

STAATSOPER DAS MAGAZIN

Nº 4 — März bis Juli 2016



In Kooperation mit
TAGESSPIEGEL
ESSEN · DÜSSELDORF · CAUEN



STAATSOPER
IM SCHILLER THEATER

OYSTER PERPETUAL EXPLORER II



ROLEX



WEMPE
ROLEX BOUTIQUE
Kurfürstendamm 184 · Berlin

Inhalt

6 IMPRESSIONEN
DIE STAATS-
KAPELLE BERLIN
IM LAND DER
AUFGEHENDEN
SONNE

30 PREMIERE SALVATORE SCIARRINO
IM INNERSTEN
DES TIEFSTEN
SCHWEIGENS



39 SZENE
MARIO UND
DER ZAUBERER

38 SERVICE
SERVICE & TICKETS
IMPRESSIONUM



8 ESSAY VON KLAUS THEWELEIT
DER
WELT-
ZIVILISATOR



34 WERKSTATT
EINE
WERKSCHAU
36 AUSBlick
WAS KOMMT ...

SCHILLER THEATER

**Entgegen falschen Behauptungen sind weder
Beifalls- noch Mißfallens-Äußerungen verboten.**

**Jedermann hat das Recht, am Schluß einer
Vorstellung zu applaudieren, zu pfeifen oder
zu zischen.**

**Aber das den guten Sitten des Theaters nicht
entsprechende Buh-Rufen verstößt gegen die
Hausordnung.**

Die Intendanz

Charlottenburg, Bismarckstraße 110 / Straßenbahnen 2, 44, 55 / U-Bahnhof Ernst-Reuter-Platz
Omnibus 1, 2, 25, 62, 73, 81, 84, 85, 86, 87

Vorverkauf täglich von 10 bis 14 Uhr und ab 18 Uhr an der Theaterkasse sowie in den bekannten Vorverkaufsstellen

FRAGEN SIE PROFESSOR FLIMM

Um eine ungefragte Frage an Prof. Flimm
erschöpfend zu beantworten

Sie haben einen langen, langen Sommerschlaf gehalten, nur einmal kurz den Kopf aus dem wohligen Heim gesteckt, sich flugs wieder zusammengerollt und weitergeschnarcht.

Nun aber sind der weiche Herbst und sogar der rauhe Winter gekommen, und sie rütteln sich und schütteln sich, reiben sich den Schlafgrind aus müden Augen und wedeln sich Mottenkugelgerüche aus der Nase. Nehmen wir das kleine Schwarze und das mächtige Jackett. Klunker an die Ohren und die stramme Binde um den Hals gezurrt, stiefeln und stöckeln sie los. Zufriedene Vorfreude schon im schaukelnden Automobil. Das Draußen schert sie nicht, Wind und Wetter, Arm und Reich, Krieg und Frieden, Pest und Cholera, auf ihrer Fahrt ins glänzende Reich der theatralischen Künste.

Heiseres Räuspern. Zu Hause hatten sie noch weidlich geübt, die Lippen zum Trichter nach vorne gewölbt, Hände wie Rohre, davor gerundet und dann! Der lang gezogene tiefe Ton, wie das herrische Tuten der vernebelten Schiffe auf breiten Flüssen: Hier bin ich und ich bin ich und mir kann sowieso gar keiner.

Geneigter Leser, sie sind wieder unter uns, Buhfrau und Buhmann. Auf ihrem fleißigen Weg durch die Premieren in Nah und Fern, in Paris und London und New York. Auch in kleinen Residenzstädtschen alter heiliger deutscher Kunst. Gerangel in den Reihen, Küsschen, Küsschen, Schaumermal. Die Lampen verlöschen, Buhfrau und Buhmann lehnen sich seufzend ins weiche Gestühl.

Das Vorspiel gehört noch ganz und gar ihnen, da wohnt der Mozartwagnerverdi noch im stillen Wesensgrunde des Herzens, Hand findet Hand, dann — o Graus! — öffnet sich der bunte Lappen, und: Oh Helga, wispert Buhmann ihr ins Ohr: *Nabucco* in der Tiefgarage, *Figaro* auf Sohle 7, *Otello* im Weltraum, *Maria Stuarda* im Großraumbüro, *Medea* gar als Selbstschussanlage an der Zonengrenze. Schweiß! Verzweiflung! Entsetzen! Aufsteigender Ingrimm und endlich die Pause nach all der Pein. Auf hastiger Suche finden sich gleichgesinnte Paare, höhnische Augenbrauen, tastende Fragen zur Mehrheit hin, trennende Klingeltöne, schnelle Rückkehr, der letzte Abschlag und der winzige Moment der Stille. Buhmann und Buhfrau trichtern die Hände und schürzen die Lippen, rohren das bibliophile Programmheft. Ja, die tönende Mehrheit hat die Ochsenstimme erhoben, und das röhrt und blökt und muht. Kommen die Sänger, legt sich der brausende Lärm. Dann wird der befrackte Mann aus dem Graben auf die Bühne geleitet, und rasch steigt der Pegel, der sich bald zu zu infernalischem Protest dunkler Klangwolken ballt: Der Regisseur schaut fassungslos ins Weite und die schöne Dame an seiner Seite wankt bleich an seiner Hand. Wie hässlich ihr ausseht, ruft er laut ins Getöse und wirft Kusshände dünnen Bravos entgegen.

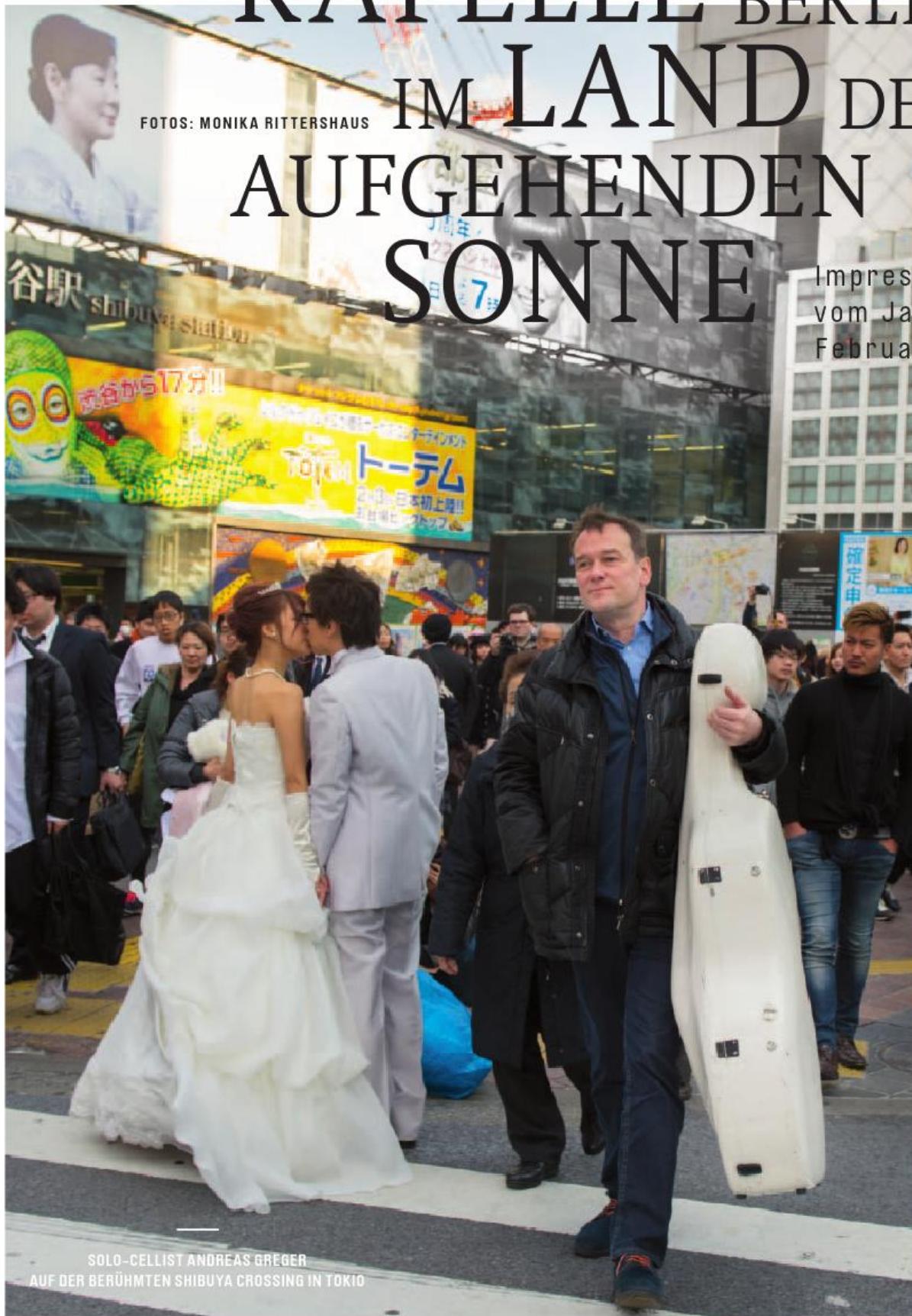
Und dann schnell nach draußen. Ob wir wohl ein kleines Bierchen? Auf den Schreck gewiss, hakt sich Buhfrau lächelnd unter. Um die Ecke weht es den bleichen Regisseur und seine Entourage. Buhmann schüttelt den Kopf, Buhfrau spuckt auf den Asphalt. Der Regisseur entflieht mit wehendem Rock. Und in einer Woche ist *Cosi fan tutte*. Lippen geschürzt! Kehlen geölt! Es soll in einem Eiscafé spielen! Unter lauter Schwulen! Zu Weihnachten! Mit einem lebendigen Schaf! Nichts wie hin!

Herzlich grüßt
Ihr

DIE STAATS-KAPELLE BERLIN IM LAND DER AUFGEHENDE SONNE

FOTOS: MONIKA RITTERSHAUß

Impressionen
vom Japan-Gastspiel,
Februar 2016



SOLO-CELLIST ANDREAS GREGER
AUF DER BERÜHMTESTEN SHIBUYA CROSSING IN TOKIO



IMPRESSIONEN



AM TAG DER JAPANISCHEN REICHSGRÜNDUNG:
DER 1. KONZERTMEISTER LOTHAR STRAUSS
UND SOLO-KONTRABASSIST OTTO TOLONEN
BESUCHEN DEN HIE-SCHREIN



SOLO-BRATSCHISTIN YULIA DEYNEKA BEIM
EINSPLEIEN VOR DEM KONZERT



AM FREIEN TAG
BESUCHTE
EIN BLECHBLÄSER-
QUINTETT
ZWEI SCHULEN
IN SENDAI



BRATSCHIST
WOLFGANG HINZPETER
UND HORNIST THOMAS
JORDANS TANKEN KRAFT
IM FRÜHLINGSHAFTEN
KAISELICHEN GARTEN
DER HAMA-RESIDENZ



DER KONZERTMEISTER DER 2. VIOLINEN
KNUST ZIMMERMANN MIT DANIEL BARENBOIM BEI
DER PROBE ZU BRUCKNERS SINFONIE NR. 2

DER WELT- ZIVILISATOR

Orpheus – Ein Mann und [s]ein Mythos

Nicht totzukriegen, dieser Orpheus. Wieder und wieder hebt sich sein abgeschlagenes Haupt aus den Wellen, strudelt ans Ufer, greift sich ein Instrument [ein trockenes], macht den Mund auf und reklamiert, again and again, für sich die vakante Position des mythischen Mr. O.—des großen Weltzivilisators durch *Großen Gesang*.

Seit der italienischen Renaissance wird er—im Unterschied zu seiner Konstruktion in der Antike—in dieser Position gedacht als Konkurrent, wenn nicht Erbe des Großen Erlösers am Kreuz. Um das Jahr 1500 herum war die Kunst—waren *die Künste*—in einigen besonders beglückten Gebieten Italiens darauf angelegt, die Bedeutung der Religion als Hauptregulatorin des menschlichen Gefühls- und Handlungsapparats zu verringern; oder, wo möglich, sie in dieser Funktion zu ersetzen. Die Künste sollten—in den Denkgebäuden der avanciertesten Renaissance-Revolutionäre—in Erscheinung treten als säkulares Gegenstück zur Christ-Religion. Erscheinen als die *neue Göttlichkeit* selber, menschengemacht. Ihr Programm: Zivilisierung der menschlichen Affekte, Eindämmung der fortdauernden Dummheit und Gewalttätigkeiten der menschlichen Spezies durch *artistische Schönheit*—so wie der antike Sänger Orpheus mit Stimme und Leier das Triebleben sogar wildester Raubtiere zu bändigen vermocht hatte. *Die Künste* gesetzt anstelle des herrschenden unwürdigen Angewiesenseins auf die Erlösungs- und Heilsversprechen opportunistischer Kirchenhäupter, deren gnädige Entschuldungsgeneigtheit zudem käuflich war; also zu teuer.

Für ein paar Jahre—in diesen besonders beglückten Gebieten Italiens—hatte dies »Programm« sogar eine gewisse Geltung; einige Jahrzehnte, die sich auf weniger als ein Jahrhundert addieren. Schon um das Jahr 1600 herum aber gilt nur noch wenig davon. Es hat die Reformation und die Gegenreformation gegeben; kirchliche Macht, welcher Seite immer, ist neu erstarkt. Der Naturwissenschaftler und Philosoph Giordano Bruno ist in diesem Jahr verbrannt worden als sogenannter Ketzer—weil er die heliozentrischen Lehren des Nikolaus Kopernikus öffentlich in Florenz propagiert hat. Das katholische Spanien hat sich den südlichen Teil der Amerikas einverleibt. Das anglikanische England ist auf dem Sprung, dies mit dem nördlichen Teil zu tun. Der Künstler Orpheus ist—wie wir gleich sehen werden—zu Teilen in das Gewand eines Kolonisors geschlüpft. Zu seinen vielen mythischen Fähigkeiten gehört ja auch das Erbauen von Städten durch »Gesang und Leierspiel«. Die Weltmeere sind mathematisiert in Karten und Koordinatensystemen. Die notwendige Voraarbeit zur Kolonialisierung haben die Renaissancemaler und Architekten in ihrer Zentralperspektivierung der Welt geliefert. Das raumdurchquerende Fluchtpunkt-Ich steht praktisch im Mittelpunkt aller zeitgemäßen Unternehmungen.

Die Maler stehen zusätzlich vor einem neuen Problem: Das gesamte Personal der antiken Mythen haben sie auf Geheiß ihrer Fürsten—ihrer nun weitgehend entmachteten Machthaber—durchgemalt; sich dabei viele Freizügigkeiten erlaubt und malerische Erfindungen zuhause gemacht. Auch an zentralperspektivischen Clous ist nichts mehr hinzuzufügen. Das Malen als erforderliche Kunst hat sich ein wenig [oder auch ganz erheblich] ausgemalt. Auch erscheinen viele der phantastischen Bilder der Renaissancemaler den erneut herrschenden christlichen Kontrollaugen unerträglich. In nicht geringer Anzahl werden sie übermalt.

Im »Italien 1600« laufen solche Entwicklungen auf ein spezielles Kunstmedium zu: die Musik. Die Malerei ist out, die Architekten bauen für Kriege, die Philosophen tuscheln in Klausur, die Wissen-

schaftler tüfteln im Geheimen, die Meerbeschiffer entdecken und erobern Kontinente. Die Figur des »Weltzivilisators Orpheus 1600« sieht sich zurückgeworfen auf ihr »eigentliches« Medium: das Spiel der Leier, den Gesang. Einmal, weil man Texte mit Musik nur schwer versteht und damit relativ leicht Scheiterhaufen umschifft. Zweitens aber, weil sich umwälzende Verschiebungen in den Körpern der Bewohner der entfalteten Gebiete ereignet haben. Konkret: Der Vorgang, den die Kirche nicht unter Kontrolle hat — den keine Kirche, welche auch immer, unter Kontrolle haben kann — sind die psychophysischen Folgen der Auffassung der Welt unter den Gesetzen der mathematischen Zentralperspektive. Diese hat sich nicht nur bei den Künstlern, sondern in ihrer beständig betriebenen Ausbreitung zwischen 1400 und 1600 in allen Lebensbereichen bei der Mehrheit zumindest der städtischen mitteleuropäischen Bevölkerungen durchgesetzt als die sozusagen »natürliche« Art des Sehens.

Das zentralperspektivisch blickende Auge setzt sich in den *Mittelpunkt* seiner [Blick]Welt. Mathematisch-psychologisch entsteht hier die Grundlage des »modernen Ich« der am Horizont aufscheinenden bürgerlichen Gesellschaften. Für die späten Renaissancestädte gilt, dass die verbindlichen feudalen Regeln des Zusammenlebens zunehmend durch Verhaltensweisen der aufkommenden Bürgerlichkeit ersetzt werden; das sind an erster Stelle neu entstehende Gefühlsbeziehungen innerhalb der Sippen und Familienverbände. Zur Darstellung, Inszenierung und Behandlung solcher menschlicher *Innenräume* war und ist gegenständliche Malerei nur begrenzt in der Lage; romanhafe Erzählungen mit bürgerlichem Personal sind noch kaum entfaltet. Direkten Zugang zur Affektwelt hat allein die Musik.

Hier wachsen der Musik neue Aufgabenfelder zu. Zu deren Bearbeitung muss allerdings eine Musik her, die sich *erneuert*. Die Musik wird zu einem historisch neuen Ausdrucksmedium. Der bis zu diesem Zeitpunkt dominante kirchliche fünfstimmige Chorgesang à la Palestrina wird ersetzt. Er hat ersetzt werden müssen, da seine artistische Struktur von den Körpern der Lebenden, die sich in ihr angesprochen, erkennen und versammeln sollen, nicht mehr geteilt wird. Die neue Musik muss, zwangsläufig, »individueller« sein. Sie wird es zuerst in Kompositionen aus Florenz und Mantua. Heraus aus dem Chor löst sich die Einzelstimme: Es entsteht [als Vorform der »Arie«] derakkord- und bassbegleitete Sologesang. Also das, was bis heute unsere — die »westliche« Musiktradition — wesentlich bestimmt.

Die erste umfassende Ausprägung dieses Prinzips liefert eine Arbeit von Claudio Monteverdi; heute verbucht als erste »komplette Oper« der Musikgeschichte. Name: *Orfeo*. Das Weltzivilisierungsprogramm jedoch, das Monteverdi seinen *Orfeo* vorführen lässt, hat von Anfang an seinen Haken. Einen Haken, den Monteverdi bewundernswert klar erkannt hat und auf der Bühne auch vorführen lässt. Er betrifft die Frau des Sängers, jene Eurydike, die in den Hades entchwunden ist und die er gerne zurück unter den Lebenden hätte — kraft seines Gesangs. In der Entfaltung dieses neuen Sologesangs — höchst eindrucksvoll — gelingt es dem neuen Orpheus, die Geister und Türhüter der Unterwelt zu überzeugen, ihn dort einzulassen. Dies allerdings nur mit Hilfe einer weiblichen Figur, die Monteverdi und sein Librettist Striggio *La Musica* nennen. Sie bedeutet dem Charon im passenden Moment, doch bitte die Augen zu schließen und einzuschlafen. Mit dem bekannten Ende: O. bekommt seine E. zurück, dreht sich zu früh nach ihrem Schatten um und verliert sie wieder.

Dies führt Monteverdi uns — d. h. seinem Mantuaner Hofpublikum 1607 — allerdings so vor, dass klar wird, es geht primär gar nicht um »die Frau«. Sein mythischer [und hier nun aktuell wendender] Sänger und Weltzivilisator *Orfeo* demonstriert vielmehr, dass ein anderes Liebesobjekt im Kern seines Begehrns glüht: die Liebe zu seinem Instrument, seiner Leier; prächtig entfaltet im neuen Medium akkordbegleiteten Sologesangs. Hingerissen von sich selbst und seiner Kunst verleiht *Orfeo* ihr das Prädikat *mia cetera omnipotente*. Die allmächtige Leier, mit deren Hilfe es gelang, die tote Geliebte Euridice vom Hades zurück zu bekommen. Die Leier, das *Auferstehungsinstrument*, empfängt so Orfeos Huldigungsgesang. In diesem Allmachtsgefühl sich in den Sangesrausch steigernd, kann er die Schritte der hinter ihm gehenden Frau nicht hören. Ihm kommen Zweifel, ob nicht der hinterhältige Pluto ihn täusche: Unter Berufung auf den stärkeren Gott *Amor* dreht er sich um, gegen das Verbot, und sie entschwindet. Als Sternbild am Himmel bleibe sie ihm erhalten; dorthin seien nun seine Gesänge gerichtet, seine geliebte Leier fest im Arm. Diese Blickrichtung weist ihm kein Geringerer als Apoll [=der Fürst des Hofs]. Auch für das Strahlen der Augen der Geliebten, das nun fehlende, wird ihm Ersatz: Die strahlenden Augen seines Publikums sollen es ersetzen.

Soweit die Bühne. Als besonderen Dreh fügt »*La Historica* 1607« die Tatsache hinzu, dass Monteverdi gleichzeitig seine Ehefrau an den Hades verliert, die Sängerin Claudia de Cattaneis. Sie stirbt, als der *Orfeo* auf die Bühne geht. Die nächstfolgende Frau in seinem Haushalt, erneut eine Sängerin [und potentielle Ehefrau], rafft ein schneller Tod dahin. Ein [irdisches] Liebesglück mit den singenden Euridices ist dem Komponisten des *Orfeo* nicht gegeben. Das ist umso tragischer, als dies der historische Moment ist, in dem singende Frauen sich erstmals auf Bühnen präsentieren dürfen. Ihr Sopran — begeistert aufgenommen — ersetzt die Stimmen der bis dahin obligatorischen Kastraten. Singen also dürfen sie; sollen sie — auf Wunsch und Geheiß ihrer avancierten Arbeitgeber: der weltumstürzenden Renaissancefürsten. Kommen sie aber in die Nähe einer singenden *Liebenden*, nach der der komponierende Orpheus-Impersonator [in diesem Falle Monteverdi] gegenliebend sich verzehren würde, rafft ein merkwürdiger Tod sie dahin [keine »Schlangenbisse«!].

»Liebe« zwischen dem historisch erstmals möglichen *Produktionspaar* Komponist/Sängerin, die damit eine *gelingende* weltliche Orpheus-Eurydike-Verbindung wäre; nämlich eine gemeinsam kunstproduzierende, die *ohne* Tod auskommt, darf nicht sein. Diese Konstellation produziert seither mit einiger Regelmäßigkeit den Sänger Orpheus als Mit-Mörder seiner Frau. Die Position »Eurydike« als ebenbürtige *Co-Produzentin*, als Sängerin und Geliebte im Realen wird für beide durchgestrichen. Zugestanden wird ihm die *seriale* Frau: wechselnde Sängerinnen [hochklassig] nach den Bedingungen seiner jeweils neuen Produktion [= Auftragsarbeit für irgendeine Sorte Macht-Mensch, Fürst, Kulturminister, Wirtschaftsboss, kommunaler Bürgermeister etc.] In Mantua, später Venedig, produziert Monteverdi unentwegt Opern [keine neue Heirat]; das Raffinement seiner Kompositionen zugeschnitten auf die Stimmen der Reihe *wechselnder Sängerinnen*. Er wird »einsame Spitze« unter den Lebenden; der *absolute Orpheus* des historischen Moments.

Dies bringt ihm einen zugestandenen gesellschaftlichen Platz in der Nähe des »Fürsten« [= des jeweiligen Machthabers]; er bekommt Zugang zu den Möglichkeiten der avanciertesten technischen Medien, die er selbstverständlich nutzt; er wird [enthusiastisch] besprochen in dessen Publikationsmedien. Er darf [soll] ab und zu tafeln an der Tafel des Macht- oder Geldhabers [manchmal bekommt er dessen Frau ausgeliehen für ein paar Nächte kometenhafter Eskapaden, die ihn selbstverständlich gebührend inspirieren]; er steigt und steigt; steigert *unaufhörlich* seine Produktion. Einige der größten Werke der Welt-Komposition-Orphisterei verdanken sich solchen unergründlichen Verfahrensregeln, die ich dennoch, als würde ich sie kennen, »die orpheische Kunstproduktion« nenne. »Eurydike« darf und muss singen; sie hat aber keine Stimme — kein ebenbürtiges Leben — in diesem System.

So viel zu Orpheus Typ eins: kleiner Angestellter höfischer Macht mit der Aufgabe großartiger Entfesselung musikalischer Betörung zur Stimulierung und Neuordnung der Affekte einer ganz bestimmten weiblichen Klientel — Orpheus-Kuppler. Orpheus Typ zwei ist am 24. Februar 1607 unterwegs in Richtung *New World*: John Smith, militärischer Rang Captain, an Bord der *Susan Constant*, Flaggschiff der drei englischen Segler, die im April 1607 im von ihnen so getauften »Virginia« die erste englische Siedlung in America errichten. Die Kolonisierungsarbeit seiner Abenteurertruppe wird bald mit der *Orpheus-Plakette* geadelt — von Orpheus drei, dem »Mann am Themse-Ufer«, Francis Bacon, Wissenschaftler und Philosoph.

Denn ebenfalls im Jahr 1607 wurde Bacon von höheren Wesen mitgeteilt, die aktuelle »Inkaronation Orpheus« zu sein. Diesen — der nach dem Tod seiner Geliebten Eurydike schwor, keine Frauen mehr zu lieben — hatten erzürnte Mänaden auf der Insel Lesbos zerstückelt. Der Kopf war in den Fluss geflogen. Orpheus' Gesang zum Schweigen bringen konnten sie damit nicht. Er treibt weiter. Die Ufer tönen. Im Frühjahr 1607 treibt er gerade die Themse runter. Der am Ufer meditierende Bacon fischt den Kopf heraus und setzt ihn sich auf. 1609 macht er es öffentlich: Seine philosophischen Gesänge sollen verstanden werden als Wegweiser in die glückliche Zukunft der britannischen Lande. Die Arbeit der englischen Kolonisten in Virginia erhält von ihm die Goldmedaille *praktische Orpheusarbeit des historischen Moments*: die Zivilisierung wilder Landstriche, Tiere und Menschen drüben in Virginia.

Orpheus in America und seine Kolonisten überleben den ersten Winter in Virginia nur mit Hilfe einheimischer »Indians«. Sie liefern Nahrungsmittel. Bei deren Überbringung tut sich ein junges Mädchen hervor, Pocahontas, »daughter of a chief«, 12 Jahre alt. Sie wird später christlich-anglikanisch getauft werden, einen englischen Kolonisten heiraten, einen Sohn gebären, mit der family London besuchen, Queen Anne treffen und dort 1617 sterben [an englischem Schlangenbiss: vergiftet]. Orpheus John Smith wird nach ihrem Tod behaupten, sie habe ihm das Leben gerettet, 1607. In den literarischen Gesängen von Virginia leben die beiden fort als *Liebespaar* [als Orpheus und seine indianische Euridice]; Liebespaar, das sie nie waren. Orpheus Smith, nach England zurückgekehrt, Autor mehrerer Bücher über seine *Virginian Travels*, avanciert derart zum ersten amerikanischen Schriftsteller. Orpheus Bacon in London steigt auf zum »Kanzler« des Königs. Und Pocahontas, tote Euridice — im Jahr 1917, 300 Jahre nach ihrem Tod, von einem amerikanischen Sänger befördert zur »Mother of Us All« — lebt weiter in den Grundfesten von Virginia, des ersten Staats der werdenden USA. Ihre Statue ist zu besichtigen am Ausgang der Themse bei Gravesend sowie am Ufer des James River in Virginia auf dem Gelände des »Museum of Jamestown«. Ihr Bildnis in Öl hängt im Capitol.

ORFEO ED EURIDICE

Christoph Willibald Gluck

MUSIKALISCHE LEITUNG Daniel Barenboim | **INSZENIERUNG** Jürgen Flimm

mit Bejun Mehta, Anna Prohaska und Nadine Sierra

PREMIERE 18. MÄRZ

23. | 27. MÄRZ || 22. | 24. JUNI || 01. | 03. JULI 2016

Die Produktion *Orfeo ed Euridice* wird unterstützt vom
Verein der Freunde und Förderer der Staatsoper.

EINE BÜHNE FÜR »ORFEO ED EURIDICE«

Liebe Besucher der Staatsoper,

Christoph Willibald Glucks 1762 uraufgeführte Reformoper *Orfeo ed Euridice* hat das Genre wie kaum ein anderes Werk maßgeblich beeinflusst. Die Premiere der Neuinszenierung von Jürgen Flimm unter der musikalischen Leitung von Daniel Barenboim bildet den Auftakt zu den internationalen FESTTAGEN 2016. Eine Besonderheit dieser Neuproduktion: Das Bühnenbild entwarf Stararchitekt Frank O. Gehry.

Außergewöhnliches benötigt jedoch auch außergewöhnliches Engagement: Deswegen finanzieren die Freunde und Förderer das Bühnenbild mit 150.000 Euro.

Tragen auch Sie ein Stück zum Gelingen der FESTTAGE bei und spenden Sie jetzt! Jedes Engagement hilft, den Raum entstehen zu lassen, in dem Orfeo und Euridice durch ihre Liebe den Tod besiegen.

Natürlich würden wir uns freuen, Sie für eine langfristige Unterstützung der Staatsoper begeistern zu können: Unsere Mitglieder erleben die einmaligen Opernabende mit den Top-Stars der Szene stets auf den besten Plätzen, treffen in unserem Netzwerk auf gleichgesinnte Musikliebhaber und begegnen den Künstlern der Staatsoper hinter den Kulissen.

Tragen auch Sie dazu bei, die Spitzenqualität an einem der renommiertesten Opernhäuser der Welt zu ermöglichen, denn ...

... Kunst braucht Freunde!

Ihr

Ulrich Maas
Vorsitzender

JETZT ONLINE SPENDEN



JETZT MITGLIED WERDEN



SPENDENKONTO

IBAN: DE 13 100 500 00 66 100 10 500 | Stichwort: »Orfeo ed Euridice«

KONTAKT

Freunde und Förderer der Staatsoper Unter den Linden e.V.

Chausseestr. 5 | 10115 Berlin

Fon: +49 (0)30 – 24 72 43 60 | Fax: +49 (0)30 – 24 72 43 61

freunde@staatsoper-berlin.de | www.staatsoper-berlin.de/freunde

»... WIE BEI EINEM HAUS- KONZERT«

INTERVIEW: DETLEF GIESE

Sennu Laine, Prof. Andreas Greger und
Claudius Popp, die drei Solo-Cellisten
der Staatskapelle Berlin, im Gespräch
über Yo-Yo Ma, Bach, Dvořák und das
Violoncellospiel an sich

MAGAZIN Irgendwann im Leben eines Musikers fällt die Entscheidung für ein bestimmtes Instrument. Wie war das bei Ihnen?

ANDREAS GREGER Eigentlich ganz einfach: Mein Vater war Cellist, und im Kleinkindalter saß ich viel und gern bei ihm, wenn er geübt hat. Ich kann mich exakt an die Situation erinnern, das war vielleicht 30 oder 40 Zentimeter vor dem Violoncello, vor diesem riesigen Korpus. Und dann dieser Klang! Das fand ich beglückend, in jeder Hinsicht. Über viele Stunden, Wochen, Monate ist dann der Wunsch gewachsen, dass ich auch Cello spielen wollte.

MAGAZIN Als Streicher muss ja schon im Kindesalter beginnen, damit man ein professionelles Niveau erreicht.

ANDREAS GREGER Das stimmt natürlich. Ich habe mit fünf Jahren begonnen und zwar auf einer umgebauten Bratsche, auch das weiß ich noch genau.

SENNU LAINE Meine Eltern sind keine Musiker, wollten aber ein musikalisches Hobby für mich finden. Eigentlich sollte ich Geige spielen lernen, aber in der Musikschule gab es damals keinen Platz. So ist es dann das Violoncello geworden.

MAGAZIN Das war noch in Finnland?

SENNU LAINE Ja, genau. Es war also nicht meine Entscheidung, aber ich habe es einfach mitgemacht. Mir hat es sehr gefallen, und wir wurden auch sehr gefördert. Für mich war von Anfang an klar, dass ich Violoncello spielen will, in Zukunft auch beruflich.

CLAUDIUS POPP Bei mir war es ganz ähnlich wie bei Andreas. Meine Mutter ist Pianistin, mein Vater Cellist, sogar Professor für Violoncello. Unter anderem hat er in Moskau studiert und kam dann von dort zurück mit

einem Achtelcello, als Mitbringsel. Das stand dann so herum. Und als ich vier war, habe ich anscheinend einfach angefangen zu spielen. Ich kannte vom Sehen, wie man mit dem Instrument umgehen muss: Hand links, Bogen rechts, das war ein ganz spielerisches Herangehen.

MAGAZIN War denn der dunkle, warme Klang des Violoncellos dabei von Wichtigkeit?

CLAUDIUS POPP Für mich persönlich nicht unbedingt, für mich war immer das Repertoire entscheidend. Ich bin schon ein wenig neidisch auf die Pianisten, denn diese können so viel solistisch spielen und haben eine riesige Auswahl an Stücken. Ein gewisser Neid besteht natürlich auf die Geiger mit ihren vergleichsweise vielen Konzerten, die wahnsinnig schön sind. Aber auch wir haben sehr gute Literatur.

MAGAZIN Die sechs Solo-Suiten von Bach spielen ja gewiss eine spezielle, herausgehobene Rolle, wie man vermuten darf. Was ist denn eigentlich das Besondere an dieser Musik? Hält die Faszination ein Leben lang?

ANDREAS GREGER Die Faszination ist ungebrochen, aber es entstehen jedes Mal, wenn man diese Werke in die Hand nimmt, mehr Fragen als Antworten. Es gibt keine einheitliche stilistische Idee, wie man Bach spielt, sondern prinzipiell viele verschiedene Möglichkeiten. Es gab und gibt diesen ungeheuren Impuls der historischen Aufführungspraxis, durch den niederländischen Cellisten Anner Bylsma etwa. Das war für mich faszinierend, prägend geradezu, bis dahin, dass ich mich intensiv damit beschäftigt habe: Stachel weggenommen, Darmsaiten und Barockbogen gekauft — und los ging es! Ich habe sogar Violoncelloabende auf zwei Instrumenten gespielt: im ersten Teil Bach auf dem Barockcello, nach



KLEEBLATT MIT CELLO: CLAUDIOU POPP,
SENNU LAINE UND ANDREAS GREGER (V.L.N.R.)

der Pause dann Beethoven, Brahms oder Webern. Das hatte zwar so ein bisschen einen pädagogischen Impetus, aber für mich war es sehr wichtig. Und Bach zu spielen ist immer eine große Aufgabe und eine Herausforderung.

MAGAZIN Ist da nicht so eine gewisse Ambivalenz vorhanden, dass man sich einerseits dieser in der Tat wunderbaren Musik widmen kann, zum anderen aber auch der Respekt vor den großen Interpreten mit hineinspielt?

SENNU LAINE Bach wird ja so unterschiedlich interpretiert, da gibt es kein Muss oder Soll.

ANDREAS GREGER Man hat sich heute prinzipiell darauf geeinigt, »historisch informiert« zu spielen und nicht wie noch in den 60er Jahren in einer romantisierten Art und Weise. Also eher Anner Bylsma als Hugo Becker.

MAGAZIN Ein paar Namen sind ja schon angeklungen. Gibt es denn für Sie speziell direkte Vorbilder aus dem Kreis der großen Cellisten aus Vergangenheit oder Gegenwart, von dem Sie meinen, auf der gleichen ästhetischen Wellenlänge zu sein?

SENNU LAINE Ich mag sehr gern, wie Boris Pergamenschikow gespielt hat. Geschmackvoll und farbig, nie zu groß oder bombastisch im Ton. Aber es gibt natürlich auch andere hervorragende Cellisten.

MAGAZIN Und wenn man in einen wirklichen »Klassiker« der Bach-Interpretation hineinhört, in die Aufnahmen von Pablo Casals aus den 1930er Jahren? Ist das eine vollkommen vergangene Zeit, der man da begegnet?

SENNU LAINE Casals war überhaupt der Erste, der die Bach-Suiten in diesem Umfang gespielt hat. Er besaß kein Vorbild, auch war er nicht von irgendwelchen Traditionen belastet. Das kann ein Vor-, aber auch ein Nachteil sein.

CLAUDIUS POPP Mein erster hauptsächlicher Kontakt mit Bach kam von Heinrich Schiff. Dessen Aufnahme gefällt mir persönlich mit am besten, weil es zwei Arten miteinander verbindet: das natürliche und

das analytische Spiel. Eine Analyse des Notentextes ist wichtig, keine Frage. Aber wenn das Ganze dann wie eine musikwissenschaftliche Abhandlung klingt, geht die eigentliche Musik doch ein wenig verloren. Deswegen empfinde ich bei Schiff die Balance als genau die richtige.

MAGAZIN Nun kommt der Cellist Yo-Yo Ma zu den FESTTAGEN, und das gleich zwei Mal, für die Bach-Suiten und zwei Tage später dann für das Violoncellokonzert von Antonín Dvořák, das er gemeinsam mit der Staatskapelle und Daniel Barenboim spielen wird. Haben Sie ihn schon mal live erlebt, als Zuhörer wie als Mitwirkender im Orchester?

CLAUDIOU POPP Ja, wir haben schon zusammen gespielt.

SENNU LAINE Das Schumann-Cellokonzert war das, in New York. Und 1992, da war ich noch sehr jung, habe ihn einmal mit Bach gehört.

ANDREAS GREGER Yo-Yo Ma ist im medialen Zeitalter quasi omnipräsent. Er ist schon ein großes Vorbild für mich. Er kann auf eine lange Karriere zurückblicken, die immer noch anhält, unter anderem weil er ein eminent guter Cellist und Musiker ist. Es spricht für ihn, dass er sich verändert, dass er nicht mehr so spielt wie noch vor 30 oder 40 Jahren, sondern dass er sich immer weiter emotional und intellektuell entwickelt.

MAGAZIN Die Bach-Suiten hat er mehrmals aufgenommen, einmal in den frühen 80er Jahren, eine Einspielung, die legendär geworden ist, und dann noch einmal nach 2000. Dazu hat ja auch nicht jeder Künstler die Gelegenheit.

CLAUDIUS POPP Ich bin sehr gespannt, wie er es diesmal machen wird, rein cellistisch gesehen. Die Bach-Suiten spielt er nun wahrlich nicht zum ersten Mal ... Da er in der letzten Zeit aber zumeist in Amerika und weniger in den europäischen Konzertsälen aufgetreten ist, wird man vielleicht einiges Neues erwarten dürfen.



VON HELSINKI NACH BERLIN: SENNU LAINE

MAGAZIN Im Konzert mit der Staatskapelle wird ja das Cellokonzert von Dvořák aufgeführt werden, auch das ein häufig gespieltes Stück. Ist dieses Werk auch für Sie ein »Favourite«?



»HAND LINKS, BOGEN RECHTS«: CLAUDIO POPP

SENNU LAINE Ja, es ist ein so tolles Stück. Brahms hat, als er das hörte, sinngemäß gesagt: »Schade, dass ich nicht wusste, dass man so für Violoncello schreiben kann.« Das ist einfach perfekt, es gibt keine schwache Stelle darin.

ANDREAS GREGER Nicht ein Takt ist überflüssig, das kann man wirklich nicht von jedem Stück sagen. Eigentlich ist es eine »Symphonie fantastique« für Violoncello und Orchester. Das Werk besitzt einen sinfonischen Zuschnitt, ohne dass das Cello im Bermudadreieck des Klangs verschwindet, das war ja das Problem der ganz großen Komponisten. Insbesondere von Brahms, der nach seinem Doppelkonzert geschrieben hat, dass er sich doch lieber auf die Instrumente zurückziehen würde, von denen er wirklich etwas versteht. Getrieben hat ihn wohl die Sorge, dass das Cello dadurch, dass es klanglich und seinem Tonumfang entsprechend vor allem in der Mittellage angesiedelt ist, ungünstig hörbar einzubinden ist. Diesem Problem bei der Instrumentierung konnte man eigentlich nur begegnen, indem man das Orchester entsprechend ausdünnnt. Da hat Dvořák eine souveräne Lösung gefunden.

CLAUDIUS POPP Aber auch späteren Komponisten wie Dmitri Schostakowitsch oder Sergej Prokofjew ist dies gelungen. Dessen *Sinfonia concertante* für Violoncello und Orchester ist neben dem Dvořák-Konzert eines meiner absoluten Lieblingstücke.

MAGAZIN Und dann gibt es ja noch das Cellokonzert von Henri Dutilleux. Sennu, Sie spielen dieses Werk als Solistin im Mai in einem Abonnementkonzert mit der Staatskapelle. Überwiegt im Hinblick auf diesen Abend Vorfreude oder Respekt?

SENNU LAINE Das Werk ist neu für mich, auch immer noch ein wenig fremd. Ich finde das Stück aber sehr intim und durchsichtig, ein bisschen in Richtung der Musik von Olivier Messiaen. Und natürlich, das Konzert mit den Kollegen aus dem Orchester und Maestro Barenboim spielen zu dürfen, ist eine besonders schöne Sache.

MAGAZIN Werden Sie denn Yo-Yo Ma bei seinem Soloabend in der Philharmonie lauschen?

SENNU LAINE Auf jeden Fall. Ich hoffe, es gibt Podiumsplätze, das würde ich mir wünschen, da ist man dann ganz nahe am Geschehen. Ich mag es, wie Yo-Yo Ma auf der Bühne agiert, da ist er wie zu Hause, auch wenn er vor 2.000 Leuten spielt. Das habe ich in der Carnegie Hall erlebt, das Konzert war ausverkauft—and er kam einfach so, als ob es ganz normal wäre, ganz alltäglich.

ANDREAS GREGER Ja, wie bei einem Hauskonzert. Wir freuen uns jedenfalls darauf.

Festtage 2016 Konzerte

WIENER PHILHARMONIKER

Werke von *Gustav Mahler*

DIRIGENT Daniel Barenboim

19. MÄRZ 2016 | PHILHARMONIE

STAATSKAPELLE BERLIN

Werke von *Gustav Mahler* und *Edward Elgar*

DIRIGENT Daniel Barenboim

TENOR Jonas Kaufmann

21. MÄRZ 2016 | PHILHARMONIE

SOLO-RECITAL

Werke von *Johann Sebastian Bach*

Die sechs Solo-Suiten für Violoncello

VIOLONCELLO Yo-Yo Ma

22. MÄRZ 2016 | PHILHARMONIE

STAATSKAPELLE BERLIN

Werke von *Antonín Dvořák* und *Edward Elgar*

DIRIGENT Daniel Barenboim

VIOLONCELLO Yo-Yo Ma

24. MÄRZ 2016 | PHILHARMONIE

DUO-RECITAL

Werke von *Robert Schumann*,

Claude Debussy und *Béla Bartók*

KLAVIER Martha Argerich | Daniel Barenboim

26. MÄRZ 2016 | PHILHARMONIE

Konzerteinführung
jeweils 45 Minuten vor Beginn

STAATSKAPELLE BERLIN VII. ABONNEMENTKONZERT

DIRIGENT Daniel Barenboim

VIOLONCELLO Sennu Latine

Werke von *Claude Debussy*, *Henri Dutilleux*
und *Maurice Ravel*

09. MAI 2016 | PHILHARMONIE

10. MAI 2016 | KONZERTHAUS

„In dieser Klasse ist die nuVero die Königin der Kompaktboxen“

Stereoplay 8/15

stereoplay
Highlight

nuVero 60

- Wahrhaftiger Klang
- vollendete Technik
- profiliertes Design
- meisterhafte Qualität
made in Germany.

High-End, aber
erschwinglich!

Bequem online bestellen:
www.nubert.de

Stereoplay Highlight 8/15:
Klang: absolute Spitzenklasse,
Preis/Leistung: überragend.

Hochpräzise und extrem bassstark.
50 cm hoch, 250/180 Watt.
Erhältlich in Diamantschwarz,
Kristallweiß und Goldbraun.
785 Euro/Box (inkl. 19% MwSt, zzgl. Versand)

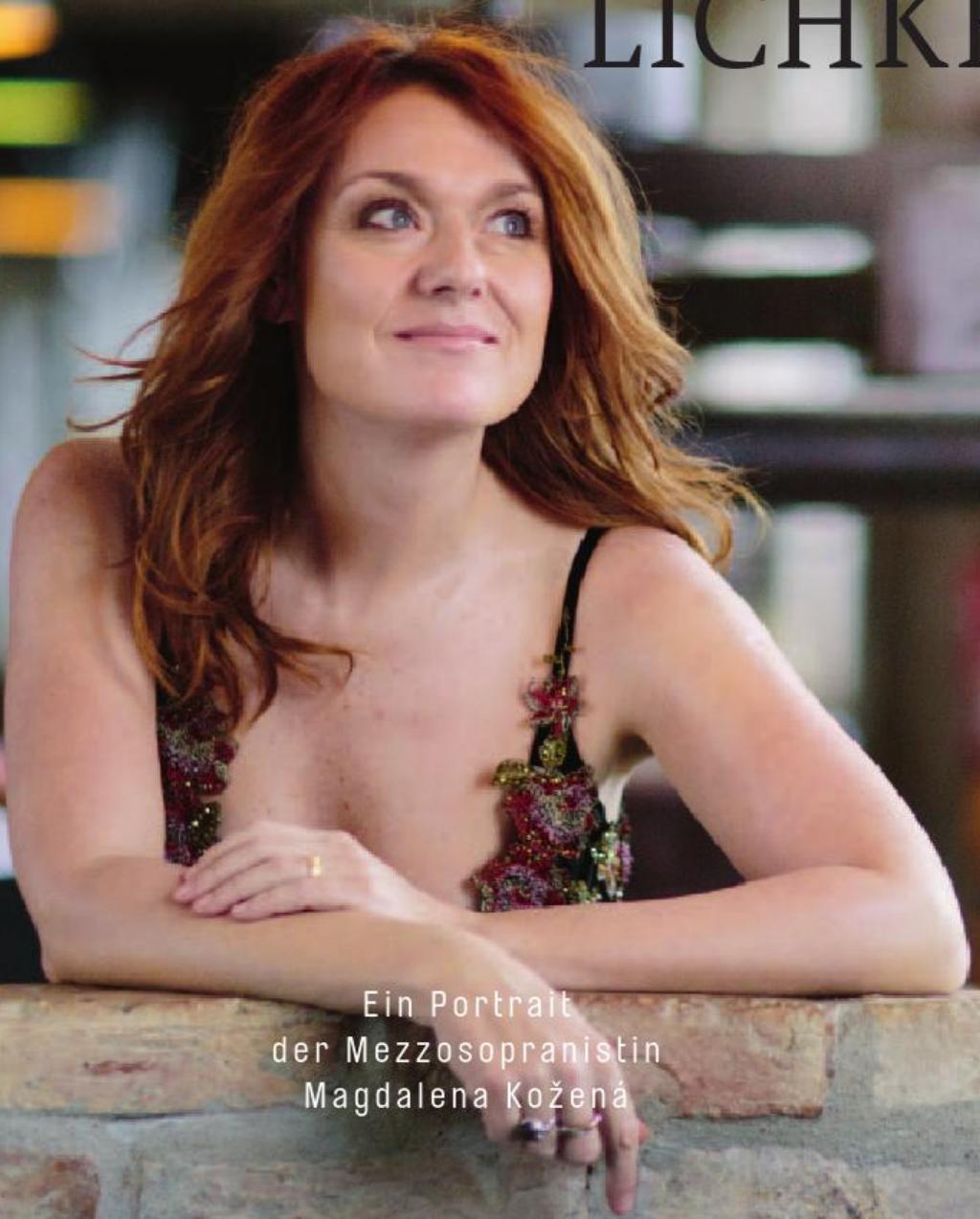


nubert
Ehrliche Lautsprecher

- Webshop mit Direktversand: www.nubert.de • Zu Hause probehören mit 30 Tagen Rückgaberecht
- Bestell-Hotline mit Profi-Beratung: Deutschland gebührenfrei 0800-6823780
- Günstig, weil direkt vom Hersteller Nubert electronic GmbH, Goethestr. 69, D-73525 Schwäbisch Gmünd
- Vorführstudios: D-73525 Schwäbisch Gmünd, D-73430 Aalen und D-47249 Duisburg

DIESER VERFÜHRERISCHE DUFT VON URSPRÜNG- LICHKEIT

PORTRAIT VON JÜRGEN OTTEN



Ein Portrait
der Mezzosopranistin
Magdalena Kožená

Vorne links, zwischen ersten und zweiten Violinen, da liegt sie, auf einem rechteckigen Podest, schwarz gewandet, in sich verpuppt wie ein Embryo. Ein Naturkind, barfüßig, anmutig und schön zugleich, umhüllt von vage schimmernden Klängen und doch irgendwie schutzlos-verletzlich, ja: wie waidwund. Kein Wunder, dass das Mädchen weint. Es hat sich im Wald verirrt, ist alleine und einsam, von der Welt verlassen, die sie ohnehin nicht versteht. Doch kaum hat Mélisande, spätere Geliebte des Pelléas, ihre Stimme erhoben, verwandelt sich diese Welt, wird sie hell, transzendent, durch und durch magisch. Und das liegt an diesem kühlen Herbstabend in der Berliner Philharmonie, bei der halbszenischen Aufführung von Debussys Musiktheater mit den Berliner Philharmonikern, Simon Rattle und den grandiosen Solisten Christian Gerhaher, Gerald Finley, Franz-Josef Selig und Bernarda Fink, vor allem an *der Frau*, die diese Rolle auch schon an der Lindenoper verkörpert hat und nun erneut mit Leben füllt — an Magdalena Kožená. Samt und durchdringend zugleich ist ihr Mezzo, warm und pronominiert, geschmeidig und irisierend, mit einem Wort: luzide.

Ihre Mélisande: wahrhaftig ein Traum. Vokal wie darstellerisch. Das Somnambul-Ambivalente dieser *femme fragile è fatale*, hier gewinnt es Gestalt. Und genau darin könnte sie die Schwester Juliettes sein, jener geheimnisumwehten Frau, die sich wie eine Fata Morgana vor die Augen und in die Phantasie Michels schiebt und ihn darob in tiefste Seelenqualen stürzt [so wie es übrigens auch Marietta/Marie in Erich Wolfgang Korngolds frühem Geniestreich *Die tote Stadt* mit Paul macht]. Für Magdalena Kožená scheint diese Partie, aus der sie im Herbst 2010 bereits Auszüge präsentierte [*Drei Fragmente*, weiland mit den Berliner Philharmonikern unter Leitung von Tomáš Netopil], wie geschaffen. Nur wenige vermögen es wie sie, einer Figur eine Erzählung einzuschreiben, die nur schwer zu entschlüsseln ist. Ein auratisches Phänomen. Man muss es nicht erklären. Nur genießen.

Dahinter verbirgt sich die [seltene] Kunst, eine Rolle so zu verkörpern, dass der Zuschauer das Gefühl von Authentizität gewinnt. Sein, nicht zeigen, jedoch ohne das eigene Ich aufzugeben. Und was für Mélisande gilt und für Juliette anzunehmen ist, durfte man auch in Chabriers *L'Étoile* bestaunen. Eine Offenbachiade ganz nach dem Geschmack des französischen Publikums, hoch geschätzt von zahlreichen Komponistkollegen; insbesondere Debussy und Ravel zeigten sich über die Maßen begeistert. Es war 2010 Simon Rattles erste Opernpremiere am Haus Unter den Linden, und es war zugleich Koženás Debüt als frecher Hausierer Lazuli. Da stand sie also, in Hosen, mit kurz gewellten Haaren und einem leichten Flaum auf der Oberlippe, und man rieb sich verwundert die Augen, weil man anfangs nicht glauben konnte, dass sie es war. Wunder der Anverwandlung. Wunder auch des Rollentausches. Denn ausnahmsweise war nicht *sie* es, die begehrte wurde, sondern genau anders herum. Als Lazuli trachtete sie danach, die Prinzessin Laoula [Juanita Lascarro] zu verzaubern. Und so betörend leicht sang und spielte die Mezzosopranistin diese Rolle, dass man irgendwann gar nicht mehr darüber nachdachte, ob es ein Mann oder eine Frau war, die das tat.

Empathie als Triebfeder für eine einzigartige Kunstleistung? Möglich ist es. Und durch zwei weitere Partien belegt, in denen Magdalena Kožená — binnen Monaten des Jahres 2012 — männliche Identitäten annahm: einmal als Octavian im *Rosenkavalier* [der Ort war diesmal das Schiller Theater], ein weiteres Mal als Sesto in *La clemenza di Tito* an der Wiener Staatsoper. Zufall oder göttlich-glückliche Fügung: Auch ihr internationaler Durchbruch verdankt sich einer Hosenrolle: 2000 sprang Magdalena Kožená bei den Wiener Festwochen als Nero in Monteverdis *L'incoronazione di Poppea* für die erkrankte Anne Sofie von Otter ein und wurde, wie es so schön heißt, über Nacht berühmt.

Sie hat es danach nie übertrieben mit der »Karriere«. So manche Sängerin ist schon ikarusgleich verglüht, weil sie zu viel wollte. Magdalena Kožená zog es vor, auf dem Boden zu bleiben und sich und ihre Stimme behutsam weiter zu entwickeln. Leben, hat sie einmal gesagt, sei ihr auf jeden Fall wichtiger als die Kunst [was den schönen Nebeneffekt hat, dass die Dinge, die sie auf dem Theater durchdringt, so anmuten, als seien sie direkt dem Leben entliehen]. Leben, das bedeutet in erster Linie: Familie. Drei Kinder, zwei Jobs, ein Ehemann, da kommt man gar nicht erst auf die Idee, zur Sonne fliegen zu wollen. Man ist im Dasein verankert.

Und das hört man. Ihre ohnehin ausdrucksstark und nach Ursprünglichkeit duftende Stimme hat mit den Jahren noch einmal an Valeurs, an dynamischer Variabilität und Tiefenschärfe hinzugewonnen. Zudem zählt sie zu den vielseitigsten Vertreterinnen ihrer Zunft. Wer kann schon von sich sagen, dass er bei Bach und Strauss,

Dahinter verbirgt sich die [seltene] Kunst, eine Rolle so zu verkörpern, dass der Zuschauer das Gefühl von Authentizität gewinnt. Sein, nicht zeigen, jedoch ohne das eigene Ich aufzugeben.

bei Monteverdi und Gluck, bei Händel und Debussy, bei Vivaldi und Mozart, bei Rameau und Rossini, ganz zu schweigen von den böhmisch-mährischen Gefilden eines Janáček, Martinů und Dvořák, gleichermaßen zu Hause ist, also im Frühbarock ebenso wie in der Klassik, im Rokoko ebenso wie in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Interessant ist in diesem Zusammenhang ein Gedanke, den Magdalena Kožená vor einigen Jahren formuliert hat. Gefragt, in welchem Jahrhundert sie am liebsten leben würde, überlegte sie eine Weile und sagte dann, das sei eine verrückte Frage. Die sie aber dann doch beantwortete: »Ich denke, ich würde mich dafür entscheiden, zwischen den beiden Weltkriegen zu leben. Weil es, musikalisch gesehen, eine besonders aufregende und besonders produktive Zeit war. Es passierten unglaubliche Dinge.« Nicht unglaublich, aber wechselhaft und spannend liest

sich ihre tatsächliche Vita. Die ersten Schritte unternahm die Tochter einer Biologin und eines Mathematikers in der sozialistischen Welt der Unterdrückung, wie sie keiner besser beschrieben hat als Milan Kundera in *Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins*. Was sie rettete damals, waren die heimatlichen Lieder, der Humor, die Traditionen, die heimischen Wälder, Gerüche, Geschmäcker und Feste. Die Lebensfreude des Dennoch. Darin sieht sie den Sinn meiner Arbeit: für ein, zwei

Vielleicht ist es das, was ihre Ausstrahlung ausmacht: die Wandelbarkeit der interpretatorischen Möglichkeiten, die Fähigkeit, sich in kürzester Zeit umzustellen, sich in Rollen einzufühlen.

Stunden ihre Zuhörer eng und froh mit dem Hier und Jetzt zu verbinden. Sie weiß, sie kann durch Gesang die Welt nicht verändern. Aber die Welt setzt sich aus kleinen Dingen zusammen. Und an diesen kleinen Dingen setzt sie an.

Eigentlich wollte sie Pianistin werden. Eine schwere Handverletzung beendete diesen Traum. Aber nicht den Traum von der Musik. Sie studierte Gesang, zunächst am Konversatorium ihrer Heimatstadt Brno, dann an der Akademie für Musik und Darstellende Kunst in Bratislava, bei Eva Blahová. 1995 gewann sie den 6. Internationalen Mozart-Wettbewerb in Salzburg, es folgten erste Engagements [Janáček-Theater in Brno, an der Wiener Volksoper] doch schon bald reifte der Entschluss, es als freischaffende Sängerin zu versuchen.

Aber was heißt hier versuchen. Der liebe Gott hat ihr eine unvergleichlich schöne Stimme geschenkt, die zwar schwerer, samtiger, runder und reifer geworden ist, die aber von ihrer Ursprünglichkeit nicht ein Jota eingebüßt hat. Zugegeben, die Koloraturen funkeln nicht mehr so wie früher, aber dafür ist anderes hinzugekommen. Das sei, hat Magdalena Kožená gesagt, so wie im Leben: »Wenn Sie etwas gewinnen, verlieren Sie anderswo auch immer etwas. Faszinierend daran ist für mich, dass man in verschiedenen Phasen seines Lebens eben auch verschiedene Arten von Partien singen kann, damit verschiedene Stile. Es ist niemals langweilig.«

Vielleicht ist es das, was ihre Ausstrahlung ausmacht: die Wandelbarkeit der interpretatorischen Möglichkeiten, die Fähigkeit, sich in kürzester Zeit umzustellen, sich in Rollen einzufühlen. Wer hätte etwa gedacht, dass sie die Carmen so fulminant darstellen könnte, wie es 2012 bei den Salzburger Festspielen geschah, mit den Berliner Philharmonikern unter Leitung von Simon Rattle und mit Jonas Kaufmann als Don José. Sie schwitzte nicht und trotzdem sei sie böse—böse, raffiniert und fatalistisch. So urteilte einst Nietzsche über Georges Bizets Carmen. Ob die Callas, Agnes Baltsa

oder Grace Bumbry, sie alle haben diesen Aspekt überspielt und weit mehr die *femme fatale* in den Vordergrund gerückt. Nicht so Magdalena Kožená: Sie gab in Salzburg das grausam-kühle Mädchen. Das Passionierte wohnte in einem abgeschlossenen Hinterzimmer ihres Innern. Damit war sie, trotz der hennaroten Haare, weder vokal noch darstellerisch die typische Carmen. Sie war anders. Subtiler, gefährlicher, leiser. Ihre Carmen schien zu ahnen, dass sie jener Art von Mensch angehört, der es egal ist, was die anderen denken. Und so empfand und spielte sie diese Frau: als absolut autonom, als eine Art Medusa-Medea.

Hier, wie später am Theater Basel, wo sie die Titelrolle in Charpentiers *Medée* sang, wurde wahr, was die amerikanische Schriftstellerin und Essayistin Siri Hustvedt meinte, als sie schrieb, wahre Kunst habe die Eigenschaft, uns nervös zu machen. Dabei frönt Magdalena Kožená generell einem Ideal von Kunst, das ihrer Stimme entspricht: Es soll stets so einfach wie möglich klingen. Hört man ihr zu, wenn sie Lieder singt, Lieder ihrer Säulenheiligen Janáček und Dvořák und Martinů, Lieder von Gustav Mahler, Erwin Schulhoff, Petr Eben und Vítězslav Novák, versteht man, was sie damit meint. Es ist der Sieg des Affekts über den Effekt, und ebenso der Sieg der Überzeugung, nicht der Interpret müsse berührt sein, sondern derjenige, der ihm zuhört. Das ist es, was ihre Kunst auszeichnet: die Intelligenz des Herzens. Dass sie darauf verzichtet, vokalen Mummenschanz zu betreiben. Dass sie emotional singt, nie aber sentimental. Das ist ein Geschenk. Lernen kann man es nicht.

JULIETTE

Bohuslav Martinů

MUSIKALISCHE LEITUNG Daniel Barenboim |

Domingo Hrádý [14. | 18. 06.]

INSZENIERUNG Claus Guth

mit Magdalena Kožená, Rolando Villazón u. a.

PREMIERE 28. MAI

02. | 05. | 07. | 10. | 14. | 18. JUNI 2016

Goethe, Golf & Genuss



Spa & Golf Resort
Weimarer Land



Spa & GolfResort Weimarer Land
Weimarer Straße 60 - 99444 Blankenhain

Telefon: 0 36 459 . 61 64 0
Fax: 0 36 459 . 61 64 4009

E-Mail: info@spahotel-weimar.de
www.golfresort-weimarerland.de

»FLOG EIN FALKE HOCH AM HIMMEL, SAH EIN WEISSES SCHWANEN- WEIBCHEN«

Von Zarenbräuten, Troubadouren
und freien Schützen.
Große Oper im Repertoire.



»Sensationelle Wiederentdeckung«

Der Tagesspiegel, 5. Oktober 2013



DIE ZARENBRAUT

Nikolai Rimsky-Korsakow

MUSIKALISCHE LEITUNG Alexander Vitiin

INSZENIERUNG Dmitri Tschernjakow

mit Elena Tsallagova, Marina Prudenskaya,

Anna Tomowa-Sintow, Anatoli Kotscherga u.a.

03. | 06. | 10. | 17. APRIL 2016

»Musikalisch und optisch ganz großes Opern-Kino«

B.Z., 30. November 2013



IL TROVATORE

Giuseppe Verdi

MUSIKALISCHE LEITUNG *Daniel Barenboim*

INSZENIERUNG *Philipp Stölzl*

mit *Anna Netrebko, Yusif Eyvazov,*

Simone Piazzola, Dolora Zajick u. a.

08. | 11. | 14. JULI 2016

»Ich habe in dieser Inszenierung — es ist übrigens mein dritter *Freischütz* in 30 Dienstjahren hier an der Staatsoper — zum ersten Mal die Schönheit dieser Musik wirklich empfunden. Die Aufführung ist spannend und vergeht wie kein bisheriger *Freischütz*, was nicht nur an den gekürzten Dialogen liegt.«

Birgit Siebart-Schulz Sopranistin des Staatsopernchores



DER FREISCHÜTZ

Carl Maria von Weber

MUSIKALISCHE LEITUNG *Alexander Soddy*

INSZENIERUNG *Michael Thalheimer*

mit *Dorothea Röschmann, Andreas Schager,*

Evelyn Novak, Roman Trekel u. a.

14. | 16. | 19. | 22. MAI 2016



RENÉ JACOBS IN SEINER PARISER HEIM BEIM PARTITURSTUDIUM:
VERSENKUNG UND INSPIRATION

»ICH KANN ALLE NUR ERMUNTERN, NEUGIERIG ZU SEIN.«

INTERVIEW: DETLEF GIESE

René Jacobs im Gespräch
über Agostino Steffani

MAGAZIN Die Person und die Musik Agostino Steffanis scheinen gerade wieder stärker in den Fokus zu rücken—eine wachsende Zahl von Opernproduktionen und Tonaufnahmen ist ja immer ein Indikator dafür. Du, lieber René, hast Dich aber schon vor längerer Zeit mit Steffani beschäftigt, nicht wahr?

RENÉ JACOBS Ja, das ist richtig. In meinem ersten Leben als Sänger habe ich gemeinsam mit der wunderbaren, vor einigen Jahren leider verstorbenen amerikanischen Sopranistin Judith Nelson eine Reihe von Steffanis Kammerduetten gesungen. In den 1970er Jahren war das. Wir sind mit diesem Programm dann sogar auf Tournee gegangen, zusammen mit unseren Begleitern Konrad Junghänel an der Laute und William Christie am Cembalo. Das war eine sehr schöne Erfahrung, da Steffanis Musik, die zu seinen Lebzeiten über ganz Europa verbreitet war, ohne Zweifel über große Qualitäten verfügt.

MAGAZIN Wie seid ihr denn auf diese Kompositionen gestoßen?

RENÉ JACOBS Es gibt eine alte, von dem seinerzeit sehr prominenten Musikwissenschaftler Hugo Riemann edierte Ausgabe ausgewählter Werke Steffanis, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts im Rahmen der »Denkmäler der Tonkunst in Bayern« erschienen ist, da unser Komponist ja einige Zeit in München gelebt hat. Außerdem bin ich über Prof. Gerhard Croll, der in Salzburg mit dem Mammutunternehmen der Gluck-Gesamtausgabe beschäftigt ist, auf Steffanis Oper *Niobe* aufmerksam geworden, die inzwischen zu den bekanntesten seiner Werke zählt und ab und an auch auf der Bühne zu sehen ist. Trotzdem muss man konstatieren, dass Steffani leider viel zu selten gespielt wird, obwohl nicht wenige seiner Stücke noch im 19. Jahrhundert regelmäßig im Gesangsunterricht verwendet worden sind.

MAGAZIN Steffani ist ja rund eine Generation älter als Händel. Wodurch, auch im Vergleich zu

dem Großmeister aus Halle, zeichnet sich seine Musik aus?

RENÉ JACOBS Erstaunlich ist, wie viel Händel offenbar Steffani verdankt. Die beiden waren ja am Hof in Hannover kurzzeitig direkt miteinander in Kontakt gekommen—and man kann davon ausgehen, dass der Jüngere die Werke des Älteren ausgiebig studiert hat. Bei Steffani fällt aber auf, dass er im Grunde noch ein Komponist des 17. Jahrhunderts ist, spürbar beeinflusst von Monteverdi, Cavalli und anderen bekannten Opernmeistern der Zeit. Insbesondere an den Rezitativen wird dies deutlich, die bei Steffani sehr abwechslungsreich ausgestaltet sind: überhaupt nicht stereotyp und trocken, sondern mit vielen rhythmischen und harmonischen Finessen, bis hin zu regelrecht dissonanten, sehr expressiven Zusammenklängen. Zudem greift die Musik immer wieder ins Ariose aus, mit weitgeschwungenen Melodiebögen und virtuosen Ornamenten, die sängerisch sehr anspruchsvoll sind. Bei den Arien selbst verzichtet er dafür aber häufig auf die später obligatorische Da-capo-Form, wodurch sie den Charakter von relativ kurzen, dafür aber prägnanten Affektäußerungen bekommen.

EINE PARTITURSEITE AUS STEFFANIS OPER
AMOR VIEN DAL DESTINO (EDIERT VON PROF. COLIN TIMMS), MIT
HANDSCHRIFTLICHEN EINTRAGUNGEN VON RENÉ JACOBS

MAGAZIN Und dann zeigt sich ja immer wieder, dass Steffani, obwohl er aus dem Veneto stammt, ein wahrhaft internationaler Komponist ist.

RENÉ JACOBS Ganz genau. Dass er die Blasinstrumente ganz eigenständig einsetzt, verdankt er wohl seiner »deutschen« Prägung. Darüber hinaus komponiert er im Vergleich zu seinen italienischen Zeitgenossen sehr viel kontrapunktischer, was sicher auch seinem langen Aufenthalt nördlich der Alpen geschuldet ist. Schließlich besaß er eine besondere Vorliebe für französische Tanzmusik—es lassen sich jedenfalls viele derartige Stücke in seinen Opern finden.

MAGAZIN Wie kam es eigentlich dazu, gerade *Amor vien dal destino* für eine Aufführung im Schiller Theater auszuwählen?

RENÉ JACOBS In Gesprächen mit den Kollegen der Staatsoper, mit dem Intendanten und dem Dramaturgen, tauchte irgendwann einmal die Idee auf, ein Stück von Steffani, mit dessen Musik ich wie gesagt schon vor Jahrzehnten in Berührung gekommen bin, auf die Bühne zu bringen. Prof. Colin Timms von der Birmingham University, der wohl derzeit der beste Steffani-Kenner ist, habe ich daraufhin um Vorschläge gebeten, welche seiner Opern besonders lohnend wären. Gerne sollte es auch ein unbekanntes Stück sein—and so fiel die Wahl auf *Amor vien dal destino*. Steffani hat diese Geschichte nach Motiven aus Vergils *Aeneis* bereits in 1690er Jahren in Hannover komponiert, aber erst 1709 in Düsseldorf zur Aufführung gebracht. Seitdem, also seit mehr als 300 Jahren, dürfte diese Oper, deren Libretto und Musik in der Tat hervorragend sind, nicht mehr szenisch gezeigt worden sein.

MAGAZIN Eine wirklich »Ausgrabung« also. Wie gestaltete sich denn der Prozess von der Idee bis hin zur fertig eingerichteten Partitur?

RENÉ JACOBS Colin Timms hat zunächst aus dem autographen Manuskript sowie einer zeitgenössischen Kopie, die in der Royal Music Collection der British Library London aufbewahrt werden, eine moderne Edition im Computersatz erstellt. Dieses Notenmaterial habe ich wiederum einer musikalischen Bearbeitung unterzogen, u.a. mit Verzierungen nach dem Stil des späten 17. Jahrhunderts und einer durchgehenden Bezeichnung des Basso continuo, um das vom Komponisten gegebene harmonische Gerüst entsprechend »aufzufüllen«. Wir wollen ja mit einer möglichst farbigen Continuo-Besetzung agieren, mit mehreren Tasteninstrumenten, mit Laute, Harfe sowie Gamben, Violoncello und Kontrabass. Außerdem haben wir—immer in Abstimmung mit dem Regisseur Ingo Kerkhof—eine Reihe von Strichen vorgenommen, um das dreikägige Stück in zwei Teilen mit nur einer Pause spielen zu können. *Amor vien dal destino* ist zwar beileibe keine kurze Oper [sie verfügt über mehr als 100 Einzelnummern], besitzt aber auch keine Überlänge.

MAGAZIN Hast Du inzwischen besondere Sympathien für eine Rolle oder bestimmten Arien aus *Amor vien dal destino* gewonnen?

RENÉ JACOBS Mit einer Arie bin ich ja schon sehr lange vertraut, da sie in dem erwähnten Riemann-Band enthalten war. Es ist dies die Auftrittsarie, in der die weibliche Hauptgestalt Lavinia [die entgegen der

INTERVIEW

Konvention mit einem tiefen Alt besetzt ist, obwohl es sich in der Oper um eine junge Frau handelt] sehr anrührend zur Begleitung einer Laute den sanften Wind und das Rauschen eines Baches besingt, eigentlich aber nur Kummer fühlt. Die Duette von Lavinia mit ihrer Schwester Giuturna, die einem hohen Sopran anvertraut ist, sind ebenso reizvoll, da sich hier schöne klangliche Kontraste ergeben. Darüber hinaus gibt es auch eine eindrucksvolle Traumszene von deren Vater Latino mit seinem Vorfahren Fauno, bei der vier Chalumeaux in Kombination mit Fagotten eingesetzt werden—das wird bestimmt von besonderer Wirkung sein. Und dann sind noch die beiden Gegenspieler Enea [ein Tenorheld] und Turno [ein sehr virtuos geführter Sopran] wichtig: Auch sie haben ein gemeinsames Duett—and in einer Szene kämpfen sie sogar gegeneinander, ganz so wie es im Mythos überliefert ist.

MAGAZIN Wenn Du eine Prognose wagen möchtest: Wird die Beschäftigung mit Steffanis Werken eine Modeerscheinung bleiben oder entwickelt sich aus dem gegenwärtig spürbaren Interesse womöglich eine regelrechte Renaissance seiner Musik?

RENÉ JACOBS Natürlich hoffe ich darauf, dass von all diesen Aktivitäten—and auch von unserer Aufführung im Schiller Theater, auf die ich mich schon freue—etwas ausgehen wird. Man sollte ohnehin den Mut haben, nicht nur Händel [dessen Bedeutung und exzellente Qualität völlig außer Frage steht] zu spielen, sondern eben auch Alessandro Scarlatti, Reinhard Keiser, Georg Philipp Telemann, Francesco Conti und andere. Steffani gehört für mich unbedingt in diese Reihe hinein. Wir werden es bald hören und sehen können, was für ein außergewöhnlicher Komponist er doch war und dass es sich in jedem Falle lohnt, sich seinen Werken zu widmen, seinen Opern gleichermaßen wie seinen Kammerduetten und seiner Kirchenmusik. Ich kann da alle nur ermuntern, neugierig zu sein.



RENÉ JACOBS MIT DER CEMBALISTIN WIEBKE WEIDANZ, DIE IHM AUCH BEI AMOR VIEN DAL DESTINO WIEDER ASSISTIEREN WIRD

AMOR VIEN DAL DESTINO

Agostino Steffani
MUSIKALISCHE LEITUNG *René Jacobs*
INSZENIERUNG *Ingo Kerkhof*
mit *Katarina Bradic, Robin Johannsen, Olivia Vermeulen, Jeremy Ovenden, Marcos Flink u. a.*
PREMIERE 23. APRIL
27. | 30. APRIL || 04. | 07. MAI 2016



Purismus. Sinnlichkeit. Intelligenz.

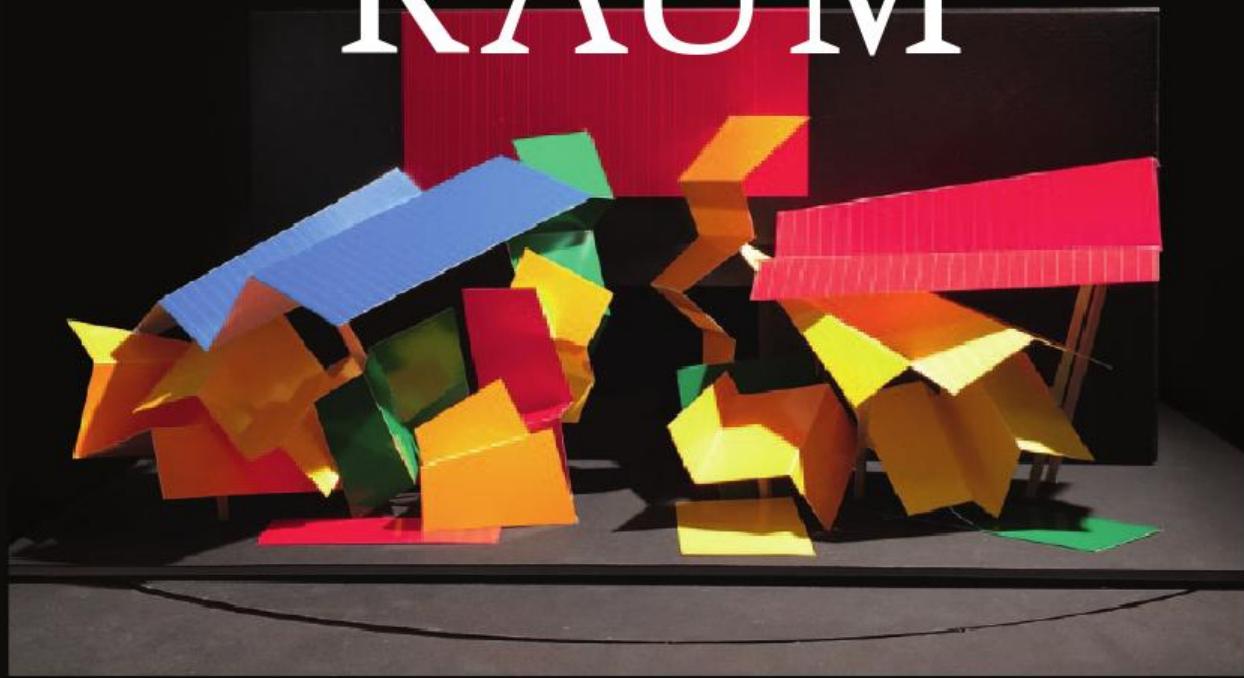
Mehr über die Faszination der bulthaup Küche erfahren Sie bei Ihrem bulthaup Partner, www.skiba.bulthaup.de

dk das küchenhaus
Günter Skiba GmbH
Karl-Marx-Allee 77 - 79
10243 Berlin
Tel. 030 42201520

bulthaup
Skiba

ICH HABE EINEN RAUM

Bühnenbilder von
Frank O. Gehry



ORFEO ED EURIDICE (BÜHNNENBILDENTWURF) | 2016

STAATSSOPER IM SCHILLER THEATER

REGIE JÜRGEN FLIMM

Drei Schwestern. Drei Sphären. Drei Situationen. Die Variablen sind erkennbar, sie müssen nicht beschrieben werden. Dafür aber, vielleicht, das Prinzip, das hier wie da wie dort walitet. Es ist ein dialektisches, also: spannungsreiches. Die Ordnung der Dinge resultiert aus ihrer Unordnung, ihr Sinn aus ihrem Nicht-Sinn. Aus ihrer Freiheit. Die Öffnung aus Geschlossenheit. Das Anarchische aus dem Hermetischen. Farbe, Form, Figur, alles wächst ineinander. Und die Geschichten werden noch einmal anders erzählt in diesen Räumen, die Frank O. Gehry ersonnen und entworfen hat. Eines wird, bei aller architektonischen Genialität, evident: Zwei Tendenzen gehen hier ineinander über, widersprechen und ergänzen sich, werden zu einem Bild: die Beharrungstendenz und die Bewegungstendenz. Der Stillstand des [schönen, intensiven, unvergleichlichen] Augenblicks bedeutet zugleich Aufbruch. Aufbruch in eine andere Welt, in eine anderes Denken, in ein anderes Gefühl. Aus der Wirklichkeit führt

der Weg hinaus in die Möglichkeit. Führt zugleich hin zu einer ungewissen Abstraktion von Existenz, die sich im gleichen Moment konkretisiert und damit das verloren geglaubte Paradies an den Horizont zaubert. Wesen der Kunst. Wie gesagt: Drei Situationen. Drei Sphären. Drei Schwestern.

ORFEO ED EURIDICE

Christoph Willibald Gluck

MUSIKALISCHE LEITUNG *Daniel Barenboim*

INSZENIERUNG *Jürgen Flimm*

mit *Bejun Mehta, Anna Prohaska und Nadine Sierra*

PREMIERE 18. MÄRZ

23. | 27. MÄRZ || 22. | 24. JUNI || 01. | 03. JULI 2016

Die Produktion *Orfeo ed Euridice* wird unterstützt vom Verein der Freunde und Förderer der Staatsoper.

BÜHNE



AVAILABLE LIGHT | 1983 / 2015
CHOREOGRAFIE LUCINDA CHILDS | MUSIK JOHN ADAMS
REKONSTRUKTION DER ORIGINAL-PRODUKTION (1983) IM
RAHMEN VON »TANZ IM AUGUST« BERLIN (2015)



DON GIOVANNI | 2012
WALT DISNEY CONCERT HALL IN LOS ANGELES
REGIE CHRISTOPHER ALDEN

SALVATORE SCIARRINOS LOHENGRIN
MIT URSINA LARDI UND KONSTANTIN BÜHLER
IN DER WERKSTATT DES SCHILLER THEATERS
(REGIE: INGO KERKHOF)



IM INNERSTEN DES TIEFSTEN SCHWEIGENS

TEXT VON JAN VERHEYEN

Über die Einzigartigkeit
von Salvatore Sciarrinos
Musiktheater

Die Konstellation ist überschaubar, intim, beinahe alltäglich: eine Frau, ein Mann. Doch schon ihre Namen — Il Malaspina und La Malaspina — deuten auf verhängnisvolle Verquickung. Liebende waren sie einmal, sind es nun nicht mehr. Ein anderer hat sich zwischen sie gedrängt und, indem er die Frau verführte, das straff gespannte Beziehungsband zertrennt. Die Folgen dieses Treuebruchs sind fatal. Der Mann, dem der Schwur heilig war, fühlt sich verraten, er sinnt auf Rache. Die Frau ahnt das,

von Anbeginn an; ahnt, dass sie aus dem Paradies vertrieben worden ist, dass sie Venus ist, die Mars begegnet. Und sie singt sich diese Ahnung von der Seele. Aus der Ferne erklingt ihre Stimme, gänzlich unbegleitet, wie eine Fata morgana, aber auch wie einzige große Frage. Um sie herum Trugbilder, Visionen, das Dunkel. Nur Nyx, die mächtige Göttin der Nacht, wohnt darin. Aus ihren Augen scheint Verachtung zu blitzen.

Bereits im Prolog von Salvatore Sciarrinos zweitaktigem Musiktheater *Luci mie traditrici* [Meine trügerischen Augen], für den der Komponist eine Renaissance-Elegie bearbeitete, wird deutlich, worum es geht: um die Vergänglichkeit und Vergeblichkeit von Liebe. Liebe ist nicht einmal mehr eine Möglichkeit. Eros hat abgedankt, an seiner Stelle thront Thanatos. Von der Rose, Symbol des Paradieses, sieht man keine Blätter, man sieht nur noch ihre spitzzackigen Dornen: tödliche Blume. Und so klingt die Musik in ihrem konzis-aphoristischen, staccatohaften Bruttismus: wie eine Folge von Nadelstichen, die unaufhörlich und ganz gezielt auf unsere Nervenbahnen prasseln. War Musik jemals Seelenzauber, so ist sie dies nurmehr in ihrer absoluten Negation. Willkommen im Inferno.

Es scheint dies der bevorzugte Ort für die Protagonisten in Sciarrinos Musiktheaterwerken, die Dante'sche Kammer des Schreckens, aus der es kein Entweichen gibt; selbst das Purgatorio scheint Lichtjahre entfernt, vom Himmel nicht einmal die Utopie. Und sie alle, deren Existenz auf dem Spiel steht, gleichen einander in ihrem erbarmungslosen Scheitern: La Malaspina und Il Malaspina in *Luci mie traditrici*, Elsa in *Lohengrin*, der König und seine Königin in *Macbeth*, die Mystikerin Maria Maddalena de' Pazzi in *Infinito nero*, der Mann vom Land in *La porta della legge*, die Obdachlose in *Superflumina*, die Titelgestalten in *Perseo e Andromeda*. Was sie eint, ist der Schmerz der Schönheit, die Schönheit des Schmerzes, beides in einem. Sämtlich sind sie archetypische Dilettanten des Lebens, die ihr Dasein in der symbolischen Ordnung [Lacan] fristen, Gefangene im luftleer-geräuschvollen Zwischenreich zwischen Wahnsinn und Realität, in diesem Museum musikalischer Obsessionen. Ja, man möchte noch weiter gehen: Das Seiende zum Tode, hier wird es Gestalt. Und kein Ausweg, nirgends.

Ihr Klangraum ist vor allem ein psychologischer Raum. Und nicht nur für Macbeth und Lady Macbeth gilt, was der Komponist anmerkt, es gilt für alle Werke: Die »Halluzinationen des Traums und der Wirklichkeit« werden zum Leben erweckt. Es entsteht ein Treibhaus verbrecherischer Sehnsüchte, in dessen Klima der kranke Geist der Zerstörten metastasenhaft wuchern kann. Das klingt im Grunde in weiten Teilen wie vertonter Cioran, wie die Verkörperung der verfehlten Schöpfung aus dem Geiste Schopenhauers. Die Kunst, so hat es der Philosoph notiert, verbürge die reine, wahre Erkenntnis vom Wesen der Welt als Wille und Vorstellung. Und dieses Wesen ist Leiden.

Doch nicht nach aristotelischer Erschütterung trachtet Salvatore Sciarrino. Der Sinn steht ihm nach einer Verschärfung des Tragödienbegriffs. Damit finde, so der Komponist, das Theater zu einer erbauenden Funktion zurück, indem es nämlich den Zuschauer die Darstellung dessen betrachten lasse, was am wenigsten rational und zugleich am schrecklichsten sei: das Blutvergießen. »Da steht jemand vor uns, der nicht mehr er selbst ist, sondern zu jemand anderem wird«, sagt Sciarrino. »Das ist doch die Stärke des Theaters. Und deswegen erscheint es mir auch so wichtig, die Dramaturgie, die *représentation* zu rehabilitieren. Wenn ein Schauspieler sich auf seine Vorstellungskraft verlassen

kann, dann braucht er sonst nichts. Dann werden wir unmittelbar woanders hingetragen. Das ist die dionysische Kraft des Theaters. Ohne sie verliert das Theater nicht nur seinen Zauber, es hat auch keinen Sinn. Mein Diskurs über das Theater entsteht aus der Negation der reinen Musik gegenüber der Macht der Vorstellung. Das ist ein Theater, das seine gesamte dramatische Kraft in der Sprache der Musik konzentriert und bei dem man die Interiosierung des Theaters in der Musik erreicht.«

Es ist eine Musik, die ohne die Philosophie Neuer Musik auskommt. Sciarrino ist Autodidakt, das verleiht ihm die nötige Freiheit; zugespitzt könnte man sogar sagen: Er ist der Häretiker unter den zeitgenössischen Komponisten. Dem Serialismus steht er ebenso fremd gegenüber wie einer Aleatorik, wie sie etwa bei Cage anzutreffen ist. Gerade in den Zeiten, da das von Adorno postulierte autonome Kunstwerk durch Parameter und Strukturen vom Geist der Wissenschaft durchdrungen wurde und einer positivistischen Kompositionsmethode huldigt, kehrte Sciarrino der ausgerollten und fest justierten Zukunftsbahn den Rücken und begab sich in die Antike. Für die Darmstädter Dogmatiker, denen etwa auch ein Neo-Romantiker wie Wolfgang Rihm als »geschockter Komponist« zu widerstehen suchte, war Sciarrino ein Naiver, ein Outsider, und es war klar, dass seine von Siziliens Kultur inspirierte Weltanschauung der Denkart der Vorsokratiker näher stand als der von Webern und Boulez, die sich auf Hegel und Descartes brieften. *Sentio ergo sum*: Das ist der Satz, der anstatt des cartesianischen *Cogito ergo sum* gesetzt wird — wobei das gar nicht ausdrücklich gegen Descartes gerichtet ist, verstand dieser unter dem Begriff des Denkens doch nicht nur die rationalen, sondern alle selbstbewussten und selbstbezüglichen Operationen des Geistes, auch das selbstbewusste Gefühl. Wie auch immer, Sciarrinos musikalische Denkweise fußt auf seiner archaisch sizilianischen, mittelmediterranen Herkunft, auf Pirandello's Definition der sizilianischen *conditio humana* [»Jedes Ding ist, solange es dauert, zu seiner Form verurteilt, dazu, so zu sein, wie es ist. Immer muss er so bleiben, dieser Mensch, Zeit seines Lebens.«] Davon erzählt Sciarrinos Musik, erzählt von der Natur »als Klänge der Nacht«. Virulent ist hierbei des Komponisten Sensibilität für die Welt und ihre Geräuschklänge, deren Wurzeln gleichsam in der Ahnungslosigkeit eines magisch begabten Talents liegen, das, ohne sich dessen bewusst zu sein, sein historisches Gedächtnis in der Antike verortet.

Sciarrinos Musiktheater bildet das ab, ästhetisch wie weltanschaulich. »Ich habe«, so Sciarrino selbst, »eine post-technologische Vision der Welt. Ich halte mich an ihren ungewissensten, verschwommensten, unnahbarsten Elementen fest: dem Wind, dem Wasser, dem Stein.« Damit verbunden ist die Kritik Sciarrinos an einer Literarisierung der Klangprozesse: »Zu häufig sucht die Musik ihre Existenzberechtigung in einem szenischen Text. Hierbei vergessen wir, dass die Stärke der Sprache in ihrer Fähigkeit zur Repräsentation besteht: im Erschaffen einfacher Illusionen. Die Magie des Theaters entsteht nicht durch die Kombination der Musik mit dem Sichtbaren. Andererseits wirkt die Mischung mit der Realität häufig ablenkend [wenn eine Gegebenheit des Lebens, sei sie auch noch so klein, unsere Auf-

merksamkeit unterricht]. Selbst im alten Melodrama werden wir nicht so sehr von der Handlung auf der Bühne angezogen. Was uns stattdessen begeistert, ist, dass das Drama der Musik auf eine immer schon rational nicht bestimmbare, doch zugleich unmittelbare Art und Weise innewohnt.«

Dem entsprechend besteht Sciarrinos Musik aus unerhörten klanglichen Strukturen, aus zärtlichen Klangschleifen. Sie kreiert gazehafte Gebilde, durchscheinend und doch geheimnisvoll, fließende ätherische Agglomerate, Klangräume voller Leere, jedoch bleiern beschwert. Was daran auffällt: Sciarrino liebt die Flageolets, er liebt es, höchste Klangregionen zu durchstöbern, mitsamt der vielfältig darin vorhandenen Obertöne. Fast könnte man sagen, es treibe ihn jener »Hunger nach himmlischen Dingen«, wie ihn der griechische Dichter Anaximanes beschrieben hat. Der Zeitgenosse von Pythagoras war es ja auch, der schrieb: »Das Weltall besteht aus Luft und ist zwei mechanischen Phänomen unterworfen: der Verdünnung und der Verdichtung; und das Feuer ist Luft in besonders verdünnter Form.«

Diese Prinzipien verflicht Sciarrino in sämtlichen Werken, die er für das Musiktheater komponiert hat. Das Frappierende daran: Seine Autorenschaft ist ihm nicht einmal gewiss, geschweige denn bewusst: »Ich komme wie in eine Trance, wenn ich etwas schreibe, und wenn ich etwas schreibe, und wenn ich zum Ende komme, zum Beispiel bei meinen großen Partituren, dann weiß ich nicht: Wer hat das geschrieben? Ich bin nicht sicher!« Nur eines weiß Salvatore Sciarrino, das ist seine ureigenste weltanschauliche Überzeugung: »Wir müssen spirituell sein!«

Wer den Klangraum der Oper in zwei Akten *Luci mie traditrici* betritt, wer sich in Elsas Wahnwelt [in *Lohengrin*] hinein wagt, wer die drei namenlosen Akte von *Macbeth* durchlebt, wer das Spiel der Nicht-Berührung in *Perseo e Andromeda* mitzuspielen bereit ist, wer die kafkaesk-klaustrophische Sphäre von *La porta delle legge* erträgt, wer sich in die einaktige Ekstase in *Infinito nero* oder in das Monodram *Superflumina* versenkt [und alles andere als eine Versenkung ist schlechterdings nicht möglich, wenn man dieser Musik seine Sinne öffnet], der gewinnt rasch eine Ahnung, wie ernst es ihm damit ist, dem Meister der Trugbilder und der Insinuation von Weltschmerz. Spiritualität als Essenz einer Existenz, die sich stetig befragt und die Untiefen des Seins erkundet, das ein Nichts ist, oder, um es mit Nietzsche zu sagen, ein ununterbrochenes Gewesensein. Und doch alles, was wir haben.

FESTIVAL INFektION!

LUCI MIE TRADITRICI

Salvatore Sciarrino

MUSIKALISCHE LEITUNG David Robert Coleman

INSZENIERUNG Jürgen Flimm

mit Otto Katzameier, Katharina Kammerloher u. a.

PREMIERE 10. JULI

12. | 13. | 15. | 16. JULI 2016





**Danach schlafen Sie besser als Dornröschen:
Melden Sie Ihre Gartenhilfe einfach an.**

Nicht angemeldete Haushaltshilfen rauben Ihnen vor Sorge nicht nur den Schlaf, sondern auch traumhafte Steuervorteile. Und wenn etwas passiert, schützt Sie keine Fee vor hohen Krankenhauskosten. Melden Sie Ihre Haushaltshilfe lieber an und schlafen Sie wie eine Prinzessin.

Märchenhaft einfach unter www.minijob-zentrale.de
oder telefonisch unter 0355 2902 70799.

Kostenlos
Haushaltshilfe
finden:
**haushaltjob-
boerse.de**

WERKSTATT



FOTO THOMAS JAUK | WWW.THEPAULGREEN.COM (2) | BARBARA BRAUN (3) | STEPHANIE VON BECKER (5) | MONIKA RITTERHAUS | VINCENT STEFAN (6) | THOMAS BARTILLA (6) | EIKE WALKENHORST (2) | EVA ORTHUBER | HERMANN BAUS | MATTHIAS BAUS

WERKSTATT



BILDER AUS DER WERKSTATT:
Szenensplitter 2010–2015 aus Kinder- und Jugendoper
sowie neuem und neuestem Musiktheater



WAS KOMMT ...

März bis Juli 2016

Premieren

GROSSES HAUS

FESTTAGE 2016

ORFEO ED EURIDICE
(SONDERPREISE | E/D-PREISE)

Christoph Willibald Gluck

MUSIKALISCHE LEITUNG Daniel Barenboim [März] |

Domingo Hindoyan [Juni, Juli]

INSZENIERUNG Jürgen Flimm

mit Bejun Mehta, Anna Prohaska [März] und Nadine Sierra

PREMIERE 18. MÄRZ

23. | 27. MÄRZ 2016 || 22. | 24. JUNI ||
01. | 03. JULI 2016

AMOR VIEN DAL DESTINO (D/C-PREISE)

Agostino Steffani

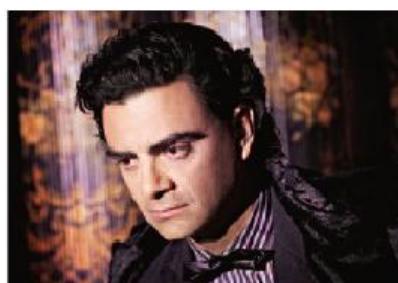
MUSIKALISCHE LEITUNG René Jacobs

INSZENIERUNG Ingo Kerkhoff

mit Katarina Bradic, Robin Johannsen, Olivia Vermeulen, Jeremy Ovenden, Gyula Orendt, Marcos Fink u. a.

PREMIERE 23. APRIL

27. | 30. APRIL || 04. | 07. MAI 2016



JULIETTE (E/D-PREISE)

Bohuslav Martinů

MUSIKALISCHE LEITUNG Daniel Barenboim |

Domingo Hindoyan [14. | 18. 06.]

INSZENIERUNG Claus Guth

mit Magdalena Kožená, Rolando Villazón u. a.

PREMIERE 28. MAI

02. | 05. | 07. | 10. | 14. | 18. JUNI 2016

FESTIVAL INFektION!

LUCI MIE TRADITRICI (C/B-PREISE)

Salvatore Sciarrino

MUSIKALISCHE LEITUNG David Robert Coleman

INSZENIERUNG Jürgen Flimm

mit Otto Katzameier, Katharina Kammerloher u. a.

PREMIERE 10. JULI

12. | 13. | 15. | 16. JULI 2016

WERKSTATT

MARIO UND DER ZAUBERER (20/15 €)

Stephen Oliver

MUSIKALISCHE LEITUNG Felix Krueger

INSZENIERUNG UND AUSSTATTUNG Antara Amos

mit Elsa Dreisig, David Oštrelk, Lena Haselmann, Martin Gerke, Magnús Hallur Jónsson

PREMIERE 09. APRIL

13. | 14. | 16. | 19. | 20. | 23. | 24. | 29. |
30. APRIL 2016

(*auch im Programm der Jungen Staatsoper)

FESTIVAL INFektION!

DIE LUFT HIER: SCHARFGESCHLIFFEN
(20/15 €)

Matthias Hermann und Ernst Poettgen

MUSIKALISCHE LEITUNG Max Renne

INSZENIERUNG Hans-Werner Kroesinger

PREMIERE 23. JUNI

29. JUNI || 01. | 06. | 08. | 10. JULI 2016

FESTIVAL INFektION!

ANS – AutonomesNervenSystem (20/15 €)

Komposition/Installation für Instrumentalensemble, Schattentheater, Video & Lautsprecher

Irina Amargianaki

PREMIERE 12. JULI

14. | 16. JULI 2016

Infektion! Festival für Neues Musiktheater

23. JUNI – 16. JULI 2016

Repertoire

GROSSES HAUS

DIE ZAUBERFLÖTE (D/C-PREISE)

Wolfgang Amadeus Mozart

MUSIKALISCHE LEITUNG Alexander Soddy |

Stefan Soltesz [10. 03.]

INSZENIERUNG August Everding

mit Peter Sonn [10. | 12. 03.], Stephan Rügamer [15. 04.], Anna Prohaska [10. | 12. 03.], Adriane Queroz [15. 04.] und René Pape [12. 03. | 15. 04.], Jan Martiník [10. 03.] u. a.
10. | 12. MÄRZ || 15. APRIL 2016



FESTTAGE 2016

PARSIFAL (SONDERPREISE)

Richard Wagner

MUSIKALISCHE LEITUNG Daniel Barenboim

INSZENIERUNG Dmitri Tcherniakov

mit Waltraud Meier, Andreas Schager, René Pape, Wolfgang Koch, Tómas Tómasson u. a.

20. | 25. | 28. MÄRZ 2016

DIE ZARENBRAUT (D-PREISE)

Nikolai Rimsky-Korsakow

MUSIKALISCHE LEITUNG Alexander Vitlin

INSZENIERUNG Dmitri Tcherniakov

mit Elena Tsallagova, Marina Prudenskaya, Anatoli Kotscherga u. a.

03. | 06. | 10. | 17. APRIL 2016

MADAMA BUTTERFLY (C-PREISE)

Giacomo Puccini

MUSIKALISCHE LEITUNG Stefano Ranzani

INSZENIERUNG Eike Gramss

mit Ermonela Jaho, Stefano La Colla, Alfredo Daza u. a.

28. APRIL || 01. | 03. | 12. MAI 2016



SIMON BOCCANEGRA (H-PREISE)

Giuseppe Verdi

MUSIKALISCHE LEITUNG Daniel Barenboim

INSZENIERUNG Federico Tiezzi

mit Plácido Domingo, Krassimira Stoyanova, Ferruccio Furlanetto, Gaston Rivero u. a.

05. | 08. | 11. MAI 2016

DER FREISCHÜTZ (D-PREISE)

Carl Maria von Weber

MUSIKALISCHE LEITUNG Alexander Soddy

INSZENIERUNG Michael Thalheimer

mit Dorothea Röschmann, Andreas Schager,
Evelin Novak, Roman Trekel u. a.

14. | 16. | 19. | 22. MAI 2016



TOSCA (D/C-PREISE)

Giacomo Puccini

MUSIKALISCHE LEITUNG Domingo Hindoyan

INSZENIERUNG Alvis Hermanis

mit Anja Kampe, Fabio Sartori, Michael Volle u. a.
21. | 25. | 29. MAI 2016

DER RING DES NIBELUNGEN (SONDERPREISE)

Richard Wagner

MUSIKALISCHE LEITUNG Daniel Barenboim

INSZENIERUNG Guy Cassiers

mit Irène Theorin, Michael Volle, Andreas Schager, Anja Kampe, Simon O'Neill, Stephan Rügamer, Jochen Schmeckenbecher, Matti Salminen, Falk Struckmann u. a.

11. | 25. JUNI 2016 DAS RHEINGOLD

12. | 26. JUNI 2016 DIE WALKÜRE

15. | 30. JUNI 2016 SIEGFRIED

19. JUNI || 02. JULI 2016 GÖTTER-DÄMMERUNG

IL TROVATORE (H-PREISE)

Giuseppe Verdi

MUSIKALISCHE LEITUNG Daniel Barenboim

INSZENIERUNG Philipp Stölzl

mit Anna Netrebko, Yusif Eyvazov, Simone Piazzolla, Dolora Zajick u. a.

08. | 11. | 14. JULI 2016

WERKSTATT

WISSEN SIE, WIE MAN TÖNE REINIGT?

SATIESFACTIONEN (30/25 €)

Erik Satie

INSZENIERUNG Jürgen Flimm

mit Jan Josef Liefers, Stefan Kurt, Klaus Christian Schreiber und Harry Lyth
03. | 04. | 05. MÄRZ 2016

TAGEBUCH EINES VERSCHOLLENEN | LA VOIX HUMAINE (20/15 €)

Leos Janáček | Francis Poulenc

MUSIKALISCHE LEITUNG Günther Albers

INSZENIERUNG Isabel Ostermann

mit Carolin Löffler und Benedikt Kristjánsson
07. | 08. | 10. | 13. | 14. MAI 2016

Konzerte (Auswahl)

LISA BATIASHVILI | BARENBOIM-ZYKLUS IV (B-PREISE)

KLAVIER Daniel Barenboim

VIOLINE Lisa Batiashvili | Wolfram Brandl

VIOLA Felix Schwartz | VIOLONCELLO Claudio Popp
Werke von Claude Debussy, Henri Dutilleux und César Franck

06. MÄRZ 2016 | SCHILLER THEATER



FESTTAGE 2016

WIENER PHILHARMONIKER (SONDERPREISE)

DIRIGENT Daniel Barenboim

Werke von Gustav Mahler

19. MÄRZ 2016 | PHILHARMONIE

FESTTAGE 2016

STAATSKAPELLE BERLIN (SONDERPREISE)

DIRIGENT Daniel Barenboim

TENOR Jonas Kaufmann

Werke von Gustav Mahler und Edward Elgar
21. MÄRZ 2016 | PHILHARMONIE



FESTTAGE 2016

SOLO-RECITAL (SONDERPREISE)

VIOLONCELLO Yo-Yo Ma

Werke von Johann Sebastian Bach

22. MÄRZ 2016 | PHILHARMONIE

FESTTAGE 2016

STAATSKAPELLE BERLIN (SONDERPREISE)

DIRIGENT Daniel Barenboim

VIOLONCELLO Yo-Yo Ma

Werke von Antonín Dvořák und Edward Elgar
24. MÄRZ 2016 | PHILHARMONIE

FESTTAGE 2016

DUO-RECITAL (SONDERPREISE)

KLAVIER Martha Argerich | Daniel Barenboim

Werke von Robert Schumann, Claude Debussy und Béla Bartók

26. MÄRZ 2016 | PHILHARMONIE

KINDERCHOR DER STAATSOPERA
FRÜHLINGSKONZERT (15/10 €)

MUSIKALISCHE LEITUNG Vinzenz Weissensburger

Werke von Georg Friedrich Händel, Claude Debussy, César Franck und Franz Schreker
08. APRIL 2016 | SCHILLER THEATER

STAATSKAPELLE BERLIN
VI. ABONNEMENTKONZERT (L-PREISE)

DIRIGENT Pablo Heras-Casado

KLAVIER Daniil Trifonow

Werke von Sergej Rachmaninow und Manuel de Falla

11. APRIL 2016 | PHILHARMONIE

12. APRIL 2016 | KONZERTHAUS

YEFIM BRONFMAN

PROKOFJEW-SONATEN III (B-PREISE)

KLAVIER Yefim Bronfman

Werke von Sergej Prokofjew

24. APRIL 2016 | SCHILLER THEATER

STAATSKAPELLE BERLIN

VII. ABONNEMENTKONZERT (L-PREISE)

DIRIGENT Daniel Barenboim

VIOLONCELLO Senni Laine

Werke von Claude Debussy, Henri Dutilleux und Maurice Ravel

09. MAI 2016 | PHILHARMONIE

10. MAI 2016 | KONZERTHAUS

STAATSOPERNCHOR

PFINGSTKONZERT (25/15 €)

MUSIKALISCHE LEITUNG Martin Wright

Werke von Gioachino Rossini

15. MAI 2016 | SCHILLER THEATER



STAATSKAPELLE BERLIN

GEBURTSTAGSKONZERT

MARTHA ARGERICH (SONDERPREISE)

DIRIGENT Daniel Barenboim

KLAVIER Martha Argerich

Werke von Wolfgang Amadeus Mozart und Ludwig van Beethoven

05. JUNI 2016 | PHILHARMONIE

STAATSKAPELLE BERLIN

VIII. ABONNEMENTKONZERT (L-PREISE)

DIRIGENT Daniel Barenboim

KLAVIER András Schiff

Werke von Jörg Widmann, Béla Bartók und Ludwig van Beethoven

27. JUNI 2016 | PHILHARMONIE

28. JUNI 2016 | KONZERTHAUS

Staatsoper für alle

DIRIGENT Daniel Barenboim

SOLISTIN Lisa Batiashvili

STAATSKAPELLE BERLIN

09. JULI 2016 | BEBELPLATZ (EINTRITT FREI)

Service & Tickets

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

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

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

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

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

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

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

BESUCHERSERVICE

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

FÜHRUNGEN

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

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

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

PARTNER & SPONSOREN

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

NEWSLETTER

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

SOCIAL MEDIA

Werfen Sie mit uns einen Blick hinter
die Kulissen!

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



#staatsoperberlin

Impressum

Herausgeber: Staatsoper Unter den Linden
Intendant: Jürgen Flimm
Generalmusikdirektor: Daniel Barenboim
Geschäftsführender Direktor: Ronny Unganz
Chefredaktion: Detlef Giese, Jürgen Otten
Redaktion: Victoria Dietrich, Susanne Lutz,
Michaela Mainberger, Chiara Roth
Mitarbeit: Irene Flegel, Roman Reeger, Jens Schroth
Artdirektion: Vivien Anders, Judith Gärtner
Anzeigen: actori GmbH, lenhart@actori.de
Covermotiv: Jean-Baptiste Camille Corot:
Orphée ramenant Eurydice des enfers, 1861
Credit: Fine Art Images / ARTOTHEK
Druck: Möller Druck und Verlag GmbH, Berlin
Redaktionsschluss: 15. Februar 2016
Änderungen vorbehalten. Es gelten die Allgemeinen
Geschäftsbedingungen der Stiftung Oper in Berlin.
Wir haben uns bemüht, alle Urheberrechte zu ermitteln.
Sollten darüber hinaus Ansprüche bestehen, bitten
wir, uns dies mitzutellen.



Auf der Opernbühne ist Orpheus nicht gerade
ein seltener Guest—bereits bei Monteverdi
trat er den Weg in die Unterwelt an, um seine
Eurydike zurückzugewinnen. 1607 war das,
zu einer Zeit, als die Kunstform Oper noch
gleichsam in der Wiege lag. Rund anderthalb
Jahrhunderte später hat sich dann ein Kom-
ponist mit dem schönen Namen Christoph
Willibald Gluck der Figur des mythischen Säng-
ers angenommen, um ihn, besetzt von
Reformiefer, 1762 ins Zentrum einer ebenso
innovativen wie expressiven »Azione teatrale«
zu stellen. Und wiederum ein Jahrhundert
später, 1861, gab Jean-Baptiste Camille Corot,
der formidable Pariser Landschaftsmaler,
dem semi-göttlichen Orpheus Gesicht und
Gestalt, in der einen Hand die Lyra, an der
anderen seine geliebte Eurydike.



DER ZAUBERKÜNSTLER CIPOLLA HAT SICH IN DEM ITALIENISCHEN
URLAUBSORT ANGEKÜNDIGT. DAS NEUGIERIG HERBEIGESTRÖMTE PUBLIKUM IST
BALD VÖLLIG GEBANNT VON DER SELTSAMEN AURA DES
MISSGESTALTETEN, BOSHAFTEN MANNES UND SEINER KUNST, DIE ANWESENDEN
MIT SEINEN TRICKS GLEICHSAM ZU WILLENLOSEN MARIONETTEN
AUF DER BÜHNE WERDEN ZU LASSEN. IMMER WEITER VERFÜHRT ER SIE ZU
MAKABREN EXPERIMENTEN, BIS DAS GEFAHRLICHE SPIEL EIN
BITTERES ENDE FINDET ...

MARIO UND DER ZAUBERER

Stephen Oliver

MUSIKALISCHE LEITUNG Felix Krieger | INSZENIERUNG UND AUSSTATTUNG Aniara Amos

mit Elsa Dreisig, David Oštrelk, Lena Haselmann,

Martin Gerke, Magnus Hallur Jónsson u. a.

PREMIERE 09. APRIL

13. | 14. | 16. | 19. | 20. | 23. | 24. | 29. | 30. APRIL 2016

DER ANSPRUCH VON MORGEN.

DER NEUE BMW 7er. DRIVING LUXURY.



► **BMW EFFICIENT DYNAMICS.**
WENIGER VERBRAUCH. MEHR FAHRFREUDE.

Abbildung zeigt Sonderausstattungen.

Der neue BMW 7er

www.bmw.de/7er



Freude am Fahren