

# komisch

Eine, die sich längst nichts mehr gefallen lässt:  
Sebastian Baumgarten zeigt Carmen als widerständige  
*femme fatale* zwischen Leidenschaft und Niederlage.

komisch // Dezember 2011 – Januar 2012  
Zeitung der Komischen Oper Berlin



Kartentelefon 030.47997400  
[www.komische-oper-berlin.de](http://www.komische-oper-berlin.de)



DER TAGESSPIEGEL  
KULTUR FÜR BERLIN





Wieder im Spielplan *Rusalka* ... »Alles, was ich habe, kannst du nehmen, aber mach' einen Menschen aus mir.« Diese Worte *Rusalkas* (Ina Kringelborn) zur *Hexe Ježibaba* (Agnes Zwierko) kündigen die melancholische Geschichte der Nixe, die sich unsterblich in einen Prinzen verliebt hat, bereits an. Für die Liebe und das ersehnte Leben ist sie bereit, alle Konsequenzen mutig zu tragen – nicht nur den Verlust ihrer Stimme, sondern auch die Gefahr, für immer verdammt zu sein ... »Es raubt einem den Atem: Es ist einer der schönsten und berührendsten Opernschlüsse überhaupt – und der finale Höhepunkt des Abends: Die Nixe *Rusalka*, die so gern ein Mensch sein wollte, ein Weib mit Seele und heißem Herzen, kehrt in ihr angestammtes Element zurück, tödlich verzweifelt, für immer stumm.« (Der Tagesspiegel)

**Antonín Dvořák ... Rusalka**  
Musikalische Leitung ... Patrick Lange // Inszenierung ... Barrie Kosky  
Vorstellungen ... 7./13./19. Dezember 2011/3. Januar 2012

## Exotik und Emotionalität

»La muerte es segura pero la vida no.«  
»Der Tod ist sicher, aber das Leben nicht.«

(Spanisches Sprichwort)

Flamenco, Stierkampf, Kastagnetten, Liebe und Tod, Leidenschaft und Fatalismus: Wie kein anderes Werk hat Georges Bizet unser Bild eines zutiefst widersprüchlichen und faszinierenden Landes geprägt. *Carmen* ist eine der berühmtesten und beliebtesten Opern des Repertoires und zählt, im Jargon des Theatermakers ausgedrückt, zu den ABC-Waffen im Kampf um die Publikungunst (A=*Aida*, B=*Bohème*, C=*Carmen*). Indes wäre sie bestimmt nicht in die Liga der »Blockbuster« des Opernspielplans aufgestiegen, wäre hier nicht mehr zu holen, als die farbenfrohe, klischeegetränkte Schilderung von Lokalkolorit, zumal dieses Opernspektakel mit dem wirklichen doch recht wenig zu tun hat. Nur echte Qualität setzt sich nämlich durch – und das gilt natürlich auch für Opern. Was Bizets Meisterwerk so populär gemacht hat, ist, dass es neben aller Exotik und Spannung alles in sich vereint, was eine gute Oper ausmacht, und zwar in geradezu idealer Mischung: Es sprüht vor Leidenschaft und Emotionalität, vor Weisheit und Lebenslust, und erzählt uns viel über die wichtigsten Protagonisten, die ein Musiktheaterabend haben kann – über uns selbst. Über Menschen, die nur eines sicher wissen: Dass ihr Dasein irgendwann einmal ein Ende hat. Die jedoch nicht wissen (und auf keine Weise in Erfahrung bringen können), wann ihnen die Stunde schlagen und was bis dahin mit ihnen geschehen wird.

Aber wie soll ein Opernhaus, das für sich selbst den Anspruch erhebt, die Kunstform Oper im Hier und Jetzt anzusiedeln und zeitgemäß auf die Bühne zu bringen, mit einem Werk umgehen, das landauf, landab gespielt



wird, und dessen Aufnahme in den Spielplan an sich schon ein Klischee bedient, nämlich das des stets und ständig das immer Selbe reproduzierenden Opernbetriebes? Wir beantworten diese Frage, indem wir einen Regisseur mit der Neuinszenierung von *Carmen* beauftragen, von dem wir wissen, dass er den nötigen Mut und die nötige Chuzpe, aber auch – und darauf kommt es vor allem an – das nötige handwerkliche Vermögen mitbringt, um tradierte Klischees mit frischem, aber immer respektvollem Blick zu hinterfragen: Sebastian Baumgarten. Mit seiner ersten Inszenierung an der Komischen Oper Berlin, *Orest* von Georg Friedrich Händel, hat er unsere Sichtweise auf die Barockoper verändert; mit seiner Deutung von Mozarts *Requiem* Klischees und leerlaufende Riten rund um den Tod unterwandert und uns bei seiner Neuinszenierung der Operette *Im Weißen Rößl* überrascht, indem er gängige Erwartungen, was denn Operette zu sein habe, »übererfüllte«, indem er die Operette quasi mit Operette potenzierte. Nun also inszeniert Baumgarten *Carmen* – und ich kann Ihnen versprechen: Sie werden das Stück im ganz neuen Lichte sehen und dabei ihre eigene *Carmen* wiederfinden.

Für das nötige Feuer am Pult sorgt dabei Yordan Kamdzhalov, einer der interessantesten und aufregendsten Dirigenten der jüngeren Generation (er ist gerade einmal 30 Jahre alt) und designierter Generalmusikdirektor des Theaters Heidelberg, der kurzfristig für den erkrankten Stefan Blunier eingesprungen ist. Und Carmen? Tja, für diese Ausnahmeopertie haben wir eine Idealbesetzung: Freuen Sie sich mit mir auf das Rollendebüt von Stella Doufexis! Sie ist zwar zur Hälfte Griechin – aber das macht nichts. Bizet war sogar ganz Franzose und außerdem niemals in Spanien. Ich hingegen schon und Stella Doufexis auch. Ich freue mich jedenfalls auf unsere neue *Carmen* – und auf Sie!

Ihr Andreas Homoki

## Carmen ist Spanien – und andersherum

Interview: Ingo Gerlach und Stephanie Schulze

Sebastian Baumgarten im Gespräch über Klischees, Realismus und seine Inszenierung von Bizets *Opéra comique*.

Wenn man über »Carmen« spricht, bietet es sich an, über Klischees zu sprechen – denn davon gibt es in dem Stück ja ziemlich viele: Flamenco, Stierkampf, Kastagnetten und, natürlich, die Blume im Dekolleté. Sind diese Bilder ein Problem für eine Neuinszenierung? // **Sebastian Baumgarten** ... Es ist doch zunächst einmal sehr reizvoll, mit den Klischees umzugehen. Der entscheidende Punkt, um sie produktiv zu nutzen, ist eben der, nicht das gesamte Stück als ein Klischee zu sehen, sondern zu erkennen, dass es aus einer Aneinanderreihung von zum Teil auch widersprüchlichen Klischees besteht. Quentin Tarantino hat auf den Vorwurf, seine Arbeiten seien immer so klischeehaft, entgegnet, dass nicht sein Film ein Klischee sei, sondern dass er aus Klischees bestehe. Das ist ein entscheidender Unterschied. Nicht das Gesamte ist das Klischee, sondern eben nur die einzelnen Elemente. Man kann die Kraft der Bilder, die die Leute im Kopf haben – sowohl auf musikalischer als auch auf bildlicher Ebene – ja auch nutzen. Da kann man die Zuschauer abholen. Das finde ich wichtig, denn mein Interesse besteht ja nicht darin, sie vor den Kopf zu stoßen, sondern es geht mir darum, die Leute einzuladen, sich mit in den Diskurs zu begeben. Natürlich kann ich auch immer sagen: Ich bin ein großer Künstler und erfinde eigene Welten aus Kreisen und Quadraten und so weiter. Aber das ist nicht meine Realität. Ich brauche also in der Kommunikation mit dem Zuschauer eine Sprache, die für jeden verständlich ist.

Welche Klischees wären das bei »Carmen«, die dich besonders reizen? // **Sebastian Baumgarten** ... Das ist erst mal das Spanien-Klischee, das ist für mich ganz wichtig. Dieses »Spanien«, das ich mir da vorstelle, ist ja sowieso schon eins, das quasi arabisiert und globalisiert ist. Auf der anderen Seite war ich sehr begeistert von dem *Carmen-Comic* von Georges Pichard, weil der die Greltheit, die Grotteske und das Pornografische des Stoffes auf eine gute Weise integriert. Er versucht, die sexuelle Aufmüpfigkeit des Materials einzufangen. Das tut die Oper ja weit weniger, was sicherlich eine Frage der Tradition ist. Bizet konnte einfach nicht so weit gehen. Aber immerhin ist es ihm gelungen, den Stoff überhaupt zu komponieren. Und das mit ziemlich schmutziger Musik für die damalige Zeit. Diese Schmutzigkeit ist etwas, was mich an dem Stück durchaus fasziniert.

Ein Klischee ist dabei zentral: der Stierkampf. Wie kommt man da raus? Oder kommt man da gar nicht raus? // **Sebastian Baumgarten** ... Meines Erachtens kommt man da eben nicht wirklich raus. Wenn ich ein anderes Bild dafür erfinde, dann wird dieses Bild trotzdem immer in Verbindung mit Stierkampf gedacht werden. Es ist nicht wie bei einer zeitgenössischen Oper, wo ich auf einmal eine neue Figur sehe und mir die Figur erst erschließe. Sondern ich denke bei Stierkampf und Escamillo immer noch »Auf in den Kampf, die Schwiegermutter naht« mit. Dementsprechend müsste man versuchen, das Klischee zu verdoppeln oder so stark mit einem Gegenklischee zu kontrastieren, dass aus dem Zusammenprall oder der Überlagerung oder der Potenzierung der Klischees möglicherweise Neues entsteht. Das sagt sich jetzt leicht und klingt sofort nach einer Legitimation für die Überhöhung, aber im Idealfall könnte das funktionieren. Klischee mit Klischee totschlagen oder Klischee mit Klischee kreuzen.

Ist das nur eine ästhetische Beschreibung für den Umgang mit dem Material oder leitet sich daraus auch eine Spielweise ab? // **Sebastian Baumgarten** ... Naja, ein ganz wichtiges Moment in der Rezeption von *Carmen* ist ja der Realismus-Aspekt, der sowohl Handlung als auch Figuren immer wieder dem Bereich ausliefert, an sozialer Realität messbar zu sein. Und das macht es

einem als Regisseur extrem schwer, denn einerseits lässt sich das keineswegs so abbilden, andererseits wird auf der Ebene der Darstellung auch nie das komplette Gegenteil herauskommen, was dann so eine Art dadaistisches »Grand Guignol«-Puppentheater sein könnte. Allerdings offenbart die Nummernstruktur der Oper eine ganz starke Formalisierung, eine starke Rahmung, ähnlich wie in den Nummern einer Revue. Das kann nie realistisch sein. Für mich liegt das vor allem an der Musiksprache Bizets. Er hat zwar einen realistischen Ansatz, schreibt dann aber eingängige Operettenmusik. Somit gibt die Musik sehr stark die Spielweise vor. Ich bin versucht, die Dinge, die da sind, eher zu vergrößern, als sie permanent umzuleiten. Das hängt damit zusammen, dass die Musik einen ausgesprochen physischen Gestus vorgibt, der schwer zu verweigern ist. Wenn die Musik sehr aktiv und sehr schnell ist, dann kann man mal langsam dagegen gehen, eine Slow-Motion machen. Aber man kann nicht dauerhaft ein Spieltempo einrichten, im Sinne des psychologischen Realismus – und oben flattern dann musikalisch die Spitzen der Geschwindigkeit raus. Das entspricht sich nicht. Damit will ich nicht sagen, dass der Kontrast zwischen zwei Dingen immer ein Fehler sei, im Gegenteil. Aber ich habe das Gefühl, damit es zu einer theatralen Qualität wird, muss der Kontrast anfangen zu oszillieren.

Die Ambivalenz, von der du gerade gesprochen hast, gibt es ja auch in Bezug auf die Hauptfigur – vielleicht handelt es sich dabei sogar um eine der zentralen Eigentümlichkeiten des Stückes: Carmen ist »Zigeunerin«, also einerseits eine Kunstfigur und Männerphantasie avant la lettre. Andererseits beinhaltet das ja auch immer noch sehr konkrete soziale Informationen: sie ist Arbeiterin, sie gehört einer ethnischen Minderheit an. Da schwingen ganz viele politische Faktoren mit ... // **Sebastian Baumgarten** ... Das stimmt. Als Kunstfigur hat sie viel mit der mythischen Aufladung oder mit der Wahrnehmung der Frau aus der Fremde zu tun, die wir in der globalisierten Welt längst überstanden haben. Das, was für die Männer das große Mythische an der femme fatale war, das halte ich heute für überholt, man würde vermutlich eher versuchen, sie psychologisch-analytisch zu erklären. Das Problem bei dieser Figur ist ja generell, dass jeder die Carmen auf der Bühne toll findet, weil sie eine domestizierte Kunst-Zigeunerin ist. Aber wenn sie nebenan Ziegen in der Neubauwohnung hüten würde, wäre man doch eher versucht, mal mit dem Vermieter zu reden. Das Problem ist, dass wir in einem kommerzialisierten Betrieb arbeiten, der kein Interesse daran hat, diese Dinge aufzutun, sondern dem es darum geht, dass diese Carmen eine Kunstfigur bleibt. Insofern ist der Versuch, an diesen Aspekt heranzukommen, also wirklich sozial oder politisch, zum Scheitern verurteilt. Die Kunstform Oper beschreibt aus der Herrschaftsgeste das Niedrige. Das wird immer so bleiben. Und das bindet mich als Regisseur auch. Das ist eben der Anlass für Leute wie René Pollesch, sich in einer postdramatischen Theaterästhetik zu bewegen. Natürlich fehlt da dann erstmal die ganze Schönheit, die die Dramatik mit sich bringt: bekannte Geschichten, Aufregung, Tränen, Lachen etc. Innerhalb des Systems Fortsetzung auf Seite 4

## Carmen

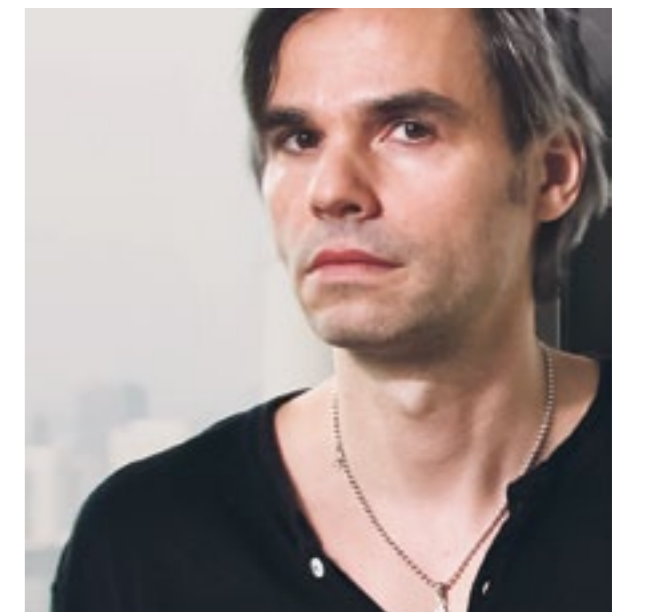
*Opéra comique* in vier Akten von Georges Bizet  
Libretto von Henri Meilhac und Ludovic Halévy  
Deutsche Textfassung von Bettina Bartz und Werner Hintze

**Sonntag, 27. November 2011, 19:00 Uhr**  
Musikalische Leitung ... Yordan Kamdzhalov/  
Josep Caballé-Domenech  
Inszenierung ... Sebastian Baumgarten  
Bühnenbild ... Thilo Reuther  
Kostüme ... Ellen Hofmann  
Bewegungstraining ... Thomas Stache  
Dramaturgie ... Ingo Gerlach  
Chöre ... André Kellinghaus  
Video ... Jan Speckenbach  
Licht ... Franck Evin

Mit ... Katarina Bradic / Stella Doufexis (Carmen), Ina Kringelborn / Erika Roos (Micaela), Karolina Gumos / Elisabeth Starzinger (Mercedes), Anastasia Melnik / Ariana Strahl (Frasquita), Jeffrey Dowd / Timothy Richards (Don José), Dmitry Ivashchenko / Günter Papendell (Escamillo), Matthias Siddhartha Otto / Peter Renz (Dancairo), Thomas Ebenstein / Jaska Lehtinen (Remendado), Adam Ciuffari / Ipča Ramanović (Morales), Jens Larsen / Marko Spehar (Zuniga), Ana Menjibar (Manuela), Rajiko Schlee / Zanná Urista-Rojas (Gitarristen)

Vorstellungen ... 6./12./18./26./29. Dezember 2011 / 4./7./13./21./27. Januar / 4. Juli 2012

Wie so oft in der Musikgeschichte erfreute sich auch Bizets 1875 uraufgeführte *Carmen* nicht von Anfang an der großen Begeisterung, die ihr heute allerorten entgegen schlägt. Im Gegenteil: Die Premiere fiel durch. Die Konfrontation mit realitätsnahen Figuren und die empfindene Immoralität des Stoffes waren verantwortlich für den Skandal, den das Werk auslöste. Erst in der gemilderten Rezitativ-Fassung trat das Stück seinen immer noch anhaltenden Siegeszug an, den der Komponist selbst allerdings nicht mehr erlebte – er starb wenige Monate nach der Uraufführung. Der Mythos um Carmen wurde seither so populär, dass sie und mit ihr die Oper ihrerseits zum Klischee wurden. *Carmen* ist Spanien und andersherum.



En garde! Sebastian Baumgarten inszeniert *Carmen* – und bürstet die damit verbundenen Klischees gegen den Strich.

3 Premiere *Carmen* ... Sebastian Baumgarten über Bizets *femme fatale*

6 Im Spielplan ... Die Bühnenwelten des Regisseurs Andreas Homoki

14 Konzerte ... Musik zum Weihnachtsfest und zum Neuen Jahr

- |   |   |    |   |
|---|---|----|---|
| 1 | Titelfoto ... Stella Doufexis in <i>Carmen</i>  | 8  | Premiere ... <i>Carmen</i>  |
| 2 | Editorial   | 10 | Kinderoper <i>Mikropolis</i> ... Wenn der Vater mit dem Sohne         |
| 3 | Premiere <i>Carmen</i> ... Sebastian Baumgarten im Gespräch   | 11 | <i>Im Weißen Rößl</i> ... Schauspieler singen, Sänger jodeln          |
| 5 | Premiere <i>Carmen</i> ... Ein Essay von Thomas Macho   | 12 | Wieder im Spielplan ... <i>Orlando</i> . Ein Schauspieler in der Oper |
| 6 | Die Bühnenwelten des Regisseurs Andreas Homoki  | 13 | Herzlichen Glückwunsch! ... Jubiläen an der Komischen Oper Berlin     |
| 7 | Wieder im Spielplan ... <i>Lear</i> : Der Komponist Ralf Hoyer über den Komponisten Aribert Reimann | 14 | Konzerte ... Von Vivaldi bis Tschaiowski                              |
|   |   | 16 | Spielplan, Service  |

Flamenco gehört zu Spanien wie die Blasmusik zu Bayern: Sebastian Baumgarten hat für seine Carmen die Gitarristen Raijko Schlee und Zanná Urista-Rojas verpflichtet.



## »Die Geste der Aufklärung interessiert mich nicht, mich interessiert die Geste der Anti-Aufklärung.«

Sebastian Baumgarten

Fortsetzung von Seite 3

denke ich daher über die Künstlichkeit nach und versuche, die Figur soweit zu überhöhen, dass sie auf der Bühne als eine Übersetzung der Realität erkennbar wird – eben nicht als Realität. Ich glaube, dass das funktionieren kann. In diesem Zusammenhang ist die Bühne nicht uninteressant, weil sie eine sehr realistische Abbildung von sozialer Realität ist. Aber es bleibt ein Foto, es ist nicht die Realität. Und über dieses Spiel mit den Ebenen kann man eine Menge mitezählen.

Und was bedeutet das jetzt für »Zigeuner«-Stereotypen, mit denen die Oper arbeitet? Dass sie lügen und stehlen? // Sebastian Baumgarten ... Wenn du gut lügst, dann musst du die Wahrheit sprechen oder das, was du sagst, so sprechen, als ob es die Wahrheit wäre. Das ist ja im Leben auch so. In der Novelle von Prosper Mérimée wird über Carmen gesagt: »Immer wenn sie sprach, log sie.« Für den Vorgang auf der Bühne könnte das aber auch heißen – und das wäre dann genau der gleiche Satz – »Immer wenn sie sprach, sagte sie die Wahrheit.« Der Unterschied zwischen Lüge und Wahrheit ist nur der Standpunkt desjenigen, der den Satz sagt. Bezüglich

der »Zigeuner« ist durch das Stück einfach schon viel vorgegeben. Natürlich wird über Schmuggel berichtet oder Kriminalität. Ich habe versucht, das Klischee des »schmuggelnden Zigeuners« eher in Richtung einer revoltierenden Masse zu bewegen. Das ist natürlich, wenn man so will, eine Regietheateranleihe. Interessant wäre eigentlich der strukturelle Eingriff, sicher. Generell kommt bei den Schmugglern etwas ganz Seltsames rein. Bei Bizet ist die Zigeunerwelt ja gar keine echte Zigeunerwelt – ebensowenig wie das Spanische wirklich spanisch ist. Vielleicht ist ihm da ja was ganz Geniales gelungen, jedenfalls hat er für sie eindeutig Operettenmusik komponiert. Vielleicht meinte er aber auch diese Grellheit, die Buntheit und Schrilheit und das Zusammengeklaut – im wahren Sinne des Wortes – was in der Operette auch vorkommt, wenn er diese Musik so leicht ansetzt. Auch da gibt es wieder einen großen Bruch in der Geschlossenheit der Oper, weil das eben keine »Zigeuner« sind, keine Hautdegen, die da gezeigt werden, sondern weil das alles etwas sehr Parfümiertes hat.

Das heißt, Bizet federt den sozialen Realismus der Figuren musikalisch ab. Das würde ja den Bogen schließen zu deiner letzten Inszenierung an der Komischen Oper Berlin, der Revue-Operette »Im Weißen Rößl«. Kann man mit diesen Stoffen denn überhaupt Theater machen, das in irgendeiner Weise politisch ist? // Sebastian Baumgarten ... Ich würde sagen, der Stoff ist politisch intelligent. Wenn ich im Theater Bezug nehmen will auf gegenwärtige gesellschaftliche Themen, kann ich entweder sagen: Wir haben eine Wirtschaftskrise und deshalb setze ich den Kaufmann von Venedig oder den Geizigen etc. an und denke, damit ins Herz des Zuschauers zu treffen, weil er die Themen, die er gerade in der Tagesschau gesehen hat, auch auf der Bühne wiederfindet. Ich halte das für den falschen Weg. Viel interessanter ist es doch, die kompensatorischen Themen stark zu machen. Also genau dann, wenn die Wirtschaftskrise am stärksten ist, eher Rosamunde Pilcher zu machen. Damit meine ich aber diese Form von Oberflächen, die ja in ihrer Oberflächlichkeit so offensichtlich sind, dass man auch weiß, dass damit offensichtlich etwas verdeckt wird. Dieser Weg gefällt mir besser: etwas unter Verdacht anschauen zu können, wie Boris Groys sagen würde. Ich finde die Lüge, den Fake, das Manipulierende sehr spannend. Die Geste der Aufklärung interessiert mich nicht, mich interessiert die Geste der Anti-Aufklärung. Und das ist ein anti-aufklärerisches Zeichen: In Zeiten härtester wirtschaftlicher oder sozialer Auseinandersetzung eine Operette zu machen, die ganz offensichtlich und mitunter böseartig an dem vorbei schiff, was die Leute tatsächlich betrifft. Man kommt dann in einen produktiveren Widerstand, als wenn mir jemand mit der Geste des Aufklärers erklärt, wie die Dinge sich zu verändern haben und mich dadurch zum Schuljungen macht. Der andere, der mich provoziert, der macht was mit mir. Da kann ich als Zuschauer dann widersprechen. Für mich ist es ganz entscheidend, sich gegen etwas zu verhalten. Da sind wir dann auch wieder bei Carmen. Die will auch den Widerstand und fordert ihn ein.

# Carmen – femme fatale, l'homme fatale?

von Thomas Macho

Unnahbar wie eine Heilige und verführerisch wie eine Kurtisane: Um Georges Bizets Carmen ranken sich zahlreiche Mythen.

Kreativ war die Moderne in Wissenschaften, Künsten und Techniken; dagegen hat sie – im Vergleich mit ihren vielfältigen Versuchen, alte Mythen wiederzubeleben – nur wenige neue Mythen hervorgebracht. Zu diesen neuen Mythen gehört die Geschichte der Carmen, eine Erzählung, die den Vergleich mit antiken und mittelalterlichen Stoffen – von Orpheus und Eurydike bis Tristan und Isolde, von Ödipus oder Antigone bis zu Don Juan oder Faust – nicht zu scheuen braucht. Carmen tritt auf als Frau, die anzieht und abweist, begehrt und missachtet, lockt und provoziert, unnahbar wie eine Heilige und verführerisch wie eine Kurtisane. Sie trägt den Namen der Virgen del Carmen, der heiligen Jungfrau vom Berge Karmel, »Notre-Dame de la Montagne«; die Frage ihres eifersüchtigen Liebhabers, ob sie »der Teufel« sei, beantwortet sie jedoch (zu Beginn des dritten Aktes) mit einem schlichten »Aber ja, ich habe es dir schon gesagt«. Sie arbeitet in der festungsartigen Tabakfabrik von Sevilla, zugleich gehört sie zu einer Schmugglerbande. Sie respektiert das Zigeunergesetz, doch preist sie die »berauschendste Sache: Die Freiheit! Die Freiheit!« Als Zauberin scheint sie die Zukunft zu zwingen, der sie sich im selben Atemzug unterwirft, als wahre femme fatale: Herrin und Opfer eines unausweichlichen Schicksals.

Die Figur der femme fatale kann als Angstphantasie bürgerlicher Patriarchen des 19. Jahrhunderts beschrieben werden; doch sollte dabei nicht übersehen werden, in welchem Umfang das Zeitalter der Revolutionen und Restaurationen von selbstbewussten, klugen, emanzipierten Frauen mitgeprägt wurde. So waren gerade die Arbeiterinnen der Tabakfabrik in Sevilla keineswegs bloß zigarrenrollende, halb-nackte Nymphen, mit deren erotischer Präsenz die Reiseberichte mancher Schriftsteller angereichert werden konnten, sondern politisch engagierte Frauen. Drei Jahre vor Erscheinen der Novelle Prosper Mérimées (im Jahr 1845) veranstalteten sie etwa eine der größten spontanen Straßendemonstrationen der Geschichte Sevillas, um gegen die miserablen Löhne und unhygienischen Arbeitsbedingungen in der Tabakindustrie zu protestieren. Zur selben Zeit beeindruckte die spanisch-irische, angeblich 1823 in Sevilla geborene Tänzerin Maria Dolores Rosanna Eliza Gilbert – unter ihrem Künstlernamen Lola Montez – die europäische Prominenz. Eine Liebesfä-

re mit Franz Liszt, vielleicht auch mit manchen Gästen des Salons von George Sand, darunter Victor Hugo, Alexandre Dumas, Honoré de Balzac oder Théophile Gautier, wurde ihr nachgesagt; bekämpft wurde ihre Liaison mit dem bayrischen König Ludwig I., der sie für seine legendäre Galerie der Schönheiten vom Hofmaler Joseph Karl Stieler porträtieren ließ.

In ihren Memoiren, die – in neun Bänden, auf fast zweitausend Seiten – 1851 in Berlin veröffentlicht wurden, zeigt sich Lola Montez durchaus als ferne »Seelenverwandte« Carmens. So erzählt sie etwa von einem Abenteuer als Zigarrenraucherin im Potsdamer Schlosspark: »Ich habe schon erwähnt, daß ich gern Zigarren rauchte, und da ich kurz zuvor eine Kiste sehr angenehm schmeckender zum Geschenk erhalten hatte, nahm ich einen kleinen Vorrath mit nach Potsdam hinüber, denn es ergelst sich sehr angenehm im Freien, mit einer wohl-schmeckenden Cigarre im Munde. Mag man dies immerhin eine männliche Leidenschaft nennen, ich halte sie für die durchaus schuldloseste, nur würde ich gern sehen, daß alle Welt nur eine gute Havanna rauchte, denn der Dampf einer überriechenden Cigarre ist in der That mehr als unangenehm, und nichts ist mir fataler, als die Einathmung und der Geruch so schmutziger Dünste.« Im königlichen Lustgarten herrschte allerdings strenges Rauchverbot, weshalb die Tänzerin und ihr Begleiter zur Zahlung einer Strafe von zwei Talern verdonnert wurden – und zum kurzen Zwangsaufenthalt in einem schmalen Schilderhäuschen, was der Kavalier sofort zu seinen Gunsten ausnutzen wollte, indem er versuchte, »aus uns Beiden wo möglich Eine Person zu machen«.

»Männlicher Leidenschaften« wurde Lola Montez vielfach bezichtigt; sogar ihr Aussehen wurde gelegentlich – etwa von Betty Kelen – als maskulin charakterisiert: »Ihre Kinnlade wirkt viereckig und ist eher wie eine Schneeschaukel geformt; sie hat Wangenknochen wie ein Tartarenhäuptling, die Zähne scheinen dafür geschaffen, ein Bärensteak zu essen. Doch alle diese derben, männlichen Züge werden zu einem Ganzen von zarter Schönheit verschmolzen.« Auch der Carmen auf der Opernbühne können gewisse herrische Züge ebenso wenig abgesprochen werden wie umgekehrt ihrem Liebhaber Don José



Eine amour fou, die blutig endet: Carmen (Stella Doufexis) und Don José (Timothy Richards).

eine feminine Charakterisierung. Ist nicht der Stier das männliche Tier par excellence – aber auch das bevorzugte Opfertier der großen Muttergöttinnen, dessen Hörner an die Mondsichel erinnern? Gleichet Carmen nicht dem Torero – mit ihrem roten Flamenco-Rock, in der die muleta des Stierkämpfers sichtbar wird – und zugleich dem getöteten Stier in der Arena? Der Reichtum möglicher Assoziationen und Um-

kehrungen sollte freilich nicht vergessen lassen, dass die femme fatale ihr Schicksal in die eigenen Hände nimmt: dass sie den Männern den Krieg erklärt, wie Lola Montez ihrem königlichen Galan: »Ja, Sire, wäre ich als eine Königin geboren, ich hätte die Übel des Krieges über den Erdball getragen und mich mit allen Königen geschlagen. Auch mit mir, Lola? fragte der König lachend. Auch mit Ihnen, Sire. Und weshalb? Weil ich als eine Königin auf der ganzen Welt kein Gesetz geduldet haben würde, welches den Männern mehr als den Frauen erlaubt.«

Thomas Macho (\*1952) ist Professor für Kulturgeschichte an der Humboldt-Universität zu Berlin. Er forscht u. a. über Rituale, Geschichte der Zeitrechnung, Tod und Trauern. 2007 ist sein Buch Die neue Sichtbarkeit des Todes, das er gemeinsam mit Kristin Marek verfasst hat, in München erschienen. In seinem neuesten Buch Vorbilder geht es auch um das Carmen-Thema.

# Räume für große Geschichten

von Jens Breder

So unterschiedlich sie auch sind: Es lohnt sich, Andreas Homokis Inszenierungen *Die Fledermaus* und *Das schlaue Fuchslein* im Kontext zu betrachten.

Manchmal passt die ganze Welt in einen Raum. Um Liebe und Tod, Intrige und Freundschaft, Hoffnung und Verzweiflung, Humor und Melancholie, kurz, um all dem, was das Menschsein ausmacht, den nötigen Rahmen zu geben, braucht es im Theater nur ein paar Quadratmeter. Einen Ort, von dem aus die Phantasie auf Reisen gehen kann, der ihr eine Richtung anbietet, ohne auf ein vermeintliches Ziel zu weisen. Einen Ausgangspunkt für Assoziationen und Interpretationen, ein Koordinatensystem, in dem aus Sängern Protagonisten, aus Protagonisten Prototypen – und aus Prototypen wieder Menschen aus Fleisch und Blut werden können.

Solche Räume zu erfinden und zu entwickeln, ist für einen Opernregisseur die erste große Herausforderung, die er gemeinsam mit seinem Bühnenbildner meistern muss, bevor es darum gehen kann, sie zu erobern und mit Leben zu füllen.

Andreas Homoki, Intendant und Chefregisseur der Komischen Oper Berlin, hat, seitdem er vor knapp 20 Jahren – da war er noch Regieassistent an der Oper Köln – mit Richard Strauss' *Frau ohne Schatten* in Genf erstmals von sich reden machte – im In- und Ausland inzwischen mehr als 50 Opern inszeniert und neue Welten für sie erfunden. Ob Verdi oder Reimann, Wagner oder Jost, Mozart oder Janáček: Homoki wäre ein schlechter Regisseur, wenn er dabei nicht längst eine eigene Handschrift entwickelt hätte. Und ein noch schlechterer, wenn er diese in das Korsett einer spezifischen Ästhetik gezwängt hätte.

Und so pflegt Homoki das eine, wie er das andere nahezu spielerisch vermeidet. Seine Lust auf theatrale Verfremdung, die kleinen und großen Zauberkünste des Theaters sind ihm dabei kein Selbstzweck, sondern Medium für eine große, bis ins psychologische Detail hineinreichende Liebe, die er seinen Figuren und damit den Menschen zukommen lässt, und die ihn drängt, ihre Geschichten zu erzählen. Ob sie nun Fuchsköpfe tragen, Pappkronen oder Baseball-Caps, grelle Masken oder noble Blässe, Smoking oder Schlaghosen: In Homokis Regiewelten werden die Figuren lebendig, im besten Sinne des Wortes authentisch, weil sie nicht mit dem Anspruch auf die Bühne geschickt werden, in sich den gesamten Kosmos menschlicher Weisheit zu tragen und mehr zu sein als wir, die wir ins Theater gehen, um uns mit ihnen zu identifizieren – sondern weil sie, bei aller Verfremdung, Stilisierung und theatrale Brechung, immer Mensch bleiben.

Die ästhetische Bandbreite, in der all das geschieht, in der geliebt und gestorben, betrogen und verziehen, getrauert und ge-

lacht wird, ist immens. Da gibt es kühle, stilisierte Räume wie den in Richard Strauss' *Rosenkavalier*, der von Homoki und Bühnenbildner Frank Schlobmann im letzten Akt spektakulär auf den Kopf gestellt wird und knallbunte, saftige und phantasievolle Märchenwelten (Prokofjews *Die Liebe zu drei Orangen*, Bühnenbild: Frank Schlobmann). *Robin Hood* erlebt seine Abenteuer, wie es sich gehört, in einem dichten Wald, den Homoki und Schlobmann zur großen Freude der jungen Zuschauer aus dem Orchestergraben wachsen lassen, wohingegen *La Bohème* zunächst auf leerer Bühne spielt, bevor der Chor einen monumentalen Weihnachtsbaum zu schmücken beginnt (Bühnenbild: Hartmut Meyer).

Für die Operette *Die Fledermaus*, die Homoki vor vier Jahren zur Premiere brachte, sowie seine jüngste (und vorerst letzte) Regiearbeit an der Komischen Oper Berlin, Janáčeks *Das schlaue Fuchslein*, wählte er wiederum einen anderen Ansatz: Sowohl der herrschaftliche Salon für die Wiener Gesellschaft, den Wolfgang Gussmann entwarf, als auch Christian Schmidts böhmische Gaststube, in der Fuchs und Hase auf den Förster treffen, kommen detailverliebt, auf den ersten Blick gar naturalistisch daher – um dann freilich in Bewegung zu geraten und als theatrale Mittel genutzt zu werden, nicht als bloße Dekoration.

In beiden Fällen spielt die Regie mit einer anfangs behaupteten quasi-realistischen Oberfläche, nutzt sie als Ausgangspunkt, um auf der Folie der Musik die Geschichte hinter der Geschichte offenzulegen: Im Falle der *Fledermaus* gerät sie Stück für Stück ins Wanken, um in einem Trümmerfeld aus Schrank, Fauteuil und Lüster zu enden – die Gaststube hingegen ist von Anfang an in Bewegung, denn es gibt ihrer vier auf der Drehbühne,



die sich kontinuierlich im Uhrzeigersinn abwechseln: Die Zeit, sie ist nicht aufzuhalten.

Diese Art des Umgangs mit dem Raum begeisterte die Kritik bei der Premiere des *Fuchsleins* vollends – bei der *Fledermaus* war sie hingegen noch in Teilen irritiert, manch einer gar warf Homoki »konventionellen Opern-Naturalismus« vor. Was, im Rückblick die Frage aufwirft, ob man der Operette im Feuilleton noch immer nicht so recht über den Weg traut und sie nur dann ernst zu nehmen bereit ist, wenn die Regie sie dekonstruiert, zertrümmert und neu zusammensetzt, anstatt sie aus sich heraus als das zu nehmen, was sie ist: ein Werk, das Geschichten von Menschen – und damit von uns – erzählt.

In diesen Wochen nun besteht erstmals Gelegenheit, beide Inszenierungen zu sehen, sie in der Gegenüberstellung, und – bei allen Unterschieden – in ihrem Kontext zu bewerten. Das eine Werk, *Die Fledermaus* nämlich, fröhlich auf der Oberfläche, verspielt und voller Charme, kündigt bereits an, was der Historiker Joachim Radkau als »Zeitalter der Nervosität« bezeichnete – das andere, *Das schlaue Fuchslein*, entstand an dessen Ende und ist geprägt von Trauer, Melancholie, von Reflektion

**Bühnenwelten, prall voll mit Leben: Das schlaue Fuchslein (oben) und Die Fledermaus (unten).**

der Endlichkeit – aber auch von Trost. »Glücklich ist, wer vergisst, was doch nie zu Ende ist?« Homoki mutet seinem Publikum, weder in diesen beiden Inszenierungen, noch in seinen anderen, eine Antwort auf diese Frage zu. Doch er schafft Räume, die es ermöglichen, sie zu stellen.

**Leoš Janáček ... Das schlaue Fuchslein**  
Musikalische Leitung ...  
Alexander Vedernikov  
Inszenierung ... Andreas Homoki  
Vorstellungen ... 26. November / 4./16. Dezember 2011/7. Juli 2012

**FREUNDE**

**Johann Strauß ... Die Fledermaus**  
Musikalische Leitung ... Nicholas Milton  
Inszenierung ... Andreas Homoki  
Vorstellungen ... 11./17./25./28. Dezember 2011

**FREUNDE**



Der Auftritt des »Frosch« gehört zweifelsohne zu den Höhepunkten der Operette der Operetten, *Die Fledermaus*. An der Komischen Oper Berlin ist jetzt Grimme-Preisträger Jürgen Tarrach (*Die Musterknaben*, *Wambo*), der sein Operetten-Debüt gibt, in dieser komödiantischen Paraderolle zu erleben.

# Die Partitur des »Lear«

von Ralf Hoyer

Der Komponist Ralf Hoyer hat sich für uns in die Noten von Aribert Reimanns *Lear* vertieft.

Gelegentlich sehe ich gern in die Partituren meiner Kollegen, seien sie nun berühmt oder vergessen, bereits gestorben oder noch unter uns. Das ist nie langweilig, und meist bekommt man für die Mühe einiges zurück.

Vor mir liegt die Partitur der Oper *Lear* von Aribert Reimann. Sie ist etwa 70 x 45 x 10 cm groß, besteht aus zwei Bänden und wiegt geschätzte 15 kg. Wenn Sie in der Pause in den Orchestergraben auf das Dirigentenpult blicken, werden Sie sie vermutlich sehen.

Allein diese 450 Seiten mit Noten beschrieben zu haben, ist eine Leistung, die vermutlich auch jedem opernfremden Zeitgenossen Respekt abnötigt. Vom Sinn in den Noten, der ja auch irgendwie da hineinkommen muss, einmal ganz zu schweigen. Ja, ich behaupte gar: Ohne Sinn wäre das Beschreiben von Papier mit Noten in diesem Umfang eine Art Strafe. Erst der Sinn ermöglicht es, sich einer solchen Arbeit freiwillig zu unterziehen. Doch bei aller Geduld und Disziplin, die dabei aufzuwenden sind: Die produktive Bemühung ist insgesamt gesehen eher eine lustvolle und persönlich befriedigende.

Die lustvolle rezeptorische Bemühung ist nun Sache des Publikums. Das sitzt im Theater, und die Oper beginnt. Im Falle des *Lear* ohne die übliche Ouvertüre. Der König eröffnet a cappella mit dem auf einer Tonhöhe gesungenen Satz: »Wir haben euch hierher befohlen, um unser Reich vor euren Augen unter unseren Töchtern aufzuteilen.« Dann folgen der erste verhaltene Akkord und alles weitere.

Ein wunderbarer Kunstgriff! Der Ausgangspunkt des Werkes ist mit diesem Satz in höchster Konzentration und gleichzeitig in einfachster, natürlichster Weise dargestellt. (Ein Lob dem Librettisten Claus H. Henneberg, der mit sicherem Instinkt für die Oper extrahierte. Bei Shakespeare gibt es vor dieser Stelle Text für mindestens fünf Minuten Bühnenhandlung.)

Stellen Sie sich vor, Sie säßen im Theater und hörten diesen Satz, vielleicht auch noch, dass *Lear* von seinen Töchtern verbale Beweise ihrer Vaterliebe einfordert, und danach hörten Sie zweieinhalb Stunden nichts weiter. Da entsteht wohl in jedem ein eigenes Drama, wenn es ihm gelänge, bei der Sache zu bleiben.

Aribert Reimann hat uns diese Arbeit abgenommen, und wir folgen einer kraftvollen – und dabei überaus kunstvollen – Musik, die weniger auf vermeintliche Materialinnovationen denn auf archaisch wirksame, dramatische Ausdruckselemente setzt, so zum Beispiel als *Lear* seine Tochter Cordelia verstößt und seinen künftigen Schwiegersohn, den König von Frankreich, brüskiert: »Nimm Cordelias Ehrlichkeit als Mitgift, mehr gib ich nicht.« Da gerät alles aus den Fugen, zu Schlagwerkattacken und spitzen Bläserwürfen stottert Cordelia, und auch der künftige Gatte irrt sich musikalisch. Das versteht man notfalls auch mit dem Körper, wenn einem der Text abhanden kommt, was in der Oper schon einmal vorkommen kann. Oder: als Goneril und Regan ihrem Vater den Hofstaat nehmen

## Reimann im Gespräch

Die Berliner Gesellschaft für Neue Musik hat seit ihrer Gründung vor 20 Jahren mit Gesprächen, Konzerten und Festivals den Diskurs über die Neue Musik in der Stadt gepflegt. Nun widmet sie sich unter dem Thema »Wieviel Avantgarde braucht die Oper – Expression, Kalkül und Katharsis im modernen Musiktheater« dem Schaffen von Aribert Reimann. Gesprächspartner von Ralf Hoyer sind Aribert Reimann sowie die Journalistin Christine Lemke-Matwey (Der Tagesspiegel, Die Zeit), gezeigt werden u. a. Videoausschnitte aus *Medea*.

Wieviel Avantgarde braucht die Oper? ... Sonntag, 8. Januar 2012, 16:30 Uhr, Foyer der Komischen Oper Berlin Ein Jour Fixe der Berliner Gesellschaft für Neue Musik in Kooperation mit der Komischen Oper Berlin // Eintritt frei

wollen (später setzen sie ihn vor die Tür), lassen die hysterisch gespreizten Gesangsstimmen und die Einwüfe des Orchesters keinen Zweifel an der Verfasstheit dieser beiden Ladies. Und auch die wahnsinnige Wut, Verzweiflung und Erkenntnis *Lear*s über seine Lage hat unmittelbaren musikalischen Ausdruck gefunden. Das Zwischenspiel II reflektiert die ganze Schauerlichkeit noch einmal ohne Text mit bis dahin ungehörten Klängen. Natürlich gibt es auch ruhigere Zonen der Trauer, des Schmerzes, der heilsamen Resignation oder auch der puren Erschöpfung.

Bei alledem gehen dem Komponisten niemals die Klangfarben aus. Auch hierfür ließen sich zahlreiche Beispiele finden, die natürlich blass bleiben müssen, wenn sie gesagt oder – wie in diesem Fall – aufgeschrieben werden. Nein, man muss diese Dinge hören! Wie beispielsweise kurz vor Schluss die Auflösung komponiert ist – das ist einzigartig! Mit Edgar, mit dem sterbenden Edmund und mit Goneril, die sich schließlich entleibt, nur von einer Pauke im Pianissimo begleitet ...

Doch etwas ist mir völlig entgangen, als ich im vergangenen Jahr in einer *Lear*-Vorstellung saß. Das habe ich erst jetzt in der Partitur gesehen: Im 2. Teil der Oper sind die 2. und 3. Szene mehrfach ineinander verschrankt, vermutlich um die Gleichzeitigkeit der an verschiedenen Orten spielenden Handlung zu verdeutlichen. Goneril und Cordelia, die eine in ihrem Palast, die andere im französischen Heerlager bei Dover, die eine singt auf der linken Bühnhälfte, die andere auf der rechten. Die unter dem Gesang liegenden instrumentalen Strukturen jedoch wechseln nicht entsprechend, sondern folgen ihren eigenen, innermusikalischen Entwicklungsprozessen. Und die beiden Frauenstimmen (Soprane) sind im Duktus ziemlich nah beieinander, ganz im Gegensatz zum Anfang, der uns Goneril in exaltierten Intervallen zum Zeichen ihrer Falschheit zeigt. Hier aber kann man die beiden Gesangsstimmen kaum auseinander halten. Warum? Es ist rätselhaft. Ich werde Aribert Reimann am 8. Januar 2012 bei unserem Gespräch in der Komischen Oper Berlin (s. Kasten) dazu befragen.

Wenn Sie nun selbst in eine der vier Vorstellungen des *Lear* gehen – passen Sie gut auf, dass Sie diese Stelle mitbekommen. Ab der folgenden 4. Szene mit Edgar und seinem geblendeten Vater, Graf Gloster, geht es dann wieder geradeaus – und weiter in die Katastrophe.

**Aribert Reimann ... Lear**  
Musikalische Leitung ... Friedemann Layer  
Inszenierung ... Hans Neuenfels  
Vorstellungen ... 10./20./30. Dezember 2011 / 8. Januar 2012

**Die Welt ist aus den Fugen: Der Narr (Elisabeth Trissenaar), Cordelia (Caroline Melzer) und König Lear (Tómas Tómasson)**



# Carmen

Premiere *Carmen*

8

9

Dezember 2011 – Januar 2012 // komisch  
Zeitung der Komischen Oper Berlin

Die schmutzigen Zigeuner als revoltierende Masse: Sebastian Baumgarten unterwandert in seiner Neuinszenierung von Bizets *Carmen* gängige Klischees mit kraftvollen, zeitgemäßen Bildern.



Premiere

**Georges Bizet ... Carmen**

Musikalische Leitung ... Yordan Kamdzhlov/  
Josep Caballé-Domenech

Inszenierung ... Sebastian Baumgarten

Premiere ... 27. November 2011

Weitere Vorstellungen ... 6. / 12. / 18. / 26. / 29. Dezember 2011 /  
4. / 7. / 13. / 21. / 27. Januar / 4. Juli 2012

# Einstiegsdroge ins Musiktheater

FREUNDE

Der Schriftsteller Alban Nikolai Herbst hat gemeinsam mit seinem elfjährigen Sohn die Uraufführung der abenteuerlichen Insektenoper *Mikropolis* besucht.

»Oh-à, ist das krass!« »Das ist irre!« Und noch einmal: »Oh-à, ist das krass!«

So mein Elfjähriger zum zweiten Teil der Kinderoper *Mikropolis* von Christian Jost. Mit ihr hat die Komische Oper Berlin einen Wurf gelandet, und nicht nur wegen des witzigen Textbuches, das frei genug ist, einer Bremse »Kanackendeutsch« zu geben (»He! Hap ich Idee!«) – und einer Stubenfliege, die sich irrträumlich für eine Eintagsfliege hält. Weshalb sie in ständiger Angst vor dem Abend lebt, auch nach dreien davon. Um es mit der Bremse zu sagen: »Er nicht kapiert!« Immerhin schenkt ihre, sagen wir, ontologische Fehleinschätzung dem Insekt einen wirklichen Hit: den Eintagsfliegen-Blues. Kein Zweifel, dass der sich auch in Charts behauptet. Hier hat ein Komponist dem Ohrwurm, der ja quasi auch ein Insekt ist, einfach das Fenster geöffnet. Nun haben wir die Plage. Solchen

Nummern gibt die Kombination aus Text und musikalischen Standards die Kraft: Sie leben vom Bekannten, das sich in ungewohnter Maske zeigt. So auch, wenn der Käfer, den die Spinne immer »Kung« nennt, er sich aber »Kurt«, ihr erbost entgegnet: »Ich bin ein deutscher Marienkäfer mit chinesischem Migrationshintergrund.« Überhaupt wird die Ausländerthematik locker immer mitgespielt. So denn über die von einem Sturm in die Stadt gepustete Landgrille: »Ist doch ein armes unschuldiges Mitinsekt.« Dazu allerdings der »Fliegenkanack«: »Die Landeier haben schon fette Krise.«

Das Grillchen also, Gesine, trifft auf einen Gang von Asphaltinsekten, die sich von Müll ernähren und im Übrigen so bürgermoralfrei sind, wie sich das für streunende Rowdys gehört. Die preisen dem Grillchen die Vorzüge ihres »coolen« Stadtlebens. Aber so recht ist Gesine nicht zu überzeugen,



**Grille Gesine (Erika Roos) vom Lande sehnt sich nach ihrer blühenden Wiese.**

gen, ja in einem ariosen Heimwehanfall schildert sie ihre verlorene Wiese auf solch nahegehende Weise, dass die halbe Gang ebenfalls traurig wird. Was die Obercoolen um Bremse, Fliege und Tausendfuß ziemlich abturt, so dass sie beschließen, das Landei schleunigst in einen Laubsauger zu befördern. Der Coup gelingt. Doch schließlich nimmt man sich vor, die Grille wieder zu befreien und – betritt ihn selbst. Da treibt das Bühnenbild meinen Jungen in diese Staunensrufe. »Oh-à, ist das krass!«

Dass die Geschichte gut ausgeht, ist so klar und auch, dass einige der Stadtinsekten ihr weiteres Leben auf der Wiese zubringen möchten. Die obercoole Gruppe allerdings stellt zutreffend fest, es sei zwar schön hier, aber »auch sehr ruhig ...«, »... auch sehr beschaulich« fügt der andere bei und seufzt. »He Leute, bin ich nicht so der Sonnenuntergangstyp«, »kanackt« die Bremse.

Nadja Loschky hat das auf Esther Bialas' phantastischer Bühne schnell und packend inszeniert. Indem sie jeder Rolle eine misch agierende Person beisteht, verleiht sie dem Stück zusätzliche Dimensionen. Zum Beispiel ist der Begleiter des Marienkäfers ein asiatischer Darsteller und die Pantomime der Spinne wird von einer Akrobatin gegeben, die sich in mancherlei

Pirouetten herabhangeln lässt. Hochgradig poetische Bild-Erfindungen sind das. Selbstverständlich ist Josts Oper mehr Musical als das. Nicht selten hört man Bernstein hindurch. Oft sind die einzelnen Nummern kaum scharf voneinander zu trennen. Josts zwar an Alltagsmusiken orientierte, dennoch ziemlich elegante Instrumentalisierungskunst tut ein Übriges. Dass er dabei den Kitsch nicht scheut, ist kindgerecht. Dies alles zusammengenommen, muss man sagen: Es macht das Stück zur Einstiegsdroge in die Musiktheaterwelt.

(Vom Autor gekürzte und leicht umgearbeitete Fassung der Kritik vom 31.10.2011 in: DIE DSCHUNGEL ANDERSWEIT, <http://albanikolaiherbst.twoday.net>).

**Christian Jost ... Mikropolis**  
Musikalische Leitung ... Christian Jost  
Inszenierung ... Nadja Loschky  
Vorstellungen ... 4. / 13. / 16. / 19. / 26. Dezember 2011 / 17. / 18. Februar 2012

## Finger und Flügel ... Klaviermusik für Kinder

FREUNDE

Die einzigartige Mischung aus temperamentvollem Spiel und lyrischer Begabung macht Mihaela Ursuleasa zu einer der bemerkenswertesten Pianistinnen der jüngeren Generation. Nun will sie, die lange Zeit als »Wunderkind« in der Konzertwelt galt, die jüngsten Zuhörer der Komischen Oper Berlin durch ihr Klavierspiel begeistern und für die Klangfarben des Flügels faszinieren. Bei dem Konzert für Kinder wird sie die Musik in kindgerechte Geschichten kleiden und so dem jungen Publikum charmant und witzig näherbringen. Auch der Flügel als Instrument mit seinen technischen Möglichkeiten wird erklärt. Das abwechslungsreiche Programm verspricht eine Stunde spannende Musik zum Mitmachen und Mitdenken.

**Konzert für Kinder ... Sonntag, 8. Januar 2012, 11:00 Uhr // Ab 5 Jahren**  
Programm ... Wolfgang Amadeus Mozart: Variationen auf ein Menuett von Jean-Pierre Duport in D-Dur KV 573; Ludwig van Beethoven: Sonate f-Moll op. 57 (daraus: Appassionata und 1. Satz); Franz Liszt: Mephisto-Walzer Nr. 1; Béla Bartók: Sechs rumänische Tänze



Wieder im Spielplan *Die Schneekönigin* ... Ganz hoch im Norden steht das Schloss, in dem die geheimnisvolle Schneekönigin wohnt. Wer in ihr Reich kommt, bleibt dort gefangen und erstarbt nach und nach zu Eis. So passiert es dem kleinen Kay. Seine beste Freundin, Gerda, macht sich auf die abenteuerliche Reise, ihn zu befreien ... Andersens berühmteste Dichtung war die Vorlage für Pierangelo Valtinonis zauberhafte Märchenoper – ein Auftragswerk der Komischen Oper Berlin. Die Regisseurin Anisha Bondy verlegt die phantastische Geschichte auf einen Rummelplatz und entführt in die faszinierende Welt der fahrenden Leute mit ihren Losbuden, Wurfspielen, Gespensterbahnen und Karussells.

**Pierangelo Valtinoni ... Die Schneekönigin**  
Musikalische Leitung ... Carlos Spierer  
Inszenierung ... Anisha Bondy  
Vorstellungen ... 5. / 9. / 10. / 22. / 31. Januar / 17. / 19. / 26. Februar 2012



# Im Weißen Rößl, da kann man sich auf nichts verlassen

von Ingo Gerlach

Schauspieler, die singen, und Sänger, die jodeln: Regisseur Sebastian Baumgarten verlangt seinen Protagonisten einiges ab.

Allein die Tatsache, etwas nicht in Perfektion zu können, ist für mich noch kein hinreichender Grund, es nicht auf einer Bühne zu tun. Das fröhliche Dilettieren hat gar mitunter einen großartigen Unterhaltungswert. Im Umkehrschluss gilt allerdings auch, dass die Perfektion nicht unbedingt das ist, was sich als Kennzeichen von Kunst beschreiben ließe. Die Arie der Olympia aus Hoffmanns *Erzählungen* zeigt, dass die reine Perfektion immer auch etwas Unmenschliches hat. »Die Kunst hat einen Sinn, solange der Mensch sie nicht beherrscht. Wenn er sie perfekt beherrscht, sieht er, dass sie überflüssig ist«, heißt es diesbezüglich in Karel Čapeks Komödie *Die Sache Makropulos*, in der es um eine 337 Jahre alte Sängerin geht, die ihre Stimme mittlerweile tatsächlich tadellos beherrscht. Wie so oft ist es also die Mischung, auf die es ankommt.

»Alles was vom klassischen Mozartgesang abweicht, ist für mich als Sängerin ein interessantes Projekt, das es auszuprobieren und wenn möglich gut zu meistern gilt«, sagt Mirka Wagner, die in der Erfolgsproduktion *Im Weißen Rößl* als Briefträgerin Kathi zu erleben ist und für diese Partie extra Jodelunterricht genommen hat. Man kann sich vorstellen, dass das für sie als Norddeutsche eine ganz besondere Herausforderung war. Doch die sicherlich anstrengende Unterweisung in der alpinen Kunst nonverbaler Kommunikation macht sich

bezahlt – wie die Vorstellungen von Eric Charells und Ralph Benatzkys Klassiker beweisen.

Im *Weißen Rößl* ist das Genreübergreifende der Grundansatz. Bereits die Gattungsbezeichnung Revue-Operette weist darauf hin, dass es sich hier weder um eine reine Operette noch um eine bloße Revue handelt. Als das Stück 1930 im Großen Schauspielhaus uraufgeführt wurde, gab es in der Besetzung lediglich einen ausgebildeten Opersänger. Alle anderen Partien wurden von Schauspielern übernommen. Ohnehin erfordert das Stück Fertigkeiten, die man nicht unbedingt im Gesangs- oder Schauspielstudium erwerben kann.

Auch Schauspieler Dieter Montag hat sein »sicheres Polizeif 110-Revier für den Ausflug an den Wolfgangsee verlassen, wo er als Berliner Trikotagenfabrikant Wilhelm Giesecke singend und tanzend von Ahlbeck, Treptow und grünen Aalen schwärmt: »Im Salzkammergut, da kann man gut lustig sein. Aber wir sind ooch nich doof an der Spree.« Das sogenannte Schnadahüpfel-Duett absolviert er bravurös gemeinsam mit der großartigen Dagmar Manzel. Und Max Hopp ist als Zahlkellner Leopold wohl nicht weniger eine echte Idealbesetzung für die Art von Darstellung und Gesang, die Benatzky und Charell für ihre Revue-Operette vorgeschwebt haben dürfte. Denn Stücke wie das *Weiße Rößl* hatten einen radikalen, anarchischen, irrsinnig schnellen und schau-

spielnahen Charakter. Sie waren gewissermaßen per definitionem genreübergreifend, bevor sie in den restaurativen Nachkriegsjahrzehnten einer Anneliese-Rothenbergisierung der Operette zum Opfer fielen und in den Dunstkreis der repräsentativen Oper gerieten. Dass die Operettenpartien bei den großen Sängerstars der Zeit nicht wirklich gut aufgehoben waren, bezeugen zahllose Einspielungen, auf denen Stücke wie *Der Vetter aus Dingsda* oder eben das *Weiße Rößl* zu ziemlich tempo- und zahnlosen Gutealte-Zeit-Beschwörungen umgemünzt wurden – mit schöner Musik und »etwas für's Herz«. Dass und wie sich die erst kürzlich wiederentdeckte Urfassung des *Weißen Rößl* von der geläufigen Nachkriegsfassung unterscheidet, ist ein eindeutiger Hinweis darauf, dass es anders gemeint war: Kantiger, jazziger und frecher kommt die Musik daher und macht den Auftritt des Kaisers eben nicht zu einem Moment backenbärtiger Nostalgie, sondern sagt mit genauestem organisiertem musikalischen Chaos ganz gewaltig am Sockel. Sebastian Baumgartens radikalkomödiantischer Ansatz baut denn auch auf eine Mischbesetzung, die den Akteuren mitunter Aufgaben stellt, die sie nicht perfekt beherrschen und die man sich gerade darum gern anschaut: Kathrin Angerers Exkursionen ins Ringeturnen und die Bodengymnastik zählen zweifellos zu den Höhepunkten des Abends.

**Ralph Benatzky ... Im Weißen Rößl**  
Musikalische Leitung ... Koen Schoots / Peter Christian Feigel  
Inszenierung ... Sebastian Baumgarten  
Vorstellungen ... 30. November / 9. / 14. / 22. / 31. Dezember 2011 / 15. Januar 2012



**Sie haben sicheres Terrain verlassen – und sichtlich Spaß dabei: Dieter Montag und Dagmar Manzel (oben) sowie Mirka Wagner, die für ihre Rolle das Jodeln lernte.**

# »Singst du da auch?«

von Bettina Auer

Der Schauspieler Bernd Stempel vom Deutschen Theater hat einen Ausflug in die Oper unternommen und spielt die Isabella in Händels *Orlando*.

Noch bevor die Ouvertüre zu Händels tragikomischer Oper *Orlando* erklingt, betritt eine große Dame in lilafarbenem Kostüm und heller Blumenbluse die Bühne. Ladylike, also mit der gebotenen Eleganz und Sittsamkeit, gießt Isabella die Blumen und bringt die Glühbirne hoch oben an der Bretterwand wieder zum Leuchten. Dabei scheint sie nicht zu laufen, sondern zu fliegen und bezaubert das Publikum bereits in den ersten Sekunden mit ihrem Charme – eine Riesenelfe mit Glatze. Das ist der Schauspieler Bernd Stempel, der als Isabella mit Fein- und Mitgefühl versucht, all den Liebeskranken und -verwirrten der Oper zur Seite zu stehen: Der Ritter Orlando hat sein Herz nämlich unrettbar an Angelica verloren, die allerdings Medoro liebt, an welchem wiederum Dorinda verzweifelt, nachdem sich Medoro zugunsten von Angelica von ihr abgewandt hat. In diesem amourösen Chaos über drei Ecken verliert Orlando vor Eifersucht und Rachedurst sogar den Verstand, bis schließlich – den Gesetzen der barocken Opera seria sei Dank – doch ein Happy End erreicht wird.

Dass Bernd Stempel sein Opern-Debüt ausgerechnet in einem Werk von Georg Friedrich Händel gegeben hat, scheint wirklich kein Zufall zu sein. Wie der Komponist ist Stempel in Halle an der Saale aufgewachsen und war, nach dem Studium an der Staatlichen Schauspielschule Berlin (heute: Hochschule für Schauspielkunst »Ernst Busch« Berlin), auch am Hallenser Dreipartentheater für zehn Jahre engagiert. Dort hat er nicht nur die legendären Inszenierungen von Peter Konwitschny gesehen, der von den Sängern damals schauspielerisch sehr

viel verlangte und außerdem im Schauspiel arbeiten wollte (»man hoffte sehr, dabei zu sein«, sagt Stempel), sondern auch eine Aufführung von Richard Strauss' *Salome*, die ihm buchstäblich den Boden unter den Füßen wegzog. »Das war so überwältigend, dass ich nach der Vorstellung in den Keller rannte, wo ich vor lauter Aufregung einen Heulkampf bekam. Ich konnte das einfach nicht fassen! Ähnlich erging es mir noch ein Mal in der Oper: als ich letztes Jahr den *Rosenkavalier* an der Komischen Oper Berlin sah. Da war ich genauso aufgewühlt!«

Seit 1989 ist Bernd Stempel eine feste Größe im Ensemble des Deutschen Theaters, wo er u. a. in zahlreichen Inszenierungen von Jürgen Gosch spielte, wie *Sommernachtsstraum*, Roland Schimmelpfennigs *Auf der Greifswalder StraÙe* oder Tschschow's *Onkel Wanja* und *Möwe*. Oder, ein Beispiel aus der jüngsten Vergangenheit, in *Diebe* von Dea Loher, inszeniert von Andreas Kriegenburg. Da der Schauspieler ein großer Musikfan ist, der sich zuhause mit unterschiedlichen Interpretationen von Verdi-, Bellini- und Mozart-Opern auf CD beschäftigt (im Augenblick ist allerdings Schuberts Liederzyklus *Die Winterreise* dran) und während der Schulzeit in Halle autodidaktisch das Gitarre-, Flöte- und Mundharmonikaspielen erlernt hat, wird Bernd Stempel auch gern für die Schauspieler-Liederabende angefragt. Als seine Kollegen am DT erfuhren, dass er nun sogar in einer richtigen Oper mitwirkt, fragten sie ihn beim abendlichen Bier nach der Vorstellung: »Singst du da auch?« Stolz führte er ihnen seinen kurzen Gesangspart vor: »... wird irre!« Diese drei Noten, die er zusammen



**Riesenelfe mit Glatze: Bernd Stempel steht als Isabella den Liebeskranken in *Orlando* zur Seite.**

mit Zarathustra und Dorinda in der Oper singt, führten dazu, dass schließlich die gesamte Schauspiel-Mannschaft dreistimmig die Kantine des Deutschen Theaters beschallte: »Wer liebt, wird irre!«

In der Probenzeit von *Orlando* hat Bernd Stempel vor allem die Gesangskunst seiner Bühnenpartner beeindruckt – »das, was man eben selbst nicht kann. Ich konnte mich musikalisch weiterbilden und andererseits meinen Kollegen bei schauspielerischen Vorgängen helfen, wie man ohne Betonung oder Übertreibung klar und glaubwürdig ist.

Wir hatten etwas voneinander, unser Austausch gab mir das Gefühl einer Symbiose.« Befragt man den bescheidenen und nachdenklichen Menschen, der auf der Bühne ein hinreißender Komiker sein kann, nach dem Geheimnis dieser Wirkung, antwortet er nur: »Humor sollte passieren!«

**Georg Friedrich Händel ... Orlando**  
Musikalische Leitung ...  
Alessandro De Marchi  
Inszenierung ... Alexander Mörk-Eidem  
Vorstellungen ... 1./5./21./  
27. Dezember 2011



Verdis *Traviata*, so zeigt Neuenfels, malt kein gesellschaftliches Sittenbild, verfügt über keinen aberwitzig verwickelten, historistischen Plot und hält es überhaupt wenig mit der Konvention. In der *Traviata* nimmt das Utopische Gestalt an: Oper ohne allen Opernplunder. Ganz pur, ganz innen, ganz Nur-Mensch. Virtuoser geht Regie nicht.

Christine Lemke-Matwey, Der Tagesspiegel

**Giuseppe Verdi ... La Traviata**  
Musikalische Leitung ... Patrick Lange / Kristiina Poska  
Inszenierung ... Hans Neuenfels  
Vorstellungen ... 14./20./22./28./30. Januar /  
14. Februar 2012

# »Ist wie ein schöner Traum«

von Hans-Jochen Genzel

Christiane Oertel, Gertrud Otenthal und Roger Smeets feiern ihr 25-jähriges Bühnenjubiläum an der Komischen Oper Berlin.

Am 12. Dezember 1986, zur Premiere von *Figaros Hochzeit*, standen sie das erste Mal zusammen auf der Bühne der Komischen Oper Berlin. Sie kamen aus Thüringen, Österreich und Holland, und sie waren blutjung, gerade so jung, wie sie Harry Kupfer brauchte für seine Inszenierung: Christiane Oertel, Gertrud Otenthal und Roger Smeets, die somit in diesen Tagen ihr 25-jähriges Bühnenjubiläum in der Behrenstraße feiern.

Roger Smeets hatte in Maastricht studiert und als Mitglied des Opernstudios der Niederlande Opera in Amsterdam bereits erfolgreich gewirkt, wo er Harry Kupfer aufgefallen war. Gertrud Otenthal war Kupfers Arianna in der Gastinszenierung von *Giustino* in der Wiener Volksoper. Nach dem Gesangstudium in Lübeck und ihrem Debüt an der Hamburgischen Staatsoper hatte sie ein Engagement in Wien angenommen. Der Regisseur und die Sängerin verstanden sich sofort. Noch im gleichen Jahr arbeiteten sie in Berlin zusammen. Und

die Mezzosopranistin Christiane Oertel sang ihre ersten Bühnenrollen in Erfurt. Günter Neumann, schon damals Protagonist der Komischen Oper, sah sie dort: »Die passt zu uns!« Bewerbung, Vorsingen, ein paar Eignungsproben – und das Berliner Opernhaus hatte seinen Cherubino.

Und was für einen! Da war ein Wirbelwind von einem jungen Menschen, der alle seine Register zieht, seinen Charme, seine ganze Körperlichkeit einsetzt, um sein Ziel zu erreichen: sexuellen Genuss, den er Liebe nennt. Ein junger Don Juan wächst da heran, der seinen Anspruch an die Welt anmeldet. Die Arietta im 2. Akt »Ihr holden Schönen ...«: ein Trio mit der verführerisch agilen Susanna der Dagmar Schellenberger und der Gräfin von Gertrud Otenthal, die – ein psychologisches Meisterstück – ihre angeschlagene gräflische Autorität fast völlig vor diesem unwiderstehlichen, anmaßend-naiven Knaben verliert. – Eben hatte die Gräfin der Gertrud Otenthal noch mislaunig geklagt: »Gebt mir den



**Bei Figaros Hochzeit schlossen sie ihren Bund mit der Komischen Oper Berlin: Gertrud Otenthal und Christiane Oertel (hier mit Dagmar Schellenberger). Ebenfalls vor 25 Jahren erstmals dabei war Roger Smeets (kleines Foto).**

Geliebten wieder« und dabei im schlampigen Morgenmantel Pralinen kauend ihren eigenen Anteil an der zerrütteten Ehe demonstriert. Doch nun erwacht in der Begegnung mit dem jungen Pagen die Erinnerung an das Bürgermädchen Rosina und die große Liebe, als der Graf Almaviva einst um sie warb. – Roger Smeets spielte den Grafen. Den Körper krampfhaft gespannt, große Schritte, heftige Bewegungen und getrieben von einem leidenschaftlichen Ziel: »Warum gabst du bis heute nie meinem Flehn Gehör?« – Aber »s ist wie ein schöner Traum«, an den er nicht zu glauben vermag. Im Finale sitzt er wie ein Sack auf der Bank, geschlagen, hilflos. »Rosina, verzeih mir.« Roger Smeets spielt diesen Umschwung grandios. Und dann, wenn, wie Harry Kupfer sagt, der Himmel singt, wenn das Orchester unter Rolf Reuter alle Träume der Welt herunterholt auf diese kleine Menschengemeinschaft im Schlossgarten, die plötzlich die ganze Welt zu sein scheint, bleibt eine Frage: Ist es nicht schon zu spät? Oder muss der Traum begriffen werden nur als Traum? Verwirrt flieht die Gesellschaft nach allen Seiten auseinander.

Drei junge Menschen in einer neuen Gemeinschaft. Zehn Wochen Proben hatten sie zusammengeführt zu einer Familie, der sie sich noch heute, nach 25 Jahren zugehörig fühlen, als Ensemblemitglied wie Christiane Oertel oder als ständige gesehene Gäste wie Gertrud Otenthal und Roger Smeets.

Neue Rollen brachten neue Erfolge. Fast 50 Partien hat Christiane Oertel bis heute an ihrem Theater gestaltet. Die in allen Koloraturen jubelnde, ans Herz der Zuschauer rührende Cenerentola gehört dazu wie die einsam leidende Ismini in der Uraufführung von *Antigone* oder *Die Stadt* oder die

große Herausforderung des Komponisten in *Ariadne auf Naxos*. In Berlin wurde sie Kammer Sängerin und hier vollführte sie den Schritt in das neue Fach mit der Herodias, mit der hinreißenden Witwe Begbick in Andreas Homokis Inszenierung von *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* und zuletzt der Madame de Croissy in den *Gesprächen der Kamelintinnen*. – Gertrud Otenthal hat sich inzwischen zu einer erfolgreichen Wagner-Sängerin entwickelt. Sie singt an vielen bedeutenden Häusern der Welt. Die Komische Oper Berlin ist ihr eine Heimat geblieben. Hier sang sie unter anderem Fiordiligi, Elvira, Despina. Sie war Mimi, Elisabeth im *Don Carlos*, Ellen Oxford in *Peter Grimes* und die Königin Gertrud in der *Hamlet*-Uraufführung von Christian Jost. – Auch Roger Smeets ist trotz vielfältiger Verpflichtungen in aller Welt hier zu Hause. Unvergessen ist sein Don Giovanni: »Unschuld des Herzens gleichzeitig mit mephistophelischen Möglichkeiten, Übermut, Arroganz ...«, so Sybill Mahlke im *Tagespiegel* vom 15. Oktober 1987. Die Facetten des Roger Smeets scheinen unendlich. Ob als Escamillo, als Muse in *Hoffmanns Erzählungen*, als Fürst von Mantua in den *Banditen*, als Sweeney Todd, als Fred in *Kiss me, Kate* oder als urkomischer Vizekönig in *La Périchole*, immer formte er einen unverwechselbaren Charakter, nie einseitig, voller Brüche.

Christiane Oertel, Gertrud Otenthal, Roger Smeets – sie feiern ihr 25-jähriges Jubiläum als Sängerdarsteller an der Komischen Oper Berlin. Mit vielen anderen, die schon vorher da waren und die nach ihnen kamen, geben sie ein Bild lebendigen, traditionsbewussten und zukunftsorientierten Musiktheaters.

Hans-Jochen Genzel war von 1981 bis 1998 Cheldramaturg an der Komischen Oper Berlin.



# Von Vivaldi bis Tschaikowski

von Heidrun Eberl und Markus Tatzig

Zu Weihnachten spielt das Orchester der Komischen Oper Berlin Werke von Grieg, Vivaldi und Bach und widmet sich in seinen Neujahrskonzerten dem Zauber der Ouvertüre. Es moderiert der Schauspieler Guntbert Warns.

In dem diesjährigen Weihnachtskonzert wird das Orchester der Komischen Oper Berlin unter der Leitung des Ersten Konzertmeisters Gabriel Adorján ein vom Barock geprägtes Programm präsentieren. Den Anfang bilden Griegs *Elegische Melodien*, die der Schöpfer des »norwegischen Tons« nach Gedichten von Aasmund Olafsen Vinje für Streichorchester vertont hat. Anlässlich des 200. Geburtstags des dänischen Dichters Ludvig Holberg entstand die *Holbergsuite* op. 40. Den Beinamen *Im alten Stil* verdankt die Suite ihrer formellen Struktur: Sie ist der alten französischen Tanzsuite nachempfunden.

Antonio Vivaldi schrieb die meisten seiner Instrumentalkonzerte für das Waisenhaus »Pio Ospedale della Pietà«, dessen hoch angesehenes Orchester er leitete. Als einer der größten Violinvirtuosen seiner Zeit suchte Vivaldi die Violintechnik auf andere Instrumente, wie das Cello, zu übertragen. Die neuen Anforderungen dürften gerade im Konzert h-Moll die barocken Interpreten ins Schwitzen gebracht haben. Auch Konzerte für Flöte, Oboe und Fagott sind Teil von Vivaldis Œuvre. Während die Oboe in Frankreich und Deutschland schon verbreitet war, setzte sie sich in Italien langsam durch. Mit seinen Oboenkonzerten trug Vivaldi maßgeblich dazu bei, dass sich das Repertoire dieses Instrumentes weiterentwickeln konnte.

Johann Sebastian Bach setzte sich in seiner Zeit als Kapellmeister am Köthener Hof intensiv mit den Konzerten Vivaldis auseinander und transkribierte – in gewohnter Manier – für Tasteninstrumente. So verwundert es nicht, dass seine zwei erhaltenen Violinkonzerte und das Doppelkonzert d-Moll in dreisätziger Form gegliedert sind. Auch das Basso Ostinato im langsamen Satz sowie einige Spielfiguren im ersten Satz des E-Dur-Konzerts erinnern an den italienischen Barock.

Im Zentrum der Konzerte zum Neuen Jahr steht der Zauber der Ouvertüre. Unter der Leitung des Chefdirigenten Patrick Lange wird das Orchester der Komischen Oper Berlin für einen ebenso schwung- wie gefühlvollen musikalischen Jahresauftakt sorgen und mehr oder weniger komische Musik aus mehr oder weniger komischen Opem spielen.

Georges Bizets  *Carmen* gehört weltweit zu den am häufigsten aufgeführten Bühnenwerken und ist nicht zuletzt durch ihre Ouvertüre in aller Ohren. Ähnlich ist es mit der Eröffnungsmusik zu *Wilhelm Tell* von Gioacchino Rossini, dessen Ouvertüre jahrzehntlang als Hintergrundmusik für ver-

schiedene Filme und Zeichentrickserien – teilweise auch parodierend – verwendet wurde, aber auch auf heimischen Volksfesten in gekürzter Fassung für Blechbläser oder als Werbemelodie ein beliebtes Standardwerk ist.

Ergänzend zu den Klassikern werden aber auch Raritäten zu hören sein. Zum Beispiel singt der koreanische Tenor Sung-Keun Park die Arie des Yang aus Aubers *Das bronzene Pferd*, das im März an der Komischen Oper Berlin seine Premiere haben wird. Zusammen mit der Sopranistin Julia Novikova wird er darüber hinaus das Duett von Marie und Tonio aus Donizettis *Die Regimentstochter* vortragen und somit den Konflikt zwischen dem »falschen« Adel und dem »ehrlichen« Militär aufleben lassen.

Das Programm wird mit Tschaikowskis Ouvertüre 1812, die den Sieg Russlands in den napoleonischen Kriegen widerspiegelt, abgerundet. Der programmatische Einsatz von Glocken und echten Kanonen macht dieses Stück zu einem musikalischen Feuerwerk. So wird exakt 200 Jahre später nicht nur ein musikalischer Bogen zu der behandelten Thematik gezogen, sondern auch gebührend der Beginn eines neuen Jahres gefeiert.

**Weihnachtskonzert ...**  
**Werke von Edvard Grieg, Antonio Vivaldi und Johann Sebastian Bach**  
**Freitag, 23. Dezember 2011, 20:00 Uhr**  
Dirigent und Violine ... Gabriel Adorján  
Solisten ... Miriam Wrieden, Oboe; Ryoichi Masaka, Oboe; Felix Nickel, Violoncello

**Programm ...** Edvard Grieg: *Zwei elegische Melodien* für Streichorchester op. 34 / *Aus Holbergs Zeit, Suite im alten Stil* op. 40; Antonio Vivaldi: *Konzert für zwei Oboen, Streicher und Basso continuo* d-Moll RV 535; Johann Sebastian Bach: *Konzert für Violine und Orchester* E-Dur BWV 1042; Antonio Vivaldi: *Konzert für Violoncello und Orchester* h-Moll RV 424

**Neujahrskonzerte**  
**Ouvertüre 2012 ... Mehr oder weniger bekannte Musik aus mehr oder weniger komischen Opem**

**Sonntag, 1. Januar 2012, 16:00/20:00 Uhr**  
Dirigent ... Patrick Lange  
Solisten ... Julia Novikova, Sopran; Sung-Keun Park, Bariton  
Moderation ... Guntbert Warns  
Programm ... Ouvertüren, Märsche, Arien und Duette von Georges Bizet, Charles Gounod, Gioacchino Rossini, Richard Strauss, Franz von Suppé, Daniel François Esprit Auber, Johann Strauß, Gaetano Donizetti und Piotr I. Tschaikowski



**Chefdirigent Patrick Lange (links) dirigiert die Neujahrskonzerte – Konzertmeister Gabriel Adorján leitet das Weihnachtskonzert.**

## Sinfoniekonzert mit Kolja Blacher

Die Sinfonie Nr. 49 – oder *La Passione* – von Joseph Haydn, dem »Vater der Sinfonie«, eröffnet das dritte Sinfoniekonzert der neuen Saison. Obwohl oft mit persönlichen Problemen des Komponisten oder auch der Osterzeit in Verbindung gebracht, ist der Namenszusatz, der eigentlich für Leidenschaft oder eine Zeit des Leidens steht, nicht authentisch. Vielmehr erschien in den Quellen des 18. Jahrhunderts – und auch das ist nicht eindeutig bewiesen – der Name *Il quakuo di bel humore*, also *Der gutgelante Quäker*, der damals ein beliebtes Thema mitteleuropäischer Dramen war. So wird vermutet, dass die Sinfonie als Musik in einem Theaterstück gespielt oder sogar dafür komponiert wurde. Sicherlich aber ist dieses Werk die am deutlichsten vereinheitlichte Sinfonie des Komponisten – alle vier Sätze stehen in der Grundtonart f-Moll (eine Ausnahme bildet nur das Trio des Menuetts) und unterstützen einen einheitlich dramatischen Ausdruck.

Kolja Blacher, der vor zwei Jahren als Professor für Violine an die Hochschule für Musik »Hanns Eisler« berufen wurde, wird an diesem Abend sowohl Dirigent als auch Solist sein. Zusammen mit dem Orchester der Komischen Oper Berlin wird er mit Beethovens Violinkonzert D-Dur op. 61 den ersten Teil des Abends abrunden. Die Komposition dürfte zweifelsohne die bedeutendste ihrer Art aus der Epoche der Wiener Klassik sein. Das einzig vollendete Werk Beethovens dieser Gattung begeistert bis heute Kenner wie Liebhaber und verbindet in gewohnter Manier musikalische Virtuosität mit volksnaher Melodik.



Als Gegenstück zu dem dramatischen Impetus der Haydn-Sinfonie wird die Serenade für Streichorchester op. 22 von Antonín Dvořák gespielt, die Momente überschwänglicher Heiterkeit mit harmonischer Ausgeglichenheit kombiniert. Dvořáks optimistische Einstellung kommt nicht von ungefähr: Er war gerade frisch verheiratet, wurde zum ersten Mal Vater und wurde außerdem neben seiner Lehrtätigkeit in Prag mehr und mehr als Komponist ernst genommen. MT

**Sinfoniekonzert mit Kolja Blacher ...**  
**Freitag, 2. Dezember 2011, 20:00 Uhr**  
Dirigent und Violine ... Kolja Blacher  
Programm ... Joseph Haydn: *Sinfonie Nr. 49 f-Moll* Hob. I: 49 *La Passione*; Ludwig van Beethoven: *Konzert für Violine und Orchester* D-Dur op. 61; Antonín Dvořák: *Serenade für Streichorchester* E-Dur op. 22



## Werden Sie Sprachpate! Become a language sponsor! Devenez parrain de langue! Dil babası olun!

Die Komische Oper Berlin verfügt seit 2009 über eine bundesweit einmalige Bestuhlung mit integrierter Übersetzungsanlage: Jeder Sitzplatz ist mit einem Display ausgestattet, das die Mitverfolgung des gesungenen Textes individuell erlaubt. Und das mehrsprachig! Nach der deutschen und englischen Übersetzung werden ab der Spielzeit 2011/12 sämtliche Vorstellungen auch ins Französische und Türkische übersetzt.

Zur Unterstützung dieses Angebotes werden nun Sprachpaten gesucht, die die Übersetzung einzelner Opem ermöglichen. Die Sprachpaten entscheiden dabei selbst, welches Werk sie in die Sprache ihrer Wahl (Englisch, Französisch oder Türkisch) übersetzen lassen möchten. Selbstverständlich

können nicht nur Privatpersonen, sondern auch Firmen oder Stiftungen eine Sprachpatenschaft übernehmen.

Der Preis für eine Sprachpatenschaft beträgt 2.000,00 €. Interessenten, die eine oder mehrere Sprachpatenschaften im Rahmen eines Sponsorings übernehmen möchten, beraten wir gern über unsere möglichen Gegenleistungen.

**Weitere Informationen ...**  
[www.komische-oper-berlin.de/partner/musiktheater/sprachpatenschaft](http://www.komische-oper-berlin.de/partner/musiktheater/sprachpatenschaft)  
Telefon ... +49 (0)30 202 60 221  
E-Mail ... [v.thole@komische-oper-berlin.de](mailto:v.thole@komische-oper-berlin.de)

## Abenteuer Oper ... Kreativwettbewerb für Schulklassen

Seit 2009 kooperieren die Komische Oper Berlin und die Berliner Wohnungsbaugesellschaft GEWOBAG, um jungen Menschen die Kunstform Oper nahezubringen, ihnen neue Horizonte zu erschließen und so Stadtteilen positive Impulse zu geben. Jedes Jahr haben Schüler einer Grundschule und einer Oberschule aus Berlin die Chance, die Welt des Musiktheaters in speziellen Opernworkshops kennenzulernen.

Für die Oberschulklassen sieben bis zehn aus ausgewählten Berliner Bezirken wird es diesmal besonders spannend, denn sie können sich für das Projekt mit einem kreativen Beitrag bewerben. Ein mit dem Handy gedrehter Kurzfilm, eine Collage, ein Gedicht – der Phantasie sind (fast) keine Grenzen gesetzt! Wichtig ist, dass möglichst viele Schüler der Klasse beteiligt sind. Bewerbungsschluss ist der 29. Februar 2012.

Der Gewinnerklasse winkt die Teilnahme am Projekt »Abenteuer Oper!«, das individuell auf die Wünsche der Klasse zugeschnitten wird: Über mehrere Wochen hinweg erleben Schüler wie ein Opernhaus funktionierend. Sie lernen die spannenden Berufe vor und hinter den Kulissen kennen und besuchen kostenlos eine Aufführung.

**Weitere Informationen zum Wettbewerb und den Teilnahmebedingungen unter**  
[www.gewobag.de](http://www.gewobag.de)  
[www.komische-oper-berlin.de/partner/kulturellebildung/abenteueroper](http://www.komische-oper-berlin.de/partner/kulturellebildung/abenteueroper)  
Telefon ... +49 (0)30 202 60 375  
E-Mail ... [a.ostrop@komische-oper-berlin.de](mailto:a.ostrop@komische-oper-berlin.de)



## Freu(n)de verschenken ... ab 36,00 Euro/Jahr!

Ihnen fehlt die passende Geschenkidee? Der Förderkreis der Komischen Oper Berlin bietet Freundschaften an, die Sie verschenken können! Eine Freundschaft im Förderkreis macht nicht nur Spaß, sondern fördert auch gleichzeitig die Komische Oper Berlin. Freunde genießen außerdem die Vorzüge der Komische Oper 'Karte, die zum ermäßigten Kartenkauf berechtigt, und erhalten Einladungen zu verschiedensten Veranstaltungen rund um die Oper!



**Weitere Informationen ...**  
Irmtraud Michels  
Förderkreis Freunde der Komischen Oper Berlin e.V.  
Unter den Linden 41, 10117 Berlin  
Tel ... +49 (0)30 20260 334/239  
Fax ... +49 (0)30 20260 269  
E-Mail ... [i.michels@komische-oper-berlin.de](mailto:i.michels@komische-oper-berlin.de)  
[www.komische-oper-berlin.de/foerderkreis](http://www.komische-oper-berlin.de/foerderkreis)

## Oper & Diner Das kulinarische Opernvergnügen

Manchmal soll es eben etwas ganz Besonderes sein ... Daher bietet die Komische Oper Berlin in Zusammenarbeit mit der Konzeptbar GmbH zu ausgewählten Vorstellungen ein kulinarisches Opernvergnügen an: Werfen Sie vor der Aufführung unter fachkundiger Führung (Beginn jeweils um 16:00 Uhr) einen Blick hinter die Kulissen und genießen Sie danach in der besonderen Atmosphäre des Clubraums im Casino der Komischen Oper Berlin ein Dreigängemenu am festlich gedeckten Tisch, bevor sich auf der Bühne der Vorhang hebt!

Karten für das Oper & Diner-Arrangement sind ab 88,00 € in den Preisgruppen I und II erhältlich. Aufgrund der begrenzten Kapazität ist die Buchung bis mindestens sieben Tage vor dem gewünschten Termin telefonisch unter 030.47 99 74 00 oder an der Opernkasse Unter den Linden 41 erforderlich. Oper & Diner eignet sich natürlich auch als Weihnachtsgeschenk! Wir beraten Sie gern.

### Die nächsten Termine ...

Sonntag, 11. Dezember 2011 ... Die Fledermaus  
Freitag, 16. Dezember 2011 ... Das schlaue Fuchslein  
Freitag, 13. Januar 2012 ... Carmen  
Samstag, 25. Februar 2012 ... La Bohème  
Samstag, 24. März 2012 ... Kiss me, Kate  
Samstag, 14. April 2012 ... Hoffmanns Erzählungen  
Samstag, 12. Mai 2012 ... Die Liebe zu drei Orangen



## Spielplan

Dezember
Do 01. 19:30 Wiederaufnahme ... Orlando
Fr 02. 10:00 Moderierte Konzertprobe
20:00 Sinfoniekonzert mit Kolja Blacher
Sa 03. 16:00 Führung
19:30 Rigoletto
So 04. 11:00 Mikropolis**
16:00 Führung
20:00 Das schlaue Fuchslein
Mo 05. 19:30 Orlando
Di 06. 19:30 Carmen
Mi 07. 19:30 Rusalka
Fr 09. 19:30 Im Weißen Röhl
Sa 10. 16:00 Führung Spezial 'Requisite
19:30 Wiederaufnahme ... Lear
So 11. 12:00 Buchpräsentation ... Joachim Herz
16:00 Führung
19:00 Die Fledermaus
Mo 12. 19:30 Carmen
Di 13. 11:00 Mikropolis**
19:30 Rusalka
Mi 14. 19:30 Im Weißen Röhl
Do 15. 20:00 Staatsballett Berlin ... OZ – The Wonderful Wizard
Fr 16. 10:30 Mikropolis**
16:00 Führung
19:30 Das schlaue Fuchslein
Sa 17. 16:00 Führung Spezial 'Maske
19:30 Die Fledermaus
So 18. 16:00 Carmen
Mo 19. 11:00 Mikropolis**
19:30 Rusalka
Di 20. 19:30 Lear
Mi 21. 19:30 Orlando
Do 22. 19:30 Im Weißen Röhl
Fr 23. 20:00 Weihnachtskonzert
So 25. 19:00 Die Fledermaus
Mo 26. 11:00 Mikropolis**
19:30 Carmen
Di 27. 16:00 Führung
19:30 Orlando
Mi 28. 16:00 Führung Spezial 'Kostüm
19:30 Die Fledermaus
Do 29. 16:00 Führung
19:30 Carmen
Fr 30. 19:30 Lear
Sa 31. 18:00 Silvestervorstellung ... Im Weißen Röhl

Januar
So 01. 16:00 Neujahrskonzert
20:00 Neujahrskonzert
Di 03. 19:30 Rusalka
Mi 04. 19:30 Carmen
Do 05. 18:00 Wiederaufnahme ... Die Schneekönigin**
Fr 06. 19:30 Staatsballett Berlin ... OZ – The Wonderful Wizard
Sa 07. 16:00 Führung
19:30 Carmen
So 08. 11:00 Konzert für Kinder
16:30 Gespräch mit Aribert Reimann
19:00 Lear
Mo 09. 11:00 Die Schneekönigin**
Di 10. 11:00 Die Schneekönigin**
Mi 11. 19:30 Staatsballett Berlin ... OZ – The Wonderful Wizard
Fr 13. 16:00 Führung
19:30 Carmen
Sa 14. 16:00 Führung Spezial 'Kostüm
19:30 Wiederaufnahme ... La Traviata
So 15. 12:00 Einführungsmatinee ... Der Freischütz
16:00 Im Weißen Röhl
Mo 16. 20:00 Kammerkonzert
Fr 20. 16:00 Führung Spezial 'Requisite
19:30 La Traviata
Sa 21. 16:00 Führung
19:30 Carmen*
So 22. 11:00 Die Schneekönigin**
19:30 La Traviata
Fr 27. 16:00 Führung
19:30 Carmen
Sa 28. 16:00 Führung
19:30 La Traviata
So 29. 12:00 Einführungsmatinee ... Die sieben Todsünden
19:00 Premiere ... Der Freischütz
Mo 30. 19:30 La Traviata
Di 31. 11:00 Die Schneekönigin**

Februar
Fr 03. 20:00 Sinfoniekonzert mit Patrick Lange
Sa 04. 16:00 Führung Spezial 'Maske
19:30 Der Freischütz
So 05. 16:00 Wiederaufnahme ... Robin Hood**
Mo 06. 11:00 Robin Hood**
Di 07. 19:30 Der Freischütz
Mi 08. 19:30 Wiederaufnahme ... La Bohème
Fr 10. 20:00 Gastspiel ... Jazz – Lyrik – Prosa
Sa 11. 19:30 Komische Oper 'Ball
So 12. 19:00 Premiere ... Die sieben Todsünden
Di 14. 19:30 La Traviata
Komische Oper 'Kinderfestival
Mi 15. 19:00 Wiederaufnahme ... Die Liebe zu drei Orangen
Do 16. 11:00 Robin Hood**
19:00 La Bohème
Fr 17. 11:00 Mikropolis**
19:00 Die Schneekönigin**
Sa 18. 11:00 Robin Hood**
19:00 Mikropolis**
So 19. 11:00 Die Schneekönigin**
19:00 Die Liebe zu drei Orangen
Di 21. 19:30 Der Freischütz
Mi 22. 19:30 Die sieben Todsünden
Do 23. 11:00 Robin Hood**
Fr 24. 16:00 Führung Spezial 'Bühnenbild
19:30 Der Freischütz
Sa 25. 16:00 Führung
19:30 La Bohème
So 26. 12:00 Die Schneekönigin**
19:00 Förderkreiskonzert
Mo 27. 20:00 Kammerkonzert

## Service

Karten
Tel. +49.(0)30.47 99 74 00
Fax +49.(0)30.47 99 74 90
Montag bis Samstag ... 9:00 – 20:00 Uhr
Sonntag und Feiertage ... 14:00 – 20:00 Uhr
<a href="http://www.komische-oper-berlin.de">www.komische-oper-berlin.de</a>
E-Mail ... <a href="mailto:karten@komische-oper-berlin.de">karten@komische-oper-berlin.de</a>
Opernkasse
Unter den Linden 41, 10117 Berlin
Montag bis Samstag ... 11:00 – 19:00 Uhr
Sonntag und Feiertage ... 13:00 – 16:00 Uhr
Förderkreis
Tel. +49.(0)30.20 260.334 / 239
Fax +49.(0)30.20 260.366
E-Mail ... <a href="mailto:foerderkreis@komische-oper-berlin.de">foerderkreis@komische-oper-berlin.de</a>

\* anschließend Publikumsgespräch

\*\* ab 6 Jahren

Änderungen vorbehalten

Kostenlose Einführungen im Foyer ... immer 30 Minuten (Oper) bzw. 45 Minuten (Sinfoniekonzerte & Ballett) vor Vorstellungsbeginn. An Premierenabenden und vor Kindervorstellungen finden keine Einführungen statt.

### Impressum ...

Herausgeber ... Stiftung Oper in Berlin  
Komische Oper Berlin, Behrenstraße 55–57, 10117 Berlin,  
Tel. +49.(0)30.20260.0, Fax +49.(0)30.20260.405  
E-Mail ... [info@komische-oper-berlin.de](mailto:info@komische-oper-berlin.de)  
Intendant ... Andreas Homoki  
Redaktion ... Jens Breder, Werner Hintze (verantw.);  
Bettina Auer, Heidrun Eberl, Bettina Ehrlich, Ingo Gerlach,  
Anne-Kathrin Ostrop, Markus Tatzig, Verena Thole  
Redaktionelle Mitarbeit ... Franziska Krätzer, Cordula Reski-Henningfeldt  
Gestaltung ... usus.kommunikation, Berlin  
Druck ... Druckhaus Spandau,  
Brunsbütteler Damm 156–172, 13581 Berlin  
Fotos ... Iko Freese/drama-berlin.de (Carmen/Titel, Die Schneekönigin, Im Weißen Röhl), Patrick Lange, Monika Ritterhaus (Rusalka, Das schlaue Fuchslein, Die Fledermaus, Orlando, La Traviata), Barbara Braun/drama-berlin.de (Andreas Homoki), Wolfgang Silveri (Sebastian Baumgarten, Lear, Mikropolis), Ruth Kappus (Jürgen Tarrach), Hans Hikmering (Roger Smeets), Arwid Lagenpusch (Die Hochzeit des Figaro), Anker Foto München (Gabriel Adorján), Prisca Ketterer (Kolja Blacher), Hanns Joosten (Bestuhlung)