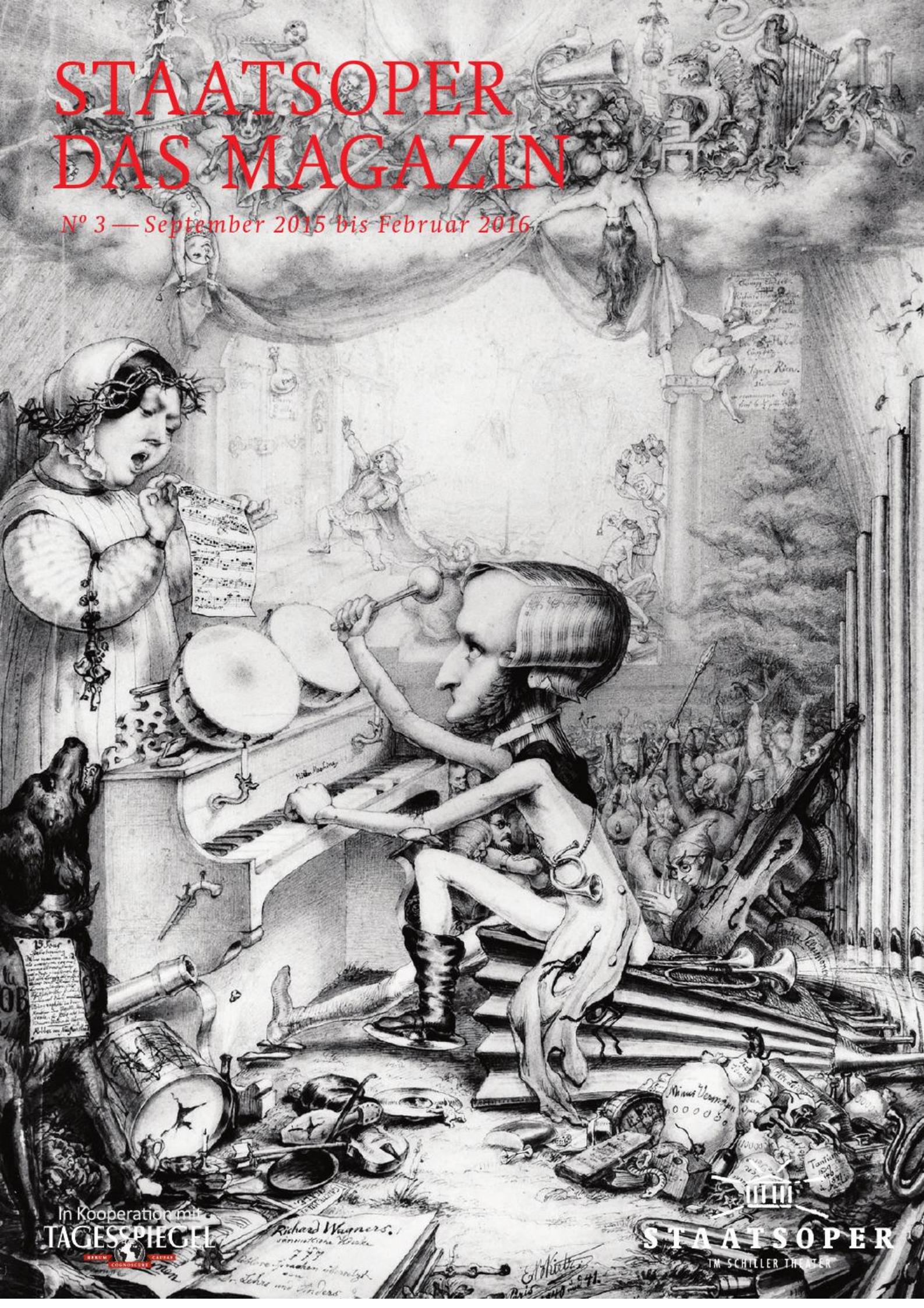


STAATSOPERA DAS MAGAZIN

Nº 3 — September 2015 bis Februar 2016



In Kooperation mit
TAGESSPIEGEL

BERUM COGNOSCE CAUPER

Richard Wagner.
Symphonie-Tragödie.

Lohengrin ist wahrlich
eine Lehre von Freiheit.

Erlkönig
Paris 1841

STAATSOPERA

TM SCHILLER THEATER

16

INTERVIEW MIT DIETER DORN

»DA ENTSTEHT
EINE GANZ
UNGEHEURE
FREIHEIT«



22

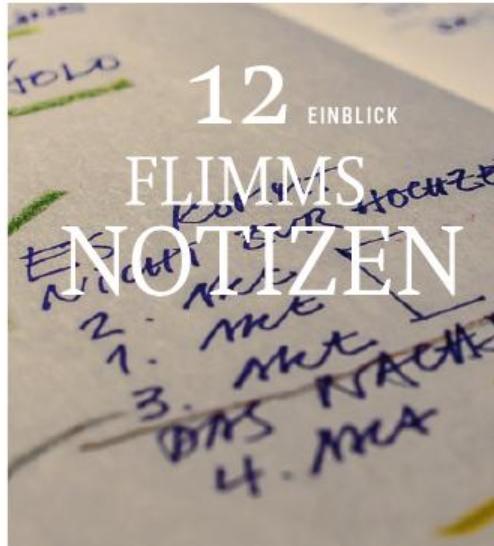
REPERTOIRE

EIN SCHÖNES
WUNDER,
WUNDER-
SCHÖN!

ESSAY

8

DER
MINNE
MACHT



4

ERZÄHLUNG VON HELMUT KRAUSSEN

DIE
MOZART-
MÖRDER



AUSBlick

36

WAS KOMMT ...

COMIC

39

DER LETZTE
KUSS

FRAGEN SIE PROFESSOR FLIMM

»Wie habt ihr das denn alles geschafft?!«

—fragt Hartmut P., Journalist

Da rief mich mein alter Freund Hartmut P. an. Hartmut P. ist Journalist und kennt sich aus, nicht nur in den Berliner Politwirren und Kulturkurven; in seiner Jugendzeit wäre er auch ein begabter Schauspieler geworden. Seine lispelnde Gründgens-Parodie war von seltenem Glanz! »Hör ma« sprach also Hartmut, »ich lese da, immerhin im [...] von der Redaktion gestrichen], Dir geht es schlecht, Du willst aufs Alten- teil, auch hast Du mit Barenboim einen Riesenkrach, muss ich mir Sorgen machen?« »Nein«, entgegne ich, »ich bin kerngesund, mein Professor Kardiologe bekommt immer glänzende Augen, wenn er in meinem Herzen herum leuchtet, und die Assistentinnen applaudieren mir stets bei meinem Abgang. Und mit dem großen Daniel denke ich immer noch im gleichen Tempo — und zwar Allegro. Dem jungen [...] des [...] habe ich mein gelbes Entchen der Saison geschickt, also alles Paletti, mein Lieber!«. »Du siehst mich stark erleichtert«, seufzte er, »ihr habt ja auch eine ziemlich gesunde Bilanz, wie schafft ihr das denn alles, mein lieber Schwan? So viele Veranstaltungen!« »Ja!«, unterbrach ich, »356 Vorstellungen, an die 200.000 Zuschauer hier im Schiller Theater und weitere 22.000 bei Gastspielen der wundervollen Staatskapelle mit Daniel Barenboim am Pult in vielen Weltstädten; die waren in London, Paris, Moskau, Madrid, Barcelona, Helsinki und woanders. 40.000 waren auf dem Bebelplatz beim Open Air, und 15 Premieren ... wir sind eben ein ganz fleißiges Opernhaus.« »Ja, doll!«, rief da Hartmut P., »das sind die anderen beiden Opernhäuser auch!«. »Ja, das sind sie! Zu dritt sind wir ja unschlagbar!« — »Ja, doch! Und sonst?« — »Sonst haben wir noch eine Umfrage gestartet.« »Und?« — Also holte ich tief Luft: »Meinen Freund Daniel schätzen 99% ob seiner überragenden Qualitäten!« — »Und unsere Oper überhaupt? So in Gänze?« — »Sehr gut, an die 97%! Und unser Ensemble: 98% Zustimmung! Und unser Service ...« »Halt, halt« rief H. P. »da fällt mir der alte Satz ein: Glaube nur einer Statistik, die Du selbst gefälscht hast ...«

In dem Moment steckte meine Assistentin B. ihren Kopf durch die Tür und bedeutete, dass Ulrich M. da sei ... »Also, tschüss denn Hartmut, auf bald hoffentlich, auf einen schönen Rotwein!«

Herr Ulrich M., der oberste Freund und Förderer unserer Staatsoper, umarmte mich: »So eine tolle Spielzeit! Ihr werdet ja immer beliebter, Daniel und diese tollen Sänger!« Ich stieß mit ihm mit einer Tasse Kaffee an und dachte: Siehste, auch die größten Erfindungen haben doch stets einen wahren Kern!

P.S. Lieber Leser und Staatsopern-Freund, diese Geschichte ist ganz klar frei erfunden. Ähnlichkeiten mit lebenden Personen sind rein zufällig. Das ist die Wahrheit zu ungefähr 93,5 %.

Mit schönsten Grüßen
Ihr

Hartmut Flimm

DIE MOZART- MÖRDER

Eine Detektivgeschichte
von Helmut Krausser

Damals, Ende 1791, als noch sehr junger Lehrling im Institut für Legendenbildung, trat ich mit etlichen anderen zur morgendlichen Agendabesprechung vor den Chef und erfuhr vom Tode Mozarts, welcher sich in der vergangenen Nacht zugetragen hatte. Die näheren Umstände dieses Exitus' mußten jämmerlich und ekelhaft genannt werden. Das Genie war an Beinen und Armen stark geschwollen, zuletzt bewegungsunfähig gewesen, und sein kaldaunisch Inneres, in Auflösung begriffen, habe derart heftigen Geruch verbreitet, daß niemand sich die Tortur einer Obduktion habe antun wollen. Vom großen Mozart sei am Schluß nur ein kaltes Stück Stinkefleisch geblieben, das man schnell unter die Erde habe bringen müssen.

»Also war es Mord!« fügte er hinzu.

Wir verstanden nicht sofort, was der Chef meinte.

»War es denn Mord?« fragte einer von uns, ich glaube Puschkin, der damals sogar noch etwas jünger war als ich. Und der Chef schlußfolgerte, nicht ohne eine gewisse Nonchalance in der Stimme, die an Überheblichkeit knapp heranreichte, daß der Tod eines Genies mit nur fünfunddreißig Jahren immer ein Mord genannt werden müsse, wer ihn auch begangen habe, und sei es die Natur selbst.

»Unsere Kundschaft aber«, fuhr er fort, »wird einen natürlichen Mord nicht akzeptieren. Das wäre zu simpel und grobschlächtig. Eine große Geschichte — und jemand wie Mozart ist immer auch eine große Geschichte — muß in allen Nuancen, Facetten und Wendungen bis zum Schluß ausgeschlachtet, ich meine — ausgekostet werden. So ist der Mensch — und so ist es gut.«

Einer ohnehin schon vielschichtigen Geschichte [er betonte an dieser Stelle den Wortteil *schicht* zweimal hintereinander] immer wieder neue Subgeschichten hinzuzufügen, sei des Menschen Art, dem vergöttlichten Individuum Respekt zu erweisen. Erst in zweiter Linie gehe es den Bedeutungslosen, ob es nun Zeitgenossen oder Nachgeborene seien, darum, sich wichtig zu machen und in irgendeinem Winkel der Legende ein Zeltchen für sich aufzustellen. Solcherlei Adabeis zu zügeln, zu kontrollieren aber auch zu inspirieren, war immer unsere Aufgabe gewesen, seit wir uns freiwillig zum Aktionskreis »Posthumdesign und Geheimniskram« gemeldet hatten.

Der Chef redete länger als sonst üblich, es war deutlich zu sehen, wie berührt er war.

»Wenn jemand wie Mozart aus der Zeit fällt — und so unerwartet — hinterläßt er eine klaffende Wunde in der Zeit, auf die kein Pflaster passt. Die Wunde wird Teil des Kunstwerks, welches gleichermaßen aus dem Leben und dem Werk dieses Menschen entsteht. Alles was dessen Existenz betrifft, muß

und wird fortan unter künstlerischen Aspekten betrachtet werden. Und ein nicht aufgeklärter Tod, eine nicht vollkommen eindeutige Todesursache, zieht gewissermaßen zwangsläufig die Verpflichtung zu möglichst unterhaltsamen Theorien nach sich.« Und dann wurde er leutselig wie selten zuvor.

»Wenn wir aus so einer jämmerlich-banal-ekelhaften Sache wie diesem Tod nichts Erhabeneres, Ergreifenderes, An- und Erregenderes gewinnen können, nichts, was die Leute mehr inspiriert, mehr nachdenken lässt, mehr zu Herzen gehen lässt, dann haben wir versagt, Freunde.«

Der Chef beauftragte uns, der grausamen, allgewaltigen, aber eben auch leicht profillosen Natur mögliche Mittäter an die Seite zu stellen. Wir ließen es an Eifer und Begeisterung nicht mangeln.

In der »Gerüchteküche«—so nennt sich die Kantine im Institut für Legendenbildung—verteilten wir die möglichen Aufgabenbereiche und brachen danach sofort zur Motivsuche auf. Wie wir das in der Grundausbildung gelernt hatten, forschten wir in den Abteilungen Eros, Karriere, Eitelkeit, Geld, Neid, Verschwörung und Entlegenes.

Wir sammelten Vorschläge für mögliche Tötungsmotive. Einer der ersten Vorschläge galt Mozarts Hausärzten Dr. Cossset und Dr. Sallaba, die eventuelle Behandlungsfehler vertuschen wollten. Die Behauptung erschien uns allen als zu banal, um größere Verbreitung zu finden. Aber woran war Wolfgang Amadé Mozart denn eigentlich gestorben? Er war nie ein gesundes und kräftiges Kind gewesen, hatte sein Leben lang unter Anfällen von rheumatischem Fieber gelitten und er soll sich — delikater Aspekt — eine Syphilis eingefangen haben.

Die Ärzte reden in solchen Fällen ja nicht gerne. Sie meinten, in Sachen Syphilis könnten sie sowieso nichts sagen, da herrsche die Verpflichtung zur Verschwiegenheit. Der Maestro sei an hitzigem Frieselfieber gestorben. Wir mußten lachen. »Hitziges Frieselfieber«, fragten wir, sei aber doch gar keine akademisch notierte Krankheit, das sei doch mehr eine Art Gag unter Medizinern, wenn man ausdrücken wolle, daß man sich über die genaue Todesursache im Unklaren oder im Uneinen sei. Dr. Cossset wollte dies zwar nicht mit Worten bestätigen, ließ sich aber zu einer Geste herab, die man als Zustimmung interpretieren konnte.

Mozart hatte während eines Prater-Ausflugs Constanze gegenüber geäußert, er glaube, vergiftet worden zu sein. Ein solch heftiger Verdacht, aus dem Munde des Maestro selbst, ebnet allen Spekulationen den Weg.

Nur — wer könnte Mozart vergiftet haben? Franz Xaver Süßmayr wurde genannt, als potentieller Liebhaber von Constanze und möglicher Vater von Mozarts letztem Sohn. Jemand warf ein, dann könnte man auch gleich Constanze selbst beschuldigen und behaupten, Wolfgang hätte ihrer Beziehung zu Süßmayr im Wege gestanden.

Vielleicht hatte sich aber auch ein Hahnrei gerächt. Nämlich Franz Hofdemel, mit dessen Ehefrau Madalena der Wolferl ein Verhältnis gehabt haben soll. Madalenas Sohn, heißt es, stamme in Wahrheit von Mozart. Die Rede kam auf den Baron Gottfried von Swieten. Angeblich glaube er, Mozart getötet zu haben, indem er dessen Syphilis mit quecksilberhaltigen Salben behandelt habe, wobei es zu einer tödlichen Überdosierung gekommen sei. Fand ich wenig schillernd und prickelnd. Vielleicht, warf ich ein, ist der Grund im Finanziellen zu suchen, und Michael Puchberg, Mozarts Schuldner, habe aus Wut über ausstehende hohe Geldbeträge zum Gift gegriffen. Geld ist immer der krasseste Gegensatz zur Kunst. Aber das gefiel in der Runde niemandem. Viel besser kam der Vorschlag an, den Grafen Franz von Walsegg-Stuppach zu beschuldigen; schließlich habe der das Requiem, das er bei Mozart in Auftrag gegeben hatte, höchstwahrscheinlich als sein eigenes ausgeben wollen. Die Frechheit einer solchen Tat zieht die Tötung des tatsächlichen Künstlers praktisch logisch nach sich, wenn die Wahrheit am Ende nicht herauskommen soll. Und wenn es nicht der Graf selber gewesen sei, so in dessen Auftrag vielleicht Anton Leitgelb, der berüchtigte Bote mit dunkler Maske. Das war endlich mal ein schönes, pittoreskes Motiv, aus dem sich viel neuer Kunststoff würde ziehen lassen. Möglicherweise hätten auch die Freimaurer Mozarts Tod veranlasst, da er in der *Zauberflöte* doch etliche geheime Rituale offenbart hatte, um nicht das Wort »verraten« zu gebrauchen. Eine schwammige Sache, aber vielleicht, wenn man an Einzelheiten kommen könnte, weiterzuverfolgen. Wir hatten schon einen halben Tag diskutiert, die krudesten Theorien entwickelt und sofort durch Mundpropaganda in den Handel gebracht.

Und dann kam Puschkin und warf den Namen Antonio Salieri auf den Spieltisch. Der höre sich schon irgendwie so schmierig italienisch an. Man könne ihm Neid und Missgunst unterstellen und so den mittelmäßigen Künstler zum Mörder des genialen machen. Mir war diese Vorstellung unsympathisch, denn erstens war Salieri nach meiner Kenntnis ein unbescholtener Mann, und einen Künstler

Wenn jemand wie Mozart aus der Zeit fällt — und so unerwartet — hinterläßt er eine klaffende Wunde in der Zeit, auf die kein Pflaster passt.

als »mittelmäßig« zu benennen, nur weil er im Schatten eines Giganten stand und steht, damit sollte man sehr sehr vorsichtig sein. Aber Puschkin bestand darauf, dass die Sache etwas hätte, und selbst Salieri würde, wenn auch erst nach Ablauf von vielen Jahren, etwas davon haben, nämlich einen Nachruhm, den er als nur auf sich selbst gestellter Künstler niemals zusammengebracht hätte. Ich muss sagen, dass ich Puschkins Weitblick damals nicht begriff und aus ganz kleinlich-moralischen Motiven heraus argumentierte, weil ich es eben nicht statthaft fand, einen Unschuldigen mit dem Stempel des Mozartmörders zu malträtierten.

Unsere Aufgabe im Institut für Legendenbildung war es unter anderem, ausgleichend und mit Überblick zu wirken, so daß keine der Mordtheorien die anderen an den Rand drängte. Wir sollten dafür sorgen, daß manche dieser Theorien sich im Lauf der Zeit erhärteten, bevor sie zugunsten anderer Theorien wieder in den Hintergrund treten würden. Wir mussten, flapsig gesagt, das Mysterienspiel zum Gleißen und Leuchten, zum Flimmern und Glitzern bringen, auf daß es noch lange das Interesse der Nachwelt fände. Der Grund liegt nicht allein in unserer Verehrung der Künstler, es gilt auch für Folgekunst zu sorgen, die sozusagen im Schatten des Meisters entsteht.

**Es ist eine komplizierte Sache,
Dinge, die geschehen, von
Geschehnissen, die gut erzählt
werden, zu unterscheiden.
Manchmal ist es gar nicht mög-
lich. Und manchmal zumindest
nicht wünschenswert.**

ponieren lassen. Dafür würde er erneut alles auf sich nehmen, was zu einem menschlichen Dasein gehört — aber so war er halt und ist er noch, der Puschkin. Ein Idealist.

Mozart kam uns bald darauf im Institut besuchen. Das große Ordensinaugurationsritual, das Ideale erster Ordnung erfahren, schien ihm zuerst etwas peinlich, aber ich glaube, er genoß es dann doch sehr. Wir zeigten ihm die neuesten Entwicklungen, die spektakulärsten Theorien rund um seinen Tod, und er lachte sehr viel und sehr herzlich.

Antonio Salieri litt zuerst unter den Verdächtigungen und nutzte jede Gelegenheit, um sie zu bestreiten. Aber je älter er wurde, desto mehr mußte er einsehen, daß sich die Leute nur noch deshalb für ihn interessierten. Und schließlich, geistig schon etwas verwirrt, in Angst vor dem allumfassenden Nichts, das die meisten von uns erwartet, nahm er die ihm fahrlässig zugeschriebene Rolle an, beichtete ein Verbrechen, das er nie begangen hatte, das er von nun an aber doch begangen haben würde. Wenigstens ein bißchen. Es ist eine komplizierte Sache, Dinge, die geschehen, von Geschehnissen, die gut erzählt werden, zu unterscheiden. Manchmal ist es gar nicht möglich. Und manchmal zumindest nicht wünschenswert.

Einige Jahrzehnte lang habe ich mich über Puschkins Idealismus und Arbeitsaufwand lustig gemacht. Aber er behielt auf lange Sicht recht. Nicht wegen der komischen kleinen Mozart-und-Salieri-Oper, die Rimsky-Korsakow zusammengebastelt hat. Puschkin sah viel weiter, er sah damals schon großes Milos-Forman-Kino voraus, sah Tom Hulce und Murray F. Abraham. Und für ein so großartiges Kunstwerk mußte Puschkin eben kurz mal auf die Welt und sein kleines Versdrama schreiben, das war notwendig. Alle Achtung. Daß er sich im Duell erschießen ließ, weil seine Aufgabe auf Erden erledigt war und er möglichst schnell wieder an unsrer Institut zurückkehren wollte, ist eine gängige Theorie, die er selbst aber vehement von sich weist.

MORD AN MOZART
EINE RELATIVITÄTSTHEORIE
Nikolai Rimsky-Korsakow, Dmitri Schostakowitsch u. a.
MUSIKALISCHE LEITUNG Max Renne
INSZENIERUNG Elisabeth Stöppler
mit Stephan Rügamer und Roman Trekel
PREMIERE 28. JANUAR
30. JANUAR || 02. | 04. | 07. | 13. FEBRUAR 2016

Rosen
thal

SHANGHAI TAILAND BERLIN SYDNEY PARIS MÜNCHEN

Björn Wiinblad

ZAUBERFLÖTE

BY BJØRN WIINBLAD



Rosenthal Berlin | Kurfürstendamm 200 | 10719 Berlin

T +49 (0) 30 88 68 15 74 | www.facebook.com/rosenthal.berlin

www.rosenthal.de

Erleben Sie unsere neue Kollektion bei Rosenthal Berlin, Kurfürstendamm 200. Bei Vorlage dieses Coupons gewähren wir Ihnen 10% Freundschaftsbonus.

Rosenthal

DER MINNE MACHT

ESSAY VON JÜRGEN OTTEN

Einige Anmerkungen
zur Dialektik der Liebe in
Wagners *Meistersingern*

Ein Brief. Ja, man könnte präzisieren: ein Liebesbrief. Geschrieben hat ihn Richard Wagner am 11. Dezember 1835, während er *Die Feen* komponierte, an seine Schwester Rosalie. Zunächst berichtet er über die Arbeit am Werk, dann bricht er unvermittelt ab, anscheinend liegt ihm Wesentliches auf dem Herzen: »Was sprech ich Dir doch da von all den Sachen! Es ist nur die Sehnsucht, Dir alles ganz mitzuteilen! — Gott, Gott, — die Zeit ist ja nicht mehr so fern, — bald bin ich ja bei Euch, — bei Dir! — Doch ich darf mich dem nicht so ganz hingeben, sonst kann ich kein Wort mehr schreiben — und hätte Dir ja noch so viel zu sagen, wenn ich nur Alles ordnen könnte! — Ich bin jetzt immer in einem so aufgeregten Zustande, — diese Nacht habe ich wieder nicht geschlafen; — ach, was sage ich denn, — die Ruhe der Nächte habe ich jetzt schon lange aufgeben müssen, — immer denke ich an Euch — und — unbescheidner Weise an meine Oper!«

Der Brief lag lange unter Verschluss, erst in den 1907 edierten *Familienbriefen* tauchte er auf. Verwundern darf dies indes kaum. Wagner offenbart hier Gefühle, die er nicht haben sollte. Zugleich flüchtet er sich in jene dialektische Konstruktion von Liebe, die dem aufwallenden Begehrten ein anderes entgegen setzt: das Begehrten nach eben jenem Verzicht, wie ihn Hans Sachs in den *Meistersingern* übt. Lacan hat dafür den Begriff der *jouissance* geprägt; gemeint ist damit eine Befriedigung, die durch den Akt der Entsagung, die Aufrechterhaltung des Abstands zum geliebten Objekt, hervorgerufen wird. *Jouissance* charakterisiert diese im Grunde paradoxe Bewegung des Triebs als das, was seine Befriedigung darin findet, das Objekt zu umkreisen und es immer wieder zu verfehlten.

Damit ist ein wesentlicher Topos im Wagnerschen Œuvre bezeichnet: die Unmöglichkeit oder auch die Abwesenheit von Liebe als einzige Möglichkeit [Anwesenheit] von Liebe in einer gespaltenen Welt. Erfüllung kann es jeweils nur an einem anderen Ort, in einer anderen Konstellation, zu einer anderen Zeit geben, die gegenwärtigen kontingennten Umstände in den Werken selbst erlauben dergleichen nicht. Weder der Fliegende Holländer und Heinrich Tannhäuser noch der Schwanenritter Lohengrin wären imstande, »das Reale«, wie Lacan es nennt, zu lieben. Von ihren inneren Widersprüchen allzu sehr zerrissen, sind sie dazu einzig in der Verneinung ihrer Existenz fähig, und selbst die leiseste Annäherung an die Liebe zieht diese nach sich. Die Logik der dialektischen Vernunft aber will es, dass es eben diese Verneinung ist, die abermals die Sehnsucht nach den unverwirklichten Liebe weckt. Ein Teufelskreis.

Wagner selbst durchmisst ihn in eigentlich jedem Werk. Und nur in den *Meistersingern* findet er einen [autobiographisch konnotierten] Ausschlupf. Ahasver, der ewige Jude, ist, nach Jahren des erzwungenen Exils, in die Heimat zurück gekehrt, bereit und imstande, jene Liebe zu finden, von der er einmal schreibt, nur sie erfasse die Schönheit und bilde die Kunst. Ganz so einfach macht es sich Wagner dann aber nicht mit der Liebe. Auch in seiner einzigen Komödie [wobei: Vorsicht ist geboten, Molière und Bergson lugen durch den Vorhang!] werden dialektische Momente sichtbar, die das Gelingen dieser Liebe nur unter bestimmten Ausschließungen als Option erachten. Die Lektüre von Schopenhauers *Metaphysik der Geschlechtsliebe*, darin selbige als »feindseliger Dämon« gebrandmarkt wird, hat Spuren hinterlassen, die in die *Meistersinger* hinein wirken.



INTIMITÄT UND OBSZÖNITÄT: EGON SCHIELES GEMÄLDE
DIE UMARMUNG (DIE LIEBENDEN) VON 1911

Wagner aber tilgt die moralische Erfahrung, indem er die geschlechtliche Liebe zur »Aufwieglerin« erhebt und, in der ihm eigenen schwülstigen Diktion, das Prinzip des Eros postuliert. Diese bilde, als »höchste Kraftentwicklung unseres individuellen Vermögens, zugleich mit dem nothwendigsten Drange der Selbstaufopferung zu Gunsten eines geliebten Gegenstandes«, die Triebfeder für sein eigenes künstlerisches Schaffen, heißt es in *Oper und Drama*. Und an anderer Stelle: »Denn wo das Verlangen gar nicht vorhanden ist, ist die Leblosigkeit; wo die Erfüllung des Verlangens unnatürlich erschwert ist, das heißtt, die Tätigkeit gehindert wird, da ist das Leiden; wo dem Verlangen die Erfüllung gänzlich versagt ist, da ist der Tod.«

»Erlösung durch Liebe« also. Diese Formel scheint als eine soziologische, mit theologischen Implikationen aufgefüllte Konstante im gesamten Œuvre auf. Eine weitere Konstante unterläuft und sanktioniert diese erste jedoch augenblicklich. Denn Liebe bedeutet *a priori* ihr Gegenteil, sprich, ihre Konzeptionen bilden im Moment ihres Entstehens zugleich ihren Antagonismus he-

Gefühle dürfen in dieser Sphäre nur unter den Bedingungen, die das marktorientierte System bereit stellt, gelebt werden.

raus: das Liebesverbot. Verloren jene naiven Seelen, die den Holländer oder Tannhäuser oder Lohengrin lieben oder gar, wie Sieglinde und Siegmund, dem inzestuösen Verlangen anhängen; liebesunfähig diejenigen, welche danach trachten, die Macht zu erringen [Alberich, Amfortas]; ausgeschlossen jene, die sich durch ihre Liebe der Liebesnorm verweigern, siehe Tristan und Isolde. Und schließlich ist da noch Hans Sachs, der wackere deutsche Kunst-Schuster aus den *Meistersingern*. Seine Entzagung scheint frei gewählt. Allein, sie ist's nicht. Denn Sachs leidet unter dieser Entzagung wie ein Hund.

Sollte man deswegen Mitleid mit ihm haben? Theodor W. Adornos Ansicht zufolge eher nicht. Der Philosoph bringt nur wenig Verständnis für die Nöte Sachsens und seinesgleichen auf, das bezeugen gleich mehrere Passagen aus der *Minima moralia*. Der weibliche Charakter und das Ideal der Weiblichkeit, nach dem er modelliert wurde, seien ja schließlich nichts anderes als Produkte der männlichen Gesellschaft. Das Bild der unentstellten Natur entspringe erst in der Entstellung als ihr Gegensatz. Dort, wo sie human zu sein vorgebe, züchte die männliche Gesellschaft in den Frauen souverän ihr eigenes Korrektiv und zeige sich durch die Beschränkung als unerbittlicher Meister. Der weibliche Charakter sei mithin ein Abdruck des Positivs der Herrschaft — damit aber so schlecht wie diese. Was im bürgerlichen Verblendungszusammenhang Natur genannt werde, sei bloß das Wundmal gesellschaftlicher Verstümmelung.

Die Welt der *Meistersinger* sieht sich mit dieser Sentenz gut getroffen, folgt sie doch in erster Linie pa-

ternalistischen Gesetzen. Gefühle dürfen in dieser Sphäre nur unter den Bedingungen, die das marktorientierte System bereit stellt, gelebt werden, sprich, sie sind der Willkür der Mächtigen unterworfen, jener Menschen also, die über die Produktionsmittel gebieten. Dass solche Gefühle kaum dem romantischen Liebesideal entsprechen, erkannte auch der scharfsinnige Kritiker Adorno: »Überall besteht die bürgerliche Gesellschaft auf der Anstrengung des Willens; nur die Liebe soll unwillkürlich sein, reine Unmittelbarkeit des Gefühls. In der Sehnsucht danach, die den Dispens von der Arbeit meint, transzendierte die bürgerliche Idee von Liebe die bürgerliche Gesellschaft. Aber indem sie das Wahre unvermittelt im allgemeinen Unwahren aufrichtet, verkehrt sie jenes in dieses. Nicht bloß, dass das reine Gefühl, soweit es im ökonomisch determinierten System noch möglich ist, eben damit gesellschaftlich zum Alibi für die Herrschaft des Interesses wird und eine Humanität bezeugt, die nicht existiert.« Das sitzt. Wahre Liebe, in ihr Gegenteil verkehrt: zur unwahren Liebe. Oder doch zumindest manifest als Liebe, die nur aufgrund bestimmter dialektischer Bedingungen möglich wird. Erst durch den Verzicht auf seine künstlerische Freiheit erlangt Walther von Stolzing das Amt des Liebenden, zugleich wird er erst durch seine Liebe zu Eva zum Meistersinger. Mit anderen Worten: Die bürgerliche Gesellschaft erzwingt ihren Liebespreis.

Damit kommt ein Begriff ins Spiel, der auch in den anderen Opern Wagners, vom *Fliegenden Holländer* bis zum *Ring* und eben auch in den *Meistersingern*, virulent ist: der Begriff der »Verkaufen Braut«. Da ist zunächst Senta, traumverlorene Kapitänstochter. Daland verscherbelt sie, ohne zu fragen, was sie davon hält, an einen Mann, der ihm nicht einmal dem Namen nach bekannt, offenbar aber überaus betracht ist: »Juwelen, unschätzbare Perlen« im Tausch gegen »das höchste meiner Güter [!].« Dann Elisabeth, die Nichte des Landgrafen von Thüringen. Sie wird als Preis für den besten Beitrag zum Referats-Thema »Das Wesen der Liebe« ausgelobt. Ihr auf dem Fuße folgt Freia: Damit Walhall in göttlichem Glanze erstrahlen kann, verleiht der Vereinsvorsitzende Wotan seine Schwägerin an die Baumeister-Riesen Fasolt und Fafner, und nur um des Bestandes der Götterwelt [und seiner prekären Ehe] willen nimmt er sie — unter Entrichtung einer aberwitzig hohen Summe — zurück. Noch härter trifft es Sieglinde und Gutrune: Erstere erhält Hunding von »Schächern«; zweitere geht im Tauschverfahren an Siegfried, als Entgelt für seine umständliche Lösung Brünnhildes vom Walkürenfelsen. Auch Isolde sieht sich zur Ware degradiert: Ebenjener Tristan, der zuvor ihren Ehemann gemordet hat [und in den sie sich heillos verliebt], hat den Auftrag, sie an König Marke »auszuliefern«. Und mag das Schicksal der nürnbergischen Jungfrau Eva nicht gar so übel mitspielen wie Isolden, würdevoll ist die Behandlung, die man der Tochter eines wohlhabenden Geschäftsmannes angedeihen lässt, ebenfalls nicht: Dieser nämlich versteigert sie an den vokal meistbietenden Wort-Ton-Künstler.

Was alle diese »Königstöchter« [Theweleit] eint, ist die Tatsache, dass sie, wie zuvor ihre Schwestern Ariadne, Iphigenie, Medea, Pocahontas und viele, viele an-

dere, von denen der Mythos oder die Geschichte erzählen, herab gewürdigt sind zur Aktie, zum Tausch- und Raubopfer kapitalistisch-hegemonialer Begierde, wenn man so will: zum verdinglichten Objekt, das seinen Subjektcharakter durch den gierigen Blick der Anderen eingebüßt hat. Ihn aber, und das ist die fast glücklich zu nennende dialektische Wendung, durch den Akt der Liebesrevolte zurück erobert. Den Beweis für der Minne Macht führt der ursprünglich vorgesehene Ring-Schluss: »Nicht Gut, noch Gold, / noch göttliche Pracht; / nicht Haus, nicht Hof, / noch herrischer Prunk; / nicht trüber Verträge / trügender Bund, / nicht heuchelnder Sitte / hartes Gesetz: / selig in Lust und Leid / lässt — die Liebe nur sein.«

Glauben wir Kierkegaard [und dazu besteht guter Grund], ist dies eine Liebe, die einer Art Gegenzauber entsprungen ist, der christlichen Negation erotischer Sinnlichkeit. Erst indem das Christentum diese Sinnlichkeit im Namen einer platonisch definierten Vernunft ausschloss, setzte es sie, »als Prinzip, als Kraft, als System in sich«, in die Welt. So wie Wagners Musiktheater generell von dieser Dialektik der Liebe durchwirkt ist, so sind es auch *Die Meistersinger von Nürnberg*. Und es ist gewiss kein Zufall, dass jeweils eine gewichtige Gestalt des Alten wie des Neuen Testaments zum Personal dieses Werks zählt: einmal die paradiesische Eva [sie ist für Wagner die »Verderberin«, damit gleichsam eine Schwester der Venus aus den Baudelaire'schen *paradis artificiels*], andererseits der Täufer Johannes [ihm verdankt sich die Magie der shakespeareschen Johannsnacht, die betrüblicher Weise unter dem Motto »Prügeln als Fuge« steht]. Damit nicht genug: Wie heißen Hans Sachsen Lehrbube und Evas Amme? David und Magdalene! Wohlan, ein Zufall will das nicht sein.

Und ist es nicht. Im Jahre 1861 steht Wagner in Venedig gemeinsam mit dem Ehepaar Wesendonck vor Tizians *Mariä Himmelfahrt*. Das Gemälde übt »eine Wirkung von erhabenster Art« auf ihn aus, er fühlt seine »alte Kraft urplötzlich wieder belebt«. An diesem Tag

beschließt der Komponist die Aufführung der *Meistersinger*. Wirft man einen Blick auf deren Entstehungsprozess, der zunächst von Mathilde Maier, dann, im weiteren Verlauf, bis zur Vollendung, durch Cosima von Bülow begleitet wird, liegt der Verdacht nahe, Wagner habe nicht nur ein Gedicht für seine jeweilige Gefährtin komponiert, sondern in den Kontrahenten der Liebe, Hans Sachs und Walther von Stolzing, eine Art Doppelporträt seiner selbst angefertigt. Die Konstruktion ist äußerst raffiniert: Die Tochter-Geliebte löst den Bann der Inzest-Konstellation und ermöglicht so ein Werk, in dem die Vaterfigur [Hans Sachs] den Weg zur jungen Liebenden [Eva] freigibt, indem er die Sohnesfigur [Walther von Stolzing], zu seinem Nachfolger erzieht. Das philosophische Stück, als Verknüpfung von »deutschem Andante« mit »calderónischem Spiel« [Hans Mayer], hier zeigt es seine letzte pfiffige Volte: Das Drama des Verzichts verwandelt sich im Traumspiel des Lebens zu einer heiteren, nestroysch gefärbten Komödie. Die Fiktion der Realität mutiert zur Realität der Fiktion. Denn was sehen wir: Incognito, unter dem Namen Richard Wagner, lebt Hans Sachs als der wahre Stolzing mit der paradiesisch-parnassischen Eva [alias Cosima] zusammen. Das ist die wahre Dialektik der Liebe.

DIE MEISTERSINGER VON NÜRNBERG

Richard Wagner

MUSIKALISCHE LEITUNG Daniel Barenboim

INSZENIERUNG Andrea Moses

mit Wolfgang Koch, Klaus Florian Vogt, Julia Kleiter,

Kwangchul Youn, Markus Werba u. a.

PREMIERE 03. [1. + 2. AKT, 20:30 Uhr] +

04. [3. AKT, 12 Uhr] OKTOBER

07. | 11. | 15. | 18. | 22. OKTOBER 2015

Design Anita Schmidt

eine neue liebe
für ihr zuhause.
Rolf Benz CARA.

stilwerk Berlin

Kantstraße 17/3. OG · 10623 Berlin
Tel. 030/315 15 650
www.rolf-benz-haus-berlin.de
info@rolf-benz-haus-berlin.de

**ROLF
BENZ**
H A U S

PARTE SECONDA

ELIMMS NOTIZEN

Oder wie entsteht eine
Inszenierung



DIE KUNST LIEGT DARIN, DEN MYTHOS INS HEUTE
ZU ÜBERSETZEN UND DEN ALLEGORISCHEN FIGUREN EINE
KONTUR, EIN GESICHT, EINE GESTALT ZU GEBEN:
NOTIZEN ZU HÄNDELS IL TRIONFO.

PIACCERI.

15

Cembalo.

Tutti.

H. W. M.

Viol.

Viol.

3:14

WIEDER

BIN PROLOG.

N 90

NEUES SPERL

Während der
1:10 kann es sich
ausfüllen.

In dem
Vorhang

Parte Seconda PWE — sie am Aufzug.
Recitativo ohne Klingel
Tempo
Se del falso piacere
vedesti già la favolosa scena,
del teatro del vero
ecco, il velo io descopro. Osserva, e mira
mira colei che Verità s'appella;
vedrai che non s'adorna,
e sempre è bella.
Con bianca veste cinta,
mira come si volge al Sole eterno,
e quello specchio mira
che a Hale sguardo,
et all'uman pensiero,
il falso rende als falso, il vero al vero.

16

alles ist falsch
sie zu Beginn.
die Situation ist
exakt falsch:
der Restaurant ist falsch
bestellt, und die Bräute
alle Vorfälle des 1. Teils
sollen sie mir holen,
erkennt. Alles mit
verdeckten Absichten,

i Ami.
74085

Zweiter Teil alle Menschen
kommen zur
paus!
Rezitativ
Zeit
schend du vom falschen Vergnügen
nun die fabelhafte Bühne gesehen hast,
werde ich dir jetzt den Vorhang des Theaters
der Wahrheit öffnen. Schau und bestaune das,
was sich Wahrheit nennt.
Du wirst sehen, dass sie sich nicht schmückt
und trotzdem immer schön ist.
In weiß gekleidet,
schau, wie sie sich der ewigen Sonne zuwendet
und betrachte diesen Spiegel,
der dem schwachen Blick
und dem menschlichen Denken das Falsche
als falsch, das Wahre als wahr wiedergibt.

HATZKONIG DER BRAUT

eine
Schone
Frau
marken
gleiches
so die
Orchester
BRÄUTERKONG

utopischen
Bald

VORHANG
fiekt kult

DE WAREN
sie die "Revolution" mit unsicher
Geköpfe.

Fand bald KR
der Bräute ein Orchester?

IL TRIONFO DEL
TEMPO E DEL DISINGANNO

Georg Friedrich Händel

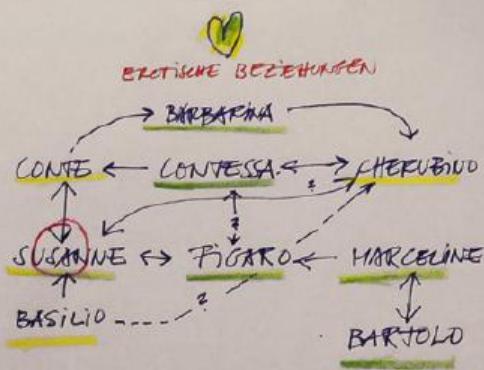
MUSIKALISCHE LEITUNG Sébastien Rouland

INSZENIERUNG Jürgen Flimm

mit Sylvia Schwartz, Marina Prudenskaya,

Inga Kalna und Charles Workman

14. | 17. | 23. NOVEMBER 2015



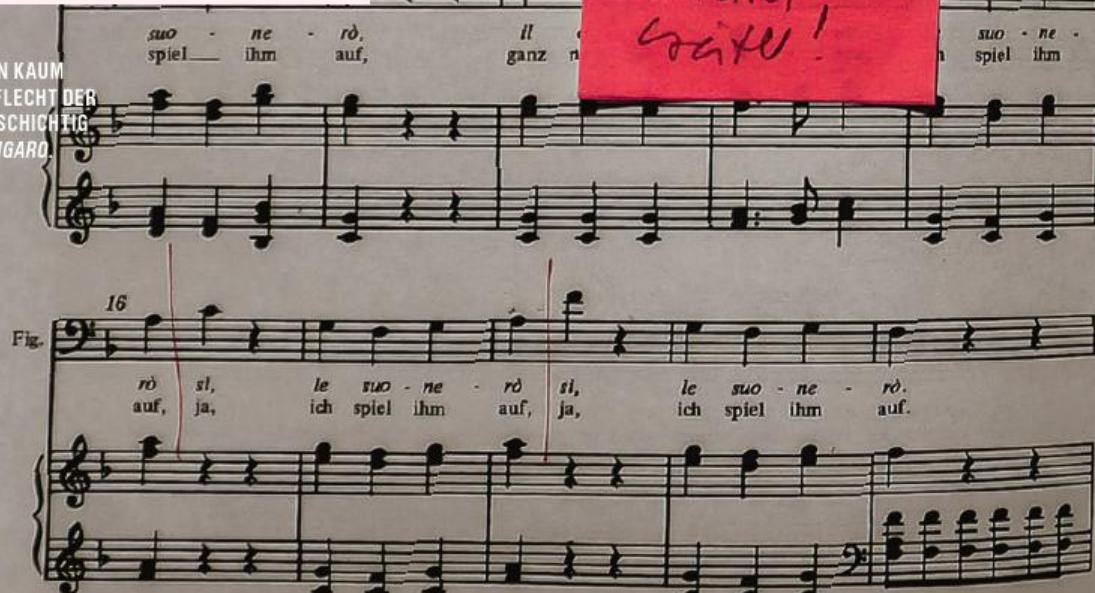
CUR CIO → ALKKOOL
ANTONIO → ALKKOOL

ES KOMMT
NICHT ZUR HOCHZEIT!

2. Mt
3. Mt
4. Mt

Objet du Disc

PAARE, PASSANTEN DER LIEBE: IN KAUM EINER OPER IST DAS BEZIEHUNGSGEFLECHT DER FIGUREN SO KOMPLIZIERT UND VIELSCHICHTIG WIE IN MOZARTS *LE NOZZE DI FIGARO*.



*) 2 Oboi, 2 Fagotti; 2 Corni; Archi.

PHOTOS VINCENT STEFAN

*(niedliches
Mennet)
sagt es mir
dass es klappt)*

*"nur
Balast"
3/4 Takt
am Tanzen"*

- Speltet sich ein
Bumba auf.*
- Hier schon überzeugt
e Sül!*

*FAB
FRAM*

*faualelle WLT
F. macht sie
intelligent, die e nicht
hat.*

2A96

Figaro geht gegen den Spiegel -
fuerst rechts vor! versteckt, just es
kommen. Er steht endlich. Stellt etwas vor
die Ti - verbandsmaedie die Ti ... mit
dein Bett? Taust mit irgend etwas. Macht
auf die Spiegelwand! 1. TBN S. 38
ist eine gefä schrie 'Rade' →
IRONIE → HORN

*Si "absetzen
Gehen!" zu Beginn Höfische
Bewegungen*

*Figaro nimmt die
Armautordnung an:
bleib also
mit Ratten, wird
dort denn Gratun,
notzen. Soll sich
nicht mehr
restizett*

LE NOZZE DI FIGARO
Wolfgang Amadeus Mozart
MUSIKALISCHE LEITUNG Gustavo Dudamel | Michele Gamba [19. | 21. 11.]
INSZENIERUNG Jürgen Flimm
mit Ildebrando D'Arcangelo, Dorothea Röschmann,

Lauri Vasar, Anna Prohaska u. a.

PREMIERE 07. NOVEMBER

09. | 11. | 13. | 15. | 19. | 21. NOVEMBER 2015



»WEISST DU, WIE DAS WIRD?« DIETER DORN
BEI DEN PROBEN ZU WAGNERS *GÖTTERDÄMMERUNG* 2014
AM GRAND THÉÂTRE DE GENÈVE

»DA ENTSTEHT EINE GANZ UNGEHEURE FREIHEIT«

INTERVIEW: JÜRGEN OTTEN

Der Regisseur Dieter Dorn
im Gespräch

Dieser Mann hat Theatergeschichte geschrieben, man kann sogar so weit gehen zu sagen: Er ist Teil dieser Theatergeschichte. Zweifelsohne zählt Dieter Dorn zu den großen Regisseuren unserer Zeit. Ein Seelen- und Weltensucher, der, bei allem Realitätssinn, niemals aufgegeben hat, an eine gesellschaftliche Utopie zu glauben, der aber dabei vor allem eines immer in den Mittelpunkt seiner Arbeit rückte als das Höhere, Bedeutsamere, eigentlich Relevante: den Text jener Autoren, denen er sich widmete, sei er von Shakespeare, Kleist, Brecht, Botho Strauß oder Bernhard, das Gleiche gilt für die Musik Mozarts, Verdis oder Wagners. An der Staatsoper im Schiller Theater wird Dieter Dorn in dieser Saison *La Traviata* inszenieren.

Zum Gespräch über seine Theaterarbeit empfängt er—was eine Seltenheit ist, da Dorn Privates und Arbeit stets strikt voneinander getrennt hat—in seiner Münchner Wohnung. Auf dem großen Tisch im Arbeitszimmer steht, en miniature, das [wunderbar archaische] Bühnenbild zu Verdis Oper. Daneben liegt aufgeschlagen ein Bildband, der tags zuvor in der Bayrischen Akademie der Künste vorgestellt wurde.

Der Band versammelt Arbeiten des Bühnenbildners Jürgen Rose, mit dem Dorn seit nunmehr 38 Jahren ein unverwechselbares Gespann bildet, zuletzt im weithin beachteten Genfer *Ring*; er trägt den Titel *Nichts ist so lebensfüllend wie das Theater*.

MAGAZIN Ein schöner Titel. Poetischer kann man das, was Sie machen, wohl kaum beschreiben.

DIETER DORN Ja, auf jeden Fall. Schon eindrucks- voll, so ein Leben im und für das Theater.

MAGAZIN Die französisch-amerikanische Bildhauerin Louise Bourgeois hat einmal gesagt, in der Kunst ginge es nicht um die Kunst, sondern ums Leben. Stimmen Sie ihr zu?

DIETER DORN Ja, dem würde ich zustimmen, vor allem dann, wenn man den Rose-Ausspruch in der Schleppe hat. Aber nun würde ich auch sagen, dass Theater ja keine Kunst ist, sondern im alleräußersten Fall eine Kunstanstrengung, die in die Richtung von Kunst gehen kann.

MAGAZIN Frei nach Becketts berühmtem Wort vom »Besser scheitern«?

DIETER DORN Das größte Faszinosum ist für mich der spielende Mensch, wie ihn Schiller beschrieben hat. Und das ist unglaublich. Da ist der leere Raum, mit Menschen darin, die vor Menschen spielen: Das ist das Wunder. Und dann gibt es, wie bei einer guten Suppe, ganz viele Zutaten, die das entweder schöner und größer machen oder es, und das geschieht leider sehr oft, verderben. Es ist das Lebensfüllendste, da hat Jürgen Rose mit seinem Titel Recht. Und wenn man das Kunst nennt, ist es doch der faszinierende Versuch, an den Menschen, an sich selber irgendwie heranzukommen.

MAGAZIN Selbsterkenntnis ist ja, wenn wir an Kleist denken, nicht ganz so einfach.

DIETER DORN [lacht] Wohl wahr.

MAGAZIN Aber Theater kann ganz einfach funktionieren. Sie kennen gewiss die *Sturm*-Inszenierung von Peter Brook. Da gab es nichts als einen Teppich. Und Menschen, die für andere Menschen spielten. Mehr benötigt man anscheinend nicht zum Glück. Ist das auch ihr Ideal?

DIETER DORN Ja, das ist es. Und viele Jahre haben wir in diese Richtung gearbeitet, allerdings nicht ganz so konsequent und welttheaterhaft. Ich bin ein Anhänger der Polis. Das Theater muss für die Stadt arbeiten, von der es bezahlt wird und in der es lebt, in der die Schauspieler leben, und in der das Instrument ruht. Das ist auch der Grund, warum ich, was das Theater angeht, immer ein sehr treuer Mensch gewesen bin und seit 1976 ununterbrochen in München arbeite. Und zwar nicht aus Faulheit, sondern aus Überzeugung.

MAGAZIN Vertrauen entsteht durch Kontinuität?

DIETER DORN Ja, auch mit dem Ensemble. Das gibt es ja heute nicht mehr: dass man den Versuch unternimmt, ein Ensemble mit einem Repertoiretheater auszubauen, wo die einzelnen Stücke oft mehr als ein Jahrzehnt lang im Spielplan sind und ein Stück das andere ergänzt, sich auf dieses Stück bezieht, Widerspruch dagegen einlegt, kurzum: wo eine Dialektik entsteht, und nicht eine ziellose Abfolge einzelner Stücke. Und wo man auch den Weg der Schauspieler sehen kann, weil sie diese Stücke über viele, viele Jahre spielen. Das war unser Ideal. Und sowohl in den Kammerspielen, als auch die zehn Jahre noch im Residenztheater, wo wir nach dem Rauswurf aus den Kammerspielen landeten, haben wir es geschafft, dieses Ideal zu realisieren.

MAGAZIN In Ihrer Autobiographie schwingt ein bisschen Wehmut darüber mit, dass man sie 2001 etwas rustikal aus dem Amt entfernt hat.

DIETER DORN Das ist keine Wehmut, dahinter verbirgt sich richtige Wut, vor allem wegen der scheinheiligen Begründung, die man seinerzeit für meine Demission gefunden hatte. Aber heute kann ich schon ein bisschen darüber lächeln, dass in der Stadt das Wort die Runde machte, demzufolge der Verantwortliche für mein Ausscheiden bei den Kammerspielen das »bestangogene Stück Seife in dieser Stadt« sei, wie ich das, etwas überspitzt, damals in einem *Spiegel*-Interview gesagt habe. Gleichviel: Dieses Ende war nicht schön. Und es war auch ganz und gar unnötig, weil die Kammer spiele wirklich blühten. Wir mussten sogar potentielle Abonnenten vertrösten, und dann gab es ja noch diejenigen, die am stolzesten waren, wenn sie ihr Abonnement

vererben konnten. Das zu beenden, in einer Mischung aus Politik, Gemeinheit und Dummheit, war ein starker Eingriff. Leider half es auch nichts, dass uns Peter Sloterdijk zur Seite stand — mit einem fulminanten Beitrag in der *Süddeutschen Zeitung*, in dem er die duodezfürstenhafte Haltung der Kulturpolitik dem Theater gegenüber beschrieb. Aber genutzt hat das natürlich nicht. Tja, und dann kam, wie aus dem Nichts, das Wunder, und zwar in Gestalt von Kulturminister Zehetmair, der mich bat, das Residenztheater zu übernehmen.

MAGAZIN Sie haben auch dort auf ihr lebenslanges Prinzip gesetzt, auf Kontinuität durch Vertrauen. Ist es vielleicht so, dass Freiheit auch im Theater erst durch Bindung entsteht, also gewissermaßen dialektisch? Und dadurch, dass, im Schillerschen Sinne, der Mensch erst Mensch wird, wo er spielt?

DIETER DORN Ja, das würde ich sagen. Das ist kein Programm. Das hat sich entwickelt. Wir hatten uns viel zu sagen. Und so sind wir diesen Weg Stück für Stück weiter gegangen. Je mehr man weiß, je größer das Vertrauen ist, umso freier kann man miteinander umgehen, und umso weniger muss man spielen und



»ICH SAG DIR, WIE ES WIRD.« DIETER DORN
IM GEPRÄCH MIT TOM FOX, DEM DARSTELLER
DES WOTAN IM GENFER RING.

so tun, als ob man es wüsste. Für den Regisseur ist es ungeheuer wichtig, dass man die Ohnmacht einem großen Text oder einer großen Partitur gegenüber, diesen weißen Stellen, zulassen und sie sich zugestehen kann, und dass man darauf hoffen darf, dass die gemeinsame Arbeit einen Weg bereitet, das in dieser oder jener Art und Weise zu lösen. Da entsteht dann jeden Morgen aufs Neue eine ganz ungeheure Freiheit in der handwerklichen Arbeit, erst für das eine Projekt, dann aber auch für die Dauer, von Stück zu Stück.

MAGAZIN Damit steht ihr Ideal eines Theaters der Kontinuität ja im Grunde diametral demjenigen des postdramatischen Theaters entgegen, das den performativen, autobiographisch-individualistischen Aspekt, wie wir es einmal nennen wollen, sehr stark betont und letztlich das Gegenteil von Kontinuität sucht: die Evidenz des

Augenblicks, die manchmal eben auch nur eine Evidenz der Show, des Events, ist. Chris Dercon, der designierte Intendant der Volksbühne Berlin, kommt aus dieser Richtung, zudem ist er ein Mensch, der sich bislang hauptsächlich mit der Kunst auseinander gesetzt hat. Kurz gefragt: Ist das für das Theater gut?

DIETER DORN Es ist so, dass das Instrument Theater—and die Volksbühne ist ein solches Instrument, zudem mit einer großen Tradition—that dieses Theater dann als eine Forschungsstätte für den Menschen mit möglichst immer einem gleichen oder zu ergänzenden Personal verloren wäre. Und es ist eines der vielen und jetzt herausgehobenen Beispiele dafür, dass man ein Theater zu einem multikulturellen Veranstaltungsräum macht, in dem es zwar noch einige Schauspieler gibt, wohin man aber aus der ganzen Welt die Produktionen holt. Das können Sie mit einer zunächst vom Ort ausgehenden Truppe ganz schwer konterkarieren. Was wollen Sie mit dem leeren Raum Theater und dem Teppich machen, wenn in diesem Theater die besten Sachen und diese Mischformen mit der Bildenden Kunst und anderen Disziplinen veranstaltet werden? Das muss sich doch entwickeln! Selbst Peter Brook hat für diese Erkenntnis sein halbes Leben benötigt. Was ich damit sagen möchte: Der Raum ist verloren—and die Geduld womöglich auch, denn Sie können sich immer alles einkaufen. An den Münchner Kammerspielen ist das ja nicht anders. Das ist ein ganz schwieriger Prozess, und das missversteht auch Brooks Begriff vom Welttheater. Bei Brook haben natürlich Afrikaner und Europäer und Japaner miteinander gespielt, aber trotzdem versucht, den leeren Raum zu füllen. Das ist etwas anderes als das, was heute mit dem Welttheater gemeint ist. Die Identifikation mit dem Raum geht verloren. Man geht in einen etwas komplizierteren Ausstellungsraum. Und das ist im Grunde auch das Ende des oft so geschmähten Stadttheaters. Denn die Städte, die sich ein solches Institut nur noch mit Mühe leisten können, nehmen das auch als Beispiel. Und das ist das Gefährliche. Mit einem Wort: Ich weiß nicht, wohin das führt. Doch die Theaterleute haben diese Entwicklung zum Teil selbst mit eingeläutet, durch ihre Ästhetik, den Medien hinterher zu rennen, ihre eigene Palette in die Rumpelkammer zu stellen und dann zu versuchen, das zu überbieten, was die großen Blockbuster machen können. Aber sie haben das technische Instrumentarium ja nicht, so dass es eher hilflos wirkt gegen eine Supershow im Olympiagelände mit irgendwelchen Superbands. Die Bilderwelten sind dort so toll, dass ein Video im Theater nur armselig dagegen wirken kann. Ich bin durchaus der Meinung, dass es schon genügend dem Theater entfremdete Räume gibt, und dass wir die Räume, in denen Theater gespielt wird, unbedingt schützen sollten.

MAGAZIN Macht es Sinn, das aus der Position eines großen Theatermannes öffentlich anzumahnen?

DIETER DORN Ich glaube, nicht. Ich empfand es als junger Theatremacher auch als Gängelung, als ich versucht habe, meinen eigenen Weg auf dem Theater zu gehen, erst als Schauspieler, dann als Regisseur. Die Ratsschläge der Älteren klangen damals in meinen Ohren

Klangperfektion
aus Leidenschaft.
High End,
aber erschwinglich:

nuVero^{NEU}



Die neue nuVero-Serie:

Wahrhafter Klang,
vollendete Technik.

Neue Modelle,
profiliertes Design,
neue Farben.

Meisterhafte Qualität
„Made in Germany“.



nuVero 110: Elegant, hochpräzise, extrem basspotent ■ Nur 20 cm Frontbreite
■ 113 cm Höhe, 520/360 Watt ■ 1465,- €/Box (inkl. 19% MwSt. zzgl. Versand)

Bequem online bestellen: www.nubert.de

Günstig, weil direkt vom Hersteller Nubert electronic GmbH, Goethestr. 69, D-73525 Schwäbisch Gmünd ■ 30 Tage Rückgaberecht ■ Hörstudios in 73525 Schwäbisch Gmünd, 73430 Aalen, 47249 Duisburg ■ Bestell-Hotline mit Profiberatung, Deutschland gebührenfrei 0800-6823780

nubert
Ehrliche Lautsprecher

häufig so, dass ich dachte: Die haben mich einfach nicht richtig verstanden. Es ist eine andere Generation, die sollen das versuchen. Was nur klar ist: Wenn man nicht über genügend Produktionsmittel verfügt, dann geht es nicht.

MAGAZIN In Ihrer Zeit am Schiller Theater war das ja kein Problem. Boleslaw Barlog hatte dort rund einhundert, zum Teil sehr prominente Schauspieler versammelt, gewissermaßen als eine Bastion gegen das Ost-Berliner Theater. Was mich aber besonders interessiert: Sind Sie Samuel Beckett begegnet, der seinerzeit am Schiller Theater inszenierte?

DIETER DORN Ja, denn ich bin ihm, weil ich enorm fasziniert von ihm war, immer nachgegangen. Ich war damals so eine Art verdeckter Oberspielleiter. Und es ist etwas ganz Merkwürdiges, wenn man dieses altehrwürdige Theater heute betritt. Man muss aufpassen, dass man kein Museumsgefühl kriegt, weil das bedeuten würde, dass man in einem Museum inszeniert. Ich nenne es immer »Theatergruft«, weil ich sage. Ein Theater muss spielen, sonst existiert es nicht. Wesentlicher aber ist: Da kommen ungeheure Erinnerungen.

Die Erinnerungen sind gewaltig. Aber die einzige Möglichkeit, dagegen anzugehen, ist, das nächste Stück zu machen.

Wie in dem Bildband von Rose [schlägt eine Seite auf, die eine Fotografie von 1991 zeigt, auf der etliche seiner Schauspieler versammelt sind]: Und das hängt mit Berlin, mit Hans Lietzau zusammen, dem ich ja die ganzen Schauspieler weggenommen habe, mit denen ich in Berlin gearbeitet hatte; alle 36 Schauspieler sind mir nach München gefolgt. Das war ein bisschen so wie der Auszug der Kinder aus Israel. Jetzt will ich Ihnen mal sagen, was das bedeutet [zeigt nacheinander auf die einzelnen Schauspieler] schwerkrank, tot, tot, schwerkrank, tot, tot, tot, [er deutet auf Axel Milberg, den man heute in erster Linie als Tatort-Kommissar kennt] berühmt [deutet auf die nächsten], tot, tot. So, das ist es.

MAGAZIN Gibt es einen Verlust, der mehr schmerzt als die vielen anderen?

DIETER DORN Da würde ich keine Nummerierung vornehmen, weil wir so gearbeitet haben, wie es meine Philosophie vorsah: dass nämlich der kleinste Schauspieler stets der wichtigste ist. Der bestimmt das Niveau. Mit diesen Schauspielern habe ich, und wenn es nur kleine Auftritte, genauso viele Versuche unternommen wie beispielsweise mit dem Rolf Boysen und der Gisela Stein. Auch diese beiden bedeutenden Schauspieler haben kleinere Rollen gespielt. Das war unser Prinzip, demzufolge auch die Chargen, die man heute ja gemeinhin so belächelt, weil der Begriff negativ konnotiert ist und damit missverstanden wird, sehr wichtige Arbeit verrichtet haben. Und was noch wichtiger ist: Wir sind uns immer alle auf der gleichen Ebene begegnet.

MAGAZIN Das klingt fast ein bisschen traurig, weil es das nicht mehr gibt.

DIETER DORN Das ist es auch. Die Erinnerungen sind gewaltig. Aber die einzige Möglichkeit, dagegen anzugehen, ist, das nächste Stück zu machen.

MAGAZIN So darf man dann wohl auch den Titel ihrer Autobiographie verstehen, der ja ein Imperativ ist: »Spiel weiter!«

DIETER DORN Ja, weil es ja keinen Sinn hat, sich in der Vergangenheit zu verlieren. Und gerade deswegen komme ich auch mit einem leicht mulmigen Gefühl nach Berlin. Das war schon ein sehr einschneidendes Moment, als sämtliche Schauspieler mit mir aus diesem Theater und aus dieser Stadt weggingen.

MAGAZIN Sie leben seit über 40 Jahren als Sachse in München. Welche Identität überwiegt?

DIETER DORN Das kann ich gar nicht sagen, weil ich immer schon eine große Verbindung zwischen beiden gesehen habe. Gewisse Mentalitäten sind sich sehr ähnlich, [sächselt jetzt] wenn auch auf ganz anderen Gebieten als auf dem rein sprachlichen.

MAGAZIN Sachsen hin, München her, es gibt eine Lücke in Ihrem reichen Theaterleben, und die heißt Anton Tschechow. Sie haben nicht ein einziges Stück von ihm inszeniert. Warum nicht?

DIETER DORN Oh, das ist eine lange Geschichte. Ich habe in Leipzig auf der Theaterhochschule Seminare über die wunderbaren Stücke von Ostrowskij belegt und bin in dem Zusammenhang natürlich auch den Stücken Tschechows begegnet. Ich fand ihn einen ungeheuren Autor. Weder während meiner Zeit an der Landesbühne Hannover, mit lauter jungen Schauspielern, noch in Essen und in Oberhausen, in dem Selbstbestimmungsversuch, der auch eher komische als ernsthafte Züge trug, hatte ich die Schauspieler, die das konnten. Also haben wir uns anderen theatralen Gegenständen gewidmet. In Berlin, am Schiller Theater, wollte Helmut Griem nicht den Astrov spielen, weil er dafür nach einem Empfinden zu alt war, und in Hamburg, wo ich dann auf die besten Schauspieler meiner Zeit traf, gab es andere Regisseure, die ich bewunderte für ihren Tschechow: Peter Zadek, Luc Bondy und Jürgen Flimm. Das alles beeindruckte mich so nachhaltig, dass ich schließlich von meinem Vorhaben zurücktrat. Und in dieser Weise ging es so lange weiter, bis es zu spät war, Tschechow zu inszenieren.

MAGAZIN Das bedeutet, auf eine Tschechow-Inszenierung von Dieter Dorn müssen wir vergebens weiter hoffen?

DIETER DORN Ich fürchte, ja.

LA TRAVIATA

Giuseppe Verdi

MUSIKALISCHE LEITUNG Daniel Barenboim

INSZENIERUNG Dieter Dorn

mit Sonya Yoncheva, Abdellah Lasrl, Simone Piazzola u. a.

PREMIERE 19. DEZEMBER

22. | 25. | 27. | 31. DEZEMBER 2015

MORITZ GROSSMANN
GLASHÜTTE I/SA



EXCELLENCE:

RENÉ PAPE TRIFFT AUF MORITZ GROSSMANN

Wir begrüßen den weltweit gefeierten Bass René Pape als Excellence-Partner unserer Marke. Die hohe Kunst des Gesangs berührt die traditionelle Kunst der Feinuhrmacherei. Das Kaliber seiner Wahl ist die BENU Gangreserve in Weißgold mit dem Grossmann'schen Handaufzug mit Drücker: perfektes Timing inklusive. Erfahren Sie mehr über die Manufaktur: www.grossmann-uhren.com



HEIMAT EINER NEUEN ZEIT



Feine Juwelen und Uhren am Roseneck • Uhrmachermeister und Goldschmid
Hohenzollerndamm 94 • 14199 Berlin • Telefon 030 826 42 92 • www.reuer.com



EIN SCHÖNES WUNDER, WUNDER- SCHÖN!

TEXT VON MICHAEL DE WITT

Friedrich Schiller wusste es:
Erst wo der Mensch spielt, ist er ganz Mensch.
Der Spielplan der Staatsoper im Schiller Theater
spiegelt diese Erkenntnis durch eine
intensive Repertoire-Pflege. Eine Auswahl.

IL TRIONFO DEL TEMPO E DEL DISINGANNO

Oper oder Oratorium? Das ist hier nicht die Frage. Schon zu Händels Zeiten war es durchaus üblich, Oratorien auf einer Bühne zu präsentieren, man denke nur an *Saul* und *Semele* — oder auch an *Il trionfo del Tempo e del Disinganno*, früh-genialische Schöpfung des Komponisten aus seiner Zeit in Italien. Die allegorisch überaus fruchtbare Geschichte, die in diesem zauberhaften Opus erzählt wird, beglaubigt das Unterfangen. Bellezza, die Schönheit, betrachtet sich im Spiegel, sie kennt natürlich das Märchen von Dornröschen, »Spieglein, Spieglein an der Wand, wer ist die Schönste im ganzen Land?«, doch hier ist der feine Unterschied: Die Schönheit weiß um ihre Vergänglichkeit. Piacere, das Vergnügen, vermag sie aufzuheitern und annonciert ihr, ganz hedonistische Muse, die sie ist, sogar ewiges Blühen, wenn denn die Schönheit ihr dauerhafte Treue verspreche. Es folgt der heilige Schwur, doch dann mischen sich Tempo, die Zeit, geheimnisvoll und mächtig, sowie Disinganno, die Enttäuschung, ins Gespräch. Es entfaltet sich ein lebhafter Diskurs rund um die Frage, wie lange wohl das Schöne währen könne und was der Sinn des Lebens womöglich sei. Die Antwort, wer aus diesem Diskurs als Sieger hervorgeht, gibt der Titel von Händels Oratorium. Jürgen Flimms phantasiereiche Inszenierung versetzt das Geschehen an einen Ort, an dem zwischenmenschliche Konflikte schon häufig ihren Ausgang und genommen und ihren, meist melancholischen Endpunkt erreicht haben: in ein Restaurant. Doch nicht irgendeines dieser Etablissements ist es, das Erich Wonder auf die Bühne des Schiller Theaters gezäubert hat: An diesem Ort, der an Edward Hoppers trostlos-leere Vergnügungsräume ebenso erinnert wie an das Ambiente in Stanley Kubricks Film *Shining*, geschehen lauter sonderbare Dinge: Äußerst merkwürdige und sonderbare Gäste treten hinein und wieder hinaus, nicht aber ohne einen bizarren Kommentar abzugeben zu dem, was die allegorischen Figuren — Sylvia Schwartz als Bellezza, Inga Kalna als Piacere, Charles Workman als Tempo und Marina Prudenskaya als Disinganno — in virtuoser musikalischer Diktion und mit reichlich sophistischer Süffisanz zu verhandeln haben. Das Resultat ist einer jener Abende, an denen man, aus den Wirren des Alltags befreit, sowohl in tiefesinnige wie auch absurde Gedanken über das Leben und den Tod an und für sich verfallen kann.

IL TRIONFO DEL TEMPO E DEL DISINGANNO

Georg Friedrich Händel

MUSIKALISCHE LEITUNG Sébastien Rouland

INSZENIERUNG Jürgen Flimm

mit Sylvia Schwartz, Marina Prudenskaya,

Inga Kalna und Charles Workman

14. | 17. | 23. NOVEMBER 2015

LE VIN HERBÉ

Beides, das Leben wie der Tod, spielt auch in Frank Martins weltlichem Oratorium *Le vin herbé* die alles entscheidende Rolle. Ein Stück ist das über jene Finsternis, die den Menschen überkommt, so er auf sich selbst zurück geworden wird, eine unter die Haut schleichende Threnodie über den miserablen Zustand der Welt und den Zustand der Liebe in dieser Welt. Katie Mitchells formal strenge Inszenierung belässt das Werk in der Zeit, in welcher es der Komponist geschrieben und angesiedelt hatte: in die Wirren des Zweiten Weltkrieges. Der Ort ist eine französische Großstadt, darin ein zerbombtes Theater, das nur noch über wenige Requisiten zu verfügen scheint: Stühle, ein paar Tische, Laken, Kerzen, ein Bett. Es ist kalt, auf der Bühne Menschen in langen Wintermänteln, von einem lodernden Feuer nur halbwegs erwärmt. Wie ein antiker Chor umgeben sie das Liebespaar, das hier im Zentrum steht, wie schon in der literarischen Vorlage [Joseph Bediérs *Roman de Tristan et Iseut*]: ein Mann und eine Frau, sie könnten diesen oder jenen Namen tragen, das ist nicht wichtig. Wichtig ist die Tragik ihrer Geschichte, die Tragik ihrer Liebe, die Tragik ihres [Alp]Traums. Vom Liebestrank haben sie getrunken, doch die Bedingungen menschlicher



Existenz, das erzählt Katie Mitchell mit so eindringlichen wie einfachen Mitteln, lassen eine Liebe, die zur Sonne führte, nicht zu. Jede Bewegung erscheint einstudiert, formal, abgesprochen, mit einem Wort: ritualisiert. Die wahre Leidenschaft bleibt außen vor, sie bleibt im Dunkeln, bleibt aber immerhin auch — eine Möglichkeit. Das alles vermittelt sich in Mitchells Regie mit großer Ernsthaftigkeit und Intensität, die vor allem durch Intimität entsteht — und natürlich durch die herausragenden Sängerdarsteller, allen voran Anna Prohaska als Iseut, Stanislas de Barbeyrac in der Rolle des Tristan und Ludvig Lindström [König Marke]. Auch instrumental ist dieser Abend von erlesener Qualität: Sieben Streicher und einen Pianist geleitet Franck Ollu mit stupender Präzision durch die karge, zugleich expressive Partitur, tut es mit faszinierender Sensitivität und veritablem Klangsinn. Ein Abend, der im Gedächtnis haften bleibt. Weil er die Wahrnehmung der Welt verändert.

LE VIN HERBÉ

Frank Martin

MUSIKALISCHE LEITUNG Friedemann Layer

INSZENIERUNG Katie Mitchell

mit Anna Prohaska, Stanislas de Barbeyrac u. a.

05. | 11. | 15. | 19. FEBRUAR 2016

THE TURN OF THE SCREW

Wahrnehmung ist subjektiv. Wie subjektiv sie sein kann, erzählt uns Brittens Kammeroper *The Turn of the Screw* auf Henry James. Eine sonderbare Geschichte, die hier erzählt wird. Aber schon in diesem Augenblick fangen die Fragen an. Ist das, was erzählt wird, wirklich geschehen? Oder ist es nur Einbildung, Fiktion, Wunschtraum, Projektion, schlimmer noch: eine Art Psychose? Wir werden es nie erfahren. Das Geheimnis von Bly, es muss gewahrt bleiben. Auf immer. Claus Guth wusste das, als er das Psychodrama um eine junge Gouvernante, die gleich bei ihrem ersten Job in schlimmste Bedrängnis gerät und schließlich an den Bedingungen, an den Kindern, die sie betreuen soll, vor allem an Miles, und an sich selbst und ihrer Wahrnehmung von Welt scheitert, inszenierte. Deswegen ist seine psychologisch extrem plausible Arbeit keine Antwort auf die Frage, was womöglich geschehen ist. Sie lässt das Rätsel bestehen und kreiert genau damit jene Atmosphäre, die dieses Stück benötigt, um nicht in irgendeiner Weise didaktisch-psychologisch zu wirken. Sein Bühnenbildner Christian Schmidt hat ihm dafür — und das ist der eigentliche Coup de théâtre in dieser weit über die Grenzen Berlins hinaus akklamierten Arbeit — einen Raum gebaut, der vor allem eines ist: Rätsel. Mehr als neunzig Minuten lang bewegt sich dieser Raum, ergibt er immer wieder neue Konstellationen — und sorgt dafür, dass auch die Menschen, die sich in diesem Räumen bewegen, nicht mehr wissen, wo genau sie sich eigentlich befinden. Ein triftigeres, zudem poetisch aufgeladenes Bild für die Verwirrungen der von beiden Hauptdarstellerinnen mit faszinierend vielen Facetten und ungeheurer Intensität verkörperten Governess hat es nie zuvor gegeben. Die Dämonen sind unter uns.



THE TURN OF THE SCREW

Benjamin Britten

MUSIKALISCHE LEITUNG Christopher Moulds

INSZENIERUNG Claus Guth

mit Maria Bengtsson | Emma Bell [20.02.],

Richard Croft, Ann Murray,

Thomas Lichtenegger, Sónia Grané u. a.

31. JANUAR || 03. | 06. | 10. | 17. | 20. FEBRUAR 2016

DER FREISCHÜTZ

Dämonen da, Dämonen hier. Auch durch Webers romantische Oper geistern sie, diese »Naturgötter der Vorzeit«, wie Adorno sie genannt hat, deren althergebrachtes Recht gebrochen werden soll und die nun danach trachten, den Menschen, also jene Kreatur, die ihnen das alles eingebrockt hat, zu vernichten. Mit anderen Worten: Das Schicksalsstück entpuppt sich als archaische Handlung. Michael Thalheimer hat diese Erkenntnis für seine strenge, im mythischen Dunkel angesiedelte Inszenierung des Freischütz genutzt. Die Protagonisten kommen aus der Tiefe des Raums, aus irgendeiner Vorzeit, da braucht es weder spießbürgerliches Ambiente noch Dialoge, die den Irrsinn nur unterbrechen würden, der hier walte und für extreme Gefühlausbrüche seitens der Protagonisten sorgt. Die Konflikte sind atavistische, ewig andauernde. Die Röhre von Olaf Altman entpuppt sich aus ausweglose Menschenbahn, die zudem durch ihre Unebenheit alle ins Rutschen bringt. Ein präzises Bild für die Unwucht derer, die in dieses Stück hineingeworfen wurden sich nun der Attacken des wilden schwarzen Jägers Samiel [diabolisch gut: Peter Moltzen] erwehren müssen, insbesondere das vermeintliche Liebespaar: der Max von Michael Schade und die Agathe von Anna Samuil. Aus diesen Konstellationen resultiert nicht nur hohe sängerische, sondern auch enorme darstellerische Präsenz, die ihren Widerhall im nuancenreichen Spiel der Staatskapelle Berlin findet. Nicht zu vergessen der von Martin Wright einstudierte Chor, der eine fabelhafte Figur macht in diesem bekanntlich nicht ganz unheiklen Stück. Nur zwei Fragen bleibt offen: Wie groß ist die Macht des Schicksals tatsächlich? Und zürnen die Götter den Menschen noch immer?



DER FREISCHÜTZ

Carl Maria von Weber

MUSIKALISCHE LEITUNG *Alexander Soddy*

INSZENIERUNG *Michael Thalheimer*

mit *Anna Samuil, Michael Schade, Sónia Grané* [27. | 29.09.] |

Anna Prohaska [02. | 06.10.], *Falk Struckmann u.a.*

27. | 29. SEPTEMBER || 02. | 06. OKTOBER 2015

I belli dell'opera

Highlights 2015/16

Anna Netrebko in Paris, Dresden, New York und Berlin (*Il Trovatore, Lohengrin*)

Jonas Kaufmann in München, Paris, London und Baden-Baden (*Aida, Faust, Meistersinger, Die Walküre*)

Daniel Barenboim in Paris, London, Tokio, Buenos Aires, Berlin und Wien

Exklusive Künstlerbegegnungen / Opernstunde im kleinen Kreis in Berlin und München

Queen Elisabeth-Musikkreuzfahrt an Bord der MV Silver Wind (Luxusyacht im Sept. 2016)

Weitere Konzert- und Opernreisen online und auf Anfrage. Fragen Sie auch nach unserem Newsletter und verpassen Sie nie wieder ein Event der Extraklasse! Weitere Ziele: Wexford - Glyndebourne - New York - Paris - Zürich - Wien - Tokio - Muscat - Tel Aviv - Dubai - Avignon - Monaco - Pesaro - Mailand - Ruhrtriennale - Bayreuth - Salzburg - Baden-Baden - London - Barcelona - Madrid u.v.a.

Stilvolle Musikreisen seit über 11 Jahren in kleiner Gruppe mit handverlesenen Reisedesignern und Musikexperten geniessen.

Individuel und stets mit einem exklusiven Rahmenprogramm und in ausgesuchten feinen Hotels.

DISCOVERY Hagenauer Str. 8 10435 Berlin
T 030 . 23495206 info@discoveryweltweit.de
discoveryweltweit.de

DISCOVERY
International events + tours





ARIADNE AUF NAXOS

Vermutlich schon. Und vielleicht auch deswegen, weil die Menschen die Mythen nicht bezwingen. Weil sie sie nicht ernst nehmen oder nicht verstehen oder beides. Dabei sind Mythen hilfreich, weil sie im Kern ein Erzählen beinhalten, das gegen die Fiktion eines heilen Ursprungs die Schilderung einer zerriissen Realität setzt. Es ist diese Realität, die uns angeht. Die Wunden in unser Gedächtnis ritzt. Die aber auch sich von den Göttern entfernt und Schutz bei Prometheus sucht, dem Lichtbringer. Und eben das zeigt Hans Neuenfels in seiner archaisch-kühlen und gerade dadurch wirkungsmächtigen Inszenierung von Straussens und Hofmannsthals wunderlich ambivalenten und nur dialektisch aufzulösenden Zwitter-Opus *Ariadne auf Naxos*: wie sehr der Verlust der Liebe schmerzt, wie wenig aber das Göttliche das ist, was wir lieben sollten. Das Humane ist es, das wir suchen müssen, und nur das. Entsprechend kahl und fahl ist die Bühne von Katrin Lea Tag: ein weiß ausgeschlagener Raum, vielschichtig verschoben, mit einigen neckischen Farbgebungen — und in einem einzigen Moment verwandelt: Zu Ende des burlesken Vorspiels, das Neuenfels mit augenzwinkerndem Charme inszeniert, fallen weiße Backsteine auf den Bühnenboden; ja, wüst ist die Insel, auf der Ariadne darbt. Die ist eine große Heroine, auch vokal, deren Liebe zum drallen Gott Bacchus kein gutes Ende nehmen kann, weil man die Götter eben nicht lieben kann. Wen man allerdings lieben kann, das ist die Funken sprühende Zerbinetta von Brenda Rae in ihrem wunderbaren roten Kleid [Kostüme: Andrea Schmidt-Futterer]. Bei ihr blitzt des Lebens Freude auf, tut es aber nur, weil für sie die Liebe viele Gesichter hat. Ariadne dagegen glaubt nur an die eine, einzige Liebe. Und dieser Ballast ist zu groß.

ARIADNE AUF NAXOS

Richard Strauss

MUSIKALISCHE LEITUNG *Karl-Heinz Steffens*

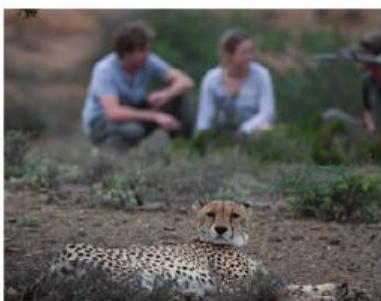
INSZENIERUNG *Hans Neuenfels*

mit *Emily Magee, Brenda Rae, Roberto Saccà u. a.*

17. | 20. | 22. | 24. JANUAR 2016



HOHER KOMFORT UND EINZIGARTIGE TIERERLEBNISSE IN SÜDAFRIKA



SÜDLICHES AFRIKA • SÜDAFRIKA **andBeyond Sabi Sand Game Reserve SELECTION**

Die „Big Five“ einmal in freier Wildbahn erleben, köstliche pro-afrikanische Gerichte und die besten Weine Südafrikas genießen, freundliche und zuvorkommende Mitarbeiter – das und vieles mehr wird bei einem Aufenthalt im andBeyond Sabi Sand Game Reserve Wirklichkeit.

4 Nächte inkl. Vollpension, bei Belegung mit 2 Personen

Pro Person in einer Exeter River Lodge Suite ab € **1.560**

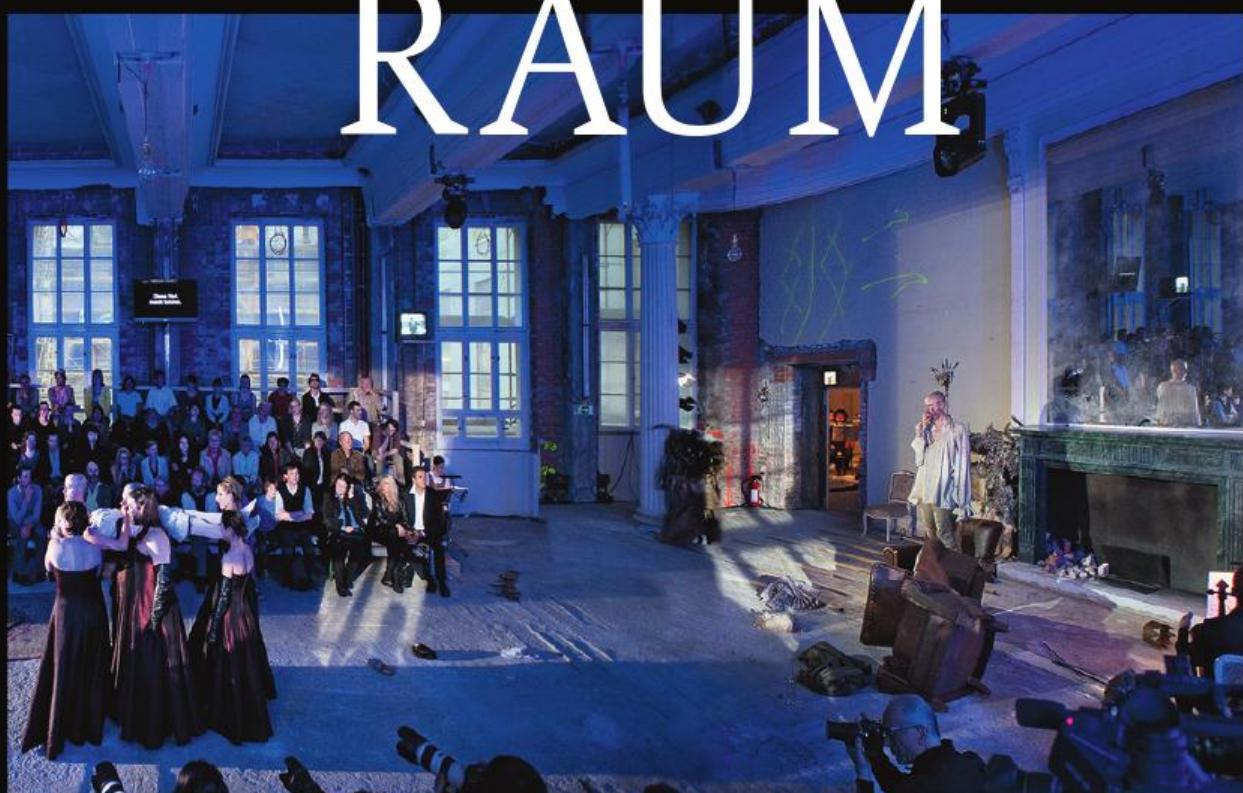
Weitere Informationen und Buchungen im Katalog „DERTOUR deluxe Afrika - Orient - Indischer Ozean“ 2015
Die ganze Welt von DERTOUR deluxe in Ihrem Reisebüro.



Urlaub für höchste Ansprüche

ICH HABE EINEN RAUM

Bühnenbilder von
Magdalena Gut



MACBETH | 2014
ORCHESTERPROBENSAAL STAATSOPER UNTER DEN LINDEN
REGIE JÜRGEN FLIMM

MACBETH – EIN AUTHENTISCHER RAUM Baustelle. Der Orchesterprobensaal der Staatsoper, in einem Zustand, in dem unterschiedliche Strukturen sichtbar werden und etwas über Verfall und Erneuerung erzählen. Bühnenbildnerische Interventionen im vorhandenen Raumgefüge werfen Fragen auf. War der Kamin immer schon da?

IM DICKDICK DER STÄDTE – EIN LEERER RAUM MIT WECHSELNDEN BILDERN Ausgangspunkt für jede räumliche Veränderung ist hier die nackte weiße Bühne des Residenztheaters. Jedes Szenenbild verdichtet sich aus einem anderen Grundmaterial, um sich sogleich wieder aufzulösen. Das Chinesische Hotel: eine Vielzahl von roten Lampions, dazwischen auf hängenden Sitzen die Darsteller. Lampions wie auch Darsteller werden sanft auf und ab bewegt. Ein trunkener Augenblick.

BESUCH DER ALten DAME – EIN ARCHITEKTONISCHER RAUM Eine mächtige Betontreppe, die ihren eigentlichen Zweck nicht erfüllt, breitet sich fast über die gesamte Bühne aus. Gebaute Erstarrung. Der überdimensionierte Kristalllüster hingegen frohlockt als Liebesschaukel von einer glänzenden Zukunft.

LE NOZZE DI FIGARO

Wolfgang Amadeus Mozart

MUSIKALISCHE LEITUNG Gustavo Dudamel | Michele Gamba | 19. | 21. 11.

INSZENIERUNG Jürgen Flimm | BÜHnenBILD Magdalena Gut

mit Ildebrando D'Arcangelo, Dorothea Röschmann,

Lauri Vasar, Anna Prohaska u. a.

PREMIERE 07. NOVEMBER

09. | 11. | 13. | 15. | 19. | 21. NOVEMBER 2015



IM DICKICHT DER STÄDTE | 2007
BAYERISCHES STAATSSCHAUSPIEL
REGIE TINA LANIK



BESUCH DER ALten DAME | 2011
LUZERNER THEATER
REGIE WOJTEK KLEMM

FÜR HOF UND STAAT

TEXT VON DETLEF GIESE

SYMPPOSITION
450 Jahre
STAATSKAPELLE
BERLIN

Die Berliner Kapelle schreibt
Geschichte

Berlin 1570: Seit mehr als drei Jahrzehnten regiert Kurfürst Joachim II.—mit dem heroisch anmutenden Beinamen Hektor versehen—die Mark Brandenburg. Der tatkräftige Hohenzoller hat seine Spuren an Spree, Oder und Havel hinterlassen, unter anderem indem er die Reformation in seinem Land einföhrte, Handel und Gewerbe beförderte, eine rege Bautätigkeit anschob, die Verwaltung modernisierte und auch das Leben am Hof neu zu ordnen suchte. Unter seiner Herrschaft stieg die Residenz Berlin zur größten und bevölkerungsreichsten Stadt in Brandenburg auf, wobei »Größe« in diesem Zusammenhang ein sehr relatives Maß ist. 1564 zählte man in der Doppelstadt Berlin-Cölln gerade einmal 1.316 Häuser, innerhalb ihrer Mauern wohnten nicht einmal zehntausend Menschen: Im Vergleich mit den urbanen Zentren des deutschsprachigen Raums, geschweige denn mit Metropolen wie London, Paris oder Mailand war das in der Tat bescheiden.

Gleichwohl wollte man mit anderen Städten und Höfen konkurrieren, zumal die brandenburgischen Hohenzollern immerhin die Kurwürde und darüber hinaus das Erzkämmerer-Amt im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation inne hatten. Das klang nicht nur bedeutsam, das war es durchaus auch—and ver-

langte nach angemessener Repräsentation. Joachim II. Hektor, der uns in einem Porträt von Lucas Cranach d. J. als energische, imposante Renaissancegestalt begegnet, suchte das auf seine Weise zu verwirklichen. Im Berliner Schloss [das er sich anstelle der alten Burg hatte bauen lassen] und gleich gegenüber in der Domkirche schuf er sich Mittel und Möglichkeiten, als Förderer der Musik zu glänzen. Bereits in den 1530er und 1540er Jahren richtete er eine Kantorei und ein Trompetenkorps ein, später kamen noch andere Instrumentalisten hinzu. Gewissermaßen war damit bereits eine Hofkapelle installiert worden, deren Existenz allerdings erst 1570 wirklich greifbar wird. Aus diesem Jahr datiert nämlich die erste überlieferte Kapellordnung, die auf ebenso erhellende wie bezeichnende Weise Einblicke in den Pflichten- und Verhaltenskatalog der Musici gibt.

Nicht in allen Punkten dürfte es hierbei zum Allerbesten gestanden haben, ein solcher Eindruck drängt sich jedenfalls bei der Lektüre auf. Gleich zum Eingang werden die hiesigen Sänger und Spieler nämlich ermahnt, sich der nötigen »Gottseligkeit« und »Ehrbarkeit« zu befleißigen. Auch das Betragen untereinander scheint suboptimal gewesen zu sein, anders kann die Aufforderung, sich nicht mit Hass zu verfolgen, keine

üble Nachrede zu betreiben und einander »nicht unbillig nachzueifern« kaum verstanden werden. Falsche Töne zu produzieren ist ebenfalls nicht erwünscht — für diesen Fall wird eine Strafzahlung in Form eines »Ortsgulden« fällig. Ob sich auf diese Weise die Kaffeekasse der Kapelle [oder war es vielmehr die Staatskasse des Kurfürsten?] gebührlich füllte, ist indes nicht überliefert.

Bekannt ist jedoch, dass bereits 1580 eine nächste Kapellordnung in Kraft gesetzt wurde. Johann Georg hatte inzwischen die Regierungsgeschäfte übernommen: Im Gegensatz zu seinem auf eine gewisse Prachtentfaltung bedachten Vater ging er daran, mit den Resourcen seines nicht allzu wohlhabenden Landes, der in anderen Teilen des Reiches oft ein wenig mitleidig belächelten »märkischen Streusandbüchse« möglichst effektiv umzugehen. Multivalenz, so würde man heute sagen, erwartete man von den Musikern: In der Schlosskirche hatten sie ebenso zu spielen wie bei der Tafel, auch beim Besuch hochherrschaftlicher Persönlichkeiten und auf Reisen, selbst wenn dies zu Kriegszwecken erfolgte, wollte man auf ihre Mitwirkung nicht verzichten. Gefragt war, an jedem Ort und zu jeder Zeit, »wenn und wohin sie gefordert werden, fleissig aufzuwarten und sich mit Singen und ihren Instrumenten, wie kunstreichen Musicis, Cantoressen und Instrumentisten zu stehet, getreulich gebrauchen (zu) lassen«.

Rund ein Dutzend Sänger und halb so viel Spieler betraf eine solche Verordnung, deren vordringlichster Sinn und Zweck es war, die »Kunst der Musica« an der Spree zu befördern. Das Betragen der Musiker lieferete offenbar auch weiterhin Grund zu Klage und Beanstandung: Die Mitglieder der Kapelle werden jedenfalls dazu aufgefordert, übermäßiges Trinken und »Völlerei« zu vermeiden, desgleichen wurde auch das Singen und Spielen außerhalb der Dienstverpflichtungen [die zu späteren Zeiten berühmt-berüchtigten sogenannten »Musikalischen Gelegenheitsgeschäfte«, vulgo »Mugge«] unter Strafe gestellt. Der gestrenge Landesherr scheint Wert darauf gelegt zu haben, seine Angestellten gänzlich an seinen Hof und Staat zu binden.

Aus den Zeiten Johann Georgs ist auch ein erster Kapellmeister bezeugt: Johann Wesalius mit Namen, der dazu angehalten wird, regelmäßig Übungsstunden anzusetzen, damit der Leistungsstand des Ensembles sukzessive verbessert werde. Das war aber wohl eher temporär der Fall, da es in den Jahren um 1600 verschiedentlich notwendig wurde, Musiker von außerhalb — etwa aus dem preußischen Königsberg — zu engagieren. Aus ebendieser Stadt kam 1608 mit Johannes Eccard dann auch ein durchaus prominenter Künstler nach Berlin, um fürderhin hier als Kapellmeister und Domkantor zu wirken. Kurfürst Joachim Friedrich hat sich diese Verpflichtung Einiges kosten lassen; immerhin wurde der als Komponist weithin anerkannte Eccard ungewöhnlich gut entlohnt, sowohl mit einem Salär von 200 Reichstalern als auch mit üppigen Naturalien, so etwa mit Lieferungen von Roggen, Gerste, Hopfen, Schweinen, Ochsen, einem Hammel, Käse, Erbsen und Salz.

Leider waren Eccard bis zu seinem unerwarteten Tod lediglich drei Jahre in seinem Amt vergönnt — somit musste er auch nicht den Niedergang der Berliner Hofkapelle im Zuge des Dreißigjährigen Krieges erle-

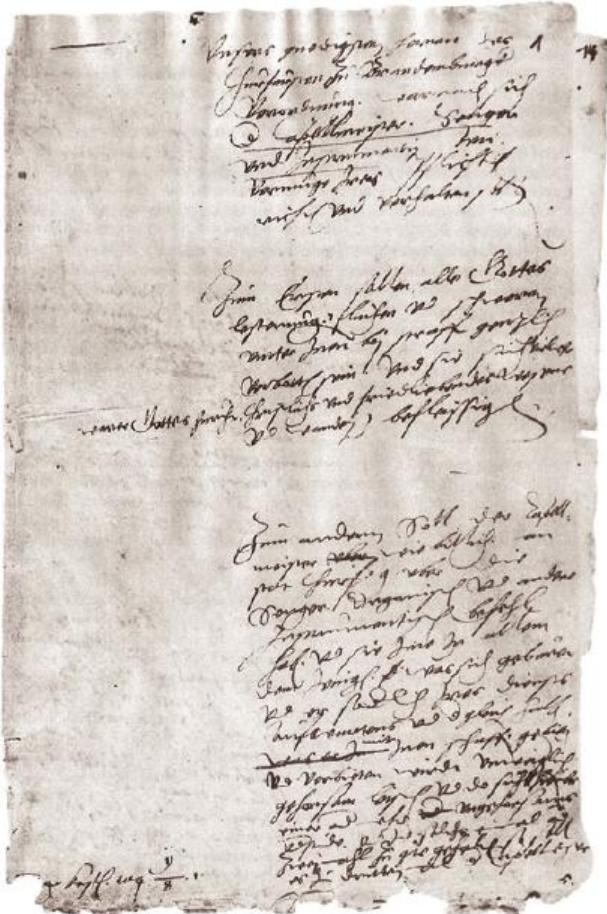
ben. Der inzwischen recht ansehnliche, zunehmend auch internationale Klangkörper, in dem italienische Sänger ebenso wie englische Instrumentalisten beschäftigt waren, ließ sich in seiner Qualität wie Quantität auf Dauer nicht halten. Angesichts dessen, dass die Mark Brandenburg, militärisch unzureichend gerüstet und nicht wirklich konkurrenzfähig, von den Verheerungen des Krieges wie kaum ein anderer Landstrich in Europa heimgesucht wurde, mutet allein die Tatsache, dass es in den 1640er Jahren, zu Beginn der Regentschaft von Friedrich Wilhelm von Hohenzollern — nachmals



**TRADITION UND INNOVATION:
DIE STAATSKAPELLE BERLIN, VORMALIGE KURBRANDENBURGISCHE
UND KÖNIGLICH-PREUßISCHE HOFKAPELLE**

der »Große Kurfürst« genannt — überhaupt noch eine Hofkapelle gab, fast wie ein Wunder an. Brandenburg hatte rund die Hälfte seiner Bevölkerung verloren, in manchen Gegenden sogar bis zu 90% — dass sich der solcherart heimgesuchte Staat erst wieder buchstäblich »berappeln« musste, lag auf der Hand.

Was sich in den kommenden Jahrzehnten dann allerdings an Aufbauarbeit ereignete, war erstaunlich genug. Die kluge, letztlich sehr weitsichtige Bevölkerungspolitik des Großen Kurfürsten, der verfolgte bzw. benachteiligte Gruppen [Niederländer, Schweizer, vor



**WAS DOKUMENTIERT IST, IST IN DER WELT:
PARAGRAPHEN AUS DER ERSTEN KAPELLORDNUNG VON 1570**

allem aber französische Hugenotten und Juden] ins Land holte, besaß daran einen ebenso großen Anteil wie der Ehrgeiz, die Residenz Berlin planvoll zu einer Stadt von europäischem Rang werden zu lassen. Es dauerte zwar eine Weile, ehe die krisengeschüttelte Hofkapelle wieder den Anschluss fand, dann aber war ihr Aufschwung offensichtlich. Spätestens zu Zeiten des Nachfolgers Friedrich III., der es liebte, seinen Rang und seine Macht glorios repräsentiert zu sehen, wurde sie zu einem Orchester modernen Zuschnitts, mit einem vergleichsweise opulenten Streicherapparat, einer Reihe von Holzbläsern sowie Hörnern, Trompeten und Pauken, die bei Bedarf von der eigenständig bestehenden Jagd- und Militärmusik hinzugezogen werden konnten. Als der Kurfürst sich nach langen diplomatischen Bemühungen 1701 in Königsberg als Friedrich I. zum »König in Preußen« krönen ließ — sein Enkel Friedrich II., der »Alte Fritz«, sollte sich später dann selbstbewusst »König von Preußen« nennen —, verfügte er nicht nur über ein merklich angewachsenes Staatsgebiet mit rund 1,5 Millionen Untertanen, sondern auch über eine weithin ausstrahlende, auf hohem künstlerischen Niveau agierende Hofkapelle.

Eine erste Etappe eines langen Weges ist hiermit skizziert: von den beileibe nicht immer glanzvollen Anfängen der Kurbrandenburgischen Hofkapelle vor fast

viereinhalb Jahrhunderten bis zu einem Orchester, das in Berlin und Umgebung — etwa im Stadtschloss oder, einige Kilometer weiter westlich jenseits des Tiergartens, auf Schloss Lietzenburg, wo die Hofmusik durch Friedrichs Gemahlin Sophie Charlotte wesentliche Impulse erhalten hatte: An diesem Ort, nachmals zu Ehren der kunstsinnigen Königin Charlottenburg geheißen, konnte man erstmals Oper in Berlin sehen und hören, in deutscher wie in italienischer Sprache.

Diesen geschichtlichen Entwicklungszügen auf die Spur zu kommen, ist Aufgabe eines Symposiums Mitte Oktober 2015. Historiker, Musik- und Kulturwissenschaftler kommen im Schiller Theater und an historischer Stätte, im Schloss Charlottenburg, zusammen, um den Werdegang der Berliner Hofkapelle — in deren direkter Tradition die Staatskapelle Berlin steht — von den Ursprüngen bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts zu beleuchten. Über alle bislang bekannten Daten und Fakten hinaus wird das Ensemble durch die Erschließung neuer Quellen gewiss auch neue Facetten und geschärzte Konturen erhalten, einschließlich der Personen, die ihm Gesicht und Stimme gaben, die es förderten und prägten. Ein Orchester in und für Berlin ist es, damals wie heute.

**Symposion
450 Jahre Staatskapelle Berlin
16.–18. OKTOBER 2015**

Die Entwicklung der Hofmusik von
der Kurfürstlichen Kapelle von Brandenburg zum
Hoforchester des ersten Königs in Preußen

WISSENSCHAFTLICHE LEITUNG
Dr. Lena van der Hoven | Dr. Detlef Giese

- 16. OKTOBER 2015 | ab 17 Uhr
SCHLOSS CHARLOTTENBURG
- 17. OKTOBER 2015 | ab 10 Uhr
SCHILLER THEATER | GLÄSERNES FOYER
- 18. OKTOBER 2015 | ab 10 Uhr
SCHILLER THEATER | GLÄSERNES FOYER

In Zusammenarbeit mit der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg

Das Symposion wird unterstützt von der
Stiftung Preußische Seehandlung.



WEITERE INFORMATIONEN UNTER
WWW.STAATSOPER-BERLIN.DE/SYMPOSION
INKLUSIVE DES GENAUEN
PROGRAMMS MIT ALLEN REFERENTEN UND THEMEN

STAATSKAPELLE
BERLIN
1570

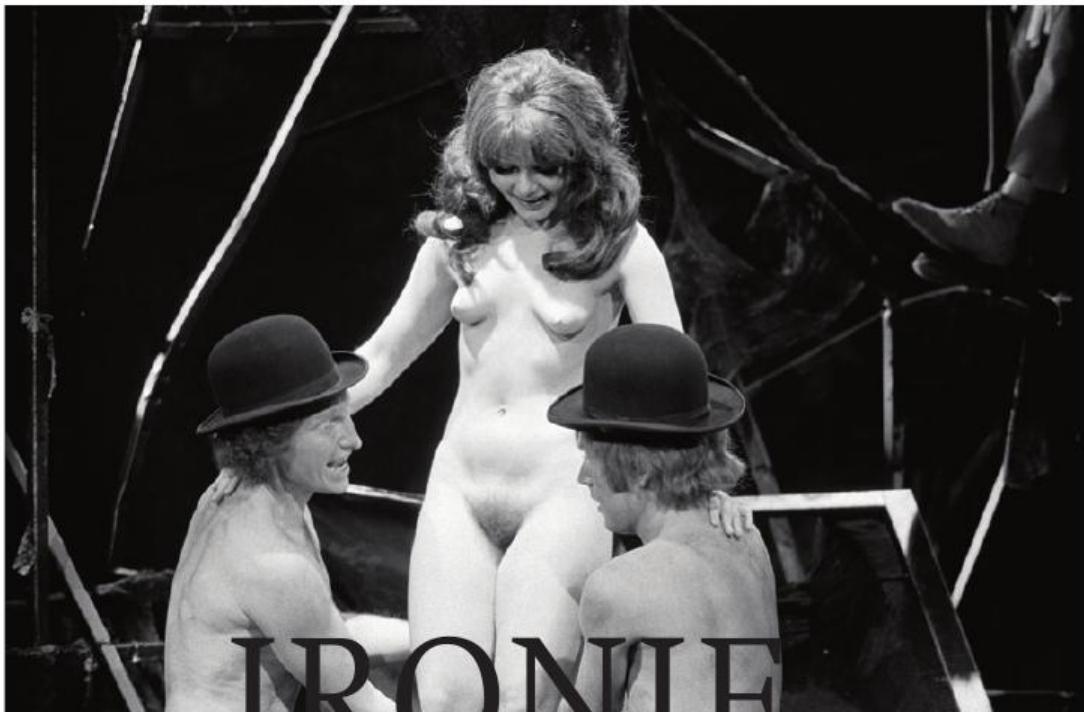
*Erleben Sie die
Saison 2015/2016 mit
Daniel Barenboim
und der
Staatskapelle Berlin*



sowie

Gustavo Dudamel, Zubin Mehta, David Afkham,
Pablo Heras-Casado, Sir Antonio Pappano, Martha Argerich,
Yo-Yo Ma, Jonas Kaufmann, Patricia Kopatchinskaja,
Sir András Schiff, Renaud Capuçon, Daniil Trifonow u. a.

WWW.STAATSKAPELLE-BERLIN.DE



IRONIE, ABSURDITÄT, ELEGANZ

TEXT VON JAN VERHEYEN

Kein Dogma bitte! Ein Porträt
des Komponisten Oscar Strasnoy

Wer nicht nur virtuell, sondern wirklich in die Welt von Oscar Strasnoy eintauchen und sich darin zurecht finden will, sollte vor allem eines beherrschen: das dialektische Denken. Er sollte wissen, dass erst aus der Negation dessen, was musikalische Avantgarde ist, eine Avantgarde entstehen kann, die dem herkömmlichen Verständnis von Avantgarde ein avantgardistisches Verständnis von Avantgarde entgegen zu setzen imstande ist. Er sollte wissen, dass zwar eine Fiktion der Realität existiert, aber ebenso eine Realität der Fiktion. Und er sollte Witold Gombrowicz gelesen haben.

Gombrowicz zählt zu den Altmeistern des Absurden Theaters. Doch er ist anders als Beckett, als Ionesco, als Genet. Gombrowicz ist überspitzter, schriller, bunt-scheckiger. Gombrowicz lachte vermutlich, während er schrieb, dieses Gelächter ist seinen Texten immanent, man denke nur an das frech-frivole Augenzwinkern in seinem früh-genialischen Roman *Ferdydurke*. Beckett lachte nie, während er schrieb, er meinte das,

was komisch war, stets sehr ernst. Ionesco war Nihilist. Gombrowicz war Surrealist. Und Stammgast im *Grand Guignol*.

Besonders deutlich wird diese Vertrautheit in seinem Theaterstück *Opérette* von 1966. Das Groteske und das Grausame gehen eine abgründige Freundschaft ein, aus der heraus ein sarkastisches Sittenbild der dekadenten Gesellschaft vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges entworfen wird, dessen ausgestellte Nacktheit einen völlig neuen Blick auf das Phänomen der Nacktheit wirft. Nacktheit ist nicht mehr erotisch, sie stellt die Menschen kalt, und das so sehr, dass es den Leser, während er noch aus dem Gelächter kaum herauszukommen scheint, bereits zu frösteln beginnt.

In seinen Vorbemerkungen zu diesem Schauspiel entwirft Gombrowicz das Manifest einer neuen Gattung: der Operette ohne Musik, die auf eine andere Musik wartet [und die dann Oscar Strasnoy tatsächlich komponieren wird]. »Der Text eines modernen Theater-

stücks«, schreibt er, »eignet sich immer weniger zum Lesen. Immer mehr wird er zu einer Partitur, die erst auf der Bühne zu leben beginnt, in der Aufführung.« Gombrowicz vertritt die These, dass die Operettenform, »eine von den glücklichsten, meiner Meinung nach, die am Theater entstanden sind«, der Oper überlegen sei: »Während die Oper etwas Unbeholfenes, etwas dem Prätentiösen hoffnungslos Ausgeliefertes ist, ist die Operette in ihrem göttlichen Idiotismus, ihrer himmlischen Sklerose, ihrer herrlichsten Beflügeltheit durch Gesang, Tanz, Geste, Maske für mich das vollkommen theatralische Theater.«

Gombrowicz ließ sich davon verführen. Auch Oscar Strasnoy ließ sich verführen. Zuvor aber brach er aus. Sein Gefängnis war das Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique in Paris. Eine Woche versuchte er in diesem »Avantgarde-Ghetto« [Strasnoy] sein künstlerisches Leben zu organisieren und sich die dort herrschende Ästhetik anzuverwandeln, dann floh er, und das mit zureichendem Grund: »Jede Form von Dogmatisierung und Kategorisierung lehne ich ab.« Sprich: Jedes Stück sucht sich seinen eigenen Stil, muss es auch tun, um als Stück wahrgenommen zu werden. Wie beispielsweise Strasnoys auf der gleichnamigen Erzählung von Irène Némirowsky basierende Operette *Le Bal*, die 2010 an der Hamburgischen Staatsoper uraufgeführt wurde, als Mittelteil einer wunderbar dialektischen Konstruktion: Strasnoys leichthändige, nach Offenbach duftende Partitur bildete den Mittelteil einer Trilogie der Frauen, deren mächtige Rahmen zwei Monolithen des deutschsprachigen Musiktheaters bildeten: Schönbergs Monodram *Erwartung* und Wolfgang Rihms nächtliche Szene *Das Gehege*.

Le Bal lässt sich als Negation der beiden anderen Werke hören, als eine Manifestation des musikalischen Widerstandes gegen die ehernen Gesetze der neuen Musik. Ironie, Absurdität und Eleganz, das vor allem sind die maßgeblichen Ingredienzien dieser Operette, doch dahinter verbirgt sich wiederum ein veritable Drama. Man muss beim Hören beständig an Bergsons Essay *Le rire* denken, in dem der französische Philosoph anhand von Molièreschen Theaterschaffen die Theorie ausbreitet, Komik könne erst dann entstehen, wenn die Personen das, was sie sagten, absolut ernst nähmen, und dass, *vice versa*, Tragik erst dort geboren würde, wo die Komik zu Hause sei. So ist *Le Bal* beschaffen, und wie von ferne schleicht sich erneut die Stimme von Gombrowicz in das Ohr des Betrachters: »Wie ja bekannt, ist die Arbeit des Künstlers ein ewiges Verbinden von Widersprüchen, Gegensätzen — und wenn ich mich an eine so leichtsinnige Form mache, dann nur, um sie mit Ernst und Schmerz zu befrachten und dadurch zu ergänzen. [...] In einer Operette eine gewisse Leidenschaft unterzubringen, ein gewisses Drama, ein gewisses Pathos, ohne ihre heilige Dummheit anzutasten — das sind keine leichten Sorgen!«

Strasnoy hat durch seine Vertonung das erzielt, was Gombrowicz sich für *Opérette* wünschte: »Der monumentale Operetten-Idiotismus, Hand in Hand gehend mit dem monumentalen Geschichts-Pathos — die Maske der Operette, unter der der lächerlichen Schmerz das verzerrte Antlitz der Menschennatur blutet — das

wäre wohl die beste Inszenierung der *Opérette* am Theater.« Und so am Opernhaus. Strasnoy verfügt hier über etwas sehr Wesentliches: Er weiß, wie man für Stimmen schreibt. Und er weiß um diese spezifische Vokalität seiner Musik. Deswegen ist er mutig. Und verzichtet in seinem Musiktheater *Operette* von 2002 auf ein Orchester, es ist für sechsköpfiges A-cappella-Ensemble komponiert und räumt damit jeder Figur das Recht auf Individualität und geistige Freiheit ein, auf jene Nacktheit, die Gombrowicz auszustellen sich wünschte. Der Klang ist nackt, pur, trotzdem gerät man beim Hören ins Träumen. Auch wenn diese Träume skurril sind. Wie übrigens auch in *Geschichte*, ebenfalls auf ein [gleichnamiges] Stück von Gombrowicz, wo jedoch jenes »verzerrte Antlitz der Menschennatur« noch grässlich-groshafter zutage tritt.

Eine Äußerung Strasnoys erfährt hier enorme Evidenz: »Für mich ist Komponieren ein anderer Weg, Theaterstücke zu schreiben.« Damit folgt er dem Ideal des vollkommen theatralischen Theaters bis in den letzten Winkel. Wo er dann auf Luciano Berio trifft, auf zwei Topoi, die für das Komponieren von Berio maßgeblich sind: *Sprachlichkeit* und *Geschichtlichkeit*. Berio ist, mehr noch als Strasnoys Landsmann Mauricio Kagel, Mentor für Strasnoy: »Berios Mosaikechnik, seine Übermalung des historischen Materials finde ich faszinierend. Seine offene Stilpluralität und die gestische Plastizität seiner Vokalmusik machen ihn für mich zu einem ganz Großen im Musiktheater des 20. Jahrhunderts. Aber auch Peter Eötvös und seiner Einbeziehung von stilistisch völlig unterschiedlichen Klanggestalten — bis hin zu Kabarett, Jazz und Musical — habe ich viel zu danken.«

Es ist eine illustre Runde, die sich da zusammenfindet: Berio, Kagel, Gombrowicz, Offenbach, und, in ihrer Mitte, Oscar Strasnoy. Er scheint sich wohl zu fühlen.

GESCHICHTE

Oscar Strasnoy

INSZENIERUNG Isabel Ostermann

MUSIKALISCHE EINSTUDIERUNG Max Renne

mit Daniel Gloger, Sarah Maria Sun, Friederike Harmsen u. a.

PREMIERE 26. SEPTEMBER

30. SEPTEMBER || 01. | 09. | 10. | 12. OKTOBER 2015

AVENTURES | SUR SCÈNE | NOUVELLES AVENTURES

György Ligeti | Mauricio Kagel

MUSIKALISCHE LEITUNG Max Renne

INSZENIERUNG Michael Höppner

PREMIERE 14. NOVEMBER

15. | 17. | 19. | 21. | 24. NOVEMBER 2015

ZANGEZI

Héctor Parra

INSZENIERUNG Janne Nora Kummer

mit Sónia Grané

PREMIERE 12. FEBRUAR

14. | 18. | 19. | 21. | 23. FEBRUAR 2016

WAS KOMMT ...

September 2015 bis Februar 2016

Premieren

GROSSES HAUS

DIE MEISTERSINGER VON NÜRNBERG
(D/F-PREISE)

Richard Wagner

MUSIKALISCHE LEITUNG *Daniel Barenboim*

INSZENIERUNG *Andrea Moses*

mit *Wolfgang Koch, Klaus Florian Vogt, Julia Kleiter, Kwangchul Youn, Markus Werba u.a.*

PREMIERE 03. [1. + 2. Akt, 20:30 Uhr] +
04. [3. Akt, 12 Uhr] OKTOBER
07. | 11. | 15. | 18. | 22. OKTOBER 2015

LE NOZZE DI FIGARO (D/E/F-PREISE)

Wolfgang Amadeus Mozart

MUSIKALISCHE LEITUNG *Gustavo Dudamel* |

Michele Gamba [19. | 21. 11.]

INSZENIERUNG *Jürgen Flimm*

mit *Ildebrando D'Arcangelo, Dorothea Röschmann, Lauri Vasar, Anna Prohaska u.a.*

PREMIERE 07. NOVEMBER

09. | 11. | 13. | 15. | 19. | 21. NOVEMBER 2015



LA TRAVIATA (E/F-PREISE)

Giuseppe Verdi

MUSIKALISCHE LEITUNG *Daniel Barenboim*

INSZENIERUNG *Dieter Dorn*

mit *Sonya Yoncheva, Abdellah Lasri, Simone Piazzolla u.a.*

PREMIERE 19. DEZEMBER

22. | 25. | 27. | 31. DEZEMBER 2015

MORD AN MOZART

EINE RELATIVITÄTSTHEORIE (B/C-PREISE)

Nikolai Rimsky-Korsakow,

Dmitri Schostakowitsch u.a.

MUSIKALISCHE LEITUNG *Max Renne*

INSZENIERUNG *Elisabeth Stöppeler*

mit *Stephan Rügamer und Roman Trekel*

PREMIERE 28. JANUAR

30. JANUAR || 02. | 04. | 07. | 13. FEBRUAR 2016

WERKSTATT

GESCHICHTE (20/15 €)

Oscar Strasnoy

INSZENIERUNG *Isabel Ostermann*

MUSIKALISCHE EINSTUDIERUNG *Max Renne*

mit *Daniel Gloer, Sarah Maria Sun,*

Friederike Harmsen u.a.

PREMIERE 26. SEPTEMBER

30. SEPTEMBER ||

01. | 09. | 10. | 12. OKTOBER 2015



AVENTURES | SUR SCÈNE |
NOUVELLES AVENTURES (20/15 €)

György Ligeti | *Mauricio Kagel*

MUSIKALISCHE LEITUNG *Max Renne*

INSZENIERUNG *Michael Höppner*

PREMIERE 14. NOVEMBER

15. | 17. | 19. | 21. | 24. NOVEMBER 2015

ZANGEZI (20/15 €)

Héctor Parra

INSZENIERUNG *Janne Nora Kummer*

mit *Sónia Grané*

PREMIERE 12. FEBRUAR

14. | 18. | 19. | 21. | 23. FEBRUAR 2016

JUNGE STAATSOPER

ES LIEGT IN DER LUFT (15/10 €)

Mischa Spohansky

PROJEKTLEITUNG *Regina Lux-Hahn*

MUSIKALISCHE LEITUNG *Max Renne*

INSZENIERUNG | BÜHNNENBILD *Anniko Haller*

Eine Kooperation mit dem

Kinderoperhaus Lichtenberg

PREMIERE 23. OKTOBER

24. | 25. | 27. | 28. OKTOBER 2015

Repertoire

GROSSES HAUS



DER FREISCHÜTZ (C/D-PREISE)

Carl Maria von Weber

MUSIKALISCHE LEITUNG *Alexander Soddy*

INSZENIERUNG *Michael Thalheimer*

mit *Anna Samoil, Michael Schade,*

Sónia Grané [27. | 29. 09.] | *Anna Prohaska* [02. | 06. 10.], *Falk Struckmann u.a.*

27. | 29. SEPTEMBER || 02. | 06. OKTOBER 2015

TOSCA (D-PREISE)

Giacomo Puccini

MUSIKALISCHE LEITUNG *Domingo Hindoyan*

INSZENIERUNG *Alvis Hermanis*

mit *Anja Kampe, Fabio Sartori, Michael Volle u.a.*

13. | 16. | 23. | 28. OKTOBER 2015

UN BALLO IN MASCHERA (C-PREISE)

Giuseppe Verdi

MUSIKALISCHE LEITUNG *Eun Sun Kim*

INSZENIERUNG UND DRAMATURGIE *Jossi Wieler*

und *Sergio Morabito*

mit *Norma Fantini, Alfredo Daza,*

Marcello Giordani, Marina Prudenskaya u.a.

14. | 17. | 21. | 24. OKTOBER 2015

L'ELISIR D'AMORE (C/D-PREISE)

Gaetano Donizetti

MUSIKALISCHE LEITUNG *Domingo Hindoyan*

INSZENIERUNG *Percy Adlon*

mit *Pretty Yende, Vittorio Grigolo u.a.*

30. OKTOBER || 01. | 04. | 08. NOVEMBER 2015

DER FLIEGENDE HOLLÄNDER (D/E-PREISE)

Richard Wagner

MUSIKALISCHE LEITUNG *Markus Poschner*

INSZENIERUNG | BÜHNNENBILD *Philipp Stölzl*

mit *Camilla Nylund, Andreas Schager,*

Michael Volle, Peter Rose u.a.

12. | 16. | 20. | 22. | 25. NOVEMBER 2015

AUSBLICK

IL TRIONFO DEL TEMPO E DEL DISINGANNO (C-PREISE)

Georg Friedrich Händel

MUSIKALISCHE LEITUNG Sébastien Rouland

INSZENIERUNG Jürgen Flimm

mit Sylvia Schwartz, Marina Prudenskaya, Inga Kalna und Charles Workman

14. | 17. | 23. NOVEMBER 2015

DIE ZAUBERFLÖTE (C/D-PREISE)

Wolfgang Amadeus Mozart

MUSIKALISCHE LEITUNG Alexander Soddy

Stefan Soltesz | Michael Wendeberg

INSZENIERUNG August Everding

mit René Pape, Peter Sonn, Roman Trekel, Elin Rombo u.a.

29. NOVEMBER | 05. | 06. | 30. DEZEMBER 2015

01. | 03. | 06. | 15. JANUAR 2016

DON GIOVANNI (D/E/F-PREISE)

Wolfgang Amadeus Mozart

MUSIKALISCHE LEITUNG Massimo Zanetti

INSZENIERUNG Claus Guth

mit Christopher Maltman, Anna Samuł, Dorothea Röschmann, Luca Pisaroni u.a.

13. | 18. | 26. | 29. DEZEMBER 2015



ARIADNE AUF NAXOS (C-PREISE)

Richard Strauss

MUSIKALISCHE LEITUNG Karl-Heinz Steffens

INSZENIERUNG Hans Neuenfels

mit Emily Magee, Brenda Rae, Roberto Saccà u.a.
17. | 20. | 22. | 24. JANUAR 2016

LE VIN HERBÉ (B-PREISE)

Frank Martin

MUSIKALISCHE LEITUNG Friedemann Layer

INSZENIERUNG Katie Mitchell

mit Anna Prohaska, Stanislas de Barbeyrac u.a.
05. | 11. | 15. | 19. FEBRUAR 2016

THE TURN OF THE SCREW (C-PREISE)

Benjamin Britten

MUSIKALISCHE LEITUNG Christopher Moulds

INSZENIERUNG Claus Guth

mit Maria Bengtsson | Emma Bell [20.02.], Richard Croft, Ann Murray,
Thomas Lichtenegger, Sónia Grané u.a.

31. JANUAR | 03. | 06. | 10. | 17. | 20. FEBRUAR 2016

WERKSTATT

WISSEN SIE, WIE MAN TÖNE REINIGT?

SATIESFACTIONEN (30/25 €)

Erik Satie

REGIE Jürgen Flimm

mit Stefan Kurt, Jan Josef Liefers, Klaus Schreiber und Harry Lyth
09. | 10. | 11. JANUAR 2016

JUNGE STAATSOPFER

DER GESTIEFELTE KATER (15/10 €)

César Cui

MUSIKALISCHE LEITUNG Boris Anfantakis |

Vinzenz Weissenburger

INSZENIERUNG Isabel Ostermann

mit Anna Alás i Jové, Friederike Harmsen u.a.

05. | 06. | 09. | 10. | 11. | 12. | 13. | 15. | 16. |

19. | 20. | 22. | 26. | 27. DEZEMBER 2015

Konzerte (Auswahl)



STAATSKAPELLE BERLIN

I. ABONNEMENTSKONZERT (L-PREISE)

Werke von Ludwig van Beethoven und

Edward Elgar

DIRIGENT Daniel Barenboim

KLAVIER Martha Argerich

21. SEPTEMBER 2015 | PHILHARMONIE

22. SEPTEMBER 2015 | KONZERTHAUS BERLIN

SYMPOSION 450 JAHRE

STAATSKAPELLE BERLIN (5/10/15 €)

WISSENSCHAFTLICHE LEITUNG

Dr. Lena van der Hoven | Dr. Detlef Glese

16. – 18. OKTOBER 2015

MICHAEL VOLLE | BARENBOIM-ZYKLUS I (B-PREISE)

BARITON Michael Volle

KLAVIER Daniel Barenboim

Werke von Johannes Brahms, Robert Schumann und Hugo Wolf

19. OKTOBER 2015 | SCHILLER THEATER

STAATSKAPELLE BERLIN

II. ABONNEMENTSKONZERT (L-PREISE)

DIRIGENT Gustavo Dudamel

Werke von Anton Webern, Joseph Haydn und

Richard Strauss

26. OKTOBER 2015 | PHILHARMONIE

27. OKTOBER 2015 | KONZERTHAUS BERLIN

YEFIM BRONFMAN | PROKOFJEW-SONATEN I (B-PREISE)

KLAVIER Yefim Bronfman

Werke von Sergej Prokofjew

01. NOVEMBER 2015 | SCHILLER THEATER

NINA STEMME | BARENBOIM-ZYKLUS II (B-PREISE)

SOPRAN Nina Stemme

KLAVIER Daniel Barenboim

Werke von Johannes Brahms, Gustav Mahler, Jean Sibelius und Lili Boulanger

06. NOVEMBER 2015 | SCHILLER THEATER

STAATSKAPELLE BERLIN

III. ABONNEMENTSKONZERT (K-PREISE)

DIRIGENT David Afkham

VIOLINE Patricia Kopatchinskaja

Werke von György Ligeti, Béla Bartók und

Johannes Brahms

18. NOVEMBER 2015 | PHILHARMONIE

22. NOVEMBER 2015 | KONZERTHAUS BERLIN

BARENBOIM-ZYCLUS III (B-PREISE)

VIOLINE Wolfram Brandl

VIOLONCELLO Senni Latne

KLAVIER Daniel Barenboim

Werke von Franz Schubert

30. NOVEMBER 2015 | SCHILLER THEATER

STAATSKAPELLE BERLIN

IV. ABONNEMENTSKONZERT (L-PREISE)

DIRIGENT | KLAVIER Daniel Barenboim

Werke von Wolfgang Amadeus Mozart und

Anton Bruckner

02. DEZEMBER 2015 | KONZERTHAUS BERLIN

21. DEZEMBER 2015 | PHILHARMONIE

ARIENKONZERT BEJUN MEHTA (A-PREISE)

AKADEMIE FÜR ALTE MUSIK BERLIN

COUNTERTENOR Bejun Mehta

Arien und Instrumentalmusik von

Wolfgang Amadeus Mozart,

Christoph Willibald Gluck, Johann Christian Bach und Johann Adolf Hasse

06. DEZEMBER 2015 | SCHILLER THEATER

YEFIM BRONFMAN | PROKOFJEW-SONATEN II (B-PREISE)

KLAVIER Yefim Bronfman

Werke von Sergej Prokofjew

20. DEZEMBER 2015 | SCHILLER THEATER

STAATSKAPELLE BERLIN

V. ABONNEMENTSKONZERT (K-PREISE)

DIRIGENT Antonio Pappano

VIOLINE Renaud Capuçon

Werke von Maurice Ravel, Henri Dutilleux, Modest Mussorgski

09. JANUAR 2016 | KONZERTHAUS BERLIN

10. JANUAR 2016 | PHILHARMONIE



STAATSKAPELLE BERLIN

GEBURTSTAGSKONZERT ZUBIN MEHTA (L-PREISE)

DIRIGENT Zubin Mehta

KLAVIER Daniel Barenboim

Werke von Robert Schumann und

Gustav Mahler

13. JANUAR 2016 | PHILHARMONIE

Service & Tickets

THEATERKASSE
IM FOYER DES SCHILLER THEATERS
Bismarckstraße 110, 10625 Berlin
Täglich geöffnet von 12:00–19:00 Uhr
Abendkasse: eine Stunde vor
Vorstellungsbeginn

TICKET-BOX
Bebelplatz, 10117 Berlin
Täglich geöffnet von 12:00–19:00 Uhr

TELEFONISCHER KARTENSERVICE
Mo–Sa 10:00–20:00 Uhr
Sonn- und Feiertag 12:00–20:00 Uhr
Tel +49 (0)30 – 20 35 45 55
Fax +49 (0)30 – 20 35 44 83
E-Mail tickets@staatsoper-berlin.de

ONLINE-KARTENSERVICE
Buchen Sie auf www.staatsoper-berlin.de
rund um die Uhr Ihre Wunschplätze
in unserem digitalen Saalplan. Wahlweise
senden wir Ihnen die erworbenen Karten
gegen eine Bearbeitungsgebühr von 2,50 €
zu, oder Sie drucken die Tickets selbst aus.
Für Online-Buchungen fällt eine Systemgebühr
in Höhe von 2 € pro Ticket an. Für Tickets
mit einer StaatsopernCard- oder TanzTicket-
Ermäßigung fällt keine Systemgebühr an.

ABONNEMENTSERVICE
Telefonische Beratung
Mo–Fr von 10:00–18:00 Uhr
Tel +49 (0)30 – 20 35 45 54
Fax +49 (0)30 – 20 35 44 83
E-Mail abo@staatsoper-berlin.de
Darüber hinaus erhalten Sie Abonnements
über den telefonischen Kartenservice, an
der Ticket-Box sowie an der Theaterkasse im
Foyer des Schiller Theaters.

KARTENPREISE	I	II	III	IV	V	VI
IN EURO						
A-PREISE	44	36	28	18	14	–
B-PREISE	56	46	38	28	15	–
C-PREISE	68	60	50	39	20	–
D-PREISE	88	76	60	46	28	–
E-PREISE	105	92	76	56	35	–
F-PREISE	135	110	95	65	45	–
K-PREISE	63	54	47	40	25	17
L-PREISE	72	60	52	44	28	19

ERMÄSSIGUNGEN
Bitte entnehmen Sie alle Ermäßigungen
unseren aktuellen Publikationen oder unserer
Website www.staatsoper-berlin.de.

BESUCHERSERVICE

Wir beraten Sie gern bei Fragen und
Wünschen rund um den Opernbesuch,
u.a. bei der Stückauswahl, Vorreservierung
kulinarischer Angebote, Zusendung von
Programmbüchern, Backstageführungen sowie
Restaurant- und Hotelempfehlungen.
Tel +49 (0)30 – 20 35 44 38
Fax +49 (0)30 – 20 35 44 80
E-Mail besucherservice@staatsoper-berlin.de

FÜHRUNGEN

durchs Schiller Theater [5 €, ermäßigt 2,50 €]
sowie über die Baustelle der Staatsoper Unter
den Linden [15 €, ermäßigt 10 €] finden Sie
online auf www.staatsoper-berlin.de.
Gruppenanfragen richten Sie bitte an den
Besucherservice: +49 (0)30 – 20 35 42 05
E-Mail besucherservice@staatsoper-berlin.de

FREUNDE UND FÖRDERER DER STAATSOPER UNTER DEN LINDEN E.V.

Chausseestraße 5, 10115 Berlin
Tel +49 (0)30 – 24 72 43 60
Fax +49 (0)30 – 24 72 43 61
E-Mail freunde@staatsoper-berlin.de
www.staatsoper-berlin.de/freunde

PARTNER & SPONSOREN

Wir danken allen Freunden und Förderern,
Partnern und Sponsoren für ihr Engagement:
Verein der Freunde und Förderer der Staats-
oper Unter den Linden e.V., BMW Berlin, Liz
Mohn Kultur- und Musikstiftung, Britta Lohan
Gedächtnisstiftung, Stiftung Preussische
Seehandlung, M.M. Warburg & CO KGaA und
Bankhaus Löbbecke AG, Wein & Vinos,
WALL AG, YORCK Kinogruppe, Dussmann
das KulturKaufhaus, Istituto Italiano di
Cultura Berlin, Der Tagesspiegel, Berliner
Morgenpost, rbb kulturradio, Deutschland-
radio Kultur, tip Berlin, Zitty, Siegessäule.

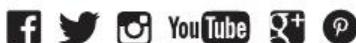
NEWSLETTER

Abonnieren Sie unseren Newsletter, um regel-
mäßig per E-Mail alle Neuigkeiten aus der
Staatsoper im Schiller Theater zu erhalten.
Anmeldung: www.staatsoper-berlin.de/news

SOCIAL MEDIA

Werfen Sie mit uns einen Blick hinter
die Kulissen!

blog.staatsoper-berlin.de
facebook.de/staatsoper
facebook.de/staatskapelle
twitter.com/staatsoperbln
instagram.com/staatsoperberlin
youtube.com/user/staatsoperudl
plus.google.com/+staatsoperberlin
pinterest.com/staatsoperbln



#staatsoperberlin

Impressum

Herausgeber: Staatsoper Unter den Linden
Intendant: Jürgen Flimm
Generalmusikdirektor: Daniel Barenboim
Geschäftsführender Direktor: Ronny Unganz
Chefredaktion: Jürgen Otten
Redaktion: Victoria Dietrich, Detlef Giese, Chiara Roth
Mitarbeit: Ruth Abenstein, Jens Schroth
Artdirektion: Vivien Anders, Judith Gärtner
Anzeigen: actori GmbH, lenhart@actori.de
Covermotiv: Ernst Benedikt Kietz: Der entfesselte
Musikant. Signiert: E.B. Kietz, Paris 1840 und 41. Bleistift,
Sepia und Tusche (58×44 cm). Quelle: Nationalarchiv
der Richard-Wagner-Stiftung, Bayreuth.
Druck: Möller Druck und Verlag GmbH, Berlin
Redaktionsschluss: 02. September 2015
Änderungen vorbehalten. Es gelten die Allgemeinen
Geschäftsbedingungen der Stiftung Oper in Berlin.
Wir haben uns bemüht, alle Urheberrechte zu ermitteln.
Sollten darüber hinaus Ansprüche bestehen, bitten
wir, uns dies mitzuteilen.

Die Meistersinger



Liebe, so gab es einmal Stendhal zu Protokoll,
beginnt mit Verwunderung. Beschaut man die
Opern Richard Wagners, trifft dies in vielen
Fällen zu—allerdings mit dem Zusatz, dass bei
diesem Beginnen der mercantile Faktor eine
wichtige Rolle spielt. So auch in der einzigen
Komödie, die Wagner komponierte, den
Meistersingern von Nürnberg. Zur Versteigerung
steht Eva, die hübsche Tochter des Geschäftsmannes
Veit Pogner. Wer das schönste Lied
singt, erhält sie zur Braut. So einfach [und so
kompliziert] ist das manchmal mit der Liebe ...

Es ist ein durch und durch deutsches
Stück. Eben deswegen passt das Datum der
Premiere in der Staatsoper im Schiller
Theater wunderbar: Am 3. Oktober hebt
sich der Vorhang zu Andrea Moses'
Inszenierung. Daniel Barenboim dirigiert.

TOSCA

Puccini's tragisches Liebesdrama als Comic



TOSCA

Giacomo Puccini

MUSIKALISCHE LEITUNG Domingo Hindoyan

INSZENIERUNG Alvis Hermanis

BÜHnenbild | KOSTÜME Kristīne Jurjāne

mit Anja Kampe, Fabio Sartori, Michael Volle u. a.

13. | 16. | 23. | 28. OKTOBER 2015



Die erste Geige, wenn es um Immobilien geht

Bei der Wahl des richtigen Immobilienpartners sollten Sie jemandem vertrauen, der nicht nur stets den richtigen Ton trifft, sondern ihn auch angibt. Wir von Engel & Völkers spielen die Immobilien-Klaviatur perfekt und haben den Bogen raus, wenn es darum geht, Ihre Immobilienvorhaben zum Erfolg zu führen. Ob es um exklusive Villen, hochwertige Eigentumswohnungen, innovative Neubauprojekte, renditestarke Zinshäuser oder erstklassige Büro-, Laden- und Industrieflächen geht – rufen Sie uns an, lehnen Sie sich zurück und trauen Sie Ihren Ohren. 030-20 34 60

Engel & Völkers Berlin
Telefon +49-(0)30-20 34 60
berlin@engelvoelkers.com
www.engelvoelkers.com/berlin · Makler
 www.facebook.com/EngelVoelkersBP

ENGEL & VÖLKERS