

A woman with dark hair pulled back, wearing a blue sleeveless top and a long, flowing skirt with a vibrant, multi-colored geometric and floral pattern. She is standing in a doorway or narrow hallway with walls of peeling white paint. The background shows a staircase with a dark metal railing. A large, semi-transparent orange rectangle is overlaid on the right side of the image, containing the word 'SEMPER' in large, silver, serif capital letters.

SEMPER

SEMPEROPER DRESDEN ¹⁷/₁₈

LEONARD BERNSTEIN
TROUBLE IN TAHITI
FRANZ BROCHHAGEN
MANFRED WEISS
30. SEPTEMBER 2017

HECTOR BERLIOZ
LES TROYENS/
DIE TROJANER
LOTHAR KOENIGS
LYDIA STEIER
3. OKTOBER 2017

GAETANO DONIZETTI
LUCIA DI LAMMERMOOR
GIAMPAOLO BISANTI
DIETRICH W. HILSDORF
18. NOVEMBER 2017

ERICH WOLFGANG
KORNGOLD
DIE TOTE STADT
JEFFREY TATE
DAVID BOSCH
16. DEZEMBER 2017

RICHARD WAGNER
DER RING DES NIBELUNGEN
CHRISTIAN THIELEMANN
WILLY DECKER
13. JANUAR BIS 20. JANUAR 2018
29. JANUAR BIS 4. FEBRUAR 2018

DAVID DAWSON/
FREDERICK ASHTON
EIN SOMMERNACHTSTRAUM
BENJAMIN POPE
10. MARZ 2018

JOHN KANDER/
FRED EBB/JOE MASTEROFF
CABARET
MAX RENNE
MANFRED WEISS
6. APRIL 2018

GIUSEPPE VERDI
LA FORZA DEL DESTINO/
DIE MACHT
DES SCHICKSALS
MARK WIGGLESWORTH
KEITH WARNER
28. APRIL 2018

JOHANNES
WULFF-WOESTEN
DAS RATSEL DER
GESTOHNENEN STIMMEN
URAUFFUHRUNG
JOHANNES WULFF-WOESTEN
TOM QUAAS
13. MAI 2018

JUSTIN PECK/
JÍŘÍ KYLIÁN/
HOFESH SHECHTER
100°C
MIKHAIL AGREST
2. JUNI 2018

IGOR STRAWINSKY/
LUIGI DALLAPICCOLA
OEDIPUS REX/
IL PRIGIONIERO
SEBASTIAN WEIGLE
ELISABETH STOPPLER
30. JUNI 2018

Partner der Semperoper und der
Staatskapelle Dresden

VOLKSWAGEN
AKTIENGESELLSCHAFT

Informationen & Karten
T +49 351 49 11 705
semperoper.de

 Semperoper
Dresden

Semper!

Editorial

3

Aaron S. Watkin,
Ballettdirektor Semperoper
Ballett

Editorial

GEGEN DAS VERGESSEN



»Tanz des Lebens«, so lautet der Titel eines Gemäldes von Edvard Munch von 1899. Für Jiří Kylián wurde Munchs Werk eine der Inspirationsquellen seiner Choreografie »Vergessenes Land«. Sie gibt dem dreiteiligen Ballettabend des *Semperoper Ballett*, der am 20. Mai Premiere feiert, seinen Titel. Munchs Bild zeigt eine Tanzszene an einem lauen Sommerabend. Mehrere Pärchen haben sich auf einer Wiese versammelt und tanzen beschwingt. Im Zentrum sieht man einen Mann und eine Frau in rotem Kleid in inniger Tanzumarmung, alles andere scheint vergessen, es gibt nur die beiden. Links von ihnen steht eine junge Frau in weißem Kleid, in deren Blick Hoffnung liegt; rechts von ihnen verfolgt eine ältere Frau in schwarzem Gewand die Bewegungen des Paares mit strengem Blick. In diesem Bild fängt Munch ein ganzes Leben ein, denn es zeigt ein und dieselbe Frau in unterschiedlichen Lebensaltern. Das Bild erzählt damit zugleich von der Flüchtigkeit des Augenblicks und der Macht der Erinnerung. Mit seiner fließenden Bewegungssprache hat Kylián eine Choreografie geschaffen, die auf der Bühne lebendig werden lässt, was nicht mehr ist, und die damit den verlorenen Lieben, Ländern und Zeiten ein vitales Denkmal setzt. Gemeinsam mit zwei weiteren Tanzwerken setzt meine Komposition dieses Ballettabends drei Ballettsprachen in einen kunstvollen Dialog. Mit George Balanchines »Symphony in C« steht glanzvolle Perfektion auf dem Programm und damit eine Anforderung an Leben und Tanz, die Balanchine zur Musik des erst 17-jährigen Georges Bizet mit einer Choreografie von höchstem technischem Anspruch umsetzte. Auch William Forsythes den Abend beschließende Choreografie »Quintett«, ein Werk der Moderne, verlangt den Tänzerinnen und Tänzern emotional und körperlich alles ab. Für seine sterbende Frau choreografiert, wurde Forsythes Arbeit zu einem Liebesbrief an eine große Tänzerin und eine Hommage an das Leben.

Unsere jungen Zuschauer können sich auf die Premiere »Schneewitte« am 18. Mai in Semper Zwei freuen: In der Neufassung des bekannten Märchens ist Schneewitte ein aufmüpfiger Teenager, der sich nach der Flucht vor der Stiefmutter mit sieben schlagkräftigen Zwergen herumärgern muss. Das Musiktheater von Sophie Kassies und Jens Joneleit voller Humor und Lebensweisheit richtet sich an große und kleinere Kinder ab 7 Jahren.

Besonders hinweisen möchte ich auf den jungen Starpianisten Daniil Trifonov, der beim 10. Symphoniekonzert der Staatskapelle Dresden mit Maurice Ravels Klavierkonzert in G-Dur zu erleben ist, und ebenso auf »The Great Gatsby« von John Harbison, der mit Jazz- und Swingklängen die Goldenen Zwanziger Jahre wieder lebendig werden lässt. In der Semper Soiree »Heilige und Hure« sind Sie eingeladen auf eine Reise durch die Musikliteratur, die sich Frauenbildern widmet, die in keine Schublade passen. Und das Format Stimmkunst widmet sich mit »Got Lost« dem zeitgenössischen Lied, das viel zu oft ein unverdientes Schattendasein führt. Wir freuen uns darauf, Ihnen unvergessliche Abende zu bereiten!

Partner der Semperoper und
der Staatskapelle Dresden

DIE GLÄSERNE MANUFAKTUR



Volkswagen

Kultur beginnt im Herzen jedes Einzelnen.

SEMPEROPER PARTNER

PARTNER DER SEMPEROPER UND
DER SÄCHSISCHEN STAATSKAPELLE DRESDEN
Die Gläserne Manufaktur von Volkswagen in Dresden

PREMIUM PARTNER
A. Lange & Söhne

PROJEKT PARTNER
Sparkassen-Finanzgruppe Sachsen
Ostsächsische Sparkasse Dresden
Sparkassen-Versicherung Sachsen
LBBW Sachsen Bank

JUNGES ENSEMBLE PARTNER
Radeberger Exportbierbrauerei GmbH

JUNGE SZENE PARTNER
Euroimmun AG Lübeck/Rennersdorf
BIZ | LAW Rechtsanwälte
Felicitas und Werner Egerland Stiftung

SEMPER OPEN AIR PARTNER
Nickel Fenster GmbH & Co. KG
Falkenberg & Kakies GmbH + Co. Immobilien

PARTNER BÜHNENTECHNIK
SBS Bühnentechnik GmbH

PLATIN PARTNER
Ricola AG

SILBER PARTNER
Novaled GmbH

BRONZE PARTNER
KW BAUFINANZIERUNG GmbH
Prüssing & Köll Herrenausstatter
IBH IT-Service GmbH
compact tours GmbH
Unternehmensberatung O.B. e.K.

EXKLUSIVER KULINARISCHER PARTNER
Stefan Hermann –
Theatergastronomie

Werden Sie Partner! Informieren Sie sich bei Andrea Scheithe-Erhardt (Sponsoring)
T 0351 4911645 F 0351 4911646 sponsoring@semperoper.de

Inhalt

SEITE 6 SEMPER SECCO

Eine musiktheatralische Kolumne

SEITE 8 AKTUELLES

Neuigkeiten und Interessantes
aus der Semperoper

SEITE 10 BALLETTPREMIERE

»Vergessenes Land«

SEITE 18 PREMIERE SEMPER ZWEI

»Schneewitte«

SEITE 22 TANZTHEATERFREIZEIT

»Moving Stories«

SEITE 24 STIMMKUNST

»Got Lost – Meisterwerke
zeitgenössischen Liedschaffens«

SEITE 25 SEMPER SOIREE

»Heilige & Hure«

SEITE 26 WIEDERAUFNAHME

»The Great Gatsby«

SEITE 30 DRAUFGESCHAUT

»Otello«

SEITE 32 DRESDNER MUSIKFESTSPIELE

»LICHT«

SEITE 34 STAATSKAPELLE

10. & 11. Symphoniekonzert,
8. Internationale Schostakowitsch
Tage Gohrisch
und Europa-Tourneen

SEITE 42 KOSMOS OPER

Die Untermaschinerie

SEITE 45 RÄTSEL

»Die lustige Witwe«

SEITE 46 GRÜSSE AUS ...

Salzburg

SEITE 47 DER BESONDERE ...

Tisch!

SEITE 48 SEMPER! MENSCHEN

Zehn Fragen an Angel Blue

SEITE 54 REZENSION ZWEIER GÄSTE

»Doktor Faust«



Duosi Zhu

Der leicht morbide Charme vergangener, prunkvollerer Zeiten umweht das ehemalige Lustschloss, in das wir Duosi Zhu, Solistin des *Semperoper Ballett*, für das Fotoshooting des aktuellen *Semper!* Magazin-Covers gebeten haben. Vielleicht hat einst so manch andere schöne Frau diese Räume in bunten, wehenden Kleidern durchschritten – oder sogar durchtanzt. Auch mit »Vergessenes Land«, dem dreiteiligen Ballettabend, der am 20. Mai in der Semperoper Premiere feiert, wird eine Tür zur Vergangenheit geöffnet, zu alten Orten und Zeiten, und wird scheinbar Verlorenes wieder gegenwärtig. Neben zwei Choreografien von George Balanchine und Jiří Kylián ist mit »Quintett« eine Arbeit von William Forsythe vertreten, in der Duosi Zhu auf der Bühne zu erleben ist. Die Türen zu Schloss Übigau öffnete uns freundlicherweise Karsten Linke in Vertretung für die Eigentümerin Ingrid Schinz.

MUT ZUR OPER

An einem Ostersonntag in Arles an den vier Tagen der Feria mit einem Medley aus Opernarien aufzutreten, bedarf großen Mutes. Während dutzende Kapellen mit Folklore, Schlagern und den Gute-Laune-Evergreens der Blasmusik durch die provenzalischen Gassen ziehen, tingelt eine dramatische Sopranistin mit »Casta Diva«, »Sola, perduta, abbandonata« und »Ritorna vincitor« von Café zu Café und Restaurant zu Restaurant. Begleitet wird sie von gelegentlich aufbrandendem Beifall, aber auch von aus vielen Kehlen imitiertem Katzen-schreien (wie grausam so ein geschrienes »MI-AUU!« doch in den Ohren dröhnen kann!). Die Sängerin ist nicht schlecht, aber auch nicht richtig gut. Ich habe gerade den ersten Stierkampf meines Lebens gesehen. Noch etwas unter Schock, von dem ich nicht sagen kann, ob er vom Tod der sechs Stiere herrührt oder davon, dass mich das uralte Tierhutz-Ritual jenseits aller Vorgaben der politischen Korrektheit durchaus beeindruckt, grübele ich darüber nach, ob es eigentlich in Ordnung geht, dass die Kapelle in der römischen Arena beim Einzug der Toreros tatsächlich die Toreador-Arie aus Bizets »Carmen« spielte und weiß noch nicht so recht, was ich von all dem halten soll. Während ich mir den Kopf zerbreche über die Notwendigkeit des Rituals, über kulturelle Relativität versus allgemeingültiger Tierethik, Mut und Grausamkeit, erlebe ich, wie die Straßensängerin von der Mehrheit ihrer Zuhörerinnen und Zuhörer furchtbar verlacht und verspottet wird. Und ich nehme an mir wahr, wie auch mich ihr Gesang stört. Ich möchte jetzt nicht angesungen werden.

Wird klassische Musik geschändet, wenn sie zur Straßenmusik wird? Größere Gefahr droht sicher durch den Einsatz von Opernarien in der TV-Werbung. Ob der Triumphmarsch aus »Aida«, die Barcarolle aus »Hoffmanns Erzählungen« oder der Matrosenchor aus dem »Fliegenden Holländer«: Wie Millionen vor dem Fernsehsitzender Kinder in den 60er- und 70er-Jahren bringe ich diese Musik dank einer unfreiwilligen klassischen Konditionierung ob ich will oder nicht mit Kukident & Co. in Verbindung. Dennoch glaube ich viel zu sehr an die Musik, an ihre Autonomie, ihre

semper secco

Kraft und ihre Resilienz, um mir wirklich Sorgen zu machen, sie könnte profanisiert oder ernsthaft beschädigt werden. Die Musik hält manchen Missbrauch aus. Anders als ich: Mich kann falsche Musik am falschen Ort durchaus nerven und zermürben. Insbesondere elektronisch verstärkte Musik. Zwar überrascht mich das hohe Niveau mancher Straßenmusiker immer wieder, aber auf dem Weg zum Drogeriemarkt möchte ich nicht mit der Suicidio-Arie der »Gioconda« konfrontiert werden. Andererseits: Gibt es etwas Schöneres, als im Park einem Spaziergänger zu begegnen, der »Martha, Martha, du entschwandest« aus Flotows »Martha« trällert, und sei es noch so schief?

Zu den schönsten Erlebnissen in New York zählte über Jahrzehnte ein Besuch im Restaurant Asti in Greenwich Village. Seit das Asti Mitte der 20er-Jahre des vergangenen Jahrhunderts eröffnete, zählten zu seinen Kellnerinnen und Kellnern besonders viele Sänger, die sich zwischen Engagements mit der Arbeit im Asti über Wasser hielten. Bald gehörte es zur Tradition des Restaurants, dass das Servicepersonal die Gäste mit Opernarien unterhielt. Nicht wenige New Yorker, die sich die teuren Karten der MET nicht leisten konnten, kamen auf diese Weise überhaupt zum ersten Mal mit der Oper in Berührung. An den Lokalwänden des Asti hingen signierte Autogrammkarten von Enrico Caruso und Beniamino Gigli, und zu seiner Kundschaft zählten gelegentlich auch echte Opernstars, die sich nicht lange um eine Kostprobe ihres Könnens bitten ließen. Leider schloss das Asti an Silvester der Jahrtausendwende für immer seine Pforten. Die Tradition wurde in anderer Form vom Caffè Taci aufgenommen, dessen berühmte »Caffè Taci Opera Nights«

immer drei, meist am Anfang ihrer Karriere stehenden Sängerinnen und Sängern die Gelegenheit bieten, das Publikum mit Arien und einigen Musicalhits zu unterhalten. Mittlerweile sind die »Caffè Taci Opera Nights« ins Bistro Papillon abgewandert und finden dort immer samstags um 21 Uhr statt (allerdings empfiehlt es sich unbedingt, weit vorher einen Tisch zu reservieren: Papillon, 22 E 54th Street, Tel. 212-866-0111). Doch auch in Deutschland lässt sich Vergleichbares wie im legendären Asti oder im Caffè Taci in Manhattan erleben. Der Kölner Roberto Carturan ist ausgebildeter Sänger und ausgebildeter Koch. 1999 übernahm er das elterliche Restaurant Da Alfredo, eine Kölner Institution direkt neben der Oper. Seit 2011 ist Da Alfredo verdienstermaßen mit einem Michelin-Stern ausgezeichnet, was den Wirt nicht davon abhält, immer freitags »musikalisch-kulinarische Soireen« zu veranstalten. Roberto Carturan unterhält seine Gäste dann auf höchstem Niveau mit Bellini, Donizetti, Verdi oder Canzoni etwa von Francesco Paolo Tosti. Zumindest lässt sich so die Wartezeit vertreiben, bis in Köln am Offenbachplatz irgendwann einmal die Oper zu Ende renoviert ist.



Der Literaturkritiker Denis Scheck studierte Germanistik, Zeitgeschichte und Politikwissenschaft in Tübingen, Düsseldorf und Dallas. Er arbeitete als literarischer Agent, Übersetzer, Herausgeber und Sachbuch-Autor, zuletzt »Kurt Vonnegut« (Verlag der Kunst 2014) und zusammen mit Eva Gritzmann »Solons Vermächtnis« (Berlin Verlag 2015). Seit 2003 moderiert er das Literaturmagazin »druckfrisch« in der ARD, seit 2014 »lesenswert« im SWR, wofür er u.a. mit dem Julius-Campe-Preis für Kritik, dem Hildegard-von-Bingen-Preis, dem Bayerischen sowie dem Deutschen Fernsehpreis ausgezeichnet wurde.



Aktuelles

NEUES UND INTERESSANTES
AUS DER SEMPEROPER

Semper Open Air

Am 2. Juli laden die *Semperoper Dresden* und die *Sächsische Staatskapelle Dresden* erneut zu einem »Semper Open Air« auf den Theaterplatz ein. Ab 20 Uhr wird dort die Live-Übertragung des 12. Symphoniekonzertes der *Sächsischen Staatskapelle Dresden* unter der musikalischen Leitung von Herbert Blomstedt zu erleben sein – dies natürlich bei freiem Eintritt! Bereits ab 17 Uhr stimmt Moderator Axel Brügge-mann auf die Live-Übertragung ein, um 17.15 Uhr ist auf dem Theaterplatz eine Spezial-Ausgabe von »Kapelle für Kids« zu erleben und um 18 Uhr bieten Interviews, Live-Auftritte von Musikern der Staatskapelle und Backstageberichte einen unterhaltsamen Vorgeschmack auf die Übertragung des Konzertes aus der Semperoper ab 20 Uhr. Natürlich ist auch bei diesem »Semper Open Air« für das leibliche Wohl gesorgt.

Mit freundlicher Unterstützung
von Radeberger Pilsner
Semper Open Air Partner:
Falkenberg & Kakies GmbH + Co. Immobilien,
Nickel Fenster GmbH & Co. KG



Einladung zur öffentlichen Ballettprobe

Am 6. Mai öffnet das *Semperoper Ballett* ab 10 Uhr die Türen des Großen Ballettsaals und lädt zu einer öffentlichen Probe ein. Bei dieser Veranstaltung bekommt das interessierte Publikum Einblicke in den Probenalltag vom klassischen Training bis hin zu szenischen Proben. Hier sind die Zuschauer hautnah dabei, wenn einzelne Szenen einstudiert werden, und sie erfahren wie minutiös gearbeitet wird, um tänzerische Perfektion zu erreichen. Sie erleben die hohe Konzentration, das künstlerische Leistungsvermögen und natürlich den Spaß aller Beteiligten bei der Arbeit im Ballettsaal. Die öffentlichen Proben haben einen direkten Bezug zur kommenden Premiere »Vergessenes Land«, so dass die Zuschauer das Gesehene ab dem 20. Mai bei einer Aufführung des *Semperoper Ballett* im Zusammenhang der vollständigen Choreografie entdecken können.

Öffentliche Probe
am 6. Mai 2017, ab 10 Uhr
Training:
10 – 10.50 Uhr
Probenarbeit:
11 – 12 Uhr, 12 – 13 Uhr, 13 – 14 Uhr
5 Euro (ermäßigt 3 Euro)

Druckfrisch: Semper Zwei- Jahresbroschüre

In kompaktem Semper-Zwei-Design ist die Jahresbroschüre für die neue Spielstätte der Semperoper erschienen: Die Broschüre gibt in handlichem Format detailliert Auskunft über das Programm der Saison 2017/18 in Semper Zwei und informiert über Premieren, Repertoire, Veranstaltungsreihen und Extras. Ein Kalendarium und Besucherinformationen runden die Jahresbroschüre ab, die ab sofort in Semper Zwei, in der Semperoper und in der Schinkelwache kostenlos ausliegt.



Jubiläum der Stiftung zur Förderung der Semperoper

Seit ihrer Gründung im Jahr 1992 durch Senator Rudi Häussler unterstützt die Stiftung zur Förderung der Semperoper ausgewählte Neuinszenierungen an der *Semperoper Dresden*, die vom Ballett über die klassische Oper bis hin zum zeitgenössischen Musiktheater reichen. Grundsatz dabei ist, dass durch die Aufführungen die Reputation der Semperoper als Opernhaus der Spitzenklasse gestärkt und gefestigt wird. Darüber hinaus zeichnet die Stiftung einmal im Jahr herausragende Künstlerpersönlichkeiten und Ensembles sowie hochtalentiertere Nachwuchskünstler der Semperoper mit eigenen Preisen aus und vergibt ein Nachwuchsstipendium für junge Ballett-Tänzer. Die Stiftung setzt seit 25 Jahren durch ihr Engagement Akzente für die künstlerische Exzellenz und ermöglicht es, dass die Semperoper eine herausragende Bühne für international renommierte Künstler ist und bleibt. Die *Semperoper Dresden* gratuliert und dankt für das kontinuierliche Engagement und die aktive Partnerschaft!



ChorALARM! Dresdner Schüler gestalten Abschlusskonzerte

Als Höhepunkt des ersten ChorALARM-Jahres lassen über 800 Schüler aus Dresden und Umgebung sowie die beiden Patenchöre der Semperoper, der Schulchor des Gymnasiums Dreikönigsschule Dresden sowie der Jugendchor des Pestalozzi-Gymnasiums Heidenau, ihre Stimmen erklingen. In drei Konzerten präsentieren sie die Ergebnisse ihrer Probenarbeit. Zu erleben sind vielfältige Programme mit traditionellen Kinder-, Volks- und Frühlingsliedern sowie unterhaltsamen, aber auch tief sinnigen internationalen Chorarrangements.

ChorALARM ist ein Projekt der *Semperoper Junge Szene* zur Förderung des Singens in Schulen, das die Lehrer und Schulchorleiter bei ihrer Arbeit unterstützt. Mit gemeinsamen Proben, Stimmbildung und Workshops zu Gruppendynamik, Textverständnis und dem Instrument »Stimme« bereiten die künstlerische Leiterin des Projektes, Christiane Büttig, sowie Solisten des Ensembles der Semperoper und Mitglieder des Staatsopernchores die Schüler auf ihre Konzerte vor.

ChorALARM 1
Konzert für Grundschulen
29. Mai 2017, 18 Uhr, Lukaskirche Dresden
ChorALARM 2
Konzert für weiterführende Schulen
12. Juni 2017, 19 Uhr, Lukaskirche Dresden
ChorALARM 3
Abschlusskonzert der Patenchöre
15. Juni 2017, 19 Uhr, Annenkirche Dresden

Karten 5 Euro (ermäßigt 3 Euro)
Karten sind nur im Vorverkauf erhältlich.

Mit freundlicher Unterstützung der
Felicitas und Werner Egerland-Stiftung

Im Kaleidoskop der Emotionen

In dem dreiteiligen Ballettabend »Vergessenes Land« geben sich mit George Balanchine, Jiří Kylián und William Forsythe drei formbestimmende Wegbereiter des Tanzes des 20. Jahrhunderts die Ehre. Das Semperoper Ballett interpretiert drei Kreationen, die zu den Herzstücken der Arbeiten ihrer Schöpfer gehören.

George Balanchine hatte Europa längst gen Amerika verlassen und war dort mit den mühsamen Anstrengungen beschäftigt, die (europäische) Balletttradition und den »neoklassischen Stil« im amerikanischen Kulturkreis heimisch zu machen, als er 1947 für das Ballet de l'Opéra de Paris »Le Palais de Cristal« zur »Symphony in C« von Georges Bizet kreierte. In Paris, wo er zeitweise als Ballettmeister gearbeitet hatte, fand er optimale Arbeitsbedingungen, vor allem aber ein begeistertes Ballettpublikum.

Der selbst als ausgezeichnete Musiker bekannte Balanchine wählte für seine Kreation ein wenige Jahre zuvor wiederentdecktes Werk des französischen Komponisten Georges Bizet. Im Alter von 17 Jahren hatte Bizet, der heute vor allem durch seine Opern »Carmen« und »Les pêcheurs de perles« (»Die Perlenfischer«) sowie die Schauspielmusik »L'Arlésienne« bekannt ist, dieses Frühwerk verfasst. Es ging jedoch verloren und wurde erst 1935 uraufgeführt. Nah am ursprünglichen Titel »Palais de Cristal«, »Der Kristallpalast«, der eine Atmosphäre von Glanz und strahlender Virtuosität vermittelt, hatte Balanchine die vier Teile der Sinfonie farblich mit vier verschiedenen Edelsteinen verbunden und die Kostüme entsprechend gestaltet. Diesem Konzept folgte auch die Uraufführung der 1947 in nur zwei Wochen entstandenen Choreografie in Paris. Für die Erstaufführung des Werkes mit dem New York City Ballet ein Jahr später eliminierte Balanchine das Farbkonzept und ließ die Frauen in weißen Tutus und die Männer in schwarzen Trikots auftreten, was der Choreografie ein Erscheinungsbild von Strenge und größerer Klarheit verlieh. Zudem änderte er den Titel in »Symphony in C« und betonte damit stärker die Innovation durch die Musik Bizets. Die leicht anmutende, elegant formulierte Partitur, die an Haydn und Mozart erinnert und von großer Lebendigkeit zeugt, war seit ihrer Wiederentdeckung bereits mehrfach vertanzt worden. Balanchine erarbeitete seine Kreation dicht an der musikalischen Struktur und entlang der Einteilung der vier Sätze. In jedem Satz ist eine andere Ballerina zu erleben und ein immer größer werdendes Corps de ballet. Schließlich stehen für das mitreißende Finale 52 Tänzerinnen und Tänzer auf der Bühne. Balanchine schuf mit »Symphony in C« ein Werk, das den Tänzern Schnelligkeit und absolute Perfektion der Ausführung klassischer und moderner Elemente abverlangt, eingebettet in eine vollendete Symmetrie. Sie verbindet in seiner unverwechselbaren Tanzsprache das Klassische mit dem Zeitgenössischen.

Jiří Kylián beschreibt seine Kreation »Vergessenes Land« als ein »Ballett, das Erinnerungen, Ereignissen und Menschen folgt, die über die Zeit verloren gegangen oder vergessen worden sind«. Vergeblich scheint das Bemühen, wenigstens eine Vorstellung oder ein Gefühl des Vergangenen festhalten zu können, um nicht ganz zu verlieren, was nicht mehr ist. Zu dieser Reise haben Kylián zwei Kunstwerke angeregt, die ihrerseits durch die Beständigkeit der Erinnerung inspiriert wurden: Die Komposition »Sinfonia da Requiem« (1941) von Benjamin Britten und das Gemälde »Tanz des Lebens« (1899) des norwegischen Malers Edvard Munch. Britten sollte 1940 im Auftrag der japanischen Regierung ein Orchesterwerk zum 2600-jährigen Jubiläum des japanischen Kaiserreiches komponieren, das jedoch in der von ihm gewählten Fassung einer katholischen Messe von der japanischen Regierung abgelehnt wurde. Das Werk kam stattdessen 1941 in New York zur Uraufführung. Jiří Kyliáns Choreografien kreisen oft um die Themen der universellen Suche nach Zugehörigkeit und der Verbindung des Menschen mit Landschaften und Orten, an denen sie geboren wurden. Britten's Requiem verbindet er mit der Erosion der Küstenlinie in Suffolk, dem Geburtsort des Komponisten in Ostengland, wo das Land langsam und unwiederbringlich im Meer verschwindet. Der Ozean ist das zentrale Element des vergessenen Landes, eine Metapher für den Rhythmus des Lebens, Erinnerungen, aber auch Neubeginn. Der Designer John Macfarlane malte eine riesige Seenlandschaft, vor der das Ballett getanzt wird. Die glänzenden Wellen im Gemälde scheinen zu steigen und zu fallen, während die Tänzer ihre Trauer, Leidenschaft und Liebe ausdrücken. Am Meer spielt auch die Szenerie des 1899 gemalten Bildes »Tanz des Lebens« des expressionistischen Malers Edvard Munch. Es zeigt drei Frauen, unterschiedlich farbig gekleidet, in drei verschiedenen Lebensaltern im Tanz mit Männern an einem Strand. In der Mitte tanzen ein Mann und eine Frau in einem roten Kleid. Das Paar scheint merkwürdig erstarrt, während sich die im Hintergrund Tanzenden leidenschaftlich umeinandergeschlungen bewegen. Das Bild wurde zur Grundlage für die Bühnenbild- und Kostümentwürfe in »Vergessenes Land«. Kylián hat die Menschen und ihre Stimmungen in eine düster-tiefgründige Choreografie für zwölf Tänzer mit drei Hauptpaaren übersetzt. Das Land bleibt dabei stets Bezugspunkt menschlicher Existenz und der Spuren vergangener Zeiten.

*»Ich erwarte vom Publikum nicht, dass es versteht.
Ich wünsche mir, dass es beobachtet, was passiert.«
William Forsythe*



Aufführungsfoto »Vergessenes Land« (Jiří Kylián), Nederlands Dans Theater I

*»Vergessen ist kein Prozess der Zerstörung
oder des Auslöschens.*

*»Vergessenes Land« erinnert an einen Neuanfang.«
Jiří Kylián*

William Forsythes »Quintett« gilt als Klassiker der Moderne. Das fraglos persönlichste Werk des amerikanischen Choreografen ist 1993 für seine sterbende Ehefrau, die Tänzerin Tracy Kai-Maier, entstanden und präsentiert sich nicht nur als Epitaph für eine große Tänzerin, sondern auch als Hommage an den Tanz und das Leben selbst. »In erster Linie ist das Stück eine Art Liebesbrief, eine Darstellung von all dem, was ihr und uns gemeinsam am Herzen lag«, fasst Forsythe den lebensbejahenden Tenor des Stückes zusammen. Nur wenige Companien weltweit durften das Stück bisher aufführen. Forsythe achtet akribisch auf die exakte Einstudierung der äußerst komplexen Choreografie, die auf der Unberechenbarkeit der Bewegung, des Rhythmus' und des individuellen Charakters des Tänzers fußt: »Man kann das Stück nur tanzen, wenn man selbst ständig diese Unberechenbarkeit erzeugt, sonst entstehen nur Schrittfolgen, das wäre nicht interessant. [...] Jeder Tänzer wird zu einem Projekt für sich. Es sind alles ganz unterschiedliche Individuen, da kann man dasselbe nicht zweimal auf dieselbe Art ausdrücken. Das fasziniert mich. Die Choreografie bleibt gleich, aber das Stück

ändert sich radikal mit den jeweiligen Tänzern, mit ihrem Bewegungsvokabular, ihrer Koordinationsfähigkeit.« Ebenso unberechenbar ist die Musik von Gavin Bryars, der auf ziemlich ungewöhnliche Weise an die sich im Stück immer und immer wiederholende Textzeile »Jesus' Blood never fails me yet« kam: Auf einer Kassette mit Tonmaterial für eine soziologische Studie stieß Bryars auf das Fragment eines wunderschön gesungenen, alten Gospels, das so voll emotionaler Kraft und tiefem religiösem Glauben steckte, dass er die unmittelbare Authentizität dieser einfachen Melodie in seiner Komposition einfangen wollte.

In einem hellen Raum mit Spiegel, Projektor und einem Abgang in die Unterbühne bewegen sich die fünf Tänzer, doch nie alle gemeinsam, im Quintett. Immer wieder vereinen zwei oder drei Tänzer ihre Bewegungen, um dann wieder auseinanderzudriften. Durch die repetitive Musik entsteht ein einzigartiger Raum für diese sehr intime und subtile Choreografie von Duetten, Soli und Trios, in Komplexität und Heiterkeit vereint – mit Tänzern ohne Spitzenschuhe und nur sich selbst als Material.

»Man ist immer ein Teil des Teams!«

Die junge finnische Dirigentin Eva Ollikainen kehrt nach ihrem Debüt in der Spielzeit 2014/15 mit dem »Nussknacker« an der Semperoper nun mit dem dreiteiligen Ballettabend »Vergessenes Land« an das Pult der Sächsischen Staatskapelle zurück.



Was ist für Sie das Besondere daran, ein Ballett zu dirigieren?

Ich habe meine Karriere im symphonischen Bereich begonnen und mich erst später an die wunderbare Welt von Oper und Ballett herangearbeitet. Zwischen einem Konzert und einem Ballett oder einer Oper bestehen weitaus größere Unterschiede als zwischen Ballett und Oper. Im Konzert steht das Orchester im Fokus des Zuschauers, im Theaterbetrieb ist die Kapelle dagegen Teil eines größeren Ganzen. Seinen Teil zum Gelingen eines Gesamtkunstwerkes zu leisten, das eigene Ego für das Gelingen auf der Bühne in den Hintergrund zu stellen, ist für mich sehr erfüllend. Ich liebe die Arbeit im Orchestergraben. Es geht weniger darum, ausschließlich seine eigene Idee der Musik umzusetzen, sondern vielmehr darum, ein Teil des kreativen Teams zu sein. Choreografen wie George Balanchines »Symphony in C« erfüllen beides: Hier stehen Tanz und Musik gleichberechtigt nebeneinander und dabei ist die Choreografie in ihrer Struktur sehr symphonisch wie ein Konzert angelegt.

Die Interpretation eines dramatischen Werkes basiert in erster Linie auf der tiefgehenden Kenntnis der Musik und ihrer Besonderheiten – es ist im Grunde egal, ob auf der Bühne getanzt oder gesungen wird. Ob es nun die Arie der Königin der Nacht »Der Hölle Rache« oder die 32 Fouttés des schwarzen Schwans in »Schwanensee« sind, beide sind auf ihre Weise höchst kunstfertig und erfordern einen extrem guten Kontakt zwischen Sänger oder Tänzer und Dirigent. Jeder Sänger und Tänzer hat zudem bei jeder Vorstellung eine andere »Form« und die Aufgabe des Dirigenten ist es, diese ganz genau zu erspüren und gemeinsam das richtige Tempo für den Augenblick in exakt dieser Vorstellung zu finden.

Wie bereiten Sie sich auf ein Ballettdirigat vor? Schaut man sich die Choreografien vorher an? Und wie verfährt man, wenn es sich um eine Uraufführung handelt?

Ich versuche bei jeder Produktion vorher schon so viel wie möglich von der Choreografie zu sehen und sie mir genauestens einzuprägen: Was ist das langsamste, was das schnellste Tempo, wie ist der Bewegungsfluss aufgebaut, worauf muss man Rücksicht nehmen etc. Bei einer bestehenden Produktion kann man immer wieder eine DVD anschauen. Aber jede Company ist anders. Es ist deshalb sinnvoll, auch die einzelnen Solisten der zu dirigierenden



Aufführung zu kennen und ihre unterschiedliche Art der Gestaltung des Tanzes. Bei einer Uraufführung versuche ich so viele Proben wie möglich im Ballettsaal und auf der Bühne und die Entwicklung der Choreografie mitzubekommen. So integriere ich deren Verlauf ganz automatisch in meine Arbeit mit dem Orchester.

Im Laufe einer Choreografie werden auch die idealen Tempi für jeden Teil erarbeitet. Wie hält man immer dasselbe Tempo? Natürlich kann man ein Metronom benutzen, um im Probenprozess das Tempo zu überprüfen und festzulegen. Aber ich fühle den Puls einer Produktion immer auch in meinem Inneren und der ist jedes Mal wieder da, wenn wir das Stück spielen.

Durch die gemeinsame Erarbeitung ist ein Ballettabend ebenso wie eine Oper ein flexibles Gebilde und jede Vorstellung ist anders als die vorhergehende. Je öfter die Tänzer eine Produktion tanzen, um so geschmeidiger werden sie mit der Choreografie und der Fluss des Abends verändert sich. Und darauf muss man reagieren, flexibel bleiben. Das *Semperoper Ballett* ist eine wirklich ausgezeichnete Company mit so vielen wunderbaren Tänzern. Ich glaube, ein guter Tänzer kennt seine Musik gut – ein großartiger Tänzer verinnerlicht die Musik, er »wird« zu seiner Musik und bewegt sich in ihr. In einem solchen Gefüge sind Korrekturen immer

ein gemeinsamer Prozess. Und das ist hier in Dresden so. Es macht unglaublichen Spaß, mit der Company zu arbeiten. Und je mehr Inspiration und Ideen aus dem Orchestergraben kommen, umso mehr mögen die Tänzer es auch.

Sie haben bereits an der Semperoper den »Nusknacker« dirigiert und kehren für »Vergessenes Land« hierher zurück. Gibt es Unterschiede im Dirigat eines Handlungsballettes und eines abstrakten Werkes wie bei Balanchine, Kylián und Forsythe?

Es gibt sehr deutliche Unterschiede im Dirigat solcher Stücke. Ein Handlungsballett folgt einer anderen Struktur als ein Stück absolute Musik, das vertanzt wird. Auch die Interpretation dieser Struktur muss anders aufgebaut sein als in einem Drama. Wie eine Oper hat auch ein Handlungsballett eine Erzählung, eventuell Text und Festlegung des Geschehens in jeder Szene. Man erhält in der Musik zusätzliche Informationen über das, was der Komponist in den einzelnen Szenen zeigen oder betonen wollte. In einem abstrakten Ballett sind die Möglichkeiten der Interpretation offen und vielschichtiger. Man kann das ganze Werk als solches anders aufbauen, einen großen Bogen oder viele Einzelteile entwickeln – mit dem Tanz auf der Bühne.

Das komplette Interview finden Sie auf semperoper.de/vergessenes-land.

George Balanchine / Jiří Kylián /
William Forsythe

VERGESSENES LAND

SYMPHONY IN C

Choreografie George Balanchine
Musik Georges Bizet
Musikalische Leitung Eva Ollikainen
Kostüme Karinska
Licht Fabio Antoci
Einstudierung Merrill Ashley,
Stacy Caddell

Eine Kooperation des
Semperoper Ballett und der Palucca
Hochschule für Tanz Dresden

VERGESSENES LAND

Choreografie Jiří Kylián
Musik Benjamin Britten
Bühnenbild & Kostüme John F. Macfarlane
Licht Kees Tjebbes
Einstudierung Cora Bos-Kroese,
Lorraine Blouin

QUINTETT

Choreografie,
Bühnenbild & Licht William Forsythe
Musik Gavin Bryars
Kostüme Stephen Galloway
Einstudierung Stefanie Arndt,
Thierry Guiderdoni

Semperoper Ballett
Sächsische Staatskapelle Dresden
Musik vom Tonträger
(Vergessenes Land, Quintett)

Premiere
20. Mai 2017

Weitere Vorstellungen
23., 27. Mai &
2., 6., 7. Juni 2017

Karten ab 6 Euro

Öffentliche Ballettprobe
6. Mai 2017, ab 10 Uhr,
Ballettsaal
Karten zu 5 Euro
(ermäßigt 3 Euro)

Kostenlose Werkeinführung
45 Minuten vor Beginn
der Vorstellung im Opernkeller

Projekt Partner:
Sparkassen-Finanzgruppe Sachsen
Ostsächsische Sparkasse Dresden
Sparkassen-Versicherung Sachsen
LBBW Sachsen Bank

Auf dem Cover

KONTROLLE UND FREIHEIT IM TANZ



Duosi Zhu, Solistin des Semperoper Ballett, freut sich über ihren Part in William Forsythes »Quintett« – auch wenn das persönliche Thema der Choreografie eine Herausforderung darstellt. Im Interview war dies Anlass, auch über ihren individuellen Zugang zum Tanz zu sprechen.

»Quintett« ist eine sehr emotionale Choreografie, in der William Forsythe einen persönlichen Abschied künstlerisch verarbeitete. Wie nähern Sie sich einer solchen Arbeit an?

Ich genieße es sehr, auf der Bühne Geschichten erzählen zu können. Mit meinem Tanz will ich Gefühl durch Bewegung ausdrücken. Natürlich tanzt man auch tragische Rollen und kennt als Tänzerin den Bühnentod. Ich habe Giselle und Julia getanzt und konnte mich in die Figuren einfühlen, wie man es tut, wenn man einen guten Roman liest und ganz ergriffen ist von dem Schicksal der Protagonisten. »Quintett« ist dennoch anders, es ist persönlicher, auch weil wir William Forsythe in Dresden gut kennen. Mit Uncle Bill, wie wir ihn hier nennen, habe ich schon mehrmals zusammengearbeitet, zum Beispiel für »Neue Suite«. Es war immer angenehm, geradezu heiter, und zugleich herausfordernd, denn er verändert ständig etwas. Er beobachtet die Tänzerinnen und Tänzer genau und sucht für jeden nach dem individuellen Ausdruck, dem passenden Schritt. Für mich hat sich mit Forsythe eine neue Welt eröffnet, denn er fordert die Tänzer heraus, er lässt sie improvisieren, sucht nach Kontrolle und Freiheit im Ausdruck zugleich. Das war neu und spannend für mich. Mit dieser Erfahrung seiner Arbeitsweise nähere ich mich auch meinem Part in der Erarbeitung von »Quintett«.

Ein übergreifendes Thema des dreiteiligen Ballettabends ist Vergessen und Erinnern – was ist in Ihrer Tanzbiografie, in Ihren eigenen Bewegungen unvergessen?

Ich komme aus China und wurde zuerst in traditionellem chinesischen Tanz ausgebildet. Aber aufgrund meiner Beweglichkeit wurde mir bald nahe gelegt, mit Ballett zu beginnen und meine Eltern, deren einziges Kind ich bin, erlaubten mir den Wechsel an die Dance Academy Beijing. Dann hatte ich die Möglichkeit, nach Europa zu gehen; ich war noch nicht einmal 18 Jahre alt. Ich habe sieben Jahre in Zürich getanzt, bevor ich nach Dresden wechselte. Was ich in meiner Tanzausbildung gelernt habe, auch in der ersten Ausbildung als Kind, bleibt in meinem Körper gespeichert, auch wenn ich es nicht aktiv nutze.

Forsythes Choreografie ist auch als Hymne auf das Leben und den Tanz angelegt. Welchen Moment beim Tanz genießen Sie besonders?

Der schönste Moment ist die Verbeugung nach der Vorstellung. In diesem Moment bin ich zufrieden und glücklich. Das ist der Moment, für den ich tanze, den ich ganz und gar genießen kann. Vielleicht ist es kein Zufall, dass ich in diesem Moment auch meine große Liebe kennengelernt habe, denn mein Mann ist Musiker und saß beim Schlussapplaus im Orchestergraben. Ich schaute ins Publikum und zu den Musikern, sein freundliches Lächeln ist mir aufgefallen und wir haben unsere ersten Blicke zwischen Bühne und Orchestergraben ausgetauscht. Mittlerweile sind wir verheiratet. Durch ihn bin ich angekommen und in Dresden wirklich heimisch geworden.

Die Unberechenbarkeit des Lebens

William Forsythes »Quintett«, ein Tanzstück als Liebeserklärung an seine sterbensranke Frau, führt uns die künstlerische Reflexion mit dem Abschied vor Augen und wirft die Frage nach der Brüchigkeit des Lebens auf. Während Forsythe das Unberechenbare sichtbar macht, lassen sich gerade in der Literatur sehr unterschiedliche Umgangsweisen mit dem Trauern und der Veränderung finden. Einblicke in drei literarische Auseinandersetzungen mit dem Abschied.

Die Tänzerin gleitet sanft von einer Bewegung zur nächsten, dreht sich über die Bühne, es scheint, sie richte ihre Haltung ganz auf ihre innere Welt aus. Dann, plötzlich, Stolpern, Straucheln und Fallen – sie wird aufgefangen, findet Halt. Harmonie in der gemeinsamen Bewegung, Kraft, und wieder: wuchertartige Unterbrechung ... Was die Liebe, die eigene und die des Gegenüber, für uns sein wird und welchen Platz wir ihr einräumen, hängt nicht zuletzt von den Beschreibungen und Deutungen ab, die wir uns in ihr geben. Als William Forsythe seine intimste, weil persönlichste Choreografie »Quintett« schuf, schwebte der nahende Tod seiner krebserkrankten jungen Frau schon über ihrer Zweisamkeit. Doch anstatt mit einem choreografierten Requiem seine Trauer zu manifestieren,

kreierte Forsythe eine Hommage an das Leben selbst: In »Quintett« reflektiert er durch die Bewegungen seiner fünf Tänzer, was es heißt, zu leben und zu lieben – und welche Unberechenbarkeit in allem steckt.

»JEDEN TAG RÜCKEN WIR EIN STÜCK NÄHER ZUSAMMEN. WIR KÖNNEN AUCH GAR NICHTS ANDERES TUN.«

Letzte Liebesbriefe vor dem Tod und die Auseinandersetzung mit der Trauer sind auch in der Literatur oft zu finden. Zärtlich und einfühlsam, dabei humorvoll und selbstironisch erzählt etwa John Bayley, Schriftsteller und Anglist der Universität in Oxford, in »Elegie für Iris« von seiner langjährigen Ehe mit der außergewöhnlichen Iris Murdoch und setzt ihr – und ihren

gemeinsamen Jahren – ein literarisches Denkmal. Die britische Autorin und vielfach ausgezeichnete Philosophin erkrankte mit 70 Jahren an Alzheimer und musste das erleiden, was einer Intellektuellen wohl als das schlimmste aller möglichen Schicksale vorkommen mag: das langsame Versagen des Denkvermögens, die Auslöschung der Erinnerung und die schwindende Selbstgewissheit.

John Bayley veröffentlicht die Memoiren noch vor ihrem Tod, das Buch schreibt er während er sie pflegt. »Wir können immer noch so miteinander reden wie früher, aber es ist unverständlich geworden – für beide Seiten. Ich kann nicht mehr so antworten wie früher, sondern nur noch so, wie sie jetzt mit mir spricht: mit Scherzen oder Unsinn, worüber sie noch immer lachen kann. Und

so sind wir auch jetzt noch einer ein Teil des anderen«, notiert er während der bereits fortgeschrittenen Krankheit seiner Frau.

Beide hatten sich 1953 in Oxford kennengelernt – er 28 Jahre alt, sie sechs Jahre älter – wo Iris Murdoch eine umschwärmte Philosophiedozentin war, zu deren Freunden Elias Canetti, Elisabeth Bowen und Isaiah Berlin gehörten. Bayley verliebte sich augenblicklich in die charismatische Iris und konnte sie später für sich gewinnen. Ihre 45 gemeinsamen Jahre waren durch Vertrauen und Zuneigung, durch eine geistreiche Auseinandersetzung und vor allem durch viel Humor gekennzeichnet. Kurz vor ihrem Tod 1999 bekennt John Bayley: »Das Leben bringt Iris und mich nun nicht mehr »näher und näher auseinander«, wie es ein Dichter mit liebevoller Ambiguität ausgedrückt hätte. Jeden Tag rücken wir ein Stück näher zusammen. Wir können auch gar nichts anderes tun. Entschlossen, beharrlich, unfreiwillig geht es mit unserer Ehe jetzt voran. Sie lässt uns keine andere Wahl, und ich bin froh darüber.« Iris Murdoch stirbt mit 79 Jahren. Sie hat neben philosophischen Werken, Theaterstücke und Gedichte sowie 26 Romane geschrieben. Ihr Mann, John Bayley, schreibt nach ihrem Tod noch zwei weitere Bücher über sie und ihre gemeinsame Ehe und tut damit das, was Roland Barthes in seinem »Tagebuch der Trauer« notiert: »Schreiben, um sich zu erinnern? Nicht um mich zu erinnern, sondern um den Schmerz des Vergessens zu bekämpfen, insofern er sich absolut ankündigt. Das, was – bald – »spurlos verschwunden«, nirgendwo, bei niemandem mehr ist. Notwendigkeit des »Denkmals.«

»WIR WERDEN DAS SEIN, WAS WIR ZUSAMMEN TUN WERDEN«
»Bald wirst Du jetzt zweiundachtzig sein. Du bist um sechs Zentimeter kleiner geworden, Du wiegst nur noch fünfundvierzig Kilo, und immer noch bist Du schön, graziös und begehrenswert. Seit achtundfünfzig Jahren leben wir nun zusammen, und ich liebe Dich mehr denn je. Kürzlich habe ich mich von neuem in Dich verliebt«, so beginnt der französische Philosoph André Gorz seinen letzten Brief an seine Frau Dorine und beendet ihn mit den Worten: »Ich wache auf. Ich lausche auf Deinen Atem, meine Hand berührt Dich. Jeder von uns möchte den anderen nicht überleben müssen. Oft haben wir uns gesagt, dass wir, sollten wir wunder-

samerweise ein zweites Leben haben, es zusammen verbringen möchten.« Ein Jahr nach Erscheinen seines »Brief an D. Geschichte einer Liebe« nahmen sich André Gorz und seine Frau, 84 und 83 Jahre alt, gemeinsam das Leben. Nach ihrem Kennenlernen in der Schweiz haben die junge Engländerin und der österreichische Jude 60 Jahre ihres Lebens miteinander verbracht. Gegen die mit einer Unterschrift besiegelte Ehe hatte der bedeutende Sozialtheoretiker André Gorz zunächst einige »prinzipielle, ideologische« Einwände. Dorine entgegnete ihm jedoch entschieden: »Wenn Du Dich mit jemandem fürs Leben verbindest, dann legt ihr eure Leben zusammen und unterlasst alles, was eure Verbindung entzweit

»Und so sind wir auch jetzt noch einer ein Teil des anderen.«

oder ihr zuwiderläuft. Die Herstellung eurer Gemeinsamkeit ist euer gemeinsames Projekt, und ihr werdet es je nach den wechselnden Situationen immer wieder von neuem bestätigen, anpassen, neu ausrichten. Wir werden das sein, was wir zusammen tun werden.« Und so heirateten sie. André Gorz' und Dorines Leben war geprägt von Armut und prekären Beschäftigungen. Er arbeitete als Journalist und freier Publizist, schrieb Essays und sozialphilosophische Schriften. Seine Theorien beschäftigten sich vor allem mit der Idee der Befreiung des Menschen von den Zwängen, die ihm durch die industrielle Arbeitsgesellschaft aufgedrängt werden. In seinen Büchern wies er bereits Ende der 1970er Jahre darauf hin, dass eine nur auf Wachstum ausgerichtete Wirtschaft nicht nur auf eine soziale, sondern auch auf eine ökologische Katastrophe hinsteuere.

Dorine litt nach einer falschen Behandlung an einer unheilbaren und schmerzhaften Erkrankung der Wirbelsäule, später kam Krebs dazu. Der Tod seiner schwerkranken Frau war abzusehen, da schrieb André Gorz seinen letzten Liebesbrief. Die Freiheit, sich für den gemeinsamen Tod zu entscheiden, um den anderen nicht überleben zu müssen, betont am Schluss noch einmal ihre Deutung der Liebe: Diese sei in ihrer Absolutheit mit dem Tod verwandt. Seite an Seite liegend wurde das Ehepaar

in seinem Haus gefunden, an der Eingangstür hing ein Zettel, man möge die Polizei verständigen.

»TRAUERARBEITER SIND IHR EIGENER CHEF«

Ganz anders der britische Autor Julian Barnes, der sich mit dem Leben »danach« literarisch auseinandersetzt: In seinem Buch »Lebensstufen« erzählt er in »Der Verlust der Tiefe«, wie es ihm nach dem Tod seiner Frau ergangen ist. Nur fünf Wochen nach der Diagnose ihrer tödlichen Krankheit starb Pat Kavanagh im Jahr 2008. »Wir waren dreißig Jahre zusammen. Ich war 32, als wir uns kennenlernten, und 62, als sie starb. Mein Herzblut, mein Lebensnerv. Zwischen Diagnose und Tod lagen 37 Tage. Ich habe versucht, nie wegzuschauen, mich immer der Situation zu stellen; die Folge war eine Art wahnsinniger Hellsichtigkeit.« Bei der Trauerarbeit sei man sein eigener Chef, heißt es an einer Stelle. Der Schriftsteller berichtet von seiner Trauer eindringlich und klar. »Anfangs

macht man weiter das, was man immer mit ihr zusammen gemacht hat, aus alter Gewohnheit, Liebe, dem Bedürfnis nach einem Muster. Bald erkennt man, in welcher Falle man sitzt: gefangen zwischen der Wiederholung dessen, was man mit ihr zusammen gemacht hat, aber ohne sie, und sie dadurch zu vermissen; oder etwas Neues zu machen, etwas, was man nie mit ihr zusammen gemacht hat, und sie dadurch auf andere Art zu vermissen. Man empfindet den schmerzlichen Verlust des gemeinsamen Vokabulars, der Metaphern, Neckereien, Abkürzungen, Insider-Witze, Albernheiten, vorgeblichen Rügen, amourösen Fußnoten – all der versteckten Anspielungen, die voller Erinnerungen sind, aber wertlos, wenn man sie Außenstehenden erklärt.« Julian Barnes beschreibt seine Witwenschaft, sein ständiges Sprechen mit seiner verstorbenen Frau, er teilt ihr seine Gedanken mit, seine Erlebnisse, er weist sie auf dies und jenes hin – und formuliert ihre Antworten. »Wenn jemand tot ist, dann heißt das zwar, dass er nicht mehr am Leben ist, aber es heißt nicht, dass es ihn nicht mehr gibt.« Mehr als vier Jahre Trauer befinden sich in seinem kurzen Text. Nach der Lektüre bleibt der Leser mit dem Eindruck zurück, da habe jemand etwas Grundlegendes formuliert, etwas, das uns alle angeht, früher oder später: die Unberechenbarkeit im Leben, die ein Bruch verursacht. Ein Bruch, der die Struktur verändert.

Die Welt mit Musik fühlbar machen

INTERVIEW MIT REGISSEURIN ANDREA KRAMER UND CLEMENS JÜNGLING, DEM MUSIKALISCHEN LEITER DES MUSIKTHEATERS FÜR KINDER »SCHNEEWITTE« IN SEMPER ZWEI

»Schneewitte« – der Name klingt vertraut und doch neu. Haben bei dem Musiktheater für Kinder von Jens Joneleit (Musik) und Sophie Kassies (Text) die Brüder Grimm noch ihre Hand im Spiel?

ANDREA KRAMER Die Geschichte basiert auf dem »Schneewittchen«-Stoff, so wie wir ihn aus den Grimmschen Kinder- und Hausmärchen aus dem Jahr 1812 kennen. Alle Zutaten der Märchenvorlage finden sich wieder: die Stiefmutter, der Jäger, die sieben Zwerge, der Mordversuch und die wiederkehrende Frage »Spieglein, Spieglein an der Wand, wer ist die Schönste im ganzen Land?« Auch die Beschreibung »rot wie Blut, weiß wie Schnee und schwarz wie Ebenholz« gibt es. Allerdings ist das mit der Haarfarbe so eine Sache. Denn die schöne Tochter war bei den Brüdern Grimm nicht immer schwarzhaarig, die Märchen sind ja nach und nach entwickelt worden aus dem zusammengetragenen Material, das die Grimms landauf, landab, oft aus mündlichen Erzählungen stammend, gesammelt haben. In der Fassung des Märchens von 1808 war Schneewittchen noch blond. Und die böse Königin war in dieser Version noch die leibliche Mutter und nicht die Stiefmutter.

Wie wurde aus »Schneewittchen« »Schneewitte«? Und ist es trotzdem eine Geschichte für Kinder ab sieben Jahren?

ANDREA KRAMER Unsere Schneewitte ist kein kleines süßes Mädchen mehr, sondern ein heranwachsender Teenager mit allen dazugehörigen Problemen. Im Fokus steht die Beziehung und der wachsende Konflikt zwischen der heranreifenden Schneewitte und ihrer Stiefmutter. Das Stück beginnt mit der Geburt Schneewittes und dem Tod der leiblichen Mutter. Danach erleben wir Schneewitte in unterschiedlichen Entwicklungsphasen. Es ist eine Geschichte für alle, die sich mit Ablösungsprozessen auseinandersetzen und das betrifft siebenjährige Kinder genauso wie Erwachsene: Mit dem Lernen, auf eigenen Beinen zu stehen, beginnt ein Ablösungsprozess, der das ganze Leben dauert.

Schneewitte wächst mit ihrer Stiefmutter auf ...

ANDREA KRAMER Die leibliche Mutter stirbt zu Beginn und das ist auch Thema. Die Darstellerin der Schneewitte spielt erst die Mutter und dann die Tochter, dadurch wird ganz kurz und einfach und ohne Erklärung die Abstammung angedeutet, das »Woherman-kommt«. Dann tritt die Stiefmutter auf

den Plan. Aber die ist nicht von Anfang an eine böse Königin wie im Märchen, wo die Stieftochter der neuen Frau des Königs schon von Beginn an ein Dorn im Auge ist. Sophie Kassies und Jens Joneleit haben die Geschichte hier sehr geschickt entwickelt. Diese Frau entscheidet sich zuerst für Schneewitte, sie entscheidet sich dafür, Mutter zu sein und erst danach für den Mann und das Königinnendasein. Materielle Gründe oder der Thron spielen hier weniger eine Rolle. Die Königin und Schneewitte stellen sich wie Mutter und Tochter zueinander. Das gibt der Stiefmutter ein vielschichtiges Profil und eine nachvollziehbarere Entwicklung im Lauf der Geschichte.

Spielt es eine Rolle, dass in dieser Geschichte die Stiefmutter nicht von Anfang an böse ist?

ANDREA KRAMER Das Ur-Schneewittchen hatte keine Stiefmutter, denn da war es die eigene Mutter, die sich durch die heranwachsende Schönheit ihrer Tochter bedroht und verdrängt fühlte. Irgendwann wurde aus der Mutter die Stiefmutter, weil die Vorstellung, dass die eigene Mutter dem Kind ans Leben will, für die Kinder zu bedrohlich wirkte.

Andererseits bedeutet das Sich-Befreien aus der mütterlichen Fürsorge nicht nur



zunehmende Freiheit, sondern auch eigene Verantwortung zu übernehmen, die Freiheit bringt auch Pflichten mit sich. Bei den Brüdern Grimm läuft die Geschichte mit der guten Erziehung wie geschmiert: Schneewittchen putzt das Haus der Zwerge, kocht leckeres Essen etc. Unsere Schneewitte kann das alles noch gar nicht, sie hat nie in einer WG gelebt. Sie muss immens viel lernen und scheitert auch erst einmal. Die Zwerge sind ja alles andere als begeistert, als sie Schneewitte in ihrem Haus vorfinden.

Welche Rolle spielt der König?

ANDREA KRAMER Der Vater kann mit dem schreienden Baby Schneewitte nicht umgehen. Er ist froh, dass die neue Frau sich des Kindes annimmt und verliebt sich dann in sie. Es ist die frischgebackene Königin, die in den Konflikt zwischen Königin, Ehefrau und Mutter gerät. Ohne es zu wollen, befeuert der König den Konflikt zwischen Stiefmutter und Tochter und guckt da weg, wo es schwierig wird. Er ist und bleibt passiv und spielt keine Rolle in deren Zweierbeziehung. Die Veränderung in diesem Verhältnis nimmt er nur insofern wahr, dass ihm seine Frau zunehmend auf die Nerven geht. Er taucht dann auch nicht mehr auf, wir erfahren nicht mal, ob er sich Sorgen um Schneewitte macht, nachdem sie mit dem Jäger in den Wald gegangen ist. Er ist ein abwesender Vater. Das entspricht der Märchenvorlage. Die Figur wird von einem der zwei mitwirkenden Schauspielern gespielt, die sowohl in verschiedene Rollen schlüpfen als auch als Conférenciers die Geschichte begleiten.

»Schneewitte« ist ja ein Musiktheater, wird die Geschichte ausschließlich von Sängern auf der Bühne erzählt?

CLEMENS JÜNGLING Das Besondere an der Struktur des Stückes ist, dass es zwei Schauspieler, zwei Sängerinnen sowie fünf Orchestermusiker gibt, die alle mit ihren unterschiedlichen Mitteln gemeinsam und gleichberechtigt die Geschichte auf der Bühne erzählen. Dabei sind wir als die beteiligten fünf Musiker in Doppelfunktion unterwegs: Wir bilden das Orchester, sind aber zusammen mit den Schauspielern auch die sieben Zwerge und agieren szenisch – in Kostüm und mit Text. Gleichzeitig ist das Sichtbarmachen der Entstehung der Musik, der Töne in der Partitur mit einbegriffen und so ergeben sich im Stück immer wieder Sequenzen, in denen die Aufmerksamkeit des Publikums, besonders natürlich der Kinder, genau auf diesen Vorgang gelenkt wird, die Musik wird zum gleichberechtigten Erzähler und gleichzeitig zum Kommentator dessen, was auf der Bühne geschieht.

Beeinflusst dies das Zusammenspiel zwischen Musik und Szene?

CLEMENS JÜNGLING Das Wort Zusammenspiel ist das richtige Stichwort in diesem Zusammenhang. Zum einen entwickelt sich in unserer Probenarbeit alles miteinander, Musik und Szene stehen in ständiger Interaktion. Manchmal tauschen auch die Musiker mit den Darstellern Platz und Funktion. Diese enge Zusammenarbeit an der Struktur des Stückes entlang bedeutet aber auch, dass man in den Vorstellungen dann auch spontan genug sein muss, zu reagieren – szenisch und musikalisch. Das ist eine echte Herausforderung und macht unglaublichen Spaß.

ANDREA KRAMER Das Stück selbst ist in einer Stückentwicklung entstanden, sowohl textlich als auch musikalisch. Unsere Aufgabe heute ist es, nicht diese Entwicklung nun

noch einmal nachzuvollziehen, zu interpretieren, sondern unsere eigene Entwicklung des Stoffes zu finden, entlang des Textes von Sophie Kassies und der Musik von Jens Joneleit. Jeder Darsteller (Schauspieler, Sänger, Musiker) erzählt in seiner Sprache die Geschichte. Und die Spieler nehmen neben ihrer offensichtlichen Funktion zum Teil dann auch noch unterschiedliche Perspektiven oder Gesichtspunkte ein.

Die Schauspieler ...

ANDREA KRAMER Im Gegensatz zu den beiden Sängerinnen, die in festen Rollengefügen stecken, sind die beiden Schauspieler in ihren vielen verschiedenen Funktionen Figuren, Spielleiter, Erzähler, aber auch Kommentatoren. In vielen Momenten wenden sie sich direkt an das Publikum, führen es weiter, erzählen Zeitsprünge, Ortswechsel etc. Und sie stellen Fragen und hinterfragen das Geschehen und die Motivationen.

Was macht den Stoff so attraktiv für das Musiktheater?

ANDREA KRAMER Der Gesang übernimmt im Stück die Funktion, emotionale Wahrheiten wiederzugeben bzw. zu vertiefen. In dem Gefüge des gesprochenen Textes, der die Realität, das Hier und Jetzt abbildet, wird in den gesungenen Passagen die Zeit angehalten und der Zuschauer schaut in das, was hinter der Handlung, im Kopf der Figur stattfindet. Diese Vorstellungen, Wünsche, abstrusen Gedanken eröffnen dem Zuschauer Welten, die die Darstellerin nie erzählen könnte. Der innere Monolog wird durch den Gesang erst sagbar, die innere Welt der Figuren kann man mit Sprache beschreiben, aber durch den Gesang wird diese Welt fühlbar. Und all das setzt sich für den Zuschauer zu einem Spiel mit verschiedenen Blickwinkeln

zusammen, die aber nicht aufeinander folgen, sondern immer parallel nebeneinander stehen. Das ist die unglaubliche Qualität dieser Spielform.

Wie klingt »Schneewitte«? Welche Arten von Musik vereint dieses Musiktheater?

CLEMENS JÜNGLING Es gibt Dialoge, Songs und Underscore. Alles zusammen ergibt eine offene Form zwischen Oper, Musiktheater und Schauspiel mit Musik mit allem zwischen Opernarie und Punkrock! Neben klassischen Elementen gibt es Jazz, Soul und Rock auf klassischem Instrumentarium und einem E-Bass zu hören, die sich zu einem großen Ganzen zusammenfügen. Es gibt viele musikalische Anleihen aus klassischer, aber auch zeitgenössischer (Unterhaltungs-)Musik. Genauso, wie sich die Ebenen der Erzählung miteinander vermischen, hat man in den Musikstilen auch eine Mischung von U- und E-Musik.

Es wird bei dieser Produktion erstmals eine Patenklasse geben, die die Produktion begleitet. Was heißt das genau?

ANDREA KRAMER Es werden insgesamt 40 Kinder aus zwei dritten Klassen sein, die uns bei zwei Proben besuchen werden und darüber hinaus mit dem Theaterpädagogen Jan-Bart De Clercq in Workshops selbst eine szenische Fassung des Stückes unter einem von ihnen ausgesuchten Aspekt erarbeiten. Sie haben das Thema Schönheit gewählt und ich bin ganz gespannt, wie sie das umsetzen werden. Wir begegnen uns aus zwei unterschiedlichen kreativen Prozessen kommend auf Augenhöhe und können in der Auswertung dessen viel voneinander lernen. Was ist das Thema dieser jungen Menschen, was interessiert sie? Es ist spannend und fruchtbar, sich in so einem kreativen Prozess zu begegnen. Wir,

die »Schneewitte« auf der Bühne erzählen, sind alle nicht mehr sieben und müssen viel aufholen von dem, was ein Kind weiß.

SCHNEEWITTE

Musiktheater für
alle ab 7 Jahren von Sophie Kassies
und Jens Joneleit

Musikalische Leitung Clemens Jüngling
Inszenierung Andrea Kramer
Bühnenbild & Kostüme Tilo Steffens
Licht Marco Dietzel
Dramaturgie Anna Melcher

Stiefmutter
Christiane Hossfeld
Schneewitte
Larissa Wäsby
Schauspieler 1
Alexander Ritter
Schauspieler 2
Jost Grix

Projektorchester

Premiere
18. Mai 2017

Weitere Vorstellungen
21.⁽ⁿ⁺¹⁾, 23., 25.,
27.,
28. Mai &
1. Juni 2017

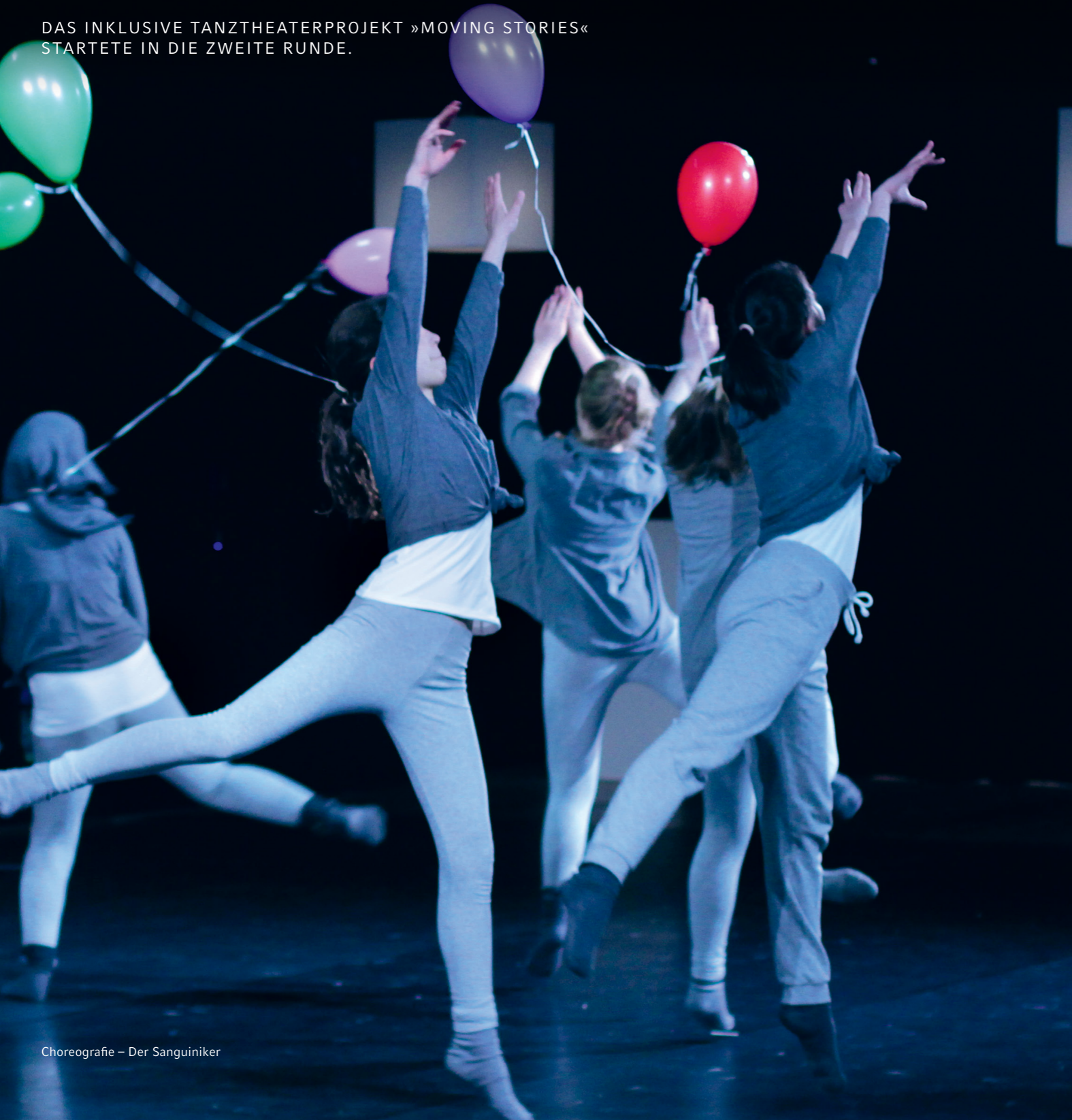
Karten zu 12 Euro
(ermäßigt 6 Euro)

SEMPER
ZWEI



Letztendlich zählt nur أنا أحبك

DAS INKLUSIVE TANZTHEATERPROJEKT »MOVING STORIES«
STARTETE IN DIE ZWEITE RUNDE.



Choreografie – Der Sanguiniker

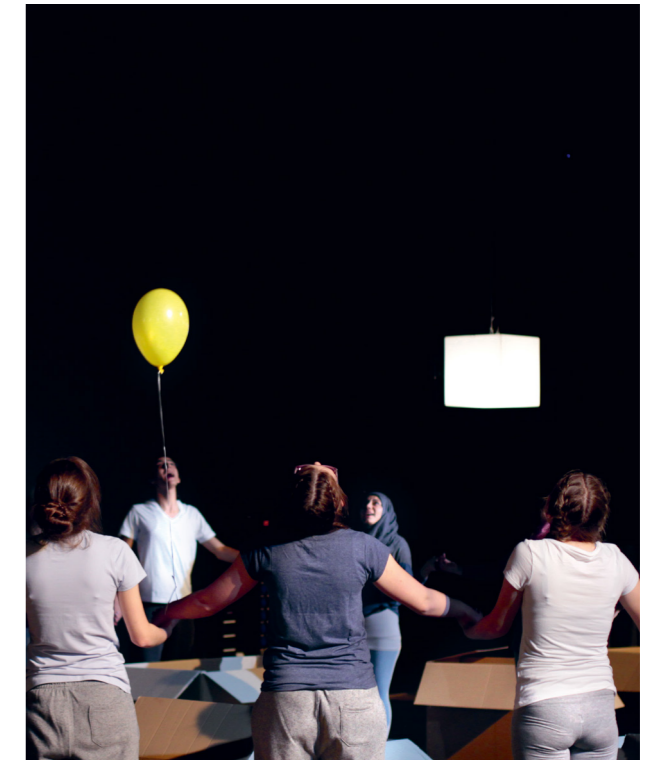
Es war eine kalte Winternacht im Februar. Die Jugendlichen unterhielten sich bei der gemeinsamen Nachtwanderung so ange-regt, dass sie für einen kurzen Augenblick den Rest der Gruppe vergessen hatten. Nun waren sie an einer Lichtung angekommen, wo tausend Sterne am klaren, wolkenlosen Himmel sichtbar wurden und das Licht des Mondes die winterliche Landschaft erleuchtete. Plötzlich blieb Zamzam, ein junges Mädchen aus Syrien, stehen und schlug ihren Begleitern vor, gemeinsam ein Wort in den Himmel zu rufen. »Welches?«, fragte Laura nachdenklich, woraufhin ihre neue Freundin Hanahdi erwiderte: »أنا أحبك«, das bedeutet Liebe auf Arabisch.« Alle stellten sich in einen Kreis, fassten sich an den Händen und blickten nach oben in den klaren Sternenhimmel. Zamzam gab das Kommando und alle riefen gemeinsam in die Nacht hinein: »أنا أحبك!«

Es war einer der besonderen Momente des inklusiven Tanztheaterprojektes »Moving Stories II: Wollen. Wir. Zusammen. Leben?«, das die Junge Szene vom 13. bis 19. Februar 2017 mit einem Team aus Tanz-, Theater- und Sozialpädagogen für junge Menschen zwischen 13 und 18 Jahren veranstaltete. In dieser Woche stand die Begegnung von jungen Menschen unterschiedlicher Herkunft und Sozialisation im Vordergrund. Die Teilnehmer wurden aufgefordert, sowohl ihren Alltag als auch kreative Aufgaben im Rahmen des Projekts gemeinsam zu gestalten. In verschiedenen Tanz-, Theater- und Debat-tierworkshops wurden Impulse zur Frage gesetzt, wie Zusammenleben im Alltag der Jugendlichen funktioniert, welchen unterschiedlichen Konflikten sich junge Menschen stellen müssen und wie damit umgegangen werden kann. 27 Mädchen und Jungs aus drei Nationen, mit und ohne Behinderung, wagten gemeinsam das Abenteuer und zogen für eine Woche in das Jugendgästehaus Pirna-Liebenthal ein.

Zu Beginn des Projektes erzählten die Pädagogen den Jugendlichen die folgende Parabel: »Auf einem Wanderweg lag einst ein großer schwerer Stein, der die Reisenden am Weitergehen hinderte. Eines Morgens kam ein Wanderer vorbei, und er sah das Hindernis. Er begann zu lächeln und löste das Problem, indem er gut gelaunt über den Stein kletterte, um seinen Weg fortzusetzen. Man nannte ihn den Sanguiniker. Kurze Zeit später kam der Phlegmatiker, er sah den Stein und mied den Konflikt. Er machte einen großen Umweg um den

Stein, um das Problem nicht lösen zu müssen. Am Mittag kam ein Dritter, der Melancholiker, über den Weg. Auch er entdeckte den Stein und begann zu zweifeln, ob der Weg, den er geht, wohl der richtige sei. Er wurde nachdenklich und setzte sich auf den Stein. Am Abend kam der Choleriker und als er den Stein sah, wurde er wütend und schlug ihn in tausend Stücke.«

Diese Geschichte vom unterschiedlichen Umgang mit Konflikten und Problemen war der Ausgangspunkt für die Arbeit in den Workshops. Hier entwickelten die Jugendlichen aus Afghanistan, Syrien und Deutschland auf unterschiedlichen kreativen Wegen ihre eigenen Ideen und machten diese in kurzen Tanz- und Theatersequenzen sichtbar. Vielfältige Szenarien wurden entworfen, hitzig darüber diskutiert, daran gefeilt und verändert oder manchmal auch verworfen. Im Zentrum stand die Erfahrung, wie wichtig der Diskurs über unterschiedliche Vorstellungen und Ideen ist, um für die produktive Zusammenarbeit in kreativen und sozialen Prozessen einen gemeinsamen Konsens zu finden. Auch außerhalb der Workshops gab es viel Raum zur Begegnung, ob bei der Nachtwanderung, beim Spieleabend oder beim gemeinsamen Singen am Klavier. Unvergesslich war der



أنا أحبك

abschließende Auftritt in Semper Zwei, zu dem Eltern, Verwandte und Bekannte eingeladen waren. Nach einer ereignisreichen Woche harter Arbeit und spannender Erfahrungen standen die Jugendlichen endlich gemeinsam auf der Bühne und nahmen die Zuschauer mit auf eine emotionale Achterbahnfahrt. Und zum Finale stellten sich alle Teilnehmer in einen Kreis, fassten sich an den Händen, blickten nach oben und riefen laut »أنا أحبك«. Denn letztendlich zählt nur eins: Liebe.

»Moving Stories II: Wollen. Wir. Zusammen. Leben?« war eines von vier Ferienprojekten, die die Junge Szene in der Spielzeit 2016/17 für Kinder und Jugendliche angeboten hat. Besonders bei den Tanztheaterprojekten für Jugendliche wurde ein Schwerpunkt auf inklusive Arbeit gelegt. Die Reihe der »Moving Stories«-Projekte wird in der nächsten Spielzeit fortgesetzt. Jeweils in der ersten Woche der Oktoberferien 2017 und in den Osterferien 2018 werden Jugendliche unterschiedlicher Herkunft wieder eingeladen, gemeinsam zu wohnen und ein Tanztheaterstück zu entwickeln. Die Junge Szene freut sich auf viele besondere kreative Momente!

Informationen und Anmeldung:
jan-bart.declercq@semperoper.de

Gefördert durch die Prof. Otto Beisheim
Stiftung, auf Initiative der Stiftung
zur Förderung der Semperoper.

Prof.
Otto Beisheim
Stiftung

Das »vollkommene Duo«

SARAH MARIA SUN UND JAN PHILIP SCHULZE SETZEN FÜNF MEILENSTEINE ZEITGENÖSSISCHEN LIEDSCHAFFENS.



Sarah Maria Sun

Größer könnte der Bogen kaum sein, der von den Renaissance-Lautenliedern am Beginn der Reihe »Stimmkunst« nun zur dritten Veranstaltung dieses Formates geschlagen wird: Sopranistin Sarah Maria Sun und Pianist Jan Philip Schulze sammeln Liedkompositionen auf ihrem Spezialgebiet, der Neuen Musik – und entdeckten einen ganzen Kosmos, der an der Semperoper bisher nicht zu hören war und generell in Liedrezitals eher vernachlässigt wird. Dabei waren nach der Hochphase des romantischen Klavierliedes à la Schubert und Schumann und des opulenten Orchesterliedes von Strauss, Schönberg und ihren Zeitgenossen die Möglichkeiten der »kleinen« Form keineswegs ausgeschöpft. Im Gegenteil: Komponisten testeten neue Grenzen der menschlichen (Gesangs-)Stimme im Zusammenspiel mit einem Pianisten aus, erforschten und hinterfragten das Genre, ja, rangen mit ihm, wie Helmut Lachenmann, der nur ein einziges, gewaltiges Lied schrieb: »Got Lost« – zusammengesetzt aus drei laut Lachenmann komplett »inkompatiblen« und daher für ihn »komponierbaren« Texten von

Nietzsche, dem portugiesischen Dichter Fernando Pessoa und einer Suchanzeige für einen verlorenen Wäschekorb. »Stimme und Klavier bilden zusammen ein einziges, neues Instrument. Ein imaginäres Instrument«, beschreibt es Lachenmann im Gespräch mit Sarah Maria Sun, die in dieser Verbindung das »vollkommene Duo« sieht: »Ich singe und spreche in drei Sprachen und betätige mich als Mundperkussionistin. Jan Philip spielt auf der Tastatur, in den Flügelsaiten, ist Perkussionist und Sprecher. Außerdem spielen wir gemeinsam, indem Jan Philip eine Tastenkombination drückt und ich in den Flügel singe und damit die Saiten anrege.« Über die Klavierbegleitung hinaus band auch Wolfgang Rihm den Pianisten in den Liedvortrag seines Zyklus' »Ophelia sings« aus dem Jahr 2012 ein, indem dieser Texte aus »Hamlet« spricht; während Heinz Holliger seine frühen »Sechs Lieder nach Christian Morgenstern« rückblickend als »sehr weich, zwischen Debussy, Berg und Ravel«, nur von fern mit der Zwölftonmusik liebäugelnd, empfindet. »Wir wollten die tollsten zeitgenössischen Lied-Meister-

werke alle in ein Programm stopfen. Es sollte wunderschön und schwer und vor allem irrsinnig gut sein«, so Schulze. »So verschieden die fünf Komponisten sind, so vielfältig ist ihr Umgang mit dem Lied. Die »Due Melodie« von Salvatore Sciarrino sind eigentlich ein virtuosos Klavierwerk mit Stimmbegleitung und George Aperghis' »Le rire physiologique« eine Art choreografiertes Schauspiel«, ergänzt Sarah Maria Sun das Programm, mit dem sie und Jan Philip Schulze am 3. Juni gleichzeitig die Veröffentlichung ihrer CD »modern lied« feiern, die beim New Yorker Label »Mode Records« erscheint, und nach Sciarrinos »Lohengrin« nun fünf weitere Meilensteine Neuer Musik in Semper Zwei zu Gehör bringen.

STIMMKUNST

»Got Lost –

Meisterwerke zeitgenössischen Liedschaffens«

Sarah Maria Sun &
Jan Philip Schulze

Heinz Holliger

»Sechs Lieder nach Christian Morgenstern« (1956)

Salvatore Sciarrino

»Due Melodie« (1978)

Wolfgang Rihm

»Ophelia sings« (2012)

Georges Aperghis

»Le rire physiologique« (1983)

Helmut Lachenmann

»Got Lost« (2008)

Samstag, 3. Juni 2017, 19 Uhr

Karten zu 12 Euro
(ermäßigt 6 Euro)

**SEMPER
ZWEI**

Sündig? Himmlisch? Weiblich!

FRAUENFIGUREN IN DER MUSIK ALS (MÄNNLICHE) PROJEKTIONEN ZWISCHEN FEMME FATALE UND FEMME FRAGILE.



»Frauen sind keine Engel! Sie tun so, doch nur zum Schein. Sie schau'n euch mit sanften Augen an und können so herzlos sein! Und dennoch sind sie so süß! Sie schenken einem verliebten Mann auf Erden schon das Paradies!« Theo Mackebens gesungener Foxtrott entführt uns treffsicher in die polare Thematik der Soiree: Wie sollen sie sein, die Damen? Femme fatale? Femme fragile? Oder am besten beides zugleich?

Seit Jahrhunderten beschäftigen sich Komponisten und Texter in der Musikkultur mit diesem Phänomen: Von der überhöht-anbetungswürdigen Reinheit bis zur verführerisch-lockenden Sünderin ist dieser Fächer männlicher Projektionen weit aufgespannt. Gehen Sie in dieser Soiree auf Entdeckungsreise zu den in den Werken beleuchteten Figuren, hinter deren Grundweiß auch das Rabenschwarze hervortritt: Verstörender kann beispielsweise kaum eine Szene wirken als in Hindemiths »Sancta Susanna«, in der sich eine entblößte Nonne an dem Gekreuzigten vergeht und für diese lüsterne Sehnsucht nach Vereinigung mit Gottes Sohn lebendig eingemauert wird – darauf ein »Ave Maria«.

SEMPER SOIREE: HEILIGE & HURE
Über wahre Göttinnen
und gefallene Engel

14. Mai 2017, 20 Uhr

Mit Christina Bock, Emily Dorn,
Jelena Kordić*, Ute Selbig;

Bernhard Hansky*, Khanyiso Gwenxane*,

Aaron Pegram, Christoph Pohl

Musikalische Leitung und Klavier

Johannes Wulff-Woesten

Moderation Stefan Ulrich

* Mitglied Junges Ensemble
Semperoper

Karten zu 12 Euro (ermäßigt 6 Euro)



Von Mozart über Schubert, Gounod und Piazzolla vertonten Komponisten dieses Grundgebiet der katholischen Kirche, das unter den gerade genannten Umständen auch dunkle Flecken in den meist so rein scheinenden Westen der Kompositionen hervortreten lässt.

Andersherum erging es einer jungen Dame, die sich in das Männergeschäft des Krieges einmischte, später auf der falschen Seite stand, als Ketzlerin auf dem Scheiterhaufen ihren Tod fand, um später als Jungfrau und Heilige verehrt zu werden – zu erleben in Tschaikowskys »Die Jungfrau von Orléans«.

Männer richten mit dem Feuer, aber das Spiel damit scheint sie auch anzuziehen, wie »Motten [um] das Licht. Und wenn sie verbrennen, ja dafür kann ich nichts.« Diese Weisheit ließ Friedrich Hollaender in seinem legendären Song »Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt« verlautbaren. Und auch hier stellt sich die Frage, ob es die Frauen sind, die dieses Bild von sich selbst kreieren, oder ob auch diese Ideen dem Horizont des vermeintlich starken Geschlechts stammen ...

Von »Strauss-Momenten« und »synkopenreichem Feuerwerk«

PRESSE UND PUBLIKUM FEIERTEN »THE GREAT GATSBY«. JETZT STEHT DIE OPER VON JOHN HARBISON WIEDER IN DER SEMPEROPER AUF DEM PROGRAMM.

»Ein langer Applaus mit Standig Ovationen war der Dank des Premierenpublikums.« (Dresdner Woche, 9.12.2015)

Große Gefühle rund um die hoffnungslose Geschichte zweier Liebender, die nicht zusammenkommen können, rauschende Partys und die zu enge Welt kleinbürgerlichen Daseins, gepaart mit einer gesellschaftlichen Verortung der »Roaring Twenties« in den USA – all dies ist zu erleben in der musikalisch fesselnden Oper »The Great Gatsby«, die die Premierenbesucher offenbar überzeugte.

»Die bronzeschillernd abgetönten Holzbläser zaubern Richard Strauss-Momente.« (concerti, Februar 2016).

Die Komposition des US-Amerikaners John Harbison fängt die Geschichte mit seinen Figuren und Entwicklungen in einem zeitgenössischen Personalstil ein und enthält zudem Passagen, die musikalisch aus anderen Sphären zu stammen scheinen: So gibt es in seinem 1999 an der Metropolitan Opera in New York uraufgeführten »The Great Gatsby« Musik einer Jazzband und spezielle Tanzrhythmen, eingearbeitete Musiken, die die Zeit der 20er Jahre, aber auch die Atmosphäre jener opulenten Feste des sagenumwobenen Gatsby wiedergeben. Zudem erklingen Geräusche wie Straßenlärm oder Musik aus dem Radio – eine Partitur, die sich teilweise auch abseits des klassischen rein orchestralen Rahmens bewegt. »Es ist eine zwar absolut eingängige, teils sogar sehr amüsante Moderne, allerdings eine, die aus hochkomplizierter Partitur geschöpft ist. Rasante Taktwechsel, geradezu hinterhältige Nuancierungen der das Geschehen – und die

jeweiligen Stimmungslagen der Protagonisten – charakterisierenden Musik, das fordert die Damen und Herren der Staatskapelle Dresden, die unter dem Dirigat von Wayne Marshall ein so grandioses wie synkopenreiches Feuerwerk veranstaltet. Dafür bekommen sie in der Semperoper nach knapp drei Premierenstunden heftigen Beifall nicht nur aus dem Parkett und von den Rängen, sondern auch vom Komponisten höchstselbst. John Harbison hat die von Keith Warner inszenierte Europa-Premiere in Dresden ganz offensichtlich genossen – und auch das Publikum war von dieser Umsetzung sehr angehan.« (DNN, 8.12.2015) Keith Warner, dessen aktuelle Produktion »Doktor Faust« von Ferruccio Busoni gerade erfolgreich über die Bühne gegangen ist, arbeitet neben der tragischen Liebesgeschichte rund um Gatsby und Daisy die in der Tiefe des Stückes verborgenen Schichten heraus, die jenseits dieser emotional aufgeladenen Folie liegen: Spannungen zwischen Arm und Reich – große Bilder von der an Luxus berstenden Welt treffen auf staubige Tristesse der hart arbeitenden Arbeiterklasse. Sozialgefälle zwischen Schwarz und Weiß – die weiße Upperclass »benutzt« die schwarze, minderbemittelte »Unterschicht«, um sich umso mehr von dieser abzusetzen. Konfrontation mit den Um- und Zuständen der 1920er Jahre sind somit zu erleben, die einen Blick in die Vergangenheit darstellen, und ebenso stark sind, um sie ins Heute gespiegelt zu sehen.

»Die Aufführung in der Dresdner Semperoper war ein Ereignis, eins, das tief beeindruckte. All das wird von stimmlich durchweg hervorragenden Sängern,

die sich hier auch als Darsteller bewähren, vorgeführt.«

(Musik in Dresden, 11.12.2015)

Genau durch diese perfekte Mischung aus exzellenten Sängern, ihrer szenischen Durchdringung und glaubwürdigem Spiel wird dieser Opernabend zu einem spannenden Ereignis. Allen voran ist hierbei der Titelprotagonist zu nennen: »Peter Lodahl singt den großen Gatsby fast als kleinen Jungen mit kindlich hellem Tenor, traumverloren und federleicht über der Wirklichkeit segelnd, immer in Richtung einer noch besseren Zukunft.« (FAZ, 8.12.2015) Dass seine Zukunft nur rosig scheint, sich diese jedoch als reines Trugbild herausstellen und Gatsby tragisch enden wird, ist mit der Wiederaufnahme an der Semperoper erneut mit Peter Lodahl in der Titelrolle packend mitzuerleben.

John Harbison

»The Great Gatsby«
Oper in zwei Akten

Libretto vom Komponisten
nach dem Roman »The Great Gatsby«
von F. Scott Fitzgerald

In englischer Sprache mit
deutschen und englischen Übertiteln

Vorstellungen

29., 30. Mai & 1. Juni 2017
Karten ab 10 Euro

Projekt Partner:
Sparkassen-Finanzgruppe Sachsen
Ostsächsische Sparkasse Dresden
Sparkassen-Versicherung Sachsen
LBBW Sachsen Bank





Dimitry Ivashchenko als Osmin überrascht das flüchtige Quartett und beendet den Versuch einer »Entführung aus dem Serail«.

Verrat von allen Seiten



Mit verzerrtem Gesicht beugt sich ein Mann über eine lange Tafel voller Kerzen. In einer vor Wut gekrümmten Haltung sucht er verzweifelt nach festem Halt. Im Hintergrund sind die Kerzen jener langen Tafel nochmals verzerrt gespiegelt. Diese Schatten jedoch strahlen kühles Licht aus, Wärme wird hier durch die Flammen der Kerzen nicht mehr gespendet. Den Blick fesselt ein leuchtendes Tor in der Mitte der Szene, bei dem offen bleibt, wohin es führt: Gibt es einen Ausweg? Oder läuft alles auf ein nicht abwendbares tragisches Ende zu?

Nicht zu wissen, was das Richtige ist, scheint Otello, der erfolgreiche Befehlshaber der venezianischen Flotte. Die Unsicherheit und Verzweiflung ist dem mächtigen Mann ins Gesicht geschrieben. Sie rührt vom Verdacht, seine fromme Geliebte Desdemona habe ihn betrogen. Kann er ihr noch trauen, wenn es anscheinend doch Beweise für ihren Verrat gibt? Wer spricht die Wahrheit: der intrigante Jago, der nur die eigenen Vorteile im Sinne hat, oder Desdemona? Der vermeintliche Verrat lässt den vor Eifersucht Rasenden anstatt an die Liebe an die Skrupellosigkeit im Menschen glauben. Wird der ehemals Tugendhafte erkennen, dass er zur Marionette einer tückischen List geworden ist, ehe es für eine Rettung zu spät ist, oder triumphiert die Rachsucht eines Einzelnen über eine unschuldige Liebe? Noch ist Otello hin- und hergerissen ...

Giuseppe Verdi
OTELLO

Vorstellungen
11., 13. & 28. MAI 2017
Karten ab 14 Euro

Eine Koproduktion
mit den
Osterfestspielen Salzburg

Konzerte von Querdenkern und Lichtgestalten



Diana Damrau

Die Dresdner Musikfestspiele stehen in ihrer 40. Saison unter dem Motto »LICHT«. Intendant Jan Vogler möchte vom 18. Mai bis 18. Juni die Werte der Aufklärung in den Fokus stellen und würdigt musikalische Lichtgestalten, die uns mit Mut und Visionen in die Zukunft führen. Interpreten wie Anne-Sophie Mutter oder Diana Damrau tragen dieses »Licht« auch in den Saal der Semperoper.

Der Jubiläumsjahrgang der Dresdner Musikfestspiele startet am 18. Mai mit einem musikalischen Feuerwerk der Extraklasse in der Semperoper: Die Geigenlegende Anne-Sophie Mutter eröffnet das Festival zusammen mit der Philharmonia Zürich in einem der schönsten Säle der Stadt. Unter der Leitung von Fabio Luisi beschert der Abend zudem ein lang erwartetes Wiedersehen mit einem alten Bekannten, denn der ehemalige Chefdirigent der *Sächsischen Staatskapelle Dresden* ist zum ersten Mal seit seinem Abschied wieder als Dirigent in Dresden zu erleben. Auf dem Programm stehen mit Takemitsu »Nostalghia«, Bruchs Konzert für Violine und Orchester Nr. 1 g-Moll und Brahms' Vierter Sinfonie Werke von der Romantik bis zur Gegenwart.

Daran schließt sich am 21. Mai mit dem Konzert der PKF-Prague Philharmonia



Anne-Sophie Mutter

unter der Leitung von Emmanuel Villaume gleich ein weiterer Höhepunkt an. Im Rahmen des Gesangsschwerpunktes der diesjährigen Musikfestspiele ist an diesem Abend Diana Damrau in der Semperoper zu erleben – eine der gefeiertsten Sopranistinnen unserer Zeit. Unter dem Titel »Belcanto drammatico« entführt sie gemeinsam mit dem Bassbariton Nicolas Testé mit berühmten Opernarien von Vincenzo Bellini, Jules Massenet, Giacomo Meyerbeer, Amilcare Ponchielli, Giuseppe Verdi und Richard Wagner in die Blütezeit der Oper.

Die folgenden beiden Veranstaltungen in der Semperoper stehen ganz im Zeichen des warmen Celloklangs: Auf einen glanzvollen Abend darf man sich am 26. Mai mit dem Gastspiel des City of Birmingham Symphony Orchestra freuen. Mit diesem Klangkörper laden die Dresdner Musikfestspiele eines der bekanntesten englischen Sinfonieorchester in die Semperoper ein, das mit dem aufstrebenden Dirigenten Gustavo Gimeno an die Elbe reist. Als Solist ist Festspielintendant Jan Vogler zu erleben, der mit Benjamin Britten's Sinfonie für Violoncello eine angeregte Diskussion zwischen Cello und Orchester in Gang setzen wird. Mozarts »Pariser« und Schumanns »Frühlings-sinfonie« rahmen dieses spannende Werk stimmungsvoll ein.

Gleich zwölf berühmte Kollegen seines Fachs kann Jan Vogler anschließend am 28. Mai in der Semperoper begrüßen: Die 12 Cellisten der Berliner Philharmoniker präsentieren in dem Matineekonzert anregende Klänge ganz unterschiedlicher Couleur: Mit Virtuosität und Spielfreude lassen sie zwölf Werke des Tango-Revolutionärs Astor Piazzolla und Kompositionen von

Boris Blacher, José Carli, Wilhelm Kaiser-Lindemann, Julius Klengel, Horacio Salgán und George Shearing in ganz neuem Licht erscheinen.

Schließlich wird am 5. Juni auch die *Sächsische Staatskapelle Dresden* mit einem Festspielkonzert die Semperoper zum Leuchten bringen. Unter der Leitung von Daniel Harding und mit dem feinsinnigen Bariton Matthias Goerne als Solist erklingen Gustav Mahlers eindringliche »Kindertotenlieder«, programmatisch spannungsreich ergänzt durch dessen sinfonischen Satz »Blumine« und Antonín Dvořáks Sinfonie Nr. 8 G-Dur – drei Werke, die die allzu menschlichen Erfahrungen von Licht und Schatten stimmungsvoll in Beziehung setzen.



Die 12 Cellisten der Berliner Philharmoniker

DRESDNER MUSIKFESTSPIELE
18. Mai bis 18. Juni 2017

ERÖFFNUNGSKONZERT
PHILHARMONIA ZÜRICH –
LUISI – MUTTER

Werke von Bruch, Brahms und
Takemitsu
18. Mai, 20 Uhr

»BELCANTO DRAMMATICO«
PRAGUE PHILHARMONIA –
VILLAUME – DAMRAU – TESTÉ
Werke von Bellini, Massenet, Meyerbeer,
Ponchielli, Verdi und Wagner
21. Mai, 20 Uhr

CITY OF BIRMINGHAM SYMPHONY
ORCHESTRA – GIMENO – VOGLER
Werke von Britten, Mozart und
Schumann
26. Mai, 20 Uhr

DIE 12 CELLISTEN DER BERLINER
PHILHARMONIKER
Werke von Blacher, Carli, Kaiser-
Lindemann, Klengel, Piazzolla,
Salgan und Shearing
28. Mai, 11 Uhr

SÄCHSISCHE STAATSKAPELLE
DRESDEN – HARDING – GOERNE
Werke von Dvořák und Mahler
5. Juni, 20 Uhr

Das ausführliche Programm und weitere
Informationen zu Tickets und Preisen finden
Sie online unter musikfestspiele.com.

Hör mal – so klingt unsere neue Welt

Gabriel Fauré, Arnold Schönberg und Maurice Ravel haben nicht nur das 20. Jahrhundert eingeläutet, sondern auch eine Welt im Umbruch beschrieben. Christian Thielemann und die Staatskapelle mit einem Programm über musikalische Regeln, die Welt im Wandel und den »Pelleas«-Mythos.

»Wie soll es weitergehen?« Diese Frage haben sich Anfang des 20. Jahrhunderts viele Musiker in fast allen europäischen Ländern gestellt. Der Philosoph Platon verglich die Musik einmal mit der existierenden Gesellschaft und fragte, ob die Gesetze der Tonkunst nicht jenen der Menschen gleichen und ob eine radikale Veränderung der musikalischen Regeln nicht auch zu einer Veränderung gesellschaftlicher Strukturen führen würde. Das Fin de Siècle war eine Epoche im Umbruch, Nationalstaaten suchten neue Orientierung, die alte Gesellschaft schien am Ende, es wurde auf dem Vulkan getanzt – und wie das Neue aussehen würde, wusste niemand so genau. All das spiegelt die Musik dieser Zeit. Spätestens Richard Wagner hatte mit seinem »Tristan«-Akkord die Grenzen der Harmonik außer Kraft gesetzt, Gustav Mahler die alten Regeln ausgeschöpft und die Theorie von Dur und Moll durchgespielt.

In Frankreich tüftelte der Komponist Claude Debussy zur Jahrhundertwende daran, Wagners Errungenschaften in der französischen Oper fortzuführen und schuf mit »Pelléas et Mélisande« einen radikalen Gegenentwurf. Die Uraufführung im Jahre 1902 an der Opéra Comique in Paris war eine Offenbarung. Derweil tüftelte Arnold

Schönberg in Wien ebenfalls an neuen Regeln. Ohne Debussys »Pelléas« zu kennen, wählte er den gleichen Stoff des Autoren Maurice Maeterlinck: Golo findet im Wald die schöne Melisande, nimmt sie mit auf sein Schloss, um sie zu heiraten und gerät dann in einen tödlichen Konflikt mit seinem Stiefbruder Pelleas, der sich ebenfalls in Melisande verliebt. Anders als Debussy entschied sich Schönberg nicht für das Genre der Oper, sondern für eine Symphonische Dichtung. Die Zukunft der Musik lag für ihn zunächst in der programmatischen Ausrichtung der Klänge. Diese hatte er sowohl in seinem Streichsextett »Verklärte Nacht« ausgelotet als auch in den »Gurreliedern«, die ebenfalls in dieser Umbruchzeit entstanden, aber erst viel später uraufgeführt wurden.

Während Debussys Oper in Paris sofort als Nationalstil Frankreichs gefeiert wurde, hatte es Schönbergs Komposition wesentlich schwerer. Er experimentierte mit chromatischen Figuren, mit Halbtonschritten und großem Orchester und erfand bis dahin vollkommen ungehörte Harmonien. Die Uraufführung in Wien fand 1905 statt und schockierte das weitgehend überforderte Publikum. Ein Kritiker wettete gegen die »höllischen Längen« und emp-

fahl, Schönberg in die Irrenanstalt einzulassen und ihn fern von jeglichem Notenpapier zu halten.

Die Geschichte der Musik zeigt immer wieder, dass die Neuerfindung der harmonischen Regeln oft eine Vorwegnahme der Umstrukturierung einer Gesellschaft bedeutet hat. Inzwischen gilt Schönberg als Pionier der Neuen Musik, seine Zwölfton-Theorie ist eine etablierte Schule und seine Symphonische Dichtung »Pelleas und Melisande« gehört längst zu einem der Grundpfeiler der klassischen Moderne.

Doch weder Debussy noch Schönberg waren die ersten, die auf Maurice Maeterlincks »Pelleas«-Mythos zurückgegriffen haben, um ihn in Musik zu setzen. Der wahre Pionier war der französische Komponist Gabriel Fauré. Bereits 1898 hat er die Musik für eine Londoner Aufführung des Stückes geschrieben, eine Suite, in der es dem Komponisten darum ging, den psychologischen Charakter des Schauspiels zu illustrieren. Auch Fauré war ein Kind seiner Zeit und nutzte die »Pelleas«-Sage, um den Seelenzustand seiner Gegenwart zu beschreiben. Im Zentrum seiner Ästhetik stand der unbändige Wille zur Expression. »Ich würde immer eine Sache bevorzugen, in der die Aktion für den Ausdruck geopfert



Daniil Trifonov

wird«, schrieb er damals, »denn er allein sucht und findet die Seele. Durch ihn wird die Musik menschlicher und lebendiger.« In dem Prélude zur Suite, das Christian Thielemann und die Staatskapelle dem Werk von Schönberg gegenüberstellen, lässt Fauré zwei Welten in zwei Motiven aufeinanderstoßen: auf der einen Seite das schlichte und introvertierte Reflexionsthema Méliandes, auf der anderen den strahlenden Glanz ihrer äußerlichen Wirkung, die er durch ein romantisches Cello-solo und Holzbläser beschreibt.

Die beiden »Pelleas«-Interpretationen werden im 10. Symphoniekonzert einer weiteren Komposition gegenübergestellt, die ebenfalls in ihrer Gegenwart den Soundtrack der Zukunft gesucht hat: Maurice Ravel war 1929 auf seiner Amerikatour nicht nur in ein neues Land gereist, sondern entdeckte auch eine vollkommen neue Musiklandschaft, die in Europa noch ferne Zukunftsmusik war. Ravel begeisterte sich für den Jazz. In seinem Klavierkonzert in G-Dur verarbeitete er die Eindrücke seiner USA-Reise und brachte damit ebenfalls einen vollkommen neuen Sound mit nach Hause – den Klang der Ferne und der Zukunft der Musik. Besonders deutlich wird das im ersten Satz, wenn Ravel das für

ihn Bekannte, die alten Klänge seiner basischen und spanischen Heimat, ungebremst auf Jazz-Motive prallen lässt, die er auf seiner Reise entdeckt hat, etwa die neuen Dissonanzen, die bereits George Gershwin geprägt hatte. Mit seinem Klavierkonzert hat Maurice Ravel, ähnlich wie zuvor Debussy und Schönberg, einen weiteren Weg für die Regeln der Musik aufgezeigt: ein neues Amalgam aus europäischer Dur-Moll-Tonalität und amerikanischer Freiheit des Klanges.

Fauré, Ravel und Schönberg spiegeln die Welt, wie sie vielen Menschen Anfang des 20. Jahrhunderts vorgekommen sein muss: Das Ende der alten Zeit war gekommen, die Zukunft lag in der Vielfalt des Neuen, in der Möglichkeit, überkommene Regeln über Bord zu werfen und neue zu erfinden. Regeln, die – und auch das ist ein Phänomen dieser Ära – nicht nur an die Zeit, sondern auch an den Raum, den Ort und die Nation gebunden waren.

Fauré, Ravel und Schönberg – sie alle stehen für den Klang einer Welt im Aufbruch, für Musik, in der das 19. Jahrhundert aus- und das 20. eingeleitet wurde, das dann mit all seinen Exzessen, Nationalismen und Ideologien einen verhängnisvollen Verlauf nahm.

10. Symphoniekonzert

Freitag, 12. Mai 2017, 20 Uhr
Samstag, 13. Mai 2017, 11 Uhr
Sonntag, 14. Mai 2017, 11 Uhr
Semperoper Dresden

Christian Thielemann Dirigent
Daniil Trifonov Klavier

Gabriel Fauré
Prélude aus der Schauspielmusik
zu Maurice Maeterlincks »Pelléas
et Mélisande« op. 80

Maurice Ravel
Klavierkonzert G-Dur

Arnold Schönberg
»Pelleas und Melisande«, Symphonische
Dichtung op. 5

Kostenlose Einführungen
jeweils 45 Minuten vor Konzert-
beginn im Opernkeller

Karten ab 13 Euro

Europa-Tournee

Dienstag, 16. Mai 2017
Mittwoch, 17. Mai 2017
Madrid, Auditorio Nacional de Música
Freitag, 19. Mai 2017
Samstag, 20. Mai 2017
Paris, Théâtre des Champs Elysées
Montag, 22. Mai 2017
Dienstag, 23. Mai 2017
Wien, Musikverein

Christian Thielemann Dirigent
Daniil Trifonov Klavier
Renée Fleming Sopran

Programm I
Gabriel Fauré
Prélude aus der Schauspielmusik
zu Maurice Maeterlincks »Pelléas
et Mélisande« op. 80
Maurice Ravel
Klavierkonzert G-Dur
Arnold Schönberg
»Pelleas und Melisande«,
Symphonische Dichtung op. 5

Programm II
Richard Strauss
»Vier letzte Lieder«
»Eine Alpensinfonie« op. 64

Die Fortsetzung der Symphonie mit neuen Mitteln

Gustav Mahler und Antonín Dvořák haben Ende des 19. Jahrhunderts versucht, der Gattung eine neue Dimension zu geben – das Ergebnis stellt die Staatskapelle im 11. Symphoniekonzert vor.

Das Genre der Symphonie schien mit Ludwig van Beethoven für lange Zeit ausgeschöpft gewesen zu sein. Was sollte auf seine musikalischen Monumente, der dritten Symphonie, der fünften oder der neunten, folgen? Generationen von Komponisten quälten sich mit der Fortsetzung der Symphonie mit neuen Mitteln. Im 11. Symphoniekonzert stellt die Staatskapelle Dresden nun gemeinsam mit dem Dirigenten Daniel Harding ganz unterschiedliche Antworten auf diese Frage vor: Sowohl Gustav Mahlers erste Symphonie als auch Antonín Dvořáks achte entstanden in den 1880er Jahren. Und beide Komponisten haben auf ganz unterschiedliche Weise versucht, die alte Gattung aus der Vergangenheit heraus neu zu beleben.

Dvořák hatte mit seiner siebten Symphonie gerade ein verstörend tragisches Musik-Meisterwerk vorgestellt und sich das Ziel gesetzt, »ein von meinen anderen Symphonien verschiedenes Werk zu schreiben – mit individuellen, in neuer Weise ausgearbeiteten Gedanken.« Als Inspiration diente ihm die musikalische Beschreibung der Natur an seinem Sommersitz in Mittelböhmen. Im ersten Satz ist ein pastorales Flöten-thema zu hören, im zweiten werden in einer Art Rhapsodie Vogelstimmen imitiert, im dritten wird ein folkloristischer

Walzer angestimmt und im vierten kulminieren die unterschiedlichen Elemente schließlich in einer »slawischen Variation« und einem triumphalen Finale. Die Uraufführung, die Dvořák 1890 in Prag selber dirigierte, wurde ein gigantischer Erfolg. Bis heute ist die achte Symphonie eines der meistgespielten Werke des Meisters aus Böhmen.

Ungefähr zur gleichen Zeit tüftelte Gustav Mahler an seiner ersten Symphonie, die unter dem Titel »Titan« berühmt wurde. Auch er suchte nach einer vollkommenen neuen Erzählform, auch er ließ sich vom Leben, das ihn umgab, und seinen alltäglichen Klängen inspirieren. Die konkrete Entstehung seiner ersten Symphonie lässt sich heute kaum noch rekonstruieren – besonders was jenen Satz betrifft, der unter dem Titel »Blumine« bekannt geworden ist.

Bereits 1884 erhielt Mahler einen Auftrag aus Kassel, eine Bühnenmusik zu schreiben. Erst 1966 entdeckte der Mahler-Biograf Donald Mitchell an der Yale University in den USA ein bislang unbekanntes Manuskript des Komponisten, das seither mit diesem Auftrag in Verbindung gebracht wird: einen Andante-Satz in C-Dur, den Mahler wohl auch als eigenständigen Satz für seine erste Symphonie verwendet

hatte, als diese 1889 in Budapest uraufgeführt wurde. Mahler gab der Symphonie den Titel »Titan« und dem langsamen Satz den Namen »Blumine« (eine Anspielung an das von Jean Paul erfundene Wort, das so etwas wie »Blumensammlung« bedeutet).

Es folgten verschiedene Überarbeitungen der Symphonie. Mahler strich den Titel »Titan« und entfernte auch den langsamen Satz. Dafür könnte es verschiedene Gründe geben. Vielleicht erschien ihm die Symphonie zu lang, vielleicht passte die Tonart C-Dur einfach nicht in das restliche Gefüge, außerdem ist überliefert, dass Mahler die »Blumine« für »ungenügend symphonisch« hielt. Wie auch immer: Fortan wurde seine erste Symphonie ohne diesen Satz aufgeführt. Erst seit einigen Jahren hat sich durchgesetzt, dass Orchester und Dirigenten »Blumine« oft nach einer Aufführung der ersten Symphonie spielen und diesen Satz mit auf Einspielungen des Werkes verewigen.

Die Staatskapelle verbindet diesen vielleicht rätselhaftesten Satz Gustav Mahlers nun mit einem anderen Meisterwerk des Komponisten, das bis heute oft hinterfragt und analysiert wird: mit dem Zyklus der »Kindertotenlieder«. Mahler ließ sich dafür von den Texten Friedrich Rückerts inspirieren, der den Tod seiner eigenen Kinder mit Worten zu verarbeiten versuchte. Ein extremes Thema, das nur schwer in Töne zu fassen ist. Mahlers Frau Alma konnte nie verstehen, wie ihr Mann ein derart düsteres Werk komponieren konnte, während seine eigenen Kinder im Garten spielten. »Ich kann es wohl begreifen, dass man so furchtbare Texte komponiert, wenn man keine Kinder hat«, sagte sie einmal, »oder wenn man Kinder verloren hat. Ich kann es aber nicht verstehen, dass man den Tod von Kindern besingen kann, wenn man sie eine halbe Stunde vorher, heiter und gesund, geherzt und geküsst hat.«

Mahlers zutiefst intime Musik fand auch Eingang, als er den Kosmos seiner Symphonien erneut ausbaute. Die Idee, dass der Tod mächtig, die Liebe aber das Mächtigste sei, spielt immer wieder eine Rolle in Mahlers symphonischen Werken. Einige Motive der »Kindertotenlieder« benutzte Mahler später auch als Hauptmotiv seiner dritten Symphonie.

Das 11. Symphoniekonzert horcht den musikalischen Entwicklungen des späten 19. Jahrhunderts nach und stellt das symphonische Schaffen Dvořáks und Mahlers in direkte Verbindung mit musikalischen Ideen ihrer Zeit.



Matthias Goerne

»SINGEN ÜBER DAS TABU«

Der Bariton Matthias Goerne hat schon oft gemeinsam mit der Staatskapelle musiziert. Die »Kindertotenlieder« von Gustav Mahler sind für ihn jedes Mal eine neue Herausforderung – an sich selbst, aber auch an das Publikum.

Herr Goerne, was ist das Besondere an Mahlers »Kindertotenliedern«?

Mahler hat in den Kindertotenliedern eine außergewöhnliche Struktur hervorgebracht. Für uns ist es wichtig, die eigene Haltung im Umgang zwischen Melodie und Text zu bestimmen, das Herausarbeiten des Inhaltes eines jeden Wortes und gleichzeitig die Kontrolle über den emotionalen Gehalt einer Phrase im Auge zu behalten. Allein die Thematik dieses Zyklus ist ja unvergleichbar: die unbeschreibliche Trauer über den Tod der eigenen Kinder. Der Textdichter Friedrich Rückert ist an dieser Erfahrung gebrochen und hat sich in seinen Texten an diesem oft tabuisierten Thema abgearbeitet. Kein Wunder, dass für ein derartiges Sujet auch eine neue musikalische Form hermusste: jene des großorchestrierten Orchesterliedes.

Das Thema des Liederzyklus ist schwer – wie geht man damit um?

Die Ursprünglichkeit und der direkte Zugang sowohl zum Herzen als auch zum Verstand sind für mich bei Mahler einmalig. Im Vergleich zu anderen Mahler-Zyklen tritt bei den »Kindertotenliedern« oft auch etwas Merkwürdiges beim Publikum ein: Man wird durch das erste Lied zunächst in den Kosmos hineingezogen, und spätestens beim zweiten Lied, wenn man weiß, was geschehen wird, worauf das alles hinausläuft, gibt es oft die Reaktion, dass die Zuhörer sich schützen wollen und ein bisschen auf Distanz gehen. Man kann das als Sänger zuweilen physisch spüren. Das Thema des Kindstodes lässt uns noch immer erschauern und bildet so etwas wie ein Tabu. Die ungeschminkte Härte der Musik macht diese Werke für uns Interpretieren am Ende aber auch so spannend. Wir operieren da ja nicht nur sehr nahe an unserer eigenen Befindlichkeit, sondern auch an jener der Zuhörer. Das sind zutiefst emotionale Augenblicke.

Was ist bei der Interpretation der Kindertotenlieder mit einem Orchester besonders wichtig?

Letztlich ist es eine Frage der Verständigung. Es geht für uns Sänger darum, die Richtung deutlich zu machen und die Geseten der Musik zu übertragen. Zwischen uns und dem Orchester muss eine Art der Vertrautheit im musikalischen Geschmack entstehen. Orchester, Dirigent und Solist müssen die gleichen Gedanken in einem Werk lesen, um am Ende stets gemeinsam auf der Spitze der musikalischen Welle zu stehen. Das macht es gerade bei diesem komplexen Zyklus so spannend.

11. Symphoniekonzert
Samstag, 3. Juni 2017, 20 Uhr
Sonntag, 4. Juni 2017, 11 Uhr
Montag, 5. Juni 2017, 20 Uhr
Semperoper Dresden

Daniel Harding Dirigent
Matthias Goerne Bariton

Gustav Mahler
»Blumine«, Symphonischer Satz
»Kindertotenlieder«
Antonín Dvořák
Symphonie Nr. 8 G-Dur op. 88

Kostenlose Einführungen
jeweils 45 Minuten vor
Konzertbeginn im Opernkeller

Karten ab 13 Euro

Europa-Tournee
Mittwoch, 7. Juni 2017, 20 Uhr
Brüssel, Bozar
Donnerstag, 8. Juni 2017, 20.15 Uhr
Amsterdam, Concertgebouw
Sonntag, 10. Juni 2017, 19 Uhr
Wrocław, National Forum of Music

Daniel Harding Dirigent
Matthias Goerne Bariton

Gustav Mahler
»Blumine«, Symphonischer Satz
»Kindertotenlieder«

Antonín Dvořák
Symphonie Nr. 8 G-Dur op. 88

»Schostakowitsch ist für mich ein Gigant«

Zu seinen Präludien und Fugen op. 87 ließ sich Dmitri Schostakowitsch von Johann Sebastian Bach inspirieren. Für den Pianisten Alexander Melnikov handelt es sich um einen revolutionären Zyklus. Und den wird er nun in Gohrisch vorstellen.

Herr Melnikov, Sie werden in Gohrisch die 24 Präludien und Fugen von Schostakowitsch spielen: einen Zyklus, der sich an Bachs »Wohltemperiertem Klavier« orientiert und den man nur selten in seiner Gesamtheit hört. Die Spieldauer beträgt fast drei Stunden – ist man nach einer solchen Aufführung physisch erschöpft?

Das könnte man denken, aber um ehrlich zu sein: Für mich ist das physisch überhaupt nicht belastend. Wir professionellen Musiker sind es gewohnt, zweieinhalb Stunden und mehr am Tag zu üben – unsere Körper sind auf Werke wie diese eingespielt. Die eigentliche Anstrengung findet eher im Kopf statt. Aber in Gohrisch führe ich den Zyklus ohnehin in zwei Teilen auf. Da ist zwischendurch, auch für das Publikum, ein bisschen Zeit zum Durchatmen.

Schostakowitsch hat in dem Zyklus ja eine Fülle an Informationen untergebracht. Zum einen zitiert er Bach, er dekliniert alle Tonarten nacheinander – worum geht es noch?

Ich glaube, dass die Präludien und Fugen deshalb ein so großartiges Werk sind, weil Schostakowitsch hier so viele verschiedene Ebenen bedient. Dabei geht er weit über die strukturelle Anlage der Tonarten hinaus, die natürlich von Bach inspiriert ist. Aber Schostakowitsch zitiert auch Beethoven und andere Komponisten, ja, sogar sich selbst. Er tritt quasi eine Reise durch die Musikgeschichte an, die auf dem formalen Fundament Bachs steht.

Können Sie das an einem konkreten Beispiel erklären?

Irgendwann schlägt der d-Moll-Teil in einen D-Dur-Teil um. An dieser Stelle haben wir es mit einem fast schon frontalen Zusammenstoß unterschiedlicher Musikkulturen zu tun: Da trifft die fast vulgäre Klangwelt des 20. Jahrhunderts mit all ihrer Wucht direkt auf einen fast mittelalterlich-sphärischen Kosmos. Es ist sicher kein Zufall, dass Schostakowitsch diese Extreme genau im goldenen Schnitt der Komposition aufeinandertreffen lässt. Allein das zeigt, dass seine Präludien und Fugen als Zyklus angelegt sind und sich nicht wirklich dafür eignen, allein gespielt zu werden. Es ist bemerkenswert, dass

Schostakowitsch gerade in seiner Rückbesinnung auf die Ur-Grammatik der Musik so unglaublich mutig, wie ich finde, sogar revolutionär war. Ich habe mich einmal mit dem Komponisten Helmut Lachenmann über Schostakowitsch unterhalten und fand es großartig, dass er ihn als »Revolutionär in Verkleidung« bezeichnet hat.

Schostakowitsch hat die Präludien und Fugen komponiert, nachdem er beim ersten Leipziger Bach-Wettbewerb 1950 in der Jury saß. Die damals 26-jährige Tatjana Nikolajewa hat den Wettbewerb mit Bachs »Wohltemperierten Klavier« gewonnen, für sie hat er danach sein Opus 87 komponiert. Was unterscheidet Schostakowitsch von Bach?

Ich halte nichts von diesen Vergleichen. Und ich kann uns Musiker nur dazu ermuntern, es so zu halten wie Schostakowitsch selbst. Er hat nie konkret über seine Musik gesprochen, hat sie als Heiligtum bewahrt, als Sprache, die keine Erklärung braucht – Schostakowitsch hat die Verantwortung für das, was man hört, seinem Publikum überlassen. Letztlich haben sich doch alle Giganten, und da gehört Schostakowitsch für mich unbedingt dazu, in eine bestehende Tradition gestellt und gleichzeitig einen eigenen Stil entwickelt. Ein Unterschied zu Bach fällt mir aber doch ein: Während Bachs Musik sehr offen ist und von vielen unterschiedlichen Instrumenten interpretiert werden kann, verhält es sich mit dem Werk von Schostakowitsch anders; es ist viel rigider, gibt uns mehr vor – und ist damit auch leichter zu interpretieren.

Was es technisch aber nicht einfacher macht ...

Natürlich, die Noten muss man schon noch selbst spielen.

Machen es nicht gerade die vielen versteckten Zitate und Andeutungen schwer, eine geeignete Interpretation zu finden? Kann man überhaupt alle Ideen, die Schostakowitsch hier eingebracht hat, hörbar werden lassen?

Diese Frage stelle ich mir gar nicht. Letztlich ist Musik eine Kunst für sich selbst. Und wenn man ein Werk wie die Präludien und Fugen vorbereitet und studiert, ist es sicherlich hilfreich, die Querverweise und

versteckten Zitate zu entdecken und zu verstehen. Aber das ist am Ende nur ein intellektuelles Spiel, das nicht von der eigentlichen Interpretation der Musik ablenken sollte. Ich habe diesen Zyklus schon sehr oft aufgeführt – und habe die Erfahrung gemacht, dass dieses Werk das Publikum immer vom ersten bis zum letzten Ton erreicht. Ein Publikum wohlge-merkt, das sich nicht über all diese Details bewusst ist. Ich will damit sagen, dass es Schostakowitsch gelungen ist, ein eigenständiges Musikstück in seiner ureigenen Sprache zu komponieren, das diesen doppelten Boden der Zitate hat, gleichzeitig aber völlig für sich steht.

Wenn Sie diesen Zyklus nun in Gohrisch spielen, wo Schostakowitsch sich mehrfach aufhielt und wo sich inzwischen ein renommiertes Schostakowitsch-Festival etabliert hat – ist das für Sie dann etwas Besonderes?

Ich war ja leider noch nie da; umso neugieriger bin ich aber auf diesen besonderen Ort und den Austausch mit den anderen Musikern, die dort anwesend sein werden. Ich werde oft als Schostakowitsch-Experte beschrieben, sicher auch, weil ich einige Schostakowitsch-Aufnahmen gemacht habe, die eine erfreulich große Resonanz fanden. Für mich ist das aber nur ein Label, das von der Presse erfunden wurde – letztendlich setze ich mich auch mit vielen, vielen anderen Komponisten intensiv auseinander.

**Internationale
Schostakowitsch Tage
Gohrisch**
Klavierrezitals I & II

Alexander Melnikov, Klavier

Dmitri Schostakowitsch
24 Präludien und Fugen op. 87

24. Juni 2017, 12 Uhr, Teil 1
24. Juni 2017, 15 Uhr, Teil 2
Konzertscheune Gohrisch

Karten in der
Schinkelwache am Theaterplatz
sowie unter
www.schostakowitsch-tage.de

In Kooperation mit
der Sächsischen
Staatskapelle Dresden

Konzertvorschau

DIE KONZERTE DER STAATSKAPELLE VON MAI BIS JULI



Christian Thielemann

10. Symphoniekonzert

Freitag, 12. Mai 2017, 20 Uhr
Samstag, 13. Mai 2017, 11 Uhr
Sonntag, 14. Mai 2017, 11 Uhr
Semperoper Dresden

Christian Thielemann Dirigent
Daniil Trifonov Klavier

Gabriel Fauré
Prélude aus der Schauspielmusik
zu Maurice Maeterlincks »Pelléas
et Mélisande« op. 80
Maurice Ravel
Klavierkonzert G-Dur
Arnold Schönberg
»Pelleas und Melisande«, Symphonische
Dichtung op. 5

Kostenlose Einführungen
jeweils 45 Minuten vor Konzert-
beginn im Opernkeller



Daniil Trifonov

Europa-Tournee

Dienstag, 16. Mai 2017, 19.30 Uhr
Mittwoch, 17. Mai 2017, 19.30 Uhr
Madrid, Auditorio Nacional de Música
Freitag, 19. Mai 2017, 20 Uhr
Samstag, 20. Mai 2017, 20 Uhr
Paris, Théâtre des Champs Elysées
Montag, 22. Mai 2017, 19.30 Uhr
Dienstag, 23. Mai 2017, 19.30 Uhr
Wien, Musikverein

Christian Thielemann Dirigent
Daniil Trifonov Klavier
Renée Fleming Sopran

Programm I
Gabriel Fauré
Prélude aus der Schauspielmusik zu
Maurice Maeterlincks »Pelléas et
Mélisande« op. 80
Maurice Ravel
Klavierkonzert G-Dur
Arnold Schönberg
»Pelleas und Melisande«,
Symphonische Dichtung op. 5

Programm II
Richard Strauss
»Vier letzte Lieder«
»Eine Alpensinfonie« op. 64



Daniel Harding

11. Symphoniekonzert

Samstag, 3. Juni 2017, 20 Uhr
Sonntag, 4. Juni 2017, 11 Uhr
Montag, 5. Juni 2017, 20 Uhr
Semperoper Dresden

Daniel Harding Dirigent
Matthias Goerne Bariton

Gustav Mahler
»Blumine«, Symphonischer Satz
»Kindertotenlieder«
Antonín Dvořák
Symphonie Nr. 8 G-Dur op. 88

Kostenlose Einführungen
jeweils 45 Minuten vor
Konzertbeginn im Opernkeller

Europa-Tournee

Mittwoch, 7. Juni 2017, 20 Uhr
Brüssel, Bozar
Donnerstag, 8. Juni 2017, 20.15 Uhr
Amsterdam, Concertgebouw
Samstag, 10. Juni 2017, 19 Uhr
Wrocław, National Forum of Music

Daniel Harding Dirigent
Matthias Goerne Bariton

Gustav Mahler
»Blumine«, Symphonischer Satz
»Kindertotenlieder«
Antonín Dvořák
Symphonie Nr. 8 G-Dur op. 88



Plácido Domingo

KLASSIK PICKNICKT

Samstag, 17. Juni 2017, 21 Uhr
Cockerwiese an der Gläsernen
Manufaktur von Volkswagen

Plácido Domingo Dirigent
N.N. Klavier

Giuseppe Verdi
Ouvertüre zu »La forza del destino«
Pjotr I. Tschaikowsky
Klavierkonzert Nr. 1 b-Moll op. 23
Georges Bizet
»Carmen«-Suite Nr. 1
Aaron Copland
»Story Of Our Town« für Klavier
und Orchester
Pjotr I. Tschaikowsky
»Capriccio italien« op. 45

Kapelle für Kids extra

Samstag, 17. Juni 2017, 11 Uhr
Cockerwiese an der Gläsernen Manu-
faktur von Volkswagen

Die Geschichte von Babar, dem kleinen Elefanten

Julius Rönnebeck Moderation
Puppe Alma mit Magdalene Schaefer
Sächsische Staatskapelle Dresden
Johannes Wulff-Woesten
Musikalische Leitung



Gennady Rozhdestvensky

Sonderkonzert am Vorabend der Internationalen Schostakowitsch Tage Gohrisch

Donnerstag, 22. Juni 2017, 20 Uhr
Semperoper Dresden

Gennady Rozhdestvensky Dirigent

Dmitri Schostakowitsch
Symphonie Nr. 1 f-Moll op. 10
Symphonie Nr. 15 A-Dur op. 141

8. Internationale Schostakowitsch Tage Gohrisch

23. Juni – 25. Juni 2017
Gohrisch, Konzertscheune

Werke von Dmitri Schostakowitsch,
Mieczysław Weinberg und
Sofia Gubaidulina

Mit Thomas Sanderling, Alexander
Melnikov, Dmitry Sitkovetsky, Viktoria
Postnikova, Linus Roth, Elisaveta
Blumina, dem Raschèr Saxophone
Quartet, der Sächsischen Staatskapelle
Dresden u.v.a.

Details unter
www.schostakowitsch-tage.de



Lahav Shani

4. Aufführungsabend

Freitag, 7. Juli 2017, 20 Uhr
Semperoper Dresden

Lahav Shani Dirigent
Bernd Schober Oboe

Samuel Barber
»Adagio for Strings« op. 11
Johann Sebastian Bach
Konzert A-Dur für Oboe d'amore,
Streicher und Basso continuo BWV
1055R
Kurt Weill
Symphonie Nr. 2

Kosmos Oper

BÜHNE IN BEWEGUNG:
DIE UNTERMASCHINERIE

»Hell« – »Hölle«, so nannten William Shakespeare und seine Zeitgenossen den Bereich unterhalb der Bühne, zwischen dem auf Stelen befestigten Bühnentrapez und dem Boden der Theatergebäude. Dem Namen entsprechend wurde dieser Zwischenbereich im elisabethanischen Zeitalter auch genutzt: Hier schaufelte der Totengräber in »Hamlet« das Grab für die schöne Ophelia und brachte den berühmten Schädel des Narren Yorick zum Vorschein. Über 400 Jahre später dient die Unterbühne heute noch immer der Erweiterung der Szene und erlaubt spektakuläre Auf- und Abtritte: Wenn sich weißer Rauch über dem Bühnenboden verteilt und rotes Licht aus einem geradezu mystischen Untergrund auf die Bühne scheint, dann sind Mephistopheles und seine Artgenossen sicher nicht fern und erscheinen unerwartet und plötzlich inmitten der wabernden Nebelschwaden. Immer wieder nutzt die Regie dafür die Versenkung, eine Falltür im Bühnenboden, mit der sich teuflische Gesellen ganz plötzlich aus dem Hut beziehungsweise auf die Bühne zaubern lassen. Dafür genügt an sich ein simpler Holzboden mit Versenkung – die »Hölle« der Semperoper aber kann mit weitaus ausgefeilterer Technik aufwarten.

Der Name »Untermaschinerie« gibt bereits einen ersten Hinweis auf die Kräfte, die hier am Werk sind und tonnenschwere Lasten mit Leichtigkeit bewegen. Die sechs Bühnenmaschinisten Uto Thum, Uwe Herrmann, Reimar Rabe, Eugen Bär, Uwe Schwaar und Heiko Herberg sitzen am Hebel der mächtigen und doch geradezu verborgenen Anlage durch die die Bühne zu einem mobilen und variablen Refugium so mancher Regieträume wird. Wer diesen Arbeitsplatz verstehen will, der muss in die für das Publikum normalerweise unsichtbaren Regionen in den Tiefen der Semperoper hinabsteigen: Hier stehen die gewaltigen Zylinder, auf denen die Hubpodien liegen. 16 Stück

davon, jedes einzelne 4 mal 4 Meter lang und breit, bilden aneinandergereiht die Grundebene der Opernbühne. Jedes Podium kann einzeln angewählt und bis zu 2,5 Meter angehoben oder abgesenkt werden. So können beispielsweise große Bühnenelemente mit bis zu 4 Tonnen Gewicht im Untergrund verschwinden oder auf der Bühne sichtbar werden. Und auch die erwähnte Versenkung findet sich in jedem dieser Podien. Zwei mobile Fahrgestelle, einem Aufzug vergleichbar, können hier Mensch und Ding mit einem Gewicht von bis zu 150 Kilo auf und ab bewegen. Wie wichtig für die Dramaturgie einer Oper auch hier der richtige Einsatz ist, davon kann Uto Thum, Leiter der Abteilung, berichten. Lebhaft erinnert er sich an den – zum Glück – sehr seltenen Moment, als der Sänger zu seinem Erstaunen feststellte, dass er statt sanft im Bühnenboden zu verschwinden, vom Podium wie auf einer Stele nach oben geschraubt wurde. Da konnte der Profi sich das schallende Lachen nicht verkneifen und die Dramatik der Szene war hinüber. Aber das, so versichert es Uto Thum, sind seltene Momente, an die man sich jedoch noch Jahrzehnte erinnert.

Die Verwandlungsmöglichkeit der Bühne ist damit auf jeden Fall noch lange nicht ausgeschöpft: Wenn sich Heldenentöre durch unwegsames Gelände kämpfen sollen, dann muss dafür keine große Bühnenschräge gebaut werden, denn die Podien können auch in eine Schräglage von 4, 8 oder 12 Prozent versetzt werden. Dass sich die tonnenschweren Elemente dabei ganz elegant in gleichförmige Bewegungen versetzen lassen, ist keine Selbstverständlichkeit, sondern ist dank einer Servoventiltechnik möglich. Und damit bei all der Bewegung keiner unter die Räder bzw. Podien gerät, befinden sich Netze unterhalb der Podien, die der Sicherheit der Sängerinnen und Sänger dienen: Sollte jemand mal daneben treten und eine Lücke erwischen, so wird er durch die Netze auf-

*Die »Hölle« der
Semperoper kann mit ausgefeilter
Technik aufwarten.*

gefangen. Ein wenig höllisch sieht es damit unterhalb der Bühne doch aus. »Die Obermaschinerie ist für den Himmel und die Untermaschinerie für die Hölle zuständig«, stellt Uwe Herrmann dann auch mit Blick auf seinen Arbeitsbereich lachend fest.

Ganz anders der Fahrstand, die Kommandozentrale der Untermaschinerie, die sich oberhalb der Bühne befindet und die noch den Charme der 80er Jahre atmet – aber nicht mehr lange, denn 2018 wird sie einer Grunderneuerung unterzogen und auf den neuesten Stand gebracht. Bis dahin tut sie aber gute Dienste: Vom Fahrstand aus, wo man die Bühne gut im Blick hat und den Überblick behält, werden die Bewegungen der Bühnenpodien gesteuert. Neben den Hubpodien werden hier auch die Seitenbühnenwagen bewegt, die sich über die Bühne schieben können. Diese dürfen jeweils mit 7,4 Tonnen Gewicht belastet

werden – da kann man beim Bühnenbild durchaus groß denken und dennoch rasant einen Umbau umsetzen. Neben Haupt- und Seitenbühnenelementen gibt es zudem noch die Drehscheibe, die über die Bühnenpodien geschoben und deren Bewegung aus dem Fahrstand heraus gelenkt werden kann, denn deren Drehgeschwindigkeit und ihre Halteposition folgen den Signalen, die die Bühnenmaschinisten senden. Nur so kann der reibungsfreie Ablauf einer Vorstellung garantiert werden. Denn wenn die Endposition nicht stimmt, dann muss schon mal ein ganzer Chor statt einem eleganten Abgang einen kleinen Massensprint einlegen, damit die Bühnenposition wieder richtig ist und der nächste Einsatz passt. Natürlich müssen sich die Mitarbeiter der Untermaschinerie dafür nicht jede Regie-Idee merken, auch hier hilft die Technik und denkt mit: In der Kontrollzentrale ist jede Inszenierung mit der Bewegungsabfolge der Bühnenelemente abgespeichert, so dass das entsprechende Programm aufgerufen und abgefragt werden kann. Automatisch läuft hier dennoch nichts, allein aus Sicherheitsgründen muss die Bewegung der Podien manuell freigegeben werden. Wann eine Fahrt ausgewählt wird, das erschließt sich den Maschinisten durch verschiedene, im Vorfeld notierte Zeichen, die der Inspizient während der Aufführung gibt, zum Beispiel durch das Aufblinken einer abgesprochenen Zahlenfolge.



Uwe Herrmann im Fahrstand mit Blick auf die Bühne.

Neben den großen Podien sind es auch die kleinen fahrbaren Elemente, die in das Aufgabengebiet der Untermaschinerie fallen: Für den mobilen Einsatz von Mensch und Möbel werden beispielsweise Bühnenteile mit einer Fahrunterlage ausgestattet, die über ein Pult und mit Hilfe eines Joysticks bewegt werden kann. »Wie bei einem Modellflugzeug, das wir dann in einigem Abstand lenken, muss man sich das vorstellen«, erklärt Uwe Herrmann. Und was horizontal möglich ist, das wird auch vertikal möglich gemacht: Wenn sich in »Schwanensee« die Projektion eines Schwanenschwarms am Ufer des Sees niederlässt und sich dann eine ganz reale Tänzerin als weißer Schwan aus dem Untergrund schält, dann hat auch hier wieder jemand, ganz unbemerkt vom Publikum, ein Podium gesteuert und das märchenhafte Erscheinen erst möglich gemacht.

Als gelernte Schlosser und Schweißer sind die Mitarbeiter der Untermaschinerie aber auch eine Geheimwaffe: Als mobile Einsatztruppe sind sie auch dann im Einsatz, wenn es klemmt, wenn etwas schnell gebaut oder repariert werden muss und die Zeit drängt. Dann erschallt der Ruf nach den Kollegen der Untermaschinerie über die Bühne, die ihren Anteil an einem reibungsfreien Ablauf haben. Damit auch morgen wieder auf gut geölten Podien und gut versteckten Untersätzen Regie-Konzepte reibungslos Wirklichkeit werden, versetzt die Untermaschinerie die Bühne der Semperoper in Bewegung – ganz ohne Teufelswerk, aber durchaus mit geradezu zauberhaftem Effekt.



Uto Thum im Reich unterhalb der Bühne.

Rätsel

DIE LUSTIGE WITWE

Wenn Dandy Danilo Zerstreung vom Diplomatentag sucht, dann geht er ins »Maxim«, wo er mit den halbseidenen Damen auf Du und Du steht, im Schummerlicht (nicht nur) »cancanisiert« und »champagnisiert« wird – zum großen Vergnügen der Operettenfans. Doch nicht nur für einen der beliebtesten Ohrwürmer aus Franz Lehárs »Die lustige Witwe« stand das Pariser Nobelrestaurant »Maxim's« Pate. 1893 von dem Kellner Maxime Gaillard gegründet, lockte es mit seiner opulenten Jugendstileinrichtung Künstler, Diven und Stars von Jean Cocteau und Marcel Proust über Maria Callas und Marlene Dietrich bis zu Brigitte Bardot und John Travolta in die Rue Royale 3, trug zeitweilig drei Michelin-Sterne und tauchte auf Bühnen und Leinwänden auf: Ob in Georges Feydeaus Schwank »La dame de chez Maxim« von 1899 oder Woody Allens »Midnight in Paris«; sogar die Olsenbande befand das Etablissement eines Raubzugs würdig. 1981 wechselte das »Maxim's« zuletzt den Eigentümer.

Wie heißt der heutige Besitzer, der zwar nicht aus dem Gourmetwesen kommt, sich aber außerordentlich stilsicher in der Welt der Reichen und Schönen bewegt?

Verlosung

Unter allen richtigen Einsendern verlosen wir zwei Freikarten Ihrer Wahl (nach Verfügbarkeit), ausgenommen sind Premieren, Symphoniekonzerte, Sonderveranstaltungen und Gastspiele.

Einsendeschluss

19. Mai 2017
Semperoper Dresden
Theaterplatz 2
01067 Dresden
marketing@semperoper.de

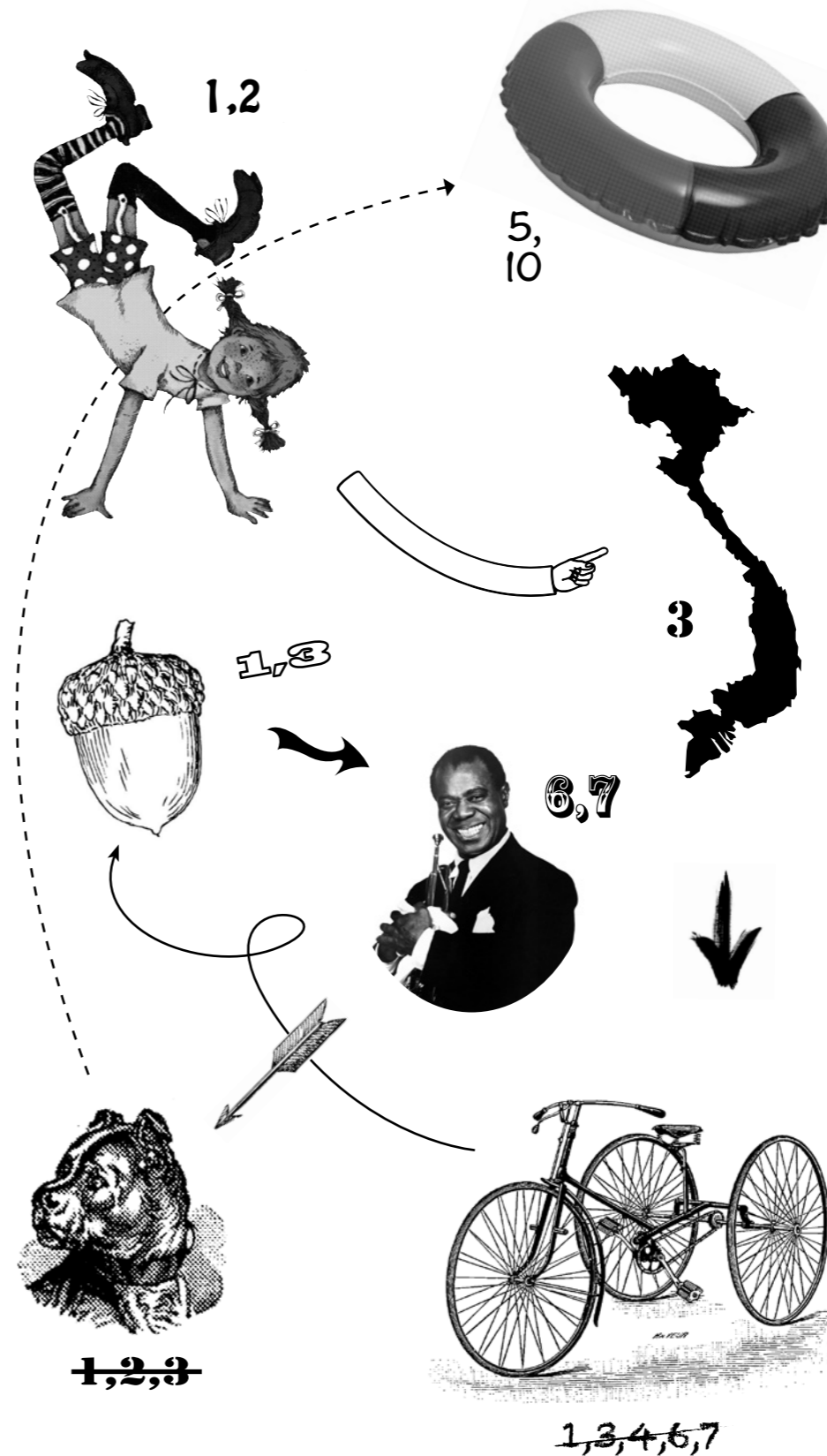
Vorstellungen

22., 31. Mai & 19. Juni 2017

Lösung des Rätsels aus Heft 5
Mesmerismus

Gewonnen hat

Karin Hanser, Basel



LÖSUNG

Grüße aus ...

SALZBURG



Grüße aus Salzburg schickte uns Ensemblemitglied Christina Bock, die bei den Osterfestspielen in Salzburg in ihr wohl bekannter Gesellschaft auf der Bühne stand, denn in der Re-Kreation der »Wälküre« waren auch Christa Mayer und Georg Zeppenfeld zu erleben unter dem Dirigat von Christian Thielemann und begleitet von der *Sächsischen Staatskapelle Dresden*.

Im Mai und Juni gastieren außerdem u.a.: *Bernhard Hansky*: »Die Hochzeit des Figaro« (Conte d'Almaviva) an der Staatsoperette Dresden und in »Carmen« (Moralès) an der Komischen Oper in Berlin • *Evan Hughes*:

»Le nozze di Figaro« in Boston und mit »The Rake's Progress« und Konzert beim Festival d'Aix-en-Provence • *Jelena Kordiç*: »Le nozze di Figaro« (Cherubino) am Nationaltheater Zagreb • *Markus Marquardt*: »Tosca« (Scarpia) in Toronto • *Christa Mayer*: »Siegfried« (Erda) am Nationaltheater in Tokio • *Martin-Jan Nijhof*: »Don Giovanni« (Masetto) in Shanghai • *Christoph Pohl*: Liederabend in London (Wigmore Hall) • *Tuuli Takala*: »Die Zauberflöte« (Königin der Nacht) am Stadttheater Klagenfurt • *Tichina Vaughn*: »Eugen Onegin« (Filipjewna) in Charleston, South Carolina.

Der besondere ...

TISCH! – TISCHLEIN DECK DICH:
EINE VERWANDLUNG AUF DER BÜHNE



Faust (Lester Lynch) sticht vor allem die weibliche Schönheit (Manuela Uhl) ins Auge, die von der Blumendekoration der Tische gerahmt wird.

Der Gelehrte Faust, der ewig Wissensdurstige, lässt sich bei seinem Streben auf einen teuflischen Pakt mit Mephistopheles ein. Auf seiner Suche bewegt er sich durch Raum und fast 500 Jahre Zeit, wobei er unter anderem auf das Hochzeitsfest des Herzogs und der Herzogin von Parma geführt wird. Dort verliebt er sich in die Herzogin und umwirbt sie, bis sie sich schließlich mitreißen lässt und mit ihm flieht. Zurück in seiner Heimat, mittlerweile ist er in den 1970er Jahren angekommen, trifft er in einer Schenke auf eine Gruppe diskutierender Studenten: Hippies auf der einen und Spießer auf der anderen Seite, die wild gestikulieren und zuweilen heftig erzürnt auf einen Tisch springen, der im Hintergrund steht und fast die gesamte Bühnenbreite einnimmt. Faust erzählt den Studenten von seinen Abenteuern, bis Mephistopheles kommt und die Szenerie stört. Schließlich ziehen sich die jungen Männer zurück und Faust bleibt allein mit dem Tisch, der sich – völlig unbemerkt – in eine reich geschmückte,

mit Blumen bedeckte Tafel verwandelt hat. Genauso trickreich wie Faust sich durch die Welt schmuggelt, ist auch die Bühne der Semperoper in Keith Warners Inszenierung von Bühnenbildner Tilo Steffens ausgestattet. Hinter der sich so schnell wandelnden und belastbaren Tafel stecken drei zusammengeschraubte, begehbare Tischelemente, die aus jeweils drei Tischflächen bestehen, die wiederum insgesamt neun drehbare Flächen besitzen. Von den Herren des Staatsopernchores wird ein Schnappverschluss gelöst, wodurch sich eine Pflanzenseite, reich beklebt mit Kunst-rasen, Blumen und Weintrauben, nach oben dreht. Dann rasten die Tische automatisch wieder ein und können erneut als Spielfläche genutzt werden. Um die festgeklebten Blumengestecke auf der Unterseite zu verdecken, werden diese geschickt durch eine Stoffblende verdeckt. Die Konstruktion wird durch die einfache, aber wirkungsvolle Lösung dem Anspruch gerecht, sich schnell und unkompliziert umfunktionieren zu lassen.

Und noch ein weiterer Gegenstand dieser Szene birgt ein Geheimnis: Wenn die Flower-Power-Studenten in ihrer Diskussionsrunde auf der Bühne die Köpfe zusammenstecken, lassen sie nicht nur ihre Gedanken kreisen, sondern auch einen Joint. Um den Drogenkonsum der Darsteller muss sich hier aber niemand sorgen, auch wenn täuschend echter Rauch über der Szene liegt. Tatsächlich rauchen die Herren des Staatsopernchores in dieser Szene nikotinfreie E-Zigaretten, die in Papier eingewickelt werden, das an einem Ende angebräunt wird und so den Eindruck von echten, qualmenden Joints vermittelt.

Wer die magische und trickreiche Welt des »Doktor Faust« live und in Farbe erleben will, hat dazu im Mai die Möglichkeit.

Ferruccio Busoni
DOKTOR FAUST

Vorstellung
7. Mai 2017
Karten ab 8 Euro

Zehn Fragen



Ihr Name klingt wie Poesie: Angel Blue. Und auch die Lebensgeschichte der Sopranistin weist so manche Überraschung auf, denn wer würde vermuten, dass eine junge Sängerin, die mittlerweile weltweit auf den großen Bühnen zu erleben ist, nicht nur Gewinnerin der Metropolitan Opera National Council Auditions und Preisträgerin des Operalia-Gesangswettbewerbs 2009 ist, sondern auch eine ehemalige Miss Hollywood? Die US-Amerikanerin mit der samtweichen Stimme ist neben der Opernbühne auch auf den Konzertpodien sehr gefragt und überzeugt zudem mit Charme, Witz und sozialem Engagement für Teenager auch jenseits der Bühne. An der *Semperoper Dresden* debütierte Angel Blue in der Saison 2015/16 als Myrtle Wilson in der Europäischen Erstaufführung von »The Great Gatsby« und war außerdem als Mimi in »La bohème« zu erleben. In beiden Partien kehrt sie im Mai und Juni an die *Semperoper* zurück.

Meine gute Laune ist gesichert, wenn ...

I work out. I love to exercise, it is important to me. I recently got back into fitness and I'm enjoying the journey.

ich Sport treibe. Ich liebe es, zu trainieren, Sport ist wirklich wichtig für mich. Ich habe wieder mit Fitness-Training angefangen und ich freue mich über meine Fortschritte.

Ein Lied, bei dem ich das Radio laut stelle, ...

Hourglass by Zedd

»Hourglass« von Zedd.

Drei Dinge, die ich überall hin retten würde, sind ...

People (my family), my wallet, and personal items (pictures of my Dad).

Menschen (meine Familie), meinen Geldbeutel und Persönliches (Bilder von meinem Vater).

Heimat ist für mich ...

No matter where I travel, home will ALWAYS be CALIFORNIA!

egal wohin ich reise, meine Heimat wird IMMER Kalifornien bleiben.

Häufig kommt bei mir auf den Tisch:

whatever my husband cooks for me... I don't cook.

Was auch immer mein Mann für mich kocht ... Ich koche nicht.

Geliehen und nie zurückgegeben habe ich ...

SHOES!!!

Schuhe!!!

Mein Kindheitstraum war ...

to be a singer and one day be Miss America

Sängerin und eines Tages Miss America zu werden.

Der beste Ort zum Nachdenken ist für mich ...

London or in my gym at home

London oder mein Fitness-Studio zu Hause.

Mich hat noch nie jemand gefragt, ...

What kind of car I drive.

was für ein Auto ich fahre.

Gerne würde ich einmal zu Abend essen mit ...

My Dad. He died in 2006 and I would do anything to hear his voice again. I miss him

meinem Vater. Er starb 2006 und ich würde alles dafür tun, um seine Stimme wieder zu hören. Ich vermisse ihn.

Service

ADRESSE

Semperoper Dresden – Besucherservice
Theaterplatz 2, 01067 Dresden
Die Tageskassen und das Anrechtsbüro
befinden sich in der Schinkelwache.

ÖFFNUNGSZEITEN

Mo bis Fr 10 – 18 Uhr, Sa 10 – 17 Uhr,
So 10 – 13 Uhr

KONTAKT

T 0351 49 11 705, bestellung@semperoper.de

Impressum

HERAUSGEBER

Sächsische Staatstheater – Semperoper Dresden

KAUFM. GESCHÄFTSFÜHRER UND INTENDANT (KOMMISSARISCH)

Wolfgang Rothe

SEMPER!

Magazin der Semperoper Dresden
Theaterplatz 2, 01067 Dresden
semperoper.de

REDAKTION

Susanne Springer, Leitung (verantwortl. i.S.d.P.),
Anne Gerber, Juliane Moschell,
Dr. Dorothea Volz (stv. Leitung)
Matthias Claudi, Jan-Bart De Clercq, Evelyn Kessler,
Anna Melcher, Janine Schütz, Juliane Schunke, Stefan
Ulrich, Manfred Weiß, Sophia Zeil, Christina
Zimmermann

BILDNACHWEIS

Cover, Inhalt, S. 3 Ian Whalen
außerdem: S. 8: T.M. Rives, S. 9: Frank Höhler, S. 18 u. 19:
shutterstock/Nadzeya Shanchuk, S. 40 links: Matthias
Creutziger, S. 40 Mitte: Dario Acosta, S. 40 rechts: Julian
Hargreaves, S. 41 links: Ruben Martín, S. 41 Mitte:
Alessandro do Nascimento, S. 41 rechts: Marco Borggreve,
S. 48: Sonya Garza, S. 50 links: Jochen Quast,
S. 50 Mitte: Matthias Creutziger, S. 51 links: Forster,
S. 51 Mitte: Matthias Creutziger, S. 51 rechts: Daniel Koch

HERSTELLUNGSREGIE

Dr. Dorothea Volz

GESTALTUNG

Fons Hickmann M23, Bjoern Wolf, Miriam Rech

DRUCK

Druckerei Thieme Meißen GmbH

PAPIER

Bio Top 3 90g/Multi Art Silk, 170g

ANZEIGENVERTRIEB

Event Module Dresden GmbH

REDAKTIONSSCHLUSS

für dieses Heft: 28. April 2017

Partner der Semperoper und
der Staatskapelle Dresden



mdr KULTUR

Freistaat
SACHSEN

Repertoire

FERRUCCIO BUSONI

Doktor Faust

VERHÄNGNISVOLLER
WISSENSDURST

Keinen Geringeren als den Prototypen unstillbarer Wissensgier stellte Busoni in den Mittelpunkt seiner »Oper, die keine Oper ist«: das Genie, das sich auf einen Pakt mit Mephistopheles einlässt und am Ende – ja, was – verdammt wird? Erlöst wird? Eine Position jenseits von Gut und Böse gewinnt? »Doktor Faust« wurde



Busonis Opus magnum, das 1925 in Dresden zur Uraufführung kam und doch auf ewig rätselhaftes Fragment blieb. An der Semperoper inszenierte Keith Warner mit »Doktor Faust« nach Berlioz' »La damnation de Faust« und Gounods »Faust/Margarethe« eine dritte Perspektive auf den Faust-Stoff. Lester Lynch als getriebener Faust findet darin sein negatives Spiegelbild in Mephistopheles, interpretiert von Marc Le Brocq. Als Inbegriff der stets ersehnten und nie vollkommen erfüllenden Liebe – von Gretchen über die Herzogin von Parma bis zu Helena von Troja – ist Manuela Uhl zu erleben.

Vorstellung
7. Mai 2017

Karten ab 8 Euro

ALBERT LORTZING

Der Wildschütz

MIT LUST UND BISS
AUF BOCKJAGD

Lustvolles Spiel und bissige Satire verbindet Albert Lortzings Spieloper: Ein Rehbraten soll die Verlobung des ältlichen Dorfschullehrers Baculus und seines jungen Mündels Gretchen krönen. Doch der Wilderei-Ausflug im Park des Grafen kostet Baculus um ein Haar Stellung und Braut. Um Vergebung zu erhalten, bietet Gret-



chen an, selbst zum gräflichen Schloss zu gehen, wohl wissend, dass der Hausherr kein Kostverächter ist. Eine Baronin als Student, eine philosophische Gräfin und ein Baron als Stallbursche geben Baculus' Plan unerwartete Wendungen.

Als Prachtexemplar biedermeierlicher Kleingeistigkeit und Doppelmoral interpretiert Michael Eder den unglückseligen Baculus, während in der Partie des Grafen von Eberbach Sebastian Wartig nach fremden Rücken schießt. Neben den beiden lieben, täuschen und intrigieren sich Emily Dorn als Baronin, Carolina Ullrich als Gretchen, Roman Payer als Baron und Sabine Brohm als Gräfin durch die Inszenierung von Jens-Daniel Herzog.

Vorstellungen
10., 16. & 25. Mai 2017
Karten ab 12 Euro

Eine Koproduktion mit den
Osterfestspielen Salzburg

GIUSEPPE VERDI

Otello

IM INTRIGENNETZ
VERSTRICKT

Unversehrt und als triumphierender Held hat Otello im Krieg allen Gefahren getrotzt. Doch bei seiner Rückkehr lauert eine Bedrohung, die perfider und gefährlicher ist als jeder offene Kampf. Aus nächster Nähe träufelt ihm sein Vertrauter Jago das Gift der Eifersucht ins Ohr, bis Otello von der Untreue seiner Frau Desdemona über-



zeugt ist. Vergeblich beteuert sie ihre Unschuld; der Zorn Otellos tötet sie und schließlich ihn selbst. Regisseur Vincent Boussard erzählt in seiner Inszenierung nicht nur das Drama eines einzelnen Mannes, sondern den Untergang einer alten Welt und den Eintritt in eine moderne Gesellschaft, in der es nicht mehr nur Schwarz und Weiß, Gut und Böse gibt, die aber auch »die Angst vor Gott verloren hat.« Peter Seiffert als Otello und Dorothea Röschmann als Desdemona verstricken sich in dem Intrigennetz, das George Petean als Jago spinnt.

Vorstellungen
11., 13. & 28. Mai 2017
Karten ab 14 Euro

FRANZ LEHÁR

Die lustige Witwe

HEITERER
OPERETTENTAUMEL

Geld regiert die Welt und manchmal auch die Liebe. Etwa wenn Graf Danilo bis über beide Ohren in das Bauernmädchen Hanna Glawari verliebt ist, sie aber aufgrund der Standesunterschiede nicht heiraten darf. Wie gut, dass Hanna durch eine rasche Hochzeit und noch raschere Verwitwung plötzlich reich ist. Doch ist die Liebe



Danilos nun noch so uneigennützig wie zuvor? Franz Lehárs erfolgreichste Operette spielt, singt und tanzt sich mit unvergänglichen Schlagern wie »Lippen schweigen, 's flüstern Geigen« und »Das Studium der Weiber ist schwer« durch ein amüsantes Katz-und-Maus-Spiel. Christoph Pohl schlüpft nach seinem Rollendebüt als Don Giovanni im März an der Semperoper mit der Partie des Danilo nun wieder in die Rolle eines glücklicheren Verführers und lässt sich von Simone Schneider als Hanna Glawari nur zu gern an der Nase herumführen.

Vorstellungen
22., 31. Mai & 19. Juni 2017
Karten ab 14 Euro

JOHN HARBISON

The Great Gatsby

GLÄNZENDE FASSADE DER
GOLDENEN ZWANZIGER

Ein Leben wie im Rausch führt Jay Gatsby, dessen ungeheurer Reichtum aus suspekten Quellen fließt und zu dessen Partys sich alles trifft, das im New York der Roaring Twenties Rang und Namen hat oder haben möchte. Doch die glänzende Fassade wird allzu fragil, als er seiner Jugendliebe Daisy wieder begegnet, die inzwi-



schen verheiratet und Mutter ist. Zu Jazz, Swing und musikalischer Moderne steuert Gatsby inmitten seines Luxus' auf ein tragisch banales, einsames Ende zu.

John Harbisons Opernversion von Fitzgeralds Erfolgsroman über eine Gesellschaft der Dekadenz, Ausschweifungen und Doppelmoral fasste Regisseur Keith Warner in eine emotional packende, bildgewaltige Inszenierung. Im Strudel ihrer Gefühle versinken Peter Lodahl als Gatsby und Elena Gorshunova als Daisy unter der musikalischen Leitung von Wayne Marshall.

Vorstellungen
29., 30. Mai & 1. Juni 2017
Karten ab 10 Euro

Projekt Partner:
Sparkassen-Finanzgruppe Sachsen
Ostsächsische Sparkasse Dresden
Sparkassen-Versicherung Sachsen
LBBW Sachsen Bank

Der Stiftungsrat

Joachim Hoof,
Vorstandsvorsitzender der Ostsächsischen
Sparkasse Dresden, Vorsitzender des Stiftungsrates

Senator h.c. Rudi Häussler,
Gründer und Ehrenvorsitzender des Stiftungsrates,
Kreuzlingen

Prof. Senator E.h. Dipl.-Ing. (FH) Klaus Fischer,
Inhaber und Vorsitzender der Geschäftsführung
der Unternehmensgruppe fischer,
Waldachtal

Dr. Rüdiger Grube,
Hamburg

Susanne Häussler,
Kreuzlingen

Dirk Hilbert,
Oberbürgermeister der
Landeshauptstadt Dresden

Professor Dipl.-Ing. Jürgen Hubbert,
Vorsitzender des Kuratoriums,
Sindelfingen

Gerhard Müller,
Vorstandsvorsitzender der Sparkassen-Versicherung
Sachsen, Geschäftsführer der Stiftung,
Dresden

Dr. Eva-Maria Stange,
Staatsministerin für Wissenschaft
und Kunst, Sächsisches Staatsministerium
für Wissenschaft und Kunst,
Dresden

Heinz H. Pietzsch,
Berlin

Dr. Andreas Sperl,
Geschäftsführer der Elbe Flugzeugwerke GmbH,
Dresden

Tilman Todenhöfer,
Vormals Geschäftsführender Gesellschafter
Robert Bosch Industrietreuhand KG

Das Kuratorium

Behringer Touristik GmbH
Robert Bosch GmbH
Dr. Bettina E. Breitenbücher
CTR Group a.s.
Daimler AG
Deutscher Sparkassen Verlag GmbH
Die Gläserne Manufaktur von Volkswagen
DREWAG Stadtwerke Dresden GmbH
Elbe Flugzeugwerke GmbH
ENSO Energie Sachsen Ost AG
Euro-Composites S. A.
fischerwerke GmbH & Co. KG
Flughafen Dresden GmbH
Prof. Dr. Heribert Heckschen
Hilton Dresden
Hotel Schloss Eckberg
Hotel Taschenbergpalais Kempinski Dresden
Hyperion Hotel Dresden Am Schloss
KPMG AG Wirtschaftsprüfungsgesellschaft
Jürgen Preiss-Daimler, P-D Consulting
Lange Uhren GmbH
LBBW Sachsen Bank
Lausitz Energie Bergbau AG/Lausitz Energie Kraftwerke AG
Frank Müller, R & M GmbH Real Estate & Management
Ostsächsische Sparkasse Dresden
Piepenbrock Dienstleistung GmbH & Co. KG
Heinz H. Pietzsch
Radeberger Exportbierbrauerei GmbH
Saegeling Medizintechnik Service- und Vertriebs GmbH
Schneider + Partner GmbH Wirtschaftsprüfungsgesellschaft
Steuerberatungsgesellschaft
Sparkassen-Versicherung Sachsen
Staatliche Porzellan-Manufaktur Meissen GmbH
UniCredit Bank AG
Juwelier Wempe
Adolf Würth GmbH & Co. KG
Dr. Christian Zwade

Assoziierte Mitglieder des Kuratoriums:

Dr. Richard Althoff
Moritz Freiherr von Crailsheim
Beate und Dr. Franz-Ludwig Danko
Dietmar Franz
Dr. Elke und Dr. Hans-Jürgen Held
Christine und Dr. Klaus Hermsdorf
Peter Linder, Peter Linder Stiftung
Evelyn und Gerardo Duarte Martinez
Prof. Dr. Michael Meurer
Karin Meyer-Götz
Dipl.-Ing. Christoph Rabe
Prof. Peter Schmidt
Mercedes-Benz Niederlassung Dresden, Stern Auto
Dresden GmbH
Dr. Bernd Thiemann

Ehrenmitglieder:

Professor Christoph Albrecht
Helma Orosz
Professor Gerd Uecker

Wer Kunst versteht, versteht es, sie zu fördern.

Über 350 Jahre Operngeschichte, kulturelle Vielfalt, künstlerische Exzellenz –
all das verkörpert die Semperoper Dresden. Damit das weltberühmte Opernhaus auch künftig diesen
Weg gehen kann, steht die Stiftung zur Förderung der Semperoper als verlässlicher Partner
dauerhaft zur Seite und hat sich der gemeinnützigen Kulturförderung auf höchstem Niveau verschrieben.
Die Mitglieder der Stiftung tragen maßgeblich dazu bei, die Künste an der Semperoper Dresden
für heutige und zukünftige Generationen erlebbar zu machen. Die Stiftung verbindet den Kreis engagierter
Freunde der Semperoper und wirkt so aktiv daran mit, ein einzigartiges Juwel für die
Musikstadt Dresden und die deutsche Opernlandschaft zu erhalten.

Wir freuen uns, die Semperoper bei den Premieren der Spielzeit 2016/17 als Förderer zu begleiten:

O p e r

Ferruccio Busoni
DOKTOR FAUST
Premiere am 19. März 2017

Mieczysław Weinberg
DIE PASSAGIERIN
Premiere am 24. Juni 2017

B a l l e t t

Aaron S. Watkin
DON QUIXOTE
Premiere am 5. November 2016

Wir laden Sie herzlich zur feierlichen Preisübergabe
der Stiftung zur Förderung der Semperoper beim Jubiläums-
konzert des Sächsischen Staatsopernchores anlässlich
seines 200-jährigen Bestehens am 8. Oktober 2017 um 19 Uhr ein

Förderer der Jungen Szene auf Initiative der
Stiftung zur Förderung der Semperoper Dresden:
Prof. Otto Beisheim-Stiftung

Als Kurator der Stiftung sind Sie Teil eines anregenden Netzwerkes, das Persönlichkeiten
aus Politik, Kultur, Wirtschaft und Gesellschaft im Dialog vereint. Wir garantieren Ihnen einzigartige
kulturelle Erlebnisse und eine exklusive Betreuung. Wir laden Sie ein, Mitglied im
Kuratorium der Stiftung zur Förderung der Semperoper und Teil einer lebendigen Gemeinschaft
zum Wohle eines berühmten Opernhauses zu werden.



Stiftung zur Förderung der
Semperoper Dresden

Stiftung zur Förderung der Semperoper, An der Flutrinne 12, 01139 Dresden, Telefon 0351 423 55 98,
Telefax 0351 423 54 55, stiftung.semperoper@sv-sachsen.de, www.stiftung-semperoper.de

Reihe 7, Platz 23 & 24

»DOKTOR FAUST«, MÄRZ 2017

Viele literarische Klassiker, von »Anna Karenina« bis »Hamlet«, handeln von Liebe, Verrat und Macht – emotionale Themen, die im Kleinen oder Großen jeden betreffen. Im Kontrast dazu befasst sich der Faust-Mythos mit einem vermeintlichen Nischenthema: der Suche nach Erkenntnis. Und doch ist die Geschichte vom Wissenschaftler, der sich dem Teufel verschreibt, ein Klassiker, dem sich auch Ferruccio Busoni in seiner selten gespielten Oper »Doktor Faust« widmet. Vielleicht liegt es daran, dass Faust eben nur anfänglich, vielleicht sogar nur augenscheinlich, nach Erkenntnis strebt. Sein wahrer Beweggrund, so zeigt es auch die Inszenierung von Keith Warner an der Semperoper eindrücklich, ist nicht mehr der Wunsch nach Wissen um seine Neugier zu stillen, sondern der Einsatz von Wissen als Machtinstrument. Die fragmentierte Persönlichkeit Fausts, zwischen Wissenschaftler und Weiberheld, wird durch das äußerst effektive, modulare Bühnenbild aufgegriffen, das sich durch fragmentarische Dekoration, beispielsweise herausgebrochene Wandstücke oder eine Freitreppe ohne Gebäude auszeichnet. Die Macht, die Faust verliehen wird, korrumpiert ihn schnell, und Faust, der bei Warner zur Marionette von Mephistopheles wird, verliert sich selbst auf seiner Zeitreise durch die Jahrhunderte Stück um Stück vor unseren Augen und Ohren.

Zeigt dieser »Doktor Faust« Parallelen zum heutigen Wissenschaftsbetrieb? Die Zeiten Universalgelehrter sind vorbei und auch Ruhm, Macht und politischer Einfluss von Wissenschaftlerinnen und Wissen-

schaftlern sind heute beschränkt. Was bleibt, ist ein hoher Publikationsdruck und eine schonungslose up-or-out-Politik in einem System, in dem nur einer von hundert Promovierten eine Professur erhalten wird. Der Druck, der sich in diesem System aufbaut, führt in einigen Fällen bei Wissenschaftlern dazu, Abkürzungen auf dem Weg zum Erfolg zu wählen. Natürlich erfordert dies heutzutage keine antiken Zauberbücher oder Treffen mit dem Teufel – stattdessen, so suggeriert es auch der Laptop auf der Bühne in Fausts Händen, sind die manipulierten oder gar frei erfundenen Daten, die kurzfristig Erfolg versprechen, nur einen Mausklick entfernt. Auch hier wird offensichtlich nicht Erkenntnis gesucht, sondern Ruhm. Beispiele finden sich zuhauf: So hat beispielsweise 2014 ein japanisches Forscherteam eine Methode vorgestellt, die die Stammzellenforschung revolutioniert hätte, wären die Ergebnisse nicht gefälscht gewesen. Die Publikation wurde noch im selben Jahr zurückgezogen, die federführende Wissenschaftlerin ist zurückgetreten und ihr Mentor konnte den Gesichtsverlust nicht verschmerzen und nahm sich das Leben. Dieser Fall erinnert nicht nur wegen seines tragischen Ausgangs an Faust, sondern auch deshalb, weil die Beteiligten sehenden Auges in ihr Unglück liefen. Solch bahnbrechende Entdeckun-

*Die Macht, die Faust
verliehen wird, korrumpiert
ihn schnell.*

gen mit medizinischem Wert werden in den Laboren anderer Wissenschaftler innerhalb kürzester Zeit wiederholt und weiterentwickelt. Betrug wird dementsprechend schnell aufgedeckt.

»Doktor Faust« endet mit einem erlösenden Akt von Seiten Fausts: Er vermachte sein Leben seinem verstorbenen Kind. Doch kann Faust sich damit wirklich rehabilitieren? Weit davon entfernt, seine Taten zu bereuen, verschenkt er sein Leben nicht zur Wiedergutmachung, sondern damit seine Lebenskraft weiter wirkt. Hier geht es nicht um Wiedergutmachung der begangenen Taten. Faust will schlichtweg dem Tod ein Schnippchen schlagen und sich über alle Regeln stellen, selbst über die der universellen Vergänglichkeit. So endet Faust als uneinsichtiger Mann, der auf dem Totenbett noch singt: »Ich, Faust, ein ewiger Wille.«



Dr. Annemarie Lüdecke stammt aus Heidelberg und studierte in Berlin Physik. Sie promovierte 2016 am B Cube, TU Dresden.

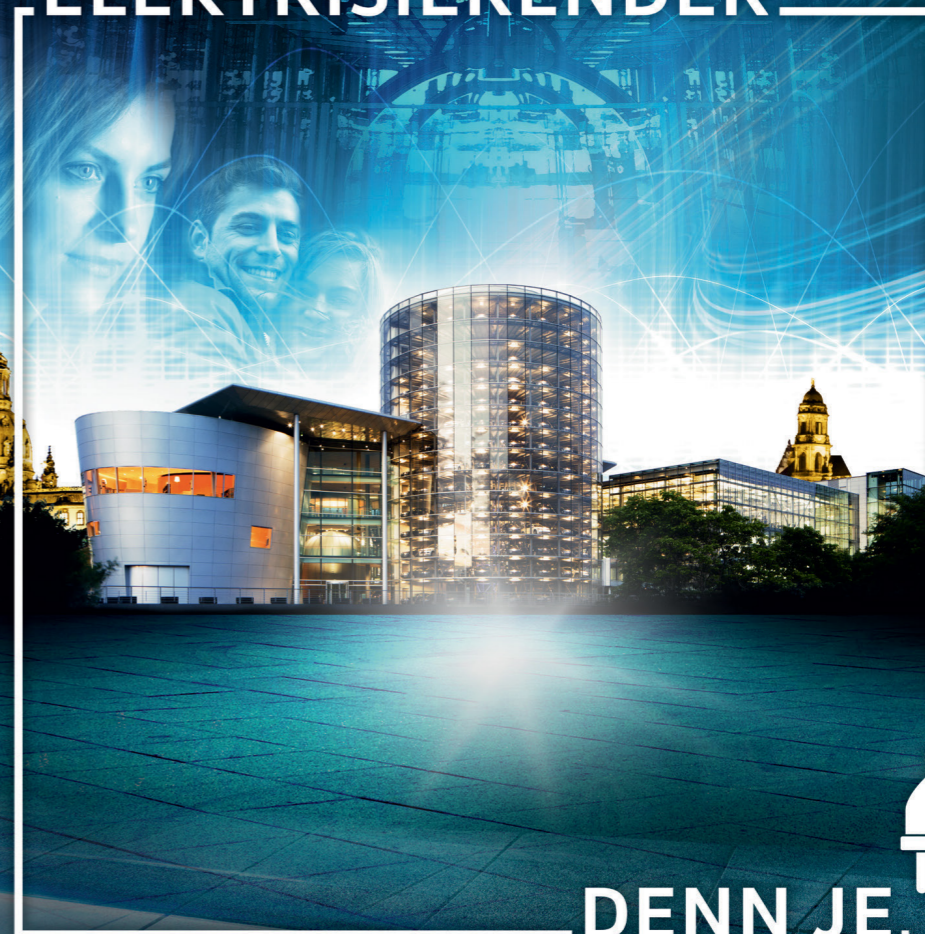
Dr. Michael Thompson wuchs in Florida auf, wo er Biochemie studierte. Er promovierte 2015 am B Cube, TU Dresden und arbeitet seitdem an der Ausgründung eines Biotech Start-Ups.

DIE GLÄSERNE MANUFAKTUR



Volkswagen

ELEKTRISIERENDER



DENN JE.

DIE GLÄSERNE MANUFAKTUR
Center of Future Mobility

e-Fertigung ■ e-Erlebniswelt ■ e-Probefahrten
Mobilität der Zukunft hautnah erleben. Hier in Dresden.

+49 (351) 420 44 11

glaesernemanufaktur.de

#GläserneManufaktur

KÖNIGLICH SÄCHSISCHE BRAUKUNST



SEIT 1872

Radeberger
PILSNER



Förderer des Jungen Ensemble

