endlich wieder Oper spielen! Das ist schon etwas Besonderes.

Worin siehst du die größte Herausforderung?

Im Spagat zwischen der kulturellen Verantwortung, die wir der Stadt gegenüber haben, und der gesellschaftlichen Verantwortung, unsere Mitmenschen zu schützen – das ist wirklich schwierig und dem stellen wir uns als Vorstand gerade gemeinsam mit der Leitung des Hauses und dem Personalrat.

Christian Piehl, Orchesterwart

Wie hat sich deine Arbeit als Orchesterwart in den vergangenen Monaten verändert?

Es wird zurzeit deutlich weniger Material von uns bewegt als im „normalen“ Spielbetrieb, weil die Orchesterbesetzungen viel kleiner sind. Wir bauen nicht mehr für 70 oder 100 Leute auf – Kent Nagano liebt große Besetzungen! –, sondern für etwa 30. Das macht unsere Arbeit körperlich weniger anspruchsvoll, dafür müssen wir mehr Sorgfalt an den Tag legen, um die gebotenen Abstände unter den Musiker*innen und zum Dirigenten einzuhalten.

Auf was müsst ihr neben den Abständen aktuell besonders achten?

Das hat weniger etwas mit Handwerk zu tun als mit sozial-kompatiblem Verhalten: Es ist für alle eine anstrengende Zeit, jeder hat seine eigene Problemkonstellation im Kopf. Noch wichtiger als vorher ist jetzt: Nerven behalten und freundlich sein!

Was fehlt dir am meisten?

Unsere Konzerte, die herrliche Musik, die dort gespielt wird und die Gemeinschaft, mit der etwas auf die Beine gestellt wird, um es zu genießen. Ich vermisse die Elbphilharmonie und die Laeiszhalle!

Dafür habe ich unsere Schultour sehr gefeiert, die wir vor kurzem gemacht haben. Ich war als Logistiker dabei, habe auf die Abstände geachtet und darauf, dass alles sach- und fachgemäß ein- und ausgeladen wird. Das hat so viel Spaß gemacht! Es gibt kein dankbareres Publikum als Kinder, wenn man ihnen Mussorgskys *Bilder einer Ausstellung* vorspielt.

Eva Schinnerl, Flötistin und Mitglied der Orchesterakademie

Welche Projekte hast du in den letzten Monaten gespielt und wie hast du sie erlebt?

Ich hatte das Glück, als Akademistin für jetzige Verhältnisse recht oft zum Einsatz zu kommen. Begonnen hat meine Saison mit einer Schultour, inklusive eines Familienkonzertes und einem Besuch im Musikkindergarten, wo wir mit den Kindern *Bilder einer Ausstellung* von Mussorgsky erarbeitet haben. Es ist wirklich schön zu sehen, wie die nächste Generation durch derartig engagierte Projekte in die klassische Musik eingeführt wird.

Im November durfte ich noch einige Proben von *Zauberflöte* und *Fledermaus* spielen, was wirklich Spaß gemacht hat, auch wenn die ständige Ungewissheit, ob es zu Aufführungen kommen wird, die allgemeine Stimmung etwas getrübt hat. Dennoch konnte ich von den Proben sehr viel mitnehmen und neues wichtiges Repertoire aus der Orchesterliteratur sammeln. Natürlich ist der jetzige Orchesterbetrieb kein Vergleich zum Herbst 2019, als ich in die Akademie gekommen bin und allein bis Weihnachten bei elf verschiedenen Opernproduktionen mitwirken durfte.

Was bedeutet die Pandemie für deine Zeit als Orchesterakademistin?

Es gilt ständig, sich neue Ziele zu suchen, um am Instrument fit zu bleiben und die Motivation aufrecht zu halten. Hat man ein Ziel vor Augen, sei es ein lang ersehnter Dienst oder eine Probespieleinvladung, so wird es einem plötzlich vor der Nase weggerissen, da wieder strengere Corona-Auflagen beschlossen und die Kultur wiederum hinten angestellt wurde.

Ich persönlich versuche, mich stets bei Laune und fit zu halten, am Instrument sowie körperlich, um dann, wenn es wieder losgeht, motiviert durchzustarten zu können. Bis dahin freue ich mich auf jede noch so klein besetzte Probe, die ich im Orchester erleben darf. Aufgezeichnet von Janina Zell



40 Jahre Theater Ein Gespräch mit Requisitenmeister Jürgen Tessmann

Seit 40 Jahren ist er schon dabei, unser Requisitenmeister Jürgen Tessmann. Für das Hamburg Ballett steht der Jubilar für große Verlässlichkeit, für Kontinuität und einen breiten Schatz an Erfahrung – aber auch für seine Herzlichkeit, mit der er Kolleginnen und Kollegen unterstützend zur Seite steht. Er ist eine maßgebliche Stütze für den Spielbetrieb. Ob er nun dafür sorgt, dass der Flügel in *Beethoven-Projekt II* auch wirklich aus der Zeit Beethovens stammt, die Requisiten pünktlich bereitstehen oder beim Einsatz von Pyrotechnik in *Die Möwe* die Rechtsvorschriften beachtet werden. Als Requisitenmeister zeichnet Jürgen Tessmann verantwortlich für die Requisiten, Möbel, die Pyrotechnik und Waffen. Auch die Organisation der Transporte von den Werkstätten zur Staatsoper und zurück, die Wartung, Lagerung und Neubeschaffung von Requisiten liegt in seinem Verantwortungsbereich. Er ist bei allen Proben und Aufführungen des Hamburg Ballett dabei und reist mit der Compagnie um die ganze Welt. „Das Reisen habe

ich immer geliebt, schon mit 16 Jahren bin ich getrampelt“, erzählt er mir in einem persönlichen Gespräch im Ballettzentrum Hamburg. Sein erstes Gastspiel führte ihn 1984 nach Japan. Da war er noch für die Staatsoper tätig. 1999 folgte dann der Schritt ins Hamburg Ballett. Seitdem hat er alle Ballette von John Neumeier betreut, auch auf Gastspielen. Findet er überhaupt Zeit, etwas von den Städten zu sehen? „Der Kontakt zum Team vor Ort ist mir wichtig. Oft kommt es dann vor, dass wir gemeinsam die Mittagspause verbringen und Restaurants entdecken, die wir als Touristen so nie gefunden hätten!“ Ein guter Kontakt kommt letztendlich auch der Vorstellung zu Gute, „man kann sich dann schnell verstündigen“. Auf Gastspiel gibt es zusätzliche Aufgaben, die man als Requisitenmeister im Blick haben muss. „Für Gastspiele im Ausland müssen Carnets erstellt werden. Außerdem muss sorgfältig geplant werden, welche Requisiten wo reinpassen und vor allem was überhaupt mitdarf. Waffen oder Pyrotechnik darf man nicht ausführen, dann muss ich sicherstellen, dass ich vor Ort Gleichwertiges beschaffen kann. John Neumeiers Anspruch ist sehr hoch und dem will ich auch gerecht werden!“

Wenn es um Requisiten geht, kommt Jürgen Tessmann schnell ins Schwärmen. Eine besondere Herausforderung und sicherlich eines der kuriosesten Requisiten ist der Trecker in *Anna Karenina*. „Ein grüner Oldtimer-Trecker auf der Bühne – ich habe lange nach einem passenden Modell gesucht, das man auch für die Ballettbühne umbauen konnte!“ Einzelne Requisiten findet Jürgen Tessmann im Fundus. Meist kauft er sie von Händlern oder Privatpersonen, manchmal leihst er sie auch aus. „Für die *Josephs Legende* wollte John Neumeier drei Kelim-Teppiche in einem bestimmten Muster haben. Ich habe dann eine ganze Woche lang nach Kelims Ausschau gehalten. Ich bin täglich zum Zollhafen gefahren und habe mit einem Händler literweise Tee getrunken und mir dabei stapelweise Kelims vorführen lassen. Dabei habe ich auch alles über Kelims gelernt, wunderbar!“ Manchmal fertigt Jürgen Tessmann Requisiten auch selbst an, so zum Beispiel den Teddy in *Parzival - Episoden und Echo*. Die Uraufführung fand in Baden-Baden statt, John Neumeier wünschte sich eine zweite Besetzung für sein Ballett.

„Da der Teddy aber ein Unikat war, habe ich zwei Tage lang eine Kopie davon genäht!“ Gibt es das Lieblingsrequisit? „Das Grammophon in *Die Glasmenagerie*, das ist der Hammer gewesen! Ich habe einen alten Schallplattenspieler erstanden, dazu auch ein paar Platten aus der Entstehungszeit der *Glasmenagerie*. Und da habe ich tatsächlich die Musik getroffen, die John Neumeier für sein Ballett haben wollte, ich kann es immer noch nicht glauben ...“

Wenn man Jürgen Tessmann zuhört, merkt man sofort die Begeisterung für seinen Beruf. Vermeintliche Schwierigkeiten halten ihn nicht auf, im Gegenteil, er hat Freude daran, alles zu ermöglichen. Dabei kann er auf die Unterstützung von seinen Kolleginnen und Kollegen zählen, ohne die das alles nicht möglich wäre. Wenn sich ihm dann später bei den Proben eröffnet, wie und wozu die Requisiten zum Einsatz kommen, ist ihm das jede Anstrengung wert. „40 Jahre vergingen wie im Fluge, ich kann das nicht ganz glauben, ich habe immer noch so viel Spaß bei der Arbeit“, sagt er und lacht. Wir gratulieren zu diesem beeindruckenden Jubiläum!

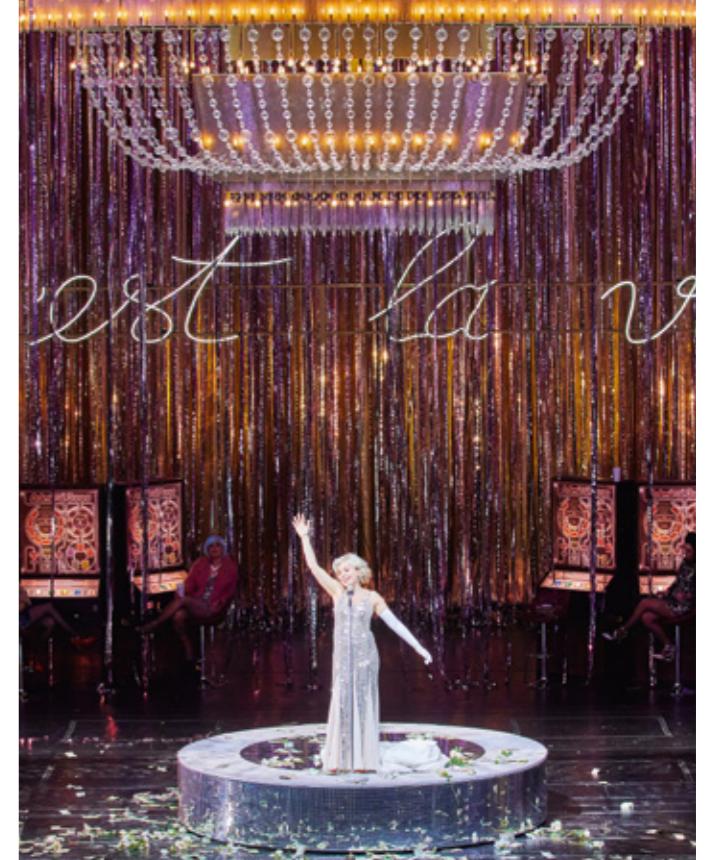
Nathalia Schmidt



Oben: Samuel Winkler und Pablo Polo
Unten: Gabriel Barbosa und Giuseppe Conte

Ballettschule des Hamburg Ballett Samuel Winkler gewinnt Young Creation Award des Prix de Lausanne

Der Australier Samuel Winkler hat den Young Creation Award des Prix de Lausanne gewonnen. Mit seiner Choreografie *Suppress*, getanzt von seinem Mitschüler Gabriel Barbosa, beeindruckte er die Jury, die am 6. Februar 2021 zwei Gewinner*innen bekannt gab. Die zweite Preisträgerin ist Maya Smallwood aus Canada's National Ballet School, mit der die Ballettschule eine enge Zusammenarbeit pflegt. Ihre Variationen werden Teil des zeitgenössischen Repertoires des Prix de Lausanne in 2022. Wir gratulieren zudem dem Ballettschüler Pablo Polo, der zu den glücklichen fünf Finalisten zählte, die aus über 54 Einreichungen weltweit ausgewählt wurden. Der dieses Jahr vom Prix de Lausanne ins Leben gerufene choreografische Wettbewerb Young Creation Award soll junge aufstrebende Chorograf*innen durch eine positive und konstruktive Wettbewerbsatmosphäre fördern.



Elsa Dreisig in *Manon*

Pressestimmen zur *Manon*-Premiere

„Es ist ein
Wunderwerk
geworden“

„Es ist ein Wunderwerk geworden“, steht in der Süddeutschen Zeitung über die *Manon*-Premiere. Diese Oper sei: „bitter-süß und die Hamburger Aufführung ist traumhaft.“ Großes Lob erhält das Sängerensemble, allen voran die Titelheldin. So ist in der F.A.Z. zu lesen: „Elsa Dreisigs *Manon* hat das Gespür und die fein abgestufte Pastellpalette für die flüsternden Melodien Massenets.“ So sieht es auch der NDR: „Musikalisch war diese *Manon* wirklich ein Fest. Zuallererst ist da die Französin Elsa Dreisig als *Manon* mit verführerisch geschmeidigem Sopran.“ Und das Hamburger Abendblatt titelt: „Auf höchstem Niveau.“

Manon als Video-on-Demand auf OperaVision vom 12. Februar 2021, 19.00 Uhr bis 12. März 2021, 12.00 Uhr
Direklink: www.operavision.eu/en/library/performances/operas/manon-staatsoper-hamburg

Alles wird, nichts bleibt

Müller und Becker plaudern über Corona-Philosophie, Erich Honecker und Kaffeesatz

Ein sonniger Wintertag. In Gedanken versunken schlendert MÜLLER über den menschenleeren Gänsemarkt. BECKER holt ihn ein.

BECKER: Ein herrlicher Tag, was?

MÜLLER fährt zusammen, schaut Becker erschrocken an: Wollen Sie eine Bank überfallen? Da Becker verwirrt dreinblickt: Ja, nehmen Sie doch dieses Ding aus dem Gesicht! Wir sind im Freien, es ist kalt, außer uns ist hier kein Mensch, wir können problemlos Abstand halten ... Man muss es ja auch nicht übertreiben.

BECKER nimmt zögernd die Maske ab: Sicher ist sicher. Aber es nervt, da haben Sie recht. Was glauben Sie, wann es wieder wird wie vorher? **MÜLLER:** Ich glaube – ich bin absolut sicher, dass es nie wieder wird wie vorher. So etwas gibt es nicht. Seit es Menschen gibt ... Ach, was rede ich denn? – Seit dem Urknall ist es nie vorgekommen, dass irgendetwas wieder so geworden ist, wie es war. Es gibt keine Wiederholung und keine Wiederherstellung von Zuständen, wie sie mal waren.

BECKER etwas verstimmt: Ich wollte keine philosophische Debatte vom Zaun brechen. Ich meinte ganz einfach, dass das doch mal vorbei sein muss.

MÜLLER nun seinerseits leicht gereizt: Dann stellen Sie doch keine philosophische Grundsatzfrage! Hält kurz inne, dann: Es ist seltsam. Da mokiert man sich abends vor dem Fernseher über die Meldung, dass diese Coronageschichte viele nervös und aggressiv macht, und kaum geht man auf die Straße, beweist man es.

BECKER schmunzelnd: Wir sind allemal nur Sünder. Aber meinen Sie wirklich, dass das nun immer so bleibt? Mit Masken, Tests, Lockdowns und dem ganzen Kladderadatsch?

MÜLLER: Wissen kann das wohl keiner, aber glauben möchte ich es nicht. Ich meine nur, die Zeit nach Corona ist die Zeit nach Corona, nicht die davor. Wir alle haben Erfahrungen gemacht, die auch das, was kommt, prägen werden. Noch einmal: Nie ist irgendetwas

IMPRESSUM

Herausgeber: Hamburgische Staatsoper GmbH, Große Theaterstr. 25, 20354 Hamburg | **Geschäftsführung:** Georges Delnon, Opernintendant / John Neumeier, Ballettintendant / Rolf Klöter, Geschäftsführender Direktor | **Konzeption und Redaktion:** Dramaturgie, Pressestelle, Marketing: Dr. Michael Bellgardt, Eva Binkle, Johannes Blum, Annedore Cordes, Matthias Forster, Dr. Jörn Rieckhoff, Janina Zell | **Autoren:** Detlef Giese, Werner Hintze, Rainer Karlitschek, Elisabeth Richter, Nathalia Schmidt, Lisa Zillessen | **Lektorat:** Daniela Becker

Opernratzel: Änne-Marthe Kühn | **Mitarbeit:** Katerina Kordatou, Viviana Mascher, Nathalia Schmidt, Lisa Zillessen | **Fotos:** Silvano Ballone, Matthias Baus, Brinkhoff/Mögenburg, Pia Clodi, Cyril Cosson, Simon Fowler-Erato, Niklas Marc Heinecke, Jörn Kipping, Frances Marshall, Ledroit Perrin, Otto Reiter, Hamza Saad, Sandra Then, Kiran West

Titelfoto: Niklas Marc Heinecke | **Gestaltung und Illustration:** Sandra Lubahn

Anzeigenvertretung: Antje Sievert Tel.: 040/450 698 03, antje.sievert@kultur-anzeigen.com | **Druck:** Hartung Druck + Medien GmbH

Stand 16.02.2021 – Änderungen vorbehalten.

KARTENSERVICE

Telefonischer Kartenvorverkauf: (040) 35 68 68

Abonnements: Tel. (040) 35 68 800

Montag bis Sonnabend 10.00 bis 18.30 Uhr,

an Sonn- und Feiertagen geschlossen

Tageskasse: Große Theaterstraße 25, 20354 Hamburg

(aktuell geschlossen)

Internet:

www.staatsoper-hamburg.de
www.hamburgballett.de
www.staatsorchester-hamburg.de

Schriftliche Bestellungen:

Hamburgische Staatsoper,
Postfach 302448, 20308 Hamburg. Fax (040) 35 68 610
Auf Wunsch senden wir Ihnen Ihre Karten gegen eine Bearbeitungsgebühr von € 3,00 gern zu.

Operngastronomie Godi l'arte: Tel. (040) 35 01 96 58,
Fax (040) 35 01 96 59, www.godionline.de

Das nächste Journal erscheint voraussichtlich im April.

EIN GEMEINSCHAFTSPROJEKT
DER HAMBURGER THEATER

THEATER-HAMBURG.ORG



EIN KLICK.
ALLE BÜHNEN.

Die neue Streamingplattform
auf www.theater-hamburg.org
mit Livestreams und einer
Mediathek, die Making-Offs,
Mitschnitte und Trailer der
Theater Hamburgs sammelt.



OPERAVISION

KOSTENLOS, LIVE & AUF ABRUF

Nicht verpassen *Manon*

aus der
Staatsoper
Hamburg

Genießen Sie weitere Produktionen
europäischer Opernhäuser

Fidelio
Garsington Opera

La traviata
Teatro Real
Madrid

Nussknacker
National Ballet
Ukraine

Trionfo
Staatsoper
Hannover

Pelléas &
Mélisande
Grand Théâtre
de Genève

Covid fan
tutte
Finnish National
Opera

Der Kaiser
von Atlantis
Deutsche Oper
am Rhein

Don
Giovanni
Gran Teatre
del Liceu

www.operavision.eu

Co-funded by the
Creative Europe Programme
of the European Union

