

A L M A N A C H

ZWEITE EUROPÄISCHE
OPERNAKADEMIE

N E U M A R K T

I. D. OPF. / BAYERN

7.–16. SEPTEMBER 2001

O R P H E U S

EWIGER SÄNGER

ERSTER HELD



O P E R N S T U D I O

DER REGION NÜRNBERG

ZWEITE EUROPÄISCHE OPERNAKADEMIE NEUMARKT

ORPHEUS

EWIGER
SÄNGER –

ERSTER
HELD

Zweite Europäische Opern Akademie
Neumarkt i.d.OPf./Bayern
7.-16. September 2001

Schirmherr

**Staatsminister
Hans Zehetmair**

DANK AN DIE FÖRDERER

Die Zweite Europäische Opernakademie Neumarkt i.d.OPf./Bayern

wird veranstaltet vom



Künstlerische Leitung:
Michael Schmidt

*Kultur prägt die Qualität unseres Lebens.
Helfen Sie uns auch in Zukunft für diese
Lebensqualität sorgen zu können. Jede
Unterstützung ist für uns wichtig und ver-*

*leiht der Opernakademie eine Zukunft.
Wir würden uns freuen, wenn Sie in
Zukunft zu den Förderern der Opern-
akademie gehören. Sprechen Sie mit uns.*

Die Europäische Opernakademie 2001
wurde ermöglicht durch die Unterstützung
von:



**Bayerisches Staatsministerium für
Wissenschaft, Forschung und Kunst**



Stadt Neumarkt



INA-Holding Schaeffler KG



Die Region Nürnberg e.V.

Ebenso danken wir für die Unterstützung
diverser Firmen, den Inserenten des Alma-
nachs, allen Familien die Kursteilnehmer
bei sich aufgenommen haben, dem Leiter
der Musikschule Neumarkt Wolfgang Fuchs
für die Bereitstellung der Räumlichkeiten,
allen Mitarbeitern und nicht zuletzt Herrn
Alwin Ferstl, dem technischen Leiter des
Reitstadels, der uns unermüdlich zur Seite
steht.

Die Arbeit des Opernstudios der Region
Nürnberg ist nur möglich durch die
Zuschüsse von:

- Mittelfrankenstiftung
„Natur-Kultur-Struktur“
des Bezirks Mittelfranken
- Die Region Nürnberg e.V.
- Großzügigen privaten Spendern

Weitere Förderer der Opernakademie:

- DSC Bromberger GmbH,
Digitaler Druck, Schwabach
- Neumarkter Lammsbräu, Neumarkt
- Fernsehfachgeschäft Dieter Callsen,
Neumarkt
- Blumen Striegel, Neumarkt
- Bretschneider Bürobedarf, Neumarkt
- Hotel-Gasthof Lehmeier, Neumarkt
- Berggasthof Sammüller, Neumarkt
- Pension Am Weiher, Neumarkt
- Weinfachgeschäft Winzerland,
Neumarkt
- BIONORICA AG, Neumarkt

Wir danken besonders auch den Medien-
partnern:

NEUMARKTER
Nachrichten

BR Bayerischer
Rundfunk

**Das Opernstudio der Region Nürnberg
ist Botschafter der Region Nürnberg.**

Grußworte	7				
Teil I			Teil II		Teil III
Allgemeine Informationen	13		Programmübersicht	27	Dozenten und Interpreten
			05.09.-16.09.2001		
Die Region Nürnberg e.V.	15	Mittwoch, 05. September 2001	28		Profil Dozenten 37
Vorstand	17	Donnerstag, 06. September 2001	28		Profil Interpreten 40
Kuratorium	18	Freitag, 07. September 2001	28		Opernstudio Region Nürnberg 52
Geschäftsstelle	19	Samstag, 08. September 2001	29		Chor der Region Nürnberg 55
Zweite Europäische Opern­akademie	21	Sonntag, 09. September 2001	30		
Kursbüro und Mitarbeiter	21	Montag, 10. September 2001	30		
Eintrittspreise, Infos und Vorverkauf	22	Dienstag, 11. September 2001	31		
Kursinfos	24	Mittwoch, 12. September 2001	31		
Lageplan Neumarkt i. d. OPf.	24	Donnerstag, 13. September 2001	32		
Allgemeine Informationen zur Opern­akademie	25	Freitag, 14. September 2001	33		
		Samstag, 15. September 2001	33		
		Sonntag, 16. September 2001	34		

Teil IV				
Kurswerke und Programme	57	Eröffnungskonzert	73	
		Die Zauberflöte KV 620		
		Wolfgang Amadeus Mozart		
Orpheus:				
Ewiger Sänger – Erster Held		Konzert	74	
		Handlung	80	
Annäherung an Orpheus:		Dialoge	84	
Auf dem Weg				
vom Mythos zur Oper	58			
		Don Giovanni		
Orpheus-Themen:		und die Frau in Schwarz	89	
Stücke, Aspekte, Schwerpunkte	60			
		Alles andere leistet		
Orpheus: Ausgangspunkte	62	das Stück selbst ...	90	
		Don Juan in der Unterwelt	94	
Orpheus: Aktuelle Bezüge		Texte	95	
Wo findet man den				
Orpheus-Mythos heute	63			
Orpheus: Geschichten	65	Gesprächskonzert		
		Auf der Suche nach Orpheus	97	
Orpheus: Mythologische Quellen	66			
Orpheus: Werke	68	Abschlusskonzert	99	Orpheus:
		Szenen aus:		Drei Beispiele – Drei Stücke –
		L' Orfeo		Drei Sichtweisen
		Claudio Monteverdi		Claudio Monteverdi
				100
		Orfeo ed Euridice		Christoph W. Gluck
		Christoph W. Gluck		102
				Jacques Offenbach
				105
		Orpheus in der Unterwelt		Impressum
		Jacques Offenbach		Text- und Bildnachweis
				109
				109

Wir spüren immer noch deutlich die tolle Atmosphäre und Stimmung der ersten Opern Akademie. Lange haben wir davon zehren können. Heute veranstalten wir bereits die Zweite Europäische Opern Akademie Neumarkt. Die intensive Arbeit zur Förderung junger Opernsängerinnen und -sänger hat sich gelohnt – dieses ungemein wichtige Projekt hat die Bewährungsprobe bestanden. Wie wichtig der internationale Austausch ist und wie bedeutend die ersten Bühnenerfahrungen für eine künstlerische Karriere sind, wird bei der Opern Akademie besonders deutlich. Einige der aktiven Teilnehmer des letzten Jahres konnten wir in unsere diversen Projekte einbauen. Daher gibt es auch ein Wiedersehen im Programm der Europäischen Opern Akademie 2001. Es ist eine besondere Erfahrung zu sehen, wie sich jeder der einzelnen Solisten entwickelt.

Orpheus: Ewiger Sänger – Erster Held
Ein Mythos der die gesamte Operngeschichte beeinflusst hat wird zum Kern dieser Opern Akademie gemacht. Orpheus aus vierhundert Jahren Operngeschichte – Orpheus aus der Sicht von Monteverdi, Gluck, Haydn, Offenbach und modernen Komponisten. Auch Mozarts „geheim“ Orpheus-Opern – wie sie Wolfgang Willaschek bezeichnet – fehlen in dieser Reihe nicht. Auf den ersten Blick erscheint das Thema vielleicht noch speziell, doch bei näherer Betrachtung findet man leicht den aktuellen Bezug. Das

wird sich vor allem im Eröffnungskonzert mit Mozarts „Zauberflöte“ oder dem neuen Werk „Don Giovanni und die Frau in Schwarz“ zeigen.

Unter dem Motto *Oper – offen für alle* möchten wir den Teilnehmern und Besuchern neue Wege erschließen. Alle Kurse, Vorträge, Einführungen und auch die Abschlussproben stehen dem Publikum offen. Jeder kann teilnehmen, sich in die Gesprächsrunden der Kursarbeit einbringen oder vielleicht auch nur in der Cafeteria den Kontakt zu den jungen Opernkünstlern suchen.

Ich begrüße unser Publikum, die Dozenten, Interpreten und besonders alle Kursteilnehmer aus dem In- und Ausland. Herzlich danken möchte ich allen Förderern dieser Opern Akademie, im besonderen dem Freistaat Bayern, der Stadt Neumarkt, dem Verein „Die Region Nürnberg e.V.“, der INA-Holding Schaeffler und den Medienpartnern Neumarkter Nachrichten und dem Bayerischen Rundfunk. Ganz besondere Anerkennung verdienen aber nicht zuletzt sämtliche Mitarbeiter.

Michael Schmidt
Künstlerischer Leiter



Michael Schmidt
Künstlerischer Leiter



Hans Zehetmair
*Bayerischer
Staatsminister*

Als Schirmherr der Zweiten Europäischen Opernakademie ist es mir eine große Freude, alle Teilnehmerinnen und Teilnehmer aus dem In- und Ausland in Neumarkt/Oberpfalz herzlich begrüßen zu können. Zum zweiten Mal wird hier dank der unermüdlchen Initiative des Vereins „Die Region Nürnberg e. V.“ jungen Sängerinnen und Sängern aus zahlreichen Ländern die Möglichkeit geboten, unter Anleitung hochkarätiger Dozenten ihr künstlerisches Können zu erproben und sich im internationalen Vergleich zu messen. Anknüpfend an die erfolgreiche erste Opernakademie des Vorjahres haben sich auch in diesem Jahr wieder zahlreiche Interessenten angemeldet, um gemeinsam zu arbeiten, Erfahrungen zu sammeln und sich auszutauschen.

Seit der Gründung im Jahr 1999 hat es sich das Opernstudio der Region Nürnberg zum Ziel gesetzt, Absolventen der

Gesangsausbildung praktische Erfahrungen zu vermitteln und an die Opernarbeit heranzuführen. Mit ihrem Programm trägt die Europäische Opernakademie auf hervorragendem Niveau zur Förderung und professionellen Ausbildung des internationalen Sängernachwuchses bei. Die hohe Wertschätzung dieser Arbeit kommt neben der ideellen Unterstützung auch in einer finanziellen Förderung durch den Kulturfonds Bayern zum Ausdruck.

Ein Blick ins Programm zeigt, dass die Veranstaltung neben der Kursarbeit mit Konzerten, Vorträgen und Ausstellungen auch zahlreiche sehens- und hörens-werte Publikumsveranstaltungen bietet. Ich hoffe, dass unsere Gäste aus dem Ausland daneben Gelegenheit finden werden, die landschaftlichen und kulturellen Sehenswürdigkeiten Bayerns zu genießen.

Allen Teilnehmern der Akademie wünsche ich ertragreiches künstlerisches Schaffen und anregende menschliche Begegnungen. Dem Verein „Die Region Nürnberg e.V.“ gratuliere ich zu seiner Initiative und hoffe, dass er seine wertvolle Arbeit auch in den kommenden Jahren erfolgreich weiterführen kann.

Hans Zehetmair
Bayerischer Staatsminister
für Wissenschaft, Forschung und Kunst

Die Stadt Neumarkt ist stolz darauf, nun schon zum zweiten Mal Gastgeber der Sommerakademie des Opernstudios der Region Nürnberg zu sein. War es im letzten Jahr noch ein Experiment, so hat sich die Europäische Opern Akademie mittlerweile schon zu einem über die lokalen Grenzen hinaus viel beachteten Höhepunkt im Neumarkter Kulturleben entwickelt.

Unser Konzertsaal Reitstadel mit seinem neuen, funktionalen Erweiterungstrakt stellt das ideale Ambiente dar, um in ungestörter Arbeitsatmosphäre praktische Bühnenerfahrung zu sammeln. Aber auch unsere Freiluftarena und der sogenannte Schauturm im LGS-Park bieten inspirierende Proberäume für die Kurse und Konzerte.

Wir freuen uns besonders, dass sich das Programm der Zweiten Europäischen Opern Akademie Neumarkt nun schon zu einem kleinen Festival des klassischen Musiktheaters erweitert hat. Von der Zaubrerflöte im Eröffnungskonzert, über das neue Werk Don Giovanni und die Frau in Schwarz, den interessanten Vorträgen, die auch dem Laien das Thema Oper vergnüglich und anschaulich näher bringen sollen, bis hin zum Abschlusskonzert auf der Reitstadelbühne, werden den Opernfreunden aus nah und fern musikalische Leckerbissen geboten.

Wir danken dem Opernstudio der Region Nürnberg unter der hervorragenden künstlerischen Leitung von Michael Schmidt herzlich, dass sie den Bürgerinnen und Bürgern unserer Stadt die Gelegenheit bieten, als interessierte Öffent-



Alois Karl
*Oberbürgermeister
der Stadt Neumarkt*

lichkeit an den Veranstaltungen der Akademie teilzunehmen. Wir freuen uns schon jetzt auf die vielen anregenden musikalischen und menschlichen Begegnungen und hoffen, daß sich die Teilnehmer und Gäste der Akademie in unserer Stadt wohlfühlen werden. Die Stadt Neumarkt wünscht der zweiten Opern Akademie jetzt schon einen guten Verlauf und große Resonanz.

Alois Karl
Oberbürgermeister der Stadt Neumarkt

Dr. Gabriele Moritz
*Kulturamtsleiterin
der Stadt Neumarkt*



Wenn junge, ambitionierte Sängerinnen und Sänger aus aller Welt sich hier in der vermeintlichen Oberpfälzer Provinz treffen, um ihre Erfahrungen in der Praxis des Musiktheaters zu erweitern, so hat dies immer auch äußerst positive Auswirkungen auf das lokale Kulturleben.

Neumarkt wird oftmals in einem Atemzug mit seinem hochkarätigen Konzertsaal Reitstadel genannt, in dem vielbeachtete kammermusikalische Höhepunkte weit über die Region ausstrahlen. Der Europäischen Opernakademie der Region Nürnberg ist es nun schon zum zweiten Mal gelungen, das klassische Programmrepertoire unseres Kulturhauses Reitstadel um eine weitere musikalische Sparte zu bereichern. Als Kulturamtsleiterin freut es mich besonders, dass hier mit der Opernakademie ein neues, unkonventionelles kulturelles Markenzeichen für Neumarkt aus der Taufe gehoben worden ist.

Großes, klassisches Musiktheater kann hautnah miterlebt werden und profunden Kennern des Metiers erläutern eine Reihe von Vorträgen anschaulich die Faszination der Oper. Orpheus als erster großer Held der Operngeschichte wird nicht nur musikalisch und theoretisch, sondern auch künstlerisch interpretiert, so dass die Besucher und Teilnehmer der Zweiten Europäischen Opernakademie Neumarkt alle Facetten dieser faszinierenden Operngestalt kennen lernen können. Gerade die enge räumliche Nähe Neumarkts zum Geburtsort von Chr. W. Gluck, dem Schöpfer der Reformoper Orpheus und Eurydike geben diesem thematischen Schwerpunkt der Zweiten Europäischen Opernakademie Neumarkt eine weitere, gerade für das Neumarkter Publikum interessante Dimension.

Ich begrüße alle aktiven und passiven Teilnehmer der Opernakademie hier in Neumarkt und wünsche Ihnen und dem Opernstudio der Region Nürnberg angenehme, inspirierende und erfolgreiche Tage auf den Neumarkter Opernbühnen im Reitstadel und im LGS-Park.

Dr. Gabriele Moritz
Kulturamtsleiterin der Stadt Neumarkt

Erfolgreiches sollte man wiederholen. Daher findet dieses Jahr vom 7.-16. September 2001 die Opern Akademie zum zweiten Mal statt. Auch dieses Jahr werden wieder vielversprechende junge Künstler in Neumarkt in der Oberpfalz ihr Können unter Beweis stellen. Einige dieser Jungtalente schaffen vielleicht den Sprung und starten eine Weltkarriere.

Schon die Erste Europäische Opern Akademie Neumarkt war ein voller Erfolg – ein Erfolg, der sie weit über die Region Nürnberg hinaus bekannt machte. Das Opernstudio der Region Nürnberg ist damit ein unverzichtbarer Botschafter des Kulturlebens unserer Region im In- und Ausland. Und ich freue mich, dass die Region Nürnberg um eine solche Kulturveranstaltung bereichert wurde.

Im Namen des Vorstands, des Kuratoriums und aller Mitglieder der Region Nürnberg e.V. begrüße ich die jungen Sängerinnen und Sänger ganz herzlich und wünsche Ihnen viel Erfolg für ihre Bühnenkarriere. Genießen Sie eine Opern Akademie voller Esprit und lassen Sie sich von der Musik verführen!

Dr. Jörg Hahn
Geschäftsführendes Vorstandsmitglied
„Die Region Nürnberg e.V.“



Dr. Jörg Hahn
 Geschäftsführer
 „Die Region Nürnberg e.V.“



**Maria-Elisabeth
Schaeffler**

*Gesellschafterin
INA-Holding Schaeffler KG*

Es ist mir nicht nur eine große Ehre, sondern auch eine große Freude, Grußworte an alle Teilnehmer, Freunde und Besucher der Zweiten Europäischen Opern Akademie des Opernstudios der Region Nürnberg zu richten.

Was wäre unser Leben ohne Musik und vor allem ohne Gesang – und wie leer wäre unser Leben ohne Menschen, die über eine der schönsten Begabungen verfügen.

Musik verbindet und vereint alle Völker und alle Kulturen, sie kennt keine Sprachgrenzen. Sie ist Ausdruck von vordergründiger Fröhlichkeit in gleicher Weise wie auch von ergreifender Feierlichkeit. Obwohl beides eine andere Form der zwischenmenschlichen Kommunikation

darstellt, ist es doch ein weiter Weg bis zu der hohen Form der Mitteilung, die selbst in leisen Tönen untermalt von kongenialer Musik den unmittelbaren Weg zu jedem Zuhörer findet, der bereit ist, sich zu öffnen und zuzuhören.

Dieser Weg ist schwierig, dornenreich und auch kostspielig, und viele Künstler haben keine Möglichkeit – trotz Begabung – ihr Ziel zu erreichen. Deswegen danke ich dem Opernstudio der Region Nürnberg für die Initiative, diesen jungen begabten Menschen zu helfen.

Durch die Freude an der Musik werden wir verbunden bleiben, und ich hoffe sehr, dass wir uns wiedersehen, vielleicht sogar an einem der großen Opernhäuser der Welt. Ich freue mich darauf und wünsche den Teilnehmern der diesjährigen Opern Akademie in Neumarkt in der Oberpfalz viel Erfolg.

*Maria-Elisabeth Schaeffler
Gesellschafterin
INA-Holding Schaeffler KG*

ZWEITE EUROPÄISCHE OPERNAKADEMIE NEUMARKT

ORPHEUS

EWIGER
SÄNGER –

ERSTER
HELD

ALMANACH

TEIL I

Allgemeine
Informationen

Nürnberg ist rund um den Globus vielen Menschen ein Begriff. Wer kennt nicht den weltberühmten Nürnberger Christkindlesmarkt, die Nürnberger Bratwürste oder das Genie Albrecht Dürer, nach dem eine ganze Kunstepoche benannt wurde?

Daß die Region Nürnberg jedoch weit- aus mehr zu bieten hat, dies zu zeigen ist das Ziel der Internationalisierungskampagne **icom-net** (International Communication Network), die daher mit dem Slogan "More than you expect" die vielen Facetten der Region Nürnberg in alle Welt tragen will. Denn im sechst- größten Wirtschaftsraum Deutschlands, mit 1,7 Millionen Menschen, finden sich ideale Standortbedingungen. Hier im Herzen Europas, wo sich schon vor Jahrhunderten die Handelswege von Nord nach Süd und von Ost nach West kreuzten, ist mit dem Internationalen Flughafen Nürnberg, acht Hochschulen, dem Main-Donau-Kanal, der Nürnberg- Messe, der Anschluß an zahlreiche Auto- bahnen und das Schnellbahnnetz, vor allem aber qualifizierten und innovati- ven Menschen ein optimales Umfeld gegeben. In fünf Kompetenzfeldern mischt die Region ganz vorne mit, bei der Energie- und Umwelttechnik und der Kommunikations- und Informations- technologie, so entsteht etwa in Nürn- berg das Europäische Anwenderzentrum für die Optoelektronik. Fürth ist führend im Bereich Neue Materialien und Werk- stoffe, die weiteren Kompetenzfelder der Region sind Verkehr und Logistik sowie

Medizin, Pharma und Gesundheit, Erlangen ist auf dem besten Weg zum euro- päischen Medical Valley.

Klangvolle Firmennamen haben ihren Sitz und Ursprung in der Region Nürn- berg, Adidas und Puma, Grundig, MAN, Schöller oder die GfK. Siemens hat hier seine umsatzstärkste Niederlassung und Lucent unterhält hier sein größtes Bell Lab außerhalb Nordamerikas. Doch auch zahlreiche Mittelständler und erfolgrei- che Existenzgründer stammen aus der Region Nürnberg.

Aber was wären die beeindruckendsten Wirtschaftszahlen und die beste Infra- struktur, wenn eine Region nicht auch ein Ort zum Wohlfühlen wäre. Lebens- qualität wird hier jedoch sehr groß ge- schrieben. Ausufernde Mietpreise sind hier unbekannt, zahlreiche Sport- und Naherholungsmöglichkeiten liegen direkt vor der Haustür. Etwa Europas größtes Klettergebiet, die Fränkische Schweiz, die sich auch durch zahlreiche Wander- routen und Tropfsteinhöhlen auszeichnet. Auch das Neue Fränkische Seenland ist ein Paradies für Erholungssuchende. Wer lieber auf geschichtlichen Spuren wandelt, der wird im Süden bei den Römern

fündig und in der ganzen Region bei idyl- lischen mittelalterlichen Ortschaften mit romantischen Burgen.

Ganz in unserer Zeit ist man hingegen beim Staatsmuseum für Moderne Kunst und Design angekommen. Ihm gegenüber liegt mit dem Germanischen National- museum die größte Sammlung deutscher Kunst und Kultur. Neben zahlreichen weiteren Museen locken die vielfältigen und unterschiedlichsten Festivals Kunst- beflissene zu Tausenden in die Region. Sei es bei der Internationalen Orgelwoche, der ansBACHwoche oder dem Barden- treffen und Rock im Park. Den musika- lischen Klang der Region Nürnberg trägt der berühmte Windsbacher Knabenchor in alle Welt.

Der Marketingverein „Die Region Nürnberg e.V.“, vor fünf Jahren ins Leben gerufen, mit dem Ziel die Stär- ken der Region nach innen und außen zu transportieren, will mit seinem Opern- studio und der zum zweiten Mal veran- stalteten Europäischen Opernakademie seinen Beitrag dazu leisten, daß das kul- turelle Leben der Region weitere Früch- te trägt – noch mehr als man erwartet.

DIE REGION NÜRNBERG

Die Region
Nürnberg



Vorstand „Die Region Nürnberg e. V.“

1. Vorsitzender:

Wilhelm Wenning

Oberbürgermeister der Stadt Fürth

2. Vorsitzender:

Heinrich Mosler

Präsident der Handwerkskammer Nürnberg

3. Vorsitzender:

Dr. Hermann Schreiber

Landrat des Landkreises Ansbach

Dr. Siegfried Balleis

Oberbürgermeister der Stadt Erlangen

Herbert Eckstein

Landrat
des Landkreises Roth

Ralf Felber

Oberbürgermeister der Stadt Ansbach

Reinhardt Glauber

Landrat
des Landkreises Forchheim

Dr. Jörg Hahn

Geschäftsführendes Vorstandsmitglied
„Die Region Nürnberg e.V.“

Rainer Heller

Vorstandsvorsitzender der Sparkasse Fürth

Alois Karl

Oberbürgermeister der Stadt Neumarkt

Franz Krug

Landrat
des Landkreises Erlangen-Höchstadt

Dr. Gabriele Pauli

Landrätin
des Landkreises Fürth

Helmut Reich

Landrat
des Landkreises Nürnberger Land

Hartwig Reimann

Oberbürgermeister der Stadt Schwabach

Dr. Dieter Riesterer

Hauptgeschäftsführer der
Industrie- und Handelskammer Nürnberg
für Mittelfranken

Georg Rosenbauer

Landrat
des Landkreises Weißenburg-Gunzenhausen

Adolf Schilling

Landrat des Landkreises
Neustadt/Aisch-Bad Windsheim

Dieter Schoch

Quelle AG, Mitglied des Vorstandes

Ludwig Scholz

Oberbürgermeister der Stadt Nürnberg

Michael Weber

Direktor
der Congress- und Tourismuszentrale,
Nürnberg

Dr. Klaus Wucherer

Mitglied des Vorstandes der Siemens AG
Vorsitzender des Bereichsvorstands A & D

Kuratorium „Die Region Nürnberg e.V.“

Vorsitzender des Kuratoriums:

Hans-Peter Schmidt

Vorstandsvorsitzender der Nürnberger
Versicherungsgruppe,
Präsident der IHK Nürnberg
für Mittelfranken

Dr. Günther Beckstein

Bayerischer Staatsminister des Inneren

Dipl.-Ing. Hans-Günther Bochmann

Dr. Herbert Bruch

Grundig AG,
Mitglied des Aufsichtsrates

Dipl.-Oec. Bernd A. Diederichs

Geschäftsführer Messe Nürnberg GmbH

Prof. Dr. Herbert Eichele

Rektor der Georg-Simon-Ohm-Fachhoch-
schule Nürnberg

Anton Wolfgang Graf von Faber-Castell

Geschäftsführender Gesellschafter
Faber-Castell,
Vorsitzender des Industrieverbandes
Schreib- und Zeichengeräte e.V.

Dr. Elmar Forster

Hauptgeschäftsführer der Handwerks-
kammer für Mittelfranken in Nürnberg

Dr. Hermann Franz

Siemens AG

Klaus Häffner

Studioleniter Franken des
Bayerischen Rundfunks

Karl Inhofer

Regierungspräsident des
Regierungsbezirks Mittelfranken

Prof. Dr. phil. Gotthard Jasper

Rektor der Friedrich-Alexander-Universität
Erlangen-Nürnberg

Hans-Dieter Kempf

Vorstandsvorsitzender DATEV eG

Heiko Könicke

Geschäftsführer AFAG
Messen und Ausstellungen GmbH

Dr. Wulf Konold

Generalintendant der Städtischen
Bühnen Nürnberg

Professor Bernhard Krämer

Präsident der Fachhochschule Ansbach

Senator Wolfgang C.-O. Kurz

Vorstandsvorsitzender des
Westbayer. Technologie-Transfer-Instituts,
Geschäftsführender Gesellschafter
der Vereinigten Papierwarenfabriken GmbH

Gerd Lobboda

1. Bevollmächtigter der Verwaltungsstelle
der IG Metall, Nürnberg,
Stellvertretender Aufsichtsratsvor-
sitzender Grundig

Gerd Lohwasser

Bezirkstagspräsident,
2. Bürgermeister der Stadt Erlangen

Dr. Hans-Peter Mall

Gunther Oschmann

Geschäftsführer
Telefonbuchverlag Hans Müller

Dr. Karl-Friedrich Ossberger

Vorsitzender des Industrie- und
Handelsgremiums Weißenburg,
Geschäftsführender Gesellschafter
der Ossberger Landtechnik GmbH + Co

Gerd Rohrseitz

Geschäftsinhaber Eckart-Werke GmbH & Co

Maria-Elisabeth Schaeffler

Gesellschafterin
INA-Holding GmbH & Co. KG

Oskar Schlag

Arvena Hotels, Schlag OHG, Nürnberg,
Gesellschafter der Firma
Büro-Einrichtungszentrum Högner GmbH

Renate Schmidt

MdL, SPD

Dr. Dietmar Straube

Verleger, Intendant Franken Fernsehen

Prof. Hubert Weiler

Vorstandsvorsitzender der
Sparkasse Nürnberg,
Ehrenpräsident der IHK Nürnberg
für Mittelfranken

Dagmar Wöhl

MdB, CSU, Rechtsanwältin in Nürnberg

Dr. Klaus L. Wübbenhorst

Vorstandsvorsitzender der GfK AG

Geschäftsstelle:
„Die Region Nürnberg e. V.“

Michael-Vogel-Strasse 3
 D - 91052 Erlangen

Tel. + 49 (91 31) 72 88 88
 Fax. + 49 (91 31) 72 76 55

info@region.nuernberg.de
 www.region.nuernberg.de

Öffnungszeiten der Geschäftsstelle:
 Montag - Freitag 9.00 - 17.00 Uhr

Geschäftsführer:
Dr. Jörg Hahn
 joerg.hahn@region.nuernberg.de

Stellvertretende Geschäftsführerin:
Gabriele Engel
 Tel. (0 91 31) 72 48 83
 gabriele.engel@region.nuernberg.de

Das Team der Geschäftsstelle:

Manfred Gehr
 Regionalagentur
 Tel. (0 91 31) 72 91 00
 manfred.gehr@region.nuernberg.de

Elke Weich
 Organisation
 Tel. (0 91 31) 72 76 77
 elke.weich@region.nuernberg.de

Claudia Hammerbacher
 Projekte
 Tel. (0 91 31) 72 88 88
 claudia.hammerbacher@region.nuernberg.de

Welf Reisch
 Teamassistent
 welf.reisch@region.nuernberg.de

Alfred Wirth
 Teamassistent

Frederic Pacho
 EDV-Betreuung

Ingrid Strixner
 Mitgliederverwaltung, Buchhaltung

Pressestelle:

Christian Rechholz
 Pressesprecher, Leiter Öffentlichkeitsarbeit
 christian.rechholz@region.nuernberg.de

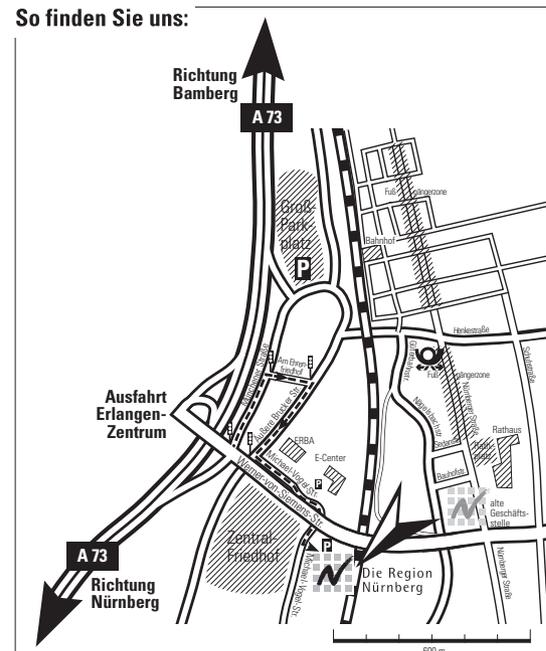
Hans-Jörg Sigwart
 hajo.sigwart@region.nuernberg.de

Markus Horbelt
 markus.horbelt@region.nuernberg.de

Stefanie Hergert
 presse@region.nuernberg.de

Tel. (0 91 31) 72 96 98
 Fax (0 91 31) 72 76 55
 presse@region.nuernberg.de

So finden Sie uns:



Neumarkt i.d.OPf./Bayern 7.-16. September 2001

Künstlerische Leitung

Michael Schmidt

Tel. (0 91 81) 26 58 83
schmidt@opernakademie.de

Kursbüro

Information und Kartenverkauf
Täglich 08.30 – 18.00 Uhr

Tel. (0 91 81) 26 58 83
tickets@opernakademie.de

Adresse

Europäische Opernakademie Neumarkt

Historischer Reitstadel
Residenzplatz 3
D – 92318 Neumarkt i.d.OPf.

Tel. (0 91 81) 26 58 83
Fax (0 91 81) 2 97 95 82

info@opernakademie.de
www.opernakademie.de

Das Team der Europäischen Opern- akademie Neumarkt 2001:

Künstlerisches Betriebsbüro

Barbara Stocker

Tel. (0 91 81) 26 58 84
stocker@opernakademie.de

Kursbüro

Katja Kopatz
kopatz@opernakademie.de

Gabriele Reis
reis@opernakademie.de

Kursbetreuung

Welf Reisch
Gabriele Reis

Presse- und Öffentlichkeitsarbeit

Onno Budelmann
budelmann@opernakademie.de

Gerd Glaeseker
glaeseker@opernakademie.de

Tel. (0 91 81) 26 58 86
presse@opernakademie.de

Technische Leitung

Alwin Ferstl
Tel. (0 91 81) 62 62
oder (01 71) 5 47 69 21

Technische Assistenz

Welf Reisch

EDV-Betreuung

Michael Bickel

Buchhaltung

Ingrid Strixner

Einlasskontrolle und Teamassistenz

Andrea Schilling
Andrea Müller

Cafeteria

Andrea Müller

Getränkeausschank Konzerte

Gertraud Niebler

INFOS EINTRITTSPREISE, INFOS UND VORVERKAUF

	Eintrittspreise
Eröffnungs- / Abschlusskonzert	DM 38,- / DM 28,- / DM 24,-
Don Giovanni und die Frau in Schwarz	DM 32,- / DM 26,- / DM 20,-
Gesprächskonzert	DM 20,-
Probe für Abschlusskonzert	DM 10,-
Vortrag	DM 10,-
Opernwerkstatt	DM 6,-
Einführung	Eintritt frei
Eröffnung	Eintritt frei
Talkrunde	Eintritt frei
Passive Kursteilnahme (Hörer/Besucher)	DM 150,- <i>Inkl. 1 Almanach, freien Zugang zu allen Kursen, Vorträgen, Proben, etc. und 50% Rabatt auf alle Konzertkarten (jeweils 1 Karte pro Veranstaltung).</i>
Tageskarte / Halbtageskarte	DM 20,- / DM 10,- <i>Gültig für die Kurse, Vorträge, Opernwerkstatt und öffentlichen Proben des jeweiligen Tages. Keine Ermäßigung.</i>
Ermäßigung	Schüler, Studenten und Schwerbehinderte erhalten gegen Ausweis ausschließlich auf alle Konzertkarten 50 % Rabatt.*

* Neumarkter Schüler, Auszubildende und Studenten, die nachweislich aus Neumarkt kommen, haben kostenlosen Zugang zur Kursarbeit und sämtlichen Vorträgen von Wolfgang Willaschek.
Bitte Ausweis mitbringen!

Kartenvorverkauf

Tourist-Information Neumarkt
Tel. (0 91 81) 2 55-1 25

S-Ticket der Sparkassen Neumarkt/Parsberg
Tel. (0 91 81) 2 10-1 10

Wochenblatt Ticket-Service
Tel. (0 91 81) 2 38 38

Neumarkter Nachrichten
Tel. (0 91 81) 45 07 50

NN-Ticketcorner
Mauthalle, Nürnberg
Tel. (0 911) 2 16-22 98

EKV Kartenvorverkauf Erlangen
Tel. (0 91 31) 2 21 95

Franken Ticket Fürth
Tel. (0 911) 74 93 40

Kursbüro im Reitstadel,
Unteres Foyer
Information und Kartenvorverkauf
Täglich 8.30 - 18.00 Uhr
Tel. (0 91 81) 26 58 83
tickets@opernakademie.de
(per e-Mail mit einmaliger Einzugsermächtigung)

Abendkasse
1 Stunde vor Beginn der Vorstellung

Und, wie lange soll Ihr Internetauftritt noch eine Baustelle bleiben?

Haben Sie eine Ahnung, welchen Nutzen Sie mit einer professionellen Internetpräsenz für Ihr Unternehmen erreichen können?

Wir beraten Sie objektiv zur Planung Ihres individuellen Internetauftritts. Und kümmern uns auch gleich um die kompetente Umsetzung des Konzeptes.

Rufen Sie doch einfach an und vereinbaren Sie einen Gesprächstermin, dann zeigen wir Ihnen gerne, was wir für Sie tun können...



eConcepts
eCommerce
eSystems

Internet-Konzepte Screendesign Multimedia Online-Marketing eCommerce CMS

h2 networx gbr

Kohlenhofstraße 60
D-90443 Nürnberg

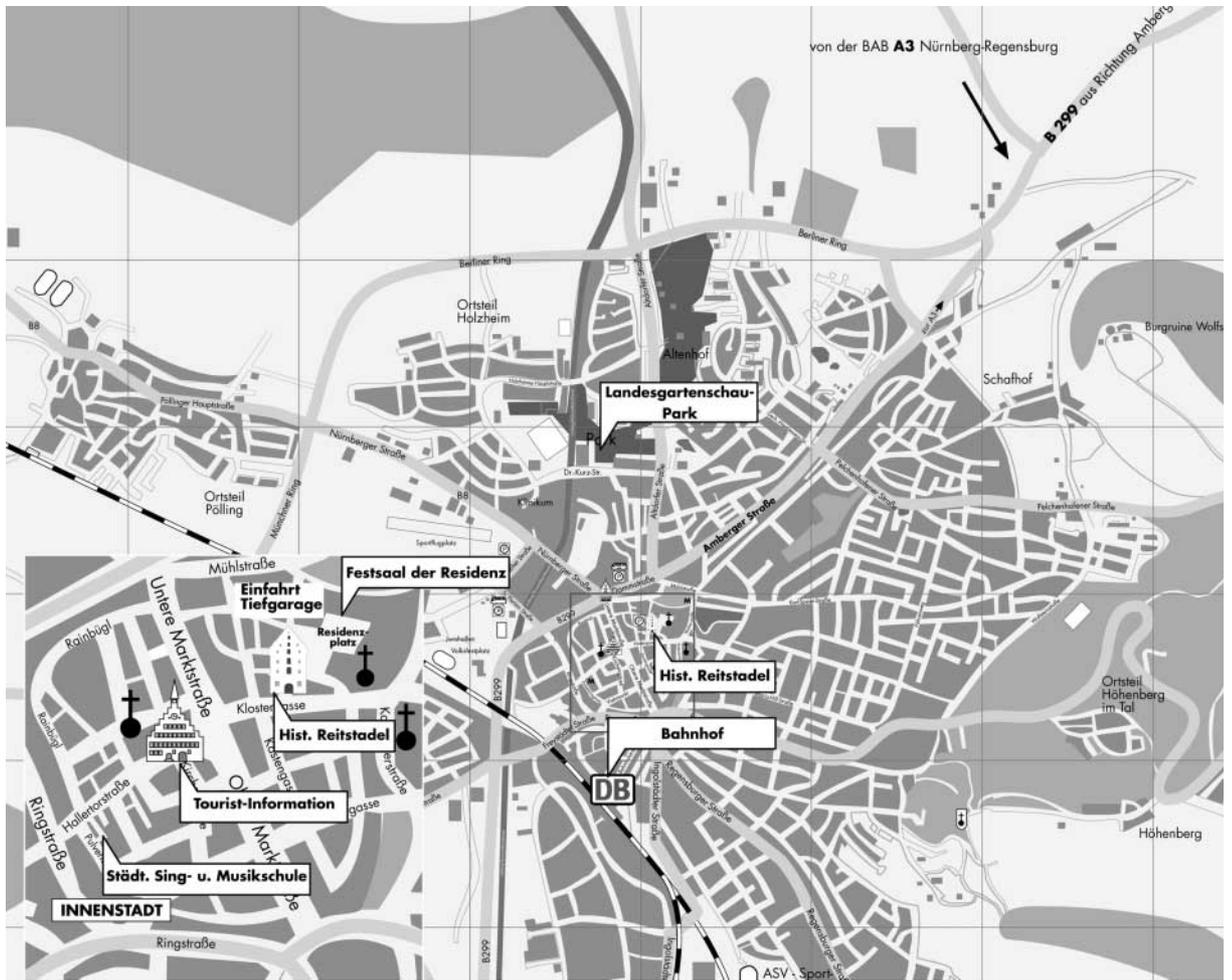
Tel: +49 (911) 2001-890
Fax: +49 (911) 2001-899

info@h2networx.de
www.h2networx.de

h2

networx

NEUMARKT IN DER OBERPFALZ



Kursbüro

Das Kursbüro informiert alle Teilnehmer und Besucher über Details der Opern Akademie. Es ist in der Regel täglich von 08.30-18.00 Uhr und bei allen Abendveranstaltungen geöffnet. Nach der Ankunft melden sich hier alle Aktiv-Bewerber zur Aufnahmeprüfung. Dann erhalten Sie ihre Kursunterlagen, die Uhrzeit für das Vorsingen und weitere Informationen. Alle Aktiv-Bewerber füllen bitte eine Liste der vorstudierten Werksätze aus.

Kursteilnahme Aktiv und Passiv (Hörer)

Da die Anzahl der aktiven Kursteilnehmer begrenzt ist, entscheidet die Aufnahmeprüfung über die Einteilung in aktive und passive Teilnahme an der Opern Akademie. Die Passiv-Teilnehmer der Opern Akademie haben die Möglichkeit beim täglichen Grundtrainingsprogramm des Kurses „Schauspiel“ aktiv mitzuarbeiten. Jeder Musikinteressent kann sich als Passiv-Teilnehmer – auch noch während der Akademie – anmelden und die Kurse und Vortragsreihe als Hörer erleben.

Aufnahmeprüfung

Die Aufnahmeprüfungen der Aktiv-Bewerber beginnen am 6.9.2001 um 11:00 Uhr im Reitstadel Festsaal. Im Kursbüro erfahren Sie Ihre Uhrzeit für das Vorsingen. Zur Aufnahmeprüfung sind 1-2 Arien aus den Kurswerken gefordert. Die Aufnahmeprüfungen sind nicht öffentlich. Am 7.9.2001 wird nach dem Kursauftakt „Bühnenspaß“ (für alle Kursbewerber und Hörer) um 12.30 Uhr im Kursbüro eine Liste der ausgewählten Aktiv-Teilnehmer ausgehängt. Die Entscheidung der Dozenten ist unanfechtbar. Wer nicht dabei sein sollte ist eingeladen den Kurs als Passiv-Teilnehmer (Hörer) mitzuerleben und davon zu profitieren. Das

Grundtrainingsprogramm Schauspiel kann jeder mitmachen, auch die Hörer und Besucher.

Teilnehmer-Ausweise

Nach Bekanntgabe der Ergebnisse bezahlen bitte alle Kursteilnehmer Ihr jeweiliges Kursentgelt. Danach erhalten Sie Ihren Teilnehmerausweis. Bitte tragen Sie diesen Ausweis immer gut sichtbar bei sich. Nur so haben Sie freien Zugang zu den Kursen und der Vortragsreihe. Alle Kursteilnehmer und Hörer tragen die Farbe gelb. Dozenten und Interpreten erkennen Sie an der grünen Ausweisfarbe. Wenn Sie Fragen haben, dann sprechen Sie bitte die Mitarbeiter der Opern Akademie – blaue Ausweise – an.

Kurszeiten

Die Kurszeiten sind grundsätzlich 10.00-13.00 Uhr und 15.00-18.00 Uhr. Hinzu kommen die Opernwerkstatt immer 09.00 Uhr und die Vortragsreihe 19:00 Uhr (Vortrag 1: 18.00 Uhr, Vortrag 2: 09.00 Uhr) zur täglichen Kursarbeit hinzu. Näheres entnehmen Sie bitte der Programmübersicht in Teil II des Almanachs.

Kurseinteilung

Die Aktiv-Teilnehmer entnehmen bitte dem täglichen Aushang im Kursbüro die Tageseinteilung in die Kursgruppen.

Kursbestätigung

Jeder Kursteilnehmer erhält am Ende der Opern Akademie eine Kursbestätigung.

Hörer/Besucher der Opern Akademie

Jeder Besucher kann mit einem Hörerausweis in die Vorträge und Kurse. Sollten Sie innerhalb der Kurszeit den Kursraum wechseln wollen, bitten wir dies leise vom Zu-

schauerraum aus zu tun. Den Kurs Gesang (Reitstadel) können Sie auch auf der Bühne mitverfolgen. In diesem Falle möchten wir darum bitten, nur in den Pausen den Kursraum zu wechseln, um die Kursarbeit nicht zu beeinträchtigen.

Überäume

In der Städtischen Sing- und Musikschule Neumarkt, Pulverturmstraße 18 a (siehe Karte), stehen diverse Überäume ausschließlich den aktiven Kursteilnehmern zur Verfügung. Zur Reservierung der Räume und Zeiten tragen sich die Teilnehmer im Kursbüro in die Listen ein. Bitte halten Sie während Sie üben die Fenster geschlossen.

Schauturm LGS-Park

Die Kursräume für Schauspiel und Regie befinden sich im Landesgartenschauengelände (s. Karte). Der LGS-Park ist gut zu Fuß erreichbar. Vom Reitstadel braucht man ungefähr 10 min. Folgen Sie bitte den Hinweisschildern der Opern Akademie am Parkhaus Dammstraße vorbei (gegenüber vom unteren Stadttor), immer gerade aus am Bach entlang.

Eintrittskarten für Teilnehmer

Alle Aktiv-Bewerber erhalten zusammen mit den Kursunterlagen auch einen Gutschein für Eintrittskarten. Bitte sichern Sie sich rechtzeitig durch Eintausch (nur im Kursbüro möglich) Ihre Karten. Passiv-Teilnehmer (Hörer/Besucher) erhalten mit ihrem Ausweis pro Veranstaltung 1 Karte mit 50% Rabatt (nicht mit Tages- oder Halbtageskarten möglich).

Gesprächskonzert

Für das Gesprächskonzert werden einige Musikbeispiele ausgesucht, die von den aktiven Kursteilnehmern gesungen werden.

INFOS ALLGEMEINE INFOS ZUR OPERNAKADEMIE

Um welche Musikbeispiele es sich handelt, wird während der Akademie festgelegt und durch die Kursbetreuer bzw. per Aushang mitgeteilt. Das Gesprächskonzert wird in Freizeitgarderobe (möglichst keine kurzen Hosen) durchgeführt – also keine Konzertkleidung.

Proben

Proben für das Abschlusskonzert werden per Aushang im Kursbüro mitgeteilt.

Cafeteria

Im unteren Foyer des Reitstadels befindet sich auch eine Cafeteria, in der Sie kalte und warme Getränke sowie kleine Snacks erhalten. Die Cafeteria öffnet in der Regel zusammen mit dem Kursbüro. Mit Ihrem Teilnehmer-Ausweis bekommen Sie vergünstigte Preise – daher Ausweise immer mitführen. Bei den Konzerten der Opern-akademie wird ein gesonderter Getränke-ausschank angeboten.

Parken

Da die Parkmöglichkeiten in der Stadt begrenzt sind, weisen wir auf die Tiefgarage am Residenzplatz hin (gelbe Hinweisschilder). Bitte haben Sie Verständnis, dass das Parken auf dem Residenzplatz nur für die Organisation der Opern-akademie gestattet ist.

Musikalien-Verkauf

Im unteren Reitstadel-Foyer befindet sich beim Kursbüro ein Musikalien-Verkauf. Hier können Sie Noten, Bücher, Tonträger und vieles mehr käuflich erwerben.

Kartenverkauf

Im Kursbüro erhalten Sie Karten zu allen Veranstaltungen (keine Vorverkaufsgebühr!). In Neumarkt erhalten Sie außerdem unsere Tickets bei der Tourist-Information Neumarkt, Wochenblatt Ticket-Service, S-Ticket der Sparkassen Neumarkt/Parsberg und den Neumarkter Nachrichten.

Talk-Runde

Zur Talk-Runde werden wir ein paar Kursteilnehmer auswählen, die am Podiumsgespräch teilnehmen sollen.

Ausstellung

Die Opern-akademie zeigt im Reitstadel die Ausstellung „Orpheus“ von Ernst Arnold Bauer. Diese Ausstellung kann jederzeit während der Öffnungszeiten besichtigt werden.

Aushang

Der Aushang des Kursbüros befindet sich im Haupteingangsbereich des Reitstadels. Bitte werfen Sie regelmäßig einen Blick auf die neuesten Informationen, Presseberichte und die leider unvermeidbaren Änderungen.

ZWEITE EUROPÄISCHE OPERNAKADEMIE NEUMARKT

ORPHEUS

EWIGER
SÄNGER –

ERSTER
HELD

ALMANACH **TEIL II**

Programm-
übersicht
05.- 16.09.2001

TERMINE PROGRAMMÜBERSICHT

Mittwoch, 5. September 2001

17.00 - 20.00 Uhr
Reitstadel, Unteres Foyer
Öffnung Kursbüro · Information · Kartenverkauf
Meldung der Kursteilnehmer

■ 10.00 - 13.00 Uhr

■ 17.00 - 22.00 Uhr

(nicht öffentlich)

Reitstadel, Festsaal

Probe Eröffnungskonzert KV 620

Opernstudio der Region Nürnberg

Leitung: Michael Schmidt

Donnerstag, 6. September 2001

08.00 - 18.00 Uhr
Reitstadel, Unteres Foyer
Kursbüro · Information · Kartenverkauf
Meldung der Kursteilnehmer (bis 10.00 Uhr)

■ ab 11.00 Uhr

(nicht öffentlich)

Reitstadel, Festsaal

Aufnahmeproofungen

■ 20.00 Uhr

Öffentliche Generalprobe

Die Zauberflöte KV 620

W. A. Mozart, konzertant

Opernstudio der Region Nürnberg

Leitung: Michael Schmidt

Freitag, 7. September 2001

08.30 - 18.00 Uhr
Reitstadel, Unteres Foyer
Kursbüro · Information · Kartenverkauf

■ 10.00 Uhr

Schauturm, LGS-Park

Begrüßung der Kursteilnehmer

Dozenten und Hörer

Einführung in die Kursarbeit

■ anschl. bis 12.30 Uhr

Arena, LGS-Park

Schauturm (bei schlechtem Wetter)

Eintritt frei!

Bühnenspaß –

Theater aus Spaß an der Freude

Spielerischer Einstieg in die schauspielerische Arbeit

Für alle Kursbewerber und Hörer

Marsha Cox

■ 14.00 Uhr - 17.30 Uhr

Reitstadel, Festsaal

Kurs Gesang, Claudio Nicolai

Eintritt nur mit Kursausweis oder Tages/Halbtageskarte. Bitte Aushang mit der Tageseinteilung beachten!

■ 14.00 Uhr - 17.30 Uhr

Schauturm, LGS-Park

Kurs Schauspiel, Marsha Cox

Eintritt nur mit Kursausweis oder Tages/Halbtageskarte. Bitte Aushang mit der Tageseinteilung beachten!

Samstag, 8. September 2001

08.30 - 18.00 Uhr
Reitstadel, Unteres Foyer
Kursbüro · Information · Kartenverkauf

■ 14.00 Uhr - 17.30 Uhr
Schauturm, LGS-Park
Kurs Regie, Stefan Herheim
Eintritt nur mit Kursausweis oder Tages/Halbtageskarte. Bitte Aushang mit der Tageseinteilung beachten!

■ 18.00 - 19.00 Uhr
Arena, LGS-Park
Schauturm (bei schlechtem Wetter)
Eintritt frei!
Vortrag 1
Alle Oper ist Orpheus Teil 1
Anmerkungen zum Programm der Opern Akademie
Wolfgang Willaschek

■ 9.00 - 9.45 Uhr
Arena, LGS-Park
Schauturm (bei schlechtem Wetter)
Eintritt frei!
Vortrag 2
Alle Oper ist Orpheus Teil 2
Anmerkungen zum Programm der Opern Akademie
Wolfgang Willaschek

■ 10.00 - 13.00 Uhr
Reitstadel, Festsaal
■ 14.00 - 16.00 Uhr
Musikschule Raum 01
Kurs Gesang, Claudio Nicolai
Eintritt nur mit Kursausweis oder Tages/Halbtageskarte. Bitte Aushang mit der Tageseinteilung beachten!

■ 10.00 - 13.00 Uhr
■ 14.00 - 16.00 Uhr
Schauturm, LGS-Park
Kurs Schauspiel, Marsha Cox
Eintritt nur mit Kursausweis oder Tages/Halbtageskarte. Bitte Aushang mit der Tageseinteilung beachten!

■ 10.00 - 13.00 Uhr
■ 14.00 - 16.00 Uhr
Schauturm, LGS-Park
Kurs Regie, Stefan Herheim
Eintritt nur mit Kursausweis oder Tages/Halbtageskarte. Bitte Aushang mit der Tageseinteilung beachten!

■ 17.00 Uhr
Reitstadel, Unteres Foyer
Eintritt frei!
Offizielle Eröffnung und Vernissage
Ausstellung »Orpheus«
von Ernst Arnold Bauer
Laudatio: Dr. Gabriele Moritz,
Leiterin Kulturamt Neumarkt

■ 18.00 Uhr
Reitstadel, Unteres Foyer
Eintritt frei!
Einführung 1
Wie stark ist nicht dein Zauberton
Orpheus-Mythologie und Mozarts Zauberflöte – Das besondere Konzept des Eröffnungskonzertes
Wolfgang Willaschek

■ 19.00 Uhr
Reitstadel, Festsaal
DM 38,- / 28,- / 24,-
Eröffnungskonzert
Die Zauberflöte KV 620
W. A. Mozart, konzertant

Texte: Wolfgang Willaschek
Schauspieler: M. Cox und Th. Hagen
Opernstudio der Region Nürnberg
Musikalische Leitung und Klavier:
Michael Schmidt

Ausführliches Programmheft finden Sie in Teil IV des Almanachs, Künstlerbiographien in Teil III

Sonntag, 9. September 2001

09.00 - 18.00 Uhr
Reitstadel, Unteres Foyer
Kursbüro · Information · Kartenverkauf

10.00 - 18.00 Uhr
Reitstadel, Unteres Foyer
Ausstellung »Orpheus«

■ 10.00 - 13.00 Uhr
■ 15.00 - 18.00 Uhr
Reitstadel, Festsaal
Kurs Gesang, Claudio Nicolai
Eintritt nur mit Kursausweis oder Tages/Halbtageskarte. Bitte Aushang mit der Tageseinteilung beachten!

■ 10.00 - 13.00 Uhr
■ 15.00 - 18.00 Uhr
Schauturm, LGS-Park
Kurs Schauspiel, Marsha Cox
Eintritt nur mit Kursausweis oder Tages/Halbtageskarte. Bitte Aushang mit der Tageseinteilung beachten!

■ 10.00 - 13.00 Uhr
■ 15.00 - 18.00 Uhr
Schauturm, LGS-Park
Kurs Regie, Stefan Herheim
Eintritt nur mit Kursausweis oder Tages/Halbtageskarte. Bitte Aushang mit der Tageseinteilung beachten!

■ 19.00 - 20.30 Uhr
Reitstadel, Oberes Foyer
DM 10,- (*keine Ermäßigung!*)
Vortrag 3
Das barocke Bild: Monteverdi
Einführungen in die Orpheus-Opern
Wolfgang Willaschek

Montag, 10. September 2001

08.30 - 18.00 Uhr
Reitstadel, Unteres Foyer
Kursbüro · Information · Kartenverkauf

10.00 - 18.00 Uhr
Reitstadel, Unteres Foyer
Ausstellung »Orpheus«

■ 9.00 - 9.45 Uhr
Reitstadel, Festsaal (Bühne)
DM 6,- (*keine Ermäßigung!*)
Opernwerkstatt 1
Dramaturgie der Kurswerke
Wolfgang Willaschek

■ 10.00 - 13.00 Uhr
■ 15.00 - 18.00 Uhr
Reitstadel, Festsaal
Kurs Gesang, Claudio Nicolai
Eintritt nur mit Kursausweis oder Tages/Halbtageskarte. Bitte Aushang mit der Tageseinteilung beachten!

■ 10.00 - 13.00 Uhr
■ 15.00 - 18.00 Uhr
Schauturm, LGS-Park
Kurs Schauspiel, Marsha Cox
Eintritt nur mit Kursausweis oder Tages/Halbtageskarte. Bitte Aushang mit der Tageseinteilung beachten!

■ 10.00 - 13.00 Uhr
■ 15.00 - 18.00 Uhr
Schauturm, LGS-Park
Kurs Regie, Stefan Herheim
Eintritt nur mit Kursausweis oder Tages/Halbtageskarte. Bitte Aushang mit der Tageseinteilung beachten!

■ 19.00 - 20.30 Uhr
Reitstadel, Oberes Foyer
DM 10,- (*keine Ermäßigung!*)
Vortrag 4
Das Bild der Aufklärung: Gluck
Das klassische Bild: Haydn und Mozart
Wolfgang Willaschek

Dienstag, 11. September 2001

08.30 - 18.00 Uhr
Reitstadel, Unteres Foyer
Kursbüro · Information · Kartenverkauf

10.00 - 18.00 Uhr
Reitstadel, Unteres Foyer
Ausstellung »Orpheus«

■ 9.00 - 9.45 Uhr
Reitstadel, Festsaal (Bühne)
DM 6,- (*keine Ermäßigung!*)
Opernwerkstatt 2
Dramaturgie der Kurswerke
Wolfgang Willaschek

■ 10.00 - 13.00 Uhr
■ 15.00 - 18.00 Uhr
Reitstadel, Festsaal
Kurs Gesang, Claudio Nicolai
*Eintritt nur mit Kursausweis oder
Tages/Halbtageskarte. Bitte Aushang mit
der Tageseinteilung beachten!*

■ 10.00 - 13.00 Uhr
■ 15.00 - 18.00 Uhr
Schauturm, LGS-Park
Kurs Schauspiel, Marsha Cox
*Eintritt nur mit Kursausweis oder
Tages/Halbtageskarte. Bitte Aushang mit
der Tageseinteilung beachten!*

■ 10.00 - 13.00 Uhr
■ 15.00 - 18.00 Uhr
Schauturm, LGS-Park
Kurs Regie, Stefan Herheim
*Eintritt nur mit Kursausweis oder
Tages/Halbtageskarte. Bitte Aushang mit
der Tageseinteilung beachten!*

■ 19.00 - 20.30 Uhr
Schauturm, LGS-Park
DM 10,- (*keine Ermäßigung!*)
Vortrag 5
Das satirische Bild: Offenbach
Wolfgang Willaschek

■ 19.00 Uhr
(nicht öffentlich)
Reitstadel, Festsaal
Bühnenprobe
Don Giovanni und die Frau in Schwarz
Opernstudio der Region Nürnberg
Leitung: Schmidt/Sturm

Mittwoch, 12. September 2001

08.30 - 18.00 Uhr
Reitstadel, Unteres Foyer
Kursbüro · Information · Kartenverkauf

10.00 - 18.00 Uhr
Reitstadel, Unteres Foyer
Ausstellung »Orpheus«

■ 9.00 - 9.45 Uhr
Reitstadel, Festsaal (Bühne)
DM 6,- (*keine Ermäßigung!*)
Opernwerkstatt 3
Dramaturgie der Kurswerke
Wolfgang Willaschek

■ 10.00 - 13.00 Uhr
Reitstadel, Festsaal
■ 15.00 - 18.00 Uhr
Musikschule Raum 01
Kurs Gesang, Claudio Nicolai
*Eintritt nur mit Kursausweis oder
Tages/Halbtageskarte. Bitte Aushang mit
der Tageseinteilung beachten!*

■ 10.00 - 13.00 Uhr
■ 15.00 - 18.00 Uhr
Schauturm, LGS-Park
Kurs Schauspiel, Marsha Cox
*Eintritt nur mit Kursausweis oder
Tages/Halbtageskarte. Bitte Aushang mit
der Tageseinteilung beachten!*

■ 10.00 - 13.00 Uhr
■ 15.00 - 18.00 Uhr
Schauturm, LGS-Park
Kurs Regie, Stefan Herheim
*Eintritt nur mit Kursausweis oder
Tages/Halbtageskarte. Bitte Aushang mit
der Tageseinteilung beachten!*

Donnerstag, 13. September 2001

08.30 - 18.00 Uhr

Reitstadel, Unteres Foyer
Kursbüro · Information · Kartenverkauf

10.00 - 18.00 Uhr

Reitstadel, Unteres Foyer

Ausstellung »Orpheus«

■ 18.45 Uhr

Reitstadel, Oberes Foyer
Eintritt frei!

Einführung 2

Don Giovanni –

Ein „neuer“ Orpheus?

Der Autor spricht über sein neues Werk
Wolfgang Willaschek

■ 19.30 Uhr

Reitstadel, Festsaal
DM 32,- / 26,- / 20,-

W. A. Mozart/W. Willaschek

Don Giovanni

und die Frau in Schwarz

Opernstudio der Region Nürnberg
Frau in Schwarz: Sylke Hannasky
Inszenierung: Michael Sturm
Musikalische Leitung und Klavier:
Michael Schmidt

*Ausführliches Programmheft finden Sie in
Teil IV des Almanachs, Künstlerbiographien
in Teil III*

■ 9.00 - 9.45 Uhr

Reitstadel, Festsaal (Bühne)
DM 6,- (*keine Ermäßigung!*)

Opernwerkstatt 4

Dramaturgie der Kurswerke

Wolfgang Willaschek

■ 10.00 - 13.00 Uhr

■ 15.00 - 18.00 Uhr

Reitstadel, Festsaal

Kurs Gesang, Claudio Nicolai

*Eintritt nur mit Kursausweis oder
Tages/Halbtageskarte. Bitte Aushang mit
der Tageseinteilung beachten!*

■ 10.00 - 13.00 Uhr

■ 15.00 - 18.00 Uhr

Schauturm, LGS-Park

Kurs Schauspiel, Marsha Cox

*Eintritt nur mit Kursausweis oder
Tages/Halbtageskarte. Bitte Aushang mit
der Tageseinteilung beachten!*

■ 10.00 - 13.00 Uhr

■ 15.00 - 18.00 Uhr

Schauturm, LGS-Park

Kurs Regie, Stefan Herheim

*Eintritt nur mit Kursausweis oder
Tages/Halbtageskarte. Bitte Aushang mit
der Tageseinteilung beachten!*

■ 19.00 - 20.30 Uhr

Reitstadel, Oberes Foyer
DM 10,- (*keine Ermäßigung!*)

Vortrag 6

Das moderne Bild:

Milhaud, Krenek und Weill

Wolfgang Willaschek

Freitag, 14. September 2001

08.30 - 18.00 Uhr
Reitstadel, Unteres Foyer
Kursbüro · Information · Kartenverkauf

10.00 - 18.00 Uhr
Reitstadel, Unteres Foyer
Ausstellung »Orpheus«

■ 9.00 - 9.45 Uhr
Reitstadel, Festsaal (Bühne)
DM 6,- (*keine Ermäßigung!*)
Opernwerkstatt 5
Dramaturgie der Kurswerke
Wolfgang Willaschek

■ 10.00 - 13.00 Uhr
■ 15.00 - 18.00 Uhr
Reitstadel, Festsaal
Kurs Gesang, Claudio Nicolai
*Eintritt nur mit Kursausweis oder
Tages/Halbtageskarte. Bitte Aushang mit
der Tageseinteilung beachten!*

■ 10.00 - 13.00 Uhr
■ 15.00 - 18.00 Uhr
Schauturm, LGS-Park
Kurs Schauspiel, Marsha Cox
*Eintritt nur mit Kursausweis oder
Tages/Halbtageskarte. Bitte Aushang mit
der Tageseinteilung beachten!*

■ 10.00 - 13.00 Uhr
■ 15.00 - 18.00 Uhr
Schauturm, LGS-Park
Kurs Regie, Stefan Herheim
*Eintritt nur mit Kursausweis oder
Tages/Halbtageskarte. Bitte Aushang mit
der Tageseinteilung beachten!*

■ 19.00 Uhr
Reitstadel, Festsaal
DM 10,- (*keine Ermäßigung!*)
**Öffentliche Probe für das
Abschlusskonzert**
Szenen aus den Kurswerken
Leitung und Klavier: Michael Schmidt

Samstag, 15. September 2001

08.30 - 18.00 Uhr
Reitstadel, Unteres Foyer
Kursbüro · Information · Kartenverkauf

10.00 - 18.00 Uhr
Reitstadel, Unteres Foyer
Ausstellung »Orpheus«

■ 10.00 Uhr
Reitstadel, Festsaal
DM 10,- (*keine Ermäßigung!*)
**Öffentliche Generalprobe
für das Abschlusskonzert**
Szenen aus den Kurswerken
Leitung und Klavier: Michael Schmidt

■ 16.30 Uhr
Arena, LGS-Park
Schauturm (bei schlechtem Wetter)
Eintritt frei!
Talkrunde
Künstlertreff mit Dozenten und
Kursteilnehmern

■ 19.00 Uhr
Reitstadel, Festsaal
DM 20,- / DM 10,- (erm.)
Gesprächskonzert
Auf der Suche nach Orpheus
mit Werkeinführung von
Wolfgang Willaschek mit
Musikbeispielen aus den Kurswerken

Chor und Solisten der
Opern Akademie 2001
Musikalische Leitung und Klavier:
Michael Schmidt

*Ausführliches Programmheft finden Sie in
Teil IV des Almanachs*

Sonntag, 16. September 2001

10.00 - 18.00 Uhr
Reitstadel, Unteres Foyer
Kursbüro · Information · Kartenverkauf

10.00 - 18.00 Uhr
Reitstadel, Unteres Foyer
Ausstellung »Orpheus«

■ 18.00 Uhr
Reitstadel, Oberes Foyer
Eintritt frei!

Einführung 3

Orpheus:

Ewiger Sänger – Erster Held

Worte zum Abschluss(konzert)

Wolfgang Willaschek

■ 19.00 Uhr
Reitstadel, Festsaal
DM 38,- / 28,- / 24,-

Abschlusskonzert

Szenen aus:

C. Monteverdi (1567-1634)

L' ORFEO

Chr. W. Gluck (1714-1787)

ORFEO ED EURIDICE

J. Offenbach (1819-1880)

ORPHEUS IN DER UNTERWELT

und anderen Werken

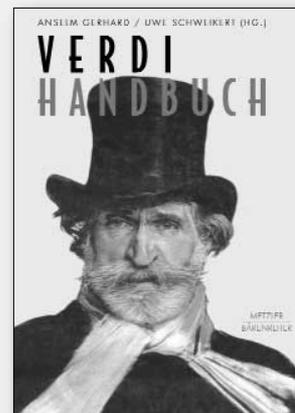
Chor und Solisten der
Opern Akademie 2001
Maske: Hans Tegelbekkers
Musikalische Leitung und Klavier:
Michael Schmidt

*Änderungen vorbehalten –
bitte beachten Sie
immer den Aushang
im Kursbüro!*

*Ausführliches Programmheft finden Sie in
Teil IV des Almanachs*

Viva Verdi!

Das »Verdi-Handbuch«
gibt zuverlässig Auskunft
über die operngeschicht-
lichen Voraussetzungen,
über Ästhetik, Entwick-
lung und Rezeption des
Gesamtwerks und stellt in
ausführlichen Einzelartikeln
alle 26 Opern vor.



2001. X, 746 Seiten,
43 Abb., geb.
DM 129,80/65 948,-/5Fr 114,-
ISBN 3-476-01768-0
Gemeinschaftsausgabe
mit dem Bärenreiter-Verlag,
Kassel

**VERLAG
J.B. METZLER**

Postfach 10 32 41 · D-70028 Stuttgart
Fax (07 11) 21 94-249
www.metzlerverlag.de

ZWEITE EUROPÄISCHE OPERNAKADEMIE NEUMARKT

ORPHEUS

EWIGER
SÄNGER –

ERSTER
HELD

ALMANACH

TEIL III

Dozenten und
Interpreten

PROFIL DOZENTEN UND INTERPRETEN

Dozenten:

Marsha Cox
Kurs Schauspiel

Stefan Herheim
Kurs Regie

Claudio Nicolai
Kurs Gesang

Wolfgang Willaschek
Dramaturgie, Vorträge,
Einführungen und Opernwerkstatt

Künstlerische Leitung:

Michael Schmidt
Musikalische Leitung und Klavier

Ausstellung:

Ernst Arnold Bauer
Gemälde

Mitwirkende:

Jürgen Bachmann
Bass

Nicolle Cassel
Sopran

Christian Dahm
Bariton

Ursula Dimmer
Sopran

Salvador Guzman
Tenor

Martin Hackler
Tenor

Thomas Hagen
Schauspiel

Sylke Hannasky
Schauspiel

Silke Hartstang
Alt

Kay Hofmann
Bass

Joachim Holzhey
Bariton

Wolf-Rüdiger Klimm
Bariton

Michael Kunze
Bariton

Eric Machanic
Korrepetition

Iva Mihanovic
Sopran

Julio Mirón
Korrepetition

Ikumu Mizushima
Sopran

Sandra Neck
Sopran

Oliver Scherer
Tenor

Algund Schorcht
Sopran

Barbara Stocker
Regie-Assistenz

Michael Sturm
Regie

Hans Tegelbekkers
Maske

Brigitte Tretter
Mezzosopran

Alexandra Wilson
Sopran

**Opernstudio der
Region Nürnberg**

Marsha Cox studierte am Mills College in Kalifornien 'Dramatic Arts' mit Schwerpunkt Schauspiel. Nach dem "Bachelor of Arts" schloss sich nach weiteren Studienjahren an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Stuttgart die Bühnenreifepfprüfung an. Meisterklassen bei Ned Mandarino, Regisseur und Schauspieltrainer in Los Angeles, führten zur intensiven Auseinandersetzung mit 'Method Acting'. Nach Engagements unter anderen in Bochum, Heidelberg und Würzburg

wirkte sie als freiberufliche Schauspielerin in Berlin an Fernsehproduktionen bei ARD und ZDF und als Sprecherin beim SFB mit. Ihre Leidenschaft zur Oper entwickelte sich schon in frühen Jahren durch ihren Vater, Kammersänger Jean Cox. Seit einiger Zeit konzentriert sich ihre Aufmerksamkeit auf die Arbeit mit jungen Opernsängern, die auf der Suche nach eigenen darstellerischen Mitteln sind. In ihrer Arbeit als Dozentin für Stimm- bildung und Sprecherziehung und als

Schauspiel-Coach ist sie sehr stark vom ganzheitlichen Ansatz ihrer Mentorin Prof. Kristin Linklater, Columbia University, New York, geprägt.

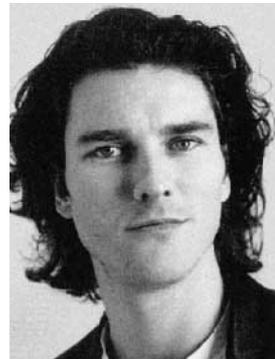


Marsha Cox

Der geborene Norweger Stefan Herheim studierte zunächst Cello, kam aber früh zum Musiktheater u.a. durch Aufgaben an der Oper und der Opernhochschule seiner Heimat, Oslo, wo er auch seine eigene Marionetten-Opern-Compagnie leitete. Ab 1994 studierte Herheim Musiktheater-Regie unter der Leitung von Prof. Götz Friedrich an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg. Nach Inszenierungen des „Dreimäderlhaus“ von Berté und Galuppi, „Il filosofo di campagna“ sowie Regiehospitanzen an der Hamburgischen Staatsoper und der Deutschen Oper Berlin, machte er

1999 Regie-Diplomprüfung mit Mozarts „Die Zauberflöte“. Seitdem hat der Wahl-Berliner als freier Opernregisseur und Bühnenbildner am Theater Vanemuine in Estland Mozarts „Cosi fan tutte“, am Oldenburgischen Staatstheater „Die Zauberflöte“ und Verdis „Falstaff“, sowie an seiner heimatlichen Opernhochschule regelmäßig inszeniert. Bei der Münchener Biennale für zeitgenössisches Musiktheater 2000 war er für die Regie und Bühne der Uraufführung der Kollektivkomposition „Über Frauen – Über Grenzen“ verantwortlich und ist im Rahmen der Biennale 2002 mit der

Uraufführung von André Werners „Marlow: Der Jude von Malta“ betraut. Zur Zeit bereitet sich Herheim auf Wagners „Tannhäuser“ für das Landestheater Linz, „Falstaff“ für die Stockholmer Volksoper und Haendels „Julius Caesar“ für die Norwegische Staatsoper vor. Zur Opern-akademie 2001 ist er als vierter Dozent dazugestoßen und wird mit den Kursteilnehmern einige der Werksätze inszenieren.



Stefan Herheim



Claudio Nicolai

Claudio Nicolai studierte zunächst Theaterwissenschaft an der Universität Göttingen und war Regieassistent bei den Händelfestspielen in Göttingen. Seine Gesangsausbildung absolvierte er bei Clemens Kaiser-Breme in Essen und Serge Radamsky in Wien. Das erste Engagement bekam er am Münchener Gärtnerplatztheater. Claudio Nicolai war häufiger Gast in nahezu allen großen Opernhäusern der Welt und bei renommierten Festivals. Darunter sind besonders hervorzuheben die Bregenzer und Salzburger Festspiele, die Staatsopern von Wien und Berlin und die Metro-

politan Opera in New York. Zudem war er Mitglied des Opernhauses von Köln und zugleich ständiger Gast an der Deutschen Oper am Rhein. Weitere Gastspiele führten ihn ans Teatro Liceo in Barcelona, das Théâtre de la Monnaie in Brüssel, die Hamburgische Staatsoper und das Staatstheater Stuttgart, um nur einige zu nennen. Seine größten Erfolge feierte er mit der Partie des Grafen in Mozarts „Figaros Hochzeit“, als Guglielmo, später als Alfonso in „Cosi fan tutte“, als Eisenstein in „Die Fledermaus“, als Herr Fluth in „Lustige Weiber von Windsor“ und als Figaro im „Barbier von Sevilla“.

Später glänzte er ebenso in Partien wie Wolfram, Amfortas, Onegin, Mandryka und Posa. Claudio Nicolai konnte aber nicht nur als Sänger gefallen, sondern stellte immer wieder sein überragendes Schauspielertalent unter Beweis, was er auch in seine Arbeit als Regisseur einfließen lassen konnte. Dies zeigte sich besonders bei seiner Figaro-Inszenierung in Basel. Neben seiner sängerischen Tätigkeit im In- und Ausland wurde er 1982 als Professor für Gesang an die Musikhochschule von Köln berufen und war dort elf Jahre als Pädagoge tätig.



Wolfgang Willaschek

Wolfgang Willaschek ist Autor, Dramaturg und Publizist. Er lebt in Aumühle bei Hamburg. Von 1981 bis 1988 war er Dramaturg an der Hamburgischen Staatsoper und Leitender Dramaturg unter der Intendanz von Rolf Liebermann. Von 1987 bis 1991 war er Chefdramaturg der Salzburger Festspiele, von 1996 bis 1997 Chefdramaturg des Schleswig-Holstein Musik Festivals. Er ist seit 1987 fester Mitarbeiter des Regisseurs Johannes Schaaf und arbeitet für zahlreiche Regisseure und Bühnenbildner im In- und Ausland. 1995 veröffentlichte er im Metzler Verlag Stuttgart das Buch „Mozart-Theater“. Zu seinen Publikationen zählen u.a. Bücher über Mozarts „Zauberflöte“, Hofmannsthals „Jedermann“ und über die zwanzigjährige

Tätigkeit des Choreographen und Ballettchefs John Neumeier an der Hamburgischen Staatsoper. Sein neues Buch „Oper – 50 Klassiker“ vom Gerstenberg Verlag erschien erstmals bei der Europäischen Opern Akademie Neumarkt 2000. Er lehrt Dramaturgie an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Hamburg. Er schrieb Libretti für zeitgenössische Komponisten, u.a. für Udo Zimmermann („Weisse Rose“) und Eckehard Mayer („Sansibar“), mit dem er derzeit an einer Oper nach der Erzählung „Das Treffen in Telgte“ von Günter Grass arbeitet, die im Oktober 2002 am Theater in Chemnitz uraufgeführt wird. Seit diesem Jahr ist er Chefdramaturg der San Francisco Opera. Im August 2002 übernimmt er im Auftrag des Intendan-

ten Hartmut Haenchen die Dramaturgie, Programmplanung und Stellvertretende Künstlerische Leitung der Dresdener Musikfestspiele. Zusammen mit vier jungen Komponistinnen und Komponisten entwirft er derzeit vier Kinder- und Jugendstücke, die in Dresden an verschiedenen Theatern ihre Premiere erleben werden. Für die Europäische Opern Akademie ist er bereits das zweite Mal tätig. Besonders reizvoll findet er die bei dieser Akademie mögliche offene und kooperative Arbeit zwischen Gesangspädagogik, Schauspiel, Szene und assoziativem Rahmenprogramm als unverzichtbarer Alternative zwischen Hochschule und Theaterbetrieb.

Michael Schmidt wurde in Düsseldorf geboren und studierte an der dortigen Robert-Schumann-Musikhochschule und der Staatlichen Hochschule für Musik Karlsruhe Klavier, Orgel, Gesang und Dirigieren. Von seinen Dozenten sind vor allem Prof. Heuser für Orgel, Prof. Aldo Baldin, Kammer Sänger Jean Cox und auch Anna Reynolds für Gesang zu nennen. Während seiner Studienzeit sammelte er bereits umfangreiche praktische Erfahrungen in mehreren Konzertchören und unter vielen namhaften Dirigenten, mit denen er auch auf zahlreichen internationalen Tourneen war. Die über fünfjährige Teilnahme und Mitarbeit bei Helmuth Rillings Internationaler Bachakademie Stutt-

gart und deren Ensembles Gächinger Kantorei und Bach-Collegium Stuttgart wurden ein prägender Studienaufenthalt für Michael Schmidt. Bei vielen Chören konnte er seine Stärken als Chorleiter unter Beweis stellen. Dazu zählt auch der Nürnberger Hans-Sachs-Chor, bei dem Michael Schmidt im Dezember 1999 die Endproben zum „Messias“ leitete. Im Herbst 1999 gründete er das Opernstudio der Region Nürnberg. Durch seine Initiative wurde auch die „Europäische Opern-akademie Neumarkt“ ins Leben gerufen, bei der er auch die künstlerische Leitung übernommen hat. Zusammen mit dem Dramaturgen und Autor Wolfgang Wiltschek arbeitet er an der Fortsetzung und

dem Ausbau der Europäischen Opern-akademie. Anfang Mai 2000 startete er den Aufruf zum Vorsingen für den Chor des Opernstudios, der in Zukunft noch erweitert werden soll. Er leitete bereits zahlreiche Opernvorstellungen und Konzerte des Opernstudios. Unter anderem die „Tour Regional“, die Aufführungen bei der Opern-akademie und sämtliche Gastspiele außerhalb der Region. Dabei brachte er Werke wie „Don Giovanni“, „Figaros Hochzeit“, „Così fan tutte“, „Die Zauberflöte“ oder „Die Fledermaus“ zur Aufführung, um nur einige zu nennen. Michael Schmidt ist außerdem Dozent der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg.



Michael Schmidt

Der 1949 in Linz geborene Österreicher Ernst Arnold Bauer absolvierte sein Studium für Malerei und Graphik an der dortigen Hochschule für künstlerische und industrielle Gestaltung bei Prof. Dr. Alfons Ortner und lebt nun als freischaffender Künstler in Eichstätt. Seine erste Ausstellung konnte Bauer unter dem Titel „Neue Galerie“ schon 1971 unmittelbar nach Beendigung seines Studiums in Linz zeigen. Darauf folgte eine Vielzahl von nationalen und internationalen Ausstellungen mit großem

Erfolg. Immer wieder finden sich in seinen Werken literarische Interpretationen, sowie die Auseinandersetzung mit biblischen und musikalischen Themen, wie zum Beispiel die Bilder zu Mozarts Wiener Opern. In dem Ingolstädter Restaurant „Lemon“ stellt Bauer ganzjährig sein Können unter Beweis. Neben seinen zahlreichen Einzelausstellungen, die von Österreich über Deutschland, Irland und Frankreich bis nach Amerika bekannt geworden sind, hat Ernst Arnold Bauer Titelbilder und Illustrationen für Fern-

sehreihen, unter anderem für das Bayerische Fernsehen, gestaltet. Von den ausstellenden Galerien wären hier das Traklhaus in Salzburg, „Neue Galerie“ im Wolfgang Gurlitt Museum in Linz, Sotheby's in München, Fine Arts Gallery in Florida (Ocala), das Kiehle Visual Arts Center, St. Cloud in Minnesota, Galerie Alias in Paris und das James Joyce Center in Dublin zu nennen. Bei der Opern-akademie stellt er im Foyer des Reitstades einige Exponate seiner "musikalischen" Werke aus.



Ernst Arnold Bauer

PROFIL INTERPRETEN



Jürgen Bachmann

Jürgen Bachmann ist in Erlangen geboren, studierte Saxophon und ist Absolvent des klassischen Sologesangs bei Barry Hanner am Meistersinger-Konservatorium Nürnberg. Der Bassist war bisher überwiegend als Solist in Bach-Kantaten, Schubert- und Mozartmessen sowie in Oratorien wie beispielsweise Haydns „Schöpfung“ und „Elias“ von Mendelssohn zu hören. In Projekten des Opernstudios der Region Nürnberg konnte er bei zahlreichen Auftritten Erfahrungen

im Bereich des klassischen Operngesangs machen. Dabei sang er Partien wie den Komtur und Masetto in Mozarts „Don Giovanni“ und Frank in „Die Fledermaus“ von Strauß. Erste Gastverpflichtungen bekam er am Nürnberger Opernhaus, wo er zur Zeit auch in zwei Produktionen der Oper „Recherche“ von Babette Koblenz, welche anlässlich der Biennale in München uraufgeführt wurde und der Oper „A Lady Di`s“ von Stefan Hippe, mitwirkt.



Christian Dahm

Christian Dahm wurde in Mülheim an der Ruhr geboren. Nach dem Erlernen mehrerer Instrumente begann er mit der Gesangsausbildung. Zuerst bei Magdalena Zucca-Sieger in Oberhausen, dann bei Detlef Zywietz in Essen. 1991 begann er das Gesangsstudium an der Robert-Schumann-Hochschule Düsseldorf bei Peter-Christoph Runge; seit 1995 setzt er sein Studium an der Staatlichen Hochschule für Musik Karlsruhe bei Professor Klaus Dieter Kern fort. Schon bald nach

Beginn seiner Gesangsausbildung trat er als Solist in Konzerten im In- und Ausland auf. Freie Opernproduktionen führten ihn quer durch Deutschland und in die Ukraine. Gastverträge erhielt er an den Wuppertaler Bühnen, dem Musiktheater im Revier Gelsenkirchen, an der Semperoper in Dresden, der Opera National du Rhin Strasbourg und am Theater Baden-Baden. Seit der Saison 2000/01 ist er Mitglied im Opernstudio des Badischen Staatstheaters Karlsruhe. Außerdem entstanden

Aufnahmen für den WDR sowie CD-Produktionen (Brahms „Ein deutsches Requiem“, Mozart „Requiem“, Schubert „Die Verschworenen“). Meisterkurse belegte er bei Roland Hermann, Walter Berry, Andreas Schmidt und Claudio Nicolai, der bei der Opern Akademie 2001 als Dozent mitwirkt. Christian Dahm ist Stipendiat des Richard-Wagner-Verbandes und singt im Eröffnungskonzert der Opern Akademie.

Ursula Dimmer wurde in Trier geboren. Ihr Gesangsstudium absolvierte sie am Konservatorium der Stadt Luxemburg, welches sie mit Auszeichnung abschloss. Schon während des Studiums nahm sie an Meisterkursen bei namhaften Professoren teil (Richard Miller, Ernst Haefliger, Norman Shetler, Peter Schreier). Es folgten Konzertverpflichtungen, die sie durch ganz Europa führten. 1999 gestaltete sie anlässlich des 100. Geburtstags von F. Poulenc, zusammen mit Gabriel Tacchino und

anderen Künstlern, ein Konzert beim Internationalen Festival in Echternach, Luxemburg. Im Oktober 2000 gewann sie den 1. er Grand Prix Femme beim Internationalen Gesangswettbewerb DE VIVE VOIX, wo sie auch Kontakte zu amerikanischen Professoren und Künstlern knüpfen konnte (Ted Puffer, Thomas Muraco, Donna Vaughn und Dolora Zajick). Anfang September 2000 nahm sie als aktive Teilnehmerin bei der Ersten Europäischen Opernakademie in Neu-

markt i.d. OPf. mit den Dozenten Anna Reynolds, Marsha Cox und Wolfgang Willaschek teil und sang dort im Abschlusskonzert die 2. Arie der Königin der Nacht. Ihre Gesangsstudien führt sie zur Zeit bei Anna Reynolds fort. Im Eröffnungskonzert singt sie ebenfalls die Partie der Königin.



Ursula Dimmer

Der gebürtige Chilene studierte in seiner Heimatstadt, Santiago, Medizin und nahm dann neben seinem Arztberuf privaten Gesangsunterricht. Schon bald erwarb er sich als Konzertsänger in Chile einen Namen. 1988 hatte Salvador Guzman erste Opernauftritte am Teatro Municipal de Santiago. 1989 wurde er dann Mitglied des Opernstudios am Teatro Colon in Buenos Aires, Argentinien. In der Folgezeit ergänzte er seine Ausbildung durch Meisterkurse bei Dozenten wie Ernst Haefliger, H. Harper, Pavel Lisizian, Anna Reynolds und Hilde Zadek. Bei Prof. Aldo Baldin und Prof. Renate Ackermann setzte Salvador Guzman sein Studium ab 1990 an der Musikhochschule-Karlsruhe fort. Er führt seitdem eine rege Konzerttätigkeit in Deutschland, Österreich,

Italien, Schweiz und Südamerika. Sein Konzertrepertoire reicht von Arien aus den Bach- und Telemann-Oratorien und Messen von Beethoven, Berlioz, Bruckner, Frank, Haydn, Mozart, Nicolai, Puccini, Rossini, Scarlatti und Schubert bis hin zu Schumanns Faust-Szenen. Im Jahr 1994 wurde er als lyrischer Tenor am Theater Magdeburg engagiert, wo er gleich zu Beginn als Rudolfo in Puccinis „La Bohème“ mit reichem Beifall bedacht wurde. Die Volksstimme Magdeburg lobte seine „unangestrengt locker geführte“ lyrische Tenorstimme. Auch in der Folgezeit etablierte Guzman sich zu einer gefragten Besetzung, da nicht nur die stimmliche Leistung, sondern auch seine Fähigkeit die unterschiedlichsten Charaktere schaupielerisch darzustellen, über-

zeugte. Guzman sang in den Mozartopern „Zauberflöte“, „Così fan tutte“, „Entführung aus dem Serail“, „Don Giovanni“ und „Le Nozze di Figaro“ ebenso wie in „Der Rosenkavalier“ und Debussy's „L'Éfant Prodigue“ (als Azael) und in Tschaikowskys „Eugen Onegin“ (als Lenski). Neben zahlreichen anderen Opernrollen umfasst sein Repertoire auch Operetten, wie zum Beispiel „Die Fledermaus“ und „Die Cardasfürstin“, um nur einige zu nennen. Seine Gastspiele innerhalb Deutschlands führten Salvador Guzman an die Theater Halle, Rostock, Schwerin, Eisenach, Zwickau, Osnabrück, Hildesheim, Lüneburg und Würzburg. Salvador Guzman singt den Tamino im Eröffnungskonzert der Opernakademie.



Salvador Guzman

PROFIL INTERPRETEN



Martin Hackler

Martin Hackler studierte an der Robert-Schumann-Hochschule Düsseldorf Konzert- und Operngesang bei Prof. George Emil Crasnaru und Celina Lindsley. Im Sommer 2001 schloss er sein Studium mit dem Diplom der Künstlerischen Reife ab. Bei Meisterklassen von Anna Reynolds, Rudolf Piernay und Scot Weir erweiterte er seine stimmliche Ausbildung. Im Rahmen seiner regen Konzerttätigkeit trat er als aktiver Teilnehmer unter anderem bei der Ersten Europäischen Opern Akademie Neumarkt als Don Ottavio auf und sang

bei Konzerten der Stuttgarter Bachwochen unter der Leitung von Helmuth Rilling. Martin Hackler ist Stipendiat der Begabtenförderung des Bundes im Evangelischen Studienwerk Haus Villigst. In diesem Jahr singt er in der „Zauberflöte“ beim Eröffnungskonzert der Opern Akademie.



Thomas Hagen

Thomas Hagen, geboren 1962, studierte nach seiner Handwerksausbildung Schauspiel in Wiesbaden und Frankfurt. Sein erstes Engagement bekam er am Schauspielhaus Frankfurt. Seine weiteren Stationen waren u.a. das Staatstheater Mainz, Städtische Bühnen Gießen und das Schauspielhaus Zürich. Er arbeitete unter zahlreichen bekannten Regisseuren wie Peter Palitzsch, Manfred Karge, Michael Gruner, Günther Fleckenstein, Koos Terpstra und Winni Victor. Seit Sommer 1998 arbeitet er fest am Theater Erlangen und gibt zeitweise Schauspielunterricht an der Universität Erlangen sowie auch Privatschülern.

Seine zuletzt gespielten Rollen sind „Der Pflüger“ (Messer in Hennen), „Orest“ (Meine Elektra), „Ronald Ackermann“ (Dossier: Ronald Ackermann), „Herr Sturm“ (Herr Sturm und sein Wurm), „D'Artagnan“ (Die drei Musketiere), „Filinto“ Olgas Raum und „Hermann Wurm“ (Volksvernichtung oder meine Leber ist sinnlos). Außerdem spielte und sang er den Papageno in „Die kleine Zauberflöte“. Bei der „Zauberflöte“ des Eröffnungskonzertes ist er einer der Schauspieler.

Sylke Hannasky absolvierte an der Hochschule für Musik und Theater Hannover ihre Schauspielausbildung zwischen 1994 und 1998. Schon während dieser Zeit hatte sie ein Engagement am Staatstheater Hannover und spielte dort die Närrin unter der Leitung von Kriegenburg, sowie die Flüchtlingin in „Zurüstungen für die Unsterblichkeit“. Seit 1998 tritt sie für das Ensemble Theater Erlangen auf und war schon in erfolgreichen Stücken wie „Die Nächte der Schwestern Brontë“, „Andorra“, „Meine Elektra“, „Messer in

Hennen“, „Sganarelle“ und „Aschenputtel“ zu sehen. Neben diesen Theaterauftritten kann die junge Schauspielerin auf Film- und Fernseherfahrung zurückgreifen, die sie während eines Kurzfilms an der Filmhochschule Hannover und des Kinofilms „Hans im Glück“ unter der Regie von Rolf Losansky in der Rolle der Braut sammeln konnte. Das Publikum der Opern Akademie kann Sylke Hannasky als „Frau in Schwarz“ erleben, die sie mit uraufgeführt hat.



Sylke Hannasky

Die in Neuwied geborene Silke Hartstang studierte zunächst Jura und Musikwissenschaft bevor sie schließlich dann an die Hochschule für Musik Köln zu ihrem Gesangstudium kam. Dort studiert sie seit 1998 bei Prof. Leisenheimer. Meisterkurse belegte sie bei Prof. Kurt Moll, Prof. Karl-Joseph Görgen und Hans Suter. Die junge Altistin kann eine rege Konzerttätigkeit mit geistlicher Musik im deutschen Raum vorweisen. Ferner sang sie 1999 bei der Erstaufführung des Oratoriums „Ruth“ von Luise Adolpha Le Beau in Dresden, Baden-Baden und Stuttgart. Erste Opernerfahrung konnte Silke Hartstang am Theater Hagen ma-

chen, wo sie bereits mehrfach aufgetreten ist. Dort sang sie in einer Produktion der Oper „Bruder Lustig“ und in der Regie von Renate Liedtke-Fritsch. Im Eröffnungskonzert ist sie bei der Opern Akademie als 3. Dame in der „Zauberflöte“ zu hören.



Silke Hartstang



Kay Hofmann

Die Ausbildung von Kay Hofmann begann 1992 mit einer Musikspezialausbildung in Hoyerswerda. Schon seit 1988 besuchte Hofmann am Konservatorium Cottbus Gesangsunterricht. Ab 1995 besetzte er die Chorstelle mit Soloverpflichtung am Stadttheater in Görlitz genau so, wie am Deutsch-Sorbischen Volkstheater Bautzen. In den darauf folgenden Jahren besuchte der Bassist bis 2001 mehrere Meisterkurse, unter anderem bei Aldo Baldin, Brigitte Fassbaender, Sergej Leiferkus und Peter Schreier. Während dessen absolvierte er

bis 1996 sein Gesangsstudium an der „Hochschule für Musik Carl Maria von Weber“ in Dresden und ab 1996 an der „Hochschule für Musik Hanns Eisler“ Berlin, bei Prof. Scot Weir, das er vor kurzem abschloss. Seit dem letzten Jahr nimmt er Privatunterricht bei Prof. Kurt Moll und Prof. Herbert Brauer. Sowohl in Berlin, als auch in Dresden nahm er an verschiedenen Hochschulprojekten und –Konzerten teil, in denen er in Rollen wie Dr. Bartolo, Colas, Kerkermeister, Masetto und Osmin erfolgreich seine ersten Erfahrungen mach-

te. Daneben kann Kay Hofmann eine Reihe von solistischen Tätigkeiten vorweisen, die von Oper und Operette bis hin zum Musical reichen. Erwähnenswert hierbei sind unter anderem die Arbeit bei „Der Freischütz“, „Das Wachsfigurenkabinett“ und „Evita“. In diesen und weiteren Produktionen trat Hofmann erfolgreich in Berlin und Görlitz auf. Als Sarastro in Mozarts Zauberflöte wird er das Eröffnungskonzert der Opernakademie mitgestalten.



Joachim Holzhey

Seine erste gesangliche Ausbildung bekam Joachim Holzhey als er 1985 für ein Jahr den Thomanerchor Leipzig besuchte. Später setzte er seine Gesangsstudien bei Steffi Schlegel an der Musikschule „Ottmar Gerster“ Leipzig fort und wurde 1995 in die Gesangsklasse von Prof. Hans-Joachim Beyer an die Hochschule für Musik Leipzig aufgenommen. 1999 wechselte Joachim Holzhey zu Prof. Siegfried Gohritz an die Musikhochschule Weimar, wo er zur Zeit noch studiert. Erste Bühnenerfahrungen sammelte er als Mesrin in der Oper „Der Streit“ von Peter Herrmann. Ein Gastengagement an der Musikalischen Komödie Leipzig folgte 1997. In jüngster Zeit wirkte der Sänger an der Wiederentdeckung der Oper „Lo sposo di tre e marito

di nessuna“ von Luigi Cherubini als Don Pistacchio mit. Im Frühjahr 2001 sang er an der Musikakademie Rheinsberg die Titelpartie in „Kassander oder das sprechende Bildnis“. Bei der Opernakademie ist er als Leporello zu sehen und hören.

Wolf-Rüdiger Klimm wurde in Leipzig geboren. Von 1985-1994 war er Mitglied des Gewandhaus-Kinderchores bei dem er 1989/90 die Partie des Knabensoprans in Webbers „Requiem“ unter Heinz Rögner und Kurt Masur im Schauspielhaus Berlin und im Leipziger Gewandhaus sang. Seinen ersten Gesangsunterricht erhielt er bei Prof. Ulrike Fuhrmann (Weimar). Seit 1996 studiert er Gesang an der Hochschule für Musik und Theater Leipzig bei Kammersängerin Prof. Regina Werner. Neben seiner

solistischen Tätigkeit in Oper, Operettenkonzerten, Kirchenmusik, Liederebenen und bei Aufführungen moderner Musik, nahm er an Meisterkursen bei Prof. Svein Bjorkoy, Prof. Patricia Pease, Prof. Ingrid Figur, Kammersänger Prof. Bernd Weikl und Prof. Graham Johnson teil. Bei einer konzertanten Aufführung der Hochschule sang er die Partie des Sprechers in Mozarts „Die Zauberflöte“, im Rahmen einer Hochschulinszenierung von Prof. Matthias Oldag die Titelpartie in Krams „Leonce und

Lena“ im Sommer 2000. Weitere Partien als Mitglied des Jungen Leipziger Opernensembles waren der Feldwebel Fickfack in Bendas „Der Jahrmarkt“ und die Titelpartie in „Barbier von Sevilla“ von Giovanni Paisiello. Im Sommer 2001 erhielt er bei der Leipziger Hochschulproduktion „Così fan tutte“ die Partie des Don Alfonso unter der Regie von Prof. Joachim Herz. In Neumarkt singt er bei der Opernakademie den Masetto.



Wolf-Rüdiger Klimm

Michael Kunze erhielt nach seinem Mitwirken im „Rundfunk-Kinderchor Leipzig“ eine erste Gesangsausbildung als Seminarschüler der Hochschule für Musik und Theater „Felix-Mendelssohn-Bartholdy“. Er begann 1994 sein Gesangstudium bei Frau Prof. Christina Wartenberg. 2000 studierte er am Salzburger Mozarteum bei Prof. Hopfner. Er nahm an Meisterkursen von Prof. Svein Bjorkoy (Oslo) und Prof. Patricia Pease (Ohio) teil und war 2000 Aktiv-Teilnehmer der Ersten Europäischen Opernakademie Neumarkt/OPf., wo er unter anderem mit Anna Reynolds zusammen arbeiten konnte. Michael Kunze wirkt seit 1996 regelmäßig im Rahmen von Bühnenpraktika im Opernchor der Oper Leipzig mit,

so in Wagners „Tannhäuser“, „Fliegender Holländer“, Lortzings „Zar und Zimmermann“ und Mozarts „Die Zauberflöte“. Als Konzertsänger reicht sein vielfältiges Repertoire von Oper, Operette, Oratorium, klassischem Lied bis hin zur Literatur der 20er Jahre. Konzertreisen führten ihn mehrfach nach Tschechien. Seine ersten Opernerfahrungen sammelte er bei Hochschulinszenierungen als Ernesto in Haydns „Die Welt auf dem Monde“ und als König in Carl Orffs „Die Kluge“. Er sang die Partie des König Thoas in Chr. W. Glucks „Iphigenie auf Tauris“, Dr. Bartolo in G. Paisiellos „Der Barbier von Sevilla“ in einer Aufführung des Jungen Leipziger Opernensembles und den Silvano in G. Verdis

„Un ballo in maschera“ (München). Mehrfach war und ist er als Dr. Falke in J. Strauss „Die Fledermaus“ zu sehen gewesen, unter anderem im Sommer 2001 unter der Leitung Prof. M. Oldags in einer Aufführung der Musikscheune Melpitz e.V. Diese Rolle sang er auch beim Opernstudio der Region Nürnberg in der Silvestergala 2000 und für den Bayerischen Rundfunk. Zur Zeit ist Michael Kunze Aufbaustudent der Hochschule Leipzig und Stipendiat des Richard Wagner-Verbandes. Neben dem Eröffnungskonzert der Opernakademie 2001 ist er auch als Don Giovanni in „Frau in Schwarz“ zu sehen.



Michael Kunze

PROFIL INTERPRETEN



Eric Machanic

Eric Machanic wurde 1967 in Washington, D.C., USA, geboren und verbrachte seine Schulzeit an der dortigen deutschen Schule. Er begann den Klavierunterricht mit acht Jahren und hatte bald Erfolg in Wettbewerben und auf der Bühne. Nach dem Abitur erwarb er von der University of Maryland das Bachelors of Music, Magna cum laude. Weitere Semester studierte er an dem Peabody Konservatorium in Baltimore, und schließlich verbrachte er zwei Jahre

in der Meisterklasse von Erich Appel an der Hochschule für Musik in Würzburg. Seit seinem zwölften Lebensjahr tritt Machanic regelmäßig als Solist, Kammermusiker und Liedbegleiter auf Bühnen in den USA und Europa auf, sowie im Rundfunk und Fernsehen. 1989 feierte er sein Orchesterdebüt mit der National Symphony in Washington unter Maestro Fabio Mecchetti. 1988 und 1995 spielte er Konzerte auf dem Kreuzfahrtschiff Queen Elisabeth II., und hat seit

seinem Umzug nach Deutschland, 1993, zahlreiche Konzerte dort gegeben. Seit 1996 doziert er als Korrepetitor an der Hochschule für Musik Nürnberg.

Eric Machanic war bereits auch schon im letzten Jahr als Korrepetitor bei der Opernakademie tätig.



Iva Mihanovic

Iva Mihanovic wurde 1978 in Ulm geboren. Ihr Gesangsstudium begann sie 1998 an der Hochschule für Musik Dresden bei Frau Prof. Ilse Hahn. Seit 2001 studiert sie unter der Leitung von Frau Prof. Dr. Edith Wiens an der Musikhochschule Nürnberg-Augsburg. Außerdem belegte sie Meisterkurse bei Prof. Brigitte Fassbaender, Anna Reynolds und Siegfried Jerusalem. Im Rahmen eines Gastengagements am Stadttheater Ulm sang sie Papagena, Isabella, Comtesse

Stasi und Otilie. Ferner trat sie bei Gastspielen am Theater Fürth, Ingolstadt, sowie im Großen Festspielhaus Salzburg auf. An internationalen Konzerten und Liederabenden nahm Iva Mihanovic in Ulm, Berlin, Zagreb und Dresden teil. 1996 und 1998 gewann sie den ersten Preis im Wettbewerb „Jugend Musiziert“. Zwei Jahre später erhielt sie den Förderpreis und ein Künstlerstipendium der Stadt Ulm. Im letzten Jahr arbeitete die Sängerin auch als Regiehospitantin

an der Dresdner Semperoper bei der Oper „Der Rosenkavalier“ mit. Bei der Ersten Europäischen Opernakademie Neumarkt war sie aktive Teilnehmerin. In diesem Jahr singt sie Zerlina in „Don Giovanni und die Frau in Schwarz“.

Julio Mirón, wurde in Puerto Rico geboren. Schon früh begann er seine musikalische Ausbildung in seiner Heimat, und absolvierte dann sein Hochschulstudium in den USA unter anderem in Miami und in New York, an der Juillard University und der Manhattan School of Music. Nach seinem dortigen Dirigier- und Kompositionsstudium erhielt er ein Stipendium an der Academia Chigiana in Siena. Seine Tätigkeit als gefragter Korrepetitor, Konzert- und Liedbegleiter führte ihn zu zahlreichen Konzerten in die Schweiz, nach Deutschland, Frankreich und Spanien. Mirón lebt nun schon seit vielen Jahren als Pianist und Korrepetitor in München. Hier

spielt er die Tasteninstrumente im Münchner Bach-Collegium und im Bayerischen Staatsorchester, und er betreut ferner die Chorgemeinschaft Neubeuren bei der Einstudierung ihrer Werke. Er arbeitet eng mit dem Philharmonischen Chor Fürstenfeld zusammen. In vergangenen Jahren war er als Korrepetitor für den Meisterkurs von Siegfried Lorenz in der Singschule des Prinzregententheaters München engagiert. Er ist besonders versiert und gefragt als Interpret zeitgenössischer Musik, was ihm immer wieder Einladungen unter anderem an die Staatsoper München, zu den Maifestspielen nach Wiesbaden und an die Biennale München einbrachte. In der Aufführung

des Musicals „Sunset Boulevard“ war er als Dirigent verpflichtet. Ebenso gefragt ist Julio Mirón bei freien Opernproduktionen, wie zum Beispiel bei der Hamburger Open-Air-Produktion von G. Bizets „Carmen“, 1994, wo er als Leiter des Chors und der Bühnenmusik fungierte. Andere Aufgaben dieser Art übernahm er in München bei den Opern „Zauberflöte“, „Carmen“, „Freischütz“, „Aida“, „Fledermaus“ und 1998 bei einer „Carmen“-Produktion in Germering bei München. Aber auch als Dirigent sinfonischer Werke machte Mirón auf sich aufmerksam. Im letzten Jahr war er ebenfalls bei der Opern Akademie als Korrepetitor tätig.



Julio Mirón

Ikumu Mizushima wurde in Hyogo, Japan geboren. Von 1984-1988 studierte sie Gesang an der Doshisha Universität in Kyoto. Die Jahre von 1989-1992 verbrachte sie an der Musikhochschule in Graz. 1992-1994 studierte sie an der Musikhochschule in München bei Prof. Josef Loibl. Im Jahr 1993 gewann sie den ersten Preis beim Carl Maria von Weber-Wettbewerb. 1993-1995 war Ikumu Mizushima Mitglied des Opernstudios der Bayerischen Staatsoper München.

Im darauf folgenden Jahr bis einschließlich der Saison 1997/98 war sie fest engagiert am Theater der Stadt Zwickau. Besondere Erfolge feierte sie dort als Rosina, Gilda, Margarete, Manon und Königin. In der abgelaufenen Spielzeit hatte sie ihr erfolgreiches Debüt an der Staatsoper Stuttgart mit der Hauptrolle in „Al gran sole carico d'amore“ von Luigi Nono. Die junge Sängerin war zahlreich bei Konzerten im Ausland tätig. Rundfunk- und Fernsehaufnahmen machte sie be-

reits bei den Sendern ORF, BR und ZDF. Als Stipendiatin besuchte sie Meisterkurse bei Astrid Varnay, Christa Ludwig und Inge Borkh. Im Eröffnungskonzert der Opern Akademie singt sie die Pamina.



Ikumu Mizushima

PROFIL INTERPRETEN



Sandra Neck

Nach abgeschlossenem Musiklehrer-Diplom, Künstlerischen Aufbaustudium und Opernschule, studiert sie Konzert im Studiengang Solistenklasse an der Staatlichen Hochschule für Musik Karlsruhe bei Prof. Christiane Hampe und Peter Nelson. Besuch von Meisterkursen bei Maria Rondel und Hilde Zadek. Liederabende und Konzerte im In- und Ausland u.a. mit Elmar Guntsch. Verschiedene Opernproduktionen u.a. als Gilda, Maria in der West Side Story und

in der Titelrolle des Kindermusicals Die kleine Meerjungfrau, das 1999 uraufgeführt wurde und zahlreiche Gastspiele wie z. B. im Pfalzbau Ludwigshafen oder im St. Pauli-Theater in Hamburg hatte. Mitwirkung bei Musical-Galas und im Chansonbereich freischaffend tätig. Arbeiten für den Rundfunk, CD-Produktionen. 2000/01 Gastvertrag am Badischen Staatstheater Karlsruhe als Sophie de Palma in dem Stück Meisterklasse.



Oliver Scherer

Der Tenor, 1967 in Bayreuth geboren, kam erst auf Umwegen zum Gesang. Er studierte Volkswirtschaftslehre in Bayreuth und war anschließend sechs Jahre an der Universität der Bundeswehr in München in diesem Beruf tätig. 1995 begann er mit privatem Gesangsunterricht beim Konzertsänger und Diplom-Musikpädagogen Günter Leykam in Bayreuth. Mittlerweile hat er Unterricht bei Luciano Zangirolami in Würzburg. Seit 1998 wurde seine Ausbildung durch

Schauspieltraining, Sprecherziehung und szenische Gestaltung beim Opernstudio der Region Nürnberg, vormals Erlangen, ergänzt. Seine Konzerttätigkeit als lyrischer Tenor erstreckt sich seit 1997 von Bamberg und Bayreuth über Coburg, Erlangen, Nürnberg und München. Beim Opernstudio war er in den Partien Adolph (Lorzing, Opernprobe), Don Ottavio (Mozart, Don Giovanni), Basilio und Don Curzio (Mozart, Figaros Hochzeit) zu sehen. In Bayreuth und Bad Berneck

sang er den Alfred (Strauß, Fledermaus). Seit der letzten Spielzeit ist er als 1. Tenor im Chor des Mainfrankentheaters Würzburg engagiert, wo er zusätzlich auch als Solist verpflichtet wird. Dort sang er Partien wie Zorzeto (Der Camiello, Wolf-Ferrari) oder Remendado (Bizet, Carmen). Das Publikum der Opern Akademie kann den Tenor als Don Ottavio erleben.

Die Sopranistin Algund Schorcht absolvierte ihr Gesangsstudium am Meistersinger-Konservatorium in Nürnberg bei M. Herreman. Sie wirkte an Opernaufführungen der Hochschule für Musik Nürnberg mit großem Erfolg mit. Darüber hinaus sang sie zahlreiche Konzerte aus den verschiedensten Bereichen der Musik; darunter Oratorien, Opern und Operetten, sowie Musicals, Barock und Renaissance Musik. Die junge Sängerin

ist sehr stark in Alter Musik engagiert. Ein Workshop für Alte Musik und ein Seminar für Barockes Musiktheater prägten sie darin besonders. Im Eröffnungskonzert singt sie den 2. Knaben der „Zauberflöte“ von Mozart.



Algund Schorcht

Der 1963 in Hamburg geborene Regisseur studierte bei Götz Friedrich Musiktheater-Regie an der Hochschule für Musik und Theater in Hamburg. Studienbegleitend assistierte er in Italien bei der Opera di Barga, an der Hamburgischen Staatsoper sowie an der Komischen Oper Berlin. 1990 folgte seine Diplominszenierung im Forum der Hamburger Musikhochschule mit „Suor Angelica“ von Giacomo Puccini und „Das Ende der goldenen Zeit“ von Bernfried Prové. Es folgten regelmäßig weitere Inszenierungen wie z. B. „Hotel Vesuv“ von Rossini in Potsdam, Humperdincks „Hänsel und Gretel“, das Autorenprojekt „Götzendämme-

rung oder Selbstgespräche eines Irren?!“ nach Motiven von Friedrich Nietzsche in Ottobrunn. Seit 1993 nahm Michael Sturm auch Lehraufträge wahr, u.a. an der Musikhochschule Lübeck und an der Hamburger Hochschule für Musik und Theater; Schauspielunterricht erteilte er im Hamburger Bühnenstudio der Darstellenden Künste. Jüngste Projekte waren u. a. Smetanas „Verkaufte Braut“ im Rahmen eines Gedenkfestivals in Terezín und Paul Dessaus „Einstein“ in Stralsund. Seit 1998 lebt Michael Sturm in Prag, wo 1995 seine Inszenierung „Der Kaiser von Atlantis“ von Viktor Ullmann am dortigen Nationaltheater debütierte. 1998 wurde

seine Inszenierung am gleichen Haus „Cosi fan tutte“ zu einem großen Erfolg. Diese Oper steht noch heute im Spielplan des ND Prag. 2001 ging es wieder nach Wien an die Kammeroper mit der Uraufführung des Singspiels Köchelverzeichnis 2001 – „Mozart gegen Salieri“. Danach inszenierte Michael Sturm „Madame Butterfly“ am Stadttheater Bremerhaven. Sein jüngstes Projekt ist die Welturaufführung von „Don Giovanni und die Frau in Schwarz“ von W. A. Mozart und W. Willaschek, das mit dem Opernstudio der Region Nürnberg bei der diesjährigen Opernakademie zu sehen ist.



Michael Sturm

PROFIL INTERPRETEN

Hans Tegelbekkers machte seine Lehre zum Chefmaskenbildner an der Städtischen Bühne Krefeld. Er war 6 Jahre Chefmaskenbildner am E.T.A. Hoffmann Theater Bamberg, 10 Jahre Chefmaskenbildner der Städtischen Bühnen Nürnberg und 2 Jahre Chefmaskenbildner am Markgrafentheater in Erlangen. Er arbeitete bei Film- und Fernsehproduktionen in Nürnberg, Bayreuth, Monte Carlo und Stockholm und war bei 10 Produktionen für ZDF, Bayerischen Rundfunk und RTL II

beteiligt. Als Chefmaskenbildner war er bei der Sommeroperette Coburg sowie der Bayrischen Kammeroper tätig. Für das Opernstudio der Region Nürnberg war er mehrfach als Maskenbildner in den Produktionen „Don Giovanni“, „Goethe und seine Komponisten“, dem Galaball 1999 und derzeit für „Don Giovanni und die Frau in Schwarz“ tätig. Auch bei den Konzerten im Rahmen der Opern-akademie 2001 wird Hans Tegelbekkers für die Maske zuständig sein.

Hans Tegelbekkers



Brigitte Tretter

Nach einem Ausflug in die Musikwissenschaft erhielt die in München geborene Mezzosopranistin ihre Ausbildung zunächst am Meistersinger-Konservatorium Nürnberg. Anschließend setzte sie ihre Ausbildung bei Anette Elster fort. Im Jahr 1995 war sie als Stipendiatin des Instituto di Cultura in Florenz. Zu ihrem Repertoire gehören neben Opern- und Operettenpartien auch geistliche Musik und Lieder. Ein Jahr später stand sie als Ganymed auf der Bühne des Stadttheaters Fürth. Zuletzt machte sie ein Kon-

zertprogramm mit Schumann, Brahms und Britten unter anderem im Kammeriat Ingolstadt. Sie wirkte in Musicalrevuen und Projekten zeitgenössischer Musik mit, z. B. Junge Blinde in Furrers „Die Blinden“. Als Solistin der Avantgarde-Band „Autumn“ hat sie bereits drei CDs aufgenommen. Zur Zeit singt sie die Nonette in Lortzings „Der Wildschütz“ Nürnberger Opernhaus. Bei der Opern-akademie singt sie den 3. Knaben im Eröffnungskonzert.

Alexandra Wilson ist gebürtige Australierin. Die Sopranistin kam 1995 nach Europa, nachdem sie ihr Studium am „Victorian College of Arts“ beendet hatte. Sie studierte Gesang unter Merlyn Quaife (Head of Vocal Studies, Conservatory of Melbourne) und arbeitete mit David Kram (Head of Opera, VCA) zusammen. Zur Zeit hält sie sich in Italien auf und studiert bei Sherman Lowe in Venedig. Gleichzeitig wird sie von Stefano Celegghin vom Teatro àlla Scala betreut. Im

Jahre 2000 reiste sie nach New York, um dort mit Giovanni Reggioli von der Metropolitan Opera of New York und Leyna Gabriele (Voice Teacher) zu arbeiten. Auftritte führten die Australierin nach Italien, Frankreich und Deutschland. Alexandra Wilson hat die Countess in „Le Nozze di Figaro“ in Orvieto und Venedig, sowie in Melbourne und Sydney gesungen. Konzerte im Bereich des Oratoriums gab sie im italienischen Padua. Im vergangenen Jahr war sie als Aktiv-Teilneh-

merin bei der Europäischen Opern-akademie Neumarkt. Zur Opern-akademie 2001 kommt sie als Donna Elvira, die sie bereits auch im Abschlusskonzert 2000 in Auszügen bereits gesungen hat.



Alexandra Wilson

PROFIL OPERNSTUDIO DER REGION NÜRNBERG



*Figaros Hochzeit (konzertant)
21. Juni 2000 im Reitstadel,
Neumarkt in der Oberpfalz*

Opernstudio der Region Nürnberg

Praxis für eine Opernlaufbahn – das ist das Schlagwort seit der Gründung der Initiative Opernstudio der Region Nürnberg im Oktober 1999; auf dieser Grundlage hat der künstlerische Leiter Michael Schmidt die Arbeit aufgenommen. Junge internationale Opernsängerinnen und -sänger zwischen Studium und ersten Engagement sollen Auftrittsmöglichkeiten und Bühnenerfahrungen bekommen. Für die Opern- und Konzertprojekte des Opernstudios werden die Mitwirkenden durch Vorsingen oder durch die Opern-akademie besetzt. Am Anfang der Projekte steht die Einstudierungsphase: Durch intensive musikalische und szenische Probenarbeit sollen die jungen Opernsolisten ihre künstlerischen Grundlagen ausbauen können. Danach soll in zumeist mehreren Aufführungen die Bühnenpraxis vertieft und damit der „Ernstfall geprobt“ werden. Die jungen Künstler haben so die Möglichkeit den hohen Anforderungen der Opernhäuser gerecht zu werden und kommen einer Karriere wieder ein Stück näher.

Ein hoher Wert liegt auch in der engen Zusammenarbeit und dem internationalen Austausch mit anderen Solisten, weit weg vom Konkurrenzdruck. Die Mitwirkenden kommen zur Projektarbeit zusammen, wohnen zum Teil in privaten Unterkünften, treten ohne große Honorare auf und investieren damit in ihre eigene Entwicklung.

Das Opernstudio der Region Nürnberg bietet ein Podium für junge internatio-

nale Opernkünstler, um sich dem Publikum zu präsentieren. Seit 1999 hat es bereits viele Projekte gegeben. Dabei wurden Gastspiele in Coburg, Erlangen, Nürnberg, Forchheim, Fürth, Roth, Neumarkt i. d. OPf. und Regensburg gegeben, um nur einige Stationen zu nennen. Die jüngsten Erfolge waren Silvester 2000 mit einer Fledermaus-Gala in Erlangen, ein Auftritt mit dem berühmten Tenor Siegfried Jerusalem beim Bayerischen Rundfunk und das neueste Projekt „Don Giovanni und die Frau in Schwarz“ (Auftragswerk des Opernstudios), das bei den Klosterfestspielen Rheine und in Schloß Rheinsberg bei Berlin gespielt wurde. Mittlerweile kommen mehr und mehr Anfragen für Gastspiele vor allem aus überregionalen Orten.

Als Botschafter der Region Nürnberg ist das Opernstudio in den Regionalmarketingverein „Die Region Nürnberg e.V.“ integriert, ohne den ein derart großer Fortschritt seit Herbst 1999 undenkbar gewesen wäre.

Das Team des Opernstudios:

Künstlerische Leitung

Michael Schmidt

Projektorganisation

Barbara Stocker

Teamassistenz

Katja Kopatz

Gabriele Reis

Dramaturgie

Wolfgang Willaschek

Adresse

Opernstudio der Region Nürnberg
Michael-Vogel-Straße 3
D – 91052 Erlangen

Telefon: +49 (91 31) 72 79 14

Fax: +49 (91 31) 72 76 55

eMail: info@opernstudio.de

Web: www.opernstudio.de

Chor des Opernstudios der Region Nürnberg

Dieses junge – im Mai 2000 gegründete – Ensemble besteht aus erfahrenen Chorsängern die projektbezogen zusammengestellt werden. Alle Mitglieder werden durch Vorsingen ausgewählt und für die jeweiligen Projekte des Opernstudios besetzt. Die Proben finden unregelmäßig und nur zu den anstehenden Projektzeiten intensiv statt. Zu den Aufgabengebieten des Chores zählen Opernkonzerte, Matineen, szenische Opernproduktionen und die Mitwirkung in den Konzerten der „Europäischen Opern Akademie“. Nach der Aufnahme in die Opernchorpartei

werden alle Mitglieder regelmäßig über die Projekte des Opernstudios informiert und für eine Teilnahme angefragt. Durch die Rückläufe der Projektanfragen wird die jeweilige Besetzung zusammengestellt. Die Proben finden dann ganz komprimiert statt.

Es werden ständig Sänger aller Stimmlagen gesucht. Die Voraussetzungen für den Opernchor sind stimmliche und musikalische Grundkenntnisse im Bereich des Chorgesangs. Zum Vorsingen sind 2 klassische Lieder oder Arien gefordert.



Interessenten melden sich im Büro des
Opernstudios:

Tel. (0 91 31) 72 79 14
eMail: info@opernstudio.de

Wir sind aufgetreten ...

- Markgrafentheater Erlangen (4x)
- Mühlentheater Kleinseebach
- Logenhaus Fürth
- Regensburg (open-air)
- Bamberg
- Rathaussaal Forchheim (6x)
- Kurhaus Hindelang
- Flughafen Nürnberg (2x)
(1x Flughafenparty 2000)
- Hotel Carlton Nürnberg
- Hotel Herzogspark Herzogenaurach
- Wildenstein'sches Palais Erlangen (5 x)
- Egloffstein'sches Palais Erlangen
- Nürnberg/Gostenhof
- Gesamtschule Hollfeld
- Gymnasium Pegnitz
- Schwarzer Adler Uttenreuth (7x)
- Spielwarenmesse Nürnberg
- Kulturhalle Hemhofen
- Roth Augustinum
- Wohnstift Rathsberg
- Vortragssaal Siemens AG Erlangen
- Stadthalle Fürth
- Reitstadel Neumarkt/OPf.
- Landestheater Coburg, Reithalle (2x)
- Redouten-Saal Erlangen
- Schloss Stein
- Rhein, Kloster Bentlage
- MS-Swiss Crown
- Neumarkt, Schlosshof am Residenzplatz
- Rheinsberg, Musikakademie

Wir wurden eingeladen ...

- Gemeinnütziger Theater- und Konzertverein Erlangen (gVe)
- Stadt Forchheim
- Stadt Ansbach
- Region Mittelfranken
- Siemens AG Erlangen
- Flughafen Nürnberg GmbH
- Freimaurer-Loge Fürth
- Mühlentheater Kleinseebach
- Mozartverein Nürnberg e.V.
- Zonta-Club Erlangen Area
- Lions-Club Herzogenaurach
- Hollfeld
- Round Table 65 Erlangen
- Kulturbühne Uttenreuth-Buckenhof
- Theatersommer Fränkische Schweiz (Pegnitz)
- Dreycedern e.V. Erlangen
- Kurort Hindelang im Allgäu
- Zonta Nürnberg-Erlangen
- Gemeinde Hemhofen
- Gemeinde Röttenbach
- Wohnstift Rathsberg
- Firma Medav Uttenreuth
- Augustinum Roth
- Internationales-Jugend-Opern-Festival Erlangen
- Klosterfestspiele Rhein
- Bayerischer Rundfunk

Zeitschriften bei ConBrio

Brunnstraße 23, 93053 Regensburg
Tel. 0941/945 93-0, Fax 0941/945 93-50

ConBrio...



...wir machen der Musik Beine

Oper & Tanz

Zeitschrift für Opernchor
und Bühnentanz

6 Ausgaben im Jahr
Jahresabonnement: DM 35,-

Musica sacra

Zeitschrift für katholische Kirchenmusik
Umfassende Informationen zu Chor- und
Kirchenmusik, Liturgie und Gottesdienst

6 Ausgaben im Jahr
Jahresabonnement: DM 67,-

Jazzzeitung

Das Jazzmagazin für Bayern und den
Rest der Republik

11 Ausgaben im Jahr
Jahresabonnement: DM 40,-

neue musikzeitung

Deutschlands größte allgemeine
Musikfachzeitung

10 Ausgaben im Jahr
Jahresabonnement: DM 62,-

MUSIK INFORMATION RUNDUM



ZWEITE EUROPÄISCHE OPERNAKADEMIE NEUMARKT

ORPHEUS

EWIGER
SÄNGER –

ERSTER
HELD

ALMANACH

TEIL IV

Kurswerke
und
Programme

ORPHEUS EWIGER SÄNGER – ERSTER HELD

*Errichtet keinen Denkstein.
Laßt die Rose nur jedes Jahr
zu seinen Gunsten blühen.
Denn Orpheus ist.
Seine Metamorphose
in dem und dem.
Wir sollen uns nicht mühen
um andere Namen.
Ein für alle Mal ist Orpheus,
wenn es singt.*

*Rainer Maria Rilke,
"Die Sonette an Orpheus"*

Annäherung an Orpheus: Auf dem Weg vom Mythos zur Oper

Welche Figur wäre besser geeignet, die Faszination der Oper auszudrücken als Orpheus, der „ewige Sänger“ und „erste Held“? Er besänftigt die Natur und die wilden Tiere. Er wagt den Gang in die Unterwelt, um seine Gattin Eurydike dem Tod zu entreißen. Er akzeptiert das von vornherein unmenschliche und zum Scheitern verurteilte Gebot, sich auf dem Weg aus dem Totenreich nicht nach der geliebten Frau umzublicken. Auf diese Weise wird eine einzige Geste zum zentralen Handlungsmoment jeder künstlerischen Version dieses Stoffes. Dreht Orpheus sich um oder nicht? Eine einzige Geste entscheidet über Leben und Tod. Worin liegt das ausschlaggebende Motiv? Ist es Schmerz, Neugierde, Gleichgültigkeit oder Wut? Feststeht: Orpheus blickt sich um. Er verliert Eurydike erneut. Die Erfahrung des Verlustes scheint unumgänglich. Dies hat Konsequenzen. Orpheus sammelt Männer und Knaben um sich, mit denen er die Orphischen Mysterien begründet.

Diese Mysterien sind zumeist Schöpfungsgeschichten. Sie weisen hin auf Orpheus als musikalischem Führer auf der Argonautenfahrt. Im Gewand der Oper wird der Urkern eines Mythos sichtbar. Orpheus, der ewige Sänger, ist ein göttlicher Prophet, dessen Leid zur Offenbarung menschlichen Seins wird, ob bei Vergil und Ovid, ob bei Dante oder Boccaccio, ob bei Thomas von Aquin oder viel später bei Rainer Maria Rilke oder Ingeborg Bachmann oder ob bei Monteverdi, Telemann, Gluck, Mozart, Offenbach, Krenek, Milhaud oder bei Philip Glass, einmal abgesehen von Komponisten, die sich auch außerhalb der Oper in Kantaten, sinfonischen Dichtungen oder Balletten mit dem „Orpheus-Stoff“ beschäftigt haben, wie Rameau, Liszt, Berlioz, Strawinsky oder Henze.

Die unterschiedlichen Versionen weisen auf Vorangegangenes zurück, auf die mythischen Ursprünge der Geschichte von Orpheus, von dem niemand sagen kann, wie, wann und wo er existierte oder ob er tatsächlich nur das Sinnbild des „Orphischen“ ist und damit zugleich der Ausdruck eines menschlichen Zwanges, sich in der künstlerischen Verdichtung ein Sinnbild der eigenen Ursprünge zu geben. Verborgener, aber nicht gänzlich verschüttet liegt das religiöse Motiv der Orphischen Sinnsuche der Gattung Oper zugrunde. Orpheus ist und bleibt auf der Opernbühne eine Herausforderung, eine Zumutung für uns alle. Und sein Ende? Er wird von den Bacchantinnen zerrissen, den Anhängerinnen des Gottes Dionysos. Dabei ist der mythi-

sche Orpheus zugleich die Symbolfigur des nicht zu bändigenden Gottes Dionysos/Bacchus, Ausdruck einer ungeminderten Raserei, einer Grenzüberschreitung. Er ist der Nachfolger von Pentheus. Er ist der Vorgänger von Johannes dem Täufer oder Jesus Christus – und er wird in der Stoffgeschichte nicht zufällig immer wieder mit ihnen gleichgesetzt. Orpheus, der „ewige Sänger“, den man auch Sohn des Gottes Apollo nennt, erscheint in faszinierender Janusköpfigkeit zugleich als Wiedergeburt des Gottes Dionysos. Erst nach seinem Tod wird Orpheus die Versöhnung mit seinem anderen „göttlichen“ Ich erlaubt. Es gibt eine barbarische und eine idealistische Variante. Entweder wird der Kopf des Orpheus an die Saiten der Leier genagelt oder er wird im Geist seines Vaters Apollo als Sternbild an den Himmel gesetzt. Orpheus geht „mitten“ hindurch: zwischen Vernichtung und Verklärung. Die vielschichtigen Aspekte einer Theatralisierung des Orpheus-Mythos provozieren bis heute immer wieder neue Fragen. Welche Macht hat Orpheus? Welcher Ohnmacht ist er ausgeliefert? Ist Orpheus, der ewige Sänger, zugleich der ideale Sänger? Oder ist Orpheus – vor allem: Orpheus in der Oper – nicht stets ein Außenseiter, der zum Scheitern verurteilt ist? Und was geschieht mit Eurydike? Ist sie pures Mittel zum Zweck, Sinnbild einer Muse, oder Inbegriff einer eigenen Persönlichkeit, die sich von ihrer Funktion, Begleiterin des Orpheus zu sein, emanzipiert? Wie singt Orpheus? Wie singt Eurydike? Wie verbinden Komponisten in unter-

EWIGER SÄNGER – ERSTER HELD **ORPHEUS**

schiedlichen Epochen die Intentionen ihrer Zeit mit den entscheidenden Aspekten der Orpheus-Geschichte und den jeweils unter der Oberfläche verborgenen Geheimnissen eines Mythos? Dies sind nur einige der Fragen, denen Dozenten und Teilnehmer der „Zweiten Europäischen Opern Akademie“ in ihrer praktischen Arbeit und im assoziativen Gespräch nachgehen werden. Allen Mitwirkenden der Akademie soll die Möglichkeit geboten sein, zu unterschiedlichen Texten und Quellen der Orpheus-Sage einen für die jeweilige Interpretation Richtungweisenden Subtext zu finden. Sie sollen „ihre“ Geschichten, ihre Sehnsüchte und Zweifel in „dieser“ Geschichte entdecken. Dies ist ein notwendiger, unumgänglicher, im Alltag zwischen Hochschule und Bühne aber häufig zwangsweise vernachlässigter Ansatz, um von eigener Lebenswirklichkeit zu einer spannenden Auseinandersetzung auf der Opernbühne zu kommen. Welche Identifikationen und Auseinandersetzungen mit diesem Mythos sind heute zusammen mit gesanglicher Schulung, körperlicher Erfahrung und szenischer Gestaltung möglich, ja erforderlich? Das Ziel lautet: mit Orpheus auf den Weg gehen in die „Unterwelt“ von Realität und Theater, aber auch Spiegelbilder in der eigenen Wirklichkeit finden für das, was diesen Mythos unvergleichlich macht: mit und durch Musik Grenzen überwinden.

Wolfgang Willaschek

„Alle Oper ist Orpheus!“
Theodor W. Adorno

Jean Delville,
„Orpheus“, 1893



ORPHEUS EWIGER SÄNGER – ERSTER HELD

Orpheus-Themen: Stücke, Aspekte, Schwerpunkte

Der Titelheld von Claudio Monteverdis 1607 uraufgeführter Oper *L'Orfeo* – der „erste Held“ – bekennt sich im ersten von fünf Akten offen und aufrichtig zu seinen Gefühlen: „Nur deinetwegen, schöne Eurydike, preise ich meine Qualen.“ Orpheus' Stimme ist die jedes einzelnen liebenden und leidenden Menschen. Orpheus und Monteverdi, Figur und Komponist, bringen durch ihre Provokation – die Behauptung einer Individualität, die sich von niemandem beirren läßt – Aufruhr in die Ober- und Unterwelt. Mit dem Schicksal von Orpheus wird seit dem 17. Jahrhundert stets der Sinn einer neuen Kunst – der Kunst der Oper – in Frage gestellt. Daher spiegelt das Schicksal von Orpheus auch auf einzigartige Weise die wechselhafte Geschichte der Oper wider. Darf der einzelne Mensch es wagen, durch seine Kunst selbst die Natur zu übertreffen? Diese Frage Monteverdis ist von unverminderter Aktualität und bestimmt den Weg des Orpheus durch die Jahrhunderte. Im Zeichen der Aufklärung rückt Orpheus am Ende des 18. Jahrhunderts verstärkt in den Mittelpunkt künstlerischer Auseinandersetzung, nachdem diese Figur im Zeitalter des Barocks der Stilisierung und damit der Monotonie anheimgefallen war. Joseph Haydn versteht seine „Orpheus“-Version mit dem Untertitel „Die Seele des Philosophen“. Christoph Willibald Glucks Oper *Orpheus und Eurydike*, die in einer italienischen und in zwei französischen Fassungen (Bearbeitungen durch Gluck und Berlioz) vorliegt, wird als Reformoper bezeichnet. Dies betrifft nicht allein den

musikalischen Stil, sondern meint vor allem die radikal neue Sicht von Gluck und seinen Librettisten Calzabigi und Quinault auf den Stoff. Die Götter haben lange vor 1789 abgedankt. Furien und selige Geister werden nur noch dem Fundus der barocken Oper entlehnt. Es dominieren Menschenrecht und bürgerlicher Alltag. Beides wird zum Ausdruck der revolutionären Forderung, die Kunst der Oper solle Spiegelbild nachvollziehbarer Lebenswirklichkeiten sein. Im letzten Akt wird das Blickverbot zum Signal für eine offene Aussprache zweier Liebender über Treue und Untreue. Das ist aktuell, revolutionär und sensationell in einem. Ein privates, ein bürgerliches, ein psychologisches Drama gewinnt die Oberhand über ein allegorisches Stück. Erstmals dient der Mythos unumwunden dazu, moderne Charaktere zu schildern.

Auch Mozart schreibt zwei „Orpheus“-Opern, eine über die unvergleichliche Erscheinung des ersten und endgültigen erotischen Helden. Die andere Oper handelt von Liebesblicken, besänftigten wilden Tieren und einer Prüfung auf Leben und Tod, nichts anderes als ein erneuter Abstieg in den Hades. Nur tragen Mozarts „Orpheus“-Stücke andere Titel: *Don Giovanni* und *Die Zauberflöte*. Der Orpheus-Mythos ist doppeldeutig, janusköpfig, unterschiedlichen Erosionen in unterschiedlichen gesellschaftspolitischen Umfeldern ausgesetzt. Ein Mythos lebt zugleich von seiner Entmythologisierung. Trivialisierung ist dabei ein ebenso legitimes Mittel zur Aneignung wie zuvor Überhöhung und Ver-

klärung. In der Romantik werden Mythos und Götterritual immer unerbittlicher kritischen Fragen unterzogen. Dies führt geradezu zwangsläufig zu Parodie und Travestie. Wer glaubt in einer zunehmend von Technik und Kommerz beherrschten Welt wie jener des 19. Jahrhunderts denn noch unreflektiert an göttliche Gebote oder an die Macht der Herrschenden? In Jacques Offenbachs aus der Hysterie einer Umbruchszeit geborenen opéra bouffon *Orpheus in der Unterwelt* regieren die Ausschweifungen einer Spaßgesellschaft und die Diktatur einer „Öffentlichen Meinung“ – moderner, aktueller, parodistischer, politischer geht's nicht. Orpheus will Eurydike loswerden – umgekehrt erst recht. Auf den Vorwurf eines nur allzu menschlich sich gebärdenden Jupiter, sich gegen göttliches Gebot umgesehen zu haben, kann Orpheus nur erwidern: „Weiß selber nicht, wie mir geschehen.“ Das ist eine verblüffend ehrliche Antwort auf das, was Orpheus in fast vierhundert Jahren seiner Theaterexistenz widerfuhr. Zugleich beweist Offenbachs Stück – immerhin die Erfindung der Operette aus dem Geist der Großen Oper –, wie durch Übertreibung und ironische Brechung der Gehalt eines Mythos lebendig und aktuell bleibt.

Wiederentdeckung und neue Deutung sind dem Stoff und seinem „ewigen Helden“ im 20. Jahrhundert unter anderen Vorzeichen sicher. Die Fragwürdigkeit der Figur erhöht dabei ihren Reiz. Orpheus zieht (auch) in den Krieg, und die Unterwelt(en), die er bereist, bekom-

EWIGER SÄNGER – ERSTER HELD **ORPHEUS**

men beklemmend aktuelle Züge. Mythologische Fragen erzeugen psychologische Antworten, wie sie gerade in der Oper zum festen Bestandteil der Dramaturgie gehören. Ernst Krenek verknüpft in seiner Oper Orpheus und Eurydike nach einem geheimnisvoll verschlüsselten Text von Oskar Kokoschka den Mythos der Hadesfahrt mit der Sage von Amor und Psyche, um auszudrücken, daß das Unausprechliche über Leben, Liebe und Tod in der Figur des Orpheus eine besondere Ausprägung findet. Kurt Weill erprobt vor der „Dreigroschenoper“ in der Kantate *Der neue Orpheus* die Möglichkeiten eines ihm vorschwebenden dramatischen Stils. Gerade durch die Hinwendung zum Alltäglichen – bei ihm ist Orpheus Clown, Organist und Klavierlehrer – gibt Weill dem Stoff und der Figur ihre mythischen Attribute zurück: der „ewig singende“ Orpheus – vielleicht der erste Held als der letzte, „hier und heute“ zum anonymen Jedermann geworden. Und in unserer Gegenwart? Denkt man am ehesten an Nat King Cole, Frank Sinatra oder Michael Jackson? Eine Internet-Oper über Orpheus von Manfred Stahnke entsteht gerade. Harrison Birtwistle schrieb vor wenigen Jahren eine zeitgenössische Oper mit dem Titel „The mask of Orpheus“. 1993 komponierte Philip Glass nach dem Drehbuch zu Jean Cocteau's Film „Orphée“ eine Orpheus-Oper. Der deutsche Komponist Manfred Trojahn plant eine Oper über Orpheus, deren Ausgangspunkt eine wesentliche Grundkonstellation des Mythos sein soll: Orpheus bei den Männern, Orpheus bei

den Frauen. Salman Rushdie benützt in seinem Roman „Der Boden unter ihren Füßen“ die Krise eines modernen Paares zur neuen Deutung und schreibt der Rockgruppe U2 den Text für einen „Orpheus“-Song. Ob Frage- oder Ausrufezeichen: Der Mythos lebt?! (Und man möchte gerne hinzufügen: Die Oper auch!) – *Der nicht enden wollende Krieg auf dem Felde der Oper zwischen La Musica (der Musik) auf der einen und Le Parole (den Worten) auf der anderen Seite war offiziell erklärt worden. Und wann immer er aufflamte, wurde Orpheus an die Front geschickt. (Robert Scanlan).*

Wolfgang Willaschek



„Leierspieler“ aus Marin Mersenne, Paris 1636



Illustration zu den „Metamorphosen“, von Ovid aus dem 15. Jahrhundert



„Der Tod des Orpheus“, Holzschnitt eines unbekanntes Venezianers zu den „Metamorphosen“ von Ovid

ORPHEUS AUSGANGSPUNKTE

PROLOG

Nun schweigt und hört: es war einmal ein Hirte, / welcher Aristeus hieß, Sohn des Apoll, / dem sich der Sinn in Leidenschaft verirrt / zu Eurydice, Orpheus' Weib. Vor Liebe toll / verfolgt' er eines Tages die Verwirrte / und bracht' ihr Unheil, gram- und grauenvoll; / Gebissen ward die Flüchtende von einer Schlange / und stürzte tot am Flusse mit entfärbter Wange.

Des Orpheus Lied entführte sie den Schatten; doch weil er fehlte, was ihm aufgegeben, / so nahmen wieder, die sie ihm gelassen hatten. / Verzweifelt schwur er und dem Gram ergeben, / sich niemals wieder einer Frau zu gatten. / Und Frauen raubten ihm das junge Leben. / Nun merke jeder auf den Gang der Dinge. / Fünf Akte sinds, die ich nach diesem Vorspruch bringe.

Angelo Poliziano – Die Tragödie des Orpheus, Prolog – 1480, gedruckt 1494 – die für die Verwendung als Opernstoff ab 1600 entscheidende Dramatisierung des Stoffes



Darstellung des „Orpheus Bakkhos“, Verschmelzung von Christus und Orpheus in einer Figur

ODER

Der Darsteller des Orpheus erscheint vor dem Vorhang. Meine Damen und Herren, dieser Prolog stammt nicht vom Autor, der vermutlich sehr überrascht sein wird, wenn er ihn hört. Der Gang der Tragödie, deren Rollen er uns anvertraut hat, ist von höchst gefährlicher Art. Ich möchte Sie daher bitten, falls unsere Arbeit Ihnen mißfällt, mit der Kundgebung Ihres Mißvergnügens warten zu wollen bis zum Schlusse der Vorstellung. Der Grund dieser Bitte ist folgender: Wir spielen auf sehr hochgespanntem Seil und ohne Rettungsnetz. Und das geringste zur Unzeit einsetzende Geräusch könnte uns das Leben kosten, meinen Kameraden und mir. *Geht ab.*

Jean Cocteau, Prolog zu „Orpheus – Eine Tragödie“

WER IST ORPHEUS

Orpheus: wer kennt ihn nicht: / 1 m 78 groß / 68 Kilo / Augen braun / Stirn schmal / Steifer Hut / Geburtsschein in der Rocktasche / Katholisch / Sentimental / Für die Demokratie / Und von Beruf ein Musikant.

Yvan Goll, aus „Der neue Orpheus“, vertont von Kurt Weill, 1925

ODER

Zwecklos ist es, ergründen zu wollen, ob Orpheus wirklich gelebt hat oder ob er nur eine allegorische Gestalt ist. Wie in allem Abgelegneten stets ein kleiner Rest Wahrheit zurückbleibt, ist in jeder allegorischen Gestalt immer ein kleiner Rest historischen Geschehens vorhanden. Es ist nicht wahr, daß die Mythen verschwunden sind. Wir sehen täglich in unserer Umgebung Beispiele dafür, wie allegorische Gestalten entstehen. Sie bilden sich durch Verstärkung der Eigenschaften einer Gestalt mittels Allegorisierung und durch Übertragung von Eigenschaften anderer Gestalten auf sie. *Alberto Savinio, „Warum Orpheus den Frauen gefiel“*

ODER

Ein Sänger, und beliebt bei allen Ohren. / Kein Vogel, der nicht einstimmt in den Sang. / Kein Krokodil, das Tränen nicht verloren / bei seiner Stimme und Gitarre Klang. Sogar der Hades spürt ein menschlich Rühren / und zahlt ein schattenhaftes Honorar. / Doch Künste, die zu solcher Rührung führen, / bedeuten eine ernstliche Gefahr. Kunst schafft Genuß und schärft Gewissen, / Gewissen aber zeugt nur Leid: / Was Wunder, daß Mänaden ihn zerrissen / aus Einsicht in des Glücks Notwendigkeit.

Günter Kunert, Orpheus IV, in: „Warnung vor Spiegeln“, 1970

INTERNET – OPER

The Missing Link September 2001 München, New York, Tokio und im Internet
Durch die technische Entwicklung und die Etablierung globaler Netze vergrößern sich kontinuierlich die künstlerischen Möglichkeiten der Komposition. Daher hat das Kulturprogramm im vergangenen Jahr einen Kompositionsauftrag für eine Internet-Oper an Manfred Stahnke vergeben. Bei diesem Projekt soll ein breites Publikum über das Internet den Entstehungsverlauf einer Oper verfolgen und sich an Komposition und Inszenierung aktiv beteiligen. Der Mythos um Orpheus und Eurydike ist das Thema der Oper. Im April 2002 kommt die Komposition im Rahmen der Biennale in München zur Uraufführung und wird gleichzeitig im Internet zu sehen sein.

ODER

Zum Thema „Spielräume bei Heilungsprozessen“ wird in Bonn im Oktober 2001 u. a. ein Kurs über „Orphisches Theater“ veranstaltet:

Zu Beginn wird der Mythos von Orpheus und Eurydike, eine Geschichte von Liebe und Tod, von der Macht der Musik und der Kunst, aber auch von der Schwäche des Menschen und den Grenzen seiner Macht, erzählt. Diese Vieldeutigkeit und Vielfältigkeit ermöglicht es uns zu fragen: Wo finde ich Anteile meiner eigenen Geschichte wieder? Welche mythische Figur spricht mich besonders an, oder wo spüre ich eine ausgeprägte Ablehnung? Reizvolle Aspekte können wir herausgreifen und durch szenische

Darstellungen (Verkörperung, Stimme, Klangobjekte, Aktionen im Raum, tänzerische Elemente) lebendig werden lassen und vertiefen.

ODER

In Zusammenarbeit mit Cinema Quadrat stellen Mitglieder der beiden psychoanalytischen Institute in Heidelberg Filme ihrer Wahl vor, die jeweils von einem Referat begleitet werden.

17. Januar 2000: „Der letzte Tango in Paris“ von Bernardo Bertolucci (I/F 1972), vorgestellt von S. Rath und R. Ruthmann. Fokus: Orpheus und Eurydike – Trauer, Liebe und Hass in unbewussten Phantasien

ODER

Clownsstück für kleine und große Leute von Mauro Guindani – Inszenierung von Heike Hinze Buddrus, Februar 2000.

Die Clowns Tine und Daggi sind Freunde. Daggi ist temperamentvoll und draufgängerisch, Tine dagegen eher ängstlich und nachdenklich. Vergeblich versuchen die Freunde, sich gegenseitig ihre geheimen Wünsche und Gefühle verständlich zu machen. Erst mit Hilfe des alten Mythos von Orpheus und Eurydike, den sie sich als „Efeu und die Dicke“ zu eigen machen, kommen sie einander näher. Da ist von Liebe und Sehnsucht die Rede, aber auch von Angst und Tod. Und doch: auch das Lachen kommt keinesfalls zu kurz.

ODER

Walter Laufenberg, „So schön war die Insel“, Die Orpheus-Geschichte als „Berlin-Roman“, erschienen Februar 2000.

Der Roman einer Staatskanzlei. Ein Buch, das die kuriose Situation West-Berlins, teilweise auch Ost-Berlins, in den letzten Jahren vor dem Fall der Mauer schildert. Der Roman einer Idylle, der inzwischen immer mehr Menschen nachtrauern. Der uralte literarische Stoff „Orpheus in der Unterwelt“ erfährt hier seine moderne Metamorphose, wird zur Realsatire: Dem Dr. Orpheus Schmitt, einem Möchtegern-Dichter, kündigt seine Frau die Liebe auf und zwingt ihn damit, sich endlich eine feste Stelle zu suchen. Er findet sie in einer fernen und ihm fremden Welt. Denn es öffnen sich ihm die Pforten des Rathauses Schöneberg. Dort, in der Regierungszentrale des Landes Berlin, ist der Platz, wo er sich bewähren muß, um seine Frau wiederzugewinnen. Schmitt erlebt eine Staatskanzlei, in der es nur selten um konkrete Inhalte geht. Imagekampagnen sollen eine besondere Bedeutung West-Berlins herausstellen, die es nicht hat. Alte Einigungsformeln werden nachgebetet, an die längst keiner mehr glaubt. Die Wirkung der PR-Arbeit auf die Parteizentrale in Bonn ist wichtiger als der Überzeugungseffekt für die Bürger. Und zu hoher Blutdruck ist in. Schmitt lernt schnell. Und er genießt das Leben auf der Insel der Seligen, mitten im roten Meer des Sozialismus. Als seine Frau den Kontakt zu dem Insulaner wiederaufnimmt, weil er gutes Geld verdient, also ein brauch-

Wo findet man den Orpheus-Mythos heute?



*Dino Buzatti,
aus „Orphi und Eura“*

barer Mensch zu werden scheint, verdirbt er sich alles durch den Blick zurück auf das, was er einmal war. Die Strafe ist fürchterlich. Ungewöhnlich ist das Zustandekommen dieses Tatsachenromans: Um dem ewigen Vorwurf, die deutschen Autoren erlebten nichts, die Spitze zu nehmen, hat der Schriftsteller Walter Laufenberg sich Anfang der Achtziger Jahre in Berlin in die Pflicht nehmen lassen. Als der Werbe- und Public-Relations-Direktor des Regierenden Bürgermeisters Richard von Weizsäcker. Und das als Parteiloser. Jetzt, nachdem von Weizsäcker aus der aktiven Politik ausgeschieden ist, kann Laufenberg diese authentische Schilderung des Lebens und Treibens in einer bundesdeutschen Regierungszentrale veröffentlichen. Als einen Roman, der das fast schon vergessene Berlin mit Mauer wiederbelebt, die geteilte ehemalige Hauptstadt. Ein gesamtdeutscher Roman. Und nicht nur eine große Wallraffiade, vielmehr ein moderner Gesellschaftsroman, höchst informativ und zum Lachen – für den, der da noch lachen kann.

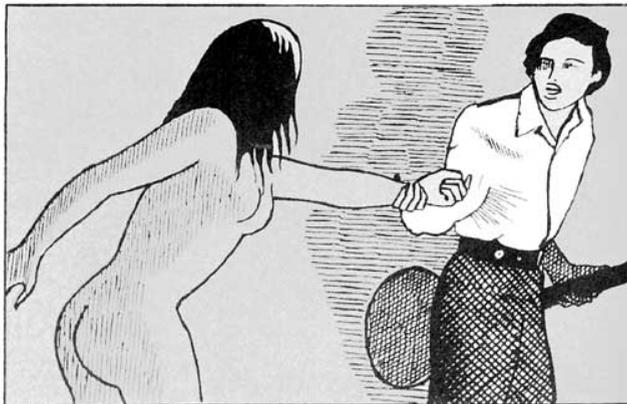
ODER

Salman Rushdie, Über den Bezug seines Romans „Der Boden unter ihren Füßen“ zum Orpheus-Mythos und über seine Beziehung zur Musikgruppe U2, in: Die Zeit, 5. Juli 2001

Im Herbst 1999 schließlich brachte ich meinen Roman „Der Boden unter ihren Füßen“ heraus. Der Orpheus-Mythos zieht sich darin als roter Faden durch eine Handlung, die in der Rockwelt spielt. Orpheus ist der Urmythos für Sänger wie auch für Schriftsteller – bei den Griechen war er sowohl der größte Sänger als auch der größte Dichter –, und diese meine Orpheus – Erzählung führte endlich zu der Zusammenarbeit, die wir so lange um- und umgewälzt hatten. Wie vieles Gute geschah es mehr unabsichtlich. Ich schickte das Typoskript des Romans als Vorabexemplar an Bono und den U2-Manager Paul McGuinness, weil ich von ihnen zu erfahren hoffte, ob man es so machen könnte oder nicht. Bono sagte hinterher, er sei sehr in Sorge gewesen, ich könnte mir eine unlösbare Auf-

gabe aufgehalst haben, und habe sich mit den Augen eines »Polizisten« an die Lektüre gemacht – mit anderen Worten: Er wollte mich vor Fehlern bewahren. Glücklicherweise bestand der Roman die Prüfung. Mittendrin findet sich eine Passage, die Bono den »Titeltrack« des Romans genannt hat, ein Wehmutsgefang aus der Perspektive der männlichen Hauptfigur, deren Geliebte von einem Erdbeben verschluckt wurde – die Klage eines zeitgenössischen Orpheus um seine verlorene Eurydike. Bono rief mich an. »Diese Melodie hier habe ich zu deinen Worten geschrieben, und sie ist wohl mit das Beste, was mir je gelungen ist.« Ich war verblüfft. Das Bild einer durchlässigen Grenze zwischen dem Reich der Fantasie und der Welt, in der wir leben, war von zentraler Bedeutung für den Roman, und hier war ein Stück Vorstellungswelt gerade dabei, diese Grenze zu überqueren. Ich machte mich auf den Weg zu Paul McGuinness, der in der Nähe von Dublin wohnt, um mir den Song anzuhören. Bono nahm mich beiseite und spielte mir die Demo-CD ohne weitere Zeugen in seinem Wagen vor. Erst als er sich sicher war, dass ich das Lied mochte – und ich mochte es vom ersten Moment an –, gingen wir wieder nach drinnen und präsentierten es der versammelten Mannschaft. Danach gab es nicht viel, das den Namen »Zusammenarbeit« verdient hätte. An einem langen Nachmittag setzte sich Daniel Lanois, der den Song als Produzent betreute, mit mir und seiner Gitarre zusammen, um die genaue Form des Textes zu erarbeiten. Dann war da noch der »Tag der verlorenen Worte«, an dem mich der flehentliche Anruf einer Frau von Principle Management erreichte, der Firma, die

Dino Buzatti,
aus „Orphi und Eura“



für U2 zuständig ist. »Sie sind im Studio und können den Text nicht finden. Würden Sie ihn noch mal rüberfaxen?« Ansonsten Funkstille, bis der Song endlich fertig war. Ich hätte es nicht für möglich gehalten, aber ich war stolz drauf. Auch für U2 war es Neuland. Sie hatten wenig Erfahrung mit Texten anderer Leute, und normalerweise fangen sie auch nicht mit den Texten an; meist kommen sie erst ganz zum Schluss. Aber irgendwie funktionierte es. (...) In jedem Fall erwies sich "All That You Can Leave Behind" als starkes Album, als Erneuerung der kreativen Kräfte. Wie Bono erklärte, erfährt die Band deswegen zurzeit viel Goodwill von allen Seiten. (...) Und meinen Song spielen sie auch.

Orpheus war der Muse Kalliope und Apollons Sohn, wie es bei Laktanz heißt. Ihm, heißt es bei Hrabanus, überließ Merkur die Lyra, die er eben erst erfunden hatte. Orpheus beherrschte sie in einem Maße, daß er mit seinem Spiel sogar Bäume von der Stelle bewegen, Flüsse anhalten und wilde Tiere sanft machen konnte. Über ihn erzählt Vergil die folgende Geschichte. Orpheus, heißt es da, verliebte sich in die Nymphe Eurydike, die er durch seinen Gesang für sich einnahm und danach zu seiner Frau machte. Zu ihr faßte Aristaeus, ein Hirte, Liebe, und als sie eines Tages mit Dryaden am Ufer des Hebrus dahinging, wollte er sie verführen. Sie lief davon. Dabei trat sie auf eine Schlange, die im Gras verborgen lag, auf sie losschnellte und sie mit ihrem Giftbiß tötete. Darüber wehklagte Orpheus, stieg in die Welt der Toten hinab und wußte zu seinen Bitten, es möge Eurydike ihm wiedergegeben werden, die Lyra so süß zu spielen, daß er nicht nur die im Totenreich Waltenden zu Mitleid bewegte, sondern auch die Schatten ihre Qualen vergessen ließ. Daraufhin gab ihm Proserpina seine Eurydike zurück unter der Bedingung, daß er, wenn er sie nicht verlieren wolle, nicht zu ihr zurückschauen dürfe, bevor er wieder oben in der Welt der Lebenden angekommen sei. Er hatte das schon fast vollbracht, da verlangte es ihn so stark danach, Eurydike zu sehen, daß er die Augen nach hinten zu ihr umwandte. Auf der Stelle hatte er damit seine Geliebte wieder verloren. Darüber weinte er lange, und er beschloß, sein Leben lang nie wieder eine Frau zu nehmen. Und Ovid sagt, deswegen habe er eine jede der vielen, die sich ihm vermählen wollten, abgewiesen und anderen Män-

nern zugeredet, ledig zu bleiben. Das machte ihn den Frauen verhaßt, und von verheirateten Frauen, die am Hebrus beim Bacchusfest in Raserei gefallen waren, ist er denn auch mit Hacken und Karsten erschlagen und in Stücke zerrissen worden. Sein Kopf und seine Lyra aber wurden in den Hebrus geworfen und bis nach Lesbos davongetragen. Als dort eine Schlange das Haupt hinunterschlingen wollte, wurde sie von Apollon zu Stein verwandelt. Die Lyra aber, heißt es bei Hrabanus, wurde an den Himmel versetzt und erhielt einen Platz zwischen den anderen Sternbildern.

Giovanni Boccaccio, aus: »Genealogia deorum gentilium«, 4. Buch, 12. Kapitel, 1350-1375

ODER

Orpheus der Sänger war ein Mann der nicht warten konnte. Nachdem er seine Frau verloren hatte, durch zu frühen Beischlaf nach dem Kindbett oder durch verbotnen Blick beim Aufstieg aus der Unterwelt nach ihrer Befreiung aus dem Tod durch seinen Gesang, so daß sie in den Staub zurückfiel bevor sie neu im Fleisch war, erfand er die Knabenliebe, die das Kindbett spart und dem Tod näher ist als die Liebe zu Weibern. Die Verschmähten jagten ihn: mit Waffen ihrer Leiber Ästen Steinen. Aber das Lied schont den Sänger: was er besungen hatte, konnte seine Haut nicht ritzen. Bauern, durch den Jagdlärm aufgeschreckt, rannten von ihren Pflügen weg, für die kein Platz gewesen war in seinem Lied. So war sein Platz unter den Pflügen.

Heiner Müller, 1958

Grund meiner Fahrt ist die Frau.

Ovid, Metamorphosen, im 1. Jahrzehnt des 1. Jahrhunderts n. Chr.

ORPHEUS MYTHOLOGISCHE QUELLEN

Es ist das Außerordentliche an Orpheus, daß er ganz tragisch gesehen ist. Sein größtes Zauberwerk, die Wiedererweckung der toten Eurydike, mißlingt ihm. Er kehrt unverrichteter Dinge auf die Erde zurück, und sein Versagen, dieses furchtbare „Beinahe“ seines Sieges über den Tod, wird der eigentliche Grund seines Dichterruhms. Erst jetzt erhält sein Gesang den weltbewegenden Klang. Denkwürdig ist Orpheus dadurch, daß er kein triumphierender Magier, sondern ein leidender Mensch war. Das Zauberwesen vergeistigte sich in ihm. Es wurde aus einem zweideutig furchtbaren Handwerk zu einer neuen Art von Zauberei, die nichts mehr mit dem orgiastischen Geschrei der Menge zu tun hatte. Sie verwandelte den Schmerz in Schönheit. Die Klage des einzelnen über seinen unersetzlichen Verlust sprach die Trauer der ganzen Schöpfung aus und fand darin ihren Trost. Diese Schönheit wurde geboren, als der Glaube an die Schamanen unterging.

Walter Muschg, Die Zauberer

ODER

Musagetes, der »Musenführer«: Um den strahlenden Leierspieler tanzt ein Reigen von Göttinnen - die Töchter der Erinnerung. Kreisend - wie die Planetenseelen um die Sonne - schaffen sie die Harmonie der Sphären. Wer war für die Griechen der Führer des Chors? Manche sagten: Apollo; andere: Dionysos; die jüngeren Söhne des alten Hellas bestanden auf der mystischen Einheit beider. »Zwei sind es, aber sie sind eins«, sagten sie, »ungetrennt und unvereint – beide Gesichter des delphischen Gottes.« Wer aber war für die Griechen Orpheus? Orpheus war der Prophet jener beiden und mehr als ihr Prophet: ihre Hypostase auf Erden, zweigesichtig, beider mystische Verkörperung. Leierspieler wie Phoibos, Gestalter des Rhythmus (eurhythmos), sang er des Nachts die Ordnung der klingenden Sphären und rief durch ihre Bewegung die Sonne hervor, selber nächtliche Sonne wie Dionysos und Märtyrer wie er.

Der mystische Musagetes ist Orpheus, die Sonne der dunklen Tiefen, der Logos der tieferen Erfahrung. Orpheus ist das schöpferische Wort, das die Welt in Bewegung setzt; und er bezeichnet in der christlichen Symbolik der ersten Jahrhunderte Gott als das Wort. Orpheus ist der Anfang der Ordnung im Chaos, der Beschwörer des Chaos und der Befreier des Chaos zur Ordnung. Orpheus' Namen anrufen heißt die göttlich-schaffende Macht des Logos im Dunkel der letzten Tiefen der Persönlichkeit aufrufen, die ohne ihn ihr eigenes Sein nicht erkennen kann: »fiat lux«.

Wjatscheslaw Iwanow, „Orpheus“, 1912



*„Orpheus spielt für thrakische Jünglinge“,
griechisches Vasenbild, 3./4. Jahrhundert vor Christus*



*„Der Tod des Orpheus“,
griechisches Vasenbild, 4. Jahrhundert vor Christus*



„Orpheus als das Maß aller Dinge“ – die Weltmitte

KURSWERKE DER OPERNAKADEMIE

ABGESCHLOSSENE OPERNWERKE

FRAGMENTE

(A)

= Werke, die im Rahmen der Opern Akademie behandelt werden

= vom Autor vollendete Werke

= unvollendete Werke

= Aufnahme(n) erhältlich

LA FAVOLA D'ORFEO

(nach Angelo Poliziano 1480)

L'ORFEO

EURIDICE

L'EURIDICE

L'ORFEO

IL PAINTO D'ORFEO

LA MORTE D'ORFEO

ORFEO

ORPHEUS UND EURIDICE

ORFEO

ORFEO

ORPHEUS AUS THRACIEN

EURIDICE Y ORFEO

L'ORFEO

MASQUE OF ORPHEUS AND EURYDIKE

ORFEO

ORFEO

ORFEO

LA DESCENTE D' ORPHÉE AUX ENFERS

ORFEO

LA LIRA D'ORFEO

ORPHEUS UND EURIDICE

ORPHEUS

ORPHÉE

DIE VERWANDELTE LEIER DES ORPHEUS

ORFEO NELL' INFERNI

ORFEO ED EURIDICE

ORPHÉE

ORPHEUS ODER DIE WUNDERBARE

UNBESTÄNDIGKEIT DER LIEBE

ORPHÉE

ORPHEUS UND EURYDIKE

Bartolomeo Tromboncino

Serafino dall'Aquilano

Marco Cara

Michele Pesenti

Bühnenmaschinerie von Leonardo da Vinci

Giuseppe Zarlino

(Tragödie im Madrigalstil)

Jacopo Peri

Giulio Caccini

Claudio Monteverdi

Domenico Belli

Stefano Landi

B. Grassi (Ballett)

Heinrich Schütz (Ballett-Oper)

Luigi Rossi (Tragicomedia per musica)

Carlo d'Aquino

J. J. Löwe von Eisenach

A. Lopéz

Antonio Sartorio

M. Locke

Giuseppe di Dia

Francesco Provenzale

F. Della Torre

Marc-Antoine Charpentier

Filippo Acciaiuoli

A. Draghi (Trattenimento musicale)

Johann Philipp Krieger

Johann Kuhnau

Louis de Lully

Reinhard Keiser

André Campra

3. Akt „Le Carneval De Venise“

Johann Joseph Fux

Jean-Philippe Rameau (Kantate)

Georg Philipp Telemann

A.B. Blaise (Ballett-Pantomime)

Johann Friedrich Lampe (Masque)

um 1470-1535

1466-1500

um 1460 bis nach 1525

um 1475 bis nach 1521 (A)

Venedig, 1574

Florenz, 1600 (A)

Florenz, 1602 (A)

Mantua 1607

Florenz, 1616

1619

1631

1638 (*nur Text erhalten*)

Paris, 1647 (A)

1654

Eisenach, 1659 (*nicht erhalten*)

Madrid, 1660

Venedig, 1672 (A)

1673

Parma, 1676

Neapel, 1677

Neapel, 1677

Paris, 1680

Rom, 1682

Laxenburg, 1683

1683

Leipzig, 1689

Paris, 1690

Braunschweig, 1698/99

Paris, 1699

Wien, 1715

um 1721

Hamburg, 1726 (A)

1738

1740

ORPHÉE AUX ENFERS I LAMENTI DI ORFEO EURIDICE L'ORFEO	Philippe Rameau G. A. Ristori Georg Christoph Wagenseil Carl Heinrich Graun	ca. 1740 (<i>geplant, nicht ausgeführt</i>) Dresden, 1749 Wien, 1750 1752
ORFEO ED EURIDICE	Giuseppe A. le Messier (Ballett)	1760
ORFEO ED EURIDICE	Christoph Willibald Gluck	Wien, 1762 (A)
OPRHÉE ET EURIDICE	Christoph Willibald Gluck	Paris, 1774 (A)
ORFEO ED EURIDICE	Fl. Johann Deller (Ballett) Choreographie von Noverre	Stuttgart, 1763
ORPHEUS UND EURYDIKE	J. Starzer (Ballett) Choreographie von Noverre	1763
ORFEO ED EURIDICE	Ferdinando Bertoni	Venedig, 1776 (A)
ORFEO ED EURIDICE	Antonio Tozzi	München, 1775
ORPHEUS UND EURYDIKE	L. von Seckendorff (Singspiel) Parodie auf A. Schweitzers „Alceste“	1780
ORFEO	J. Schuster (Ballett)	Genua, 1780
ORFEO	Luigi Torelli	Sankt Petersburg 1781
ORFEO	H. Barthélemon (Ballett)	1784
ORPHEUS	Friedrich Benda	Berlin, 1785
ORPHEUS OG EURIDICE	Johann Gottlieb Naumann	Kobenhagen, 1786
ORFEO	Giuseppe Amendola	Palermo, 1788
ORPHEUS DER ZWEYTE	Karl Ditters von Dittersdorf urspr. „Die Liebe im Narrenhause“	1788
ORFEO NEGLI ELISI	Vittorio Trento (Azione teatrale)	1789
ORPHEUS UND EURIDICE	Peter van Winter	München, 1789
L'AMINA DELL FILOSOFO OSSIA: ORFEO ED EURIDICE	Joseph Haydn	1791 (A)
ORFEO	L. Lamberti	Piacenza, 1791
ORPHEE ET EURIDICE	Ferdinando Paer	1791
LE PETIT ORPHÉE	Didier Prosper Deshayes Parodie auf Glucks „Orphée et Euridice“	Paris, 1792
OFEJI	E. I. Fomin (Melodrama)	Sankt Petersburg 1792
ORFEO ED EURIDICE	F. Morolin	1796
LA MORT D'ORPHÉE	Antoine Dauvergne	vor 1797
DER TOD DES ORPHEUS	Gottlob Bachmann	Braunschweig, 1798
ORPHEUS	Christian Cannabich	München, 1802
ORPHEUS	Friedrich August Kanne	Wien, 1807
ORPHEUS UND EURIDICE	Ferdinand Kauer Mythologische Karikatur unter dem Titel „So geht es im Olympos zu“	1813
EURIDICE I TARTARUS	Friedrich Kuhlau	Kopenhagen, 1816
ORPHEUS UND EURIDICE	Karl Friedrich Rungenhagen (Weltliche Kantate)	Berlin, 1819
LA MORT D'ORPHÉE	Hector Berlioz (Kantate)	1827

ORPHEUS WERKE

ORPHEUS UND EURYDIKE	W. R. von Gallenberg (Ballett)	Wien, 1831
ORPHEUS	Franz Liszt (Sinfonische Dichtung)	1854
ORPHÉE AUX ENFERS / ORPHEUS IN DER UNTERWELT	Joseph Offenbach rev. Fassung (Opéra-féerie)	1858 (A) 1874 (A)
ORPHEUS AUF DER OBERWELT	Gustav Michaelis	1860
ORPHEUS IM DORFE	Karl Ferdinand Konradin (Operette)	Wien, 1867
ORFEO IN VIORON	C. Casiragli Parodie auf Offenbachs „Orphée aux Enfers“	1871
LA MORT D'ORPHÉE	Leo Delibes (Dramatische Szene)	1878
ORPHEUS UND DIONYSOS	Peter Gast (Komische Oper)	1881
ORPHÉE	B. L. P. Godard (Bühnenmusik)	1887
ORPHEUS	L. D. Wenzel (Ballett)	1891
ORPHÉE ET PIERROT	Selim	1902
A MORTE D'ORFEU	F. de Azevedo da Silva	1907
ORPHÉE-ROI	Claude Debussy	1907-16 (<i>geplant, nicht ausgeführt</i>)
ORPHÉE	Gustave Charpentier	1909
L'ORFEIDE – ORFEO, OVVERO L'OTTAVA CANZONE	Gian Francesco Malipiero	Düsseldorf, 1925 (A)
DER NEUE ORPHEUS	Kurt Weill (Kantate nach Y. Goll)	1925 (A)
ORPHEUS UND EURYDIKE	Ernst Krenek	Kassel, 1926
LES MALHEURS D'ORPHÉE	Darius Milhaud	1926 (A)
ORPHÉE	J. Jules Aimable Roger Ducasse	192É
LA MORT D'ORPHÉE	Fr. de Bourguignon (Ballett)	1928
ORPHEUS UND DER BÜRGERMEISTER	Paul Dessau (Kurzoper)	1930
LA FAVOLA DI ORFEO	Alfredo Casella	Venedig, 1932
ORPHÉE	J.-L. Martinet (Sinfonische Dichtung)	1944/45
DER TOD DES ORPHEUS	H. Chr. Wolff	1947
ONLY	Morton Feldman (nach Rilke)	1947
ORPHEUS	Igor Strawinsky (Ballett) Choreographie von Balanchine	New York, 1948
ORPHÉE	G. Auric (Musik zum Film von Cocteau)	1949
ORFEO	Hans Haug	1954
SONETTE AN ORPHEUS	Einojuhani Rautavaara (nach Rilke)	1955/56
ORPHEUS AND HIS LUTE	Ralp Vaughan Williams	
ORPHEUS AND HIS LUTE	Arthur Sullivan	
LA TRAGEDIA DI ORFEO	Wilhelm Killmayer (Ballett nach Angelo Poliziano)	1960/61
HIROSHIMA NO ORUFE	Y. Akutagawa	Tokio, 1967
ORPHEUS	Giselher Klebe (Dramatische Szenen für Großes Orchester)	1976
ERINNERUNGEN AN ORPHEUS	Rudolf Kelterborn (für Orchester)	1977/78
ORPHEUS	Hans Werner Henze (Ballett nach Edward Bond)	Stuttgart, 1978

ORFEO	Thea Musgrave (Ballett)	1979
ORPHEUS UND EURYDIKE	Henk Badings (Ballett)	1980
THE MASK OF ORPHEUS	Harrison Birtwistle	London, 1986
ORPHEUS? ODER HADESHÖHNE	Erhard Karkoschka	1990
TOCCATA ORPHEUS	Rolf Riehm (für Gitarre)	1990
ORPHÉE	Philip Glass (nach Cocteau)	1993
ORPHEUS DESCENDING	Bruce Saylor (nach T. Williams)	New York, 1993
SANG OCH TYSTNAD (Gesang und Stille)	Erik Bergmann	1996
STILL VOICES	Beat Furrer (für Chor und Ensemble)	Salzburg, 2001

BEDEUTENDE DICHTERISCHE GESTALTUNGEN / DRAMA, EPIK, LYRIK

Euripides	in: Alkestis	438 v. Chr.
Platon	in: Das Gastmahl (Epik)	380 v. Chr.
Vergil	Georgica	29. v. Chr.
Ovid	Metamorphosen	1. Jhd. n. Chr.
Lukian	in: Der ungebildete Büchernarr	170 n. Chr.
Clemens von Alexandrien	Mahnrede an die Heiden (Epik)	200 n. Chr.
Giovanni Boccaccio	in: Genealogia deorum gentilium	1350-1375
Angelo Poliziano	La festa di Orfeo erstes weltliches Theaterstück in ital. Sprache, Beginn der Theatralisierung des Stoffes	1480, 1494
Thomas von Aquin	in: Über die Seele des Aristoteles	um 1268
Dante Alighieri	in: Das Gastmahl	zwischen 1303 und 1308
Unbekannt	Sir Orfeo einzige bekannte bedeutende mittelalt. Version	1330
Francis Bacon	Orpheus oder die Philosophie	1609
William Shakespeare	Lied aus Heinrich VIII.	1612/13
Calderón de la Barca	El divino Orfeo (Der göttliche Orpheus) Religiöses Schulspiel mit der Gleichsetzung von Orpheus und Christus, dt. Fassung von Joseph von Eichendorff	1634/36
Gotthold Ephraim Lessing	in: Brief an den Herrn Marpurg Orpheus (Gedicht)	1749
Johann Matthias Geßner	Prolegomena Orphica Entdeckung Orphischer Schriften	1759
Friedrich Hölderlin	in: Geschichte der schönen Künste unter den Griechen (Aufsatz)	1790
Novalis	Heinrich von Ofterdingen und in: Hymnen an die Nacht	1799
Johann Wolfgang von Goethe	Urworte Orphisch (Verse und Prosa)	1820

ORPHEUS WERKE

Algernon Charles Swinburne	Eurydike	1871
Paul Valéry	Orpheus (Gedicht)	1891
Rainer Maria Rilke	Orpheus, Eurydike, Hermes (Gedicht)	ab 1905
	Sonette an Orpheus (Gedichte)	bis 1922
Karl Wolfskehl	Orpheus – Ein Mysterium	1908/09
Georg Trakl	in: Passion (Gedicht)	1915
Kasimir Edschmid	Orpheus (Gedicht)	1916
Yvan Goll	Der neue Orpheus (Dithyrambe)	1918/1924
Jean Cocteau	Orphée	1925-1949
	(mehrere Fassungen: Schauspiel, später Film)	
Gottfried Benn	Orphische Zellen (Gedicht)	1927
Hermann Broch	in: Der Tod des Vergil (Roman)	1936-45
Wysten Hugh Auden	Orpheus (Gedicht)	1937
Pierre Jean Jouve	Orpheus	1937
Oskar Kokoschka	Orpheus und Eurydike (Schauspiel)	1919
Jean Anouilh	Eurydice (Schauspiel)	1941
Alfred Döblin	in: Der Oberst und der Dichter oder das menschliche Herz (Erzählung)	1943/44
Edith Sitwell	Eurydike (Gedicht)	1945
Gottfried Benn	Orpheus Tod (Gedicht)	1946
Cesare Pavese	Der Untröstliche	1947
Hans Erich Nossack	Orpheus und... (Epik)	1948
Elisabeth Langgässer	in: Der Laubmann und die Rose (Gedicht)	1949
Maurice Blanchot	Der Blick des Orpheus (Epik)	1953
Ingeborg Bachmann	Dunkles zu sagen (Gedicht)	1952/57
Felix Braun	Orpheus (Tragödie)	1956
Tennessee Williams	Orpheus Descending (Schauspiel)	1957
Heiner Müller	Orpheus gepflügt (Gedicht)	1958
Ernst Meister	Nicht Orpheus (Gedicht)	1958
Johannes R. Becher	Orpheus (Sonett)	1958
Joseph Brodsky	Orpheus und Artemis (Gedicht)	1964
Günter Kunert	Orpheus I – Orpheus VI (Gedichte)	1970
Friederike Mayröcker	in: Mythologische Stücke (Prosa)	1975
Rolf Schneider	Orphée oder ich reise (Erzählung)	1977
Arno Schmidt	Orpheus (Fünf Erzählungen)	1978
Edward Bond	Orpheus hinter dem Stacheldraht	1979
Botho Strauß	in: Kaldewey Farce (Schauspiel)	1981
Margaret Atwood	Orpheus	1984
Wolfgang Bauer	Ach, armer Orpheus (Schauspiel)	1988

ERÖFFNUNGS KONZERT

MOZART

Wolfgang Willaschek

Einführung 1

Wie stark ist nicht dein Zauberton

Orpheus-Mythologie und Mozarts „Zauberflöte“
Das besondere Konzept des Eröffnungskonzertes

Wolfgang Amadeus Mozart
(1756 – 1791)

Die Zauberflöte (1791)

KV 620

Eine deutsche Oper in zwei Aufzügen

von Emanuel Schikaneder

Konzertante Aufführung
unter Verwendung musikalischer Nummern aus
L'anima del filosofo ossia Orfeo ed Euridice
Dramma per musica von Joseph Haydn (1791)

<i>Sarastro</i>	Opernstudio der Region Nürnberg
<i>Tamino</i>	Kay Hofmann
<i>Sprecher</i>	Salvador Guzman
<i>1. Priester</i>	Christian Dahm
<i>2. Priester</i>	Christian Dahm
<i>Königin der Nacht</i>	Martin Hackler
<i>Pamina</i>	Ursula Dimmer
<i>1. Dame</i>	Ikumu Mizushima
<i>2. Dame</i>	Sandra Neck
<i>3. Dame</i>	Nicolle Cassel
<i>1. Knabe</i>	Silke Hartstang
<i>2. Knabe</i>	Nicolle Cassel
<i>3. Knabe</i>	Algund Schorcht
<i>Papagena</i>	Brigitte Tretter
<i>Papageno</i>	Sandra Neck
<i>Monostatos</i>	Michael Kunze
<i>1. geharnischter Mann</i>	Martin Hackler
<i>2. geharnischter Mann</i>	Martin Hackler
<i>Chor</i>	Christian Dahm
<i>SIE</i>	Opernstudio der Region Nürnberg
<i>ER</i>	Marsha Cox
	Thomas Hagen

Textzusammenstellung
Musikalische Leitung und Klavier

Wolfgang Willaschek
Michael Schmidt

Pause nach dem 1. Akt
(ca. 20 Min.)

Samstag,
8. September 2001
18.00 Uhr
Reitstadel, Unteres Foyer

19.00 Uhr
Reitstadel, Festsaal

ORPHEUS DIE ZAUBERFLÖTE

**Erich Neumann,
Zu Mozarts
„Zauberflöte“**

Das Orpheus-Motiv der *Zauberflöte*, die Verzauberung der Tiere, analog zur Verwandlung der negativen Affekte in positive Gefühle, spielt schon im ersten Akt eine bedeutende Rolle, aber der tiefere Sinn der *Zauberflöte* wird, wenn überhaupt, da deutlich, wo Tamino zum ersten Mal auf ihr spielt und ausruft: „Wenn ich doch imstande wäre / Allmächtige, zu Eurer Ehre / Mit jedem Ton meinen Dank / zu schildern, wie er hier (*aufs Herz zeigend*) entsprang.“ Während er bei dieser Gelegenheit nur die Tiere anlockt, d.h. seine Gefühlsverbundenheit mit dem natürlichen Dasein sichtbar wird, ist die Zaubervirkung der Flöte im zweiten Akt bedeutungsvoller. Hier zählt ihr Klang die Papageno bedrohenden Löwen, d.h. die Flöte wird zu einem Instrument der Herrschaft über die aggressiv-animalische Welt der Affekte. Diese Funktion der Musik und des Musikinstrumentes – im Guten und im Bösen – ist ein archetypisches Motiv. Die

Einbeziehung einer Fülle derartiger archetypischer Motive in eine umfassende geistige Ganzheit, die als Mysterienentwicklung des Menschen auftritt, macht das Besondere der *Zauberflöte* aus. Während das Orpheus-Motiv schon im ersten Akt entscheidend ist, spielt die Zauberflöte auf der höheren Ebene des zweiten Aktes eine noch bedeutsamere Rolle. Mit ihrem Ton ruft Tamino Pamina und verlockt sie, ohne selber darum zu wissen, zu ihrem eigentlichen Schicksal. Denn die nun folgende Begegnung, in der Tamino ihr gegenüber standhaft bleibt, stürzt Pamina in Verzweiflung und Selbstmord, führt sie aber auch darüber hinaus zur „höheren Begattung“, der gemeinsamen Einweihung.

Erich Neumann, Zu Mozarts „Zauberflöte“, 1952

Modernes Studieren und Forschen in historischer Umgebung

Forschungseinrichtungen

zum Beispiel:

- o Bamberger Zentrum für betriebliche Informationssysteme (Ce-bis)
- o Forschungsschwerpunkt Familienforschung
- o Integration und Transformation in Europa (ITE)
- o Zentrum für Mittelalterstudien (ZEMAS)
- o Graduiertenkolleg Kunstwissenschaft, Bauforschung und Denkmalpflege (gemeinsam mit der TU Berlin)
- o Graduiertenkolleg Anthropologische Grundlagen und Entwicklungen im Christentum und Islam

Fakultäten

- o Im Aufbau: Wirtschaftsinformatik und Angewandte Informatik
- o Sozial- und Wirtschaftswissenschaften
- o Sprach- und Literaturwissenschaften
- o Geschichts- und Geowissenschaften
- o Pädagogik, Philosophie, Psychologie
- o Katholische Theologie
- o Fachbereich Soziale Arbeit

Neue Studiengänge

- o Wirtschaftspädagogik
- o European Economic Studies (Bachelor, Master)
- o Wirtschaftsinformatik mit Schwerpunkt Medieninformatik

OTTO-
FRIEDRICH-
UNIVERSITÄT



BAMBERG

*Schwerpunkt auf
Geistes-, Kultur-, Sozial- und
Wirtschaftswissenschaften*



Adressen

Zentrale Studienberatung:

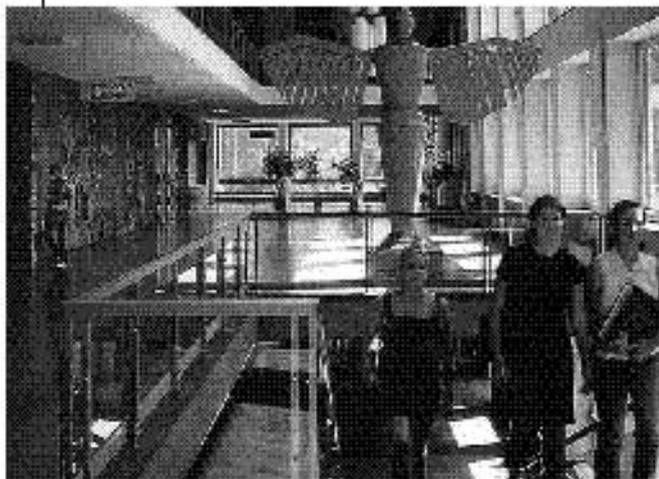
Markusstraße 6, 96047 Bamberg
Tel. 0951 - 863 1050; Fax: 0951 - 863 1054
E-Mail: studienberatung@zuv.uni-bamberg.de

Studentenkanzlei:

Kapuzinerstraße 16, 96045 Bamberg
Tel.: 0951 - 863 1042; Fax: 0951 - 863 4042
E-Mail: studentenkanzlei@zuv.uni-bamberg.de

Referat für Presse- und Öffentlichkeitsarbeit

Kapuzinerstraße 16, 96045 Bamberg
Tel.: 0951 - 8631021; Fax: 863 4021
E-Mail: Pressestelle@zuv.uni-bamberg.de



KONZERT DIE ZAUBERFLÖTE

Von der „Entführung“ zur „Zauberflöte“ –

der Weg des Musikdramatikers Mozart

Wann Mozart mit der Komposition der „Zauberflöte“ begonnen hat, ist nicht genau festzustellen. Es scheint aber, als habe er sich nicht erst im März 1791, sondern schon im Herbst 1790 mit der neuen Oper beschäftigt. Schikaneder, der gemeinsam mit Joseph von Bauernfeld im Frühjahr 1789 das Wiener Freihaus-theater auf der Wieden übernommen hatte, und Mozart kannten sich schon seit dem Gastspiel der Schikanederschen Truppe 1780 in Salzburg und es ist nicht auszuschließen, daß schon zu diesem Zeitpunkt über Möglichkeiten einer Zusammenarbeit gesprochen wurde. Beschäftigten sich also Mozart und Schikaneder schon länger als bisher angenommen mit dem Plan der „Zauberflöte“ und mag es vielleicht auch Skizzen und Entwürfe gegeben haben, so scheint Mozart intensiv erst im Frühjahr 1791 mit der Kompositionsarbeit begonnen zu haben.

Im Juli 1791 dürfte die Komposition der Oper, mit Ausnahme von Ouvertüre und Priestermarsch, abgeschlossen gewesen sein. Mozart trägt in das „Verzeichniss aller meiner Werke“ ein: »die Zauberflöte. — aufgeführt den 30. September... eine Teutsche Oper in 2 Aufzügen. von Eman. Schikaneder. bestehend in 22 Stücken. — Frauenzimmer. – Mad:selle Gottlieb. Mad:me Hofer. Mad:me Görl. Mad:Il klöpfler. Mad:selle HofMann. Männer. Hr: Schack. Hr: Görl. Hr: Schickaneder der ältere. Hr: kistler. Hr: Schickaneder der Jüngere. Hr: Nouseul. — Chöre.«

Nach seiner Rückkehr aus Prag, wo zwischenzeitlich „Titus“ anlässlich der Krö-

nungsfeierlichkeiten Leopolds II. zum König von Böhmen komponiert und uraufgeführt wurde, schließt Mozart die Komposition der „Zauberflöte“ ab. Schon am 30. September 1791 findet die Uraufführung der Oper im Kaiserl. königl. privil. Theater im „Starhemberg-schen Freyhaus auf der Wieden“ statt. Der Theaterzettel der Uraufführung, aus dem auch die Besetzung hervorgeht, ist erhalten. Mozart dirigierte die beiden ersten Vorstellungen selbst und gab dann die Leitung an Johann Henneberg, den Kapellmeister des Theaters, ab. Der Erfolg der Oper scheint bei der Uraufführung nicht so durchschlagend gewesen zu sein wie erhofft. Dies änderte sich jedoch sehr schnell und der Erfolg steigerte sich von Aufführung zu Aufführung. Mozart berichtet in einem Brief vom Oktober 1791 an Konstanze u. a.: »Sie wissen schon alle die herrliche aufnahme meiner teutschen Oper.«

Mozart und Schikaneder stehen mit der „Zauberflöte“ ganz in der Tradition der Wiener Kasperl- und Zauberoper, die sich vor allem in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entfaltete. Grundidee und immer wiederkehrender Stoff dieser Opern – der Sieg der Liebe über vielerlei Gefahren – werden auf die unterschiedlichste Weise dargestellt. Dabei spielt das Eingreifen von Geistern, Zauberern, guten und bösen Mächten in die Geschicke der Menschen eine große Rolle. Phantastisches und Reales verbinden sich hierbei ebenso wie Ernst und Humor.

Die Vorlagen des Zauberflötenstoffes sind vielfach erörtert worden. Als wichtigste Quelle, nicht nur für die „Zauber-

flöte“ sondern auch für viele andere Wiener Zauberoper, so z.B. den „Oberon“, gilt die Märchensammlung „Dschinnistan“ (1786–1789) von Christoph Martin Wieland. Zauberinstrumente oder wilde Tiere, die durch Musik gezähmt werden, sind als Sujets der Zauberoper in zahlreichen solcher Werke zu finden, Priesterchöre spielen u.a. in Wranitzkys „Oberon“ eine Rolle. Bei der Erstellung des „Zauberflöten“-Librettos auf o.g. Vorlage haben freimaurerische Ideen – vielleicht noch stärker unter Mozarts Einfluß – eine gewichtige Rolle gespielt. Ignaz von Born, der Herausgeber des Journals für Freimaurer, hatte 1784 einen Aufsatz „Über die Mysterien der Ägypter“ und die Fortsetzung entsprechender Traditionen bei den Freimaurern veröffentlicht, der sowohl Schikaneder wie Mozart bekannt gewesen sein dürfte. Nicht ohne Einfluß auf Mozart und Schikaneder war sicher auch Philipp von Gbblers Schauspiel „Thamos, König von Ägypten“, zu dem Mozart Chöre und Zwischenaktmusiken schrieb, die u.a. Schikaneder bei seinem Salzburger Gastspiel zur Aufführung gebracht hatte. Eine gewisse Bedeutung der in der Zauberflöte immanent präsenten Zahl Drei hängt vermutlich ebenfalls mit freimaurerischen Ideen zusammen (drei Prüfungen; drei Damen; drei Knaben; drei Akkorde; dreimal sechs Priester; dreimaliges Erscheinen der Knaben etc.). Alle diese Traditionen und Merkmale der Wiener deutschsprachigen Oper wurden von Schikaneder und Mozart beachtet und, soweit es ihnen sinnvoll erschien, aufgenommen. Der wesentliche Unter-

schied aber lag in der musikalischen Gestaltung durch Mozart.

Mozart dürfte sich keineswegs auf die Komposition des Schikanederschen Textes allein beschränkt, sondern auch bei der textlichen und dramatischen Gestaltung mitgewirkt haben. Noch 1795 schreibt Schikaneder von der „Zauberflöte“ als »einer Oper, die ich mit dem seligen Mozart fleißig durchdachte«. Tatsächlich hat Mozart keineswegs alles komponiert, was im Textbuch steht – häufig waren davon allzu banale Texte Papagenos betroffen – sondern hat den Text durch Zusätze, Streichungen oder andere Veränderungen nach seinen Wünschen gestaltet. In Mozarts Autograph der Oper finden sich außerdem wesentlich knappere Regieanweisungen als im Textbuch, was ebenfalls auf eine nachträgliche Korrektur durch Mozart schließen läßt. Die Diskussion um eine mögliche Mitwirkung Ludwig Giesecks (Textbearbeiter des „Oberon“) bei der Textgestaltung entzündete sich zumeist an dem Problem des sogenannten ‘Bruches’ in der „Zauberflöte“ vor dem Finale des ersten Aktes. Am 8. Juni 1791 hatte das »Singspiel in drey Aufzügen« „Kaspar der Fagottist, oder: Die Zauberzither“ von Joachim Perinet mit der Musik von Wenzel Müller im Theater in der Josephsstadt Premiere. Das Sujet dieser Oper ist mit dem der „Zauberflöte“ überaus nah verwandt. Da Wenzel Müllers Oper jedoch vor der „Zauberflöte“ herauskam, lag es nahe anzunehmen, daß Schikaneder und Mozart, um sich von dieser neuen Zauberoper abzuheben, den Gang der Handlung ihrer Oper

kurzfristig veränderten. Auf diese Weise sei der ‘Bruch’ in der „Zauberflöte“ entstanden und zu erklären. Die Idee zu dieser kurzfristigen Handlungsänderung aber habe Giesecke gehabt und so gleichsam die „Zauberflöte“ gerettet.

Dies ist nun allerdings ebenso wenig zu belegen wie die Annahme, die „Zauberflöte“ sei vor Müllers Oper anders konzipiert gewesen. Schließlich, so wird argumentiert, sei es Schikaneder und insbesondere Mozart von Anfang an darum gegangen, den Gegensatz zwischen der „bösen“ Nachtwelt und der „guten“ Sonnenwelt herauszuarbeiten, so daß von einem ‘Bruch’ nicht gesprochen werden könne (so z. B. Konrad Küster, Stuttgart 1990). In der Tat hat Mozart die Welt Sarastros, die Priesterszenen, mit besonderer Sorgfalt und Liebe gestaltet. Allerdings scheinen gerade sie den Erfolg zunächst eher behindert denn gefördert zu haben. Ist es doch bezeichnend, daß bei den Aufführungen nicht etwa Sarastros »In diesen heiligen Hallen“, sondern »das Duetto Mann und Weib etc: und das Glöckchen Spiel im ersten Act... — auch im 2:t Act das knaben Terzett«, wie Mozart selbst berichtet, wiederholt werden mußten. Eben diese Musiknummern trugen neben den aufwendigen Dekorationen und Kostümen, den ‘Maschineneffekten’ und der ‘Flugmaschine’ wohl wesentlich zum Erfolg der Oper bei.

Mozart hatte, wie erwähnt, die beiden ersten Vorstellungen der „Zauberflöte“ selbst dirigiert. Die dritte Vorstellung hörte er sich – wohl enttäuscht über die zurückhaltende Aufnahme der Oper –

von einer Loge aus an. Auch später besuchte er immer wieder Vorstellungen als Zuhörer oder auch aktiv Mitwirkender. So berichtet beispielsweise der badische Baumeister Friedrich Weinbrenner (1766 – 1826) in seinen 1829 erschienenen Denkwürdigkeiten: »Bei meiner Anwesenheit in Wien hatten Schikaneder und Mozart gerade die nachher so berühmt gewordene Oper, „Die Zaubeflöte“, in die Szene gesetzt; und ich sah die siebente Vorstellung, welche Mozart selbst dirigierte, und nachher noch einmal die siebenund-siebzigste; denn so groß war die Wirkung dieses Meisterstücks der romantischen Oper, daß das Publikum sich daran nicht satt hören und sehen konnte.« „Die Zauberflöte“ wurde aber erst langsam zu dieser erfolgreichen Oper. Mozart beobachtete diese Entwicklung mit Zufriedenheit. So heißt es in einem Brief vom 7./8. Oktober 1791 an Konstanze u. a.: »Eben komme ich von der Oper; – Sie war eben so voll wie allzeit.« Dann berichtet er über die Stücke, die wie üblich wiederholt werden mußten (s.o.), und fährt dann fort: »...– was mich aber am meisten freuet, ist, der Stille beifall! – man sieht recht wie sehr und immer mehr diese Oper steigt.«

Schon frühzeitig, das heißt im Grunde kurz nach der Uraufführung, begann die Diskussion um Qualität, Form und Inhalt der Zauberflöte, gab es doch keineswegs nur Zustimmung. Besonders wurde immer wieder die Qualität des



Emanuel Schikaneder, der Textdichter der „Zauberflöte“, erster Darsteller des Papageno und Direktor des Theaters auf der Wieden, Wien.

KONZERT DIE ZAUBERFLÖTE



Die Flugversuche François Blancharde 1791 in Wien fanden große Aufmerksamkeit. Nach einigen Fehlstarts gelang am 6. Juli eine Ballonfahrt. Mozart griff dieses Thema sofort in der „Zauberflöte“ auf.

Textbuches in Frage gestellt. So heißt es in einem anonymen Korrespondentenbericht aus Wien vom 9. Oktober 1791, abgedruckt im Dezember 1791 im Berliner Musikalischen Wochenblatt: » ‚Die Zauberflöte‘, mit Musik von unserm Kapellmeister Mozart, die mit grossen Kosten und vieler Pracht in den Dekorationen gegeben wird, findet den gehofften Beifall nicht, weil der Inhalt und die Sprache des Stücks gar zu schlecht sind.« Diese Einwände führten dann beispielsweise dazu, daß für die Aufführung der „Zauberflöte“ am 15. 1. 1794 in Weimar Goethe seinen Schwager C. A. Vulpius mit der Überarbeitung des Textes beauftragte. Diese ‚Fassung‘ wurde dann auch andernorts, etwa in Mannheim, übernommen, obwohl sie keineswegs zu überzeugen vermochte, ja manches sogar durch die Änderungen schlechter singbar geworden war. Der Originaltext Schikaneders wurde erst wieder Ende des

19. Jahrhunderts allgemein ‚verbindlich‘. E. T. A. Hoffmann äußerte zu dem Problem der Textqualität u. a.: »Rez. hat es immer sehr eingeleuchtet, wie Mozart und andere große Komponisten zu schlechten Texten Meisterwerke geben konnten; denn er fand bis jetzt, daß allemal dem Ganzen eine romantische Idee, wie sie die Oper unerlässlich fordert, zum Grunde lag, und nur die Ausführung jener Idee mißraten, meistens mit zu wenig Sorgfalt hingeworfen war, wie es z.B. mit der ‚Zauberflöte‘ der ins Auge springende Fall ist.« Obwohl das Libretto Schikaneders sicher Schwächen hat ist es doch keineswegs unbrauchbar. Kein geringerer als Ferruccio Busoni hielt es sogar für das beste Operntextbuch überhaupt. Die Diskussion ist im Grund bis heute nicht beendet und findet ihren Ausdruck z. B. in der Fragestellung, ob die „Zauberflöte“ ein Kunstwerk oder ein »Machwerk« sei. In der Folge dieser Diskussion kommt Attila Csampai in seinem Beitrag »Worum geht es in der Zauberflöte ?« (aus Anlaß der Neuinszenierung der Oper im Nationaltheater München 1978) zu folgendem Ergebnis: »Mozarts ‚Zauberflöte‘ ist wahrhaftig kein Machwerk, sondern die genialste, tiefgründigste musikdramatische Zusammenschau, Vorschau und Revue, des Übergangs von der alten feudalen zur neuen bürgerlichen Ordnung. Im Unterschied aber zu den meisten seiner fortschrittlichen Zeitgenossen verfällt Mozart dem Neuen gegenüber nicht in idealisierende Euphorie, in blinde Vorfreude, sondern er unterscheidet mit bestürzend klarem Vorausblick und fein-

stem Gespür zwischen schönem Schein und erschreckender Wirklichkeit dessen, was sich ankündigt ...«

Mehrfach ist der Versuch unternommen worden, die „Zauberflöte“ weiterzuführen. So verfasste Johann Wolfgang von Goethe nach der Aufführung der Mozartoper in Weimar am 16. 1. 1794 „Der Zauberflöte 2. Teil“. Eine weitere Fortsetzung wurde 1792 von Peter von Winter auf einen Text von Schikaneder komponiert: „Das Labyrinth oder Der Kampf mit den Elementen“. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts verfaßte Wilhelm Rintel, der Enkel Zelters, ebenfalls einen 2. Teil der „Zauberflöte“. Schließlich erscheint noch in Darmstadt 1886 „Nitokris“, der Zauberflöte 2. Theil“, Oper in 3 Akten von Heinrich August Schultze (vollständiger Klavierauszug, Darmstadt 1908). Ein Textbuch ist gedruckt. Danach hören derartige Fortsetzungsversuche auf.

Die Tatsache, daß die „Zauberflöte“ eine gut funktionierende Bühnentechnik erforderte, mag manche Bühne zunächst davon abgehalten haben, diese Oper in ihr Programm aufzunehmen. In diesem Sinne antwortete z. B. am 8. März 1792 der Direktor des Berliner Nationaltheaters Johann Jakob Engel König Friedrich Wilhelm, als dieser gebeten hatte, die Möglichkeiten einer Aufführung der „Zauberflöte“ in Berlin zu prüfen: »Das Singspiel, ‚Die Zauberflöte‘, welches Ew. Kgl. Majestät mir gestern zur Prüfung zuzufertigen allergnädigst geruht haben, war mir schon durch Nachrichten aus Wien und Prag als ein Stück voll der schönsten und mannigfal-

stigsten Dekorationen und Verwandlungen bekannt, dessen Aufführung ein Theater von sehr großem Umfang erfordert und für den engen Raum des hiesigen Nationaltheaters also gar nicht gemacht sei. Ich finde dieses bei genauer Durchlesung über meine Erwartung bestätigt. Der Verfasser scheint es darauf abgelegt zu haben, alle nur ersinnlichen Schwierigkeiten für den Maschinisten und Dekorateur zusammenzudrängen, und so ist eine Arbeit entstanden, deren ganzes Verdienst Pracht für das Auge ist. Wenigstens kann das Publikum, das gewisse Mysterien nicht kennt und durch die schwere Hülle der Allegorie nicht durchzublicken vermag, derselben unmöglich einiges Interesse abgewinnen. Ich bedaure hierbei, daß der große Tonkünstler Mozart sein Talent an einen so undankbaren, mystischen und untheatralischen Stoff verschwenden hat müssen.« Die hier angesprochenen Verständnisschwierigkeiten des Stoffinhaltes, die sich offensichtlich auch schon bei der Uraufführung vor allem in den Priester-szenen dokumentierten, haben sicher spätere Interpretationen der „Zauberflöte“ als ‚Mysterienspiel‘ gefördert. Vielleicht mag es neben dem Geheimnisvoll-Feierlichen gerade diese ‚Unverständlichkeit‘ gewesen sein, die dazu beitrug, bei den Inszenierungen den Schwerpunkt auf die Darstellung und Verdeutlichung des sakralen‘ Bereichs zu verlagern. War dies bei der Aufführung in München im Jahre 1793 noch nicht so sehr der Fall, zu der Joseph Quaglio das Bühnenbild geschaffen hatte und bei der sich eine verstärkte Tendenz zum historisch Wah-

ren und Echten zeigte, so hat die vom Direktor der Königlichen Theater Graf Brühl veranlaßte Berliner Aufführung vom 18. Januar 1816, die durch die außerordentlichen Bühnendekorationen Karl Friedrich Schinkels, die die Sphäre des Heiligen in Verbindung mit dem ägyptischen Element besonders hervorhoben, Berühmtheit erlangte, ebenfalls in diese Richtung gewirkt. Und wenn E.T. A. Hoffmann in seiner Besprechung einer Aufführung im Mai 1816 in Berlin davon berichtet, daß eben diese ‚sakrale‘ Sphäre noch über die Oper hinaus durch ein angefügtes Ballett verdeutlicht wurde, so ist auch dies symptomatisch für die genannte ‚Schwerpunktverlagerung‘, die die Inszenierung der „Zauberflöte“ bis in die neueste Zeit wesentlich bestimmt hat.

Jean-Pierre Ponnelle, Regisseur der Salzburger Inszenierung von 1978, will vor allem den drei wesentlichen Aspekten des Werkes gerecht werden: 1. dem Abstrakt-Philosophisch-Metaphysischen, 2. dem Märchen mit Maschinentzauber und 3. dem Phantastischen. »Die ‚Zauberflöte‘, eine Mischung von Märchen und Volksstück, orientalischem und europäischem, freimaurerischem Gedankengut in ihrer Vielschichtigkeit zu erfassen, ist eine Herausforderung an jeden Regisseur.«

Und die Musik Mozarts? Sie ist das eigentlich konstante Element dieser Oper. Sie vermag das Bühnengeschehen zu unterstreichen, zu verdeutlichen, aber auch zu bestimmen. Die Partitur ist daher für das mise en scene – bei allem notwendigen Freiraum für den Regisseur –

als maßgebend und verbindlich anzusehen. Daß aus der „Zauberflöte“ mehr geworden ist als nur eine ‚gewöhnliche‘ Maschinenkomödie, ist allein das Verdienst Mozarts und seiner Musik. Eben dieser Musik, die in ihrer Mannigfaltigkeit und Universalität »das Äußerste erreicht, das Mozart und der Wiener Klassik möglich war« (L. Finscher). So hat die Entwicklung des ‚Musikdramatikers‘ Mozart die mit der „Entführung“ begann, in der „Zauberflöte“ schließlich ihre Erfüllung gefunden.

Christoph-Hellmuth Mahling

Die Ankündigung der „Zauberflöte“-Uraufführung (30. September 1791)



HANDLUNG DIE ZAUBERFLÖTE

Ort und Zeit

Bereich der
Königin der Nacht
und Sarastros
Sonnentempel,
zu märchenhaften
Zeiten

Uraufführung

30. September 1791
in Wien

I. Akt, das Theater ist eine felsige Gegend, hie und da mit Bäumen überwachsen; auf beiden Seiten sind gangbare Berge nebst einem Tempel: Tamino, ein „javanischer“ Prinz, hat sich auf der Flucht vor einer giftigen Schlange in das Territorium der „sternflammenden Königin“ verirrt und wird gerade noch rechtzeitig von deren drei Damen gerettet. Könnte dieser schöne Jüngling nicht Pamina aus der Macht Sarastros befreien? Sogleich eilen die drei zu ihrer Herrin, um ihr alles zu berichten. Während Tamino aus seiner Ohnmacht erwacht, nähert sich fröhlich Papageno, um der Königin der Nacht seinen neuesten Vogelfang zu präsentieren und dafür Zuckerbrot und Wein einzutauschen. Diesmal jedoch bekommt er ein goldenes Schloß vor den Mund und Wasser und Steine zum Essen als Lohn dafür verpaßt, daß er sich Tamino gegenüber als Schlangentöter gebrüstet hatte. Als der Prinz das Bildnis Paminas in Händen hält und gelobt, alles zu ihrer Rettung unternehmen zu wollen, teilen sich die Berge, und die Königin der Nacht tritt vor den Jüngling, um sich selber seiner Hilfe zu versichern. Gemeinsam mit Papageno soll er in die Burg Sarastros eindringen und die Tochter befreien. Zum Schutz in des Tyrannen Reich erhalten Tamino eine Zauberflöte und Papageno ein Glockenspiel, beides Instrumente, die auf wundersame Weise das Gemüt von Mensch und Tier umzustimmen vermögen. Außerdem sollen ihnen drei Knaben sozusagen als Schutzgeister den rechten Weg weisen und mit Rat zur Seite stehen. – Prächtiges ägyptisches Zimmer: In Sarastros Reich versucht sich indessen der Mohr Monostatos, der eben einen Fluchtversuch

Paminas vereitelt hat, dem Mädchen heimlich zu nähern. Da taucht plötzlich Papageno auf, der sich als erster wieder von seinem Schreck, in Monostatos dem leibhaftigen Teufel begegnet zu sein, erholt und Pamina sofort die freudige Nachricht von ihrer baldigen Befreiung erzählt. Beglückt preisen beide die Macht der Liebe. – Das Theater verwandelt sich in einen Hain. Ganz im Grunde der Bühne ist ein schöner Tempel, worauf die Worte stehen: »Tempel der Weisheit«. Dieser Tempel führt mit Säulen zu zwei anderen Tempeln, zum »Tempel der Vernunft« und zum »Tempel der Natur«. Inzwischen haben die wundersamen drei Knaben Tamino in den Tempelbezirk Sarastros geleitet und ermahnt, standhaft, duldsam und verschwiegen zu sein. Auf die Frage des aus dem Tempel der Weisheit tretenden Priesters, was der Eindringling denn hier suche, bricht aus Tamino seine ganze angestaute Angst um Pamina und gleichzeitig sein von der Königin der Nacht geschürter Haß gegen Sarastro hervor. Dem hält der Priester entgegen, daß Sarastro Pamina zwar entführte, jedoch aus gerechten Gründen, und daß Pamina seiner im Heiligtum harre. Um schneller zu ihr zu finden, beginnt Tamino auf seiner Zauberflöte zu spielen, lockt mit dem Klang zunächst jedoch nur wilde Tiere an, die ihn allerdings sogleich friedlich umtanzen. Doch auch Pamina und Papageno haben Taminos Zauberflöte gehört und machen sich eilends auf die Suche nach ihm, werden jedoch von Monostatos überrascht und aufgehalten. Allein auch er ist gegen Zauberdinge machtlos und muß sich dem Klang von Papagenos Glöckchenspiel ergeben. Da kündigen laute Jubelrufe die Ankunft

Sarastros an. Während Papageno sich zitternd verkriecht, tritt Pamina dem Herrscher mutig entgegen und gesteht auch spontan ihre Absicht zu fliehen, die sie mit den Nachstellungen des Mohren erklärt. Dieser hat mittlerweile Tamino aufgespürt und führt ihn triumphierend der Versammlung vor. Auf diese Weise können sich die beiden Liebenden erstmals in die Arme sinken, doch werden sie von den »Eingeweihten« sogleich wieder getrennt, da sich Tamino erst reinigenden Prüfungen unterziehen muß. II. Akt, das Theater ist ein Palmenwald, alle Bäume sind silberartig, die Blätter von Gold, achtzehn Sitze von Blättern: Sarastro hat die gesamte Priesterschaft zusammengerufen, um ihr den Willen der Gottheiten Isis und Osiris kundzutun: Um als Gemahl Paminas in den Kreis der »Eingeweihten« aufgenommen werden zu können, muß sich Tamino erfolgreich den harten Prüfungen des Ordens unterziehen. Verzweifelt versucht Pamina, den Geliebten vor den drohenden Gefahren zu warnen, doch dieser ist entschlossen, seinen Weg zu gehen. – Nacht. Der Donner rollt von weitem. Das Theater verwandelt sich in einen kurzen Vorhof des Tempels, wo man Reste von eingefallenen Säulen und Pyramiden sieht: Im Vorhof des Tempels bereiten zwei Priester Tamino und Papageno auf die Prüfungen vor. Papageno ist die ganze Sache nicht recht geheuer, und so ist er auch erst dann bereit, den Prinzen zu begleiten, als ihm eine Papagena zum Lohn in Aussicht gestellt wird. Da tauchen die drei Damen der Königin der Nacht aus den Tiefen des Tempels auf und warnen die beiden eindringlich davor, Sarastro zu vertrauen, werden jedoch, bevor sie Unheil anrichten kön-



nen, vom Abgrund verschlungen. – Das Theater verwandelt sich in einen angenehmen Garten; Bäume, die nach Art eines Hufeisen gesetzt sind; in der Mitte steht eine Laube von Blumen und Rosen, worin Pamina schläft. Der Mond beleuchtet ihr Gesicht. Ganz vorn steht eine Rasenbank: In den Gärten Sarastro nähert sich Monostatos erneut der schlafenden Pamina, wird jedoch von der Königin der Nacht, die ihre Tochter zur Rache an Sarastro auffordert, gestört. So sehr Pamina ihre Mutter liebt, Sarastro töten und dadurch den Sonnenkreis, den Paminas Vater vor seinem Tode freiwillig den »Eingeweihten« übergeben hat, an die Mutter zurückgewinnen, das bringt sie nicht über sich. Monostatos, der das Rachekomplott belauscht hat, sieht nun endlich seine Stunde gekommen. Liebe oder Tod, das sind die Alternativen, die er Pamina anbietet, als unvermittelt Sarastro dazwischentritt, den Mohren davonjagt und Pamina beruhigt: nicht Rache, sondern Verständnis und Verzeihen herrschen in »diesen heiligen Hallen«. – Das Theater verwandelt sich in eine Halle, wo das Flugwerk für die drei Knaben gehen kann. Ganz vorn sind zwei Rasenbänke: Für Tamino und Papageno hat der zweite Teil ihrer Prüfungen begonnen, wobei das Schweigegebot bestehen bleibt, was Papageno allerdings wenig kümmert: Munter plaudert er mit Tamino fort und beginnt auch sogleich mit der auf seine Bitte nach Wasser herbeigeilten Alten ein fröhliches Gespräch, dem Blitz und Donner ein jähes Ende bereiten, als die Alte sich als Papagena zu erkennen geben will. Während Tamino auf seiner Flöte bläst und damit Pamina den Weg zu sich weist, wendet sich Papageno dem durch

HANDLUNG DIE ZAUBERFLÖTE



Papageno

die drei Knaben reichlich gedeckten Tisch zu. Da Tamino jedoch auf alle Fragen Paminas standhaft schweigt, glaubt diese sich nun auch von ihm verraten und wendet sich traurig ab. – Das Theater verwandelt sich in das Gewölbe von Pyramiden: Noch einmal versucht Pamina den Geliebten vor den »Schreckenspforten«, den letzten Prüfungen, zu warnen, doch er ist zum Äußersten entschlossen. Nicht so Papageno, der nun allein durch die Gewölbe irrt, für einen Becher Wein und ein Mädchen bereit, allem »Höheren« zu entsagen. Wieder taucht die Alte von vorher auf, und wieder wird sie ihm entrisen, als sie sich ihm als Papagena zu erkennen geben will. – Das Theater verwandelt sich in einen kurzen Garten: Halb wahnsinnig vor Verzweiflung, trägt sich Pamina mit dem Gedanken, ihrem traurigen Leben mit dem von der Mutter für Sarastro bestimmten Dolch ein Ende zu bereiten, da greifen die drei Knaben ein und bringen sie zu Tamino, damit sie die härtesten Prüfungen mit ihm zusammen bestehen kann. – Das Theater verwandelt sich in zwei große Berge; in dem einen ein Wasserfall, worin man sausen und brausen hört; der andere speit Feuer aus; jeder Berg hat ein durchbrochenes Gitter, worin man Feuer und Wasser sieht. Die Szenen sind Felsen, jede Szene schließt sich mit einer eisernen Tür: Im Schutze der Zauberflöte, die einst Paminas Vater aus der tausendjährigen Eiche geschnitten hatte, bestehen Tamino und Pamina die Feuer- und Wasserprobe und überwinden so gemeinsam Verzweiflung und Todesnot. – Das Theater verwandelt



Königin der Nacht

DIE ZAUBERFLÖTE **HANDLUNG**

sich in den vorigen Garten: Ohne seine Papagena will und kann Papageno nicht weiterleben, und so müssen erneut die drei Knaben eingreifen und das Paar endgültig zusammenführen. Unter der Leitung von Monostatos versucht die Königin der Nacht mit ihren drei Damen, noch einmal in den Tempel einzudringen und Pamina mit Gewalt zu entführen, wird jedoch von Sarastro überrascht und diesmal endgültig der Vernichtung preisgegeben. – Man hört den stärksten Akkord, Donner, Blitz, Sturm. Sogleich verwandelt sich das ganze Theater in eine Sonne. Sarastro steht erhöht; Tamino, Pamina, beide in priesterlicher Kleidung. Neben ihnen die ägyptischen Priester auf beiden Seiten: »Die Strahlen der Sonne vertreiben die Nacht, zernichten der Heuchler erschlichene Macht.« Tamino und Pamina sind in den Kreis der Ein-geweihten aufgenommen, Volk und Priester, Natur und Kultur sind wieder vereint.

Joachim Kaiser



Pamina



Sarastro

KONZERT DIALOGE

**Textfassung für
die Aufführung
in Neumarkt i. d. OPf.**

AKT I

Er: Die Herren Musici und das hochverehrte Publikum

Sie: ... haben den Anfang auf ihren Plätzen zu erwarten!

Er: Allda sich ruhig zu verhalten!

Sie: Weder die spielenden Personen noch andere Zuschauer

Er: ... durch unschickliches Gelächter oder unnützlich Plaudern zu stören!

Sie: Wer dawider handelt

Er: ... zahlt 20 Kreuzer als Strafe!

aus: Emanuel Schikaneder, Regeln für das Freihaus auf der Wieden

OVERTÜRE

Er: Die Macht steht am Ende eines in der Finsternis entspringenden Weges!

Sie: Ohnmächtig ist er hingesunken.

Er: Und aus diesem vorübergehenden Nichtsein wird er dem Leben wieder neu geschenkt, ohne zu wissen, wo er ist und wer ihn gerettet hat!

Sie: Er befindet sich in einer Situation der Schwäche, der Abhängigkeit.

Er: Auf dem tiefsten Grund des Irrtums, der Täuschung und der Leichtgläubigkeit.

Sie: Die Macht steht am Ende eines in der Finsternis entspringenden Weges!

aus: Jean Starobinski, Licht der Aufklärung und der Macht in der „Zauberflöte“

NR. 1 INTRODUKTION

Tamino: He da!

Papageno: Was da?!

Tamino: Sag mir, lustiger Freund, wer Du ...

Er: Ein hübsches Weibchen, lustige Kinder und guter Humor. Wer hat mehr?

Sie: Du bist also immer noch weiter nichts als ein Lustigmacher?

Er: Und deshalb unentbehrlich!

nach: Johann Wolfgang von Goethe, „Der Zauberflöte“, Zweiter Teil

NR. 2 ARIA

Er: Orpheus ist das schöpferische Wort, das die Welt in Bewegung setzt. Orpheus ist der Anfang der Ordnung im Chaos, der Beschwörer des Chaos und der Befreier des Chaos zur Ordnung. Orpheus' Namen anrufen heißt, die göttlich-schaffende Macht des Logos im Dunkel der letzten Tiefen der Persönlichkeit aufrufen, die ohne ihn ihr eigenes Sein nicht erkennen kann. „Fiat lux!“

aus: Wjatscheslaw Iwanow, Orpheus

Sie: Das Denken in Bildern ist nur ein sehr unvollkommenes Bewußtwerden. Es steht den unbewußten Vorgängen irgendwie näher als das Denken in Worten und ist unzweifelhaft älter als dieses.

nach: Sigmund Freud, Das Ich und das Es

NR. 3 ARIA

Erste Dame: Sie kommt!

Zweite Dame: Sie kommt!

Dritte Dame: Sie kommt!

Er: In Ägypten nannte man sie Isis.

Sie: Die Mutter aller. Von männlichem wie von weiblichem Wesen.

Er: In Babylon nannte man sie Ischtar.

Sie: Göttin des Mondes. Sie wurde angebetet mit:

Drei Damen: „O mein Gott und meine Göttin!“

Er: Die griechische Göttin des Mondes

Sie: Artemis!

Er: ... wurde als männlich und weiblich betrachtet. Und Plutarch sagt von ihr:

Sie: Sie nennen den Mond die Mutter des Kosmos, von weiblichem wie von männlichem Wesen.

Er: Im „Tao Te Ching“ wird die große Mutter

Sie: ... als Herrscherin von Himmel und Erde beschrieben. Sie wird „Tai I“, das Große Eine, genannt, welches das Univer-sum vor seiner Teilung darstellt.

nach: Susan Colgrave

NR. 4 RECITATIVO ED ARIA

Tamino: Ist's denn auch Wirklichkeit, was ich sah? Oder betäubten mich meine Sinne?

Er: Weil der Mensch

Sie: ... durch übernatürliche Wesen erschaffen ...

Er: ... und zivilisiert wurde

Sie: ... gehört alles, was er tut

Er: ... zur heiligen Geschichte!

Sie: Es ist wichtig,

Er: ... diese Geschichte sorgfältig zu erhalten!

Sie: Und sie unverändert an die kommenden Generationen weiterzugeben!

Er: Im Grunde wurde der Mensch zu dem, was er ist,

Sie: ... weil ihm am Morgen der Zeit

Er: ... die durch die Mythen überlieferten Dinge zugestoßen sind!

aus: Mircea Eliade, Das Mysterium der Wiedergeburt

NR. 5 QUINTETTO

Monostatos: Worum geht es in dieser Geschichte? Verstehen Sie das?

Wir nicht!

Sie: Die Fabel,

Er: ... wenn schon von Fabel geredet werden kann,

Sie: ... ist simpel – romantisch:

Er: Sujet eines pompösen Ausstattungsfilmes!

Sie: Prinz Tamino

Er: ... liebt Pamina

Sie: ... sucht Pamina

Er: ... findet Pamina

Sie: ... bekommt Pamina!

Er: Wer ist Pamina?

Sie: Pamina ist die Tochter

Er: ... der Königin der Nacht

Sie: ... von Sarastro geraubt

Er: ... in den Isistempel verbracht

Sie: ... dort aber für Tamino bewahrt

Er: ... der sie nach mysteriösen Prüfungen auch wirklich

nach: Albrecht Goes, Die Zauberflöte

NR. 6 TERZETTO

Sie: Jeder von uns ist also ein Stück von einem Menschen,

Er: ... da wir ja zerschnitten, wie Schollen

Sie: ... aus einem zwei geworden sind.

Er: Also sucht nun immer jedes sein anderes Stück.

Sie: Also sucht nun immer jedes sein anderes Stück?

NR. 7 DUETTO

Er: Das Theater verwandelt sich in einen Hain.

Sie: Ganz im Hintergrund der Bühne ist ein schöner Tempel, worauf die Worte stehen:

Er: „Tempel der Weisheit!“. Dieser Tempel führt mit Säulen zu zwei andern Tempeln.

Rechts auf dem einen steht:

Sie: „Tempel der Vernunft!“ Links steht:

Er: „Tempel der Natur!“

NR. 8 FINALE

Er: Hier ist das Ewige, für alle Zeit und Menschheit Gültige – ich verweise nur auf den Dialog des Sprechers mit Tamino – auf eine so unlösbare Weise mit der eigentlichen trivialen Tendenz des vom Dichter absichtlich auf gemeines Gefallen seitens eines für das Wiener Vorstadtpublikum berechneten Theaterstücks verbunden, daß es einer erklärenden und vermittelnden historischen Kritik bedarf, um das Ganze in seiner zufällig gestalteten Eigenart zu verstehen und gut zu heißen.
Richard Wagner

Sie: Er setzte sich unter einen Zitronenbaum, legte die Flöte an und fing an zu spielen. Es war ihm, als ob er von ihrem Klang unvermerkt selbst bezaubert würde. Denn solche Töne, wie die Flöte bei jedem Hauche von sich gab, hatte er noch nie gehört. Bald klang es wie das zärtliche Gurren einer Turteltaube, die ihren Gatten zur Liebe lockt, bald wie das bange Klagen einer Nachtigall, die der verlorenen Liebe

ein Trauerlied singt. Die Vögel des ganzen Tales versammelten sich auf den umstehenden Bäumen und horchten ihm zu. Die Rehe und Gazellen kamen aus den nahen Wäldern herbei, gafften ihn an und reckten die Ohren so freundlich hin, als ob sie den Sinn seines Gesanges begriffen. Allein im Schloß auf dem Stahlfelsen schien noch alles in Ruhe zu liegen. Er strengte seine Augen vergeblich an. Es ließ sich niemand sehen, und die Fenster blieben alle verschlossen. Die mögen harte Ohren haben, dachte er, und hauchte, als ob er sich in seiner Begeisterung verirre, einmal so stark in seine Flöte, daß Wild und Geflügel vor dem rollenden Widerhall erschrak, und des Schlosses Fenster so laut klrirten, als ob ein Erdbeben seine Grundpfeiler schüttelte.

nach: August Johann Liebeskind / Christoph Martin Wieland, „Lulu oder Die Zauberflöte“, in: Dschinnistan, auserlesene Feen- und Geistermärchen

Sie: Heute abend haben wir die Tenorarie aus Mozarts „Zauberflöte“ gehört, bei der Tamino die Flöte zu spielen versucht.

Er: Das hat sie aus den Reisenotizen eines gewissen Herrn Stendhal.

Sie: Sie ist das vielleicht einzige gute Stück der Oper.

Er: Doch die Italiener waren verblüfft und ihre Blicke schienen zu sagen:

Sie: „So gibt es denn außer der italienischen auch noch eine andere Musik?!“

nach: Stendhal, Reisenotizen

PAUSE

AKT II

Sie: Ist Wahrheit, Weisheit und Beförderung der Glückseligkeit des ganzen Menschengeschlechtes nicht auch der eigentliche Endzweck unserer Verbindung?

Er: Prägen unsere Gesetze uns nicht bei jedem Schritt den Zweck unter mancherlei Vorstellungen ein?

Sie: Ist Wahrheit nicht das verlorene Meisterwort, über dessen Wiederauffindung wir uns den Freistätten, die wir der Tugend bauen, freuen?

Er: Ist nicht unsere Bestimmung, uns dem Laster, der Unwissenheit, der Torheit entgegenzustellen und Aufklärung zu verbreiten?

Sie: Arbeitet nicht jeder an dem Stein, den er behauen und zum Bau der allgemeinen Glückseligkeit hinwälzen soll?

*nach: Ignaz von Born,
Über die Mysterien der Ägypter*

NR. 10 ARIA CON CORO

Sie: Ich bin schon nicht mehr diese blonde Frau, die in des Dichters Liedern manchmal anklingt, nicht mehr des breiten Bettes Duft und Eiland und jenes Mannes Eigentum nicht mehr. Ich bin schon aufgelöst wie langes Haar und hingegeben wie gefallener Regen und ausgeteilt wie hundertfacher Vorrat. Ich bin schon Wurzel.

*aus: Rainer Maria Rilke,
„Orpheus, Eurydike, Hermes“*

Er: Ruhe soll ich halten? Begegne ich dem Tamino auf der Straße, grüßt er entweder gar nicht oder nur mit einem leichten Zucken des Hutes. So macht er es! – Nicht einmal! – So vielmehr!

Lächerlich! Daß der Hinterkopf kaum zwei Zoll hoch entblößt wird und der Hut an die Stirne herabsinkt! – So! Der Herr Tamino! Der Herr Tenor! Dabei ist mein Hemdkragen weiß gewaschen. Im Grunde bin ich so schwarz nicht. Nur etwas brünett. Und doch mögen mich die Mädchen nicht leiden und schielen nach diesem Laffen. Hol euch der Teufel. Ich will unerbittlich sein. Ich träumte neulich, Tamino gäbe mir eine Ohrfeige! Er soll nicht leben! Ich will dich lehren, vor Männern von Einfluß den Hut tiefer zu ziehen!

*nach: Franz Grillparzer,
„Der Zauberflöte“, Zweiter Teil*

NR. 13 ARIA

Sie: Er lag schon in Fantasien, im Todesfieber. Da währte er sich im Wiedener Theater der „Zauberflöte“ beiwohnen. Fast die letzten, seiner Frau zugeflüsterten Worte waren: „Still, still, jetzt nimmt sie das hohe F – Jetzt singt sie ihre zweite Arie: Der Hölle Rache. Wie kräftig sie das hohe B anschlägt und aushält. Hört, hört, hört: Der Mutter Schwur. Hört! Hört! Hört! Hört!“

nach: Ignaz von Seyfried, An Georg Friedrich Treitschke, Bericht von Mozarts Tod

NR. 14 ARIA

Er: Der Mensch ist dem Menschen immer das größte Geheimnis – der offenste Mensch handelt gewöhnlich am verdecktesten – weil er sich sehr oft selbst ein Rätsel ist.

*nach: Franz Xaver Gerl,
Darsteller des Sarastro in der
Uraufführung der „Zauberflöte“*

NR. 15 ARIA

ARIA Nr. 9 ANDANTE aus „L’anima del filosofo“ von Joseph Haydn

Sie: La mort, mon cher, n’est autre chose, qu’un changement de decoration.

Er: Bald wird der Tod mich abfordern: Es ist der unbekannte Führer, der mich in dieses Leben gebracht hat.

Sie: Ich zaudere nicht auf seinen Ruf. Nichts heißt mich weilen; er ist mir unbekannt, doch folge ich mit Zutrauen.

Er: La mort, mon cher, n’est autre chose, qu’un changement de decoration.
Arthur Schopenhauer

Pamina: Ich bin schon aufgelöst wie langes Haar und hingegeben wie gefallener Regen und ausgeteilt wie hundertfacher Vorrat. Ich bin schon Wurzel.

NR. 17 ARIA

Er: Den Osiris, den König und Herrn, stellt man unter dem Bilde eines Auges und eines Zepters vor.

Sie: Einige erklären auch diesen Namen durch vieläugig, weil in der ägyptischen Sprache Os „VIEL“ und Iri „EIN AUGE“ bedeuten soll.

Er: Den Himmel bildet man, weil er wegen seiner ewigen Dauer niemals veraltet, durch ein Herz ab, das über einem brennenden Altar steht.

Sie: In Theben standen Bildsäulen von Richtern ohne Hände, und der Oberrichter war mit verschlossenem Mund vorgestellt, um anzudeuten, daß ein Richter sich weder durch Geschenke noch durch Bitten müsse erweichen lassen.

aus: Plutarch, Über Isis und Osiris

Nr. 18 CHOR DER PRIESTER

Sie: Wolfgang Amadeus Mozart

Er: ... an seine Frau Constanze,
7. Juli 1791.

Sie: Nun wünsche ich nichts

Er: ... als daß meine Sachen schon
in Ordnung wären

Sie: ... um wieder bei dir zu sein.

Er: Du kannst mir nicht glauben,

Sie: ... wie mir die Zeit her

Er: ... die Zeit lang um dich war!

Sie: Ich kann dir meine Empfindung
nicht erklären

Er: ... es ist eine gewisse Leere,

Sie: ... die mir halt wehe tut,

Er: ... ein gewisses Sehnen,

Sie: ... welches nie befriedigt wird.

Er: Folglich nie aufhört.

Sie: Immer fort dauert.

*aus: Wolfgang Amadeus Mozart,
an Constanze Mozart, 7. Juli 1791*

Nr. 19 TERZETTO

Er: Man kann es nicht oft genug wiederholen.

Sie: Wer die Menschen von ihren
Irrtümern und Unarten heilen will,

Er: ... muß seine Arzneien durch
Beimischung

Sie: ... irgendeines angenehmen Saftes
oder geistigen Liquors

Er: ... angenehm zu machen wissen!

Sie: Und man unterrichtet und bessert nie
gewisser

Er: ... als wenn man das Ansehen hat

Sie: ... sie bloß belustigen zu wollen!

*nach: August Johann Liebeskind /
Christoph Martin Wieland, „Lulu oder Die
Zauberflöte“, in: Dschinnistan,
auserlesene Feen- und Geistermärchen*

NR. 20 ARIA

Er: Orpheus' Laute hieß die Wipfel,
wüster Berge kalte Gipfel Niedersteigen,
wenn er sang. Pflanz' und Blüt' und Früh-
lingssegen sproßt', als folgten Sonn'eund
Regen Ewig nur dem Wunderklang.

Sie: Alle Wesen, so ihn hörten, Wogen
selbst, die sturmempörten, neigten still ihr
Haupt herab. Solche Macht ward süßen
Tönen; Herzensweh und tödlich Sehnen
wiegten sie in Schlaf und Grab.

William Shakespeare, Lied aus Heinrich VIII.

NR. 21 FINALE

RECITATIVO ACCOMPAGNATO Nr. 16 a
und CAVATINA 16 b DER EURYDIKE
aus „L'anima del filosofo“
von Joseph Haydn

Sie: Und dieses einen Weges kamen sie.

Er: An seiner linken Hand gegeben: Sie.

Sie: Die So-Geliebte, daß aus einer Leier
mehr Klage ward, in der alles noch einmal
da war.

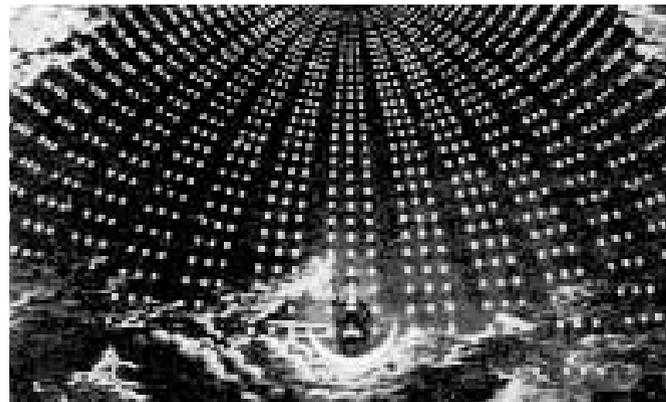
Er: Wald und Tal und Weh und Ortschaft,
Feld und Fluß und Tier.

Sie: Und daß um die Klage-Welt, ganz so,
wie um die andre Erde, eine Sonne und ein
gestirnter stiller Himmel ging.

Er: Ein Klage-Himmel mit entstellten Sternen.

Er + Sie: Diese So-Geliebte.

*nach: Rainer Maria Rilke,
„Orpheus, Eurydike, Hermes“*



*Zu den schönsten Inszenie-
rungen der „Zauberflöte“
gehört zweifelsohne jene,
die der berühmte Architekt
und Maler Karl Friedrich
Schinkel 1816 für die
Berliner Hofoper entwarf.
(Szene der Königin der Nacht)*

KONZERT DIALOGE

Sie: Ja! Es ist kein Wunder!

Er: Freilich! Kein Wunder!

Sie: Es fehlt uns –

Er: Leider, es fehlen uns –

Sie: Wir sind doch recht unglücklich!

Er: Ja wohl, recht unglücklich!

Sie: Die Schönen, ...

Er: ... Artigen,

Sie: ... Kleinen,

Er: ... Scharmanten,

Sie: ... Kleinen,

Er: ... Scharmenten.

Sie: Pa –

Er: Pa –

Sie: Papa –

Er: Papa –

Sie: Ach, der Schmerz wird mich
noch umbringen!

Er: Ich mag gar nicht mehr leben!

Sie: Mich deuchte, sie wären schon da.

Er: Sie hüpfen schon herum.

Sie: Wie wäre das so artig!

Er: Erst einen kleinen Papageno!

Sie: Dann wieder eine kleine Papagena!

Er: Papageno!

Sie: Papagena!

Er: Wo sind sie nun geblieben?

Sie: Sie sind eben nicht gekommen.

Er: Das ist ein rechtes Unglück! Hätte ich
mich nur beizeiten aufgehangen!

Sie: Wäre ich nur eine alte Frau geblieben!

nach: Johann Wolfgang von Goethe,

Duett Papageno/Papagena,

„Die Zauberflöte“, Zweiter Teil

Er: Unser Schicksal betrügt nicht.

Sie: Ich habe mich selber gesucht.

Er: Man sucht nichts als sich selbst.

Sie: Wir glauben an die Liebe und an den
Tod. Und wir weinen und lachen mit allen.

Er: Von der Seite des Lebens gesehen, ist
alles schön.

Sie: Glaube dem, der unter den Toten
geweilt hat. Den Tod herbeiführen macht
uns den Göttern ähnlich.

Er: Orpheus lehrt, daß eine Trunkenheit
das Leben und den Tod mit sich fortreißt
und uns über das Menschliche hinaus
hebt.

Sie: Wir haben das Fest gesehen!

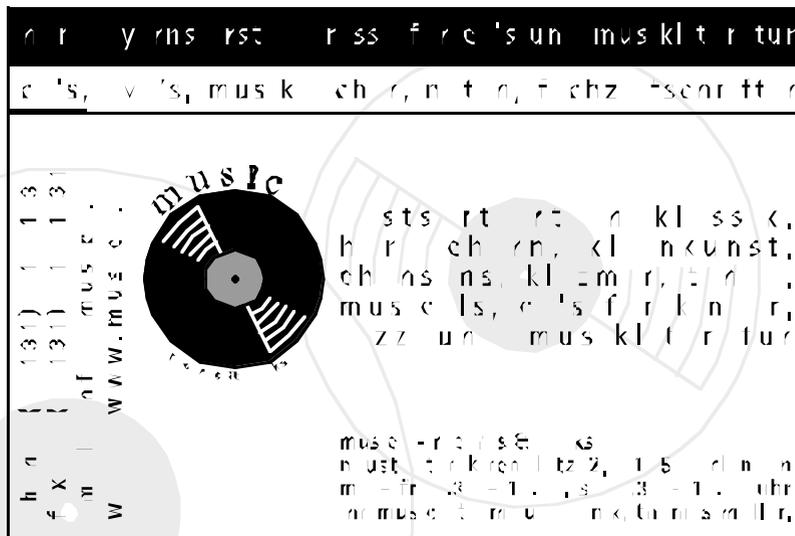
Er: Und Ihr genießt es, das Fest.

Sie: Es ist nötig, daß jeder einmal in seine
Hölle hinabsteigt!

Er: Die Nacht wird nicht besiegt, und das
Licht geht einem verloren.

Sie: Alles ist dem, der noch nicht weiß,
erlaubt.

aus: Cesare Pavese, „Der Untröstliche“



DON GIOVANNI UND DIE FRAU IN SCHWARZ MOZART

Wolfgang Willaschek

Einführung 2
Don Giovanni – Ein „neuer“ Orpheus?

Mittwoch,
12. September 2001
18.45 Uhr
Reitstadel, Oberes Foyer

Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791)
*Wolfgang Willaschek (*1958)*

Don Giovanni (1787)
und die Frau in Schwarz (2001)

19.30 Uhr
Reitstadel, Festsaal

Libretto
Zwischentexte

Lorenzo da Ponte
Wolfgang Willaschek

Frau in Schwarz

Sylke Hannasky

Don Giovanni, ein junger Edelmann
Leporello, sein Diener
Donna Elvira, Edeldame aus Burgos
Komtur
Donna Anna, seine Tochter
Don Ottavio, ihr Bräutigam
Masetto, ein Bauer
Zerlina, seine Braut

Opernstudio der Region Nürnberg
Michael Kunze
Joachim Holzhey
Alexandra Wilson
Jürgen Bachmann
Ursula Dimmer
Oliver Scherer
Wolf-Rüdiger Klimm
Iva Mihanovic

Inszenierung
Regie-Assistenz
Maske

Michael Sturm
Barbara Stocker
Hans Tegelbekkers

Musikalische Leitung und Klavier

Michael Schmidt

Musiktexte
Monologe

in italienischer Sprache
in deutscher Sprache

Pause

keine

Spieldauer

ca. 1 Std. 15 min.

Uraufführung

27. Juli 2001
bei den Klosterfestspielen in Rheine

MOZART DON GIOVANNI UND DIE FRAU IN SCHWARZ

**Alles andere leistet
das Stück selbst ...**

„Die Frau in Schwarz“ Gedanken zur Uraufführung einer ungewöhnlichen Fassung von „Il Dissoluto punito o sia il Don Giovanni“ von Lorenzo Da Ponte und Wolfgang Amadeus Mozart

EINE NEUE FASSUNG

Vorausgesetzt, man würde *diese* Oper der Opern von Mozart und da Ponte konzertant spielen ... Unmöglich! Unverantwortlich! Unanständig! Na, mal langsam. Es gibt unterschiedliche Formen einer Annäherung an die Substanz eines Werkes. Eine davon, nicht die übelste, ist die Vorstellung, die Auseinandersetzung mit einem Stück, das als bekannt und berühmt gilt, noch einmal vom Nullpunkt aus zu beginnen. Als würde man dieses Werk tatsächlich das erste Mal erleben, vielleicht eben zunächst einmal *konzertant*. Da sind die Noten. Es gibt Sänger, einen Dirigenten, Musiker. Es gibt den unbändigen Willen und die unaufhaltsame Lust, Mozarts und Da Pontes „Don Giovanni“ aufzuführen. Aus vergleichbarem Impuls heraus entstand dieses Stück ja einst, unvorstellbar ohne Mozarts Hingabe an eine Prager Theatertruppe und deren Ausdrucksmöglichkeiten und Stilmittel. Dies war immerhin zu einer Zeit, als die Mär vom ewigen Verführer und dem Steinernen Gast bereits als heillos veraltet galt. Es *muss* also bestimmte Gründe gegeben haben, warum da Ponte und Mozart sich diesem Stück zuwandten. Von der ersten Note an. Und wie sie es taten! Nacht, Straße, Flucht, Vergewaltigung (oder nicht?), Mord und Totschlag, eine Leiche nach wenigen Minuten – und der insistierende Blick Don Giovannis auf eine sich aushauchende Seele. So beginnt Mozarts „Don Giovanni“.

Ich erinnere mich gut an ein Gespräch mit dem Schriftsteller Max Frisch, nicht lange vor seinem Tod. Es ging um ein Libretto nach einem seiner Romane und um die Frage, ob man in einem Theaterstück in der ersten Szene mit einem Mord und einer Leiche auf der Bühne arbeiten dürfe. Frischs Antwort im gemächlichen, aber unerbittlichen Schwyzerdütsch: „Lieber nicht. Gut gelungen ist das ohnehin nur Shakespeare und Mozart, einmal im „Hamlet“, dann im „Don Giovanni.“ Dem ist nichts hinzuzufügen. Der Stellenwert eines Stückes wie „Don Giovanni“ ist damit eindeutig benannt, ein opus summum der Gattung Oper von der ersten Szene an. Statt Vorhang auf heißt dies in diesem Fall: erst einmal die Partitur aufgeschlagen! Alles andere leistet das Stück *selbst* ...

Die nächste Frage im Bezug auf „Don Giovanni – konzertant:“ ergibt sich zwangsläufig: Wie lange hält man das durch? Wie lange bleibt man unbeteiligt – als Darsteller? Und wie lange kann ein Publikum einen konzertanten „Don Giovanni“ ertragen? Schöne Musik, meint man ... Wohlklang?! Nein, nein: krude, gewalttätige Töne. Die Musik schlägt, wie Ernst Bloch einmal sagte, in der Introduction in „Wellen aus Blut hoch“. Wann bricht die vermeintliche Zumutung einer konzertanten Aufführung in nicht aufzuhaltende Dramatik um? Dann wäre allerdings, über das einzelne Ereignis dieser Aufführung hinaus, „Don Giovanni“ ein exemplarisches Lehrbeispiel für die Dynamik und die Dramatik, die aus musikalischen Strukturen unter Umständen wie von selbst aufbricht, sich nicht aufhalten läßt. Und dann wäre man an einem Kristallisati-

onspunkt angelangt, der einst, vor mehr als 400 Jahren, die Gattung Oper entstehen liess: Etwas wird so aufregend, so unmittelbar und unter die Haut gehend „erzählt“, daß die dafür gewählte Form und Sprache, die Musik, das Mitgeteilte automatisch in dramatische Ereignisse überführt.

PLÄDOYER FÜR EINE ARBEITSMETHODE

Aus Gedanken wie diesem entstand für die neue Version des Opernstudios der Region Nürnberg eine Bestandsaufnahme und eine Spurensicherung, die neue Annäherungen ermöglicht, bislang unbekannte Subtexte eröffnet und den Betrachter auf ungewohnte Art und Weise zugleich zum Beteiligten einer Aufführung machen soll. Man könnte auch leicht ironisch festhalten: Alles andere leistet das Stück *selbst*. Und diese neue Fassung ist bewußt ein Konglomerat aus Ideen, Vorstellungen, Annäherungen, Diskussionen zwischen dem Dirigenten, dem Regisseur und einem Autor – als Metamorphose entwickelt über das, was Arbeit im Musiktheater ausmacht, wenn Menschen zusammen kommen, die Liebe und Hingabe an ein Stück vereint, und die vor allem eins wollen: die Sichtweise auf eine Oper in und aus der Bühnenpraxis heraus entwickeln, in lebendiger und offener, in kontroverser und gegenwartsnaher Auseinandersetzung mit allen Beteiligten. Dies ist, mitten aus der Arbeit heraus, auch die Vorgabe an ein Publikum: Das ist *euer* Stück, das erst *ihr* durch *euere* Betrachtung vollendet. Dieser „Don Giovanni“ – bewußt im Stadium eines „work in progress“ – geht uns alle an. Daher ist es (doch) kein Zufall, wenn die neue Fassung ihren Aus-



Sylke Hannasky
als Frau in Schwarz

gangspunkt von der Frage nimmt: Was geschieht, wenn die Ebenen herkömmlicher Wahrnehmung durcheinander geraten? Wenn das Gesungene (Konzertante) zwangsläufig in das Gespielte (Dramatische) übergeht, so wie es in der Partitur angelegt ist? Und wenn eine Figur mitten ins Spiel gerät. Könnte es im Fall dieser Oper überhaupt jemand anderes sein als eine Frau, die sich auch in ihrer (Charakter-) Farbe Don Giovanni, dem Grenzgänger zwischen Eros und Tod, annähert, ihm und den anderen Figuren, faszinierend vielgestaltig zwischen Distanz, Anteilnahme und Identität: Die Frau in Schwarz.

IM KRAFTFELD ZWISCHEN EROS UND TOD

Das Stück *selbst?* „Il Dissoluto punito o sia il Don Giovanni“ ist ein Nachtstück. Es ist ein Stück über den Zusammenstoß von Restauration und Anarchie. Der unbeugsame Stein des Komturs prallt auf den Degen des zynischen Herausforderers Don Giovanni. Zeit und Raum werden abgesteckt. Dies hat Mozart in der Ouvertüre als Leitgedanken komponiert. Dem unbeugsamen Schreitgestus des Komturs steht die kraftvolle und Energie geladene Festmusik Don Giovannis gegenüber. Sein Degen durchtrennt die Wand, die den Mythos vom Lebensgefühl des erotischen Zeitalters, von der Rokokogesellschaft trennt. Mozart führt beide einander zu: Zeit und Mythos. Er schafft ein bis dahin unvorstellbares Kraftfeld. Zugleich nimmt der Komponist den unumgänglichen Untergang, die Höllenfahrt Don Giovannis, visionär vorweg. Diese Dialektik – ein Bannstrahl, der den Raum durchdringt – offenbart die Janusköpfigkeit und Spiegelbildlichkeit

der Elementarkräfte, die in den Gestalten des Komturs und Don Giovannis lebendig werden. Um die zentrale Auseinandersetzung dieser antagonistischen Kräfte – Stein und Degen: Unbeweglichkeit und Beweglichkeit – scharen sich alle anderen Figuren des Stückes wie um ein unausweichliches Magnetfeld. Oder, wenn man in diesem Fall es so will: concertare, auch gemeint: mitstreiten, Anteil nehmen, ge- und befangen sein in einem Kraftfeld, dem man nicht entkommt, sobald es einmal etabliert wird. Die Musik wird von Ton zu Ton, von Note zu Note essentieller, körperlicher, unausweichlicher. In einer szenischen Version ist dies von vornherein so gesetzt. Eine neue, eine „andere“ Version dagegen kann diesen Prozeß musikdramatischer Anreicherung direkt und unmittelbar sichtbar werden lassen.

MOZARTS SYMMETRIEACHSE

Wie kommt Mozart zu diesem Stück? Kein anderer Komponist außer Mozart hätte es 1785 gewagt, ein Schauspiel wie Pierre Caron de Beaumarchais' „La folle journée“ (Der tolle Tag) zu komponieren. Und dies nicht allein, weil damals dieses Stück den Zensoren ein Dorn im Auge war. Es ist ein „Schauspiel in Musik“, dessen Länge, Dichte und Konzentration sich dem Medium Oper schlichtweg zu verweigern schien. Mozart sah es nicht so. Kein anderer Komponist außer Mozart hätte es 1787, zwei Jahre später, gewagt, einen Stoff wie jenen um den Kampf des Verführers gegen den Steinernen Gast zu vertonen. Die Geschichte galt als vordergründig, Gegenbild zur Aufklärung und vegetierte, wenn überhaupt, nur noch als blasse Vorlage für das Stegreif- oder

Straßentheater vor sich hin. Es war ein Stoff aus archaischer Zeit, die man überwunden glaubte. Aufklärer rümpften die Nase über die heidnische Fabel. Gerade aber diese scheint Mozart als Zerrbild für seine Gesellschaft gereizt zu haben. Mit diesem Stoff konnte er nach der hellen Utopie von „Le nozze di Figaro“ seiner Zeit in einem düsteren Nachtstück einen Spiegel vorhalten. Er konnte ihr die dunkle Kehr- und Nachtseite der Aufklärung zeigen. Als sich da Ponte und Mozart zu einem dritten Stück zusammenfanden, konnte dies nur auf leerer Fläche spielen, konnte nur ein von den Autoren ohne direkte Vorlage erfundenes Laboratorium sein. Als zentrales Stück um Eros und Tod bildet „Don Giovanni“ nicht zufällig die Symmetrieachse zwischen „Le nozze di Figaro“ und „Così fan tutte“. „Don Giovanni“ beginnt im Anschluß an das Fest im nächtlichen Park, in dem Cherubino als Vorfahre des spanischen Verführers verschwindet. Als Don Giovanni kehrt er wieder. Und jenes Café in „Così fan tutte“, in dem zu Beginn dieser Oper drei Männer aus Lust und Laune eine grausame Idee in die Welt setzen, scheint auf jenem schwankenden Boden aufgebaut zu sein, unter dem Don Giovanni verschwunden ist. Nicht nur für ein Werk, sondern für die gesamte Trias von Mozart und da Ponte stellt Don Giovanni die zentrale Mittelpunktfigur dar. Zugleich verhilft Mozart mit seinem Werk jenen beiden zentralen Bühnengestalten in der Rezeptionsgeschichte des „Don Juan“-Stoffes zur fulminanten Auferstehung: dem unerbittlichen Anarchisten, den der Spanier Tirso da Molina aus Don Juan machte, und dem eiskalten Beobachter, als den ihn der Franzose Molière sah. Erst und einzig Mozart



Michael Kunze
als Don Giovanni

MOZART DON GIOVANNI UND DIE FRAU IN SCHWARZ



*Ursula Dimmer
als Donna Anna,
zu ihrer Rechten
Iva Mihanovic
als Zerlina*

gelingt es, diese ambivalenten und sich doch so ideal ergänzenden Hälften einer Gestalt zu einer einzigen Außenseiter- und Ausnahmefigur zusammen zu fügen.

ES GEHT NICHT OHNE DON GIOVANNI!

Die Geschichte vom Kampf des Komturs gegen den Anarchisten Don Juan taugt ideal zur Versinnbildlichung der inneren Widersprüche jenes Zeitalters, dem die Enzyklopädisten entstammen, die unerbittlichen Beobachter einer sich aufgeklärt gebenden Gesellschaft. Ironisch, zynisch, ohne innere Anteilnahme sieht Don Giovanni auf die Welt und seine Mitmenschen. Er stellt ein Zentrum dar, um das alle anderen Menschen kreisen. Er bietet ihnen das geeignete Reflexionsfeld. Er geht bis zum äußersten. Er deckt Eros und Tod als die zentralen Pole menschlicher Existenz auf. Und er lebt diese beiden Pole bedingungs- und grenzenlos aus. Er kennt weder die Grenzen der Vernunft noch der Moral. Auf diese Weise drückt Don Giovanni die Ambiva-

lenz beider Zeitalter aus, zu denen er in Mozarts Bewußtsein als Grenzfigur gehört. Als barocker Genußmensch handelt er ohne Eigennutz und Selbstbefriedigung. Er stellt eine Projektions- und Spiegelfläche weiblicher Sehnsüchte und männlicher Neid- und Rachegefühle dar. Als Aufklärer steht er durch sein unveränderliches Sosein, das die Grenze zum Tod ohne Scheu herausfordert, gegen die (Schein-) Werte des heraufziehenden Bürgertums. So oder so: Man kann nicht mit ihm leben. Man kann es nicht mit Don Giovanni aushalten. Er muß untergehen. Er muß zur Hölle fahren, damit alle aufatmen können, die mit ihm gelebt haben. Mozarts Musik offenbart die Quintessenz dieser Bankrotterklärung. Sie dreht den Text um und stellt ihn auf den Kopf. Ohne Don Giovanni ist die Existenz der Menschen sinnlos. Auch dies ist Dreh- und Angelpunkt der neuen Sichtweise: Nach und nach erkennen Menschen, für die Don Giovanni zunächst nur ein (fernes) Objekt gewesen ist, eben eine Figur aus einer Oper des Rokokos, was *diese* Gestalt mit ihnen zu tun hat, warum es sich auf faszinierende Weise stets gleichzeitig um einen Kontrahent und um ein Spiegelbild handelt. Mitten im Singen wird das Drama menschlicher Gratwanderung zwischen Eros und Tod (all)gegenwärtig.

MUSIKALISCHER LEITGEDANKE

Mozart ersinnt zur Verwirklichung der doppelten Perspektiven, die das besondere Faszinosum dieser Partitur ausmachen, eine raffinierte, geradezu teuflische Grundidee. Er verweigert seiner Hauptfigur jene Ausdrucksform, die doch gerade sie auf den ersten Blick benötigte. Er gibt ihr, so seltsam das klingen mag, keine

eigene Musik. Don Giovanni löst stattdessen unentwegt die Musik anderer Figuren aus. Und er bezieht unentwegt die Musik der anderen auf sich. Aber eine Musik, die ihn zu einem unverwechselbaren Charakter machen würde, hat er nicht. Mozart muß schlagartig und intuitiv eine wesentliche Grundvoraussetzung dieser Gestalt begriffen haben. Don Giovanni als einzigartiges Phänomen ließ sich nicht individualisieren, nicht zum unverwechselbaren Charakter machen. Er ist unverwechselbar einzig als nicht vollständig zu fassendes Hänomen. Mozart geht sogar noch einen Schritt weiter. Er untersagt Don Giovanni eine in sich geschlossene Arie. Er deformiert die Figur, um sie dadurch zur zentralen Gestalt zu machen. Der mit Arie überschriebene Monolog „Fin ch’han dal vino“ (Nr. 11) will sich nicht zur geschlossenen Form fügen. Die Musik *ist* wie die Figur: haltlos, anmaßend, egozentrisch, überbordend. Mozart komponiert bewußt lediglich einen Affekt, einen Impuls, eine ungeheure Kraftsteigerung, einen orgiastischen Ausbruch. Und da ist Don Giovanni's Kavatine, seine Canzonetta „Deh vieni all finestra“ (Nr. 16), in der das gesamte Orchester wie eine einzige große Gitarre klingt, gerichtet an die Kammerzofe Donna Elviras, die entweder unsichtbar bleibt oder stumme Randfigur sein muß. Das Lied ist ein Schlager – und doch weit mehr. Es ist die Melodie einer Verführung, die nicht mehr an ein Objekt gebunden ist. Der Träger dieser Verführung ist eine *Stimme*. Sie ist autonom und absolut. Wer einmal dieser Stimme hingegeben ist, entkommt ihr nicht mehr. Die *Stimme* macht die Handlung, schafft das Drama. Je abstruser

DON GIOVANNI UND DIE FRAU IN SCHWARZ **MOZART**

und unwahrscheinlicher, grotesker und aberwitziger diese Handlung ist – Donna Elvira hält Leporello für Don Giovanni, Don Giovanni singt die Kavatine anonym, an *keine* bestimmte Adresse gerichtet, oder anders gesagt: an *alle* Frauen gerichtet –, je größer also der Widerspruch zwischen Text und musikalischem Subtext ist, desto klarer wird: Es ist die *Stimme*, die zur dramatischen Figur wird. Merkwürdigerweise, schlüssig und sinnlich aufregend, wird so das „Konzertieren“ zum Urgrund allen dramatischen Seins auf der Bühne. Damit ist eine Spur gesichert, warum und wieso jede Aufführung von „Don Giovanni“, unabhängig vom Inszenierungskonzept, stets im „Konzertanten“ ihr Anfang nimmt, dort ihre Daseinsberechtigung hat, mehr als bei allen anderen Stücken des Opernrepertoires. Der Weg vom Eros in den Tod wird mit und durch *Stimmen* markiert. Und jeder, der diese Stimmen wahrnimmt – die Figuren auf der Bühne, die Menschen im Publikum – kann sich dieser Sogwirkung nicht entziehen. Noch denkt der Zuhörer unbeteiligt zu sein, und ist doch bereits mitten drin, gekettet, gebunden, ausgeliefert an die Obsession der *Stimmen*. Alles andere – dafür haben Mozart und da Ponte gesorgt – leistet das Stück *selbst*: ein Stimmendrama, das den Zuhörer in den Spiegel eigener existentieller Widersprüche blicken läßt.



Sylke Hannasky
mit Michael Kunze,
begleitet von
Michael Schmidt
am Flügel

DON JUAN IN DER UNTERWELT

DON JUAN IN DER UNTERWELT

Von Charles Baudelaire

Als Don Juan zum Strom der Unterwelt hinabstieg und als er Charon seine Münze entrichtet hatte, griff ein düsterer Bettler, stolzen Auges wie Antisthenes, mit starkem Rächerarm nach jedem Ruder.

Die schlaffen Brüste weisend und die offenen Gewänder, krümmte dort eine Schar von Frauen sich unter schwarzem Firmament, und wie von großer Herde dargebrachter Opfertiere schleifte lang ihr Ächzen hinter ihm.

Sganarell heischte lachend seinen Lohn, indes Don Luis mit zitterndem Finger allen Toten, die am Gestade irrten, den Sohn wies, der vermessen seines weißen Hauptes spottete.

Fröstelnd unter ihrem Witwenschleier, keusch und hager neben dem treulosen Gatten, der ihr Geliebter war, schien ihn Elvira um ein letztes Lächeln anzuflehn, daß sie in dessen Schimmer die Süße seines ersten Schwures wiederfände.

Aufrecht in seiner Rüstung stand gewaltig ein Mann aus Stein am Steuer, das die schwarze Flut durchschnitt; doch unbewegt der Held, auf sein Rapier gestützt, sah auf die Spur im Strome und geruhte anders nichts zu sehn.

usf hrl ch r tun w r ch lhn n

sch n n

ll m n Instrum nt nn n S

m t n

rs l stv rst n lch uch

uf n

L h hr f r szu 2 j hr wr lhn n nn ul schr n
Inf rm r n S sch lzl



W lt r M hr T l f n 131-2 51 3
G n um st r htt //www.m hr- n u.
M l m hr- n u mx.

lt , n u un r c nstrum nt ,
S t nv rs n nn rh l utschl n v rs n st nfr

DON GIOVANNI UND DIE FRAU IN SCHWARZ

u.a. nach Texten und Zitaten aus der Komödie „Don Juan oder Der Steinerner Gast“ von Molière, Deutsch von Edwin Maria Landau und aus „Don Juans Tod“ von Georg Trakl sowie nach Motiven aus „Don Juan oder die Liebe zur Geometrie“ von Max Frisch

Durch das Sprechen behält die Frau in Schwarz Distanz, die sie im Verlauf der Handlung zusehends verliert.

Frau in Schwarz: Wer hat heutzutage noch Angst vor einer Statue? Wer glaubt heutzutage noch, daß Gute würde das Böse besiegen? Wann hätte sich ein Mann jemals durch böse Mächte davon abbringen lassen, die Ehre einer Frau zu rauben? Wer läßt sich heutzutage davon abhalten, seine Triebe zu befriedigen, weil dies gegen die Moral verstößt? Die Hölle wird Don Juan verschlingen – wer glaubt an diesen Unsinn? Er ist ein eiskalter Zyniker. Ich habe ihm in die Augen gesehen. Nichts ist ihm heilig.

*Garten, Nacht. – Erste Szene.
Leporello, mit einem Umhang, geht vor dem Haus der Donna Anna auf und ab, dann Don Giovanni und Donna Anna, später der Komtur.*

NR. 1 INTRODUZIONE

Leporello, Don Giovanni, Donna Anna, Komtur

Frau in Schwarz: Ein Mord. Aus Zufall. Aus Übermut. Aus Neugier. Ohne blanke Klinge kommt er nicht vorwärts. Es gibt keinen Don Juan, der nicht tötet.

NR. 2 RECITATIVO ACCOMPAGNATO

Donna Anna, Don Ottavio

Frau in Schwarz: Mich lassen das Pathos und die jammervollen Klagen dieser hohen Dame kalt. Mich dauert einzig der Mann, den sie im Schlepptau hat. Er winselt vor Ergebenheit. Er glaubt ihr alles. Jede Frau ahnt sofort, daß ihre Klage, ihr Schmerz und ihr Rachedurst nur eines verbergen: Ihre Liebe. Sie liebt ihn, seit er ihr Gewalt angetan. Und sie liebt die Gewalt weit mehr als jene fade Poesie, mit der man sie bislang vergeblich zu betören sucht. Nur würde sie es niemals offen eingestehen, weder sich selbst noch anderen. Ich würde mich niemals verstecken vor ihm und vor meinem Gefühl. Aber ich bin eine Frau, die frei ist von dem Wahn, ohne ihn nicht leben zu können! Elvira!

NR. 3 ARIA, ALLEGRO

Donna Elvira, Don Giovanni, Leporello

Frau in Schwarz: „Mille e tre“ allein in Spanien. „Mille e tre“, Tausend *und* drei. Tausend *oder* drei. Es wäre einerlei für einen Narziß wie ihn. In Worte übersetzt: Don Juan bleibt ohne Du. Wie dem auch sei, eine Hand wäscht die andere: Wer dient, der führe seines Herren Chronik.

NR. 4 ARIA, ALLEGRO

Leporello

Frau in Schwarz: Kein Mitleid mit Donna Elvira!

Frau in Schwarz: Eine läuft vor ihm weg. Eine läuft ihm nach. Und die dritte wartet schon. Zerlina! Steh einfach so da, keck, lüstern, „Unschuld vom Lande“. Unmittelbar vor der Hochzeit. Die Eifersucht des Bräutigams nimmt zu – von ganz allein. Viel muß Don Juan nicht tun. Nur die

Gedanken und Wünsche der anderen erraten. Man weiß es. Man spürt es. Jede von uns. Und: Man fällt darauf herein. Jede von uns. Er singt's dir vor. Du singt's ihm nach. Und merkst noch nicht einmal, wie die Falle zuschnappt!

NR. 7 DUETTINO

Don Giovanni, Zerlina attacca

NR. 8 ARIA, ALLEGRO

Donna Elvira

Frau in Schwarz: Ich bewundere ihre Einfachheit. Und die Schwäche ihres Herzens, an einem Verrat zu zweifeln, den alle Anzeichen ihr bestätigen. Singe Dir, meine Schwester, die Seele aus dem Leib. Man wird Dich doch Megäre, Kurtisane, falsche Schlange schelten.

NR. 9 QUARTETTO

Donna Elvira, Don Giovanni, Donna Anna, Don Ottavio

Frau in Schwarz: Jede spürt es, jede ahnt es.

ATTACCA

NR. 10 RECITATIVO ACCOMPAGNATO ED ARIA

Donna Anna, Don Ottavio

Frau in Schwarz: Das Bild des Verführers löscht die Erinnerung an den Mörder. Das Bild des Mörders muß ihr die Erinnerung an den Verführer löschen. Don Juan, das ist der Schleier ihrer Lebenslüge! Man schreit Verrat und Mord und Schimpf und Schande! Don Juan! Halt ein! Komm zurück! Kehre um!



Die Sopranistin Ursula Dimmer als Donna Anna, oben zusammen mit Sylke Hannasky als Frau in Schwarz



TEXTE FRAU IN SCHWARZ

NR. 11 ARIA

Don Giovanni

Frau in Schwarz: Du bläst das Licht der Kerze aus. Im Raum ist einzig deine Stimme.

NR. 13 FINALE (ab Takt 360 *Maestoso*)

Don Giovanni, Leporello, Donna Anna, Donna Elvira, Don Ottavio, Masetto, Zerlina

NR. 16 CANZONETTA

Don Giovanni – Duett zwischen Don Giovanni und der Frau in Schwarz

Zerlina: Was treibt die Frauen zu Don Juan?

Masetto: Don Juan sucht immer die Vollkommenheit.

Leporello: Also etwas, was es nicht auf Erden gibt!

Donna Elvira: Und die Frauen wollen es ihm

Donna Anna: ... und auch sich selbst!

Zerlina: ... immer wieder beweisen:

Don Ottavio: Daß er alles ...

Masetto: ... was er sucht,

Leporello: ... auf Erden finden kann.

Zerlina: Das Unglück der Frauen ist es

Donna Elvira: ... daß er nicht das Leben sucht,

Donna Anna: ... sondern sich sehnt nach dem

Alle Figuren: Lerne es begreifen!

Frau in Schwarz: Laßt mich allein!

Stimmencluster *Zerlina, Donna Anna, Donna Elvira, Don Ottavio, Leporello, Masetto, Komtur*

Frau in Schwarz: Szenenentwürfe ..., Rollenspiele ..., Spiegelbilder ...

Frau in Schwarz:

(irr geworden – ein imaginäres Zwiegespräch)

Nacht macht uns eins ... Gesicht gibt es keins ... und der Mond scheint diese Nacht

... Blutrot. Sei nicht erstaunt, mich zu dieser Stunde zu sehen! Nacht macht uns eins ... Gesicht gibt es keins ... und der

Mond scheint diese Nacht ...Was sagst du mir, geliebte Stimme? Verstehe ich dich recht?

(als würde man die Stimme Don Juans hören/sie die Stimme nachahmen)

„Sollte es wieder diese verschleierte

Dame sein: Ich empfangе grundsätzlich keine verschleierte Damen!“ Verstehe mich doch, Geliebter! Es duldet keinen Aufschub. Ich weiß um alle deine Ausschweifungen einer irdischen, niedrigen Liebe. Das alles hat in meinem Herzen eine gereinigte Flamme entzündet, eine alle irdische Glut verzehrende Frömmigkeit, die sich von allem losgelöst hat. Nacht macht uns eins ... Gesicht gibt es keins ... und der Mond scheint diese Nacht ... Wie kannst du mir widersprechen, geliebtes Ich? Meine Stimme ist dein Wille. Meine Liebe ist deine Stimme.

Don Giovanni: Immer und ewig möchte sie meine Seele retten. Ich kenne dieses Verfahren und bin es müde!

NR. 24 FINALE

Frau in Schwarz: Wer hat heutzutage noch Angst vor einer Statue?

ENDE



Das Ensemble bei der Welt-Uraufführung am 27. Juli 2001 bei den Klosterfestspielen in Rheine. Von links nach rechts: Alexandra Wilson (Donna Elvira), sitzend Sylke Hannasky (Frau in Schwarz), Oliver Scherer (Don Ottavio), Iva Mihanovic (Zerlina), Joachim Holzhey (Leporello), Michael Kunze (Don Giovanni), sitzend Jürgen Bachmann (Komtur), Wolf-Rüdiger Klimm (Masetto) und Ursula Dimmer (Donna Anna).

GESPRÄCHS KONZERT

ORPHEUS

Wolfgang Willaschek

**Gesprächskonzert
Auf der Suche nach Orpheus**

Werkeinführung
von Wolfgang Willaschek
mit Musikbeispielen aus
diversen Orpheus-Opern

**Samstag,
15. September 2001
19.00 Uhr
Reitstadel, Festsaal**

*Claudio Monteverdi (1567-1643)
Christoph W. Gluck (1714-1787)
Jacques Offenbach (1819-1880)*

**L' Orfeo
Orfeo ed Euridice
Orpheus in der Unterwelt**
und andere Werke

Interpreten

Chor und Solisten
der Opern Akademie 2001

Die genaue Besetzung entnehmen
Sie bitte dem ausgelegten
Sonderprogramm

Szene

Stefan Herheim, Marsha Cox

Musikalische Leitung und Klavier

Michael Schmidt

Eines Tages

werden hochwirksame
Phyto-Therapeutika bei der Bekämpfung schwerer Krankheiten
eine entscheidende aber nebenwirkungsarme Rolle spielen.



Leben folgt logischen Gesetzen. Im Laufe von vielen Milliarden Jahren entwickelte die Natur unzählige Substanzen, von denen wir bis heute die wenigsten genau kennen. Auf Grundlage unserer aktuellen Kenntnisse können wir davon ausgehen, dass viele davon gezielt gegen ebenfalls von der Natur entwickelte Krankheitserreger wirken.

Unser Ziel ist es, auf Basis unserer über sechzigjährigen Erfahrung diese hochwirksamen Substanzen mittels modernster wissenschaftlicher Methoden für die Entwicklung zukunftsweisender Arzneimittel nutzbar zu machen. **Phytoneering** steht für diesen Weg.

BIONORICA

The **phytoneering** company

ABSCHLUSS KONZERT

ORPHEUS

*Worte zum Abschlusskonzert
von Wolfgang Willaschek*

Einführung 3
Orpheus: Ewiger Sänger – Erster Held

**Sonntag,
16. September 2001
18.00 Uhr
Reitstadel, Oberes Foyer**

Abschlusskonzert

Szenen aus

*Claudio Monteverdi (1567-1643)
Christoph W. Gluck (1714-1787)
Jacques Offenbach (1819-1880)*

L' Orfeo
Orfeo ed Euridice
Orpheus in der Unterwelt
und anderen Werke

**19.00 Uhr
Reitstadel, Festsaal**

Interpreten

Chor und Solisten
der Opernakademie 2001

Die genaue Besetzung entnehmen
Sie bitte dem ausgelegten
Sonderprogramm

Maske

Hans Tegelbekkers

Szene

Stefan Herheim, Marsha Cox

Musikalische Leitung und Klavier

Michael Schmidt

ORPHEUS DREI BEISPIELE – DREI STÜCKE – DREI SICHTWEISEN

Claudio Monteverdi
(1567-1643)



„Monteverdi war ein leidenschaftlicher Musiker, ein kompromißloser Neuerer in jeder Hinsicht, ein durch und durch moderner Komponist.“

Nikolaus Harnoncourt

„L' ORFEO“ (1607)

MACHT UND OHNMACHT –
DIE STIMME DES ORPHEUS

DAS WERK

Favola in musica in einem Prolog und fünf Akten – Text von Alessandro Striggio nach der Dichtung des Orpheus-Mythos von Angelo Poliziano (Uraufführung 1480 in Mantua, Druck 1494)

ENTSTEHUNGSZEIT

Um 1607 nach längerer Ausarbeitung entstanden zur Aufführung für die „Accademia degli Invaghiti“, einem Gelehrtenkreis, der neben Rhetorik und Philosophie an der Entwicklung neuer musikdramatischer Ausdrucksformen interessiert gewesen ist. Aufführung in einem Saal, auf den Besetzung und Struktur des Werkes genau zugeschnitten sind. Druck der Partitur 1609 bzw. 1615 – Uraufführung am 22. Februar 1607 in einem Saal des Palazzo Ducale in Mantua.

HANDLUNGSZEIT

Mythisches Geschehen aus der Sicht des beginnenden 17. Jahrhunderts

HANDLUNGSRORTE

Arkadische Landschaft – Vor dem Tor zur Unterwelt – In der Unterwelt – Auf der Erde – Am Himmel

SPIELZEIT

etwa 1 3/4 Stunden

PERSONEN

La Musica (Sopran), Orfeo (Tenor), Euridice (Sopran), Messagera (Mezzosopran), La Speranza (Mezzosopran), Charon (Baß), Proserpina (Sopran), Pluto (Baß), Echo (Sopran), Apollo (Tenor),

Nymphen und Hirten (Solopartien: Sopran, Alt, Tenor, Baß), Chor: Nymphen und Hirten, Geister der Unterwelt – Ballett und Pantomime für die Ritornelle und die abschließende Sinfonia (Moresca)

INHALT

Prolog: Die Musik erscheint. Sie wählt Orpheus als Mittel zum Zweck, eine neue Kunst zu repräsentieren. Vor ihr verstummt selbst die Natur. – Erster Akt: Nymphen und Hirten feiern die Hochzeit von Orpheus und Eurydike. Orpheus preist Eurydike als das Licht der Sonne und als die Frau, die ihn erhört hat. – Zweiter Akt: Aus heiterem Himmel verkündet eine Botin den Tod Eurydikens. Orpheus gibt sich damit nicht zufrieden. Er verlangt Eurydike von den Göttern zurück und beschließt, in die Unterwelt zu steigen. – Dritter Akt: La Speranza, das Sinnbild der Hoffnung, bringt Orpheus an das Tor zur Unterwelt. Charon, der Fährmann, der die Seelen ins Totenreich geleiten soll, verweigert ihm den Zutritt. Orpheus singt um sein Leben und gibt eine Bravourarie zum besten. Charon schläft dabei ein, aber der Weg für Orpheus ist frei. – Vierter Akt: Mit den Waffen einer Frau überredet Proserpina, berührt vom Gesang des Orpheus, ihren Mann Pluto, den Gott der Unterwelt, Eurydike freizugeben. Pluto muß, will er sich die Liebe Proserpinas sichern, einwilligen, knüpft aber an die Freilassung Eurydikens eine Bedingung. Orpheus darf nicht in die Augen von Eurydike sehen. Die Bedingung ist nicht zu erfüllen. Orpheus verliert Eurydike. – Fünfter Akt: Zurück auf der Erde, bleibt Orpheus nur das Echo seiner Stimme. Apollo, Gott der Sonne und der

Musen, erhebt Orpheus in den Himmel. Er macht ihn unsterblich – und verhindert damit, daß Orpheus von den Mäneten zerrissen wird, wie es im Mythos geschildert wird und wie Striggio und Monteverdi ihr Werk zunächst auch beenden wollten.

DEUTUNG

Am Beginn von *L'Orfeo* erklingt eine Toccata, die Fanfare der Fürstenfamilie Gonzaga, der Herzöge von Mantua. Der Auftraggeber beansprucht seinen Platz. Im folgenden Prolog erscheint die neue Kunst höchstpersönlich: „La musica“. Ihren Sinn proklamiert sie wie aus einem Parteiprogramm. In der letzten Strophe des Prologs befiehlt die Musik, die Natur solle verstummen. Die neue Kunst wird alles andere in den Schatten stellen. Das ist eine ungeheure Provokation. Der erste Aufzug beginnt ausgelassen mit Chören, Duetten und Hymnen: ein Hoffest, eine Madrigalkomödie, alles andere, nur keine Oper. Das Ungewöhnliche nimmt seinen Anfang mit einem Bekenntnis Monteverdis zur Konvention. Endlich erscheint Orpheus, unüberhörbar ein Außenseiter. Mit „der Rose des Himmels“ besingt er nicht Eurydike, sondern das Licht der Sonne. Der Knoten ist geplatzt. Orfeo hat Eurydike errungen. Ein folgenschwerer Konflikt deutet sich an. Eine einzelne Stimme – die Stimme des Orpheus – stellt sich gegen den guten Ton der Gesellschaft. Für Monteverdis Zeitgenossen heißt dies: Hier konfrontiert ein Komponist das Lustprinzip seiner Gesellschaft mit der geltenden christlichen Lehre von Unschuld und Moral. Die Provokation hält an. – Orpheus durchquert Welt und Unterwelt nach striktem Fahrplan in fünf

Akten. Eine Botin verkündet im zweiten Akt den Tod Eurydikens. Nicht der Tod ist entscheidend, sondern die Nachricht vom Tod. Wie geht man mit dem Unabänderlichen um? Orpheus vergewärtigt sich den Tod Eurydikens in bruchstückhaften Tönen. Monteverdi erfindet die Arie als Dokument einer Spaltung: „Wahn – Sinn“. Dritter Akt: La Speranza (die Hoffnung), als Lichtgestalt aus Dantes *Divina Comedia* zu Monteverdis Zeit ein Medienstar, begleitet Orpheus vor den Eingang zur Unterwelt. Es ist eine Grenzüberschreitung, die ohne Hilfe nicht möglich ist. Ohne Muse kann kein Künstler leben, dort, wo „jeder, der eintritt, die Hoffnung fahren lassen“ muß. Kompromißlos fordert Monteverdi ein eigenes Reich für die Kunst. Vor Charon, dem Wächter der Unterwelt, singt Orpheus ein Bravourstück, das klingt, wie man sich eine Arie vorstellt: emphatisch, pathetisch, voller Verzierungen (Koloraturen). Aber Charon schläft bei solcher Prachtentfaltung ein. Es ist nicht zu überhören, was Monteverdi ausdrücken will. Virtuose Kunst schlägt fehl, wenn sie nicht aufrichtig, im richtigen Sinn „einfach“ ist und zugleich den Adressat einbezieht, an den sie sich richtet. Mitten in einer höfischen Elite fordert Monteverdi praktisch eine neue Kunst. Dies ist eine weitere ungeheure Provokation. Charon schläft ein, das heißt aber auch: Zunächst will niemand die neue Errungenschaft, die neue Wirklichkeit der Oper wahrhaben. Vierter Akt, in der Unterwelt: Die Entscheidung, ob Orpheus Eurydike zurückgewinnt, fällt im Hinterzimmer der Macht, im Schlafzimmer von Proserpina und Pluto, was nichts anderes meint als in der Machtzentrale Mantua. Als gesellschaft-

lich anerkannte Frau weiß Proserpina, was sie wie von ihrem Gatten fordern muß. Pluto wird tun, was sie verlangt, denn sonst: kein Sex! Monteverdi demonstriert, wie sich zu seiner Zeit das Verhältnis zwischen Männern und Frauen wandelt. Dadurch dokumentiert er, was die neue Kunst der Oper zu leisten mag. Sie ist Spiegelbild gesellschaftspolitischer Probleme. Monteverdi schreibt im Angesicht des Fürsten, der die Uraufführung besucht, ein Stück „Politisches Theater“: Niemand konnte und kann diese Provokation überhören. Der Fürst wird zur Aufgabe gezwungen, muß dem Gesang des Orpheus nachgeben, formuliert in seine Kapitulation aber einen Kompromiß hinein: Orpheus darf sich nicht nach Eurydike umdrehen. Pluto gibt Eurydike der Welt zurück. Orpheus, der Künstler, ist endlich frei. Außer sich vor Freude über die vollbrachte Tat sieht er sich im Affekt um (hinter der Bühne ertönt Lärm!) und verstößt so gegen die fürstliche Bedingung. Das ist ein Tabubruch, der sich nicht wieder gut machen läßt. Die Masse kehrt sich von Orpheus ab. Das ist die Strafe für die Provokation, die er angezettelt hat! Der Grund für die massenhafte Ablehnung wird im Chor deutlich ausgesprochen: „Orpheus besiegte die Hölle und wurde dann von seiner Leidenschaft besiegt!“ Der fünfte und letzte Akt ist ein Bruchstück, eigentlich ein Fragment, eine Komposition, die nicht zu Ende geht: und dies in der ersten bedeutenden Oper der Neuzeit! Orpheus ist allein mit seinem Echo. Der Sänger wird auf ein Organ reduziert, auf seine Stimme zurückgeworfen. Das ist das letzte, was ihm bleibt. Ursprünglich wollen die Autoren, daß Orpheus von rachgierigen Frauen zerrissen wird. Aber

es gibt noch eine andere Lösung, weit subtiler und perfider, wahrscheinlich von den mächtigen Auftraggebern ins Spiel gebracht. Orpheus muß unsterblich werden. Er wird daher zum Helden verklärt, damit niemand mehr Anstoß oder gar Beispiel nimmt an der unvergleichlichen Stimme eines Menschen, der es wagte, seinen Leidenschaften freien Lauf zu lassen und unbeirrt seinen Gefühlen zu folgen. Apollo, der Fürst als Gott, macht aus ihm am Ende ein Sternbild, einen Star. Dies ist die Strafe für das ungeheure Wagnis des von Monteverdi verwirklichten „Neuen Orpheus“. Doch dessen unvergleichlicher Weg als Grenzüberschreiter, Animator und Provokateur ist nicht mehr ungeschehen zu machen. Die Figur des Orpheus bestimmt seit 1607 die Entwicklungsgeschichte der Oper.

Empfehlenswerte Literatur:

Fred van der Kooij/Rainer Riehn, Orfeo oder die Ohnmacht der Musik, in: Heinz-Klaus Metzger, Rainer Riehn: Musik-Konzepte Band 88 – Claudio Monteverdi, Um die Geburt der Oper, edition text + kritik GmbH, 1995; Jochen Missfeldt, Deckname Orpheus, in: Deckname Orpheus, Langewiesche-Brandt Verlag, 1997; Texte im Umfeld von Monteverdi: Marsilio Ficino, Die Herkunft des Eros – Francis Bacon, Orpheus oder die Philosophie – Giovanni Pico della Mirandola, Über die Würde des Menschen, in: Wolfgang Storch, Mythos Orpheus, Reclam Verlag Leipzig, 1997; Klaus Theweleit, Orpheus in Mantua, in: buch der könige, Stroemfeld/Roter Stern Verlag 1993; Silke Leopold, Claudio Monteverdi, Laaber Verlag, Regensburg;

ORPHEUS DREI BEISPIELE – DREI STÜCKE – DREI SICHTWEISEN

Christoph W. Gluck
(1714-1787)

„In der Oper greift Musik in den blinden ausweglosen Naturzusammenhang des Schicksals, wie die abendländischen Mythen ihn darstellen, verändernd ein, und das Publikum wird als Zeuge, wenn nicht gar als Appellationshof angerufen. Der Eingriff ist einem der großen griechischen Mythen selbst vorgedacht, dem von Orpheus, der die furchtbare Herrschaft des Zyklus, an der er Eurydike verlor, durch Musik erweicht, um dem Schicksal selber erst wieder durch den manisch gebannten Blick auf den Bereich zu verfallen, dem er mit Eurydike entrann. Die erste authentische Oper, Monteverdis „Orfeo“ hat eben dies zum Vorwurf sich genommen, die Gluck'sche Reform ist auf Orpheus als auf den Archetypus der Oper zurückgegangen, und man sagt kaum zuviel mit dem Satz, alle Oper sei Orpheus...“

Theodor W.
Adorno



„ORFEO ED EURIDICE“ (1762/1774)
DER BLICK ZURÜCK –
DIE ENTSCHEIDENDE BEGEGNUNG

DAS WERK

Orfeo ed Euridice Azione teatrale per musica in drei Akten (Wiener Fassung)
In italienischer Sprache, Dichtung von Rainiero Simone Francesca Marie de' Calzabigi – *Orphée et Euridice* Tragédie opéra (Drame héroïque) in drei Akten (Pariser Fassung), In französischer Sprache, Dichtung von Pierre Louis Moline nach Calzabigi

ENTSTEHUNGSZEIT

Februar 1761: Durch Vermittlung des Wiener Hoftheaterintendanten Graf Durazzo Bekanntschaft Glucks mit Calzabigi, der eine Orpheus-Dichtung verfaßt hat – Oktober 1761: Zusammenarbeit Glucks und Calzabigis – Jahreswende 1761/62: Auseinandersetzung mit dem Orpheus-Stoff – 8. Juli und 6. August 1762: Privataufführungen der Oper im Haus von Calzabigi – Uraufführung der Wiener Fassung am 5. Oktober 1762 im Burgtheater in Wien unter Leitung des Komponisten – November 1773: Ankunft Glucks in Paris, Zusammenarbeit mit Moline eventuell bereits davor begonnen – Mitte Juni 1774: Beginn der Proben – Uraufführung der Pariser Fassung am 2. August 1774 in der Académie Royale de Musique in Paris

HANDLUNGSZEIT

Sagenhafte Antike, Darstellung eines Mythos zur Zeit der Aufklärung

HANDLUNGSORTE

(nach Angaben der Wiener Fassung)

Lieblicher, aber einsamer Lorbeer- und

Zypressenhain – Schauerliche Höhlengende jenseits des Flusses Cocytus – Entzückend durch grünende Haie und Blumen – Finstere Grotte, ein gewundenes Labyrinth bildend – Prächtiger Tempel, dem Amor geweiht

SPIELZEIT

etwa 2 Stunden (Wiener Fassung), etwa 2 1/2 Stunden (Pariser Fassung)

PERSONEN

Orpheus (Wiener Fassung: Alt, Pariser Fassung: Tenor, Berlioz-Fassung: Frauenstimme), Eurydike (Sopran), Amor (Sopran), Chor: Schäfer und Nymphen, Furien und Larven der Unterwelt, Heroen und Heroinen des Elysiums, Gefolgsleute des Orpheus

INHALT

Erster Akt, Erste Szene: Ein Chor aus Schäfern und Nymphen beklagt den Tod von Eurydike. Erst nach einiger Zeit gelingt es Orpheus, sich mit seinem Willen, Eurydike der Unterwelt zu entreißen, Gehör zu verschaffen. – Zweite Szene: Schlagartig erscheint Gott Amor und verkündet Orpheus, Zeus erlaube ihm, in die Welt der Schatten hinab zu steigen, um durch seinen Gesang den Starrsinn der Furien und Larven zu brechen und Eurydike zurück zu gewinnen. Zwei Bedingungen sind daran geknüpft. Er darf auf dem Rückweg Eurydike nicht ansehen und muß dieses Gebot beharrlich verschweigen. Unter Blitz und Donner tritt Orpheus den Weg ins Schattenreich an. – Zweiter Akt, Erste Szene: Vergeblich begehrt Orpheus gegen den unerbittlichen Chorgesang der Furien auf, bis sich die Welt der Schatten auflöst. – Zweite Szene: Mit einem Ritual

aus Gesängen und Tänzen führt ein Chor in Gestalt von Heroen und Heroinnen Eurydike zu Orpheus. Ohne sie anzusehen, faßt Orpheus sie in höchster Eile bei der Hand und führt sie augenblicklich fort. – Dritter Akt, Erste Szene: Eurydike begreift nicht, warum Orpheus sie nicht ansieht und keine Gründe für sein merkwürdiges Verhalten nennt. Lieber will sie sterben als unverstanden von Orpheus mit ihm zu leben. Orpheus blickt sich um. Eurydike stirbt. Allein gelassen von Menschen und Göttern will auch er sich töten. – Zweite Szene: Amor mischt sich erneut ein. Orpheus hat zu seinem Ruhm soviel gelitten, daß Eurydike ein zweites Mal zum Leben erweckt wird. – Dritte Szene: Amor, Orpheus, Eurydike und der Chor in Gestalt von Hirten und Hirtinnen feiern die Macht der Liebe in einer der Schönheit geweihten Welt.

DEUTUNG

„Um die Fabel unseren Theaterbräuchen anzupassen, mußte ich die Katastrophe umwandeln“, erklärt Rainieri Simone Francesca Marie de’ Calzabigi die für Christoph Willibald Gluck in Angriff genommene Neudeutung der Orpheus-Sage. Die Umwandlung besteht vor allem in der völlig neuartigen „Innensicht“ der Geschichte, deren mythologische Überlieferungen bewußt nur noch als Versatzstücke verwendet werden. Die Tradition des barocken Theaters fungiert als Rahmen zur Schilderung eines Beziehungsdramas. Auf dem Weg durch die Hölle und den Himmel (des Theaters) befreien sich zwei Menschen von jeder Bevormundung. Sie entdecken die Unwägbarkeit der Gefühle und ihre Verantwortung füreinander. Wien 1762:

Seit mehr als hundertfünfzig Jahren kennt jedes Kind diese Ursprungsgeschichte der Oper. Die Frau stirbt. Der Mann trauert. Er gewinnt sie durch seinen Gesang zurück. Da Götter Fürsten gleichen, stellen sie eine Bedingung. Orpheus darf Eurydike auf dem Rückweg nicht ansehen. Und er darf – diese Bedingung ist neu und ermöglicht dem Komponisten eine breit angelegte, psychologisch differenzierte Szene – ihr nicht gestehen, welche Prüfung ihm auferlegt wurde. Gluck nennt seine neue Form von Oper bewußt eine „Theatralische Aktion“ und grenzt sie damit von herkömmlichen Werken seiner Zeit ab. Man erlebt Orpheus und Eurydike in diesem Stück stets zweifach. Das mythische Paar steht contra das moderne Paar. Die Reform, dies ist entscheidend, entwickelt sich nicht mit, sondern unmittelbar in einem Stück. Orpheus und Eurydike emanzipieren sich selbst im Bewußtsein des unumgänglichen Scheitern von den ihnen auferlegten Rollenmustern. – Der Vorhang öffnet sich zum ersten Akt. Eurydike ist tot. Der Chor trauert. Orpheus muß darum kämpfen, sich durch laute Rufe nach Eurydike zwischen die Phrasen des Chores zu drängen. In seiner Arie im ersten Aufzug hält sich Orpheus in schönen Tönen an die Norm. Im Rezitativ zwischen den Strophen jedoch drückt er aus, was er tatsächlich empfindet. Aus Wut über die Arroganz der Götter läßt er seinen Gefühlen freien Lauf. Augenblicklich erscheint Gott Amor – in diesem Stück weniger ein unumschränkter Gott der Liebe als vielmehr ein von der Autorität gesandter Schadensbegrenzer – und verkündet im Sprechgesang, den jeder versteht, daß Eurydike zu Orpheus zurück-

kehren darf. „Wirklich?“, fragt der betroffene Orpheus sachlich. Fehlt da nicht noch etwas? Ach ja, das Blickverbot. (Das berühmteste Relikt des Mythos scheint zu einer kaum noch ernst zu nehmenden Szenenanweisung geworden zu sein.) Amor faßt die Bedingungen knapp zusammen: „Blicke vermeiden, Worte bezwingen!“ Im zweiten Akt wird das Theater zur Hölle, wenn der Chor der Furien bis zum Überdruß immer wieder dieselben Melodien singt. Als Orpheus in einer Ballettmusik – zur Arie läßt man ihn nicht kommen – die Herrschaften des Schattenreiches mit der Anrede „Furien! Larven“ um Nachsicht bittet, hallt ihm ein unerbittliches „Nein!“ entgegen. Der Held versucht, die Schattengeister umzustimmen, um Eurydike sehen zu können. Warum sich schließlich der Höllenschlund ins Elysium verwandelt, bleibt ein Geheimnis, es sei denn, man nimmt an, irgend jemand gibt hinter der Bühne das Zeichen zum Umbau. Man befindet sich im Himmel, neben der Gattung Oper sicherlich ein perfektes Sinnbild barocken Seins, zugleich ein Ausdruck dafür, wie eng im Verständnis von Glucks Zeitgenossen Mythos, katholische Glaubenslehre und die Gedanken der Aufklärung miteinander verbunden waren. Gluck überträgt den Idealismus von Rousseau – Zurück zur Natur – auf den Klang einer Neuen Innerlichkeit. Orpheus und Eurydike befinden sich auf dem Weg vom Mythos in die Gegenwart, gegenwartsbezogen könnte man sagen: auf dem Weg von der Fürstentafel des Barockzeitalters zur bürgerlichen Hochzeit. Im dritten Akt gibt es keinen Zweifel, wann und wo die Handlung spielt: hier und heute. Zwei Menschen, die gezwungen sind, mitein-

ander zu leben, ohne sich in die Augen sehen zu dürfen, reden unumwunden über ihren Konflikt. „Bist du es? Wieso lebe ich?“ – „Ich sag’s dir später, komm’ jetzt!“ – „Nimmst du mich nicht mehr in den Arm? Sprichst du nicht mehr mit mir?“ In solchen gegenwartsnahen Sätzen entwickelt Gluck die Rhetorik einer aufrichtigen Liebe, man könnte auch sagen das Vokabular einer modernen Ehekrise. Dem Publikum zur Zeit Glucks muß der Atem gestockt haben, derart rigoros wird in diesem dritten Akt die Tradition des barocken Theaters ausgemerzt. Zum zweiten Mal tritt Amor schlagartig auf den Plan. Er muß schleunigst das gute Ende verkündigen. Amor, Chor und Ballett können gar nicht aufhören, ein Loblied auf das neue Paar anzustimmen. Die mächtigen Götter (?) setzen einmal mehr auf Vereinnahmung und Verklärung – nicht anders als dies bereits am Ende von Claudio Monteverdis *L’Orfeo* geschehen war. Aber der neue Ton natürlich singender Menschen, wie er im Dialog zwischen Eurydike und Orpheus zu Beginn des dritten Aktes angeschlagen wurde, läßt sich nicht wieder rückgängig machen. Mit Glucks Oper beginnt im Bezug auf die Theatralisierung des Orpheus – Stoffes die Rezeption der Moderne, von der keiner so sehr profitieren wird wie Mozart in seinen realistischen und zugleich utopischen Aufklärungsstücken, deren Dramaturgie ohne den Rückgriff auf das barocke Vorbild und dessen Überwindung durch Gluck unvorstellbar wäre.

Empfehlenswerte Literatur:

Nikolaus de Palezieux, Christoph Willibald Gluck, roromonographie; Hermann Wolfgang von Waltershausen, Der Orpheus-Mythos und Calzabigis Dichtung – Dieter Holland, Glucks Opernreform – Hector Berlioz, Glucks „Orphée“ am Théâtre Lyrique, alle in: Attila Csampai/ Dietmar Holland, Monteverdi: Orfeo/Christoph Willibald Gluck: Orpheus und Eurydike, Texte, Materialien, Kommentare, rororo-Opernbücher, Reinbek 1988; Bernd Oberhoff, Christoph Willibald Glucks präödpale Welt, eine musikalisch-psychoanalytische Entdeckungsreise; Antje Vollmer, Friedrich Hechelmann, Orpheus und Eurydike; Sybil Gräfin Schönfeldt/Jassen Ghiuselev, Orpheus und Eurydike, für Kinder und Jugendliche; Dino Buzzati, Orphi und Eura, Darstellung des Mythos als Comic; Franco Serpa, Orpheus und Eurydike;



*Nam June Paik,
"Violin with string", 1961-75*

„ORPHEUS IN DER UNTERWELT“ (1858/1874)

FRUST UND LUST –
DIE ORPHEUS-PARODIE

DAS WERK

Opéra-bouffon in zwei Akten und vier Bildern (1858) / Opéra-féerie in vier Akten und zwölf Bildern (1874) – Text von Hector Jonathan Crémieux unter Verwendung von Gesangstexten von Ludovic Halévy

ENTSTEHUNGSZEIT

Um die Existenz der Bouffes-Parisiennes zu sichern, benötigt Jacques Offenbach Ende des Jahres 1856 unbedingt einen Serienerfolg. Aus diesem Grund setzt er gegen die gesetzlichen Bestimmungen die Genehmigung zur Aufführung eines Abend füllenden Stückes durch. Die einzigartige Mischung aus Stegreiftheater, Antiken-Parodie, Travestie, Zeitanspielung und Improvisationskunst (in den ersten Vorstellungen wurde laut Zeitungsberichten unentwegt geändert) führt zu einem vollkommen neuen Musiktheater, der Erfindung der Operette. – Eine weitere Existenzkrise, Offenbachs Mißerfolg mit der Leitung des Théâtre de la Gaité, führt 1873, nach dem Deutsch-Französischen Krieg, zu einer weiteren Rettungsaktion mit Hilfe von *Orphéé aux enfers*. Offenbach entwirft das Stück neu, viel opulenter und ausschweifender als bei der Uraufführung. Er macht aus der Operette eine Opéra-féerie, eine „märchenhafte Ausstattungsooper“. Die Anzahl der Musiknummern erhöht sich dabei von sechzehn auf dreißig. – Uraufführung der opéra bouffon am 21. Oktober 1858 im Théâtre

des Bouffes-Parisiens, Salle Choiseul – Uraufführung der opéra féerie am 7. Februar 1874 im Théâtre de la Gaité in Paris.

HANDLUNGSZEIT

Sagenhafte Antike mit deutlichen Bezügen zum gesellschaftlichen Leben in Paris unter Napoleon III.

HANDLUNGSORTE

(nach Angaben der ersten Fassung)

Landschaft in der Umgebung von Theben: Freies Feld, zwischen den Hütten von Orpheus und Aristeus – Die Bühne zeigt den Olymp – Boudoir in der Unterwelt – Festsaal in der Unterwelt

SPIELZEIT

etwa 1 Stunde 45 Minuten (Erste Fassung, Opéra-bouffon), etwa 2 Stunden 45 Minuten (Zweite Fassung, Opéra-féerie)

PERSONEN

Erste Fassung, Opéra-bouffon: Pluto, auch Aristeus (Tenor oder Baß), Jupiter (Tenor oder Bariton), Orpheus (Tenor), John Styx (Tenor), Merkur (Tenor), Morpheus (Tenor), Mars (Baß), Bacchus (stumme Rolle), Eurydike (Sopran), Diana (Sopran), Die Öffentliche Meinung (Sopran oder Alt), Venus (Sopran), Cupido (Sopran), Juno (Sopran), Minerva (Sopran), Cybele (Sopran), Hebe (Sopran) – Chor, Ballett: Götter, Göttinnen, Furien, Erynnyen – in der 2. Fassung, opéra-féerie zusätzlich: Liktor, Minos, Aiakos, Neptun, Saturn, Vulkan, Hercules, Apollo, Aeolus, Zerberus, Flora, Pomona, Ceres, Thalia, Vesta, Polyhymnia, Iris, Euterpe, Clío, Fortuna,

Pandora, Erato, vier Unterweltsrichter, ein Türsteher, vier Liebespolizisten, Hirten, Violin Schüler, Türsteher, Gerichtsschreiber – Ballett: Träume, Stunden, Aurora, Fliegen, Bacchantinnen

INHALT

Erster Akt, Erstes Bild: Die öffentliche Meinung stellt sich dem Publikum vor: eine Weltmacht, die man nicht ignorieren sollte. Orpheus, ein begnadeter Komponist, Violinvirtuose und obendrein Direktor des Konservatoriums von Theben, und seine Frau Eurydike sind einander längst überdrüssig geworden und wollen sich trennen. Eurydike liebt inzwischen Pluto, der sich in Verkleidung des Bienenzüchters Aristeus neben dem Orpheum angesiedelt hat. Pluto bemächtigt sich Eurydike, die von einer Schlange gebissen wird. Sie haucht klangvoll und würdig ihr Leben aus und hinterläßt ihrem Gatten noch den Namen des Räubers und das Ziel ihrer Reise. Orpheus wäre dieser Verlust nur allzu recht. Er wird aber von der Öffentlichen Meinung genötigt, seine Gattin vom obersten Richter der Götter, von Jupiter, zurückzufordern, um auf diese Weise ein tugendhaftes Beispiel für die Aufrechterhaltung ehelicher Treue zu geben. – Zweites Bild: In der Oberwelt herrscht nicht weniger Disharmonie als auf der Erde. Während einige Götter nach vollbrachten Liebesabenteuern in die Arme von Morpheus, den Gott des Schlafes, zurückkehren, schreckt Diana die Göttergesellschaft mit der Nachricht auf, ihr Geliebter sei verschwunden. Sie muß erfahren, daß Jupiter ihn in einen Hirschen verwandelt hat, des guten Tons wegen, an den sich der Göttervater aber

Jacques Offenbach (1819-1880)



„Das Parodistische bei Offenbach ist ungeheuer abgestuft: Es gibt alles, von ganz leiser, angedeuteter Ironie bis zur saftigen, boshafte[n], bösen Travestierung.“

Wolf Rosenberg

weit weniger hält. Es liegt Rebellion in der Luft. Man will im Kreis der gemaßregelten Götter die erotischen Extratouren des Chefs nicht länger hinnehmen. Vor allem Jupiters Gattin Juno duldet die Eskapaden ihres Mannes nicht mehr. Sie konfrontiert ihren Gemahl mit dem Gerücht vom Raub Eurydikés. Jupiter wittert eine Chance für eine neue Eroberung und setzt dem herbei zitierten Pluto hart mit Verdächtigungen und Beschuldigungen zu. Pluto leugnet seine Täterschaft selbst dann noch, als Orpheus im Schlepptau der Öffentlichen Meinung erscheint. Dies gibt dem triumphierenden Jupiter die Möglichkeit, die Götter zu einem Lokaltermin in die Unterwelt zu laden, wo man Eurydike aufspüren und Pluto des Raubes überführen will. In Wahrheit plant Jupiter, Eurydike für sich zu gewinnen. – Zweiter Akt, Erstes Bild: John Styx, einst König von Böotien, ist der Lethe, dem Trunk des Vergessens, derart verfallen, daß er zeitweise sogar vergißt, wie sehr er sich in Eurydike verliebt hat, die er eigentlich im Auftrag Plutos zu bewachen hätte. Eurydike ist enttäuscht über die offensichtliche Vernachlässigung durch Pluto und daher um so aufnahmebereiter für die Verführungsversuche durch Jupiter, der sich ihr – Meister der Metamorphose – in Gestalt einer Fliege nähert. Jupiter verspricht Eurydike, sie auf dem von Pluto anberaumten Höllenfest in den Olymp entführen zu wollen. Zweites Bild Mitten im Höllentaumel vereitelt Pluto die Entführung Eurydikés durch Jupiter. Auch dieses Fest wird von der Öffentlichen Meinung gestört. Sie erscheint erneut zusammen mit Orphe-

us, der mit effektivem Opernwitz aus Glucks Oper von Jupiter seine Gattin zurückverlangen muß. Umzingelt von den anderen Göttern, ist Jupiter gezwungen nachzugeben, stellt aber die Bedingung, daß Orpheus sich nicht nach Eurydike umsehen darf. Noch bevor das Paar die Unterwelt verlassen kann, schleudert Jupiter einen Blitz nach Orpheus, der sich daraufhin erschrocken umsieht. Die öffentliche Meinung ist zufrieden, Orpheus ebenso, denn er ist Eurydike endgültig los. Pluto und Jupiter beschließen des göttlichen Friedens wegen auf Eurydike zu verzichten, und Jupiter gibt den Befehl, Eurydike solle sich in die Schar der Bacchantinnen einreihen. Ein größeres Glück kann ihr nicht passieren, denn endlich kann sie sich ungehemmt dem Rausch hingeben, ohne den Nachstellungen ohnehin langweiliger Männer ausgeliefert zu sein. Am Ende huldigen alle im „Cancan aller Cancans“ der Orgie.

DEUTUNG

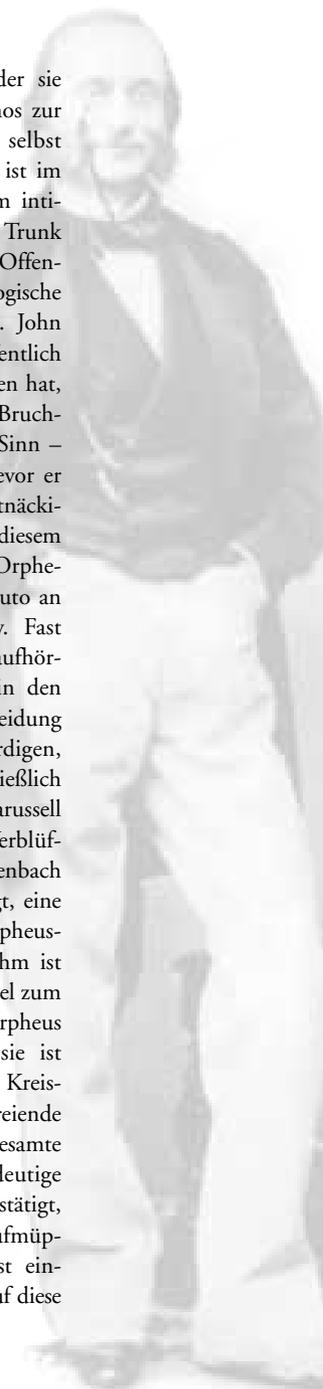
Versinnbildlicht Glucks Oper *Orfeo ed Euridice* die Aneignung des Mythos durch ein aufgeklärtes Bürgertum, so ist Offenbachs Opéra-bouffon als scharfe antibürgerliche Parodie zwar ein Gegenstück, zugleich aber eine Rechtfertigung, wie ideal die Orpheus-Geschichte dazu geeignet ist, Gegenwartstheater zu entwickeln. Die teilweise offenen, teilweise verdeckten Anspielungen auf die Korruption und Vergnügungssucht im Second Empire, im Zweiten Kaiserreich unter Napoleon III., die dem Stück nach anfänglicher Skepsis den Welterfolg sicherten, sind heute verblaßt, taugen

allenfalls zur Anekdote. Geblieben aber ist die Schöpfung eines vollkommen neuartigen musikalischen Theaters aus dem Geist der Großen Oper. Vordergründig betrachtet ist *Orphée aux enfers* eine Parodie auf eine entmythologisierte Welt, deren Energien sich in rauschhaften Festen und ausufernden Orgien erschöpfen. Das Stück scheint die Karikatur einer modernen Spaßgesellschaft zu sein, deren göttliche=politische Führer korrupt, spießig und banal sind. In Wahrheit aber schreibt Offenbach einen Ulk am Rande der Tragödie, eine Gratwanderung durch eine dekadent gewordene Welt, deren Menschen sich nach nichts mehr sehnen als nach aufrichtiger Liebe und erfüllten Sehnsüchten, selbst wenn sie zur lächerlichen Karikatur geworden zu sein scheinen: der geile Göttervater Jupiter, sein ebenso Macht besessener Gegenspieler Pluto, der überspannte, an „workoholic“ leidende Künstler Orpheus oder Styx, ein vergeblicher Schwärmer, der einst „Prinz von Arkadien“ gewesen ist. Alle diese Figuren sind durch Musik psychologisch genau gezeichnete und in ihrer Triebhaftigkeit entlarvte Vertreter einer manipulierten, daher auf uns heute so frappierend modern wirkenden Gesellschaft, in der einzig Erfolg, materielle Güter (Nektar und Ambrosia der Götter sind schal geworden, aber unbezahlbar!) und der „gute Ton“ zählen. Alle Verhältnisse und Beziehungen in dieser Gemeinschaft des totalen Vergnügens sind – Volker Klotz analysiert es in seinem Operettenführer als „Handbuch einer unerhörten“ Kunst – durch Konkurrenzverhältnisse geprägt, besonders da der Kampf sich unentwegt

auf Triebbefriedigung bezieht. Jeder wetteifert mit jedem und gegen jeden: Orpheus gegen Eurydike, Eurydike gegen Orpheus, Zeus gegen Pluto, Juno gegen Zeus, die Götter untereinander usw. Der ersten Fassung des Werkes liegt ein minutiöser Fahrplan der Autoren zugrunde. Jeder Akt gliedert sich in zwei vollkommen entgegengesetzte Bilder. Das erste davon gibt jeweils Einblick in zerstörte intime Beziehungen. Das zweite Bild jeden Aktes ist jeweils eine Massenszene, in der alle individuellen Konturen im hysterisch proklamierten Zwang zur Uniformität und Kopulation untergehen. Hauptsache Spaß, Lust und Triebbefriedigung! Mühevoll wird überall – in den intimen Szenen, in den ausufernden Massentableaus – eine gut- und großbürgerliche Fassade aufrecht erhalten. Orpheus und Eurydike haben unter dem Druck des Alltags jeden Bezug zum Mythos des bis in den Tod zusammengehörenden Paares verloren. Im Text wird eine zerrüttete Ehe geschildert, ein Gefängnis, aus dem beide so rasch wie möglich entfliehen möchten. Die Musik dagegen zeichnet ein anderes Bild, als wollte Offenbach untermauern, daß einzig Töne in der Lage sind, verschüttete und korrumpierte Wahrheiten auszu-drücken. Im Streit um eine für Orpheus göttergleiche und für Eurydike nervtötende Musik nähern sich die Stimmen beider im großen Duett des ersten Aktes mehr und mehr an. Beide würden tatsächlich ein ideales Paar abgeben, könnten sie das, was sie singen, hören und als gemeinsame Basis begreifen: eine tragische Szene mitten im komischen Stück. Die Umstände – sie sind als Figu-

ren längst Mittel zum Zweck im Konkurrenzkampf der Götter und Geschlechter geworden – lassen eine Annäherung zwischen Orpheus und Eurydike nicht zu. In dieser musikalischen Bouffonerie ist nicht entscheidend, daß der Mythos keine Bedeutung für die Gegenwart mehr hat, sondern daß er im Sinne mächtiger und einflußreicher Instanzen nicht mehr existieren darf, indem man ihn paradoxerweise als Rahmenhandlung abspult. Man leugnet ihn nicht, sondern man macht ihn zum leblosen Abbild, eine Mischung aus politischem Manifest und künstlerischem Kassenschlager. Das Motto lautet: Seid alle wie Orpheus und Eurydike – treu, dumm und bieder! Nirgends wird diese Manipulation deutlicher als in der Szenenanweisung, daß Jupiter den Blitz nach Orpheus zu schleudern habe, damit das Gebot des Blickverbotes nach mythologischem Fahrplan gebrochen werden kann – übrigens nur eines unter zahlreichen Details, die in verblüffender Analogie zu Momenten aus Claudio Monteverdis *L'Orfeo* stehen, da auch im barocken Vorbild der entscheidende Augenblick nichts anderes ist als ein Theatercoup. Irgend jemand macht auf oder hinter der Bühne Krach, und Orpheus sieht sich um. – Erst recht sperrt sich die „Öffentliche Meinung“ gegen aufrichtige Gefühle. Sie ist längst an die Stelle der „La Musica“ aus Monteverdis *L'Orfeo* getreten. Offenbach konzipiert die „Öffentliche Meinung“ nicht zufällig melodramatisch, stellt sie exakt zwischen Sprache und Musik, verleiht ihr kategorische, ja diktatorische Züge. Entweder steht Liebe unter dem Diktat

moralischer Fadenscheinigkeit oder sie ist sich auf dem Weg vom Mythos zur technischen Massengesellschaft selbst abhanden gekommen. John Styx ist im ersten Bild des zweiten Aktes, im intimen Raum der Unterwelt, dem Trunk des Vergessens anheimgefallen. Offenbach schreibt eine psycho-pathologische Studie mitten in einer Operette. John Styx ist einer, der die Frau als öffentlich ausgeschriebene Beute zu bewachen hat, und dem dabei immer wieder Bruchstücke aufrichtiger Liebe in den Sinn – und in die Musik – kommen, bevor er beides Sekunden später um so hartnäckiger vergißt. Eurydike wird in diesem Stück ständig weitergereicht: von Orpheus an Aristeus alias Pluto, von Pluto an Styx, von Styx an Jupiter usw. Fast unmerklich reift sie mitten im unaufhörlichen Beutekampf, in dem allein den Männern das Vorrecht zur Verkleidung offensteht, zur einzig glaubwürdigen, aufrichtig empfindenden und schließlich aus dem materialistischen Triebkarussell ausscharenden Persönlichkeit. Verblüffend und faszinierend, wie es Offenbach im Rahmen einer Travestie gelingt, eine der Grundbedingungen der Orpheus-Geschichte zu reformieren. Bei ihm ist Eurydike endlich nicht mehr Mittel zum Zweck, beispielsweise die für Orpheus unentbehrliche Muse, sondern sie ist eine sich aus dem mythologischen Kreislauf der Gebote und Verbote befreiende selbstbewußte Frau. So wie das gesamte Stück auf merkwürdig doppeldeutige Weise die Kraft des Mythos bestätigt, indem sie ihn im Rahmen eines aufmüpfigen Gesellschaftsspiels zunächst einmal ad absurdum führt und ihn auf diese



ORPHEUS DREI BEISPIELE – DREI STÜCKE – DREI SICHTWEISEN

Weise für eine unbelastete Sichtweise neu zugänglich macht: Wie müßten Helden aussehen, die diesen Namen tatsächlich verdienen? Nicht von ungefähr be ruft sich Jean Cocteau bei seinen Schauspiel- und Filmversionen von Orphée fast hundert Jahre später auf die unverkrampfte Umgangsweise, mit der Jacques Offenbach in *Orphée aux enfers* den Mythos aktualisiert und zu einer Parabel auf die Anonymität menschlicher Beziehungslosigkeit macht. Hinter der Banalität des Alltags scheint um so charismatischer die gerade für die Geschichte der Oper entscheidende Aura des Mythos auf: eine Liebe, die selbst den Tod überwindet. Und wenn's nicht mehr mit Orpheus geht, dann entscheidet sich Eurydike eben, bei den Bacchantinnen zu bleiben – eine verblüffend ehrliche Antwort auf die Faszination und zugleich das Dilemma einer seit Jahrhunderten immer wieder neu aufgegriffenen Geschichte: Orpheus *und* (!?) Eurydike.

Empfehlenswerte Literatur:

Volker Klotz – *Operette, Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst*, Piper Verlag; Wolf Rosenberg: *Politische und gesellschaftskritische Aspekte bei Offenbach*, Leo Karl Gerhartz: *Einige Überlegungen zu den Schwierigkeiten von Offenbach opéra Bouffe als aktuelle Theaterkunst*, in: *Jacques Offenbach – Komponist und Weltbürger, Dokumente eines Symposiums*, Schott Mainz; Siegfried Kracauer, *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit*, Suhrkamp Verlag; Peter Hawig, *Jacques Offenbach - Facetten zu Leben und Werk*; Karl Kraus, *Anmerkungen zu Jacques Offenbach*.

„Ohne Worte“



TEXTNACHWEIS

Angaben zur Handlung, zum Personenverzeichnis und zur Struktur der Werke, die Texte zur Dramaturgie und Ästhetik des Orpheus-Stoffes und zu den Opern L'Orfeo / Orfeo ed Euridice / Orphée et Euridice / Orphée aux enfers / Orpheus in der Unterwelt sind Originalbeiträge von Wolfgang Willaschek.

Almanach zum Europäischen Musikfest Stuttgart 1991

hrsg. von der Internationalen Bachakademie - Pressestelle
Druck: Ernst Vögel GmbH
Stamsried 1991

Kaiser, Joachim
"Mein Name ist Sarastro"
Die Gestalten in Mozarts Meisteroper
von Alfonso bis Zerlina
Piper Verlag GmbH
München/Zürich
4. Auflage 1985

Schondorff, Joachim
Theater der Jahrhunderte
Orpheus und Eurydike
Langen Verlag, 1963

Storch, Wolfgang
Mythos Orpheus
Texte von Vergil bis Ingeborg Bachmann
Reclam Verlag
Leipzig, 1997
3. Auflage 2001

BILDNACHWEIS

Braunbehrens, Volkmar
Mozart in Wien
Piper Verlag GmbH
München 1986
5. Auflage Oktober 1997

Jacob, Walter P.
Jacques Offenbach
Rowohlt Verlag
Hamburg, 1969

Konold, Wulf
Claudio Monteverdi
Rowohlt Verlag
Hamburg, 1986

Landon, H. C. Robbins
Mozart, die Wiener Jahre 1781 - 1791
Büchergilde Gutenberg
Frankfurt am Main, Wien,
München, 1990

Pahlen, Kurt
Die Zauberflöte
Wilhelm Goldmann Verlag GmbH
München

Palézieux de, Nikolaus
Christoph Willibald Gluck
Rowohlt Verlag
Hamburg, 1988

Theweleit, Klaus
Buch der Könige
Band 1, Orpheus und Eurydike
Stroemfeld, Roter Stern Verlag
Basel/Frankfurt a.M., 1988

HERAUSGEBER

O P E R N S T U D I O
DER REGION NÜRNBERG
KÜNSTLERISCHER LEITER:
MICHAEL SCHMIDT

MICHAEL-VOGEL-STR. 3
91052 ERLANGEN

TELEFON (0 91 31) 72 79 14
TELEFAX (0 91 31) 72 76 55

INFO@OPERNSTUDIO.DE
WWW.OPERNSTUDIO.DE

REDAKTION

WOLFGANG WILLASCHEK
MICHAEL SCHNIDT

**GESTALTUNG
UND SATZ**

STUDIO C GMBH,
ERLANGEN

DRUCK

RÖMER DRUCK,
BAMBERG

AUFLAGE

1.000 EXEMPLARE



O P E R N S T U D I O
D E R R E G I O N N Ü R N B E R G

MICHAEL-VOGEL-STRASSE 3 • D-91052 ERLANGEN
TELEFON (0 91 31) 72 79 14 • TELEFAX (0 91 31) 72 76 55
INFO@OPERNAKADEMIE.DE • WWW.OPERNAKADEMIE.DE