



Schöne Erinnerungen

Verehrtes Publikum,

seit die Nachricht vom Tod des Dirigenten Nello Santi bekannt wurde, ist im Opernhaus viel über diesen besonderen Künstler gesprochen worden. Die Betroffenheit ist gross. Die meisten Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des Hauses haben Nello Santi persönlich erlebt und verehrt. Anekdoten über den Maestro, der mehr als sechzig Jahre am Opernhaus Zürich wirkte, machen die Runde, Erinnerungen werden ausgetauscht, besondere Momente noch einmal erzählt. Wer, wenn nicht die Künstler, verleihen einem Opernhaus ein Gesicht? In diesem Sinne gehören Nello Santi und die 94 Premieren, die er hier im Verlaufe der Jahrzehnte dirigiert hat, zu dem, was die Identität und die Unverwechselbarkeit des Opernhauses Zürich ausmachen. Selbstverständlich erinnern wir in dieser MAG-Ausgabe an den grossen Nello Santi. Wir tun es in Form von Bildern und persönlichen Würdigungen, die uns Künstlerinnen und Künstler, die ihm nahestanden, geschrieben haben. Aber wir wollen den Dirigenten auch musikalisch ehren und Ihnen, verehrtes Publikum, die Gelegenheit geben, dabei zu sein. Deshalb haben wir kurzfristig ein Gedenkkonzert zu Ehren von Nello Santi in den Spielplan aufgenommen, zu dem Sie herzlich eingeladen sind. Unser Generalmusikdirektor Fabio Luisi wird am 28. März gemeinsam mit der Philharmonia Zürich und dem Chor des Opernhauses das Requiem von Giuseppe Verdi dirigieren – mit einer Solistenbesetzung, die hoffentlich auch den hohen Ansprüchen Nello Santis genügt hätte.

Zuvor aber hat unsere nächste Neuproduktion am Opernhaus Premiere – Arabella von Richard Strauss, die von Fabio Luisi dirigiert und von Robert Carsen inszeniert wird. Für auffallend viele Künstlerinnen und Künstler liegt über dieser Premiere der Zauber des ersten Mals: Die in Zürich aus vielen grossartigen Opernabenden bestens bekannte Julia Kleiter gibt ihr Rollendebüt als Arabella, der österreichische Bariton Josef Wagner singt zum ersten Mal den Mandryka, selbst der strausserfahrene Fabio Luisi realisiert seine erste Arabella.

Der Regisseur Robert Carsen nennt Richard Strauss einen brillanten und begnadeten Komponisten, der auch in der Arabella sein ganzes Können in verschwenderischer Grosszügigkeit ausbreitet, und schätzt den Dichter Hugo von Hofmannsthal, der auch das Libretto zu Arabella geschrieben hat, über alles. Allerdings möchte er in seiner Inszenierung auch nicht die politischen Umstände ausklammern, die mit der Dresdner Arabella-Uraufführung im Jahr 1933 und der zeitgleichen Machtergreifung der Nationalsozialisten in Deutschland einhergehen. Deshalb liefert unsere aktuelle MAG-Ausgabe neben Interviews und Künstlerporträts auch einen Essay mit Hintergrundinformationen zu Richard Strauss in der Zeit des Nationalsozialismus.

Wir wünschen Ihnen für die nächsten Wochen spannende Opernabende und viel Vergnügen bei der MAG-Lektüre.

Claus Spahn



MAG 76 / Feb 2020 Das Titelbild zeigt Julia Kleiter, die Arabella in unserer Neuproduktion. Lesen Sie ein Porträt über sie auf Seite 20. (Foto Florian Kalotay)

RICHARD WAGNERS >> LOHENGRIN

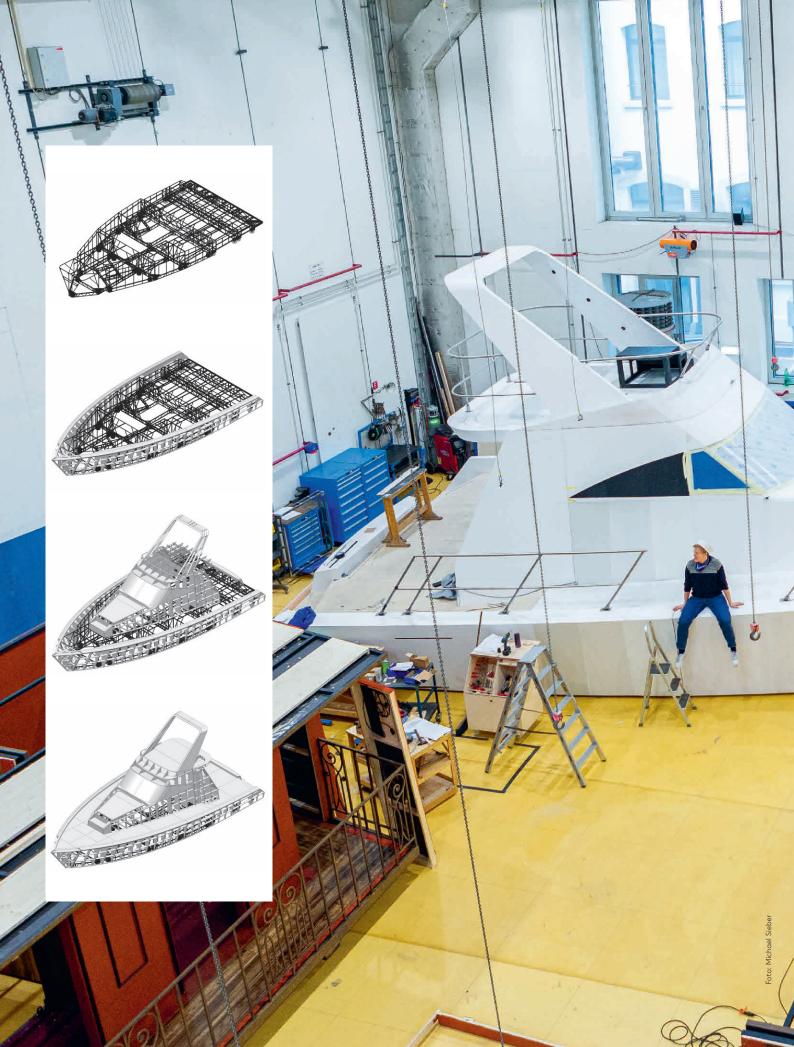
in seiner Geburtsstadt Leipzig

PREMIERE 07.11.2020











Wiederaufnahme

Juan Diego Flórez singt Rodolfo in «La bohème»

Rodolfo, ein erfolgloser junger Schriftsteller, findet keine Inspiration, als unerwartet eine junge Frau auf der Türschwelle steht. Sie will nur ihre erloschene Kerze wieder anzünden, doch die Begegnung der beiden eröffnet eine der herzzerreissendsten Liebesgeschichten der Opernliteratur. Mit zwei unmittelbar aufeinanderfolgenden Arien, die zu den berühmtesten von Giacomo Puccini zählen, stellen sich Mimì und Rodolfo einander vor, um sich kurz darauf verliebt in die Arme zu fallen. In unserer Wiederaufnahme sind beide Partien hochkarätig besetzt: Der Tenor Juan Diego Flórez, der im Belcanto-Fach Weltkarriere gemacht hat, wagte sich am Opernhaus Zürich bereits mit seiner gefeierten Interpretation von Massenets Werther ins dramatischere Fach vor, nun gibt er an unserem Haus sein Rollendebüt als Puccinis Rodolfo. Ruzan Mantashyan, die hier bereits als Fiordiligi in Mozarts Così fan tutte brillierte, singt Mimì. Der Italiener Marco Armiliato dirigiert diese Wiederaufnahme in der bildstarken Inszenierung des Norwegers Ole Anders Tandberg.

Sonntag, 8 März 2020, 19 Uhr, Hauptbühne

5. Brunch-/Lunchkonzert

Romantische Sextette





Louise Farrenc (1805-1875), deren Bläsersextett c-Moll op. 40 auf dem Programm des 5. Brunch-/Lunchkonzerts steht, ist der Musikwelt erst seit 20 Jahren wieder ein Begriff, obgleich sie zu Lebzeiten eine angesehene Komponistin und Professorin für Klavier am Pariser Konservatorium war. Das Sextett in B-Dur für Klavier und Bläserquintett op. 6 von Ludwig Thuille (1861-1907), enger Freund von Richard Strauss und Kompositionsprofessor in München, lehnt sich an den Stil von Johannes Brahms an und ist gemäss Thuilles Biograf Friedrich Munter von «ausgesprochenem Schönheitssinn».

Brunchkonzert: 1 März, 11.15 Uhr, Spiegelsaal Lunchkonzert: 2 März, 12 Uhr, Spiegelsaal

2. La Scintilla-Konzert

Zelenka

Musik vom sächsischen Hof präsentiert das Orchestra La Scintilla in seinem zweiten Saisonkonzert: Neben Werken von Johann David Heinichen, Francesco Maria Veracini und Georg Philipp Telemann liegt der Fokus des Abends auf Jan Dismas Zelenka, dem «Böhmen in Dresden», der zu seiner Zeit nie so erfolgreich war, wie er es verdient hätte. Zunächst als Kontrabassist am Dresdner Hof tätig, wurde er später zum Kirchen-Compositeur ernannt; der Kapellmeister-Posten blieb ihm trotz seiner virtuosen, originellen und fortschrittlichen Kompositionen stets verwehrt. Unter der Leitung von Riccardo Minasi sind neben instrumentalen Werken auch Arien von Zelenka zu hören. Es singt die Sopranistin Anna Devin, die in Zürich bereits als Rosane in Antonio Vivaldis La verità in cimento zu erleben war.

Montag, 9 März 2020, 19 Uhr Hauptbühne

Liederabend

«Italienisches Liederbuch» mit Julia Kleiter und Michael Nagy



In einer selten zu hörenden Fassung für zwei Stimmen und Kammerensemble interpretieren die Sopranistin Julia Kleiter und der Bariton Michael Nagy das Italienische Liederbuch von Hugo Wolf. Begleitet werden sie vom Labyrinth Ensemble. Das Italienische Liederbuch, entstanden 1890/91 und 1896, beleuchtet das gesamte Spektrum von Liebesbeziehungen: Sehnsucht, Glück und innige Verbindung, Sorge, Verzweiflung, Eifersucht und unerwiderte Gefühle werden in knappen Worten und nachdrücklichen Tönen geschildert.

Donnerstag, 2 Apr 2020, 19 Uhr Hauptbühne

Opernhaus Jung

Tube Opera «Faust» – Frühlingsferienangebot

Jung sein, ausgelassen das Leben geniessen, Spass und Sex haben - das wünscht sich Faust weit mehr, als die Geheimnisse der Welt zu ergründen. Mephisto verführt ihn mit vollmundigen Versprechungen, und Faust lässt sich auf den Pakt mit dem Teufel ein. Er stürzt sich in ein Abenteuer mit Marguerite. Als sie ungewollt schwanger wird, lässt er sie sitzen. Im Ferienkurs setzen wir Einzelszenen aus diesem emotional aufwühlenden Werk filmisch um und vertonen die Bilder mit Musik aus Gounods berühmtester Oper, in der ein Hit den anderen jagt. Zwei Fachleute unterstützen die Teilnehmenden in diesem Projekt.

Di 21 bis Sa 25 Apr 2020, 10 bis 17 Uhr

Eine besondere Beziehung



Herr Homoki, am 1. März hat Arabella von Richard Strauss am
Opernhaus Premiere. Es hat fast acht
Jahre gedauert, bis unter Ihrer
Direktion eine Strauss-Oper als Neuproduktion auf die Bühne kommt.
Was ist der Grund dafür?

Der Grund liegt ganz einfach in der Tatsache, dass bei meinem Amtsantritt viele Strauss-Opern in unserem Repertoire noch relativ frisch waren, weshalb diese Titel für Neuproduktionen nicht wirklich Priorität hatten. Aber ich persönlich liebe seine Opern sehr und freue mich, dass wir jetzt mit Arabella endlich einmal eine Inszenierung neu erarbeiten können. Das gilt übrigens auch für meinen Generalmusikdirektor Fabio Luisi, der diese Arabella dirigieren wird. Gespielt haben wir Strauss trotzdem regelmässig und in attraktiven Besetzungen, aber eben in den bereits vorhandenen Inszenierungen von Elektra, Salome, Rosenkavalier oder auch Die Frau ohne Schatten. In den kommenden Spielzeiten werden dann allerdings weitere Neuinszenierungen folgen.

Wie ist Ihr persönliches Verhältnis zum Œuvre von Strauss?

Zu Richard Strauss habe ich eine ganz besondere Beziehung, denn ich hatte das Glück, als noch ganz junger Regisseur für das Grand Théâtre de Genève den Auftrag zu einer Neuinszenierung der Frau ohne Schatten zu erhalten. Eine Riesenchance, und die Produktion wurde dann auch noch ein wirklich grosser Erfolg mit Titelfotos auf Opernmagazinen. Diese Produktion wurde später auch an verschiedenen anderen internationalen Opernhäusern gezeigt. Meine Beziehung zu Strauss ist schon von daher sehr emotional. Später habe ich dann – ebenfalls in der Schweiz, in Basel - Elektra und Rosenkavalier inszeniert, auch Arabella habe ich gemacht, an der Bayerischen Staatsoper. Die Werke von Strauss markieren an der Schwelle zur Moderne

den Endpunkt der deutschen romantischen Oper - er ist der letzte deutsche Opernkomponist mit einer breiten Akzeptanz beim grossen Publikum und bis heute tief im Repertoire der Opernhäuser verankert. All die anderen grossartigen Werke und Komponisten des 20. Jahrhunderts, die nach ihm gekommen sind, haben es bis heute schwer, das grosse Publikum zu erreichen. Strauss war ein handwerklich genialer Komponist, was selbst seine schärfsten Kritiker nicht abstreiten können. Ich nehme ihn vor allem wahr als einen sensiblen, feinfühligen Psychologen mit einem untrüglichen Instinkt für das Theater und seine emotionalen Wirkungen. Und als Regisseur begeistert mich darüber hinaus seine Fähigkeit, die ganz grossen Opernformate zu bewältigen, wie etwa in der Frau ohne Schatten oder im Rosenkavalier.

Was schätzen Sie an Arabella? Die Oper ist ja nicht so unumstritten wie Salome oder der Rosenkavalier?

Auch in Arabella finden sich natürlich all die Qualitäten, die Strauss ausmachen sein grossartiges Schreiben für Singstimmen, seine unvergleichliche Orchesterbehandlung, die Art und Weise, wie er die spätromantische Tonalität zu einem ganz persönlichen Stil weiterentwickelt hat; die literarische Qualität seiner Libretti, Arabella war ja die letzte Zusammenarbeit mit Hugo von Hofmannsthal - da kommt vieles zusammen. Aber natürlich ist das Werk voll von Ambivalenzen, die nicht zuletzt mit der Zeit zu tun haben, in der Strauss es komponiert hat. Arabella wurde 1933 in Dresden uraufgeführt, also im Jahr der nationalsozialistischen Machtergreifung. Diese gesellschaftlichen und politischen Umstände der Entstehungszeit werfen ein besonderes Licht auf das Werk. Robert Carsen, der Arabella bei uns auf die Bühne bringt, wird diese Umstände in seiner Inszenierung mitreflektieren.

STUDIO 24 PRESENTS ROY ANDERSSON'S

ABOUT ENDLESSNESS

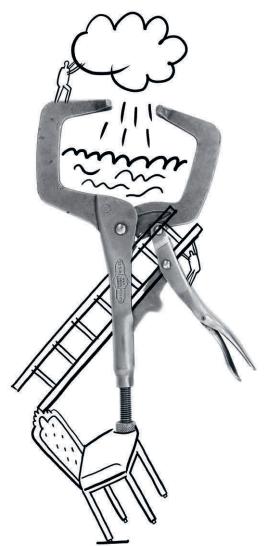




AB 5. MÄRZIM KINO RIFFRAFF

Bourbaki

Risse im Bühnenbild



Das Bühnenbild unserer Neuproduktion *Iphigénie en Tauride* wird in den Rezensionen zumeist als schlichter schwarzer Raum beschrieben – doch das ist nur der erste Eindruck, beim genaueren Hinblicken erweist er sich nämlich bald als spektakulär. Es ist ein schwarzer, perspektivisch sich verjüngender Raum, ohne Ein- und Ausgänge, eine Art Höhle, Höllenschlund oder Abgrund. Keine Naht, nichts ist erkennbar. Und dennoch können in diesem Raum plötzlich Figuren aus dem Nichts erscheinen: Auf einmal öffnet sich ein gleissend weisser Riss, der immer weiter aufgeht, bis Gestalten durch ihn hineindringen können. Sekunden später ist der Riss wieder weg. Nahtlos geschlossen. Pechschwarzes Dunkel. Nur die Gesichter eines Chores zeichnen sich gespensterhaft im tiefen Schwarz ab. Im grossen Finale bricht dann sogar Tageslicht durch unzählige Risse in den Raum und löst ihn nahezu auf, bevor er sich am Ende wieder in den schwarzen Schlund des Nichts verwandelt.

Wir haben dieses magisch wirkende Bühnenbild aus neun fahrbaren Wagen zusammengesetzt, die hintereinander auf einer nach hinten ansteigenden Schräge stehen. Jeder Wagen hat einen Boden, eine Decke und zwei Seitenwände. Der vorderste ist 14 m breit und 9 m hoch, steht direkt hinter der Bühnenöffnung, verjüngt sich aber nach hinten. Die Wände, der Boden und die Decke vom zweiten bis zum letzten Wagen sind so passgenau gefertigt, dass sie nahtlos an den jeweils vorderen Wagen anschliessen und immer kleiner werden: Von vorne gesehen erhält man den Blick in einen liegenden viereckigen Trichter. Der hinterste Wagen bildet den Abschluss und ist nicht einmal mehr 2 m breit und hoch. Er ist mit aufklappbaren Seitenwänden ausgestattet, durch welche die Darstellenden unbemerkt im vollkommenen Dunkel verschwinden oder auftauchen können. Die Kanten jedes einzelnen Wagens sind nicht gerade gebaut, sondern wie Bruchkanten zackig geschnitten. Sie passen jeweils zentimetergenau in den nächsten Wagen, so dass man sie aus dem Zuschauerraum nicht wahrnehmen kann

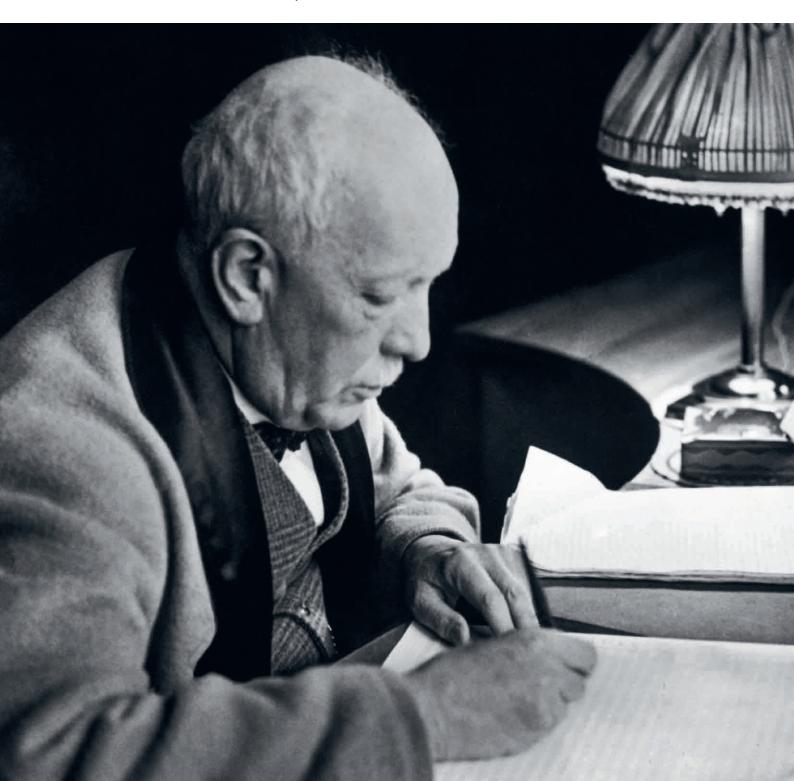
Um nun Risse im Bühnenbild entstehen zu lassen, müssen wir diese Wagen auseinanderfahren. Dazu haben wir an der Rückseite jedes Wagens Seile angebracht, mit denen wir den Wagen die Schräge hochziehen können. Wenn wir nun z.B. die fünf letzten Wagen hochziehen, entsteht ein Schlitz zwischen dem vierten und fünften Wagen. Zum Schliessen lockern wir die Seile, und die Wagen rollen von allein die Schräge hinunter, bis sie aneinanderstossen und geschlossen sind. Wenn zwischen allen Wagen Risse entstehen sollen, ziehen wir jeden Wagen auf eine ganz bestimmte Position in einer genau definierten Geschwindigkeit. Gut sichtbar werden die Risse, wenn wir von aussen mit sehr hellen Scheinwerfern in den Raum hineinleuchten.

Die Seile wären gefährliche Stolperfallen auf der Bühne. Wir haben sie deswegen ganz unten an den Wagen befestigt und in Nuten im Boden eingelassen.

Da die vorderen grossen Portale fast eine Tonne wiegen und teilweise der ganze Chor mitfährt, können wir natürlich nicht von Hand an den Seilen ziehen: Die Seile werden am Ende der Schräge mit einer Rolle nach oben umgelenkt und sind an unsere Zuganlage angeschlossen. Diese kann computergesteuert und lautlos alles perfekt auf die gewünschten Positionen fahren. Mit welchem genialen Trick wir es schaffen, in diesem «schlichten» Raum nur die Gesichter von über 60 Personen anzuleuchten – und sonst nichts –, ist ein eigenes Kapitel wert und vielleicht einmal an dieser Stelle nachzulesen.

Eine unrühmliche

Am 1. März hat «Arabella» von Richard Strauss am Opernhaus Premiere. Die Inszenierung von Robert Carsen thematisiert die Nähe des Komponisten zu den Nazis, die 1933, im Jahr der «Arabella»-Uraufführung, in Deutschland an die Macht kamen. Der Theaterwissenschaftler Dominik Frank legt für uns noch einmal die Verstrickung von Richard Strauss in den Nationalsozialismus in einem Essay offen



Liaison



m Anfang stand die Widmung des neuen Werkes Arabella an die Leitung der Dresdner Oper, Generalmusikdirektor Fritz Busch und Generalintendant Alfred Reucker, ein Team, dem Strauss schon mehrere gelungene Uraufführungen verdankte. In der Vorbereitung schrieb Strauss am 23. September 1931 an Busch in Anspielung auf den erstarkenden Nationalsozialismus: «Gott sei Dank, dass Sie trotz der gräulichen «Kulturpest», die jetzt auch noch über Deutschland hereingebrochen ist, noch guten Mutes u. arbeitsfreudig sind. Auch mir ist der Schreibtisch der einzige Tröster, wenn ich sehen muss, wie die glorreiche deutsche Republik langsam aber sicher auf das Niveau des Fussball spielenden u. boxenden England herabsinkt. [...] Es lebe die Demokratie!»

Busch und Reucker wurden jedoch im Frühjahr 1933, kurz nach der sogenannten «Machtergreifung» und wenige Monate vor der geplanten Arabella-Uraufführung, Opfer der ersten kulturpolitischen «Säuberungswelle» der Nationalsozialisten. Wie Jürgen Schläder in seinen Recherchen zur Uraufführung in den Akten der Semperoper belegen konnte, wollte Busch die «künstlerischen Stellen in der Oper nach Fähigkeit und Leistung und nicht nach arischem Geburtsausweis besetzen». Die Nationalsozialisten reagierten mit einem inszenierten «Skandal»: Als Busch am 7. März 1933 für eine Rigoletto-Repertoire-Vorstellung den Orchestergraben betrat, wurde er von einem im Publikum platzierten SA-Mob niedergebrüllt, so dass die Aufführung nicht beginnen konnte. Busch verliess nach einigen Minuten den Graben und die Oper – er sollte sie nicht wieder betreten. Laut Vorstellungsbericht schlossen sich ihm zwei Orchestermusiker aus Solidarität an, die übrige Besetzung spielte die Rigoletto-Aufführung unter Leitung des Kapellmeisters Kutzschbach – ungestört. Am folgenden Tag wurde auch Generalintendant Reucker ohne Begründung seiner Geschäfte entbunden, fünf Tage später folgte eine Stellungnahme von Solist*innen des Hauses, in der GMD und Operndirektor Busch für «unfähig [befunden wurde], die Semperoper künstlerisch zu leiten». Mit Kurt Böhme (Graf Dominik), Margit Bokor (Zdenka), Ludwig Eybisch (Zimmerkellner), Martin Kremer (Matteo), Friedrich Plaschke (Graf Waldner) und Rudolf Schmalnauer (Djura) unterzeichneten auch sechs Solist*innen, die kurz darauf in der Arabella singen sollten.

Nach diesen Vorgängen plante Fritz Busch, die ihm gewidmete Arabella in Buenos Aires uraufzuführen – ein Vorhaben, dem Strauss, vorsichtig ausgedrückt, reserviert gegenüberstand. Und obwohl Strauss noch Ende März 1933 an Busch telegrafiert, dass die Dresdner Uraufführung am 1. Juli ohne diesen und Reucker «völlig ausgeschlossen» sei, gibt er schon am 10. April seine Zustimmung, dass der Wiener Dirigent Clemens Krauss die Uraufführung dirigieren und seine Partnerin Viorica Ursuleac die Titelrolle übernehmen sollten. Damit war die Traumbesetzung der späteren, für die NS-Kulturpolitik und Hitler persönlich als Vorzeige-Prestige-Projekt angelegten Neuformierung der Münchner Staatsoper gefunden: Strauss als Komponist, Krauss als GMD und Ursuleac als erste Sopranistin. Über die nun doch planmässig stattfindende, wenn auch künstlerisch völlig umbesetzte Uraufführung schrieben die Dresdner Nachrichten: «Das Ereignis [...] hatte ein glänzendes Publikum im festlich mit den Reichsfarben und dem Hakenkreuz geschmückten Semperhause versammelt.» Seinen Meinungsumschwung komplettierte Strauss, als er im April 1935 das *Arabella*-Autograf dem «Reichsmarschall» Hermann Göring als Hochzeitsgeschenk überreichte.

Richard Strauss war sicher kein Antisemit, wie allein seine enge und wertschätzende Zusammenarbeit mit den Librettisten Hugo von Hofmannsthal und Stefan Zweig zeigt. Trotzdem war für ihn die Kollaboration mit den Nationalsozialisten nicht nur - wie später dargestellt - Zwang, sondern auch von ideologischer Überzeugung getragen: Einerseits schmeichelte die Hofierung der neuen Machthaber Strauss und seiner sehr grossen Selbstüberzeugung, andererseits ergab sich unter dem nationalsozialistischen Regime für Strauss die Möglichkeit, seine elitären, proto-faschistischen Ideen in der Musikpolitik durchzusetzen. Diese Ideen, die er als Präsident der sogenannten «Reichsmusikkammer» (1933-1935) zu verwirklichen suchte, gingen dabei sogar noch über das aus einer falschen Darwin-Interpretation abgeleitete Elite-Denken des NS hinaus. Strauss schwebte eine Verbesserung und Adelung der «deutschen Kunst» vor, was für ihn vor allem aus einer «Verbannung» (sprich: Verbot) der von ihm verachteten Operetten und atonalen Musik aus dem staatlichen Kulturbetrieb sowie einer strengen Leistungsprüfung für Berufsmusiker bestand. Das in seinen Plänen verwendete Vokabular, mit dem er etwa über Arnold Schönberg schreibt («soll lieber Schnee schaufeln», «gehört zum Irrenarzt», «Papiervollkritzler», «Bockmist») nimmt die Haltung und Sprache der NS-Kulturpolitik voraus. Nur mit der Verbannung der Atonalität war Strauss allerdings erfolgreich, die Ächtung der Operette und die Leistungsprüfungen wurden von Propagandaminister Goebbels kassiert. Der Musikwissenschaftler Gerhard Splitt, der Strauss' Verstrickungen mit dem NS-Regime detailliert aufarbeitet, kommt in seiner Analyse zu dem Schluss, dass Strauss mit jedem diktatorischen Regime zusammengearbeitet hätte, denn seine eigenen Gedanken (das Selektionsprinzip, das «Ausmerzen von Schlechtem», die Erziehung des Volks zum «Wahren») tragen faschistische Züge. Bei weiteren musikpolitischen Vorschlägen von Strauss - etwa der Erhöhung der Tantiemen für «ernste» Komponisten zuungunsten der Unterhaltungsmusik sowie der Pflichterhöhung des Anteils der deutschen Standardwerke auf den Opernbühnen (gemeint sind Mozart, Wagner und natürlich Strauss) – hatte dieser auch seinen eigenen, nicht selten auch finanziellen Vorteil im Blick.

Bei all seinen Aktivitäten war sich Strauss seines Status' als Komponist von Weltrang und der damit verbundenen Prestige-Wirkung für das nationalsozialistische Regime (auch im Ausland) sehr bewusst. Allein dafür, so schrieb er am 25. März 1936 an seine Frau Pauline, verdiene er «eigentlich schon die goldenste Medaille des Propagandaministeriums». Dass Strauss allerdings auch keine Hemmungen hatte, sich den Machthabern anzubiedern und daraus persönliche Vorteile zu ziehen, lässt sich durch mehrere Beispiele belegen, hier sollen zwei besonders markante vorgestellt werden: Zum einen das Huldigungsgedicht Wer tritt herein? aus Strauss' Feder an den als «Polenschlächter» bekannt gewordenen Hans Frank, in welchem er den NS-Politiker in eine Reihe mit Wagners Schwanenritter setzt: «Wer tritt herein? / Es ist der Freund Minister Frank / Wie Lohengrin von Gott gesandt, / hat Unheil von uns abgewandt, / Drum ruf ich Lob und tausend Dank / dem lieben Freund Minister Frank.» Der Anlass für diese Lobhudelei war eine Kohlenlieferung aus Krakau nach Garmisch in die Villa Strauss. Noch übertroffen wird diese Lyrik von der Vertonung eines fälschlich Goethe zugeschriebenen Gedichts mit dem Titel Das Bächlein. Den scheinbar harmlosen Text vertonte Strauss anlässlich seiner Ernennung zum Präsidenten der Reichsmusikkammer und widmete ihn Goebbels persönlich. Im Sinne der NS-Ideologie sinnfällig wird die letzte Zeile des Gedichts, die Strauss, mit grosser musikalisch ausgemalter Coda, gleich dreimal vertont: «Der mich gerufen aus dem Stein / der, denk ich, wird mein Führer sein». Der musikalische Akzent liegt dabei eindeutig auf «mein Führer».

Eine – vorübergehende – Verstimmung im Verhältnis von Strauss und den Nationalsozialisten ergab sich aus Strauss' Egomanie und dem falschen Glauben, er, der grosse Komponist, könne sich über die Regeln des faschistischen Systems hinwegsetzen: Er wollte weiter mit dem jüdischen Autor Stefan Zweig zusammenarbeiten, in dem

er nach dem Tode Hofmannsthals einen neuen Librettisten als künstlerischen Partner gefunden zu haben glaubte. Als Zweig auf die Schwierigkeiten angesichts der politischen Lage und Strauss' Kollaboration mit den Nationalsozialisten aufmerksam machte, schrieb dieser ihm in zynischen Worten und typischem NS-Vokabular am 17. Juni 1935: «Dieser jüdische Eigensinn! Da soll man nicht Antisemit werden! [...] Wer hat Ihnen denn gesagt, dass ich politisch so weit vorgetreten bin? Weil ich für den [von den Nazis boykottierten] schmierigen Lauselumpen Bruno Walter ein Concert dirigiert habe? [...] Das hat mit Politik nichts zu tun. Dass ich den Präsidenten der Reichsmusikkammer mime? Um Gutes zu tun und grösseres Unglück zu verhindern.»

Die Reaktion auf den von der Gestapo abgefangenen Brief liess nicht lange auf sich warten: Strauss musste als RMK-Präsident «freiwillig» zurücktreten, die Gunst der Nationalsozialisten hatte er vorerst verloren. Trotzdem blieb er für das Regime aufgrund seiner internationalen Bekanntheit ein Aushängeschild, weshalb man den «Skandal» auch nicht öffentlich machte – und Strauss tat alles, um sich bei den Machthabern wieder «lieb Kind» zu machen.

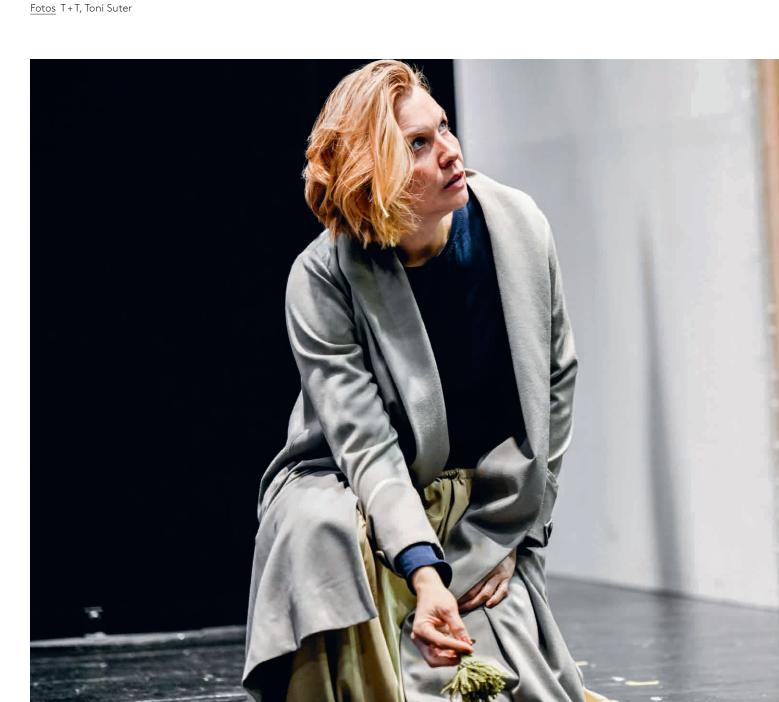
Die Münchner Uraufführung der Oper Friedenstag 1938 - wieder mit Clemens Krauss am Pult und Viorica Ursuleac in der weiblichen Hauptrolle – bediente perfekt die zu dieser Zeit vorherrschende Linie des Propagandaministeriums: Im Dreissigjährigen Krieg möchte ein deutscher Festungskommandant lieber die ganze Festung mitsamt allen Menschen und seiner Familie in die Luft sprengen als sie den feindlichen Schweden zu übergeben. Gelöst wird die Situation durch den wie ein deus-ex-machina vom Himmel fallenden Westfälischen Frieden: die beiden Kommandanten fallen sich in die Arme. Das deutsche Volk wird hier stereotyp NS-konform gezeichnet: zwar friedliebend, jedoch extrem kampf- und todesbereit und auf die eigene nationale Ehre bedacht. Friedenstag war jedoch nur ein Achtungserfolg, weitaus beliebter war weiterhin die Arabella: Für die Reichsmusiktage 1938 in Düsseldorf - eine positiv konnotierte Gegenveranstaltung zur gleichzeitig stattfindenden Ausstellung «Entartete Musik» – wurde eine Festaufführung unter der Leitung des Komponisten angesetzt. Dabei kam es auch zur offiziellen «Versöhnung» zwischen Strauss und Goebbels, die der Komponist stolz in seinem Tagebuch vermerkte. In Goebbels' Aufzeichnungen heisst es: «[Strauss] ist froh, dass ich ihm ein paar freundliche Worte sage, inzwischen hat er genug gelitten.» Damit war der Weg frei für die nächste Arabella-Gala im «Glanze» des Nationalsozialismus: Für den sogenannten «Tag der deutschen Kunst» in München wurde ebenfalls eine mit Extra-Geldern aus der Privatschatulle des «Führers» finanzierte Festvorstellung in Auftrag gegeben.

Mit der nächsten – und letzten – Strauss-Uraufführung Capriccio 1942, natürlich wieder in München mit Ursuleac und Krauss, der diesmal auch das Libretto verfasste, brachte Strauss ein scheinbares Gegenstück zum Friedenstag, ein äusserlich völlig unpolitisches, im Frankreich zur Zeit Diderots spielendes Salon-Drama auf die Bühne. Die Capriccio-Premiere wurde eines der letzten grossen gesellschaftlichen Ereignisse des Regimes: Die Einladungslisten zeigen ein «Who-is-who» der NSDAP-Prominenz.

Dass Richard Strauss nach dem Ende des Krieges seine Kollaboration mit dem NS-Regime bedauert hätte, ist nicht überliefert. Vielmehr die auch von ihm selbst gerne kolportierte Anekdote, mit der er seinen internationalen Ruf auch bei der neuen Besatzungsmacht vorteilhaft ins Spiel brachte: Als amerikanische GIs durch Garmisch zogen, um Konfiszierungen durchzuführen, öffnete ihnen Strauss mit den Worten: «I'm Richard Strauss – the composer of the *Rosenkavalier*» und erreichte damit für seine Villa den Sonderstatus «Off limits»: Es wurde nichts konfisziert, stattdessen wurde Strauss ein beliebter Gastgeber für die amerikanischen Offiziere, es wurde viel und gerne über Musik, Kunst und Kultur geplaudert. Über Politik und die Zeit des Nationalsozialismus den Aufzeichnungen nach nicht.

Gebrochene Walzer

Mit der Oper «Arabella» wollten Richard Strauss und sein Textdichter Hugo von Hofmannsthal einen zweiten «Rosenkavalier» schaffen. Doch 20 Jahre nach der Uraufführung ihrer Erfolgsoper hatte sich vieles in der Welt verändert, auch Wien und seine Walzer. Regisseur Robert Carsen, ein grosser Strauss-Kenner, erläutert seine Sicht auf «Arabella»



Robert, du setzt dich schon lange mit den Werken von Richard Strauss auseinander: 1999 hast du *Die Frau ohne Schatten* an der Wiener Staatsoper inszeniert, dann folgten 2004 *Der Rosenkavalier* in Salzburg und *Capriccio* in Paris, 2005 *Elektra* in Tokio, *Salome* in Turin sowie *Ariadne auf Naxos* in München. Einige seiner Opern hast du sogar mehrfach inszeniert. Was verbindet dich mit diesem Komponisten?

Strauss ist ein brillanter, ja begnadeter Komponist, das steht für mich ausser Frage. Aber ich muss gestehen, dass mich an seinen Bühnenwerken zunächst einmal die Libretti faszinieren, darunter besonders diejenigen von Hugo von Hofmannsthal. Er war der ideale Partner für Strauss und half ihm mit seinen Stoffen, Strauss' gigantisches Vorbild Richard Wagner und dessen Opern zu überwinden und einen eigenen Weg zu gehen. Hofmannsthal hatte ein grosses Selbstbewusstsein als Dichter und betrachtete seine Libretti als eigenständige Texte. Strauss wusste, wie viel er ihm zu verdanken hatte. Als Hofmannstahl während der Arbeit an *Arabella* überraschend starb, muss das ein sehr grosser Schock für Strauss gewesen sein.

Was ist für dich das Besondere an Hofmannsthals Libretti?

Hofmannsthal war ein wacher und hochsensibler Künstler, der sehr genau spürte, was um ihn herum geschah. Seine Texte widerspiegeln auf eine sehr besondere Weise den Zeitgeist. Das gilt selbst für Stoffe, die im 18. Jahrhundert spielen wie der Rosenkavalier, oder bei den alten Griechen wie Elektra. Die Geschichten sind eng mit ihrer Entstehungszeit verbunden und erzählen viel über die damalige Wiener Gesellschaft. Sowohl im Rosenkavalier wie auch in Arabella werden die Unterschiede der sozialen Klassen thematisiert, der Graben zwischen der Aristokratie und dem verarmten Adel, der versucht, wieder zu Geld zu kommen, wie wir es bei Ochs auf Lerchenau im Rosenkavalier oder bei Graf Waldner in der Arabella beobachten können. Und es gibt den Aufstieg der Neureichen, verkörpert durch Faninal oder Mandryka. Das sind Dinge, die uns auch heute nicht fremd sind.

Geld und Besitz sind zentrale Themen in *Arabella*. Der Vater Waldner hat durch seine Spielsucht das Vermögen der Familie durchgebracht, nun soll die ältere Tochter Arabella geldkräftig verheiratet werden, während die jüngere Schwester Zdenka aus Kostengründen als Junge aufgezogen wird. Das ist ein klassischer Operettenstoff, könnte man meinen.

Ia. Aber das Stück ist vertrackter. Strauss selbst bezeichnet Arabella im Untertitel als «Lyrische Komödie». Arabella ist eine soziale Komödie, in der die Form im Vergleich zum Inhalt äusserst elaboriert ist. Da gibt es zum einen diese unglaublich komplexe, emotionale Musik, die dem Stück eine existenzielle Grundierung gibt; es geht ums finanzielle Überleben und um grosse innere Seelennöte. In ihrer Angespanntheit ist die Partitur durchaus vergleichbar mit früheren Werken wie Salome oder Elektra. Zum anderen ist auch Hofmannsthals Libretto alles andere als oberflächlich und keinesfalls Schwarz-Weiss gezeichnet, sondern mit unzähligen Zwischentönen und Ambivalenzen. Da gilt es, genau hinzuschauen. Als ich den Rosenkavalier 2004 in Salzburg und später in London und New York machte, waren solche Details im Libretto für mich von grosser Bedeutung. War die Hauptfigur in einem ersten Entwurf die Prinzessin Marie Theres von und zu Werdenberg, machte sie Hofmannsthal zu einem späteren Zeitpunkt zur Ehefrau des Feldmarschalls, des Obersten der österreichischen Armee, der nicht einmal auftritt. Faninal wiederum bekam das Attribut eines Waffenhändlers. Das sind zwar Dinge, die für die eigentliche Geschichte völlig irrelevant sind, aber dem Werk doch einen eigenen Stempel aufdrücken. Sie sind eng mit der militärischen Situation der damaligen Zeit verknüpft.

Hofmannsthal starb 1929. Danach veränderte sich die Welt schlagartig. Strauss vollendete *Arabella* im Oktober 1932, die Uraufführung fand im Juli 1933



in Dresden statt. Spielt dieser gesellschaftlich-historische Hintergrund für deine Inszenierung eine Rolle?

Ja. Das alles kann ich bei diesem Werk nicht ausblenden. Ein halbes Jahr vor der Uraufführung wurde Adolf Hitler Reichskanzler. Noch im selben Jahr übernahm Strauss den neugeschaffenen Posten des Präsidenten der Reichsmusikkammer. Der Dresdner Generalmusikdirektor Fritz Busch, der die Uraufführung hätte dirigieren sollen, wurde wegen seiner Solidarität zu jüdischen Künstlern aus dem Amt gejagt, wie auch der damalige Intendant der Oper, Alfred Reucker. Ihnen beiden widmete Strauss zuvor seine Oper, erlaubte dann aber Clemens Krauss, an Buschs Stelle die Premiere zu dirigieren. Strauss' Verknüpfung mit den Machthabern des NS-Regimes war problematisch, das bleibt ein Fakt. Der Nationalsozialismus war um 1933 in Deutschland bereits vorherrschend, in Österreich gab es 1934 mit dem Juliputsch bereits einen nationalsozialistischen Umsturzversuch, der zwar noch scheiterte, doch dann erfolgte 1938 der Anschluss Österreichs an das Deutsche Reich. In diesem Wien von 1938 spielt auch meine Inszenierung. Hofmannsthal war ein Seismograph und hat gespürt, was in der Luft lag. Seine Arabella-Figuren reden übrigens explizit von Juden oder Zigeunern, und man stolpert über das nationalistische Gebaren von Arabellas auftrumpfendem Verehrer Elemer, der Mandryka abschätzig einen Wallachen nennt.

Das Wien der Arabella ist jedenfalls nicht mehr das Wien des Rosenkavaliers. Hofmannsthal meinte, es sei ein «gefährliches Wien» und käme, auch wenn die Handlung um 1860 spiele, ihrer eigenen Zeit schon sehr nahe. Arabellas Mutter Adelaide beklagt sich ja auch ständig über dieses schreckliche Wien, das «Wien der Médisance und der Intrige». In diesem Stück ist der Verfall deutlich spürbar. Es gibt keine Stabilität, auch musikalisch.

Das machen auch gleich die Anfangstakte der Oper deutlich: fallende Linien, die sich durchs ganze Stück ziehen. Auch gibt es keine ungetrübte Walzerseligkeit mehr: Die Walzer erscheinen wie gebrochen, ja sie klingen zuweilen fast grob, gewalttätig.

Die Figuren stehen immer mit einem Bein am Rande des Abgrundes, alle sind leicht überspannt und neurotisch. Auch das Hotel als Spielort ist eine Metapher für Instabilität: Die Familie Waldner hat kein Geld mehr, sie musste ihr eigenes Haus offenbar verkaufen und lebt nun in einem Hotel, einer Durchgangsstation. Alles ist temporär und spielt sich in einem öffentlichen Raum ab. Auch dieses ewige Kommen und Gehen der Personen – diese kurzen Szenen geben der Oper insgesamt einen fragmentierten Anstrich. Gleichzeitig gibt es natürlich auch diesen lustspielhaften Ton sowie Figuren, die in ihrem übertriebenen Verhalten eine groteske Lächerlichkeit an den Tag legen.

Wie machen sich denn die beiden Hauptfiguren Arabella und Mandryka in diesem Umfeld aus?

Es sind beides Menschen, die in diese Welt, die Hofmannsthal hier beschreibt, nicht wirklich hineinpassen. Mandryka kommt von weither, aus Slawonien, der östlichsten Ecke Kroatiens, und fühlt sich in Wien wie ein Fremdkörper. Arabella, die einst eine Affäre mit Matteo hatte und nun von ihren drei oberflächlichen Verehrern bedrängt wird, erträumt sich mit dem «Richtigen» jemanden, der sich von ihnen absetzt.

Arabella steht sehr unter Druck. Ist Mandryka für Arabella auch eine Art Fluchtpunkt innerhalb dieser Gesellschaft? Fast eine Erlöserfigur?

Soweit würde ich nicht gehen. Zunächst ist sie einfach etwas gar romantisch in ihrer Sehnsucht, dass der «Richtige» eines Tages vor ihr stehen werde. Sie projiziert anfangs ihre ganzen Wünsche in Mandryka, sie idealisiert ihn. Ein Erwartungsträger,





Regisseur Robert Carsen während einer Probe zu «Arabella»

dessen Eigenleben vorerst nicht gefragt ist. Mandryka aber ist nicht einfach der klassische Märchenprinz mit viel Geld und Besitz, sondern er hat viele Probleme und hat bereits einiges erlebt. Er ist ein sehr einnehmender, charmanter Mann, aber es gibt auch diese dunkle Seite an ihm. Er hat ein aufbrausendes Temperament, wird schnell eifersüchtig und ist durchaus narzisstisch. Arabella erkennt im Laufe der Geschichte, dass es den «Richtigen» im wirklichen Leben nicht geben kann, und gewinnt am Ende eine sehr realistische Sicht auf Mandryka. Das Missverständnis mit dem Schlüssel im zweiten und dritten Akt, das ihre Beziehung um ein Haar zerstört hätte, führt Arabella und Mandryka jedoch zu einem tieferen gegenseitigen Verständnis. Liebe zu einem anderen Menschen bedeutet eben, mehr über sich selbst zu erfahren und den anderen mit all seinen Schwächen zu akzeptieren. Es ist bemerkenswert, dass Arabella am Ende der Oper bei ihrem Liebesgelübde zunächst die negativen Punkte (über die sie sich zuvor nie Gedanken gemacht hätte) erwähnt, bevor sie zu den positiven Aspekten kommt: «Und so sind wir Verlobte und Verbundene / auf Leid und Freud und Wehtun und Verzeihn!» Diese Oper ist wirklich kein Märchen.

Wenn Mandryka an Arabellas Treue zweifelt, wenn er zynisch und übergriffig wird, würde man Arabella aber doch fast raten, die Finger von ihm zu lassen. Er liess sich durch das kleine Missverständnis mit dem Schlüssel auf dem Ball zu einem Eifersuchtsausbruch hinreissen, wurde roh und ordinär, das stimmt. Er hatte kein Vertrauen in sie und hätte sofort merken müssen, dass die Episode mit dem Schlüssel ein Irrtum war. Mandryka hätte Arabella so gut einschätzen müssen, dass sie ihn nie so leichtfertig aufgegeben hätte. Hier haben ihm seine eigene Eitelkeit und seine Unsicherheit einen Streich gespielt. Aber er ist am Schluss fähig, seinen Irrtum einzugestehen, und er reift an der Begegnung mit Arabella. Wir wissen natürlich nicht, wie es für die beiden in Zukunft weitergehen wird, da bleiben viele Fragezeichen. Für Mandryka dürfte es darum gehen, sensibler zu werden und mehr Verständnis für Arabella aufzubringen, während Arabella weniger anspruchsvoll und verwöhnt sein sollte. Der ganze Fokus lag ja in der Familie von Anfang an auf ihr, während ihre Schwester Zdenka völlig in Arabellas Schatten stand...

Zdenka entspricht der Hauptfigur Lucidor in Hofmannsthals gleichnamiger Novelle von 1910. Hofmannsthal und Strauss hegten von Anfang an eine besondere Liebe zur Figur der Zdenka.

Auf der einen Seite ist die Rolle eine Referenz an Hosenrollen wie Cherubino, Octavian oder den Komponisten aus Ariadne, aber im Unterschied dazu handelt es sich hier wirklich um ein Mädchen in Verkleidung, das ist nochmals etwas komplexer. Zdenka ist leidenschaftlicher und impulsiver als Arabella und löst dadurch einiges aus. Indem sie durch ihr doppeltes Spiel Matteo gegenüber - dem sie in Arabellas Namen gefälschte Liebesbriefe schreibt – und durch ihre verzweifelte Intrige mit dem Schlüssel alles zum Zusammenbruch bringt, erfolgt aber letztlich ein Befreiungsprozess für alle. Die Masken fallen. Zdenka findet den Mut und die Kraft, sich zu öffnen und zu ihrer wahren Natur zu stehen. In der Liebe kommt am Ende immer die Wahrheit ans Licht, das machen uns Hofmannsthal und Strauss deutlich. Und es entbehrt nicht einer gewissen Ironie, dass trotz der immensen Anstrengungen der Eltern nicht Arabella, sondern Zdenka diejenige ist, die ihre grosse Liebe als erste findet. Es ist sehr berührend, dass Arabella in diesem Moment voller Wertschätzung gegenüber ihrer hingebungsvollen Schwester ist: «Zdenkerl, du bist die Bessere von uns zweien. / Du hast das liebevollere Herz... / Ich dank dir schön, du gibst mir eine gute Lehre, / dass wir nichts wollen dürfen, nichts verlangen, / abwägen nicht und markten nicht und geizen nicht, / nur geben und liebhaben immerfort!» Vielleicht ist das ja auch der Kernsatz dieser Oper.



Das «Arabella»Ensemble probt den
dritten Akt.
Foto oben:
Julia Kleiter (Arabella)
und Josef Wagner
(Mandryka);
Foto rechts: Valentina
Farcas (Zdenka);
Foto unten: Daniel
Behle (Matteo)









Arabella

Lyrische Komödie von Richard Strauss

Musikalische Leitung Fabio Luisi/Ann-Katrin Stöcker (31 März) Inszenierung Robert Carsen Ausstattung Gideon Davey Lichtgestaltung Robert Carsen, Peter van Praet Choreografie Philippe Giraudeau Choreinstudierung Ernst Raffelsberger Dramaturgie lan Burton, Kathrin Brunner

Arabella Julia Kleiter Mandryka Josef Wagner Zdenka Valentina Farcas Matteo Daniel Behle Graf Waldner Michael Hauenstein Adelaide Judith Schmid **Graf Elemer** Paul Curievici Graf Dominik Yuriy Hadzetskyy Graf Lamoral Daniel Miroslaw Die Fiakermilli Aleksandra Kubas-Kruk/ Claire de Sévigné (19, 22, 31 März) Kartenaufschlägerin Irène Friedli Zimmerkellner Luca Bernard Welko Bogusław Bidziński

Philharmonia Zürich Chor der Oper Zürich Statistenverein am Opernhaus Zürich

Premiere 1 März 2020 Weitere Vorstellungen 4, 7, 11, 15, 19, 22, 31 März 2020

Partner Opernhaus Zürich



Julia Kleiter

Julia Kleiter

debütierte am Opernhaus Zürich 2007 als Pamina in Mozarts «Zauberflöte» unter der musikalischen Leitung von Nikolaus Harnoncourt. Seither ist sie dem Haus eng verbunden und sang hier neben den Mozart-Rollen ihres Faches auch Partien von Richard Strauss (Sophie in «Der Rosenkavalier» und Zdenka in «Arabella»). Zuletzt war sie hier als Lisa in «Das Land des Lächelns» zu hören. Als Eva in «Die Meistersinger von Nürnberg» war sie an der Pariser Oper, der Berliner und der Bayerischen Staatsoper zu hören und trat zudem bei den Salzburger Festspielen oder der Mailänder Scala auf

Limburg ist, flüchtig besehen, das unopernhafteste Städtchen, das man sich denken kann. 35.000 Einwohner, ein Stadtkern, den keine Bombe traf, ein kleiner Bahnhof, ein Dom. Von diesem Dom führt aber eine Spur zur Welt der Oper, vom Bahnhof auch. Die junge blonde Frau, die mir auf dem Vorplatz entgegenkommt, steigt hier oft ein, fährt mit der Regionalbahn nach Frankfurt und reist von da nach Berlin, Wien, London, Paris, besonders oft nach Zürich, schon acht Opernrollen hat sie dort gesungen. «Man ist hier sehr zentral», sagt Julia Kleiter, die mit ihrer Familie vor den Toren Limburgs lebt, über die Stadt, in der sie zur Welt kam, aufwuchs und schon früh ihre Stimme entdeckte. Dafür eignet sich Limburg bestens, denn hier und rundherum gibt es etwa dreissig Chöre, darunter die Mädchenkantorei im Dom. Es ist für ein Limburger Kind schwierig, nicht in einem Chor zu landen, selbst wenn sein Vater Hockey-Bundestrainer ist, wie es der von Julia Kleiter war. «Aber Sie wissen vielleicht nicht», meint sie, während im Café der grüne Tee vor ihr dampft, «dass Christoph Prégardien mein Onkel ist, der Bruder meiner Mutter. Der ist auch aus Limburg, und er war Domsingknabe wie sein Sohn Julian.» Inzwischen ist auch Julian, ihr Cousin, ein gefeierter Konzertsänger. «Es gibt hier viele, viele Leute, die einfach singen gehen. Und dann passiert's, dass Sänger sich entwickeln.»

Eine Opernlaufbahn schwebte ihr eigentlich nicht vor. «Ich habe immer gedacht, ich würde Konzerte singen wie mein Onkel.» Das tat sie schon während ihres Studiums, doch ihre erste Konzerttournee mit Semyon Bychkov galt der Oper Daphne von Richard Strauss, und sie sang die erste Magd. Daraus wurde eine CD, die dem Castingdirektor der Pariser Bastille in die Hände fiel. Als dort eine Pamina ausfiel, bat er Julia zum Vorsingen. Da war sie 24. «Glücklicherweise ist das gut gegangen», meint sie, «aber man hat ja auch nichts zu verlieren. Wenn's nicht so gut gewesen wäre, hätten sie halt gesagt, die braucht noch ein paar Jahre. Später ist das anders. Man muss sich immer wieder neu beweisen.» Und das tat sie, von den leichten lyrischen Mozartrollen zur Donna Anna und zur Gräfin, zur Zdenka in Arabella, mit der sie 2006 in Zürich triumphierte, zur Eva in den Meistersingern. «Ich hab' das nie forciert, eher umgekehrt. Als ich von der Agentur hörte, wir haben die Eva für dich, dachte ich erstmal, o Gott, ich weiss gar nicht, ob ich das kann. Ich bin eher auf der vorsichtigen Seite.» Bis heute, gesteht sie, sei Lampenfieber «ein Dauerthema. Zum Glück kann ich das auf der Bühne loslassen. Wovor hat man eigentlich Angst? Es wird niemand sterben, wenn ich einen falschen Ton singe. Aber es gibt auch eine gesunde Nervosität – ohne die wüsste ich gar nicht, woher ich den Kick nehmen soll, besonders in einer lahmen Inszenierung, wo viel von mir selbst abhängt.»

Es gibt auch Kicks, die sie für immer inspirieren - wie die Arbeit mit Nikolaus Harnoncourt. Die begann 2006 in Zürich, als Julia Kleiter die Serpetta in Mozarts Finta giardiniera sang; viele Opern und Konzerte folgten. «Er hat uns wahnsinnig ernst genommen. Es ging darum, was jetzt passiert, wenn wir die Musik erklingen lassen mit dem, was wir in dieser Situation mitbringen. Er wollte wissen, wie das klingt, wenn es aus mir rauskommt. Das Spontane. Dann gibt es keine alte Musik, es gibt nur neue Musik. Das versuche ich mir immer in Erinnerung zu rufen. Der Pianist Michael Gees, mit dem ich viele Liederabende gestalte, geht genau in diese Richtung. Aber Harnoncourt fehlt sehr.»

Die Kaffeerunde am nächsten Tisch ist inzwischen so laut geworden, dass wir ein paar Meter weiterziehen. «Ich versuche auch, schön gestützt zu sprechen», sagt sie lachend und erzählt dann von Arabella. Zum ersten Mal singt sie die Titelpartie, vorher kannte sie die Oper vor allem aus der Perspektive von Zdenka, der jüngeren

Schwester. «Die beiden wachsen in derselben Familie auf und werden komplett unterschiedlich erzogen. Bei Zdenka fand ich es total spannend, mich als Junge auf der Bühne zu bewegen und das Mädchenhafte zu verstecken. Die Leute lieben Zdenka, weil sie etwas im Schatten zu stehen scheint und ihren Gefühlen nah ist, sie hat die dramatischeren Ausbrüche.» Dagegen könne man ja denken, Arabella sei «eine langweilige Diva, die macht, was die Eltern erwarten. Aber wenn man sich die Musik gut anhört, findet man eine tiefe Seele, die sehr sensibel ist. Man darf nicht vergessen, dass die Eltern stark sind, kalt und brutal, dass sie in diese Rolle hineinerzogen wurde, sie hat gelernt, zu folgen, wie alle Erstgeborenen. Die Jüngeren haben es immer leichter, auszubrechen. Ich bin auch die Jüngste nach zwei Brüdern... Mir ist Zdenka näher, aber ich spiele gern Rollen, die nicht so sind wie ich. Arabella spielt mit den Männern, aber sie ist auch introvertiert und fällt in eine depressive Haltung zurück: «Mag alles gehen, wie es will, das Leben ist nichts wert...»»

Kann es sein, dass die Frauenrollen bei Strauss abgründiger sind als die der Männer? «Ja. Das war ein Frauenversteher. Und ein Frauenstimmenversteher! Das Orchester wird fast nie zu dick, die Linien sind perfekt in die Stimme geschrieben, nie unangenehm. Mein Mann hat viele Tenorrollen von Strauss gesungen, die sind ja total unbequem. Apollo, Bacchus... Der Kaiser in Frau ohne Schatten ist noch die angenehmste. Die sind auch oft eindimensionaler als die Frauenrollen.» Julia Kleiter und der amerikanische Tenor Eric Cutler lernten sich auf der Bühne kennen – als Pamina und Tamino in Edinburgh. Sie helfen einander beim Einstudieren, und sie kümmern sich beide gleichermassen um ihre Kinder, einen Jungen und ein Mädchen, sieben und zehn Jahre alt. Dabei haben sie die Unterstützung der ganzen in und um Limburg lebenden Familie der Sopranistin, «aber es ist trotzdem ein Riesenspagat. Als Sänger in einer Produktion ist man nur mit sich selbst beschäftigt, man sorgt für das Instrument, den Körper, die Seele. Dann kommst du nach Hause und musst erstmal einen Riesenschritt zurückgehen, als Mutter. Ich sorge dafür, dass ich nicht zu viel mache und zwischen den Engagements mehrere Wochen zuhause bin. Aber Schuldgefühle sollte man nicht haben. Meine Tochter wird wissen, dass die Mama im Leben getan hat, was sie wollte, und nicht denken, die hat sich nur für mich geopfert und ihren schönen Beruf an den Nagel gehängt.»

Vielleicht blickt sie auch als Mutter so kritisch auf die Eltern von Arabella und Zdenka, denen es nur um die «gute Partie» geht, um Geld und Status. «Das Sujet ist oft schwer auf heute zu übertragen, aber nicht unmöglich. Es gibt ja alles, es gibt so viele Menschen auf der Welt! Klar, wir sind durch die Frauenbefreiung gegangen, aber so ein paar Gefühle ändern sich nicht. Aber der Richtige, wenn's einen gibt, was Arabella singt - ein junges Mädchen wird das immer noch sagen: Ich träume davon, den richtigen Mann zu finden.» Wie kommt eine, die so viel über ihre Rollen nachdenkt, mit den Regiekonzepten klar? «Man kann die tolle Erfahrung machen, dass Rollen nicht zweimal gleich sein müssen. Ich habe die Eva in zwei verschiedenen Produktionen der Meistersinger gesungen. Beim ersten Mal war sie selbstbewusst, trotzig, manipulierend. Beim nächsten Mal so eine Naive...» Sie macht die Stimme flatterdünn: «Ach wirklich, hab' ich geflirtet? Hab' ich gar nicht gemerkt!» Für ein paar Sekunden ist sie kichernder Backfisch in Vollendung. Dann nimmt Julia Kleiter sich die Regisseure vor. Die musikalischen schätzt sie hoch, zu ihnen zählt sie Robert Carsen, «das kann eigentlich nur gut werden. Es gibt aber auch solche, die überhaupt nicht verstehen, warum man in einer Arie dreissig Mal dasselbe singt.»

Und es gibt die Assistenten. «In Covent Garden hatten wir eine Wiederaufnahme von Mozarts *Figaro* in der Regie von McVicar. Das ist so toll geworden, weil es den Assistenten Thomas Guthry gibt, der wirklich gut mit Sängern arbeiten kann. Diese Leute muss man auch mal erwähnen!» Eine Diva würde das eher nicht tun. Aber Julia Kleiter ist ja auch keine Diva. Sondern eine Limburgerin.

Ein Kerl aus der Provinz

Josef Wagner über Mandryka in «Arabella» von Richard Strauss

Den Mandryka singe ich zum ersten Mal, aber ich habe bereits Erfahrungen mit Strauss-Rollen gemacht: zunächst als Jochanaan in Stockholm (mit Nina Stemme als Salome) und in Stuttgart sowie erst kürzlich als Capriccio-Graf in Madrid. Bald kommt noch Barak aus der Frau ohne Schatten dazu. Mandryka ist eine der schwierigsten Rollen, die ich bisher gesungen habe. Die Länge der Partie ist eine grosse konditionelle Herausforderung, und es ist anspruchsvoll, solch eine Rolle überhaupt auswendig zu lernen. Die Musik ist ziemlich kompliziert, das Metrum wechselt unentwegt. Doch Strauss schreibt immer sehr nahe an der Sprache, und so kann man sich gut in diesen wunderbaren Sprach-Duktus hineinlegen. Die Partie hat über zwei Oktaven Umfang, vom tiefen f bis zum hohen g. Damit ist die Tessitura eines Baritons ziemlich ausgereizt. Das gibt es in der Opernliteratur selten und bedeutet eine enorme stimmliche Herausforderung. Im Gegensatz zu Arabella poltert dieser Mandryka ziemlich viel herum, während Arabella eher einen lyrischen Tonfall hat. Mandrykas Gepolter ist aber auch Ausdruck für etwas Positives, denn er ist ein Naturmensch, ein wenig wie Papageno. Umgekehrt verliert er auch schnell die Kontrolle über sich, ist cholerisch. Er hat eine sehr direkte Emotionalität und überhaupt keinen Filter.

Mandryka ist ein Kerl aus der Provinz, kommt aus den tiefsten Wäldern Slawoniens und nimmt diese weite Reise nach Wien auf sich, weil er um Arabellas Hand anhalten will, denn er hat sich - wie Tamino - in ein Bild von Arabella verliebt. Wenn sich Mandryka etwas in den Kopf gesetzt hat, zieht er es auch durch. Er hat nichts Abgehobenes, sondern setzt alles auf eine Karte: Wald verkaufen und auf nach Wien! In der Wienerischen Gesellschaft empfindet er sich zunächst als etwas fremd. Arabella sagt ja über ihn, dass er so anders sei, mit ihm gebe es «keine Ränkespiele», sondern er bringe «seine eigene Lebensluft» mit. Aber an ihm ist nichts Hinterwäldlerisches, ja er zeigt sich gegenüber der Wiener Schickeria auch moralisch überlegen, wenn im zweiten Akt alles aus dem Ruder läuft und er Spitzen gegen die dortige Gesellschaft abfeuert. Er strahlt Stärke aus, und deshalb verfällt ihm Arabella wohl auch ziemlich rasch. Aber er hat durchaus Tiefe und ist sehr sensibel. Es ist berührend, wenn er Arabella von seiner verstorbenen Frau erzählt – und seine Verzweiflung ist echt, wenn er im dritten Akt glaubt, vor einem Scherbenhaufen zu stehen und Arabellas Vertrauen verspielt zu haben.

Ich stamme aus Niederösterreich und bin in einem kleinen Dorf auf dem Land aufgewachsen, insofern kann ich mich gut mit der Rolle identifizieren.

Die Partie habe ich mit meinem alten Lehrer, dem Kammersänger Wicus Slabbert, einstudiert, der wie ein zweiter Vater für mich ist. Wir kennen uns seit über 20 Jahren, und ich lasse mich regelmässig von ihm kontrollieren. Er war seinerseits ein Schüler von Josef Metternich und selbst ein grossartiger Jochanaan, Telramund, Scarpia und hat auch oft den Mandryka gesungen. Er weiss daher genau, wovon er spricht. Er hat mir unzählige seiner Klavierauszüge vermacht, darunter auch den Klavierauszug der Arabella, der mit zahlreichen Anmerkungen versehen ist. Aus diesen Noten habe ich die Rolle gelernt. Das ist, als ob man eine Fackel weiterträgt.

Josef Wagner

Josef Wagner

war vor dem Beginn seiner internationalen Karriere Mitglied der Wiener Volksoper, wo er u.a. Mozarts Figaro, Papageno und Don Giovanni sang. In der letzten Zeit war er als Fliegender Holländer an der Deutschen Oper Berlin und an der Malmö Opera, als Graf («Capriccio») am Teatro Real Madrid und als Jochanaan («Salome») an der Staatsoper Stuttgart zu erleben. Der Mandryka in «Arabella» ist sein Rollendebüt und zugleich auch sein Debüt am Opernhaus Zürich.







Ein unübertroffener Stimmenkenner

Nello Santi ist gegangen, aber er wird für immer seinen Platz in der Geschichte der Oper haben. Unzählige Erinnerungen an unsere Zusammenarbeit und Freundschaft trage ich in mir. Nello war der Dirigent, mit dem ich am meisten gesungen habe. Erstmals 1978 in einer Traviata in Hamburg. Als wir uns zu den Proben trafen, wusste er bestens über mich Bescheid, ich war sprachlos. 1980 debütierte ich bei ihm in Zürich in Luisa Miller. An den wichtigsten Theatern der Welt sind wir gemeinsam aufgetreten. Wenn wir an der Metropolitan Opera waren, begleitete ich ihn oft in die National Library, wo wir Arturo Toscaninis Dirigierpartituren studierten. Nello Santi hat in mir die Begeisterung für die historische und technische Erforschung der Musik geweckt. Nicht nur die italienische Operntradition kannte er wie niemand sonst. Er verfügte über ein phänomenales Gedächtnis und war ein unübertroffener Stimmenkenner. Ich hatte die Ehre, mit ihm in La traviata und Nabucco an der Mailänder Scala aufzutreten, und glücklicherweise verfüge ich dank des Opernhauses über Aufzeichnungen unseres Zürcher Rigoletto und der Due Foscari. Gemeinsam haben wir ein breites Repertoire aufgeführt. Das ist nun vorbei, und mit dem Tod von Mirella Freni sind jetzt fast zeitgleich zwei Lichtgestalten der Oper von uns gegangen. Dieser Verlust für die Kunst, aber vor allem auch der Verlust unserer Freundschaft erwecken in mir ein Gefühl der Leere. Eine Ära ist zu Ende gegangen. Was bleibt, sind die Dokumente und die Erinnerungen. Danke, Maestro Santi. Grazie, mein Maestro Nello!

Leo Nucci, Sänger

Wachheit und Präsenz

Meine ersten Erinnerungen an Nello Santi gehen in meine Studienjahre zurück, als ich als junger opernbegeisterter Mensch vom zweiten Rang aus unzählige Vorstellungen unter seiner Leitung erlebt habe. Aufführungen mit Maestro Santi waren schon damals ein Fest. Als ich ihn später am Opernhaus Zürich persönlich kennenlernen durfte, hat mich die Aura seiner Persönlichkeit beeindruckt – sein riesiges Wissen, seine messerscharfe Beobachtungsgabe, seine Wachheit, seine Präsenz und natürlich sein Humor. Wenn wir einen neuen Vertrag verhandelt hatten, musste auf den - da war der Maestro ganz alte Schule - bei einem gemeinsamen Essen angestossen werden. An diese ausgiebigen Mittagessen mit ihm und seiner Frau Gabi erinnere ich mich besonders gern. An Arbeiten war danach nicht mehr zu denken. Bei unserem letzten gemeinsamen Lunch hatten wir ein Gala-Konzert für den Tag seines 90. Geburtstags vereinbart, den 22. September 2021. Ich bin unendlich traurig, dass es dazu nun nicht mehr kommen wird. Jemanden wie Maestro Santi werden wir wohl nicht mehr erleben, und ich bin sehr glücklich und dankbar, dass ich diesem grossen Künstler und Menschen begegnen durfte.

> Christian Berner, Kaufmännischer Direktor des Opernhauses Zürich

Lange nachhallende Verdi-Lektionen

Die Nachricht vom Tode Nello Santis hat mich tief getroffen. Er war immer in meinen Gedanken, auch wenn wir uns in letzter Zeit nicht oft persönlich begegnet sind. Santi hat mich geprägt, im besten Sinn der Italianità geformt. Ein Wort von ihm galt uns als «santo» - als heilig, was ja perfekt zu seinem Namen passte. Die Opern Rigoletto und Un ballo in maschera, die ich am Opernhaus Zürich mit ihm erarbeiten durfte, gerieten zu grossartigen, lange nachhallenden Verdi-Lektionen. Maestro Santi war der sängerfreundlichste Dirigent, mit dem ich je gesungen habe: Ich werde nie vergessen, wie er mich nach meinem Debüt als Rodolfo an der Mailänder Scala angerufen hat, um zu fragen, wie es gelaufen sei. Für mich war jede einzelne Vorstellung mit ihm ein Highlight. Er hat für immer seinen Platz in meinem Herzen. Ruhe in Frieden, Maestro!

Piotr Beczała, Sänger



Carlo Bergonzi und Nello Santi







Der Fels in der Brandung

Nello Santi war der Fels in der Brandung! Seine umfassenden Kenntnisse der Partitur ermöglichten ihm, die Musik sowohl im Detail als auch in der grossen Form klar zu gestalten. Gleichzeitig wusste er in jedem Moment, wer auf der Bühne oder im Graben Unterstützung brauchte. Danke, Maestro!

Christine Theus, Cellistin

Facciamo la pace!

Maestro Santi war mir bereits ein Begriff, bevor ich ihn erstmals im Stadttheater Bern bei einer Galavorstellung von *Tosca* am Pult erlebte. Später begegnete ich ihm während meiner Assistentenzeit am Grand Théâtre in Genf. Während der Proben erzählte er umwerfend komische Anekdoten. Obwohl viel gelacht wurde, verlor man ihm gegenüber nie den Respekt. Wenn aus den Kulissen Geschwätz zu hören war, liess er mit dem donnernden Ruf «Maleducati!» die lärmenden Flegel verstummen.

1984 wurde ich als Regieassistent ans Opernhaus Zürich engagiert. Die erste Oper, die ich zu betreuen hatte, war Tosca in der Inszenierung von Tito Gobbi. Als Neuling am Haus fühlte ich mich noch unsicher. Vor allem den Opernstars gegenüber. Es kam der Tag, an dem ich Dame Gwyneth Jones in die Inszenierung einzuführen hatte. Bei einer Probe zum zweiten Akt kam Maestro Santi dazu. Er hatte seinerzeit mit Tito Gobbi die Produktion erarbeitet. Ich schlotterte innerlich, sprach zu leise, undeutlich, gehemmt. Dame Gwyneth zeigte erste Anzeichen von Ungeduld. Im Klavierauszug meiner Vorgänger standen verschiedene Regie-Versionen, die sich im Verlauf der Jahre ergeben hatten. Welche Fassung sollte ich bloss auswählen? «Sie müssen mir halt sagen, was ich zu tun habe», bemerkte Frau Jones schon gereizter. Ich war eingeschüchtert, stotterte, als mir Maestro Santi zu Hilfe kam. Er schob mich zur Seite, erklärte der Diva jedes Detail, führte sie von Szene zu Szene, spielte selbst Scarpia.

Während einer Bühnenorchesterprobe zu Simon Boccanegra liess ich den
Hauptvorhang zu spät schliessen. Sofort
war die zürnende Stimme aus dem Orchestergraben zu vernehmen: «Troppo
tardi!» – und ein heftiges Gewitter folgte.
Der Maestro grollte mir! Ich grollte zurück, und für kurze Zeit war unsere Beziehung eingefroren. Nach einer Woche
kam er am Bühneneingang auf mich zu,
strahlte, streckte mir die Hand hin und
sagte: «Ma dai, Paolino, facciamo la pace!»
Ich hätte ihn umarmen mögen... Nun ist
er gegangen, und ich vermisse ihn sehr!

Paul Suter, bis 2019 Inspizient am Opernhaus Zürich

Ein Urgestein der Oper

Der Tod von Nello Santi hat das Opernhaus in seinen Grundfesten erschüttert. In diesem Haus war Maestro Santi ein Urgestein: es gibt kaum ein wesentliches Werk im italienischen Repertoire, das nicht richtungsweisend von ihm interpretiert wurde, und kaum einen Künstler, der nicht glücklich von ihm durch die Klippen der Partitur geführt wurde.

Mit ihm hat die italienische Oper einen ihrer grössten Anwälte und Vertreter auf der Welt verloren. Nello Santi konnte allen Künstlerinnen und Künstlern die Interpretationsgeschichte jedes einzelnen Werkes vermitteln und hat uns alle immer wieder mit seinem unglaublichen fotografischen Gedächtnis verblüfft: sämtliche Partituren konnte er auswendig. Zu diesem unbeschreiblichen musikalischen Wissen gesellte sich eine unendliche Kenntnis an musikalischen Anekdoten, aus denen eine endlose Lebensfreude sprühte, die er am Pult an alle Musiker und Interpreten übermitteln konnte. Lieber Nello, Du warst ein Phänomen, wir haben Dich alle sehr geliebt und verehrt, und Du wirst immer in unseren Herzen weiterleben.

> Alexander Pereira, ehemaliger Indendant Opernhaus Zürich (1991-2012), Intendant Maggio Musicale Fiorentino

Er war die Musik

Nello Santi gehörte nicht zu denjenigen, die Musik interpretieren. Er war Musik, und die Musik war er. Deswegen wird seine Musik, eine Tosca, ein Nabucco, auch so nie wieder zu hören sein. Nello Santi hat auch nicht zu denjenigen gehört, die musizieren. Ein solches Wort wäre hier genauso fehl am Platz. Als ob er etwas hätte hervorbringen, als ob er Musik hätte «machen» wollen. Nein! Nello Santi war ganz Subjekt, in jeder Faser seines Seins – und weit darüber hinaus. Deshalb gab es mit ihm auch niemals ein musikalisches Feilschen. Es war unmittelbar und unbedingt und unvergesslich.

Hans-Peter Achberger, Schlagzeuger

Humor und Schlagfertigkeit

Der Abschied von Nello Santi fällt mir besonders schwer. Viele, viele Jahre haben wir mit ihm gearbeitet, und er hat uns sehr stark geprägt. Wir haben ihn geliebt und bewundert für seine grosse Musikalität, sein Temperament und seine Persönlichkeit, für seine innere Freiheit, seinen Humor und seine Schlagfertigkeit. Und wir haben grössten Respekt vor ihm gehabt, denn er hat immer den höchsten Einsatz von allen Mitwirkenden gefordert und konnte, wenn er unzufrieden war, geradezu gefährlich wirken. Ich bin sehr dankbar für das Privileg, als Musikerin mit ihm gearbeitet zu haben. Die vielen einzigartigen Aufführungen unter seiner Leitung voll Spontaneität und Spielfreude werden mir immer in Erinnerung bleiben.

Hanna Weinmeister, Konzertmeisterin

Gegenseitiges Vertrauen

Nello Santi, mein längster Weggefährte, musikalischer Partner und Freund ist gestorben. In unzähligen gemeinsamen Produktionen vertrauten wir uns gegenseitig, und das war ein Glücksfall für mich. Wie nur sehr wenige Dirigenten verstand er es, Sängerinnen und Sängern nahezubringen, wie sie ihre Partien bestmöglich und erfolgreich singen können. Viele Sänger haben davon ungeheuer profitiert. Nello wusste aber auch genau, wie man ein Orchester und einen Chor zu Höchstleistungen animiert. Dabei war er, wenn notwendig, unerbittlich, aber oft gab es dann auch wieder einen Witz, um die Stimmung aufzulockern. Er hatte alle seine Opernpartituren auswendig im Kopf, kannte alle Texte und sang diese auch selber bei Proben lautstark vor. Mit seinem ungeheuren Wissen zog Nello alle in den Bann, die mit ihm arbeiteten. Es wird allen Zürcher Opernfreunden und besonders mir sehr schwer fallen zu begreifen, dass wir ihn nicht mehr am Pult des Opernhauses Zürich erleben werden. Nello Santi war kein Stardirigent, sondern einer der besten Musiker und Operndirigenten, die es in den letzten sechzig Jahren gab. Leb nun wohl in einer anderen Welt, lieber Nello. Ich werde Dich nie vergessen.

> Grischa Asagaroff, Regisseur, Künstlerischer Betriebsdirektor des Opernhauses Zürich bis 2012





Potos: Dramaturgie-Archiv Opernhaus Zürich







Gedenkkonzert In memoriam Nello Santi

Giuseppe Verdi Messa da Requiem

Musikalische Leitung
Fabio Luisi
Hibla Gerzmava
Sopran
N.N. Mezzosopran
Benjamin Bernheim
Tenor
Georg Zeppenfeld
Bass

Philharmonia Zürich Chor der Oper Zürich

28 März 2020, 19 Uhr

oben rechts:
Nello Santi an seinem
60. Geburtstag mit
Alexander Pereira und
Grace Bumbry
links: Nello Santi mit
Regisseur Daniel Schmid









OPERNHAUS ZÜRICH

In memoriam Nello Santi

GEDENK-KONZERT

GIUSEPPE VERDI «Messa da Requiem»

Fabio Luisi, Musikalische Leitung Philharmonia Zürich

Hibla Gerzmava, Sopran N.N., Mezzosopran Benjamin Bernheim, Tenor Georg Zeppenfeld, Bass

Chor der Oper Zürich

OPERNHAUS ZÜRICH

Sa 28 März 2O2O, 19.OO

Keine grosse Sache

Ein Akkord in Giacomo Puccinis «La bohème»



Was für ein Akkord! Eigentlich nichts weiter als ein h-Moll-Dreiklang. Aber die sorgfältige und äusserst sensibel abschattierte Instrumentation lässt den simplen Klang zu etwas Besonderem werden: Die Holzbläser spielen pianissimo in tiefer Lage, drei Hörner treten zunächst ganz zart mit einem kleinen Akzent hervor und gehen dann ebenfalls zum Pianissimo über, während der Klang der Holzbläser erstirbt. Dieser sanft changierende Klang erhält durch einen kaum hörbaren Beckenschlag im vierfachen Piano eine fast unirdische, jenseitige Zartheit.

Und wirklich ist es der Moment des Todes, den dieser Akkord bezeichnet. Die todkranke Mimì ist an den Ort zurückgekehrt, wo sie einmal glücklich war, um dort zu sterben. In den Armen ihres geliebten Rodolfo schläft sie sanft ein und niemand von den fieberhaft um sie bemühten Freunden bemerkt, dass sie in den Schlaf versunken ist, aus dem niemand erwacht. Nur dieser eine Akkord im Orchester lässt ahnen, was gerade geschehen ist. Der Tod, so scheint er zu sagen, ist keine grosse Sache, vielmehr ein alltägliches Ereignis und eins, das jedem von uns bevorsteht. Ein Leben erlischt, das Leben geht weiter.

Und doch - bei aller Zartheit markiert dieser Akkord einen starken Bruch der harmonischen Kontinuität. Die unmittelbar vorhergehende Passage, die Mimìs friedliches Einschlafen schildert, verliert sich in einem dissonanten Akkord, der nach Des-Dur aufgelöst werden müsste. Wenn nach einer langen Stille der h-Moll-Akkord eintritt, der auch den folgenden Dialog der Freunde grundiert, wird hörbar, dass etwas Unwiderrufliches geschehen ist. Denn wie alltäglich der Tod immer sein mag, die Welt ist danach nicht mehr, wie sie war. Ein Mensch fehlt für immer, und das reisst eine Lücke, die nichts schliessen kann.

Mimì geht so unauffällig, still und freundlich aus der Welt, wie sie in ihr gelebt hat. Es war ein kleines, unbedeutendes Leben, in dem wenig Glück war. Ein Leben grosser Not und kleiner Freuden: am Aufblühen des Frühlings, an einem billigen rosa Häubchen, das Rodolfo ihr zu Weihnachten schenkte, an der zärtlichen Zuwendung der Freunde, die sich um die Todkranke bemühen und zuletzt an dem schönen weichen Muff, in den geschmiegt sie aus dem Leben scheidet.

Puccini komponiert den Tod, wie es diesem Leben angemessen ist. Nur einen Akkord schenkt er Mimì, aber dieser eine Klang ist ergreifender als so manches bombastische Requiem, weil Puccini seine ganze eminente Instrumentationskunst auf ihn verwendete, weil er seine ganze Liebe für dieses zarte Wesen in ihn fliessen liess. Puccini, der so oft die kleinen Leute zu Helden seiner Werke machte und immer wieder seine Vorliebe für die kleinen Dinge bekundete, war auch kompositorisch ein «Meister des ganz Kleinen», der präzisen Ausarbeitung winziger und dennoch bedeutender Details, und darin vielleicht Richard Wagner am nächsten. Wie ein bescheidener Grabstein, so bescheiden, dass man ihn fast übersehen könnte, steht dieser eine Akkord in der Partitur, als ein zärtliches Denkmal für die kleine tapfere Frau, deren Leben sich vollendet hat.

Werner Hintze





Daniel Behle

Aus welcher Welt kommen Sie gerade? Ich hatte gerade mein Debüt als Lohengrin. Komme also quasi mit dem

Schwan nach Zürich. Davor gab es Konzerte für die neue MoZart CD. Mir gefällt ausgeprägtes «Fach-Hopping», und ich bin der Meinung, dass alles gegenseitig hilft, ein interessanterer Künstler zu werden.

Auf was freuen Sie sich in der Neuproduktion von Arabella?

Es ist meine erste Zusammenarbeit mit Robert Carsen. Ich bewundere seine Arbeit und freue mich, von ihm zu lernen. Viele Produktionen mit meiner Mutter waren unter seiner Regie, wo ich noch ganz unsängerisch im Publikum sass. Ausserdem freue ich mich auf das Debüt von Julia. Wir haben zusammen studiert. Grossartig, wenn man nach all den Jahren an einem Welthaus wie Zürich auf der Bühne wieder aufeinander trifft.

Welches Bildungserlebnis hat Sie besonders geprägt?

In der Vergangenheit gab es viele Erlebnisse, die mich nachhaltig geprägt haben. Aktuell versuche ich drei Bücher von Yuval Noah Harari zu verarbeiten, der einen einprägsamen Zusammenwurf vermittelt, warum und wieso eigentlich alles ist, wie es ist. Ernüchternd und erhellend. Nun ja – im Zweifelsfalle einfach singen und lachen...

Welches Buch würden Sie niemals weggeben?

Mein Skizzenbuch, wo ich Melodien, Texte und Ideen festhalte. Das Schönste kommt gerade dann hervor, wenn man nicht am Schreibtisch sitzt. Momentan arbeite ich an einer Operette, und ohne Notizen geht da gar nichts.

Welche CD hören Sie immer wieder?

Mein Hamburg, Nostalgia und Meine schönsten Weihnachtslieder laufen ziemlich regelmässig bei uns zuhause.

Einfach auch, weil es die Kinder gerne hören. Ansonsten oft noch Unveröffentlichtes; aktuell mein zweites Richard-Strauss-Album und der anstehende Release der Schumann-/ Schubert-Dichterliebe/Schwanengesang in der Orchesterbearbeitung von Alexander Krampe.

Welchen überflüssigen Gegenstand in Ihrem Haus lieben Sie am meisten?

Momentan die neue ECM Espresso-Maschine. Es bedarf eines gewissen Aufwands, einen gelungenen Espresso herzustellen. Aber es befriedigt auch ungemein. So gewinnt die Bohne wieder an Wert.

Mit welchem Künstler würden Sie gerne essen gehen, und worüber würden Sie reden?

Jacob Collier zu treffen wäre fein. In meinen Augen vielleicht der begabteste Multiinstrumentalist und Arrangeur momentan, der den verbindenden Moment von Musik lebt und praktiziert. Ein Botschafter der Musik und offen für alle Einflüsse. Reden würden wir wahrscheinlich über Inspiration und Musik.

Nennen Sie drei Gründe, warum das Leben schön ist!

Es gibt natürlich mehr als drei Gründe, aber die Top 3 evtl.: Liebe, Lachen, Musik.

Der Tenor Daniel Behle war am Opernhaus Zürich bereits als Belmonte in der «Entführung aus dem Serail» zu erleben. Er ist regelmässiger Gast auf allen grossen Opernbühnen Europas sowie bei den Bayreuther Festspielen, wo er 2019 als David («Die Meistersinger von Nürnberg») sowie als Walther von der Vogelweide («Tannhäuser») auftrat. In «Arabella» singt er den Matteo.

März	2020				
1 so 11.15	Brunchkonzert «Französische Sextette» Kammerkonzert mit anschliessendem Brunch im Restaurant Belcanto, Spiegelsaal, CHF 60				
15.30	Märchen auf dem Klangteppich «Der Nussknacker» Für 4- bis 6-Jährige und ihre Eltern Treffpunkt Billettkasse, CHF 15				
19.00	Arabella Premiere Oper von Richard Strauss Premieren-Abo A, Preise F				
2 Mo 12.00	Lunchkonzert «Französische Sextette» Kammermusik am Mittag, Spiegelsaal, CHF 20				
15.00	<i>Führung Kostümabteilung</i> Treffpunkt Billettkasse, CHF 20				
4 Mi 19.00	Arabella Oper von Richard Strauss Premieren-Abo B, Preise E				
19.00	<i>open space tanz</i> Wöchentlicher Tanz-Workshop für alle ab 16 Jahre Treffpunkt Billettkasse, Eintritt frei				
5 Do 19.30	Nussknacker und Mausekönig Ballett von Christian Spuck Misch-Abo A, Preise D				
6 Fr 16.00	Führung Bühnentechnik Treffpunkt Billettkasse, CHF 20				
19.00	Nussknacker und Mausekönig Ballett von Christian Spuck Ballett-Abo Gross, Preise D				
7 Sa 14.30	Ballette entdecken «Kreationen» Für 7- bis 12-Jährige (ohne Begleitung von Erwachsenen) Treffpunkt Billettkasse, CHF 20				
14.30	Ballettführung mit Miniworkshop Für 6- bis 9-Jährige und ihre Eltern Treffpunkt Billettkasse, CHF 10				
15.00	Führung Opernhaus Treffpunkt Billettkasse, CHF 10				

Märchen auf dem Klangteppich

Für 4- bis 6-Jährige und ihre Eltern

Treffpunkt Billettkasse, CHF 15

«Der Nussknacker»

15.30



Arabella

19.00 Oper von Richard Strauss Misch-Abo C, Preise E

8 So Kreationen Wiederaufnahme

Das Junior Ballett präsentiert Choreografien von 13.00 Filipe Portugal, Louis Stiens und Goyo Montero CHF 60

> Märchen auf dem Klangteppich «Der Nussknacker»

15.30 Für 4- bis 6-Jährige und ihre Eltern Treffpunkt Billettkasse, CHF 15

La bohème Wiederaufnahme

19.00 Oper von Giacomo Puccini Belcanto-Abo, Preise F

9 Mo Zelenka

19.00

2. La Scintilla-Konzert Riccardo Minasi, Dirigent und Violine; Anna Devin, Sopran; Orchestra La Scintilla La Scintilla-Abo, CHF 60



Nussknacker und Mausekönig **10** Di 19.00

Ballett von Christian Spuck Preise H, AMAG Volksvorstellung

11 Mi 19.00	Arabella Oper von Richard Strauss Mittwoch-Abo B, Preise E
19.00	<i>open space tanz</i> Wöchentlicher Tanz-Workshop für alle ab 16 Jahren Treffpunkt Billettkasse, Eintritt frei
12 Do 19.30	La bohème Oper von Giacomo Puccini Donnerstag-Abo B, Preise F
14 Sa 18.00	Opernball Benefizgala, Spezialpreise
15 so 19.00	Arabella Oper von Richard Strauss Preise H, AMAG Volksvorstellung
17 Di 19.00	Otello Wiederaufnahme Oper von Giuseppe Verdi Dienstag-Abo A, Verdi-Abo, Preise E
18 Mi 19.00	La bohème Oper von Giacomo Puccini Italienische Oper-Abo, Preise F
19.00	<i>open space tanz</i> Wöchentlicher Tanz-Workshop für alle ab 16 Jahren Treffpunkt Billettkasse, Eintritt frei
19 Do 19.00	Arabella Oper von Richard Strauss Donnerstag-Abo A, Preise E
20 Fr 19.00	Nussknacker und Mausekönig Ballett von Christian Spuck Preise D
21 Sa 11.00	Kreationen Das Junior Ballett präsentiert Choreografien von Filipe Portugal, Louis Stiens und Goyo Montero Ballett-Abo Gross, CHF 60
14.00	Führung Opernhaus Treffpunkt Billettkasse, CHF 10
14.30	Familienworkshop «La bohème» Für 7- bis 12-Jährige und ihre Eltern Treffpunkt Billettkasse, CHF 20
14.30	Ballettführung mit Miniworkshop Für 6- bis 9-Jährige und ihre Eltern Treffpunkt Billettkasse, CHF 10
19.00	Otello Oper von Giuseppe Verdi Samstag-Abo, Kombi-Abo, Preise E

22 So Einführungsmatinee «Die Csárdásfürstin» 11.15 Bernhard Theater, CHF 10 Arabella 14.00 Oper von Richard Strauss Sonntag-Abo B, Preise E Familienworkshop «La bohème» Für 7- bis 12-Jährige und ihre Eltern 14.30 Treffpunkt Billettkasse, CHF 20 La bohème Oper von Giacomo Puccini 20.00 Preise F Nussknacker und Mausekönig **24** Di 19.00 Ballett von Christian Spuck Dienstag-Abo C, Preise D

25 Mi open space tanz 19.00 Wöchentlicher Tanz-Workshop für alle ab 16 Jahren Treffpunkt Billettkasse, Eintritt frei

> La bohème Oper von Giacomo Puccini Preise F

27 Fr Otello 20.00 Oper von Giuseppe Verdi Freitag-Abo A, Preise E

19.00



14.00

Treffpunkt Billettkasse, CHF 10

Konrad oder Das Kind 18 Sa aus der Konservenbüchse Musiktheater von Gisbert Näther 15.00 für Kinder ab 7 Jahren, Studiobühne, CHF 30 Führung Maskenbildnerei 16.00 Treffpunkt Billettkasse, CHF 20 Die Csárdásfürstin 19.30 Operette von Emmerich Kálmán Gute Laune-Abo, Deutsche Oper-Abo, Preise E **19** So Einführungsmatinee «Walking Mad» 11.15 Bernhard Theater, CHF 10 **Emergence** Choreografien von Sol León/Paul Lightfoot 14.00 und Crystal Pite, Sonntag-Abo A, Preise C Konrad oder Das Kind aus der Konservenbüchse 15 00 Musiktheater von Gisbert Näther für Kinder ab 7 Jahren, Studiobühne, CHF 30 Aida Wiederaufnahme 19.30 Oper von Giuseppe Verdi Preise H, AMAG Volksvorstellung **21** Di Tube-opera «Faust» 10.00 Frühlingsferien-Angebot für 12- bis 18-Jährige Kursbeginn, Escher Wyss OG, CHF 100 **24** Fr Die Csárdásfürstin 19.00 Operette von Emmerich Kálmán Freitag-Abo B, Preise E 25 Sa Führung Opernhaus Treffpunkt Billettkasse, CHF 10 14.00 Konrad oder Das Kind aus der Konservenbüchse Musiktheater von Gisbert Näther 15.00 für Kinder ab 7 Jahren, Studiobühne, CHF 30 Aida Oper von Giuseppe Verdi 19.00 Verdi-Abo, Preise E 26 So Brunchkonzert 11.15 «...et bien, dansez maintenant!» Kammerkonzert mit anschliessendem Brunch im Restaurant Belcanto, Spiegelsaal, CHF 60 Coraline 14.00 Familienoper von Mark-Anthony Turnage ab 8 Jahren Preise K, Hauptbühne Opernhaus Die Csárdásfürstin 19.30 Operette von Emmerich Kálmán

Preise H, AMAG Volksvorstellung

27 Mo Lunchkonzert 12.00

«...et bien, dansez maintenant!» Kammermusik am Mittag, Spiegelsaal, CHF 20

Händel

19.00 3. La Scintilla-Konzert

> Lars Ulrik Mortensen, Dirigent; Joanne Lunn, Sopran Orchestra La Scintilla, La Scintilla-Abo, CHF 60

28 Di Aida

19.00 Oper von Giuseppe Verdi Dienstag-Abo A, Preise E

Workshop «Faust»

19.00 Workshop-Reihe für junge Erwachsene ab 16 Jahren Kursbeginn, Treffpunkt Billettkasse, CHF 60

29 Mi Die Csárdásfürstin

Operette von Emmerich Kálmán 19.00 Mittwoch-Abo A. Preise E

30 Do Il mondo della luna Premiere

19.30 Oper von Joseph Haydn Theater Winterthur

Liederabend Stéphanie d'Oustrac

19.30 Carrie-Ann Matheson, Klavier Lieder-Abo, CHF 60

Billettpreise in CHF

	1	2	3	4	5
Preise A	92	76	65	43	16
Preise B, Kinder	35	25	20	18	13
Preise B, Erwachsene	141	126	113	56	20
Preise C	169	152	130	56	20
Preise D	198	173	152	92	32
Preise E	230	192	168	95	35
Preise F	270	216	184	98	38
Preise G	320	250	220	98	38
Gala Preise	380	320	280	120	45
Preise H	75	59	44	25	15
Preise K, Kinder	35	25	20	18	13
Preise K, Erwachsene	60	50	40	30	20
Philh. Konzerte Q	95	80	65	50	35
Legi (Preise A-C, K, P)	35	25	20	18	13
Legi (Preisse D-F)	45	33	25	20	15



Das Opernhaus Zürich für Kurzentschlossene: Am Opernhaustag erhalten Sie 50% Ermässigung für die gleichentags stattfindende und gekennzeichnete Vorstellung: www.opernhaustag.ch Unterstützt von Swiss Re

Die Werkeinführung findet jeweils 45 Min. vor der Hauptbühnen-Vorstellung bzw. den Philharmonischen Konzerten statt.

Impressum

Magazin des Opernhauses Zürich Falkenstrasse 1, 8008 Zürich www.opernhaus.ch T + 41 44 268 64 00

Intendant

Andreas Homoki Generalmusikdirektor

Fabio Luisi
Ballettdirektor
Christian Spuck
Verantwortlich

Claus Spahn Sabine Turner

Redaktion

Beate Breidenbach Kathrin Brunner Fabio Dietsche Michael Küster

Claus Spahn Gestaltung

Carole Bolli, Corina Farkas Fotografie

Danielle Liniger Florian Kalotay Bildredaktion

Christian Güntlisberger

<u>Anzeigen</u> Michael Mix

Schriftkonzept und Logo

Studio Geissbühler

Druck

Multicolor Print AG <u>Illustrationen</u> Anita Allemann FLAG Aubry Broquard

Beni Bischof

MAG Abonnieren

MAG, das Opernhaus-Magazin, erscheint zehnmal pro Saison und liegt zur kostenlosen Mitnahme im Opernhaus aus. Sie können das Opernhaus-Magazin abonnieren:

Magazin abonnieren: zum Preis von CHF 38 bei einer inländischen Adresse und CHF 55 bei einer ausländischen Adresse senden wir Ihnen jede Ausgabe druckfrisch zu. Bestellungen unter: T +41 44 268 66 66 oder

tickets@opernhaus.ch.

Sponsoren

Unsere Vorstellungen werden ermöglicht dank der Subvention des Kantons Zürich sowie den Beiträgen der Kantone Luzern, Uri, Schwyz, Zug und Aargau im Rahmen der interkantonalen Kulturlastenvereinbarung und den Kantonen Nidwalden und Obwalden.

Partner





UBS

Produktionssponsoren

AMAG

Evelyn und Herbert Axelrod Freunde der Oper Zürich

Zürich Versicherungs-Gesellschaft AG

Projektsponsoren

Baugarten Stiftung

René und Susanne Braginsky-Stiftung

Clariant Foundation Freunde des Balletts Zürich Ernst Göhner Stiftung

Kühne-Stiftung Ringier AG

Georg und Bertha Schwyzer-Winiker-Stiftung

Hans und Edith Sulzer-Oravecz-Stiftung

Swiss Life Swiss Re

Zürcher Kantonalbank

Gönner

Accenture AG

Josef und Pirkko Ackermann

Alfons' Blumenmarkt Ars Rhenia Stiftung Familie Thomas Bär Bergos Berenberg AG Beyer Chronometrie AG Margot Bodmer

Elektro Compagnoni AG

Stiftung Melinda Esterházy de Galantha

Fitnessparks Migros Zürich Fritz Gerber Stiftung Gübelin Jewellery

Egon-und-Ingrid-Hug-Stiftung Walter B. Kielholz Stiftung

KPMG AG

Landis & Gyr Stiftung

Lindt und Sprüngli (Schweiz) AG

Stiftung LYRA zur Förderung hochbegabter,

junger Musiker und Musikerinnen

Die Mobiliar

Fondation Les Mûrons Mutschler Ventures AG Neue Zürcher Zeitung AG

Pro Helvetia, Schweizer Kulturstiftung

StockArt – Stiftung für Musik Elisabeth Stüdli Stiftung Else von Sick Stiftung

Ernst von Siemens Musikstiftung

Elisabeth Weber-Stiftung

Hulda und Gustav Zumsteg-Stiftung

Förderer

Frankfurter Bankgesellschaft (Schweiz) AG

Garmin Switzerland

Goekmen-Davidoff Stiftung Horego AG

Sir Peter Jonas Richards Foundation Luzius R. Sprüngli

Madlen und Thomas von Stockar

Die Null-Gasse

Im Theater ist der Bühnenraum an den Seiten oft durch gestaffelte Vorhänge und Kulissen begrenzt, zwischen denen sich Gassen auftun, durch die Darstellerinnen und Darsteller auf- und abtreten können. Die Auftrittsgassen sind von vorne nach hinten durchnummeriert. Deshalb wird die allererste Gasse, die sich unmittelbar hinter dem Bühnenportal befindet, Nullgasse genannt. Die Nummer der Auftrittsgasse steht in keinem Verhältnis zur Bedeutung des Auftretenden. Wer durch die Nullgasse kommt, ist mitnichten eine Null. Nullen haben auf der Theaterbühne sowieso keinen Zutritt.

CLARIANT

Was uns mit Musikern verbindet, ist die Liebe ZUR PERFEKTEN KOMPOSITION.

DAS IST CLARIANT:

LEIDENSCHAFTLICHER FÖRDERER DER KÜNSTE

Das perfekte Zusammenspiel von Harmonie, Tempo und Rhythmus erschafft Musik, die uns alle bewegt. Fast wie bei uns: Denn wenn wir etwas bewegen wollen, entstehen aus Engagement, Know-how und Forschung innovative Lösungen für die Spezialchemie, die Emissionen senken, Rohstoffe sparen – und nachhaltig Wert schaffen. Das ist uns wichtig.



ROLEX UND DIE MUSIK

Die Welt von Rolex ist voller Geschichten von anhaltender Exzellenz. Als Förderer der Künste engagiert sich Rolex seit mehr als 40 Jahren in der Musik. Eine beständige Partnerschaft, die heute auf den prestigeträchtigsten Bühnen der Welt das Heranwachsen herausragender musikalischer Talente begleitet und Darbietungen unterstützt, die jahrhundertelange Traditionen fortführen. Rolex wird auch künftig diese Momente fördern, die über Generationen nachhallen und das Kunst- und Kulturerbe der Welt für immer bereichern. Dies ist eine Geschichte von anhaltender Exzellenz. Eine Geschichte aus der Welt von Rolex.

#Perpetual



CELLINI MOONPHASE

