

STAATSOPER DAS MAGAZIN

Nº 5 — September 2016 bis Februar 2017



In Kooperation mit
TAGESSPIEGEL
ZEICHEN KUNSTWERKE


STAATSOPERA
IM SCHILLER THEATER



yvesdelorme-paris.com

BERLIN, Kurfürstendamm 51 - HAMBURG, ABC-Straße 9-11 - KÖLN, Mittelstraße 12-14
FRANKFURT am Main, Hochstraße 35-37 - MÜNCHEN, Neuturmstraße 5


Yves Delorme
PARIS



24 DREAM OF GERONTIUS
»... EIN UNTRÜGLICHES GEFÜHL FÜR MUSIKALISCHE BÖGEN«



39 COMIC
FIDELIO-STORY

34 450 JAHRE STAATSKAPELLE
»DIE PREUSSEN KOMMEN!«

11 PREMIERE FIDELIO
VON DEN SPIELARTEN DES GLÜCKS



18 URAUFFÜHRUNG COMEBACK
ZU BESUCH BEI EMIL JANNINGS

38 SERVICE
SERVICE & TICKETS
IMPRESSUM



EIN SONNTAG FÜR DIE STAATSOPER

Ein Jubiläum: Zum zehnten Mal öffnet Dussmann das KulturKaufhaus
seine Türen zum verkaufsoffenen Sonntag
zugunsten der Staatsoper. Auf der KulturBühne erleben Sie an diesem Tag
die weltbekannte Sopranistin Waltraud Meier im Gespräch,
Opernstudio-Mitglied Elsa Dreisig mit Arien der Euridice,
Musikerinnen und Musiker der Staatskapelle Berlin und viele andere!
Außerdem erwarten Sie wieder exklusive Ticketangebote der Staatsoper.

Den gesamten Tagesumsatz spendet Dussmann das KulturKaufhaus
zugunsten der Staatsoper.

16. Oktober 2016, 13–20 Uhr
Dussmann das KulturKaufhaus, Friedrichstraße 90, 10117 Berlin

Dussmann
das KulturKaufhaus


FREUNDE UND FÖRDERER
DER STAATSOPER IM SCHILLER THEATER

FRAGEN SIE PROFESSOR FLIMM

»Kann die Kunst eigentlich die Welt verändern?«

—Das wollte unser Leser und erklärter Opernenthusiast Hanno B. gerne vom Intendanten der Staatsoper erfahren. Hier gibt dieser seine Antwort darauf, ein wenig in den tiefen Brunnen der Vergangenheit schauend, aber immer mit der Gegenwart im Blick.

Als des guten, alten Aischylos Tragödie *Die Perser* 472 vor Christus aufgeführt wurde, konnte er nicht ahnen, was er damit anrichtete. Es war wohl das erste Stück Theater, das uns überliefert ist, und dann solch ein radikaler Text! Ein Text, der ein für allemal Maßstäbe setzte, ein Maß für jede ästhetische Erscheinung, die wir ausgrenzend politisches Theater nennen. Kannte Aischylos schon eine griechische Fassung des 3. Mose 19, Vers 18, des alten jüdischen Buches der Weisheit, der Bibel: »Du sollst Deinen Nächsten lieben wie Dich selbst ...«? Diese wirkliche Botschaft, Kern allen politischen Handelns unserer abendländischen Kultur, die ja ihren Ursprung im mesopotamischen Zweistromland hat, das heißt heute Naher Osten. Und manch dummer Schreihals sollte sich sehr klar machen, woher eigentlich diese Weisheit kommt! Die Griechen hatten dereinst die persische Flotte in der Schlacht von Salamis vernichtend geschlagen. Aischylos, der Grieche, beschreibt in diesem ursprünglichen Antikriegsstück den Untergang des Reiches des großen Königs Xerxes. Aber er nimmt eine ungewöhnliche Perspektive an: In Chorliedern und Wehklagen beschreibt er den schmählichen Untergang und das Leid des persischen Volkes und der bitteren Not seiner mächtigen Kaste. Er beschreibt den Untergang der Gegner von Empathie und Mitleid geprägt: »... wie Dich selbst!« Das war wohl die Geburt einer langen Kette von Stücken bis hin zu Brecht, Heiner Müller, von Opern von Monteverdi, Mozart, Rihm und Nono. Die Revolutionen haben sich auf den Theatern nie eingefunden. Manifeste stehen auf dem Papier und sind Abzüge für die Zukunft. Das Theater, die Oper sind die reinsten Ereignisse einer Gegenwart, die so schnell verfliegt, wie das Tausendstel eines Wimpernschlages. Die Reflexion der Anderen, die Aischylos stiftet, zeigt diese im eigenen Spiegelbild, eine geniale Dramaturgie. Das ist politisches Theater sui generis.

Die Kunst ist also politisch, weil sie die Sprache der Gesellschaft ist, immer der Aufklärung verpflichtet. Wohl nicht im Sinne der *cathedra*, aber mitten im Sinne der Herzen. Spielpläne sollen die Bestrebungen der Zeiten wiedergeben, in denen wir leben. Regisseure und Dirigenten, Sänger, Musiker und Schauspieler sollen ferne Zeiten in unsere heutigen Sprachen übersetzen, durch das Spiel, auch durch das Beispiel. So wird es politisch, weil es oft aus weiter Ferne heute zündet.

Kunst verändert nicht die Welt, aber doch das Bewusstsein von ihr. Kunst verändert Denken und Fühlen unserer Welt durch ihre verschiedenen Erscheinungsformen, die uns alle im Zentrum bewegen. Malerei und Kino, Musik und Theater, Skulpturen und Tanz. Welcher Reichtum der Anschauungen hat sich uns angehäuft. So hoch wie der Turm von Babel und auch so chaotisch.

Herzlich grüßt
Ihr

Hanno Flimm

Sunset Motion Pictures

»Man könnte das Stück auch
>Aufstieg und Fall der Manon
>Die Hollywood-Tragödie<. D
Manon gerät unter Führung i
skrupellosen Bruders in die
und Stricke der Filmindustri
Die vermeintliche Traumfabr
ihre Abgründe.«

Jürgen Flimm



nennen:
< oder
ie kleine
hres
Ränke
e.
ik zeigt



MANON LESCAUT

Giacomo Puccini

MUSIKALISCHE LEITUNG Mikhail Tatarnikov | INSZENIERUNG Jürgen Flimm
mit Anna Nechaeva, Riccardo Massi, Roman Trekel u. a.

PREMIERE 04. DEZEMBER

08. | 11. | 16. | 19. | 22. DEZEMBER 2016

Eine Koproduktion der Staatsoper Unter den Linden mit
dem Mikhailovsky Theater Sankt Petersburg

EINER LERNT VOM ANDEREN



Daniel Barenboim und
Patrice Chéreau im Dialog

Zwei große Künstler, ein Regisseur und ein Dirigent. Patrice Chéreau und Daniel Barenboim hatten sich viel zu sagen, immer auf Augenhöhe, immer mit Blick auf den Text, die Handlung und die Musik. Außergewöhnliches entstand dabei, so etwa bei Wagners *Tristan 2007* an der Mailänder Scala. Anlässlich dieser gemeinsamen Arbeit wurde der folgende Dialog aufgezeichnet. Jetzt kommt Strauss' *Elektra* ins Schiller Theater, die letzte Inszenierung, die Patrice Chéreau vor seinem Tod im Herbst 2013 hat vollenden können. Und Daniel Barenboim dirigiert, wer sonst?

DANIEL BARENBOIM Die Rolle des Regisseurs in der Oper ist nicht immer so sichtbar. Und das Gleiche gilt für den Dirigenten. Was machen sie genau? Das ist eine berechtigte Frage, insofern als dass sie Neugierde ausdrückt. Wer gewöhnlich in die Oper geht, weiß nicht, was die wahre Rolle des Regisseurs ist. So wie jemand, der ins Konzert geht, normalerweise nicht genau weiß, was der Dirigent wirklich macht.

Und doch, wenn in einem Brahms-Konzert ein Violinist falsch spielt, nimmt das auch jemand wahr, der kein Musikexperte ist. Aber wenn ein mittelmäßiger Dirigent ein mehr oder weniger gutes Orchester dirigiert, dann weiß der Zuhörer nicht, wem das Verdienst gebührt und wen die Schuld trifft. Das gilt umso mehr für den Regisseur.

PATRICE CHÉREAU Umso mehr als ich ja während der Vorstellung gar nicht auftauche. Man weiß nicht einmal, wo ich bin. Den Dirigenten hingegen sieht man dirigieren, und wir können zumindest sicher sein, dass er sich auf dem Podium oder im Graben befindet. Aus der Wirkung seiner Gestik auf das Orchester können wir immerhin schließen, dass das seine Arbeit ist.

Aber der Regisseur ist nicht da. Deshalb fällt die Mehrheit der Zuschauer aus allen Wolken. Sie macht sich eine falsche Vorstellung von deiner und von meiner Arbeit, weil fast niemand etwas darüber weiß und niemand uns zusieht, während wir proben. Oft nimmt der Zuschauer die Regie nicht in dem Maße wahr wie Bühnenbild und Kostüme, die er für die Inszenierung hält. Und er hat recht, denn oft in der Oper gibt es nur diese. Das Bühnenbild, die Kostüme, das Licht, und nichts sonst.

Rolf Liebermann hat an der Pariser Oper für manche Inszenierungen zuerst den Bühnenbildner und danach den Regisseur engagiert, um sicher zu gehen, dass es auf der Bühne etwas Schönes zu sehen gibt. Der Zuschauer weiß oft nicht, womit sich der Regisseur beschäftigt, abgesehen von den sichtbaren Elementen, den Bildern ...

DANIEL BARENBOIM Das sind die Gefahren unserer oberflächlichen Gesellschaft, die oft nur Aufmerksamkeit für den äußersten Anschein der Dinge hat.

»Sehr gefallen hat mir die Inszenierung von ..., das Bühnenbild und die Kostüme waren großartig!« Ich glaube, manchmal vergessen die Leute, oder sie ignorieren sie, oder sie machen sich nicht bewusst, wie umfangreich die Arbeit des Regisseurs ist. Ich habe die Partitur. Ich kann

zehntausend Ideen haben, ich kann denken, was ich will, aber ich muss ein A und ein F spielen; da ist die Klarinette, da sind die Streicher und der ganze Rest. Der Regisseur dagegen muss sich in einem gewissen Sinn seine Partitur selbst erfinden.

PATRICE CHÉREAU Ja, und was mich angeht, ich muss mir meine Partitur regelrecht aufbauen.

DANIEL BARENBOIM Die Partitur aufbauen. Das wäre so, als hätte ich statt dieser nur eine Anzahl von Noten, die sich so und sooft wiederholen sollen und ich müsste sie zusammenstellen. Genau das ist es. Der Regisseur muss sich seine eigene Partitur kreieren.

Und man darf auch nicht vergessen, dass der Regisseur menschliche Vorgänge in Szene setzt. Deshalb ist die Qualität seiner Regie auch an sein Verstehen und an seine Kenntnis von Emotionen gekoppelt. Wir haben so oft von Tristans Schweigen gesprochen. Im ersten Akt schweigt er. Er antwortet nicht. Ist das ein Zeichen von Schwäche oder von Stärke? Die Antwort setzt von Seiten des Regisseurs psychologische Kenntnisse voraus, eine Vision der gesamten Bandbreite menschlicher Gefühle. Das vergisst das Publikum manchmal, oder er über sieht es, obwohl es fundamental ist.

PATRICE CHÉREAU Regie bedeutet nicht einmal, dass man Verschiebungen der Positionen nach links oder rechts, in den Bühnenhintergrund oder nach vorne entscheidet. Ich glaube übrigens, dass ich in der Hinsicht anderen Regisseuren gegenüber im Vorteil bin: Das Hören von Musik lässt mich einen direkten Weg sehen, ein Bild davon, wie eine Figur agieren soll, um einen psychologischen Widerspruch sichtbar zu machen, um verborgene Gefühle auftauchen zu lassen, oder auch einfach eine Verschiebung im Raum zu entscheiden. Und damit reduziere ich die Musik nicht auf Psychologie; die Musik suggeriert mir sofort verschiedene Möglichkeiten, eine Aktion zu inszenieren, an einen Gedanken anzuspielen, ihn zu verkörpern und ihn zu transformieren in eine präzise Art, wie er den Raum besetzt. Meine Imagination entfesselt sich mit der Musik, oder mit meiner Art eine bestimmte Musik zu hören ...

DANIEL BARENBOIM Was meine Arbeit als Dirigent angeht, so glaube ich, dass das Geheimnis, eine große musikalische Erfahrung mit einem Orchester zu realisieren, nicht nur darin besteht, die Musiker tun zu lassen, was der Dirigent will. Das kann jeder professionelle Dirigent mit einem Orchester, das die Fähigkeit und den Willen hat, zu tun, was von ihm verlangt wird. Aber auf hohem Niveau Musik zu machen gelingt nur, wenn Dirigent und Orchester einen »gemeinsamen Atem« finden. In dem Augenblick atmen alle Musiker gemeinsam die Musik in derselben Weise. Dass fünf Minuten nach dem Konzert jeder die Verschiedenheit seiner Gedanken wieder gewinnt, ist natürlich. Es ist nicht nur natürlich und demokratisch, es ist eine Notwendigkeit. Aber während des Konzerts muss es diesen gemeinsamen Atem geben.

Und bei einer Opernaufführung muss dieser Atem noch viel gewaltiger sein, weil er die Bühne mit einschließen muss. Es geht nicht nur darum, dass die Sänger sich bewegen, wie der Regisseur es festgelegt hat, oder dass sie in dem Tempo singen, das der Dirigent möchte. Es geht darum, die Sänger empfinden zu lassen, dass sie gemeinsam mit dem Text atmen können. Das heißt also, Regisseur und Dirigent müssen die gleichen Ideen teilen, damit man zu einer gemeinsamen Konzeption des Textes und des Subtextes kommt.

PATRICE CHERÉAU Oftmals, wenn du mit dem Orchester arbeitest, beobachte ich dich aufmerksam, während du dirigierst. Dadurch kann ich sofort verstehen, wo ich mich vielleicht geirrt habe und wo vielleicht Ungenauigkeiten in der Regie sind, in welchen Momenten ich nicht eins mit der Musik bin. Ich möchte es verstehen, bevor du es mir sagst ... Ich kopiere die Musik nicht, ich folge ihr nicht unterwürfig Note für Note, ich will sie lieber auf kreative Weise nutzen, ohne ihr zu widersprechen.

Bei den letzten Wagner-Aufführungen der Mailänder Scala soll es gewisse Spannungen zwischen der musikalischen Leitung und dem Regisseur gegeben haben. Aber wir, die wir nun schon seit mehr als fünfzehn Jahren miteinander arbeiten, haben nie gestritten. Ja sicher, wir haben viel diskutiert, aber vor allem haben wir gemeinsam gearbeitet.

Für eine Opernaufführung braucht es ein vollständiges Einvernehmen zwischen Dirigent und Regisseur, sonst kann man es gleich lassen. Die Bühne und die Proben können nicht zum Kriegsschauplatz für zwei Künstler werden. Ich habe in der Vergangenheit die

Möglichkeit gehabt, mit Pierre Boulez und mit dir zu arbeiten. Ich habe immer Vorschläge gemacht. Wenn diese nicht geteilt wurden, habe ich sie verändert, ohne das geringste Bedürfnis zu streiten oder zu viel zu diskutieren. Du weißt so viel mehr über Musik als ich, und ich weiß vielleicht mehr über Theater als du. Vielleicht ist das das Geheimnis des Einverständnisses: Einer lernt vom Anderen.

BEI DIESEM GESPRÄCH ZWISCHEN DANIEL BARENBOIM UND
PATRICE CHERÉAU HANDELT ES SICH UM EINEN AUSSCHNITT AUS DER
VERÖFFENTLICHUNG *DIALOGHI SU MUSICO E TEATRO*.
TRISTANO E ISOTTA, MAILAND 2008, AUS DEM ITALIENISCHEN
ÜBERSETZT VON CAROLINA ANTONIOLO. DER TEXT ERSCHIEN ZUM
ERSTEN MAL IN DEUTSCHER SPRACHE.

ELEKTRA

Richard Strauss

MUSIKALISCHE LEITUNG Daniel Barenboim

INSZENIERUNG Patrice Chéreau

mit Evelyn Herlitzius, Waltraud Meier,

Adrienne Pieczonka, Michael Volle, Franz Mazura u. a.

PREMIERE 23. OKTOBER

26. | 29. OKTOBER || 01. | 04. NOVEMBER 2016

Eine Koproduktion der Staatsoper Unter den Linden
mit dem Teatro alla Scala di Milano,
dem Festival d'Aix-en-Provence, der Metropolitan Opera
New York, der Finnish National Opera Helsinki und
dem Gran Teatre del Liceu Barcelona



**Komm, Hoffnung, lass den letzten Stern
Der Müden nicht erbleichen!
O komm, erhellt mein Ziel, sei's noch so fern,
Die Liebe, sie wird's erreichen!**

LEONORE

von den Spielarten des Glücks

Eine Fidelio-Libretto-Auslese

Viel lässt sich vom Glück singen und sagen. Dass die Vorstellungen darüber, was dieses Phänomen nun eigentlich ist, bedeutet und beinhaltet, teils deutlich auseinandergehen, liegt in der Natur der Sache. Denn obwohl das Streben nach Glück ein alter, sich immer wieder erneuernder Menschheitstraum ist, uns allen in irgendeiner Weise eingegeben, verbindet Jede und Jeder doch etwas Anderes damit.

Die antiken Philosophen haben sich mit der Frage nach dem Glück ebenso beschäftigt wie die mittelalterlichen und neuzeitlichen Denker. Vielgestaltig, teils auch widersprüchlich sind die Antworten, die sie darauf gefunden haben. Mit entspanntem und doch hellsichtigem Ernst haben Platon & Co. das Glück als erstrebenswerte Begleiterscheinung eines aktiven, tugendhaften Lebens bestimmt — im Sinne einer Harmonie, bei der die Gegensätze zum Ausgleich gebracht sind. »Eudaimonia«, das Glück, das sich als eine Art »heitere Gelassenheit« offenbart, wird zum höchsten Ziel und Zweck, dem sich der Mensch überhaupt annähern kann und zu dessen Erreichen er fähig ist.

Allzu ideal mag das klingen, definiert sich »Glück« bei nicht wenigen doch auch — und vor allem — über das Materielle. Wohlstand, Gewinn und Sicherheit sind zweifellos Triebfedern, die des Menschen Denken und Handeln antreiben. Manch einem scheint dies aber zu profan, allzu diesseitig zu sein — ein wirkliches, obschon oft beschworenes »Wunschlos-Glücklich-Sein« stellt sich hier wohl kaum einmal ein. Anders schon, wenn die sprichwörtliche Magie des Moments ihre Wirkung entfaltet: in der Nähe des/der Geliebten, in der Aura der Natur, im Erleben von Kunst. All das kann eine bezwingende Macht ausüben und tief im Inneren ein Gefühl von Glück erzeugen.

Realen Personen ist das gegeben, aber auch Bühnenfiguren. Die Protagonisten in Beethovens *Fidelio* gehören gewiss dazu, tragen sie ihre Emotionen doch gleichsam auf der Zunge. In den ihnen zugesetzten Texten, zumal den gesungenen, artikulieren sie (fast) alle, was sie vom Glück halten und was sie glücklich macht: der zwielichtige Kerkermeister Rocco und seine ehrbare Tochter Marzelline, der gewalttätige Gefängnisgouverneur Pizarro, der hoffnungsfrohe Chor der Gefangenen sowie natürlich Florestan und Leonore, das leidens- wie jubelfähige »hohe Paar« des Dramas.

Wie ein roter Faden zieht sich das Reden vom Glück durch das Werk, auffällig häufig und mit einem erstaunlich breiten gedanklichen Spektrum versehen. Die Liebe ist es, wie kann es anders sein, im Kleinen wie im Großen, jene im selbstgenügsam-stillen Winkel ebenso wie jene von gleichsam weltumspannenden Weite, aber auch Rettung und Freiheit, Gold und Geld, selbst die Rache — durch all das kann ein Gefühl von Glücklichsein hervorgerufen werden. Aus je eigener Perspektive, mit je eigener Motivation, bringen dies die Figuren der Oper eindringlich zum Ausdruck, in Kombination mit ihrer Musik, die man sich bei Gelegenheit wieder einmal hörend vergegenwärtigen sollte. Denn dann wird erst so richtig spürbar, wo Beethovens Sympathien liegen: bei den Liebenden und Leidenden, die mit nimmermüder Hoffnung nicht aufgeben, nach ihrem Glück zu suchen und es letztlich auch erreichen zu wollen, allen offensichtlichen Ängsten und Gefahren zum Trotz. Am Schluss jedoch zieht die Größe des Augenblicks alle überwältigend in ihren Bann — und die Allmacht der Liebe, die mit ihren schier unendlichen Kräften alle Hürden zu überwinden vermag.

FIDELIO

Ludwig van Beethoven

MUSIKALISCHE LEITUNG Daniel Barenboim

INSZENIERUNG Harry Kupfer

mit Camilla Nylund, Andreas Schager,
Matti Salminen, Falk Struckmann u. a.

PREMIERE 03. OKTOBER

07. | 09. | 14. | 16. | 25. | 28. OKTOBER 2016

Dwär' ich schon mir dir vereint
Und dürfte Mann dich nennen!
Ein Mädchen darf ja, was es meint,
Zur Hälfte nur bekennen.
Doch wenn ich nicht erröten muss
Ob einem warmen Herzenskuss,
Wenn nichts uns stört auf Erden —
Die Hoffnung schon erfüllt die Brust
Mit unaussprechlich süßer Lust,
Wie glücklich will ich werden!

MARZELLINE

Ha! Welch ein Augenblick!
Die Rache werd' ich kühlen!
Dich rufet dein Geschick!
In seinem Herzen wühlen,
O Wonne, großes Glück!

PIZARRO

Hat man nicht auch Gold beineben,
Kann man nicht ganz glücklich sein.
Traurig schleppt sich fort das Leben,
Mancher Kummer stellt sich ein.
Doch wenn's in den Taschen fein klingelt und rollt,
Da hält man das Schicksal gefangen,
Und Macht und Liebe verschafft dir das Gold
Und stillett das kühnste Verlangen.
Das Glück dient wie ein Knecht für Sold,
Es ist ein schönes Ding, das Gold.

ROCCO

Wir wollen mit Vertrauen
Auf Gottes Hilfe bauen!
Die Hoffnung flüstert sanft mir zu:
Wir werden frei, wir finden Ruh!

O Himmel! Rettung! Welch ein Glück!
O Freiheit! Kehrest du zurück?

1. GEFANGENER UND CHOR DER GEFANGENEN

In des Lebens Frühlingstagen
Ist das Glück von mir geflohn!
Wahrheit wagt' ich kühn zu sagen,
Und die Ketten sind mein Lohn.

FLORESTAN

O Gott! — Welch ein Augenblick!
O unaussprechlich süßes Glück!
Gerecht, o Gott, ist dein Gericht!
Du prüfest, du verlässt uns nicht!

LEONORE, FLORESTAN, FERNANDO, MARZELLINE, ROCCO UND CHOR



JAB
ANSTOETZ
GROUP

Tauchen Sie ein in die faszinierende Welt
textilen Einrichtens mit internationalen Marken.

HOUSE OF JAB ANSTOETZ
Knesebeckstraße 61a (Nähe Ku'damm), 10719 Berlin

Tel. 030 / 88 67 72 64 · www.houseofjab-berlin.de

Wohnstoffe · Teppiche · Möbel · Tapeten · Handwerk
Sahco · Chivasso · Soleil Bleu · ipdesign · BW Bielefelder Werkstätten

KING ARTHUR

a dramatick Opera



OR THE BRITISH WORTHY

HENRY PURCELL

GREAT
LOVE
I KNOW THEE
NOW



COME IF YOU DARE
OUR TRUMPETS SOUND



STONEHENGE



WINCHESTER



LONDON



Legende zu King Arthur

»A Dramatick Opera« hat Henry Purcell, der ingenöse »Orpheus Britannicus«, seinen King Arthur genannt. In eine mythische Zeit versetzt uns das Werk, in der kühne, tugendhafte Ritter und liebreizende Edelfrauen ebenso gegenwärtig sind wie gute und böse Zauberer, Pro und Contra gebende Luft- und Erdgeister, idyllische Haine und Wiesen sowie gefährliche Wälder und Sümpfe. In »Old England« spielt das Ganze, wie kann es anders sein, mit seinen vielen sagenumwobenen Stätten — eine Welt, die schon für Purcell und seine Zeitgenossen faszinierend war und bis heute immer wieder neu die Phantasie anzuregen scheint. Die Zeichnerin Katia Fouquet hat diesem Kosmos Gestalt gegeben. Da womöglich nicht Jede und Jeder mit den auf dem Tableau abgebildeten Figuren und Orten vertraut ist, hier eine kleine Hilfestellung, auch im Blick auf die Premiere im Januar 2017, damit alle gut vorbereitet sein mögen.

KING ARTHUR
Henry Purcell
MUSIKALISCHE LEITUNG René Jacobs
INSZENIERUNG Sven-Eric Bechtolf
mit Anett Fritsch, Robin Johannsen,
Mark Milhofer, Johannes Weisser u. a.
AKADEMIE FUER ALTE MUSIK BERLIN
STAATSOPERNCHOR
PREMIERE 15. JANUAR
17. | 19. | 21. | 22. JANUAR 2017



PHILIDEL

Luftgeist, erst in Diensten Osmonds,
bevor er dann flugs die Seiten wechselt



TINTAGEL CASTLE IN CORNWALL
Zeugungs- und Geburtsort Arthurs



WINCHESTER

Hier wird der berühmte runde Tisch
aufbewahrt, an der Arthurs Tafelrunde
Platz genommen haben soll.



STONEHENGE
heiliger Ort der heidnischen
britischen Urbevölkerung



CARLEON IN WALES
einer der mutmaßlichen Orte
von Arthurs sagenhafter Burg Camelot



ARTHUR

legendärer König der Briten,
Begründer der Tafelrunde,
voller Kraft und Tugend



MERLIN

mit seinen magischen Kräften
gibt er Arthur allerorts und jederzeit
Unterstützung



EMMELINE

erst blind, dann auf wundersame Weise
wieder sehend, die Frau
zwischen Arthur und Oswald



Oswald

Sachsenkönig,
Gegenspieler Arthurs



GRIMBALD

böser Geist, mit den Sachsen im Bunde



OSMOND

steht als Zauberer Oswald zur Seite



GLASTONBURY

Sterbeort und Grablege Arthurs,
womöglich das legendäre Avalon



LONDON
Ort der Komposition und Uraufführung
von Purcells King Arthur,
allerdings erst viel später, dafür aber
historisch genau bezeugt:
1691 im King's Theatre in Dorset Garden

WATERSIDE LIVING BERLIN



Ein Manifest gegen die Gewöhnlichkeit.

Kompromisslos in Form und Design, obsessiv in der Ästhetik.
Atemberaubend die Wasserlage, spektakülär die Apartments,
Flats und Penthouses. Unverkennbar die Handschrift der
Star-Architekten von GRAFT. Ein Statement zu einem außer-
ordentlichen Lifestyle. Ein Bekenntnis zum Außergewöhnlichen.

wave-berlin.de

bauwerk.
CAPITAL

Beratung und provisionsfreier Verkauf
Tel. +49 (0)89 415 595 - 15

wave

wave waterside living berlin

Emil Jannings erhält 1946 in seinem Haus in Strobl am Wolfgangsee Besuch von seinem Neffen Jörg, der von ihm etwas über den Beruf des Schauspielers erfahren möchte. Doch sieht sich Jannings bald darauf mit Fragen zu seinem Verhalten während der NS-Zeit konfrontiert. Der einstige Star der Stummfilmzeit wird als Mitläufer gesellschaftlich geächtet und rechtfertigt sein Verhalten, indem er auf die Charakterlosigkeit des Schauspielers verweist. In seinem Libretto zu Oscar Strasnoys Musiktheater *Comeback*, das als Auftragswerk zu Beginn der Spielzeit 2016/17 auf der Werkstattbühne Premiere feiert, stellt Christoph Hein die gegensätzlichen Biographien zweier großer Schauspielerpersönlichkeiten der »Golden Zwanziger«, Tilla Durieux und Emil Jannings, gegenüber. Der folgende Textabschnitt entstammt Heins Schauspiel *Jannings*.

JÖRG Mathe und Chemie wofür brauche ich das?
Ich will Schauspieler werden.

EMIL Oh! Faule Fische! Faule Fische! Faule Fische!
Nu, nun wollen sie alle Schauspieler werden.
Seit es den Film gibt, wollen alle jungen Leute
Schauspieler werden.
Ruhm und Geld.
So einfach ist das nicht.
Viele fühlen sich berufen, aber nur wenige sind
auserwählt.
Da bleibt viel Spreu auf dem Weg,
und diese armen Hascherl haben ein
gottserbärmliches Leben.
Woher willst du wissen, dass du es schaffst?

JÖRG Ich habe gestern die erste Aufnahmeprüfung
bei der Schauspielschule in München bestanden.
Darum bin ich zu dir gekommen, Emil.
Ich habe bestanden. Im Oktober ist die zweite Prüfung.

EMIL Na, dann gratuliere ich dir.
Meinst wohl, du bist jetzt schon sonst was, wie?
Schauspielschule!
Was glaubst du denn, was sie dir dort beibringen
können?
Fechten und tanzen und reiten. Naja.
Grimassenschneiden. Wie?

JÖRG Nein, Emil ...

EMIL Die Schmiere, das ist die Schule des
Schauspielers.
Geh über die Dörfer, spiel den Striese in Dorfkneipen.
Wenn du das schaffst, wenn du damit dort Erfolg hast,
dann bist du ein Schauspieler.
Vielleicht.

JÖRG Das ist heute anders als bei dir damals, Emil.
Heute gibts Schauspielschulen.
Und nebenbei bekommt man schon kleine Rollen
am Theater zu spielen und beim Film.

EMIL Und was ist das Ergebnis?
Grimassenschneiderei.
Schauspieler sein, das ist etwas anderes.
Du musst ein Gesicht haben und einen Charakter.
Und dein Charakter muss im Gesicht zu sehen sein.
Schauspieler, da gibt es nicht viele in Deutschland.
In aller Bescheidenheit: es gibt nur zwei,
den Krauss und mich.
Na, und vielleicht den Gründgens,
mit ein paar Abstrichen.
Der Rest das sind Grimasseure.
Mit dem Diplom Standbein-Spielbein,
Stadttheater-Größen allererster Ordnung,
stets einen Packen Autogramm-Postkarten in
der Jackentasche.

JÖRG Aber man kann es doch lernen.
Dafür gibt es doch die Schauspielschulen.

EMIL Ach, weil es die Schulen gibt, kann man
das lernen?
Was für eine seltsame Logik, Junge.
Weil es die Pfarrer gibt, gibt es ein Paradies, wie?
Nein, mein Lieber, um Schauspieler zu sein,
bedarf es nur eines:

Der Engel muss dir ins Gesicht gespuckt haben.
Wenn aber der Engel an dir vorbeiging,
dann bleibt alles Quark mit Soße.

JÖRG Du hast aber gesagt, ich sei begabt.

EMIL Begabt, nun ja.
Aber ob es ausreicht, mein Junge?



EMIL JANNINGS ALS PROFESSOR IMMANUEL RATH, GENANNT UNRAT,
IN DER BLAUE ENGEL. DER 1930 VON JOSEF VON STERNBERG GEDREHTE FILM MIT
DER JUNGEN MARLENE DIETRICH WURDE ZUM WELTERFOLG.
JANNINGS, EINER DER PROMINENTESTEN UFA-SCHAUSPIELER IN DER WEIMARER
REPUBLIK WIE IM DRITTEN REICH, WURDE NACH 1945 VON DEN ALLIIERTEN
MIT AUFTRITTSVERBOT BELEGT.

Oben auf dem Olymp weht ein scharfer Wind,
da gibt es kein Pardon,
da heißt es: spring oder geh unter.
Arme Hascherl sinds, die da zu Hunderten,
zu Tausenden untergehen,
denn da oben ist kein Platz für jeden.
Da findet nur eine Handvoll ein Stühlchen für
sein Ärschlein.

JÖRG Ich bin nicht begabt genug?
Ich soll aufgeben?

EMIL Was sagt dein Herz, mein Junge?

JÖRG Ich weiß nicht.

EMIL Dann lass die Finger davon.
Wenn dein Herz es dir nicht sagt,
wenn du nicht mit jeder Faser deines Körpers
und der ganzen
Seele es willst,
dann lass fahren dahin.
Nur wenn du gar nicht anders kannst,
wenn du spielen musst,
immerzu, überall, immerfort.
Und nicht nur auf der Bühne.
Nur wenn du tatsächlich überall spielst,
in jedem Moment deines Lebens,
und sei es in der Umarmung mit deiner Freundin
oder bei der Beerdigung deines besten Freundes.
Wenn du auch da eine Rolle spielst,
weil du gar nicht anders kannst,
weil dir das Spielen die zweite Natur ist,
was sag ich, wenn es deine eigentliche Natur ist.
Dann, aber nur dann solltest du Schauspieler werden.
Gussy! Wir verdursten! —
In meinem Leben gab es keinen Moment,
in dem ich nicht gespielt habe.

Ich war mit den schönsten Frauen zusammen.
Umarmungen und Küsse, Schwüre und Tränen,
und es war für mich immer ein Spiel.
Ich habe am Grab meiner Freunde gestanden
und gespielt.
Ich habe meine Mutter beerdigt, die ich über
alles liebte,
und habe an ihrem Sarg die ergreifende Trauer
eines tatsächlich
gebrochenen Sohnes gespielt.
Gespielt. Nicht, weil ich sie nicht liebte,
ich liebte sie mehr als jeden anderen Menschen,
sogar mehr als meine Gussy.
Ich habe gespielt,
weil ich auch in diesem Moment spielen musste.
Was immer ich tue,
ich stehe neben mir und sehe mir dabei zu,
korrigiere mich, setze neu an, probiere aus, spiele.
Bist du so ein Hundsott, Jörg?
Ich weiß es nicht.
In deine Seele kann ich nicht schauen.
Vielleicht bist du zu brav, zu ehrlich, eine zu gute Haut.
Vielleicht hast du ein Rückgrat,
das wäre ganz fatal.
Ein Rückgrat, für einen Schauspieler ist das schlimmer
als ein Holzbein, sehr hinderlich.
Das muss alles wie Gummi sein, Junge,
geschmeidig, wendig, anpassungsfähig.
Bist du das, Jörg?

JÖRG Ich weiß nicht.
Ich bin unsicher.
Woher soll ich wissen, ob ich das alles kann.

EMIL Nicht, ob du es kannst.
Ob du es bist, musst du erfahren.

JÖRG Und wie?

URAUFFÜHRUNG COMEBACK

EMIL Probier es aus.

JÖRG Wie?

EMIL Probier dich aus.
Hast du einen Lehrer, der dich hasst?

JÖRG Ja.

EMIL Zwing ihn, dass er dich liebt.
Dich lieben muss.

JÖRG Und wie?

EMIL Das wirst du spielend erfahren,
wenn du der Spieler bist, der du zu sein glaubst.
Geh in die Kirche und sei der Gläubigste aller
Gläubigen.
Geh ins Bordell und sei die größte Sau,
schlimmer als der übelste Zuhälter.
Spiel es. Spiele, Junge.

JÖRG Du machst dich über mich lustig.

EMIL Lustig? Nein. Es ist mein heiligster Ernst.
Er lacht lauthals.
Ach, es gibt so schöne Berufe, Jörg.
Als Junge habe ich davon geträumt, Schiffsseemann
zu werden,
bin sogar zur See gefahren,
habe ein Jahr auf einem Seelenverkäufer,
auf einem Wanzenkasten die Küchenschabe gespielt.
Es gibt schöne Berufe, es gibt wunderbare Berufe, Jörg,
versuche es doch einmal mit dem Hotelfach.
Mit der Uniform siehst du adrett aus,
und vielleicht hast du irgendwann ein eigenes Hotel
in Davos.

JÖRG Soll ich die Schauspielerei aufgeben, Emil?
Willst du mir das sagen?

EMIL Das kann dir keiner sagen, kein anderer.
Nur dein Herz.
Was pocht dir dein Herz für eine Antwort?

JÖRG Ich weiß es nicht.

EMIL Das war eben ganz falsch.
Nicht: »Ich weiß es nicht.«
Du hättest sagen müssen: »Ich weiß es nicht.«
Du musst mich überzeugen.
Du musst spielen. Immerfort, immerzu.
Das ist das Wundervolle an der Gussy.
Wir beide spielen in jedem Moment unsere Rolle.
Wenn wir uns lieben, wenn wir uns streiten,
immerzu spielen wir.
Immerzu sind vier Personen im Zimmer, wenn
ich mit ihr zusammen bin,
Gussy und ich
Und dann nochmal die Gussy und ich, die uns
dabei beobachten.
Auch die Gussy ist eine Spielerin.

Sie ist wunderbar, eine große Schauspielerin.
Was uns Schauspielern die Natur versagte,
wir leben es auf der Bühne,
und die ganze Welt ist uns eine Bühne.
Ob wir hassen oder lieben, wir spielen,
und keiner vermag zu sagen, was daran nur Spiel
ist und was
blutiger ernst.

Wir können es selber nicht unterscheiden,
denn es ist ununterscheidbar.
Wir spielen die Tränen
Und spielen sie so überzeugend, dass wir selbst daran
glauben.
Die gespielten Tränen rühren selbst unser Herz,
so dass wir echte Tränen darüber vergießen.
Wer soll das begreifen? Wer unterscheiden und
verstehen?
Wir spielen den Liebhaber und die Lebende
Und sind im gleichen Moment, was wir spielen:
die in Liebe Entbrannten.

JÖRG Das klingt etwas verrückt.

EMIL Das ist verrückt.
Aber wie willst du anders spielen?
Alles geben die Götter, die unendlichen, ihren
Lieblingen ganz:
Alle Freuden, die unendlichen,
alle Schmerzen, die unendlichen, ganz.
Wenn du dein Spiel von deinem Leben zu trennen
verstehst,
so wirst du nie ein Schauspieler sein.
Wir sind Wahnsinnige, Jörg.
Und wenn du kein Schauspieler bist, so gehe ihnen
aus dem Weg,
denn sie werden dich mit ihrem unaufhörlichen
Spiel verwirren
und unglücklich machen.
Wir wollen geliebt werden,
wir müssen geliebt werden,
aber wir selbst können nicht lieben,
wir können nur spielen.
Und darum können wir alle lieben.
Sehr verwirrend, nicht wahr?

AUSZUG AUS DEM EINAKTER JANINGS
VON CHRISTOPH HEIN (2004), ADRUCK MIT FREUNDLICHER
GENEHMIGUNG DES AUTORS.

—
URAUFFÜHRUNG
COMEBACK
Oscar Strasnoy
MUSIKALISCHE LEITUNG Max Renne
INSZENIERUNG Ingo Kerkhof
mit Maria Husmann, Ralf Lukas, Johannes Euler u. a.
PREMIERE 30. SEPTEMBER
02. | 04. | 07. | 09. | 12. | 15. | 16. OKTOBER 2016
WERKSTATT

MY LIFE DESIGN STORIES

Kitchen Collection
Artex. High Quality System

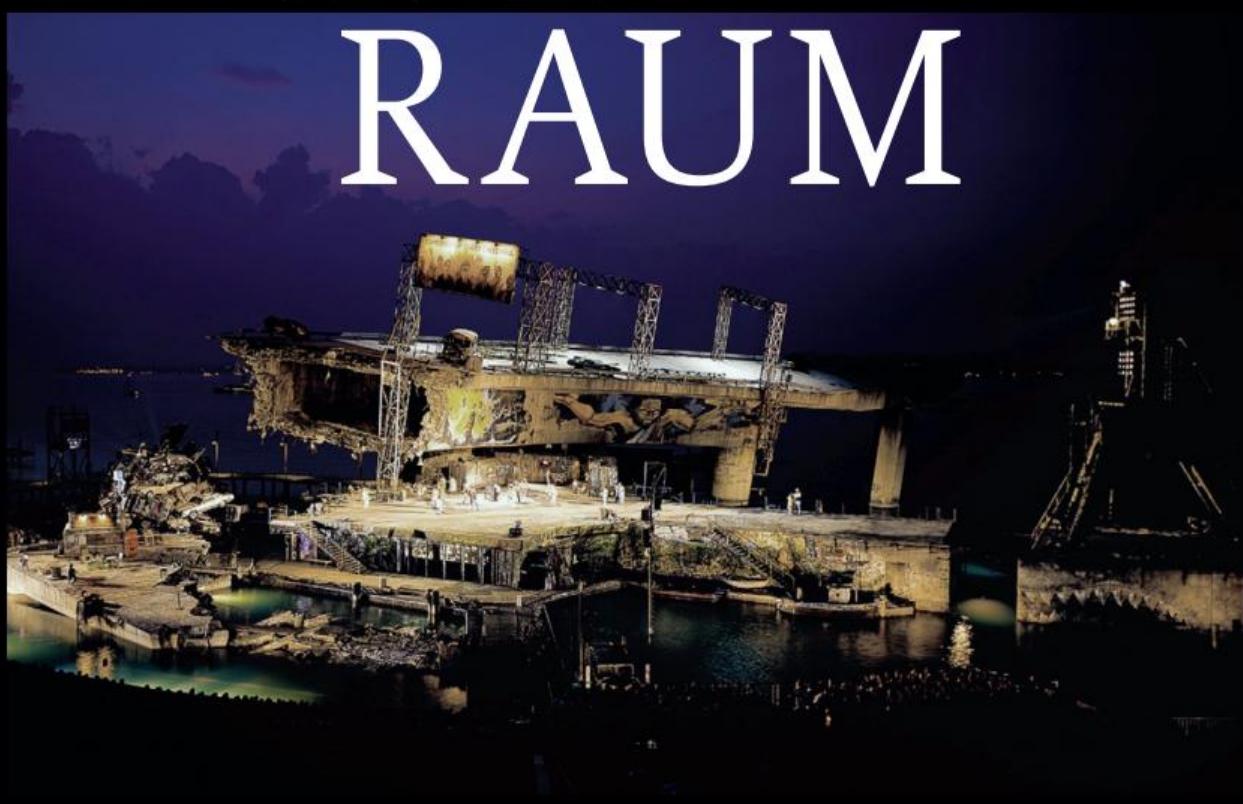


Poliform Varennna Berlin Mitte Torstr. 149, 10119 Berlin | **Poliform Varennna Berlin Charlottenburg** Kantstraße 150, 10623 Berlin
www.poliform-varennna-berlin.de | mail@poliform-varennna-berlin.de

Poliform | Varennna

ICH HABE EINEN RAUM

Bühnenbilder
von Hans Schavernoch



PORGY AND BESS | 1997/98

GEORGE GERSHWIN

BREGENZER FESTSPIELE | REGIE GOTZ FRIEDRICH

Lang ist die Liste seiner Arbeiten, ebenso derjenigen Künstler, mit denen er kooperiert hat. Über die Grenzen der Genres ist er ebenso selbstverständlich hinweggegangen wie über diejenigen von Ländern und Kontinenten. In Wien, Berlin, Hamburg, München, Stuttgart und Frankfurt war der gebürtige Wiener aktiv, aber auch in London, Amsterdam, Paris, Barcelona, Mailand, Neapel und Zürich, desgleichen in Los Angeles, New York, Tel Aviv, Tokio, Shanghai oder Sydney. Und immer wieder auch bei den großen Festivals in Salzburg, Bayreuth oder Bregenz. Für die dortige gigantische Seebühne hat er 1997 das spektakuläre Bühnenbild zu Gershwins *Porgy and Bess* entworfen, in dem mit Götz Friedrich ein Großer seiner Zunft Regie geführt hat. Besonders oft und gern hat er jedoch mit Harry Kupfer zusammengearbeitet, so etwa bei zwei Produktionen von Wagners *Ring des Nibelungen* auf dem Grünen Hügel sowie an der Berliner Staatsoper Unter den Linden, beide dirigiert von Daniel Barenboim. Die große Oper aber allein scheint ihm nicht

genug zu sein: Für Schauspiel- und Tanzaufführungen hat er Bühnenbilder kreiert, selbst für das Kabuki-Theater. Und natürlich auch für Musicals, natürlich in seiner Heimatstadt: für *Mozart!* am Raimund Theater sowie *Freudiana* und *Elisabeth* am Theater an der Wien, wo bekanntlich ein sehr spezieller »genius loci« waltet. Und jetzt geht es an den *Fidelio* — wieder einmal gemeinsam mit Harry Kupfer und Daniel Barenboim.

FIDELIO

Ludwig van Beethoven

MUSIKALISCHE LEITUNG Daniel Barenboim

INSZENIERUNG Harry Kupfer

mit Camilla Nylund, Andreas Schager, Matti Salminen,

Falk Struckmann u. a.

PREMIERE 03. OKTOBER

07. | 09. | 14. | 16. | 25. | 28. OKTOBER 2016



MOZART! | 2015
MICHAEL KUNZE & SYLVESTER LEVAY
RAIMUND THEATER WIEN | REGIE HARRY KUPFER



DAS RHEINGOLD | 1996
RICHARD WAGNER
STAATSOPER UNTER DEN LINDEN | REGIE HARRY KUPFER

»... EIN UNTRÜGLICHES GEFÜHL FÜR MUSIKALISCHE BÖGEN«

INTERVIEW: PAULA SCHLÜTER UND DETLEF GIESE

Ein Gespräch über Edward Elgar und
»The Dream of Gerontius«

Donnerstag, der 16. Juni 2016, am Tag des EM-Vorrundenspiels England gegen Wales (das die Engländer zwar in letzter Minute gewannen, dann aber im Achtelfinale gegen Außenseiter Island die Segel streichen mussten, während es die Waliser auf den Flügeln der Begeisterung später noch bis ins Halbfinale tragen sollte). Dazu ein passender Ort, der »Union Jack« in der Schlüterstraße, unweit des Schiller Theaters, einer jener urigen britischen Pubs, von denen es in Berlin nicht mehr als eine Handvoll gibt. Auf einen Black Tea, aber auch ein Pint Bier und ein Wasser haben wir uns mit drei Kollegen getroffen, mit der Violinistin Barbara Glücksmann aus der Staatskapelle Berlin sowie mit Ileana Booch-Gunescu und Christoph Lauer aus dem Staatsopernchor. Und da Edward Elgar und sein im September 2016 zur Aufführung kommendes großes Oratorium *The Dream of Gerontius* das alles beherrschende Thema war, wollten wir nicht auf die Stimme des einzigen Briten der Staatskapelle verzichten. Deshalb haben wir uns mit dem Solo-Harfenisten Stephen Fitzpatrick separat zusammengefunden und ihn als »Sidekick« in unser Gespräch eingebaut. Im Übrigen kommt er aus Wales, aber das nur am Rande. Im Fokus steht indes ein waschechter Engländer, Sir Edward, den es aus der Gegend um Worcester nach Birmingham, London und anderswohin geführt hat, dessen Musik aber auf der ganzen Welt zu Hause ist.

MAGAZIN Edward Elgar ist ja ein Komponist, der im Gegensatz zu Mozart, Beethoven, Wagner und anderen nicht annähernd so häufig gespielt wird. Wann und bei welcher Gelegenheit seid ihr denn zum ersten Mal mit Elgars Musik in Berührung gekommen?

BARBARA GLÜCKSMANN Ich war damals mit zwölf Jahren ganz frisch im Deutschen Musikschulorchester (der heutigen Deutschen Streicherphilharmonie), das ist ein Streichorchester, das per Probespiel zusammengestellt wird. Das Stück, das auf dem Programm stand, war *Introduction and Allegro for Strings* von Elgar — und das war so toll! Später kamen dann natürlich die Solokonzerte und Sinfonien mit der Staatskapelle dazu, CD-Aufnahmen, Konzerte ...

ILEANA BOOCH-GUNESCU Ich muss gestehen, dass mir Elgars Musik immer noch ein bisschen fremd ist. Als Rumänin bin ich mit Elgar eigentlich nur im Musikgeschichtsunterricht in Kontakt gekommen. *The Dream of Gerontius* ist praktisch das erste Stück von Elgar, bei dem ich direkt mitwirke.

CHRISTOPH LAUER Ich weiß es gar nicht mehr genau, es war schon ziemlich früh, noch zu meiner Schulzeit. Ich habe Schallplatten gesammelt und eigentlich alles inhaliert, was mit Klassik zu tun hatte. Ich hing nachts am Radio und habe Konzerte auf Kassetten aufgezeichnet, die ich dann immer von morgens bis abends gehört habe. Irgendwann habe ich das Cello-

konzert von Elgar im Fernsehen gesehen, mit Jacqueline du Pré. Das hat mich total elektrisiert. Dann legte ich mir das Cellokonzert auf Schallplatte zu, zusammen mit den *Sea Pictures*, obwohl ich damals noch gar keinen Schallplattenspieler besaß. Als dann irgendwann der CD-Boom aufkam, habe ich mir die Aufnahme dann noch einmal gekauft — eben auf CD — und die gab es dann gekoppelt mit *The Dream of Gerontius*. Irgendwie habe ich mich dann immer weiter durch die englische Musik dieser Zeit »durchgefressen«, das fand ich sehr spannend.

MAGAZIN Ist das eine völlig fremde Welt, die man mit Elgars Musik betritt, oder ist sie vergleichbar mit bestimmten Werken aus dem 19. oder frühen 20. Jahrhundert?

CHRISTOPH LAUER Es ist natürlich eine Musik, die für uns nicht unbedingt gängiges Repertoire ist. Die musikalische Sprache ist ungewohnt. Der *Gerontius* ist vor allen Dingen sehr komplex. Bei Elgar muss man sich beim Studium der Partitur immer erst zurechtleben, wer wo was singt. Insofern ist es eine Musik, mit der wir uns erst mal ein bisschen vertraut machen mussten.

ILEANA BOOCH-GUNESCU Mein erstes Gefühl war, dass die Musik sehr viel Ähnlichkeit mit amerikanischen Musicals besitzt. Dabei ist sie nicht so einfach zu singen. Ich bin Mezzosopran, also praktisch erster Alt. Die Partie ist zum Teil sehr tief, sehr stark, so dass man viel Stimmkraft geben muss, dann ist sie wieder sehr hoch. Es gibt eine große Spannweite, da muss man schon eine gute Technik mitbringen. Aber Elgars Musik zu singen macht unheimlich viel Spaß, weil es fordert.

MAGAZIN Das Orchester hat ja gerade in den letzten Jahren sehr viel Elgar gespielt, zum Beispiel die beiden großen Sinfonien zu den diesjährigen FESTTAGEN. War das etwas sehr Besonderes, sich diesen Werken zu widmen? War das neben Bruckner, Mahler & Co. noch einmal ein neuer Kosmos, der sich da auftat?

BARBARA GLÜCKSMANN Ja, aber ich habe das Gefühl, dass da alle paar Jahre ein neuer Kosmos auf uns zukommt. Wir hatten den Schönberg-Zyklus, wir haben Berg gespielt, wir haben Bruckner, Wagner alles in so kompakten Monaten und Jahren kennengelernt. Ich finde das ganz wunderbar. Bei Elgar waren wir zu Beginn schon skeptisch. Dann schauten wir in die Noten — und ja, diese Quinten und Quarten: Das ist nicht immer wirklich geigerisch, aber sehr pathetisch ...

ILEANA BOOCH-GUNESCU Ja, pathetisch ist genau das richtige Wort!

BARBARA GLÜCKSMANN ... und wild und dann aber auch so unglaublich emotional. Ich höre mir die Stücke immer vor den ersten Proben an, um einen Überblick zu bekommen und ich konnte meine Stimme gar nicht verfolgen, weil alles so miteinander verflochten ist. Deshalb war vor der ersten Probe die Spannung recht hoch. Dann ist es aber wie immer mit Herrn Barenboim: Die Musik bekommt eine Struktur, ein Gesicht, man identifiziert sich auf emotionale Weise — und irgendwie mag man das Stück auf einmal. Dann kommt das erste Konzert und man ist überrascht, wie aufreibend das ist, eine Stunde lang dieses Werk zu spielen. Es ist wirklich körperlich anstrengend!

CHRISTOPH LAUER Eine Gefahr bei dieser Musik liegt nach meiner Ansicht darin, dass sie komplett auskomponiert ist, bis in das kleinste Detail, gerade auch hinsichtlich der Dynamik. Wenn man da beginnt, zu viel zu machen, kann die Musik leicht kippen und kitschig werden. Andererseits ist es natürlich toll, Elgars musikalischer Handschrift nachzugehen und die dynamischen Vorschriften ernst zu nehmen. Manchmal ist es irritierend, alle zwei Noten neue Angaben zur Dynamik zu sehen. Aber es ist alles so eng miteinander verwoben, dass auf einmal eine richtige Klangstruktur entsteht.

MAGAZIN Der *Gerontius* ist ja ein Werk mit mehreren Chören, die in unterschiedlichen Funktionen agieren. Fühlt sich das auch beim Singen szenisch an? Schlüpft man wirklich in eine Rolle?

ILEANA BOOCH-GUNESCU Ja, manchmal denke ich, so wie unser Chordirektor sagt, dass jetzt die Amneris-Stelle aus Verdis *Aida* kommt und man bitte auch so singen soll, also mit Pathos. Und dann gibt es Stellen, die sehr lyrisch und im Piano gehalten sind.

CHRISTOPH LAUER Ich glaube, dass es eine Musik ist, mit der man sich nach und nach vertraut machen muss. Wenn man sie zum ersten Mal hört, wird man von ihr erschlagen ...

MAGAZIN ... womöglich auch aufgrund ihrer Überkomplexität und ihrer Überinformation ...

CHRISTOPH LAUER ... aber je mehr man sich mit ihr beschäftigt, so entdeckt man plötzlich neue Seiten an ihr. Ein wenig operntheatralisches Denken tut sicher gut. Uns fällt es relativ leicht, dieses aufzuspüren, weil wir es eben aus der Opernliteratur gewohnt sind. Ich denke, man braucht so etwas schon, um eine gewisse Dramatik entwickeln zu können.

STEPHEN FITZPATRICK MEINT DAZU Als Harfenist kann ich bei Elgar eigentlich gar nicht klagen: Im Gegensatz zu vielen anderen Werken, z.B. von Verdi, wo man durchaus zwei bis drei Stunden dasitzt und nur ein paar Töne spielt, hat man hier ständig etwas zu tun. Die Harfe ist sehr präsent in Elgars Musik. Leider sind die *Enigma-Variationen* ohne eine Harfenstimme geschrieben, aber die beiden Sinfonien und *The Dream of Gerontius* sind mit Harfe von Anfang bis Ende, man spielt nahezu die ganze Zeit. Und es ist natürlich schön, wenn man das Gefühl hat, dass man wirklich beteiligt ist und etwas zu sagen hat.

MAGAZIN Freut ihr euch schon auf die Aufführungen?

ILEANA BOOCH-GUNESCU Ja, also ich schon. Es wird etwas Grandioses werden.

CHRISTOPH LAUER Das ist schon eine große Herausforderung und man muss schon die richtigen Leute beieinander haben, allein wenn man an die höchst anspruchsvolle *Gerontius*-Partie denkt, die eine stimmliche »Tour de force« ist. Ich freue mich wahnsinnig auf Jonas Kaufmann. Ich habe ihn zu Beginn seiner Karriere in Saarbrücken gehört. Es gab Alban Bergs *Wozzeck* und da waren zwei junge Sänger besetzt, die bis dahin nur wenige Leute kannten. Mir ist aber sofort klar geworden: Diese beiden Namen musst du dir merken. Die Marie sang Evelyn Herlitzius und den Andres Jonas Kaufmann. Dann habe ich Jonas irgendwann mal hier in Berlin getroffen,



ILEANA BOOCH-GUNESCU, CHRISTOPH LAUER UND
BARBARA GLÜCKSMANN: DREI STIMMEN FÜR SIR EDWARD

nachher auch in Bayreuth. Solchen Künstlern auf ihrem weiteren Werdegang immer wieder zu begegnen und zu erleben, wie sie sich entwickeln, finde ich ganz großartig.

STEPHEN FITZPATRICK MEINT DAZU Es ist für mich sehr attraktiv, bei diesem Konzert mit dabei sein zu dürfen. Es ist wirklich lange her, seit ich das Stück zum letzten Mal gespielt habe. Es ist auch ein Stück Heimat und ich bin wirklich gespannt darauf, was Maestro Barenboim daraus macht und wie gut wir die Musik von Elgar präsentieren können.

MAGAZIN Es heißt immer: Elgar, das ist »der« britische Komponist, der erste nach Henry Purcell mit einem wirklich großen Namen. Vor Elgar wurde England immer reichlich abschätzig als »das Land ohne Musik« bezeichnet. Ist an dieser Charakterisierung überhaupt irgend etwas dran? Empfindet ihr Elgars Musik als »very british« oder könnte das auch ein Österreicher komponiert haben, ein Franzose oder ein Italiener?

ILEANA BOOCH-GUNESCU Nein, er ist schon sehr britisch. Italienisch auf keinen Fall! Die Musik besitzt Pathos, aber keinen italienischen Pathos.

BARBARA GLÜCKSMANN Wir haben ja in vielen Stücken europäischer Komponisten Pathos, das hat sicher nichts mit dem Land zu tun, sondern eher mit der individuellen Tonsprache. Ich habe noch nie so genau darüber nachgedacht, aber gerade was z.B. die *Enigma-Variationen* betrifft, da sind die einzelnen Variationen in ihrem Charakter so verschieden.

CHRISTOPH LAUER Ich denke, dieses Image röhrt auch daher, dass Elgar in seinen festlichen *Pomp and Circumstance*-Märschen ja auch wirklich pompös daher kommt. Das sind ja inoffizielle britische Nationalhymnen geworden. Kein Wunder, dass das zu einem gewissen Nationalnimbus beiträgt. Viele andere Kompo-

sitionen von ihm, wie z.B. das Violinkonzert, gehen ja in eine völlig andere Richtung. Vielleicht sehen die Briten es auch selbst so: »Unser Elgar« und »unser *Pomp and Circumstance*«, so dass es vielleicht sogar vermessen scheinen mag, wenn man auf diesen Nationalkomponisten zugreift und ihn im Ausland aufführen will.

STEPHEN FITZPATRICK MEINT DAZU Wir verbinden Elgar mit unserem Patriotismus. Es gibt wenige englische Komponisten, die so berühmt sind wie Komponisten aus Deutschland, Österreich oder Italien. Ich glaube, Elgar steht in England im Mittelpunkt, weil er nach langer Zeit der Erste war, der wieder musikalisch etwas wirklich Wichtiges zu sagen hatte und damit viel in Bewegung gebracht hat.

MAGAZIN Die Staatskapelle Berlin hat erst vor kurzer Zeit, im Frühjahr 2015, als erstes ausländisches Orchester Musik von Elgar in London gespielt, oder?

BARBARA GLÜCKSMANN Ja! Wir waren deswegen alle ein wenig nervös, aber das englische Publikum war total begeistert. Daniel Barenboim hat dann auch eine Auszeichnung von der Elgar-Gesellschaft bekommen für sein besonderes Engagement für den Komponisten. Es war für uns alle einfach toll, als deutsches Orchester für unsere Interpretation so viel Resonanz zu finden.

MAGAZIN In den vergangenen Jahren habt ihr ja auch so einige CD-Aufnahmen gemacht: beide Sinfonien und das Violoncellokonzert mit Alisa Weilerstein als Solistin. War das nicht eine anstrengende Sache, dieses neu erarbeitete Repertoire — immerhin von rund einer Stunde Spieldauer pro Werk — nicht nur im Konzert zu spielen, sondern eben auch Schritt für Schritt auf den Tonträger zu bannen?

BARBARA GLÜCKSMANN Wir bauen das ja immer nach und nach auf. Das erste Konzert zum Beispiel ist unwahrscheinlich anstrengend, weil das Stück zum ersten Mal vor Publikum durchgespielt wird, aber bei den Aufnahmen ist meistens alles schon routiniert und hat sich gesetzt — im positiven Sinne.

STEPHEN FITZPATRICK MEINT DAZU Die beiden Sinfonien, *The Dream of Gerontius*, das Cellokonzert, die *Enigma-Variationen* ... das alles sind absolute Meisterwerke. Es gibt diesen traumhaften langsamem Satz in der 1. Sinfonie, und ich bekomme immer eine Gänsehaut, wenn wir das spielen. Was Daniel Barenboim daraus macht, das habe ich zu Hause in Großbritannien nie erlebt, wie dieser Zauber da entsteht. Man merkt, dass Barenboim auch in England gelebt hat und diese Musik sehr genau kennt und sie voll und ganz verinnerlicht hat.

MAGAZIN Um noch einmal auf *The Dream of Gerontius* zurückzukommen — manchmal kann man ja den Eindruck gewinnen, als ob sich Elgar an Mahler orientiert habe und eine Sinfonie mit Gesangsstimmen schreiben wollte. Seht ihr das auch so? Oder empfindet ihr den *Gerontius* eher als ein klassisches Oratorium mit Solisten, Chor und Orchester?

CHRISTOPH LAUER Das ist eine gute Frage. Gattungstechnisch kann man das Werk tatsächlich nicht klar einordnen, trotzdem hat das Stück natürlich sehr viele oratorische Züge. *The Dream of Gerontius* nimmt schon eine Sonderstellung ein. Wenn man den Inhalt betrachtet, kann man auch Ähnlichkeiten zu einer Requiem-Komposition feststellen. Die Geschichte, die im Libretto erzählt wird, ist letztlich das, was im katholischen Requiem-Ritus dem *Dies Irae* entsprechen würde. Nur dass es bei Elgar über eine Stunde dauert: diese Agonie, die Angst des Menschen vor dem, was unmittelbar nach dem Tod eintritt, was mit der Seele passiert ... Das arbeitet Elgar auf, da gibt es dann Assoziationen zum Verdi-Requiem, aber auch zu Mahler. Elgar verwendet da viele sinfonische Elemente, aber auch viel Pathos, viel Oper, da fließt einfach sehr viel zusammen. Das macht vielleicht auch die Komplexität dieses Stücks letztlich aus.

MAGAZIN Spielt es eine Rolle, dass es ein religiöses Werk ist, das man wie selbstverständlich im Konzertsaal, in der Philharmonie, und nicht in einem sakralen Raum aufführt? Ist das ein Problem?

CHRISTOPH LAUER Ich hätte eher umgekehrt ein Problem damit, ein solches Werk in einer großen Kirche vorzustellen. Wenn ich mir den *Gerontius* jetzt im Berliner Dom denke ...

ILEANA BOOCH-GUNESCU Das Echo wäre in einer Kirche zu groß. Das Stück ist für sich genommen schon grandios genug, das muss man nicht weiter überhöhen.

CHRISTOPH LAUER Da hätte ich doch Angst, dass da ein paar Mosaiksteinchen aus der Kuppel fallen.

MAGAZIN Selbst die Uraufführung fand in einem nicht-sakralen Raum statt, beim Birmingham Chorus Festival. Teil der speziellen englischen Chortradition war (und ist) ja eine besondere Vorliebe für große chorsinfonische Werke. Deshalb wurden derartige Stücke immer wieder in Auftrag gegeben, gleich mehrfach auch bei Elgar, der darin sehr erfolgreich war. Und *The Dream of Gerontius* ist das populärste dieser Oratorien geworden. Populär aber eher im reduzierten Sinne, weil es ja in Mitteleuropa relativ selten gespielt wird.

CHRISTOPH LAUER Ja, im englischsprachigen Raum ist es sehr beliebt, aber auf dem Kontinent wird das Stück eher selten zu Gehör gebracht.

MAGAZIN Einerseits wird Elgar immer als Traditionalist kritisiert. Andererseits ist gerade in England die Meinung verbreitet, dass Elgar eigentlich ein moderner Komponist sei, vergleichbar mit Schönberg oder Berg. Wohin tendiert eure Einschätzung?

STEPHEN FITZPATRICK MEINT DAZU Wir haben Elgar sehr gerne in England gespielt, da sind alle stolz auf diesen Komponisten. Jeder hat einen Bezug zu der Musik. Hier in Deutschland scheint es eine ungewöhnliche TonSprache zu sein, viele Leute mögen diese Musik eigentlich nicht besonders: »Es ist so lang, es ist so laut, es ist teilweise sehr pompös.« Das stimmt jedoch nicht unbedingt.

CHRISTOPH LAUER Ob er jetzt wirklich progressiv gewesen ist, kann ich nicht sagen. Ich glaube eigentlich weniger, im Vergleich etwa zu Strauss oder Mahler, die

ja derselben Generation wie Elgar angehören. Solche Auflösungstendenzen in der tonalen Sprache ... so weit ist Elgar dann doch nicht gegangen. Allerdings ist er ganz gewiss der »Vater« der neueren englischen Musik, von dem etwa auch ein Komponist wie Benjamin Britten sehr profitieren konnte.

BARBARA GLÜCKSMANN Das hat bestimmt auch etwas mit dem Umfeld zu tun, wie man beeinflusst wird und was man erlebt. Wenn man zum Beispiel nicht viele Kollegen hat, mit denen man sich auf Augenhöhe austauschen kann. Angesichts der konkreten Umstände ist Elgars Schaffen vielleicht schon fortschrittlich zu nennen, wie z.B. auch anhand der Entwicklung von der 1. zur 2. Sinfonie zu sehen ist.



AUF EINEN BLACK TEA UND EINEN ELGAR-TALK IM »UNION JACK«

MAGAZIN Immerhin war ja Elgar weitgehend Autodidakt und kam unmittelbar aus der Musikpraxis.

CHRISTOPH LAUER Umso faszinierender finde ich gerade vor dem Hintergrund, dass er die musikalischen Strömungen seiner Zeit sehr bewusst wahrgenommen, teilweise aufgegriffen und dann zu etwas ganz Eigenständigem verarbeitet hat. Das finde ich schon großartig. Elgar hat eine sehr individuelle, enorm vielseitige musikalische Sprache entwickelt. Einige Sachen sind wirklich bewundernswert: So hat er etwa ein untrügliches Gefühl für eine hymnische Sinfonik gehabt, dafür, wie man musikalische Bögen baut. Das hat die Leute damals mit Sicherheit begeistert und fasziniert uns bis heute.

ILEANA BOOCH-GUNESCU Ich glaube, er hat einfach nur wirklich großartige Musik gemacht, die echtes Format und Tiefe besitzt.

STAATSKAPELLE BERLIN

I. ABONNEMENTSKONZERT

DIRIGENT Daniel Barenboim | **MEZZOSOPRAN** Sarah Connolly

TENOR Jonas Kaufmann | **BARITON** Thomas Hampson

STAATSOPERNCHOR | RIAS KAMMERCHOR

CHOREINSTUDIERUNG Martin Wright

Edward Elgar »The Dream of Gerontius« op. 38

19. | 20. SEPTEMBER 2016 | PHILHARMONIE

In Zusammenarbeit mit
Berliner Festspiele / Musikfest Berlin

WAS KOMMT ...

September 2016 bis Januar 2017





»Das totale Gluck-Glück.«

FAZ

ORFEO ED EURIDICE
Christoph Willibald Gluck
BESETZUNG UND TERMINE SIEHE SEITE 30

Premieren

GROSSES HAUS

FIDELIO (D/E/F-PREISE)

Ludwig van Beethoven

MUSIKALISCHE LEITUNG *Daniel Barenboim*

INSZENIERUNG *Harry Kupfer*

mit *Camilla Nylund, Andreas Schager,*

Matti Salminen, Falk Struckmann u. a.

PREMIERE 03. OKTOBER 2016

07. | 09. | 14. | 16. | 25. | 28. OKTOBER 2016

ELEKTRA (D/E/F-PREISE)

Richard Strauss

MUSIKALISCHE LEITUNG *Daniel Barenboim*

INSZENIERUNG *Patrice Chéreau*

mit *Evelyn Herlitzius, Waltraud Meier,*

Adrienne Pieczonka, Michael Volle u. a.

PREMIERE 23. OKTOBER 2016

26. | 29. OKTOBER ||

01. | 04. NOVEMBER 2016

MANON LESCAUT (D/E/F-PREISE)

Giacomo Puccini

MUSIKALISCHE LEITUNG *Mikhail Tatarnikov*

INSZENIERUNG *Jürgen Flimm*

mit *Anna Nechaeva, Riccardo Massi,*

Roman Trekel u. a.

PREMIERE 04. DEZEMBER 2016

08. | 11. | 16. | 19. | 22. DEZEMBER 2016

KING ARTHUR (C/D-PREISE)

Henry Purcell

MUSIKALISCHE LEITUNG *René Jacobs*

INSZENIERUNG *Sven-Eric Bechtolf*

mit *Anett Fritsch, Robin Johannsen u. a.*

PREMIERE 15. JANUAR 2017

17. | 19. | 21. | 22. JANUAR 2017

WERKSTATT

COMEBACK (20/15 €)

Oscar Strasnoy

MUSIKALISCHE LEITUNG *Max Renne*

INSZENIERUNG *Ingo Kerkhof*

URAUFFÜHRUNG 30. SEPTEMBER 2016

02. | 04. | 07. | 09. | 12. | 15. |

16. OKTOBER 2016

LA DOUCE (20/15 €)

Emmanuel Nunes

MUSIKALISCHE LEITUNG *Titus Engel*

INSZENIERUNG *Anna Bergmann*

PREMIERE 19. NOVEMBER 2016

20. | 23. | 24. | 26. | 27. | 29. NOVEMBER 2016

ERÖFFNUNGSFEST

WILLKOMMEN! BIENVENUE! WELCOME!

10. SEPTEMBER 2016 | EINTRITT FREI

WAS KOMMT ...

Repertoire

GROSSES HAUS

TOSCA (D/E-PREISE)

Giacomo Puccini

MUSIKALISCHE LEITUNG *Domingo Hindoyan*

INSZENIERUNG *Alvis Hermanis*

mit *Angela Gheorghiu, Fabio Sartori,*

Michael Volle u. a.

18. | 21. | 24. | 27. SEPTEMBER ||

02. OKTOBER 2016 ||

10. | 12. | 17. | 19. FEBRUAR 2017

DON GIOVANNI (D-PREISE)

Wolfgang Amadeus Mozart

MUSIKALISCHE LEITUNG *Massimo Zanetti*

INSZENIERUNG *Claus Guth*

mit *Olga Peretyatko, Dorothea Röschmann,*

Christopher Maltman u. a.

22. | 25. | 28. SEPTEMBER ||

01. OKTOBER 2016

ORFEO ED EURIDICE (C/D-PREISE)

Christoph Willibald Gluck

MUSIKALISCHE LEITUNG *Alessandro De Marchi*

INSZENIERUNG *Jürgen Flimm*

mit *Max Emanuel Cencic, Elsa Dreisig u. a.*

08. | 13. | 15. | 19. OKTOBER 2016

MADAMA BUTTERFLY (B/C/D-PREISE)

Giacomo Puccini

MUSIKALISCHE LEITUNG *Eun Sun Kim*

INSZENIERUNG *Eike Gramss*

mit *Alexandra Voulgaridou, Dmytro Popov,*

Katharina Kammerloher u. a.

27. | 30. OKTOBER ||

02. | 11. NOVEMBER 2016

IL TRIONFO DEL TEMPO

E DEL DISINGANNO (C-PREISE)

Georg Friedrich Händel

MUSIKALISCHE LEITUNG *Sébastien Rouland*

INSZENIERUNG *Jürgen Flimm*

mit *Hélène Le Corre, Inga Kalna,*

Sara Mingardo und Charles Workman

13. | 15. | 18. | 26. NOVEMBER 2016

DIE ZAUBERFLÖTE (C/D-PREISE)

Wolfgang Amadeus Mozart

MUSIKALISCHE LEITUNG

Alexander Soddy / Michael Wendeberg

INSZENIERUNG *August Everding*

mit *Renè Pape, Dominic Barberi,*

Peter Sonn, Andreas Schager,

Anna Prohaska, Elsa Dreisig u. a.

17. | 27. NOVEMBER || 02. | 10. | 18. |

23. | 25. | 27. | 30. DEZEMBER 2016 ||

01. JANUAR 2017

»Dass eine Tosca derart feinsinnig daherkommen bleibt ein Theaterkunst von faszinierender Intell

Süddeutsche Zeitung



kann,
tück
igenz.«



TOSCA
Giacomo Puccini
BESETZUNG UND TERMINE SIEHE SEITE 30

WAS KOMMT ...

SACRE (D-PREISE)

Igor Strawinsky u. a.

MUSIKALISCHE LEITUNG *David Robert Coleman*

REGIE | CHOREOGRAPHIE *Sasha Waltz*

mit *Sasha Waltz & Guests* und der

Staatskapelle Berlin

19. | 20. | 25. NOVEMBER 2016

LA BOHÈME (C/D-PREISE)

Giacomo Puccini

MUSIKALISCHE LEITUNG *Lahav Shani*

INSZENIERUNG *Lindy Hume*

mit *Aleksandra Kurzak, Anna Samuil, Abdellah Lasri, Arttu Kataja u. a.*

09. | 15. | 17. | 21. | 26. | 28. DEZEMBER 2016

WERKSTATT

HANS IM GLÜCK (15/10 €)

David Robert Coleman

MUSIKALISCHE LEITUNG *David Robert Coleman | Max Renne*

INSZENIERUNG *Julia Haebler*

06. | 08. | 10. | 11. | 13. | 14. | 17. | 18. | 20. | 21. | 27. | 28. DEZEMBER 2016

WISSEN SIE, WIE MAN TÖNE REINIGT? SATIESFACTIONEN (30/25 €)

Erik Satie

INSZENIERUNG *Jürgen Flimm*

mit *Jan Josef Liefers, Stefan Kurt, Klaus Christian Schreiber und Adrian Heger*
04. | 05. | 06. | 07. | 15. JANUAR 2017

BERLINER ATONALE III — DIE KRIMINELLEN DER FRAU A. (15 €)

11. | 12. JANUAR 2017

EIN SONNTAG FÜR DIE STAATSOPERA

16. OKTOBER 2016

KULTURKAUFHAUS DUSSMANN

Konzerte (Auswahl)

STAATSKAPELLE BERLIN

I. ABONNEMENTKONZERT (SONDERPREISE)

DIRIGENT *Daniel Barenboim*

mit *Sarah Connolly, Jonas Kaufmann, Thomas Hampson, STAATSOPERNCHOR, RIAS KAMMERCHOR*

Edward Elgar »The Dream of Gerontius«

19. | 20. SEPTEMBER 2016

PHILHARMONIE

ORCHESTER DES WANDELS

5. KLIMAKONZERT

Werke von *Gustav Mahler u. a.*

02. OKTOBER 2016

LOKHALLE NATURPARK SÜDGELÄNDE

WAS KOMMT ...

SYMPORIUM

450 JAHRE STAATSKAPELLE BERLIN

07.-09. SEPTEMBER 2016

SCHLOSS CHARLOTTENBURG

GLÄSERNES FOYER IM SCHILLER THEATER

STAATSKAPELLE BERLIN

BENEFIZKONZERT

DIRIGENT *Daniel Barenboim*

MEZZOSOPRAN *Cecilia Bartoli*

Werke von *Wolfgang Amadeus Mozart* und
Joseph Haydn

30. OKTOBER 2016 | PHILHARMONIE

STAATSKAPELLE BERLIN

II. ABBONNEMENTKONZERT (**K-PREISE**)

DIRIGENT *Paavo Järvi*

KLAVIER *Radu Lupu*

Werke von *Ludwig van Beethoven* und
Dmitri Schostakowitsch

07. NOVEMBER 2016 | PHILHARMONIE

08. NOVEMBER 2016 | KONZERTHAUS

STAATSKAPELLE BERLIN

III. ABBONNEMENTKONZERT (**L-PREISE**)

DIRIGENT *Daniel Barenboim*

Bedřich Smetana »Má vlast« (»Mein Vaterland«)

12. DEZEMBER 2016 | PHILHARMONIE

13. DEZEMBER 2016 | KONZERTHAUS

KINDERCHOR DER STAATSSOPER

STAATSKAPELLE BERLIN

WEIHNACHTSKONZERT

MUSIKALISCHE LEITUNG *Vinzenz Weissenburger*

Werke von *Georg Friedrich Händel*,

Otto Nicolai, *Igor Strawinsky* und *Max Bruch*

20. DEZEMBER 2016 | SCHILLER THEATER

STAATSKAPELLE BERLIN

TILL BRÖNNER ORCHESTRA

KONZERT ZUM JAHRESWECHSEL

DIRIGENT *Daniel Barenboim*

VIOLINE *Lisa Batishvili*

TROMPETE *Till Brönnner*

Werke von *Peter Tschaikowsky* und

Duke Ellington

31. DEZEMBER 2016 | SCHILLER THEATER

01. JANUAR 2017 | PHILHARMONIE

STAATSKAPELLE BERLIN

IV. ABBONNEMENTKONZERT (**L-PREISE**)

DIRIGENT | KLAVIER *Daniel Barenboim*

Werke von *Wolfgang Amadeus Mozart* und

Anton Bruckner

09. JANUAR 2017 | PHILHARMONIE

10. JANUAR 2017 | KONZERTHAUS

GASTSPIEL STAATSKAPELLE BERLIN

16.-29. JANUAR 2017

NEW YORK, CARNEGIE HALL

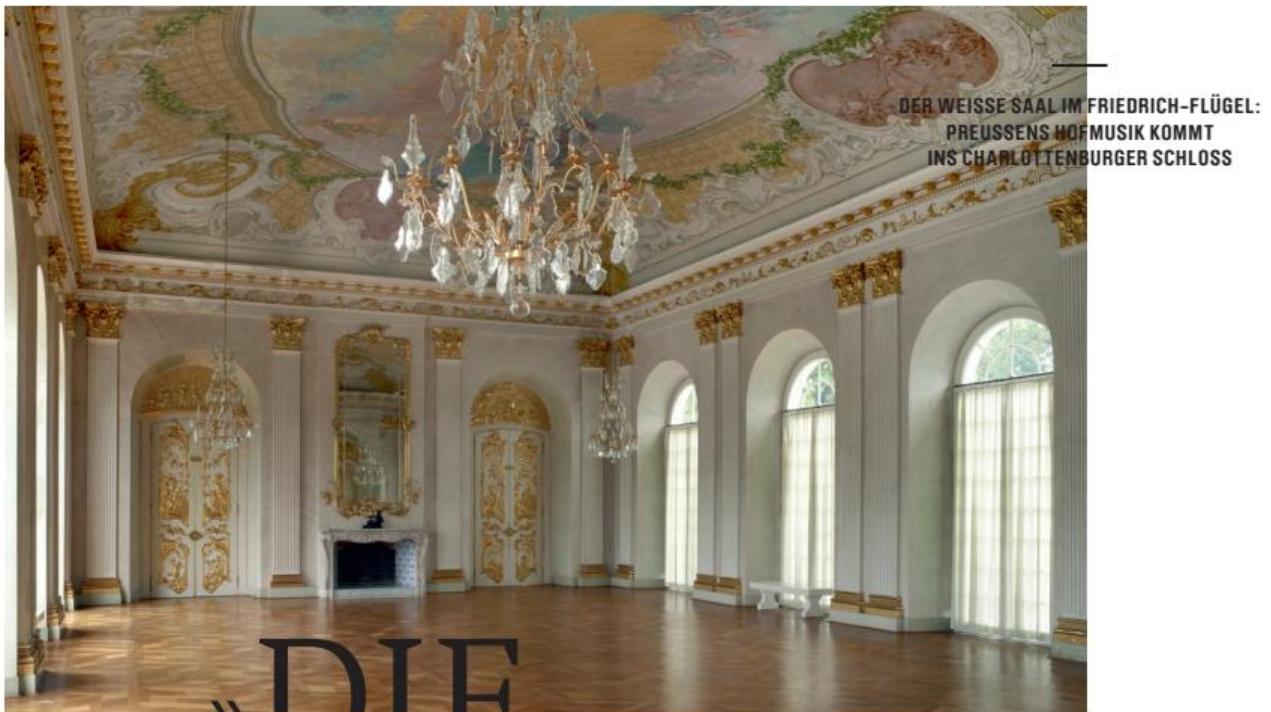


IL TRIONFO DEL
TEMPO E DEL DISINGANNO
Georg Friedrich Händel
BESETZUNG UND TERMINE SIEHE SEITE 30

»Mag auch die Vergänglichkeit
auf der Opernbühne wahrhaft
oft besungen worden sein:
So leidenschaftlich wie hier ist
es wohl nur selten geschehen.
Ein Abend voller Entdeckungen.«

Tages-Anzeiger





TEXT VON JÜRGEN LUH

»DIE PREUSSEN KOMMEN!«

Von Friedrich I. zu Friedrich Wilhelm III.
und der Musik in Preußen

Zwei Namen fallen ein, wenn man an Musik im Preußen des 18. Jahrhundert denkt: Friedrich II., der Große, König von Preußen und Bach. Natürlich Johann Sebastian Bach, der Große, und eventuell kommt einem auch sein Sohn Carl Philipp Emanuel in den Sinn, der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sogar bekannter war als der heute so berühmte Vater.

Dass man zuerst an Friedrich und — Johann Sebastian — Bach denkt, liegt am preußischen Monarchen und der Geltung, die ihm viele Historiker wirkungsvoll zuschreiben. Im öffentlichen Bewusstsein der Deutschen war — und ist — Friedrich wohl immer noch die Persönlichkeit, die im 18. Jahrhundert die Geschichte prägte.

Der König hat an dieser Vorstellung maßgeblichen Anteil, denn er selbst betonte in fast all seinen Schriften die eigene Bedeutung für Zeit und Zukunft. Er tat das auch auf dem Feld der Musik: Seine Begegnung mit Johann Sebastian Bach im Mai 1747 inszenierte Friedrich als Zusammentreffen zweier Genies: Er sorgte dafür, dass die *Berlinischen Nachrichten* sogleich von

der Zusammenkunft berichteten; über den König erschien in den preußischen Zeitungen nichts, was nicht von ihm abgesegnet war. Diesem Bericht zufolge, gab Friedrich auf dem Pianoforte ein Thema vor, das Bach in eine dreistimmige Fuge umsetzen sollte. Die Improvisation gelang dem Komponisten und Musiker meisterhaft. Aus dem Thema eine sechsstimmige Fuge zu machen, wie Friedrich nun herausfordernd verlangte, glückte Bach aber nicht.

Friedrich behielt also die Oberhand in dem arrangierten »Duell« der beiden »genialen Männer«. Das war dem König wichtig — wie die Begegnung an sich —, weil sie seinen Ruhm mehrte. Von einer Belohnung Bachs durch Friedrich, wie sie an anderen Höfen üblich war, ist in der Zeitung nichts zu lesen. Auch von einer späteren Reaktion Friedrichs auf Bachs Widmung der aus der Begegnung drei- und nun auch sechsstimmigen Fugen-Kompositionen entstandenen *Musikalischen Opfers* an den König ist nichts überliefert. Friedrich konnte mit der musikalischen Welt des Thomaskantors nichts anfangen.

Vielleicht wissen wir deshalb nicht, ob der preußische König die *Brandenburgischen Konzerte* Bachs kannte oder schätzte, die dieser 1721 für Markgraf Christian Ludwig von Brandenburg-Schwedt komponiert hatte. Von uns heute werden sie sehr verehrt, doch nur selten mit dem Markgrafen und seiner Schwedter Kapelle in Verbindung gebracht. Dabei hat Christian Ludwig in einer Zeit, in der der regierende preußische König Friedrich Wilhelm I. kein sonderliches Interesse an der Tonkunst zeigte, viel für die Musik im Land getan. Und Bach ebenso: durch seine Schüler. Denn mit seinem Sohn Carl Philipp Emanuel, mit Johann Friedrich Agricola, Christoph Nichelmann und für einige Zeit auch Johann Philipp Kirnberger waren mehrere Bach-Schüler in Preußen tätig. Auf ihre Initiative hin war es erst zu dem Treffen zwischen König Friedrich und Bach-Vater gekommen. Sie waren Träger der Musikentwicklung Preußens, ihre Namen sollte man sich ebenfalls merken, neben denen der bekannten Favoriten Friedrichs, Graun, Benda, Quantz.

Letzterer bereicherte zunächst nur zeitweise Preußens Musikleben. Es war ja unter König Friedrich Wilhelm I. längst nicht mehr so üppig wie noch unter Friedrich I., der selbst ein begabter Flötist war und die Musik zur Repräsentation seiner selbst und seines Hofes schätzte. Friedrich Wilhelm I. spielte dagegen kein Instrument und hielt Hofmusik für unwichtig. Geld gab er nur für Paukisten und Trompeter aus, denn die konnte auch das Militär gut gebrauchen, das unter dem neuen König anstelle des Hofes die Repräsentationsaufgaben übernahm. »Bei unseren meisten Musicis«, schrieb darum der Berliner Korrespondent der Hamburger Zeitung *Musica critica*, »findet sich nur Sorge und Kummer. Finsterniß bedecket unsfern musikalischen Horizont.«

Johann Joachim Quantz tat einiges, um wieder Licht in dieses Dunkel zu bringen: Er beeinflusste den Kronprinzen. Zweimal im Jahr unterrichtete er Friedrich im Flötenspiel — auf Initiative von Königin Sophie Dorothea. 1728 versuchte sie, Quantz gegen gute Bezahlung aus Dresden nach Berlin zu holen. Doch August der Starke wollte seinen Virtuosen nicht ziehen lassen, und so kam Quantz in seinem Urlaub. Als König nahm ihn Friedrich sofort unter Vertrag, 2000 Taler im Jahr war ihm sein Lehrer wert, ein ministeriales Gehalt.

Der Vater Friedrich Wilhelm war den musikalischen Neigungen seines Sohnes gegenüber argwöhnisch, was Friedrich neben seiner Wertschätzung der Musik zusätzlich bewog, sich ein kleines Orchester aufzubauen. 1732 stellte er Johann Gottlieb Graun als Geiger an, im nächsten Jahr Franz Benda, der ebenfalls Violine spielte, noch ein Jahr später den Cembalisten Christoph Schaffrath. 1735 kam Carl Heinrich Graun hinzu, der Sänger, Komponist und Kapellmeister zugleich war. Bald danach, Friedrich residierte nun weit entfernt von Potsdam, Berlin und seinem Vater in Rheinsberg, wurde Carl Philipp Emanuel Bach berufen. Anstellen konnte ihn der Kronprinz jedoch erst als König, denn der ihm bewilligte Etat reichte dazu nicht aus. Auch Franz Bendas Bruder Georg Anton kam nach Preußen und Johann Gottlieb Janitsch. So zählte die Kapelle bald 17 Personen.

»Im Ohr« geblieben sind heute vor allem die Kompositionen von Quantz und Carl Heinrich Graun

und Franz Benda. Ihre Flötenkonzerte, Opern und Sinfonien gehören in unserem Alltag zu den Stücken, die wir mit Friedrich dem Großen und seinem Sinn für Musik verbinden. Sie vor allem stehen — zusammen mit dem König — für den friderizianischen Musikstil, für den »bon goût«, den guten Geschmack des Königs, der stark von den Kompositionen für Traversflöte geprägt war, die Friedrich selbst spielte.

Als Musiker wollte und sollte der König mit den »Profis«, den »klassischen« Künstlern Graun, Quantz, Johann Adolph Hasse, deren Kompositionen er zeitlebens über alle Neuerungen stellte, in einem Atemzug genannt werden. Die zahlreichen Flötenkonzerte, die Quantz und andere für Friedrich schrieben, die er — mit Hilfe seiner Lehrer — auch selbst komponierte, sollten seine Spielqualitäten herausstreichen, ihn der Öffentlichkeit als klassischen Meister der Querflöte und Komponist präsentieren. Das gelang gut damals. Und funktioniert noch heute: Einspielungen seiner Konzerte, meist zusammen mit Stücken von Benda und Quantz, sind Legion.

Im Vergleich dazu sind Einspielungen anderer Musiker der friderizianischen Kapelle eher selten, Carl Philipp Emanuel Bach natürlich ausgenommen. Bach hat dies, weit mehr als Quantz, seinem eigenen Musikstil zu verdanken, nicht Friedrichs Geschmack. Der König konnte mit dem »Clavierspiel« Bachs, der, obwohl Hofmusiker und Mitglied der friderizianischen Kapelle, seinen eigenen Wege ging, zu wenig anfangen, mochte nur dessen Sinfonien. Bach entwickelte sich spielerisch und kompositorisch weiter — weg von dem, was der König wünschte — und verließ deshalb, sobald er konnte, Preußen. Gegen seinen Konkurrenten Nichelmann, der ihm affektiertes Spiel vorhielt, führte er im Stil der Zeit eine polemische Auseinandersetzung mit Streitschriften, die er für sich entschied. Bach zog 1768 in das für ihn passende, musikalisch fortschrittlichere Hamburg.

Dagegen ist Johann Gottlieb Janitsch aus dem öffentlichen Bewusstsein fast verschwunden. Mit Friedrich und der Musik an dessen Hof wird Janitschs Name von kaum jemandem in Verbindung gebracht. Sein Werk, das vor allem Sinfonien, Triosonaten und Quartette umfasste, wird eher selten gespielt. Janitsch war aber ein sehr interessanter Mann, der viel für die Verbreitung der Musik in Preußen tat. Schon in Rheinsberg, als Kammermusiker des Kronprinzen, veranstaltete er »Freitagsakademien«, wie er sie nannte, um auch der außerhöfischen Öffentlichkeit die Musik der Hofkapelle zu vermitteln. Als Friedrich 1740 König wurde und nach Potsdam und Berlin ging, gab Janitsch dort Konzerte für interessierte Zuhörer, förderte auf diese Weise die bürgerliche Musikkultur.

Diese schöne Tradition wird heute vom Ensemble »Preußens Hofmusik«, bestehend aus Mitgliedern der Staatskapelle Berlin, weitergeführt. Musiziert für die Bürger wird jetzt — anders als im 18. Jahrhundert — sogar im Schloss, im Weißen Saal des Schlosses Charlottenburg, einem Ort, der damals dem König und seinen Gästen für Konzerte vorbehalten war. Neben Stücken von Carl Heinrich Graun, Johann Adolph Hasse, Carl Philipp Emanuel Bach und Friedrich selbst, die damals ja schon zum Repertoire gehörten, werden auch Kompositionen von Johann Sebastian Bach, Henry Purcell und

Georg Philipp Telemann gespielt, wird Preußisches mit Außerpreußischem kombiniert.

Das weitet den Horizont, lässt Vergleiche zu, regt zu neuen Betrachtungen an. Und ebenso die Tagung »Krisen- und Blütezeiten« über die Entwicklung der Königlich Preußischen Hofkapelle zwischen 1713 und 1806, der Zeit vom Aufstieg Altpreußens im Spanischen Erbfolgekrieg bis zu seinem Untergang bei Jena und Auerstedt. Hier kann man mehr erfahren über den Musiktransfer aus Sachsen nach Preußen, Genaueres über die Privatkapelle des Schwedter Markgrafen Christian Ludwigs, auch Neues über Wilhelm Friedrich Ernst Bach, der als Kammercembalist im Dienst der Königin Friederike Luise und Luise gewirkt hat, oder über Johann Friedrich Reichardt, der es als Kapellmeister gleich bei drei Königen, Friedrich II., Friedrich Wilhelm II. und Friedrich Wilhelm III., ausgehalten hatte. Was nicht immer einfach war. Reichardt war 1786 nur widerwillig von einer Italienreise nach Berlin und zu Friedrich zurückgekehrt. Er hatte dann — erfolglos — sein Glück in Paris versucht, und verlor, zurück in Berlin unter Friedrich Wilhelm II. sein Amt als Hofkapellmeister, da man ihm nachsagte, Sympathisant der Französischen Revolution zu sein. 1796 wurde er — trotz seiner Frankophilie — vom König zum Salinendirektor in Halle ernannt und durfte in Berlin seine eigenen Kompositionen dirigieren. In der Regierungszeit Friedrich Wilhelms III. wandte er sich in seinem musikalischen Schaffen der Romantik zu. Auch seine Wandlung vom Anhänger Napoleons zu dessen vehementem Gegner fiel in diese Jahre.

So spannend und reichhaltig wie Reichardts Leben sind die Entwicklung und die Geschichte der Musik in Preußen im langen 18. Jahrhundert — und ist die Musik selbst, wie sich ab Herbst 2016 erleben lässt.

Jürgen Luh ist Historiker und arbeitet als Wissenschaftler bei der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg. Viel Resonanz fand sein 2011 erschienenes Buch *Der Große. Friedrich II. von Preußen*.

Symposion 450 Jahre Staatskapelle Berlin

KRISEN- UND BLÜTEZEITEN
Die Entwicklung der Königlich Preußischen
Hofkapelle von 1713 bis 1806

07. – 09. OKTOBER 2016
SCHILLER THEATER
und SCHLOSS CHARLOTTENBURG

PREUSSENS HOFMUSIK I MUSIKALISCHE LEITUNG *Laura Volkwein*

Werke von *Johann Adolph Hasse, Carl Heinrich Graun, Carl Philipp Emanuel Bach* und *Friedrich II. von Preußen*
09. OKTOBER 2016
SCHLOSS CHARLOTTENBURG

PREUSSENS HOFMUSIK II MUSIKALISCHE LEITUNG *Stephan Mai*

Werke von *Johann Sebastian Bach*
20. NOVEMBER 2016
SCHLOSS CHARLOTTENBURG

WEITERE TERMINE

19. FEBRUAR | 23. APRIL 2017
SCHLOSS CHARLOTTENBURG

WEITERE INFORMATIONEN

www.staatsoper-berlin.de/symposion
inklusive des genauen Programms des Symposions
mit allen Referenten und Themen

MAHLER. MESSIAEN. MADAGASKAR.

Tenor *Stephan Rügamer*
Mezzosopran *Anna Lapkovskaja*
Klavier *Tamara Stefanovich*
Flöte *Claudia Stein*
Musikalische Leitung *Günther Albers*
ORCHESTER DES WANDELS (Mitglieder der Staatskapelle Berlin)

5. Klimakonzert zum Schutz von Edelhölzern im Muskinstrumentenbau
Sonntag 2. Oktober 2016, 17 Uhr, Lokhalle Naturpark Südgelände



Der direkte Weg zur Klangfaszination

Genießen Sie Musik direkt vom Smartphone, Tablet oder Computer – bassstark und originalgetreu. Nuberts nuPro-Aktivlautsprecher erweitern Ihren Horizont!

Nuberts Aktivlautsprecher der nuPro-Serie sind die zeitgemäßen Begleiter in der modernen Musikwelt. Ihre vielfältigen Verbindungs möglichkeiten machen sie zu perfekten Partnern für alle Klangquellen. Dank ihrer integrierten Verstärker können Sie klassische Heimkino- oder HiFi-Geräte wie CD-Spieler, Netzwerk-Player oder Fernseher direkt betreiben. Auch Ihr Mobiltelefon, Ihr Tablet oder Ihr Laptop finden sofort Anschluss – mit den optionalen Wireless-Adapttern sogar drahtlos! Aufstellung und Einrichtung gestalten sich wirklich kinderleicht und mit der beiliegenden Fernbedienung geht die Steuerung denkbar komfortabel von der Hand.

Dem neuen Spitzenmodell der Baureihe, der nuPro A-700, wurde jüngst das „Goldene Ohr 2016“ für ihre mitreißende Spielfreude verliehen. Dank ihrer Hochleistungstreiber erreicht sie Disco-verdächtige Basspegel bei gleichzeitig höchster Klangreinheit und Transparenz. Ihre kleine Schwester, die nuPro A-500, fügt sich dank ihrer schlanken Taille perfekt in moderne Wohn umgebungen ein – und vermag trotz ihrer ele-

ganten Anmutung auch akustisch zu überzeugen. Die Fachzeitschrift Audio lobt ihr überragendes Preis-Leistungs-Verhältnis, ihre „brillanten Höhen“, „griffigen Mitten“ und ihre Basspräzision. So begeistern die nuPro-Boxen mit Live-Atmosphäre und höchster Klangtreue, erwecken auch oft gehörte Lieblingsaufnahmen zu neuem Leben.

Der günstige Preis kommt nicht von ungefähr: Die Lautsprecher gibt es exklusiv bei den schwäbischen Klangexperten von Nubert – online, telefonisch oder in den Hörstudios. So sparen Kunden die branchenübliche Handelsmarge. Alle nuPro-Aktivboxen sind in hochwertigen Schleiflackgehäusen wahlweise in Schwarz und Weiß erhältlich.

Neben den Standmodellen A-500 und A-700 gibt es mit der A-100, A-200, und A-300 drei Kompaktlautsprecher, die für den Einsatz auf dem Schreibtisch, im Studio oder dezent platziert im Regal prädestiniert sind. Das Stereoboard nuPro AS-250 empfiehlt sich aufgrund seiner flachen Bauform als TV-Lautsprecher und der Subwoofer nuPro AW-350 liefert optional tiefste Bässe.

nuPro A-500 Aktive Standbox

H/B/T: 102,5 x 26 x 26 cm
350/450 Watt/Box · 895,- €/Box



nuPro A-700 Aktive Standbox

H/B/T: 114,5 x 34 x 39 cm
480/600 Watt/Box · 1265,- €/Box



Preise inkl. 19% MwSt. zzgl. Versand

Bequem online bestellen: www.nubert.de
Günstig, weil Direktvertrieb vom Hersteller
Nubert electronic GmbH, D-73525 Schwäbisch Gmünd, Goethestr. 69. 30 Tage Rückgaberecht.
Vorführstudios: D-73525 Schwäbisch Gmünd, D-73430 Aalen und D-47249 Duisburg.
Bestell-Hotline mit Profiberatung in Deutschland gebührenfrei 0800-6823780

nubert
Ehrliche Lautsprecher

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 35 454 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
 unserer 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,
 graf's Kontor, WALL AG, YORCK Kinogruppe,
 Dussmann das KulturKaufhaus, Istituto
 Italiano di Cultura Berlino, Der Tagesspiegel,
 Berliner Morgenpost, ARTE, rbb kulturradio,
 Deutschlandradio 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!

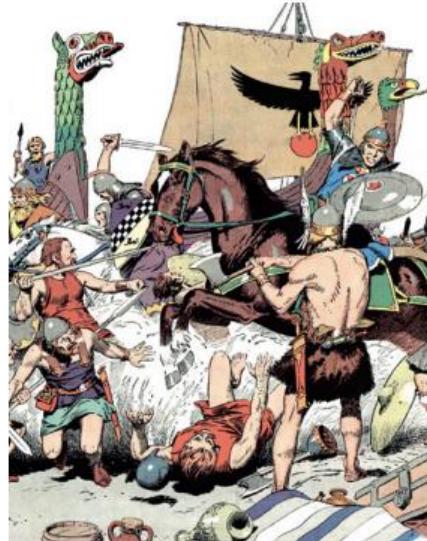
blog.staatsoper-berlin.de
facebook.de/staatsoper
facebook.de/staatskapelle
twitter.com/staatsoperbln
instagram.com/staatsoperberlin
youtube.com/user/staatsoperudl
plus.google.com/+staatsoperberlin



#staatsoperberlin

Impressum

Herausgeber: Staatsoper Unter den Linden
 Intendant: Jürgen Flimm
 Generalmusikdirektor: Daniel Barenboim
 Geschäftsführender Direktor: Ronny Unganz
 Redaktionsleitung: Detlef Giese, Susanne Lutz
 Redaktion: Victoria Dietrich, Michaela Mainberger,
 Paula Schlüter, Janina Zarbock
 Artdirektion: Vivien Anders, Judith Gärtner
 Anzeigen: actori GmbH, lenhart@actori.de
 Credit: King Features Syndicate, Inc. / Distr. /
 Prinz Eisenherz, Band 15, 2. Auflage
 Druck: Möller Druck und Verlag GmbH, Berlin
 Redaktionsschluss: 15. Juli 2016
 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.



Prinz Eisenherz — das ist der Ritter ohne Fehl und Tadel. Der amerikanische Comic-Autor Hal Foster hat diese Figur in den 1930er Jahren für das *New York Journal* kreiert und in vielen Hunderten von Episoden auftreten lassen, wöchentlich mehr als drei Jahrzehnte lang. Bis heute wird, betreut von verschiedenen Zeichnern und Verlagen, die Saga fortgesetzt — die Anhänger, die Prinz Eisenherz länder- und sprachenübergreifend gefunden hat, sind kaum zu zählen. Unser Held kommt aus dem hohen Norden und gelangt an den Hof von König Artus, wo er zum Mitglied der legendären Tafelrunde avanciert. Im Dienste seines Herrn tritt er, wie es sich für einen wahren Ritter geziemt, für Tugend und Gerechtigkeit ein, im Kampf und in der Minne, als treuer Vasall und dynamischer Anführer — wie hier im Streit wider die Wikinger zu sehen ist.

DIE FIDELIO-STORY

In Worten und Bildern

TEXT VON DETLEF GIESE
ILLUSTRATIONEN VON DUILIO BIANCINI

duilio biancini



Spanien vor etwa 200 Jahren. In einem Staatsgefängnis nahe Sevilla ist Don Florestan eingekerkert, tief unten, bei Wasser und Brot. Er hatte es gewagt, die Verbrechen von Don Pizarro aufzudecken. Als Gefängnisgouverneur achtet dieser darauf, dass nichts von Florestans Verbleib nach außen dringt.



Leonore, die junge Ehefrau Florestans, vermutet aber, dass ihr seit zwei Jahren vermisster Gatte hier gefangen gehalten wird. Inständig hofft sie, Florestan befreien zu können. Als Mann verkleidet klopft sie beim Gefängnisdirektor Rocco an, um in seine Dienste zu treten. Sie nennt sich Fidelio.



Don Pizarro erhält Nachricht, dass der Minister auf dem Weg ist, das Gefängnis zu untersuchen. Wenn herauskommt, dass er Florestan hier gefangen hält, wird es ihm selbst schlecht ergehen.



Pizarro beschließt, Florestan zu töten und danach alle Spuren zu verwischen. Rocco soll ihm dabei behilflich sein.



Leonore hat von Pizarros Mordplänen erfahren. Sie überredet Rocco, gemeinsam mit ihm in den verborgenen Kerker hinabsteigen zu dürfen. Heimlich steckt sie eine Pistole ein. Unten angekommen erkennt sie, dass der in Ketten liegende Gefangene tatsächlich Florestan ist. Unter allen Umständen will sie ihn retten



Auf einen Wink Roccos erscheint Pizarro, um Florestan kaltblütig zu ermorden. Florestan erkennt in ihm seinen alten Gegner. Leonore wirft sich dazwischen und hält Pizarro mit der Pistole in Schach.



Ein Trompetensignal kündigt das Eintreffen des Ministers an.
Die Gefahr ist gebannt.



Leonore und Florestan können ihr Glück kaum fassen, wieder beieinander zu sein. Im Gefängnishof nimmt Leonore ihrem Mann die Ketten ab. Der Minister gibt Florestan die Freiheit, Pizarro aber wird er vor Gericht stellen. Alle feiern den glücklichen Ausgang und die mutige Rettungstat Leonores.

FIDELIO

Ludwig van Beethoven

MUSIKALISCHE LEITUNG Daniel Barenboim

INSZENIERUNG Harry Kupfer

mit Camilla Nylund, Andreas Schager,
Matti Salminen, Falk Struckmann u. a.

PREMIERE 03. OKTOBER

07. | 09. | 14. | 16. | 25. | 28. OKTOBER 2016

DIRIGENT.

DER NEUE BMW 7er MIT GESTIKSTEUERUNG.
DER ANSPRUCH VON MORGEN.



BMW ist exklusiver Partner
der Staatsoper Berlin.

Abbildung zeigt Sonderausstattungen.

BMW

www.bmw.de/kultur



Freude am Fahren