

Städtischer
Musikverein
Gütersloh

*Opern
Abend*

Sonntag,
22. März 1998
Stadthalle Gütersloh

Ein Abend in der Oper

Szenen, Arien

und Chöre

Carmen
Zar und Zimmermann

Hoffmanns Erzählungen
Der Barbier von Sevilla
Die Fledermaus

Ausführende:

Ingeborg Schöpf, Sopran
Anke Vondung, Mezzosopran
Michael Elliscasis, Tenor
Reinhard Mayr, Baß
Carsten Lau, Tenor
Volker Arendts, Baß

Moderation: Theo Schäfer

Chor des Städtischen Musikvereins

Nordwestdeutsche Philharmonie

Leitung: Karl-Heiz Bloemeke

Das Konzert wird gefördert von der Felicitas-Vössing-Stiftung

Die „Felicitas-Vössing-Stiftung“ mit Sitz in Gütersloh, 1993 gegründet, ist eine gemeinnützige Stiftung für Kunst und Kultur. Ihre satzungsmäßigen Zwecke gelten in erster Linie der Förderung von Nachwuchskräften auf dem Gebiet der Musik sowie der Pflege und Bewahrung traditionellen, alpenländischen – literarischen und musikalischen – Volksgutes. So unterstützt die Stiftung u.a. die Nachwuchsarbeit durch Vergabe von Förderpreisen beim Bundeswettbewerb Gesang (Berlin), der Sommerakademie der Hochschule „Mozarteum“ (Salzburg), dem Belvedere-Wettbewerb (Wien) und dem Internationalen Gesangswettbewerb „Neue Stimmen“ (Gütersloh); ferner durch Vergabe von Studienbeihilfen und intensiven Beratung während der Ausbildungszeit.

Viele der bisher geförderten Nachwuchskünstler können eine erfolgreiche künstlerische Entwicklung vorweisen, die zu Engagements an renommierten Opernhäusern (z.B. Wien, München, Dresden) geführt haben.

Ein weiterer Schwerpunkt der Stiftungsarbeit gilt der traditionellen – d.h. echten – alpenländischen Volksmusik. Gefördert werden Sänger und Musikanten, wie auch durch Ausbildungsbeihilfen angehende Lehrer dieser Musiksparte.



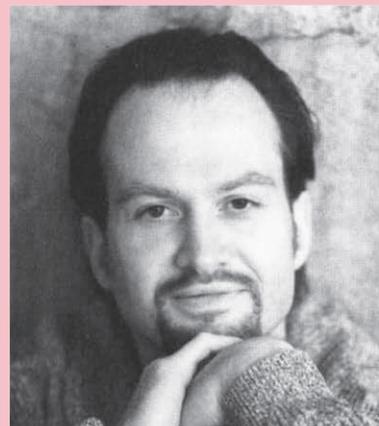
Ingeborg Schöpf

Die aus der Steiermark stammende Sopranistin begann 1987 neben ihrer Tätigkeit als Chemielaborantin ein Gesangsstudium bei Frau Elsa Marx sowie bei Frau Prof. Kerstin Meyer. Sie ist mehrfache Preisträgerin bei den Wettbewerben „Jugend musiziert“ und gefragte Solistin bei Oratorien- und Kirchenkonzerten, Liederabenden, Opern- und Operettenkonzerten im In- und Ausland. Sie war als Eurydike („Orpheus und Eurydike“), als Marie („Die verkaufte Braut“) und als Belinda („Dido und Aeneas“) zu hören. Sie begeisterte auch als Susanna („Die Hochzeit des Figaro“) bei den Schloßfestspielen in Friedrichshafen. 1997 war sie Finalistin beim Belvedere-Wettbewerb in Wien und debütierte in Ravensburg als Pamina („Zauberflöte“). 1996 erhielt sie beim Bundeswettbewerb Gesang in Berlin den Sonderpreis der Felicitas-Vössing-Stiftung. Zur Zeit singt sie an der Staatsoperette in Dresden die Rosalinde in der Fledermaus.



Anke Vondung

Die Mezzosopranistin wurde in Speyer geboren und erhielt bereits mit 8 Jahren Klavierunterricht. Seit 1988 hatte sie Gesangsunterricht und war viermal erste Preisträgerin bei „Jugend musiziert“. Seit 1994 studiert sie bei Prof. Piernay an der Musikhochschule Mannheim. Sie besuchte u. a. Kurse bei Renato Capecchi, Robin Bowman, Cornelius Reid, Julia Hamari, Brigitte Fassbaender und Daniel Ferro. 1995 hatte sie im Rahmen der Opernschule Mannheim ihr Operndebut in Benjamin Britten's „Albert Herring“. 1996 erhielt sie den 3. Preis beim Mozartfest-Wettbewerb in Würzburg und 1997 einen 2. Preis beim Grazer Wettbewerb „Schubert und die Musik des 20. Jahrhunderts.“ Als Finalistin des internationalen Gesangswettbewerbs „Neue Stimmen“ erhielt sie 1997 den Förderpreis der Felicitas-Vössing-Stiftung.



Michael Elliscasis

Der 1967 in München geborene Tenor erhielt seine erste musikalische Ausbildung beim Tölzer Knabenchor. Als 1. Altsolist sang er an vielen europäischen Opernhäusern unter namhaften Dirigenten wie Herbert von Karajan, James Levine, Nikolaus Harnoncourt, Claudio Addado, Wolfgang Sawallisch u. v. a. Nach dem Stimmbruch nahm er sein Studium am Richard-Strauss-Konservatorium in München wieder auf. Von 1989 bis Ende 1991 war er festes Mitglied der „Gruppe für Alte Musik München“ und erhielt 1991 ein Engagement am Opernstudio der Bayerischen Staatsoper, wo er u. a. den Ramiro in Rossinis „La Cenerentola“ und den Fernando in Mozarts „Cosi fan tutte“ sang. Er gastierte in Kairo in Orffs „Carmina Burana“ und in Weiden in Mozarts „Entführung“. Neben seiner Opernsängertätigkeit ist Michael Elliscasis auch als Konzertsänger gefragt.



Reinhard Mayr

1972 in Grieskirchen/Oberösterreich geboren, erhielt er seine musikalische Ausbildung in Linz am Bruckner-Konservatorium. Ab 1994 erhielt er Gesangsunterricht bei Kurt Widmer und wurde Schüler von René Jacobs, Basel. 1995 erhielt er bei „Neue Stimmen“ den Förderpreis der Felicitas-Vössing-Stiftung. Er war Finalist beim „Richard-Tauber-Wettbewerb“ in London und 1996 beim „I Cestelli“-Wettbewerb in Dresden. Er begann als Basilio im „Barbier von Sevilla“ (Biel / Solothurn) und sang 1996 im Teatro Comunale Firenze den Sprecher in Mozarts „Zauberflöte“. Konzertverpflichtungen führten ihn u. a. nach Amsterdam, Basel und Sao Paulo. Nach seinem Debüt mit „Cenerentola“ an der Volksoper Wien erhielt er dort ein festes Engagement. In diesem Jahr wird er im „Sommernachtstraum“, in „Boris Godunow“ und als „Sarastro“ zu hören sein.

Die Oper und ihre Anfänge

War die weltliche Musik des 15. und 16. Jahrhunderts schön im Sinne von Unterhaltung, vollzog sich um 1600 eine Wendung hin zur Darstellung des menschlichen Fühlens. Vehikel für diesen Wandel ist die Oper, die – so könnte man sagen – die Wandlung des Humanismus zu einem Ultrahumanismus besorgte.

Seit der antiken Tragödie hatte die Musik nicht mehr jene gesellschaftsbindende Kraft besessen, wie sie durch das Aufführen von Opern mit dem beginnenden 17. Jahrhundert entstand und bis zur Gegenwart fortwirkt. In der Zusammenführung heterogener Künste, poetischer und musikalischer Gattungen, Formen und Stilarten ist sie – erstmalig in Monteverdis „Orfeo“ von 1607 – zur originalen Schöpfung des Barocks geworden, vielleicht seiner charakteristischsten. Ihre Rolle, die sie zu allen Zeiten übernommen hat, ist ein Spiegel des geistigen, kulturellen und seelischen Zustands der Gesellschaft. Sie ist weltlich, Kunst an sich und nicht wie die religiöse Musik nur Bestandteil eines übergeordneten Anlasses wie der Liturgie. In alter Zeit war weltliche Musik dem Zweck der Veranstaltung angepaßt – höfische Feste, Zeremonien und Spiele – und sollte auch nicht als Hauptsache, sondern als Unterstützung fungieren. Erst durch die Oper entstand eine Wechselwirkung zwischen Werk und Zuschauer; ja, sie erzeugte erstmalig die Bindung aller Zuschauer zu einem neuen, gesellschaftsschaffenden Faktor, dem Publikum. Die Oper ist die uneingeschränkt wichtigste Art der weltlichen Musik im 17. und in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts und teilt dann ihren Rang mit der Symphonie, ohne aber dadurch an Bedeutung zu verlieren.

Aber solange sie da ist, hat sie auch immer Gegner gehabt, nicht bloß berufene Tadler ihres Verfalls, sondern grundsätzliche Verächter der ganzen Gattung. Sie erklären die Oper des-

halb für unsinnig, weil man im gewöhnlichen Leben spricht und nicht singt. Mit gewöhnlichem Leben soll es aber die Oper, das Drama aber überhaupt nicht zu tun haben, sondern mit Ereignissen und Zuständen, die das Seelenleben außerordentlich erregen. So wird die Musik zur natürlichen Sprache des Menschen. „Die Oper“, so Herm. Kretzschmar, „ist so weit berechtigt, als es die Musik überhaupt ist, und solange der Mensch in höchster Freude lacht und jauchzt, im höchsten Schmerze weint und jammert, wird auch eine gute Oper immer auf Verständnis rechnen dürfen.“

Neben ihrer Daseinsberechtigung an sich wurde besonders über die rechte, die richtige Verschmelzung von Poesie und Musik über die dialektische Spannung von Drama und Musik im Laufe der Jahrhunderte gestritten. So hatten zwei Großmeister derselben Epoche entgegengesetzte Auffassungen darüber. Während Mozart (in einem Brief an den Vater) meint, der Text habe gehorsamer Diener der Musik zu sein, erklärte Gluck seinen eigenen Schaffensprozeß als den eines Malers, der lediglich einer vorher vorhandenen, grundlegenden Zeichnung – dem Text – die Farbe hinzufüge. Aber die Oper ist noch mehr als eine Fusion von Poesie und Musik, meint Richard Wagner, dessen Ideal ein Gesamtkunstwerk ist, in welchem die Mitwirkung von Licht und Farbe, von Schauspiel und Tanz als lebenswichtig angesehen werden. Oper ist also Synthese.

Fortsetzung S.10

Städtischer Musikverein Gütersloh

Kulturpflege kostet Geld, viel Geld



Damit wir Sie auch noch im nächsten Jahrhundert mit Händels MESSIAS, Verdis REQUIEM, Dvořáks STABAT MATER und Orffs CARMINA erfreuen können, brauchen wir finanzielle Unterstützung. Auch Ihre! Deshalb werden Sie Mitglied in unserem Förderverein:

»Freunde des Städtischen Musikvereins Gütersloh e.V.«
Schon mit 30,- DM (Einzelpersonen, 50,- DM Ehepaare) helfen Sie den Fortbestand eines traditionsreichen, nach wie vor wichtigen Kulturträgers der Region zu sichern. Da dieser Beitrag aber nicht ausreicht, die Konzerttätigkeiten, die Fortbildung und die Nachwuchsförderung zu finanzieren, werden Spenden erbeten. Diese können Sie steuerlich absetzen.

Unser Spendenkonto:

Freunde des Städtischen Musikvereins Gütersloh e.V.
Konto-Nr.: 18 bei der Sparkasse Gütersloh (BLZ 478 500 65)

GEORGE BIZET

Carmen

Vorspiel

*

Habanera, *Carmen und Chor*

*

Duett 1. Akt, *Micaela und Don José*

*

Zwischenaktmusik

*

Blumenarie, *Don José*

*

Szene aus dem 4. Akt, *Chor*

JACQUES OFFENBACH

Hoffmanns Erzählungen

Introduktion und Studentenchor

*

Lied vom Kleinzack, *Hoffmann*

*

Barcarole, *Giulietta und Niklaus*

ALBERT LORTZING

Zar und Zimmermann

Szene 3. Akt, *van Bett und Chor*

* **PAUSE** *

GIOACCHINO ROSSINI

Der Barbier von Sevilla

Ouvertüre

*

Verleumdungsarie, *Basilio*

JOHANN STRAUSS

Die Fledermaus

Ouvertüre

*

Terzett 1. Akt, *Rosalinde, Alfred, Frank*

*

Introduktion 2. Akt, *Chor*

*

Couplet des Orlofsky

*

Csárdás der Rosalinde

*

Champagnerlied, *Solisten und Chor*

* * *

VORANZEIGE

Ludwig van Beethoven

Messe C-Dur

Anton Bruckner

Te Deum

Sonntag, 22. November 1998

Stadthalle Gütersloh

DIE OPER UND IHRE ANFÄNGE

Die Entstehungszeit der Oper, des musikalischen Werkes also, das wir heute dann als solches bezeichnen (wobei die Verwendung des Wortes „Oper“ jünger ist als die Musikgattung), wenn die „Musik eigene Mittel zum Ausdruck der Rede und Gebärde im szenischen Dialog und Monolog einsetzt und die dramatische Aktion verdeutlicht“ (Hugo Riemann), ist das ausklingende 16. Jahrhundert. Ihre Wurzeln reichen bis in die Kultur der griechischen Antike, wo in den großen Tragödien Schauspiel mit Musik – allerdings nur in einstimmiger Form – und mit Tanz und Sprechchören verbunden wurden. Weitere Vorläufer sind die geistlichen und weltlichen Spiele des Mittelalters, die Schulkomödien des 14. und 15. Jahrhunderts, die von der Kirche zwecks Erbauung und Unterweisung leseunkundiger Menschen geförderten Moralitäten und Mysterienspiele, die Trionfi und Intermedien. Sie alle können jedoch noch nicht als Opernvorläufer angesehen werden, weil ihnen das entscheidende Element, das bei der „Erfindung“ der Oper nachweislich den Ausschlag gab, fehlte, das harmonisierte Rezitativ.

Die eigentliche Geschichte der Oper beginnt erst mit der Wandlung der Musik zur Monodie, wodurch sie fähig wurde, die Worte der Dichtung den Gesetzen der Dramatik zu entsprechen, was zur völlig neuen Form des „Dramma per musica“ führte. Dieser Vorgang begann in Florenz, wo hochkultivierte Renaissancemenschen, Dichter und Gelehrte, Musiker und Kunstliebhaber davon träumten, die griechische Tragödie zu neuem Leben zu erwecken. In diesem Kreis, der Florentiner Camerata, der zwischen 1580 und 1589 im Hause des Grafen Bardi zusammen kam, entstand die Vorstellung, daß die antike Musik wie-

der zur antiken Größe und Einfachheit – im Hinblick auf die zu extravaganter Prachtentfaltung gekommenen Intermedien – zurückkehren müsse. Zentrales Zeugnis dieser neuen, kritischen Interessenlage ist Vincenzo Galileis (Vater des großen Astronomen) Traktat „Dialogo della musica antica e della moderna“, der als ein Gespräch zwischen Bardi und dem Musiker Piero Strozzi dargestellt wurde. Man kann den Inhalt dieser Schrift als Zusammenfassung der mannigfachen Diskussionen über die höheren Aspekte der altgriechischen Musik mit ihrer prägnanten Einfachheit, ihrer affektvollen Wirkung ansehen. Die Bemühungen und Überlegungen der Camerata führten dazu, daß die führenden Mitglieder der Gruppe – die Komponisten Jacopo Peri und Giulio Caccini, der Dichter Ottavio Rinuccini und der schon genannte Sänger und Lautenist Galilei – die ersten Opern schufen.

So wird die nur in Fragmenten vorhandene „Dafne“ von Corsi und Peri auf den Text von Rinuccini als erste Oper angesehen. Zu diesem Werk, das 1598 im Hause Corsi uraufgeführt wurde, hatte der Hausherr einige Gesänge des Textes komponiert, um seine Intentionen festzulegen und dann die Vollendung Jacopo Peri übertragen. Wenn sie auch in Berichten von Zeitgenossen mit großer Begeisterung aufgenommen wurde, scheint sie die Autoren selbst nicht ganz befriedigt zu haben, denn sie wurde in den folgenden drei Jahren immer wieder überarbeitet.

Die früheste vollständig erhaltene Oper ist „Euridice“, ebenfalls von Rinuccini (Libretto) und Peri (Musik), der auch selbst den Orfeo sang. Sie wurde zu Ehren der Vermählung von Maria de Medici mit Heinrich IV. von Frankreich geschaffen

und am 6. Oktober 1600 im Palazzo Pitti aufgeführt.

Das Werk mit seiner bewundernswerten dramatischen Kraft zeigt ein neuartiges, fließendes Wechselspiel von Musik, Schauspiel und Ballett, Rezitativ, Sologesang und Chorbeiträge.

Auffallender Weise haben aber in Florenz diese ersten Versuche im dramatischen Stil keine unmittelbaren Folgen. Das nächste und für die

eröffnet wird – oder Symphonien bei szenischen Verwandlungen voraus.

In den folgenden Kompositionen, wie der „Arianna“, von der nur das berühmte, weil von stärkstem Gefühlsausdruck geprägte „Lamento“ erhalten ist, dem „Il Ritorno d’Ulisse“ und der „L’Incoronazione di Poppea“ legt Monteverdi den Keim zu heroisch bewegten Opernszenen und begründete die Tradition der kontemplativ betrachtenden Arie.

PROLOGO.
LA MUSICA.

Almo permello nato a voine regno line se Era
fango pentide Regi Di al nare la fama cu' l'is prop Neglige al verpen l'imp-
f'alto il Regno Rinuccio
L'Orfeo del Monteverdi. B

Prolog zum Orfeo

Geschichte der Oper entscheidende Ereignis war die Aufführung des „Orfeo“ von Monteverdi am 24. Februar 1607 in einem kleinen Saal der Residenz von Mantua. Die Dichtung stammt von Alessandro Striggio, dem Sekretär des Herzogs, und schließt sich enger als Rinuccinis „Euridice“ an den traditionellen Mythos an. Die Bedeutung des „Orfeo“ liegt darin, daß es Monteverdi wenige Jahre nach dem Entstehen der neuen Gattung gelungen war, die Florentiner Versuche weit zu übertreffen und ein Meisterwerk zu schaffen. Hatten Peri und Caccini die Gesangslinie fast pausenlos geführt und der Instrumentalmusik nur einen geringen Raum gegönnt, so schickt Monteverdi den einzelnen Szenen geschlossene Instrumentalstücke – wie die fanfarenartige „Toccata“, mit der die Oper

Unterdessen hielt die Oper an allen größeren Höfen Italiens Einzug. Angesichts der zunehmenden Nachfrage nach größeren öffentlichen Aufführungen wurde 1637 in Venedig das *Teatro San Cassiano* eröffnet. Es war das erste öffentliche Opernhaus, in dem auch Eintrittsgeld verlangt wurde. Immer mehr Komponisten interessierten sich inzwischen für die neue Kunstform. Der populärste von ihnen war Pier Francesco Cavalli, der zwischen 1639 und 1669 mindestens 40 Opern komponierte und mit seinen Werken die venezianischen Bühnen bis in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts beherrschte. Die erste große Epoche der Oper hatte begonnen.

Günter Waagner unter Verwendung von Texten aus: Riemanns Musiklexikon; Guido Adler, Geschichte der Musik; Kurt Pahlen: Oper der Welt

CARMEN

Oper in vier Akten

Dichtung nach einer Novelle des Prosper Mérimée
von Henri Meilhac und Ludovic Halévy
Musik von GEORGES BIZET

Der Sergeant Don José liebt das Bauernmädchen Micaela aus seinem Heimatdorf. Diese besucht ihn in Sevilla, um ihm nebst Gaben Gruß und Kuß von der Mutter zu überbringen. Sie erfährt, daß er zur nächsten Wache gehört, will aber nicht auf ihn warten und geht in die Stadt. Ein Trompetensignal gibt das Zeichen zur Wachablösung. Den Auf- und Abmarsch der Soldaten begleiten lärmend Gassenjungen („Mit der Wache anzutreten sind wir Buben immer da“). Zur Mittagspause kommen die Arbeiterinnen einer Zigarettenfabrik auf die Straße, unter ihnen Carmen, die eine Habanera („Liebe ist wie ein wilder Vogel...“) anstimmt. Dem einzigen, den ihr verführerischer Charme kalt läßt, José, wirft sie eine Blume ins Gesicht. Micaela kommt dazu und erinnert ihn an sein Heiratsversprechen (Duett: „Du kommst von meiner Mutter“). Hilferufe aus der Fabrik zeigen an, daß Carmen eine Kollegin mit dem Messer verletzt hat. José erhält den Befehl, sie ins Gefängnis zu bringen. Carmen jedoch spielt ihre ganze Verführungskunst aus und verspricht schönste Liebeserfüllung in Lillas Pastias Kneipe, wenn er sie laufen ließe. Er kann ihr nicht widerstehen und läßt sie laufen. An ihrer Stelle kommt er in Haft. In der Kneipe von Lillas Pastia feuern Carmen und die Mädchen mit ihrem Gesang die Gäste an und der vorbeigehende Stierkämpfer Escamillo wird herein gebeten und gefeiert. José, der aus der Haft kommt, trifft dort

Carmen. Doch als aus der Ferne der Zapfenstreich erklingt, will er aufbrechen. Carmen verhöhnt sein Pflichtbewußtsein trotz aller Beteuerungen seiner Liebe („Sieh nur, wie ich seit jenem Tage die Blume hier am Herzen trage“), und fordert ihn auf, zu desertieren und mit ihr in die Berge zu fliehen.

Da erscheint Leutnant Zuniga und befiehlt zynisch dem Sergeanten, ihn mit Carmen allein zu lassen. Der eifersüchtige José hebt gegen den Vorgesetzten die Waffe. Jedoch die in der Schenke versammelten Schmuggler verhindern einen Mord. José wird fahnenflüchtig und beginnt mit Carmen ein Schmugglerleben in den Bergen.

Doch sie wird ihres neuen Geliebten bald überdrüssig. Beim Kartenlegen sieht sie ihren baldigen Tod voraus. Escamillo ist Carmen in die Berge gefolgt. Es kommt zum Zweikampf zwischen den beiden Männern, den die herbei eilenden Schmuggler eben noch in dem Augenblick beenden können, als José zum tödlichen Stich ausholt.

Vor der Arena von Sevilla begrüßen Zuschauer und Händler lebhaft den Einzug der Stierkämpfer. Carmen begleitet Escamillo. Zigeunerinnen warnen sie vor dem zurückgekehrten José, der um die Arena herum schleicht. Er stellt sich ihr in den Weg und fordert sie auf, mit ihm zu kommen. Doch sie bekennt ihre Liebe zu Escamillo und stößt ihn zurück. Don José's Leben ist zerstört, und in seiner Verzweiflung tötet er Carmen.

HOFFMANN'S ERZÄHLUNGEN

Fantastische Oper in fünf Akten

Text von Jules Barbier und Michel Carré
Musik von
JACQUES OFFENBACH

Drei Erzählungen des romantischen deutschen Dichters E.T.A. Hoffmann sind in Offenbachs Oper durch eine Rahmenhandlung, die in Luthers Weinkeller spielt, verbunden. Hier treffen sich in einer Pause des Theaters gegenüber, in dem die von Hoffmann angebetete Sängerin Stella auftritt, Studenten zum fröhlichen Zechen.

Hoffmann erscheint in melancholischer Stimmung und auch die Ballade vom Zwerg Kleinzack, die er auf Wunsch seiner Freunde und unter den Augen des gehaßten Lindorf – weil sein Rivale um die Gunst Stellas – vorträgt, kann ihn nicht aufheitern. Während des Vortrags verfällt er in schwärmerische Erinnerungen an die drei Frauen, die er geliebt hat. Diese drei Episoden bilden das Handlungsgeschehen der Oper.

Die erste Episode behandelt die unglückliche Liebe Hoffmanns zu der hübschen Olympia, die jedoch eine von dem Physikprofessor Spalanzani konstruierte mechanische Puppe ist. Der dämonische Brillenmacher Coppelius, der die den Automaten belebenden magischen Augen geliefert hat, wird von Spalanzani mit einem ungedeckten Scheck betrogen, woraufhin er die Puppe zerstört.

Die zweite Episode schildert Hoffmanns Liebe zur Tochter des Rats Crespel, der Sängerin Antonia. Sie, die wegen ihrer angegriffenen Gesundheit nicht mehr singen soll, wird durch den dämonischen Doktor Mirakel jedoch zum Singen veranlaßt. Er malt ihr in verführerischen

Bildern das Leben einer Künstlerin aus, und daß die Liebe Hoffmanns nur ein trügerischer Traum sei. Er beschwört das Bild der verstorbenen Mutter und stürzt Antonia in Verzweiflung und Tod, den in Crespels Augen nur Hoffmann verschuldet haben kann.

Die dritte Episode spielt in Venedig, wo Niklaus – die auf Hoffmann eifersüchtige Muse hatte sich, um stets an seiner Seite zu sein, in diese Figur verwandelt – und die Kurtisane Giulietta, die Hoffmanns Geliebte ist, im Kreis ihrer Gäste die Schönheit einer Liebesnacht besingen (Barcarole). Giulietta steht aber ganz unter dem Einfluß des dämonischen Dapertutto, durch den Hoffmann sein Spiegelbild ebenso wie ein weiterer Verehrer Giuliettas, Schlehmil, verloren hat. Im Duell tötet Hoffmann seinen Nebenbuhler. Wieder bleibt er allein zurück, denn Giulietta entschwindet hohnlachend mit dem buckligen Pitichinaccio.

In allen drei Erzählungen wird Hoffmanns Liebessehnsucht durch das Eingreifen dämonischer Mächte zerstört. Im Nachspiel taucht das durch seine jeweiligen Gegenspieler symbolisierte Prinzip des Bösen nochmals in der Gestalt des Rates Lindorf auf. Stella verläßt an Lindorfs Arm den Studentenkeller und damit den sie liebenden Hoffmann. Niklaus verwandelt sich zurück in seine Muse, das einzige weibliche Wesen, das ihn immer wahrhaft geliebt hat, und Hoffmann verspricht ihr, nur noch ihr zu gehören.

ZAR UND ZIMMERMANN

Komische Oper in drei Akten

Dichtung und Musik von
ALBERT LORTZING

Auf einer holländischen Werft arbeitet unter dem Namen Peter Michaelow der russische Zar als Zimmermann, um den Schiffbau zu studieren. Zu den Zimmergesellen gehört noch ein zweiter Russe, Peter Iwanow, der ein desertierter Soldat ist und Marie, die Nichte des Bürgermeisters van Bett, liebt. Da erreicht den Zaren die Nachricht, daß seine Anwesenheit in dem von einem Aufstand bedrohten Rußland dringend erforderlich ist. England und Frankreich, die erfahren haben, daß der Zar als Zimmermann in Holland arbeiten soll, suchen durch ihre Diplomaten Kontakt zum russischen Herrscher. Während der französische Gesandte mit diplomatischen Geschick das Inkognito des Zaren zu lüften verstand, zieht es der phlegmatische englische Gesandte vor, den Gesuchten nicht selbst, sondern durch den Bürgermeister van Bett ermitteln zu lassen und bietet diesem 2000 Pfund für den Fall an, daß er einen ausländischen Zimmergesellen namens Peter auf der Werft ausfindig macht. Das ebenso aufgeblähte wie einfältige Stadtoberhaupt erblickt hierin eine ehrenvolle Aufgabe für seine staatsmännische Klugheit und glaubt, den gewünschten Mann in dem munteren Peter Iwanow entdeckt zu haben.

Auf einer Hochzeitsfeier führt van Bett dem Lord seinen Kandidaten zu, der aber in Wirklichkeit der fahnenflüchtige Peter Iwanow ist, während am Nebentisch der Zar mit den Franzosen ungestört den Staats-

vertrag abschließt. Eine gefährliche Situation entsteht für den Zaren, als plötzlich eine Abteilung Soldaten den Hafen von Saardam sperrt, um die sich in letzter Zeit häufende Ausreise hochwertiger Arbeitskräfte zu verhindern. Bei der Überprüfung der Personalpapiere erweist sich der wichtiguerische Bürgermeister als untauglicher Diplomat. Seine Aktionen bringen alles durcheinander und führen zu einer tumultartigen Wirtshausrauferei.

Am nächsten Morgen will van Bett nun seinen diplomatischen Schnitzer wieder gut machen und möchte den Zaren mit einer von ihm verfaßten Begrüßungskantate versöhnen – er hält allerdings immer noch den falschen Peter, nämlich Iwanow, für den Kaiser aller Reußen, dem man alle seine Beteuerungen, nicht der Zar zu sein, keinen Glauben schenkt. Marie ist verzweifelt, denn wenn Peter Iwanow doch der Zar ist, wird sie auf ihren Geliebten verzichten müssen. Aber Peter Michaelow tröstet sie und verspricht ihr, daß sie ihren Peter bekommen wird. Ohne zu wissen, daß sein Freund Michaelow der Zar ist, überläßt Iwanow ihm seinen vom englischen Gesandten ausgestellten Diplomatenpaß. Dafür erhält er einen Brief, den er jedoch nicht vor Ablauf einer Stunde öffnen darf. Der Brief enthüllt, daß nicht Iwanow, sondern Michaelow der Zar ist. Peter Iwanow wird als kaiserlicher Werftaufseher nach Rußland zurückgerufen und erhält für seine Hochzeit mit Marie den Segen des Zaren.

DIE FLEDERMAUS

Operette in drei Akten

Text von C. Haffner und R. Gené
nach dem Lustspiel „Le Réveillon“ von H. Mailhac und L. Halévy
Musik von JOHANN STRAUSS

Angelpunkt der Operettenhandlung ist die Vorgeschichte: Gabriel von Eisenstein hatte nach einer durchzechten Faschingsnacht den mit ihm befreundeten Wiener Notar Dr. Falke in seinem originellen Fledermauskostüm in einem Park seinen Rausch ausschlafen lassen und ihn damit beim Erwachen dem Gespött der Passanten ausgesetzt. Er überbringt Eisenstein eine Einladung des reichen russischen Prinzen Orlofsky, der durch seine verschwenderischen Feste stadtbekannt ist. Obwohl Eisenstein wegen eines Beleidigungsdelikts an diesem Abend eigentlich eine mehrtägige Arreststrafe antreten muß, will er der Einladung unbedingt Folge leisten und nimmt heuchlerisch Abschied von seiner Gemahlin Rosalinde, um angeblich ins Gefängnis zu gehen. Auch Rosalindes Zofe Adele möchte aufgrund einer Einladung ihrer Schwester am Fest des Grafen Orlofsky teilnehmen und bittet um Ausgang. Diese Bitte wird ihr vorerst abgeschlagen. Doch als der einstige Gesangslehrer und Verehrer Rosalindes, der Tenor Alfred erscheint, bekommt Adele aus begreiflichen Gründen frei. Doch das Schäferstündchen wird durch das plötzliche Erscheinen des Gefängnisdirektors Frank gestört, der den nicht zum Arrest erschienenen Eisenstein persönlich abholen will. Er ist in Eile, denn auch er ist zum Ball des Prinzen eingeladen. Um Rosalinde nicht zu kompromittieren, läßt sich Alfred als ihr Ehemann abführen.

Daß es im Palais des Prinzen noch Gelegenheit zum Lachen geben werde,

verspricht Dr. Falke, denn er habe ein lustiges Spiel vorbereitet: Rache einer Fledermaus. Eisenstein und Frank werden dem Prinzen unter falschen Namen vorgestellt. Adele, die in einer Robe ihrer Gnädigen erscheint, ahnt nicht, daß sie Dr. Falke, also nicht ihre Schwester herbestellt hat. Dem Prinzen als junge Künstlerin vorgestellt, weist sie Eisensteins begründete Vermutung, sie sei ein Stubenmädchen, zurück. Als weitere Maßnahme in seinem Rache-spiel hat Dr. Frank Rosalinde wissen lassen, wo sich ihr angeblich im Gefängnis schmachtender Gatte in Wirklichkeit aufhält. Sie erscheint als ungarische Gräfin maskiert auf dem Fest und erregt die Aufmerksamkeit ihres abenteuerlustigen Gatten. Das Gespräch kommt auf den seinerzeitigen Fledermausspaß und den daraus resultierenden Racheplan des Opfers Dr. Falke, über den Eisenstein nur lacht, ohne zu ahnen, daß er schon ihr Opfer ist. In seliger Champagnerstimmung endet die glanzvolle Wiener Ballnacht. Erst in der Kanzlei des Gefängnisdirektors Frank, wo alle handelnden Personen am nächsten Morgen zusammentreffen, erweisen sich die vielfältigen Verwirrungen als abgekartetes Spiel und als gelungene Rache der Fledermaus.

Die Beschreibungen der Opern-inhalte wurden in gekürzter und veränderter Form folgenden Quellen entnommen: Reclams Opern- und Operettenführer; Opernführer, Bertelsmann Lexikon Verlag; Opern- und Konzertführer Mosaik-Verlag