

opernhaus zürich

# magazin

Nr. 10 Spielzeit 2009/2010  
Spielplan bis 30. Juni 2010



## Les Contes d'Hoffmann

Jacques Offenbach · Premiere 13. März 2010

# Les Contes d'Hoffmann

Jacques Offenbach

**Samstag, 13. März 2010, 19.00 Uhr**

In französischer Sprache  
mit deutscher und englischer Übertitelung

## LES CONTES D'HOFFMANN

Opéra-fantastique in fünf Akten  
von Jacques Offenbach (1819-1880)  
in der Fassung von Michael Kaye  
und Christophe Keck (2005)  
Libretto von Jules Barbier nach dem gleichnamigen  
Drame-fantastique (1851) von Jules Barbier  
und Michel Florentin Carré  
Uraufführung: 10. Februar 1881, Opéra-Comique,  
Salle Favart, Paris

Musikalische Leitung **David Zinman**  
Inszenierung **Grischa Asagaroff**  
Bühnenbild **Bernhard Kleber**  
Kostüme **Florence von Gerkan**  
Lichtgestaltung **Jürgen Hoffmann**  
Choreinstudierung **Jürg Hämmerli**  
Dramaturgie **Ronny Dietrich**

Hoffmann **Vittorio Grigolo\***  
Stella/Olympia/  
Antonia/Giulietta **Elena Moşuc**  
Lindorf/Coppélius/  
Le docteur Miracle/  
Le capitaine Dapertutto **Laurent Naouri**  
La Muse/Nicklausse **Michelle Breedt**  
Andrès/Cochenille/  
Frantz/Pitichinaccio **Martin Zysset\***  
Spalanzani **Benjamin Bernheim\***  
Crespel **Giuseppe Scorsin\***  
Peter Schlémil **Cheyne Davidson**  
Maître Luther **Davide Fersini\***  
Nathanaël **Simon Wallfisch\*\***  
Hermann **Krešimir Stražanac\***  
Wilhelm **Pablo Ricardo Bemsch\*\***  
La voix de la mère  
d'Antonia **Wiebke Lehmkuhl\***  
Le capitaine des Sbiros **Adam Palka\*\***

\*Rollendebüt, \*\*Mitglied des IOS

**Orchester der Oper Zürich**  
**Chor der Oper Zürich**  
**Statistenverein der Oper Zürich**

Mit der Unterstützung von UBS

### Weitere Vorstellungen

Di	16. März	19.00	Premieren-Abo B
Do	18. März	19.00	Donnerstag-Abo A
So	21. März	20.00	Freier Verkauf
Mi	24. März	19.00	Dienstag-Abo 1
Fr	26. März	19.30	Freitag-Abo B
Mi	31. März	19.00	Mittwoch-Abo A

### Zum letzten Mal in dieser Saison

Sa	3. April	19.00	Volksvorstellung
----	----------	-------	------------------

«Vor allem habe ich einen schrecklichen, unüberwindlichen Fehler, nämlich immer zu arbeiten. Ich bedauere das im Namen derer, die meine Musik nicht lieben, denn ich werde sicher noch mit einer Melodie unter der Feder sterben.» Mit diesen Worten endet die biografische Skizze, die Jacques Offenbach 1864 für die Zeitschrift «L'Autograph» verfasste. In diesem Jahr festigte sich sein Ruf als genialer, wenn auch höchst umstrittener Musiker mit der Uraufführung der «Belle Hélène», mit der er an den grandiosen Erfolg seines «Orphée aux enfers» anknüpfen konnte, ebenso wie mit «La Vie Parisienne» (1866) und der für die Pariser Weltausstellung 1867 komponierten «Grande-Duchesse de Gérolstein», die den Höhepunkt von Offenbachs Karriere darstellte. Der Krieg, den er mit seinen Librettisten Meilhac und Halévy in dieser Opera bouffe auf's Korn genommen hatte, wurde bald darauf grausame Wirklichkeit. Offenbach geriet als gebürtiger Preusse zwischen die Fronten, verbrachte die Kriegsjahre in Italien und Österreich und kehrte erst 1872 wieder nach Paris zurück.

Doch alle seine Anstrengungen, sein Publikum mit neuen Werken zurück zu gewinnen, die hektische Betriebsamkeit, seine durch die Gicht geschwächte Gesundheit zu überlisten, nichts konnte dem erfolgsgewohnten Komponisten das früher genossene Ansehen wieder verschaffen. Als schliesslich auch noch seine Librettisten 1878 zu seinem Rivalen Charles Lecocq überliefen, zog sich Offenbach zurück. Allerdings nicht, um zu resignieren, sondern um endlich in aller Ruhe den frühen Traum seiner Jugend zu verwirklichen: er wollte eine Oper schreiben, die auch an der Opéra-Comique Anerkennung finden sollte. Alles hatte er erreicht, nur dieses eine nicht, dass eines seiner Werke an diesem Hause ebenso gefeiert wurde wie seinerzeit Halévy's «La Juive» oder Meyerbeers «Les Hugnots».

Offenbach entsann sich einer Aufführung, die er 1851 am Pariser Odéon-Nationaltheater erlebt hatte: «Les Contes d'Hoffmann», ein fantastisches Schauspiel in fünf Akten von Jules

Barbier und Michel Carré. «Aus diesem Drama ergibt sich zwanglos eine Komische Oper», hatte ein Pariser Kritiker nach der Uraufführung geschrieben. Die Autoren hatten in diesem Schauspiel Person und Schaffen des Dichters E. T. A. Hoffmann zusammengeführt, von dessen Werk sich Offenbach immer wieder fasziniert zeigte. Als Theaterdirektor hatte er 1856 zu einem Kompositionswettbewerb über Hoffmanns «Doktor Mirakel» aufgerufen; in seinem 1872 komponierten «Roi Carotte» griff er auf die Erzählung «Klein Zaches, genannt Zinnober» zurück.

Auch Offenbach selbst wurden oft hoffmaneske Züge angedichtet: «Er ist gross, mager und ausserordentlich bleich. Wenn sein Bogen die Saiten vibrieren lässt, dann scheint sich zwischen dem Künstler und seinem Instrument eine jener geheimnisvollen Verbindungen anzubahnen, von denen Hoffmann so wundervoll erzählt hat. Mit seinen langen Haaren, seinem schmalen Wuchs könnte man ihn für eine Gestalt aus den fantastischen Erzählungen Hoffmanns halten.» war u.a. in der Pariser Zeitschrift «L'Artiste» zu lesen.

Grundlage der Rahmenhandlung dieses Schauspiels, an das sich Offenbach nun am Ende seines Lebens erinnerte, ist die Novelle «Don Juan», in der E. T. A. Hoffmann seine Begegnung mit einer ihn bezaubernden Sängerin schildert: Durch den Verbindungsgang eines Weinlokals gelangt er in die Bühnenloge des Theaters; Visionen und Erinnerungen verfolgen ihn bis zum Tod der Künstlerin, die an einem Herzleiden stirbt. Mit diesem Kunstgriff fixierten die Autoren die Identität der in ihrem Schauspiel von Hoffmann unglücklich geliebten Sängerin Stella mit zumindest einer der nachfolgenden Frauengestalten – Antonia. Im ersten Akt schildern sie, wie Hoffmann, verwirrt von einer unerwarteten Begegnung mit Stella, die als Donna Anna in der Stadt gastiert, in der Pause der Vorstellung in Luthers Keller geflüchtet ist. Seine Muse ist fest entschlossen, den Kampf mit der Rivalin aufzunehmen und Hoffmann der Dichtkunst zurückzugewinnen.

# opernhaus zürich

Intendant Alexander Pereira  
Chefdirigent Daniele Gatti  
Ballettdirektor Heinz Spoerli

Mindestens so abenteuerlich wie E. T. A. Hoffmanns Erzählungen selbst ist auch die Auführungsgeschichte von Jacques Offenbachs letzter, unvollendet hinterlassener Oper «Les Contes d'Hoffmann», die schon bei der Urauführung – vier Monate nach Offenbachs Tod – massive Eingriffe erfuhr. Obwohl im Zuge nachfolgender Bearbeitungen und Fassungen Offenbachs Intentionen mehr und mehr entstellt wurden, liess die Faszinationskraft des Werkes nie nach. Trotz aller Verstümmelungen und Umstellungen überlebten die grossartigen Nummern, die von fremder Hand mit verbindenden Rezitativen zur durchkomponierten Oper stilisiert wurden.

Doch Offenbach wollte eine opéra comique schreiben, eine Mischform aus Musiknummern, Rezitativen, Melodramen und gesprochenen Dialogen, wie sie für Werke, die an der Pariser Opéra-Comique gespielt wurden, obligatorisch waren.

Nach überraschenden Manuskriptfunden in den 1970er und 1980er Jahren ist es unterdessen möglich geworden, «Les Contes d'Hoffmann» aufzuführen ohne Zutaten von Bearbeitern, an die unsere Ohren sich mittlerweile gewöhnt haben mögen. Der Qualität der neu aufgefundenen Arien wie auch des kompletten Giulietta-Finales entschädigen dafür reichlich.

Es ist mir eine grosse Freude, dass ich für diese Neuproduktion mit Premiere am 13. März endlich einmal den langjährigen Chefdirigenten der Zürcher Tonhalle in unser Haus locken konnte, der diese Oper besonders schätzt und sich gerne auf das Abenteuer mit der 2005 von Michael Kaye und Christophe Keck erstellten Edition einlässt.

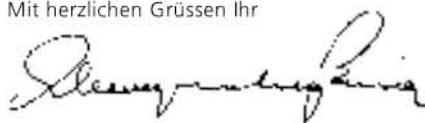
Gleichfalls zum ersten Mal an unserem Hause hätte Thomas Langhoff die Regie übernehmen sollen, doch war er leider kurz vor Probenbeginn gezwungen, die Produktion aus gesundheitlichen Gründen abzusagen. Ich hoffe sehr, ihn für eine spätere Arbeit hier am Hause gewinnen zu können.

Grösster Respekt ist Grischa Asagaroff zu zollen, der sich mehr als kurzfristig bereit erklärt hat, einzuspringen, wofür ich ihm sehr dankbar bin. Er inszeniert in der von Thomas Langhoff mit dem Bühnenbildner Bernhard Kleber und der Kostümbildnerin Florence von Gerkan erarbeiteten Ausstattung.

In der Titelpartie gibt Vittorio Grigolo nach dem Corsaro ein weiteres wichtiges Rollendebüt in unserem Hause, auf das wir sehr gespannt sind. Der Herausforderung, alle vier Frauenrollen in dieser Oper zu verkörpern, stellt sich Elena Moşuc, die damit zugleich ihr 20jähriges Bühnenjubiläum feiert, wozu wir ihr sehr herzlich gratulieren.

Neu an unserem Hause zu erleben ist Laurent Naouri, der in der Rolle der «Bösewichter» international gefeiert wird. In der Doppelrolle von Muse und Nicklausse freuen wir uns auf Michelle Breedt, und Martin Zysset gibt ein Rollendebüt mit den Dienerfiguren. Die weiteren Partien übernehmen Wiebke Lehmkuhl, Benjamin Bernheim, Giuseppe Scorsin, Cheyne Davidson, Davide Fersini, Krešimir Stražanac sowie aus unserem Opernstudio Simon Wallfisch, Pablo Ricaro Bensch und Adam Palka.

Mit herzlichen Grüssen Ihr



## Inhalt

**Highlights** ..... 5

## Premiere

Les Contes d'Hoffmann ..... 6-11

## Premieren-Rückblick

Idomeneo ..... 12-15

## Zürcher Ballett

Raymonda ..... 16-17

Lettres intimes ..... 18-19

## Wiederaufnahme

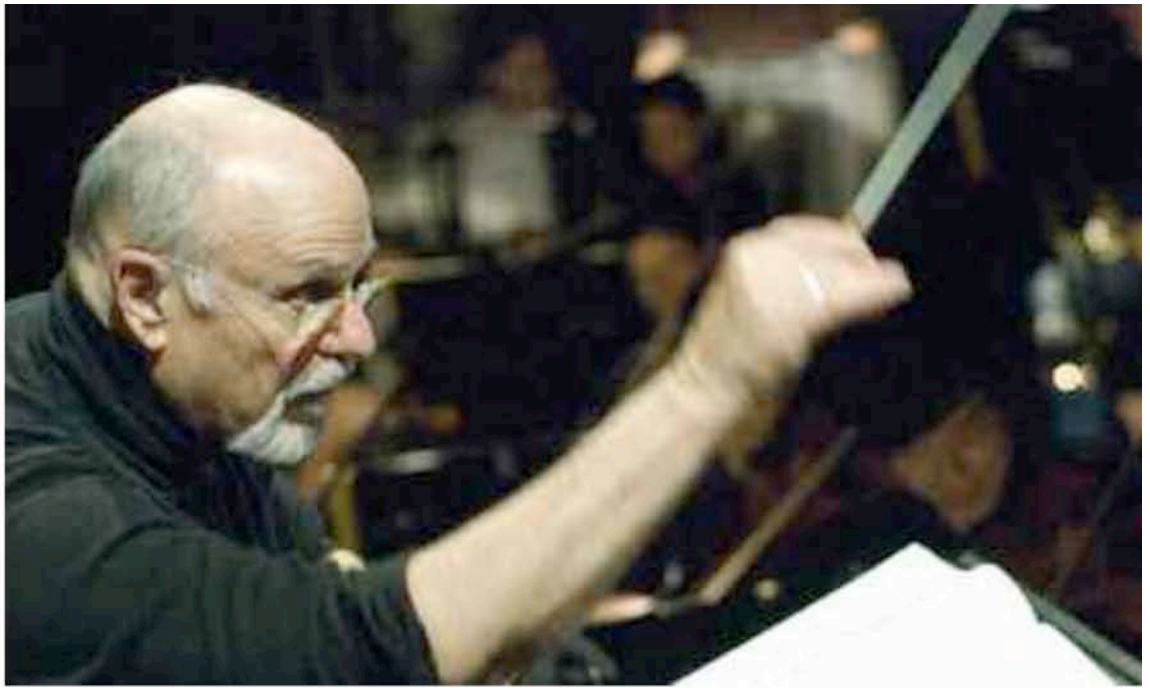
La Clemenza di Tito ..... 20

## Konzerte

..... 21

**Spielplan** ..... 22-28

**Bedingungen + Preise** ..... 30



David Zinman



Vittorio Grigolo



Laurent Naouri, Elena Moşuc

Den drei mittleren Akten des Schauspiels liegen die Erzählungen «Der Sandmann» aus den «Nachtstücken» (1817), «Rat Krespel» aus den «Serapionsbrüdern (1819/21) sowie die «Geschichte vom verlorenen Spiegelbild» aus «Die Abenteuer der Silvesternacht» (1814/15) zugrunde. In diesen schildert der von Stella verlassene Dichter, zunehmend von Alkohol betäubt, seinen Freunden drei amou- röse Abenteuer. Zunächst seine törichte Liebe zu der schönen, aber mechanischen Puppe Olympia, dann den Tod der Sängerin Antonia, die in Hoffmann nur den Künstler liebte und deren künstlerischer Ehrgeiz stärker war als alle Herzensregungen, und schliesslich berichtet er von seiner Verzauberung durch die sinnenbetörende Kurtisane Giulietta, die ihm sein Spiegelbild und fast auch den Verstand raubte, obwohl er sich vorgenommen hatte, der Liebe für immer zu entsagen. Alle drei aber, so hatte Hoffmann angekündigt, sind nur unterschiedliche Facetten seiner grossen Liebe Stella. Als diese sich nach Ende der «Don Giovanni»-Vorstellung in Luthers Weinkeller ein- findet, um sich mit Hoffmann zu versöhnen, ist dieser zu betrunken, um sie zu erkennen. Die Muse hat ihr Ziel erreicht.

Schon 1851 hatte Offenbach nach seinem Besuch dieses Schauspiels mit Barbier über gemeinsame Opernprojekte nachgedacht, die sich dann aber zerschlugen. Mittlerweile lag das Schauspiel zwar als Libretto vor, war aber von Hector Salomon, dem Chordirektor der Pariser Opéra, erworben worden. Fast un- glaublich, dass dieser Komponist Offenbach zuliebe auf sein Vorrecht verzichtete und ihm das Textbuch überliess. Und obwohl im Zusam- menhang mit Offenbachs letzter Oper gerne vom Wettlauf mit dem Tod berichtet wird, hat er nie zuvor so langsam komponiert und so gründlich gefeilt wie hier. Und noch einmal beschwört er – wie zuvor in seinen Offenba- chiaden – das Bild des Zweiten Kaiserreiches: mit der technikbegeisterten Gesellschaft des Olympia-Aktes und in den verlockenden, ge- fährlichen Abgründen der Giulietta-Welt. Das alles aber bekommt einen ganz neuen Stellen- wert, denn die Sehnsucht des Dichters Hoff- mann – und zugleich die des Komponisten Offenbach – umhüllt die einzelnen Ebenen der Handlung mit einer unvergleichlichen At- mosphäre. Selbst die so genannten komi- schen Einlagen muten im Zusammenhang eher grotesk als komisch an. Auch ein längst vergessenes Stück übernimmt Offenbach in

seinen Schwanengesang: die Barcarolle, die er ursprünglich für «Die Rheinnixen» schrieb. «Les Contes d'Hoffmann» ist ja durchaus nicht Offenbachs erster Versuch einer Opéra fanta- stique: «Les trois baisers du diable» (1857), «Die Rheinnixen» (1864), «Robinson Crusoe» (1867) sowie einige noch weniger bekannt gewordene Werke waren Schritte in diese Richtung; Schritte, die ungehört verhallten. Es hängt wohl nicht nur mit der Reife der letzten Jahre zusammen, dass «Les Contes d'Hoff- mann» innerhalb des Offenbachschen Œuvre eine Sondereinstellung einnehmen. Vermut- lich ist es auch der Dramaturgie des Librettos zu verdanken, das mit seinen sehr unterschied- lich gestalteten und in sich geschlossenen Ak- ten von Offenbachs jahrelanger Erfahrung als Komponist von Einaktern profitierte.

Noch ohne Aussicht auf Vollendung und Auf- führung seiner Oper veranstaltete Jacques Offenbach am 18. Mai 1879 ein Hauskonzert, in dem er Teile seines Werkes spielen liess; daraufhin bewarben sich die Direktoren der Opéra-Comique und des Wiener Ringtheaters um die Uraufführung. Offenbachs sehnlicher Wunsch, diese noch zu erleben, geht nicht mehr in Erfüllung. Als Offenbach am 5. Ok- tober 1880 starb, war die Komposition noch nicht abgeschlossen. Ernest Guiraud erarbei- tete auf der Basis des von Offenbach hinter- lassenen Materials eine spielbare Fassung, die am 10. Februar 1881 an der Opéra-Comique in Paris uraufgeführt wurde, allerdings mit massiven Eingriffen durch den Theaterdirek- tor Léon Carvalho, der im letzten Moment noch beschlossen hatte, den Giulietta-Akt zu streichen, wobei er einige musikalische Num- mern umfunktionierte, u.a. die Barcarolle als Hintergrundmusik in den Antonia-Akt ver- legte. Damit begann eine in der Opernwelt wohl einzig dastehende und bis heute noch nicht abgeschlossene Bearbeitungsgeschichte dieses Werkes, die sich mehr und mehr vom Willen der Autoren entfernte, wenn auch in dem löblichen Bemühen, «Les Contes d'Hoff- mann» dem Repertoire zu erhalten. Erst als Anfang der 1970er Jahre wesentliche Ma- nuskrifte durch den Offenbachforscher An- tonio de Almeida aufgefunden wurden sowie 1984 ein zentraler Konvolut mit Handschrif- ten zu Offenbachs letzter Oper auftauchte, begann die neuerliche Auseinandersetzung mit dem Werk, die in der von Michael Kaye und Christophe Keck 2005 edierten Fassung ihren vorläufigen Abschluss fand.

Diese Ausgabe, die alle Quellen zugänglich macht, liegt der Zürcher Neuinszenierung zu- grunde, für die **David Zinman** erstmals ans Opernhaus Zürich kommt. Als Chefdirigent des Tonhalle-Orchesters Zürich sowie als Gast- dirigent u.a. bei den Berliner Philharmonikern, beim Concertgebouw Orchester Amsterdam, beim Londoner Philharmonia Orchestra, den Münchner Philharmonikern, dem Sinfonie- orchester des Bayerischen Rundfunks und bei den renommierten amerikanischen Orche- stern kennt man ihn als gefeierten und mit zahlreichen Ehrungen ausgezeichneten Diri- genten eines weit gefächerten sinfonischen Repertoires. Weniger bekannt ist, dass er seine Liebe zur Oper jeweils im Sommer auslebt. In den letzten Jahren leitete er bei verschiedenen Festivals u.a. «Aida», «La Bohème», «Peter Gri- mes», «Tosca» und «Die Zauberflöte» und er freut sich darüber, dass sich nun erstmals die Einstudierung einer Oper im laufenden Spiel- plan mit seinem Terminkalender vereinbaren liess, zumal einer Oper, die er über alles liebt.

Abgesehen von der ausser Frage stehenden musikalischen Qualität fasziniert den Dirigen- ten auch das Unabgeschlossene des Werkes. Indem uns Offenbach letzte Antworten ins- besondere die letzten beiden Akte betreffend vorenthalten hat, regt er zu immer wieder neuer Auseinandersetzung an. Dabei ist es für David Zinman selbstverständlich, sich die neueste Kenntnis der Offenbach-Forschung zunutze zu machen, wobei es auch im Falle der Kaye/Keck-Fassung noch Entscheidungen zwischen einigen Varianten zu treffen gilt. Nicht mehr in Frage zu stellen ist es, auf Num- mern zu verzichten, die definitiv nicht von Of- fenbach stammen. An vorderster Stelle steht da im «Giulietta»-Akt die so genannte «Dia- manten-Arie», die mit dem Charakter Daper- tuttos so gar nicht korrespondiert. Stattdes- sen gelangt in Zürich die erste Version dieser Arie zur Aufführung, von der es auch noch eine spätere Fassung gibt. Nicht weniger berühmt ist das Septett im selben Akt, gleich- falls aus fremder Feder stammend, das durch den Fund des Finales aus Offenbachs Hand nicht mehr vonnöten ist.

Typisch für Offenbachs Kompositionsweise ist das Zitieren von komponierenden Kollegen, meist in der Absicht, gewisse Manieren iron- isch zu unterlaufen. Auch in «Les Contes d'Hoffmann» tummeln sich «alte Bekannte». Als Beispiele nennt David Zinman den Prolog,



Grischa Asagaroff



Martin Zysset, Elena Moşuc



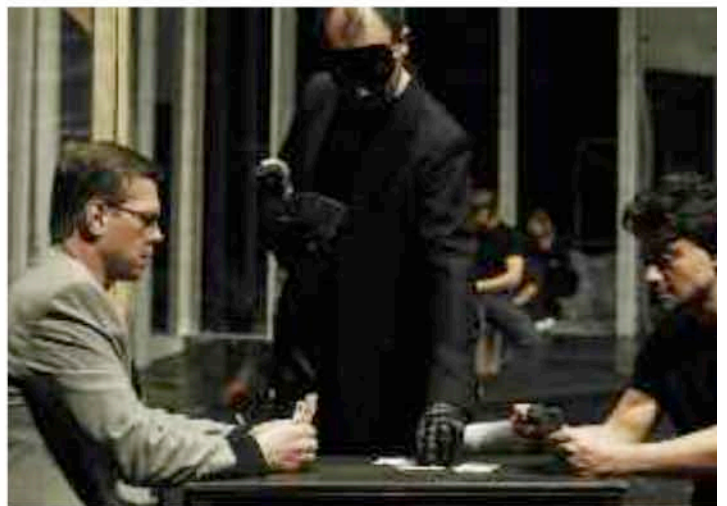
Florence von Gerkan



Laurent Naouri



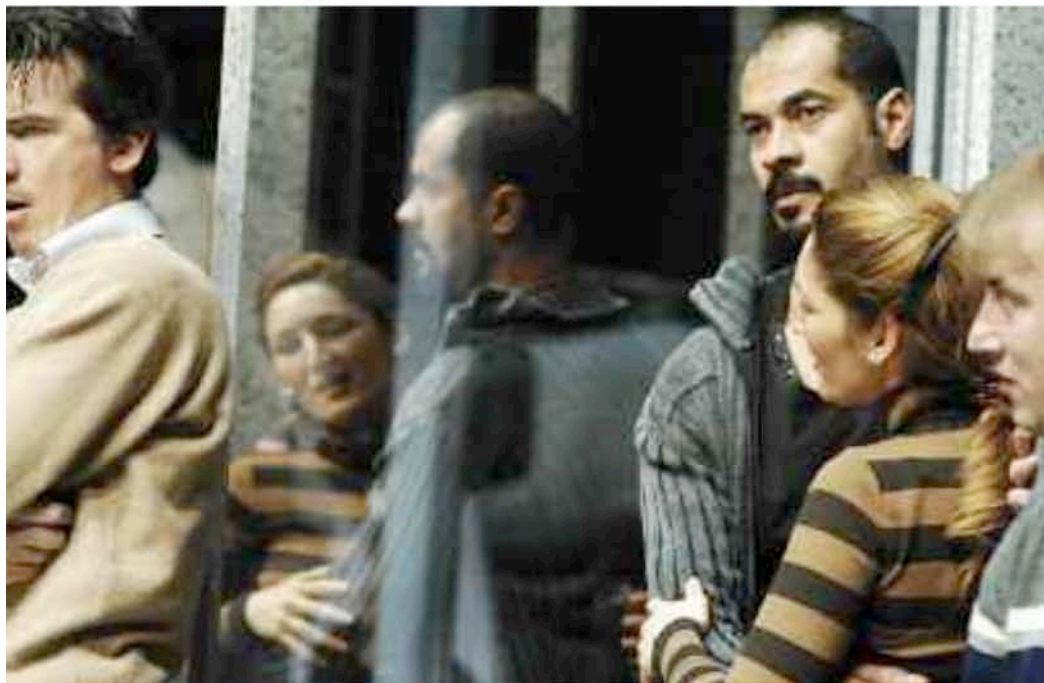
Michelle Breedt



Cheyne Davidson, Laurent Naouri, Vittorio Grigolo



Michelle Breedt, Vittorio Grigolo



Damen und Herren des Chores



Vittorio Grigolo

der an die Eingangsszene von Berlioz' «La damnation de Faust» erinnert, womit Offenbach unterstrich, dass sich hinter der Auseinandersetzung zwischen Hoffmann und Lindorf der Kampf mit dem Teufel verbirgt, in den sich Lindorf in den folgenden Akten aus Hoffmanns Sicht zunehmend verwandelt. Eindeutig zu orten ist weiterhin die Herkunft des grossen Terzetts im Antonia-Akt, das offenbar eine Hommage an Gounods «Faust»-Finale darstellt. Aber auch Wagner, Bizet oder Mozart erweist Offenbach, den Rossini nicht ohne Grund den «Mozart der Champs Élysées» nannte, seine Reverenz. Bewundernswert ist es dann, wie Offenbach diese unterschiedlichen Quellen seinem Personalstil anverwandelt, der sich u.a. durch pikant rhythmisierte Melodien und dem akrobatischen Jonglieren mit Taktarten, Rhythmen und kleinsten Melodieteilen auszeichnet.

Unverständlich ist für David Zinman die gerne geübte Praxis, diese Oper mit grossen Strichen aufzuführen, denn sie ist für ihn ein einziges Feuerwerk voller Emotionen und Überraschungen, grundiert von einer Atmosphäre des Unheimlichen. In diesem Zusammenhang nennt der Dirigent Sigmund Freuds Analyse von Hoffmanns Novelle «Der Sandmann», in der dieser das Unheimliche als einen wiederkehrenden Ausbruch eines verdrängten Erlebnisses interpretiert. Das trifft genau auf die drei mittleren Akte von «Les Contes d'Hoffmann» zu, in denen der Dichter den Vorgang des Verlassenwerdens in drei Versionen verarbeitet. Dass es sich bei Olympia, Antonia und Giulietta um verschiedene Facetten Stellas handelt, wird – so David Zinman – von Offenbach überzeugend musikalisch umgesetzt, denn es gibt etwa in der Intervallgestaltung der Gesangspartien deutliche Parallelen.

Auch die anderen Mehrfach-Partien weisen musikalische Links auf. Die «Bösewichter» etwa werden mit einer Auftrittsmusik versehen, die Leitmotivcharakter à la Richard Wagner besitzt. Der Dirigent ist daher froh, dass es in Zürich gelungen ist, diese von Offenbach so geplante Konzeption mit hervorragenden Sängerdarsteller/innen umzusetzen.

Auch für Regisseur **Grischa Asagaroff**, der kurzfristig für den erkrankten Thomas Langhoff eingesprungen ist, macht das Erzählen dieser fünftaktigen fantastischen Oper nur Sinn, wenn auch die Frauenfiguren – was nicht selbstverständlich ist – von einer Sängerin verkörpert werden. Auch wenn wir letztendlich nicht wissen, wie Offenbach das leider nicht vorhandene (oder nicht aufgefundene), aber geplante Duett zwischen Stella und Hoffmann im letzten Akt gestaltet hätte, so handelt es sich doch eindeutig für Hoffmann um den Konflikt, eine Entscheidung zu treffen zwischen einem Leben für die Kunst, verkörpert durch die Muse, oder einem wie auch immer gesellschaftlich angepassten bürgerlichen Dasein. Dass der Künstler leiden muss, um grosse Werke zu schaffen, ist ein gängiger Topos des 19. Jahrhunderts, der für Grischa Asagaroff in der Apotheose unzweifelhaft von Offenbach und seinem Librettisten formuliert worden ist und den er ernst nehmen will. Gerade die Figur der Muse/Nicklausse wurde in der Bearbeitungsgeschichte von «Les Contes d'Hoffmann» am meisten beschädigt, wenn nicht gar auf Nicklausse reduziert, obwohl gerade die Doppelfunktion von Offenbach bewusst konstruiert wurde. Im Schauspiel von Barbier und Carré handelte es sich noch um zwei verschiedene Personen. Vom Komponisten wurde die Doppelpartie für die Mezzosopranistin Alice Ducasse komponiert, doch schon für die Uraufführung nahm Carvalho eine folgenreiche Umbesetzung vor. Er gab die Rolle der blutjungen Koloratursopranistin Marguerite Ugalde, was massive Striche erforderte. Die Partie der Muse wurde auf eine Sprechrolle reduziert und mit einer Schauspielerin besetzt. Betrachtet man etwa die Romanze des Nicklausse im Antonia-Akt, so macht sie wenig Sinn bzw. ist für einen Studenten an der Seite Hoffmanns kaum glaubhaft. Ganz anderes Gewicht gewinnt sie hingegen als eine sehnsuchtsvolle Liebeserklärung der Muse an ihren Dichter. Das Schillernde und Androgyne dieser Figur herauszuarbeiten, macht für den Regisseur ihren Reiz aus, zumal in einer Gesamtkonzeption, die die mittleren drei Akte dezidiert so erzählt, als würden sie eben erst Hoffmanns Fantasie ent-

springen. Für diese Sichtweise spricht auch der Umstand, dass die Autoren drei Phasen eines Rausches nachzuzeichnen scheinen: Vom getrübbten Blick auf die Realität über den sentimentalischen Ausbruch bis hin zur aggressiven Attacke.

Der Bühnenraum von **Bernhard Kleber**, der zu Beginn die realistische Szenerie eines an das Theater angeschlossenen Lokals atmet, verwandelt sich mit Beginn der Erzählungen unversehens in einen Kopfraum, der sich zunehmend mit den Phantasmagorien Hoffmanns aufheizt. Als ein wichtiges Motiv und Symbol empfindet der Bühnenbildner in «Les Contes d'Hoffmann» den Spiegel, der sich nahezu leitmotivisch durch die drei mittleren Akte zieht, um im Verlust des Spiegelbildes zu kulminieren. Dementsprechend prominent wird er von Bernhard Kleber auch eingesetzt. Gemäss dem steigenden Alkoholkonsum des Dichters entwickeln sich die einzelnen Versatzstücke des Raumes zu surrealen Vexierbildern und steigern sich schliesslich in den Alptraum des Giulietta-Aktes, der sich dank der neuen Edition durch Kaye und Keck sinnvoll in die Gesamtdramaturgie einfügen lässt.

**Florence von Gerkan** unterstützt mit ihren Kostümen die Idee der Metamorphose von realen Personen in Fantasiegebilde, indem sie, wie Offenbach in seiner Musik, die Protagonisten gleichsam leitmotivisch durchführt, wobei zugleich der sich zur Katastrophe steigende Wahn Hoffmanns mitgedacht wird. Zusätzlich führt sie Figuren ein, die vergangenen oder zukünftigen Erzählungen des Dichters entsprungen sein könnten. In einigen dieser Erscheinungen zitiert sie den von ihr sehr verehrten und kürzlich durch Freitod aus dem Leben geschiedenen Modedesigner Alexander McQueen.

Ein wichtiger Aspekt war für sie zudem der gesellschaftliche Konflikt, der in «Les Contes d'Hoffmann» zwischen dem Dichter und der ihn einerseits verachtenden, andererseits ausbeutenden High Society angelegt ist. Die gleichgeschalteten «Coco Chanel»-Gäste des Olympia-Aktes entpuppen sich letzten Endes als dekadente Gesellschaft. yd



Francesco Morra

## Grusswort des Sponsors

### Geschätzte Opernfreunde

Gewöhnlich erzählt eine Oper eine Geschichte, die von einem Handlungsstrang zusammengehalten wird und uns damit Führung auf einer Reise durch erfundene und erträumte Welten bietet. Jacques Offenbachs Oper «Les Contes d'Hoffmann» bricht mit dieser Tradition. Sie lebt vielmehr von drei unabhängigen Erzählungen, bei denen sich der Komponist die Freiheit herausgenommen hat, den Erzähler, E. T. A. Hoffmann, zur Hauptfigur der Oper zu machen. So wird Hoffmann selbst zum roten Faden, der das Publikum durch die fünf Akte geleitet.

Lassen Sie sich von dieser andersartigen Erzählidee überraschen und bleiben Sie offen für das einzelne Bild und den einzelnen Klang. So gewinnen Sie einen berührenden Eindruck der vielfältigen Geheimnisse menschlichen Lebens, seiner Widersprüche und Möglichkeiten. Der Zauber von Jacques Offenbachs letzter, von ihm selbst nicht mehr vollendeter Oper liegt in der Offenheit ihrer Wirkung und Aussage.

Auf eines werden wir uns aber in der Zürcher Aufführung ganz sicher verlassen können: Auf die Innovationskraft und Qualität der Arbeit am Zürcher Opernhaus. Wir freuen uns, als Partner seit Jahren zur Beständigkeit dieses exzellenten Niveaus beitragen zu können. Im Namen von UBS wünsche ich Ihnen einen genussreichen und anregenden Abend.

Dr. Francesco Morra  
CEO UBS Schweiz