

journal

DAS MAGAZIN DER HAMBURGISCHEN STAATSOPER



Uraufführung „Beethoven-Projekt II“ Ballett von John Neumeier

Premiere „Die Fledermaus“ inszeniert vom kanadischen Regieduo BARBE & DOUCET

Weihnachtsrepertoire „Weihnachtsoratorium I–VI“ und „Hänsel und Gretel“

Kultur gut.

Hamburg steht für kulturelle Vielfalt, Weltoffenheit, Kreativität und Kaufmannstum.

Ganz im Sinne dieser hanseatischen Werte stehen wir als private Hamburger Geschäftsbank für eine Kultur der Verlässlichkeit, Zugewandtheit und Aufrichtigkeit.

Unsere Spezialisten sind verbindlich, kunden- und lösungsorientiert und handeln direkt, offen und unkompliziert. Denn wir wollen, dass unsere Kunden durch unsere Unternehmenskultur erfolgreich im Markt agieren können.

hcob-
bank.
de

Inhalt

BALLETT

- 04 **Uraufführung** Mit *Beethoven-Projekt II* setzt John Neumeier seine Auseinandersetzung mit der Musik Ludwig van Beethovens fort. John Neumeiers Musikauswahl verbindet Klavier- und Kammermusikwerke Beethovens aus dem zeitlichen Umfeld des „Heiligenstädter Testaments“ mit der vollständigen Siebten Sinfonie und einem Ausschnitt aus *Christus am Ölberge*. Am Dirigentenpult steht Kent Nagano.
- 14 **Repertoire** In Festtagsstimmung versetzt John Neumeiers *Weihnachtsoratorium I–VI* zu J.S. Bachs mitreißender Musik. John Neumeiers Adaption von Thomas Manns Klassiker *Tod in Venedig* feierte kurz vor dem zweiten Lockdown seine Wiederaufnahme in einer neuen Besetzung. Ein beliebter Klassiker für die ganze Familie kehrt zurück ins Repertoire: John Neumeiers *Ein Sommernachtstraum*.
- 28 **Ensemble** Seit 2007 ist Alexandr Trusch beim Hamburg Ballett. 2014 zum Ersten Solisten ernannt, verkörpert der lebendige und ausdrucksstarke Tänzer nahezu alle großen Rollen des Ballett-Repertoires. Ein Porträt über ein Ausnahmetalent.

OPER

- 16 **Premiere** Kreativität, Spektakel, minutiöse Dramaturgie – was das Künstlerduo BARBE & DOUCET in Hamburg zweifach unter Beweis stellte, findet in der Neuproduktion von Johann Strauß' *Die Fledermaus* seine Fortsetzung. Dirigent Jonathan Darlington gibt im Interview Einblicke in die Finesse der Wiener Operette.
- 22 **Repertoire** *Hänsel und Gretel* – Zu Weihnachten im Knusperhaus, da wartet schon die Hexe! Bei uns sind es gleich zwei: Kammersängerin Renate Spingler und Kammersänger Peter Galliard, die die Aufführungen dieser ältesten aller Staatsopern-Produktionen seit Jahrzehnten beleben.
- 24 **Repertoire** „die Essenz des Menschlichen“, „überirdisch schöne Gesänge“, „in der lauen Luft am Nil“. Kazushi Ono, Adina Aaron, Anna Smirnova und Gregory Kunde stimmen uns auf die konzertanten Aufführungen von *Aida* ein.

PHILHARMONISCHES STAATSORCHESTER

- 32 Im 4. Philharmonischen Konzert dirigiert Kent Nagano Brahms' 3. Symphonie. Zum Jahresausklang schenken Barber und Mozart im Silvesterkonzert Raum zum Nachsinnen, Loslassen und Freude sammeln.

RUBRIKEN

- 26 **Extras** AfterWork startet wieder
- 27 **Rätsel**
- 30 **jung** Staatsorchester auf großer Schultour und Astronauten-Spezial in der opera stabile
- 36 **Namen und Nachrichten** Konzert des IOS in St. Michaelis, Bühne frei! im Großen Haus der Staatsoper
- 38 **Leute** *molto agitato* und *Ghost Light*
- 40 **Finale, Impressum**

Liebes Publikum,

die neuesten Entscheidungen von Bund und Ländern zu weiteren Maßnahmen zur Eindämmung der Corona-Pandemie haben ergeben, dass Kultureinrichtungen bis mindestens 10. Januar 2021 geschlossen bleiben. Gesicherte Informationen über die Zeit danach gibt es im Moment nicht.

Insofern bitten wir Sie um Verständnis, dass dieses Heft keine Termine enthält, denn jedes Datum könnte falsch sein und würde Sie als Zuschauer nur irritieren. Wir geben Ihnen stattdessen einen Einblick, welche Vorstellungen wir gerne für Sie spielen möchten, welche Stücke in Oper, Ballett und Konzert geprobt werden, damit Sie jetzt schon für die Zeit, zu der wir unsere Türen wieder für Sie öffnen, gut informiert sind.

Bitte informieren Sie sich durch einen Blick auf unsere Websites, in unseren Monatsleporello, in die Medien oder durch einen Anruf bei unserer Vorverkaufskasse, wann wir wieder mit dem Spielbetrieb beginnen werden.

**Vielen Dank und bleiben Sie gesund
Ihre Journal-Redaktion**

La voix humaine
von Francis Poulenc





„Musik,
die mir
nahe-
kommt“

John Neumeier im Gespräch mit Jörn Rieckhoff
anlässlich der Uraufführung von *Beethoven-Projekt II*
(26. Oktober 2020)

Aleix Martínez, Yaiza Coll

Uraufführung

Musik Ludwig van Beethoven
Choreografie und Lichtkonzept John Neumeier
Musikalische Leitung Kent Nagano
Bühnenbild Heinrich Tröger
Kostüme Albert Kriemler A-K-R-I-S

Tenor Sebastian Kohlhepp / Klaus Florian Vogt
Klavier Mari Kodama
Violine Anton Barakhovsky
Philharmonisches Staatsorchester Hamburg
Solisten und Ensemble des Hamburg Ballett

Am 6. September wurde Ihr 163. Ballett *Ghost Light*. Ein Ballett in Corona-Zeiten in der Hamburgischen Staatsoper uraufgeführt. Bereits elf Tage später haben Sie erneut eine abendfüllende Kreation mit dem Hamburg Ballett begonnen. Unter welchen Bedingungen entsteht Ihr neues Beethoven-Ballett?

Wir leben in einer Zeit extremer Unsicherheit. In ganz vielen Bereichen steht in Frage, was noch möglich ist und was nicht. Auch beim Hamburg Ballett. Bis zum Ende der letzten Spielzeit hofften wir, dass unsere Dezember-Premiere mit der Neunten Sinfonie von Ludwig van Beethoven möglich sein würde. Sogar ein Bühnenbild war bereits für diese geplante Kreation entworfen und unsere Werkstätten hatten damit begonnen, es zu bauen. Nach der Sommerpause wurde aber klar, dass dieser Plan nicht realisierbar sein würde, weil nicht alle erforderlichen Tänzer, Gesangssolisten, Chor- und Orchestermitglieder gleichzeitig auf der Bühne sein dürften. Ich musste mich sehr schnell umstellen, um trotzdem eine Premiere anzubieten, die der Erwartung unseres Publikums entgegenkommt – und auch meinen eigenen Ansprüchen. Ich erinnere mich, dass die Arbeit an meinem ersten *Beethoven-Projekt* in mir eine Faszination ausgelöst hatte, die auch nach der Uraufführung lebendig blieb.

Der Corona-Herbst 2020 ist eine bewegte Zeit. Wie bewältigen Sie, wie bewältigt das Hamburg Ballett die Doppelaufgabe, ein neu konzipiertes Herbstprogramm einzustudieren und eine abendfüllende Kreation vorzubereiten?

Es ist ungewöhnlich, dass ich eine Spielzeit mit einer Premiere beginne. Auch wenn ich große Teile von *Ghost Light* bereits bis Ende Juni kreiert hatte, musste ich das Ballett nach der Sommerpause noch fertigstellen. Als unser übriger Plan für den Herbst verworfen werden musste – mit dem üblichen Rhythmus einer

Foto: Kiran West



Wiederaufnahme, es wäre *Sylvia* gewesen, und Repertoire-Vorstellungen als „Übernahmen“ aus der letzten Spielzeit – war mein wichtigster Gedanke: Wir wollen, wir müssen spielen! Angesichts des geltenden Abstandsgebots dachte ich an Werke, die nicht auf ein Live-Orchester angewiesen sind. Drei Produktionen fielen mir ein: eine Sammlung von *Balletten für Klavier und Stimme*, das Ballett *Tod in Venedig*, das von Anfang an mit aufgezeichneter Musik und Live-Klavier konzipiert war, und die *Matthäus-Passion*, die wir wegen des Lockdowns in der Karwoche nicht mehr hatten aufführen können. Dieses Ballett gehört für mich zum Herbst, denn die ursprüngliche Fassung, *Skizzen zur Matthäus-Passion*, hatte seine Premiere in dieser Jahreszeit.

Es ist nicht einfach – – –. Als Intendant und Ballettdirektor bin ich seit dem Ausbruch der Covid-19-Pandemie vollauf beschäftigt mit Dingen, die für das Funktionieren der Compagnie wichtig sind, unter anderem mit der Erstellung eines eigenen Hygienekonzepts, das sehr viel Vorbereitung und Recherche erforderte, auch sehr viele Gespräche und Überzeugungskraft. In dieser Phase sind zwei abendfüllende Kreationen, die sehr nah aufeinander folgen, eine Herausforderung. Wobei die Momente im Ballettsaal das Allerschönste sind! Das Problem liegt wahrscheinlich im Gesamtpensum von Arbeit – in der Kombination von neuen, ursprünglich nicht vorgesehenen Repertoire-Vorstellungen und der Vorbereitung einer Kreation – und unserem Anspruch an uns selbst. Ich bin der Ansicht, dass wir gerade in den corona-bedingt spärlich besetzten, aber immer ausverkauften Vorstellungen unserem Publikum, das uns mit seiner Begeisterungsfähigkeit so wunderbar den Rücken stärkt, die absolut höchste Qualität bieten müssen.

Sie haben von dem Hygieneschutzkonzept gesprochen, das seit zwei Wochen beim Hamburg Ballett umgesetzt wird. Fühlen Sie sich jetzt freier in der künstlerischen Gestaltung als bei der Kreation von *Ghost Light*?

Ja, natürlich! Dadurch, dass das gesamte Ensemble jede Woche getestet wird. Das war der Kernpunkt der verschiedenen Konzepte, die ich studiert habe. Zwei Grundaussagen stehen hinter unserem Hamburger Konzept: „Tanz muss wie ein Hochleistungssport angesehen werden“ und „Tanz ist in seiner Essenz ein Kontaktberuf“. Ich habe mich gefragt: Wie kann man diese Vorgaben mit der größtmöglichen Sicherheit zusammenbringen? Durch viele Gespräche mit dem Infektiologen Prof. Dr. Ansgar Lohse vom Universitätsklinikum Hamburg-Eppendorf bin ich zu dem Schluss gekommen, dass die wöchentlichen Tests wichtig sind. Auch an dieser renommierten Klinik werden die Mitarbeiter freiwillig jede Woche getestet.

Bestimmt interessiert es viele Menschen, wie genau sich der Probenalltag im Hinblick auf Ihre neue Kreation verändert hat. Können Sie inzwischen auch Gruppenszenen im Ballettsaal einstudieren?

Das ist nun glücklicherweise wieder möglich. Unser Hygienekonzept sieht vor, dass ein Kontakt unter Tänzerinnen und Tänzern stattfinden kann, wenn die Choreografie dies in konkret definierten Situationen vorsieht. Diese Aussage gibt es auch

in anderen Konzepten wie beim Stuttgarter Ballett und beim Königlich Dänischen Ballett in Kopenhagen. In unserem Konzept ist besonders, dass wir die kontrollierte Nähe im Berufsalltag durch wöchentliche Tests ergänzen. Im Übrigen gelten im ganzen Ballettzentrum und bei unseren Bühnenproben in der Hamburgischen Staatsoper die üblichen Hygiene- und Abstandsregeln. Wenn wir nicht künstlerisch arbeiten, tragen alle Tänzerinnen und Tänzer einen Mund-Nase-Schutz, auch in der Ballettschule.

Dieses Vorgehen erlaubt mir zudem, eine gewisse Ungerechtigkeit, die seit Beginn der Pandemie besteht, endlich aufzuheben: dass Tänzer, die privat verheiratet oder liiert sind, Vorteile haben, indem sie gemeinsam tanzen dürfen. Durch das neue Konzept bin ich frei, wie ich Paare zusammenstelle. Es ist aber wichtig zu wissen, dass die Tests freiwillig sind. Das individuelle Resultat wird zunächst nur der jeweiligen Tänzerin bzw. dem jeweiligen Tänzer übermittelt. Sie würden sich melden, wenn ein positives Testergebnis vorliegt.

Mit diesem Bündel an Maßnahmen können wir wenigstens den einen Problembereich eindämmen, der mit dieser Pandemie zusammenhängt: das, was auf der Bühne passiert. Nur mit Hilfe unseres neu entwickelten Hygienekonzepts sind wir derzeit in der Lage, mit großer Vorsicht ein annähernd normales Repertoire auf die Bühne zu bringen.

Beethoven-Projekt II ist eine neu konzipierte Premiere, die das ursprünglich geplante Werk *Beethoven 9* ersetzt. Wie kam dieser Wechsel zustande? Der wesentliche Impuls bestand offenbar darin, dass Sie nicht von Ihrem Anspruch einer Uraufführung mit Live-Musik unter der Leitung von Generalmusikdirektor Kent Nagano abrücken wollten.

Es wäre mir nie eingefallen, in der Hamburgischen Staatsoper die Premiere von so einem gewichtigen Werk wie der Neunten Sinfonie von Ludwig van Beethoven mit aufgezeichneter Musik anzubieten. Meine Ideen konzentrierten sich darauf, wie eine angemessene Ehrung von Beethoven im Jubiläumsgeschehen 2020 doch noch möglich wäre. Diese Überlegung hat mich zurückgeführt zu meinen Gefühlen und Erfahrungen mit dem *Beethoven-Projekt*, in dem ich 2018 zentrale Werke Beethovens zusammenstellte, die durch das „Eroica-Thema“ verbunden sind. Am Ende der damaligen Arbeit blieb das Gefühl: Meine Beschäftigung mit diesem Komponisten ist bei Weitem nicht abgeschlossen.

Beethoven-Projekt II ist kein Ersatz-Programm. Eher könnte man von einem Vorziehen in meiner langfristigen Beschäftigung mit Beethoven sprechen, denn dieses Werk hätte auch nach einem Ballett zur Neunten Sinfonie entstehen können. Für mich ist das Interessante an der Arbeit mit Beethoven: Man hat zu tun mit einem großen Genie der Musikgeschichte, das ich mir immer wie auf einem Sockel stehend vorstelle. Ich persönlich habe seine Musik immer mit großer Verehrung – ja mit Respekt und Bewunderung angehört. Die Tatsache, dass man mit dieser Musik arbeitet, dass diese Musik zu einer Art „Werkzeug“ – ein furchtbares Wort! – für die Erarbeitung eines neuen Kunstwerks wird, bedarf einer ganz anderen Art, mit dieser Musik umzugehen.



Yun-Su Park

Ich hole sie vom Sockel herunter – die Musik wird intim. Sie ist nicht mehr nur das Werk eines bewunderten Meisters, sie muss etwas ganz Nahes werden – für mich persönlich, damit ich damit arbeiten kann. Ich darf sie beim Hören nicht mehr nur „schön“ finden, ich muss mich darin wiederfinden.

Um es zusammenzufassen: Meine neue Kreation ist ein sehr aufregendes Projekt. Für mich ist es eine Überraschung zu erleben, wie Beethovens Musik eine gewisse Intimität gewinnt: kein unerreichbares Meisterwerk, sondern Musik, die mir sehr nahekommt. Es ist überaus faszinierend, Beethovens Musik zu meiner eigenen werden zu lassen!

Beethoven-Projekt II mischt Solo-Klaviermusik, Kammermusik und Orchestermusik – sogar mit Solo-Gesang. Vor zwei Jahrhunderten wäre das nichts Ungewöhnliches, in unserem heutigen Kulturbetrieb gibt es kaum Vergleichbares. Was hat Sie zu dieser Zusammenstellung bewogen?

Die Verbindung von einem Oratorium und einer Sinfonie wäre zu Beethovens Zeit tatsächlich nichts Ungewöhnliches. Wie man

**Oben: Aleix Martínez und Ensemble
Unten: John Neumeier und Ensemble**



Foto: Kiran West

**Jacopo Belluzzi,
Aleix Martínez,
Yaiza Coll**

nachlesen kann, waren Programme mit verschiedenen Besetzungen damals an der Tagesordnung. Bei Kombinationen mit Kammermusik muss man allerdings berücksichtigen, dass sie eher für Privataufführungen gedacht waren.

Meine Repertoire-Auswahl für *Beethoven-Projekt II* hat nicht zuletzt pragmatische Gründe. Für die Neunte Sinfonie hatte ich einen meiner liebsten Sänger vorgesehen, Klaus Florian Vogt. Ich habe mich sehr darauf gefreut, wieder mit ihm zu arbeiten. Als klar wurde, dass wir das geplante Werk nicht umsetzen könnten, habe ich das Beethoven-Repertoire regelrecht danach durchsucht, was trotz allem die Weiterführung seines Vertrages ermöglichen könnte. Dabei bin ich auf *Christus am Ölberge* gestoßen – ein Werk, von dem ich gelesen, aber das ich bis dahin nie vollständig gehört hatte. Innerlich habe ich sofort Klaus Florian vor mir gesehen und seine Stimme gehört.

Diese Vorentscheidung beeinflusste auch, dass der Abend *Beethoven-Projekt II* heißt und nicht einen romantischen Titel wie *An die ferne Geliebte* bekam – was vielleicht öffentlichkeitswirksamer wäre. Genau wie mein erstes abendfüllendes Beethoven-Ballett betrachte ich die neue Kreation als Projekt: Es gibt keine nacherzählbare Handlung, es ist kein choreografisches Porträt, auch kein rein sinfonisches Werk. *Beethoven-Projekt II* basiert auf der Faszination und Verbindung eines Choreografen zu einem großen Musiker, in Verbindung mit einer Auswahl von Werken, die ihm zusagen. Diese Werke lassen eventuell biografische Fragmente erahnen; durch die Improvisation zu dieser Musik erfahre ich sie zugleich als geniale Tanzmusik – eine Musik für Tanz in seiner reinsten Form. Mein neues Beethoven-Projekt ist wie ein Bouquet aus verschiedenen Farben – musikalischen sowie choreografischen.

Mit Ausnahme der Siebten Sinfonie haben Sie Werke Beethovens gewählt, die im zeitlichen Umfeld des „Heiligenstädter Testaments“ entstanden. Steht dahinter eine bewusste Entscheidung?

Die Auszüge aus *Christus am Ölberge* stellen eine Verbindung her zum Leben von Beethoven. Wie einige Wissenschaftler sehe ich einen Zusammenhang zum sogenannten „Heiligenstädter Testament“. Das Seltsame am Oratorium ist, dass es nur das biblische Geschehen am Gründonnerstag thematisiert – bevor das eigentliche, das physische Leiden Christi beginnt. Es ist eine Vorahnung, ein rein innerlicher Kampf, und ein Gebet, dass die Passion bitte nicht stattfinden möge. Das kann man interpretieren als Beethovens eigenes Gebet, komponiert zu einer Zeit, als ihm klar wurde, dass er sein Gehör endgültig verlieren würde. Wie Christus scheint er in seiner Musik darum zu bitten, dass dieser Kelch an ihm vorübergehen möge. Insofern ist meine Choreografie eher von der Biografie Beethovens angeregt, weniger von der biblischen Passionsgeschichte.

Die Siebte Sinfonie sehe ich auf einer ganz anderen Ebene. Das Werk ist bekannt als Beethovens tänzerischste Sinfonie, die am meisten auf rhythmischen Impulsen basiert. Daher sind alle Gedanken an eine narrative Handlung abwegig. Meine Choreografie ist eine Hommage an den Ursprung des Tanzes. Hier sollte man den reinen, puren Tanz zu dieser Musik erleben, ja genießen! *Beethoven-Projekt II* bedeutet für mich die Auseinandersetzung eines Choreografen mit verschiedenen Arten von Musiken, die zu verschiedenen Arten von Choreografien führen: teilweise als Fragmente von biografischen Bildern, aber manchmal auch einfach als Tanz, den diese Musik auslöst. Als ich die Musik für diesen Ballettabend zusammenstellte, schrieb ich in mein Notizbuch: Das Ballett ist nicht eine neue Aussage von mir über Beethoven, sondern ich suche und freue mich auf das, was Beethovens Musik mir erzählt.



John Neumeier
(Choreografie und Lichtkonzept)

wurde in Milwaukee/Wisconsin, USA geboren und studierte in seiner Heimatstadt sowie in Chicago, Kopenhagen und London. 1963 wurde er ans Stuttgarter Ballett engagiert, wo er zum Solisten aufstieg. 1969 wechselte er als Ballettdirektor nach Frankfurt. Ab 1973 entwickelte er das Hamburg Ballett zu einer der führenden deutschen Ballettcompagnien. Bis heute gilt John Neumeiers Hauptinteresse dem abendfüllenden Ballett, sei es zu sinfonischer oder geistlicher Musik: Auf überzeugende Weise versteht er es, die klassische Ballett-Tradition fortzuführen und sie um zeitgenössische Ausdrucksformen zu bereichern. Seine neuesten Kreationen für das Hamburg Ballett sind *Ghost Light* (2020), *Die Glasmengerie* (2019) und *Beethoven-Projekt* (2018). John Neumeier wurde international mit höchsten Auszeichnungen für sein Lebenswerk geehrt: in Deutschland mit dem Bundesverdienstkreuz, in Frankreich mit der Ernennung zum Ritter der Ehrenlegion und in Japan mit dem Kyoto-Preis.



Kent Nagano
(Musikalische Leitung)

ist seit 2015 Generalmusikdirektor und Chefdirigent der Hamburgischen Staatsoper und Hamburgischer Generalmusikdirektor des Philharmonischen Staatsorchesters. Zudem ist er seit 2006 Ehrendirigent des Deutschen Symphonie-Orchesters Berlin sowie seit 2019 Ehrendirigent von Concerto Köln. Im Bewusstsein der bedeutenden Tradition der Hamburgischen Staatsoper und des Philharmonischen Staatsorchesters möchte er gemeinsam mit Opern- und Orchesterintendant Georges Delnon ein eigenes und erkennbares Profil für die Musikstadt Hamburg entwickeln. Höhepunkte der vergangenen Spielzeiten waren u. a. *Les Troyens*, *Lulu*, die Uraufführungen *Stilles Meer* und *Lessons in Love and Violence*, die „Philharmonische Akademie“ mit großem Open-Air-Konzert auf dem Rathausmarkt sowie die Uraufführungen des Oratoriums ARCHE von Jörg Widmann anlässlich der Elbphilharmonie-Eröffnung sowie Pascal Dusapins *Waves* für Orgel und Orchester.



Heinrich Tröger
(Bühnenbild)

ist Diplom-Ingenieur für Architektur und Bühnenbildner, der seit vielen Jahren gemeinsame Produktionen mit John Neumeier realisiert hat, darunter *Beethoven-Projekt* (2018), *Orphée et Eurydice* (2017) und *Turangalila* (2016). Nach dem Architekturstudium war er als Technischer Assistent unter Max von Vequel an der Oper Frankfurt engagiert. Nach Jahren als freischaffender Bühnenbildner übernahm er die Leitung der Werkstätten am Nationaltheater Mannheim und später an den Städtischen Bühnen Frankfurt. Weitere Karrierestationen bildeten die Technische Leitung mehrerer Produktionen bei den Salzburger Festspielen sowie die Leitung der Dekorationswerkstätten an der Hamburgischen Staatsoper. Daneben war Heinrich Tröger als Lehrbeauftragter und Funktioneller Assistent des Lehrstuhlinhabers der Bühnenbildklasse am Mozarteum Salzburg tätig.



Albert Kriemler
(Kostüme)

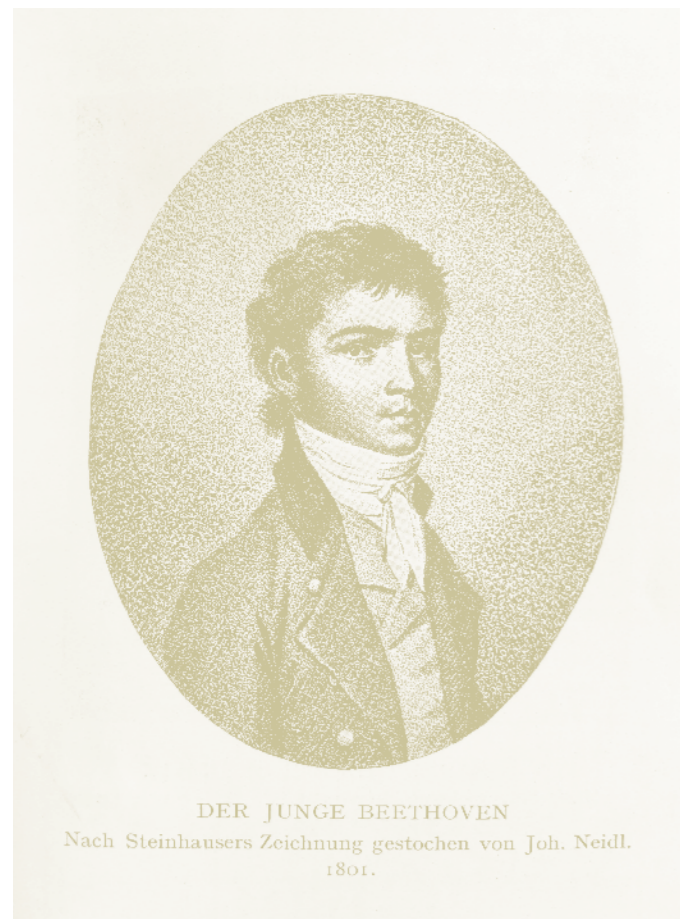
ist Kreativdirektor des Schweizer Modehauses Akris. 1960 als Enkel der Firmengründerin Alice Kriemler-Schoch geboren, trat er mit 19 Jahren in das 1922 in St. Gallen gegründete Unternehmen ein, das er seit 1987 gemeinsam mit seinem Bruder Peter Kriemler (CEO) leitet. Seit 2004 zeigt Albert Kriemler seine Kollektionen im Rahmen der Fashion Week Paris. Albert Kriemler lässt sich oft von zeitgenössischen Künstler*innen oder Architekt*innen inspirieren. Zu diesen Kooperationen zählt die Zusammenarbeit mit Kunstschaaffenden wie Thomas Ruff (2014), Sou Fujimoto (2016), Geta Brătescu (2019) und Imi Knoebel (2021). Albert Kriemler wurde unter anderem 2016 vom renommierten FIT (Fashion Institute of Technology) in New York mit dem Couture Council Award for Artistry of Fashion ausgezeichnet.

HELLWEGE
GOLDSCHMIEDE



FINE JEWELRY ART

WWW.GOLDSCHMIEDE-HELLWEGE.DE
COLONNADEN 25 · HAMBURG
T 040 · 38 61 04 42



Beethoven – Mensch und Künstler

Zwischen wirtschaftlichem Erfolg und drohender Arbeitsunfähigkeit

Von Jörn Rieckhoff

Am 25. Januar 1815 trat Ludwig van Beethoven in Wien wohl zum letzten Mal als Pianist auf. Der 44-jährige, schwerhörige Komponist begleitete in Anwesenheit eines illustren Publikums den Tenor Franz Wild bei der Interpretation seines Liedes „Adelaide“ op. 46. Eingeladen hatte die russische Zarin Elisabeth Alexejewna höchstpersönlich. Sie verehrte Beethoven – und ließ sich seine Aufmerksamkeit etwas kosten. Überliefert ist eine Zahlung von 50 Dukaten für die Widmung seiner Polonaise op. 89. Ebenfalls im Umfeld des Wiener Kongresses 1814/15 ließ sie dem Komponisten 100 Dukaten – sozusagen nachträglich – für eine mehr als 10 Jahre zurückliegende Widmung der drei Violinsonaten op. 30 an ihren Gatten zukommen.

Erfolg und einsetzende Taubheit

Auch in jüngeren Jahren wusste Beethoven sich und seine Kunst erfolgreich zu vermarkten. Bereits als Dreißigjähriger konnte er auf eine steile Karriere zurückblicken. Fürst Karl von Lichnowsky hatte für ihn eine jährliche Pension von 600 Gulden eingerichtet, und gegenüber seinem Freund Franz Wegeler beschrieb Beethoven mit großer Geste seine Erfolge bei Auftraggebern und Verlagen: „Meine Kompositionen tragen mir viel ein, und ich kann sagen, dass ich mehr Bestellungen habe, als es fast möglich ist, dass ich machen kann. Auch habe ich auf jede Sache 6, 7 Verleger ..., man akkordiert (verhandelt) nicht mehr mit mir, ich fordere und man zahlt.“

Bei aller Euphorie über den beruflichen Erfolg hatte Beethoven zu diesem Zeitpunkt ernsthafte Sorgen. Bereits mit Mitte zwanzig bekam er Probleme mit seinem Gehör. Heute würde man wohl von leichtem Tinnitus sprechen. Im Sommer 1801 befürchtete Beethoven, dass sein Hörleiden ihn dauerhaft von der Lebenswirklichkeit seiner Auftraggeber entfremden könnte. In dieser Situation war es für ihn eine naheliegende Strategie, sich zunehmend als Komponist zu profilieren. Eines der Werke, die ein Jahr später neu vorlagen, ist die *Sonate für Klavier und Violine op. 30 Nr. 2*. Man kann sie als Modell für Beethovens weitere Entwicklung als Komponist verstehen. Rein äußerlich hebt sich die Sonate von ihren Schwesterwerken durch ihre Viersätzigkeit ab – für Beethovens Zeitgenossen ein Signal, dass das Werk auch für öffentliche Aufführungen gedacht war. Aufbauend auf der „Schicksals-tonart“ c-Moll ist der energiegeladene erste Satz von schroffen Kontrasten und gleichsam sinfonischen Steigerungen geprägt. Trotz des vorherrschend heroischen Pathos sind in der Sonate auch subtile Kunstgriffe für Kenner versteckt, etwa ein verschleierter Durchführungsbeginn im ersten Satz und ein strenger Kanon im Trio. Die Wertschätzung der finanzkräftigen Adelsalons hatte Beethoven weiter fest im Blick.

Komponieren nach dem „Heiligenstädter Testament“

Den Sommer 1802 verbrachte Beethoven auf Anraten seines Arztes in Heiligenstadt, damals ein ruhiges Dorf mit Heilquelle in der Nähe von Wien. Anders als erhofft, stellte sich keine Verbesserung der Gesundheit und besonders seiner Schwerhörigkeit ein. Zutiefst frustriert schrieb Beethoven kurz vor seiner Abreise einen Brief an seine Brüder, den er allerdings nie abschickte: das sogenannte „Heiligenstädter Testament“. Es ist das Dokument eines psychischen Zusammenbruchs. In assoziativen Sätzen bannt Beethoven seine innerliche Not des Hörverlusts aufs Papier: „... empfänglich für die Zerstreungen der Gesellschaft, musste ich früh mich absondern, einsam mein Leben zubringen ..., und doch war's mir noch nicht möglich den Menschen zu sagen: Sprecht lauter, schreit, denn ich bin taub; ... es fehlte wenig, und ich endigte selbst mein Leben – nur sie, die Kunst, sie hielt mich zurück.“

1802

Beethoven-Projekt II

Gott ist ein Geist und ist nicht sichtbar
 Er ist im Anfang schon da – und
 Er ist die geliebte Hoffnung – die ist nicht sichtbar, wenn

Knapp sechs Monate später brachte Beethoven als Hauskomponist des Theaters an der Wien im Rahmen eines Akademie-Konzerts *Christus am Ölberge* als Uraufführung heraus. Das Oratorium konzentriert sich vollständig auf das biblische Geschehen am Gründonnerstag. Man könnte es als Seelendrama beschreiben, mit Christus als zentralem Helden, der extreme Emotionen durchlebt. Er ist auf ungewohnte Weise menschlich dargestellt: im Zwiespalt zwischen göttlichem Erlösungsauftrag und kreatürlicher Todesangst – nicht als Gottessohn, der den Willen des Vaters letztlich souverän akzeptiert. Es ist naheliegend, dass Beethoven sich mit seinem Protagonisten identifizierte und die plastisch ausgedeutete Furcht vor der physischen Passion Christi auch durch eigene Angstzustände im Zuge seines voranschreitenden Hörverlusts angeregt war.

Im Herbst 1803 wandte sich Beethoven erstmals seit dem „Heiligenstädter Testament“ wieder der Komposition einer neuen Klaviersonate zu. Mit der Widmung an Graf Ferdinand Ernst von Waldstein ehrte Beethoven einen seiner wichtigsten Förderer aus der Bonner Zeit – und das, obwohl offenbar kein enger Kontakt mehr bestand. Als Angehöriger des österreichischen Hochadels hatte Graf Waldstein 1792 beim Bonner Kurfürsten das Stipendium für Beethovens Reise nach Wien vermittelt und dafür gesorgt, dass Beethoven in den Zirkeln der Wiener Aristokratie eingeführt wurde – nicht zuletzt mit einem symbolträchtigen Abschiedsgruß in Beethovens Stammbuch: „Durch ununterbrochenen Fleiß erhalten Sie: Mozarts Geist aus Haydns Händen.“

Die *Waldstein-Sonate* ist in ihrer Ausdehnung von 873 Takten ein formal und technisch überaus ambitioniertes Werk. Beethoven ersetzte den ursprünglichen Mittelsatz, Andante grazioso con moto, durch eine expressive Introduktion zum Finalsatz. In ihr werden mit fragmentarischen Gesten immer neue Klangräume geöffnet, die nur ein einziges Mal in eine Art rezitativischen Gesang münden. Mehrfach wird der Ton G prominent hervorgehoben, bis er als einziger Ton auf einer Fermate verklingt – und zum Ausgangspunkt des hymnischen Final-Rondothemas wird.

Gefeiert wie ein Popstar

Die *Siebte Sinfonie* gilt als besonders zugänglich unter Beethovens Sinfonien. Sie steht in der lebensbejahenden Tonart A-Dur und hat Richard Wagners berühmtes Bonmot von der „Apotheose des Tanzes“ auf sich gezogen. Es ist ein zwiespältiger, nur scheinbar positiver Kommentar, denn Wagner beschreibt 1850 in seiner Schrift *Das Kunstwerk der Zukunft* die Sinfonie als historisch überholte Musikgattung. Was Wagner trotzdem suggestiv umschreibt, ist der einzigartige rhythmische Drive dieses Werkes.

Dass die 1811 konzipierte Sinfonie populär wurde, liegt sicher auch an den Umständen der ersten Aufführungen am 8. und 12. Dezember 1813 im Rahmen eines Benefizkonzerts zugunsten von Kriegsinvaliden der Schlacht bei Hanau. Circa

5.000 Zuhörer sollen zu diesen Konzerten unter Beethovens Leitung gekommen sein, organisiert von Johann Nepomuk Mälzel, dem Erfinder des Metronoms. Ein knappes Jahr später kündigte Beethoven seine Siebte Sinfonie ein weiteres Mal als „neu“ an: Am 29. November 1814 dirigierte er das Werk in der Hofburg vor den Staatsoberhäuptern des Wiener Kongresses. Im Publikum saßen u. a. Gastgeber Kaiser Franz, der russische Zar und seine Frau, sechs Könige und zahlreiche Vertreter des europäischen Hochadels.

Der Wiener Kongress muss wie eine große Bühne gewesen sein, die Beethoven für sich zu nutzen wusste. Offenbar traf er den Nerv der Zeit, wie die Musikpublizistin Eleonore Büning beschreibt: „Man feierte ihn wie einen Popstar. Auf der Straße grüßten ihn ehrerbietig die Leute, in den Schaufenstern lag sein Konterfei aus, das der Verleger Artaria nach einer Zeichnung von Louis Letronne hatte vervielfältigen und verteilen lassen.“

„Mir ist das geistige Reich das liebste“

Beethoven hat trotz weit fortgeschrittenem Hörverlust 1813 und 1814 noch selbst Aufführungen seiner Siebten Sinfonie geleitet. Anders als noch zur Zeit des „Heiligenstädter Testaments“ hatte der Komponist offenbar die Scheu davor abgelegt, seine Krankheit öffentlich zu machen.

Wenn man sich fragt, weshalb Beethoven mehr als eineinhalb Jahre zwischen der Fertigstellung und der Uraufführung seiner Siebten Sinfonie verstreichen ließ, kommt seine zunehmende Taubheit daher als Ursache kaum in Betracht. Schon eher die politisch turbulenten Zeiten. Beethoven hatte bei Abschluss der Komposition am 13. April 1812 finanzielle Sorgen: Der österreichische Staatsbankrott des Vorjahres war mit einer massiven Geldentwertung einhergegangen. Auch war auf die von einem Adelskonsortium vertraglich zugesicherte Rente nicht mehr Verlass.

Für den langfristigen Erfolg der Siebten Sinfonie erwiesen sich die politischen und privaten Turbulenzen als Glücksfall, denn nur so konnte Beethoven das Werk als „neue Sinfonie“ in den Jahren 1813/14 mit großer öffentlicher Resonanz präsentieren. Es muss für ihn eine tiefe innere Befriedigung gewesen sein, dass er trotz der gravierenden gesundheitlichen Einschränkungen seine Karriere so überaus erfolgreich fortsetzen konnte. Und dennoch versuchte Beethoven, eine innere Distanz gegenüber öffentlichen Ehrungen zu wahren, wie er in einem Brief an Johann Kanka in der Zeit des Wiener Kongresses schrieb: „Von unseren Monarchen usw., den Monarchien usw. schreibe ich Ihnen nichts, die Zeitungen berichten Ihnen alles, – mir ist das geistige Reich das liebste und die oberste aller geistlichen und weltlichen Monarchien.“ Keine Frage: Beethoven meinte diese Aussage ernst. Und doch war es für seine epochale Ausstrahlung als Komponist bis in unsere Gegenwart von Vorteil, dass er auf einzigartige Weise Zugang zu beiden Welten hatte: dem „geistigen Reich“ und den „weltlichen Monarchien“.



Félix Paquet, John Neumeier, David Fray, Ensemble

Ballett und Musik – auf Augenhöhe!

Jörn Rieckhoff im Gespräch mit David Fray anlässlich des gemeinsamen Hamburg Ballett-Gastspiels in Baden-Baden. Seine Schubert-Interpretationen waren eine wichtige Inspirationsquelle für John Neumeiers Corona-Ballett *Ghost Light*.

Wann haben Sie zum ersten Mal von der Möglichkeit einer Zusammenarbeit mit dem Hamburg Ballett gehört?

Soll ich wirklich nachschauen? Das würde mich auch interessieren (lacht). Der Vorschlag kam ungefähr Ende Juni. Eine Ballett-Aufführung zu spielen, ist für uns Musiker interessant – und auch ein wenig unheimlich. Als Künstler glaube ich an die Kraft der Musik. An eine Kraft, die nichts Anderes benötigt. Etwas Visuelles zu begleiten, kann störend sein. Man könnte meinen, die Musik wäre nicht mehr die Hauptsache, reduziert auf eine Vorlage für Ballett.

Aber als die Anfrage von John Neumeier kam, hatte ich keine Bedenken. Ich kannte Johns Werke. Ich wusste: Alles, was er der Musik hinzufügt, würde dem Wesen dieser Musik sehr entsprechen. Auch die Tatsache, dass er einen Konzertpianisten fragte, war ein Zeichen dafür, dass er der

Musik einen Eigenwert zuschrieb. Bei John konnte ich darauf vertrauen, dass Musik und Bewegungen eine tiefe Symbiose eingehen würden.

John Neumeier wurde von einer Ihrer Einspielungen angeregt, sein Ballett mit Musik von Franz Schubert zu kreieren. Kommt Ihnen das entgegen?

John hat Musik gewählt, die mir persönlich sehr am Herzen liegt. Zwar ist ein Großteil von Schuberts Musik nicht zum Tanzen gedacht. Aber während der Arbeit mit John wurde mir neu bewusst, wie viele Aspekte trotzdem mit Tanz verbunden sind, auch jenseits seiner *Deutschen Tänze* und Walzer. Manchmal sind es nur unauffällige Anklänge, so wie hier im 1. Satz der G-Dur-Sonate (spielt einen Auszug mit tänzerisch punktiertem Rhythmus).

Ich fühle mich auch vom Ballett-Titel *Ghost Light* angesprochen. Schon lange vor diesem Projekt hatte ich das Gefühl: Schuberts Musik ist eine Musik von Geistern, die Musik eines Zwischenreichs: nicht von unserer Welt, nicht aus dem Jenseits.

Wie war Ihr Eindruck von den ersten Proben mit dem Hamburg Ballett? Zunächst haben Sie einen Durchlauf im Ballettsaal mit Ihrer Einspielung erlebt, erst danach Szene für Szene am Klavier begleitet.

Es war keine leichte Aufgabe. Einerseits muss man wie in einem Konzert spielen: projizieren, wie man selbst die Musik in diesem Augenblick empfindet. Andererseits ist genau das im Ballett unmöglich, denn ich muss immer in Verbindung bleiben mit dem, was die Choreografie vorgibt – auch wenn ich nicht in jedem Moment die Tänzer beobachte.

Johns Repertoire-Auswahl ist anspruchsvoll. Es umfasst einen Großteil der Schubert-Stücke, die ich jemals eingespielt habe. Das alles ohne Pause zu spielen, ohne dass Konzentration und Fokussierung nachlassen, ist sehr schwer. Es erfordert so viel Hingabe! Ich kann diese Werke nicht spielen, ohne innerlich beteiligt zu sein.

Für mich war es daher ganz wichtig, dass wir einen Zustand erreichen, in dem wir wechselseitig aufeinander reagieren konnten: die Tänzer auf mein Spiel und ich auf ihre Bewegungen. Es geht nicht darum, sich zu synchronisieren. Gemeinsam zu musizieren bedeutet, gemeinsam zu atmen und die Phrasierungen aufeinander abzustimmen. Auch wenn ich das bei Tänzern nicht technisch beschreiben kann, habe ich intuitiv gefühlt, ob der Anschlag eines Akkords mit der Geste eines Tänzers harmoniert und ob der Tänzer eine Verbindung hat zu meiner Art, diesen Akkord anzuschlagen.

Derartige Momente entscheiden, ob eine Aufführung bloß gut wird oder eine Magie entfaltet. Das ist es, wonach ich suche. Heutzutage gibt es viele gut ausgebildete Pianisten. Aber was kommt wirklich beim Publikum an, was bleibt? Ich glaube nicht, dass es die pianistische Virtuosität ist. Magie entsteht, wenn zwei unabhängige Individuen sich zu einem echten Gespräch ohne Wort verbinden. Das ist es, was meinen Beruf interessant macht und den Aufwand rechtfertigt.

John sucht nach solchen Momenten, um sie ins Publikum zu projizieren.

Das habe ich sofort bemerkt. John hat eine unglaubliche musikalische Sensibilität. Er fühlt sofort, ob Musik und Bewegungen einen natürlichen Flow haben.

Als ich die Schubert-CD mit dem *Ghost Light*-Repertoire 2009 als junger Pianist veröffentlichte, war die Musikkritik gespalten. Einer der damaligen Kritikpunkte war: Es ist zu langsam. Diese Einschätzung ist offensichtlich falsch. John hat mit seinem Ballett bewiesen, dass man sogar dazu tanzen kann!

Meiner Erfahrung nach ist es für Musiker anspruchsvoller, einer besonders langsamen Interpretation einen natürlichen Atem zu verleihen.

Auch Jessye Norman hat viele Stücke langsamer als üblich gesungen. Aber sie hatte diese ausdrucksstarke Stimme, die den Raum komplett ausfüllte. Ihre Stimme verlangte nach Raum – und das wirkte sich auch in der zeitlichen Dimension aus. Wenn man als Künstler die Notwendigkeit spürt, dann muss man diesen Raum für sich in Anspruch nehmen. Jeder Interpret kann und muss sich mit seiner je einzigartigen Persönlichkeit einbringen.

Wird es weitere Projekte mit Ihnen und dem Hamburg Ballett geben?

Natürlich muss ich zunächst die Aufführungen abwarten. Aber es wäre interessant, *Ghost Light* auch in anderen Städten aufzuführen. Wenn unsere noch junge Zusammenarbeit sich weiter so positiv entwickelt, ist das eine Idee, die ich gerne unterstütze. Sicher werden sich Gespräche mit John anschließen. Diese Art der Begegnung mit großen Künstlern ist faszinierend. Oft bleibt es bei einem netten Abend, aber manchmal entsteht etwas wirklich Neues, das sehr weit trägt.

Was sind Ihre Pläne für die Zukunft, wie gehen Sie mit der allgemein unsicheren Lage um?

Natürlich habe ich Pläne. Aber wer weiß, was davon tatsächlich stattfindet? Neben dieser pessimistischen Seite gibt es in mir auch ein positives Grundgefühl. Als Künstler kann ich plötzlich flexibler

agieren. Ein spontanes Projekt wie *Ghost Light* wäre ohne Corona undenkbar gewesen. Ich selbst hätte nicht einmal Zeit dafür gehabt.

Sie hätten in Kanada gespielt. John hat sich im Juni sehr dafür eingesetzt, dass bei einer Absage dieser Konzerte unser Projekt in Baden-Baden tatsächlich Priorität in Ihrem Kalender gewinnen würde.

Sie wissen das so genau? Ich habe die Absagen komplett aus meinem Kopf verbannt. Mir war es wichtig, ganz neu anzufangen und einen freien Blick auf die Zukunft zu haben. Zurzeit finde ich mich mit einem großartigen Choreografen in Baden-Baden wieder. Seit dem Lockdown weiß ich es besonders zu schätzen, wenn ich auftreten kann. Ich kenne viele tolle Musiker, die zuhause sind und genau darauf warten – ganz zu schweigen von der Situation in den USA. Wenn man dann noch mit großen Künstlern zusammentrifft, ist das wie ein Sechser im Lotto.

Regierungen und Parlamente scheinen nicht zu begreifen, wie es Künstlern derzeit geht. Wir sind nicht gut genug organisiert und demonstrieren nicht auf der Straße. Trotzdem hoffe ich, dass wir kreative Möglichkeiten finden, uns zu zeigen. Kunst ist eine Notwendigkeit. Ich mache mir Sorgen, dass unsere Gesellschaft sich zu stark auf medizinische Fragen rund um das Corona-Virus konzentriert.

John hat diese Dimension fest im Blick: der Politik, aber auch der allgemeinen Öffentlichkeit zu signalisieren, wie wichtig Kunst im Allgemeinen und speziell seine Kunstform, das Ballett, für unsere Gesellschaft sind. Auch wenn man sich eingestehen muss, dass die Wirtschaft eine stärkere Lobby hat.

Das ist ein interessanter Vergleich. Die Corona-Krise hat mir bewusst gemacht, dass – zumindest in Frankreich – die Kulturwirtschaft ein größeres Umsatzvolumen hat als die Autoindustrie. Unglaublich! Kultur ist ein zentraler Wirtschaftsfaktor: Menschen verreisen, um Konzerte anzuhören, Ausstellungen anzusehen und architektonische Kulturdenkmäler zu besuchen. Kultur ist auch eine Geldanlage – mit dem schönen „Nebeneffekt“, dass sie die Köpfe und Herzen der Menschen öffnen kann.

Ich fand es extrem mutig von John, mitten in der Corona-Krise ein neues Ballett für Live-Auftritte eines großen Ensembles zu kreieren. John ist viel zu subtil, um es so auszudrücken, aber *Ghost Light* enthält einen subversiven Kern, der die Vision und die Sehnsucht nach menschlicher Gemeinschaft gegen die medizinisch motivierte Vereinzelung in Stellung bringt. Selbst unter den unmöglichsten Bedingungen hat er für diese Themen eine Bühne gefunden. Wir brauchen zum Leben mehr als nur einen Impfstoff und etwas zu essen. Wir brauchen Kunst, Musik, Tanz – Ausdruck, Intensität!

Die Corona-Krise hat der Frage nach dem Gehalt eines lebenswerten Lebens eine neue Aktualität verliehen. Ich bin sehr vorsichtig und befolge alle Hygiene-Empfehlungen, aber die Essenz des Lebens finde ich auf einer anderen Ebene.

Der SWR hat die Aufführungen in Baden-Baden aufgezeichnet. Die Filmfassung wird auf Arte am 24. Januar ausgestrahlt.



Zum Fest Weihnachts- oratorium I–VI

Ballett von John Neumeier

Bachs Oratorium ist Weihnachten pur: „Sobald die Musik zum ‚Jauchzet, frohlocket‘-Chor erklingt, und das ist das Wunder an Bachs Musik, wird in uns eine Flamme entfacht, welche die Idee der Freude zum Leuchten bringt“, so John Neumeier. „Für mich geht es immer um menschliche Werte“, erklärt der Choreograf. Sein Ballett nimmt diese traditionsreiche Musik und deren biblische Handlung zum Ausgangspunkt, um eine zeitlose Geschichte über Vertrauen und Zuversicht, über innere Einkehr und universelle Freude zu erzählen.

Lisa Zillessen



Tod in Venedig

Ein Totentanz von
John Neumeier
nach der Novelle von
Thomas Mann

Thomas Mann nannte seine Novelle die „Tragödie einer Entwürdigung“. Im Mittelpunkt steht Gustav von Aschenbach, ein alternder Künstler, der seinen Visionen erliegt. John Neumeiers Totentanz, so der Untertitel des Balletts, ist eine getanzte Reflexion über die vielschichtige Erzählung. Um die Dualität im Wesen von Aschenbach zu verdeutlichen, stellt er dem *Musikalischen Opfer* von Bach in seiner strengen und konzentrierten Form Stücke von Wagner gegenüber, die die eher „rauschhafte“ Gegenseite zum Ausdruck bringen. Kurz vor der erneuten Schließung der Theater aufgrund der Corona-Pandemie feierte *Tod in Venedig* in einer neuen Besetzung eine erfolgreiche Wiederaufnahme.

Nathalia Schmidt



Fotos: Kiran West

Über die Irrungen und
Wirrungen der Liebe

Ein Sommer- nachts- traum

Ballett von John Neumeier

John Neumeiers Tanzfassung der berühmten Shakespeare-Komödie hat auch über 40 Jahre nach ihrer Entstehung nichts von ihrem ursprünglichen Zauber verloren. Zwei kontrastreiche Welten machen den großen Reiz des Stückes aus: Hier die prunkvolle Welt der Aristokraten am Hofe des Theseus in Athen, dort die geheimnisvolle Traumwelt im Elfenwald, in der hand-feste menschliche Konflikte unverblümt zur Sprache kommen: „das Mysterium der menschlichen Liebe in ihren tausend rührenden, erotischen sowie höchst komischen Varianten“ (John Neumeier).

Nathalia Schmidt

Haspa Private Banking – so individuell wie Ihr Fingerabdruck.



Lassen Sie uns gemeinsam Ihre
persönliche Private Banking ID entwickeln.

Jetzt Termin vereinbaren für ein exklusives
360°-Beratungsgespräch: haspa.de/id
oder unter **040 3579-5100**

 **Haspa**
Private Banking

Die Fledermaus

„Glücklich ist,
wer vergisst,
was doch nicht
zu ändern ist.“

Wien 1857:
Die Festungsmauern,
die die Residenzstadt des
Habsburgerreichs seit drei
Jahrhunderten fest
umschließen, werden geschleift.
Kaiser Franz Joseph I. will die Stadt erweitern,
mit der Vorstadt verbinden und selbstverständlich verschönern.
So entsteht die Anlage der Ringstraße, die an die prächtigen
Pariser Boulevards erinnert. 80 Jahre war es her,
dass private Bühnenhäuser durch den Kaiser gestattet wurden und
fernab von Hofoper und Hofburgtheater drei private Theater in der
Vorstadt entstanden. Nun rücken die Theater näher zusammen,
weitere sprießen aus dem Boden und die Operette zieht im
strahlenden Glanz Frankreichs in Wien ein. Was zunächst noch
von Jacques Offenbach dominiert wird, macht sich Johann Strauß
bald zu eigen. Der Walzerkönig des Praters schwingt sich
zum Operettenstar empor. Und der Prater?
Mausert sich unterdessen vom „Wurstelprater“
zum „Volkspriater“, um mit Operetten- und Singspielbühnen
und einem riesigen Themenpark mit dem romantischen Namen
„Venedig in Wien“ die Weltausstellung 1873 vorzubereiten.
Acht Tage nach der Eröffnung bricht die Wiener Börse
zusammen. Die Weltausstellung wird zum Misserfolg.
Und Johann Strauß beginnt die Arbeit an
der *Fledermaus*. 1874 am Theater an der Wien
aufgeführt, ist und bleibt sie die einzige
Operette, die es je an die k. u. k. Hofoper
geschafft hat und noch heute an der
Wiener Staatsoper gespielt wird.



Eine Partitur voller Fragezeichen

Dirigent Jonathan Darlington debütiert mit der *Fledermaus* von Johann Strauß an der Staatsoper. In einer Probenpause nimmt sich der Maestro Zeit für ein Gespräch am Kaminisch und erzählt zwischen Desinfektionsmittel und Einwegservietten von Wien und Paris, Feuer und Asche, Operette und der geforderten Finesse.

Bevor die Operette in Wien mit Johann Strauß Wellen schlug, hatte sie ihre Geburtsstunde und erste große Blüte unter Jacques Offenbach in Paris. Offenbachs Werke waren es auch, die die Gattung in Wien populär machten. Sie leben seit Jahrzehnten in Paris und haben öfter in Wien gastiert. Welchen Einfluss nahm die Kultur dieser Städte auf die Gattung der Operette?

Das ist eine sehr gute Frage, weil Wien und Paris so unterschiedlich sind. Die Welten von Jacques Offenbach und Johann Strauß sind natürlich verwandt und ähneln sich in manchen Punkten, stilistisch aber sind sie ziemlich weit voneinander entfernt. Vor allem in der Orchestrierung und im Aufbau ihrer Kompositionen zeigt sich die kulturelle Differenz. Entscheidend für die Operette sind die sozialen Strukturen, in denen sich die Gattung in Paris und Wien entwickelte. Offenbach kommentierte mit satirischen Werken wie *La Belle Hélène* eine Pariser Gesellschaft, deren Zentrum Korruption war, die unweigerlich zu Ereignissen von katastrophalem Ausmaß führte – nicht nur finanzieller Natur.

Als Johann Strauß die *Fledermaus* schrieb, wurde Wien als wirtschaftliches Zentrum Europas von einem Börsenkrach in die Knie gezwungen. Einige Jahre später ereilte Paris das gleiche Schicksal. Menschen nahmen sich das Leben, weil sie Millionen an der Börse verloren hatten.

Was Strauß mit seiner *Fledermaus* schafft, ist eine Art carpe diem-Atmosphäre. Die gibt es im Ansatz auch bei Offenbach, aber sie reagieren beide unterschiedlich auf den sozialen Wandel ihrer Zeit. Und so sehr ich Offenbach schätze, an die Finesse und an den musikalischen Reichtum von Strauß reicht er nicht heran.

Was hat Sie nach Ihrem Studienabschluss von London nach Paris gezogen?

Ich bin damals nach Paris gegangen, dann wieder zurück nach England, ohne aber die Beziehung zu Paris zu verlieren. Ich wollte eigentlich schon immer raus aus England. Das ist einfach meine Natur: Ich möchte woanders sein, ich mag die Fremde. Dass es schließlich Paris geworden ist, ist Schicksal oder Zufall – wer weiß. Ich habe als junger Mann meine Frau, eine echte Parisienne kennengelernt, und inzwischen wohne ich seit mehr als 30 Jahren mit ihr in Paris. Ich bin ziemlich alt geworden. (lacht)

Als Dirigent reisen Sie viel um die Welt und gastieren auch immer wieder in Wien. Was verbinden Sie mit dieser Stadt?

Ich liebe Wien sehr. Es hat eine ganz bestimmte Atmosphäre, die die Tradition eines Johann Strauß lebendig hält. In gewissem Sinne spüre ich den Glanz der Residenzstadt des Habsburgerreiches noch heute. Er wird vermutlich immer da sein. Vielleicht ist es in Paris sogar ähnlich, das kann ich schwer einschätzen. Jedenfalls ist Strauß für mich eng mit Wien verbunden, so wie es Offenbach mit Paris ist.

Sie haben die *Fledermaus* schon mehrfach dirigiert, unter anderem an der Semperoper und an der Deutschen Oper am Rhein.

Ja, die Produktion an der Deutschen Oper am Rhein ist ewig her. Ich habe das Werk immer wieder gemacht.

Bei uns sind Sie seit dem ersten Tag der szenischen Proben dabei. Entspricht das Ihrem Credo, um musikalische und szenische Interpretation genau aufeinander abzustimmen?

Mir ist das sehr wichtig. Ich weiß, es gibt Dirigenten, die im letzten Moment kommen. Ich bin da anders, eher ein Teamplayer – ob das nun gut oder schlecht ist, bin ich mir nicht sicher. Es ist einfach so. (lacht)

BARBE & DOUCET erzählen uns die *Fledermaus* auf dem Wiener Prater zur Jahrhundertwende. Was bedeutet das für die musikalische Interpretation?

Renaud Doucet und ich sind uns sehr einig. Wir haben die gleiche Art zu denken, das macht es einfach. Die Präzision, die es für die Komödie braucht, ist für ihn szenisch genauso essenziell wie für mich, um der Musik von Johann Strauß gerecht zu werden. Wir versuchen beide, das Werk möglichst zu entstauben und frei zu machen von eingefahrenen „Traditionen“, die seit Jahrzehnten fortgesponnen werden ohne eigentlich im Original zu wurzeln. Ich versuche mich immer auf die Partitur zu beziehen, die bei mir voller Fragezeichen ist, um mir immer wieder zu verdeutlichen, warum ich etwas mache und ob ich es nicht lassen sollte, wenn es nicht in den Noten steht. Das Ergebnis entspricht nicht immer der Aufführungstradition.

Es gibt ein schönes Zitat, das Gustav Mahler zugeschrieben wird: „Tradition ist nicht die Anbetung der Asche, sondern die Weitergabe des Feuers.“ Tatsächlich gehen diese Worte zurück auf den französischen Sozialdemokraten Jean Jaurès, nach dem in Wien sogar eine Straße benannt ist. Wie dem auch sei: Tradition kommt von irgendetwas, das brennt, nicht durch Imitation. Das versuchen wir umzusetzen und es ist ein Kampf, weil es so einfach ist, eine vermeintliche Tradition nachzuahmen und darin aufzugehen.

Die Herausforderungen einer Operette werden gerne unterschätzt. Bei Tanz, Komödie und Champagner liegt es nahe, auch die *Fledermaus* als leichte Kost und gute Unterhaltung in eine bestimmte Schublade zu stecken. Tatsächlich ist das Werk für alle Künstler*innen eine richtige Herausforderung – von der szenischen Umsetzung über die stimmliche und darstellerische Gestaltung bis zum Dirigat. Was ist als Musikalischer Leiter für Sie bei diesem Stück besonders heikel?

Das ist ganz gewiss die Feinheit des Werkes. Überall steht piano, pianissimo, staccato usw. Die Tendenz ist solche Momente zu heftig zu spielen und zu singen. Wenn ein Wiener Walzer – „tsch-tschipp-tschipp, tsch-tschipp-tschipp“ – ein heftiger Kuchen mit Schlagsahne ist, entspricht er nicht dem, was ich in den Noten sehe. Die Musik spricht eine andere Sprache. Sie ist unglaublich schön komponiert und unglaublich fein. Und genau deshalb ist sie heikel.

Die Feinheit, von der Sie sprechen, könnte mit der reduzierten Orchesterbesetzung, die in diesen Zeiten obligatorisch ist, vielleicht sogar produktiv zusammenwirken. Wie begegnen Sie diesen besonderen Umständen?

Ich weiß es selbst noch nicht. Das ist für uns alle neu. Es wird definitiv leiser und feiner sein mit einer kleinen Orchesterbesetzung. Gleichzeitig braucht es hier und da auch Stoff. Strauß führt uns die ganze Zeit auf einem schmalen Grat zwischen heftig/nicht heftig, Stoff/kein Stoff. Wir werden sehen, wie wir das orchestral umsetzen. Ich denke, wir haben genug Musiker*innen im Graben und bleiben mit dieser Fassung so nah wie möglich an der Originalpartitur dran – auch wenn ich mir hier und da den Klang der Posaunen wünschen würde, auf die wir leider verzichten müssen. Ich denke, es wird funktionieren. Es muss funktionieren, Punkt.

Ganz unabhängig von den Umständen dieser Zeit: Auf was kommt es Ihnen als Musikalischer Leiter in diesem Stück an, wenn Sie es auf einen Punkt herunterbrechen?

Ha, ha! Für mich ist es das Ende des zweiten Aktes (singt): „Dui-du, dui-du ...“, wie man diese tutti-Stelle gestaltet, damit sie klingt, als ob eine Stimme singt oder spielt. Das ist für mich der Kern und wirklich schwer zu erreichen. Die Phrase muss wie eines meiner silbernen Haare ganz fein und linear sein. Eine quasi schwerelose, zarte Klangwolke. Man darf auf keinen Fall die Eins im Takt spüren.

Die Partitur der *Fledermaus* ist im Grunde ja eine Kollektivarbeit gewesen, die der Librettist Richard Genée zusammen mit Strauß zu Papier brachte: Strauß hatte die Einfälle, Genée erarbeitete die Partitur daraus, Strauß korrigierte, dann kam der Schlussschliff in den Proben, wo auch die Sänger*innen entsprechenden Einfluss nahmen. Merkt man der Partitur die Arbeit im Kollektiv an? Definitiv. Für mich ist es wie ein Minenfeld: Man muss immer achtsam sein. Strauß ist, ähnlich wie Mozart und viele andere Komponisten, sehr auf die Sänger*innen eingegangen und hat die Partien entsprechend entwickelt und angepasst. Es gibt z. B. eine spätere Version des Csárdás von 1896, die er eigens für Marie Renard geschrieben hat. Das ist vergleichbar mit Rembrandt und seinen Schülern: Man sieht, wo Einfluss genommen wurde, aber die Musik ist doch durch und durch Strauß.

Glauben Sie, die Qualität des Werkes wäre noch eine ganz andere, wenn Strauß jede Note selbst zu Papier gebracht hätte?

Wahrscheinlich nicht. (lacht) Wer weiß ... ich denke, kreative Gedanken stoßen hier und da auch an ihre Grenzen.

Das zentrale Thema der Handlung ist „Schein statt Sein“: Spätestens auf dem Ball bei Orlofsky gibt jeder vor, jemand anderes zu sein. Beliebt sind Adelstitel wie „Chevalier“ und „Marquis“, unter denen Gefängnisdirektor Frank und Eisenstein eingeführt werden. Herr Darlington, Sie dürfen tatsächlich einen Adelstitel tragen, da Sie von der Académie française zum „Chevalier des Arts et des Lettres“ ernannt wurden. Wie fühlt sich die Aufnahme in einen Ritterorden an?

Das ist eine komische Geschichte: Es war in der Pariser Oper vor mehr als 30 Jahren. Der damalige Präsident des Hauses war Pierre Bergé, der Freund von Yves Saint Laurent, und mir fiel auf, dass er an seiner Kleidung auf Brusthöhe eine rote Markierung hatte und ich sprach ihn darauf an. Erklärte mich auf, dass das ein Zeichen der „La Légion d’Honneur“ sei und fragte ganz direkt, ob ich auch so etwas haben wolle. Ich meinte daraufhin, ja, warum nicht. Und er gab mir einfach den „Chevalier des Arts et des Lettres“, ein grünes Ordensband. Das ist die niedrigste Stufe im Orden, danach kommen dann Officier, Commandeur usw. Das ist also der Grund für meinen Titel. Ich habe ihn einfach so bekommen, weil ich gefragt habe!

Ihr Leben hat sich dadurch also nicht groß verändert?

Nein, überhaupt nicht. Es war einfach ein großer Spaß und eine schöne Überraschung! Als Dirigent habe ich das Glück mein Leben ständig ändern zu können: Ich kann Orlofsky sein, Eisenstein, Rosalinde ... Das ist das Wunderbare. Wir können jede Persönlichkeit annehmen. Ich brauche das, weil ich wie ein Chamäleon bin. Ich liebe es zu reisen und fühle mich überall zuhause.

Sie sprechen viele Sprachen fließend. Allein in den Proben habe ich Sie Französisch, Englisch und Deutsch sprechen hören. Das hilft sicher, um sich überall zuhause zu fühlen.

Ich habe vier Kinder. Einer meiner Söhne lebt in Peking und spricht Chinesisch, Bulgarisch, Russisch, Spanisch, natürlich Englisch,



Oper Premiere

Französisch und ein bisschen Deutsch. Der Zweite lebt in Seoul, in Korea, und ist eher in den lateinischen Sprachen unterwegs und jetzt auch in Koreanisch. Das scheint irgendwie im Blut zu liegen.

Das klingt nach einem richtigen Weltenbummler-Gen. Ihres hat Sie damals nach Paris geführt, wo Sie sich als Pianist den Weg zum Dirigenten gebahnt haben. Wie kam es für Sie zu dem entscheidenden Schritt ans Pult?

Ich habe nie versucht zu dirigieren. Das war nicht mein Ziel als Student. Ich war Kammermusiker und ich bleibe Kammermusiker. Mit dem Orchester ist es das, was ich versuche zu machen, auch in der *Fledermaus*. Dass ich zum Dirigieren gekommen bin, war Zufall. Ich bin an der Pariser Oper bei *Le Nozze di Figaro* eingesprungen, mit Cecilia Bartoli, Renée Fleming, Ferruccio Furlanetto etc. Das war die erste Vorstellung, die ich in meinem Leben dirigiert habe! Ich war kurz zuvor noch Assistent von Serge Baudo beim Berlioz Festival in Lyon, hatte eine Anfrage vom Pariser Generalmusikdirektor Myung-Whun Chung bekommen und ihm daraufhin bei der Eröffnungspremiere *Les Troyens* assistiert. Als dann der *Figaro*-Dirigent nach einem Krach mit dem Orchester spontan abreiste, bekam ich einen Anruf, ob ich am nächsten Abend das Dirigat übernehmen könne. Ich war schon 34 Jahre alt. Heute starten die jungen Dirigenten viel früher.

In unserem Cast sind einige junge Sänger*innen. Sie haben selbst als Chorknabe in der Worcester Cathedral gesungen, später als Pianist Meisterklassen von Elisabeth Schwarzkopf, Hans Hotter, Janet Baker, Peter Pears u. a. begleitet. Und erst vergangenes Jahr beim Gesangswettbewerb Neue Stimmen dirigiert. Was möchten Sie den jungen Künstler*innen mit auf den Weg geben?

Ich liebe es sehr mit Jugendorchestern und jungen Stimmen zu arbeiten. Sie brauchen Hilfe, jemanden, der weiß, wie schwer es ist und sie unterstützt, den richtigen Weg zu finden, keine schlechten Gewohnheiten anzunehmen, nicht zu viel nachzuahmen. Das ist wirklich nicht einfach. Ich bin 64 geworden und für mich ist es ganz klar, dass wir jungen Leuten helfen müssen. Es ist eine Leidenschaft von mir, fast eine Mission – wie ein Evangelist. (lacht)

Vielen Dank für das Gespräch.

Das Gespräch führte Janina Zell.

Musikalische Leitung Jonathan Darlington
Inszenierung, Choreografie, Bühnenbild und Kostüme BARBE & DOUCET
Licht Guy Simard
Dramaturgie Janina Zell
Chor Eberhard Friedrich

Eisenstein Matthias Klink / Bo Skovhus
Rosalinde Hulkar Sabirova
Frank Thorsten Grümbel
Orlofsky Kristina Stanek
Alfred Dowlit Nurgeldiyev / Olesiy Palchykov
Dr. Falke Bernhard Hansky
Dr. Blind Peter Galliard
Adele Narea Son / Katharina Konradi
Ida Gabriele Rossmannith
Frosch Jürgen Tarrach

Unterstützt durch die Stiftung zur Förderung der Hamburgischen Staatsoper



BARBE & DOUCET
(Regie, Choreografie, Bühnenbild und Kostüme)

sind zurück. Renaud Doucet (Regisseur und Choreograf) und André Barbe (Bühnen- und Kostümbildner) realisierten an der Staatsoper Hamburg bereits 2014 *La Belle Hélène* und 2011 *La Cenerentola*, für die es den Rolf Mares Preis in der Kategorie „Herausragendes Bühnen- oder Kostümbild“ gab. Nach unterschiedlichen Anfängen in den Bereichen Tanz, Theater, Fernsehen und Oper schloss sich das kanadische Künstler-Duo im Jahr 2000 zusammen. Gemeinsam schufen sie über 30 neue Opernproduktionen, die für ihre Kreativität, ihren Sinn für das Spektakel und ihre minutiöse Dramaturgie anerkannt sind.



Jonathan Darlington
(Musikalische Leitung)

übernimmt erstmals an der Staatsoper Hamburg die Musikalische Leitung. Der in England geborene und in Paris lebende Dirigent ist emeritierter Musikdirektor der Vancouver Opera, für die er seit 2002 wirkt. Von 2002 bis 2011 war er Generalmusikdirektor der Duisburger Philharmoniker. Er verfügt über ein umfangreiches symphonisches und Opern-Repertoire vom Barock bis zur Gegenwart. Er ist international tätig und dirigierte namhafte Orchester wie u. a. die Wiener Philharmoniker, die Staatskapelle Dresden, das Orchestre National de France, das Konzerthausorchester Berlin, das Royal Philharmonic Orchestra, das Orchester der Pariser Oper, das Orchestre de la Suisse Romande oder das L'Orchestre de Paris.



Matthias Klink
(Eisenstein)

stand diese Spielzeit bereits in der Saisoneneröffnungspromotion *molto agitato* auf der großen Bühne der Hamburgischen Staatsoper. Hier reüssierte er auch 2017 und 2018 als Alwa in Christoph Marthalers *Lulu*-Inszenierung. Der vielfach ausgezeichnete Tenor und Kammersänger (Oper Stuttgart) ist auf internationalen Bühnen zu erleben, u. a. in München, Wien, Mailand und New York. Zu seinem Repertoire zählen Partien wie Tamino, Don José, Erik, Alfredo, Tom Rakewell und Hoffmann.



Bo Skovhus
(Eisenstein)

eröffnete als Kowaljow in *Die Nase* die letzte Saison der Staatsoper Hamburg. An der Dammthorstraße ist der in Wien lebende dänische Bariton häufig zu Gast, beispielsweise als Guglielmo, Eisenstein, Don Giovanni, Wozzeck, Eugen Onegin, Sixtus Beckmesser, Mandryka oder Lear. 1997 zum Österreichischen Kammersänger ernannt, tritt er international auf, u. a. in Wien, Salzburg, Paris, Florenz, Budapest, Madrid, Helsinki, München, Dresden, Köln und Düsseldorf.



Hulkar Sabirova
(Rosalinde)

debütiert mit dieser Partie an der Staatsoper Hamburg, die sie bereits verkörperte u. a. an der Deutschen Oper Berlin, deren Ensemblemitglied sie von 2010 bis 2013 war, am Staatstheater Kassel, dem sie von 2013 bis 2016 angehörte, und 2018 an der Semperoper Dresden. Dort debütierte die dramatische Koloratursopranistin kurz zuvor als Konstanze (*Die Entführung aus dem Serail*). Weitere Höhepunkte ihrer Karriere sind u. a. Madama Cortese (*Il viaggio a Reims*) in Berlin und Moskau, Leonora (*Il Trovatore*) bei den St. Galler Festspielen, Elettra (*Idomeneo*) am Teatro Real in Madrid sowie Rosina (*Il Barbiere di Siviglia*) am Bolshoi Theater in Moskau und in der Arena di Verona. Zu ihrem Repertoire zählt sie auch die Königin der Nacht, Adele, Olympia und Lucia.



Thorsten Grümbel
(Frank)

ist als Zweiter Geharnischter in *Die Zauberflöte* und dann in *Die Fledermaus* erstmals an der Staatsoper Hamburg zu erleben. Der Bassist gehört seit der Spielzeit 2012/13 dem Ensemble der Deutschen Oper am Rhein an, vorher war er an der Oper Frankfurt. Gastengagements führten ihn u. a. nach Essen, Leipzig, Köln, Dresden, München, Hannover, Barcelona, Prag, Stockholm, Zürich, Gent, Paris und Wien. Er verkörpert u. a. die Mozart-Partien Osmin, Figaro und Bartolo, Il Commendatore, Sarastro, die Verdi-Partien Banco, Zaccaria, Graf Walter, Fiesco, Sparafucile, Philipp II., die Wagner-Partien Landgraf, Fasolt und Fafner, König Heinrich, Gurnemanz, Hundung, König Marke sowie die Strauss-Partien Graf Waldner und Ochs.



Kristina Stanek
(Orlofsky)

gehört nach Stationen am Theater Trier, am Badischen Staatstheater in Karlsruhe und am Theater Basel seit dieser Spielzeit zum Ensemble der Staatsoper Hamburg. Die in London ausgebildete und vielfach ausgezeichnete Mezzosopranistin wird an der Dammthorstraße u. a. die Titelpartie in *Carmen* und Lola (*Cavalleria rusticana*) übernehmen. Zu ihrem Repertoire zählen darüber hinaus u. a. Suzuki (*Madama Butterfly*), Rosina (*Il Barbiere di Siviglia*), Cherubino (*Le Nozze di Figaro*), Cecilio (*Lucio Silla*), Dritte Dame (*Die Zauberflöte*), Hänsel und Romeo (*I Capuleti e i Montecchi*).



Bernhard Hansky
(Dr. Falke)

ist seit dieser Spielzeit neu im Staatsopern-Ensemble und wird hier u. a. auch sein Debüt als Ottokar in *Der Freischütz* geben. Zuvor gehörte er dem Solistenensemble und dem Jungen Ensemble der Semperoper Dresden sowie dem Internationalen Opernstudio der Komischen Oper Berlin an. Darüber hinaus führten ihn Gastengagements europaweit an verschiedene Opernhäuser und zu zahlreichen Festivals. Zu den Partien des Baritons zählen u. a. Don Alvaro (*Il Viaggio a Reims*), Papageno, Don Giovanni, Graf Almaviva (*Le Nozze di Figaro*), Dandini (*La Cenerentola*) und Kilian (*Der Freischütz*).



Jürgen Tarrach
(Frosch)

verkörperte den Gerichtsdienere Frosch bereits 2011 in der *Fledermaus*-Inszenierung von Andreas Homoki an der Komischen Oper Berlin und ist nun erstmals Gast an der Staatsoper Hamburg. Der mehrfach ausgezeichnete und hochgelobte deutsche Schauspieler ist u. a. in *Fehler im System* (Tournée von 2019 bis 2020 und zuvor am Schlosspark Theater Berlin) oder als Mammon im Salzburger *Jedermann* (2013–2015) auf Theatern zu erleben. Bekanntheit erlangte er vor allem durch sein Mitwirken in Fernsehproduktionen wie *Der Lissabon-Krimi* (2016–2019), *Mogadischu* (2008) oder *Wambo*, für die Darstellung des Walter Sedlmayr erhielt er 2002 den Adolf-Grimme-Preis. Und natürlich auch durch Kinofilme wie u. a. *Und der Zukunft zugewandt* (2018), *Der Vorleser* (2008), *James Bond 007: Casino Royale* (2006) oder *Drei Chinesen mit dem Kontrabass* (2000).

Hänsel und Gretel

Ich treffe mich mit den beiden hauptamtlichen Hexen aus Humperdincks *Hänsel und Gretel*. Wir führen das Gespräch in der Stifter-Lounge mit einer analog anwesenden Renate Spingler und einem digital über zoom zugeschalteten Peter Galliard, der aufgrund einer Knieverletzung zu Hause auf seinem Sofa sitzt.

Von Johannes Blum



Renate Spingler



Peter Galliard

JOHANNES BLUM: Bei der Vorbereitung zu diesem Interview, bei dem es um eure Rolle, die Hexe in *Hänsel und Gretel* gehen soll, ist mir aufgefallen, dass ihr beide in genau demselben Jahr fest an die Staatsoper gekommen seid, im Jahr 1986. Das war während Liebermanns zweiter Intendanz.

PETER GALLIARD: Ich war ein halbes Jahr vorher schon als Gast am Haus.

RENATE SPINGLER: Unsere erste gemeinsame Produktion war *Figaros Hochzeit*, ein Projekt der Salzburger Sommerakademie für Musik, inszeniert von Peter Ustinov und dirigiert von Gary Bertini, das an die Staatsoper übernommen wurde.

JB: Im selben Jahr 1986 starb der Regisseur dieser *Hänsel und Gretel*-Produktion, Peter Beauvais. Übrigens die älteste Produktion hier an der Staatsoper, 2022 wird sie 50-jähriges Jubiläum feiern.

RS: Ich war erst Sandmännchen, dann jahrelang Hänsel und dann Hexe. Aber Peter war schon Hexe, als ich noch Hänsel war.

PG: Man singt ja die Hexe erst im Lauf seiner Karriere. Als ich den Tamino nicht mehr gesungen habe, kam die Hexe. Das war so nach 20 Jahren, schätze ich. Renate habe ich als Hänsel des Öfteren gefressen.

RS: Und ich habe mir oft, wenn du als Hexe ewig in diesem Stall eingesperrt warst, überlegt, was würde ich, wenn ich die Hexe wäre, jetzt tun. Und dieser Wunsch hat sich ja dann erfüllt. Wir sind ja eigentlich, zusammen mit Jürgen Sacher, drei Hexen hier am Haus, und jeder von uns dreien gestaltet die Hexe völlig eigen und persönlich.

JB: Es gab ja mal eine Zeit, in der heftig diskutiert wurde, ob Märchen für Kinder geeignet oder schädlich sind, in denen ja mitunter Kinder in lebensbedrohliche und dadurch angsteinflößende Situationen hineingeraten.

PG: Der heikle Vorgang in dieser Inszenierung war, dass die Hexe sich von selbst in den Ofen bewegen sollte. Das wollte der Regisseur Peter Beauvais so haben.

RS: Beauvais war Jude, und er wollte nicht, dass die Kinder die Hexe aktiv ins Ofenloch schieben.

PG: Und sie sollte danach wieder von selber vorne aus dem Ofenloch herauskommen.

RS: Aber trotzdem bleibt sie auch danach immer noch die Hexe, wir entzaubern auch beim Soloapplaus nicht die Figur, indem wir ganz privat auf die Bühne kommen. Wir stehen ja auch mit Hänsel und Gretel wieder nebeneinander beim Applaus. Deshalb kommt es auch nie vor, dass die Hexe von den Kindern ausgebuht wird.

JB: Peter, was war denn in deiner gesamten *Hänsel und Gretel*-Zeit das Komischste, Unangenehmste oder Blödeste, was du auf oder neben der Bühne als Hexe erlebt hast?

PG: Wir waren einmal in einer Vorstellung zu dritt, als drei Hexen gleichzeitig auf der Bühne. Die fliegende Hexe, das war unser Komparse Wolfgang, blieb auf halber Strecke über dem Bühnenboden stecken, die Puppe flog oben vorbei und ich stand noch auf der Bühne – der ganze Trick war verraten!

RS: Aber wenn er funktioniert, funktioniert er: die Zuschauer, und nicht nur die Kinder, denken, dass ich es bin, die fliegt. Auch vernünftig und praktisch denkende Menschen lassen sich übertölpeln.

JB: Renate, welches besondere Ereignis in der Hexen-Zeit ist dir erinnerlich?

RS: Ich hatte einmal während einer Vorstellungsserie eine Zahnbehandlung. Ich sollte direkt vorne am Oberkiefer einen Zahnersatz bekommen, links und rechts waren die Nachbarzähne schon abgeschliffen. Dann brach sich aber mein Zahnarzt die Hand, und ich musste ein halbes Jahr schon mit dem Provisorium zurecht kommen, das sich auch schon mal lockerte und immer wieder eingesetzt werden musste. Und bei einer Vorstellung fing eben dieses Provisorium an zu wackeln (**PETER GALLIARD LACHT**) und ich musste das Teil immer wieder zurückschieben. Meine Überlegung war nun, ob ich nicht das Provisorium im Hexenhaus irgendwo ablege, damit es während der Aktion auf der Bühne nicht verloren geht oder gar im Orchestergraben landet, aber ich brauchte das Provisorium für die Artikulation der Zischlaute und des „s“ beim Singen. Das klingt im Nachhinein sehr komisch, aber es war durchaus nicht witzig, und ich war nach der Vorstellung extrem erleichtert. Nach so einem Erlebnis ist man aber meistens sofort wieder zu einem Blödsinn aufgelegt und so kam es dazu, dass wir in der Garderobe Fotos gemacht haben ohne das Provisorium.

JB: Und wir haben die offizielle Genehmigung, ein solches Foto im Journal abzudrucken.

RS: Noch eine Geschichte: Es fand eine Probe statt in Kostüm und Maske, wo meine Kollegin Ivy Jänicke den Hänsel gesungen hat. Sie hatte sich aber während der Probe bei einer Aktion den Fuß verstaucht, und ich wurde angerufen, ob ich schnell die Probe übernehmen könnte. Der besagte Wolfgang, die fliegende Hexe, war, als Ivy sich verletzte, zu ihr auf die Bühne gekommen, natürlich in vollem Hexenkostüm, und hat sich um sie gekümmert. Der Zufall wollte es, dass einige Kinder sich diese Probe angeschaut haben, und danach eine Dame eins der Kinder fragte, wie es ihnen denn gefallen habe. Darauf sagte ein Kind: „Warum haben sie denn die Hexe verbrannt? Die war doch so nett. Die hat doch vorher dem Hänsel geholfen.“ Die Probe war ja abgebrochen und der Vorhang offen, aber dieses Mädchen hat den Unterschied von Illusion und Realität nicht mitmachen wollen, nur sehr aufmerksam beobachtet.

Wie klingt Aida?

Unsere Künstler*innen geben Einblicke in ihr musikalisches Empfinden und stimmen uns auf die bevorstehenden konzertanten Aufführungen von Giuseppe Verdis exotischem Meisterwerk ein.



Adina Aaron (Aida) gilt als eine der vielversprechendsten Spinto-Sopranistinnen, was sie vor allem ihren Auftritten als Aida verdankt. An der Staatsoper Hamburg war sie zuletzt 2018 als Tosca und in *Messa da Requiem* zu erleben. Zu ihren Partien zählen u. a. auch Norma, Leonora, Luisa Miller oder Lady Macbeth, die sie u. a. in Wien, Brüssel, Washington, Marseille, Köln oder Stuttgart verkörpert.

Aida ist innerlich zerrissen, weil sie weiß, dass sie Radamès verführen muss, aber sie bereut jede Sekunde, in der sie sich so verhält.

Mein Hauptaugenmerk liegt darauf, dass die schöne Musik nicht der einzige Faktor bei den Rollen ist, die ich verkörpere. Das Thema, um das es bei *Aida* geht, ist schrecklich. Die Angst um ihr Volk, die sie ertragen muss, während sie sich selbst in den Händen ihrer Feinde befindet, darf man nicht unterschätzen. Diese Opern werden tendenziell romantisiert, und man vergisst, dass hier eine ziemlich grausame, herzerreißende Geschichte erzählt wird. Wenn ich es schaffe, Aidas Geschichte so zu erzählen, dass das Publikum das ganze Ausmaß ihres Leidens erfasst, dann meine ich, es war ein guter Abend im Opernhaus.

Adina Aaron

Aida unterscheidet sich von vielen Frühwerken Verdis darin, dass das Sujet sehr zugänglich und hochrealistisch ist. Auch heute noch erleben wir häufig Kriege um Macht und Ressourcen, und geheime Liebe findet sich auch immer. Diese Aspekte von *Aida* interessieren mich am meisten. Ich habe immer versucht, in *Aida* so viel Realismus wie möglich zu finden, gleichgültig, ob die Inszenierung traditionell oder zeitgenössisch ist. *Aida* bietet nicht nur eine Menge der schönsten Musik aller Zeiten, sondern die Oper ist voller Momente, in denen man Verdi als Komponist geradezu beim Wachsen zuhören kann. In dem Teil des Duetts mit Amonasro im dritten Akt, der mit „Padre, a costoro“ beginnt – da hört man geradezu, wie Verdis Stil an Reife gewinnt. Er versucht, den Klang des Schluchzens einzufangen, als sie ihren Vater anfleht, sie nicht als Sklavin zu bezeichnen. Ihn anfleht, ihr nicht den Verrat an ihrem Volk vorzuwerfen. Er macht das meisterhaft in dieser Oper, und man ahnt schon die Werke, die folgen. Das Duett mit Radamès im dritten Akt ist ebenfalls beeindruckend, ich nenne das „die Verführungsszene“. Aida

Anna Smirnova

Verdis *Aida* ist für mich eine der interessantesten italienischen Opern, weil sie neben den expressiven Melodien, für die Verdis Kompositionen generell bekannt sind, auch ein besonderes musikalisches Lokalkolorit aufweist. Hinzu kommt der spannende,



Anna Smirnova (Amneris) ist in der internationalen Szene eine der aufregendsten Verdi-Mezzos. Als Amneris gibt sie ihr Hausdebüt und war in dieser Partie bereits u. a. in Verona, Mailand, Rom, Neapel, Tel Aviv, Wien, London, New York, Berlin und Stuttgart zu erleben. Zu ihrem Repertoire zählen auch Principessa de Bouillon (*Adriana Lecouvreur*), Eboli, Santuzza, Azucena, Lady Macbeth, Ortrud und Abigaille.

konfliktbeladene Inhalt, der mich in der Interpretation meiner Partie leitet. So wie nämlich Radamès hin und her gerissen ist zwischen Liebe und Pflicht, ist es auch Amneris, die das in ihrer großen Szene im Widerstreit mit den Priestern und deren Verurteilung des von ihr geliebten Radamès zum Ausdruck bringt. Insofern ist diese Partie für mich jedes Mal nicht nur eine willkommene stimmliche, sondern auch interpretatorische Herausforderung höchsten Niveaus!



Kazushi Ono (Musikalische Leitung) ist das erste Mal an der Staatsoper Hamburg. Der japanische Dirigent ist der musikalische Direktor des Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra und des Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya sowie künstlerischer Leiter des Neuen Nationaltheaters Tokio. Gastauftritte führen ihn zu den international renommiertesten Klangkörpern und an alle großen Häuser der Welt. Auf DVD gibt es die von ihm dirigierte *Aida*-Inszenierung von Robert Wilson von 2006.

nicht diesem schwindelerregenden Gefühl. Der Anfang des zweiten Teils der Oper zeigt uns eine völlig andere Szenerie als das Ende des ersten, bei dem noch alles zerrissen und militant erscheint. Die Musik des 3. Aktes schwebt gleichsam in der lauen Luft am Nil. Von diesem Augenblick an entwickelt die Oper das psychologische Drama, das die innere Welt des Menschen zum Ausdruck bringt. In diesem zweiten Teil der Oper gibt es keinen Chor, mit Ausnahme des kurzen Auftritts hinter der Bühne am Schluss, und es gibt auch keine großen Solistenensembles. Wir erleben nur die feierlichen Monologe der Solisten und das Duett, in dem es um das zukünftige Leben geht. Das ist alles.

Das Orchester kleidet dieses Schlussduett in einen friedlichen Klang, mit dem Verdi die Seelentiefe der Protagonisten auslotet.

Verdi hat in seinen Werken und in seinem Leben benachteiligten Menschen, oder den sogenannten Minderheiten, seine tiefste Zuneigung entgegengebracht. Dies ist auch in dieser Oper der Fall. Hier hören wir die Rufe der Protagonisten angesichts des gnadenlosen Schicksals, ihre Versuche, die Situation zu überwinden, und schließlich die überirdisch schönen Gesänge, die mit tiefer Resignation um ewigen Frieden bitten ...

Das ist die eigentliche Bitte, die Verdi im Hinblick auf die Essenz des Menschlichen ausdrückt – und so seinen unverrückbaren Glauben an ebenjene Essenz des Menschlichen zeigt.

Kazushi Ono

Um die Oper *Aida* besser zu verstehen, ist es sehr hilfreich, sich die beiden grundlegenden Konstruktionen zu vergegenwärtigen, die dieses Meisterwerk ausmachen. Es handelt sich um den extremen Kontrast zwischen den ersten beiden Akten und den letzten zwei: In der ersten Hälfte der Oper können Sie viele spektakuläre Szenen erleben, z. B. den mitreißenden Chor der ägyptischen Soldaten, die Tanzmusik der Sklaven, die dem Exotismus der Zeit entspringt, und das große Finale des 2. Akts mit den berühmten großen Tieren ...

Hinsichtlich der Persönlichkeiten haben wir es hier mit Protagonist*innen zu tun, die ihrem Schicksal ins Auge sehen, ohne Möglichkeiten oder Lösungen im Zwischenmenschlichen zu finden. Ihre Kämpfe und emotionalen Konflikte verfolgen Aida, Amneris, Radamès und Amonasro. Die Musik in diesem ersten Teil der Oper ist herzergreifend, und wir wissen kaum, wohin mit unseren Gefühlen; schließlich werden wir von ihnen überwältigt.

Als Oper ist *Aida* bekannt als Schlachtenspektakel, wie es zum Beispiel in einem ganz besonderen Instrument, der sogenannten „Aida-Trompete“, zum Ausdruck kommt, die im Triumphmarsch zu hören ist.

Verdi überlässt uns jedoch

Gregory Kunde

Das Besondere an dieser Verdi-Oper ist genau das, was meiner Meinung nach ALLE seine Werke besonders macht: die Schönheit der Musik. Verdi hatte ein unglaubliches Talent dafür, uns die Atmosphäre und das Lokalkolorit jedes Stückes zu vermitteln, das er schrieb. Die Ouvertüre zeigt bereits an, dass wir uns an einem exotischen Ort befinden, und von diesem Zeitpunkt hüllt er uns in den Zauber Ägyptens ein. In dieser Oper gibt es etliche bemerkenswerte Beziehungen, und der Konflikt, in dem Radamès steckt – zwischen der Liebe zum Vaterland (und seinem Wunsch, ein großer Krieger zu sein), seiner Liebe zur Macht (Amneris begehrt ihn, und eine Heirat mit ihr wäre ein Aufstieg ins Königshaus) und seiner Liebe zu Aida – ist wahrlich ein „Dreiecksverhältnis“. Seine Liebe zu Aida siegt schließlich, aber er und Aida bezahlen diese Liebe mit ihrem Leben.

Es gibt zwei musikalische Momente in dem Werk, die mir sehr viel bedeuten.

Der erste ist das unglaubliche Duett im dritten Akt zwischen Aida und Radamès. Obwohl Radamès und Aida zwei zutiefst verfeindeten Völkern angehören, glaubt Radamès wirklich, dass es ein gemeinsames Leben für ihn mit Aida gibt, und obwohl Aida ihn verrät, lässt er sein Leben, um sie zu retten.

Der zweite Moment wäre dann das letzte Duett der beiden Liebenden. Die „Grabesszene“, wie sie oft genannt wird, enthält meines Erachtens die unfassbar schönsten Melodien, die Verdi schrieb. „O terra addio“ ist eines der größten Duette aller Zeiten, und ein wunderschönes, anrührendes Ende für die Oper. Verdi ist der einzige, der den Mut und das Selbstvertrauen hatte, die Oper im Pianissimo enden zu lassen. Das ist einfach atemberaubend. Viva Verdi!



Gregory Kunde (Radamès) verkörperte die Partie Radamès bereits u. a. in Madrid, Verona sowie São Paulo und nun erstmals in Hamburg. Spezialisiert auf das französische und italienische Opern-Repertoire mit einer Affinität zum Belcanto, ist der US-amerikanische Tenor u. a. als Otello (Verdi und Rossini), Des Grieux, Rodrigo, Arnold, Roméo oder Don Alvaro weltweit auf Bühnen u. a. in New York, Houston, Montréal, Pesaro, Florenz, Paris, Amsterdam, Sydney, Tokio oder Seoul zu erleben.



Engelbert Humperdinck
Hänsel und Gretel

Musikalische Leitung Volker Krafft
Inszenierung Peter Beauvais
Bühnenbild Jan Schlübach
Kostüme Barbara Bilabel/Susanne Raschig
Kinderchor Luiz de Godoy
Spielleitung Petra Müller

Peter Oliver Zwarg
Gertrud Katja Pieweck
Hänsel Jana Kurucová /
Ida Aldrian
Gretel Elbenita Kajtazi /
Katerina Tretyakova
Knusperhexe Renate Spingler /
Peter Galliard
Sandmännchen Kady Evanyshyn
Taumännchen Marie-Dominique
Ryckmanns



Giuseppe Verdi
Aida (konzertante Aufführungen)

Musikalische Leitung Kazushi Ono
Chor Eberhard Friedrich

Il Re Alexander Roslavets
Amneris Anna Smirnova
Aida Adina Aaron
Radamès Gregory Kunde
Ramfis Tigran Martirosian
Amonasro Andrzej Dobber
Un Messaggero Seungwoo Simon Yang
Una Sacerdotessa Elbenita Kajtazi

Unterstützt durch die Stiftung zur Förderung
der Hamburgischen Staatsoper

Alle Operaufführungen in Originalsprache mit deutschen Übertexten.

Die Fledermaus, Aida und *Manon* mit deutschen und englischen Übertexten.

Die Produktionen *Die Fledermaus* und *Aida* werden unterstützt durch die Stiftung zur Förderung der Hamburgischen Staatsoper.

Das Abonnement ist weiterhin ausgesetzt. Abonnenten erhalten für ihre Abonnementsvorstellungen ein Vorkaufsrecht zu Abonnementkonditionen, über das sie jeweils schriftlich informiert werden.

Die Vorstellungen werden szenisch wie musikalisch an die aktuellen Sicherheitsbestimmungen angepasst.

opera stabile

AfterWork
Voll Mond Nacht –
Liederabend mit
Sänger*innen
des Internationalen
Opernstudios

Die jungen Sängerinnen und Sänger des Opernstudios sammeln an der Staatsoper Erfahrungen auf der großen Bühne und werden intensiv auf eine Karriere als Opernsänger*innen vorbereitet. Begleitet werden sie seit dieser Saison von Kammer­sängerin Gabriele Rossmann, die ihnen als künstlerische Leiterin des Opernstudios mit ihrer langjährigen Erfahrung als Ensemblemitglied bei allen Herausforderungen im Opernbetrieb zur Seite steht. Die feine Kunst der Liedinterpretation ist dabei eine wichtige Ergänzung, um die Stimme zu schulen und das individuelle Gestalten einer Geschichte zu erlernen. Mit dem AfterWork „Voll Mond Nacht“ nimmt uns das Opernstudio mit durch Nacht und Traum, zu Sternen und Mond, zwischen Hoffen und Wagen.

Das Opernrätsel | Nr. 2

Das Gute in der *Zauberflöte*

Streben wir nicht alle nach dem Guten? In uns? Zuerst einmal?

Aber wer von uns denkt wirklich, er* sie sei gut und richtig? Und wer von uns kann die Weisheit der Liebe ertragen?

Sehen wir uns die *Zauberflöte* an: – sie hat einige wirklich, wirklich bedenkliche Dimensionen, wie z. B.: „Ein Weib tut wenig, plaudert viel ...“ Oder auch „ein Mann muss eure Herzen leiten, denn ohne ihn pflegt jedes Weib aus ihrem Wirkungskreis zu schreiten ...“ Daneben die Frauenrollen – böse Hexen-Königin, Vogel-Weibchen, ständig schlafende Prinzessin, die nur ein Bild ist ... Nun ja, man könnte nunmehr im 2. Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts, fast 230 Jahre später, mal anfangen darüber nachzudenken, das Libretto umzuschreiben ... aber, neben diesen und ein paar anderen wirklich, wirklich bedenklichen Textstellen.

Also, Daneben – ist diese Mozart-Oper ein umwerfend zauberhaftes Stück über die Suche nach Freundschaft und Liebe, Wahrhaftigkeit und Mut! Und ein unbedingtes Plädoyer für die Menschen.

Die Zauberflöte stellt genau genommen eine gewagte, geradezu radikale, wissenschaftlich zu selten und zu wenig bewiesene These in den Raum: Wir Menschen sind im Grunde gut. Das schreibt auch Rutger Bregman und bietet auf 480 Seiten und mit unzähligen historischen Belegen eine neue Geschichte der Menschheit an.

Und wenn wir nun die *Zauberflöte* noch einmal anschauen, dann erkennen wir, dass wir schon in den heiligen Hallen leben könnten, wenn wir den Mut hätten, uns auf den Weg zu machen:

In diesen heil'gen Mauern,
wo Mensch den Menschen liebt –
kann kein Verräter lauern,
weil man dem Feind vergibt.

FRAGE

Welcher in Wien lebende Zeitgenosse Mozarts und als „legitimer Nachfolger Glucks“ gehandelte Komponist wird – fälschlicherweise – immer noch häufig als Mozarts größter „Feind“ dargestellt?

Senden Sie die Lösung bitte bis zum 3. Januar 2020 an presse@staatsoper-hamburg.de oder an die Redaktion „Journal“, Hamburgische Staatsoper, Postfach, 20308 Hamburg. Mitarbeiter der Hamburgischen Staatsoper und ihre Angehörigen sind leider nicht teilnahmeberechtigt. Der Rechtsweg ist ausgeschlossen.

DAS KÖNNEN SIE GEWINNEN

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

Das war beim letzten Mal die richtige Antwort: » Joseph Haydn



Aktuell präsentieren wir Ihnen
MAISON COMMON



Wir möchten Sie in unsere wunderbare Welt der Mode einladen!

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

Entdecken Sie uns im Herzen Hamburgs.

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

Modesalon Feldmann

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

Tel.: 040 34 60 49

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

Öffnungszeiten:

Dienstag - Freitag: 09:00 - 18:00 Uhr
Samstag + Montag: nach Vereinbarung



Foto: Kiran West

Ensembleporträt

Alexandr Trusch

Von Hans-Jürgen Fink

Manchmal scheinen die Dinge auf den ersten Blick widersprüchlich, auf die sich das Interesse eines Menschen konzentriert. Was also hat es auf sich mit einem Ballettsolisten der Spitzenklasse, der in seiner kargen Freizeit hingebungsvoll an einem alten Auto schraubt und dann auch noch ein Motorrad gebaut hat? So wie Alexandr Trusch, 31 Jahre alt und seit sechs Jahren Erster Solist im Hamburg Ballett John Neumeier?

Ein Tänzer ist einer, der tanzt und weniger einer, der redet. Gemessen daran ist Trusch sehr offen und gesprächig, und bald ahnt man: So wie das Tanzen verkörpert für ihn auch das Auto, ein alter Austin MINI Baujahr 1970, die Idee von Schönheit, Exaktheit und Freude. Er hat den Motor ein paar-mal selbst auseinandergenommen. Dass da am Ende eine Schraube übrigbleibt, ist so unvorstellbar wie ein falscher Sprung auf großer Bühne.

Der gebürtige Ukrainer, Jahrgang 1989, ist Top-Tänzer, ein strahlender Stern im Universum von John Neumeier. Er hätte auch Raumfahrtingenieur werden können wie sein Bruder. Oder Rennfahrer. Oder – wenn seine Eltern in der Ukraine, in Dnipropetrovsk, geblieben wären – Tänzer in einem der dortigen Volkstanzensembles. Sie landen, da ist Alexandr 12 Jahre alt, in Pinneberg, weil eine Sachbearbeiterin fürs Einwandern findet, dort hätten zwei Burschen aus der Ukraine bessere Chancen für die Zukunft.

Alexandr, süchtig nach Bewegung, tanzt an John Neumeiers Ballettschule vor. Sehr viele Kinder und Jugendliche pilgern voller Hoffnung zu jedem Termin. Nur wenige dürfen danach wiederkommen. Alexandr darf.

Warum? Weil er damals schon härter probt als andere? Würde er selbst nie so sagen. Aber gute Lehrer, kräftige Muskeln, intensiven Ausdruck und den Willen zum Erfolg haben auch andere. Dabei zu bleiben, wenn es ans Eingemachte geht, wenn Grenzen, die man lange angepeilt hat, übersprungen werden müssen, das wagen, dazu zwingen sich nur wenige. Alexandr Trusch bleibt dann dran, bis es sitzt. Absolut, ja geradezu beängstigend exakt. Und verblüfft dann noch mit dieser konzentriert-lässigen Anmut, die ausstrahlt, dass in seinem Tanz alle Arbeit und Mühe des Tänzers nicht nur unsichtbar wird, sondern dass man sich am reinen Tanz, seiner Schönheit, der Faszination der Bewegung freuen kann.

Trusch trainiert unerbittlich gegen sich selbst. Kann drei Klassen überspringen. Nicht nur Kevin Haigen spürt diesen Willen, wirklich zu können. Trusch rückt 2007 ins Ensemble, wird 2010 Solist, 2014 Erster Solist. Seine Rollenliste liest sich heute fast wie ein Werkverzeichnis des Hamburg Ballett. Mit nur 19 Jahren, das war im Jahr 2008, tanzte er Joseph in einer verkürzten Version der *Josephs Legende* im Rahmen einer Ballett-Werkstatt. Seine ersten großen Rollen waren ein Solo in *Vierte Sinfonie von Gustav Mahler* und später Daphnis in *Daphnis und Chloë*. Neumeier lässt ihn in mehreren Choreografien sein eigenes Idol tanzen, den Vaslaw Nijinsky. Der berühmte Romeo ist dabei, der Lensky in *Tatjana*, der Engel im *Weihnachtsoratorium I-VI*. Er tanzt in Neumeier-Ikonen wie der *Kameliendame*, den kecken Puck im *Sommernachtstraum*, ist in *Endstation Sehnsucht* dabei und der Louis in *Liliom*, in Mahlers Sinfonien, im *Lied von der Erde* und der *Matthäus-Passion*. Im Ballettzentrum teilt er sich einen Raum mit fünf anderen Tänzern. Sein Reich: eine knapp einen Meter breite Schminkecke.

Nach Hause hat er es nicht mehr weit. Und mit der früheren Neumeier-Tänzerin Sara Coffield hat er jemanden gefunden, die es versteht, dass zuhause auch mal von der Arbeit gesprochen wird. Heute geht es bis 22:30 Uhr mit einer großen Probe auf der großen Bühne der Oper. Unser Telefongespräch, 30 Minuten, verkürzt seine Erholungspause erheblich. Er lacht: „Kein Problem. Ich muss mich ja auch in jede Rolle verlieben, um sie glaubwürdig überzubringen.“

Und was macht so ein Profi wie er, wenn Corona wieder die Macht übernehmen sollte? Genau da, wo es um Bewegung, Begegnung, um Nähe geht? Wie hält er sich fit? Was füllt dann die Tage? „Da muss man selbst hart arbeiten, sonst sind Kondition und Präzision und Feinmotorik bald dahin, und man kann von vorne anfangen.“ Es ist der einzige Satz in diesem Gespräch, der ein bisschen unfroh klingt.

Hans-Jürgen Fink war viele Jahre Kulturchef beim Hamburger Abendblatt, er schreibt heute u. a. für das Online-Feuilletton www.kultur-port.de.



Grundschule An der Heide: Der Kontrabass ist schon bereit!



Adolph-Schönfelder-Schule: Unsere Blechbläser konnten im September noch Open Air spielen



Schule Scheeßeler Kehre: Die Kinder haben im Kunstunterricht gemalt, „Gnomus“

„Warum ist diese Gitarre so dick?“

Musiker*innen des Philharmonischen Staatsorchesters auf großer Schultour

Streichquintett, Blechbläser- und Holzbläserquintett, jeweils fünf Musiker*innen des Philharmonischen Staatsorchesters touren seit September durch Schulen. 18 Schulen zwischen Kisdorf nördlich von Hamburg und Lüneburg im Süden haben sie bis November besucht – im Gepäck Arrangements von Mussorgskis *Bilder einer Ausstellung*.

Jedes Ensemble hat seine ganz eigene Interpretation und Spezialität: Die Blechbläser erstrahlen im Großen Tor von Kiew in vollem Glanz, die Streicher überraschen mit spritzig gezupften Küken in ihren Eierschalen und die Holzbläser streiten sich so lebensnah, dass die Kinder im Publikum sich in den „Tuilerien“ glatt wiedererkennen. Auf eine warten alle: Die Baba Jaga, mit ihrer Hütte auf Hühnerfüßen und dem Mörser, auf dem sie wild durch die Luft jagt.

Bevor wir zu Besuch kommen, wird in den Schulen an alten Schlössern gearbeitet: Wer könnte da wohnen? Wie sieht euer ganz persönliches Schloss aus? Von Rapunzel, Fledermäusen und Spinnen über Ritter, Geister und Vampire ist alles dabei. Einige Gruppen verwandeln sich in garstige Gnome, ältere Klassen moderieren ihr Konzert mit selbst verfassten Texten und natürlich wurden Bilder gemalt – jedes einzelne eine eigene Ausstellung wert.

Viele Lehrer*innen haben die Chance genutzt und zum Thema gearbeitet, andere erleben gemeinsam mit den Kindern ihr erstes Live-Konzert. Entsprechend divers sind die Themen: „Warum ist diese Gitarre so dick“ (gemeint war der Kontrabass) oder „wenn die Musiker*innen an den Saiten zupfen, heißt das Pizzicato!“ (sprach ein kleiner Streicher-Profi). Der riesige Tuba-Dämpfer oder verrückte Klänge wie das Bartók-Pizzicato beeindrucken – alles wird genauestens beobachtet und hinterfragt. So nah und persönlich kann man selten mit den Orchestermusiker*innen ins Gespräch kommen.

Die Musiker*innen selber sind berührt und amüsiert von den Ideen der Kinder, die bei ihrer Musik den humpelnden Gnom vor Augen haben, leise kicherten, wenn die Ensembles die holprige Phrase spielten, und überzeugt sind, der habe ein Gesicht wie eine verschrumpelte Kartoffel.

In ihren Fantasie-Schlössern trauern beim alten Schloss die Angehörigen um den verstorbenen König und bei den Küken hält es die Kleineren kaum auf ihren Plätzen. „Noch mal!“, „Zu-ga-be!“, schallt es vielstimmig durch Turnhallen, über Schulhöfe und durch Aulen. Wir kommen wieder – keine Frage!

Eva Binkle



Astronauten-Spezial

Ein intergalaktisches Musikerlebnis

In der opera stabile beginnt die Saison mit einem intergalaktischen Musikerlebnis mit Gesang, Klarinette und Schlagzeug für Kinder von 3 bis 5 Jahren.

Ihr wolltet schon immer auf euren eigenen Planeten? Bei uns können kleine Astronaut*innen mit ihren Freund*innen oder Familien eigene Welten erobern – wie Satelliten auf ihren Umlaufbahnen umkreisen die Klänge das junge Publikum. Fernab, in unendlichen Weiten verzaubern die Silberstrahlen des Mondes, leuchten die Sterne und wenn ihr genau hinschaut, entdeckt ihr vielleicht Außerirdische auf dem Planeten Triangel ... Weltraumforscher zwischen 3 und 5 Jahren, seid ihr startbereit? Wir heben ab!

Gesang Sujin Choi
Klarinette Christian Seibold
Schlagzeug Matthias Schurr
Szenische Einrichtung Eva Binkle



Für Schulen

Nach den Weihnachtsferien bieten wir wieder OpernIntros und Probenbesuche für einzelne Schulklassen an. Unser jung-Programm von Dezember bis Anfang März finden Sie in gedruckter Form an den üblichen Stellen oder unter jung-staatsoper.de

Up to date bleiben Sie mit unserem jung-Newsletter: www.jung-staatsoper.de/de/jung-newsletter.php

Stream

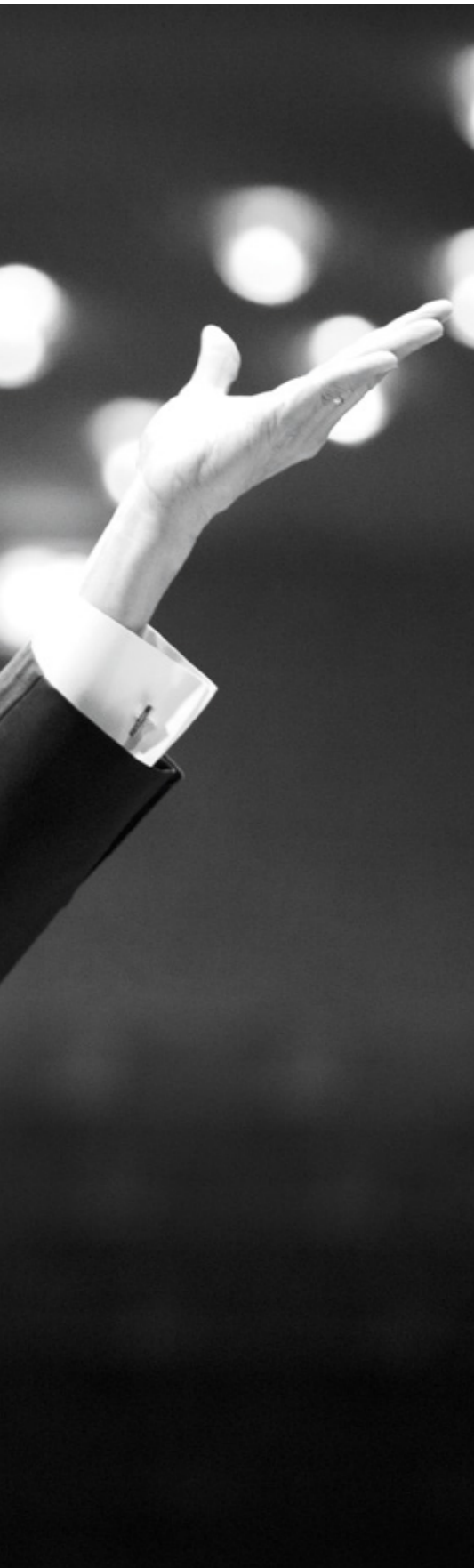
jung digital

Online-Angebote für Zuhause und die Schule

„What does it mean to have a voice?“, fragt sich die junge Komponistin Andrea Casarrubios in ihrem Werk *Speechless* für Cello und Schlagzeug. Die Cellistin Clara Grünwald und ihr Philharmoniker-Kollege Fabian Otten an Marimba, Vibraphon und Becken begeben sich im Tonangeber *quer und längs* auf die Suche nach der Antwort. Wie klingen mit dem Bogen gestrichene Vibraphon-Platten? Welche Strich- und Zupfvarianten findet Clara auf dem Cello? Der Dialog zwischen den beiden klingt mal meditativ, mal emotional aufgewühlt und groovy. Finden die beiden Musiker*innen ihre oder gar eine gemeinsame Stimme? Zu hören in einem interaktiven Konzert im Januar 2021 im Foyer und digital ab dem 25. Januar auf dem YouTube-Kanal der Staatsoper.

Diesen Kanal solltet ihr gleich abonnieren, denn ab dem 18. Dezember um 19 Uhr findet ihr dort kurze Videos mit den Slammern Sebastian 23 und Andy Strauß, die sich auf der Staatsopernbühne Gedanken um die Liebe in der *Zauberflöte* machen.

Der Teaser zum „OpernSlam: Die Zauberflöte“ ist online zu finden unter jung-staatsoper.de



Jahreszeiten und Jahresfinale

Wir sind ziemlich ratlos! Machen wir uns nichts vor, die Lage ist denkbar schwierig. Planungen wie gewohnt sind nicht wirklich möglich, weil ständig sich etwas ändern kann und auch ändert, doch in welche Richtung, das bleibt immer die offene Frage. Gerne werden aus der sicheren Stellung gewohnter und stabiler Verhältnisse heraus – und dies oft in rebellischem Tonfall – Veränderungen gefordert. Es soll Wandel sein, und oftmals: je krasser desto besser! Ist dann aber plötzlich Veränderung da und zeigt Wirkung, sind wir überrascht, weil nichts mehr nach eingeübten und gewohnten Mustern geht. Die einen fügen sich, die nächsten sorgen sich, ja verzweifeln schnell, und wieder andere ergehen sich in Wut und Wutausbrüchen. Unverkennbar: Die Ohnmacht herrscht!

Welch ein Glück, in solcher Situation und Atmosphäre aus Angst und Empörung eine Musik von Mozart, die Gran Partita oder ein Klavierkonzert zu hören, zu erleben, wie sich die Linie einer Melodie zur Gestalt und zur Einheit einer Stimmung bildet; oder Musik aus der Barockzeit zu hören, ein Stabat mater, Gesang des Leidens, oder eine Hymne über die Liebe zum Leben, ein Jubilate.

Welch ein Jahresende mit Weihnachtsfest und Start ins neue Jahr steht uns bevor? Besonders stark fallen in diesem Jahr unsere Hoffnungen und Wünsche aus. Doch wir wissen es nicht, was wir zu erwarten haben und wie jede*r von uns mit welchen Wunden der Krise am Ende entkommt. Wir wollen Musik machen; wir müssen Musik machen. Das sind wir ihr selbst, uns den Musiker*innen und vor allem unserem Publikum verpflichtet. Musik ist uns Ausdruck des Menschlichen, lässt uns den Puls des Lebens spüren und trägt uns, wie schon oft in der Geschichte und in den Geschichten der Menschen über Not- und Elendszeiten hinweg.

Wenige Tage vor Weihnachten werden unser Chefdirigent Kent Nagano und Giuliano Carmignola als Soloeiger und auch Dirigent gemeinsam das 4. Philharmonische Konzert bestreiten. Vivaldis *Vier Jahreszeiten* contra Brahms' 3. Symphonie F-Dur op. 90 – ein Spannungsbogen der besonderen Art. Es gibt nur wenige „klassische“ Kompositionen, die so populär sind wie Vivaldis *Vier Jahreszeiten*. So fest umrissen in Form und Struktur, in Bildhaftigkeit und konkreter Anschaulichkeit, so ins Unermessliche und ins Offene reicht diese Sammlung von Musik aus den Concerti grossi. Entstanden wohl in den frühen 20er Jahren des 18. Jahrhunderts offenbaren sie einen experimentellen Geist und eine Freude am Entdecken dessen, was in der Fülle des Lebens und dessen Wandels in Erscheinung tritt oder im Verborgenen sich rührt. Alle Entdeckung, alle Erfindung und alles Experimentieren hat seinen Halt und die Begrenzung in der unverletzlichen Ordnung der Natur, und so auch in der Natur des Wandels. Dies ist es, was diese Musik einzigartig stark und so unverwundlich macht.

Wollte man nach Jahreszeiten gehen, so würde man die 3. Symphonie von Johannes Brahms mit spätherbstlicher Stimmung in Verbindung bringen. Interessant ist, dass die Freunde von Brahms auf dieses Werk mit poetisierenden Bildern und Vorstellungen reagiert haben. Für uns heute ist besonders charakteristisch dieses „melancholische Schwanken“ zwischen Dur und Moll, ist die resignative Verhaltenseinstellung und ein finaler Schluss, der einen Abgesang darstellt und eine Neigung zum Reflexiven hervorkehrt, kreisend um ein Grundthema der „Symphonie“, nämlich „dass in einer Menge, die sich durchaus als solche fühlt, dennoch jeder mit sich allein ist“. (Carl Dahlhaus) Denken wir da nicht unwillkürlich an die berühmte Lebensdevise des Brahms'schen Freundeskreises: „Frei aber einsam!“

Dem Silvesterkonzert am 31. Dezember dieses Schicksalsjahres 2020 werden die Musiker*innen des Philharmonischen Staatsorchesters und sein Chefdirigent Kent Nagano ein besonders farbiges und auch kantiges Tüpfelchen aufsetzen. Melancholie und Jubel, Ironie und Spaß, sehr menschliche Züge, charakterisieren dieses Konzert. Samuel Barbers berühmtes Streichquartett-Adagio mag der Besinnung und dem Nachdenken über unsere Zeit im Wandel die rechte Stimmung zugrunde legen. Mozarts brillante Motette „Exsultate, jubilate“ artikuliert als Vorwegnahme einer Zukunft, welche Not und Ratlosigkeit erst mal hinter sich gelassen haben wird, eine melodische Geste, die von „glücklicher Morgenröte“ kündigt.

Und schließlich nochmal Mozart – „Ein musikalischer Spaß“ KV 522 aus dem Jahre 1787. Diese musikalische Persiflage ist ein köstliches Unikum. Sie reizt den Feinsinn des Musikfreundes und zieht ihn hinein in die Welt einer Musik, die deutlich macht und das auch zeigen will, wie schwierig es ist, in musikalischer Gestaltung Sinnlichkeit und Sinn zur harmonischen Einheit und berührenden Wirkung zu bringen.

Dieter Rexroth

4. Philharmonisches Konzert

PROGRAMM A

Antonio Vivaldi

„Sommer“ und „Herbst“ aus
Die vier Jahreszeiten –
Konzerte für Violine, Streicher und Basso
continuo op. 8

Johannes Brahms

Symphonie Nr. 3 F-Dur op. 90

PROGRAMM B

Antonio Vivaldi

„Winter“ und „Frühling“ aus
Die vier Jahreszeiten – Konzerte für Violine,
Streicher und Basso continuo op. 8

Johannes Brahms

Symphonie Nr. 3 F-Dur op. 90

Dirigent Kent Nagano

Violine und Leitung Vivaldi

Giuliano Carmignola
Philharmonisches Staatsorchester Hamburg

Sonderkonzert St. Michaelis

PROGRAMM A

Gabriel Fauré

„Pie Jesu“ aus Requiem op. 48
für Sopran und Streichorchester

Anton Bruckner

Streichquintett F-Dur
(Fassung für Streichorchester)

PROGRAMM B

Johann Sebastian Bach

Kantate „Mein Herze schwimmt im Blut“
BWV 199

Anton Bruckner

Streichquintett F-Dur
(Fassung für Streichorchester)

Dirigent Kent Nagano

Sopran Dorothea Röschmann

Philharmonisches Staatsorchester Hamburg

Silvesterkonzert

Samuel Barber

Adagio for Strings

Wolfgang Amadeus Mozart

Motette „Exsultate, jubilate“ für Sopran
und Orchester KV 165

Wolfgang Amadeus Mozart

„Ein musikalischer Spaß“ KV 522

Dirigent Kent Nagano

Sopran Marie-Sophie Pollak

Philharmonisches Staatsorchester Hamburg



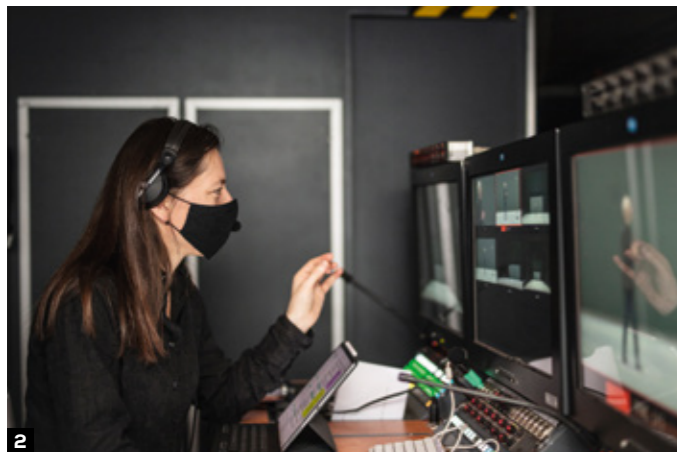
Wir freuen uns Ihnen im Dezember einzelne Konzerte als Stream auf unserer Website anzubieten.



1



4



2



5



3



6

1. John Neumeier begrüßt im Festspielhaus Baden-Baden das Publikum im Saal und die Zuschauer des Livestreams auf Arte Concert

2. Filmregisseurin Myriam Hoyer im Ü-Wagen während der Aufzeichnung von *Ghost Light*

3. John Neumeier im Gespräch mit Prof. Dr. Kai Gniffke (Intendant des Südwestrundfunks) und dessen Frau Gabriele Gniffke

4. Podiumsgespräch mit John Neumeier im Brenners Park-Hotel

5. John Neumeier und Festspielhaus-Intendant Benedikt Stampa im Foyer

6. Radio-Interview mit John Neumeier

Glanzvolle Saison-eröffnung des Hamburg Ballett im Festspielhaus Baden-Baden

SWR-Aufzeichnung von *Ghost Light* mit Livestream auf Arte Concert

Euphorie und Dankbarkeit waren mit Händen zu greifen: Lautstark feierte das Festspielhauspublikum John Neumeier und das Hamburg Ballett im Oktober bei ihrem ersten Gastspiel seit Ausbruch der Corona-Pandemie. *Ghost Light* mit dem renommierten Pianisten David Fray war auch musikalisch hochkarätig – in den Worten der NZZ: „luzide, hoch intelligent, stark“. Da nur je 500 Zuschauer die Vorstellungen im Saal verfolgen durften, veröffentlichte John Neumeier einen Livestream auf Arte Concert – zum ersten Mal in der Geschichte des Hamburg Ballett – und erreichte damit innerhalb von zwei Tagen 16.000 Fans weltweit. SWR-Intendant Kai Gniffke, bis 2019 langjähriger Chefredakteur von ARD Aktuell in Hamburg, gratulierte John Neumeier unmittelbar nach der Premiere und entwickelte mit ihm spontan Ideen zu einer langfristigen Kooperation.

Auch abseits der vier Aufführungen zeigte sich der Weltstar John Neumeier in Baden-Baden besonders zugänglich. Neben einer Pressekonferenz, Fernseh- und Radiointerviews nahm er sich Zeit für eine Podiumsdiskussion im traditionsreichen Brenners Park-Hotel und moderierte eine Ballett-Werkstatt als Matinee-Programm im Festspielhaus. Auch ließ er es sich nicht nehmen, das Arte Concert-Publikum auf Deutsch und Französisch persönlich zu begrüßen und kurz in das Thema des Balletts einzuführen.

Das Ballett *Ghost Light* wurde vom SWR an vier Abenden aufgezeichnet: wie bei der Verfilmung des *Beethoven-Projekt* unter der Filmregie von Myriam Hoyer. Bereits Ende Oktober erstellte John Neumeier mit ihr im SWR-Studio Baden-Baden die Sendefassung für die Fernsehausstrahlung am 24. Januar auf Arte. Zu Beginn des kommenden Jahres bringt das Klassik-Label EuroArts den Film zusätzlich als DVD und Blu-ray in den Handel.

Jörn Rieckhoff

„Ballett ist eine Kunst, die von Menschen zu Menschen spricht.“

John Neumeier, In Bewegung



Seit mehr als 25 Jahren fördert die Charlotte Uhse-Stiftung den Ballettnachwuchs beim Hamburg Ballett.

Fördern auch Sie eine Tänzerin oder einen Tänzer!

IBAN: DE84 201 201 001 000 467 529
M. M. Warburg & CO
www.charlotte-uhse-stiftung.de

Charlotte Uhse-Stiftung
c/o HST Hanse Stiftungstreuhand GmbH
Poststraße 51
20354 Hamburg
Telefon: 040 / 320 8830-20





Tradition ein bisschen anders Literarisch-Musikalischer Adventskalender der Hamburgischen Staatsoper

Die gute Nachricht: Der Literarisch-Musikalische Adventskalender der Hamburgischen Staatsoper findet auch im Corona-Jahr 2020 statt. Die noch bessere: Er kommt direkt zu Ihnen!

Da aktuell keine Live-Vorstellungen vor Publikum stattfinden dürfen, öffnet sich vom 1. bis 24. Dezember täglich ein „digitales Türchen“. Mitglieder des Ensembles, des Internationalen Opernstudios und des Chores der Staatsoper Hamburg, des Hamburg Ballett und des Philharmonischen Staatsorchesters präsentieren Geschichten, Gedichte und Lieder – mal bekannte, heitere und besinnliche Weihnachtsklassiker, mal eher Unbekanntes, Ungewöhnliches und Komisches zur Adventszeit ... die kleinen künstlerischen Überraschungen gibt es als Video auf dem Staatsopern-Blog.

Hier geht es zum Literarisch-Musikalischen Adventskalender der Hamburgischen Staatsoper 2020:
blog.staatsoper-hamburg.de/adventskalender-2020-digital

Ein großer Dank geht an Joachim Römer für die Bereitstellung des Klaviers. Traditionell sammelt die Hamburgische Staatsoper auch dieses Mal wieder für einen guten Zweck.

Aktuelle Informationen dazu gibt es auf www.staatsoper-hamburg.de.

Stream



Konzert des IOS in St. Michaelis

Auf die Adventszeit stimmen das Internationale Opernstudio der Staatsoper Hamburg und das Philharmonische Staatsorchester mit einem Konzert im Hamburger Michel ein. Das romantische *Weihnachtsoratorium* von Camille Saint-Saëns sowie Gabriel Faurés *Cantique de Jean Racine* sind im Dezember als Stream auf unserer Website zu erleben sein. Das Konzert wird durch die St. Michaelis Musik GmbH in Kooperation mit der Staatsoper Hamburg veranstaltet.



Bühne frei!

TRANSATLANTISCHE BEZIEHUNGEN – Deutsche Komponisten entdecken Amerika

Seit mehr als 30 Jahren unterstützt die Staatsoper Hamburg die Arbeit der Deutschen Muskelschwund-Hilfe e. V. „Bühne frei!“ verfolgt in dieser Saison den Weg deutsch-österreichisch-ungarischer Komponisten bei ihrer Entdeckung Amerikas. Emmerich Kálmán, Paul Abraham und Erich Wolfgang Korngold mussten Anfang der 30er Jahre erfolgreiche Karrieren in Deutschland abbrechen. Sie versuchten sie mit wechselndem Erfolg in den USA fortzusetzen. Alle drei hinterließen großartige Musik, die mitreißt und berührt.

Mit Solist*innen und Mitgliedern des Internationalen Opernstudios der Staatsoper Hamburg

Benefiz-Veranstaltung zu Gunsten der Deutschen Muskelschwund-Hilfe e.V.

Im Dezember als Stream auf unserer Website zu erleben.

Ballett-Werkstätten

Am 31. Januar und 14. Februar 2021 sind erstmals in der aktuellen Spielzeit wieder Ballett-Werkstätten geplant. Der momentanen Situation angepasst muss natürlich auch bei diesen Veranstaltungen die Zahl der Sitzplätze stark eingeschränkt werden, um die gebotenen Abstände im Publikum einhalten zu können. John Neumeier hat sich daher wegen der zu erwartenden großen Nachfrage entschieden, beide Werkstätten mit demselben Programm anzubieten und die Eintrittskarten über ein Bewerbungsverfahren zu vergeben.

Vom 6. bis 9. Januar 2021 können Kartenwünsche über ein Online-Bestell-Formular auf der Website des Hamburg Ballett (www.hamburgballett.de) abgegeben werden. Die Kartenvergabe erfolgt nach dem Zufallsprinzip unabhängig vom Eingangsdatum. Pro Haushalt werden maximal 2 Karten für eine der beiden Werkstätten vergeben. Sollten Sie über keinen Internetzugang verfügen, werden im Ausnahmefall auch schriftliche Bestellungen angenommen, die ausschließlich innerhalb der o.g. Frist beim Kartenservice der Hamburgischen Staatsoper auf dem Postweg eingehen.

maison f.



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 - 19 Uhr
oder nach Vereinbarung



molto agitato

Mit *molto agitato*, einer völlig neu geschaffenen Produktion, gab Frank Castorf am 5. September 2020 sein Regiedebüt an der Hamburgischen Staatsoper. Im Zentrum stand Kurt Weills *Die sieben Todsünden*. Gespielt wurden u. a. auch *Vier Gesänge* op. 43 von Johannes Brahms und György Ligetis *Nouvelles Aventures*. Die Musikalische Leitung lag in den Händen des Hamburgischen Generalmusikdirektors Kent Nagano.

(1) Rupert Burleigh (Klavier), **Jana Kurucová**, **Matthias Klink**, **Kent Nagano**, **Valery Tscheplanova** und **Katharina Konradi** beim Schlussapplaus **(2) Else Schnabel** (rechts) mit **Rita** und **Harald Feldmann** im Zuschauersaal **(3) Jutta** und **Joachim Gantzer** **(4) Berthold** und **Christa Brinkmann** (Opernstiftung) **(5) Dr. Hermann Reichenspurner**, **Peter Schmidt** und **John Neumeier** **(6) Albert Wiederspiel** (Filmfest Hamburg), **Hannelore Hoger** und **Gustav Peter Wöhler** **(7) Manfred Lahnstein** und **Sonja Lahnstein-Kandel** **(8) Ingrid von Heimendahl** (Opernstiftung) und Kultursenator **Dr. Carsten Brosda** **(9) André Wildberger** (Twerenbold Reisen) mit **Dr. Ralf Klöter**, Geschäftsführender Direktor der Hamburgischen Staatsoper



Denkwürdige Saisoneneröffnung mit *Ghost Light*

Die gefeierte Uraufführung von John Neumeiers Ballett *Ghost Light* am 6. September 2020 markierte den Neubeginn nach mehr als sieben Monaten ohne Ballettvorstellungen an der Hamburgischen Staatsoper. Das unter Einhaltung der Abstandsgebote und Hygienevorschriften kreierte Ballett ist das weltweit erste, neu entstandene abendfüllende Ensemble-Ballett nach dem Shutdown.



(1) John Neumeier und das Ensemble beim Schlussapplaus **(2) Eva Maria Tschentscher** und der Erste Bürgermeister **Dr. Peter Tschentscher** mit **John Neumeier** und **Dr. Hermann Reichenspurner** **(3) Cornelia Behrendt** und **Michael Behrendt** **(4) Dr. Michael Otto** und **Christl Otto** **(5) Claudia Otremba** und **Michael Otremba** (Hamburg Tourismus) **(6) Karin Martin** (Vorsitzende Freunde des Ballettzentriums Hamburg e.V.), **Jürgen Rose** und **Ulrike Schmidt** (Ballettbetriebsdirektorin Hamburg Ballett) **(7) Harald Feldmann**, **Else Schnabel** und **Rita Feldmann** **(8) Rosita Hagenbeck** mit Tochter **Bettina Hering-Hagenbeck** **(9) Demis Volpi** (Ballettdirektor Ballett am Rhein), **Ulrike Schmidt** und **Dirk Rüter** (Harlequin) **(10) Christa Wünsche** mit **Ian Karan** und **Barbara Karan** **(11) Albert Kriemler** (AKRIS) und **Marietta Westphal** (Freunde des Ballettzentriums Hamburg e.V.)

Ist Oper subversiv?

Müller wird beschenkt

BECKER: Ein schöner Gedanke, den Sie in unserem letzten Gespräch äußerten, hat mir noch viel zu denken gegeben.

MÜLLER geschmeichelt: Ach, so großartig wird er wohl nicht gewesen sein.

BECKER: Mir hat gefallen, dass Sie der Oper etwas Subversives zugeschrieben haben.

MÜLLER: Sagt' ich denn das?

BECKER: So habe ich Sie jedenfalls verstanden. Sie haben mir das Wort „systemrelevant“ verboten und meinten, Oper dürfe nicht staatstragend sein.

MÜLLER: Das ist aber ein Unterschied, bitteschön! Wenn ich etwas nicht tragen will, heißt das doch nicht, dass ich es absichtlich fallenlasse, damit es in Scherben geht.

BECKER: Schade. Dann habe ich Sie wohl missverstanden. Oder haben Sie nur nicht gemerkt, dass Sie das im Kopf hatten?

MÜLLER: Nun machen Sie mal halblang. Wollen Sie besser wissen als ich, was in meinem Kopf vorgeht?

BECKER: So etwas mag zuweilen vorkommen. Aber ich meinte nur, der Gedanke müsste Ihnen gefallen, und es müsste Ihnen gefallen, dass Sie ihn hatten. *Da MÜLLER ihn verständnislos ansieht:* Hören Sie mir ein paar Minuten zu, ohne mich zu unterbrechen. Ich entwickle den Gedanken, den ich von Ihnen zu haben glaubte. Und wenn Sie dann finden, dass er von Ihnen sein könnte, mache ich ihn Ihnen zum Geschenk. Was meinen Sie? **MÜLLER lehnt sich zurück, verschränkt die Arme vor der Brust, schaut BECKER etwas finster an, nickt kurz.**

BECKER: Verübeln Sie es mir nicht, wenn ich ganz am Anfang anfange, manchmal muss man selbst das Einmaleins rekapitulieren: Theater, das sagen Sie immer wieder, und man kann es wirklich nicht oft genug wiederholen, unterscheidet sich von allen anderen Künsten darin, dass der Zuschauer dem Entstehen und Vergehen des Kunstwerks unmittelbar beiwohnt. Das heißt, Theater

ist eine Kunst, die nur in der Gemeinschaft der Künstler und der Zuschauer existieren kann. Gemeinsam lässt man sich rühren von der Erzählung über das Sterben der armen Mimì, die in einer kalten Umwelt keinen Beistand findet. Und gemeinsam findet man vielleicht zu dem Gedanken, dass die Welt so eingerichtet werden müsste, dass die Schwachen Beistand finden.

MÜLLER hat sich nach vorn gebeugt und hört, die Ellenbogen auf den Tisch gestützt, aufmerksam zu.

Ich meine, es ist nicht einfach sentimentale Rührung, parasitäres Vergnügen am traurigen Schicksal erfundener Gestalten.

Vielleicht sind ja die Geschichten, die erzählt werden, nur das Mittel zum Zweck, und der Zweck ist das Erlebnis dieser Gemeinsamkeit.

Und eben dies, so scheint mir, ist subversiv. Jedenfalls in einer Gesellschaft, deren oberste Devise lautet: „Wenn jeder sich nur um sich selbst kümmert, ist allen geholfen.“

Hierzu, scheint mir, bildet das Theater – ganz unabhängig von den Inhalten der Stücke und ganz unabhängig davon, ob wir vom Schicksal Mimìs oder Gildas zu Tränen gerührt werden oder uns über die verwickelten Intrigen des Mozartschen Figaro schiefachen – einen kraftvollen Gegenpol.

Ganz ohne moralisierende Ansprachen und theoretische Erörterungen, einfach durch das Erlebnis, das es vermittelt und die Sehnsucht nach Wiederholung und Dauer wecken mag.

Und das – ich wiederhole es gern – nenne ich subversiv. (Nebenbei sei allerdings angemerkt, dass hier in Abwandlung eines bekannten Ausspruchs von Woody Allen gilt: „Theater ist nur subversiv, wenn es richtig gemacht wird.“)

Das ist der Gedanke, zu dem Sie mich angeregt haben. Stimmen Sie mir zu?

MÜLLER schweigt eine Weile und schaut auf die Tischplatte vor sich.

Dann blickt er auf und drückt BECKER kräftig die Hand.

Werner Hintze

IMPRESSUM

Herausgeber: Hamburgische Staatsoper GmbH, Große Theaterstr. 25, 20354 Hamburg | **Geschäftsführung:** Georges Delnon, Opernintendant / John Neumeier, Ballettintendant / Ralf Klöter, Geschäftsführender Direktor | **Konzeption und Redaktion:** Dramaturgie, Pressestelle, Marketing; Dr. Michael Bellgardt, Eva Binkle, Johannes Blum, Annedore Cordes, Matthias Forster, Dr. Jörn Rieckhoff, Janina Zell | **Autoren:** Hans-Jürgen Fink, Werner Hintze, Nathalia Schmidt, Lisa Zillesen | **Lektorat:** Daniela Becker
Opernrätzel: Anne-Marthe Kühn | **Mitarbeit:** Katerina Kordatou, Viviana Mascher, Nathalia Schmidt, Lisa Zillesen | **Fotos:** Matthias Bausch, Brinkhoff/Mögenburg, Felix Broede, Arno Declair, Andreas Endermann, Chris Gloag, Janine Guldener, Niklas Marc Heinecke, Jürgen Joost, Andreas Köhring, Hans Jörg Michel, Luca Trascinielli, Roland Unger, Mimosa Vellu, Kiran West | **Titel:** Kiran West | **Gestaltung und Illustration:** Sandra Lubahn
Anzeigenvertretung: Antje Sievert Tel.: 040/450 698 03, antje.sievert@kultur-anzeigen.com | **Druck:** Hartung Druck + Medien GmbH

KARTENSERVICE

Tageskasse: Große Theaterstraße 25, 20354 Hamburg
Telefonischer Kartenverkauf: (040) 35 68 68
 Abonnements: Tel. (040) 35 68 800
Öffnungszeiten:
 Montag bis Sonnabend 10.00 bis 18.30 Uhr,
 an Sonn- und Feiertagen sowie am 24.12. und 31.12.
 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 Mitte Januar.



Die perfekte Art der Inspiration.

Europas größtes Kunstmagazin.
 Jetzt im Handel.

Kostenloses Probeheft unter:
art-magazin.de/heft | +49 (0)40 5555 78 00

Bestellnummer: 1444 805





BENTLEY



Der neue Bentayga V8.

Finden Sie heraus, was für Sie besonders ist.
Jetzt zum Entdecker werden.

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

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

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

BENTLEY HAMBURG