

# SALZBURGER FESTSPIELE

20. JULI – 31. AUGUST 2019



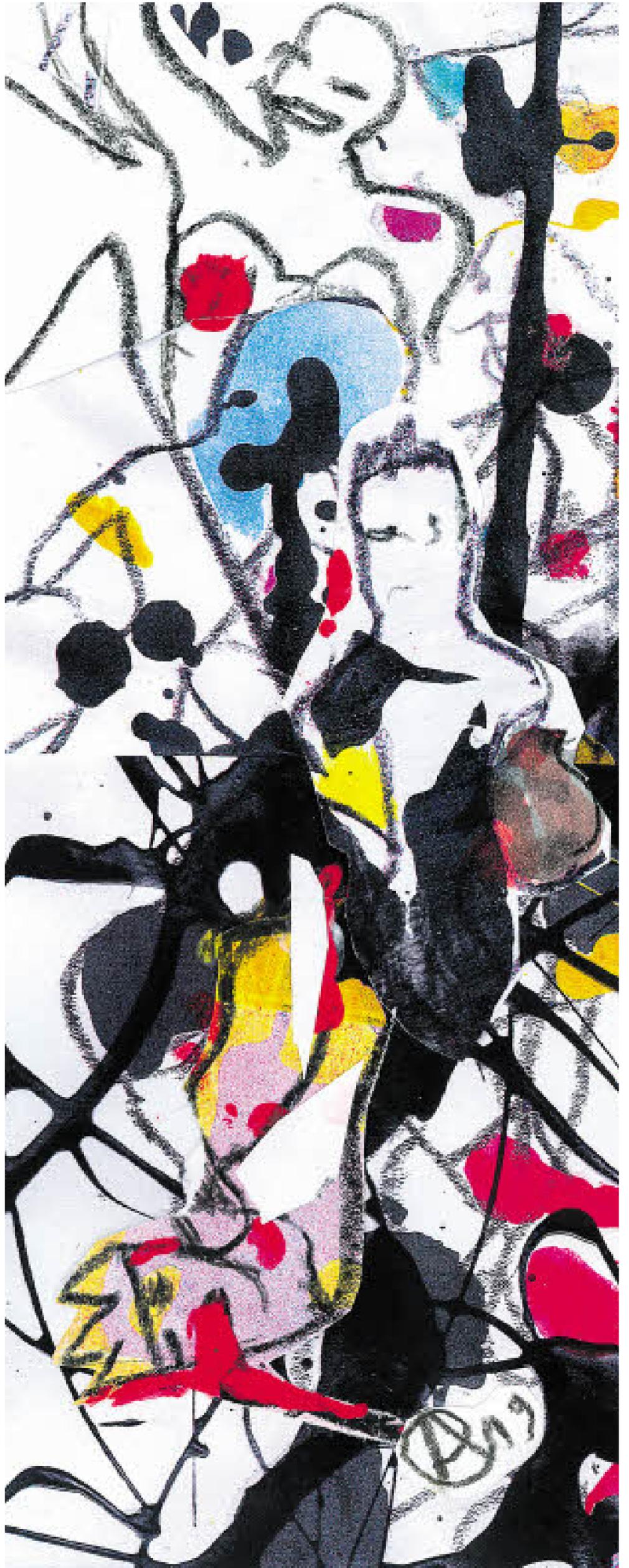
IN KOOPERATION MIT  
**Salzburger Nachrichten**

*Weh, wehe, Klarsehen: Wie furchtbar,  
wo es nicht nützt dem Klarsehenden!  
Das war mir wohl bewusst,  
doch habe ich's vergessen,  
sonst wär ich nicht hierher gekommen.*

**Sophokles, König Ödipus**



Achim Freyer, Skizze zu *Œdipe*, 2019



# George Enescu **ŒDIPE**



Achim Freyer

BILD: SN/MONIKA RITTERSHAUS

Mit Blindheit geschlagen, um sehend zu werden – das Schicksal des Ödipus entfesselt sich in diesem Sommer vor den Arkaden der Felsenreitschule. Mit seiner einzigen Oper *Œdipe* schuf der rumänische Komponist George Enescu einen gewaltigen Klangkosmos. Der Regisseur Achim Freyer kehrt zu den Salzburger Festspielen zurück und entwirft dazu suggestive Bildwelten. In einem Interview spricht Achim Freyer über die Relevanz von Mythen heute.

**Für den Festspielgründer Hugo von Hofmannsthal** hatte der antike Mythos die Bedeutung eines „magischen Spiegels“. Worin sehen Sie das Besondere der alten Mythen und ihre Relevanz für heute? Ohne Geschichtsbewusstsein und ohne ein Bewusstsein für Mythen können wir die Zukunft nicht meistern. Es bedarf jedoch des Lesens und der Bildung, um ihnen sukzessive zu begegnen. Aus den frühen Mythen lassen sich archetypische Muster menschlicher Verhaltensweisen ableiten. Oft muss man beispielsweise bei der Betrachtung eines Gesichts einen Schritt zurücktreten, um den ganzen Körper, den ernährenden Organismus dahinter wahrnehmen zu können. Sich dieses Prinzip zu eigen zu machen ist die große Kunst im Leben. In unserer heutigen Zeit und Lebenswelt verhilft uns die Beschäftigung mit mythischen Stoffen dazu, unser Handeln vor einem ewig existierenden, allgemeingültigen Hintergrund kritisch zu reflektieren. Ohne die Rückbesinnung auf das Archetypische der Mythologie haben wir keine Chance mehr, den täglichen Verführungen der vergänglichen Gegenwart zu entsagen. Eine der wichtigsten Aufgaben des Theaters ist es daher, große Mythen in die Gegenwart und Zukunft zu holen.

**Bei den diesjährigen Salzburger Festspielen** inszenieren Sie *Œdipe* von George Enescu. Wie nähern Sie sich einer mythologischen Erzählung wie jener von Ödipus? Indem ich versuche, sein eigenes Selbstbildnis nicht visuell nachzuahmen, sondern die Figur, in der man sich spiegelt, weit weg zu rücken, um sie genauer in ihren Zusam-

menhängen sehen zu können – das bedeutet für mich, das Archetypische zu entdecken. Das finde ich essenziell. Diese distanzierende Haltung ist der Brecht'schen Methode des Verfremdens sehr ähnlich. Mythen sind immer personengebunden, doch nicht an Personen des Alltags; vielmehr vereinen sich in den einzelnen mythischen Figuren – beispielsweise in einer Medusa oder in einem Prometheus – große menschliche Zustandsformen. Im Theater gilt es bei der Rezeption eines mythischen Stoffs daher große Welten, große Bilder und große Figuren auf der Bühne zu erschaffen, die zwar alle in uns enthalten, aber nicht konkret äußerlich sichtbar sind.

**Wie darf man** sich das bei *Œdipe* vorstellen? Mich interessierte ganz stark, einen Bühnenraum zu schaffen, der das Blinde der Menschheit – der blinde Seher tritt ja gleich in der ersten Szene auf – und das Blinde des Raums verkörpert. Wie sehnsüchtig sind wir nach Sehen, nach Erkennen, nach Wahrheit, die es ja nicht geben kann! Wir können immer nur selbst wahrhaftig sein und Dingen eine Wahrheit entlocken, die in unserem Kopf vielleicht funktionieren mag, aber in Wirklichkeit über unser Wissen hinausgeht. Die Frage der Sphinx – „Wer ist stärker als das Schicksal?“ – beantwortet Ödipus mit: „Der Mensch.“ Daraufhin stirbt die Sphinx in einem Anfall von Lachen und Schluchzen – ein höchst merkwürdiger Tod. Sie lässt die Frage – beziehungsweise ob diese richtig beantwortet wurde – völlig offen. Mit dem Tod der Sphinx befreit Ödipus ein Land von ihrer Bedrohung. Was diese

Sphinx wirklich ist und welche Bedeutung sie für eine Gesellschaft oder für einen Menschen hat, reizt mich zu entdecken.

**Der Schrei des geblendeten Ödipus** soll Enescu in einer Aufführung der Tragödie des Sophokles zur Komposition seiner Oper ange-regt haben. Wie deuten Sie diesen dramatischen Höhepunkt?

Wenn sich Ödipus blendet, leiden wir – und das muss im Theater so sein. Das ist ein riesiger Schmerz, der weit über das Handeln hinausgeht. Er blendet sich, indem er die Wahrheit gesucht hat, bis zum letzten Augenblick. Dahinter scheint auch die Frage nach dem eigentlichen Konflikt auf: Warum muss er seinen Vater treffen, warum muss er mit seiner Mutter schlafen? Das hat tiefe Sehnsuchtsgründe im Menschen. Und immer wieder werden wir auf uns selbst zurückgeworfen, um uns dieses zu fragen oder jenes zu beantworten.

Die Wirkung der Blendung, die uns alle bedrückt, mit der wir aber leben müssen, ist fruchtbringend: Wir können nur noch unser inneres Licht sehen, lernen es vielleicht sogar schätzen und halten es für wesentlicher als das äußerliche. Und so geschieht es, dass dem Blinden plötzlich die

**George Enescu**  
**Œdipe**  
Tragédie lyrique in vier Akten und sechs Bildern

Ingo Metzmacher *Musikalische Leitung*  
Achim Freyer *Regie, Bühne und Kostüme*

Christopher Maltman *Œdipe*  
John Tomlinson *Tirésias*  
Brian Mulligan *Créon*  
Vincent Ordonneau *Le Berger*  
David Steffens *Le Grand Prêtre*  
Gordon Bintner *Phorbias*  
Tilmann Rönnebeck *Le Veilleur*  
Boris Pinkhasovich *Thésée*  
Michael Colvin *Laïos*  
Anaik Morel *Jocaste*  
Ève-Maud Hubeaux *La Sphinge*  
Chiara Skerath *Antigone*  
Anna Maria Dur *Mérope*

Salzburger Festspiele und Theater Kinderchor  
Konzertvereinigung Wiener Staatsopernchor  
Wiener Philharmoniker

**Neuinszenierung**  
**Felsenreitschule**  
**11., 14., 17., 24. August**

**Mit Unterstützung der Freunde der Salzburger Festspiele e. V. Bad Reichenhall**

Augen geöffnet werden. Das ist im *Faust* so; das ist im *Ödipus* so ... Und wir fragen uns, was er da sieht, ob es die Wahrheit ist, die er gesucht hat, oder die Erkenntnis des dornigen Wegs, den der Mensch geht. Wohin führt er? Wo ist noch ein Ausweg oder ein Himmel – das Empfinden eines Raums, der uns nicht mehr einengt, der uns befreit von den Getriebenheiten, die uns blind machen? Plötzlich herrscht die Sehnsucht nach dem Sehen-Können.

**Wie setzen Sie** solche Reflexionen in Bilder um?

Aus der Radikalität des Lebens, aber auch aus der Radikalität der Musik heraus entstand der Gedanke, das Ganze aus dem Schwarz in den Reichtum und die Befreiung der Farbe hin zu entwickeln. Die Felsenreitschule mit ihren wunderbaren Arkaden könnte blind zugehängt sein – mit einer kleinen Öffnung. Wo, das werde ich nicht verraten. Man schaut hinein – es ist kein Jenseits, es kann nur ein uns bekanntes Bild sein: ganz morgendlicher Himmel, mit schmerzlichen, rötlichen Spuren, Schnitten; zwei Vögel fliegen vielleicht in die Tiefe; kleine Wölkchen ziehen vorbei, weiß über einen farbspektralen Morgen ...

## ZEIT MIT ENESCU

„Zwischen meinem Leben und meiner Kunst gab es niemals Grenzen: Leben, atmen, denken – ich habe das Gefühl oder die Illusion, dies immer durch Musik getan zu haben“. In der Konzertreihe „Zeit mit ENESCU“ – die der Opernproduktion *Œdipe* zur Seite gestellt ist – lässt sich im kommenden Sommer eine höchst individuelle Komponistenstimme (wieder)entdecken – mit Werken, die einem Leben entsprangen, das mit allen Fasern der Musik gewidmet war. Ob beim Studium in Wien und Paris oder während seiner äußerst erfolgreichen Laufbahn als Geiger, Pianist, Dirigent und Komponist, stets rief Enescus stupende Mehrfachbegabung Erstaunen und Begeisterung hervor.

Mit Vorbildern wie Mozart und Brahms, Lehrern und Weggefährten wie Fauré und Ravel sowie den reichen musikalischen Traditionen seines Heimatlandes Rumänien kann man die Eckpfeiler benennen, die das Schaffen des Komponisten zeitlebens prägten. In frühen Werken lassen sich teils noch deutliche Spuren der geschätzten Vorbilder finden. Doch schon als 18-Jähriger vollzog George Enescu, wie er im Rückblick resümierte, den Durchbruch „zu sich selbst“. Als erste Zeugnisse dieser Entwicklung gelten die Zweite Violinsonate und das Oktett für Streicher. Die Zweite Violinsonate spielt Maxim Vengerov in einem Programm neben Kompositionen, die Mozart, Schubert, Ysaÿe und Ravel berühmten Geigenvirtuosen ihrer Zeit widmeten, während Mitglieder der Wiener Philharmoniker das Oktett für Streicher Brahms' farbenprächtigem Zweiten Streichsextett gegenüberstellen.

In einem mitreißend folkloristischen Stil ist Enescus Dritte Violinsonate gehalten. Patricia Kopatchinskaja kombiniert sie mit seinen berührenden *Impressions d'enfance* sowie zwei Werken von



George Enescu, 1954

BILD: SN/YOUSUF KARSH, CAMERA PRESS LONDON

Ravel, mit dem Enescu eine langjährige Freundschaft verband. Aus Enescus spätem Œuvre erklingt schließlich noch das Klavierquintett (mit Renaud Capuçon u. a.), das mit weitgespannenen, verträumten Melodien, einer außergewöhnlich farbenreichen Harmonik und hinreißenden folkloristischen Einsprengseln geradezu exemplarisch jene Charakteristika in sich vereint, die Enescus Musik bis heute einzigartig machen.

**Solistenkonzert Maxim Vengerov · Polina Osetinskaya**  
Werke von Mozart, Schubert, Enescu, Ysaÿe, Ravel  
**Haus für Mozart, 30. Juli**

**Kammerkonzert Wiener Philharmoniker**  
Werke von Brahms und Enescu  
**Stiftung Mozarteum, 7. August**

**Kammerkonzert Renaud Capuçon · Guillaume Chilleme · Adrien La Marca · Edgar Moreau · Nicholas Angelich**  
Werke von Fauré, Brahms, Enescu  
**Stiftung Mozarteum, 9. August**

**Kammerkonzert Tabea Zimmermann · Christoph Sietzen · Thomas Hoppe**  
Werke von Ligeti, Joachim, Berio, Enescu, Brahms  
**Stiftung Mozarteum, 13. August**

**Solistenkonzert Patricia Kopatchinskaja · Polina Leschenko**  
Werke von Enescu und Ravel  
**Stiftung Mozarteum, 18. August**

sponsored by Roche

# MÉDÉE

Luigi Cherubini

Liebe, die umschlägt in Vernichtung, eine Mutter, die ihre Kinder tötet ... In seiner Inszenierung von Luigi Cherubinis *Médée* will Simon Stone dem Festspielpublikum erneut Augen und Sinne für Menschen in existenziellen Ausnahmezuständen öffnen. Dirigent der Produktion ist Thomas Hengelbrock. Im Interview spricht er über eine große Oper und ihren eher berühmten als bekannten Komponisten.

## Seit Euripides hat sich die mythische

**Medea** dem kollektiven Gedächtnis durch eine entsetzliche, ein ungeheures Tabu brechende Tat eingepägt: den Mord an den beiden eigenen Kindern, deren Vater Jason sich von Medea abgewandt hat, um die Tochter von König Kreon zu heiraten. Jede neue Version der Medea-Geschichte muss sich die Frage stellen, wie diese Tat geschehen kann. Wie zeichnet Cherubini *Médée* und den Weg zur Katastrophe?

Bis spät in die Handlung hinein ist es keineswegs ausgemacht, dass es zu dieser Tat kommen wird. *Médée* versucht zunächst noch einmal, Jason zurückzugewinnen, und selbst als sie die Vergeblichkeit dieser Bemühungen realisiert, ist der Mord an den Kindern für sie das Schlimmste, was sie sich vorstellen kann. Erst am Ende, nach langem innerem Kampf, sieht sie darin die einzige Möglichkeit, Jason wirklich zu strafen. Auch der Gedanke, seiner neuen Frau Dircé etwas anzutun, steht ihr anfangs fern: *Médée* gibt Créon klar zu verstehen, dass er und sein Volk von ihr nichts zu fürchten haben – sie möchte einfach nur, dass ihr Ehemann, der Vater ihrer Kinder, zu ihr zurückkehrt. Dennoch wird sie von den Korinthern gefürchtet, weil ihr der Ruf vorausgeht, in der Vergangenheit bereits für Jason gemordet zu haben. Dass *Médée* eine Frau ist, die durch die Gesellschaft schon in eine Außenseiterposition gestellt wird, wird Simon Stone in seiner Inszenierung sicherlich akzentuieren. Musikalisch ist die Rolle sehr facettenreich, und die Sängerin kann viel zeigen – von Zartheit und liebevollem Zureden bis hin zu blankem, rasendem Hass.

**Dieses emotionale Spektrum** hat *Médée* zu einer Paraderolle für Maria Callas gemacht, der es auch zu verdanken ist, dass Cherubinis Oper in den 1950er-Jahren wieder ins Bewusstsein eines breiteren Publikums rückte. Vor welche Herausforderungen wird die Interpretin der Titelrolle gestellt? Neben den darstellerischen Aspekten ist *Médée* nicht zuletzt deswegen eine herausfordernde Partie, weil die Interpretin sehr viel zu singen und wenige Pausen hat. Von der Mitte des ersten Akts an beherrscht sie in einer in früheren Opern beispiellosen Weise das Geschehen und bleibt bis zum Schluss fast durchgehend auf der Bühne.

***Médée* wurde 1797 uraufgeführt** und begründete zusammen mit *Les Deux Journées* (Der Wasserträger) Cherubinis europaweiten Ruhm ...

Tatsächlich ist Cherubini ein grandioser Komponist, auch schon vor *Médée*. *Démophon* etwa, die erste Oper, die er nach seiner Übersiedlung nach Paris schrieb, hatte zwar wenig Erfolg, ist aber ein herausragend gutes Stück. Auch mit Instrumentalwerken und geistlicher Musik reüssierte er dermaßen, dass er zu seiner Zeit als einer der größten Komponisten galt. Nicht umsonst hat Beethoven gesagt, er brauche kein eigenes Requiem zu schreiben, da Cherubini dies bereits getan habe. Seinem Ansehen entsprechend bekleidete der italienisch-französische Komponist auch wichtige Posten, allen voran das Amt des Direktors des Conservatoire.

**Was beeindruckt Sie** an *Médée* in musikalisch-dramatischer Hinsicht besonders? Da ist zunächst die Tatsache, dass Cherubini zwar fest in der Klassik wurzelt und im Grunde an die großen Gluck'schen Opern wie *Iphigénie en Tauride* anknüpft, die einige Jahre zuvor in Paris aufgeführt wurden, dass er aber Glucks knappe Form – die re-



Simon Stone hat sich bereits intensiv mit dem Medea-Mythos auseinandergesetzt. Seine Euripides-Überschreibung *Medea*, die den Stoff radikal in die Gegenwart holt, wurde 2014 in Amsterdam uraufgeführt und im Dezember 2018 am Burgtheater neu erarbeitet. In der Titelrolle beeindruckte Caroline Peters, die im Sommer in der Uraufführung von Theresia Walsers finsterner Komödie *Die Empörten* in Salzburg zu erleben ist.

lativ kurzen Arien, Ensembles und Chöre – ins Große und Romantische weitet. Diese Dimensionen spiegeln sich im Periodenbau wider: Viele Dinge, wie Acht-Takt-Phrasen, werden wiederholt, oft mehrmals. Für den Dirigenten bedeutet das einerseits, dass er – wie in Werken aus der Klassik – auf die sehr deutliche Artikulation der Einzelelemente, der „Satzglieder“, achten muss, während es andererseits gelingen sollte, einen großen Bogen zu schlagen. Man muss *Médée* sehr großräumig dirigieren. Besonders eindrucksvoll finde ich den Verlauf, den das Stück nimmt. Den ersten Akt könnte man noch als konventionell bezeichnen, da er am stärksten der alten Nummernoper folgt; im zweiten Akt verdichtet sich die Struktur zu großräumigen Szenen und der dritte Akt ist wirklich ein Geniestreich: Er ist fast durchkomponiert – wie später bei Weber und Wagner. Die in der antiken Tragödie vorgezeichnete Unausweichlichkeit des Geschehens setzt Cherubini auf diese Weise kompositionstechnisch stringent um. Das Orchester, das schon vorher eine prominente Rolle spielt, nimmt im dritten Akt noch an Bedeutung zu, nicht zuletzt im ausgedehnten Vorspiel. Im Schlussakt stehen wir also schon mit beiden Beinen in der Romantik.



Thomas Hengelbrock BILD: SN/FLORENCE GRANDIDIER

**Im Gegensatz zu Euripides** verleiht Cherubini *Médées* Rivalin Dircé eine eigene Stimme, und die Vorbereitungen für ihre Hochzeit mit Jason nehmen mehr als die Hälfte des ersten Akts ein: eine dramaturgische Entscheidung, um den Umschlag der Stimmung zu verstärken, wenn *Médée* erscheint? Vielleicht hat Cherubini auch verstanden, dass es schwierig ist, eine Oper mit voller Tragik beginnen zu lassen. Gluck hat das in *Alceste* getan, einem wunderbaren Stück, das aber von vornherein so düster und klagend ist, dass man nur mit Mühe den Spannungsbogen halten kann. Diesem Problem weicht Cherubini aus, indem er den Hochzeitsvorbereitungen – die freilich von Furcht und dunklen Vorahnungen durchsetzt sind – relativ breiten Raum gibt. Das ermöglicht ihm auch, dann umso zwingender und wirkungsvoller aufs Finale zuzusteuern.

**Wie erklären Sie es sich**, dass Cherubini trotz des Ansehens, das er zu Lebzeiten genoss, bis heute immer wieder neu entdeckt werden muss?

Man sollte prinzipiell bedenken, dass es bis weit ins 19. Jahrhundert hinein völlig normal war, nur Musik der eigenen Zeit aufzuführen. Der Prozess, dass man sich auch älterer Musik annahm, setzte sehr langsam ein. Als Stichwort nenne ich die Wiederaufführung der *Matthäus-Passion* 1829 durch Mendelssohn, der damit Bach „zurückholte“. Auch in der zweiten Jahrhunderthälfte waren es unter den Komponisten der Vergangenheit eigentlich nur die größten – Haydn, Mozart, Beethoven –, die gespielt wurden. Erst das 20. Jahrhundert hat Musik aus den vorangehenden 300 Jahren verfügbar gemacht, allerdings in ganz unterschiedlichen Akzentuierungen: Welche Komponisten wiederentdeckt werden, hat oft auch mit Zufall zu tun. Um auf Cherubini zurückzukommen: Wer aus dem späten 18. und frühen 19. Jahrhundert hat es außer den drei erwähnten „Superstars“ geschafft, in den Konzertsälen und Opernhäusern wirklich zu überleben? Kennt man etwa Spontini oder Méhul? Bei einem Werk wie *Médée* kommt erschwerend die Gattungsform der Opéra comique mit ihren gesprochenen Dialogen hinzu. Bis ins späte 20. Jahrhundert hat man *Médée* ja, wenn überhaupt, mit den 1855 nachkomponierten Rezitativen von Franz Lachner gespielt, und

erst 2006 erschien eine Neuausgabe, die die Werkgestalt der Uraufführung wiedergibt.

**Wo sehen Sie** die größten Herausforderungen für Sie als Dirigenten? Die Hauptherausforderung ist sicher das Große Festspielhaus. Dieser Raum eignet sich perfekt für die Aufführung von Musik, die die ganze Zeit hindurch fließt, die stark aus Legato-Linien besteht, wie der *Rosenkavalier*. Schwierig wird es hingegen bei Musik der Klassik, die stärker dem Wortakzent folgt und viele kurze Noten hat. Das Théâtre Feydeau, wo *Médée* uraufgeführt wurde, war ein sehr kleines Theater; für spätere Aufführungen in größeren Sälen hat Cherubini weiter an der Instrumentation gefeilt, die Orchesterbesetzung etwa mit Trompeten oder Posaunen erweitert. Für Salzburg greife ich zum Teil auf Material aus diesen späteren Aufführungen zurück. Außerdem wähle ich eine 12er-Streicherbesetzung, weil es vom Raum her nötig ist: So können wir Cherubinis *Médée* gemeinsam mit den Wiener Philharmonikern im bestmöglichen klanglichen Gewand präsentieren.

Das Gespräch führte der Dramaturg der Produktion, Christian Arseni.

**Luigi Cherubini**  
***Médée***  
**Opéra in drei Akten**

Thomas Hengelbrock *Musikalische Leitung*  
Simon Stone *Regie*  
Bob Cousins *Bühne*  
Mel Page *Kostüme*

Elena Stikhina *Médée*  
Pavel Černoch *Jason*  
Vitalij Kowaljow *Créon*  
Rosa Feola *Dircé*  
Alisa Kolosova *Néris*

Konzertvereinigung Wiener Staatsopernchor  
Wiener Philharmoniker

Koproduktion mit dem Teatr Wielki –  
Opera Narodowa /  
Polish National Opera, Warsaw

**Neuinszenierung**  
**Großes Festspielhaus**  
**30. Juli, 4., 7., 10., 16., 19. August**

# Giuseppe Verdi **SIMON BOCCANEGRA**

Schönste Melodien für einen von Bitterkeit und Zynismus durchtränkten Blick auf die Welt: Andreas Kriegenburg, der mit seiner Inszenierung von *Lady Macbeth von Mzensk* für einen Höhepunkt des Festspielsommers 2017 sorgte, stellt sich heuer den spannungsvollen Widersprüchen im Œuvre Giuseppe Verdis. Wie in allen seinen Theaterarbeiten wird er auch in *Simon Boccanegra* die *Conditio humana* in den Fokus seiner Aufmerksamkeit rücken.

**Herr Kriegenburg**, kürzlich haben Sie erklärt, dass Sie mit den „Italienern“ eigentlich nichts mehr zu tun haben wollen: Wie haben Sie das gemeint?

Bei den großen Opern von Verdi erlebe ich mich als Regisseur zwischen den Stühlen sitzend: Auf der einen Seite sind das virtuos komponierte Kunstwerke, die einen enormen Hörgenuss bieten und deren Arien die Zuschauer auf angenehmste Art und Weise beglücken. Gleichzeitig sind die Opern aber in ihrer Wesenheit oft zynische Weltbeschreibungen. Eine der zentralen Figuren in *Rigoletto* etwa ist ein frauenverachtendes Scheusal. Es ist eine Oper ohne irgendeine positive Figur; der Komponist blickt mit Verachtung auf die Welt und bettet diesen Weltekel in schönste Melodien. Als Regisseur kann ich nun entweder der Dunkelheit des Komponisten und seines Librettisten folgen und etwa das Folterverhör in *Tosca* so grausam inszenieren, dass das Motiv der Folter auch szenisch spürbar wird – und verschrecke damit das Publikum. Oder ich verpflichte mich der Erwartungshoffnung des Publikums, die Schönheit der Musik einzulösen, und entferne mich damit vom Wesen der Handlung. Dieser Zwiespalt ist der Grund, weshalb ich bei *Simon Boccanegra* gezögert habe.

**Wie kommt es**, dass Sie sich dennoch verführen ließen, *Simon Boccanegra* zu inszenieren?

Weil Markus Hinterhäuser es versteht, die Flamme eines Interesses anzufachen und lang genug in die Glut zu blasen. *Simon Boccanegra* ist eine „unerlöste“ Oper. Ich möchte die Opulenz der Musik nicht durch eine szenische Opulenz ergänzen, sondern sie mit einem hohen Maß an Reduktion auf der Bühne konfrontieren, um so eine psychologische Genauigkeit zu erlangen. Es hat mich gelockt zu untersuchen, was mit dieser Geschichte und der Musik geschieht, wenn man sie einer größeren Heutigkeit gegenüberstellt: Inwieweit ist es möglich, dadurch die politische Ebene hinter der fa-



BILD: SNS/FAHRIUS HINTERHÄUSER

miliären Geschichte plastisch zu machen? Wie viel an Härte gewinnt sie, wenn man sie mit gegenwärtigen politischen Gepflogenheiten konfrontiert?

**Erkennen Sie Parallelen** zwischen der Gesellschaft in *Simon Boccanegra* und unserer politischen Gegenwart? Diese Oper erzählt von einer Gesellschaft, die leblos und in Misstrauen erstarrt, beinahe handlungsunfähig geworden ist. Wir sind heute in einer ähnlichen politischen Situation: Europa fühlt sich bedroht durch Geflüchtete und begehrt dagegen auf, anstatt die Zusammenhänge zu akzeptieren. Wir ignorieren, dass wir es sind, die diese Situation kreiert haben. Im Prolog wird *Boccanegra* als jemand gefeiert, der mit kämpferischer Hingabe für die Befreiung steht und dafür vom Volk geliebt wird.

Es ist aber derselbe *Boccanegra*, der – mit dem Einsatz der Haupthandlung 25 Jahre später – nicht verhindern konnte, dass um ihn herum eine Gesellschaft der Lüge und des Hasses gewachsen ist.

**Wenn man** *Simon Boccanegra* auf seine aktuellen Aspekte hin untersucht, wie Sie es vorhaben, lässt sich dann sagen: Männer machen Politik und Frauen sind ihre Opfer? Verdi hat ein feines Gespür für Machtverwerfungen, wobei er nie einen Einzelnen dafür verantwortlich macht. Er deutet auf ein verzerrtes und im Kern krankes System, in dem diese gewalttätigen und fatalerweise in ihrer Gewalttätigkeit so gewöhnlichen Prozesse stattfinden. Es gibt den Krieg, den Vater, der seine Tochter einsperrt, bis sie stirbt, es gibt die Entführung der Braut, den Mord an dem Entführer – und jede dieser

**Giuseppe Verdi**  
**Simon Boccanegra**  
Melodrama in einem Prolog  
und drei Akten

Valery Gergiev *Musikalische Leitung*  
Andreas Kriegenburg *Regie*  
Harald B. Thor *Bühne*  
Tanja Hofmann *Kostüme*

Luca Salsi *Simon Boccanegra*  
Marina Rebeka *Amelia Grimaldi*  
René Pape *Jacopo Fiesco*  
Charles Castronovo *Gabriele Adorno*  
André Heyboer *Paolo Albiani*  
Antonio Di Matteo *Pietro*

Konzertvereinigung Wiener Staatsoperchor  
Wiener Philharmoniker

**Neuinszenierung**  
**Großes Festspielhaus**  
15., 18., 20., 24., 27., 29. August

Supported by NESTLÉ

Geschichten beschreibt den Humus, aus dem heraus diese Gesellschaft erwächst, in der Maria alias Amelia als einzelne Frau gegen eine Männergesellschaft steht.

**Boccanegra ist** 25 Jahre später an dem Punkt, wo der Patrizier Fiesco vorher war. Trotz aller Dunkelheit in dieser Oper: Gibt es einen Moment, der eine andere Zukunft ermöglicht? Ja. Kurz vor seinem Tod segnet *Boccanegra* die Liebe zwischen seiner Tochter Maria und seinem politischen Feind Gabriele Adorno, fußend auf der Vergebung gegenüber Fiesco. Damit „reingt“ er nicht die ganze Gesellschaft, aber er setzt einen Keim des Vertrauens und des Friedens für die zukünftige Gesellschaft.

Das Interview führte die Dramaturgin der Produktion, Julia Weinreich.

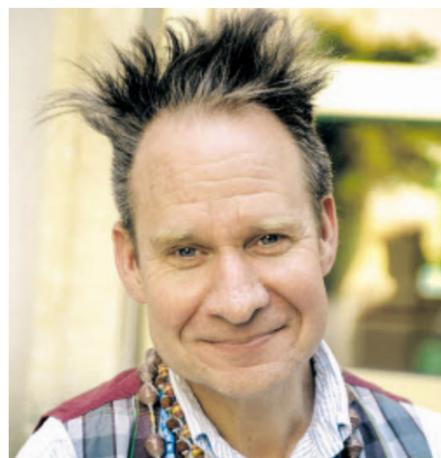
## Wolfgang Amadeus Mozart **IDOMENEIO**

**In diesem Sommer** arbeiten wir an Mozarts erster großer Opera seria: *Idomeneo*. Sie kann als Appell eines 25-Jährigen an die Welt gelesen werden, als ein Aufruf zur Veränderung: Es ist Zeit für eine neue Generation, die Macht zu übernehmen und Entscheidungen mit neuer Entschlossenheit zu treffen, um die Welt radikal voranzutreiben.

*Idomeneo* handelt von einem Vater, der meint, seinem Sohn zu helfen. Stattdessen aber opfert er ihn – buchstäblich. Es stellt sich für uns die zentrale Frage: Was bedeutet es, in einer Welt zu leben, in der eine ältere Generation, die sich für hilfreich hält, die Zukunft einer jungen Generation und die Zukunft des Planeten opfert? Wir beschäftigen uns deshalb mit globaler Erwärmung und damit, dass wir momentan so handeln, als ob es keine Zukunft gäbe. Der einzige Weg, darüber zu sprechen, führt, wie die Griechen schon wussten, über die Mythologie. Der Mythos ist echt.

Das Libretto folgt den griechischen Mythen nach Homer und Sophokles: Die Griechen waren sich sicher, den Trojanischen

Krieg gewonnen zu haben, und stolz darauf. Als sie nach Hause segelten, empörte sich jedoch das Meer. Es zerstörte ihre Schiffe. Diese Geschichte über das Meer und seine Antwort auf den Stolz der Menschen ist un-



Peter Sellars

BILD: SN/RUTH WALZ

geheuerlich. Auf der Bühne erschaffen wir deshalb Atlantis, die Unterwasserstadt, die untergetauchte Stadt, die Stadt der Zukunft, der Vergangenheit, der Fantasie ...

Mozart sagte: „Wir müssen über die Zukunft sprechen, und ich muss die Musik der Zukunft schreiben, um zu beweisen, dass es eine Zukunft gibt.“ Er arbeitete in diesen Jahren mit der Münchner Hofoper zusammen, die damals eines der besten Orchester Europas besaß. Mozart kannte die Musiker aus Mannheim und schrieb bezaubernde, avantgardistische und fortschrittliche Musik für dieses Orchester. Er hatte eine hervorragende Ballettkompanie zur Verfügung und den besten Bühnenbildner Europas, Lorenzo Quaglio. So entstand diese Oper aus einer Vielzahl unglaublicher Visionen, in der Poesie, Mythologie, Musik und bildende Kunst mit Tanz zusammentreffen und in einer Kunstform gipfeln, die in dieser Komplexität nicht vorstellbar war: Er schrieb ein kolossales Werk, eine Art *Gesamtkunstwerk* – und das ein Jahrhundert vor Wagner.

Peter Sellars

**Wolfgang Amadeus Mozart**  
**Idomeneo**  
Dramma per musica in drei Akten

Teodor Currentzis *Musikalische Leitung*  
Peter Sellars *Regie*  
George Tsybin *Bühne*  
Robby Duiveman *Kostüme*  
Lemi Ponifasio *Choreografie*

Russell Thomas *Idomeneo*  
Paula Murrhly *Idamante*  
Ying Fang *Ilia*  
Nicole Chevalier *Elettra*  
Levy Sekgapane *Arbace*  
Issachah Savage *Gran Sacerdote*  
Jonathan Lemalu *Nettuno/La voce*  
Brittne Mahealani Fuimaono,  
Ioane Papalii *Tänzer*

musicAeterna Choir of Perm Opera  
Freiburger Barockorchester

**Neuinszenierung, Felsenreitschule**  
27. Juli, 2., 6., 9., 12., 15., 19. August

Jacques Offenbach

## ORPHÉE AUX ENFERS

Offenbachs Orpheus-Persiflage verlangt nach einem Regisseur, der die französische Operette mit theatralischem Feinsinn von Kitsch, Klischees und billigem Klamauk befreit: Barrie Kosky bewies als Regisseur und Intendant der Komischen Oper Berlin beim dortigen Offenbach-Festival 2016, wie raffiniert, radikal und genial die Offenbach'sche Operette wirklich ist. Nun darf man auf seinen *Orphée* bei den Salzburger Festspielen gespannt sein.

**Publikum und Fachwelt** hatte er ordentlich aufgemischt: Jacques Offenbach, Verfasser volksnaher Komik im Musiktheater und seit 1855 Prinzipal des kleinen Theaters Bouffes-Parisiens nahe dem Gelände der im selben Jahr eröffneten Pariser Weltausstellung. Als Aufführungsort, auch seiner eigenen neuen kompositorischen Werke, diente es vor allem dem Vergnügen und der leichten Muse – nicht aber ohne den nötigen Biss. So läutete Offenbach die Geburtsstunde der Operette ein, der „kleinen Oper“, die er durchaus als Stachel im Fleisch der Grand Opéra, ihrer Meister und Anhänger treffsicher platziert hatte.

Das Publikum ließ sich bald begeistern und bescherte dem Theaterdirektor ausverkaufte Häuser. Rezensenten und Musiker beugten den Komponisten allerdings mit eifersüchtiger Skepsis. Offenbach bekam reichlich Kritik ab. Vorgeworfen wurden ihm „mangelnde Beherrschung der Technik, haarsträubender Dilettantismus, Banalität und Trivialität der Erfindung“, wie sein Biograf Theodor Anton Henseler 1930 zusammenfasst. Gioachino Rossinis ironisierendes Schlagwort vom „Mozart der Champs-Élysées“ hört sich im Vergleich zu Äußerungen von Berlioz oder Wagner geradezu liebevoll an.

**Auch Karl Kraus** nennt Offenbach in einem Atemzug mit Mozart, doch in aufrichtiger Verehrung. Er verteidigte seinen „Genius der Freude“ nahezu sein Leben lang. Nicht nur in Beiträgen seiner Zeitschrift *Die Fackel*, auch mit Übersetzungen und Bearbeitungen weniger bekannter Offenbach'scher Werke. Durch seine charismatischen Offenbach-Vorlesungen suchte er schließlich geradezu missionarisch die Rezeption dorthin zu lenken, wo er seinen Meister sah. Er erkannte einen tieferen Sinn im blühenden Unsinn, in der Regellosigkeit, mit der sich die Bühnenergebnisse vollziehen, in der „phantasiebelebenden Unvernunft“, die jenes Publikum, welches „das Lachen geistig anstrengt“, nicht bereit war anzunehmen. In Egon Friedell fand sich bald ein Mit-

streiter. In seiner *Kulturgeschichte der Neuzeit* beschreibt er Offenbach als „großen Zaubermeister“ des neuen Genres: Diese „erlesenen Bijoux einer komplizierten Luxuskunst ... sind Persiflagen der Antike, des Mittelalters, der Gegenwart, aber eigentlich immer nur der Gegenwart und im Gegensatz zur Wiener Operette, die erst eine Generation später ihre Herrschaft antrat, gänzlich unkitschig, amoralisch, unsentimental, ohne alle kleinbürgerliche Melodramatik, vielmehr von einer rasanten Skepsis und exhibitionistischen Sensualität, ja geradezu nihilistisch“. Während in Wien der Walzer wogte, tobten in Paris ausgelassen Galopp und Cancan, die Offenbach „zur vollen Leidenschaft und letzten Extremität“ führte.

**Der Komponist nennt** seinen *Orphée aux enfers* eine Opéra-bouffon, und die Musikgeschichte sieht in dem Werk die erste abendfüllende Operette. Am treffendsten scheint die Wortschöpfung „Offenbach-iade“, signalisiert sie doch die Einzigartigkeit der Offenbach'schen Welt. Ganz gleich, wie man diese nennen will, es war eine neue musikdramatische Form, die mit *Orphée aux enfers* 1858 ihre Uraufführung gefeiert hat; bezeichnenderweise mit einer Verballhornung des Mythos von der Macht der Musik, mit einem Zerrbild des Orpheus, der doch eigentlich mit seinem Gesang zu den berückenden Zauberklängen seiner Laute wilde Tiere und gar die Götter der Unterwelt besänftigen soll. Es ist derselbe Mythos und sogar dieselbe Geschichte von Orpheus und Eurydike, die nahezu 300 Jahre zuvor mit Monteverdis *L'Orfeo* einen ersten Meilenstein in der Operngeschichte markierte. „Offenbach stellt die gesamte Idee des Orphischen Mythos von der Macht der Musik auf den Kopf, er spielt damit, aber gleichzeitig zelebriert er ihn auch“, sagt Barrie Kosky. „Das ist genial. Und wo gibt es einen geeigneteren Ort als Salzburg, um mit der Idee von der Heiligkeit der Musik zu spielen.“

Susanna Goldberg,  
Produktionsdramaturgin

Jacques Offenbach  
**Orphée aux enfers**  
Orpheus in der Unterwelt  
Opéra-bouffon in zwei Akten  
und vier Bildern

Enrique Mazzola *Musikalische Leitung*  
Barrie Kosky *Regie*  
Rufus Didwiszus *Bühne*  
Victoria Behr *Kostüme*  
Otto Pichler *Choreografie*

Marcel Beekman *Aristée/Pluton*  
Martin Winkler *Jupiter*  
Joel Prieto *Orphée*  
Kathryn Lewek *Eurydice*  
Max Hopp *John Styx*  
Anne Sofie von Otter *L'Opinion publique*

Peter Renz *Mercur*  
Rafał Pawnuł *Mars*  
Vasilisa Berzhanskaya *Diane*  
Frances Pappas *Junon*  
Lea Desandre *Vénus*  
Nadine Weissmann *Cupidon*  
u. a.

Vocalconsort Berlin  
Wiener Philharmoniker

Koproduktion mit der  
Komischen Oper Berlin und  
der Deutschen Oper am Rhein

**Neuinszenierung**  
**Haus für Mozart**  
14., 17., 21., 23., 26., 30. August



Jacques Offenbach als „Orphenbach aux enfers“, Karikatur

BILD: SVALEBRECHT MUSIC ARTS BRIDGEMAN IMAGES

MAC-OFFMANN & CO GMBH © 2019

**ART & ANTIQUE**

RESIDENZHOF  
SALZBURG  
10. - 18.08.2019  
artantique-residenz.at

# SOMMERGÄSTE

Maxim Gorki

Die slowenische Regisseurin Mateja Koležnik inszeniert Maxim Gorkis *Sommergäste* auf der Perner-Insel in Hallein. In ihrem Team vereint sie so bekannte deutschsprachige Schauspielerinnen und Schauspieler wie Martin Schwab, Gerti Drassl und Aenne Schwarz mit Gästen aus Slowenien und Russland.

**Kann man eine Regisseurin** noch als Geheimtipp bezeichnen, die am Berliner Ensemble und am Münchner Residenztheater engagiert war und demnächst an der Bayerischen Staatsoper und bei den Salzburger Festspielen arbeiten wird? Eigentlich nicht, doch im Fall von Mateja Koležnik wird man wohl eine Ausnahme machen müssen. Das liegt nicht daran, dass ihre Inszenierungen von der Öffentlichkeit nicht wahrgenommen werden, sondern daran, dass sie es hasst, sich selbst in den Medien in Szene zu setzen. All ihre Kraft, Liebe und Fantasie steckt sie in ihre Regie und in die Figuren, denen sie mit ihren Schauspielerinnen und Schauspielern auf unglaublich plastische Weise neues Leben einzuhauchen versteht. Aber darüber reden? Und erklären, warum sie zu welcher szenischen Lösung gekommen ist und was sie in ihrer Freizeit treibt, das möchte sie eher nicht. Es heißt, sie würde sogar ihre Premierenfeiern schwänzen und nach dem Schlussapplaus lieber viele Kilometer heimfahren, um nach den intensiven Proben wieder zu sich zu finden, um geerdert zu bleiben und sich im turbulenten Theaterbetrieb nicht zu verlieren.

**Geboren wurde Mateja Koležnik** 1962 in Slowenien; sie studierte Regie an der Akademie für Radio, Film und Fernsehen in Ljubljana, wo sie bis heute wohnt – wenn sie nicht gerade unterwegs ist und ihrem Beruf nachgeht, der für sie eine tiefe Passion ist. Was sie in ihren Inszenierungen suche, sei nicht mehr und nicht weniger als die Wahrheit, sagt sie. Der geht sie mit nahezu obsessiver Energie nach, erforscht akribisch die meist vertrackte Psychologie der Personen, ihre häufig verzwickte Gefühlswelt und die gesellschaftliche Bedingtheit, die diese prä-



Mateja Koležnik BILD: SN/THOMAS DASHUBER

te. Was sie dabei mit dem jeweiligen Ensemble entdeckt, wird in magisch verdichtete Bilder und zeichenhafte Abläufe von formaler Brillanz und choreografischer Präzision übersetzt.

**So gelang Mateja Koležnik** 2013 am Schauspiel Leipzig eine eindruckliche Inszenierung von Franz Grillparzers fast vergessenem Trauerspiel *Des Meeres und der Liebe Wellen*. Ohne Aktualisierungstricks schuf sie eine klassisch strenge Interpretation, die körper-sprachlich kunstvoll-sinnlich die psychische Zerstörung der Figuren und die politische Repression zeigte. Henrik Ibsens *Die Wildente* komprimierte sie 2017 im Theater in der Josefstadt auf knapp neunzig Minuten – und zwar derart packend und faszinierend, dass Der Standard von einer „unerhörten Aufführung“ schrieb. In Slowenien hat Mateja Koležnik mit ihrem radikal genauen, unsen-

timental analytischen Theater sämtliche Preise gewonnen, in Wien erhielt sie 2018 einen Nestroy für ihre gefeierte Inszenierung von Anton Tschechows *Iwanow* am Stadttheater Klagenfurt.

**Nun wartet** mit den Salzburger Festspielen die ganz große Bühne auf sie. Auf der Perner-Insel in Hallein wendet sie sich mit Maxim Gorkis *Sommergästen* einem Autor zu, den sie, die sich selbst „als Kind des Sozialismus“ verortet, sehr bewundert. Diese „Szenen“, wie Gorki sein Stück nannte, wurden 1904 in Sankt Petersburg uraufgeführt. Ein Jahr später brach die Russische Revolution aus. Gorki erschüttert mit seinem subversiven Vorglihen die Feriendylle einiger saturierter Sommerfrischler im zaristischen Russland, die sich auf der Datscha eines Rechtsanwalts treffen. Alle wissen, dass es nicht so weitergehen kann wie bisher. Einige betrachten das als Chance, andere als Bedrohung. Jedenfalls sind sie gezwungen, über ihr Leben nachzudenken, über das vernichtend geurteilt wird: „Wir tun nichts und reden entsetzlich viel.“

**Diese Konstellation** ist für Mateja Koležnik existenziell dicht an unserer heutigen Alltagsrealität. In diesem Sinne will sie zeigen, wie Gorki die egozentrischen Denkweisen seiner Figuren entlarvt und dass sie nicht ein Ideal von Politik, Kunst oder Philosophie umtreibt, obwohl sie sich das weismachen, sondern das Streben nach Besitz und Geld. Neben seiner intellektuellen Schärfe liebt sie Gorki als Meister des Ensemblespiels. In *Sommergäste* gibt es keine Hauptrollen, alle Personen sind wichtig, haben in jeder Hinsicht viel zu sagen und sprechen oft simultan. Transparent und zugleich abstrus entsteht aus den kontroversen Diskussionen ein

Panorama des damaligen Zeitgeistes – und in Mateja Koležniks Einschätzung auch des aktuellen Zeitgeistes in all seiner Brüchigkeit, Agonie und Zuversicht. *Irene Bazinger*

## Maxim Gorki

### Sommergäste

Übersetzung von Arina Nestieva, in einer Bearbeitung von Sabrina Zwach

Mateja Koležnik *Regie*  
Raimund Orfeo Voigt *Bühne*  
Ana Savić Gecan *Kostüme*  
Matija Ferlin *Choreografie*  
Philipp Haupt *Video*  
Mitja Vrhovnik-Smrekar *Musik*

Primož Pirnat *Sergej Bassow, Rechtsanwalt*  
Genija Rykova *Warwara Michajlowna, seine Frau*  
Gerti Drassl *Kalerija, Bassows Schwester*  
Paul Behren *Wlas, Bruder von Warwara*  
Sascha Nathan *Pjotr Suslow, Ingenieur*  
Aenne Schwarz *Julija Filippowna, seine Frau*  
Matthias Buss *Kirill Dudakow, Arzt*  
Katharina Schüttler *Olga Aleksejewna, seine Frau*  
Sebastian Zimmer *Jakow Schalimow, Schriftsteller*  
Marko Mandić *Pawel Rjumin*  
Marie-Lou Sellem *Marja Lwowna, Ärztin*  
Maresi Riegner *Sonja, ihre Tochter*  
Martin Schwab *Doppelpunkt, Suslows Onkel*  
Till Firit *Nikolaj Samyslow, Bassows Assistent*  
Felix Kammerer *Simin, Student*  
Gunther Eckes *Pustobajka, Wächter auf Bassows Datscha*  
Thomas Gräßle *Kropilkin*

**Neuinszenierung, Perner-Insel, Hallein**  
**31. Juli, 1., 2., 3., 5., 6., 7., 8. August**

## Ferenc Molnár LILIOM

**Die Roboterarme** sind noch zu langsam, aber seit Kurzem haben sie Namen: Adam und Eva. Zwei eindrucksvolle, fünf Meter hohe Sechachsroboter der Firma Kawasaki sind auf der Probehühne zwei des Thalia Theaters installiert. Jeder von ihnen wiegt zwei Tonnen und kann innerhalb von Sekunden schwere Objekte heben, verladen und neu anordnen. Bühnenumbauten, für die mehrere Techniker Zeit und Muskelkraft aufwenden müssten, werden von den Maschinen in wenigen Minuten eindrucksvoll vorgenommen, vor den Augen des hoffentlich staunenden Publikums.

Die Hände Gottes als entseelte Greifzangen, die unaufhaltsam die Szenerie verändern. Der Lauf des Schicksals, gesteuert durch die Kraft von Motor und Maschine. Ist dies das Himmlische Gericht, das Liliom nach seinem Selbstmord erwartet? Sind es die Lenker seiner Biografie, die der arbeitslose Gewalttäter als unausweichlich ansieht? Die dinosaurierartigen Riesen geben Raum für vielfältige Assoziationen ... Aber noch trainieren die Geräte und programmieren die Fachleute, während wir auf der Probehühne gegenüber Szenen erfinden, Dialoge erspüren, es Choreografien zu üben und Texte zu lernen gilt.

Der ungarische Regisseur Kornél Mundruczó ist dem Ensemble des Thalia Theaters lange vertraut. Schon in der ersten Spielzeit von Intendant Joachim Lux vor zehn Jahren eröffnete er die Spielstätte Gaußstraße und inszenierte mit dem *Judas-evangelium* zum ersten Mal an einem deutschen Theater. Seither sind weitere Insze-

nierungen in Hamburg entstanden, zuletzt *Die Weber* nach Gerhart Hauptmann, ebenfalls mit Thalia-Star Jörg Pohl. Mundruczó, der auch ein erfolgreicher Filmregisseur ist, inszeniert psychologisch-dicht und detailliert. Kein Blick und keine Geste sind ohne Bedeutung. Er seziert die Geschichte des arbeitslosen Karussellausrufers Liliom, der in seinem Frust begonnen hat, seine schwangere Geliebte Julie zu schlagen, der trinkt, spielt und aus reiner Unfähigkeit auch bei einem Raubüberfall katastrophal versagt. Er ist ein Unsympath aus einer Zeit vor #MeToo und No Means No, der im Laufe der Proben ein Gesicht bekommt, eine Kör-

perhaltung und eine Sprache, die ihn an uns heranrücken lässt.

Während Ferenc Molnár seinem Liliom im Jahr 1909 noch durch ein Himmlisches Gericht auf der Welt eine zweite Chance schenkt und ihm am Schluss des Stücks die misshandelte Frau selbst eine halbherzige Absolution erteilt („Es ist möglich ... dass einen jemand schlägt ... und dass es doch gar nicht wehtut.“), wird es bei Mundruczó eine Gruppe heutiger Menschen sein, der Liliom im Jenseits begegnet und vor der er sich rechtfertigen muss. Es sind reale Mitglieder der feministischen, queeren und linken Szene Hamburgs, die als obskure

Engel das kafkaeske Zwischenreich des Limbus bewohnen, in dem Liliom auf seine Verhandlung wartet.

Noch muss sich die Gruppe erst finden, es wird improvisiert und am Kostüm- und Bühnenbild gefeilt. Ein Schwimmbecken gibt es auch auf der Bühne und Kunstakazien, die duften sollen, und Transportkisten für große Tiere und Laufbänder, die im Boden eingelassen sind ...

*Christina Bellingen,*  
*Produktionsdramaturgin*

## Ferenc Molnár

### Liliom

**Vorstadtlegende in sieben Bildern**  
Deutsch von Alfred Polgar

Kornél Mundruczó *Regie*  
Monika Pormale *Bühne*  
Sophie Klenk-Wulff *Kostüme*  
Xenia Wiener *Musik*  
Yohan Stegli *Choreografie*

Jörg Pohl *Liliom*  
Maja Schöne *Julie*  
Oda Thormeyer *Frau Muskat*  
Yohana Schwertfeger *Marie*  
Julian Greis *Wolf Beifeld*  
Tilo Werner *Ficsur*  
Sandra Flubacher *Frau Hollunder*  
Mila Zoé Meier, Paula Stolze *Luise*

Koproduktion mit dem Thalia Theater, Hamburg  
**Neuinszenierung, Perner-Insel, Hallein**  
**17., 19., 21., 23., 24., 26., 27., 28. August**



Bühnenbildentwurf für *Liliom* von Monika Pormale

BILD: SN/MONIKA PORMALE

# Theresa Walser **DIE EMPÖRTERN**

Es ist ein uralter Konflikt, von dem Theresa Walsers neuestes Stück, *Die Empörten*, seinen Ausgang nimmt: der Kollision von Familienbanden und Staatsgesetz. In der Regie von Burkhard C. Kosminski wird es bei den Salzburger Festspielen uraufgeführt. Dem hochkarätigen Schauspielteam – Silke Bodenbender, André Jung, Caroline Peters, Sven Prietz und Anke Schubert – hat die erfolgreiche deutsche Dramatikerin die Rollen auf den Leib geschneidert. „Auf jeden Fall haben sie mich beim Schreiben begleitet, ihre Gestik, ihre Mimik, ihre Melodie, ihr Rhythmus beim Sprechen und Schweigen“, erzählt Theresa Walser in einem Interview.

**Ihr neuestes Stück** *Die Empörten* trägt den Untertitel „Eine finstere Komödie“ – was erwartet uns?

Anfangs hatte das Stück den Arbeitstitel *Kreons Schwester*. Ein weiblicher Kreon in der Figur einer Bürgermeisterin. Ich wollte die Kreon-Figur rehabilitieren, zumal Kreon auf der Bühne meist schlechter wegkommt als Antigone. Kreon ist oft der kalte, gefühllos sture Machtmensch, während Antigone ihre Tragik voll und ganz ausschöpfen darf. Dabei ist Kreon eine höchst zerrissene Figur, die aber von ihrer Zerrissenheit nichts zeigen darf. Antigone darf ihre Gefühle uneingeschränkt ausleben und hat dabei auch alle Sympathien auf ihrer Seite. Während Kreon sich einen derartigen Gefühlsaufruhr gar nicht leisten darf, sonst würde der Staat zusammenbrechen. Das Stück hat während der Arbeit dann aber eine andere Richtung genommen. Allerdings klingt in der Figur der Bürgermeisterin immer noch dieser weibliche Kreon nach.

**Welche Wendung** hat das Stück genommen? Das Stück hat sich vom Antigone-Kreon-Konflikt gelöst. Wenn man so will, ist davon nur noch der tote Bruder übrig geblieben. – Die Bürgermeisterin versteckt zusammen mit ihrem Bruder eine Leiche in der großen Rathastruhe. Sie steht kurz vor den Wahlen und fürchtet um ihre Stellung. Immerhin handelt es sich bei diesem Toten um einen Halbbruder, einen Selbstmörder, der andere mit in den Tod gerissen hat. War es ein Selbstmord? Oder war er, wie Gerüchte verbreiten, ein Attentäter? Draußen bebt eine Welt, in der nichts leichter zündet als Gerüchte. Der Druck der Straße wächst. In Kürze wird im Rathaussaal die Trauerfeier für die Opfer stattfinden, die Bürgermeisterin eine Rede halten. Um diese alte Truhe herum versammelt sich eine Gesellschaft, die in jeder Hinsicht miteinander verstrickt ist. Die Versammelten ringen um eine Schweigeminute, die letztendlich zum Hochdruckkessel gerät, in dem es längst nicht mehr um die Toten geht. Jeder kocht sein eigenes Süppchen. Die Toten dienen am Ende nur noch als Projektionsfläche für eigene Paniken, für weltanschauliche Obsessionen oder politisches Überleben. Je mehr sie sich voneinander absetzen wollen, desto grotesker offenbart sich aber, wie sehr sie einander bedingen. Dabei hat man



Theresa Walser

BILD: SN/SOLDE OHLBAUM

den Eindruck, dass es vor allem um narzisstische Kämpfe geht, nicht um innere Überzeugungen.

**Empört euch!** war der Titel eines Pamphlets von Stéphane Hessel, das vor einigen Jahren in Frankreich Wellen schlug. Im deutschsprachigen Raum etablierten sich die „Wutbürger“. Inwieweit nehmen Sie auf aktuelle gesellschaftliche Entwicklungen Bezug? Das Gesellschaftsklima, in dem dieses Stück spielt, ist von Anfang an überreizt, man kann auf den Straßen durchwegs das Empörtengegröl hören. In den Rathausmauern herrscht eine nervöse Akustik, alles ist getränkt vom Aufruhr, während sich die Gesellschaft drinnen aneinander abarbeitet und ebenso zu den Empörten gehört.

**Wie stehen** Sie zur „Empörungskultur“? Um Empörung kommt kein Mensch herum, Empörung ist notwendig, um auf Missstände aufmerksam zu machen. Ohne Empörung wären Errungenschaften wie jene der Menschenrechte nicht denkbar. Andererseits lassen sich Empörungen auch schnell mobilisieren, zumal wir alle meistens genug Stoff in uns haben, um jederzeit aus der Haut zu fahren. Die Frage ist, inwieweit der Tropfen, der das Fass zum Überlaufen bringt, noch etwas mit dem zu tun hat, was vorher schon alles im Fass gegärt hat. Geht es im weitesten Sinn vor allem darum, sich

selbst zu spüren und seine Meinung zu kanalisieren? Geht es um ein Selbstgefühl, um einen Entladungsrausch? In meinem Stück geht es nicht zuletzt um diese Fragen. Wir alle sind empörungsbereit, erst recht in Zeiten, in denen sich viel verändert und Verlässlichkeiten brüchig werden oder ganz wegfallen. Wir erleben gerade, wie populistische Stimmungs-DJs auf den Straßen die Empörung anheizen. Manchmal hat man das Gefühl, es handelt sich um mobile Stammtische, die sich auf die Straßen verlagert haben.

**Wieso findet** sich in Ihren „Komödien“ eigentlich immer ein Toter?

Eine Leiche ist immer eine gute Grundlage für eine Komödie. Meine Stücke tendieren meistens zur Groteske. Die Groteske ist – wenn man so will – schreckensgeladener als die Komödie. Allerdings hatte ich noch nie leibhaftig einen Toten in meinem Stück herumliegen, wie das jetzt der Fall ist. Mit einer versteckten Leiche auf der Bühne öffnet man natürlich auch einen Spalt weit die Türen zum Schwank. Bisher hatte ich den Toten unter den Rädern eines Zugs oder am Ende ließ einer eine Urne fallen. Ich hatte auch Pflegerinnen eines Altersheims, die ihre Anbefohlenen ins Jenseits beförderten. In diesem Stück teilt sich von Beginn an eine Gesellschaft den Raum mit einem Toten. Dass er in der Rathastruhe liegt, wissen

nicht alle. Das existenzielle Gewitter tobt sich ganz anders aus, wenn bereits einer dran glauben musste. Durch die Anwesenheit eines Toten wirken die Figuren wie makabre Narren.

**Mit Burkhard C. Kosminski** haben Sie bereits mehrere Stücke zur Uraufführung gebracht. – Was schätzen Sie an dieser Zusammenarbeit? So wie ich ihm als Regisseur früh Einblick in meine Stücke gebe, öffnet er mir von Anfang an seine Proben. Diese beginnen mit dem lauten Lesen am Tisch, mit dem Abklopfen der Partitur, dem Verstehen-Wollen, wie der Text gebaut ist, wie seine Sprache funktioniert, wie sie klingt und welche Atmosphäre sie ausstrahlt. Ein Stück zuerst auf seinen dramaturgischen Rhythmus und seinen sprachlichen Sound hin zu untersuchen, das sind unerlässliche Schritte, bevor er sich als Regisseur die Freiheit nimmt, mit diesem Text in seiner Weise umzugehen.

**Sie sagten einmal**, das Schreiben sei bei Ihnen eine „laute Angelegenheit“ ... Ich flüstere, spreche, gestikuliere oder wandere während der Arbeit im Zimmer umher. Schreiben ist für mich auch körperliche Arbeit. Im besten Fall erschafft man eine Partitur für eine Art Konfliktmusik. Und die lebt vom Atmosphärischen, von Motivverknüpfungen, vom Klang, vom Rhythmus der Sprache, wo man genau überlegt, welches Wort an welcher Stelle steht, damit die Konflikte zünden. Man ist als Dramatikerin ja immer auch eine Architektin für Nervenzusammenbrüche.

**Theresa Walser**  
**Die Empörten**  
**Eine finstere Komödie**

Burkhard C. Kosminski *Regie*  
Florian Etti *Bühne*  
Ute Lindenberg *Kostüme*  
Hans Platzgumer *Musik*  
Sebastian Pircher *Video*

Mit Silke Bodenbender, André Jung, Caroline Peters, Sven Prietz, Anke Schubert

Koproduktion mit dem Schauspiel Stuttgart  
**Uraufführung, Landestheater**  
**18., 20., 22., 23., 25., 27., 29. August**

## Ödön von Horváth **JUGEND OHNE GOTT**

**Nachdem Ödön von Horváth** Deutschland 1933 verlassen hatte, lebte er vornehmlich in Wien und bei Carl Zuckmayer in Henndorf am Wallersee, wo er Mitglied des Henndorfer Kreises war, einer literarischen Vereinigung, der auch Johannes Freumbichler und Stefan Zweig angehörten. Ebendort, in Henndorf, vollendete Horváth seinen Roman *Jugend ohne Gott*. Darin schildert er die „seelenlose Verfassung der Jugend, die, abseits von Wahrheit und Gerechtigkeit, in einer unheimlichen Kälte heranwächst“, so der Klappentext der Erstausgabe des Romans, der 1937 im Exil-Verlag Allert de Lange in Amsterdam erschien und den Ruf Horváths begründete.

Thomas Ostermeier, Künstlerischer Leiter der Schaubühne in Berlin, widmet sich mit seiner Dramatisierung des Romans einem brisanten Werk, das den Zusammenbruch von Demokratie und Zivilgesellschaft zum Thema hat. Ihm zur Seite steht das Schaubühne-Ensemble. Jörg Hartmann – dem Publikum auch als *Tatort*-Kommissar Faber bekannt – übernimmt die Hauptrolle des Lehrers.



Jörg Hartmann

BILD: SN/STEFAN KLÜTER

**Ödön von Horváth**  
**Jugend ohne Gott**

In einer Fassung von Thomas Ostermeier und Florian Borchmeyer

Thomas Ostermeier *Regie*  
Jan Pappelbaum *Bühne*  
Angelika Götz *Kostüme*  
Nils Ostendorf *Musik*

Mit Damir Avdic, Bernardo Arias Porras, Veronika Bachfischer, Moritz Gottwald, Jörg Hartmann, Laurenz Laufenberg, Alina Stiegler u. a.

Koproduktion mit der Schaubühne Berlin  
**Neuinszenierung**  
**Landestheater**  
**28., 30. Juli, 1., 4., 7., 9., 10., 11. August**

# RECHERCHEN & LESUNGEN

## ULYSSES

James Joyce

**Sommer 1928.** Während der Festspielzeit nimmt der irische Schriftsteller James Joyce gemeinsam mit seiner Lebensgefährtin Nora Barnacle und ihrer beider Tochter Lucia für fünf Wochen im Hotel Mirabell in unmittelbarer Nähe des damaligen Stadttheaters Quartier. Joyce trifft Festspielkünstler, Schriftsteller wie Stefan Zweig, Journalisten und potente Mäzene. Er lässt sich vom Salzburger Kunsthistoriker und Maler Adolph Johannes Fischer im Salzburger Volksblatt porträtieren, leidet an einer Augenentzündung – und besucht wohl auch eine Festspielaufführung. „Seit einigen Wochen ist er in der Festspielstadt: schlanke, große Figur, funkelnde Brille, blondes Kinnbärtchen, Gesicht eines Menschen, der hinter jede Maske schaut. Stimme, die voll der Güte ist, die sein Wesen ausfüllt. Alles verstehen heißt alles verzeihen. Dieser sanfte, reiche, milde Mensch hat Länder zweier Weltteile in Aufregung gebracht. Bernard Shaw preist seine Kunst als von ‚klassischer Qualität‘, die englische Presse nennt Joyce ‚ein Genie von höchster Rangordnung, nur noch mit Goethe und Dostojewski vergleichbar‘, die französische stellt ihn neben Einstein“, schreibt Fischer. So weit die Legende.

Über den lokalen Bezug biografischer Details hinaus enthält das diesjährige Festspielprogramm vor allem einen inhaltlichen Anknüpfungspunkt zu Joyces Opus magnum *Ulysses*, dessen Echo der Antike bis in unsere Zeit nachhallt. Dieser wohl „berühmteste ungelesene Roman der Welt“ erschien erstmals 1922 (in deutscher Sprache 1927) und gilt als einer der bedeutendsten Beiträge zur modernen Literatur. „Ich habe so viele Rätsel und Geheimnisse hineingestopft, dass die Professoren Jahrhunderte darüber streiten werden, was ich eigentlich



James Joyce und seine Lebensgefährtin Nora Barnacle (rechts) in Salzburg vor dem Hotel Bristol, 1928, mit der Pianistin Kathleen Markwell und Daisy Drinkwater BILD: SN/WWW.JOHNDRINKWATER.ORG

gemeint habe, und das ist der einzige Weg, unsterblich zu werden“, prophezeite der Dichter – und er sollte recht behalten. Auf Hunderten Seiten beschreibt er einen Tag im Leben des Annoncenmaklers Leopold

Bloom in Dublin – und folgt dabei in subtiler Weise dem Bauplan von Homers Epos. „Es ist Darstellung durch eine Zeitlupe, mit neuen, unerhörten Ausdrucksmitteln der Sprache, der Schrift. Gedanken, Bilder, die

einander jagen, sind plastisch wiedergegeben durch eine nie zuvor gebrauchte Technik: etwa ein ganzes Kapitel, in dem die Frau an der Seite ihres schlafenden Mannes der Stunde mit ihrem Freunde nachträumt, interpunktionslos, nur in kleinen Buchstaben, oft in abgerissenen, halben Worten, Gestammel, Lauten.“ (Fischer)

In einer Marathonlesung im Landestheater begleiten Volker Bruch, Corinna Harfouch, Burghart Klaußner und Birgit Minichmayr den Intellektuellen Stephen Dedalus, die Sängerin Molly Bloom – und natürlich deren Mann Leopold durch Dublin.

Die österreichische Dokumentarfilmerin und Autorin Ruth Beckermann wiederum begibt sich in einer filmischen Installation auf Joyces Spuren in Salzburg.

**Der Erzählung** von Orpheus und Eurydike und ihrer unvergleichlichen Liebesgeschichte spüren Senta Berger und Ulrich Matthes in einer Lesung mit Texten von Ovid, Jean Cocteau und Oskar Kokoschka bis hin zu Margaret Atwood im Mozarteum nach.

Am Mythos des Sisyphos dagegen arbeitet sich Albert Ostermaiers abgründiger Monolog des Wirts vom Gasthaus „Zum Jedermann“ ab, den Tobias Moretti im Restaurant M32 am Mönchsberg zur Uraufführung bringt.

**Komplettiert wird** das Schauspielprogramm mit der Reihe „Schauspiel-Recherchen“ mit Vorträgen von Carolin Emcke über das Begehren, von Hanno Rauterberg über die Krise der Kunstfreiheit und der Demokratie sowie von Michael Orthofer über das Lesen und mit einem Gespräch mit Theresia Walser über das Schreiben.

## ZEITBRÜCHE

„Es gibt ein Land Gott und Rußland grenzt daran“, hat Rilke gesagt, der selbst überall außerhalb Rußlands Sehnsucht nach Rußland empfand“, schrieb Marina Iwanowna Zwetajewa in ihrem Erinnerungssessay *Ein gefangener Geist*. Der Sehnsucht nach Rußland und aus Rußland hinaus, dem Ringen um eine eigenständige literarische Sprache und der Suche nach einem möglichen Verständnis von Herkunft, Heimat, Zugehörigkeit, die so große russische Dichterinnen und Dichter des 20. Jahrhunderts wie Elena Guro, Anna Achmatowa und Marina Zwetajewa, Ossip Mandelstam, Sergej Jessenin, Daniil Charms, Wenedikt Jerofejew und Joseph Brodsky zeit ihres Lebens begleitet haben, widmet sich die von der renommierten Dramaturgin und Autorin Brigitte Landes zusammengestellte Lesung *Zeitbrüche*. Keine Geringere als Angela Winkler, eine der größten deutschen Schauspielerinnen unserer Zeit, die Anfang dieses Jahres ihren 75. Geburtstag begangen hat, liest – begleitet vom 1942 in Sibirien geborenen und international viel beachteten Pianisten Anatol Ugorski – aus Texten, die sich über das lange 20. Jahrhundert der Zeiten- und Weltbrüche ziehen.

Erzählt wird vom Erwachen, vom Frost vor den Fenstern und vom Geruch des Kaffees in der Stadt, von „heißen Stuben“ und von „gelben Straßen“, die es nicht mehr



Angela Winkler

BILD: SN/RUTH WALZ

gibt. „Denk an die Sterne, denk!“, ruft Elena Guro, als der Tag langsam über der Stadt aufgeht, die nicht mehr lange ist. Fortschritt, von dem nicht klar ist, wie weit er gehen wird, Abschied, Flucht und Vernichtung gehören zu den thematischen Zentren des eng gewebenen dichterischen Netzes, das die Texte dieses „russischen Abends“ weben.

„Den Augenblick einfangen“, schreibt Daniil Charms in *Fälle*, das kann man nicht, noch weniger „die Epoche einfangen“. Doch gehen kann man, über die Pflaster, Wege und Felder. Und durch die Erinnerungen an Orte, Städte, Menschen, verlorene Lieben und gestohlene Leben. *Zeitbrüche* ist voll dichterischer Intensität gelebter Zeiten zwischen Bruch und Bruch. „Angst, äugt rückwärts: jene Pranken, jene Spur dort, hinter dir.“ (Ossip Mandelstam)

## LESUNGEN · INSTALLATION

### Zeitbrüche. Ein russischer Abend

Mit Angela Winkler und Anatol Ugorski am Klavier  
Zusammengestellt von Brigitte Landes  
Landestheater, 29. Juli

### Zum Sisyphos. Ein Abendmahl

Ein Monolog von Albert Ostermaier  
Mit Tobias Moretti  
Uraufführung  
M32 im Museum der Moderne  
12., 16., 20. August

### Mythos Orpheus und Eurydike

Eine literarische Spurensuche  
Mit Senta Berger und Ulrich Matthes  
Stiftung Mozarteum, 15. August

### Ulysses

Eine Marathonlesung von James Joyces großem Episoden-Roman  
Mit Volker Bruch, Corinna Harfouch, Burghart Klaußner, Birgit Minichmayr  
Landestheater, 8.–9. August

### Joyful Joyce

Eine Installation von Ruth Beckermann, die James Joyces Aufenthalt in Salzburg 1928 thematisiert  
Barockmuseum, 8. bis 28. August  
Mo–Fr 14:00–22:00, Sa, So 10:00–22:00

## SCHAUSPIEL-RECHERCHEN

### Endstation Sehnsucht

Ein Vortrag von Carolin Emcke  
Universität Mozarteum – Solitär, 28. Juli

### Die neuen Grenzen

Über die Krise der Kunstfreiheit und die Krise der Demokratie  
Ein Vortrag von Hanno Rauterberg  
Anschließend Diskussion  
Stefan Zweig Centre, Edmundsburg,  
4. August

### Über das Lesen

Ein Vortrag von Michael Orthofer  
Stefan Zweig Centre, Edmundsburg,  
11. August

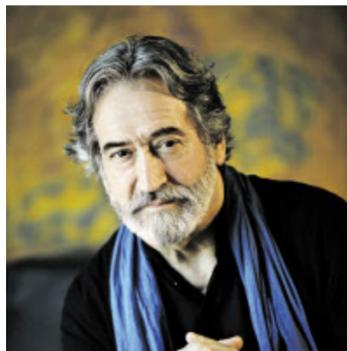
### Wie schreibt man als Dramatikerin für die Gegenwart?

Theresia Walser im Gespräch mit Bettina Hering  
Stefan Zweig Centre, Edmundsburg,  
18. August

# TRÄNEN, TROST & TRAUER



Igor Levit



Jordi Savall



Laurence Equilbey



Philippe Herreweghe



Teodor Currentzis

Unter dem Titel „Lacrimae“ rückt die Ouverture spirituelle zwischen 20. und 28. Juli musikalische Tränen in den Mittelpunkt – und eine illustre Interpretenschar spendet vielstimmig klingenden Trost.

„Tränen sind in allen Dingen, und alles, was dem Tode geweiht ist, berührt unser Herz“, ist in Vergils *Aeneis* zu lesen. Schon in der Antike wurde vermutet, was uns bis heute einleuchtet, wenngleich es die Wissenschaft nicht bestätigen kann: dass das Weinen nicht nur das Auge, sondern auch die Seele reinigt. Zu den stärksten künstlerischen Impulsen, die uns weinen machen, zählt die Musik. Dem Schmerz verleiht sie Form und spendet zugleich eine unnennbare Ahnung von Trost. So vermögen uns Klänge in schweren Zeiten beizustehen – und die Klang gewordene Klage begleitet die Musikgeschichte seit Jahrhunderten.

**Lacrimae, Lagrime, Tränen:** Sie brennen dem Büsser Petrus auf den Wangen, wenn er es bereut, Jesus drei Mal verleugnet zu haben. Kurz vor seinem Tod 1594 in München und vermutlich von einem Schlaganfall gezeichnet, schuf der weit gereiste Frankoflame Orlando di Lasso mit seinen *Lagrime di San Pietro* einen der Höhepunkte geistlicher Vokalphonie. „Zu eigener Andacht im nunmehr lastenden Alter“ entstanden, ist es das gewiss persönlichste und berührendste Werk dieses vielseitigen Genies. Es besteht aus 20 siebenstimmigen Madrigalen, extrem bildhaft nach italienischen Gedichten komponiert, nebst einer lateinischen Motette als Abschluss.

In der Kollegienkirche nimmt die Identifikation mit Petrus als dem Inbegriff des zutiefst menschlichen, reuigen Übeltäters zum Auftakt der Ouverture spirituelle szenisch Gestalt an: mit dem Los Angeles Master Chorale unter Grant Gershon und in der Regie von Peter Sellars. „Man fühlt eine Muskelkraft in Lassos Schreibweise, die an die bildnerische Ausdrucksstärke Michelangelos erinnert“, sagt der amerikanische Theatermacher. In Lassos Werk nimmt Sellars eine „verkörperte Spiritualität“ wahr, die in der szenischen Expression der Sängerinnen und Sänger ihre Fortsetzung findet. Lasso schreibe „über die gebrochenen Seelen, die Gott liebt“ – und zwar bewusst keine Kirchenmusik, sondern eine, die ihren Platz im weltlichen Leben habe. Eine Umkehr könne nur in einer Gemeinschaft funktionieren – und so bekommt Petrus hier eine Schar von 21 Stimmen, Menschen, Freunden zur Seite gestellt, die ihm in seiner dunkelsten Stunde beistehen. Doch da ist zugleich das Zeichen für den anbrechenden neuen Morgen. Das Nebeneinander von Nacht und Licht in Lassos Musik fasziniert Sellars besonders – und genau diese Doppeldeutigkeit von Schmerz und Trost setzt er mit seinem famosen Ensemble in bezwingende szenische Bilder um.

**Mit Auszügen** aus drei verschiedenen Vertonungen der Klagelieder des Propheten Jeremias schließt die Ouverture spirituelle an den thematischen Leitgedanken der „Passion“ des Vorjahresprogramms an, konkret beim spanischen Renaissancemeister



Szenenfoto von Peter Sellars' Inszenierung von *Lagrime di San Pietro* mit dem Los Angeles Master Chorale

BILD: SN/TAO RUSPOLI / MARIE NOORBERGEN

Tomás Luis de Victoria, und setzt mit Palestrina und Gesualdo fort. Palestrina war vermutlich Victorias Lehrer und Inbegriff der italienischen Kirchenmusik seiner Epoche, Gesualdo ein Zeitgenosse Victorias, dessen expressive Tonsprache bis heute Staunen erregt. Das Leid von Petrus hallt angesichts des Kreuzes im Jammern aller armen Sünder wider – zum Beispiel in Bachs Kantate *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* und ihrem pianistischen Echo bei Franz Liszt, das Igor Levit in einen aufregenden Kontext setzt, und zwar die Fortführung von zwei der berühmtesten Fragmente der Musikgeschichte: Liszts Bearbeitung des unvollendeten *Lacrimosa* aus Mozarts Requiem und Ferruccio Busonis riesenhafter, spiritueller *Fantasia contrappuntistica*.

**In der Musik** der letzten Jahrzehnte wirken die musikalischen Tränen etwa in Wolfgang Rihms Motetten nach Passionstexten weiter oder in den textlosen *Sieben Worten* von Sofia Gubaidulina. Der russischen Komponistin geht es in ihrer Musik um den Verweis auf eine außerhalb des Daseins liegende, nur dem Glauben zugängliche Wahrheit, aus der sich höchste Kraft speist. 1931 in Tschistopol geboren und durch einen tatarischen Großvater zunächst islamisch geprägt, wandte sie sich gegen alle politischen Widerstände früh dem russisch-orthodoxen Glauben zu. In Moskau studierte sie bei Dmitri Schostakowitsch, der neben Bach und Webern ihr musikalisches Wirken prägte und auf den unter anderem mit seiner

Sonate für Viola und Klavier op. 147 – mit Antoine Tamestit und Markus Hinterhäuser – verwiesen wird. In Gubaidulinas Werk über Jesu letzte Äußerungen am Kreuz übernimmt das Cello die Rolle himmlischer Höhe; das Bajon, ein Knopfakkordeon der russischen Volksmusik, steht für das Ungründliche, die Erde und die Menschen. Clemens Hagen, Stefan Hussong und die Camerata Salzburg widmen sich dieser tiefgründig-spirituellen Musik. Dass Gubaidulinas religiöses Lebensgefühl auf der deutschen Mystik des späten Mittelalters fußt, namentlich im Schaffen von Meister Eckhart, schlägt einen Bogen zu Pascal Dusapin, dem die Festspiele einen eigenen Schwerpunkt widmen.

**Zu Reue und Umkehr** ruft der liturgische Text von Miserere-, Mess- und Requiemvertonungen auf: Václav Luks nimmt sich mit seinem Collegium 1704 der Sakralmusik des originellen böhmischen Barockmeisters Jan Dismas Zelenka an, Philippe Herreweghe setzt sich am Pult von Collegium Vocale Gent und dem Orchestre des Champs-Élysées für Anton Bruckners nur von Bläsern begleitete e-Moll-Messe ein, und der Chor des Bayerischen Rundfunks singt unter Howard Arman Werke von Alfred Schnittke und Arvo Pärt.

Tränen schuldlosen Schmerzes quellen dagegen aus Mariens Augen: Das mittelalterliche *Stabat Mater* schildert, wie die gramgebeugte Mutter der Hinrichtung ihres Sohnes am Kreuz beiwohnt. Jordi Savall

vertieft sich in Vertonungen von Marc-Antoine Charpentier, Domenico Scarlatti und Arvo Pärt. Die edle Melancholie des Elisabethanischen Zeitalters wiederum ist in John Dowland verkörpert. Die 1604 veröffentlichten *Lacrimae* sind sein größtes Instrumentalwerk, denen sich Lautenist Rolf Lislevand gemeinsam mit Savall und Hespèrion XXI widmet.

**Die Tränen** einer gar nicht so fernen Vergangenheit hingegen rufen zwei großformatige weitere Werke in Erinnerung. Zunächst Dmitri Schostakowitschs monumentale Siebte Symphonie, die *Leningrader*, begonnen in der im Zweiten Weltkrieg jahrelang belagerten Stadt, von außen bedroht durch die Nazis, innen im Würgegriff des Stalinismus. Teodor Currentzis erarbeitet das faszinierend ambivalente Werk mit seinem SWR Symphonieorchester.

Und schließlich Luigi Nonos *Il canto sospeso*: In diesem „schwebenden Gesang“ verwendet der Komponist Abschiedsbriefe hingerichteter Menschen aus dem antifaschistischen Widerstand und setzt mit seriellen Techniken – aber auch in Anlehnung an die Raumklangwirkung und Polyphonie der Renaissance – eine politische Botschaft in Musik, verwandelt in ein auratisches Rätsel. *Walter Weidinger*

**Mit großzügiger Förderung der Würth-Gruppe und ihres Stiftungsaufsichtsratsvorsitzenden Prof. Dr. h.c. mult. Reinhold Würth**

# ZEIT MIT DUSAPIN

Ein Werkstattbesuch beim französischen Komponisten Pascal Dusapin, der zu den international erfolgreichsten Vertretern der zeitgenössischen Musik gehört. In der sechsteiligen Reihe „Zeit mit DUSAPIN“ kann man ihm in der Vielfalt seines Œuvres begegnen – eine Ausstellung zeigt sein fotografisches Werk.

## Das Pariser Atelier von Pascal Dusapin

liegt in einer stillen, krummen Seitengasse des quirligen Viertels am Fuße des Montparnasse-Hügels – ein Ort des Rückzugs, wo es auf Tageslicht nicht ankommt. Im hintersten Abschnitt eines langgezogenen, ebenerdigen Appartements hat der Komponist vor einer Bücherwand seinen großen Schreibtisch aufgestellt. Hier verbringt er zwölf bis 14 Stunden pro Tag; ein Klavier gibt es nicht, auch ein Computer ist nirgends zu sehen. Dusapin schreibt mit Tinte auf Notenpapier, Texte sind mit kalligrafischer Präzision in die Partituren eingetragen; korrigierte Stellen wurden ausgeschnitten und neu eingeklebt. Höchste Sorgfalt, Konzentration und Achtsamkeit im Kleinsten – Komponieren als Handwerk alter Schule und als Lebensform, eingebettet in ein selbst gewähltes Kontinuum von Zeit und Raum. „Ich werde buchstäblich krank, wenn ich nicht arbeite“, sagt er, „aber das kann genauso bedeuten, dass ich nur die Beine hochlege. Man muss auch Zeit verlieren können.“

**Dusapins Musik** weist im Klang die typisch französische Farbigkeit auf, ohne ins Elegante abzugleiten. Ihr expressiver Charakter verbindet sich mit einem ausgeprägten Bewusstsein für Form. Stilistisch ist sie weder dem Postserialismus noch der Spektralmusik verpflichtet. Mit „Schulen“ dieser Art konnte sich Dusapin nie identifizieren. „Viele Leute glauben sogar, ich schreibe tonal“, schmunzelt er. So ist es natürlich nicht, aber „mich hat immer das interessiert, was in der zeitgenössischen Musik ‚verboten‘ war“. Sein Schaffen speist sich vorrangig aus dem Streben nach authentischem Ausdruck – und seiner Leidenschaft für die Dichtung. Den Boden, auf dem er sich komponierend bewegt, bilden demnach fast immer Texte, weshalb er sich gern als „écrivain de musique“ bezeichnet – als Musikschriftsteller.

„Mein Stil hat einen literarischen Gestus“, sagt er. „Meine Stücke haben mit dem Erzählen zu tun und sie sprechen von Gefühlen, aber das geschieht eben mit den abstrakten Mitteln der Musik.“

Bei den literarischen Vorlagen, die ihn inspirieren, fällt eine Tendenz zur deutschen Sprache auf. 2015 wurde in Brüssel seine Oper *Penthesilea* nach Heinrich von Kleist uraufgeführt. Der Liederzyklus *O Mensch!* versammelt 23 Gedichte von Friedrich Nietzsche zu einer „unsystematischen Bestandsaufnahme“, wie es im Untertitel heißt. Gewidmet ist er dem Bariton Georg Nigl, der das gewaltige, knapp anderthalb Stunden dauernde Opus auch in Salzburg vortragen wird. Den Auftakt der „Zeit mit DUSAPIN“ bildet ein Chorkonzert in der Kollegienkirche, bei dem unter anderem das A-cappella-Werk *Granum sinapis* nach Meister Eckhart auf dem Programm steht.



**Pascal Dusapin, Rom, April 2008**

Pascal Dusapin ist auch ein vielbeachteter Fotokünstler. Die Leica Galerie Salzburg (Gaisbergstraße 12) zeigt ab 25. Juli eine Ausstellung, die das fotografische Schaffen des Komponisten dokumentiert.

**Woher rührt diese Affinität** zum Deutschen? „Ich komme aus dem Osten von Frankreich“, erzählt der 1955 in Nancy geborene Dusapin. „Meine Großeltern stammen aus dem Elsass, sie haben nur Deutsch mit mir gesprochen. Ich habe auch in der Schule Deutsch gelernt und ich war ganz gut. Als ich mit meinem Vater nach Paris zog, war das aber vorbei. Trotzdem lebt die Sprache noch sehr stark in mir, sie blieb mir sehr selbstverständlich und ich empfinde eine starke Zuneigung für diese Wurzeln.“

**In seiner zweiten Oper *Medeamaterial*** – in einer konzertanten Aufführung unter Franck Ollu in der Kollegienkirche zu erleben – hat Dusapin den integralen Text von Heiner Müllers gleichnamigem Stück in Musik gesetzt. Uraufgeführt 1992 am Théâtre Royal de la Monnaie in Brüssel, trat sie spätestens mit der kongenialen Inszenierung von Sasha Waltz 2007 in Luxemburg ihren internationalen Siegeszug an und verzeichnet bis dato rund 25 Neuproduktionen. Ein kompaktes Monodram von 55 Minuten

Dauer, in dem *Medea* die einzige Protagonistin ist; die Stimmen von Jason und der Amme werden vom Band zugespielt. Die Anforderungen an die Interpreten sind atemberaubend – nicht nur für die Sopranistin, der über allerlei erweiterte Vokaltechniken hinaus auch gesprochene Passagen abverlangt werden, sondern auch für die Musiker.

Die Partitur hat Dusapin für ein Barockorchester konzipiert; sie liegt einen Halbton tiefer, wobei die Streichinstrumente zwischen Kreuztonarten und B-Tonarten differenzieren – mit der zusätzlichen Raffinesse, dass Erstere nicht, wie üblich, höher, sondern tiefer klingen als Letztere. Dieses subtil „verschobene“ Klanggefüge erzeugt eine latent bedrohliche Aura, grundiert vom markanten Ton eines Orgelpositivs. „Als ich das Stück geschrieben habe, tobte der Krieg in Jugoslawien“, erinnert sich Dusapin. „Für mich war das damals eine Möglichkeit, meine Unruhe über diese Situation auszudrücken. Und heute gibt es, nur eine Flugstunde von Paris entfernt, Menschen, die genau wie *Medea* dieses Schicksal der Entwurzelung, des Verlusts der eigenen Kultur in der Fremde erleiden! Dass das eine solche Zeitgenossenschaft bekommt, hätte ich nie gedacht.“

**Nicht nur zur Barockmusik**, auch zur musikalischen Vergangenheit der vorletzten Jahrhundertwende pflegt Pascal Dusapin ein inniges Verhältnis. „Speziell nach Mahler bin ich verrückt“, bekennt er, „ich fühle mich mit dieser Tradition ganz stark verbunden.“ Beim Abend des ORF Radio-Symphonieorchesters Wien unter Gábor Káli in der Felsenreitschule erklingt daher sein Konzert für großes Orchester *Morning in Long Island* im Kontext von Mahlers *Liedern eines fahrenden Gesellen* sowie von Dvořáks Symphonie *Aus der Neuen Welt*. Das Klangforum Wien unter Emilio Pomàrico kombiniert im Großen Saal der Stiftung Mozarteum eine Auswahl seiner kammermusikalischen Stücke mit Werken von Anton Webern.

Bei der Tour d'horizon darf natürlich die Reverenz vor jenem Vordenker der Avantgarde nicht fehlen, in dem der 18-jährige Pascal Dusapin einst seinen Meister fand: Iannis Xenakis, dessen Ballettmusik *Kraanerg* ein eigener Abend gewidmet ist. In Xenakis' interdisziplinären Vorlesungen an der Sorbonne hatte sich der um Orientierung ringende Student – der unbedingt Musik machen wollte, mit dem Unterricht am Conservatoire aber nichts anfangen konnte – mit seinen Interessen für Philosophie, Mathematik und Architektur wiederfinden und einen eigenen Weg erkennen können. „Er hat nichts von mir verlangt! Es war herrlich! Er dachte groß. Für mich war er kein Komponist, sondern ein Erfinder von Form.“

Monika Mertl

**Clemens Hagen · Stefan Hussong · Camerata Salzburg · Chœur accentus · œnm · Laurence Equilbey**  
Werke von Gubaidulina und Dusapin  
**Kollegienkirche, 25. Juli**

**Jennifer France · Vocalconsort Berlin · Akademie für Alte Musik Berlin · Franck Ollu**  
Dusapin: *Medeamaterial*. Oper auf einen Text von Heiner Müller · Konzertante Aufführung  
**Kollegienkirche, 28. Juli**

**Klangforum Wien · Sylvain Cambreling**  
Xenakis: *Kraanerg*. Ballett für 24 Musiker und Tonband  
**Kollegienkirche, 29. Juli**

**ORF Radio-Symphonieorchester Wien · Gábor Káli**  
Werke von Dusapin, Mahler, Dvořák  
**Felsenreitschule, 3. August**

**Klangforum Wien · Emilio Pomàrico**  
Werke von Dusapin und Webern  
**Stiftung Mozarteum, 6. August**

**Liederabend Georg Nigl · Olga Pashchenko**  
Dusapin: *O Mensch!* 23 Lieder nach Friedrich Nietzsche  
**Stiftung Mozarteum, 6. August**

sponsored by Roche



BILD: S. PHILIPPE GONTIER

„Mein Stil hat einen literarischen Gestus. Meine Stücke haben mit dem Erzählen zu tun und sie sprechen von Gefühlen, aber das geschieht mit den abstrakten Mitteln der Musik.“

Pascal Dusapin, Komponist

# VON PURISTISCH BIS INNOVATIV

Schubert, Brahms und Richard Strauss, aber auch Mussorgski, Villa-Lobos oder sogar Gershwin:  
Die Festspiel-Liederabende locken mit großer Musik, prominenten Stimmen,  
einer Alternative zum obligaten Klavier und anderen Überraschungen.

**Im Hintergrund eine riesige Pinwand,** ein Sammelsurium aus Einfällen und Stichworten. Am Boden, wie abgestorbenes Laub vom Baum der Ideen, schwarze Papierschnitzel. Vorn links die Musiker, der Bariton Matthias Goerne und Markus Hinterhäuser, am Klavier. Sie interpretieren Franz Schuberts *Winterreise* – und William Kentridge tut es ihnen gleich, wohl vorbereitet und doch wie im Moment spontan erfunden: Die liebevoll wie aufwendig entwickelten Assoziationswelten des südafrikanischen Künstlers erscheinen bildgewaltig und animiert in der ständigen Spirale aus Zeichnen, Abfilmen, Wegradieren. Sie fordern uns heraus, Schubert mit den Augen zu hören und mit den Ohren zu sehen. Goerne, Hinterhäuser und Kentridge sind mit diesem Projekt selbst zu Winterreisenden geworden: Nach der Premiere bei den Wiener Festwochen 2014 war dieses „Trio für Sänger, Pianist und Filmprojektor“ auf Tournee und zieht nun gereift im Großen Festspielhaus ein.



Markus Hinterhäuser und Matthias Goerne in William Kentridges Visualisierung der *Winterreise*, Aix-en-Provence, 2014 BILD: SN/PATRICK BERGER/ARTCOMART

**Ein singender Mensch,** ein einzelnes Instrument, die Verbindung aus Wort und Ton, aus Lyrik, Harmonie und Melodie: Mehr braucht es nicht, um den Königsweg in musikalisch ausgelotete Seelentiefen zu beschreiten. Dennoch ist es gut und richtig, dass Interpretieren über das puristische Format des Liederabends eigene Gedanken anstellen, es befragen, herausfordern, überdenken und neu erfinden. Auch Komponisten wie Pascal Dusapin ist es gelungen: in seinem Zyklus *O Mensch!*, einer Promenade durch die Gedichte und die Ideenwelt von Friedrich Nietzsche, entstanden für den herausragenden Bariton Georg Nigl. Die 23 Lieder und vier Zwischenspiele für Bariton und Klavier lässt Dusapin um „die

Menschheit, die Höhen, die Nacht, den Tod, die Verzweiflung, die Liebe, das Geheimnis, Richard Wagner, die Natur, die fröhliche Wissenschaft, das Fass des Diogenes, den Ruhm, den Mond“ kreisen. Bei der Uraufführung hat er seinem Werk selbst eine szenische Façon verliehen. Nigl zählt diese seither oft wiederholte Erfahrung zu seinen „schönsten Theatererlebnissen“ – und taucht nun im Rahmen der „Zeit mit DUSAPIN“ an der Seite von Olga Pashchenko am Klavier erneut in diesen musikalisch-philosophischen Kosmos ein.

**Für unkonventionelle** musikalische Kombinationen, szenische Aperçus und augenzwinkernde Überraschungen sind Patricia

Petibon und Susan Manoff längst berühmt: Die französische Sopranistin und die Pianistin aus lettisch-deutscher Familie lassen sich als eingespieltes Duo stilistisch nicht festnageln – und niemand würde sich wundern, wenn zum bisher bekannten Programm mit Musik südamerikanischer und französischer Komponisten neben Songs von George Gershwin auch noch andere Kostbarkeiten abseits des klassischen Liedrepertoires erklingen würden.

**Ungewöhnliches** verspricht Diana Damraus Rezital in der Besetzung, hat sie sich doch statt des Pianisten mit Xavier de Maistre einen Meister der Harfe zum musikalischen Mitstreiter erkoren. Das lässt selbst Altbe-

kanntes von Mendelssohn oder Rachmaninow neu klingen – und verspricht besonderen Zauber im französischen Repertoire.

**Doch auch rein klassische,** allein aus Wort und Ton heraus faszinierende Liederabende sind zu erleben: Bariton Christian Gerhaher und Gerold Huber, die eine langjährige, modellhafte Zusammenarbeit in diesem Genre verbindet, locken mit einem packenden Programm, das rund um Mussorgski und seine *Lieder und Tänze des Todes* Werke von Brahms und Purcell gruppiert. Zwei ewigen Größen des deutschen Liedes widmen sich der Tenor Mauro Peter und Helmut Deutsch am Flügel: Schubert und Strauss.

Walter Weidinger

## SALZBURGER FESTSPIELE PFINGSTEN 7.–10. JUNI



BILD: SINDRICH/WIEBER

„Ich möchte die Salzburger Pfingstfestspiele 2019 dem Andenken an die Kastraten widmen. Wir konzentrieren uns dabei auf den letzten, glanzvollen Höhepunkt, den die Begeisterung für diese Stimmen in der Geschichte der klassischen Musik erlebte.“

Cecilia Bartoli, Sängerin

### Oper

Georg Friedrich Händel **Alcina**  
Gianluca Capuano *Musikalische Leitung*  
Damiano Michieletto *Regie*  
Paolo Fantin *Bühne*  
Agostino Cavalca *Kostüme*  
Mit Cecilia Bartoli, Philippe Jaroussky,  
Sandrine Piau, Kristina Hammarström,  
Christoph Strehl, Alastair Miles  
Les Musiciens du Prince – Monaco  
Bachchor Salzburg  
**Haus für Mozart, 7., 9. Juni**  
**Wiederaufnahme im Sommer:**  
**8., 10., 13., 16., 18. August**

Nicola Porpora **Polifemo**  
George Petrou *Musikalische Leitung*  
Max Emanuel Cencic *Szenische Einrichtung*  
Mit Yuriy Mynenko, Max Emanuel Cencic,  
Pavel Kudinov, Julia Lezhneva,  
Dilyara Idrisova, Sonja Runje  
Armonia Atenea · Bachchor Salzburg  
**Felsenreitschule, 8. Juni**

**Galakonzert Farinelli & Friends**  
Große Barockarien, Szenen und Duette von  
Händel, Porpora, Hasse, Broschi u. a.  
Gianluca Capuano *Musikalische Leitung*  
Rolando Villazón *Moderation*  
Mit Julie Fuchs, Patricia Petibon,  
Sandrine Piau, Nuria Rial, Cecilia Bartoli,  
Lea Desandre, Vivica Genaux,  
Ann Hallenberg, Christophe Dumaux,  
Philippe Jaroussky  
Les Musiciens du Prince – Monaco  
**Großes Festspielhaus, 8. Juni**

### Oratorium

Antonio Caldara **La morte d'Abel**  
Gianluca Capuano *Musikalische Leitung*  
Mit Nahuel Di Piero, Julie Fuchs,  
Christophe Dumaux, Lea Desandre, Nuria Rial  
Il canto di Orfeo · Bachchor Salzburg  
**Stiftung Mozarteum, 9. Juni**

### Kirchenkonzert

Arvo Pärt **Stabat Mater**  
sowie Werke von Scelsi und Pärt  
Peter Phillips *Musikalische Leitung*  
The Tallis Scholars  
**Kollegienkirche, 9. Juni**

### Geistliches Konzert

Giovanni Battista Pergolesi **Stabat Mater**  
sowie Werke von Vivaldi  
Andrés Gabetta *Leitung/Violine*  
Mit Cecilia Bartoli, Franco Fagioli  
Cappella Gabetta  
**Stiftung Mozarteum, 10. Juni**

### Podiumsgespräch

**Himmliche Stimmen**  
Mit Jürgen Kesting, Jochen Kowalski,  
Corinna Herr, Bernhard Richter  
**SalzburgKulisse, 8. Juni**

### Film

**Farinelli – Il castrato**  
**DAS KINO, 8., 9. Juni**  
Karten über DAS KINO

sponsored by Roche

### Domkonzert mit Gardiner

Nach der überraschenden Absage des Konzerts der Cappella Musicale Pontificia Sistina bei den Salzburger Pfingstfestspielen, konnten Cecilia Bartoli und die Salzburger Festspiele kurzfristig John Eliot Gardiner und seine Ensembles – den Monteverdi Choir sowie die English Baroque Soloists – für das Konzert im Salzburger Dom gewinnen. Unter Gardiners Leitung erklingen Pfingstmusiken von Tomás Luis de Victoria und Heinrich Schütz sowie polyphone Meisterwerke von Henry Purcell, Johann Sebastian Bach und Claudio Monteverdi, wie etwa dessen kunstvolle Messa a quattro voci da cappella, die wahrscheinlich anlässlich einer Weihnachtsmesse in San Marco entstanden ist und erst postum veröffentlicht wurde. Monteverdi setzte sein ganzes Engagement daran, der Musik an San Marco wieder zu Glanz zu verhelfen und stellte etwa auch neue Sänger ein, darunter Kastraten, um die hohen Stimmen des Chores glänzen zu lassen. Instrumentalisten suchte er mit festen Verträgen zu binden, und zu den großen kirchlichen Festen steuerte er eigene Kompositionen bei.

Aufgrund der Programm- und Besetzungsänderung musste auch der Konzertbeginn geändert werden. Das Konzert wird nun um 20:00 Uhr beginnen, Einlass in den Dom ist ab 19:30 Uhr. Karten behalten ihre Gültigkeit.

Dom, 10. Juni, 20:00 Uhr

# KINDEROPER

## DER GESANG DER ZAUBERINSEL

**Unzähligen Opern** hat im 17. und 18. Jahrhundert Ludovico Ariosts *Orlando furioso* (erstmalig 1516 in Ferrara erschienen) als Vorlage gedient. Als Librettist der damaligen Zeit durfte man davon ausgehen, dass den Theaterbesuchern das bunte und über 400-köpfige Personal der Geschichte um den Kampf der Ritter von Karl dem Großen gegen die Sarazenen bestens vertraut war. In unserer Zeit kann man das nicht mehr voraussetzen – zumal bei einem Kinderpublikum. Doch das hat auch einen Vorteil: Der unbedarfte Blick auf diese Geschichte eröffnet dem Verfasser einer heutigen Orlando-Oper nämlich Freiheiten in der Stoffbehandlung, solange das Ergebnis aus sich heraus verständlich und nachvollziehbar ist.

Meiner Oper liegt die vor allem durch Händels gleichnamige Oper bekanntere *Alcina*-Episode zugrunde, in die ich sämtliche Ereignisse, Orte, Personen, Wesen und Gegenstände des Epos hineinwebte, da sie Kinder begeistern, fesseln und unterhalten. Die Handlung entfaltet sich somit nicht nur auf Alcinas Zauberinsel, sondern auch auf dem Mond, wo sich alles wiederfindet, was je auf der Erde verloren ging – etwa der Verstand der versammelten Menschheit –, und in einer heutigen Kleinstadt, in der sich die Rahmenerzählung um den aufbrausenden Kompo-

nisten Roland Angeler und seine gesangsbegabte Tochter Angelika abspielt. Die traumartige Haupthandlung führt Angelika zur Kriegerin Bradamante. Gemeinsam reisen sie auf dem Hippogryphen, einem von Ariost erfundenen Mischwesen aus Adler und Pferd. Dieses Fabeltier dürfte dank Joanne K. Rowlings Harry Potter bei vielen Kindern bekannt sein. Wie schon bei Ariost ermöglichen ein Zauberring und ein Zauberschild manch unerwartete Wendung der Geschichte. Meine Oper bewahrt den Geist der Vorlage, die um vieles anarchischer, humorvoller und pointierter ist als die aus ihr entstandenen Opernlibretti des Barock. Zugleich hält sie an der Form der achtzeiligen Stanze fest, aus der das gesamte Epos kunstvoll gestrickt ist: In dieser Strophenform singt Bradamante und gibt sich dadurch als Angehörige einer längst vergangenen Zeit zu erkennen.

Kinder und Jugendliche erwartet eine spannende Entdeckungsreise in fantastische Gefilde auf den Spuren altherwürdiger Helden ...

Marius Felix Lange



Figurine von Katja Rotrekl

Marius Felix Lange **Der Gesang der Zauberinsel**

Neuproduktion der Salzburger Festspiele für Kinder (ab 6 J.)

Ben Glassberg *Musikalische Leitung* · Andreas Weirich *Regie* ·

Katja Rotrekl *Bühne und Kostüme* · Teilnehmer des Young Singers Project · Salzburg Orchester Solisten

**Uraufführung, Große Universitätsaula, 26., 28. Juli, 6., 11., 15., 17., 21., 25. August**

KARTENBÜRO der SALZBURGER FESTSPIELE · 5010 Salzburg · Postfach 140 · Telefon +43 662 / 8045-500 · Telefax +43 662 / 8045-555 · info@salzburgfestival.at · www.salzburgfestival.at

IMPRESSUM · Herausgeber: Salzburger Nachrichten · Redaktion: Salzburger Festspiele, Dramaturgie – Margarethe Lasinger (Leitung), Christian Arseni, Franziska Betz, Christiane Klammer · Grafik: Mario Taferner · Druck: Druckzentrum Salzburg · Redaktionsschluss: 8. April 2019 · Änderungen vorbehalten.

# SALZBURGER FESTSPIELE · 20. JULI – 31. AUGUST 2019

GROSSES FESTSPIELHAUS		DOMPLATZ RESIDENZ [42]	HAUS FÜR MOZART FELSBRUNNENSCHULE [7]	STIFTUNG MOZARTIUM	KOLLEGIENBURG UNIVERSITÄTSAULA [1]	LANDESTHEATER SZENE SALZBURG [5] STEFAN ZWING CENTER [52]	FERNER-INSEL, WALLEIN GROSSES STUDDO [25] SOLAR [50] DER UNI MOZARTIUM · M32
SA 20.		Jedermann + 21.00		SA 20.	YSP Meisterklasse Ludwig Laginestra 1704 Lulu [U] 15.00	SA 20.	
SO 21.		Jedermann 21.00		SO 21.	BR-Orch - ween Anna - Tamedil - Hirtensänger 16.00	SO 21.	
MO 22.				MO 22.	SK Level 1 16.00	MO 22.	
DI 23.				DI 23.	Collège Vocali Gent - Orchestre des Champs-Elysées Herweghe 20.30	DI 23.	
MI 24.				MI 24.	SWR Vokalensemble/Symphonischer Chord - Rundel 20.30	MI 24.	
DO 25.		Jedermann 21.00		DO 25.	C. Hagen - Wastung - Camerata Salzburg - Chorus cantus - zinn Ensemble (ZmD 1) 20.30	DO 25.	
FR 26.	SWR Symphonieorchester Cantata 20.30		Idomeneo	FR 26.	Oper für Kinder - Der Gesang der Zauberinsel + [U] 15.00	FR 26.	
SA 27.				SA 27.	Mozeri-Matinee Mozart 15.00	SA 27.	
SO 28.	Wiener Philharmoniker Elton John Adriaan Lacombe (Konzert) 11.00 15.00	Jedermann 21.00		SO 28.	Mozeri-Matinee Mozart 15.00	SO 28.	
MO 29.	Wiener Philharmoniker Elton John 21.00			MO 29.	Mozeri-Matinee Mozart 15.00	MO 29.	
DI 30.	Middo + 18.00		SK Vengorov - Ostroskiya (ZmD 1) 20.30	DI 30.	LA Gerhater - Huber 20.30	DI 30.	
MI 31.	Adriaan Lacombe (Konzert) 20.00		LA Gerhater - Huber 20.30	MI 31.		MI 31.	
DO 1.	SK Sokolov 20.30	Gala-Sonata [RZ] 19.00	Idomeneo (F) 18.30	DO 1.	KK Quartet Ebena 19.30	DO 1.	
FR 2.	Symphonischer Chor des BR 1 Jazons 20.00		YCA Prostagelkonzert - ORF Radio-Symphonischer Chor Wien K&M (ZmD 4) (F) 19.30	FR 2.	Mozeri-Matinee Bolon 15.00	FR 2.	
SA 3.	Wiener Philharmoniker Mozart-Milzi Adriaan Lacombe (Konzert) 11.00 15.00	Jedermann 21.00	SK Level 2 20.30	SA 3.	Mozeri-Matinee Bolon 15.00	SA 3.	
SO 4.	Symphonischer Chor des BR 2 Jazons Middo 11.00 19.00			SO 4.	Mozeri-Matinee Bolon 15.00	SO 4.	
MO 5.	Wiener Philharmoniker Mozart-Milzi Middo 11.00 19.00			MO 5.	KK S. Meyer - Power - Gaston Medigiani - email-Hesse* - Camerata Salzburg Mainz 19.30	MO 5.	
DI 6.	SK Kizsin 20.30	Idomeneo (F) 18.30		DI 6.	Klangforum Wien Pombalco (ZmD 5) LA Nigi - Pashchenko (ZmD 6) 21.30	DI 6.	
MI 7.	Middo 18.30	Alcina + 19.00		MI 7.	KK Wiener Philharmoniker (ZmD 2) 19.30	MI 7.	
DO 8.	LA Goerke - Hirtensänger - Kestridge 21.00			DO 8.	KK P. Capogan - Chikomo - La Maza - Maza - Anglich (ZmD 3) 19.30	DO 8.	
FR 9.		Jedermann 21.00	Idomeneo (F) 18.30	FR 9.	YSP Meisterklasse Martinea [U] 15.00	FR 9.	
SA 10.	Middo 20.00		Alcina ORF Radio-Symphonischer Chor Wien K&M (ZmD 4) (F) 20.30	SA 10.	Mozeri-Matinee Mozart 15.00	SA 10.	
SO 11.		Jedermann 21.00	Idomeneo (F) 19.30	SO 11.	Mozeri-Matinee Mozart Camerata Salzburg Herington 19.30	SO 11.	
MO 12.			Idomeneo (F) 16.00	MO 12.	LA Petibon - Maroff 19.30	MO 12.	
DI 13.	Wiener Philharmoniker Muti 21.00	Jedermann 17.00	Alcina 18.30	DI 13.	KK T. Zimmermann - Slaton - Hoppo (ZmD 4) 19.30	DI 13.	
MI 14.	West-Eastern Divan Orchestra 1 Baselboim 21.00	Jedermann 17.00	Ophélie aux enfers (ZmD) + 15.00	MI 14.		MI 14.	
DO 15.	Wiener Philharmoniker Muti Simon Boccanegra + 18.00		Idomeneo (F) 15.00	DO 15.	LE Mythes Ophélie and Eurydice Berger Mathes 20.00	DO 15.	
FR 16.	West-Eastern Divan Orchestra 2 Baselboim Middo 11.00 19.00		Alcina 18.30	FR 16.		FR 16.	
SA 17.	Wiener Philharmoniker Muti 11.00	Jedermann 21.00	Ophélie aux enfers (ZmD) (F) 19.30	SA 17.	Mozeri-Matinee Pichan Camerata Salzburg Ward 15.00 19.30	SA 17.	
SO 18.	Simon Boccanegra SK Pallini 15.00 20.30		Alcina 18.30	SO 18.	YSP Meisterklasse Deutsch [U] 15.00	SO 18.	
MO 19.	Middo 19.00		Idomeneo (F) 18.30	MO 19.	Mozeri-Matinee Pichan SK Kapatchkavlo - Leschenko (ZmD 5) 19.30	MO 19.	
DI 20.	Simon Boccanegra 20.00		Camerata Salzburg Heock 19.30	DI 20.	LA M. Peter - Dostach 19.30	DI 20.	
MI 21.	SK Barabichelli 21.00	Jedermann 17.00	Ophélie aux enfers 15.00	MI 21.		MI 21.	
DO 22.	Wiener Philharmoniker Barenboim 20.30	Jedermann 17.00	LA Gureau - de Maistre 20.00	DO 22.	Preisträgerkonzert Sommerakademie ** 20.00	DO 22.	
FR 23.		Jedermann 17.00	Ophélie aux enfers 19.30	FR 23.	Mozeri-Matinee A. Fackler YSP Abschlusskonzert - Mozarteumorchester Salzburg Kelly 19.30	FR 23.	
SA 24.	Wiener Philharmoniker Barenboim 11.00		Idomeneo (F) 15.00	SA 24.	Mozeri-Matinee A. Fackler 15.00	SA 24.	
SO 25.	Simon Boccanegra Luisa Miller (Konzert) 20.00		SK Uchida 19.30	SO 25.	Mozeri-Matinee A. Fackler 15.00	SO 25.	
MO 26.	Bedliner Philharmoniker 2 Petenka 21.00	Jedermann 17.00	Musikalkonzert *** Salome + (F) 20.00	MO 26.		MO 26.	
DI 27.	Simon Boccanegra 19.00		Ophélie aux enfers 19.00	DI 27.		DI 27.	
MI 28.	Conservatoriumschor Leipzig Nelsons 21.00	Jedermann 16.00	Salome (F) 20.00	MI 28.		MI 28.	
DO 29.	Simon Boccanegra 19.00			DO 29.	KK Richter - Widmann - Uchida 19.30	DO 29.	
FR 30.	Wiener Philharmoniker Haitink 11.00		Ophélie aux enfers 19.00	FR 30.		FR 30.	
SA 31.	Wiener Philharmoniker Haitink Luisa Miller (Konzert) 11.00 19.00		Salome (F) 16.00	SA 31.		SA 31.	

Global Sponsors of the SALZBURG FESTIVAL



SIEMENS

