

jurnal

DAS MAGAZIN DER HAMBURGISCHEN STAATSOPER



46. Hamburger Ballett-Tage Premiere „Hamlet 21“ von John Neumeier
Premiere Händels „Agrippina“ in der Inszenierung von Barrie Kosky
Uraufführung „Beethoven-Projekt II“ Ballett von John Neumeier
Erstausstrahlung WEISSE ROSE – eine Graphic Opera über Sophie und Hans Scholl

EIN GEMEINSCHAFTSPROJEKT
DER HAMBURGER THEATER

THEATER-HAMBURG.ORG



EIN KLICK.
ALLE BÜHNEN.

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

Inhalt

OPERA

08 **Premiere 1** Mit *Agrippina* landete Georg Friedrich Händel einen riesigen Erfolg, nicht nur in Venedig. Die Inszenierung des Intendanten der Komischen Oper Berlin Barrie Kosky kam an der Bayerischen Staatsoper München heraus, war dann am Royal Opera House Covent Garden in London zu sehen und wandert nach den Aufführungen in Hamburg an die Nationale Opera Amsterdam.

22 **Erstausstrahlung** Von Udo Zimmermanns *Die Weiße Rose* über den Kampf der Gruppe um die Geschwister Scholl gegen das Nazi-Regime gibt es zwei Versionen. Die zweite ist eine Kammeroper, die David Bösch, Patrick Bannwart und Falko Herold, das Team der *Manon*, zu einer Graphic Opera gemacht haben: *WEISSE ROSE*.

34 **Das Internationale Opernstudio** besteht momentan aus acht Sänger*innen, die in dieser (leider) vorstellungsfreien Zeit viel Luft haben, um sich weiterzubilden, denn sie müssen abends nicht auf der Bühne stehen oder haben keine intensiven Proben von Repertoirestücken. Ein Format nennt sich „Ariendramaturgie“. Was sich dahinter verbirgt, davon berichtet Johannes Blum.

BALLET

04 **46. Hamburger Ballett Tage** Das zweiwöchige Ballettfestival wird eröffnet mit *Hamlet 21*, der Neufassung von John Neumeiers Hamlet-Ballett. Erstmals in der Geschichte der Ballett-Tage sind zwei aufeinanderfolgende Vorstellungen der Nijinsky-Gala geplant. Mit Ausnahme von *Ein Sommernachtstraum* werden auch die weiteren Produktionen jeweils zweimal aufgeführt: *Ghost Light*, *Beethoven-Projekt II*, *Tod in Venedig* und *Beethoven-Projekt I*.

14 **Uraufführung** Im Dezember 2020 erlebte *Beethoven-Projekt II* seine Generalprobe, nun soll John Neumeiers neues Ballett zur Uraufführung kommen. Im Interview erläutert Kent Nagano seine Ideen und Hintergründe zu *Beethoven-Projekt II*.

28 **Filmvorführung** Das Programm der 46. Hamburger Ballett-Tage wird ergänzt durch die erstmalige Vorführung von John Neumeiers neuem Ballettfilm *Ein Sommernachtstraum*, den das Hamburg Ballett unter Studiobedingungen in der leeren Hamburgischen Staatsoper aufgezeichnet hat. Ein Gespräch mit der Regisseurin Myriam Hoyer.

38 **Ensemble** Die Erste Solistin Anna Laudere, seit 20 Jahren ein fester Bestandteil des Hamburg Ballett, über ihre Anfänge als Tänzerin, ihre Heimat Lettland und innige Dankbarkeit.

PHILHARMONISCHES STAATSORCHESTER

44 Veronika Eberle, Kent Nagano und das Philharmonische Staatsorchester bringen Brahms und Hosokawa auf die Bildschirme

RUBRIKEN

40 **jung** ich spiele ... das Instrumentenquiz

43 **Rätsel**

46 **Namen und Nachrichten** Rathausmarkt Open-Air 1+2, Oper im Park, Podcast-Reihe

48 **Finale, Impressum**



Hamlet 21
Ballett von John Neumeier

Liebes Publikum,

ob Zeitung, Zeitschrift oder Magazin – für alle gedruckten Medien, die regelmäßig erscheinen und eine altmodisch lange Zeit für den Druckvorgang benötigen, gibt es einen Redaktionsschluss. Es soll für den Leser nämlich im Zweifelsfall nachprüfbar sein, zu welchem (historischen) Moment ein Artikel oder eine Meldung unwiderruflich aufs Papier gekommen, veröffentlicht wurde und nicht mehr zurückzunehmen ist.

In diesen Zeiten wird ja mindestens so viel geplant wie verworfen. So auch bei uns an der Staatsoper. Wenn wir also in dieser Ausgabe bestimmte Premieren, Konzerte oder andere Termine veröffentlichen, so unter einem Vorbehalt, dem sogenannten Corona-Vorbehalt.

Hoffen wir gemeinsam, dass die Vorbehalte, so nötig sie jetzt sind, dann, wenn es drauf ankommt, nicht mehr eingehalten werden müssen.

Hier also jetzt das vorläufige Datum, an dem dieses Journal in den Druck gegangen ist: 7. Mai 2021. Alles andere ist Musik aus der Zukunft.

Vielen Dank und bleiben Sie gesund
Ihre journal-Redaktion

Oper Momentaufnahme

Lucia di Lammermoor



Video-on-Demand:
11. Juni bis 11. Juli 2021 auf
OperaVision.eu

Trailer und Making-Of:
YouTube-Kanal der
Staatsoper Hamburg

Lucia di Lammermoor
von Gaetano Donizetti

Die 46. Hamburger Ballett-Tage

Von Jörn Rieckhoff

Seit 1975 sind die Hamburger Ballett-Tage eine feste Größe im Festivalkalender der Freien und Hansestadt Hamburg. John Neumeier richtete das Festival am Ende seiner zweiten Saison als Direktor des Hamburg Ballett ein, um in dichter Folge die wichtigsten Werke der Saison zu präsentieren: für das Stammkunst aus Hamburg und Umgebung ebenso wie für internationale Fans und Fachbesucher. Am Beginn stand in der Regel eine Premiere – oft sogar eine Ballett-Uraufführung –, am Schluss die mehrstündige Nijinsky-Gala, in deren persönlicher Moderation John Neumeier regelmäßig internationale Gaststars ankündigen konnte.

Diese jährliche Tradition blieb 45 Jahre lang stabil. Dann kam Corona. Die Absage der Hamburger Ballett-Tage 2020 verband John Neumeier mit einer Mahnung und einem Appell: „Die Pandemie bedroht nicht nur unser aller Gesundheit, sondern wichtige Errungenschaften unserer Gesellschaft. Ich sehe es als Aufgabe der Politik, die sinn- und gemeinschaftsstiftende Funktion von Kultur gerade in Krisenzeiten im Auge zu behalten.“ Trotz großer Fortschritte in der Impfstoffentwicklung und zahlloser kulturpolitischer Diskussionen hat diese Aussage ein Jahr später nichts von ihrer Aktualität verloren.

In einem Punkt hat John Neumeier sich seit Beginn des zweiten Lockdowns am 2. November klar positioniert. Die Frage, ob Kulturveranstaltungen verantwortungsvoll durchführbar sind, müssen die politischen Entscheidungsträger beantworten. Sobald aber die Hamburgische Staatsoper ihre Türen für ein Live-Publikum öffnen darf, wird das Hamburg Ballett umgehend Vorstellungen anbieten. Als Intendant hat er mit der Erarbeitung eines ausgefeilten Hygienekonzepts dafür gesorgt, dass er mit seiner Compagnie auch während des Lockdowns weitgehend „normale Proben“ durchführen konnte. Als Künstler hat er durch die

persönlich geleitete, vertiefte Probenarbeit ein Repertoire aufgebaut, mit dem er auch unter Corona-Bedingungen ein attraktives Programm für die 46. Hamburger Ballett-Tage in der zweiten Junihälfte anbieten kann.

Hamlet 21

Die Premierenproduktion *Hamlet 21* hat ihr Fundament in John Neumeiers 45-jähriger Auseinandersetzung mit dem Hamlet-Stoffkreis. Den ersten Impuls bildete 1976 ein Projekt mit Michail Baryschnikow für das American Ballet Theatre, dem er den Titel *Hamlet Connotations* gab. Noch im gleichen Jahr entwickelte er eine Neufassung für das Stuttgarter Ballett, die unter dem Titel *Der Fall Hamlet* Premiere feierte. Während John Neumeier sich zunächst vorrangig von Shakespeares Drama inspirieren ließ, band er 1985 in seinem abendfüllenden Ballett *Amleth* für das Königlich Dänische Ballett auch Motive aus den *Gesta Danorum* (Die Geschichte der Dänen) des Saxo Grammaticus aus dem 12. Jahrhundert mit ein.

Auf diese Weise gewann John Neumeier neue Freiheiten für die Entwicklung der einzelnen Figuren, ohne wie Shakespeare ein komplexes Geflecht subjektiver Erinnerungen vorauszusetzen. Hamlet ist in seiner Choreografie ein lebensfrohes Kind, später ein stürmischer, künstlerisch veranlagter Jugendlicher, der mit dem militärischen Denken seiner Elterngeneration kaum etwas anfangen kann. Trotz einer ersten Liebe zu dem Mädchen Ophelia zieht es ihn hinaus in die Welt – bezeichnenderweise nicht an einen verbündeten Königshof, sondern in die Universitätsstadt Wittenberg.

Nach einer Neufassung 1997 unter dem Titel *Hamlet* für das Hamburg Ballett und einer Kurzfassung innerhalb des Ballettabends *Shakespeare Dances* (2013) hatte John Neumeier die Wiederaufnahme des Balletts für den 29. März 2020 vorgesehen. Zunächst schien die beginnende Corona-Pandemie die Vorbereitung zu begünstigen: Die Absage einer Asientournee in der zweiten Februarhälfte bescherte John Neumeier ungewohnt viel Probenzeit, die er für die kreative Weiterentwicklung des Stücks nutzte. Im Corona-Lockdown des letzten Winters knüpfte er daran an, überarbeitete die Choreografie von Grund auf und



Anna Laudere als Ophelia und Edvin Revazov als Hamlet in *Hamlet 21*



(o.) Georgina Hills, Yaiza Coll, Eliot Worrell, Yun-Su Park, Lizhong Wang und Ensemble in *Tod in Venedig*
(u.) Christopher Evans und Atte Kilpinen in *Tod in Venedig*



Madoka Sugai und Jacopo Bellussi in *Ein Sommernachtstraum*



ergänzte das Ballett um eine Rahmenhandlung. Die Musik stammt von Michael Tippett, dessen zugleich emotionale und archaische Klangsprache ihn neben Benjamin Britten zum prägendsten britischen Komponisten des 20. Jahrhunderts macht.

Beethoven-Ballette

Mindestens genauso bedeutsam wie die verzögerte Aufführung von *Hamlet* 21 war die immer neue Verschiebung der Uraufführung von John Neumeiers jüngstem Ballett, *Beethoven-Projekt II*. Das Ballett ist die zweite gemeinsam mit Kent Nagano entwickelte Produktion und sollte sich als prominent besetzte Dezember-Premiere in die Feierlichkeiten zu Ludwig van Beethovens 250. Geburtstag einreihen. Nach der regulären Generalprobe am 4. Dezember wurden nicht weniger als sieben verschiedene Ersatztermine für die Premiere geplant; aktuell ist sie für den 29. Mai vorgesehen. Im Rahmen der Hamburger Ballett-Tage soll es jeweils zwei Aufführungen von diesem neuen Beethoven-Ballett und auch von John Neumeiers *Beethoven-Projekt I* aus dem Jahr 2018 geben – für das Publikum sicherlich ein hochinteressanter Vergleich.

„Corona-Repertoire“

Ebenfalls zweimal stehen auch die Produktionen *Ghost Light* und *Tod in Venedig* auf dem Programm der 46. Hamburger Ballett-Tage. Beides sind Nachwirkungen der Covid-19-Pandemie. Die Entstehung von *Ghost Light* im Sommer 2020 verdankt sich dem unmittelbaren Impuls John Neumeiers, die Erfahrung des Social Distancing künstlerisch zu verarbeiten. Auch wenn die Kreation zunächst nur fragmentarisch und in Kleingruppen möglich war, gehörte es von vornherein zum Konzept, alle Tänzerinnen und Tänzer des Hamburg Ballett einzubeziehen und so die Existenz eines „Ensembles“ wenigstens ideell aufrechtzuerhalten. Seit kurzem ist das Ballett mit David Fray als Pianist auch auf DVD und Blu-ray erhältlich.

Die Wiederaufnahme von *Tod in Venedig* im vergangenen Herbst verdankt sich dagegen auch praktischen Erwägungen. John Neumeier sah darin eine geeignete Möglichkeit, unter „Corona-Bedingungen“ die künstlerische Qualität des Hamburg Ballett zur Geltung zu bringen. Das Ballett mit Musik von Johann Sebastian Bach und Richard Wagner ist so konzipiert, dass es mit Musikzuspielungen und nur einem Live-Pianisten aufgeführt werden kann. Angesichts der aufwendigen und künstlerisch produktiven Einstudierung mit einer völlig neuen Tänzerbesetzung war es besonders bedauerlich, dass nur eine Aufführung am 29. Oktober gezeigt werden konnte, bevor der monatelange Lockdown einsetzte.

Ein Sommernachtstraum

Es ist ein Klassiker des Hamburg Ballett und findet sich zudem im Repertoire zahlreicher berühmter Compagnien wie dem Ballett der Pariser Oper und dem Ballett des Bolschoi-Theaters. John Neumeiers *Sommernachtstraum* wurde seit 1977 mehr als 300 Mal vom Hamburg Ballett gezeigt. Der Choreograf nutzte die Zeit des Lockdowns, um das Ballett choreografisch mit großer Sorgfalt neu einzustudieren und im Februar unter der Regie von



Christopher Evans und Anna Laudere in *Ghost Light*

Myriam Hoyer erstmals als Ballettfilm einzuspielen: unter Studiobedingungen und in hochauflösender 4K-Technologie in der leeren Hamburgischen Staatsoper. Neben einer Live-Aufführung des Balletts präsentiert John Neumeier im Rahmen der Hamburger Ballett-Tage auch die erste Filmvorführung auf Großleinwand. Die Veröffentlichung als DVD und Blu-ray ist für den Sommer geplant.

Nijinsky-Gala XLVI

Die Nijinsky-Gala bildet traditionell den krönenden Abschluss der Hamburg Ballett-Saison. Da die Karten schon unter normalen Bedingungen stark nachgefragt sind und in diesem Jahr sicherlich nur eine reduzierte Platzkapazität genehmigt wird, hat John Neumeier sich erstmals dazu entschlossen, zwei aufeinanderfolgende Vorstellungen der Gala anzusetzen. Derzeit erwägt er ein jeweils dreistündiges Programm vorrangig mit Kammermusikwerken. Trotz strenger Hygieneschutzmaßnahmen legt John Neumeier großen Wert darauf, auch in diesem Jahr Musik und Tanz eng aufeinander zu beziehen und möglichst viel Live-Musik anzubieten.

Mehr lässt sich zum jetzigen Zeitpunkt, Anfang Mai, guten Gewissens nicht dazu sagen. Die Bedingungen, unter denen beispielsweise internationale Gasttänzer und -musiker eingeladen werden können, ändern sich ständig. Auch ist es trotz sinkender Infektionszahlen keineswegs sicher, wann und in welcher Form das Hamburg Ballett wieder auftreten darf – unsicher daher auch, ob die Hamburger Ballett-Tage in der geplanten Form vor der Sommerpause stattfinden können.

John Neumeier bleibt Optimist – ohne die Probleme zu ignorieren. Erst kürzlich sagte er: „Gerade jetzt ist es wichtig, sich Ziele zu setzen! Das neu konzipierte Programm der traditionsreichen Hamburger Ballett-Tage ist ein Lebenszeichen, mit dem ich die weitverbreitete Sehnsucht nach persönlichen Begegnungen und Live-Kultur aufgreife.“ Man kann sich nur wünschen, dass die Hamburgische Staatsoper bald wieder für Aufführungen des Hamburg Ballett öffnen darf. Nach 48 erfolgreichen Jahren unter der Direktion von John Neumeier kann man fest damit rechnen, dass „sein Publikum“ sich nicht lange bitten lassen wird.

Viva il caro sassone!

Musikalische Leitung Riccardo Minasi
Inszenierung Barrie Kosky
Mitarbeit Regie Johannes Stepanek
Bühnenbild Rebecca Ringst
Kostüme Klaus Bruns
Licht Joachim Klein
Dramaturgie Nikolaus Stenitzer

Agrippina Anna Bonitatibus
Claudio Luca Tittoto
Poppea Julia Lezhneva
Ottone Christophe Dumaux
Nerone Franco Fagioli
Pallante Renato Dolcini
Narciso Vasily Khoroshev
Lesbo Chao Deng
Ensemble Resonanz

Premiere A 28. Mai, 18.30 Uhr
Premiere B 3. Juni, 18.30 Uhr
Weitere Aufführungen 6. Juni, 16.00 Uhr;
10. Juni, 18.30 Uhr

Eine Koproduktion der Staatsoper Hamburg
mit der Bayerischen Staatsoper München,
dem Royal Opera House Covent Garden und
De Nationale Opera Amsterdam



So feierte das begeisterte Publikum den „lieben Sachsen“ Georg Friedrich Händel anlässlich der Premiere der Oper *Agrippina* am 26. Dezember 1709 im Teatro San Giovanni Grisostomo in Venedig. John Mainwaring, Händels erster Biograph, schrieb: „Jedermann war, durch die Größe und Hoheit seines Stils, gleichsam vom Donner gerührt: denn man hatte nimmer vorher alle Kräfte der Harmonie und Melodie in ihrer Anordnung, so nahe und so gewaltig miteinander verbunden gehöret.“

Von Johannes Blum

NERO
**Es schmerzt mich, dass meine Stellung
 mir nicht mehr zu tun erlaubt.
 Allen Bedürftigen möchte ich helfen,
 denn Mitleid ist die vornehmste Tugend
 der Götter.**

Georg Friedrich Händel verließ Hamburg (siehe nebenstehenden Artikel), weil er sich von Italien Anregung für seine Karriere versprach. Die italienische Sphäre war schließlich die bei Weitem fruchtbarste in Europa, Voraussetzung dafür, alle Erfolg versprechenden Strömungen in der Oper kennenzulernen und neue Wege in Kunst und Musik. Man konnte nur dort die wichtigsten Vertreter in Kirche und Staat, die die Zügel in der Hand hatten, die einflussreichsten Impresarios und Agenten kennenlernen und kontaktieren, um sein Talent künstlerisch und finanziell gewinnbringend anzulegen. Händel wurde nach Rom empfohlen, von dort nach Neapel, wo er den musikbegeisterten Vizekönig und Diplomaten Kardinal Vincenzo Grimani kennenlernte. Der war Venezianer, beliebte Händel mit dem Libretto zu *Agrippina* und arrangierte in Venedig im familien-eigenen Teatro Grisostomo, dem heutigen Teatro Malibran, die glanzvolle Uraufführung. In Neapel wurde das Werk im Februar 1713 im Teatro San Bartolomeo gespielt, in Hamburg im Theater am Gänsemarkt gab es zwischen 1718 und 1722 30 Aufführungen. Bemerkenswert in einer Zeit, in der normalerweise Opern eine Serie lang am Uraufführungsort gespielt wurden und dann nie mehr.

Agrippina (um historisch genau zu sein: die „jüngere“), in dritter Ehe mit ihrem Onkel Claudius verheiratet, wollte, obwohl Claudius' Sohn Britannicus ersten Anspruch hatte, unbedingt ihren Sohn Nero auf den Thron bringen, was ihr auch durch dessen Adoption durch Claudius zu gelingen schien. Mit Beginn der Oper erfährt Rom vom Tod des Claudius auf hoher See, und Agrippina wirft die Machtmachinerie an, um Nero zu installieren. Die Nachricht von Claudius' Tod war aber eine Falschmeldung, der Feldherr Ottone rettete seinem Kaiser das Leben und soll nun seinerseits mit dem Thron Roms belohnt werden. Und nun beginnt das, was die barocke Opera seria auszeichnet, ein raffiniert arrangiertes Intrigengespinst, für dessen genaue Darlegung hier der Platz fehlt und das ohnehin nur in der Oper so richtig genossen werden kann. Nur soviel: dieses Spiel endet mit der Erschöpfung aller an der Intrige Beteiligten, Täter und Opfer. Keiner hat seine Ziele erreicht oder auch alle. Und sie sind alle mehr oder weniger zufrieden. Die Intrige stolpert hier quasi über sich selbst, trocknet aus und rettet sich ins genretypische lieto fine, dem Happy end der Barockoper.

Die Intrige ist einerseits eine realistische Zeichnung der politischen Ränkespiele an Herrscherhäusern und Stadtstaaten in Antike und Neuzeit. Andererseits ist sie aber unverzichtbares Ingredienz der Dramaturgie eines spannenden Theaterstücks zwischen sex and crime. Einer Intrige fällt nur der zum Opfer, der Teil des Intrigensystems ist, der also die Sprache des intriganten Umgangs kennt, um überhaupt den Raum der Intrige betreten zu können. Einmal im Raum, kann er aber nicht hinter die Spiegel schauen, aus denen eben dieser Intrigenraum gebaut ist. Der Bär, den Kleist in seinem Essay *Über das Marionettentheater* einen Fechtkampf gegen einen erfahrenen Kämpfer gewinnen lässt, hat einen entscheidenden Vorteil: Er weiß nicht, was eine Finte ist, nämlich die Kampfbewegung und -strategie, die konstitutiv für das Fechten ist. Erkennt er eine solche nicht, nimmt er nur die Wirkungsstöße wahr, die ernsthaft gefährlichen.

In der Intrige spielen sich Schemata ab, die zunächst einmal als quasi „kriegerische“ Aktions-Reaktionsvorgänge gesehen werden können, jedoch auf der jeweiligen Seite der Akteure auch psychologische Dynamiken hervorrufen und in Gang setzen. Die Opera seria des Barock folgt zunächst den Affektformeln Liebe, Wut, Leidenschaft, Freude, Hass, Trauer, wobei Affekt als Zustand



Barrie Kosky:

Über *Agrippina*

Wir müssen uns darüber im Klaren sein, dass wir uns mit der Agrippina von Kardinal Grimani und Händel beschäftigen. Es gibt natürlich eine historische Agrippina, über die wir viele Informationen haben – und dabei dürfen wir nie vergessen, dass diese historische Figur immer nur von Männern beschrieben wurde, nie von Frauen oder aus ihrer eigenen Perspektive. Wir haben dieses Bild von einer monströsen Frau, aber war sie monströser als die Männer? Wir wissen es nicht.

Sie ist eine sehr widersprüchvolle Figur. An vielen Stellen würde man eine triumphale Arie, eine Wutarie, eine Rachearie erwarten, in D-Dur, C-Dur – aber all das kommt nicht! Stattdessen hören wir diese sehr merkwürdigen Arien, manchmal in Moll, oft in einer seltsamen, brüchigen Emotionalität. Agrippinas längste und wichtigste Arie in dem Stück ist mit „*Pensieri, voi mi tormentate*“ eine Arie, in der sie von ihren inneren Gefühlen geplagt ist. Das ist ein Schlüssel: Händel und sein Librettist hatten ein Interesse, eine öffentliche Agrippina zu zeigen, aber auch eine private Agrippina. Und diese private Agrippina ist nicht nur eine Machtfigur, nicht nur eine Intriganin, nicht nur eine Mörderin. Sie ist manchmal unsicher, sie hat Angst vor der Welt, vor ihren Gefühlen, hat Zweifel über sich selbst. Sie verliert sich auch in ihrer Manipulationswelt und in ihrem Spiel.

Die Elbe abwärts

Hamburg Händels Tor zur Welt

Georg Friedrich Händels Leben und Wirken hat europäisches Format. Aus der kleinen vormaligen sächsischen Residenz und späteren preußischen Universitätsstadt Halle stammend, zieht es den 18-jährigen Musiker nach Hamburg, wo er dem Sohn des toskanischen Großherzogs begegnet und eine Einladung nach Florenz erhält. Der illustre Weg Händels ist vorgezeichnet. Er feiert Triumphe auf den Opernbühnen in Neapel und Venedig und wird in Rom für seine sakralen Werke gefeiert. Eine kurzzeitige Anstellung am kurfürstlichen Hof zu Hannover ist nur eine Zwischenstation, seine Aufmerksamkeit liegt bereits auf der großen Kulturmétropole London. Mit Mitte Zwanzig ist Händel in künstlerischen Belangen längst zum Europäer geworden. Wie kein anderer Musiker seiner Zeit weiß er die deutschen, italienischen, französischen und englischen Musikstile zu verschmelzen. Händels Sprungbrett auf das internationale Parkett ist die Hamburger Gänsemarktoper.

Die Handelsmétropole an der Elbe hat sich mit seiner Eröffnung im Jahr 1678 das erste öffentliche Opernhaus nach venezianischem Vorbild geleistet. Mit seiner großzügigen Bühneneinrichtung wird das Theater von Beginn an den Anforderungen eines modernen Spielbetriebs gerecht. Wer er sich leisten kann, mietet eine Loge für die gesamte Spielzeit, aber auch für weniger vermögende Bürger*innen gibt es auf der Galerie oder im Parkett ausreichend Platz. Insgesamt fasst der Zuschauerraum rund 2000 Personen. Die Hamburger Oper erreicht schnell große Popularität und wird zum Mekka für

junge Musiker, die sich hier vor großem Publikum präsentieren können.

Mit Reinhard Keiser übernimmt 1697 ein gerade einmal 24-jähriger Newcomer als Kapellmeister die Leitung des Theaters. Arrangieren muss er sich mit Johann Mattheson, dem Platzhirsch. Dieser gebürtige Hamburger ist bereits als neunjähriger Knabensänger am Gänsemarkt aufgetreten und wird nach seinem Stimmbruch zum Stammsänger aller wichtigen Tenorpartien. Gleichzeitig steuert er eigene Kompositionen zum Spielbetrieb bei und leitet Vorstellungen wie es damals üblich war vom Cembalo aus. Hinzu kommt bei Mattheson seine Funktion als zuverlässiger Chronist.

1703 stößt mit dem auf das große „Experiment Oper“ neugierigen Georg Friedrich Händel ein weiterer hochbegabter Musiker zu der Gruppe junger Akteure an der Hamburger Oper. Mattheson nimmt ihn sogleich unter seine Fittiche, vermittelt ihm eine Anstellung am Gänsemarkt und berichtet: „Anfangs spielte Händel die zweite Violine im Opernorchester und stellte sich, als ob er nicht auf fünfzehn zählen könnte. Als es aber einmal am Klavierspieler fehlte, ließ er sich überreden, dessen Stelle zu vertreten und bewies sich als ein Mann.“

Noch bevor Händel am 27. August 1703 seinen Dienst in der Oper antritt, reist er mit Mattheson Mitte des Monats nach Lübeck, beide erwägen die Nachfolge des fast 70-jährigen Dietrich Buxtehude an der St. Marien Kirche. Dass bei der dortigen Stellenbesetzung nicht nur Orgelkünste gefragt sind, scheint den beiden Interessenten aus Hamburg nicht klar zu sein. Das attraktive Amt ist nicht ohne die bereits etwas in die Jahre gekommene älteste Tochter Buxtehudes zu haben. Mattheson fasst zusammen: „Weil aber die Heiratsbedingung bei der Sache vorgeseschlaget wurde, zu der keiner von uns beiden die geringste Lust zu zeigen bereit war, schieden wir, nach vielen Ehrenerweisungen und genossenen Lustbarkeiten, wieder von dannen.“

Von Anfang an pflegen Händel und Mattheson eine enge Freundschaft, verbunden allerdings mit einem gehörigen Maß an künstlerischer Konkurrenz. Mattheson ist zwar von den musikalischen Fähigkeiten Händels überzeugt, mehr aber noch von seinen eigenen. Also darf Händel nur eine Opernvorstellung leiten, wenn Mattheson als Sänger agiert. Matthesons Eitelkeit geht so weit, dass er sogar in der laufenden Vorstellung zwischen seinen Arien von der Bühne in das Orchester eilt und am Cembalo Platz nimmt. Händel lässt sich das eine Weile gefallen. Am 5. Dezember 1704 jedoch hat er dieses Schauspiel satt und weigert sich während einer Vorstellung von Matthesons *Cleopatra* das Continuo zu verlassen und sich an ein hinteres Geigenpult zu begeben. Wie der Opernabend zu Ende geht, ist nicht bekannt, wohl aber das Theater danach. Schäumend vor Wut fordert Mattheson Händel mit einer Ohrfeige zum Duell auf dem Gänsemarkt heraus. Die elegante Mode rettet den Neu-Hanseat: Am Edelstahlknopf seines Gehrockes soll der Degen Matthesons zersprungen sein.

Möglicherweise auf Vermittlung Reinhard Keisers zeigen sich die beiden Streithähne kurze Zeit später wieder versöhnt, es steht eine nächste Premiere an: Georg Friedrich Händel präsentiert seinen Opernerstling *Almira*, Mattheson singt eine Hauptpartie. Die Hamburger Kritiker zeigen sich begeistert: „Die Almira zu tadeln, die doch sowohl wegen ihrer Poesie als auch wegen der kunstreichen Musik des Herrn Händel große Approbation erlangt hat, ist ein Zeichen maliziöser Unvernunft.“ Einen Teil des Erfolgs verbucht Mattheson für sich, hätte er Händel doch im dramatischen Stil keine geringen Dienste getan. „Er setzte zu der Zeit sehr lange, lange Arien ... – die doch nicht das rechte Geschick oder den rechten Geschmack, obwohl eine vollkommene Harmonie hatten –, wurde aber bald durch die hohe Schule der Oper ganz anders zugestutzt.“

Auch in Händels zweiter Oper für Hamburg, dem verschollenen *Nero*, übernimmt Mattheson noch eine Hauptrolle, bevor er sich 1705 in den diplomatischen Dienst verabschiedet. Ein Jahr später verlässt auch Georg Friedrich Händel die gastliche Hansestadt und bricht zu einer Studienreise nach Italien auf, wo er mit *Agrippina* seinen Durchbruch als Musikdramatiker feiern wird.



POPPEA
Man betrügt mich nur einmal, gewiss kein zweites Mal.
Wem man vertraut, dem lauscht das Herz; doch ist der
Betrug offenbar, wird man taub für die Worte dessen,
der zum Lügner geworden ist.

des Gemüts zu sehen ist, also etwas Statisches. Entsprechend folgen die Figuren diesem Gefühlsschema, denen auch der entsprechende musikalische Ausdruck folgt. Doch die Intrigenbewegung zwischen den Figuren sorgt dafür, dass sich in das scheinbar Unverrückbare zarte Schwingungen einstellen, Erschütterungen und Oszillationen, die dazu geeignet sind, den Ausbruch/Ausdruck einer momentanen Emotion zur vielschichtigen Psychologie zu erweitern und in die scheinbare Berechenbarkeit einer Figur „Fehler“ zu injizieren. Doch das ist im wahren Sinn des Wortes noch Zukunftsmusik, die hier aber schon anklingt.

Doch das Barock hatte noch keinen Begriff von und kein Interesse an veritabler Aufklärung. Im Gegenteil: das Barock liebte es, sich verwirren zu lassen, genoss es geradezu, Systematiken nicht mehr zu durchschauen, bezauschte sich an der überbordenden Unüberblickbarkeit, an verschachtelten Vielschichtigkeiten von Plänen, Täuschungen, realen oder vorgetäuschter Allianzen. Unnötig darauf hinzuweisen, dass Moral, Einsicht, Wertorientierung oder Empathie das Intrigenfeld nicht betreten durften.

Von Tirso de Molina stammt das Theaterstück *Don Gil von den grünen Hosen*, in dessen Verlauf spätestens nach einer halben Stunde jeder Zuschauer nicht die geringste Chance mehr hat, den Verkleidungen und Plänen der aufeinandertreffenden Figuren zu folgen. Man verliert hoffnungslos den Überblick - zum eigenen größten Vergnügen. In der Malerei triumphierte das Trompe-l'œil, das Aufs-Glatteis-Führen der optischen Wahrnehmung. So wenn am Deckengemälde nicht zu erkennen ist, ob das Bein des Puttos noch gemalt ist oder schon dreidimensional aus der Oberfläche hervorwächst oder die Stiefelpitze eines abgebildeten Herzogs auf irritierende Weise dem Betrachter folgt, wenn er vom äußersten linken spitzen Winkel bis zum rechten das Bild abgeht und er stets das Gefühl hat, die Spitze richte sich auf ihn. Es geht bei solchen Verfahrensweisen offensichtlich nicht darum, etwas aufzudecken, sondern etwas zu verschleiern. Es geht aber auch nicht darum, die Scheinhaftigkeit der Welt zu verleugnen, sondern die Wirklichkeit der Realität in Frage zu stellen. Und damit geraten wir in einen gefährlichen Bereich, der sich fast schon der Propaganda annähert, wenn wir denn wüssten, in wessen Diensten und für welche Zwecke die entsprechende Ideologie arbeitet. Aber im Grunde wissen wir es: nur noch 100 Jahre, dann hängen in Paris die Adligen an den Laternen und fallen die Köpfe. Und nur wenige Jahre danach, da schreibt Büchner im *Hessischen Landboten* an gegen eben diese Verschleierungsideologie einer alten überkommenen Schicht und fordert die soziale Revolution.

Barrie Kosky:

Über Frauen in der Oper

Auch im griechischen Theater sind die Frauengiguren am interessantesten, auch wenn sie damals von Männern gespielt wurden. Elektra, Antigone, Klytaemnestra, an diese Charaktere erinnert man sich. Man erinnert sich an Shakespeares Frauen, und an die Frauenfiguren im Barocktheater, in der Barockoper, dann auch bei Mozart – Mozarts Frauen sind unglaublich. Und dann ist etwas schrecklich schiefgegangen. Es ist schwer zu sagen, wann genau. Doch während des ganzen 19. Jahrhunderts sind die Frauen gefesselt und in Schubladen gesteckt. Mit Ausnahmen natürlich. Offenbachs Operettenwelt ist eine solche Ausnahme. Da sind die Frauen emanzipierter, zehnmal klüger als die Männer und stellen alles zur Diskussion. Ähnlich wie in der Barockoper. Aber in der Oper im 19. Jahrhundert sind die Frauen plötzlich entweder krank, verrückt, sterbend, oder alles zusammen. Es ist unvorstellbar, in einer deutschen, russischen oder französischen Oper des 19. Jahrhunderts eine Frau wie Agrippina zu finden. Die Frauen bei Verdi sind fast alle Opfer, der Wagner-Kosmos ist mit Blick auf die Frauen natürlich etwas sehr Spezielles. Und die Idee, dass eine Frau auf der Bühne ironisch sein kann, ist komplett verloren gegangen. Die Selbstironie kommt dann erst später zurück, im 20. Jahrhundert, Ende des 19. Jahrhunderts.

Barrie Kosky:

Über das Ende

Nerone kann Kaiser werden, Poppea und Ottone können zusammen sein und Agrippina sagt: „Jetzt kann ich glücklich sterben.“ Das ist ihr letzter Satz in dem Stück. Ich möchte, dass man am Ende mit Agrippina beschäftigt ist; aber in einer Weise, dass sie stellvertretend für alle Menschen steht, die so ein Leben führen. Dieses öffentlich-private Manipulationsspiel. Es ist erschöpfend. War es das alles wert? Ist sie zufrieden? Ist das ein Sieg? Und kann daraus Harmonie folgen? Was ist der Geschmack des Sieges für so einen Menschen? Ich denke nicht, dass er süß ist.



Riccardo Minasi
(Musikalische Leitung)

erhielt 2016 den International Opera Award für seine *Agrippina*-Einspielung. An der Staatsoper Hamburg leitete er bereits *Iphigénie* (2016), *Alcina* (2018) und *Le Nozze di Figaro* (2019). Der Experte für historische Aufführungspraxis ist Chefdirigent des Mozarteumorchester Salzburg und Artist in Residence des Ensembles Resonanz an der Elbphilharmonie Hamburg. Darüber hinaus leitet er Orchester und Ensembles in Tokyo, London, Zürich, Basel, Graz, Lyon, Lausanne, Frankfurt, Hannover, Köln oder Berlin.



Barrie Kosky
(Inszenierung)

inszeniert erstmals an der Staatsoper Hamburg. *Agrippina* realisierte der aus Melbourne Stammende bereits 2019 bei den Münchner Osterfestspielen. Seit der Spielzeit 2012/13 ist er Intendant und Chefregisseur der Komischen Oper Berlin – die Opernwelt kürt das Haus 2013 zum „Opernhaus des Jahres“, ihn 2016 zum „Regisseur des Jahres“. Er realisierte international unzählige Schauspiel- und Opernproduktionen, u. a. an der Bayerischen Staatsoper, dem Glyndebourne Festival, an der Oper Frankfurt, Dutch National Opera, Opernhaus Zürich, Royal Opera House oder den Bayreuther Festspielen.



Rebecca Ringst
(Bühnenbild)

entwarf in Zusammenarbeit mit Barrie Kosky bereits Bühnenbilder für *Die Meistersinger von Nürnberg* (2017, Bayreuther Festspiele) und *Agrippina* (2019) in München. International ist die Berlinerin u. a. für Regisseur*innen wie Calixto Bieito, Andrea Moses, Stefan Herheim oder Elisabeth Stöppler tätig.



Klaus Bruns
(Kostüme)

ist seit über 30 Jahren als Kostümbildner in Oper und Schauspiel international tätig. Mit Barrie Kosky entstanden u. a. *Der Ring des Nibelungen* in Hannover, *Rusalka* und *Candide* an der Komischen Oper Berlin, *Boris Godunow* in Zürich, *Der feurige Engel* und *Agrippina* in München, *Prince Igor* an der Opéra National de Paris und *Die Meistersinger von Nürnberg* in Bayreuth.



Anna Bonitatibus
(Agrippina)

debütiert mit dieser Titelpartie, die die italienische Mezzosopranistin bereits 2018 auf dem Grange Festival verkörperte, an der Staatsoper Hamburg. Zu ihrem Repertoire zählen mehr

als 70 Opern von u. a. Monteverdi bis Cavalli, Händel, den Komponisten der Neapolitanischen Schule, von Pergolesi und Cimarosa bis hin zu Rossini. Darüber hinaus ist sie eine weltweit gefeierte Mozart-Interpretin. Begann sie ihre Karriere am Teatro alla Scala, ist sie heute u. a. in Paris, Madrid, Brüssel, Wien, London, München, Salzburg, Florenz und Bologna zu erleben.



Luca Tittoto
(Claudio)

gibt sein Rollen- und Hausdebüt. Das Opern-Repertoire des italienischen Basses erstreckt sich vom Frühbarock bis Puccini. Mit u. a. den Rossini-Partien Don Basilio, Gesler, Alidoro, den Bellini-Partien Oroveso, Sir Giorgio sowie als Don Alfonso (*Cosi fan tutte*), Colline (*La Bohème*), Raimondo Bidebent (*Lucia di Lammermoor*), Melisso (*Alcina*) oder Giove (*La Calisto*) ist er auf den wichtigsten Bühnen europäischer Opernhäuser und Konzerthallen zu erleben – u. a. in Wien, München, London, Madrid, Rom, Venedig, Brüssel, beim Festival d'Aix-en-Provence sowie den Salzburger Festspielen.



Julia Lezhneva
(Poppea)

debütiert erneut an der Staatsoper Hamburg – bereits 2018 feierte sie ein umjubeltes Debüt als Morgana (*Alcina*) an der Staatsoper Hamburg. 2019 war die als Rosina (*Il barbiere di Siviglia*) zu erleben. Die junge russische Sopranistin zählt zu den führenden Sängerinnen ihrer Generation. Sie tritt international auf u. a. im Royal Opera House, Amsterdam Concertgebouw, an der Wiener Staatsoper und dem Theater an der Wien sowie in Berlin, Salzburg, Bayreuth, Moskau oder Paris u. a. als Susanna, Barbarina (*Le Nozze di Figaro*), Angelica (*Orlando fusioso*), Galatea (*Polifemo*), Ersinda (*Germanico in Germania*) oder Gilda (*Carlo il Calvo*).



Christophe Dumaix
(Ottone)

gastierte als L'umana fragilità/Anfinomo in Monteverdis *Il Ritorno d'Ulisse in Patria* bereits 2017 und 2019 an der Staatsoper Hamburg. Der französische Countertenor verkörpert u. a. Händel-Partien wie Ottone, Eustazio (*Rinaldo*), Polinesso (*Ariodante*), Orlando, Tolomeo (*Giulio Cesare in Egitto*) oder an der Mailänder Scala, Metropolitan Opera, der Opéra National de Paris, am Opernhaus Zürich, der Wiener und Berliner Staatsoper, bei den Salzburger Festspielen oder dem Glyndebourne Festival.



Franco Fagioli
(Nerone)

gab 2018 sein Debüt als Ruggiero (*Alcina*) auf der großen Bühne an der Dammtorstraße. Der argentinische Countertenor ist in Barock-Opern und frühen Belcanto-Opern zu Hause, gilt als einer der besten Händel-Sänger unserer Zeit und ist auch auf Mozart und auf ursprünglich für Kastraten geschriebene Rollen spezialisiert. Er gastiert weltweit u. a. in den Händel-Rollen Serse, Ariodante, Riccardo Primo, Poro, Teseo und Bertrando (*Rodelinda*) u. a. an der Mailänder Scala, Royal Opera House, Opernhaus Zürich, beim Festival d'Aix-en-Provence, in Versailles, Paris, Wien oder München.



Foto: Kiran West

Ein Gesamtkunstwerk

Kent Nagano erläutert im Gespräch mit Jörn Rieckhoff seine Ideen und Hintergründe zu Beethoven-Projekt II von John Neumeier (16. April 2021)



Foto: Kiran West

Kent Nagano

Die Corona-Pandemie kennt viele Verlierer. Angesichts der massiven Beschränkungen, die der „klassische Kulturbetrieb“ seit über einem Jahr erlebt, scheint die weitgehende Erosion der Projekte zum Beethoven-Jahr 2020 kaum ins Gewicht zu fallen. Und doch lohnt es sich, daran zu erinnern, welch große künstlerische Energie der 250. Geburtstag Ludwig van Beethovens freigesetzt hat – obwohl der Komponist ohnehin einen festen Platz im Musikleben unserer Zeit einnimmt.

Auch John Neumeier hatte ein besonderes Projekt anlässlich dieses Jubiläums geplant: ein Ballett zu Beethovens Neunter Sinfonie, wobei das Hamburg Ballett die Bühne gemeinsam mit dem Philharmonischen Staatsorchester unter Kent Naganos Leitung bespielen sollte. Um die geplante Würdigung Beethovens auch unter Corona-Bedingungen realisieren zu können, integrierte John Neumeier eine neue Werkauswahl in sein Konzept. Das entstandene Ballett *Beethoven-Projekt II* erlebte Anfang Dezember 2020 seine Generalprobe, mitten im Langzeit-Lockdown. Mehr als fünf Monate später steht die Uraufführung immer noch aus.

Beethoven-Projekt II ist die zweite Zusammenarbeit der Weltstars John Neumeier und Kent Nagano. Auch wenn der Hamburgische Generalmusikdirektor sich seit Jahrzehnten intensiv mit Beethovens Werken befasst hat, zeigt er sich von der künstlerischen Originalität des neuen Balletts beeindruckt. Im Online-Interview lässt er keinen Zweifel daran, dass dieses außergewöhnliche Werk Begeisterung auslösen wird: beim Publikum wie auch bei den Mitwirkenden.

In der Generalprobe von *Beethoven-Projekt II* am 4. Dezember habe ich unter den Tänzerinnen und Tänzern Freude und Dankbarkeit wahrgenommen. Wie haben Sie die Atmosphäre dieser besonderen Probe erlebt?

Es gab enorm viel Energie, die jeder auf der Bühne spürte. Es handelte sich um den Ausdruck der Art von innigem Glück und kreativer Freude, die wir Musiker normalerweise bei Kammermusik erleben: ein Gemeinschaftsgefühl, ausgelöst von der Vorstellung, etwas Einzigartiges zu erschaffen. Jeder auf der Bühne – die Tänzer, die Musiker, Solotenor Klaus Florian Vogt, Konzertpia-

(I.) Hélène Bouchet,
Aleix Martinez

nistin Mari Kodama und Soloviolinist Anton Barachovsky –, alle wurden von der elektrisierenden Atmosphäre mitgerissen, die das Verschmelzen eines so außergewöhnlich umfassenden Ensembles hervorrief. Es war keine künstliche Trennung zwischen Ballett, Instrumental- und Gesangsmusik zu spüren. Dieses besondere „Ensemble-Erlebnis“ verdeutlicht das umfassende Potenzial der Hamburgischen Staatsoper, wo Tanz, sinfonische Musik, Oratorium und Kammermusik zusammenkommen. Es gibt nicht viele Institutionen, die solch eine Gruppe von Künstlern auf diesem Exzellenzniveau zusammenbringen können.

Das Ballett entstand anlässlich von Ludwig van Beethovens 250. Geburtstag. Wie wurde das Projekt entwickelt? Ich erinnere mich, dass die erste Idee sich auf Beethovens Neunte Sinfonie bezog.

Angesichts der besonderen Verbindung, die John und ich in unserer ersten Zusammenarbeit an *Turangalila* verspürten, haben wir seit geraumer Zeit über eine zweite gemeinsame Produktion gesprochen. Es war Johns Idee, die Neunte Sinfonie anlässlich des Beethoven-Jahrs 2020 zu choreografieren. Obwohl wir bereits eine Wiederaufnahme der Oper *Fidelio* geplant hatten, war eine vertanzte Neunte Sinfonie ein sehr ungewöhnliches Konzept: Im Gegensatz zu der naheliegenden Idee, einen Zyklus sämtlicher Beethoven-Sinfonien aufs Programm zu setzen, könnte die spartenübergreifende Aufführung eines Werks, das wir normalerweise im Konzertsaal erleben, herausfordernd und provozierend wirken. Es wäre eine besonders aussagekräftige Art gewesen zu zeigen, was für ein Erneuerer – und Meister – Beethoven in allen Gattungen der darstellenden Künste einschließlich des Tanzes war.

Leider erschweren die verschiedenen Hygieneschutzbestimmungen der Covid-19-Pandemie die Umsetzung der Neunten Sinfonie. Obwohl es nicht unmöglich war – wir hätten die Neunte Sinfonie mit drastisch weniger Künstlern aufführen können: mit einigen Tänzern und einem Chor aus wenigen Sängern, in einem elektronisch verstärkten Arrangement –, wäre eine derartige Aufführung für John und mich künstlerisch ein allzu großer Kompromiss gewesen. Wir empfanden es beide als unangemessen angesichts der Hamburger Tradition, in der größter Wert auf Kunstprojekte von tiefer Wahrhaftigkeit gelegt wird.

Gleichwohl hielten wir an der Idee fest, Beethovens 250. Geburtstag zu würdigen. Obwohl viele seiner Werke zum Kernrepertoire gehören und regelmäßig aufgeführt werden, gab es international den Wunsch, Beethovens Genie zu feiern und sich in konzentrierter Weise auf das zu besinnen, was er uns hinterlassen hat. *Beethoven-Projekt II* soll die universelle Bedeutung Beethovens feiern.

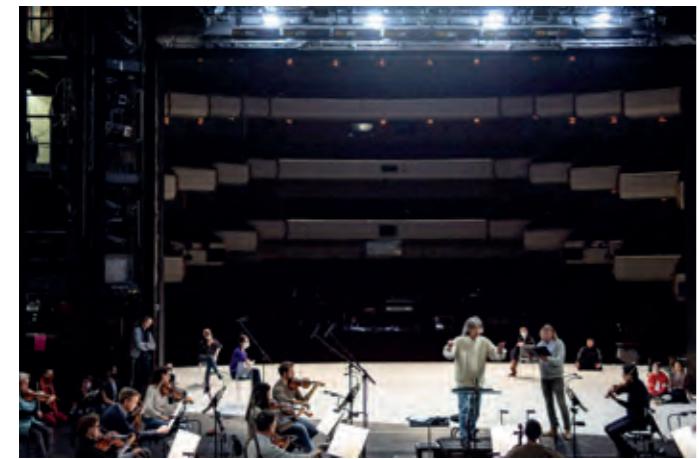
Welchen Stellenwert hat das Orchester in diesem Ballett? Das Bühnenbild weist ihm einen Platz genau in der Mitte zu, wodurch Tanz und Musik als aufeinander bezogene Formen des künstlerischen Ausdrucks erscheinen.

Wie in *Turangalila* spiegelt *Beethoven-Projekt II* Johns herausragende Begabung, die Grundidee von Ballett zu vermitteln. Er hat ein Gesamtkunstwerk geschaffen, nicht nur ein Tanzstück mit



Atte Kilpinen, Ensemble

Fotos: Kiran West



(o.) John Neumeier, Kent Nagano und das Philharmonische Staatsorchester

(u.) Kent Nagano probt mit Musikerinnen und Musikern des Philharmonischen Staatsorchesters

Orchesterbegleitung. Er verwandelt die Idee von Ballett derart umfassend, dass alle Kunstmitteln organisch einbezogen sind. In diesem Fall stellt das Orchester den „Inhalt“ des Abends bereit, aber auch den zugrundeliegenden Energie-Puls und das Medium, durch das sich die Tänzerinnen und Tänzer ausdrücken können. Zugleich sind wir ein sichtbarer Teil des Bühnenbilds, interessanterweise auch die Solisten. Durch diesen facettenreichen Ansatz sind die Tänzer als Künstler gänzlich frei. Sie tanzen zwischen den Musikern, aber auch vor, über und hinter dem Orchester, dem Dirigenten und den Solisten. Die Kunst wandelt sich zu einer Form des umfassenden, aktiven und universellen Austauschs. Für mich wirft dies ein besonderes Licht auf Johns ungewöhnliches Genie: seine Fähigkeit, mit dem Tanz ein Medium zu erschaffen, in dem sich humanistische Ideale ausdrücken lassen.

Es gibt historische Vorbilder für diese Art des künstlerischen Ausdrucks, aus Zeiten „obrigkeitlicher Unterdrückung“. Auch Beethoven lebte in solch einer Epoche: mit dem Wiener Kongress, auf den die Restaurationszeit folgte. Aufgrund seiner bekannten liberalen Ansichten und seiner Befürwortung von Demokratie und den Idealen der Französischen Revolution wurde er sogar unter einer Art Hausarrest gestellt. In dieser Zeit wurden Tanz und Hausmusik sehr wichtig, denn man konnte in dieser abstrakten Kommunikationsform seine Haltung zum Ausdruck bringen – sogar Widerspruch zur vorherrschenden Politik –, ohne sich durch die Verwendung konkreter Wörter unmittelbar in Gefahr zu begeben. Private Musikzirkel dieser Zeit erschlossen zudem die Idee der Gleichheit: Viele Frauen wurden exzellente Musikvirtuosen, die mit ihren Fähigkeiten, ihrer Ausstrahlung und ihrem Charakter oftmals die Männer in den Schatten stellten! Man denke an Clara Schumanns glanzvolle Karriere, um nur ein Beispiel zu nennen.

Etwas Ähnliches finden wir in Johns Konzept für *Beethoven-Projekt II*. Mit Ausnahme von Klaus Florian Vogts kurzer Intervention – dem ersten Rezitativ und der folgenden Arie aus *Christus am Ölberge* – teilen sich die Emotionen und der spirituelle Gehalt des Balletts dem Publikum auf einer abstrakten Ebene mit. Jeder Zuhörer ist gezwungen, sich bei der Vorstellung als kreativ Denkender einzubringen. Jeder wird mit verschiedenen Eindrücken und Ideen aus der Oper gehen. Aus unserer Sicht als Musiker erlaubt dies eine enorme Freiheit, eine Verbindung mit dem Publikum aufzubauen.

Zu Beginn des Balletts deutet John Neumeiers Choreografie eine soziale Situation an: einen Salon mit einem Flügel im Zentrum. Später, wenn das Orchester sichtbar wird und zu spielen beginnt, wird das Publikum in immer tiefere Schichten des künstlerischen Ausdrucks hineingezogen.

Tatsächlich hatte Salonmusik in Beethovens Zeit nicht nur eine künstlerische Funktion. Sie entfaltete eine erhebliche Kraft des sozialen Zusammenhalts. Wenn sich im Verlauf des Balletts die Dimensionen weiten, wird der Klang ausgefeilter und vielschichtiger. Er unterstützt den Tanz mit einem erweiterten Ausdruckspektrum. Für das Publikum weitet er das Feld der Vorstellungskraft. Auf diese Weise wird der Abend zu einem emotional, spirituell und intellektuell bewegenden Erlebnis, weit jenseits der



Yaiza Coll, Aleix Martinez

aufführen. In Sinfoniekonzerten wird viel mit Videos und allen möglichen visuellen Reizen experimentiert, aber diese Experimente bieten nur Unterhaltung oder Ablenkung, ohne dem Publikum zu helfen, die Tiefe und grundlegende Bedeutung der Werke zu verstehen.

Im Gegensatz dazu ist Johns Choreografie in *Beethoven-Projekt II* völlig unabhängig. Die visuellen Elemente, die er Beethovens Siebter Sinfonie hinzufügt, konzentrieren sich auf den künstlerischen Gehalt und regen das Zusammenwirken von Publikum und der Kunstform Musik an. Paradoxe Weise kann eine solche Abstraktionsebene die Musik weniger leicht verständlich machen. John aber erschafft einen mehrdimensionalen Dialog, sodass wir als Publikum ermutigt sind, Teil der Aufführung zu werden, anstatt uns nur passiv zurückzulehnen und uns unterhalten zu lassen. Auf diese Weise wird die Musik ein natürlicher Teil unseres Lebens, sie spricht uns direkt und persönlich an.

Sie empfinden also keine Begrenzungen, die Ihre Interpretation von Beethovens Musik einengen könnten?

Ganz im Gegenteil. Johns Art, Ideen zu entwickeln, gründet auf seiner Ermutigung, dass wir als Musiker gänzlich frei unsere musikalische Vision verwirklichen sollen. Man spürt, dass John nichts weniger „benötigt“ als die volle Bandbreite musikalischer Möglichkeiten, um seine eigene kreative Vision zu verwirklichen.

Anstatt durch seine choreografischen Ideen eingeengt zu sein, fühlt sich die Zusammenarbeit mit John eher so an, als ob wir gemeinsam Kammermusik machen würden.

Die Musikgeschichte hat Beethoven immer wieder zum „Ahn-herrn“ der absoluten Musik erklärt. Trotzdem wurde Beethovens Siebte Sinfonie in den letzten 200 Jahren vielfach mit program-matischen Titeln erläutert, vermutlich um sie leichter verständlich zu machen. Wie stehen Sie zu diesen gegensätzlichen Positionen?

Die Siebte Sinfonie ist nicht auf der Grundlage eines Programms entstanden, es handelt sich um reine Musik. Nichtsdestotrotz wurde sie immer wieder wortreich umschrieben: als „Revolutionssinfonie“ und „pathetische Sinfonie“ – aber auch als „zukunfts-weisende Sinfonie“ wegen ihrer neuartigen musikalischen Formideen wie der komplexen Themenentwicklung und der kühnen Handhabung von Harmonik, rhythmischen Motiven und ausgedehnten Coda-Abschnitten.

Wenn man nach einer Aufführung dieser Sinfonie zehn Zuhörer darauf anspricht, wird man zehn verschiedene persönliche Eindrücke erhalten. In diesem Sinn kann man sagen, dass die Siebte Sinfonie lediglich durch die individuelle Vorstellungskraft jedes Einzelnen begrenzt ist. Es ist eine Sinfonie von solcher Tiefe und Perfektion, dass man auf sie zurückkommen kann (als

Musiker und als Zuhörer – genau wie bei jedem großen Kunstwerk: einer Skulptur, einem Gemälde oder einer Choreografie), und man wird höchstwahrscheinlich mit tieferen Dimensionen in Berührung kommen, die man zuvor nicht bemerkt hat. Man trifft auf etwas Zeitloses, was Meisterwerke von jenen Stücken trennt, die ihre Wirkung einem bestimmten Moment verdanken. Nur wenige Werke schweben über den Zeitaläufen, anstatt daran mit einer begrenzten Lebensdauer gebunden zu sein wie Mode, Trends oder Populäres.

Richard Wagner bezeichnete die Sinfonie als „Apotheose des Tanzes“. Hilft dieses Schlagwort dem Publikum, sich Beethoven-Projekt II anzunähern?

In letzter Zeit steht die Idee, Beethoven, Wagner und den Tanz zusammenzudenken, im Zentrum meines künstlerischen Denkens. Zufälligerweise arbeite ich gerade an einem weiteren Beethoven-Programm innerhalb meines „Wagner Lesarten“-Projekts, das die Erkenntnisse der historisch informierten Aufführungspraxis als Ausgangspunkt für Neu-Interpretationen von Wagners Musik erkundet. In einem Monat präsentiere ich mit Concerto Köln eine Aufführung von Beethovens Musik nach

Madoka Sugai, Nicolas Gläsmann, Aleix Martínez, Patricia Friza und Ensemble



Foto: Kiran West

Wagners Empfehlungen als Dirigent. Wagner erläuterte 1869 in seinem Buch *Über das Dirigieren*, wie Dirigenten mit Musikwerken umgehen sollten, darunter auch mit einigen aus dem großen Beethoven-Repertoire wie der Neunten Sinfonie.

Nach heutigen Maßstäben könnte man einige von Wagners Ideen als höchst ungewöhnlich bezeichnen, da sie dem Dirigenten übergroße Freiheiten einräumen. Man kann es aber auch so sehen, dass er sein Interpretationskonzept aus der Überzeugung für das Gesamtkunstwerk entwickelt, wobei die visuellen Aspekte und die Idee flexibel-ästhetischer Bewegungen auf seinen Vorstellungen von Natur, Text und Atmung aufbauen – Elemente, die sich organisch mit dem Tanz verbinden.

Diese Ideen lassen sich nicht nur auf Beethovens Siebte Sinfonie anwenden, sie können auch jenseits von Beethoven inspirierend sein. Man könnte sogar diskutieren, ob es überhaupt gerechtfertigt ist, Musik und Tanz voneinander zu trennen. Diese Art stürmischer Fragestellungen lassen sich als Ergänzung zu dem einordnen, was John in einzigartiger Weise in seinem komplexen Werk *Beethoven-Projekt II* auf die Bühne bringt.

Sie haben gemeinsam mit John Neumeier zwei abendfüllende Ballette für die Hamburgische Staatsoper entwickelt: 2016 *Turangalila* und zuletzt *Beethoven-Projekt II*. Können Sie sich eine Fortsetzung vorstellen?

John und ich treffen uns sehr regelmäßig – und dann träumen wir zusammen. In diesen Situationen lassen wir uns nicht einschränken; wir malen uns frei aus, wie die Kunst erweitert werden kann. Aus diesen erträumten Vorstellungen sind zahlreiche bestechende Ideen hervorgegangen. Viel hängt von den verschiedenen Terminkalendern unseres großen Hauses ab. Ich persönlich hoffe jedenfalls, dass es mehr als nur eine Folgeproduktion geben wird. Zunächst aber ist es für John und mich das Wichtigste, dass wir die Premiere von *Beethoven-Projekt II* feiern können – und zwar möglichst bald!

John Neumeier steht im engen Austausch mit den Hamburger Behörden, um Möglichkeiten für eine Wiedereröffnung der Oper für unser Publikum zu verhandeln.

John und ich tauschen uns darüber immer wieder aus. Die Lage in der Covid-19-Pandemie ist absolut frustrierend, weil so vieles, was wir über das Corona-Virus wissen, begrenzt ist – so vieles ist ein Rätsel. Diese Zeit hält sicher eine kaum lösbare Aufgabenstellung für alle Regierungsvertreter bereit, denn es gibt keine klaren Antworten, dagegen zuhauf widersprüchliche Informationen, und die Zielsetzungen müssen permanent an eine sich ständig ändernde Lage angepasst werden.

Alle sind verletzlich. Alles andere ist unsicher, und dieser Umstand eröffnet ein breites Spektrum unterschiedlicher Ansichten. In einigen Regionen der Vereinigten Staaten kann man öffentliche Verkehrsmittel benutzen, ins Restaurant, in Geschäfte und zu Sportveranstaltungen gehen – wenn auch mit reduzierter Zuschauerzahl –, aber man darf keine Sinfoniekonzerte besuchen, keine Ballett- und Opernaufführungen. Die Geschichte lehrt uns, dass es ein ernster und gefährlicher Fehler wäre, Kunst und Kultur zu unterschätzen – dieses Funda-



(o.) Ensemble
(u.) Madoka Sugai, Alexander Trusch

Foto: Kiran West

ment unserer Identität, unserer gesellschaftlichen Werte und unseres Gefühls für Lebensqualität –, es würde enorme Konsequenzen nach sich ziehen. Obwohl das Überleben entscheidend von der Verfügbarkeit von Nahrung und einem Obdach abhängt, benötigen wir Menschen mehr als das nackte Überleben, um zu gedeihen. Diese „Menschlichkeit“ unterscheidet uns von der Welt der Tiere wie auch der Technik.

Während wir als Gesellschaft darum kämpfen, den richtigen Weg zu finden, ist Johns innere Einstellung und Energie, mit der er um unsere Kunst kämpft, eine Haltung, die wir uns als Menschen unbedingt zu eigen machen sollten. Während die Pandemie andauert, diskutieren Politiker, was Priorität haben soll. Diese Debatte können wir nicht gewinnen. Trotzdem wird man jederzeit fühlen, vielleicht nur unterbewusst, dass die seelische Nahrung, die sich aus Schönheit, Natur und Kreativität speist, immer unentbehrlich bleiben wird für ein erfülltes Leben.



Nicolas André
(Musikalische Leitung)

war von 2018 bis 2020 musikalischer Assistent des Hamburger GMD Kent Nagano. An der Staatsoper Hamburg dirigierte er zuletzt das Familienkonzert *Bilder einer Ausstellung* von Mussorgski und im Oktober 2020 den Doppelabend *Pierrot lunaire/La voix humaine* sowie davor bereits *L'Elisir d'Amore* und *Die Zauberflöte*. Er hatte 2019 die Musikalische Leitung der Uraufführung bei den Osterfestspielen Salzburg sowie der deutschen Erstaufführung in der Elbphilharmonie von Maintz' Kammeroper THÉRÈSE in der Inszenierung von Staatsoperintendent Georges Delnon inne. Neben dem Philharmonischen Staatsorchester Hamburg und den Symphonikern Hamburg leitete er u. a. Klangkörper wie die Brüsseler Philharmoniker oder das Sinfonieorchester St. Gallen.



David Bösch
(Inszenierung)

inszenierte zu Beginn dieses Jahres Massenets Opéra-comique *Manon* an der Staatsoper Hamburg, deren Premiere erstmals in der Geschichte des Hauses live über NDR Kultur im Radio und Internet gestreamt wurde. Kurz zuvor produzierte er mit seinem Team Patrick Bannwart und Falko Herold die Kinderoper *Spring doch* als Opernfilm, da die Uraufführung an der Bayerischen Staatsoper pandemiebedingt nicht wie geplant stattfinden konnte. In München übernahm David Bösch, der zu den führenden Regisseuren seiner Generation gehört, 2009 seine erste Opernregie. Es folgten Opernproduktionen in Frankfurt, Berlin, Dresden, Basel, Lyon, London, Antwerpen und Genf.



Musikalische Leitung Nicolas André
Regie David Bösch
Animation und Ausstattung Patrick Bannwart, Falko Herold
Kamera Matthias Wittkuhn
Dramaturgie Janina Zell

Sophie Scholl Marie-Dominique Ryckmanns
Hans Scholl Michael Fischer

Philharmonisches Staatsorchester Hamburg
Projektpartner sind der Europäische Kultursender ARTE und die Bundeszentrale für politische Bildung sowie die Weiße Rose Stiftung. Die Produktion wird gefördert von der Körber-Stiftung und der Stiftung zur Förderung der Hamburgischen Staatsoper.



Patrick Bannwart
(Animation und Ausstattung)

verantwortete das Bühnenbild der Hamburger *Manon*. Seit 2004 arbeitet der Schweizer Bühnen- und Kostümbildner sowie Videodesigner überwiegend mit David Bösch zusammen, für dessen Diplominszenierung er in Zürich das Bühnenbild entwarf. Zusammen realisieren sie Schauspiel- sowie seit 2009 auch Operninszenierungen, diese u. a. in Frankfurt, Basel, Antwerpen, London, Amsterdam.



Falko Herold
(Animation und Ausstattung)

entwarf die Kostüme für Böschs *Manon*-Inszenierung an der Staatsoper Hamburg. Der Bühnen- und Kostümbildner sowie Videodesigner und Illustrator arbeitet regelmäßig mit Johannes Schaaf († 2019), Hermann Schneider und seit 2009 insbesondere mit David Bösch und Patrick Bannwart zusammen. Dabei entstanden Arbeiten in München, Salzburg, Genf, Lyon, Linz, Wien, Bregenz, Graz, Düsseldorf, Berlin oder Saarbrücken.



Michael Fischer
(Hans Scholl)

singt erstmals an der Staatsoper Hamburg und war von 2018 bis 2020 Stipendiat des Opernstudios des Staatstheaters Nürnberg. Der in Wien geborene Bariton sammelte erste Erfahrungen als Chorist bei den Festspielen in Salzburg und Baden-Baden. Am Stadttheater Baden wirkte er auch solistisch in Produktionen wie *Der Bettelstudent* (2018). Sein Debüt als Figaro in *Der Barbier von Sevilla* gab er in einer konzertanten Version am Theater in Messa. Darüber hinaus ist er auch als Konzertsänger tätig.



Marie-Dominique Ryckmanns
(Sophie Scholl)

ist seit der Spielzeit 2020/21 Mitglied des Internationalen Opernstudios der Staatsoper Hamburg sowie Stipendiatin der Körber-Stiftung. Im September 2020 wirkte sie in der Neuproduktion *Pierrot lunaire* neben Anja Silja und Nicole Chevalier mit. Zum Repertoire der lyrischen Koloratursopranistin gehören u. a. Tytania (*A Midsummer Night's Dream*) und Olympia (*Les Contes d'Hoffmann*), welches sie derzeit gemeinsam mit der kanadischen Sopranistin Prof. Edith Wiens erweitert. Die mehrfache Preisträgerin nationaler und internationaler Wettbewerbe nennt u. a. den Grand Prix sowie den Publikumspreis beim 5. internationalen Gesangswettbewerb „Opéra Jeunes Espoirs – Raymond Duffaut“ der Opéra Grand Avignon ihr Eigen.



Janina Zell

Eine Parabel der Gegenwart

Udo Zimmermanns WEISSE ROSE
als Graphic Opera



Von Janina Zell

Jana aus Kassel fühlt sich wie Sophie Scholl: Seit ihrer Rede zum Widerstand gegen die Corona-Maßnahmen auf einer „Querdenken“- Demonstration in Hannover droht ihr nicht das Todesurteil, nein. Die Feindseligkeiten, die der 22-Jährigen aber im Netz entgegenschlagen, sind grenzenlos. Davor vermag auch unsere demokratische Regierungsform nicht zu schützen. Die Verbreitung antidemokratischer Verschwörungstheorien schwäpft derweil weiter in großen Wellen um die Welt ...

Und wir? Wir, die Kunst, das Theater, die Begegnungsstätte, die Reibungs- und Reflexionsfläche unserer demokratischen Gesellschaft? Wir sind da. Und gleichzeitig nicht. Wir proben, wir planen, diskutieren und streamen Kunst in das weltweite Web hinaus. Statt dem Foyer wird der Live-Chat zum Raum des Austauschs. Digitale Meetingräume lassen Künstler*innen und Schulklassen in Interaktion treten. Doch fehlt „das Eigentliche“, wie David Bösch es während der Proben zu *Manon* an der Hamburgischen Staatsoper benannte: Die Klang- und Energiewellen, die zwischen Bühne und Zuschauerraum hin und her fließen, das gemeinsame Erleben von Musik, Dichtung, Darstellung und die Gedanken aus unserer heutigen Welt, die jeder Mitwirkende wie Zuhörende unweigerlich in solch eine Begegnung mitbringt.

Welche Formate und Ziele kann die Kunst innerhalb von pandemischen Regeln kreieren und verfolgen? Warum schreien wir nicht lauter, leisten Widerstand für die Systemrelevanz der Kunst? So fragte der ein oder andere mahnende Artikel im Feuilleton, als die Theater für das Publikum geschlossen wurden. Entsteht Kunst nicht oft unter Zwängen?

Doch künstlerische Formate und Ziele kommen, wie sie kommen. In diesem Fall mehr aus Begegnungen denn aus Restriktionen: Treffen ein Regieteam, das sich dem Kern der menschlichen Existenz verschrieben hat, dem Sein und Fühlen und Denken, ein Intendant, den die Gattungen und Formen jenseits der Norm reizen, und ein Stoff, der unserer Zeit entgegenschreit, zusammen, kann etwas Neues entstehen – eine Graphic Opera über die Weiße Rose zum Beispiel.

Vor gut 35 Jahren schrieben der Komponist Udo Zimmermann und der Librettist und Dramaturg Wolfgang Willaschek eine

Kammeroper mit dem Titel WEISSE ROSE, die in der opera stabile der Staatsoper Hamburg 1986 Uraufführung feierte. 2 Sänger*innen, 15 Musiker*innen, Monologe der Erinnerung, des Sehnschts und Fürchtens junger Menschen, die sich dem Nationalsozialismus widersetzen und dafür starben. Die beiden Protagonist*innen Sophie und Hans Scholl stehen mit ihren Gedanken und Gefühlen kurz vor der Hinrichtung im Gefängnis Stadelheim am 22. Februar 1943 stellvertretend für den engen Kreis der Widerstandsgruppe Weiße Rose, deren Mitglieder alle für ihre freie Meinungäußerung sterben mussten. Flugblätter und Wandparolen wie „Nieder mit Hitler!“ und „Freiheit“ führten zur Anklage wegen Vorbereitung zum Hochverrat, Feindbegünstigung und Wehrkraftzersetzung und damit unmittelbar zum Todesurteil. „Sterbe ich durch den Strick oder durch das Fallbeil?“, fragt Sophie Scholl ihren Pflichtverteidiger. Das Fallball trennt ihren Kopf ab, zwei Minuten später den ihres Bruders Hans Scholl, drei Minuten darauf den von Christoph Probst. Es folgen noch im selben Jahr die Todesurteile von ihren Mitstudenten Alexander Schmorell und Willi Graf sowie Professor Kurt Huber und damit dem gesamten engen Kreis der Widerstandsgruppe.

Losgelöst von einer realistischen Handlung im Gefängnis führt das Musiktheaterwerk an die Gefühle, Erinnerungen und Zweifel der jungen Menschen heran, die annehmen, dass sie für das, was sie taten, sterben müssen. „Es ist eine Dramaturgie des ‚inneren Theaters‘“, so Zimmermann, „die ‚Stille‘, die ‚Pausen‘ sind die wesentlichsten Elemente einer solchen ‚inneren Handlung‘. Vielleicht sind die größten Momente im Stück die ‚Augenblicke des Schweigens‘.“ Zwischen Träumen, Naturszenen und Momenten des Grauens entsteht ein intimer Zugang zum Schicksal des Widerstandskreises. Zimmermann betont: „Das Werk sollte keine historische Rückschau liefern, sondern gleichzeitig unsere Zeit, unsere Haltungen und Überzeugungen in Frage stellen, Vergangenheit als Parabel der Gegenwart sein.“ Zum 100. Geburtstag von Sophie Scholl am 9. Mai 2021 entstand nun eine Graphic Opera, ein Film mit handgezeichneten Animationen und gefilmten Sänger*innen, die den historischen Stoff in seiner aktuellen Relevanz oder, um es mit Zimmermann zu sagen: „als Parabel der Gegenwart“ zugänglich macht.

Marie-Dominique Ryckmanns

Sängerdarstellerin der Sophie Scholl und Mitglied des Internationalen Opernstudios der Staatsoper Hamburg

Das erste Mal, als ich die Noten in den Händen gehalten habe, hatte ich einen Riesenrespekt, sogar Angst vor der Rolle der Sophie Scholl: Wie kann ich so eine starke Persönlichkeit darstellen? Dann hat die Hintergrundarbeit angefangen und ich habe mir neben der Musik auch Zeichnungen, Fotografien, Briefe und Biografien angeschaut. Darüber bin ich der Privatperson „Sophie“ viel nähergekommen. Sie war so ein lebensfroher, naturverbundener Mensch – das hat den Zugang zum Werk für mich erleichtert. Das Thema der Schuldfrage wird ja immer wieder diskutiert. Neben der Anerkennung der Schuld sollten wir uns unserer Verantwortung bewusst sein. Sophie und natürlich auch Hans und der ganze Kreis der Weißen Rose haben uns eine Verantwortung mitgegeben: In Situationen, in denen wir sehen, dass etwas Unrechtes passiert, nicht einfach nur danebenzustehen. Wir haben eine Stimme und wir müssen mit ihr einstehen.

Nicolas André

Musikalische Leitung

Als Dirigent an einer Graphic Opera zu arbeiten, ist für mich aufregend: Bevor der Dreh mit den Sänger*innen stattfindet und die Animationen gezeichnet werden, nehmen wir erst einmal nur die Musik auf. Das gibt uns die Chance sehr detailliert und zugleich extrem zu sein, wie es auf der Bühne oder im Orchestergraben oftmals nicht möglich ist. Gerade für die Grenzsituation der beiden Charaktere in diesem Werk und die psychologische Musik von Udo Zimmermann – eine wirkliche Rarität – sind diese musikalischen Feinheiten wertvoll. Die Mikrophone geben uns die Möglichkeit ganz intim zu werden, einzutauchen in die Herzen und die Psyche der Protagonist*innen.

Michael Fischer

Sängerdarsteller des Hans Scholl

Sich in die Situation zu versetzen, dass man in einer Stunde stirbt, ist nicht so einfach. Das Stück zeichnet Bilder von Naturszenen, Erinnerungen von Sophie an ihre Mutter, Kriegstraumata von Hans und dem nahenden Tod. Die Komposition spürt diesen Extremen nach, geht in äußerste Höhen, schreibt der Stimme die Qualen sozusagen ein. Das ist psychisch und physisch sehr fordernd. Die Mikrophone und Kameras sind uns als Darsteller*innen dabei ganz nah und fangen diese sehr emotionalen Momente ein. Viele Biografien beschreiben die starken und heroischen Charaktere von Hans und Sophie. In diesem Werk sieht man dagegen vor allem die Emotionen der beiden kurz vor ihrem Tod.

Georges Delnon

Intendant der Staatsoper Hamburg und des Philharmonischen Staatsorchesters Hamburg

Natürlich haben wir uns schon zu Beginn der Corona-Pandemie gefragt, was wir mit den entstehenden Freiräumen tun, wie wir sie produktiv nutzen können. Das Medium Film hat mich dabei von Anfang an interessiert, in unterschiedlichen Formen: Bei *Pierrot lunaire* von Luis August Krawien verlagerte sich die Inszenierung in den Film zur live gespielten Musik. Dann haben wir mit unserer Premiere *Manon* von Jules Massenet den Versuch unternommen, eine Inszenierung nicht nur zu übertragen, sondern mit der Kamera wirklich schlüssig zu erzählen. Mit David Bösch, der bei *Manon* Regie führte, entstand währenddessen die Idee zu einem ganz neuen Format: einer „Graphic Opera“ mit einem sehr ernsthaften Thema, der Weißen Rose. Die Kammeroper WEISSE ROSE von Udo Zimmermann gehört für mich zu den wirklich spannenden Uraufführungen in unserer opera stabile aus der Vergangenheit. Diese jetzt in einem neuen Medium – oder besser: Genre – wieder aufleben zu lassen und mit heutigen Mitteln zu erzählen dient auch und vor allem dem Ziel, jungen Menschen die Geschichte durch Musik und ein weiteres Medium, das ihrer Zeit entspricht, näher zu bringen..

Patrick Bannwart

Ausstattung und Animation

Die Oper WEISSE ROSE erzählt die Geschichte, dass Gedanken nicht eingemauert werden können. Sophie und Hans. In einer enge Zelle eingesperrt. Die letzten Stunden eines jungen Lebens. Doch das, was weggesperrt wurde und getötet werden soll, kann nicht weggesperrt oder getötet werden. Denn gerade durch den Mord an ihren Körpern werden die Gedanken frei und verbreiten sich über die ganze Welt. Und aus einer weißen Rose werden viele. Ein ganzes Feld, welches aus einer Handvoll Ackerkrumen erwachsen ist.

Eva Binkle

Musiktheaterpädagogin

Wie erreichen wir in der momentanen Situation, in der wir unser Publikum nicht sehen, nicht spüren, Jugendliche in Schulklassen oder auch als Einzelpersonen? Wie können wir sie zu einer Auseinandersetzung animieren? Sie involvieren? Jugendliche von Anfang an einzubinden, eine Art Patenklasse zu finden, war der erste Schritt: Die 10. Klasse der Katholischen Schule Altona wird schon in den Proben- und Aufnahmeprozess involviert. Ich möchte erfahren, was das Thema „Weiße Rose“ für Jugendliche heute bedeuten kann, ob sie sich in eine emotionale Auseinandersetzung begeben können und wollen – trotz oder vielleicht auch weil Operngesang „nicht so ihr Ding“ ist.

Celina Nuñes Monteiro

Schülerin, 15 Jahre

Es inspiriert mich total, wie zwei junge Menschen so viel bewirken wollten, sich so viel getraut und dafür ihr Leben aufs Spiel gesetzt haben. Heute ist Widerstand in Deutschland nicht mehr so gefährlich wie damals: Wir leben in einer Demokratie, da kann man nicht einfach so über ein Menschenleben entscheiden, zum Glück. Aber viele werden auf Social-Media-Kanälen angegriffen, da geht es z.B. um Homophobie, Rassismus, Frauenfeindlichkeit. In solchen Momenten für die eigene Meinung und Freiheit einzutreten, hat für mich auch etwas mit Widerstand zu tun.

Falko Herold

Ausstattung und Animation

„Szenische Offenheit für Poesie, Traum und Utopie“ seien für die Inszenierung der Oper erforderlich, so Zimmermann, wobei „die Grenzen zwischen Realem und Irrealem fließend bleiben“ sollen. Auf der Suche nach dem geeigneten künstlerischen Mittel erscheint es uns daher logisch, erstens mit den Mitteln des Filmes zu arbeiten, da ja der Film seit Méliès einen natürlichen Hang zum spielerischen Verwischen der Grenzen zwischen Realem und Surrealem hat. Und zweitens können wir, indem wir real gefilmte Szenen mit Zeichnungen, animierten Fotos und Zeitdokumenten mischen, den real gefilmten Raum erweitern: paradoxerweise gewinnt der Raum also gerade durch zweidimensionale Zeichen eine zusätzliche Dimension – die Rätselsprache der Traumlogik.

Nina Weber

Schülerin, 16 Jahre

Ich höre normalerweise keine Opern, dafür bin ich nicht so der Typ, aber ich kann mir vorstellen, dass es sehr dramatisch und auch traurig wird. Man sieht eine Person, die vor hundert Jahren gelebt und heute noch Bedeutung hat. Sophie war ja ein ganz normales Mädchen, das einfach unglaublich viel Mut hatte. In der Oper muss sie an manchen Stellen super hoch singen und wir können dadurch deutlich ihre Gefühle erkennen, ihre Angst spüren.

Milan Wöhler

Schüler, 16 Jahre

Wenn Menschen ein Bild zum Gesang sehen, können sie sich viel mehr darunter vorstellen. Ich glaube, man muss offen sein und nicht zu viele Erwartungen haben. Opern sind immer unterschiedlich. Man darf sich einfach überraschen lassen und sieht dann vielleicht: Das gefällt mir nicht, aber es fühlt sich cool an etwas Neues zu erleben, was ich so noch nie gehört habe.

„Es lebe die Freiheit!“

... waren die letzten, berühmt gewordenen Worte von Hans Scholl kurz vor dem Sterben.
Und „Freiheit“ schrieb Sophie auf die Rückseite der Anklageschrift.
Mit Bleistift.

In unserem Kopf tönt heldenhaft, heroisch, furchtlos.
Die Stimme eines gläubigen, jungen Mannes.

Aber wie klang es in seinem Kopf in den Stunden davor.
In seinen Gedärmen, unter seiner Haut ...
Im Angesicht des Todes.
Allein in der Zelle.
Allein mit sich.
Allein mit Gott.

Eine Träne rollte über sein Gesicht, als er an ein Mädchen dachte.
So erinnern es die Eltern.

„Freiheit“ schrieb Sophie Scholl auf die Rückseite der Anklageschrift.
Mit Bleistift, einem dünnen.
Die Bilder ihrer Freunde ein letztes Mal betrachtend.
Ein letzter Besuch der Eltern.
Bloß nicht weinen.
Erinnert sich der Vater.

Danach eine letzte Zigarette (fast wie auf dem Pausenhof) und dann war der Kopf ab.

Widerstand zu leisten.
Das muss man lernen und sich trauen.
Dafür ist Kunst da.
Und deswegen ist kulturelle Bildung so wichtig –
Pädagogisch wertvoll und nachhaltig anarchistisch sollte sie sein.
Dafür sind die beiden und all die anderen gestorben, haben ihr Leben gegeben.
Denkmäler und anonyme Gräber.
Jung, vorbildhaft stark und traurig ist das.

Im 4. Flugblatt der Weißen Rose heißt es:
„Wir schweigen nicht. Wir sind euer böses Gewissen, die Weiße Rose lässt euch keine Ruhe ...
Bitte vervielfältigen und weitersenden!“
Das ist ihr Auftrag an uns.
Dafür haben sie gelebt und dafür haben sie nicht gelebt. Ihr Leben gegeben.

Also alles auf Anfang ...
Kamera läuft ...
Orchester spielt ...



John Neumeiers *Ein Sommernachtstraum* als Ballettfilm

Regisseurin Myriam Hoyer im Interview
mit Jörn Rieckhoff

Mitten im Lockdown der Corona-Saison 2020/21 wurde die Hamburgische Staatsoper für drei Tage zu einem Aufnahmestudio umfunktioniert. Unter der Regie von Myriam Hoyer spielte das Hamburg Ballett im Februar John Neumeiers Klassiker *Ein Sommernachtstraum* ein – zum ersten Mal in der wechselvollen Geschichte des 1977 uraufgeführten Balletts nach Shakespeares gleichnamigem Drama.

Vier Wochen später ist der Film so gut wie fertig. In einem Eilbeker Dachgeschoss-Studio hat Myriam Hoyer ihre Fassung vorbereitet, bevor sie dem Film gemeinsam mit John Neumeier den letzten Feinschliff gibt. Vor Beginn des Interviews zeigt sie ein paar besonders gelungene Szenen in brillanter 4K-Auflösung auf den Monitoren am Schnittplatz: die Elfen in ihren makellosen Glitzerkostümen, das glänzend gespielte Erwachen der Helena im Wald. Wunderschöne Close-ups in stimmungsvoll nebliger Märchenkulisse lassen fast vergessen, dass die Aufzeichnung auf einer Theaterbühne entstanden ist.

Anna Laudere (Titania),
Marc Jubete (Zettel),
Alexandr Trusch (Puck)
und das Ensemble in *Ein Sommernachtstraum*





Film ab! Anna Laudere als Hippolyta

John Neumeiers Ballett *Ein Sommernachtstraum* ist seit der Kreation vor 44 Jahren mehr als 300 Mal aufgeführt worden – die Repertoireaufführungen bei sieben berühmten Compagnien wie dem Ballett der Pariser Oper und dem Bolschoi-Ballett nicht mitgerechnet. Wie gehen Sie als Regisseurin im Jahr 2021 mit dieser Aufführungstradition um?

Als ich erfuhr, dass der *Sommernachtstraum* verfilmt werden sollte und mir die Regie angetragen wurde, habe ich mich total gefreut. Zufall oder nicht – vor ungefähr einem Jahr hatte ich erstmals den Trailer von Johns Inszenierung gesehen, und der gefiel mir so gut, dass ich im letzten Herbst sagte: „Diesen *Sommernachtstraum* würde ich so gern einmal vor die Kamera bekommen!“ Kaum zu glauben, dass dieser Wunsch bereits ein halbes Jahr später Realität wurde.

Das Ballett ist perfekt. Nicht nur die Choreografie, sondern auch das Bühnenbild und die Kostüme von Jürgen Rose sind mit so viel Liebe zum Detail gearbeitet, dass es immer etwas zu entdecken gibt, und eigentlich ist es wie für die Kamera gemacht. Natürlich spürt man manchmal,



Die Regisseurin Myriam Hoyer bei den Filmaufnahmen von *Ein Sommernachtstraum*

dass das Ballett über vierzig Jahre alt ist, aber genau das macht seinen Charme aus. Es hat einen gewissen Vintage-Touch – richtig cool! Moderne Sehgewohnheiten hin oder her: Ein gutes Ballett bleibt ein gutes Ballett.

Nun, da der Film fertig ist, hoffe ich, dass er einen ebenso unvergesslichen Eindruck hinterlässt wie die Live-Aufführung. Mir war von Anfang an klar, was ich für eine Verantwortung habe, dieses Werk mit seiner langen Aufführungstradition in einen Film zu übertragen. Viele John Neumeier-Fans sind mit der Bühnensetzung bestens vertraut, und sie wollen natürlich all ihre Erinnerungen wiederfinden. Die Erwartung ist enorm. Außerdem war es mein Ziel, dass der Film eine lange Lebensdauer hat und dass er auch noch in zehn oder zwanzig Jahren die Zuschauer fasziniert, denn so ein Klassiker wird nicht oft aufgenommen. Deshalb haben wir in 4K gedreht, dem ultrahochauflösenden Videoformat, das sich in den nächsten Jahren als technischer Standard durchsetzen wird.

Anders als bei Ihren bisherigen Aufzeichnungen mit John Neumeier waren Vorgespräche im Umfeld eines gemeinsamen Vorstellungsbesuchs nicht möglich. Wie haben Sie das Konzept für den Film entwickelt?

Ich habe bis heute keine durchgehende Live-Aufführung von John Neumeiers *Sommernachtstraum* gesehen – leider! Weil ich erst sechs Wochen vor Beginn der Dreharbeiten von dem Projekt erfahren habe, musste ich mir unter Zeitdruck anhand von Arbeitsmitschnitten des Hamburg Ballett einen detaillierten

Anna Laudere als Titania und Ensemble (o.)
Edvin Revazov als Oberon und Anna Laudere als Titania (u.)



Fotos: Kiran West

Eindruck verschaffen. Glücklicherweise standen mir hier alle Türen offen, und so konnte ich mir diese Aufführung sehr umfassend erarbeiten, bevor ich mich direkt mit John ausgetauscht habe.

John und ich haben uns viel Zeit genommen, um unsere Ideen miteinander in Einklang zu bringen. Das konstruktive Pingpong an Einfällen fand ich dieses Mal besonders inspirierend. Nachdem wir in den letzten eineinhalb Jahren zwei große Ballette aufgezeichnet haben – *Ghost Light* und *Beethoven-Projekt I* – fällt es mir inzwischen leichter zu erspüren, wie er sich die Filmfassung vorstellt. Die Weiterentwicklung unserer Ideen haben wir dann unkompliziert über Textnachrichten und Handytotos kommuniziert. Manchmal hat John direkt geantwortet, manchmal hat er

den Faden erst zwei Tage später im direkten Gespräch wieder aufgenommen. Das ging ganz einfach hin und her.

Mit welchen Strategien transformieren Sie das Erlebnis einer Live-Ballettaufführung, für das *Ein Sommernachtstraum* konzipiert war? Können Sie ein paar Beispiele nennen?

Bereits sehr früh haben wir uns darauf verständigt, dass wir das Ballett als Film realisieren wollen, nicht als abgefilmte Aufführung. Man sieht es gleich zu Beginn: Das Close-up von Titania mit geschlossenen Augen und wie es dann weitergeht – die ganze Passage haben John und ich in einem kreativen Austausch entwickelt. Ich habe dann versucht, über das ganze Stück hinweg immer wieder schöne, filmische Close-ups einzubauen; zum Glück sind die Tänzerinnen und Tänzer des Hamburg Ballett auch mimisch sehr stark! Unterschiede zur Live-Aufführung gibt es auch an vielen Übergangsstellen, zum Beispiel in den Momenten, in denen das Publikum nach einem Musikstück normalerweise im Saal applaudiert. An diesen Stellen vermittelt der Film natürlich eine ganz andere Stimmung. Anstatt des „Ich-sitze-im-Opernhaus-und-sehe-ein-Ballett“-Gefüls gibt es jetzt ein „Ich-sehe-einen-Film“-Gefühl. In der ersten Szene in der Feenwelt haben wir mit filmischen Mitteln absichtlich die Orientierung etwas verwirrt: Man soll nicht immer wissen, wo man ist, sondern sich in dieser fantastischen Welt verlieren.

Mir war wichtig, dass der Film nicht nur ästhetisch so ansprechend wie möglich wird, sondern sich auch möglichst leicht erschließt – trotz der komplexen Handlung und den vielen verschiedenen Rollen. Wir haben den Prolog besonders sorgfältig geplant, denn hier werden alle wichtigen Figuren mit ihren jeweiligen Konflikten erstmals vorgestellt. Da das inmitten der trubeligen Vorbereitungen zum Hochzeitfest passiert, hätte man es als Zuschauer leicht übersehen können. Wir haben deshalb die ganze Szene ein bisschen entzerrt und John hat sogar einen Teil der Choreografie weggelassen, um die Hauptrollen prominent zu präsentieren. Diese Art der Adaption zieht sich durch den ganzen Film.

Foto: Kiran West



Alexandr Trusch (Puck) mit Marc Jubete, Aleix Martinez, Louis Haslach, Marià Huguet und Borja Bermudez als Handwerker (o.)

Videostill aus dem Ballettfilm *Ein Sommernachtstraum*: Madoka Sugai (Hermia), Karen Azatyian (Demetrius), Hélène Bouchet (Helena) und Jacopo Bellussi (Lysander) (u.)

Filmteam. Mehr noch als ich erwartet hatte, schuf diese kleine Vorstellungsrunde auf der Bühne eine emotionale Verbindung zwischen allen Beteiligten.

Das war selbst im Parkett zu spüren, auch durch den spontanen Applaus unserer Tänzerinnen und Tänzer. Es hat mich daran erinnert, dass sie auf Gasttänzer und Musiker unglaublich positiv reagieren.

Wir waren davon total überrascht! Ehrlich gesagt sind wir, die wir aus dem eher schnelllebigen Film- und Fernsehbusiness kommen, diese Art der direkten emotionalen Zustimmung gar nicht gewohnt. Es war wunderbar, von einem Weltklasse-Ensemble so rückhaltlos willkommen geheißen zu werden. Der Applaus hat uns sehr motiviert, und auf jeden Fall hatten wir ab diesem Moment eine positive Grundspannung im Saal, die uns durch die Tage der Aufzeichnung getragen hat.

Sehen Sie weitere Vorteile, die durch die Aufzeichnung im Corona-Lockdown entstanden sind?

Wir hatten drei Tage Zeit, um das Ballett Szene für Szene aufzunehmen, und mir war es wichtig, diese Rahmenbedingung auf bestmögliche Weise auszunutzen. Besondere Sorgfalt lag natürlich auf den Details. Da ist zum Beispiel Helenas Brille:

Im Film ist es eine Brille aus Glas, die viel feiner ist als die, die sonst in den Vorstellungen zum Einsatz kommt. Ein anderes Beispiel sind Anna Lauderes schöne lange Haare: Als Hippolyta tanzt sie einige Szenen mit offenen Haaren, als Elfenkönigin jedoch darf kein einziges Haar unter der glitzernden Kappe hervorlugen – dieser zeitaufwendige Wechsel der Frisur wäre

Foto: C Major Entertainment GmbH 2021



Ihre letzten beiden Produktionen mit dem Hamburg Ballett hatten Sie bei Live-Vorstellungen im Festspielhaus Baden-Baden aufgezeichnet. Nun mussten Sie mit der leeren Hamburgischen Staatsoper umgehen. Wie war die Stimmung im Haus, bei den Künstlern und im Filmteam?

Die Voraussetzungen waren beim *Sommernachtstraum* völlig andere. Als Regisseurin habe ich mich zunächst gefreut, dass die Aufführung ganz auf die Kamera ausgerichtet werden konnte, ohne Rücksicht auf die Bedürfnisse eines Publikums. Weil es

auch kein Live-Orchester gab, konnte ich sogar Kameras auf einer langen Schiene im Orchestergraben platzieren – eine super Gelegenheit, die sich nur selten bietet.

Andererseits fehlte mit dem Live-Publikum etwas sehr Wertvolles: die Atmosphäre kollektiv gespannter Erwartung im Zuschauerraum, bevor Künstlerinnen und Künstler etwas Einmaliges auf die Bühne bringen. Mir war deshalb wichtig, dass wir am Beginn der Aufzeichnung einen gemeinsamen Moment herstellen: mit John, der Compagnie und unserem

in einer normalen Vorstellung nicht machbar, doch bei den Filmarbeiten konnten wir darauf warten, bis so ein Detail perfekt vorbereitet war.

Auch der Liebesbrief von Lysander an Hermia ist so eine Sache. Er sollte im Film eine starke Präsenz haben und musste deshalb wirklich gut aussehen. John wollte sogar, dass man ihn lesen kann. Also haben John und ich uns abgesprochen, was in dem Brief stehen soll, ob auf Englisch oder auf Deutsch – und irgendwann gab es dann diesen handgeschriebenen Liebesbrief. Am Drehtag habe ich mit Madoka Sugai abgesprochen, wie sie den Brief halten soll, und dann haben wir für diesen Moment die optimale Kameraposition gefunden: eine Position, die in einer Vorstellung mit Publikum nicht möglich wäre.

Der Brief ist ein Autograf von John Neumeier, nehme ich an?

Genau, John hat ihn selbst verfasst (lacht). Das lässt er sich nicht nehmen, und er hat ihn wirklich schön geschrieben. Diese Wertschätzung der Details gefällt mir richtig gut.

Welche Momente des Balletts waren besonders interessant zu drehen? Haben Sie eine Lieblingsszene?

Johns *Sommernachtstraum* lebt von der konsequenten Unterscheidung der drei Ebenen: der Welt des Herzogspalastes, der Feenwelt und den Handwerkerszenen. Diese Ebenen unterscheiden sich auch eindeutig durch ihre charakteristischen Musikstile. Mir persönlich gefallen besonders die Übergangsmomente, in denen sich eine Welt förmlich in eine andere Welt „schiebt“. Für diese spektakulären Augenblicke die besten Bilder zu finden, ist eine reizvolle Aufgabe für mich als Regisseurin.

Wenn ich noch etwas hervorheben wollte, wäre es die perfekt inszenierte Komik der Handwerkertruppe. Gute Komik erfordert eine virtuose Handhabung von Timing, Präzision und Geschwindigkeit. Nur wenige Choreografen oder Regisseure können so etwas gut inszenieren und entsprechend selten sind solche Szenen zu finden. Tragische Geschichten lassen sich vergleichsweise leicht erzählen und sind auf den internatio-

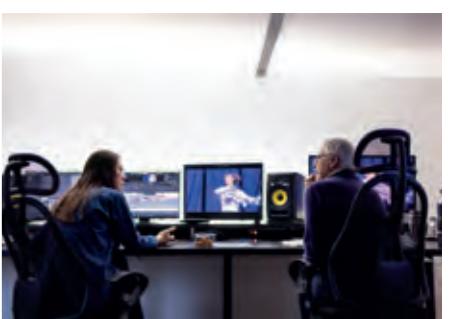
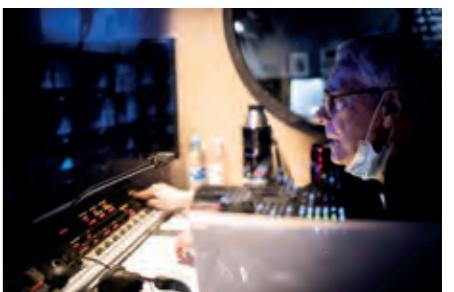
nalen Bühnen ja auch zahlreich vertreten. Gerade in der zähen Corona-Krise jedoch sind Johns Handwerker ein Lichtblick, der einfach viel Spaß macht.

Ein Sommernachtstraum ist das dritte abendfüllende Ballett, das Sie als verantwortliche Regisseurin mit John Neumeier realisieren. Was zeichnet Ihre Zusammenarbeit aus, auch vor dem Hintergrund Ihrer vielfältigen internationalen Projekte?

Mit John verbindet mich eine 10-jährige Zusammenarbeit, seit ich als Assistentin von Thomas Grimm die Aufzeichnung seines Balletts *Die kleine Meerjungfrau* in San Francisco mit betreut habe. Als Regisseurin habe ich nun bereits drei Verfilmungen von Johns Choreografien realisieren dürfen – in nur eineinhalb Jahren!

Um zur Frage zurückzukommen: Als Regisseurin bin ich auf die Verfilmung von Bühnenwerken spezialisiert. Der Kern meiner Arbeit besteht darin, dass ich mich auf die Vorstellungswelt der Künstler – zu meist Choreografen oder Opernregisseure – einlasse und aus dieser Perspektive die Aufführung in das Medium Film übersetze. Bei Opern spielt ja, ähnlich wie im Spielfilm, die Mimik eine zentrale Rolle, besonders seit Musiktheater häufig von so starken Schauspielregisseuren wie Andrea Breth oder Krzysztof Warlikowski inszeniert wird. Tanz funktioniert aber völlig anders: Hier ist der zentrale Ausdrucksträger nicht primär das Gesicht, sondern vor allem Füße und Hände, und somit der ganze Körper! Das macht einen großen Unterschied für die Dramaturgie der Bilder, für die Kameraarbeit und für den Schnitt.

In der Zusammenarbeit mit John stelle ich immer wieder fest: Er weiß, was er will. Er hat eine künstlerische Vision, die ich als Regisseurin weiterentwickeln kann. Das ist sehr wertvoll! Genauso wichtig: John ist gut organisiert und nimmt sich Zeit, wenn es nötig ist. Für meinen Rohschnitt hat er mir seine Notizen zu den verschiedenen Aufnahme-Takes überlassen und für den Feinschnitt hat er mehrere Tage mit mir im Studio verbracht. Wir feilen einfach so lange gemeinsam am Film, bis er fertig ist. Und jetzt ist er fertig.



John Neumeier im Ü-Wagen während der Aufzeichnung von *Ein Sommernachtstraum* (o.). John Neumeier und Filmregisseurin Myriam Hoyer bei den Aufnahmen des Balletts (u.)

Fotos: Kiran West

Myriam Hoyer ist Spezialistin für Live-Übertragungen und Verfilmungen von Oper und Ballett. Sie übernahm die Regie für Fernsehen, DVD und Kino an renommierten Opernhäusern, z. B. in Brüssel und München, beim Glyndebourne Festival und den Festspielen in Salzburg und Bayreuth. Eine enge Zusammenarbeit verbindet sie mit Andrea Breth, Romeo Castellucci,

Hans van Manen, Martin Schlöpfer und Krzysztof Warlikowski. Mit John Neumeier realisiert sie zahlreiche Ballettfilme, zuletzt als Regisseurin von Ghost Light und Beethoven-Projekt I mit dem Hamburg Ballett. Neben der aktuellen Aufzeichnung von *Ein Sommernachtstraum* entstand an der Hamburgischen Staatsoper unter ihrer Regie die DVD-Opernproduktion Madama Butterfly. Myriam Hoyer studierte Klavier und Musiktheaterregie an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ in ihrer Heimatstadt Berlin.



Johannes Blum, Sujin Choi, Nicholas Mogg, Collin André Schöning

Beim Singen (neu) anfangen

Seit einigen Wochen steht auf dem Probenplan der Staatsoper Hamburg für die Sänger*innen des Internationalen Opernstudios ein neues Format: Ariendramaturgie. Dabei ist klar, in welchen Händen das liegt: bei Johannes Blum, dem Leitenden Dramaturgen der Staatsoper Hamburg.

Von Johannes Blum

Wir sind auf einer unserer Probebühnen, Robert Jacob spielt Klavier, Gabriele Rossmanith, die Leiterin des Opernstudios sitzt dabei, und ich hatte Hubert Kowalczyk, dem jungen Bass für die Arie des Raimondo aus *Lucia di Lammermoor* eine nicht ganz einfache Aufgabe gestellt. Nachdem er zu Ende gesungen hat, macht er eine aussagekräftige Geste: Er kreuzt die Arme vor der Stirn und sagt so etwas wie: „total verquer“. Was ist geschehen?

Raimondo ist ein Priester, der im Dienst Enricos dessen Schwester Lucia von ihrer Beziehung zum Todfeind der Familie Edgardo abzubringen versucht. Nach einer erzwungenen Hochzeit tötet Lucia ihren Ehemann. Und als Raimondo der Gesellschaft beschreibt, wie er den Toten und seine Mörderin vorgefunden hat, merkt man ihm seinen Schock, aber auch seine Gewissensbisse an, für die Tat Lucias mitverantwortlich zu sein. An sich ja kein Problem für einen Sänger, doch die Musik erzählt von all dem – gar nichts. Dabei haben die Beziehungen zwischen Musik und emotionaler Situation im Grunde alle Komponisten, vom Barock über Mozart, Beethoven, Weber, Verdi, Wagner, Strauss, Berg bis in unsere Moderne hinein, interessiert, die Komponisten des Belcanto jedoch nicht. Die Maßgabe war pure Gesangsschönheit, das kunstvolle Ausformulieren von musikalischen Gesten. Wenn wir die Musik der Raimondo-Arie anhören, würden wir eher an einen entspannten heiteren Spaziergang mit Lucia denken, nicht aber an die Schilderung eines Mordes.

Zunächst habe ich für Hubert den Text der Arie in ein heutiges Deutsch übersetzt, denn das italienische Original und die deutschen

Übersetzungen, die es gibt, sind sprachlich poetisierend, aber nicht realistisch. Ich wollte, dass Hubert sich der Arie im heutigen Sprachduktus nähert, um den Sprung von 1835 ins Jahr 2021 wagen zu können. Genau – es geht erstmal ums Sprechen, denn die Arbeit mit den Sänger*innen des IOS ist es, ganz vorn anzufangen, nämlich beim Text, und erst mit den Erkenntnissen der Textarbeit sich dem Singen zu stellen. Hubert geht also tief in das Imaginieren der Szene hinein, versucht sich bildhaft das Blut, die Leiche, Lucia mit der Waffe in der Hand, ihr Gesicht vorzustellen und die Situation zu beschreiben. Dann kommt die Musik dazu, doch immer noch bleibt es beim Sprechen, die gefundenen Bilder sollen weiterwirken. Dann das Schwierigste: Mit dem Wechsel zum Singen gibt es plötzlich eine neue Zeit, neue Betonungen, andere Pausen, andere Ausdrucksweise und Sprachsinn. Und dieser harmlose, dem inneren Geschehen des Raimondo in keiner Weise entsprechende Belcanto-Gesang kollidiert massiv mit Huberts inneren Vorgängen. Total verquer eben. Was sich aber einstellt, ist produktive Reibung, Widersprüchlichkeit zwischen den psychischen Schichten, die quer zueinander stehen, womit wir genau bei Raimondos Konflikt zwischen Pflicht und Einsicht angekommen wären. Und plötzlich stellt sich die Kritik am Belcanto vielleicht als vorschnell heraus. Was, wenn man so die dramatischen Vorgänge der Belcanto-Opern aus ihrer Schönheits-Falle befreien könnte?

Gabriele Rossmanith hatte die Idee, dass wir die Repertoire-freie Zeit, die uns die Corona-Pandemie beschert (eine zweifel-



Johannes Blum, Marie-Dominique Ryckmanns, Seungwoo Simon Yang, David Minseok Kang (im Zoom aus Seoul)

hafte Freiheit) für die weitere Ausbildung der Sänger*innen sinnvoll mit Trainings, Meisterklassen und Coachings füllen sollten. In einer normalen Spielzeit ist jede*r aus dem Opernstudio voll mit Proben und Vorstellungen im Großen Haus oder der opera stabile beschäftigt, sodass sehr wenig Zeit bleibt für genauso wichtige Förderungen während dieser zweijährigen Brücke zwischen Hochschulausbildung und Engagement. Und so entstand die Idee, die musikalisch-sängerische Arbeit an den Arien zu ergänzen durch eine praktische Arbeit an ihrer dramaturgischen Struktur. Und das fängt eben erstmal beim Text an, geht weiter zur Analyse der Figur, ihrer Funktion in der Oper und ihres Gangs durch die dramatische Handlung. Konkret: Raimondo hat in der *Lucia* zwei Arien, die seine Zerrissenheit zeigen: die erste „Di tua speranza“, in der er den Auftrag Enricos erledigt, die zweite „Dalle stanze“, in der er die fatale Folge von Lucias Zwangshe beschreibt.

Im Opernstudio gibt es zwei koreanische Sänger, Simon Yang und David Kang, und eine koreanische Sängerin, Sujin Choi. Mit den beiden Männern konnte ich ihre Arien auf deutsch arbeiten, mit Sujin ging es nur auf englisch, sie bleibt, im Unterschied zu den anderen, nur ein Jahr in Deutschland. Der Anfang war aber bei allen drei koreanisch, denn ich war überzeugt, dass alle in ihrer jeweiligen Muttersprache mit dem Arrientext beginnen sollten, um einen möglichst direkten Zugang zu gewinnen. Doch bei Simon und David funktionierte das nicht, der kulturelle Kontext erschwert offenbar Gefühlsäußerungen, und in deutscher Sprache funktionierte es perfekt (welch interessanter

Umweg). Mit Sujin arbeiteten wir an der Pamina-Arie „Ach, ich fühl's“. Wir hatten uns ein wenig beholfen, indem ich den kontaktverweigernden Tamino „spielte“, an den Pamina im vorangehenden Dialog vergeblich ihr Wort richtet. Sujin sollte selbst direkt spüren, wie es ist, wenn das Gegenüber dem anderen einfach immer den Rücken zuwendet, und nicht nur theoretisch wissen, dass die beiden sich erst nach Wochen der Trennung wiedersehen. Darüber waren wir uns im Gespräch über die Oper vorher klar geworden, nachdem wir auch über das so reiche Wort „Ach“ gesprochen hatten. Das Erstaunliche: Sujin sprach den Text auf koreanisch mit beeindruckend tiefer Emotionalität. (Die Erklärung von Simon später war, dass die Leute aus dem Süden Koreas eben anders sind als „wir aus Seoul“ – erkennt jemand Parallelen in Deutschland?). Das Schöne war, dass sie dieses Grundgefühl der Pamina, keinen einzigen Menschen auf der Welt mehr zu haben und sich in der größten Verlassenheit als einzigen Ausweg nur den Selbstmord vorstellen zu können, in das Singen der Arie mitgenommen hat. Gabriele Rossmanns Kommentar dazu war, dass die Arie jetzt viel dunkler geklungen habe, das Helle aus ihrer Stimme verschwunden sei. Woher auch sollte sie, Pamina, es haben?

Reibungen und produktive Widersprüche sind das, was die Sänger*innen nutzen können, um ihren Arien eine Art biografischer Kontur zu geben. Simon Yang schlug die Arie des Roméo aus Gounods *Roméo et Juliette* vor, natürlich die Balkonszene. „Lève-toi, soleil“, ist sein Bitten an Julia, die er oben im hell erleuchteten Zimmer vermutet: sie möge heraustreten, sich zeigen

wie die Sonne, wenn sie aufgeht. Der entscheidende Hinweis, die Sehnsucht nach dieser Sonne, nach diesem Licht, nach dieser Liebe in sich aufzuspüren, war die Idee, sich Roméo als blind vorzustellen, der das Licht sucht. Und sofort war sein Wunsch unmittelbar spürbar.

Eigene Erfahrungen, aus konkreter Lebensgeschichte oder durch Film- oder Leseerlebnisse, können sehr viel auslösen, wenn man sie mit den Arien parallelisiert. Kady Evanyshyn sang die Arie der Charlotte aus Massenets *Werther*, die Briefszene, in der ihr, nachdem sie schon mit Albert verheiratet ist, Werthers Briefe noch einmal in die Hände fallen. Zuvor hatten wir über Sean Penns Film *Into the wild* gesprochen, der uns beide tief beeindruckt hat. Ein junger Aussteiger verlässt nach dem College seine Eltern und Freunde, geht nach Alaska und bringt dort in einem verlassenen Reisebus, fern aller Zivilisation mehrere Monate zu. Als er aber bei Tolstoi liest, dass man ohne andere Menschen nicht glücklich werden kann, will er zurück, doch der Fluss, den er überqueren muss, führt zu viel Schmelzwasser. Er stirbt in dem Bus. Kady sollte sich vorstellen, dass Werther diese Briefe, die Charlotte nach seinem Tod übergeben wurden, im Bus geschrieben hat.

Die Ausbildung von Sänger*innen beschränkt sich heutzutage leider immer noch viel zu sehr auf die technische Bewältigung der Vorgaben der Komponisten und widmet sich viel zu wenig dem Finden eines persönlichen Zugangs zur Musik der Figuren, die sie darstellen sollen. Hart formuliert: Die jungen Sänger*innen sind, was das Szenische angeht, fast nicht ausgebildet. Sie lernen

diesen Teil des Berufes erst während der Proben in ihren Erstengagements. Fast nie spielen bei den Vorsingen auch darstellerische Fähigkeiten eine Rolle. Dabei ist das Herstellen einer Rolle mittels einer so artifiziellen Kunst wie dem klassischen Operngesang ungeheuer schwer. Wenn die Sänger*innen nicht gefordert werden, dieser im hohen Maß künstlichen Kunst eine ganz reale, mit ihren persönlichen Erfahrungen unterfütterte Basis zu verleihen, bleibt es oft bei zwar bewundernswerter Gesangskunst, aber die Situationen, Geschichten zwischen und in den Figuren werden nicht in ausreichendem bzw. möglichen Maß erzählt. Um es noch deutlicher auszudrücken: Das Theater als Spiegel, höherem Ausdruck und essenzieller Menschendarstellung bleibt auf der Strecke. Es ist viel mehr erreichbar. Vielleicht ist das die Zukunft der Oper: die Figuren zu radikalisieren, beim Singen (neu) anzufangen.



Ensembleporträt Anna Laudere Von inniger Dankbarkeit und kraftvoller Präzision

Seit 20 Jahren ist sie ein fester Bestandteil des Hamburg Ballett: Die Erste Solistin und Startänzerin Anna Laudere. Wie sie zum Tanz kam, woraus sie bis heute Kraft schöpft und wofür sie innige Dankbarkeit empfindet – ein Porträt der lettischen Tanzikone.

Von Hans-Juergen Fink

Hamburg Ballett-Fans wissen natürlich, woher Anna Laudere stammt. Andere fragen: Oh, die schlanke Italienerin? Ist sie nicht, was auch die Aussprache ihres Namens klarstellt: Ánna Láudere. Aufgewachsen in der lettischen Haupt- und Hansestadt Riga, die Hamburg in ihren älteren Vierteln ganz vertraut ähnlich sieht. Fast ein Stückchen Heimat für die damals 18 Jahre junge Tänzerin, die 2001 aus Riga zum Neumeier-Ballett wechselte. Wo sie zehn Jahre später „Erste Solistin“ wurde – einer der Spitzenplätze in der Tanzwelt, den sie bis heute mit Lust, Leidenschaft und hartem Training ausfüllt.

Nicht, dass Riga ein Ballett-Hotspot wäre, aber schon zu Zeiten der Sowjetunion war es offen für Künste aller Art – das ist bis heute so. Anna Laudere war ihre sternstrahlende Karriere zwar nicht vorhergesagt, aber sie wuchs in einem künstlerisch geprägten Umfeld auf, wo der Weg in eine Compagnie näher lag als anderes. Die Großmutter war eine der Organisatoren eines großen Sing- und Folkdance-Festivals. Vater und Mutter waren sich einig, dass sie auf die School of Arts gehen sollte.

Bald bekam sie ihren ersten großen Auftritt „mit der zweiten Ballettklasse in der Oper, in *Turandot*. Mein Großvater hat sein Ticket dafür bis heute aufgehoben. Aber schon davor hatte ich meine Liebe zum Tanzen und Spielen entdeckt und wollte damit Geschichten erzählen.“ Aber noch vor dem Abschluss der Ballettschule in Riga kommt das Fernweh. Wohin in der Welt würde der Weg sie führen? Gute Freunde erzählen ihr vom Hamburg Ballett. Und Anna tut, was jede Tänzerin und jeder Tänzer in jungen Jahren wagen muss: Sie springt ins eiskalte Wasser und lernt in Hamburg noch einmal tanzen. In Lettland bleiben Sehnsucht, Ruhe, das Sommerhaus und viele vertraute Menschen. In Hamburg beruhigt sie ihr Heimweh beim Kochen: „Mein Healthfood gegen Heimweh ist Frikadellensuppe.“ Ruhe hat sie bei langen Spaziergängen mit ihrem Mann, dem Ersten Solisten Edvin Revazov. Faszinierend, wenn man beide miteinander tanzen sieht. Ist es die Nähe des Menschen, mit dem man Leben, Arbeit und Gedanken teilt – die beiden sind seit 2012 verheiratet? Oder ist es die Nähe, die ihnen als Lebenspartner

von den Corona-Regeln gelassen wird? Oder die kraftvolle Präzision, die beide auf der Bühne verbindet?

Anna Laudere verkörpert ihre Charaktere – etwa ihre Feenkönigin, die Titania in *Ein Sommernachtstraum*, in packender, fast grafisch gezeichneter Klarheit – mit all ihren Gefühlen bis in die Fingerspitzen, inklusive Härte und Auseinandersetzung. Das ist das Ergebnis ihrer detektivischen Beschäftigung mit den Rollen. Sie ist John Neumeier sehr dankbar, dass er ihr immer wieder wichtige Schöpfungen anvertraut und hat von jeder einzelnen Figur viel lernen können: Nicht nur in *Die Kameliendame*, *Die Möwe* oder *Anna Karenina*, sie verkörperte Tatjana und Eurydice, war zu erleben in *Nijinsky*, *Le Sacre*, aktuell in *Ein Sommernachtstraum*, *Hamlet 21* und *Ghost Light*. Im letzteren Ballett tanzt sie gemeinsam mit Edvin Revazov eines der wenigen Pas de deux des Stücks, denn in dem von der Corona-Situation inspirierten Ballett gibt es Berührungen nur zwischen Paaren oder Tänzerinnen und Tänzern, die zusammenwohnen. Ihr gemeinsames Zuhause verwandelten Anna Laudere und Edvin Revazov im vergangenen Jahr notgedrungen in ein Studio, um trainieren zu können, wann immer es geht. Denn Tänzer kann man nicht herunterfahren oder schließen wie einen Supermarkt oder ein Schwimmbad. Denkt sie in solch dunklen Zeiten auch mal ans Aufhören? „Ich möchte noch eine ganze Weile tanzen und hoffe, ich bin dann später im Frieden mit mir, wenn ich eines Tages aufhöre. Und wenn die Welt mal nicht ganz so fröhlich ist, dann will ich nicht weinen, sondern die vielen großartigen Dinge sehen, die uns geblieben sind. Und Dankbarkeit dafür fühlen.“ Zum Beispiel dafür, dass sie ihre „journey of work“, ihre Entwicklung während Proben und Aufführungen, mit einem geliebten Menschen teilen kann – „es könnte ja auch eine furchtbar einsame Sache sein“.

Noch genießt sie die Zeit für die langen Waldspaziergänge mit Edvin und Zickzack, dem gemeinsamen Cavalier King Charles Spaniel. Der wird „hoffentlich bald“, wenn wieder getanzt wird wie früher, etwas mehr seine Ruhe im quirligen Tänzerhaushalt genießen.

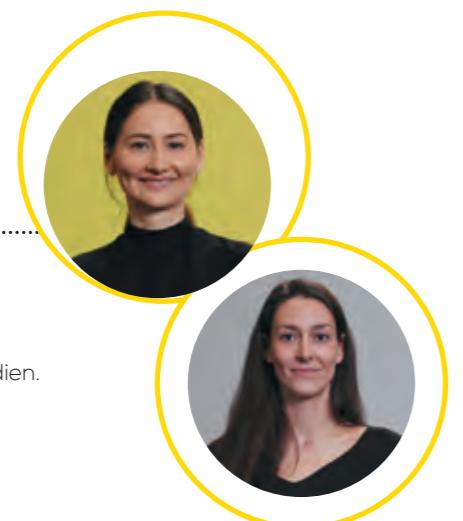
Hans-Juergen Fink ist freier Kulturjournalist in Hamburg; zuvor arbeitete er drei Jahrzehnte lang beim Hamburger Abendblatt.

Ich spiele ...

das Instrumentenquiz mit dem Philharmonischen Staatsorchester

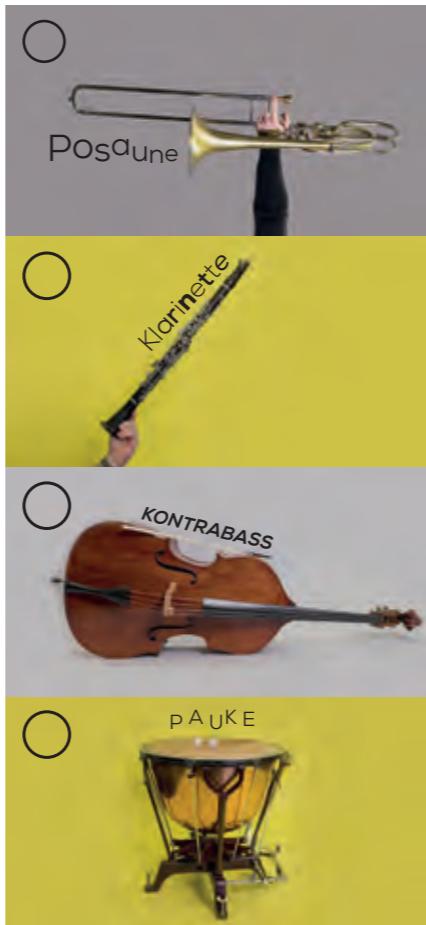
Welches Instrument spielen Katharina und Josephine?

- es kann ziemlich teuer sein.
- es hat Saiten.
- es hat eine Schnecke.
- es spielt die meisten schönen Melodien.
- der Klang wird mit Haaren erzeugt.



Errätst du auch Jonas' Instrument?

- es hinterlässt eine Pfütze.
- es hat einen Zug.
- es braucht viel Platz nach vorn.
- Schulterblick nach links geht nicht.



Erkennst du die Instrumente, die hinter den Bewegungen stecken? Pro Instrument gibt es zwei Hinweise.



1: _____



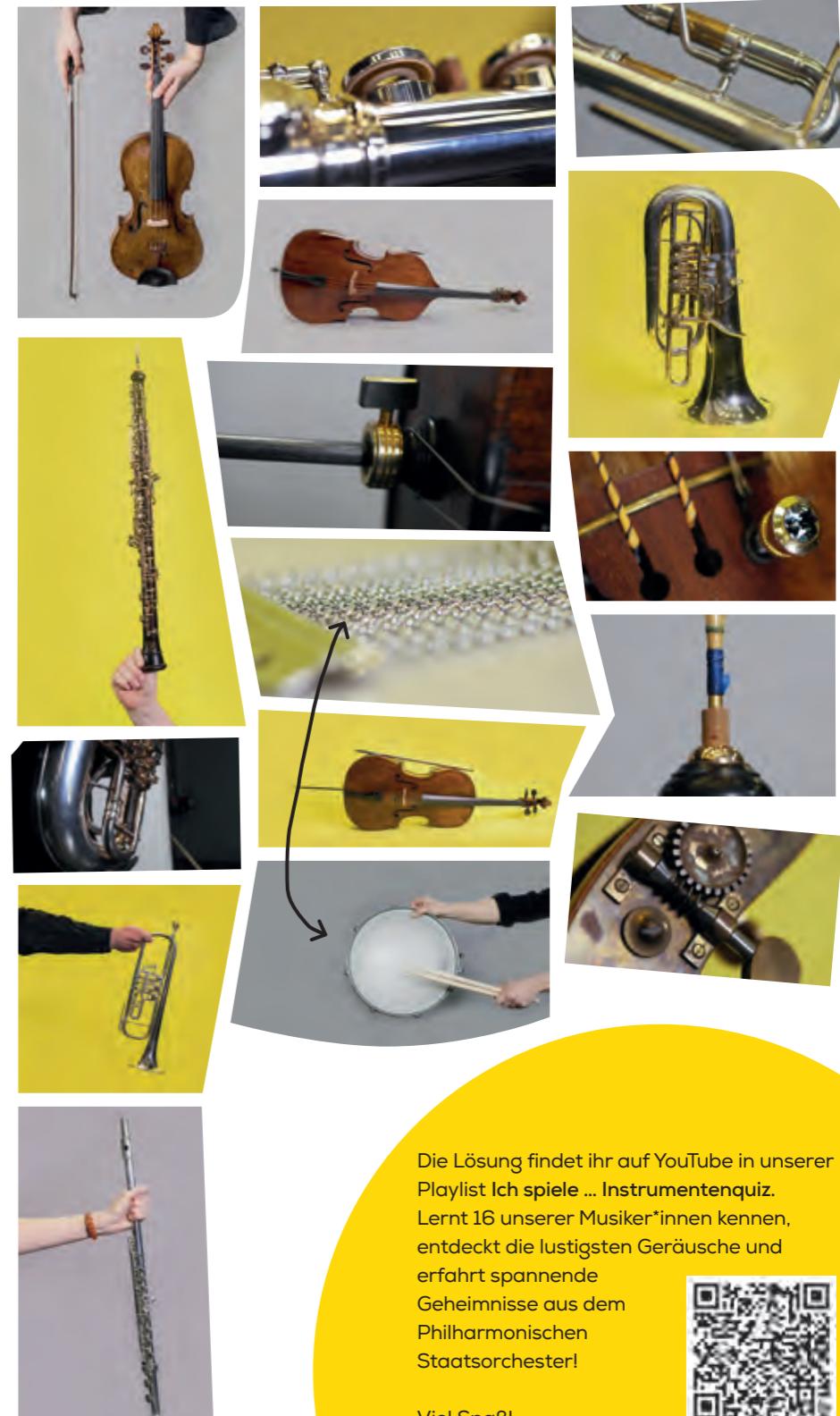
2: _____



3: _____

Entdeckst du, welches Instrument sich hinter welchem Detail verbirgt? Verbinde das Detail mit dem richtigen Instrument.

Bratsche, Cello, Oboe, Trompete, Kleine Trommel, Flöte, Tuba, Kontrabass



Die Lösung findet ihr auf YouTube in unserer Playlist Ich spiele ... Instrumentenquiz. Lernt 16 unserer Musiker*innen kennen, entdeckt die lustigsten Geräusche und erfahrt spannende Geheimnisse aus dem Philharmonischen Staatsorchester!

Viel Spaß!





Foto: Silvano Ballone

„Ich versuche mich an das große Ganze zu erinnern“

Gedanken und Sichtweisen von den Tänzer*innen des Bundesjugendballett zur derzeitigen Corona-Situation

Seit über einem Jahr gilt der weltweite Ausnahmezustand auch für das Bundesjugendballett. Wie erleben die neun jungen Tänzer*innen des Ensembles die Situation? Was sind ihre persönlichen Gedanken dazu? Sie machen trotz allem weiter und sehen in den neuen Umständen sogar eine Chance.

Wie ist es zu tanzen, wenn Berührungen eigentlich gerade überall nicht erwünscht sind?

THOMAS: Tanz ist eine körperliche, menschliche Kunstform, Tanz braucht Kontakt. Ich würde nicht tanzen, wenn wir uns nicht berühren könnten ...

LENNARD: Ich denke nicht wirklich darüber nach, es ist ja eigentlich normal sich zu berühren und nicht andersherum!

MIRABELLE: Für den Tanz ist Berührung eine Notwendigkeit. Außerhalb der Arbeit sind wir alle sehr vorsichtig, damit wir in der Lage sind, im Ballettsaal weiterzuarbeiten und uns zu berühren.

PEPIJN: Es ist schon eine Herausforderung und erzwingt den

Prozess einen Weg zu finden, eine Geschichte zu erzählen, während man sich der eigenen Distanz zueinander sehr bewusst ist.

Was motiviert dich in Zeiten von Corona nicht den Mut zu verlieren?

ANNA: In Momenten, in denen es schwer ist, motiviert zu bleiben und etwas zu finden, auf das ich mich freuen kann, versuche ich, mich an das große Ganze zu erinnern; an all die Jahre der Leidenschaft, der Arbeit, der Hingabe, an den Hunger und die Notwendigkeit des Tanzen, die ich in meinem Bauch spüre und die wie ein Feuer brennt. Und an die großartigen Momente, die ich bisher erleben durfte. Jedes Mal fällt mir etwas ein, das mich zurückbringt, zurück auf meinen Weg, zurück zu mir selbst.

JUSTINE: Ich denke, die wichtigste Frage, die man sich stellen muss, ist: Wieso tanze ich? Wenn du dir diese Frage beantwortest, weißt du, wofür du jeden Tag trainierst. Die Pandemie sollte nicht als Stopp angesehen werden, sondern als eine andere Art

der Weiterentwicklung. Denn die Zeit bleibt niemals stehen und das sollten wir auch nicht. Es gibt immer Wege, sich weiterzuentwickeln, Neues auszuprobiieren, zu choreografieren und der Kreativität freien Lauf zu lassen.

JOÃO: Im Ballettsaal sein, meine Gelenke zu bewegen und dabei zu wissen, dass viele Menschen nicht die gleiche Chance haben. Das ist zwar wirklich traurig, aber ich mache das Beste aus meiner Chance!

AIRI: Ich suche nach kleinen Dingen, die mich glücklich machen, wie zum Beispiel ein blauer Himmel oder ein perfekt gekochter Haferbrei.

Gibt es etwas, das dich in künstlerischer Hinsicht aus der Krise inspiriert hat?

PEPIJN: Ich hatte viele innere Kämpfe zu bewältigen, die ich in sehr interessante Choreografien verwandeln könnte: zum Beispiel Isolation, Selbstreflexion oder ständige Online-Kommunikation.

MIRABELLE: Ich denke, ich habe gelernt, das Beste aus der Situation und den Einschränkungen zu machen, mit denen wir täglich konfrontiert sind. Den Moment zu genießen und insbesondere die kleinen Dinge als Inspirationsquelle zu sehen.

ANNA: Was mich in dieser Krise am meisten inspiriert hat, ist die Unterstützung, das starke Gemeinschaftsgefühl und die Verbundenheit, die wir entwickelt haben, weil wir alle gemeinsam in dieser Situation stecken. Ich habe viel Respekt und Bewunderung für jeden von uns, der die Kraft und Motivation findet, weiterzumachen, neue Wege zu finden, das Beste aus dem Tag zu machen, kreativ zu werden und sich wieder mit sich selbst zu verbinden.

Hat Corona für dich in deinem Leben etwas verändert? Gibt es einen besonders positiven oder vielleicht negativen Aspekt?

JOÃO: Ja, eine Menge! Trotz dieser Krise habe ich mein Heimatland Brasilien verlassen, bin nach Deutschland gezogen, habe meinen größten Traum verwirklicht und genieße heute jeden Tag mit neuen Erfahrungen!

AIRI: Traurigerweise erlebe ich mehr Rassismus, zum Beispiel wenn mir ein Fremder von der anderen Straßenseite „CORONA!!!“ zuruft.

THOMAS: Corona hat mein Leben auf den Kopf gestellt. Ich habe gelernt, dass meine Familie, meine Freunde, Menschen, die ich liebe, mich durch alles tragen können. Genauso wie die Kunstform Tanz.

JUSTINE: Ich denke, die Pandemie hat uns alle verändert und uns auf unterschiedliche Weise etwas mit auf dem Weg gegeben. Ob es positiv oder negativ ist, muss jeder für sich entscheiden. Ich persönlich möchte mich nicht auf positiv oder negativ festlegen, sondern suche eher danach, wie ich das Beste aus der Situation machen kann und mich trotzdem weiterentwickle.

Was vermisst du an einer Live-Vorstellung am meisten?

DIOGO: Alles! Das Publikum und die Live-Performance mit den Musikern oder Schauspielern, kurz die ganze Interaktion auf der Bühne.

LENNARD: Etwas Neues in dem zu entdecken, was man die ganze Zeit bis zur Aufführung geprobt hat.

Das Opernrätsel | Nr. 3

„Vergessen wir, dass ich eine Frau bin und reden wir über Musik.“

„Das Unbeschreibliche, Hier ist's getan;
Das Ewig-Weibliche, Zieht uns hinan.“

So endet Goethes *Faust*. Die junge Frau als Rettung – erst Gretchen, dann Helena. Beide Male wird die Schönheit gepriesen, wird sie überredet zur Zusammenkunft, stirbt das gemeinsame Kind. Doch der Genius muss weiter, nach Erleuchtung suchen, wie mit ihm viele Komponisten:

Hector Berlioz schuf mit *La damnation de Faust* ein Werk zwischen Oper und Choralfinale. Charles Gounods *Faust* fokussierte den ersten Teil, während Arrigo Boito mit seiner einzigen vollendeten Oper *Mefistofele Faust I und II vereint*. In Ferruccio Busonis *Doktor Faust* wimmelt es nur so vor Tenören, Bariton und Bassen.

Mit einem elektronischen Ansatz veröffentlichte Else Marie Pade 1962 die *Faust Suite* und für die Kantate *Faust et Hélène* gewann die Gesuchte als erste Frau den Prix de Rome. Dazu ein Bericht von 1913: „Der Eintritt einer Eva in das irdische Paradies der Villa Medici wurde von gewissen Patriarchen als totale Katastrophe gefürchtet. [...] Folglich wurde die weibliche Kantate mit gnadenloser Aufmerksamkeit gehört, was ihr [...] den Stellenwert einer beeindruckenden und bedrohlichen feministischen Präsentation gab. [...] Die Zuhörer [spürten hier] etwas von der Erhabenheit des ewig Weiblichen.“

FRAGE

Die Musikschaende, die wir suchen, hielte allerdings nichts von der Bezeichnung „Komponistin“ (*compositrice*) und wurde daher auch als „der erste bedeutende weibliche Komponist in der Musikgeschichte (femme compositeur)“ bezeichnet. Wie also heißt unser weiblicher Komponist?

Senden Sie die Lösung bitte bis zum 9. August 2021 an presse@staatsoper-hamburg.de oder an die Redaktion „Journal“, Hamburgische Staatsoper, Postfach, 20308 Hamburg. Mitarbeiter*innen der Hamburgischen Staatsoper und ihre Angehörigen sind leider nicht teilnahmeberechtigt. Der Rechtsweg ist ausgeschlossen.

DAS KÖNNEN SIE GEWINNEN

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

Das war beim letzten Mal die richtige Antwort: »Sasha Waltz

„Genesis“

Veronika Eberle, Kent Nagano und das Philharmonische Staatsorchester im Konzertstream

Von Janina Zell

Samstagmorgens in der Elbphilharmonie: Auf der Bühne spielen sich die Musiker*innen des Philharmonischen Staatsorchesters ein. Rings herum laufen technische, musikalische und organisatorische Absprachen, um alles für die Aufzeichnung des Konzertes vorzubereiten. Maestro Kent Nagano schließt sich mit seinem Tonmeister Felix Gargerle kurz. An der Staatsoper München kreuzten sich ihre Wege: Dort spielt Felix Gargerle in den 1. Violinen und hat sich obendrein eine eigene Musikproduktionsfirma aufgebaut. In der Elbphilharmonie arbeitet er für dieses Projekt zum ersten Mal und stellt lächelnd fest: Es sei genauso kompliziert, wie er es sich vorgestellt habe, ein besonderer Konzertsaal, der Zuschauerraum leer, das Orchester in ungewöhnlicher Aufstellung rings um den Generalmusikdirektor herum. Zwei Stunden wurde allein an der Ausrichtung und Einstellung der beiden Hauptmikrophone, die hinter dem Dirigentenpult über der Bühne schwaben, gefeilt. Dazu kommen weitere 30 Mikrofone, die direkt im Orchester verteilt sind. Das Ziel: Von Anfang an eine klare musikalische Vorstellung vor Augen haben und die Identität des Klangkörper in seiner Individualität einfangen – ein „tiefer und warmer Klang“, so Gargerle.

Zehn Etagen tiefer in den Kaistudios sitzt Bildregisseur Christoph Engel mit seinem Team vor unzähligen Monitoren. Während im Saal nur zwei Kameramänner vor Ort sind, steuern drei Operator die fest angebrachten Kameras an den Balustraden, um weitere Details einzufangen.

Punkt zehn Uhr geht es los. Auf dem Tagesplan stehen zunächst Korrekturen für Brahms' 3. Symphonie, bevor die heiße Phase der Aufnahme startet. Es wird bis zur Aufnahmefortsetzung am Abend dauern, bis die gesamte Symphonie im Kasten ist und Solistin Veronika Eberle die Bühne betritt, um Toshio Hosokawas Violinkonzert, eine Uraufführung eigens für die junge Geigerin geschrieben, einzuspielen. Mit dem Philharmonischen Staatsorchester tourte Veronika Eberle u. a. bereits durch Spanien und spielte Alban Bergs Violinkonzert in der *Lulu*-Produktion der Staatsoper. Das Solokonzert von Toshio Hosokawa ist in mehrfacher Hinsicht ein Highlight für sie: Es ist ihre erste Uraufführung eines Violinkonzertes und noch dazu ein Geschenk für sie und



Christoph Engel (li.) in der Bildregie



Kent Nagano bei den Aufnahmen zu Brahms' 3. Symphonie



die Solistin symbolisch für den Menschen, während das Orchester die ihn umgebende Natur und das Universum repräsentiert. Zu Beginn spielt es wiederholte Wellenbewegungen, eine Reminiszenz an das Fruchtwasser. Gewissermaßen aus dem Inneren dieser „Wiege“ erwächst eine Melodie der Solovioline (= das Leben).“

Die Klangsprache des Romantikers Brahms, der als klarer Verfechter der „absoluten Musik“ gilt, könnte Hosokawas Werk diametral entgegenstehen. An diesem Samstag in der Elbphilharmonie aber möchte es so gar nicht den Anschein haben. Interessanterweise erlebte schon Clara Schumann die Magie der Natur beim Hören von Brahms' 3. Symphonie: „Wie ist man von Anfang bis zu Ende umfangen von dem geheimnisvollen Zauber des Waldlebens!“ In ihrem Brief an Brahms schwärmt sie weiter von Sonnenstrahlen, die durch die Bäume glitzern, Idylle und spielenden Käfern und Mücken – man fühle sich wie eingesponnen „in all die Wonne der Natur“.

Zwei Werke voller Hoffnung treffen hier dem Motto des diesjährigen Internationalen Musikfests Hamburg folgend aufeinander. Zwei weitere Konzertprogramme spielt das Philharmonische Staatsorchester im Rahmen des Festivals ein, die allesamt im bzw. ab Mai online zu erleben sind.

Das Fazit des ersten Aufnahmetages: Euphorie. Und der Wunsch: Wir müssen dieses Programm live vor Publikum spielen.

Fotos: Claudia Höne

Stream

Neu im Streaming-Angebot des Philharmonischen Staatsorchesters

William Blank: „Alisma“ Tripelkonzert für Violine, Violoncello, Klarinette und Orchester (Uraufführung)

Ludwig van Beethoven: Symphonie Nr. 5 c-Moll op. 67 „Schicksalssymphonie“

Dirigent: Kent Nagano

Violine: Mira Wang

Violoncello: Jan Vogler

Klarinette: Daniel Ottensamer

Philharmonisches Staatsorchester Hamburg

Toshio Hosokawa: „Genesis“ Violinkonzert (Uraufführung)

Johannes Brahms: Symphonie Nr. 3 F-Dur op. 90

Dirigent: Kent Nagano

Violine: Veronika Eberle

Philharmonisches Staatsorchester Hamburg

Franz Schubert: Deutsche Tänze (Bearbeitung für Orchester von Anton Webern)

Gustav Mahler: Lieder aus Des Knaben Wunderhorn

Franz Schubert: Symphonie Nr. 3 D-Dur D200

Dirigent: Kent Nagano

Tenor: Klaus Florian Vogt

Philharmonisches Staatsorchester Hamburg ab 29. Mai 2021, 20:00 Uhr

www.staatsorchester-hamburg.de
Youtube-Kanal des Philharmonischen Staatsorchesters Hamburg



Rathausmarkt-Konzerte

Rathausmarkt Open-Air 1

Samstag, 14. August 2021, Rathausmarkt, 18.00 und 20.30 Uhr

„Frei, aber froh“ – auf dieser Parole Johannes Brahms', inspiriert vom Lebensmotto „frei, aber einsam“ des Geigers und Freundes Joseph Joachim, basiert das Kernmotiv „f-a(s)-f“ seiner zwischen Dur und Moll oszillierenden dritten Symphonie, deren harmonische Dichte und poetischer Reichtum schon seine Zeitgenossen begeisterte. Mit 24 Jahren schrieb der junge Hamburger Komponist und Pianist an Clara Schumann: „Ich habe eine wahre Angst vor allem, was nach Liszt riecht.“ Auch dessen zweites Klavierkonzert, von Franz Liszt selbst als „Concerto symphonique“ bezeichnet, stellt eine Herausforderung für jeden Interpreten dar.

Kent Nagano am Pult des Philharmonischen Staatsorchesters Hamburg verspricht beim ersten Open-Air-Konzert auf dem Rathausmarkt einen spannenden Auftakt in die Konzertsaison.

Musikalische Leitung: Kent Nagano

Klavier: N.N.

Philharmonisches Staatsorchester Hamburg

Rathausmarkt Open-Air 2

Sonntag, 15. August 2021, Rathausmarkt, 18.00 und 20.30 Uhr

Hommage à Jacques Offenbach

An diesem Abend präsentiert sich der deutsche Komponist aus Köln, der so viel Erfolg in Paris hatte, mit Ausschnitten aus seinem Werk, das formal so unterschiedliche Stücke hervorgebracht hat wie die scharf-satirischen Operetten oder den tief in der Romantik E.T.A. Hoffmanns gründenden und gründelnden Geniestreich *Hoffmanns Erzählungen* – eine Oper, die nie fertig wurde und die in jeder Neuinszenierung ein völlig anderes Gesicht zu zeigen vermag.

Mitglieder des Opernensembles und das Philharmonische Staatsorchester präsentieren unter der Musikalischen Leitung von Kent Nagano Ouvertüren, Arien, Duette und Ensembles aus *La Belle Hélène*, *La vie parisienne*, *La Grande-Duchesse de Gérolstein*, *Orphée aux enfers*, *Ba-ta-clan* und *Les Contes d'Hoffmann*.

Es singen: Narea Son, Elbenita Kajtazi, Kristina Stanek, Oleksiy Palchykov, Kartal Karagedik, Chao Deng

Musikalische Leitung: Kent Nagano

Philharmonisches Staatsorchester Hamburg



Oper im Park

Auf der Bühne des Musikkavillons in Planten un Blomen präsentiert das Internationale Opernstudio vier „botanisch inspirierte“ Konzerte mit Musik, die den Zauber eines sommerlichen Gartens heraufbeschwört. Die acht jungen Sänger*innen stammen aus Großbritannien, Südkorea, Polen, Kanada und Deutschland und sind für zwei Jahre in Hamburg engagiert. Die Musik der Konzerte stammt von Händel, Mozart, Rossini, Bizet, Delibes und Bernstein. Es singen: Sujin Choi und Marie-Dominique Ryckmanns (Sopran), Kady Evanyshyn (Mezzosopran), Collin André Schöning und Seungwoo Simon Yang (Tenor), Nicholas Mogg (Bariton), David Minseok Kang und Hubert Kowalczyk (Bass).

Jeden Dienstag im Juni in Planten un Blomen

Stimmen und Storys aus dem Opernhaus

Der Podcast der Staatsoper Hamburg entführt Sie hinter die Kulissen

Lauschen Sie Gesprächsbeteiligten aus dem Opernkosmos und erfahren dabei Geheimnisse aus Jahrzehntelangen Gesangskarrieren, die Träume zukünftiger großer Stimmen und erleben den Enthusiasmus der Mitarbeitenden des Hauses – die neue Reihe des Staatsopern-Podcasts klingt so, als säßen Kammersänger*innen, Nachwuchstalente oder Dramaturg*innen sowie Spielleiter*innen direkt bei Ihnen. Was wollte die Regie uns damit sagen? Keine Bange: Hören Sie vor Ihrem Opernbesuch Wissenswertes über aktuelle Neuproduktionen, sodass Sie beim nächsten Smalltalk mit fundiertem Opern-Know how und leichten Opernanekdoten auftrumpfen können.

Das kostenfreie Angebot gibt es überall, wo es Podcasts gibt – bspw. auf Soundcloud, Apple Music, Spotify, ...



maison f. präsentiert UN SOIR À L'OPÉRA

UN SOIR À L'OPÉRA überträgt die Emotion und Faszination eines unvergesslichen Abends im Theater in ebenso unvergessliche Raumparfums. So entsteht eine Sammlung von zarten und exquisiten Düften, die eine olfaktorische Symphonie bilden.

Wir freuen uns auf Ihren Besuch.

maison f.
Poolstraße 32
20355 Hamburg

+49 173 7678426
info@maison-f.de
www.maison-f.de

Öffnungszeiten
Mo - Sa, 11 - 18 Uhr
oder nach Vereinbarung

Untreue lohnt sich

Ein Gespräch vor dem Bahnhof

BECKER: Guten Tag! Mit dem Rollkoffer vor dem Bahnhof? Wohin soll es gehen? Doch nicht gar Mallorca?

MÜLLER: Ist das nicht schon wieder zu? *Beide starren sich einen Moment an und zucken dann ratlos mit den Schultern.* Gleich viel. Nein, wir ziehen für den Sommer in unsere Datsche um. Da haben wir Ruhe und müssen nicht darüber grübeln, ob man noch Personen aus anderen Haushalten treffen darf und wie viele und was eigentlich ein Haushalt ist und so fort.

BECKER: Haben Sie noch einen Augenblick Zeit? Ich habe von unserem letzten Gespräch noch eine Frage, die ich loswerden möchte.

MÜLLER lauernd: Fragen Sie nur.

BECKER: Wir kamen ganz zuletzt auf das Regiethe ...

MÜLLER augenblicklich losplatzend: Hatte ich Sie nicht gebeten, dieses Wort in meiner Gegenwart nicht mehr auszusprechen?

BECKER sicherheitshalber zwei Schritte weiter zurücktretend, als es die Vorschrift verlangt: Ja, ja. Ich wollte Sie nur nach dem Gegenstück zu diesem *hält inne, dann:* R-Wort fragen. *Noch ein wenig zurückweichend, da Müller ihn erwartungsvoll anblitzt:* Ich meine die Werktreue. Können Sie mir ein Wort dazu sagen?

MÜLLER zur Uhr sehend: Ja, eins: Quatsch.

BECKER: So wörtlich war es nicht gemeint. Haben Sie noch Zeit für ein paar mehr?

MÜLLER: Hatten wir das nicht schon mal? Nun, wenn Sie darauf bestehen, man kann es nicht oft genug sagen. In aller Kürze: Dieser Begriff ist zusammengekleistert aus zwei Wörtern, die nichts miteinander zu tun haben und nicht zueinander passen. Das eine (Werk) entstammt dem Reich der Ästhetik, das andere dem der Ethik. Was soll bei einer solchen Zwangsehe herauskommen?

BECKER: Ist das ein überzeugendes Argument?

MÜLLER: Jedenfalls ist klar, dass ein Begriff, der auf diese Weise konstruiert wird, Quatsch sein muss.

BECKER: Na, schön. Aber Treue ... Ist das nicht etwas sehr Schönes?

IMPRESSIONUM

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, Annadore Cordes, Matthias Forster, Dr. Jörn Rieckhoff, Janina Zell | **Autor*innen:** Friederike Adolph, Hans-Juergen Fink, Savina Kationi, Viviana Mascher, Nathalia Schmidt | **Lektorat:** Daniela Becker | **Opernrätsel:** Änne-Marthe Kühn | **Mitarbeit:** Friederike Adolph, Katerina Kordatou, Viviana Mascher, Nathalia Schmidt | **Fotos:** Di Armoniafilm, Patrick Bannwart, Frank Bonitatibus, Brinkhoff/Mögenburg, Benoit Courti, Nancy Horowitz, Wilfried Hösl, Jörn Kipping, Julian Laidig, Ludwig Olah, Gabriele Rossmanith, Sandra Then, Pierre Touret, Jan Windszus, Ksenia Zasetskaya | **Titelfoto:** Kiran West | **Gestaltung und Illustration:** Anna Moritzen, Sandra Lubahn | **Zitate von Barrie Kosky:** Programmheft „Agrippina“ | **Anzeigenvertretung:** Antje Sievert Tel.: 040/450 698 03, antje.sievert@kultur-anzeigen.com | **Druck:** Hartung Druck + Medien GmbH | Stand 7.05.2021 – Änderungen vorbehalten.

KARTENSERVICE

Telefonischer Kartenvorverkauf: (040) 35 68 68

Abonnements: Tel. (040) 35 68 800

Montag bis Sonnabend 10.00 bis 18.30 Uhr,

an Sonn- und Feiertagen geschlossen

Tageskasse: Große Theaterstraße 25, 20354 Hamburg

(aktuell geschlossen)

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

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 voraussichtlich Ende August.

Spielplan

Mai

28 Fr	Georg Friedrich Händel Agrippina 18:30 Uhr € 7,- bis 164,- K PREMIERE A Ensemble Resonanz PrA	9 Mi	Ballett – John Neumeier Tod in Venedig Johann Sebastian Bach, Richard Wagner 19:30-22:00 Uhr € 6,- bis 97,- D Musik vom Tonträger	20 So	10. Philharmonisches Konzert 10:30 + 13:00 Uhr € 11,- bis 56,- Elbphilharmonie, Großer Saal KA3a, Phil So, Phil So G Ballett – John Neumeier Tod in Venedig Johann Sebastian Bach, Richard Wagner 17:00-19:30 Uhr € 7,- bis 119,- F Musik vom Tonträger So1, So 1B
29 Sa	Ballett – John Neumeier Beethoven-Projekt II Ludwig van Beethoven 19:30-21:45 Uhr € 8,- bis 207,- N PREMIERE A PrA	10 Do	Georg Friedrich Händel Agrippina 18:30 Uhr € 6,- bis 97,- D Ensemble Resonanz Zum letzten Mal in dieser Spielzeit Do2	21 Mo	10. Philharmonisches Konzert 18:00+20:30 Uhr € 11,- bis 56,- Elbphilharmonie, Großer Saal KA3b, Phil Mo, Phil Mo G, Phil Jugend G Ballett – John Neumeier Film-Premiere: Ein Sommer-nachtstraum Felix Mendelssohn Bartholdy, György Ligeti, traditionelle mechanische Musik 19:00 Uhr € 10,-
30 So	Ballett – John Neumeier Beethoven-Projekt II Ludwig van Beethoven 19:00-21:15 Uhr € 7,- bis 119,- F PREMIERE B PrB	12 Sa	Jules Massenet Manon 19:30 Uhr € 7,- bis 129,- G Zum letzten Mal in dieser Spielzeit	22 Di	Ballett – John Neumeier Hamlet 21 Michael Tippett 18:00 Uhr € 8,- bis 179,- L L PREMIERE A Musik vom Tonträger PrA
31 Mo	Ballett – John Neumeier Beethoven-Projekt II Ludwig van Beethoven 19:30-21:45 Uhr € 7,- bis 119,- F Mi1	13 So	46. Hamburger Ballett-Tage Ballett – John Neumeier Hamlet 21 Michael Tippett 18:00 Uhr € 8,- bis 179,- L PREMIERE B Musik vom Tonträger PrB	23 Mi	Ballett – John Neumeier Beethoven-Projekt I Ludwig van Beethoven 19:30-22:15 Uhr € 6,- bis 97,- D
Juni					
2 Mi	Jules Massenet Manon 19:30-22:30 Uhr € 8,- bis 179,- L PREMIERE A PrA	14 Mo	Ballett – John Neumeier Hamlet 21 Michael Tippett 19:30 Uhr € 6,- bis 109,- E E PREMIERE B Musik vom Tonträger PrB	24 Do	Ballett – John Neumeier Hamlet 21 Michael Tippett 19:30 Uhr € 6,- bis 109,- E E Musik vom Tonträger
3 Do	Georg Friedrich Händel Agrippina 18:30 Uhr € 6,- bis 97,- D PREMIERE B Ensemble Resonanz PrB	15 Di	Ballett – John Neumeier Ghost Light Franz Schubert 19:30-21:45 Uhr € 6,- bis 109,- E	25 Fr	Ballett – John Neumeier Beethoven-Projekt I Ludwig van Beethoven 19:30-22:15 Uhr € 6,- bis 97,- D Gesch Ball
4 Fr	Ein Abend mit dem Internationalen Openstudio 19:00 Uhr € 25,-	16 Mi	Ballett – John Neumeier Ghost Light Franz Schubert 19:30-21:15 Uhr € 6,- bis 109,- E Balk1	26 Sa	Ballett – John Neumeier Ein Sommernachtstraum Felix Mendelssohn Bartholdy, György Ligeti, traditionelle mechanische Musik 19:30-22:00 Uhr € 7,- bis 129,- G Musik vom Tonträger
5 Sa	Jules Massenet Manon 19:30-22:30 Uhr € 7,- bis 129,- G PREMIERE B PrB	17 Do	Ballett – John Neumeier Beethoven-Projekt II Ludwig van Beethoven 19:30-21:15 Uhr € 7,- bis 129,- G Ball1	27 So	Ballett – John Neumeier Nijinsky-Gala XLVII 14:00 + 19:00 Uhr € 9,- bis 232,- P Ball1
6 So	6. Kammerkonzert 10:45 + 12:45 Uhr € 10,- bis 28,- Elbphilharmonie, Kleiner Saal Phil Kamm Agrippina 16:00 Uhr € 6,- bis 109,- E Ensemble Resonanz NM	18 Fr	Ballett – John Neumeier Beethoven-Projekt II Ludwig van Beethoven 19:30-21:15 Uhr € 7,- bis 129,- G Ball2		
7 Sa	Ballett – John Neumeier Tod in Venedig Johann Sebastian Bach, Richard Wagner 19:30-22:00 Uhr € 7,- bis 119,- F Musik vom Tonträger Sa3, Sa 3A				

Hauptförderer der Staatsoper Hamburg und des Philharmonischen Staatsorchesters Hamburg ist die Kühne-Stiftung
 Alle Opernvorstellungen in Originalsprache mit deutschen und englischen Übertexten.
 Die Produktion *Agrippina* ist eine Koproduktion der Staatsoper Hamburg mit der Bayerischen Staatsoper München, dem Royal Opera House Covent Garden und De Nationale Opera Amsterdam.
 Die Produktion *Manon* wird unterstützt durch die Stiftung zur Förderung der Hamburgischen Staatsoper und Frau Else Schnabel.



BENTLEY HAMBURG



Hamburg



Vertragspartner für Hamburg. Für Norddeutschland. Und für Sie.

Ab April 2021 mit neuem Standort:
Tarpenring 31-33, 22419 Hamburg

