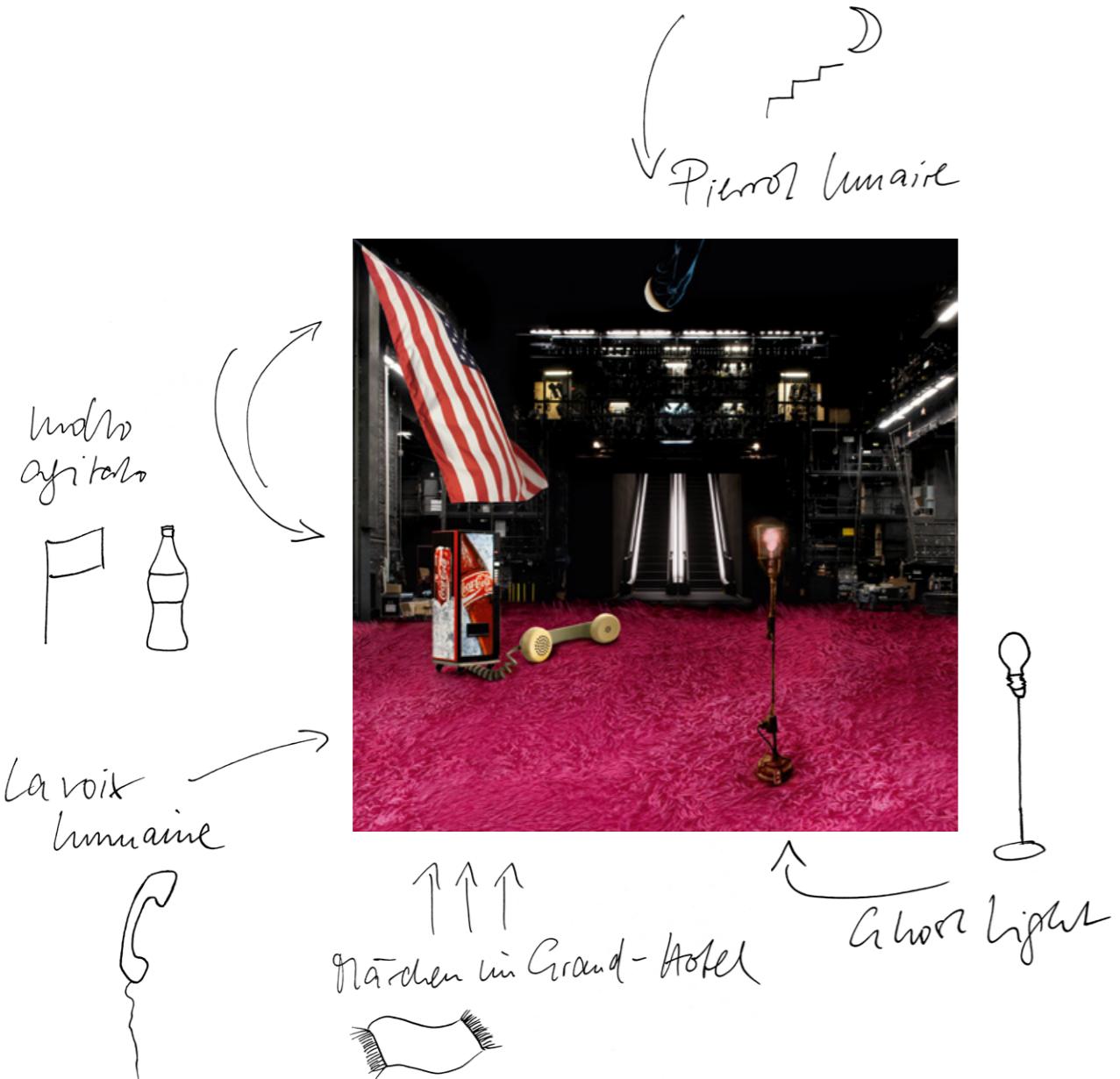


journal

DAS MAGAZIN DER HAMBURGISCHEN STAATSOPER



Inhalt



OPER

- 04 **Premiere** Frank Castorf und Kent Nagano zeigen *molto agitato*, einen Musiktheaterabend, der aus Stücken verschiedener Genres zusammengesetzt ist: Lieder von Johannes Brahms, eine Serenata von Händel, ein Stück für Orchester und drei Sänger*innen von Ligeti, ein Musiktheaterwerk von Weill. Und Quentin Tarantino kommt auch noch vor.
- 16 **Premiere** Amerikanische Filmgesellschaft in Finanznöten muss sich neue Formate suchen. Am besten Promis vor die Kamera locken, ihr Privatleben live skripten und dabei die Kasse auffüllen. Paul Abrahams Operette *Märchen im Grand-Hotel* erinnert irgendwie an heute.
- 18 **Premiere** Arnold Schönbergs *Pierrot lunaire* und Francis Poulencs *La voix humaine*: Wer nachts den Mond anhimmelt, sonnt sich im kalten Abglanz des Tages und hält sich und seine unschönen Sehnsüchte im Verborgenen. Wer eine halbe Nacht mit seinem Geliebten telefoniert, badet im Klang seiner Stimme, seiner Sehnsüchte, seiner Qual. Dann legt der Andere auf.
- 22 **Repertoire** Schrill, knallig-bunt, grotesk-komisch. So erzählt Herbert Fritsch die bittersüße, lehrreiche, böse Komödie über die Irrungen der Liebe *Cosi fan tutte*. Und das Cembalo spielt auch verrückt.
- 28 **Ensemble** Narea Son arbeitete sich mit sanfter, aber beharrlicher Konsequenz aus dem Internationalen Opernstudio hinauf in das Rampenlicht anspruchsvollster Aufgaben: Marzelline, Pamina, Zerlina, Oberto, Ännchen. Und bereits in diesem Monat ist sie die Isabella von Spanien in Abrahams' *Märchen im Grand-Hotel*.

BALLETT

- 08 **Uraufführung** In der Corona-Krise bezog John Neumeier schnell Stellung: „Ich stehe für die Live-Aufführung.“ Mit großem persönlichem Einsatz brachte er seine Compagnie zurück in den Ballettsaal und kreierte dort seit dem 11. Mai für 55 Tänzer ein abendfüllendes Ensemble-Ballett, dessen Struktur auf den Kontaktbeschränkungen der Pandemie beruht. Die Uraufführung von *Ghost Light* am 6. September ist ein Bekennnis des Weltstars John Neumeier zu seiner künstlerischen Heimat Hamburg. In einem ausführlichen Gespräch mit Hamburgs Erstem Bürgermeister Peter Tschentscher tauscht er sich darüber aus, wie Politik und Kultur ganz neu und unmittelbar aufeinander bezogen sind.
- 15 **Repertoire** Nach langer Zeit wieder im Spielplan: John Neumeiers *Ballette für Klavier und Stimme* – ein grenzüberschreitendes, auf Austausch setzendes Gespräch mit und ohne Worte – und *Tod in Venedig*, eine Liebeserklärung an das Leben.

PHILHARMONISCHES STAATSORCHESTER

- 30 Stadtpark Open Air, Konzertreihe in der Elbphilharmonie und Akademiekonzerte in der Staatsoper – die Konzertsaison beginnt!

RUBRIKEN

- 26 **jung** Bilder einer Ausstellung für Familien und Schulen, Bundesjugendballett im Ernst Deutsch Theater
- 33 **Rätsel**
- 34 **Namen und Nachrichten** Liederabend, Bühne frei!, Theaternacht, Alina Cojocaru
- 36 **Spielplan**
- 40 **Finale, Impressum**

Liebes Publikum,

in dieser ersten Ausgabe des journals der Spielzeit 2020/21 finden Sie Premieren der Oper und des Balletts sowie Konzerte, die wir unter den Bedingungen der Covid-19-Pandemie völlig neu für Sie geplant haben.

Dieser neue Spielplan für den Herbst ist mehr als nur ein „Corona-Programm“. Uns war wichtig, diese Zeit künstlerisch zu reflektieren, kreativ und innovativ mit den Herausforderungen umzugehen und Ihnen künstlerisch herausragende Vorstellungen anbieten zu können. So entstanden einige Produktionen neu, andere müssen angepasst werden, und einige bereits geplante Premieren und Repertoirestücke haben wir erst mal hintangestellt.

Auch für Sie als Zuschauer wird sich einiges ändern. Selbstverständlich haben wir ein Hygienekonzept für das Haus erarbeitet, um Ihren Besuch bei uns so sicher und angenehm wie möglich zu machen. Was das konkret bedeutet, haben wir für Sie in diesem journal auf S. 39 kurz zusammengefasst.

Freuen Sie sich nach einem halben Jahr Pause nun endlich wieder auf herausragende Opern, Ballette und Konzerte. Sie erwartet eine schöne, etwas andere, aber hoffentlich beglückende Spielzeit.

Ihre journal-Redaktion

Ghost Light
von John Neumeier



Foto: Kiran West

Ligeti, Brahms, Händel, Weill Neue Abenteuer!

Eröffnung der Spielzeit mit *molto agitato*
von Frank Castorf und Kent Nagano

Von Johannes Blum

Premiere A

5. September, 18.00 Uhr

Premiere B

8. September, 19.30 Uhr

Weitere Aufführungen

12., 15., 21., 23. und
26. September, jeweils 19.30 Uhr

Musikalische Leitung

Kent Nagano

Inszenierung

Frank Castorf

Bühnenbild

Aleksandar Denic

Kostüme

Adriana Braga Peretzki

Video

Andreas Deinert,
Kathrin Krottenthaler,

Severin Renke

Licht

Lothar Baumgarte

Dramaturgie

Johannes Blum

Mit

Katharina Konradi

Jana Kurucová

Valery Tscheplanowa

Matthias Klink

Georg Nigl

Als Ausführungsvorschrift für eine musikalische Form bedeutet agitato, aus dem Italienschen übersetzt: bewegt, antreibend, erregt, unruhig, ungestüm, im alten Italienisch kommt für agitare die Bedeutung aufwiegeln und stören dazu, aber auch erregt etwas erörtern. Wer Frank Castorfs Weg am Theater und seine inszenatorischen Strategien verfolgt hat, dem dürfte es nicht schwerfallen, die Begriffe zu verbinden.

Frank Castorf und die Volksbühne Berlin

Dekonstruktion und Ironie als Kennzeichen der Postmoderne muss, wenn es um die Berliner Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz geht, an der von 1992 bis 2017 Frank Castorf Intendant war, ergänzt werden durch einen weiteren Charakterzug – der politischen Subversivität. Die nach dem Mauerfall ausgegebene Devise vom „Ende der Geschichte“, erahnte nicht den folgenden Schrecken der Wiedervereinigung. Die Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz wurde zum Transmissionsriemen und Identifikationspool der politisierten Prenzlauer Berg-Szene, Sammelbecken für BRD-Skeptiker von beiden Seiten der Mauer. Es entwickelte sich ein Ort, in dem eine neue Theatersprache im wahrsten Sinne des Wortes LAUT wurde: bürgerliches Trauerspiel als antibürgerliche Farce, garniert von tiefmelancholischen Vitalismusgesten und Kapitalismuskritik. Unter vielen denkwürdigen Theatererfindungen sind die Produktionen mit den Theatererlebnisräumen, die der Bühnen- und Raumkünstler Bert Neumann für Castorfs Dostojewski-Inszenierungen geschaffen hat. Der Zuschauer wurde auf eine Livekamera-begleitete Albtraumfahrt durch eine an den Bau Franz Kafkas gemahnende Raumkonstruktion mitgenommen. Passiert in diesen Gebäuden auch wirklich das, was die Livekamera suggeriert? So schulte sich ein skeptischer Blick auf die Potemkinschen Dörfer des neuen Ostens, in dem aber auch die Wessis, gewappnet mit Filmen von David Lynch, Quentin Tarantino, Lars von Trier und den Romanen von Michel Houellebecq, eine theatrale Heimat fanden. Alle standen auf der philosophischen Barrikade gegen die Angriffe der realen sozialen Verwerfungen. Die erste Zeit nach 1989 in Berlin war, von Verwaltungsseite her



gesehen, pure Anarchie: den Westbehörden wuchs eine halbe Stadt zu, die sie nicht kannten, während die alten Behörden nicht mehr im Amt waren. Damals nahm eine Bewegung Tempo auf, die als kleines Häuflein aufrecht Feiernder auf dem Ku'damm im Sommer 1989 (!) die erste Love-Parade der Geschichte inszenierte. Im Ostteil der Stadt wurden herrenlose Räume besetzt und unter Strom gesetzt, die Musik nannte man Techno und stammte aus Detroit. Die Mauern des legendären Clubs Tresor, im Keller des Kaufhauses Wertheim, ließen nicht die geringste Frequenz nach draußen. Der gesamte Energiedruck traf die Körper. Und hier fand vielleicht, ähnlich wie in der Volksbühne, eine andere Art von Wiedervereinigung statt, eine un(an)geordnete Bewegung von unten, mit Neugierde, ohne Ressentiment, die neuen Verhältnisse feiernd, weil man quer zu ihnen lag.

Regisseure, die die Volksbühne mitgeprägt haben: Dimiter Gotscheff, Johann Kresnik, Christoph Marthaler, Christoph Schlingensief und René Pollesch. Und Schauspieler wie Silvia Rieger, Kathrin Angerer, Herbert Fritsch, Birgit Minichmayr, Henry Hübchen, Alexander Scheer, Milan Peschel, Martin Wuttke, Sophie Rois, Wolfram Koch, Jeanette Spassova, Bernhard Schütz. Die Devise bei Castorf hieß: improvisiere, halt das Ding am Laufen, pack noch mal ein Pfund drauf, denn der hysterische Diskurs könnte zur Wahrheit führen. Verausgabung als Fahrplan zur Erkenntnis. Zum engen Mitarbeiterkreis kommen noch der Dramaturg Carl Hegemann, der Musiker Sir Henry, die Video-Leute Andreas Deinert und Jan Speckenbach, der Bühnenbildner Aleksandar Denic.

Die Stücke

Vom Eröffnungsspektakel der Olympischen Spiele 2012 in London ist eine Sequenz besonders erinnerlich: Daniel Craig, damals amtierender James Bond-Darsteller, betritt den Buckingham-Palast, um die Queen zu ihrer Eröffnungsrede abzuholen. Nach Passieren der Kontrolle durch die royalen Corgies betritt er das Arbeitszimmer der Queen. Bond hästelt in die Faust, die Queen dreht sich um, „Good evening, Mr. Bond!, dann schreitet sie entschlossen von dannen. Unterlegt war dieses Minidrama von der Eingangsmusik des 3. Aktes des Händelschen Oratoriums *Salomo*: der **Auftritt der Königin von Saba**. Sehr englisch, sehr ironisch. Und diese Musik eröffnet 8 Jahre später den Abend an der Staatsoper Hamburg.

György Ligeti wurde 1923 in Siebenbürgen im damaligen Königreich Rumänien geboren. Nach dem Abitur 1941 wollte er in Budapest Mathematik und Physik studieren, wurde jedoch wegen seiner jüdischen Herkunft nicht zugelassen. Er absolvierte schließlich ein Musikstudium in Budapest. Ligeti geriet immer mehr in Konflikt mit dem verordneten „sozialistischen Realismus“, sodass er unmittelbar nach dem Volksaufstand 1956 nach Wien floh. Zwischenzeitig in Köln, Berlin und USA lebend, lebte und lehrte er von 1972 bis 1989 in Hamburg. Seine Musik nutzt serielle Techniken, Mikrotonalität, elektronische Verfahren und Klangfarben als kompositorisches Material. Berühmt wurde Ligetis Orchesterstück *Atmosphères*, das Stanley Kubrick als Filmmusik für sein Meisterwerk *2001: Odyssee im Weltraum* nutzte.

Anfang der 60er Jahre entstanden zwei Stücke, die thematisch und kompositionstechnisch eng zusammenhängen: *Aventures* und *Nouvelles Aventures*. Zu den Stücken sagte er: „Es sind Lautkompositionen oder phonetisch-musikalische Kompositionen. In beiden Kompositionen ging ich von der Grundidee aus, die bedeutungstragende, rein semantische Schicht der menschlichen Sprache zu eliminieren und nur mit der musikalischen und der affektiven Schicht der Sprache zu arbeiten.“ Dass es sich um Werke für Musiktheater handelt, erstaunt, denn es wird kein Text vertont, keine Handlung – und doch ist es Theater. Ligeti nennt als Einflüsse Paul Verlaine und sein Gedicht: „Les sanglots longs des violons de l'automne blessent mon cœur d'une langueur monotone ...“, Kurt Schwitters' *Ursonate* („Fümms bö wö tää Uu ...“), Praktiken des DADA und James Joyce' Poesie aus Mutationen und Lautkombinatorik. Und so entsteht eben doch eine Art „Hörtheater“, eine Narration in Musik und Laut.

Ligeti sagt über *Aventures* und *Nouvelles Aventures*: „Hört man diese Stücke zum ersten Mal, dann nimmt man ganz unmittelbar den ironisch-humoristischen Ton wahr. Aber ich glaube, das ist nur die Oberfläche. Wenn man die Stücke besser kennt, dann offenbart sich mehr und mehr das Gespenstische, das Enge, Beängstigende, Fürchterliche. Am Ende des zweiten Stücks, *Nouvelles Aventures*, scheint die Musik zu ersticken, sie hat kaum noch Kraft zu sprechen. Das Unvermögen, sich weiter auszudrücken, das totale Ersticken wird in der Musik und durch die Musik mitgeteilt. Und das bedeutet, dass diese Musik die menschliche Isolation verdeutlicht.“

Johannes Brahms' *Vier Gesänge op. 43* lässt sich als Liederzyklus mit verborgenem Programm lesen. Es geht um die Sehnsucht eines jungen Paars nach Vereinigung, der aber einige Widerstände entgegenstehen. Im ersten Lied *Von ewiger Liebe* trifft sich heimlich des Nachts das Paar. Der junge Mann bietet seiner Braut an, sie freizugeben, da offenbar etwas Unstatthaftes geschehen ist, das sie vor den Anderen unmöglich machen würde. Doch sie bekräftigt ihre Liebe, sie sei stärker als Stahl und Eisen. Im zweiten Lied *Die Mainacht* befinden wir uns wieder mit einem jungen Mann (oder einer jungen Frau?) nachts draußen unter Bäumen, die Tauben unter den Blättern demonstrieren provokativ gurrend ihre Liebe, während er/sie um seine/ihre (verlorene? unerreichbare?) Liebe weint. Das dritte Lied – *Ich schell' mein Horn ins Jammertal* – sprengt den bisherigen romantischen Duktus. Der Ton ist archaisch, schroff, säuselt nicht den schmeichelnden Ton nächtlichen Geheimnisses. Das Lied folgt dem Jäger auf der Suche nach Beute und meint die vergebliche Liebe zu einer offenbar unerreichbaren Geliebten („Ein ander muß dich wecken / Mit Jägers Schrei und Hundebiß“). Diese Frau nennt der Jäger „Hochwild“, wohingegen die erreichbare Liebe erlegbar ist, das „Hasenfleisch“. Ein böses, zynisches Scherzo. Beleidigter männlicher Selbstwert kommt offenbar mit dem Ertrag der Jagd nicht zurecht. Das letzte Lied *Das Lied vom Herrn von Falkenstein* steht im altertümelnden Volkston einer Ballade, eines Bänkelgesangs. Wir werden Zeugen des Streits zwischen einem adligen Herrn und einem Mädchen, das ihren im Turm gefangen Geliebten von ihm zurückfordert. Ihre Haltung ist rebellisch, ihr Ton aber ruhig und selbstsicher. Als der Graf sie generös herausgeben will unter der Bedingung, dass beide das Land verlassen, gibt sie zurück: „Wohl

Oper Premiere

aus dem Land da zieh' ich nicht, / Hab' niemand was gestohlen; / Und wenn ich was hab' liegen lahn, / So darf ich's wieder holen.“

Georg Friedrich Händel reiste Anfang des 18. Jahrhunderts zu Studienzwecken nach Italien, um das Land, seine Musik und neue Auftraggeber kennenzulernen. Seine Reise ging zuerst zur mächtigsten Musikstadt Italiens Venedig, für die er die erfolgreiche Oper *Agrippina* komponierte, dann ging es nach Florenz, Rom, und schließlich Neapel, wo seine Serenata *Aci, Galatea e Polifemo* entstand.

In den Legenden Südaladiens spiegeln sich drei mythische Wesen allegorisch in der Topografie der Insel. Das Auge des Riesen Polyphem stand für die Krateröffnung des Ätna, der Hirte Acis durchstreifte die fruchtbaren Landschaften der Insel und die Nymphe Galatea umschwamm deren untermeerische Gefilde. Polyphem ist eine Figur in Homers *Odyssee*. Die Göttin Athene war es, die „kopfgeborene“ Tochter Zeus', die Odysseus auf seiner 10-jährigen Heimreise begleitete und ihn gegen Poseidon verteidigen musste, da Odysseus seinen Sohn Polyphem überlistet und getötet hatte. Dieselbe Geschichte erzählt Euripides in dem einzigen vollständig erhaltenen Satyrspiel *Der Zyklop*.

In den späteren literarischen Bearbeitungen gerät Polyphem zu einer tragikomischen Figur: wie kann man nur, so einäugig missgestaltet, eine solch vollendete „milchweiße“ Schönheit Galatea lieben? Ein Wilder möchte sich zivilisieren und missversteht die Regeln der Zivilisierten, indem er als Liebender Ovids *Ars amatoria* zu Rate zieht und eine von Händel ihm unzumutbare Musik zu singen hat. Galatea ist aber verliebt in den jungen Hirten Acis, was Polyphem so rasend macht, dass er ihn mit einem Felswurf tötet. Doch der Impuls des Todes lässt Acis seine Gestalt verändern, eine Anverwandlung an das Fluidum seiner Geliebten. Das Blut aus seiner Wunde wandelt sich in einen Fluss.

Die sieben Todsünden ist die letzte gemeinsame Arbeit des Erfolgs- und Dreamteams des politischen Musiktheaters der 20er Jahre inklusive Glamourfaktor: Bertolt Brecht und Kurt Weill. Die beiden konnten Hits (*Seeräuber-Jenny*, *Mackie Messer*, *Alabama Song*). Warum ist in den *Sieben Todsünden* keine einzige Melodie geblieben? Irgendwie scheint die Luft zwischen beiden raus gewesen zu sein. Weill war zu diesem Zeitpunkt schon in Paris – er war Jude. Seine Ehefrau Lotte Lenja ließ sich (zum Schein?) scheiden. Weill war als Komponist erstaunlich anpassungsfähig und kreativ. Er traf genau den Ton zwischen Bänkelgesang, gemäßigten Jazz-Synkopen und den Sixte-ajoutée Akkorden mit Schmacht-Effekt, was ideal auf den deutschen Markt passte, mit *Youkali* landete er in Paris einen (Tango)Hit und in den USA folgten Musicals, die punktgenau auf dem Broadway landeten. Was lief bei den *Todsünden* schief?

Ende Juni 1926 gab es 5 restlos ausverkaufte Konzerte des „Jazzorchesters“ von Paul Whiteman im Großen Schauspielhaus Berlin. Der Kritiker Erich Urban schrieb über Whitemans Konzert: „Kennzeichen alt-europäischer Musik: Thema, Bau, Entwicklung, Höhepunkt, Schwere, Kompliziertheit, Farbe, Überladenheit des alten Orchesters - aufgehoben. Durch Jazz. An ihre Stelle gesetzt Frechheit, Helligkeit, Rhythmus, knatterndes Metall. Jazz springt alter, festgefügter Partitur an die Kehle. Jeder Jazzband-Mann

Solist. Persönlich frei. Jeder kaja (Jeder kann jazzen).“ Andere sahen eine zerstörerische Attacke auf die europäische Hochkultur, während er von den Komponisten der Cabarets, Variétés oder Operetten, also der „populären Musik“ mit offenen Armen empfangen wurde. „Die Angst, dass die kulturelle Dominanz Europas verspielt worden ist und dass man von ‚Amerika‘ seit Kriegsende nicht nur abhängig geworden, sondern auch überholt worden ist, durchzieht die Weimarer Imagination.“ Der Soziologe Siegfried Kracauer hat das präzise analysiert: das Aufkommen eines ausgebeuteten Angestelltenproletariats, deren Angehörige aber die Illusion hegten, sie gehörten zum Mittelbau, sie seien „was Besseres“. Das Stresspotenzial im Beruf musste abreaktiert werden. Es entstanden Unterhaltungstempel, Tanzlokale, Bars, Variétés, Zirkusse, Rummel, in denen sich „Die Angestellten“ (so ein großer Essay Kracauers) die Nächte um die Ohren schlügen. Die Sehnsucht nach Ablenkung, nach Bildern von fernen Ländern, Kostümen, Tänzen, karibischen Strandlandschaften, einschmeichelnden Tangorhythmen, Küssem unter Palmen – all die eskapistischen Fluchtbewegungen erfüllte eine neue Exotismusindustrie, zu der der Jazz (oder was man dafür hielt) die Klänge und Rhythmen lieferte. Das war in den 20ern in Berlin big business, genährt von Hollywood – wohl der wichtigste Motor dieser Entwicklung. Dabei hatte das, was als Jazz in Deutschland ankam mit den Wurzeln der amerikanischen Volksmusik wenig zu tun. Bis in die 50er Jahre hinein gab es kaum Schwarze Jazzmusiker in den Bands. Das Paul Whiteman-Orchester war durchgehend weiß. Unter diesen Voraussetzungen müssen Brecht/Weills *Todsünden* gelesen werden.

Anna bricht auf zu einer Reise durch die Metropolen der USA, um sich ein kleines Vermögen zu erarbeiten, das in den Traum des kleinen Häuschens in Louisiana münden soll. Doch Anna sind zwei Personen oder eine Person aus zwei Seelen oder eine schizoide Persönlichkeit in prekären Zeiten, die vor allem die Frauen überrollen und im Graben landen lässt. Die Sünden: Wenn Anna im Cabaret ausgebuht wird, weil sie sich nicht auszieht, ist sie zu stolz. Wenn Anna sich handgreiflich einmischt, weil am Filmset ein Filmstar auf ein Pferd einprügelt, gilt sie als zornig. Wenn Anna einen Apfel isst, aber das Schönheitsideal des Films kein Gramm zu viel zulässt, dann völlert sie. Anna hat einen Mann, für den sie anschaffen geht, aber einen Geliebten, der von ihrem Geld lebt. Letzteres gilt als Unzucht. Das eigene Leben leben zu wollen stößt in dieser protokapitalistischen Gesellschaft allgemein und immer auf moralische, moralisierende Grenzen. Eine infernale Mischung aus alten Moralvorstellungen und neuen Produktionslogiken.

Die Frage, warum in den *Sieben Todsünden* keine Hits sind, bleibt hier unbeantwortet. Oder beantwortet sich selbst: die Leichtigkeit des Tanzen auf dem Vulkan von 1927 war weg, drei Jahre später war der Ernst der politischen Lage zunehmend spürbarer und der eigene Eskapismus und die Amerika-Begeisterung von Brecht war geschwunden. Weill konnte nicht mehr in Berlin bleiben, und Brecht ahnte wohl, dass er mit Walter Benjamin, den er nicht so recht mochte, in Dänemark die Zeit totschlagen musste mit endlosen Schachpartien.



Kent Nagano
(Musikalische Leitung)

gilt als einer der herausragenden Dirigenten sowohl für das Opern- als auch das Orchesterrepertoire. Er war Musikdirektor des Berkeley Symphony Orchestra, der Opéra National de Lyon, des Halle Orchestra und der Los Angeles Opera sowie künstlerischer Leiter und Chefdirigent des Deutschen Symphonieorchesters Berlin. Von 2006 bis 2013 war er Generalmusikdirektor der Bayerischen Staatsoper. Seit 2006 ist Kent Nagano zudem Musikdirektor des Orchestre Symphonique de Montréal, seit 2013 auch Erster Gastdirigent der Göteborger Symphoniker. Er gastiert regelmäßig in allen wichtigen Musikmetropolen. Seit 2015/16 hat der aus Kalifornien stammende Dirigent das Amt des Hamburgischen Generalmusikdirektors inne, im Oktober wird er auch die Musikalische Leitung des Doppelabends *Pierrot lunaire/La voix humaine* übernehmen.



Frank Castorf
(Inszenierung)

wirkte 25 Jahre als Intendant und Regisseur an der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz in Berlin und arbeitete außerdem u. a. am Deutschen Schauspielhaus Hamburg, am Berliner Ensemble, dem Residenztheater München, Burgtheater Wien, Schauspielhaus Zürich oder am Théâtre de l'Odéon Paris. 1998 inszenierte er mit *Otello* am Theater Basel seine erste Oper, seine Deutung von Richard Wagners *Der Ring des Nibelungen* sorgte bei den Bayreuther Festspielen 2013 für Aufsehen. 2018 debütierte er an der Bayerischen Staatsoper, 2019 an der Deutschen Oper Berlin. Mit *molto agitato* ist erstmals eine Arbeit von Castorf an der Staatsoper Hamburg zu erleben.

Aleksandar Denić
(Bühnenbild)

ist seit über 30 Jahren als Bühnenbildner für Theater und Film tätig. Ihn verbindet eine langjährige Zusammenarbeit mit Frank Castorf, u. a. bei zahlreichen Produktionen an der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz. 2013 und 2014 wurde er vom Theaterverlag zum „Bühnenbildner des Jahres“ gekürt, für *Der Ring des Nibelungen* erhielt er 2014 den Deutschen Theaterpreis DER FAUST.



Adriana Braga Peretzki
(Kostüme)

ist als freie Kostümbildnerin u. a. am Thalia Theater Hamburg, am Schauspielhaus Zürich, an der Volksbühne in Berlin, am Residenztheater in München sowie am Schauspiel Leipzig tätig. Seit 2009 verbindet die gebürtige Brasilianerin, die Kostümdesign in Hamburg studierte, eine kontinuierliche Kooperation mit Frank Castorf.



Andreas Deinert
(Video, Livekamera)

schloss sein Kamerastudium 1997 in Berlin ab und ist seitdem als Kameramann und Steadicam Operator für Film und Fernsehen tätig. Mit Frank Castorfs Inszenierung *Der Idiot* (2002, Volksbühne Berlin) begann er auch als Bühnen-Live-Kameramann und Videodesigner für Theaterinszenierungen zu arbeiten. Er mitverantwortete u. a. das Videodesign zu Castorfs *Ring*-Inszenierung.

Kathrin Krottenthaler
(Video)

ist Kamerafrau, Filmeditorin und Videokünstlerin im Bereich Theater und Film. Sie war festes Mitglied des Teams von Christoph Schlingensief und an Produktionen u. a. an der Volksbühne Berlin, dem Burgtheater Wien, der Deutschen Oper Berlin, dem Schauspielhaus Zürich und dem Teatro Amazonas Manaus beteiligt. Mit Frank Castorf arbeitete sie bereits bei *La forza del destino* (Berlin) zusammen.

Severin Renke
(Video, Livevideo)

arbeitet als bildgestaltender, lichtsetzender Kameramann und Filmgestalter an internationalen Projekten und Auftragen. 2018 wirkte er im Team von Frank Castorf anlässlich dessen Inszenierung *Der hässliche Affe* im Deutschen Schauspielhaus Hamburg. An der Staatsoper Hamburg zeichnete er für das Video in Karin Beiers Inszenierung *Die Nase* mitverantwortlich.

Lothar Baumgarde
(Licht)

ist seit 1986 freischaffender Licht-Designer und Bühnenbildner in den Sparten Tanz, Oper und Schauspiel. Mit Frank Castorf arbeitet er seit 1992 regelmäßig zusammen, vor allem an der Berliner Volksbühne und zuletzt 2019 bei *La forza del destino* an der Deutschen Oper Berlin. An der Staatsoper Hamburg ist er nun erstmals tätig.



Katharina Konradi

debütierte 2018 als Annchen (*Der Freischütz*) an der Staatsoper Hamburg, 2018/19 wurde die kirgisische Sopranistin ins Ensemble aufgenommen. Sie gastiert u. a. an der Semperoper Dresden, der Bayerischen Staatsoper oder bei den Bayreuther Festspielen. Zu ihren Partien zählen u. a. Pamina, Susanna, Zerlina, Nannetta und Zdenka sowie Adele (*Die Fledermaus*), die sie im Dezember in der Neuproduktion von BARBE & DOUCET in Hamburg verkörpern wird.



Jana Kurucová

ist seit der Spielzeit 2019/20 Ensemblemitglied der Staatsoper Hamburg und debütierte hier als Cherubino in *Le Nozze di Figaro*. Die in der Slowakei geborene Mezzosopranistin war im Internationalen Opernstudio der Bayrischen Staatsoper, Ensemblemitglied am Theater Heidelberg und an der Deutschen Oper Berlin und gastierte nebenbei weitweit. Zu ihrem Repertoire zählen u. a. Zerlina und Donna Elvira, Meg Page, Rosina, Carmen, Mélisande und Prinz Orlofsky.



Valery Tscheplanowa

gilt als Ausnahmeschauspielerin und Sprachvirtuosin, bekannt aus Film, Fernsehen und von bedeutenden Bühnen gleichermaßen. Sie studierte Tanz und Schauspiel in Dresden und Berlin und war Ensemblemitglied am Deutschen Theater Berlin, Schauspiel Frankfurt und Residenztheater München. Für ihre Gretchen-Darstellung in Frank Castorfs *Faust*-Inszenierung wurde sie 2017 zur „Schauspielerin des Jahres“ gewählt. 2019 war sie als Buhschaft im Salzburger *Jedermann* zu erleben.



Matthias Klink

reüssierte 2017 und 2018 an der Staatsoper Hamburg als Alwa in Christoph Marthaler's *Lulu*-Inszenierung. Der vielfach ausgezeichnete Tenor und Kammersänger (Oper Stuttgart) ist auf internationalen Bühnen zu erleben, u. a. in München, Wien, Mailand und New York. Zu seinem Repertoire zählen Partien wie Tamino, Don José, Erik, Alfredo, Tom Rakewell und Hoffmann. An der Dammtorstraße wird er im Dezember wieder als Eisenstein in der Neuproduktion *Die Fledermaus* zu erleben sein.



Georg Nigl

war 2017 als Wozzeck und 2019 als Figaro an der Staatsoper Hamburg zu Gast: Der Wiener Bariton, der 2015 für die Titelpartie in Rihms *Jakob Lenz* von der Opernwelt zum „Sänger des Jahres“ gekürt wurde, tritt in vielen Partien international auf, u. a. an der Staatsoper Berlin, der Bayerischen Staatsoper, der Mailänder Scala sowie in Moskau und Amsterdam, außerdem gastiert er regelmäßig bei den wichtigsten Festivals wie den Salzburger Festspielen und dem Festival Aix-en-Provence.

Ein Spitzentreffen – Kultur und Politik

John Neumeier empfängt in seiner Stiftung Peter Tschentscher. Gemeinsam mit Hermann Reichenspurner und Jörn Rieckhoff entsteht ein zwangloser Austausch über die Situation unserer Gesellschaft und deren Bedeutung für die Kunst (6. August 2020)

Ghost Light
Uraufführung
6. September, 18.00 Uhr
Premiere B
9. September, 19.30 Uhr

Weitere Aufführungen
14., 17., 18., 19. September
und 10., 11. und 13. November,
19.30 Uhr

Musik Franz Schubert
Choreografie John Neumeier
Klavier Michal Bialk

Mit allen Ersten Solisten und Solisten sowie dem gesamten Ensemble des Hamburg Ballett

Ein sonniger Tag im warmen Hamburger Sommer. Der Erste Bürgermeister Dr. Peter Tschentscher ist erst wenige Tage aus seinem Urlaub zurück, und nimmt sich in Begleitung seines Sprechers Marcel Schweitzer einen Vormittag Zeit, um Hamburgs Ehrenbürger Prof. John Neumeier und seiner Ballett-Sammlung einen Besuch abzustatten. Der Hausherr öffnet persönlich die Tür, die Begrüßung ist herzlich – man kennt und schätzt sich von offiziellen Terminen wie dem Matthiae-Mahl und Senatsempfängen, aber auch von wichtigen Ballett-Aufführungen der letzten Zeit: der Uraufführung von John Neumeiers *Beethoven-Projekt* und der Ballett-Gala *The World of John Neumeier* an seinem 80. Geburtstag.

John Neumeier bittet Peter Tschentscher in die Bibliothek und zeigt ihm das Ballett-Buch, das er sich als Kind von seinem Ferientaschengeld gekauft hat und das zum Grundstock seiner rund 50.000 Objekte umfassenden Sammlung wurde. Bei Tee und

Ghost Light ist die erste Aufführung des Hamburg Ballett seit dem Lockdown Mitte März im Zuge der Covid-19-Pandemie. Es ist das weltweit erste, neu entstandene, abendfüllende Ensemble-Ballett für eine große Compagnie. John Neumeier greift darin die Kontaktbeschränkungen der vergangenen Monate künstlerisch auf. Weil Kunst und Leben ganz neu ineinandergreifen, hat er für das Interview zur Entstehung seines 163. Balletts einen ganz besonderen Gast eingeladen.

JÖRN RIECKHOFF: Wir befinden uns mitten in einer Pandemie. Was gesellschaftlich entschieden wird, hat plötzlich viel direktere Auswirkungen auf das, was ein Künstler tun darf. In dieser Situation hatte John Neumeier das Gefühl, man müsse das Gespräch mit Persönlichkeiten suchen, die einen weiten Erfahrungshorizont mitbringen. Wir wollen heute daher nicht nur, aber sicherlich auch über Ballett reden.

Herr Tschentscher, Sie müssen Hamburg oft in der Welt vertreten. Sehen Sie die Mentalität der Hamburger und die traditionelle Offenheit unserer Stadt als Vorteil in der Bewältigung der aktuellen Covid-19-Pandemie?

PETER TSCHENTSCHER: Ja, wir sind durch hanseatische Nüchternheit, unsere ruhige Art gerade ein bisschen im Vorteil. Dadurch, dass wir auch diszipliniert sind und meistens risikobewusst – aber eben nicht ängstlich, letztlich sogar optimistisch. Und das braucht man ja. Wir müssen hoffen, dass wir eine Impfung bekommen, dass wir aus dieser Infektionsgefahr irgendwann herauskommen und wieder unbefangen leben können. Das ist unsere Hoffnung. Sie ist nicht unbegründet, aber sie ist nicht sicher.

JÖRN RIECKHOFF: Auch wir als Ballett richten einen sachlichen Blick auf die Situation. Daher sitzen wir hier ohne Maske zusammen – auch, weil wir den nötigen Abstand einhalten und bei Bedarf das Fenster rechtzeitig öffnen.



Fotos: Kiran West

In der Bibliothek der Stiftung John Neumeier
Oben: John Neumeier, Hermann Reichenspurner
Unten: John Neumeier, Hermann Reichenspurner,
Peter Tschentscher, Marcel Schweizer, Jörn Rieckhoff
(von links, im Uhrzeigersinn)

Die internationale Ausstrahlung ist für Sie, John, und auch für das Hamburg Ballett extrem wichtig. Umso existenzieller haben die Proben- und Aufführungsverbote des Lockdowns seit Mitte März die Compagnie getroffen. Wie sind Sie persönlich damit umgegangen?

JOHN NEUMEIER: Es ist mir sehr wichtig, dass wir uns hier mit Ihnen, Herr Tschentscher, austauschen können. In keiner anderen Zeit – vielleicht seit dem 17. oder 18. Jahrhundert – waren sich Politik und Kunst so nah wie in diesem Moment. Vor zwei Tagen, zum Beispiel, musste ich mich auseinandersetzen mit der Unfallkasse Nord und dem Amt für Arbeitsschutz, um einen Dialog zu initiieren. Wie Sie es ausgedrückt haben: um vorsichtig, aber nicht ängstlich in der Sache voranzugehen.

Wir haben die letzte richtige Probe am 13. März gehabt. Dann kam der Lockdown. Die Tänzer haben die Situation heroisch gemeistert: Durch die Nutzung der Videokonferenz-Software „Zoom“ konnten sie und auch unsere Schüler bei sich zu Hause ein professionell angeleitetes Training absolvieren. Das bedeutete für die Theaterklassen, die sehr international sind und deren Mitglieder u.a. aus Brasilien, China und Tokio kommen, dass für einige das Training um 2 Uhr morgens stattfand. Wenn man die hochmotivierten Gesichter der Schüler sieht – das ist wirklich bewegend!

Schon bald versuchte ich, in Abstimmung mit unserem Betriebsrat und unserer Betriebsärztin ein Training im Balletzentrum zu ermöglichen. Ich fand unseren Schumacher-Bau schon immer toll, aber aus der Perspektive des Jahres 2020 scheint er wie gemacht für die Corona-Zeit: Alle Räume haben Fenster auf beiden Seiten, sodass man ständig durchlüften kann.

Ich habe ein Konzept entwickelt, dass man in Gruppen von sechs oder sieben Tänzern trainieren könnte, sodass alle 60 Tänzer über den Tag verteilt wenigstens ein Training machen könnten. Im zweiten Anlauf war mein Antrag erfolgreich, und wir durften am 28. April beginnen. Als ich wie ein Arzt zur Visite durch die Ballettsäle ging, wurde mir bewusst, dass ich etwas machen müsste, damit unser „Ensemble-Geist“ aufrechterhalten bleibt. Man trainiert allein, beschäftigt sich mit seiner eigenen Technik, ohne andere anzufassen. Meine Idee war: Ich muss ein Ballett kreieren, das ähnlich funktioniert wie dieses Training: in Kleingruppen; lediglich Paare dürfen zusammen tanzen. Ich habe mich für Klaviermusik von Franz Schubert entschieden – auch, weil der Auftritt mit einem Orchester zu diesem Zeitpunkt unerreichbar schien.

Ein Artikel in der New York Times über die Situation am Broadway hat mich dazu angeregt, das Ballett *Ghost Light* zu nennen. Der Begriff kommt aus dem viktorianischen Theater. Man hat nach einer Probe oder Vorstellung ein einziges Licht auf die Bühne gestellt, damit die Geister von verstorbenen Künstlern durch die Nacht spielen könnten. Wie das ewige Licht in der Kirche bleibt dieses Licht bis zum nächsten Tag, wenn das Leben wieder beginnt. Diese Idee ist von den US-Bühnen-Gewerkschaften übernommen worden: Eine eher hässliche Stange mit einer Birne wird auf die Bühne gestellt, und ab diesem Moment darf man sie nicht mehr betreten, bis zur Probe am nächsten Tag. In diesen Monaten brennen am Broadway 23 Ghost Lights, weil alle Theater geschlossen sind.

Ich habe das Ballett konzipiert und begonnen, zunächst ohne zu wissen, wie und wo oder ob es überhaupt aufgeführt werden könnte. Die Aktion, dieses Werk in Angriff zu nehmen, war absolut essenziell für die Berufung der Tänzer. Wir machen nicht Sport. Tanz ist eine physische Tätigkeit, deren Technik zu einer Artikulation führt, die mehr bedeutet als nur, wie hoch oder weit ich springe. Es geht um den Ausdruck von Emotionen. Dieses Werk soll nun am 6. September Premiere haben.

JÖRN RIECKHOFF: Das ist eine ermutigende Perspektive; bei unserem Herbst-Gastspiel in Baden-Baden wird *Ghost Light* sogar von Arte aufgezeichnet und als Livestream veröffentlicht. In der Situation des Lockdowns fand ich es bemerkenswert, wie schnell Sie, John, einen Standpunkt eingenommen haben und gesagt haben: Wir wollen zurück in den Ballettsaal, ich mache etwas Kreatives aus der Situation – für alle 55 Tänzerinnen und Tänzer des Hamburg Ballett.

Diese Art innerer Stabilität und persönlicher Haltung habe ich auch bei Ihnen, Herr Tschentscher, auf der politischen Bühne wahrgenommen. Trotz der Unsicherheiten der Pandemie sah man Sie wiederholt an der Seite von Angela Merkel in der Bundespressekonferenz mit vorsichtigen, aber durchdachten und stets faktenbasierten Einlassungen. Bitte erzählen Sie ein wenig, wie Sie diese Zeit im Rückblick empfunden haben.

PETER TSCHENTSCHER: Wir haben natürlich erst einmal Entscheidungen treffen müssen auf einer unsicheren Informationslage. Wir mussten deshalb aus Vorsichtsgründen erst einmal vieles einschränken. Da wir nicht wissen konnten, wie genau sich das Virus verbreitet. Es gab, auch von Experten, unterschiedliche Annahmen zu dem Virus. Das ist wie in einer Gewitterfront zu fahren. Man sieht nicht, was kommt. Man kann nicht einfach Gas geben und mit unverminderter Geschwindigkeit weiterfahren, weil man sich denkt: Wird schon gutgehen. Man muss erst einmal alle Lichter anstellen, die Geschwindigkeit rausnehmen und sich herantasten.

Dann haben wir schrittweise sortiert, wo wir Dinge wieder ganz regulär betreiben, wo wir unter Auflagen Lockerungen zu lassen können. Dabei haben wir immer versucht, den Punkt zu vermeiden, wo es zu viel ist und wir wieder in ein Infektionsgeschehen kommen, das uns zurückwirft. Denn das, glaube ich, wäre für die Psychologie und die Wirtschaft sehr schwer, wenn man sagt: Bisher haben wir uns gut durchgesteuert – aber jetzt geht es wieder zurück. Jetzt müssen wir John Neumeiers Uraufführung doch wieder absagen.

Deswegen haben wir in Hamburg immer wieder gesagt: Wir machen jetzt etwas, und damit wir beurteilen können, ob es vorsichtig genug war, müssen wir einige Wochen Abstand haben, um zu sehen: Verbreitet sich das Virus wieder schneller? Und deswegen dauerte es seine Zeit, bis man wieder in einem nächsten Bereich Lockerungen machen konnte. Denn wenn Sie in allen Bereichen gleichzeitig etwas tun, dann weiß man hinterher nicht: Kommt eine Wiederzunahme der Infektionsrate eher aus dem Sport, aus dem Einzelhandel oder aus einem anderen Bereich?

Das war schon jeden Tag eine Disziplin, weil ja ganz viele Forderungen gleichzeitig kamen. Alle fühlten sich selbst sehr stark betroffen und fragten als Erstes: Was ist mit mir? Warum können die schon beginnen, und warum darf ich noch nicht? Das war schon eine sehr anstrengende Abwägungssache. Deswegen auch diese häufigen Konferenzen mit der Bundesregierung und den anderen Ministerpräsidenten.

Ich habe das Gefühl gehabt im Laufe der Wochen, dass allmählich der Druck aus der gesamten Situation gewichen ist. Aber wir haben eben Bereiche, die noch immer sehr stark betroffen sind. Dazu gehört die Kultur, die Kunst. Es wird in der Staatsoper ja nicht volle Besetzung sein bei Ihrer Premiere.

JOHN NEUMEIER: Wir dürfen uns bis jetzt nicht anfassen.

PETER TSCHENTSCHER: Das kommt dazu, aber die Atmosphäre im Zuschauerraum wird anders sein als sonst, auch in Theatern und bei Konzerten. Immerhin sind Aufführungen überhaupt wieder live und direkt möglich. Aber über allem steht das große Fragezeichen: Kann es so bleiben? Glücklicherweise ist die Akzeptanz in der Bevölkerung hoch. Es gibt viele Forderungen, aber eine große Mehrheit, die sagt: Gewisse Einschränkungen sind schon nötig.

JÖRN RIECKHOFF: Diese Stabilität wissen wir alle als Kulturbetrieb sehr zu schätzen, auch die finanziellen Unterstützungsleistungen, die gerade heute wieder vermeldet wurden. Trotzdem scheint es so, als ob der Kulturbetrieb mit einem ideellen Überschuss betrachtet wird. Beim Flugverkehr denkt man eher etwas großzügiger; ein Corona-Fall im Kulturbetrieb wäre dagegen ein Super-GAU. Vor diesem Hintergrund haben die Salzburger Festspiele, die am letzten Wochenende begonnen haben, auch den Charakter eines Pilotprojekts der internationalen Musik- und Theaterszene. Können Sie diese Perspektive nachvollziehen?

PETER TSCHENTSCHER: Ja. Für mich stellt es sich allerdings so dar: Es ist wie mit Geschwistern – ich habe drei Brüder. Jeder fühlt sich immer benachteiligt gegenüber den anderen. Man denkt ja vor allem aus eigener Sicht. Jeder Bereich fühlt sich eigentlich ein Stück weit zu wenig berücksichtigt in dieser ganzen Abwägungslage. Wir hatten Zeiten, in denen z. B. die Kitas und Schulen geschlossen waren. Da haben ganz viele gesagt: Wieso ermöglicht ihr uns gar nichts? Ihr lockert den Sport, ihr lockert den Einzelhandel, man darf wieder Bus und Bahn fahren, aber die Kinder haben überhaupt keine Lobby. Das war aber nicht so. Kitas und Schulen wurden von Virologen zu Anfang als sehr problematische Räume angesehen, und deswegen haben wir das sehr strikt gehand-

habt, nicht weil wir die Rechte von Kindern und von Schülerinnen und Schülern gering schätzen, sondern um sie und ihre Familien zu schützen.

So war es auch in anderen Bereichen, sodass sehr viele Forderungen gleichzeitig kamen. Immer mit dem Argument: Was hier geht, müsste doch auch dort gehen. Manchmal hätte man vielleicht auch die Reihenfolge der Maßnahmen ändern können, aber man kann nicht alles gleichzeitig, ohne den Überblick zu verlieren, und darum gibt es keine absolute Gerechtigkeit in so einem Prozess.

JOHN NEUMEIER: Ich sehe mich weniger persönlich betroffen, sondern in der Verantwortung für viele junge Menschen, die mit ihrem Beruf als Tänzer weiterkommen sollen. In anderen Ländern wie Dänemark gibt es seit ein paar Monaten ganz andere Bestimmungen als hier. Seit dem 1. Juli dürfen die Tänzer in Kopenhagen einander anfassen. Natürlich mit Auflagen, mit regelmäßigen Tests. In der Schweiz gibt es auch ein Konzept, mit dem Compagnien schon ein großes Ballett wie *Dornröschen* proben können – ganz normal, wie vor der Pandemie. Als besonders schwierig empfinde ich den Vergleich zu Stuttgart. Man muss bedenken: Ich war Tänzer im Stuttgarter Ballett, als es im Zuge einer New York-Tournee 1969 als „Ballettwunder“ international bekannt wurde. Noch immer ist es eine Art „Juwel“ von Baden-Württemberg. Dort hat die Landesregierung ein ähnliches Konzept wie in Dänemark für das Stuttgarter Ballett genehmigt.

Ich arbeite und lebe auch in Deutschland, ich bin super-vorsichtig, ich bin nicht skeptisch, ich bin nicht ängstlich, aber ich will das machen dürfen, was wir unter großer Disziplin machen können. Deswegen kam mein Gespräch mit den zuständigen Behörden Anfang dieser Woche zustande. Es scheint jetzt, dass anhand des Stuttgarter Konzepts, das wir gestern umgeschrieben haben für Hamburg, unter bestimmten Umständen auch wir Pas de deux mit zwei Tänzern besetzen können, die keine Lebenspartner sind.

Für mich ist es schwer, rational nachzuvollziehen: Wenn ich Paartanz machen kann und wenn ich Ringen als Sport betreiben darf, warum kann ich kein Pas de deux tanzen lassen? Vor allem in einer Compagnie, die wirklich als Ensemble arbeitet. Diese 60 Tänzer sind immer die gleichen Menschen, und eine Besetzung bestimmt, wer mit wem tanzt. Es ist nicht dem Zufall überlassen. Im Schriftverkehr zu dem erwähnten Gespräch stand in einem Brief der Kulturbörde: „Das Hamburg Ballett möchte gerne wieder tanzen.“ Das empfinde ich als Banalisierung von dem, was wir tatsächlich tun wollen. Es ist nicht so, dass wir gerne eine Party veranstalten möchten, sondern es geht um unseren Beruf. Unser Beruf als Tänzer ist in seiner Essenz ein Kontaktberuf. Wenn es möglich ist in Baden-Württemberg, dass ich ein Pas de deux tanzen darf, warum kann ich das nicht in der Hansestadt Hamburg tun?

PETER TSCHENTSCHER: Lag es an der Unfallkasse, oder wo war das Problem?

JOHN NEUMEIER: Es lag am Amt für Arbeitsschutz und der Unfallkasse. Vorgestern fand endlich ein Gespräch mit allen Beteiligten in der Kulturbörde statt. Unser adaptiertes Konzept liegt jetzt zunächst bei unserem Betriebsrat und unserer Betriebsärztin.



Fotos: Kiran West



Fotos: Kiran West

war mit jemand anderem. Und jetzt kann ich nur Lebenspartner als Paare auftreten lassen. Das ist total ungerecht gegenüber vielen Tänzern, die keinen Partner innerhalb des Ensembles haben!

PETER TSCHENTSCHER: Aber geht es jetzt nach den Maßstäben wie in Stuttgart bei uns dann auch?

JOHN NEUMEIER: Im Moment nicht, aber das ist, worauf ich hoffe.

HERMANN REICHENSPURNER: Das Konzept wird im Grundsatz beibehalten und lediglich auf die konkreten Probenbedingungen in Hamburg angepasst. Die Stuttgarter Direktion hat denselben Prozess mit dem dortigen Amt für Arbeitsschutz durchlaufen. Dann hat das Kulturministerium, vor allem aber Ministerpräsident Winfried Kretschmann selber entschieden: Das machen wir jetzt so. Deshalb konnte das Stuttgarter Ballett einen relativ normalen Spielplan vorbereiten. Die fangen jetzt wieder Mitte September mit wirklich großem Ballettrepertoire an.

PETER TSCHENTSCHER: Im Zuschauerbereich ist das Stuttgarter Ballett aber trotz allem limitiert?

JOHN NEUMEIER: Das ist so wie hier. Es geht uns zunächst mehr darum, was auf der Bühne möglich ist. Der Stuttgarter Ballettdirektor hat mir erklärt: Die Landespolitik betrachtet Tänzer als Hochleistungssportler. Hochleistungssport darf man betreiben, also darf man auch tanzen.

PETER TSCHENTSCHER: So haben wir das ja auch mit dem Profi-Fußball gesehen. Da haben wir Regeln gemacht, dass die Mannschaften getestet werden müssen, dass sie ggf. auch in Quarantäne bleiben.

HERMANN REICHENSPURNER: Apropos Publikum. Es war wirklich interessant, dass in Salzburg seit dem letzten Wochenende ein reines Schachbrettmuster umgesetzt wird, das heißt nicht, wie man es hier



links: John Neumeier führt Peter Tschaentscher durch seine Sammlung
rechts: Kreationsprobe von Ghost Light (Ana Torrequebrada, Marcelino Libao, Ensemble)

plant, dass jeweils eine Reihe frei bleiben muss und in den besetzten Reihen zwischen den Menschen je zwei leere Plätze vorzusehen sind. In Salzburg sitzt man zwar versetzt und mit einem Platz dazwischen frei, aber schräg hinter einem sitzt wieder jemand. Sicherlich auch aus wirtschaftlichen Überlegungen können dort erheblich mehr Zuschauer eine Aufführung besuchen als hier: etwas über 60 % der normalen Saalkapazität.

PETER TSCHENTSCHER: Wir haben uns an das Thema herangetastet und geprüft, wo kann man mit Abständen Sitzplätze nutzen, wieviel kommen dabei heraus und vor allem: Wie werden die Zuschauer in den Saal hinein und hinaus geführt. Denn es nützt ja nichts, wenn die Zuschauer während der Vorstellung schön auf Abstand sitzen und beim Rein- und Rausgehen oder in der Pause drängeln alle. Man muss den gesamten Ablauf im Blick haben. Aus diesem Prozess ist die zulässige Zuschauerzahl abgeleitet, und zwar für jedes Haus individuell.

HERMANN REICHENSPURNER: Ganz wichtig ist auch die Maskenpflicht, bis man sitzt. In Salzburg war das Publikum sehr diszipliniert: Die Masken wurden getragen, bis die Vorstellung begann, und am Beginn vom Applaus gleich wieder aufgesetzt. Denn natürlich gibt es immer welche, die „Bravo!“ rufen, was für die Aerosol-Belastung ohne Maske ungünstig wäre.

JOHN NEUMEIER: Es war auffällig, dass in Salzburg besonders viel Vorderhauspersonal eingesetzt wurde. Man wurde beim Hineingehen auf die Maskenpflicht hingewiesen – und auch beim Hinsetzen daran erinnert. Unmittelbar vor Beginn der Vorstellung wurde eine Ansage gemacht, dass die Maske bis zum Applausbeginn abgesetzt werden dürfte. Das fand ich sehr gut. Dieser Rahmen hat das Publikum, ohne groß zu stören, dazu gebracht, sich an die Regeln zu halten.

PETER TSCHENTSCHER: Wir werden jetzt auch in Hamburg mit Bühnen-aufführungen beginnen. Man wird dann sehen, ob es Infektionsfälle gibt, die man auf Situationen während des Theaterbesuchs zurückführen kann. Wenn es dazu kommt, muss man sagen: Okay, die Vorsichtsmaßnahmen sind weiter nötig. Aus solchen Erfahrungen haben wir ein Gefühl dafür bekommen, was wirklich kritisch ist. Wir haben zum Beispiel monatelang Notbetreuung in Kitas und Schulen gemacht und haben keine problematischen Infektionsausbrüche bekommen. Das ist schon ein Indiz dafür, dass es nicht so riskant ist, wie es die Fachleute ursprünglich eingeschätzt haben. Wirklich problematisch sind enge Räume, schlechte Belüftung – und der Einfluss von Alkohol.

Auch wenn im Ballett und der Oper mal Begeisterung aufkommt, sind das letztlich zivilisierte Räume und nicht mit einer Party vergleichbar. Insofern habe ich schon die Einschätzung, man kann sich dort Lockerungsschritte erlauben. Sobald wir sicher sind, dass es funktioniert, ist auch das Schachbrettmuster denkbar.

JÖRN RIECKHOFF: Ich möchte gerne auf das Haus zurückkommen, in dem wir uns heute befinden. Es beherbergt eine der weltweit bedeutendsten Privatsammlungen für Ballett mit 50.000 Objekten, von denen die Hälfte archivalisch verschlossen ist. John, worin besteht die grundlegende Motivation für den lebenslangen Aufbau Ihrer Sammlung – einer Sammlung, die Sie auch jetzt noch stetig erweitern?

JOHN NEUMEIER: Wenn man einen Drang spürt, wenn man das Gefühl hat: Ich will tanzen; ich weiß nicht, warum; ich weiß nicht, was das ist. Dann will man mehr darüber wissen. Es erfüllt mich mit tiefer Freude zu lernen, Zusammenhänge zwischen verschiedenen Zeiten zu entdecken: nicht nur, dass es in verschiedenen Epochen vergleichbare Rivalitäten zwischen Ballettstars gab – wie im 18. Jahrhundert zwischen Marie Camargo und Marie Sallé, im 19. Jahrhundert zwischen Fanny Elßler und Marie Taglioni –, sondern tiefgreifende Verbindungen zwischen Kultur, Tanz und Politik.

Die Pandemie hat mir die Genialität der Ballett-Technik, die sich über mehr als 300 Jahre entwickelt hat, neu ins Bewusstsein gerufen. Stellen Sie sich vor: Das erste Training nach dem Lockdown, sechs oder sieben Tänzer in einem großen Ballettsaal, mit einem Lehrer, voll Demut und „hungrig“, diese Kunst noch einmal auszuführen – es war faszinierend!

Zurück zur Motivation des Sammelns: Man will etwas lernen, man hat etwas Schönes, eventuell ein Bild an der Wand. Wenn aber mehr als 20 Bilder an der Wand hängen, versteht man, dass es nicht nur für mich allein sein kann. Dann habe ich die Aufgabe, diese Dinge zu sammeln, damit auch andere Menschen sehen können, was ich gesehen habe, lernen können, was ich gelernt habe, und vielleicht sogar noch tiefer gehen können. Im Lockdown habe ich entdeckt, dass wir in der Sammlung mehr als 600 Original-Briefe der Frau von Vaslav Nijinsky haben. Ich habe sie alle in dieser Zeit gelesen, und ich überlege, wem bekannt ist, dass diese Briefe hier sind.

Seit mindestens 30 Jahren, als Wolfgang Tarnowski Kultursektor war, versuche ich, für die Sammlung ein Haus zu bekommen, das es ermöglicht, dass ein Publikum reinkommen kann. Wenn Sie Student sind und für eine Doktorarbeit recherchieren, können Sie schon jetzt sich anmelden und kommen. Für die Betreuung der Sammlung habe ich aber nur einen Kurator, Dr. Hans-Michael Schäfer, dazu ein paar Aushilfen von der Universität, die uns bei der Digitalisierung sehr gut unterstützen.

Ich habe die Stiftung gegründet, damit meine Sammlung nicht endet wie der Nachlass von Margot Fonteyn, der größten Ballerina, die England jemals kannte. Als sie starb, wurden alle ihre Sachen – Briefe, Kostüme, Memorabilien – bei Sotheby's versteigert und in alle Welt verstreut. Hier weiß ich wirklich, wo jedes Bild und jedes Buch herkommen. Wir haben gerade heute ein Buch gefunden, das ich erinnere, im Juni 1963 in New York gekauft zu haben – am gleichen Tag, an dem ich nach Europa flog. Gestern habe ich es gesucht und vermisst – und heute habe ich es zwischen den anderen 15.000 Büchern gefunden. Ich bin so erleichtert! Das hat alles eine Bedeutung für mich, und es müsste und kann auch eine Bedeutung für ganz viele Menschen bekommen.

Deswegen bin ich froh, dass jetzt Bewegung in die Sache gekommen ist. Wir hoffen, dass die Sammlung in einem Institut in der HafenCity untergebracht wird, wo eventuell – das ist aber noch geheim! – auch das Bundesjugendballett sein könnte. Die Kombination von Wissenschaft über Tanz und die Zukunft des Tanzes, repräsentiert durch diese jungen Menschen, wäre wirklich einmalig in der Welt!

HERMANN REICHENSPURNER: Mich fasziniert vor allem das Gebiet der Tanzwissenschaft, denn es ist so unglaublich viel Material in der Sammlung vorhanden. Schon jetzt gibt es Doktorarbeiten und Studien, die darauf aufbauen. Deshalb kam die Idee auf – und wir hatten bereits sehr gute Gespräche, auch mit Dieter Lenzen –, eine Professur für Tanzwissenschaften einzurichten. Vielleicht sogar eine „John Neumeier-Professur“, die man sehr gut in diesem Institut verorten könnte. Dazu haben wir jetzt die Details ausgearbeitet und einen Brief an Katharina Fegebank geschrieben – ich habe auch mit ihr persönlich gesprochen: inwieweit es möglich ist, eine Professur in Kooperation mit der Universität, aber an diesem

Institut in der HafenCity anzudocken. Dieses Institut würde mehrere Komponenten effektiv zusammenführen: die Sammlung, den Erhalt von Johns Lebenswerk, die künstlerische Praxis durch das Bundesjugendballett und eine wissenschaftliche Komponente. Das wäre natürlich ideal.

PETER TSCHENTSCHER: Mir fällt dazu ein Beispiel aus einem anderen Bereich ein. Ganz ähnlich wie hier ist es mit der naturkundlichen Sammlung der Universität gedacht: Die Bewahrung der Sammlung, ihre wissenschaftliche Nutzung und Aufarbeitung sowie die Präsentation für die Öffentlichkeit, also der Zugang für die Fachwelt und die Bürgerinnen und Bürger. Das ist ein überzeugendes Konzept.

HERMANN REICHENSPURNER: Wir sind auch in Gesprächen mit der HafenCity. Kurz vor der Sommerpause waren wir noch einmal dort, wegen der so genannten Anhandgabe mit dem Bauträger. Was man wirklich erwähnen muss: Neben der Kulturbörde, die dieses Projekt begleitet, ist Herr Bruns-Berentelg von der HafenCity Hamburg GmbH an dem Projekt sehr interessiert, hat die Sammlung hier gesehen und ist sehr enthusiastisch über das Projekt. Nach diesen vielen Gesprächen sind wir optimistisch. Wir waren natürlich sehr glücklich, dass das Institut sogar im Koalitionsvertrag aufgeführt wurde und hoffen, dass es jetzt den richtigen Weg geht.

PETER TSCHENTSCHER: Ja – das hoffe ich auch. Es ist aber immer so: Es gibt viele Überlegungen gleichzeitig, die eine Rolle spielen. Da ist es wichtig, dass man alles zu Ende denkt. Am Ende zahlt es sich aus, wenn man ein Projekt gründlich plant und zu Ende denkt.

JÖRN RIECKHOFF: Wir haben hier in Hamburg eine besondere Konstellation, weil Sie, John, seit 1973 über Jahrzehnte erfolgreich aktiv sind und auch innerhalb der Stadt ein interessiertes und auch zahlenmäßig starkes Ballettpublikum aufgebaut haben. Die Ballett-Tage haben zusätzlich internationale Strahlkraft. Das Institut würde sowohl in der Fachwelt, aber auch in der Ballettszene und in Fankreisen große Aufmerksamkeit auf sich ziehen: deutschlandweit, international, aber auch hier in der Metropolregion Hamburg.

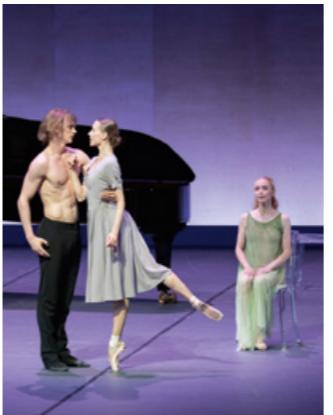
Das Institut hätte ein besonderes Profil, indem es viel mehr leisten würde als eine Sammlung „aufzubewahren“. Es wäre von außen zugänglich, es könnte ein Rahmenprogramm anbieten, um das Ballettprogramm in der Staatsoper zu spiegeln und zu vertiefen. Diese Form, ein über Jahrzehnte gewachsenes künstlerisches Vermächtnis lebendig zu halten und mit dem Bundesjugendballett den kreativen Schritt in die Zukunft zu wagen, wäre tatsächlich einzigartig.

JOHN NEUMEIER: Die Sammlung ist nicht nur eine Abstraktion oder eine Kunstsammlung von jemandem, der ein Bild kauft, weil er weiß, dass es später mehr wert sein wird. Es hat sehr, sehr eng mit meiner Arbeit zu tun. Die Grenzen zwischen der Sammlung, meinem Privatleben und meiner Arbeit sind fließend. Es ist eine Sammlung nicht von einem Liebhaber, Fan oder Sponsor des Balletts, sondern von jemandem, der in dieser Kunstform über

Jahrzehnte erfolgreich gearbeitet und sie als Inspiration für sein Werk aufgebaut hat. Das Hamburg Ballett ist wirklich bekannt in der Welt durch Hunderte von Tourneen, die wir in den letzten knapp 50 Jahren gemacht haben. Wenn man sagt, ich komme nach Hamburg, um eine Vorstellung oder die Ballett-Tage zu sehen, wäre es ideal, hier auch die Möglichkeit anzubieten, so eine Sammlung zu besuchen, so eine Bibliothek zu sehen. Das wäre, denke ich, eine Bereicherung für unsere Stadt.

Nachdem die Zukunft seiner Stiftung so unerwartet detailliert zur Sprache gekommen ist, lässt John Neumeier es sich nicht nehmen, Peter Tschentscher persönlich durch das Haus und seine Sammlung zu führen. Dabei zeigt sich, dass jedes historische Dokument – egal ob materiell wertvoll oder nicht – für John Neumeier einen Mosaikstein in seinem lebendigen Zugang zur Welt des Balletts bildet. Peter Tschentscher taucht gerne mit ein in diese faszinierende Welt und lässt sich auch nicht aus der Ruhe bringen, als – auf dem Weg zu John Neumeiers und dem Nijinsky-Salon – klar wird, dass man sich längst außerhalb des abgesprochenen Zeitplans bewegt. Zum Abschluss überreicht John Neumeier das aktuelle Hamburg Ballett-Jahrbuch und seine Werkdokumentation *In Bewegung*, ergänzt um eine persönliche Widmung und die herzliche Einladung an Peter Tschentscher, mit seiner Frau die Uraufführung von *Ghost Light* zu besuchen.

Schriftfassung: Jörn Rieckhoff



Ballette für Klavier und Stimme von John Neumeier

Wenn Tanz und Musik in den *Balletten für Klavier und Stimme* sich berühren, öffnet das Spiel ihrer wechselseitigen Bewegungen Räume für kammerpielähnliche Stimmungen, die ihrem eigenen Weg folgen – ein grenzüberschreitendes, auf Austausch setzendes Gespräch mit und ohne Worte. Die vier *Ballette für Klavier und Stimme* zeigen stellvertretend, was John Neumeiers Werkkatalog neben den großen abendfüllenden Bühnenwerken außerdem an Choreografien birgt.

Vaslav

(Musik: Johann Sebastian Bach)

Ein Porträt von Marilyn Miller

(Musik: George Gershwin)

Nocturne

(Musik: Frédéric Chopin)

Um Mitternacht

(Musik: Gustav Mahler, Rückert-Lieder)

Choreografie, Inszenierung und Ausstattung

John Neumeier

Klavier

Michał Bialk, James Baillieu

Bariton

Benjamin Appl

Aufführungen

18. Oktober, 17.00 Uhr
und 21. und 22. Oktober,
19.30 Uhr und
25. Oktober, 18.00 Uhr



Tod in Venedig Ballett von John Neumeier

Die Stadt ist ein einziger Mythos: Venedig mit seinen wogenden Gestaden, an denen der situierte und etablierte Künstler sein bisheriges Lebenskonzept aufgibt. In John Neumeiers Ballett zeigt sich Aschenbach als ein alternder Meisterchoreograf, dessen scheinbar festigter Charakter nie gekannte Wandlungen erfährt und im Angesicht des jungen Tadzio in restlose Hingabe mündet. John Neumeiers Ballett ist eine Liebeserklärung an das Leben.

Musik

Johann Sebastian Bach,
Richard Wagner

Choreografie, Inszenierung, Kostüme und Lichtkonzept

John Neumeier

Bühnenbild und Kostüme

Peter Schmidt

Klavier

Sebastian Knauer

und Musik vom Tonträger

Aufführungen

29. Oktober und
3. und 4. November, 19.30 Uhr



Matthäus-Passion Ballett von John Neumeier

Johann Sebastian Bachs monumentales Sakralwerk ist für John Neumeier zugleich dramatisch und episch, bildhaft und abstrakt. Es vereint emotionsgeladene Schilderungen mit musikalischen Formulierungen, die über das rein Sinnliche hinausgehen. Bachs Ver-tonung des Passionsgeschehens nach Matthäus veranlasste John Neumeier 1981 zu einer choreografischen Vergegenwärtigung.

Musik

Johann Sebastian Bach

Choreografie, Inszenierung und Ausstattung

John Neumeier

Musik vom Tonträger

Aufführungen

7. und 14. November, 18.30 Uhr
und 8. November, 18.00 Uhr



Orphée et Eurydice Christoph Willibald Gluck

Mit Glucks *Orphée* übernahm John Neumeier eine Opernregie in Kombination mit Choreografie sowie Bühnenbild, Kostüm- und Lichtdesign – und ermöglichte so eine faszinierende Verschränkung der Kunstparten Ballett und Oper. John Neumeiers moderne Adaption des Handlungsgerüsts ist von Glucks Idee inspiriert, menschliche Emotionen intuitiv erfahrbar zu machen: „Wir alle haben Verlusterfahrungen gemacht – auch wenn sie nicht die Dimension des Wahnsinns erreichen, wie sie meiner Ansicht nach in *Orphée* gezeigt werden.“

Musikalische Leitung

Alessandro De Marchi

Inszenierung, Choreografie, Bühnenbild, Kostüme und Licht

John Neumeier

Mitarbeit Bühnenbild

Heinrich Tröger

Chor

Eberhard Friedrich

L'Amour

Marie-Sophie Pollak

Eurydice

Andriana Chuchman

Orphée

Maxim Mironov

Hamburg Ballett John Neumeier

Philharmonisches

Staatsorchester Hamburg

Aufführungen

12. und 17. November, 19.30 Uhr
und 15. November, 16.00 Uhr und
21. November, 19.00 Uhr

Premiere A
13. September, 18.00 Uhr
Premiere B
16. September, 19.30 Uhr

Weitere Aufführungen
25. September,
7.-9. Oktober, jeweils 19.30 Uhr
20. September, 19.00 Uhr
3. Oktober, 18.00 Uhr

Musikalische Leitung
und Klavier I
Georgiy Dubko

Inszenierung und Kostüme
Sascha-Alexander Todtner

Bühnenbild und Kostüme
Christoph Fischer

Dramaturgie
Janina Zell
Klavier II
Johannes Harneit

Infantin Isabella
Narea Son
Marylou, Gräfin Inez de Ramirez
Ida Aldrian

Prinz Andreas Stephan, Barry
Peter Galliard

Albert, Großfürst Paul,
Dr. Joshua Dryser
Nicholas Mogg

Sam Makintosh,
Präsident Chamoix
Martin Summer

Boys
Hiroshi Amako
David Minseok Kang
Hubert Kowalczyk
Seungwoo Simon Yang

Sascha Todtner erzählt Paul Abrahams Operette

Märchen im Grand-Hotel

Von Johannes Blum

Operette bewegt sich permanent (das legitimiert und speist ihren Zungenschlag) in wechselseitigem Austausch von herrschender Moral und „Leitkultur“ einerseits und ihrer anarchischen Lächerlichmachung andererseits. Der theatralische Witz ist nahezu immer – auch in feudalen Zeiten – der Witz über oder gegen das Bürgertum. Das gegenseitige Verständnis zwischen Louis XIV. und Molière, der in sonnenköniglichem Auftrag Stücke wie *Der eingebildete Kranke* oder *Tartuffe* schrieb, ist nur zu erklären mit der gemeinsamen Verachtung der Verhaltensweisen, Moralvorstellungen und Bigotterien des aufstrebenden Bürgertums – betrieben aus entgegengesetzten politischen Richtungen. Überhaupt scheint das Bürgerliche, das sich durch eine Vorstellung des freien, selbstbestimmten, (auch) wirtschaftlich liberalen Individuums definiert, immer in Gefahr zu sein, dass in einer lächerlichen Geste sein mehr oder minder verbissenes (Auf)Strebertum auf dem Parkett der Ironie ausrutscht und keine bella figura macht. Kleists Dorfrichter Adam ist „unbildunglich hingeschlagen“, weil ihm der Herr den Fuß ausgerenkt habe, „der ohnhin schwer den Weg der Sünde wandelt“. In den Stücken von Ibsen, Strindberg, Hauptmann oder Wedekind wird das Lächerliche im Bürgerlichen zunehmend grotesker, spätestens Carl Sternheim macht es zum theatralisch-politischen Programm. Seit Jacques Offenbach ist es konstitutiv für die Operette.

Wovor rettet uns 2020 die(se) Operette?

Sascha Todtner: Wie schon seit Anbeginn der Operette: vor der Oper.

Mit böser Freude, Leidenschaft und Mutwilligkeit treibt diese Lachenergie Keile in die Mauern von Wohlanständigkeit und Gesittetheit, provoziert anarchische Spielabläufe, von den Spaltpilzen der guten Gesellschaft in Gang gesetzt. Diese kommen meistens von außen und unten, oder, besonders gemein und gefährlich, aber umso lustiger, von innen. Das ernste Genre kennt solche Spaltsfiguren schon seit langem: Karl Moor, Jago, später Thomas Manns Christian Buddenbrook. In der Operette sind es Banditen, Bohemiens, Revoluzzer, Aussteiger, schwarze Schafe, Betrüger, Halodris. Und am besten wird es, wenn solche Rollen vom anständigen Bürger gleich selbst übernommen werden (Eisenstein in *Fledermaus*).

Extrem schlechte Performance machen immer diejenigen, die Macht verloren haben, über die der Sturm der Geschichte hinweggefegt ist und die sich im Rinnstein oder Straßengraben wiederfinden. Sind die Grafen, Könige und Herzöge nicht mehr an der Macht, sind sie ja immer noch da. Und sie sind damals wie heute immer für halbseidene Medien Futter, für das die Konsumenten gerne bezahlen.

Wie hoch ist der prozentuale Anteil im Stück: lustig/gemischt/traurig?

Sascha Todtner: 50/0/50 oder 0/100/0

Warum gerade so?

Sascha Todtner: Komik bzw. Heiterkeit ist die archäologische Freilegung der Traurigkeit und vice versa.

Liest man z. B. die Zeitungsartikel, die in den 1920er Jahren über König Alfons XIII. von Spanien in den europäischen Gazetten erschienen, so wird deutlich: alte Herrlichkeit macht immer noch Meldungen, besonders, wenn sich deren Vertreter unter den neuen Verhältnissen nicht mehr zurechtfinden. 1923 kämpfte sich durch einen Militärputsch Primo de Rivera an die Macht – mit Unterstützung von Alfons XIII. 1931 jedoch entschied sich das Volk in Wahlen für die Regierungsform der Republik. Alfons XIII. hatte beim Volk alle Unterstützung verspielt, verließ das Land und zog mit seiner Familie nach Paris, ohne jedoch die Königswürde offiziell abzugeben.

Warum das hier erzählt wird? Weil eine seiner beiden Töchter, wohl Beatriz, die mit zweitem Namen Isabel hieß, in *Märchen im Grand Hotel* eine der Hauptrollen spielt: Isabella, Infantin von Spanien. Mit ihr sind ihr Verlobter Prinz Andreas Stephan, die Gräfin Pepita Inez und der Großfürst. Sie residieren in Cannes auf großem Fuß in einem Luxushotel, sind aber herrlich pleite.

Jemand aus Hollywood versucht sich Zutritt zu den Royalen zu verschaffen. Marylou Makintosh, vorlaute Tochter des Direktors der Universal Star Picture Ltd., einer großen Filmproduktionsgesellschaft. Die Geschäfte gehen auch schlecht, denn ein Konkurrent hat die bessere Geschäftsidee. Er schnappt Makintosh alle guten Stoffe vor der Nase weg. Der Vater hat nun (ganz im Geist der Heiratsdiplomatie europäischer Königshäuser!) die Idee, seine Tochter und den Sohn des Konkurrenten zu verheiraten. Marylou hat aber keine Lust und modellt die Information aus der Zeitung, dass die spanische Infantin Isabella wegen Ausbruch der Republik in Spanien nach Frankreich exiliert ist, um in eine Idee, die sie und die Firma retten könnte. Wenn sie es schaffen sollte, diese Isabella zu einer Hauptrolle in der Verfilmung ihres Lebens zu überreden, ist die Firma gerettet und sie, Marylou, bliebe von der Verheiratung verschont. Ab geht's nach Cannes. Über den Prinzen, den sie ziemlich fesch findet, möchte Marylou Isabella sprechen. Diese ist tendenziell depressiv, verliebt sich aber unter großen Widerständen in Albert, den Zimmerkellner, der sie anhimmelt.

Der ist aber genau nicht der, als der er auftritt. Finanzielle Rettung soll eine falsche Perlenkette bringen, Marylou geht mittlerweile als Zimmermädchen Mabel aus und ein und sammelt eifrig Stoff für's Drehbuch. Mal ist die Monarchie wiederhergestellt, später wieder abgesagt, wobei sich plötzlich in Schränken und Schubladen mysteriöserweise größere Summen Geldes finden, ein Dieb verhaftet wird, der eher das Gegenteil ist, und am Ende ist alles in eine Ordnung gebogen.

Corona hat die Neuproduktion von der opera stabile auf die Vorbühne im Großen Haus katapultiert, inklusive Abstandsregelungen und Hygienekonzept. Wie reagiert das Stück?

Sascha Todtner: Die Operette war immer eine Reaktion auf die sozio-kulturellen Zeitumstände und so reagiert *Märchen im Grand-Hotel* auf diese Situation, indem es in den Beschränkungen eine Chance findet: innerhalb dieser „Grenzen“ die Freiheit zu sehen.

Eine Form der Operette, die der Offenbachiade und der Wiener Operette in der Geschichte folgte, ist mit Namen wie Eduard Künneke, Emmerich Kálmán, Ralph Benatzky oder Paul Abraham verbunden und entstand nach dem 1. Weltkrieg in Berlin. Neue Kennzeichen waren die Exotik der Schauplätze (*Blume von Hawaii*, *Vetter aus Dingsda*), in der Musik wurden ganz neue Formen integriert und verarbeitet: das amerikanische Musical, Jazz, Südseeklänge, schmissige Tänze des 20. Jahrhunderts wie Foxtrott und Shimmy, aber auch Tango oder Samba. Die Welt wurde kleiner (oder weiter, wie man's nimmt) und endete nicht mehr am Balaton.

Die Theatralität des monarchischen Auftritts, die Breitwandüberwältigung von Hollywood und Operette als echtes Theater sind Umstände, Sphären und Orte, in denen Kostüm getragen wurde und wird. Alle drei Bereiche sind im Stück vorhanden und greifen, sich gegenseitig erhellt und täuschend, ineinander: das spanische Königshaus, der Hollywood-Film, die Operette. Alle Genres befruchten einander. Die damals neueste Massenkunstform, der US-amerikanische Film, trifft hier auf die Geschichte eines politischen Asyls der aussterbenden Monarchie Europas, das Hollywood nur als Kulisse ausbeutet. Und die Operette weiß selbst auch nicht so genau, wie konkret sie eigentlich werden will. Es will ja immer noch gelacht werden.

Arnold Schönberg, Francis Poulenc

„Keine Sentimentalitäten. Sans sauce!“

Pierrot lunaire mit Anja Silja und
La voix humaine mit Nicole Chevalier

Von Johannes Blum

Premiere A
11. Oktober, 18.00 Uhr

Premiere B
15. Oktober, 19.30 Uhr

Weitere Aufführungen
17., 23., 24. Oktober,
jeweils 19.30 Uhr

Pierrot lunaire
Musikalische Leitung
Kent Nagano

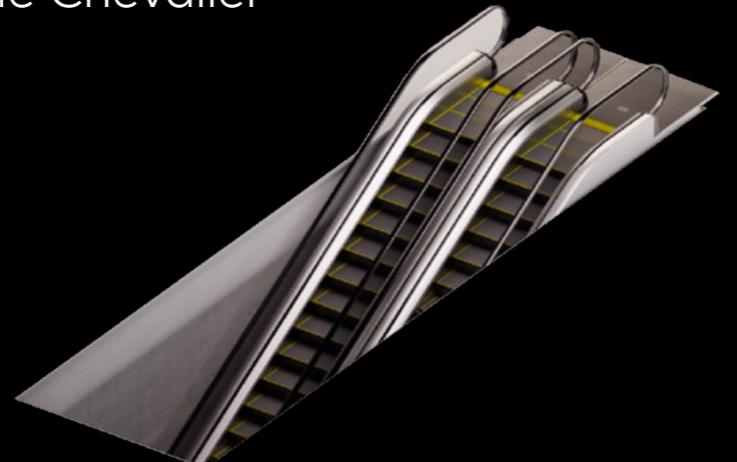
Regie und Animation
Luis August Krawen
Dramaturgie
Johannes Blum

Mit
Anja Silja
Nicole Chevalier
Marie-Dominique Ryckmanns

La voix humaine
Musikalische Leitung
Kent Nagano

Szenische Einrichtung
Georges Delnon
Dramaturgie
Johannes Blum

Mit
Nicole Chevalier



Der Pierrot besitzt eine typische Ikonografie: weites weißes Gewand mit schwarzen großen Knöpfen, eine spitze Kopfbedeckung, weiß geschminktes Gesicht mit schwarzer Träne, melancholisch-unbewegter Gesichtsausdruck. Sie entstand in der italienischen „commedia dell’arte“, (der „Pulcinella“ aus Neapel, der „Pagliaccio“ aus Bergamo), tauchte in Gemälden von Watteau auf (als Gilles), und wurde im Zirkus zum besserwisserischen, arroganten Weißclown. Berühmt geworden ist er durch den Pantomimen Jean-Gaspard Deburau in Marcel Carnés Film *Kinder des Olymp*. Der Pierrot ist geschlechtlich unentschieden und schillert „polymorph pervers“. Begegnete man dem Pierrot auf der Straße, wäre er eine lächerliche Figur. So wollte Herzloyde

ihren Parsifal vor dem Zugriff militärischer Männlichkeit bewahren.

Pierrot ist Hauptfigur der symbolistischen Gedichtsammlung des Belgiers Albert Giraud. Sein Zyklus *Pierrot lunaire* umfasst 50 Gedichte, von denen Schönberg drei Gruppen zu je sieben Gedichten ausgewählt und neu gruppiert hat. Den Anstoß für die Komposition gab die aus Wien stammende Disease Albertine Zehme, als sie im Januar 1912 bei Schönberg einen Zyklus von Melodramen „bestellte“. Der erste Teil stellt die Figuren vor: Pierrot, den „schweigenden Dandy von Bergamo“, Colombina, die Madonna und den „nächtig todeskranken Mond“. Im zweiten Teil folgt eine finstere Beschreibung der Nacht („Raub“, „Rote Messe“, „Galgenlied“, „Enthauptung“,

„Die Kreuze“), der dritte Teil schildert seine Heimreise nach Bergamo. Ein fast schon ironischer Kommentar ist, dass das letzte Melodram trotz der entschiedenen Atonalität der Gesamtkomposition wieder Tonale klingen lässt: „O alter Duft.“

„Der untergangsbewusste Stil, in dem die Gedichte gehalten sind, die ironisch verkappte Gesellschaftskritik, die bluttriefenden, geschmacklosen Albernheiten, die schwülstig unangenehmen sprachlichen Wendungen verweisen auf die krankhafte Reizbarkeit einer Epoche, die sich im Gefolge des französischen Pessimismus widerspiegelt.“ (Gabriele Beinhorn). Man will endlich wieder etwas „Originales“ spüren, und da ist es kein Wunder, dass eine große Gruppe Intellektueller und Künstler mit Begeisterung in den 1. Weltkrieg zog. Der Übersetzer Otto Erich Hartleben forciert den Exorzismus impressionistischer Vagheit und setzt die Gedichte unter expressionistischen (Aus)Druck. Und Schönberg war es recht: „Und ich gehe unbedingt, das spüre ich, einem neuen Ausdruck entgegen. Die Klänge werden hier ein geradezu tierisch unmittelbarer Ausdruck sinnlicher und seelischer Bewegungen.“

Ausdruck – das große Wort. Hauptsache, man entkommt dem 19. Jahrhundert, dem „pathologischen Zeitalter“, und dem, was Hofmannsthal „Möbelpoesie“ genannt hat. Ernst Mach, Vertreter des antimetaphysischen „Empirokritisimus“ schuf das Bild des dissozierten Ichs: Es kann nichts erkennen, die Welt lässt sich nicht erkennen. Hofmannsthal goss diese Unfähigkeit in die Erkenntnis des Verfassers im *Brief des Lord Chandos*: Der beschreibt, dass ihm jegliche Sprache verloren gegangen sei, jeder Zugang zu realen Ereignissen und Erkenntnissen, zum eigenen Ich. Alles nur abgenutzte, staubige alte Möbel und Bilder. Steinigerwordenes Denkmal des geistigen Stillstands am Ende des Jahrhunderts: der Bau der Wiener Ringstraße im historistischen Stil. Diesem Monumentalismus der selbstzufriedenen Wiener Bürgergesellschaft setzte

der Architekt Adolf Loos, ein enger Freund von Schönberg, das Haus am Michaelerplatz entgegen. Öffentliche Reaktion auf dieses programmatische Zeichen einer „Neuen Sachlichkeit“ war blankes Entsetzen. Loos sagte: „Ornament ist Verbrechen.“

Adorno beschreibt es so: „Das expressionistische Ausdrucksideal ist insgesamt eines der Unmittelbarkeit des Ausdrucks. Das bedeutet ein Doppeltes. Einmal sucht die expressionistische Musik alle Konventionselemente der traditionellen zu eliminieren, alles formelhaft Erstarrte, ja alle den einmaligen Fall und seine Art übergreifende Allgemeinheit der musikalischen Sprache – analog dem dichterischen Ideal des ‚Schreis‘. Zum andern betrifft die expressionistische Wendung den Gehalt der Musik. Als dieser wird die scheinlose, unverstellte, unverklärte Wahrheit der subjektiven Regung aufgesucht. Die expressionistische Musik will, nach einem glücklichen Ausdruck von Alfred Einstein, Psychogramme geben, protokollarische, unstilisierte Aufzeichnungen vom Seelischen. Sie zeigt sich darin der Psychoanalyse nahe.“ Jean-Martin Charcot, Sigmund Freuds Lehrer am Pariser Hôpital de la Salpêtrière, lehrte, dass in der ägyptischen Antike man das normabweichende Verhalten von Frauen mit unbefriedigten Gebärmüttern („Hystera“) erklärte, die sich auf der Suche nach Sperma marodierend durch den Körper bewegen. Geboren war das Bild der „Hysterika, die ihren Leib zur Schrift machen“. Zwei berühmte Opernszenen lieferte Richard Strauss: der Schleiertanz der Salome und der Schluss-tanz der Elektra.

Schönberg gibt in seinem Vorwort eine präzise „Gebrauchsanweisung“ für die Ausführenden des *Pierrot lunaire*: „Die in der Sprechstimme durch Noten angegebene Melodie ist ... nicht zum Singen bestimmt. Der Ausführende hat die Aufgabe, sie ... in eine Sprechmelodie umzuwandeln. Dies geschieht, indem er 1. den Rhythmus haarscharf so einhält, als ob er sängt, ... 2. sich des Unterschiedes zwischen Gesangston und Sprechton genau bewusst wird: der

Gesangston hält die Tonhöhe unabänderlich fest, der Sprechton gibt sie zwar an, verlässt sie aber durch Fallen oder Steigen sofort wieder ...“ Schönberg schreibt: „für Sprechstimme“, nicht „für Frauenstimme“. Doch wenn man im Netz forscht, erhält man nahezu ausschließlich Sopranistinnen-Treffer. In der Produktion hier an der Staatsoper löst sich eine andere Tradition: dass eine einzige Sängerin Pierrot „ist“ oder eine integrale Figur „zu sein hat“; hier sind es drei Frauen, in ihren drei Lebensaltern, konfrontiert mit drei Entwürfen des Pierrot: naiv-sehnsüchtig, grausam, in Frieden mit sich heimkehrend.

Jean Cocteau hat das Theaterstück *La voix humaine*, das Poulenc fast 30 Jahre später als Vorlage zu seiner Oper nutzte, angeblich nach der Trennung von seinem Partner Jean Desbordes geschrieben, Poulenc seine Oper nach der Trennung von seinem Geliebten für Denise Duval, die auch gerade eine langjährige Beziehung hinter sich hatte. Also ein Stück, in dem die psychologische Notsituation – eine Frau spricht die gesamte Oper über mit ihrem Geliebten, der sie zu verlassen droht – eher dem darstellerischen Fluidum eines Filmrealismus entspricht, als sich in die lange Tradition der sterbenden (meist am bzw. durch den Mann) Frauen auf der Opernbühne des 19. Jahrhunderts einzuordnen.

Genau wie der Pierrot lunaire spaziert in *La voix humaine* das Geschlecht auf des Messers Schneide. Cocteau und Poulenc waren Theatraliker, keine Realisten, sie stellten sich in den Erkenntnisdienst der Poesie, nicht der Geschichte oder der Politik. Aber doch erzählten beide über die Reichtümer und Abgründe, über die ein Mensch, vor allem, wenn er liebt, verfügt, über ihnen tanzt oder (sich) hineinstürzt.

Cocteau war ein Universalgenie: er war kreativ in den Bereichen Bildende Kunst (Maler, Zeichner), Musik, Tanz (er schrieb Ballettlibretti vor allem für die berühmten Ballets Russes – z. B. *Parade* mit Erik Satie und Pablo Picasso), Literatur (Lyrik,

Oper Premiere

Dramatik, Prosa, Essays) und Film (er schrieb Drehbücher und führte Filmregie: *Orphée*, *Le sang d'un Poète*). Cocteau bewegte sich oft und gerne in der Zwischenwelt von Gott und Mensch, von Leben und Tod, von Mensch und Künstler, die ihn in die Bild- und Gedankenwelt der Antike eintauchen ließ. Dabei ging es ihm immer wieder um den mythisch aufgeladenen Blick, den Spiegel, das Auge, das Blut, den Schritt. Es ging ihm nicht um das Abbild der Welt in der Kunst, sondern um die Gegenwelt der Kunst im Verhältnis zum Realen, um dort eine gleichwertige, höherwertige Wahrheit zu finden. Klaus Mann schrieb über ihn: „1930 stand der Dichter des *Orphée*, der *Enfants terribles*, der *Machine infernale* im Zenit seines Ruhmes. Wir waren fasziniert von der kühnen Bravour seines Virtuosentums, von der radikalen Unbedingtheit seines Ästhetizismus; eines Ästhetizismus, der den entscheidenden Schritt über Oscar Wilde hinaus, den Schritt zur äußersten Konzentration und Stilisierung, zur quasi-asketischen Härte, zum Unsentimental-Tragischen wagte.“ „Ist das Spiel, die Maske, die Verstellung seine Wahrheit?“, fragt Klaus Mann. „Ich bin eine Lüge, die immer die Wahrheit spricht“, antwortet Cocteau.

Cocteau lancierte geschickt die Uraufführung von *La voix humaine* an die Comédie française, die Bühne der großen französi-

schen Klassiker Corneille und Racine, aber auch Molières. Es war dies aber ein Stück, das mit seinem eigenen Programm und theatralischen Vorlieben brach und an einem Theaterheiligtum deplatziert war: die Geschichte einer durch und durch modernen Frau, die alleine, als einzige Figur in Echtzeit, ohne Vor- und Nachgeplänkel eine knappe Stunde am Telefon hängt, mit ihrem Geliebten spricht, brüllt, weint, fleht, bittet, fordert – eben das alles tut, was die Liebe, die zu Ende geht, an verbalen und „theatralischen“ Äußerungen der Bühne schenken kann. Cocteau beklagte oft, dass das Fiktive seinen Ort verliere und beharrte darauf, dass die Rampe wie das „Schwert eines Erzengels die Sphären trennt“. Natürlich ist die Stimme, von der die Rede ist, die Stimme des Geliebten, die wir von ihr souffliert bekommen, also doch auch in irgendeiner Weise „hören“.

Cocteaus Kunst leitet sich nicht aus externen Einflüssen ab: Ideen, Metaphysik, Politik, Religion. Aber er hatte ein Ziel und ein Medium: Theater, Kunst, Musik, Tanz. Insofern ist seine Weltsicht die eines Ästheten, flapsig ausgedrückt die eines Flunkerers und Täuschers. „Ein Wunder bleibt so lange ein Wunder, als ein natürlicher Vorgang sich unserem Begreifen entzieht, und so ist das Wunderbare nicht etwa das Übersinnliche.“ Oder das Surreale, wäre zu ergänzen. Aber die andere Seite

des Theaters ist immer der Tod, der im Fall von *La voix humaine* durch ein technisches Requisit markiert wird: sie lässt den Hörer fallen. Dann ist seine Stimme weg und daher auch ihre. Das Ende der Kunst ist das Ende des Lebens. Apropos Stimme: die gängige Übersetzung „Geliebte Stimme“ geht völlig an Cocteau vorbei. Er hat sehr bewusst die menschliche Stimme gemeint. Das kann die des Anderen sein, aber auch die eigene. Und offenbleiben muss auch, ob wir wirklich sicher sein können, dass im Rahmen eines Dialogs, der mittels einer technologischen Apparatur sich vollzieht, auch wirklich ein Anderer da ist.

Poulenc war ein Komponist in spätromantischer Tradition, ein Melodiker, ein „Sachlicher“. Er war eng befreundet mit Erik Satie und Jean Cocteau, mit denen zusammen er sich in der „Groupe der Six“, einer losen Komponistenvereinigung gegen die akustischen Verschleierungen des Impressionismus wandte. Er war befreundet mit Paul Éluard und Guillaume Apollinaire, letzterer der „Erfinder“ des Begriffs „Surrealismus“. Zwischen den Surrealisten und Cocteau herrschte leidenschaftliche Feindschaft, die soweit ging, dass Éluard sich in die Generalprobe von *La voix humaine* (dem Schauspiel) schllich und aus dem Dunkel rief, dass die Stimme im Hörer wohl die von Jean Desbordes sei, Cocteaus Geliebtem.

So immens weit die kompositorischen Konzeptionen des *Pierrot lunaire* und *La voix humaine* auseinanderliegen, so nah sind sich die Stücke, was die Gestaltung durch die ausführende Sängerin angeht. Wie Schönberg gesteht Poulenc eine große gestalterische Bandbreite zu: zwischen rezitativischem Sprechgesang, sängerischem parlando, melosorientiertem romantischem Singen und exaltiertem dramatischem Ausbruch. Auffallende Parallele zu Cocteau: die scheinbare Widersprüchlichkeit von Banalem und Tiefsinnigem. „Wir brauchen eine Musik für alle Tage“, sagte Cocteau. Poulencs Vorbild war Erik Satie, ein Komponist mit der Allüre der Traditionlosigkeit: Lakonie, da gibt es keine verborgenen Botschaften, kein Illusionismus, keine Phantastik. Struktur, ohne kalt zu sein, Gefühl statt Gefühligkeit, Sensation (im Sinne von Wahrnehmung), aber keine Sentimentalität – „sans sauce“, sagte Cocteau.

Besonders war Poulencs Vorliebe für Vorstadtmarkte, Cabarets, Jahrmarktmusik, Clownerien, Music-Hall, Vaudeville – alles zwielichtige, schillernde, ironische Oszillieren zwischen Satire und Melancholie. Dabei gibt es eine Parallel zu Kurt Weills Technik der Verarbeitung fremder, nicht-akademischer Idiome, afrikanischer Einflüsse (*Rapsodie nègre*), Jazz. Womit wir wieder bei *molto agitato* wären und bei Weills *Sieben Todsünden*.



Kent Nagano
(Musikalische Leitung)

Biografie siehe Seite 7



Luis August Krawen
(Regie und Animation,
Pierrot lunaire)

war langjähriges Mitglied bei P14 an der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz. Neben zahlreichen Jugendtheaterstücken, u. a. *Lena & Leonce*, das zum Theatertreffen der Jugend eingeladen wurde, war er dort auch an Produktionen von René Pollesch und Silvia Rieger beteiligt. Während seines Studiums am Institut für Angewandte Theaterwissenschaft in Gießen entwickelte er ein starkes Interesse an der Arbeit mit Computeranimation. Seine Videoarbeiten wurden in Paris, im Frankfurter Kunstmuseum, am Maxim-Gorki-Theater oder Deutschen Schauspielhaus Hamburg gezeigt. Mit *Der Mensch erscheint im Holozän*, inszeniert von Alexander Giesche, ist er 2020 zum Theatertreffen eingeladen. In der Spielzeit 20/21 ist er Artist in Residence an den Münchner Kammerspielen.



Georges Delnon
(Szenische Einrichtung,
La voix humaine)

ist seit 2015 Intendant der Staatsoper Hamburg und des Philharmonischen Staatsorchesters Hamburg, vorher leitete der Schweizer das Theater Basel, das Staatstheater Mainz und das Theater Koblenz. Zuletzt inszenierte er 2019 die Kammeroper *THÉRÈSE*, die im Kleinen Saal der Elbphilharmonie Deutschlandpremiere und zuvor Uraufführung bei den Osterfestspielen Salzburg feierte. Im Sommer 2018 wurde seine Hamburger *Zauberflöten*-Inszenierung für Jugendliche *Erzittre, feiger Bösewicht* in Shanghai gezeigt. Im Januar 2018 inszenierte er Beethovens *Fidelio*, eine Koproduktion mit dem Teatro Comunale di Bologna.



Anja Silja

war an der Staatsoper Hamburg zuletzt 2012 als Gräfin in *Pique Dame* zu erleben. Nachdem sie mit 20 Jahren als Senta bei den Bayreuther Festspielen debütierte, sang sie in fast allen Inszenierungen Wieland Wagners die großen Wagner-Partien Isolde, Brünnhilde, Eva, Elisabeth, Elsa und Venus. In den letzten Jahren war die in Berlin geborene Sopranistin in Wien, Zürich, Barcelona, Berlin, Hamburg, New York, London, Paris, Aix-en-Provence und beim Glyndebourne Festival hauptsächlich mit den großen Frauenrollen Janáčeks zu erleben. Ortrud, Amme (*Frau ohne Schatten*) und Klytaemnestra gehören ebenso zu ihrem Repertoire wie die Mère Marie und Madame de Croissy (*Dialogues des Carmélites*), die sie an der Mailänder Scala sang. *Pierrot lunaire* interpretierte sie bereits in New York, Boston und Aix-en-Provence.



Nicole Chevalier

debütierte 2012 an der Staatsoper Hamburg in der Titelpartie von *Lucia di Lammermoor*. Die mehrfach ausgezeichnete amerikanische Sopranistin, u. a. mit dem Theaterpreis DER FAUST für ihre Gestaltung der vier Frauen in Barry Koskys *Les Contes d'Hoffmann*-Inszenierung 2016, zählt Partien wie Alcina, Thaïs, Konstanze, Donna Elvira, Contessa Almaviva, Fiordiligi, Gilda, Alice Ford oder Maria Stuarda zu ihrem Repertoire. Bei den Salzburger Festspielen war sie 2019 als Elektra in Mozarts *Idomeneo* zu hören. Neben zahlreichen Gastauftritten, u. a. an der Staatsoper Stuttgart, der Volksoper Wien, dem Theater an der Wien, Luzerner Theater oder der Opera Vlaanderen, hatte sie Festengagements u. a. am Staatstheater Kassel, an der Staatsoper Hannover und der Komischen Oper Berlin.



Marie-Dominique Ryckmans

ist seit der Spielzeit 2020/21 Mitglied des Internationalen Opernstudios der Hamburger Staatsoper sowie Stipendiatin der Körber-Stiftung. Die lyrische Koloratursopranistin begann ihre klassische Gesangsausbildung in ihrer Heimatstadt München bei Felicia Weathers und studierte dann an der Universität Mozarteum in Salzburg. Noch während ihres Studiums verkörperte sie dort u. a. Tytania (*A Midsummer Night's Dream*) und Olympia (*Les Contes d'Hoffmann*).





Despina, die kecke Intrigantin
Hier Hoffnung machen, dort sie verlachen, mit jenem necken ...
- Aufgrund ihrer zahlreichen amourösen Erfahrungen ist sie ausreichend qualifiziert, die Damen zu einer Affäre zu verführen, Liebe als Zeitvertreib. Unterhaltung, Zerstreuung und Spaß!

Ein altersweiser, weltkundiger, aufgeklärter, vom Leben abgebrühter Philosoph provoziert zwei junge, frisch verliebte Herren, indem er die Treue ihrer Verlobten in Frage stellt. Das Ganze endet in einer absurdnen Wette: 100 Golddukaten setzt der betagte Skeptiker auf die Flatterhaftigkeit der Damen. Ohne zu zögern lassen sich die beiden hitzigen Männer auf das Experiment ein, mit den Gefühlen ihrer Verlobten zu spielen, sie absichtlich zu betrügen und anzulügen ...

Cosi fan tutte, die dritte Zusammenarbeit Mozarts mit dem Librettisten Lorenzo Da Ponte, erzählt die Geschichte eines unfreiwilligen Partnertausches zwischen zwei Paaren. Um genau zu sein: Zwei Schwestern tauschen ihren jeweiligen Partner mit dem der anderen aus. Nur – ohne es zu wissen.

In diesen skurrilen Plot sind sechs Personen verstrickt: Fiordiligi (Sopran) und Dorabella (Mezzosopran), ihre Liebhaber Guglielmo (Bariton) und Ferrando (Tenor) sowie die beiden Strippenzieher der tragikomischen Geschichte – der Philosoph Don Alfonso (Bass) und die Kammerzofe Despina (Soubrette). Mozart scheint es bereits bei der Stimmfachzuweisung auf die bevorstehenden Liebesturbulenzen abgesehen zu haben: Damit die opernütliche Konstellation Sopran+Tenor und Mezzosopran+Bariton zustande kommt, muss es zum Partnertausch kommen.

Bevor dann am Ende aber wieder alles beim Alten und doch am Ende ist, schicken Mozart und Da Ponte ihre vielschichtigen, raffiniert psychologisch und dramaturgisch charakterisierten Figuren auf die Suche: nach Sicherheit, Geborgenheit und Treue – oder nach Freiheit und Abenteuer?

Daniela Becker

Don Alfonso, der zynische Wissenschaftler
Führt einer sich am Ende gar betrogen, wird die Schuld nur bei ihm liegen. Sein bei hässlichen, schönen, Jungen oder Frauen wiederholt drum mit mir: So machen's alle sich durch die Wankelmütigkeit der Frauen beschäftigt fühlt, geben sich selbst die Schuld.

ren

Wolfgang Amadeus Mozart
Cosi fan tutte

Musikalische Leitung
Sébastien Rouland
Inszenierung und Bühnenbild
Herbert Fritsch
Kostüme Victoria Behr
Licht Carsten Sander
Dramaturgie Johannes Blum
Chor Christian Günther
Spieleitung
Sascha-Alexander Todtner

Fiordiligi Ruzan Mantashyan
Dorabella Ida Aldrian
Guglielmo Alexey Bogdanchikov
Ferrando Oleksiy Palchykov
Despina Heidi Stöber
Don Alfonso Pietro Spagnoli

Aufführungen
22., 24., 29. September,
2. Oktober, jeweils 19.00 Uhr
27. September, 18.00 Uhr

Erzbischof Dorabella, die leidenschaftliche Unbesiegbare ist ein Schneekugel, die schnellere Freunde als Eiskugeln sind ...
- Ihr kleiner Diabolo ist Amor, Wieso schlägt die neue Freundschaft die alte aus? Sie bandelt dann aber als Eiskugel, ist - Ihr Freund, als Schneekugel, ist ein Schneekugel, der seine Freunde aufräumen kann.

Fiordiligi, der „Fels“ in der Brandung
Wie ein Felsen, der ohne Wanken, nicht im Winde und Sturm wird schwanken, so stark bleibt mein Herz immer in der Liebe und seiner Trau. - Eine Vorsitzte, aber auch sie spürt ein „gewisses Feuer“ ein Kitzeln in ihren Adern“.



Guglielmo, der eitle Draufgänger
Nun, mein Lieber, in allen Sachen muss man doch Unterschiede machen: Meinst du etwa, ein Mädchen vergäße je den Guglielmo? – Ausgerechnet in dem Moment, in dem sein Freund vor den Scherben seiner Liebe steht, steckt er ihm, dass er sich für wesentlich attraktiver hält.



Così fan tutte

Soll die Empfindung Liebe sein?

Ein mozärtlicher Abend

Ihr naht euch wieder, flötende Gestalten

Die der Oper Krone halten

Meistgespieltes Stück

Schwänke, die man oft erzählte

Denen dadurch etwas fehlte

Hochmodernes Glück

Drum schmieden kreative Hämmer

Poetry durch die zwei Slammer

Gänzlich neuen Text

Auf dass durch die gewagte Mühe

Papageno neu erblühe

Und der ganze Rest

Hier wird alt mit neu verwoben

Und ein Abend angeschoben

Der so völlig anders sei

Mozart kann sein Stück kaum fassen

Also kommt und fegt die Gassen

Denn danach ist es vorbei

Sebastian 23



Ja, ja, die Liebe ist's allein, um die sich alle drehen. Und diese wirkt wie eine Droge, die Süchtige im Dopamin-Rausch in unermessliche Höhen katapultiert. Diese Liebe auf den ersten Blick lässt Tamino zu einem Helden werden. Wie kann das gehen? Papageno sucht und sucht und sucht. Natürlich nach seiner großen Liebe. Aber wer soll das sein? Mit welchen Erwartungen wandelt er lustig, pfeifend, scheinbar sorglos durch die Welt? Ist es Naivität, die ihn an eine Traumfrau glauben lässt, die er nicht mal gesehen hat und ihn doch um den Verstand bringt?

Pamina hat nur von ihrem Prinzen gehört, der sie erretten will. Sie erklärt ihren Helden zu ihrer großen Liebe, erbaut sich nach einem kurzen Treffen ein Luftschloss und füllt seinen Charakter mit ihren Träumen. Doch wird sie bitterlich enttäuscht. Und was passiert, wenn die Liebe nicht erwidert, nicht erhört oder gar zurückgewiesen wird? Das Kartenhaus bricht in sich zusammen. Und der kalte Entzug kann tödlich enden.

Mozarts *Zauberflöte* zeigt sich aus dieser Perspektive als Wechselbad der Gefühle. Im Original des Librettisten Emanuel Schikaneder schließt sie mit einem Happy End, zumindest für einen Teil der Protagonisten. Jette Steckel nimmt uns in ihrer Inszenierung mit auf eine Zeitreise, zeigt uns das Leben mit all seinen Prüfungen, Glücksmomenten, Enttäuschungen und Widersprüchen.

Was die Poetry Slammer Andy Strauß und Sebastian 23 zu den ganzen Liebes- und Lebensdramen zu sagen haben? Welche Worte man heute wählen würde? Wir werden es beim OpernSlam erleben, was ihnen inmitten von 122.000 LEDs so einfällt zu Beziehungsdrämen, Missverständnissen, Lebensprüfungen, verrückten Liebenden und der großen Liebe.

Im November haben wir beides auf der großen Bühne. Mozarts *Zauberflöte* in der Inszenierung von Jette Steckel und den OpernSlam, in dem Ausschnitte der *Zauberflöte* unter die Lupe genommen und neu gedacht werden.

Anna Kausche

OpernSlam: Die Zauberflöte

Soll die Empfindung Liebe sein?

Dirigent Volker Kraft

Papageno Nicholas Mogg

Pamina Elbenita Kajtazi

Tamino Collin André Schöning

Slammer Sebastian 23, Andy Strauß

28. November, 21.00 Uhr,
Staatsoper, Großes Haus
Karten € 8 bis € 30, Schüler € 10,
Auszubildende/Studierende € 15

Die Zauberflöte

Wolfgang Amadeus Mozart
Die Zauberflöte

Musikalische Leitung Volker Kraft

Inszenierung Jette Steckel

Bühnenbild Florian Lösche

Kostüme Pauline Hüners

Dramaturgie Johannes Blum, Carl Hegemann

Video EINS[23].TV

(Alexander Bunge)

Licht Paulus Vogt

Chor Eberhard Friedrich

Spieleleitung Holger Liebig

Sarastro Liang Li

Tamino Dovlet Nurgeldiyev /

Oleksiy Palchykov (29.11. ab, 5.12.)

Pamina Ilse Eerens /

Heidi Stober (20., 29.11. ab, 5.12.)

Sprecher Oliver Zwarg /

Lauri Vasar (29.11. ab, 5.12.)

Priester Collin André Schöning

Königin der Nacht Rocio Perez /

Antonina Vesenina (29.11. ab, 5.12.)

Drei Damen Hailey Clark /

Hellen Kwon (22., 29.11. ab, 5.12.),

Kady Evanyshyn /

Ida Aldrian (22., 29.11. ab, 5.12.),

Marta Świdarska

Papageno Gyula Orendt /

Bernhard Hansky (22., 29.11. nm) /

Björn Bürger (29.11. ab, 5.12.)

Monostatos Daniel Kluge /

Gideon Poppe (20., 22.11., 5.12.)

Papagena Larissa Wäpsy

Zwei Geharnischte Jürgen Sacher /

Gideon Poppe (29.11.), Peter

Loibert / Thorsten Grümbel (5.12.)

Drei Knaben Solisten des
Tölzer Knabenchores

Unterstützt durch die Stiftung
zur Förderung der Hamburgischen
Staatsoper

Aufführungen

18., 20., 22., 29. November,

12. Dezember, 19.00 Uhr

29. November, 14.00 Uhr

5. Dezember, 19.30 Uhr



DisTanz

unerwartet, herausfordernd, kreativ

Mit seinem ersten Auftritt in einem Theater nach der Corona-Pause meldet sich das Bundesjugendballett in neuer Besetzung mit einem neuen herausfordernden Programm zurück.

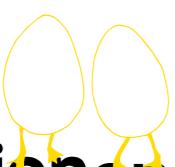
Auf der Suche nach Wegen, sich auch in dieser, von einzigartigen Umständen geprägten Zeit durch Tanz auszudrücken, präsentiert die junge Compagnie einen besonderen episodenhaften Abend. Zwischen Tanz, Musik und Poesie erkundet das Bundesjugendballett Bewegung und Raum auf der Bühne des Ernst Deutsch Theaters – das Musik-Ensemble erklingt dabei aus dem Orchestergraben und von der Bühne.

DisTanz
Das Bundesjugendballett im Ernst Deutsch Theater
1., 2., 3. Oktober, 19.30 Uhr
4. Oktober, 15.30 und 19.30 Uhr
Karten 42 € (Ermäßigung auf Anfrage, Schüler*innen 9 €) inkl. HVV
ernst-deutsch-theater.de | T 040 22 70 14 20
tickets@ernst-deutsch-theater.de

jung

Eine Idee, viele Emotionen ...

Modest Mussorgski *Bilder einer Ausstellung*
für Familien mit Kindern ab 8 Jahren
und auf großer Schultour



„Du bist mein bester Freund, meine beste Freundin ...“ Oder auch: „Wenn du das machst, bist du nicht mehr mein Freund!“ Im Kindergarten, in der Schule oder Universität entstehen Verbindungen, die im besten Falle ein ganzes Leben halten. Der Psychologieprofessor Mitja Back fand in einer Studie heraus, dass nicht nur Sympathie und Gemeinsamkeiten uns zu Freund*innen machen, sondern auch ganz zufällige Dinge wie die Sitzordnung in der Schule oder Universität. Wo und wie genau Modest Mussorgski und der Künstler Viktor Hartmann zu Freunden wurden, wissen wir nicht. Klar ist, dass gemeinsame Freunde, „Die Gruppe der Fünf“ um Mili Balakirew, und die Leidenschaft für das traditionell Russische in der Kunst die beiden verbanden.

Als Hartmann völlig unerwartet im Alter von 39 Jahren stirbt, schreibt Mussorgski tief betroffen: „Warum sollen Hunde und Katzen leben, und Menschen wie Hartmann müssen sterben.“ Wie fühlt es sich an einen guten Freund zu verlieren und einige Zeit

jung

später durch ein Fotoalbum mit Erinnerungen zu blättern? Eine ganze Ausstellung voller Aquarelle, Architekturskizzen, Kostüm-entwürfe, Buchillustrationen und Reiseskizzen durchstreift Modest Mussorgski 1874 in St. Petersburg. Er lässt die gemeinsame Zeit Revue passieren – schöne, lustige, aber auch traurige Momente. Wieder zu Hause komponiert er wie im Rausch: „Hartmann brodelt in mir – Töne und die Ideen hängen in der Luft und ich schlucke sie und esse mich voll davon, kaum schaffe ich es, sie ordentlich auf Papier zu bringen.“

In den Zwischenspielen, den Promenaden, sind wir ganz nah beim Komponisten selber, sie spiegeln Mussorgskis Seelenzustände beim Betrachten der Ausstellungsstücke. Er schreibt: „Mein geistiges Abbild zeigt sich in den Zwischenspielen.“ Für sich betrachtet erleben wir in diesen fünf Promenaden in feinen Nuancen, wie sich seine Stimmung verändert.



Der Komponist macht sich auf den Weg. Eine einzelne Stimme beginnt – wir hören das uns so vertraute Motiv – andere Instrumente stimmen ein, wie Vorsänger und Chor in der russischen Volksmusik. „Senza allegrezza“, ohne Freude, soll das Thema gespielt werden. Möchte man überhaupt an den Freund erinnert werden? Unentschlossen und langsam sind die ersten Schritte, die Mussorgski mit dem Wechsel zwischen geraden und ungeraden Takten erzeugt und das bitte „poco sostenuto“ – mit etwas Zurückhaltung. → **Promenade I**

Nach dem ungestüm unrhythmischem aufstampfenden Bild *Gnomus* zieht es den Betrachter langsam und ehrfürchtig weiter – „con delicatezza“. Er betrachtet die nächsten Werke von Ferne, wiegt den Kopf hin und her – zögerlich, unentschlossen. Ein Gedanke taucht auf, mal alleine, mal begleitet von anderen. Immer leiser und langsamer verschwindet die Melodie ins Nichts – der Gedanke verflüchtigt sich ... → **Promenade II**

Aus einer ganz anderen Zeit, dem düsteren Mittelalter mit seinen Schlössern und Minnesängern, muss er sich losreißen, will die trüben Erinnerungen hinter sich lassen. Mit kräftig, fast wütenden Schritten wendet er sich ab – hin und hergerissen endet die Promenade mit zwei zaghaften Fragen ... → **Promenade III**

Endlich, ein lebhaftes Bild, die streitenden Kinder im Park, *Tuileries*, heben die Stimmung. Schnell und spritzig zieht dieses Bild vorbei, erinnert vielleicht an glückliche Kindheitstage. Träumerisch flirrend, wie aus einer anderen Welt, sind die Gefühle in der Promenade IV, die sich wie ein trauriges Band immer intensiver dahinwinden. → **Promenade IV**

Mutig, kräftig und mit breiten Schritten zieht Mussorgski weiter, will sich nicht unterkriegen lassen von den trüben Gedanken. Das Bild der lustigen, ungeschlüpften Kanarienvogelküken kommt ihm gerade recht. Hartmann hatte sie als Figurinen zu einem Ballett entwickelt – eine schöne Erinnerung! → **Promenade V**

Die Promenade V ähnelt dem Anfang, dem unentschlossenen Weg in die Auseinandersetzung mit den Erinnerungen an den verlorenen Freund. Immer tiefer und lauter wird die Musik, fast als würde der Freund vor dem inneren Auge lebendig. Die Promenade endet mit einem einzelnen lauten Ton, der bleibt fast stoisch im Raum stehen, wie die Erinnerung an die gemeinsame Leidenschaft: „nel mondo russo“ – nach russischer Art.

Die Bilder zwischen den Promenaden und auch Modest Mussorgski in all seinen Gemütslagen wird der Illustrator Timo Becker live zeichnen – wir können ihn bei seiner Arbeit beobachten und Mussorgskis Gefühle in den Illustrationen nachempfinden.

Für unser junges Publikum verbinden wir musikalische Welten: Einige der Sätze haben die Brüder Vivan & Ketan Bhatti mit verrückten Hip-Hop-Klängen und neuen Spieltechniken ins Heute transportiert, und die Bearbeitung von Wolfgang Renz lässt die elf Orchesterinstrumente in ihrer ganz ursprünglichen orchestralen Klangfarbe erstrahlen.

Eva Binkle

Familienkonzert
Dirigent Nicolas André
Illustration Timo Becker
Konzertpädagogik Eva Binkle, Anna Kausche
Mitglieder des
Philharmonischen Staatsorchesters Hamburg
Konzerte am 31. Oktober, 15:00 Uhr
und 1. November, 11:00 und 15:00 Uhr
Staatsoper, Großes Haus

Schultour
Streicher, Holzbläser und Blechbläser – Quintette des Philharmonischen Staatsorchesters bringen Mussorgskis Musik in Schulen in und um Hamburg. Ob auf dem Schulhof, in der Pausenhalle oder Aula, die Musiker*innen erwecken die Bilder zum Leben. Mit unserem Vorbereitungsmaterial können die Geschichten hinter den Bildern entschlüsselt werden.

Das Angebot richtet sich an Grund- und weiterführende Schulen, Förderschulen und Berufsschulen.
Dauer je nach Ort und Schulform zwischen 15 und 40 Minuten
Konzerte am
7., 11., 14., 15., 16., 22., 24., 25., 28. und 29. September,
2., 7., 8., 9., 19., 21. und 22. Oktober, 10:00 Uhr
Anmeldung erforderlich unter jung@staatsoper-hamburg.de



→ Die Hörbeispiele zu diesem Artikel finden Sie in folgender Playlist:
<https://spoti.fi/2FxqqYr>

Singen, Spielen, Beweglichkeit ...

Die Sopranistin Narea Son ist seit letzter Spielzeit fest im Ensemble der Hamburgischen Staatsoper und ab dem 13. September als Infantin Isabella im *Märchen im Grand-Hotel* zu erleben

Von Elisabeth Richter

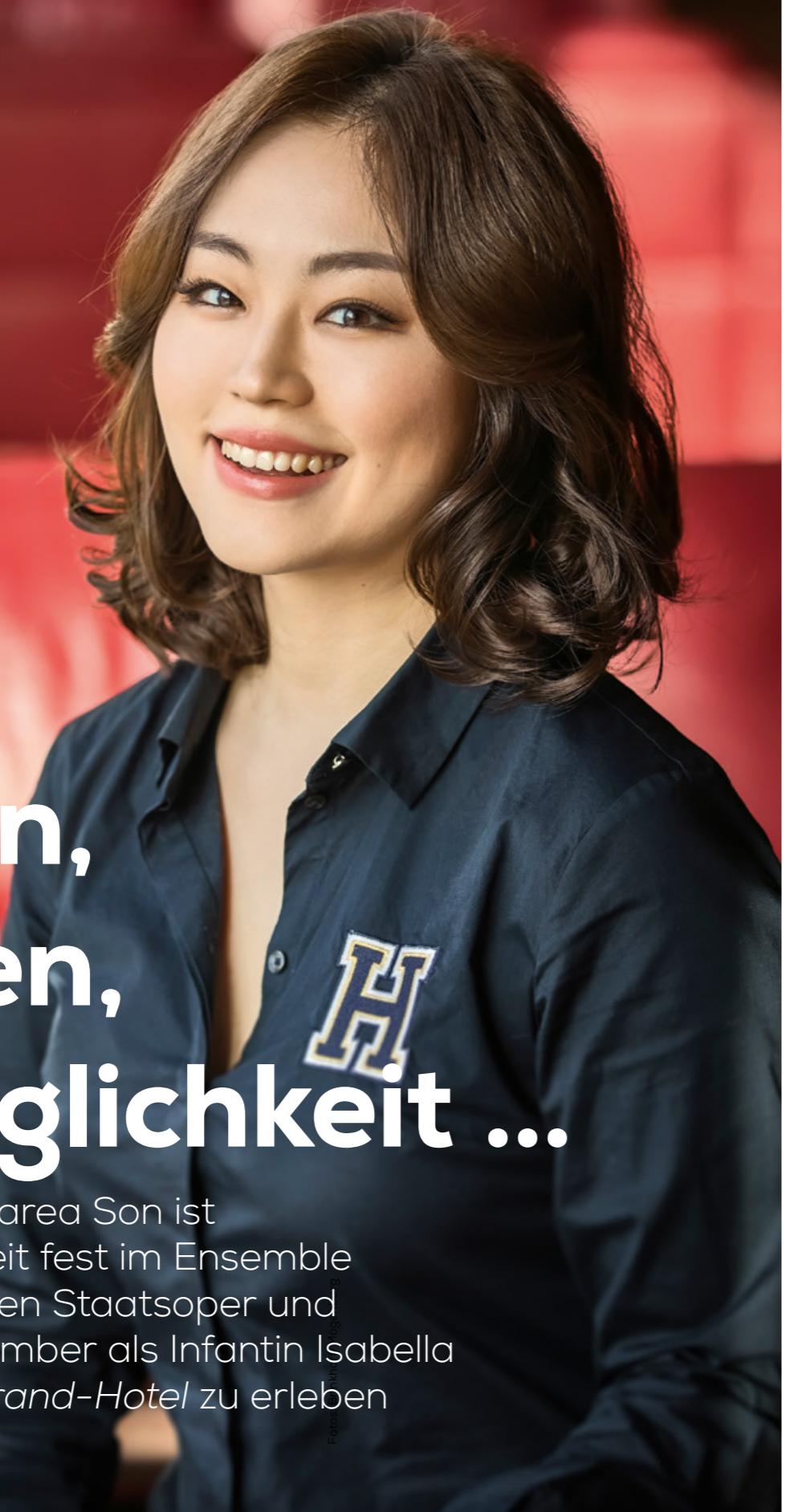


Foto: NH

Manchmal muss man einfach Glück haben und die richtigen Leute treffen. Oft passiert da etwas einfach so. Oder doch nicht? „In dem Augenblick, in dem man sich / endgültig einer Aufgabe / verschreibt, bewegt sich die / Vorsehung auch“, heißt es in einem Goethe zugeschriebenen Gedicht. So ähnlich war es bei Narea Son. Irgendwie wusste sie immer, dass sie Sängerin werden wollte. Während sie zwischen ihrem 15. und 18. Lebensjahr die Arts High School in Seoul – eine Art Musikgymnasium für Hochbegabte – besuchte und das Hauptfach Gesang belegte, hatte sie Unterricht bei der Sopranistin Byunglyul Lee. Ein Glücksfall! Denn Byunglyul Lee wiederum hatte viele Jahre in Deutschland gelebt und gearbeitet. Bei ihr bekam Narea Son nicht nur fantastischen Gesangsunterricht und eine ganz natürliche Heranführung an zeitgenössische Musik, sondern sie entdeckte auch ihre Leidenschaft für das deutsche Lied. „Es war Pflicht, in einem Semester Schubert-Lieder zu singen, in einem anderen Brahms oder im nächsten Wolf.“ Byunglyul Lee legte Narea Son auch ans Herz nach Deutschland zu gehen. „Sie meinte: wenn du Lied singen willst, musst du zuerst die Kultur und die Sprache verstehen. Es ist eine Sache, alles wie ein Papagei nachzuplappern und eine andere, im Land selbst zu leben. Als ich nach Deutschland kam, habe ich versucht, in diese Gesellschaft reinzukommen.“

Leicht war das nicht, verrät Narea Son, auch wenn sie sich mittlerweile pudelwohl in Deutschland fühlt. Als sie 2013 in Hamburg zu studieren begann, jobbte sie in ihrer freien Zeit in einem koreanischen Restaurant. „Ich sehe oft, dass die Leute ‚falsch‘ essen. Es muss die richtige Reihenfolge sein, man sollte wissen, welche Sauce wozu gehört. Als Kellnerin wollte ich das erklären. So habe ich mein Deutsch sehr verbessert.“

Aus Korea hatte Narea Son einen Bachelor an der Seoul National University mitgebracht, in Hamburg kamen dann ein Masterstudiengang und das Konzertexamen dazu. Nach zwei Jahren im Opernstudio der Hamburgischen Staatsoper und einem Jahr als Freelancer ist sie nun fest im Ensemble an der Dammtorstraße. Zerlina, Oberto, Adele, Ännchen sind Partien, die sie hier singt.

Ihr musikalisches Talent kommt vielleicht vom Vater. „Er spielt Gitarre und sehr gut Klavier. Mit 20 war er Mitglied in einer Band. Ich habe keinen klassischen Background durch meine Eltern. Aber sie singen und spielen gern, hören gerne zu. Das hat mich geprägt.“ Die ersten musikalischen Schritte ging Narea Son mit vier Jahren. Auf dem Klavier, dem bis heute ihre Leidenschaft gilt. „Wenn ich nicht Sängerin wäre, wäre ich Pianistin. Vielleicht kommt daher auch meine Begeisterung für das Lied, für die Kombination Klavier und Stimme?“ Ersten Gesangsunterricht bekam Narea Son in dem Kinderchor „World Vision Children’s Choir“, der schon damals ein weltweites Renommé hatte. Ende der 1950er Jahre für Kriegswaisen gegründet, entwickelte er sich schnell zu einem professionellen Ensemble. Narea Son sang gelegentlich Soli und hatte mit dem Chor rund 50 Auftritte jährlich. „Unser Chorsystem ist von den berühmten Knabenchoren in Europa beeinflusst. Nach drei Jahren Vorbereitungsklasse mit eigenen Konzerten wird entschieden, ob man in die Hauptklasse kann. Der Unterschied ist, dass man nicht nur singt. Es wird auch getanzt, klassisch oder traditionell koreanisch. Das ist eine sehr umfassende Ausbildung, die einem später als Opernsängerin nützt.“

Da wurde also eine Spur gelegt. Diese Vielseitigkeit ist es, die Narea Son an der Oper so begeistert: „Es ist eine ganzheitliche Kunst. Ich produziere Singen, Spielen und Beweglichkeit. Auch was die Kolleg*innen von den anderen Abteilungen machen, ist spannend. Licht, Bühnenbild, die Maskenabteilung, die Ankleider*innen, die Inszenierung, die Gesangs-Kolleg*innen, das alles fasziniert mich einfach.“

Befragt nach Lieblingskomponist*innen zögert Narea Son nicht lang: Richard Strauss. „Man langweilt sich nie! Es gibt so viele Farben, so viele Mischungen von Instrumenten, und stimmlich fühle ich mich sehr wohl bei ihm. Überhaupt beim deutschen spätromantischen Repertoire.“ Aber nicht bei Richard Wagner. „Ich bin kein Heldinnen-Typ. Eher wende ich mich Mozart zu, ein Traum-Komponist. Er ist wie Heilung für die Stimme.“ Zerlina, Susanna oder Despina, das sind die Mozart-Charaktere, die Narea Son liegen. Sie hat den nötigen Charme und die Leichtigkeit in der Stimme und in ihrer Ausstrahlung. Eine Traumrolle gibt es aber für die Zukunft: Konstanze in der *Entführung aus dem Serail*: „Man braucht viel mehr Ausdauer als etwa bei der Königin der Nacht. Sie hat ja nur zwei große Arien. Bei Konstanze muss man mehr spielen, es liegt hoch, es gibt wahnsinnige Intervalle. Die Partie kann ich wohl erst in zehn Jahren singen.“

Wichtig sei daher, sagt Narea Son, auf die Stimme gut aufzupassen, sie gegen Kälte, Hitze und Allergien zu schützen, nicht zu scharf zu essen, genug zu schlafen. „Das macht den Alltag schwierig und stressig. Sonst ist es einfach traumhaft, Sängerin zu sein. Man macht, was man sehr gerne macht und verdient Geld, es gibt keinen besseren Job.“

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

1. Philharmonisches Konzert

PROGRAMM A

Paul Hindemith

Kammermusik Nr. 1 op. 24/1

Gustav Mahler

Lieder eines fahrenden Gesellen
Bearbeitung für kleines Ensemble
von Arnold Schönberg

Franz Schubert

Symphonie Nr. 5 B-Dur D 485

Dirigent Kent Nagano

Tenor Julian Prégardien

Philharmonisches Staatsorchester
Hamburg

27. September, 17.30 Uhr

28. September, 18.30 Uhr

Konzertdauer ca. 60 Minuten
Elbphilharmonie, Großer Saal

PROGRAMM B

Paul Hindemith

Kammermusik Nr. 1 op. 24/1

György Ligeti

Hamburgisches Konzert für Horn solo
und Kammerorchester

Franz Schubert

Symphonie Nr. 5 B-Dur D 485

Dirigent Kent Nagano

Horn Marie-Luise Neunecker

Philharmonisches Staatsorchester
Hamburg

27. September, 20.00 Uhr

28. September, 21.00 Uhr

Konzertdauer ca. 60 Minuten

Elbphilharmonie, Großer Saal

2. Philharmonisches Konzert

Wolfgang Amadeus Mozart

Ouvertüre zu *Don Giovanni* KV 527
Drei deutsche Tänze KV 605
Richard Strauss
Der Bürger als Edelmann, Suite op. 60

Dirigent Kent Nagano

Philharmonisches Staatsorchester
Hamburg

25. Oktober, 10.30 und 13.00 Uhr

26. Oktober, 18.30 und 21.00 Uhr

Konzertdauer ca. 60 Minuten
Elbphilharmonie, Großer Saal

1. Kammerkonzert

Claude Debussy

Danse sacrée et danse profane
für Harfe und Streichquintett

Franz Schubert

Quartettsatz c-Moll D 703

Antonín Dvořák

Streichquintett G-Dur op. 77

Harfe Lena-Maria Buchberger

Violine Sonia Eun Kim, Gideon Schirmer

Viola Thomas Rühl

Violoncello Clara Grünwald, Merlin Schirmer

Kontrabass Lukas Lang

18. Oktober, 10.45 und 12.45 Uhr

Konzertdauer ca. 50 Minuten

Elbphilharmonie, Kleiner Saal

3. Philharmonisches Konzert

Joseph Haydn

Symphonie Nr. 75 D-Dur Hob. I:75
Kantate „Misericordia misera patria“
Hob. XXIVa:7
Symphonie Nr. 53 D-Dur Hob. I:53
„L'Impériale“

Dirigent Andreas Spering

Sopran Layla Claire
Philharmonisches Staatsorchester
Hamburg

22. November, 10.30 und 13.00 Uhr

23. November, 18.30 und 21.00 Uhr

Konzertdauer ca. 60 Minuten
Elbphilharmonie, Großer Saal

2. Kammerkonzert

Frank Proto

Trio für Violine, Viola und Kontrabass
für Harfe und Streichquintett

Gerald Finzi

Eclogue für Klavier und Streicher op. 10

Michail Glinka

Gran Sestetto Originale Es-Dur

Violine Solveigh Rose, Myung-Eun Lee

Viola Bettina Rühl

Violoncello Thomas Tyllack

Kontrabass Katharina von Held

Klavier Rupert Burleigh

15. November, 10.45 und 12.45 Uhr

Konzertdauer ca. 60 Minuten

Elbphilharmonie, Kleiner Saal

1. Akademiekonzert

Johannes Brahms

Serenade Nr. 2 A-Dur op. 16
für kleines Orchester

Matthew Ricketts

Klarinettenkonzert (Uraufführung)

Dirigent Kent Nagano

Klarinette Rupert Wachter
Philharmonisches Staatsorchester Hamburg

5. November, 18.30 und 21.00 Uhr

Konzertdauer ca. 60 Minuten

Staatsoper, Großes Haus

2. Akademiekonzert

Benjamin Britten

Aus Sechs Metamorphosen nach Ovid op. 49

Alessandro Marcello

Konzert für Oboe und Orchester in d-Moll

Pierre Boulez

Messagesquise für Violoncello solo
und 6 Violoncelli

Joseph Haydn

Symphonie Nr. 92 G-Dur „Oxford“
(Bearbeitung für Bläserensemble)

Oboe Thomas Rohde

Violoncello Clara Grünwald

Mitglieder des Philharmonischen
Staatsorchesters Hamburg

6. November, 19.30 Uhr

Konzertdauer ca. 80 Minuten

Staatsoper, Großes Haus

3. Akademiekonzert

Wolfgang Amadeus Mozart

Duo für Violine und Viola G-Dur KV 423

Johannes Brahms

Streichquintett G-Dur op. 111

Peter I. Tschaikowsky

Streichsextett d-Moll op. 70
„Souvenir de Florence“

Violine Cho-Liang Lin

Mitglieder des Philharmonischen
Staatsorchesters Hamburg

8. November, 11.00 Uhr

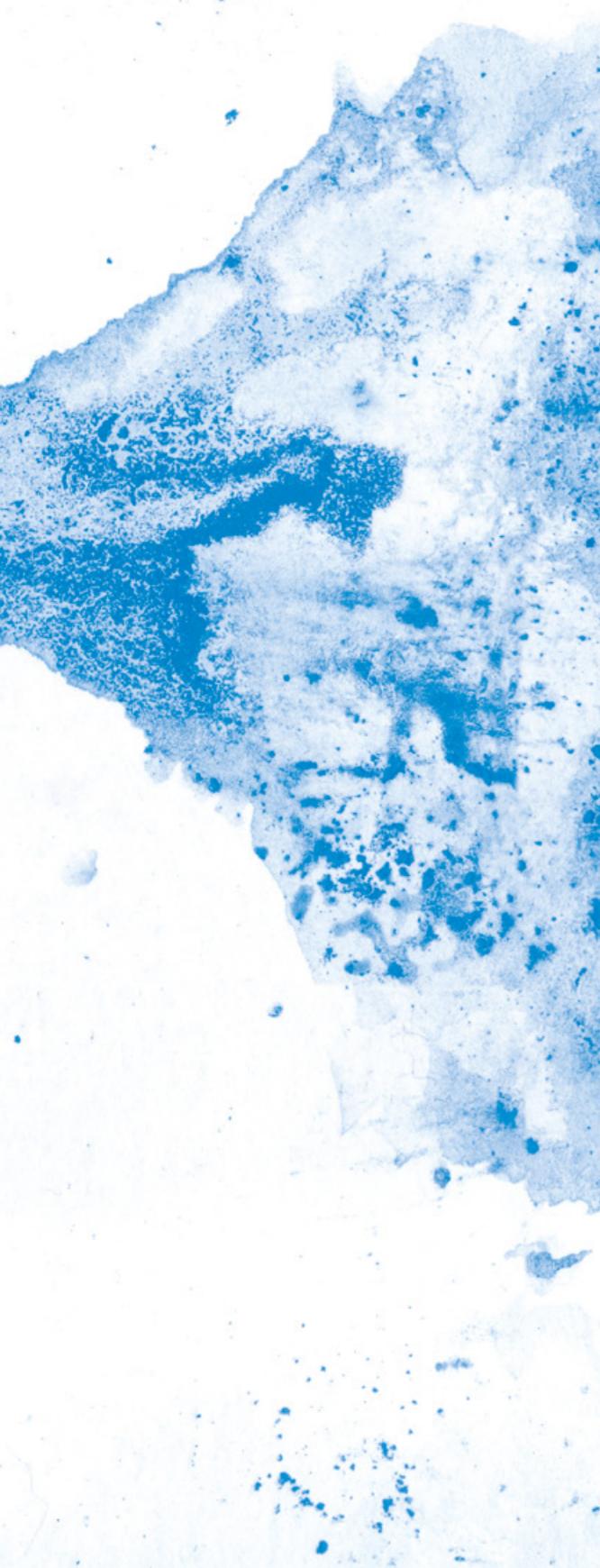
Konzertdauer ca. 80 Minuten

Staatsoper, Großes Haus

Vielleicht ging es Ihnen wie unseren Musiker*innen: Bei aller Lust und Möglichkeit
keit sich anderweitig kreativ auszuleben, fehlt spätestens nach einigen Wochen
(stärker noch nach einigen Monaten) das große Ganze: der Orchesterklang,
live im Konzertsaal. Endlich wieder ein Konzert gemeinsam gestalten und mit
Ihnen, unserem Publikum, teilen, darauf wird sehnstüchtig hingearbeitet. In
den vergangenen Monaten spielten unsere Musiker*innen vermutlich an so
vielen verschiedenen Orten wie nie zuvor: Ob in Senioren- und Pflegeeinrich-
tungen, Kindergärten, Schulen, Krankenhäusern, bei Freundeskreismitgliedern
oder Abonnenten. Viele Kammermusikformationen machten sich unter dem
Slogan „Philharmoniker to go“ ebenso wie auf private Initiative in alle Ecken
und Enden der Stadt auf, um ein wenig Musik zu schenken. Parallel entstanden
mit „Junge, komm bald wieder“ Videoaufnahmen von unterschiedlichen Musi-
kerwerken an Orten, die wir vermissen und bald wieder im Alltag zu erleben
hoffen: von Alster-Schwimmhalle und Musikkindergarten über Metropolis
Kino und Klimperkiste bis hin zu Staatsoper und Elbphil-
harmonie. Die Zeichen dafür stehen gut – aber zu laut
traut man es sich nicht zu sagen ... Und so planten
Generalmusikdirektor Kent Nagano, sein künstlerischer
Berater Dieter Rexroth, Orchesterdirektorin Susanne Fohr

und nicht zuletzt die Musiker*innen des Philharmonischen Staatsorchesters
in den vergangenen Monaten den Start der Konzertsaison noch einmal neu,
mit mehr Luft, mehr Raum, teilweise an anderen Orten als den zunächst
angedachten und stets ohne künstlerische Abstriche machen zu müssen.
Die umgestalteten Programme finden Sie hier noch einmal detailliert gelistet.
Zusammengefasst sieht der Herbst wie folgt aus: Die Philharmonischen
Konzerte finden zum Teil mit neuen Programmen an den angedachten
Terminen, aber zu anderen Zeiten statt, da die etwa einstündigen Konzerte
stets zweimal gespielt werden und so mehr Gäste willkommen heißen können.
Die Kammerkonzerte finden leicht gekürzt statt und werden ebenfalls wieder-
holt. Und die Akademiekonzerte mit der Uraufführung des Klarinettenkonzerts
von Matthew Ricketts mit Solo-Klarinettist Rupert Wachter, Oboist Thomas
Rohde als weiterem Solisten aus den eigenen Reihen der Philharmoniker sowie
dem US-amerikanischen Geigenvirtuosen Cho-Liang „Jimmy“ Lin verschieben
sich in den November ins Große Haus der Staatsoper. Am 9. Oktober wird zudem
ein „Sonderkonzert Beethoven“ unter der Leitung von Kent Nagano in der
Elbphilharmonie gegeben. Das große Rathausmarkt Open Air im August
musste leider entfallen, doch soll es nicht ersatzlos bleiben: „Wir werden nicht mit

Die neue
Konzertsaison
beginnt!



großem Orchester spielen und nicht vor mehreren tausend Menschen, aber wichtig war uns, die gerade neu etablierte Open Air-Tradition des Orchesters weiter zu führen. Wir bereiten ein besonderes Programm vor, lassen Sie sich überraschen“, so Kent Nagano, der am 10. September 2020 ein Konzert mit 1.000 personalisierten Tickets auf der Freilichtbühne im Hamburger Stadtpark leitet.

Da bei allen Konzerten auch für Orchester und Dirigent Abstandsregelungen gelten, sind die Besetzungen der Werke stets darauf abgestimmt: von Stücken, die für Kammerorchester geschrieben wurden wie Paul Hindemiths Kammermusik Nr. 1 oder György Ligetis *Hamburgisches Konzert* über Kompositionen mit nachträglicher Reduktion wie sie Gustav Mahlers *Lieder eines fahrenden Gesellen* durch Arnold Schönberg erfuhren bis hin zu Werken, die der typischen Besetzung ihrer Epoche gemäß den derzeit geltenden Rahmen nicht sprengen wie Franz Schuberts fünfte Symphonie. Genau diese vier Werke erklingen im ersten Philharmonischen Konzert. Die Besonderheit: Es gibt zwei Varianten des Programms. Programm A präsentiert zwischen Hindemiths Kammermusik Nr. 1 – sein Durchbruch zum „Bürgerschreck“ in Donaueschingen – und Schuberts fünfter Symphonie vier spätmantische Lieder von Gustav Mahler mit Julian Prégardien als Solist. Vier Lieder, die in ihren volkstümlichen Dichtungen von Hochzeit, Feldern im Sonnenschein, blauen Augen und einem glühenden Messer in der Brust erzählen, denn die geliebten blauen Augen heiraten nicht den hoffnungslos verliebten fahrenden Gesellen. Er geht ohne seinen Schatz durch „Lieb und Leid“, „Welt und Traum“. Die Wurzeln dieses Liederzyklus gehen zurück auf ein persönliches Erlebnis des damals 24-jährigen Kasseler Kapellmeisters Mahler, der sich in die Sängerin Johanna Richter verliebt hatte. Uraufgeführt wurde das Werk erst Jahre später, als Mahler bereits Erster Kapellmeister am Hamburger Stadt-Theater war und die Dichtung, ihrem privaten Ursprung entwachsen, auf existenzielle Weise Sehnsucht und Verlust, Liebe und Tod miteinander verband. Die vermeintliche Naivität der Mahler'schen Texte und so mancher Melodie hob der Komponist mit bisweilen schmerhaft entlarvender Verfremdung und Ironie ebenso auf eine andere Ebene. Ein volkstümlicher Kern, der in jeder ihn umgebenden Faser das kritische Schaffen eines jungen Individualisten einfängt.

Programm B setzt zwischen Moderne und Klassik ein Hamburger Werk des 21. Jahrhunderts: „naturbelassen, so wie Bio-Kost“, beschreibt Ligeti sein auf den Namen Hamburgisches Konzert getauftes Hornkonzert. Die Zeit-Stiftung beauftragte den emeritierten Professor der Hamburger Hochschule für Musik und Theater, der auch später noch an der Alster wohnte, „weil man dort so schön unbemerkt arbeiten kann“. 2001 fand die Uraufführung im Rolf-Liebermann-Studio unter der Leitung George Benjamins mit Hornistin Marie-Luise Neunecker statt. Neunecker übernimmt auch im 1. Philharmonischen Konzert den Solopart und ist mit den Herausforderungen dieser ungewöhnlichen „Bio-Kost“ bestens vertraut: „Ligeti ist einer der wenigen zeitgenössischen Komponisten, die sich ans Horn mit seiner traditionell romantischen Charakterprägung herantrauen und es wirklich kennen“, so Neunecker, die sich schon lange ein Solo-Konzert von ihm gewünscht hatte, „er ist ja auch kein Vielschreiber, der nur um des Schreibens willen Stücke schreibt. Bei ihm steckt immer ein festes Konzept dahinter. Für ein Randinstrument wie das Horn ist ein Konzert von ihm schon eine besondere Ehre.“ Das Konzept sieht wie folgt aus: In Ablehnung des temperierten Zwölftonsystems, das in Europa seit Johann Sebastian Bach dominiert, setzt Ligeti vier Naturhörner ins Orchester und lässt den Solopart zwischen modernem Horn und ventillosem Naturhorn wechseln. Das Klangerzeugnis schillert in harmonischer Raffinesse und verschmilzt die ungewöhnliche Kombination von temperierten und nicht temperierten Instrumenten in jedem der sieben Sätze auf immer neue Weise. Facettenreich wie eine schillernde Perle – so klingt Hamburg also. Die Qual der Wahl zwischen diesen beiden frisch geschmiedeten Programmen liegt nun bei Ihnen. Wir freuen uns auf ein baldiges Wiedersehen im Konzert! Janina Zell

Das Opernrätsel | Nr. 1

DIE MONDIN

Nun ist das Jahr 2020 schon längst wieder halb vorbei. Die Sterne Jupiter, Saturn und Pluto – und der Mond – stehen explosiv. Staatskrisen, Naturkatastrophen und ähnliche globale Schicksalsschläge sind in dieser Konstellationen häufig, wurde 2019 prophezeit.

Das Mondjahr 2020 begann astrologisch am 21. März.

Nun gut, das bringt uns wohl unserem Innern näher, sagt man.
Wo das liegt?
Das Innere?
Unter dem Äußeren?
Oder?

ZART, ZARTE

Unterm Bewusstsein dringt es nach oben – so zeigt die mondsüchtige Amina der Dorfgemeinschaft in Bellinis Melodramma *La Sonnambula* von 1831, dass die Dinge oft nicht sind, wie sie scheinen und bringt ihre innerste Wahrheit in Nacht und Traum ans Licht.

UNWAHRSCHENKLICHKEITEN

Während der Irrsinn bei Bellini nur zu ahnen ist, spürt man ihn in Paul Linckes Operette *Frau Luna* von 1899 auf überdrehte Weise. 1922 zur „Mondrevue“ ausgearbeitet, verirrt man sich zwischen Prinz Sternschnuppe, Mondelfen und Erdenbewohner*innen.

BRECHEN AUF

Schönbergs *Pierrot Lunaire* von 1912 zerrt fester am Verborgenen. Pierrot verzehrt sich in Commedia dell'arte Manier nach Colombine und Irrsinn wird zum Wahnsinn – besonders eindrücklich inszeniert von Bruce LaBruce 2014: Pierrot als Frau, die innerlich ein Mann ist, und brutal gegen patriarchal-konservative Strukturen vorgeht.

Doch schon im 18. Jahrhundert entstand eine progressive „Mond-Oper“: Während dem alten Despoten zunächst seine Wunschträume in der „Welt des Mondes“ vorgegaukelt werden und er glaubt, auf dem Mond dürfe man Frauen betrügen und verprügeln, emanzipieren sich schließlich drei starke Frauen und der ältliche Herr stellt fest: „Ich alleine bin der Narr gewesen.“

FRAGE

Aus welcher Feder stammt die Musik der buffonesken Oper?

HINWEIS: Das Stück kam im Jahr 1777 zur Uraufführung.

Senden Sie die Lösung bitte bis zum 15. Oktober 2020 an die Redaktion „Journal“, Hamburgische Staatsoper, Postfach, 20308 Hamburg. Mitarbeiter der Hamburgischen Staatsoper und ihre Angehörigen sind leider nicht teilnahmeberechtigt. Der Rechtsweg ist ausgeschlossen.

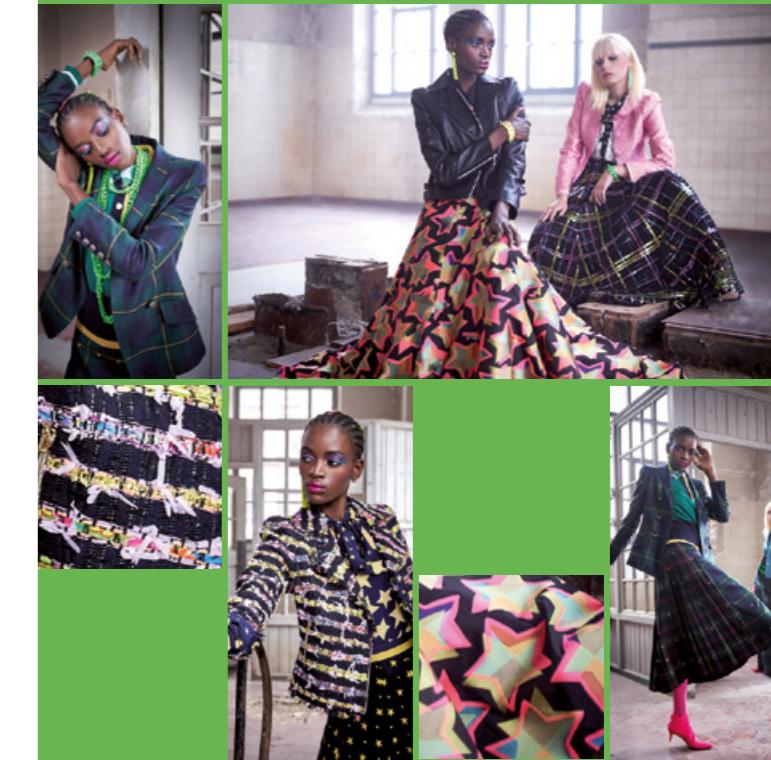
DAS KÖNNEN SIE GEWINNEN

1. Preis: Zwei Karten für **Die Zauberflöte** am 18. November 2020
2. Preis: Zwei Karten für **Orphée et Eurydice** am 17. November 2020
3. Preis: Zwei Karten für **Matthäus-Passion** am 8. November 2020

Das war beim letzten Mal die richtige Antwort: » Maria Callas



Aktuell präsentieren wir Ihnen
MAISON COMMON



Wir möchten Sie in unsere wunderbare Welt der Mode einladen!

Unser Salon bietet namhafte deutsche, italienische und schweizer Designer. Sie finden alles, was das Herz begehrts, von sportlich-eleganter Mode bis Abendgarderobe.

Entdecken Sie uns im Herzen Hamburgs.

Wir freuen uns darauf, Sie willkommen zu heißen!
Rita Feldmann & Anja Hübner und das Team

Modesalon Feldmann

Neuer Wall 10, 2. Etage rechts (Fahrstuhl vorhanden)
20354 Hamburg

Tel.: 040 34 60 49

www.modesalon-feldmann.de
info@modesalon-feldmann.de

Öffnungszeiten:

Dienstag - Freitag: 09:00 - 18:00 Uhr

Samstag + Montag: nach Vereinbarung



Loreleis Lied vom Ei hart gekocht

Lieder von Zauberei, Hexerei, Spiegelei, kochend heiß gesungen vom Ensemble der Staatsoper

Das Lied wendet sich an niemanden, nicht einmal an den Singenden, auch nicht an einen Zuhörenden, obwohl der das so empfindet. Das Lied ist Ausdruck tiefster Privatheit, also Geheimnis, anvertraut der Ewigkeit oder der Nachwelt unter dem Siegel der Verschwiegenheit. Es kann deshalb alles sagen, alles beschreiben, alles verschweigen, alles so formen, wie es der Autor des Liedes will und muss. Doch wer ist dieser „Autor“, wer autorisiert diese Äußerungen? Natürlich sind es Textdichter und Komponist, doch übergeben sie ja dem Singenden den täglichen Ausdruck. Doch der Singende ist nicht das lyrische Ich, er oder sie leihen Stimme, Fertigkeit und subjektive Gestaltungskraft – ja wem? Das Lied ist ein Drama in Akten. Wenn mehrere sprechen, ist es doch nur einer, der singt. Also werden Gestalten und Gefühle und Charaktere lebendig, doch sie geben nicht vor, es auch zu sein. Das Lied ist Ausdruck einer durch die Zeit schießenden, nur Millisekunden dauernden Empfindung. Das Lied ist eigener Ausdruck, der sich selbst erzählt, seine Bewegung geht in sich selbst zurück und ist so Subjekt und Objekt in einem.

Mit Kady Evanyshyn, Elbenita Kajtazi, Ks. Hellen Kwon, Jana Kurucová, Katja Pieck, Ks. Gabriele Rossmanith, Marie-Dominique Ryckmanns, Kristina Stanek, Chao Deng, Bernhard Hansky, Kartal Karagedik, Daniel Kluge, Tigran Martirossian u.a.
4. Oktober, 18.00 Uhr | Staatsoper, Großes Haus

Theaternacht

Die diesjährige Theaternacht fällt zwar nicht aus, kann aber nicht live und analog in allen Häusern stattfinden. Stattdessen präsentieren die Hamburger Theater an diesem Tag ein digitales Angebot. Der Bus-Shuttle-Service von einem Theater zum anderen dauert in diesem Jahr nur die Zeit eines Maus-Clicks. Eine zentrale Veranstaltung, die auch als Livestream im Netz zu sehen sein wird, gibt es: sie findet ab 20:00 Uhr im Schmidt-Theater statt und wird moderiert von Yared Dibaba (NDR) und Maike Schiller (Hamburger Abendblatt). Dort werden die einzelnen speziell für diesen Abend erstellten digitalen Beiträge der beteiligten Hamburger Theater gezeigt. Parallel dazu wird es ein Portal geben, wo die Zuschauer ab 16.00 Uhr weitere Beiträge der Häuser anklicken können: Ausschnitte aus Produktionen, Videos, die in der Phase der Theaterschließung entstanden sind, virtuelle Produktionen, Vorschauen auf die Premieren oder digitale Grußbotschaften in der Hoffnung auf Zeiten, in denen der direkte Kontakt zwischen Menschen auf, vor, hinter und neben der Bühne wieder ein dreidimensionales Erlebnisbild ergeben und endlich die Zeit der erzwungenen digitalen Oberfläche beenden wird. Diese Plattform ist eine Woche lang online.

12. September, 19.00 Uhr
www.hamburg.de/theaternacht-hamburg

Bühne frei!

Ein moderiertes Konzert mit den schönsten Arien und Duetten von Tschaikowsky, Strauss, Mozart und anderen

Eine Arie ist ein Zeitraum, in dessen Verlauf der singende Charakter sich oder einem anderen seine Gefühle, seine Zwangslage, sein Glück oder Unglück äußert und – das ist graduell verschieden – sich auch entäußert und so sein Selbst verlässt. Am Beginn dieser Arie wird ein Zeichen an den Zeitverlauf der Handlung gegeben, den Charakter aus ihm zu entlassen. An dessen Ende setzt die Zeitbewegung wieder ein, der Charakter biegt wieder in die Linearität der dramatischen Zeit ein. Einen schöneren Beweis der Tatsache, dass Zeit eine subjektive Größe ist, lässt sich nicht denken. Es tut sich sozusagen ein Zeitspalt auf im normalen Kontinuum, und in diesem Inneren geschieht Selbstvergewisserung, Selbstsuche oder Selbstverlust. Der Charakter ist also mittendrin im Drama als Motor desselben und gleichzeitig in absolutem Sinn außerhalb, in anderer Dimension. Der Charakter schaut aus dem Inneren des Dramas hinaus, hat aber selbst keinen Überblick über das Geschehen. Er ist Herr und Knecht der Geschichte, Subjekt und Objekt.

Mit den Ensemblemitgliedern der Staatsoper Hamburg
4. Dezember, 20.00 Uhr | Staatsoper, Großes Haus
Benefiz zu Gunsten der Deutschen Muskelschwund-Hilfe e.V.



Alina Cojocaru – Tänzerin des Jahres 2020

Die renommierte Zeitschrift *tanz* hat Alina Cojocaru für ihre Interpretation der weiblichen Hauptrolle Laura in John Neumeiers Ballett *Die Glasmenagerie* als Tänzerin des Jahres ausgezeichnet. Beide Künstler verbindet eine langjährige Zusammenarbeit, u. a. kreierte John Neumeier für Alina Cojocaru die Hauptrolle Julie in *Lilium*. Seine ausführliche und sehr persönliche Würdigung in der Zeitschrift *tanz* schließt mit diesen Worten: „Ich freue mich unendlich, dass Alina Cojocaru gerade für ihren Anteil an *Die Glasmenagerie* ausgezeichnet wird. Ich kenne keinen Weltstar, der sich mit so viel Demut so viel Zeit nehmen, es so wichtig finden und soviel Freude dabei haben würde, eine Rolle so detailliert zu kreieren, dass sie in jeder Vorstellung anders lebendig wird, dass sie mich bei jeder Vorstellung überrascht und bewegt. Es ist eine große Freude, dass dieses lange, intensive emotionale Definieren der Rolle nicht dazu geführt hat, dass etwas automatisch Abrufbares entstanden ist. Vielmehr schöpft Alina aus dieser starken Detailarbeit eine große Freiheit, sich selber darzustellen. Das ist, was sie als große Künstlerin auszeichnet.“

Das Zitat von John Neumeier ist ein Auszug aus seinem Originalbeitrag für das *tanz-Jahrbuch 2020*; Der Theaterverlag –Friedrich Berlin GmbH; ISBN 978-3-942120-30-2

Erinnerungen an Ilse Wiedmann (1933-2020)

„Arriba“, flüsterte mir Ilse Wiedmann jedes Mal zu, wenn ich als junger Tänzer in John Crankos Ballett *Bouquet Garni* auf die Bühne kommen und sie hochheben musste. Ilse Wiedmann war, als ich zum Stuttgarter Ballett kam, bereits eine wichtige Solistin der Compagnie. Ihre schnelle und besonders klare, saubere Allegro-Technik hat Cranko in vielen seiner Ballette sehr vorteilhaft eingesetzt – vor allem als Solistin im *Konzert für Flöte und Harfe*. Sie besaß eine verblüffende Schnelligkeit und eine positiv-freundliche Ausstrahlung – man hatte immer das Gefühl, sie liebte es sehr zu tanzen. Umso mehr ist es mir unvergesslich geblieben, als Ilse am letzten Tag einer Libanon-Tournee im Bus zum Training sagte: „Es ist mein letzter Tag – fahren wir zum Swimmingpool.“

Ilse Wiedmann verließ das Stuttgarter Ballett, um in ihre Heimat Buenos Aires zurückzugehen. Als ich ziemlich bald das Angebot bekam, als Ballettdirektor am 1. Dezember 1969 nach Frankfurt zu gehen, habe ich sie sofort kontaktiert und gefragt, ob sie meine Ballettmeisterin sein wollte. Sie lehnte ab – zu wichtig war ihr damals ihre Heimatstadt, auf die sie sehr stolz war. Ich habe Ilse aber nicht vergessen: Jahre später, als August Everding mich nach Hamburg holte, habe ich einen zweiten Versuch unternommen. Diesmal verspürte Ilse Wiedmann, deren Vater Deutscher war, offenbar eine Sehnsucht, doch noch einmal nach Europa zu kommen – und sagte sofort zu.

Sie kam an – voll Energie und Enthusiasmus, die Tänzer täglich zu unterrichten und mir in meinen neuen Choreografien zu helfen und sie zu notieren. Wir amüsieren uns noch heute manchmal über ihre Notizen, denn Ilse – perfekt in Spanisch, Deutsch und Französisch – hat eine sehr besondere Art, Englisch zu schreiben.

Die Tänzerin Ilse, die ich vom Stuttgarter Ballett kannte, war immer für eher klassische, fast kokette Rollen besetzt – zum Beispiel an Silvester in John Crankos *Tritsch-Tratsch-Polka* –, mit Ausnahme eines sonderbaren Cranko-Balletts, *Befragung*, für das ich ihr ein asymmetrisches, blutrotes Kostüm entworfen hatte und in dem sie eine Dame am Rande des Nervenzusammenbruchs tanzte. In meiner Arbeit dagegen faszinierte sie und ermutigte mich, immer mehr in eine moderne Richtung zu gehen – sie war ein bisschen unglücklich über mein starkes Interesse in den 1970er Jahren an den großen klassischen Balletten. Trotzdem hat sie beispielsweise mein Ballett *Die Kameliendame* vielfach einstudiert: bei den Compagnien der Pariser Oper, der Mailänder Scala und der Bayerischen Staatsoper, um nur ein paar zu nennen.

So lebenslustig ich Ilse als Mensch und Tänzerin aus Stuttgart kannte, so ernsthaft agierte sie bei der Erziehung junger Tänzer. Umso mehr habe ich es bedauert, als sie sich 1998 entschied, nach Buenos Aires zurückzugehen. Wir haben sie aber dort besucht, und sie hat sich sehr gefreut, bei unserem Gastspiel im Teatro Colón alle unsere Wege leichter zu machen und in Verhandlungen sowie bei Beleuchtungsproben zu übersetzen. Ich glaube, sie war stolz, dass „ihre Compagnie“ in ihrer Heimat gastierte. Seit ich sie kannte, hatte sie stets die Interpretationen des Argentinischen Tangos kritisiert und versucht, mir als Choreograf die Wahrheit näherzubringen. Umso mehr habe ich mich gefreut, mit Ilse in einem der besten Tangokale von Buenos Aires einzukehren und diese große argentinische Kunst zu bewundern.

Das letzte Mal, als Ilse uns in Hamburg besuchte, hatte ich gerade das Ballett *Préludes* CV fertiggestellt. Ich habe mich sehr gefreut, es ihr zu zeigen: denn ich glaube, dass dieses moderne Ballett mit ungewöhnlichem Bühnenbild und choreografischem Stil sehr dem entspricht, wie sie sich meine künstlerische Entwicklung insgesamt erhofft hatte. Ich habe in ihr Gesicht geschaut, als sie im Zuschauerraum saß, und darin den Ausdruck innerer Zustimmung gelesen. Es wäre so schön gewesen, wenn sie am nächsten Morgen, einem grauen Hamburger Novembertag, wie früher das Training gegeben und uns alle mit den Worten aufgerüttelt hätte: „Kommt Muchachos, wir müssen anfangen!“ John Neumeier

Spielplan

Die Produktionen im Repertoire werden der aktuellen Situation angepasst.

September

5 Sa	György Ligeti / Johannes Brahms / Georg Friedrich Händel / Kurt Weill molto agitato 18:00 € 7,- bis 129,- G PREMIERE A
6 So	Ballett – John Neumeier Ghost Light Franz Schubert 18:00 Uhr € 7,- bis 129,- G URAUFFÜHRUNG
7 Mo	Schultour Bilder einer Ausstellung 10:00 Uhr Veranstaltung für Schulen (Anmeldung erforderlich) Gastspiel
8 Di	PhiSchMobil 10:00 Uhr Veranstaltung für Schulklassen (Anmeldung erforderlich) Gastspiel mit dem Young ClassX MusikMobil György Ligeti / Johannes Brahms / Georg Friedrich Händel / Kurt Weill molto agitato 19:30 Uhr € 5,- bis 87,- C PREMIERE B
9 Mi	PhiSch 10:00 Uhr Veranstaltung für Schulklassen (Anmeldung erforderlich) Gastspiel Ballett – John Neumeier Ghost Light Franz Schubert 19:30 Uhr € 5,- bis 87,- C PREMIERE B
10 Do	PhiSchMobil 10:00 Uhr Veranstaltung für Schulklassen (Anmeldung erforderlich) Gastspiel mit dem Young ClassX MusikMobil Sonderkonzert Open Air 20:00 Uhr Stadtpark-Bühne
11 Fr	Schultour Bilder einer Ausstellung 10:00 Uhr Veranstaltung für Schulen (Anmeldung erforderlich) Gastspiel
12 Sa	Theaternacht Hamburg ab 19:00 Uhr online György Ligeti / Johannes Brahms / Georg Friedrich Händel / Kurt Weill molto agitato 19:30 Uhr € 6,- bis 109,- E
13 So	Paul Abraham Märchen im Grand-Hotel 18:00 Uhr € 4,- bis 56,- AC PREMIERE A

14 Mo	Schultour Bilder einer Ausstellung 10:00 Uhr Veranstaltung für Schulen (Anmeldung erforderlich) Gastspiel Ballett – John Neumeier Ghost Light Franz Schubert 19:30 Uhr € 5,- bis 87,- C
15 Di	Schultour Bilder einer Ausstellung 10:00 Uhr Veranstaltung für Schulen (Anmeldung erforderlich) Gastspiel PhiSch 10:00 Uhr Veranstaltung für Schulklassen (Anmeldung erforderlich) Gastspiel György Ligeti / Johannes Brahms / Georg Friedrich Händel / Kurt Weill molto agitato 19:30 Uhr € 5,- bis 87,- C
16 Mi	Schultour Bilder einer Ausstellung 10:00 Uhr Veranstaltung für Schulen (Anmeldung erforderlich) Gastspiel PhiSch 10:00 Uhr Veranstaltung für Schulklassen (Anmeldung erforderlich) Gastspiel Paul Abraham Märchen im Grand-Hotel 19:30 Uhr € 4,- bis 30,- A PREMIERE B
17 Do	PhiSchMobil 10:00 Uhr Veranstaltung für Schulklassen (Anmeldung erforderlich) Gastspiel mit dem Young ClassX MusikMobil Ballett – John Neumeier Ghost Light Franz Schubert 19:30 Uhr € 5,- bis 87,- C
18 Fr	Ballett – John Neumeier Ghost Light Franz Schubert 19:30 Uhr € 6,- bis 97,- D
19 Sa	Ballett – John Neumeier Ghost Light Franz Schubert 19:30 Uhr € 6,- bis 109,- E
20 So	Paul Abraham Märchen im Grand-Hotel 19:00 Uhr € 4,- bis 42,- AB

21 Mo	György Ligeti / Johannes Brahms / Georg Friedrich Händel / Kurt Weill molto agitato 19:30 Uhr € 5,- bis 87,- C
22 Di	Schultour Bilder einer Ausstellung 10:00 Uhr Veranstaltung für Schulen (Anmeldung erforderlich) Gastspiel Wolfgang Amadeus Mozart Cosi fan tutte 19:00-21:00 Uhr € 6,- bis 97,- D
23 Mi	György Ligeti / Johannes Brahms / Georg Friedrich Händel / Kurt Weill molto agitato 19:30 Uhr € 5,- bis 87,- C
24 Do	Schultour Bilder einer Ausstellung 10:00 Uhr Veranstaltung für Schulen (Anmeldung erforderlich) Gastspiel Wolfgang Amadeus Mozart Cosi fan tutte 19:00-21:00 Uhr € 6,- bis 97,- D
25 Fr	Schultour Bilder einer Ausstellung 10:00 Uhr Veranstaltung für Schulen (Anmeldung erforderlich) Gastspiel Paul Abraham Märchen im Grand-Hotel 19:30 Uhr € 4,- bis 42,- AB
26 Sa	György Ligeti / Johannes Brahms / Georg Friedrich Händel / Kurt Weill molto agitato 19:30 Uhr € 6,- bis 109,- E Zum letzten Mal in dieser Spielzeit
27 So	1. Philharmonisches Konzert 17:30 Uhr + 20:00 Uhr € 11,- bis 56,- Elbphilharmonie, Großer Saal
28 Mo	Schultour Bilder einer Ausstellung 10:00 Uhr Veranstaltung für Schulen (Anmeldung erforderlich) Gastspiel 1. Philharmonisches Konzert 18:00 Uhr + 20:00 Uhr € 11,- bis 109,- E

29 Di	Schultour Bilder einer Ausstellung 10:00 Uhr Veranstaltung für Schulen (Anmeldung erforderlich) Gastspiel Wolfgang Amadeus Mozart Cosi fan tutte 19:00-21:00 Uhr € 6,- bis 97,- D
Okttober	
1 Do	Bundesjugendballett DisTanz 19:30 Uhr Karten nur beim Ernst Deutsch Theater
2 Fr	Schultour Bilder einer Ausstellung 10:00 Uhr Veranstaltung für Schulen (Anmeldung erforderlich) Gastspiel Wolfgang Amadeus Mozart Cosi fan tutte 19:00-21:00 Uhr € 6,- bis 109,- E Zum letzten Mal in dieser Spielzeit
3 Sa	Bundesjugendballett DisTanz 19:30 Uhr Karten nur beim Ernst Deutsch Theater

9 Fr	Schultour Bilder einer Ausstellung 10:00 Uhr Veranstaltung für Schulen (Anmeldung erforderlich) Gastspiel Sonderkonzert Beethoven 20:00 Uhr € 14,- bis 83,- Elbphilharmonie, Großer Saal
11 So	Arnold Schönberg / Francis Poulenc Pierrot lunaire / La voix humaine 18:00 Uhr € 6,- bis 109,- E PREMIERE A
15 Do	Arnold Schönberg / Francis Poulenc Pierrot lunaire / La voix humaine 19:30 Uhr € 5,- bis 79,- B PREMIERE B
17 Sa	Arnold Schönberg / Francis Poulenc Pierrot lunaire / La voix humaine 19:30 Uhr € 6,- bis 97,- D
18 So	1. Kammerkonzert 10:45 Uhr + 12:45 Uhr € 10,- bis 28,- Elbphilharmonie, Kleiner Saal

22 Do	Schultour Bilder einer Ausstellung 10:00 Uhr Veranstaltung für Schulen (Anmeldung erforderlich) Gastspiel Ballett – John Neumeier Ballette für Klavier und Stimme Johann Sebastian Bach, George Gershwin, Frédéric Chopin, Gustav Mahler 19:30-21:15 Uhr € 5,- bis 87,- C
23 Fr	Arnold Schönberg / Francis Poulenc Pierrot lunaire / La voix humaine 10:00 Uhr Veranstaltung für Schulklassen (Anmeldung erforderlich) Gastspiel Arnold Schönberg / Francis Poulenc Pierrot lunaire / La voix humaine 19:30 Uhr € 5,- bis 87,- C
24 Sa	Arnold Schönberg / Francis Poulenc Pierrot lunaire / La voix humaine 19:30 Uhr € 6,- bis 97,- D
25 So	2. Philharmonisches Konzert 10:30 Uhr + 13:00 Uhr € 11,- bis 56,- Elbphilharmonie, Großer Saal
26 Mo	Ballett – John Neumeier Ballette für Klavier und Stimme Johann Sebastian Bach, George Gershwin, Frédéric Chopin, Gustav Mahler 18:00-19:45 Uhr € 6,- bis 97,- D
29 Do	Ballett – John Neumeier Tod in Venedig Johann Sebastian Bach, Richard Wagner 19:30-21:50 Uhr € 6,- bis 97,- D
31 Sa	Bilder einer Ausstellung Ein Familienkonzert zum Staunen, Mitfeiern und Genießen 15:00 Uhr € 4,- bis 42,- AB

November

1 So	Bilder einer Ausstellung Ein Familienkonzert zum Staunen, Mitfeiern und Genießen 11:00 Uhr + 15:00 Uhr € 4,- bis 42,- AB
-------------	---

3 Di	Ballett – John Neumeier Tod in Venedig Johann Sebastian Bach, Richard Wagner 19:30–21:50 Uhr € 6,- bis 97,- D	15 So	2. Kammerkonzert 10:45 Uhr + 12:45 Uhr € 10,- bis 28,- Elbphilharmonie, Kleiner Saal	23 Mo	3. Philharmonisches Konzert 18:30 Uhr + 21:00 Uhr € 10,- bis 48,- Elbphilharmonie, Großer Saal
4 Mi	Ballett – John Neumeier Tod in Venedig Johann Sebastian Bach, Richard Wagner 19:30–21:50 Uhr € 6,- bis 97,- D		Christoph Willibald Gluck Orphée et Eurydice 16:00–18:30 Uhr € 6,- bis 109,- E	28 Sa	OpernSlam Die Zauberflöte 21:00 Uhr € 4,- bis 30,- A
5 Do	1. Akademiekonzert 18:30 Uhr + 21:00 Uhr € 4,- bis 56,- AC Staatsoper, Großes Haus	16 Mo	Bundesjugendballett Im Aufschwung XII John's-BJB-Bach und Ein kleiner Prinz 19:30 Uhr Karten nur beim Ernst Deutsch Theater	29 So	Wolfgang Amadeus Mozart Die Zauberflöte 14:00–17:00 Uhr + 19:00–22:00 Uhr € 6,- bis 109,- E
6 Fr	2. Akademiekonzert 19:30 Uhr € 4,- bis 30,- A Staatsoper, Großes Haus	17 Di	Bundesjugendballett Im Aufschwung XII John's-BJB-Bach und Ein kleiner Prinz 19:30 Uhr Karten nur beim Ernst Deutsch Theater		Dezember
7 Sa	Ballett – John Neumeier Matthäus-Passion Johann Sebastian Bach 18:30–22:30 Uhr € 7,- bis 119,- F Musik vom Tonträger		Christoph Willibald Gluck Orphée et Eurydice 19:30–22:00 Uhr € 6,- bis 97,- D	1 Di	Adventskalender täglich bis 23. Dezember werktags 17:00 Uhr, sonntags 12:00 Uhr Eintritt frei (um Spenden wird gebeten) Eingangsfoyer
8 So	3. Akademiekonzert 11:00 Uhr € 4,- bis 30,- A Staatsoper, Großes Haus	18 Mi	PhiSch 10:00 Uhr Veranstaltung für Schulklassen (Anmeldung erforderlich) Gastspiel	2 Mi	PhiSchMobil 10:00 Uhr Veranstaltung für Schulklassen (Anmeldung erforderlich) Gastspiel mit dem Young ClassX MusikMobil
	Ballett – John Neumeier Matthäus-Passion Johann Sebastian Bach 18:00–22:00 Uhr € 6,- bis 109,- F Musik vom Tonträger		Wolfgang Amadeus Mozart Die Zauberflöte 19:00–22:00 Uhr € 6,- bis 97,- D	4 Fr	PhiSch 10:00 Uhr Veranstaltung für Schulklassen (Anmeldung erforderlich) Gastspiel
10 Di	Ballett – John Neumeier Ghost Light Franz Schubert 19:30 Uhr € 5,- bis 87,- C	19 Do	PhiSchMobil 10:00 Uhr Veranstaltung für Schulklassen (Anmeldung erforderlich) Gastspiel mit dem Young ClassX MusikMobil		Bühne frei! 20:00 Uhr € 4,- bis 42,- AB Benefiz zu Gunsten der Deutschen Muskelschwund-Hilfe e.V.
11 Mi	PhiSch 10:00 Uhr Veranstaltung für Schulklassen (Anmeldung erforderlich) Gastspiel		Bundesjugendballett Im Aufschwung XII John's-BJB-Bach und Ein kleiner Prinz 19:30 Uhr Karten nur beim Ernst Deutsch Theater	5 Sa	Wolfgang Amadeus Mozart Die Zauberflöte 19:30–22:30 Uhr € 7,- bis 119,- F
	Ballett – John Neumeier Ghost Light Franz Schubert 19:30 Uhr € 5,- bis 87,- C	20 Fr	Wolfgang Amadeus Mozart Die Zauberflöte 19:00–22:00 Uhr € 6,- bis 109,- E		Alle Opern- und Operettenvorstellungen in Originalsprache mit deutschen und englischen Übertexten.
12 Do	PhiSchMobil 10:00 Uhr Veranstaltung für Schulklassen (Anmeldung erforderlich) Gastspiel mit dem Young ClassX MusikMobil		Hauptförderer der Staatsoper Hamburg und des Philharmonischen Staatsorchesters ist die Kühne-Stiftung.		
	Christoph Willibald Gluck Orphée et Eurydice 19:30–22:00 Uhr € 6,- bis 97,- D				
13 Fr	Ballett – John Neumeier Ghost Light Franz Schubert 19:30 Uhr € 6,- bis 97,- D	21 Sa	Christoph Willibald Gluck Orphée et Eurydice 19:00–21:30 Uhr € 7,- bis 119,- F Zum letzten Mal in dieser Spielzeit		
14 Sa	Ballett – John Neumeier Matthäus-Passion Johann Sebastian Bach 18:30–22:30 Uhr € 7,- bis 119,- F Musik vom Tonträger	22 So	3. Philharmonisches Konzert 10:30 Uhr + 13:00 Uhr € 10,- bis 48,- Elbphilharmonie, Großer Saal		
			Wolfgang Amadeus Mozart Die Zauberflöte 19:00–22:00 Uhr € 6,- bis 109,- E		

Vorstellungsbesuch in Zeiten von Corona

Die Sicherheit ihrer Besucher und die Minimierung des Infektionsrisikos ist der Staatsoper ein großes Anliegen. Zu diesem Zweck wurde ein umfangreiches Schutzkonzept erarbeitet, auf dessen Basis nicht nur die rechtlich vorgegebenen, sondern auch zusätzliche Maßnahmen ergriffen werden, um einen sicheren und angenehmen Besuch der Staatsoper zu gewährleisten.

Grundpfeiler dieses Konzeptes sind die geltenden Hygiene- und Abstandsregelungen. Das Abstandsgebot von 1,5 m wird durch die Sperrung jeder zweiten Sitzreihe und von jeweils zwei Sitzplätzen zwischen den Infektionsgemeinschaften umgesetzt. Trotz erheblich reduzierter Besucherzahl stehen aber Serviceeinrichtungen wie Garderobe und Gastronomie zur Verfügung. Die Besucher werden jedoch gebeten, sich im ihrem Sitzplatz nächstgelegenen Foyer aufzuhalten und ausschließlich den von ihnen erworbenen Sitzplatz zu nutzen.

Dank der vorausschauenden Planung ihrer Architekten hat die Staatsoper glücklicherweise bereits ein umfangreiches Lüftungssystem, das das Zuschauerhaus bei einer Zuluft von 70.000 m³/h mit mehr als ausreichender Frischluft versorgt. Um das Infektionsrisiko zu minimieren, hat sich die Staatsoper entschlossen, zusätzlich eine umfängliche Maskenpflicht auf allen Verkehrs- und Laufwegen vom Betreten des Gebäudes bis zur Einnahme des Sitzplatzes im Saal einzuführen. Die Mund-Nasen-Bedeckungen müssen von jedem Besucher selbst mitgebracht werden und können am Sitzplatz sowie zum gastronomischen Konsum abgenommen werden.

Darüber hinaus werden selbstverständlich alle üblichen Maßnahmen wie die Bereitstellung von ausreichend Desinfektionsspendern getroffen.

Kassenpreise

Preiskategorie	Platzgruppe										
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
A	€ 30,-	28,-	25,-	22,-	19,-	14,-	11,-	10,-	8,-	4,-	11,-
AB	€ 42,-	37,-	31,-	27,-	23,-	18,-	14,-	11,-	9,-	4,-	11,-
AC	€ 56,-	49,-	42,-	35,-	28,-	23,-	17,-	12,-	10,-	4,-	11,-
B	€ 79,-	73,-	66,-	58,-	45,-	31,-	24,-	14,-	11,-	5,-	11,-
C	€ 87,-	78,-	69,-	61,-	51,-	41,-	28,-	14,-	11,-	5,-	11,-
D	€ 97,-	87,-	77,-	68,-	57,-	46,-	31,-	16,-	12,-	6,-	11,-
E	€ 109,-	97,-	85,-	74,-	63,-	50,-	34,-	19,-	12,-	6,-	11,-
F	€ 119,-	105,-	94,-	83,-	71,-	56,-	38,-	21,-	13,-	7,-	11,-
G	€ 129,-	115,-	103,-	91,-	77,-	62,-	41,-	23,-	15,-	7,-	11,-
H	€ 137,-	122,-	109,-	96,-	82,-	67,-	43,-	24,-	15,-	7,-	11,-
J	€ 147,-	135,-	121,-	109,-	97,-	71,-	45,-	25,-	15,-	7,-	11,-
K	€ 164,-	151,-	135,-	122,-	108,-	76,-	47,-	26,-	15,-	7,-	11,-
L	€ 179,-	166,-	148,-	133,-	118,-	81,-	50,-	27,-	16,-	8,-	11,-
M	€ 195,-	180,-	163,-	143,-	119,-	85,-	53,-	29,-	16,-	8,-	11,-
N	€ 207,-	191,-	174,-	149,-	124,-	88,-	55,-	30,-	17,-	8,-	11,-
O	€ 219,-	202,-	184,-	158,-	131,-	91,-	57,-	32,-	18,-	8,-	11,-
P	€ 232,-	214,-	195,-	167,-	139,-	97,-	61,-	34,-	19,-	9,-	11,-

*Vier Plätze für Rollstuhlfahrer (bei Ballettveranstaltungen zwei)

Das Überflüssige – hier wird's Ereignis

Müller und Becker geraten in Streit

BECKER: Sagen Sie mal, ist Oper eigentlich systemrelevant?

MÜLLER stutzt kurz, dann: Was?

BECKER: Ich meine: Ist Oper systemrelevant?

MÜLLER verwirrt: Was??

BECKER schweigt peinlich berührt, dann deutlich lauter: Ich fragte, ob Oper ...

MÜLLER: Schon gut! Ich habe die Frage ja verstanden. Aber ich verstehe die Frage nicht.

BECKER: Das verstehe ich nicht ...

MÜLLER herausplatzend: Was für eine Sprache führen Sie denn?

„Systemrelevant“ ... Zum Donnerwetter! Was für ein Wortungstüm! Das wurde vor ein paar Jahren zusammengeleimt, um zu erklären, warum sehr viel Geld an „notleidende Banken“ (so hieß das damals wirklich) gehen musste und nicht etwa an notleidende Menschen. Und neulich ist es wieder aus dem Grab gekrochen, um die „Alltagshelden“ damit zu schmücken, was ihnen versüßen soll, dass sie zwar Applaus vom Balkon bekommen, aber weiterhin jämmerliche Gehälter. Und nun kommen Sie damit in die Oper. Sie sollten sich was schämen!

BECKER: Gut, gut. Sie haben wohl recht. Was ich sagen wollte: Oper, Theater ganz allgemein – das ist doch nicht nur eine hübsche Verzierung des Lebens, die man einfach mal für ein paar Wochen aussetzen kann. Wir sind uns doch sicher einig, dass Theater etwas Unentbehrliches ist.

MÜLLER: Keineswegs.

BECKER ein wenig bockig: Also ich weiß ja nicht. Mir fehlt es sehr. Und es hat doch wichtige Aufgaben für die Gesellschaft. Wir lernen ...

MÜLLER fällt ihm ins Wort: Lernen? Im Ernst? Gehen Sie in die Fledermaus, um zu lernen? Also ich halte mich da lieber an Brecht.

BECKER sarkastisch auflachend: Ausgerechnet Brecht!

Da Müller ein zerlesenes Büchlein in rotem Leineneiband aus der Jackettasche zieht: Jetzt sagen Sie nicht ...

MÜLLER: Das Kleine Organon für das Theater. Ich habe es immer dabei, so kann ich täglich darin lesen. Das sollten alle machen, die das Theater lieben. Man kann es aufschlagen, wo man will, und findet immer etwas Gewinnbringendes. Hören Sie mal: „Vergnügen zu bereiten, ist die nobelste Funktion, die wir für Theater gefunden haben.“

BECKER: Das steht da drin?

MÜLLER sucht kurz, dann: „Und nicht einmal zu lehren sollte ihm zugemutet werden, jedenfalls nichts Nützlicheres, als wie man sich genussvoll bewegt.“ Und jetzt kommt's: „Theater muss nämlich durchaus etwas Überflüssiges bleiben dürfen ...“

BECKER verblüfft: Schreibt Brecht?

MÜLLER liest weiter: was freilich dann bedeutet, dass man für den Überfluss ja lebt.“

BECKER: Ah! Na, jetzt schlägt's Dreizehn! Überflüssig? Aber das, wofür man lebt? Also zwar entbehrlich, aber gerade deshalb unentbehrlich? Der macht mir ja Spaß, Ihr Brecht!

MÜLLER: Ich glaube, es ist ihm sehr ernst damit, und es ist die Antwort auf Ihre Frage: Theater ist ihm eben nicht „systemrelevant“ wie eine Bank, die nicht bankrott gehen darf, weil sonst das Finanzsystem zusammenbricht. Weil er das Theater geliebt hat, sollte es frei sein von solcher staatstragenden Last – also überflüssig; ein Raum der befreiten Phantasie, die sich genussvoll darin ergeht, ganz andere „Systeme“ zu erfinden – also unentbehrlich wie der „Schnittlauch für'n Salat“ von dem in den *Tagen der Commune* die Rede ist.

BECKER: Das Stück tragen Sie aber nicht auch noch ständig mit sich herum, oder?

MÜLLER: Nein, ich mag es nicht besonders. Aber dieser Gedanke ist schön: „Mein Sohn, man lebt für das Extra. Es muss her, und wenn man Kanonen dazu benötigt.“

Werner Hintze

IMPRESSUM

Herausgeber: Hamburgische Staatsoper GmbH, Große Theaterstr. 25, 20354 Hamburg | **Geschäftsführung:** Georges Delnon, Opernintendant / John Neumeier, Ballettintendant / Rolf Klöter, Geschäftsführender Direktor | **Konzeption und Redaktion:** Dramaturgie, Pressestelle, Marketing: Dr. Michael Bellgardt, Eva Binkle, Johannes Blum, Annedore Cordes, Matthias Forster, Dr. Jörn Rieckhoff, Janina Zell | **Autoren:** Werner Hintze, Elisabeth Richter, Lisa Zillessen | **Lektorat:** Daniela Becker | **Opernrätsel:** Änne-Marthe Kühn | **Mitarbeit:** Katerina Kordatou, Viviana Mascher, Nathalia Schmidt, Lisa Zillessen | **Fotos:** Thomas Aurin, Matthias Bausch, Brinkhoff/Mögenburg, Melanie Couson, Arno Declair, Benjamin Ealovega, Antonina Gern, Wilfried Hösel, Marion Kofahl, Luis August Krawen, Just Loomis, Hans Jörg Michel, Dominik Odenkirchen, Meltem Salb, Anita Schmid, Doris Spielermann-Klaas, Agnes Thomas, Bettina Volke, Kiran West | **Titel:** Sandra Lubahn | **Gestaltung und Illustration:** Sandra Lubahn | **Druck:** Hartung Druck + Medien GmbH

KARTENSERVICE

Tageskasse: Große Theaterstraße 25, 20354 Hamburg

Telefonischer Kartenverkauf: (040) 35 68 68.

Abonnements: Tel. (040) 35 68 800

Öffnungszeiten:

Montag bis Sonnabend 10.00 bis 18.30 Uhr

an Sonn- und Feiertagen geschlossen

Am 07.09. nur Online- und Telefonverkauf, Tageskasse

geschlossen

Online-Verkauf:

www.staatsoper-hamburg.de

www.hamburgballett.de

www.staatsorchester-hamburg.de

Die **Abendkasse** öffnet 90 Minuten vor Beginn der Aufführung. Es werden ausschließlich Karten für die jeweilige Vorstellung verkauft.

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

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

Das nächste Journal erscheint Ende November.
Stand: 19.08.2020 – Änderungen vorbehalten.



12.09.2020

auf www.theaternacht-hamburg.org



BENTLEY



Der neue Bentayga V8.

Selbstbewusstes neues Design, souveräne Leistungsfähigkeit und ein innovatives Technologie-Paket.

Erfahren Sie mehr: Bentley Hamburg, Kamps in Hamburg GmbH & Co. KG,
Weg beim Jäger 224-226, 22335 Hamburg, Telefon +49 (0)40 - 59 100 590, www.bentley-hamburg.de

Der neue Bentayga V8 – Kraftstoffverbrauch in l/100 km: Stadt 15,7; Land 9,3; Kombiniert 11,6; CO2-Ausstoß (kombiniert) 265 g/km

Der Name „Bentley“ und das „B“-Flügelsymbol sind eingetragene Markenzeichen.
© 2020 Bentley Motors Limited. Abgebildetes Modell: New Bentayga

BENTLEY HAMBURG