

Dmitri Schostakowitsch

LADY MACBETH VON Mzensk



Inhalt

BESETZUNG	4
HANDLUNG	6
DAS WICHTIGSTE IN KÜRZE	8
DORF DER VERLORENEN	12
Ein Gespräch mit Regisseur Barrie Kosky über einen jungen Komponisten, eine rätselhafte Mörderin und ein Landgut ohne Klimaanlage	
SCHLAG INS GESICHT	20
Ein Gespräch mit Dirigent James Gaffigan über die russische Sprache, extremes Musiktheater und die Hoffnung in der Hoffnungslosigkeit	
DIE KUNST DER PORNOPHONIE	26
Über stoßende, keuchende und stöhnende Musik von Daniel Andrés Eberhard	
The Plot	34
In a nutshell	36
L'intrigue	38
L'essentiel	40
Özet bilgi	41
Konu	42
IMPRESSUM	44



LADÝ MACBETH VON MZENSK

Dmitri Schostakowitsch

Oper in vier Akten
nach einer Erzählung von Nikolai Leskow
Libretto von Alexander Preis

Uraufführung am 22. Januar 1934 am Staatlichen Akademischen
Kleinen Theater (Maly-Theater) in Leningrad (Sankt Petersburg)

BESETZUNQ

CHARAKTERE

Boris Timofejewitsch Ismailow, *Kaufmann* (Geist des Boris)
 Sinowi Borissowitsch Ismailow, *sein Sohn*
 Katerina Lwowna Ismailowa, *Sinowis Frau*
 Sergej, *Handlungsgehilfe bei den Ismailows*
 Aksinja
 Der Schäbige
 Sonjetka, *Zwangsarbeiterin*
 Alter Zwangsarbeiter
 Pope
 Polizeichef
 Zwangsarbeiterin
 Verwalter
 Hausknecht
 Bote
 Kutscher
 3 Vorarbeiter
 Polizist
 Lehrer
 Wächter
 Arbeiterinnen & Arbeiter, Polizisten, Gäste, Zwangarbeitende

ORCHESTER

Piccolo, 2 Flöten (auch Altflöte)
 3 Oboen (Englischhorn)
 4 Klarinetten (Es-, und Bassklarinette)
 3 Fagotte (Kontrafagott)
 4 Hörner
 3 Trompeten
 3 Posaunen
 Tuba
 Pauken
 Schlagzeug
 2 Harfen
 Celesta, Orgel
 Streicher

BANDA

2 Kornette in Es
 2 Kornette in B
 2 Baritone
 2 Tenorhörner
 2 Tuben



HĀNDLUNQ

1. AKT

Katerina Lwowna Ismailowa ist todunglücklich: Aus prekären Verhältnissen hat sie sich hochgeheiratet und fristet nun ihr leidenschaftsloses Dasein mit dem Kaufmann Sinowi Borissowitsch Ismailow. Dieser kann ihr weder Kinder noch Nähe oder Zärtlichkeit bieten. Schlimmer ist aber noch Katerinas Schwiegervater, der Familientyann Boris Timofejewitsch, der sie permanent unterdrückt und herumkommandiert.

Der Frieden stellt sich auch dann nicht ein, als Sinowi unerwartet auf eine Dienstreise muss, denn zu allem Übel hat ausgerechnet ihr sexuell ausgebrannter Mann kürzlich einen neuen Arbeiter eingestellt: Sergej – ein junger, attraktiver Draufgänger, und damit das Gegenteil von Sinowi! Für Katerina bietet der neue Arbeiter die ideale Projektionsfläche für ihre unbefriedigten Leidenschaften. Dabei bekleckert sich Sergej nicht gerade mit Ruhm: Erst vergewaltigt er gemeinsam mit einigen anderen Arbeitern die Hausangestellte Aksinja, und dann wird er auch noch von Katerina dabei ertappt. Statt Reue zu zeigen, ist Sergej dreist genug, Katerina zu einem »Kampf« herauszufordern, dem sie zögerlich zustimmt – ein »Kampf«, der eher den Charakter eines Vorspiels hat. Denn zu später Stunde schleicht sich Sergej mit einem Vorwand in Katerinas Schlafgemach und zwingt sie in eine Verführung hinein, der sie nach anfänglichen Widerworten schließlich nachgibt.

2. AKT

Die Liaison im ehebrecherischen Schlafgemach bleibt nicht lange unbemerkt: Eines Tages wird Sergej beim Herausschleichen von Boris erwischt und von ihm mit einer Peitsche fast zu Tode geprügelt. Ungestraft kommt Boris damit allerdings nicht davon, denn Katerina mischt ihrem Schwiegervater daraufhin Rattengift ins Essen. Boris stirbt einen qualvollen Tod – und das an seiner Leibspeise Pilze. Auf letztere schiebt Katerina dann auch Boris' plötzlichen Tod. Und das erfolgreich! Niemand bemerkt etwas und die nächtlichen Eskapaden von Sergej und Katerina können vorerst munter weitergehen ...

... bis eines Nachts Sinowi von seiner Dienstreise heimkehrt. Katerina ist alarmiert, Sergej kann sich gerade noch verstecken. Doch der Betrug bleibt nur so lange unentdeckt, bis Sinowi den Gürtel von Sergej findet und mit ihm auf Katerina einzuprügeln beginnt. Als Katerina Sergej laut dazu ruft, kommt dieser schließlich aus seinem Versteck und erschlägt Sinowi mit Katerinas Hilfe. Gemeinsam verstecken sie die Leiche. Der Hochzeit zwischen Sergej und Katerina steht nun nichts mehr im Wege.

3. AKT

Cocktail für eine Leiche: Während Katerina und Sergej in großer Gesellschaft feierlich ihre Hochzeit begehen, entdeckt ein betrunkener Gast mehr durch Zufall als durch detektivische Raffinesse Sinowis Leiche, verliert gänzlich die Selbstbeherrschung und rennt bestürzt zur Polizei. Denen kommt der Vorfall gerade recht: Auf diese Weise können sie nun doch noch an der Hochzeitsfeier teilnehmen, zu der sie eigentlich nicht eingeladen wurden.

Kurz darauf werden Katerina und Sergej verhaftet – ihr Fluchtversuch scheitert. Katerina, die ohnehin von ihrem schlechten Gewissen geplagt wird, gesteht den Mord. Sergej scheint darüber weniger erfreut. Beide werden zu lebenslanger Zwangsarbeit verurteilt.

4. AKT

Auf dem Weg ins Zwangslager sind Männer und Frauen getrennt. Katerina gelingt es dennoch, während der Nachtruhe einen Wächter zu bestechen und sich so zu Sergej zu schleichen. Ihr Bedürfnis nach Nähe zerschellt an Sergejs Abweisung: Er gibt ihr die Schuld für die Inhaftierung. Ernüchtert geht Katerina zurück ins Frauenlager.

Sergej hat inzwischen neue Pläne. Er ist voll und ganz auf die schöne Sonjetka fixiert, eine junge Zwangsarbeiterin. Sonjetka nutzt die Situation zu ihrem persönlichen Vorteil und stellt an Sergej eine Forderung: Mit ihr schlafen dürfe er nur, wenn er ihr Katerinas warme Strümpfe organisiere. Sergej betört daraufhin Katerina, die über den plötzlichen Sinneswandel zu froh ist, um die eigentlich angebrachte Skepsis an den Tag zu legen. Sie gibt ihm ihre Strümpfe, mit denen Sergej sofort zu Sonjetka eilt, um mit ihr ins versprochene »Paradies« zu entfliehen. Erst jetzt durchschaut Katerina das Manöver, und ihr letzter Hoffnungsschimmer verglimmt vor ihren Augen. Sie hat nun nichts mehr zu verlieren. Als sie dann noch von den anderen Zwangsarbeiterinnen verspottet wird, gibt es kein Zurück mehr ... Mit letzten Kräften nimmt sie erst Sonjetka und schließlich sich selbst das Leben.

DAS WICHTIGSTE IN KÜRZE

- *Lady Macbeth von Mzensk* ist die zweite und zudem letzte vollendete Oper des russischen Komponisten Dmitri Dmitrijewitsch Schostakowitsch (1906–1975), die er im Alter von nur 26 Jahren fertigstellte. Der sowjetische Autor, Dramatiker und Librettist Alexander Preis (1905–1942) verfasste das Textbuch zur Oper.
- Die literarische Vorlage mit dem Titel *Lady Macbeth des Mzensker Landkreises* (1865) stammt aus der Feder des russischen Schriftstellers Nikolai Semjonowitsch Leskow (1831–1895). Schostakowitsch und Preis änderten die Handlung an zahlreichen Stellen. Anders als bei Leskow wird die Titelheldin bei ihnen zur tragischen Figur, mit der das Publikum mitfährt.
- Auch wenn der Titel der Oper auf Shakespeares *Macbeth* anspielt, ist dieser Bezug eher lose zu verstehen. Was Handlung, Spielort und Personen betrifft, gibt es kaum Überschneidungen. Der Titel röhrt von einem Trend, dem zu Zeiten Leskows auch andere Autor:innen nachgingen. Dabei wurden zumeist namhafte Titelfiguren von Shakespeare in ein völlig anderes, meist provinzielles Licht gerückt.
- Während die Oper nach ihrer Uraufführung am 22. Januar 1934 sowohl in Russland als auch auf internationaler Ebene ein riesiger Erfolg war, kam es im Jahr 1936 nach einem Vorstellungsbesuch von Josef Stalin zu einem historischen Verriss in der *Prawda*-Zeitung. Der Titel »Chaos statt Musik« war in seiner Botschaft eindeutig: Die Oper wurde in der gesamten Sowjetunion der Zensur unterworfen.
- Als Reaktion auf die Verbote durch die russische Regierung brachte Schostakowitsch die Oper 1963 unter dem Titel *Katerina Ismailowa* neu heraus: eine musikalisch und textlich deutlich mildere Bearbeitung. Die »Urfassung« konnte erst 1979 durch den Cellisten und Dirigenten Mstislaw Rostropowitsch wieder etabliert werden.
- Barrie Kosky inszeniert das Stück gewollt trist und erdrückend. Fast durchgängig ist ein leerer, trostloser und düsterer Raum zu sehen, der kein Innen und Außen kennt. Vereinzelt stehen Möbel herum – und immer wieder Katerinas Bett, in dem sich Liebeslust, Gewalt und Tod ereignen. Kosky versetzt die Handlung zudem in einen heißen Hochsommer, welcher der Einsamkeit und Sehnsucht der Hauptfigur eine erdrückende Kulisse bietet.
- Einige Stellen der Oper sind in ihrer musikalischen Ausgestaltung der sexuellen Handlungen durchaus explizit. Nicht umsonst wählte ein US-amerikanischer Rezensent der *New York Sun* ein Schlagwort, das sich beinahe als Gattungsbegriff durchsetzte: »Pornophonie«.







DORF DER VERLORENEN

Ein Gespräch mit Regisseur Barrie Kosky über einen jungen Komponisten, eine rätselhafte Mörderin und ein Landgut ohne Klimaanlage

Dmitri Schostakowitsch zählt zu den wichtigsten Komponisten des 20. Jahrhunderts. Seine erste Oper *Die Nase* hast Du bereits inszeniert, jetzt widmest Du Dich erstmalig seiner *Lady Macbeth von Mzensk*. Wo liegen für Dich die Gemeinsamkeiten zwischen diesen beiden Werken?

Barrie Kosky Es ist erstaunlich, dass beide Stücke von einem Komponisten geschrieben wurden, der noch nicht einmal 30 Jahre alt war. *Die Nase* schrieb Schostakowitsch mit 22 und *Lady Macbeth von Mzensk* begann er mit 24 Jahren und beendete das Stück mit 26. *Die Nase* ist ein Zweistunden-Karussell, ein Panoptikum von verrückten, schrägen und skurrilen Menschen – es ist ein Zirkus. Die Musik klingt wie ein albtraumhafter Zirkus. Es gibt Momente in *Lady Macbeth von Mzensk*, in denen man diesen Zirkus ebenso findet, zum Beispiel in der Polizeiszene. Was es musikalisch manchmal schwer macht in der *Nase* und in *Lady Macbeth*, ist, dass Schostakowitsch kompositorisch immer wieder etwas »angibt«. Er ist jung. Er möchte zeigen, dass er komplizierte Musik schreiben kann. Teilweise gibt es in der *Nase* und in *Lady Macbeth* aber Stellen, die nicht so kompliziert sein müssten.

Siehst du dennoch eine Weiterentwicklung in *Lady Macbeth von Mzensk* im Vergleich zur *Nase*?

Der Großteil von *Lady Macbeth* ist tatsächlich ganz anders als *Die Nase*. Es ist ein neues künstlerisches Kapitel in Schostakowitschs Leben. Plötzlich hat er angefangen, mit Charakteren zu arbeiten. In der *Nase* sind alle Figuren noch zweidimensional wie im Cartoon. Bei *Lady Macbeth* sind es echte Menschen. Er hat angefangen, mit Melancholie und Traurigkeit zu arbeiten, all das, was später auch sein Leben prägte: ein leidender Kampf mit sich und der Welt. Es ist unglaublich, dass ein so junger Mann diesen Stoff mit so einer tragischen Geschichte gewählt hat. Man kann sagen, dass Schostakowitsch in *Lady Macbeth* seine Stimme als Komponist gefunden hat und sie nun anfing zu benutzen. Natürlich klingt auch *Die Nase* nach Schostakowitsch, aber bei *Lady Macbeth* ist sein besonderer Stil bereits in

den ersten Takten unverkennbar. Was *Lady Macbeth* ganz anders macht als *Die Nase*, ist, dass es viel erwachsener klingt, mit einem viel breiterem Spektrum von Emotionalität, und dass er mit Katerina eine der interessantesten und kompliziertesten Charaktere der Opernliteratur geschaffen hat.

Im Titel des Werkes, der auf Nikolai Leskows gleichnamige Novelle zurückgeht, wird besagte Katerina mit Shakespeare in Verbindung gebracht. Wie viel von Shakespeares Lady Macbeth steckt denn in Katerina?

Auch wenn die Oper auf den ersten Blick nichts mit *Macbeth* zu tun hat, spielt Schostakowitsch mit den thematischen Fäden von Shakespeare – mit den Fäden der Schuld, der Halluzination und der Beziehung zwischen Gewalt und Erotik. Das sind auch Themen, die in *Macbeth* verhandelt werden. Es geht weniger um den politischen Machtkonflikt von Shakespeare, und Katerinas Mann ist natürlich auch nicht Macbeth, sondern Sinowi, den Katerina tötet. Bei Shakespeare wird Macbeth nicht von seiner Frau umgebracht. Das Stück versucht also nicht die gleiche Handlung nachzuzeichnen. Ich glaube aber, dass man zum Beispiel in der Hochzeitsszene, kurz bevor die Polizei eintrifft, ein sehr wichtiges Thema von Shakespeare erkennen kann: Wie geht man mit dem Bewusstsein von Schuld um? Wie funktioniert das menschliche Gewissen? Das ist das Thema von Dostojewski in *Schuld und Sühne*, und das ist auch ein großes Thema in *Macbeth*. Was passiert, wenn ein Mord geschehen ist? Was passiert, wenn du jemanden getötet hast? Ich glaube, dass Katerina ein Bewusstsein für Moral hat. Aber durch das seelische Gefängnis, in dem sie sich befindet und in dem sie von den außenstehenden Männern so furchtbar behandelt wird, kommt es zu einem absoluten Tiefpunkt. Mord ist für sie an diesem Punkt der einzige Ausweg. Der Hass auf ihren Schwiegervater Boris ist so groß, dass sie die Chance ergreift, die sie hat – in der einen Hand eine Schale mit Pilzen, in der anderen Hand das Rattengift – und sie denkt sich: »Jetzt oder nie!« Sie hat nicht Monate im Voraus geplant, Boris zu töten. Auch im Fall von Sinowi hat sie es nicht geplant. Der Mord geschieht hier im Moment, wenn Sinowi sie attackiert und brutal mit dem Gürtel verprügelt. Derjenige, der den tödlichen Schlag versetzt, ist Sergej. Dennoch ist sie mit dem Mord an Sonjetka am Ende der Oper verantwortlich für den Tod von drei Menschen.

Ist Katerina also doch nur eine egoistische Verbrecherin?

Was das Werk von einem zweitklassigen Melodram abhebt und es zu einem wahren Meisterstück macht, ist Schostakowitschs Darstellung dieser Frau: Sie wird nicht als provinzielle Mörderin gezeigt, sondern er macht aus ihr eine Frau, die versucht, existenzielle Fragen zu stellen und ihre Stellung im Leben zu begreifen. Sie kann es leider nicht und scheitert letztlich daran.

Aber das hebt das Stück auf eine ganz andere Ebene. Und das gelingt durch die Sympathie und Empathie, die man für diese Figur empfindet. Obwohl sie drei Mal mordet, hat man Sympathie für Katerina. Es ist unglaublich schwer, so etwas im Theater zu erreichen.

Du hast das seelische Gefängnis angesprochen, in dem sich Katerina befindet. Sie ist umgeben von fragwürdigen Männern: ihrem grausamen Schwiegervater Boris, ihrem lieblosen Ehemann Sinowj und natürlich dem Frauenhelden Sergej. Wie interpretierst Du diesen Verführer. Ist er schlicht und ergreifend böse?

Im Gegensatz zur immer wieder rätselhaften Katerina sind die Männer für mich alle ziemlich eindeutig. Sergej ist schwach. Böse ist hier nicht unbedingt das Wort, mit dem ich ihn beschreiben würde. Er ist nicht böse wie Boris. Boris ist ein Sadist und Soziopath. Sergej ist ein Opportunist, das ist etwas Anderes. Er führt das Leben eines provinziellen Cowboys: Er geht von Dorf zu Dorf, er schlält mit allen Frauen, feiert und säuft, verdient sein Geld und zieht weiter. Er ist ein provinzieller Betrüger. Und er ist schwach, er ist ein Feigling, er lügt. Er ist einsam, wie all diese Männer. Es ist ein Stück über Einsamkeit. Die Männer sind total einsam. Allerdings sehe ich keine guten Qualitäten in ihnen. Katerina ist umgeben von furchtbaren Männern.

Ähnlich wie in der Nase gibt es auch in *Lady Macbeth von Mzensk* wieder zahlreiche kleine Nebenrollen – den Popen, den Polizeichef, den Schäbigen usw. Diese Randfiguren werden von Schostakowitsch musikalisch durchaus profiliert ...

Das kommt von der russisch-literarischen Tradition: von Gogol und Tolstoi bis hin zu Tschechow. Man findet diese skurrilen Nebenrollen in all diesen Geschichten, wo von einer bäuerlichen Landschaft mit unterschiedlichen Menschen erzählt wird. Das ist etwas, das Ende des 19. Jahrhunderts durch die großen Romane aufkam. Man findet das bei Balzac, man findet das bei Dickens, man findet das in der russischen Literatur. Die Figuren treten hier manchmal ganz nebenbei auf und kommen in den Romanen vielleicht nur in einem Absatz vor. In der Musik wurde diese Tradition dann von Komponisten wie Schostakowitsch oder Prokofjew übernommen. Man hat ein Dorf, und man muss das Dorfleben auf der Bühne repräsentieren. Und das schafft man, indem man auch den kleinen Rollen genug Aufmerksamkeit schenkt.

Das Dorf ist in diesem Fall Mzensk. War es für Dich wichtig, diese Kleinstadt inmitten einer ländlichen russischen Gegend auch auf die Bühne zu bringen?

Nein, der Ort ist nicht wichtig. Die Menschen sind wichtig. Es ist für mich nicht wichtig, auf der Theaterbühne ein realistisches russisches Dorf nachzustellen. Der Ort Mzensk entsteht durch die Menschen, durch den Chor und durch die verschiedenen Gesichter auf der Bühne. Es ist nicht notwendig, mehr zu machen. *Lady Macbeth von Mzensk* wird in den meisten Inszenierungen oft über einen reinen Naturalismus erzählt. Ich

finde das falsch. Das Stück hat Momente, die eigentlich nicht realistisch oder naturalistisch auf der Bühne gespielt werden sollten, sondern vielmehr poetisch, seltsam oderträumerisch.

Wenn es kein konkretes Dorf ist, was sehen wir stattdessen auf der Bühne?

Von Anfang an war mir klar, dass ich in meiner Inszenierung räumlich keinen Unterschied zwischen Innen und Außen, draußen und drinnen machen wollte. Meine Inszenierung hat eine Beziehung zu meiner Káta Kabanová aus Salzburg von 2022, die ich ebenfalls mit Rufus Didwizsus und Victoria Behr gemacht habe. Káta Kabanová spielt im fast gleichen Dorf wie Mzensk. Es sind quasi Schwesternstücke. Auch in der Salzburger Felsenreitschule wollte ich kein Dorf zeigen – keine Wände, keine Fenster, keine Möbel. Natürlich möchte ich das nicht eins zu eins hier in Berlin wiederholen. Aber auch dieses Mal habe ich mich entschieden, keine klassischen Räume und Zimmer zu bauen. Ich möchte nicht wie in fast jeder Inszenierung von *Lady Macbeth* ein Schlafzimmer sehen. Das Bett allein, das auf einer Landschaft steht, genügt als Bild. Ich habe zu Rufus gesagt, dass wir eine Landschaft aus Öde und Tristesse brauchen. Die schlichte Bühne ist bei uns eine Mischung aus Parkplatz und Betonhof – ein Ort, der Assoziationen von etwas Verlorenem hervorruft. Das Dorf ist unerträglich für Katerina. Normalerweise beginnt das Stück mit ihr in ihrem Schlafzimmer und sie kann nicht schlafen. Viel interessanter war es für mich, dass diese Szene auf einer hellbeleuchteten Landschaft anfängt. Das fand ich viel stärker als Dunkelheit, eine Bettlampe und ein Bett zu zeigen. Natürlich werden auch bei uns einzelne Möbelstücke eingesetzt. Auch bei uns gibt es ein Bett, nur möchte ich es eben nicht zwangsläufig an den Stellen einsetzen, an denen man es immer erwartet. Wenn man mit der Zeit und dem Raum spielt, hat man viel mehr Flexibilität und Fantasie.

Du brichst in Deiner Inszenierung in diesem Sinne auch mit der Erwartungshaltung an eine Winterstimmung, die durch die düstere Handlung beim Publikum für gewöhnlich hervorgerufen wird ...

Normalerweise denkt man bei so einem Stoff in einem russischen Dorf automatisch, dass das im verschneiten Winter spielen muss. Wir spielen das Stück bewusst im Hochsommer. Es ist heiß. Es macht viel mehr Sinn, dass Katerina diese schlaflosen Nächte hat, weil es so warm ist. Es gibt in diesem Landgut keine Klimaanlage und alle schwitzen. Das bringt eine andere Farbe ins Spiel.

Deine Inszenierung eröffnet einen großen Spielraum für Assoziationen. Was hat Dich zu dieser abstrakten Welt inspiriert?

Ästhetisch waren wir beeinflusst vom ungarischen Filmemacher Béla Tarr, einem meiner Lieblingsregisseure, der leider Anfang 2026 verstorben ist. Als Rufus diese sehr minimalistische Bühne entworfen hat, war das die Inspiration. Natürlich machen wir nicht exakt das Gleiche, denn Film ist Film und Theater ist Theater. Aber diese Atmosphäre eines verlorenen

Provinzdorfs irgendwo in Osteuropa fin det man sehr eindrucksvoll in Béla Tarrs Arbeit. Wenn man seine Filme sieht, hat man gleich das Gefühl, dass das irgendwo in Polen, Tschechien, Russland etc. spielen könnte. Man fin det dort immer etwas sehr Spezifisc hes, das eine Verbindung zum Ostteil von Europa hat. Diese Idee wollten wir auch in unserer Inszenierung aufnehmen und das Stück davon ausgehend in viele Richtungen verortbar machen.

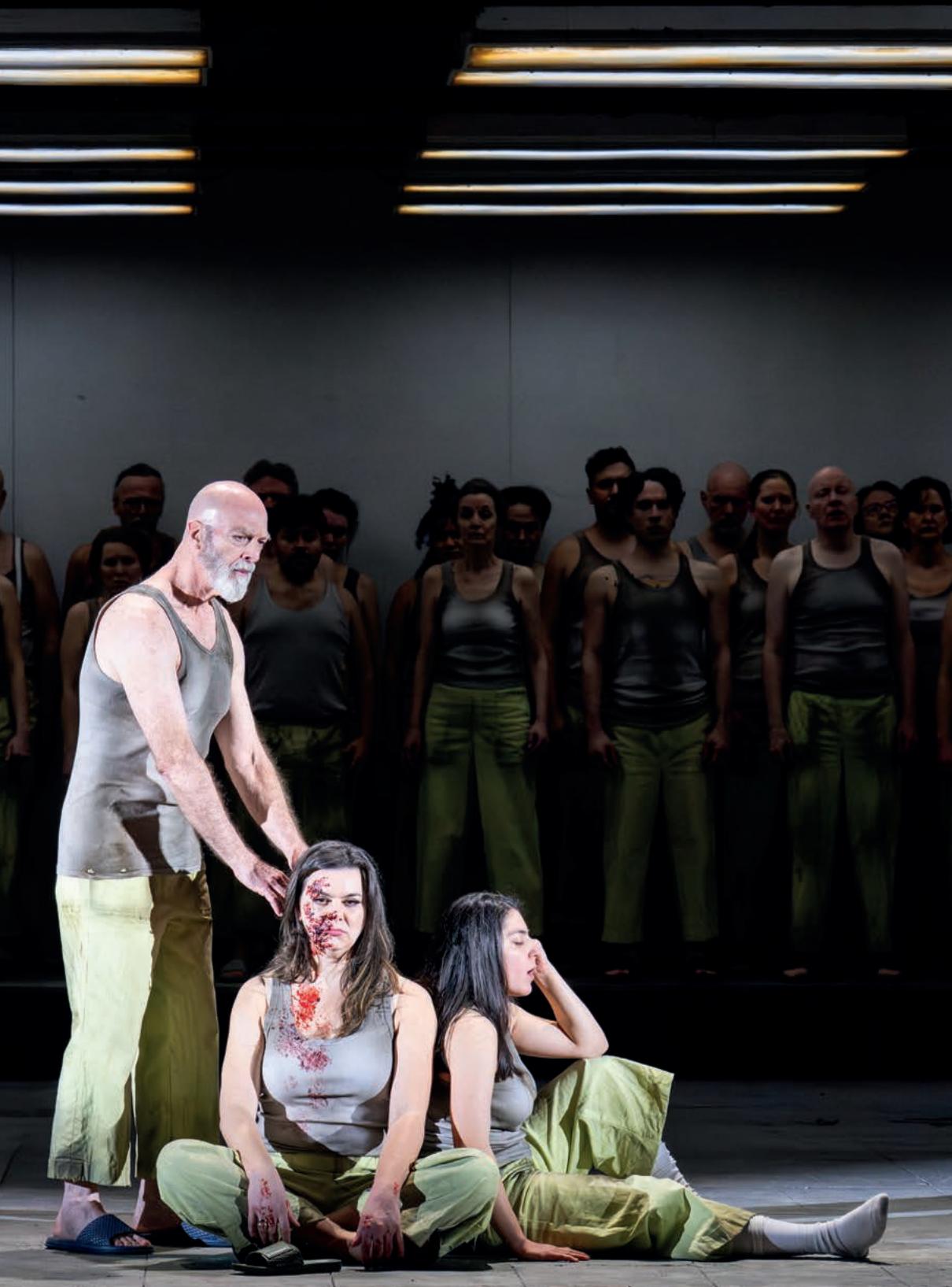
Bei einem Stück wie diesem, nimmt der Cast eine bedeutende Funktion ein. In den Hauptrollen erleben wir Ambur Braid als Katerina, Sean Panikkar als Sergej und Dmitry Ulyanov als Boris. Warum hast Du Dich gerade für diese Besetzung entschieden?

Ich habe mit Ambur 2020 *Salome* in Frankfurt gemacht. Schon nach der zweiten Probenwoche erzählte ich ihr von meiner *Lady Macbeth von Mzensk* in 2025/26 und fragte sie, ob sie die Katerina spielen wolle. Sie sagte: »Unbedingt!« Das war wie gesagt noch vor der *Salome*-Premiere, weil ich nach zwei Wochen Arbeit mit ihr schon gewusst habe, dass das meine ideale Darstellerin für diese Rolle ist – spielerisch wie stimmlich. Bei Sean war es so, dass ich zu ihm meinte: »Hör mal, du spielst fast immer sympa-thische Figuren, ich möchte von dir auch mal einen Dreckskerl sehen!« Sean ist menschlich eigentlich ein absoluter Engel, aber ich wollte einen kompletten Kontrast dazu. Ich habe jetzt drei Inszenierungen mit Sean gemacht, und es ist bereits meine vierte mit Dmitry. Es ist immer schön, wenn man ein Stück macht und von Anfang an die Idealbesetzung im Kopf hat. Wenn man die Menschen kennt, wird die Arbeit viel schneller, interes-santer und produktiver. Ich weiß, was die drei können und dass sie fast keine Grenzen haben. Man kann hier ans Limit gehen. Das Stück lebt von der Intensität der Darstellenden. Wenn man als Regisseur versucht, dieses Werk mit Konzepten und Ideen zu überladen, kommt man schnell in eine Sackgasse. Was dieses Stück wirklich braucht, ist eine sehr anspruchsvolle Personenführung und Darstellende, die sehr talentiert sind und das Ganze auf die Bühne bringen können. Daher bin ich unglaublich froh, diese Besetzung zu haben.









SCHLAG INS GESICHT

Ein Gespräch mit Dirigent James Gaffigan über die russische Sprache, extremes Musiktheater und die Hoffnung in der Hoffnungslosigkeit

Wenn man an Schostakowitsch denkt, fallen einem für gewöhnlich zunächst seine vielen Sinfonien ein, die stilistisch das gesamte Leben des Komponisten von der Jugend bis zum hohen Alter abdecken. Wo würdest Du hier nun die Oper *Lady Macbeth von Mzensk* einordnen?

James Gaffigan Schostakowitsch hat eine musikalische Sprache, die er seit Beginn seines Lebens spricht und die ihn immer begleitet hat. Man hört zum Beispiel in seinen späteren Sinfonien noch immer viel vom Material seiner 1. Sinfonie, die er mit nicht einmal 20 Jahren komponiert hat. Es ist dasselbe Material, aber umgeben von einer anderen Instrumentation und anderen Harmonien, die er in seiner Jugend nicht verwendet hätte. *Lady Macbeth von Mzensk* ist das Werk eines Komponisten, der erwachsen geworden ist, sich an der Vergangenheit orientiert, aber trotzdem in die Zukunft blickt. Das ist die perfekte Balance, um große Musik zu schreiben. Schostakowitsch respektiert die Vergangenheit und das, was vor ihm war, und ist dennoch offen für Neues, Zukünftiges. In *Lady Macbeth* gibt es viele Momente, in denen er Rimski-Korsakow, Mussorgski und Tschaikowski seinen Dank abstattet und trotzdem seine ganz eigene Sprache spricht.

Wie kommst Du musikalisch mit der russischen Sprache zurecht?

Ich selbst war nie gut in Sprachen. Das fiel mir immer schwer im Vergleich zu vielen anderen Leuten, die Sprachen sehr leicht lernen. Ich möchte also gar nicht erst behaupten, dass ich gute Russischkenntnisse hätte, und ich kann auch kein Kyrillisch lesen. Was ich aber gut kann, ist zu hören, wann etwas gegen die Musik ankämpft oder wann es mit der Musik harmoniert. Was ich von zahlreichen Begegnungen mit tollen russischen Sprachcoaches gelernt habe, ist, dass der Text in russischen Opern ein wesentlicher Bestandteil ist. Es geht nicht darum, zuerst die Musik zu lernen und dann den Text oder umgekehrt. Beides geht Hand in Hand. Bei einem Komponisten wie Schostakowitsch kann man musikalische Probleme fast immer über den Text lösen. Das finde ich faszinierend. Ich finde es auch großartig, dass unsere Besetzung so viele verschiedene Nationalitäten umfasst: Kanada,

Russland, Island, Ungarn, Amerika, Deutschland. Wir haben von allem etwas dabei. Ich finde es gut, dass es keine rein russische Besetzung ist. Ich denke, wir können so noch mehr voneinander lernen – von der Sprache und der russischen Oper. Es ist aufregend, das alles zusammenzubringen.

Lady Macbeth nimmt in Schostakowitschs Biografie eine sehr tragische Rolle ein: Nachdem Stalin das Werk gesehen hatte und es ihm nicht gefiel, wurde Schostakowitsch in der Sowjetunion lange Zeit zum »Volksfeind« erklärt. Das Stück verschwand aus allen Spielplänen ...

Dasselbe ist tragischerweise auch in Deutschland während des Nationalsozialismus mit so viel wunderbarer Musik passiert. Das lag an der verheerenden politischen Lage und hatte nichts mit einer künstlerischen Bewertung von Schostakowitschs Musik zu tun. Die Leute haben das Stück geliebt und konnten sich damit identifizieren. Natürlich ist es Musiktheater in seiner extremen Form, aber es ist nichts Anstößiges daran. Es gibt nichts daran, was verboten werden sollte. An dieser Musik ist nichts Scheußliches. Ich finde sie zutiefst bewegend. Ich glaube, jeder Mensch, der dieses Drama mitverfolgt, wird sich mit der weiblichen Hauptfigur, die sich in der schlimmstmöglichen Situation befindet, identifizieren. Es ist erschütternd, was Schostakowitsch deswegen durchmachen musste: Er fürchtete um sein Leben. Wir alle kennen die Geschichten, wie er nachts mit gepacktem Koffer an der Tür schlief, um seine Familie nicht zu stören, falls ihn jemand abholen würde. Das alles ist wegen dieses großartigen Stücks passiert. Damit hat alles angefangen. Ich bin froh, dass in der heutigen Musikwelt kein Zweifel mehr daran besteht, dass *Lady Macbeth* ein Meisterwerk ist.

In diesem Meisterwerk dreht sich alles um die Titelfigur Katerina Ismailowa. Wie ist es möglich, dass wir mit dieser Frau trotz ihrer schlimmen Taten mitfühlen?

Das ist einer dieser seltsamen Fälle, wenn man zum Beispiel ein Buch liest und sich mit einer Figur, die etwas Illegales oder Gewalttägliches tut, identifizieren kann. Das Stück erzielt diesen Effekt auf sehr geschickte Weise: Zunächst einmal ist jeder Mann in dieser Oper ein furchtbarer Mensch. Jede einzelne männliche Figur ist schrecklich. Es sind manipulative Menschen, Vergewaltiger, Gewalttäter, Mörder, Gangster. Das ist die Welt, in die wir hineingeworfen werden – wir hassen von vornherein all diese Männer. Und dann sieht man diese arme Frau, die sich nichts sehnlicher wünscht als Zuneigung und Liebe. Es gibt einen kurzen Moment, in dem sie glaubt, beides endlich zu bekommen, aber es ist alles nur vorgetäuscht, es ist alles eine Lüge, es ist alles manipulativ. Das ist einfach tragisch. Natürlich fühlen wir mit ihr mit, wenn sie am Ende vollkommen die Beherrschung verliert. Menschlich können wir das alle nachempfinden.

Welche Wirkung entfaltet Schostakowitschs Musik in dieser Oper?

Die Musik schafft die Atmosphäre für Katerinas verhängnisvolle Lage. Man hat ständig das Gefühl, dass man von der Polizei beobachtet wird. Das markante Thema, das man im dritten Akt hört, wenn Katerina und Sergej von der Polizei gestellt werden, zieht sich in verschiedenen Variationen durch das gesamte Stück. Es vermittelt eine absurde Zwangskontrolle der Gesellschaft. Ebenso spüren wir schon ab dem ersten Takt des Stükkes Katerinas Langeweile. Wir spüren, wie verloren sie ist. Sie hat nichts, woran sie sich festhalten kann. Sie treibt einfach so durch dieses schreckliche Leben. Die Musik vermittelt dabei Einsamkeit auf präziseste Art und Weise. Sie entfaltet sich vor allem im Vergleich zu den lauten, fast burlesken Passagen. Diese burleske Musik der Polizei oder auch der Vergewaltigungs-szene zeigt, wie wahnsinnig die Menschheit sein kann.

In *Lady Macbeth von Mzensk* gibt es eine Reihe von teils sehr langen musikalischen Zwischenspielen. Was für eine Funktion haben diese rein instrumentalen Passagen?

Das Publikum braucht gerade bei diesem Stük Zeit, um das Gesehene zu verdauen. Und man braucht auch Zeit, um sich auf die nächste Szene vorzubereiten. Manchmal ist diese Musik aber auch wie ein Schlag ins Gesicht, und die Szene bekommt eine vollkommen neue Atmosphäre. Dann sind wir zum Beispiel nach einer melancholischen Passage ganz plötzlich wieder bei einer burlesken Zirkusmusik. Die Zwischenspiele unterstützen also auch die Schockmomente. In den brutalen Szenen wendet Schostakowitsch durch laute, repetitive und gewalttätige Blechbläsermusik durchaus musikalische Gewalt gegen das Publikum an. Dadurch überträgt sich die Brutalität auf der Bühne nochmal ganz anders auf uns. Schostakowitschs Zwischenspiele dienen also zur Verdaulung, zur Vorbereitung oder auch als Schockmoment. Ich finde die Zwischenspiele großartig, genauso wie beispielsweise in *Wozzeck*. Diese Musik dient nicht einfach dazu, Zeit für den Bühnenumbau zu gewinnen, sie ist ein wesentlicher Bestandteil des Dramas.

Gibt es Momente im Stük, die Du besonders gerne dirigierst?

Ich liebe die Szenen, in denen Katerina allein ist und nach der ganzen Unruhe vollkommen isoliert zurückbleibt. All diese Stellen haben eine tiefgreifende Wirkung auf mich. Manchmal sagt sie gar nichts. Es ist dann wie ein lautloser Urschrei an das Orchester. Das ist vor allem im letzten Akt unglaublich erschütternd, wenn jede Hoffnung dahin ist und Katerina alles verloren hat.

Du sprichst den düsteren Schluss der Oper bereits an: Das Stück endet vollkommen hoffnungslos. Worin liegt der Mehrwert, sich so etwas anzusehen?

Um Hoffnung zu geben. Um zu erkennen, dass es sich bei den gezeigten Grausamkeiten nicht nur um einfache Fehler aus längst vergangenen Zeiten handelt, sondern um schwerwiegender Probleme des Menschen. Um uns zu zeigen, wie egoistisch wir sein können und wie wir das Leben anderer Menschen ausnutzen. Es ist ein Stück zum Weinen. Vielleicht nicht unbedingt so, wie man am Ende von *La Bohème* weint, aber man fühlt mit Katerina bis zum schrecklichen Ende mit. Ich denke, es ist wichtig für uns als Menschen, das zu fühlen, besonders, wenn wir so etwas noch nicht erlebt haben. Ich hatte bislang das Glück, ein ziemlich gutes Leben zu führen. Ja, auch ich habe Probleme, aber nichts Vergleichbares zu Katerina oder den Strafgefangenen in Sibirien im Finale der Oper. Es ist wichtig für uns, diesen Schmerz in der Musik, im Text und in der Inszenierung des Stücks zuzulassen. Das hilft uns dabei, als Gesellschaft zu wachsen.







DIE KUNST DER PORNOPHONIE

Über stoßende, keuchende und stöhnende Musik

von Daniel Andrés Eberhard

Mord und Totschlag, Gewaltexzesse und Misshandlungen, Besäufnisse und Prügeleien – all das hat man in der Oper seit jeher zu Genüge gesehen. Doch bei einem ganz bestimmten Thema tat man sich schon immer etwas schwerer: Sex. Obwohl zwar unzählige Opernstoffe um die schönste Nebensache der Welt kreisen, fällt doch auf, dass auf den Bühnen dieser Welt ein kaltblütiger Mord bis heute leichter von der Hand geht als eine intime Erotikszene. Fingerspitzengefühl war demnach schon immer gefragt: Mozart arbeitete noch vergleichsweise subtil, Wagner wurde zumindest musikalisch schon recht konkret. Doch selbst bei ihm fehlt bisweilen die letzte Konsequenz: Wenn das Geschwisterpaar Siegmund und Sieglinde am Ende des ersten Aktes der *Walküre* leidenschaftlich inzestuös übereinander herfällt und das Orchester das nun Folgende in aller Deutlichkeit herausposaunt, lautet die Szenenanweisung: »Der Vorhang fällt schnell« – sicher ist sicher!

Was Wagner hier noch szenisch verbergen wollte, erleben wir in voller Pracht erst so richtig bei Dmitri Schostakowitsch. Die extreme Tabusigkeit, mit der er die Triebhaftigkeit des Menschen in seiner Oper *Lady Macbeth von Mzensk* offenlegte, ist auch über 90 Jahre nach der Entstehung des Werkes beispiellos. »Schostakowitsch ist der ranghöchste Komponist pornographischer Musik in der Geschichte der Kunst«, urteilte ein Kritiker in der *New York Times*, nachdem das Werk 1935 seine ersten erfolgreichen Aufführungen in den USA feierte. Ein Kritiker der *New York Sun* erfand gar einen neuen Gattungsbegriff: Pornophonie!

CHAOS STATT MUSIK

In Russland wurde das Werk zu dieser Zeit noch frenetisch umjubelt, nachdem es 1934 als eine Art Doppelpremiere am 22. Januar in Leningrad (heute Sankt Petersburg) und nur zwei Tage später in Moskau zur Uraufführung kam. Ein Besuch Josef Stalins sorgte für das jähe Ende der Erfolgswelle:

Im vernichtenden Pamphlet »Chaos statt Musik«, das am 28. Januar 1936 in der *Prawda* ohne Autorangabe – und damit als Artikel der Redaktion höchstwahrscheinlich unter Anordnung Stalins – erschien, ging man mit der Oper gnadenlos ins Gericht. Von einem Tag auf den anderen wurde Schostakowitsch zur Persona non grata, stürzte in eine schwere Lebenskrise und rechnete in der nun anbrechenden Ära der stalinistischen Säuberungen täglich damit, verhaftet zu werden, wie so viele Kunstschauffende, die dem Regime ein Dorn im Auge waren. Der besagte *Prawda*-Artikel lässt erahnen, was Stalin an *Lady Macbeth von Mzensk* so gestört hatte:

»Das Publikum wird von Anfang an mit absichtlich disharmonischen, chaotischen Tönen überschüttet. Melodiefetzen und Ansätze von Musikphrasen erscheinen nur, um sogleich wieder unter Krachen, Knirschen und Gekreisch zu verschwinden. Dieser ›Musik‹ zu folgen ist schwer, sie sich einzuprägen unmöglich. [...] Alles ist grob, primitiv und trivial. Die Musik schnattert, stöhnt und keucht, um bei jeder sich bietenden Gelegenheit möglichst drastisch die Liebesszenen auszumalen; und diese ›Liebe‹ wird in der Oper auf ausgesprochen vulgäre Art ausgebreitet. Das Doppelbett des Kaufmanns steht als Mittelpunkt auf der Bühne. Auf diesem Bett werden alle ›Probleme‹ gelöst.«

Stalins Unmut überrascht aus heutiger Sicht wenig: Schostakowitschs satirische Kritik an der Staatsgewalt in der Polizeiszene des dritten Aktes oder auch die Finalsene im Arbeitslager, die vor dem Hintergrund des Ausbaus der Gulags in der Stalinzeit ungewollt provokativ geworden war – all das dürfte dem Despoten wenig gefallen haben. Und dennoch liegt der Fokus im *Prawda*-Artikel vor allem auf der »disharmonischen Musik« und – wie könnte es anders sein – auf der Darstellung der Sexszenen. In seinen postulierten Moralvorstellungen erwies sich Stalin bekanntlich als ausgesprochen prüde.

SCHLUSS MIT DER VERKLEMMTHEIT

Nachdem das Werk seit 1936 in Russland von allen Spielplänen verschwunden war, wagte Schostakowitsch erst nach Stalins Tod einen Neuanlauf mit seiner *Lady Macbeth*. Er änderte die vulgärsten sprachlichen Stellen, entschärfe zahlreiche musikalische Aggressionen, gab dem Werk nun den Titel *Katerina Ismailowa*, und selbstverständlich strich er auch die großangelegte Sexsene zwischen Katerina und Sergej im ersten Akt. Nach dem Tod des Komponisten war endlich wieder Schluss mit der Verklemmtheit. Unter dem Dirigat von Mstislaw Rostropowitsch wurde die radikalere »Urfassung« 1979 wieder veröffentlicht und hat sich seitdem allgemein etabliert.

In unseren heutigen aufgeklärten Zeiten dürfen wir den Bühnen-Porno somit wieder voll auskosten. Kunst und Porno – lange Zeit galt das eigentlich als unvereinbar. Schostakowitsch zeigt in seiner *Lady Macbeth*, wie es gehen kann. Der Hang zum Obszönen und Vulgären wirkt zwar bis heute provokativ, verfolgt in diesem Stück aber ein klares Ziel. Denn in den so unverblümt ausgestellten Sexszenen geht es vor allem darum, die menschliche Psyche offenzulegen – von ihrer wohlgerne schlechtesten Seite. Im dritten Bild des ersten Aktes wird Sex beispielsweise als etwas rein Animalisch-Triebhaftes dargestellt, dem jegliches Gefühl von wirklicher Liebe abhandengekommen ist: In halsbrecherischem Tempo stößt und stampft die Musik, die Posaunenglissandi geben die stöhnenden Schreie – all das erinnert an Pornofilme. Dass man Sex nicht nur als reine Triebbefriedigung verstehen sollte, macht das Werk allerdings ebenso deutlich. Denn am Ende geht das Spiel für alle doch recht übel aus.

Besonders erschütternd ist hier vor allem die permanente Verknüpfung von Sex und Gewalt. Oscar Wildes berühmtes Zitat »Alles im Leben dreht sich um Sex, nur nicht der Sex. Der dreht sich um Macht« wurde selten treffender bestätigt als in *Lady Macbeth von Mzensk*. Sinnbildlich dafür ist etwa die grausame Vergewaltigung von Aksinja durch das Hofgesinde im ersten Akt. Das anschließende »Rangeln« von Katerina und Sergej eröffnet musikalisch unter der Oberfläche ebenso eine Erotik, die die Pole Gewalt und Sex merkwürdig miteinander vermischt. Noch deutlicher wird die Überschneidung, wenn Boris Sergej im zweiten Akt vor versammelter Truppe genüsslich auspeitscht. In seinem großen Monolog gedenkt der alte Kaufmann zuvor seiner früheren Liebesabenteuer und fasst den Entschluss, seine Schwieger-tochter zu vergewaltigen, während diese die Nacht gerade mit Sergej verbringt. Die angestaute Lust von Boris schlägt augenblicklich in grausame Gewalt um, als er Sergej erwisch und auf ihn einzuprügeln beginnt. Die Musik kommentiert die brutalen Peitschenschläge abermals mit schnellem Tempo und den im ersten Akt schon gehörten stoßenden und stampfenden Rhythmen.

SPIRALE DER GEWALT

Es ist also eine Welt voller Gewalt, die man im Stück vorfindet. Wie ein Teufelskreis zieht sich die Spirale aus Bösartigkeiten durch die gesamte Erzählung. Boris' Führungsstil ist auf Terror ausgelegt – gegen die eigene Familie und ebenso gegen alle für ihn Arbeitenden. Die Gewalt überträgt sich von ihm auf alle anderen. Sein Umgang ist mitverantwortlich für das abscheuliche Verhalten des Hofgesindes. Boris ist ebenso Vorbild für seinen Sohn Sinowi, der versucht, seinem Vater ebenbürtig zu sein, dabei jedoch kläglich scheitert. Unterlegt von einer lärmenden Fanfare spielt sich Sinowi im zweiten Akt groß auf, um seine Ehefrau Katerina zur Rede zu stellen. Nachdem diese allerdings schlagfertig reagiert und er ihr mit Worten nichts mehr entgegenzusetzen weiß, wendet er Gewalt an und verprügelt Katerina mit dem Gürtel – wie er es von seinem Vater gelernt hat. Doch Gewalt führt

immer nur zu weiterer Gewalt, und Sinowi wird kurzerhand von Sergej und Katerina ermordet.

Betrachtet man in diesem Konstrukt die Hauptperson selbst, so stellt man fest, dass auch Katerina den Regeln ihrer Umwelt folgt. In einer grauenvollen Welt greift sie selbst zu grauenvollen Mitteln. Dennoch eröffnen ihre Monologe ein seelisches Bild, das im Gegensatz zu den anderen Figuren unser Mitgefühl weckt. Gerade das war Schostakowitschs Ziel, als er sich entschied, aus Nikolai Leskows Novelle *Lady Macbeth des Mzensker Landkreises* eine Oper zu machen. Leskows Titel übernahm Schostakowitsch hierbei wortgetreu: »Ledi Makbet Mzenskowo ujesda« (Леди Макбет Мценского уезда). Anders als im Russischen hat sich hierzulande die vereinfachte Form »Lady Macbeth von Mzensk« durchgesetzt.

SHAKESPEARE IM DORFE

Für Schostakowitsch eignete sich Leskows Novelle von 1865 dazu, die prekäre Lage der Frau im Russland der düsteren Zarenzeit aus der Sicht der 1930er Jahre darzustellen – aus Katerina wurde bei Schostakowitsch somit eine tragische Figur. Die Katerina der ursprünglichen Novelle war eigentlich noch eine kaltblütige Mörderin, die aus reiner Triebhaftigkeit und Habgier ihre Morde beging. Der Werktitel erklärte sich somit vor allem aus dieser Darstellung heraus: Auch Shakespeares Lady Macbeth handelt schließlich skrupellos und egoistisch. Der Bezug auf Shakespeare war zu Zeiten Leskows ein durchaus beliebtes Mittel in der Titelgebung von Stücken, wie unter anderem auch die Novelle *Ein König Lear der Steppe* von Iwan Turgenjew belegt. Schostakowitsch äußerte sich dazu wie folgt:

»Die ›Lady Macbeth des Mzensker Landkreises‹ als Werk selbst wird von mir auf andere Weise interpretiert als bei Leskow. Wie schon allein aus dem Titel ersichtlich ist, geht er an die beschriebenen Ereignisse ironisch heran – ›Lady Macbeth des Mzensker Landkreises‹. Diese Titelgebung weist auf eine unbedeutende Gegend hin, auf einen kleinen Landkreis, wo die Helden nur kleine Charaktere sind, mit kleineren Leidenschaften und Interessen als bei Shakespeare. Außerdem konnte Leskow als hervorragender Vertreter der vorrevolutionären Literatur keine wahre Erklärung für jene Ereignisse, von welchen seine Erzählung handelt, geben.«

Besagte Erklärung für Katerinas Handeln wollte nun also Schostakowitsch in seiner Oper herausarbeiten. Um seine neue Sichtweise auf den Stoff zu realisieren, nahm der Komponist einige Änderungen vor. Bei Leskow begeht die Titelfigur beispielsweise noch einen weiteren Mord an ihrem unschuldigen Neffen und verstößt das eigene Baby, nachdem sie von Sergej geschwängert wurde. Schostakowitsch strich diese Sequenzen heraus und konzipierte gemeinsam mit seinem Librettisten Alexander Preis stattdessen den dritten Akt mit Polizei- und Hochzeitsszene, in dem das Schuldgefühl von Katerina nach den Morden thematisiert wird.

Die neu eingeführte, für Katerina demütigende Abschiedsszene von Sinowi im ersten Akt sowie die Ausschmückung der brutalen Sequenz, wenn Boris Sergej verprügelt, halfen zusätzlich dabei, Katerinas Beweggründe nachzu vollziehen: Verlief ihr Leben bei Leskow bis zu den Morden relativ ereignis los, zeigt Schostakowitsch seine Titelheldin von Anfang an als eine Frau, die schon seit Jahren unter schrecklichsten Bedingungen lebt.

ALLES LANGWEILT SICH

In ihren großen Monologen erhält Katerina zudem die Möglichkeit, ihr Inneres zu offenbaren. Ein wichtiges Motiv ist hierbei die Langeweile: »skuka« (скука). Im Gegensatz zu Leskow äußert sich diese Langeweile Katerinas bei Schostakowitsch als tiefe Verzweiflung und Depression angesichts eines unerfüllten Lebens. In einer finsternen Welt sucht Katerina nach einem Lebenssinn. Sie glaubt, diesen vor allem in der Befriedigung ihres Sexualtriebes zu finden, was kaum überrascht, da es ihr so auch von der Außenwelt vorgelebt wird. Denn letztlich langweilen sich alle im Stück: Boris, das Hofgesinde, Sergej, die Polizei, der Schäbige. Die Langeweile wird dabei von allen im Triebhaften bekämpft – in Gewaltakten, Alkohol, Sex oder oberflächlicher Sensationslust. Zu spät erkennt Katerina, dass ihre Depression sich nicht durch die temporäre Befriedigung jener Triebe heilen lässt. Zu spät erkennt sie den toxischen Charakter Sergejs. Zu spät versteht sie, dass sie sich in die vollkommene Abhängigkeit eines rücksichtslosen Frauenhelden begeben hat. Aus »skuka« wird im finalen vierten Akt nun das Wort »muka« (мыка) – die Qual. Bis zum bitteren Schluss haben wir Mitleid mit Katerina. Doch auch wenn Schostakowitschs Titelheldin keine triebhafte Verbrecherin mehr ist wie bei Leskow, wäre es ebenso falsch, sie als vollkommen rein und schuldlos zu sehen. Gerade dieser Widerspruch ihres Charakters ist es, der uns so fasziniert zurücklässt.

GESELLSCHAFTLICHES DRAMA

Im Finale der Oper wird das Scheitern der Hauptfigur durch Hinzunahme des Chors der Strafgefangenen letztlich zum Scheitern eines ganzen Volkes. Die individuelle Tragödie entwickelt sich somit zum gesellschaftlichen Drama – ein Drama, das Schostakowitsch seinerzeit auf das alte Zarenrussland bezog, nur um bald festzustellen, dass es im Sowjetrussland Stalins weiterhin allzu präsent war. Es ist ein Opernende in vollkommener Hoffnungslosigkeit: »Unsere Gedanken sind freudlos und die Wachen sind herzlos«. Dass man einen Spiegel der Welt in ihrer vollen Hässlichkeit nur ungern vorgesetzt bekommt, ist verständlich. Und dennoch notwendig. Selten wurden jedenfalls die dunklen Seiten des Menschen packender in einer Oper präsentiert. Die bisweilen heute noch als anstößig empfundenen Szenen sind hierbei nicht einfach plumpes Beiwerk eines Erotikthrillers. Sie zeigen die Abgründe des Menschen und bringen Ursache und Wirkung von Gewalt ans Licht. Schostakowitsch zeigt uns, wie Kunstporno gehen kann.







THE PLOT

ACT 1

Katerina Lvovna Izmailova is desperately unhappy. She escaped straitened circumstances by getting married and now lives a joyless life at the side of the merchant Zinovy Borisovich Izmailov, who can offer her neither children nor affection and tenderness. Worse still is Katerina's father-in-law, the family tyrant Boris Timofeyevich Izmailov, who constantly puts her down and orders her around.

It doesn't improve matters when Zinovy is unexpectedly called away on business, as Katerina's sexually burnt-out husband has hired a new labourer, Sergei – young, attractive, dangerous, the very opposite of Zinovy! For Katerina, the new worker offers an ideal opportunity to satisfy her desires. Not that Sergei does much to commend himself: he joins other workers in gang-raping Aksinya, a domestic, and even gets caught in the act by Katerina. Instead of showing remorse, Sergei is then brazen enough to challenge Katerina to a »fight«, which she agrees to after some hesitation. The »fight« turns out to be a species of foreplay, as that night Sergei tricks his way into her bedroom on some pretext and subjects Katerina to a forceful seduction, to which after initial resistance she surrenders.

ACT 2

The adulterous liaison in the Izmailov household doesn't go unnoticed for long. One day Boris catches Sergei stealthily leaving the scene, and whips him to within an inch of his life. Retribution is swift, with Katerina mixing rat poison into the food she is preparing for her father-in-law. Boris dies in agony while eating his favourite dish, mushrooms. They are what caused Boris's sudden death, Katerina claims – and she gets away with it. Nobody suspects anything, and Sergei and Katerina can carry on with their nocturnal escapades ...

... until one night Zinovy returns from his business trip. Katerina is alarmed; Sergei manages to hide just in time. But their affair comes to light the moment Zinovy finds Sergei's belt, which he promptly uses to give Katerina a thrashing. When Katerina calls out for Sergei, he emerges from his hiding place and kills Zinovy with Katerina's assistance. Together they hide the body. Now nothing stands in the way of Sergei and Katerina getting married.

ACT 3

Cocktail for a corpse: While Katerina and Sergei host a large and lavish wedding reception, a drunken guest – more by chance than shrewd detective work – discovers Zinovy's body, loses all self-control, and rushes off to fetch the police. The reported incident is very welcome, as it allows the police to attend the wedding after all, even though they hadn't been invited.

Shortly afterwards Katerina and Sergei are arrested, their attempt to escape having failed. Katerina, who is anyway tormented by a bad conscience, confesses to the murder. Sergei seems rather less pleased. They are both sentenced to hard labour for life.

ACT 4

On the march to the labour camp, men and women are separated. While they rest for the night, Katerina manages to bribe the guard and make her way over to Sergei. Her need for tenderness is shatteringly rebuffed by Sergei, who blames her for his incarceration. She returns chastened to the women's camp.

Sergei meanwhile has new plans. He is fixated on Sonyetka, a beautiful young camp inmate. Sonyetka turns the situation to her own advantage and lays out her demands: Sergei can only have sex with her if he can provide her with Katerina's warm stockings. Sergei then sweet-talks Katerina, who is too glad of his sudden change of heart to muster the appropriate scepticism. She hands him the stockings, and he hurries off to give them to Sonyetka in order to enter the promised »paradise« with her. Only now does Katerina realise Sergei's double-dealing, and her last glimmer of hope fades before her eyes. She has nothing more to lose. When she finds herself an object of mockery for her fellow female inmates, there's no holding her back. With her last strength, she takes Sonyetka's life and then her own.

In a Nutshell

- *Lady Macbeth of Mtsensk* is the second and also the last opera to be completed by the Russian composer Dmitri Dmitriyevich Shostakovich (1906–1975), who was just 26 years old when he finished the work. The libretto was written by the Soviet author, playwright and librettist Alexander Preys (1905–1942).
- The opera is based on the novella *Lady Macbeth of the Mtsensk District* (1865) by the Russian writer Nikolai Semyonovich Leskov (1831–1895). Shostakovich and Preys altered the plot in various ways. Departing from Leskov, they made the eponymous heroine a tragic figure who engages the audience's sympathy.
- Although the title of the opera refers to Shakespeare's *Macbeth*, the relationship between the works is fairly loose: there are few correspondences in terms of plot, setting and characters. The title owes itself in fact to a trend that Leskov and other authors of his time followed: they would place mainly well-known Shakespeare characters in a totally different, generally provincial light.
- Following its premiere on 22 January 1934, the opera was a great success both in Russia and abroad, but in 1936, after Joseph Stalin attended a performance, a critical review appeared in the newspaper *Pravda*. The title of the momentous article, »Muddle Instead of Music«, left no room for doubt. The opera was banned throughout the Soviet Union.
- In response to the ban by the Soviet regime, Shostakovich revised the opera in 1963, publishing it under the title *Katerina Izmailova*. This version was considerably less drastic both musically and textually. Rehabilitation of the original version began in 1979 thanks to the cellist and conductor Mstislav Rostropovich.
- Barrie Kosky's staging of the work is emphatically grim and oppressive. What the audience sees for almost the whole duration is an empty, drab and cheerless space with no discernible interior or exterior. There are a few isolated pieces of furniture – among them invariably Katerina's bed, the place where lust, violence and death happen. Kosky has set the story in a sweltering high summer, which lends a stifling backdrop to the loneliness and longing of the central character.
- The musical depiction of sex acts at certain points in the opera is graphic and explicit. This prompted a reviewer from the US newspaper *The New York Sun* to coin a term that almost came to define a genre: »pornophony«.



L'INTRIGUE

ACTE 1

Katerina Lvovna Ismaïlowa est profondément malheureuse : un mariage avantageux lui a permis de sortir de sa situation précaire, mais elle mène dès lors une morne existence avec le marchand Zinovy Borissovitch Ismaïlov. Celui-ci ne peut lui offrir ni enfants, ni complicité ou tendresse. Et c'est pire encore avec son beau-père, Boris Timoféïevitch, un véritable tyran domestique qui la persécute et lui donne des ordres en permanence.

Sa situation ne s'améliore en rien après le départ inopiné de son mari appelé par un voyage d'affaires, car pour comble de malheur, Zinovy, l'impuissant avéré, vient d'engager à son service, Sergueï, un jeune et séduisant fanfaron qui est tout son contraire ! Ce nouvel employé est pour Katerina le reflet parfait de ses passions insatisfaites. Pourtant, Sergueï n'a rien d'un valeureux chevalier : dès son arrivée, avec d'autres employés, il commence par violer la domestique Aksinia. Mais Katerina les surprend. Loin de faire preuve de remords, Sergueï a l'audace de défier Katerina à un « combat » qu'elle accepte en hésitant – un « combat » qui a plutôt le caractère de préliminaires. À une heure tardive, Sergueï se glisse dans la chambre à coucher de Katerina sous un prétexte quelconque et la séduire sous la contrainte, jusqu'à vaincre toutes ses résistances.

ACTE 2

L'adultère dans la chambre à coucher ne tarde pas à être découvert : un jour, surpris par Boris en train de se faufiler dans la chambre, Sergueï est roué de coups de fouet. La riposte ne se fait pas attendre : Katerina verse de la mort aux rats dans le repas de son beau-père Boris, qui meurt dans d'atroces souffrances – en dégustant son plat préféré de champignons. Katerina désigne ces derniers comme responsables de la mort de Boris – et tous y croient ! Personne ne soupçonne quoi que ce soit, et les escapades nocturnes de Sergueï et Katerina peuvent se poursuivre joyeusement ...

... jusqu'au retour de Zinovy, une nuit. Katerina s'affole, Sergueï a tout juste le temps de se cacher. Mais l'imposture éclate quand Zinovy découvre la ceinture de Sergueï et s'en sert pour frapper Katerina. Lorsqu'elle appelle Sergueï à grand cri, celui-ci sort de sa cachette. Ensemble, ils assomment Zinovy et dissimulent le corps. Plus rien dès lors ne fait entrave à leur mariage.

ACTE 3

Champagne pour une dépouille : alors que Katerina et Sergueï fêtent en grandes pompes leur mariage, un hôte très aviné découvre, plus par hasard que par flair, le corps de Zinovy. Hors de lui et perdant tout contrôle, l'homme se précipite au poste de police où sa révélation tombe à pic, puisqu'elle permet aux policiers de prendre part aux festivités de la noce auxquelles ils n'avaient pas été conviés.

Katerina et Sergueï sont arrêtés peu après – leur tentative de fuite échoue. Aussitôt tourmentée par sa mauvaise conscience, Katerina avoue le crime. Mais Sergueï semble moins disposé. Tous deux sont condamnés aux travaux forcés à perpétuité.

ACTE 4

En route pour le camp d'internement, les hommes et les femmes sont séparés. Dans la nuit, Katerina parvient pourtant à soudoyer un gardien pour rejoindre Sergueï. Mais le rejet de celui-ci, qui tient Katerina pour responsable de leur internement, brise le bonheur des retrouvailles. Désabusée, elle retourne au camp des femmes.

Dans l'intervalle, Sergueï, complètement captivé par la jeune prisonnière Sonietka, ourdit de nouveaux plans. Sonietka use de la situation à son avantage personnel et pose un ultimatum à Sergueï : il ne pourra partager sa couche que s'il lui livre les bas chauds de Katerina. Sergueï séduit alors Katerina qui, comblée par ce revirement soudain, en oublie toute défiance. Elle lui donne les bas qu'il s'empresse de porter à Sonietka pour fuir avec elle dans le « paradis » promis. Prenant conscience de la manœuvre, Katerina voit s'évanouir sa dernière lueur d'espoir. Elle n'a dès lors plus rien à perdre. Devenue en outre victime des railleries des autres internées, ne voyant plus d'issue, elle emploie ses dernières forces à mettre fin à la vie de Sonietka et à la sienne.

L'ESSENTIEL

- *Lady Macbeth de Mtsensk* est le deuxième et dernier opéra achevé du compositeur russe Dimitri Chostakovitch (1906–1975). Il a terminé l'opéra à seulement 26 ans. Le texte est l'œuvre de l'auteur, dramaturge et librettiste soviétique Alexandre Preis (1905–1942).
- Ce texte est tiré du livre de l'écrivain russe Nikolaï Semionovitch Leskov (1831–1895), intitulé *Lady Macbeth du district de Mtsensk* (1865). Chostakovitch et Preis en ont modifié l'action en de nombreux endroits. Contrairement à Leskov, ils font de l'héroïne du livre une figure tragique dont la destinée émeut le public.
- La référence à *Macbeth* de Shakespeare dans le titre de cet opéra ne doit pas être prise à la lettre. Les recoulements y sont rares, tant en ce qui concerne l'action que le lieu et les personnages. Le titre évoque un thème en vogue, abordé par d'autres auteurs et autrices à l'époque de Leskov. Des personnages célèbres empruntés aux œuvres de Shakespeare y apparaissent le plus souvent sous un tout autre jour, dans un contexte provincial.
- Après l'extraordinaire succès rencontré, tant en Russie qu'à l'international, à la suite de la première, le 22 janvier 1934, l'œuvre fut historiquement éreintée dans un article de la *Pravda* après la venue de Joseph Staline à une représentation en 1936. Le titre de l'article, « Le chaos remplace la musique », ne pouvait être plus clair : l'opéra fut frappé par la censure dans toute l'Union soviétique.
- En réaction à l'interdiction par le gouvernement russe, Chostakovitch proposa une nouvelle mouture en 1963 sous le titre *Katerina Ismaïlova*, une version nettement édulcorée à la fois aux plans musical et textuel. L'œuvre originale ne put être rétablie qu'en 1979 par le violoncelliste et chef d'orchestre Mstislav Rostropovitch.
- Barrie Kosky opte ici pour une mise en scène délibérément triste et angoissante. L'espace scénique est presque constamment vide, inquiétant, sombre, sans distinction d'intérieur ou extérieur. Des meubles y sont dispersés – avec, toujours, le lit de Katerina dans lequel se succèdent les scènes d'amour, de violence et de mort. Kosky situe en outre l'action lors d'un été torride, dans un décor oppressant qui exacerbe la solitude et les désirs du personnage principal.
- Certaines séquences de l'opéra, tout à fait explicites dans la conception musicale des actes sexuels, ont inspiré à un critique américain du *New York Sun* une expression qui s'est presque imposée comme terme générique : « pornophonique ».

ÖZET BİLGİ

- *Mtsenkli Lady Macbeth*, Rus besteci Dmitri Dmitriyeviç Şostakoviç'in (1906–1975) henüz 26 yaşındayken tamamladığı ikinci ve aynı zamanda son operasıdır. Sovyet yazar, oyun yazarı ve librettist Aleksandr Preis (1905–1942) operanın librettosunu yazmıştır.
- *Mtsenk İlçesinin Lady Macbeth'i* (1865) adlı edebi eser, Rus yazar Nikolai Semyonoviç Leskov (1831–1895) tarafından kaleme alınmıştır. Şostakoviç ve Preis, eserin birçok bölümünde değişiklikler yapmıştır. Leskov'dan farklı olarak, onlar için başkahraman, seyircinin empati kurdugu trajik bir karaktere dönüştürülmüştür.
- Operanın başlığı Shakespeare'in *Macbeth*'ine atıfta bulunsa da, bu bağlantı oldukça gevşek bir şekilde anlaşılmalıdır. Konu, olay yeri ve karakterler açısından neredeyse hiç örtüşme yoktur. Başlık, Leskov'un yaşadığı dönemde diğer yazarların da izlediği bir trendden kaynaklanmaktadır. Bu akımda, Shakespeare'in ünlü başkahramanları tamamen farklı, genellikle taşralı bir bakış açısıyla ele alınırı.
- Opera, 22 Ocak 1934'teki prömiyerinden sonra hem Rusya'da hem de uluslararası alanda büyük bir başarı elde etse de 1936'da Josef Stalin'in bir gösterimi izlemesinin ardından *Pravda* gazetesinde tarihi bir eleştiri yayınlandı. »Müzik Değil Karmaşa« başlığıyla yayınlanan mesaj açık ve netti: Opera, tüm Sovyetler Birliği'nde sansüre tabi tutuldu.
- Rus hükümetinin yasaklarına tepki olarak, Şostakoviç 1963'te operayı *Katerina Izmailova* adıyla yeniden yayınladı: müzik ve metin açısından çok daha yumuşak bir versiyondu. Orijinal versiyon ancak 1979'da cellist ve orkestra şefi Mstislav Rostropoviç tarafından yeniden sahnelenebildi.
- Barrie Kosky, eseri kasıtlı olarak kasvetli ve bunaltıcı bir üslupla sahneliyor. Neredeyse tüm eser boyunca, içeriği ve dışarısı olmayan boş, kasvetli ve karanlık bir oda görülüyor. Etrafta dağınık olarak mobilyalar duruyor ve Katerina'nın aşk, şiddet ve ölümün yaşandığı yatağı sürekli göze çarpıyor. Kosky ayrıca, eserin olaylarını sıcak bir yaz gününe taşıyor ve bu da ana karakterin yalnızlığını ve özlemine ezici bir fon oluşturuyor.
- Operanın bazı bölümleri, cinsel eylemlerin müzikal tasvirinde oldukça açık. New York Sun'da bir ABD'li eleştirmen, neredeyse türün genel adı haline gelen bir slogan seçmiş: »Pornofoni«.

KO|NU

1. PERDE

Katerina Lvovna Izmailova çok mutsuzdur: Güvencesiz bir yaşamdan kurtulmak için varlıklı biriyle evlenmiş, ancak şimdi tüccar Zinoviy Borisovich Izmailov ile olan tutkusunu olmayan bir hayat sürdürmektedir. Zinoviy ona ne çocuk ne de yakınlık ya da şefkat sunabilmektedir. Bundan daha kötüsü ise Katerina'nın kayınpederi, ailede despotluk yapan ve onu sürekli baskısı altında tutan ve emir yağdıran Boris Timefiyeviç'tir.

Zinoviy'nin beklenmedik bir şekilde iş seyahatine gitmesi de huzur getirmez, çünkü tam da bu sırada, cinsel açıdan tatminsiz olan kocası yeni bir işçi işe almıştır: Sergei – genç, çekici, cesur ve Zinoviy'nin tam tersi bir adam! Katerina için yeni işçi, tatmin edilemeyen tutkularını yansıtabilecegi ideal bir nesne. Ancak Sergei pek de şerefli bir davranış sergilemez: Önce diğer işçilerle birlikte hizmetçi Aksinya'ya tecavüz eder, sonra da Katerina tarafından bu sırada yakalanır. Pişmanlık göstermek yerine, Sergei Katerina'yı bir »dövüş« davet edecek kadar küstah davranır ve Katerina tereddütle kabul eder. Bu »dövüş« daha çok ön sevişme niteliğindedir. Çünkü aynı gece Sergei bir bahaneyle Katerina'nın yatak odasına gizlice girer ve onu başlangıçta itiraz eden Katerina'yı sonunda baştan çıkarmayı başarır.

2. PERDE

Evlilik dışı bir ilişkiye sahne olan yatak odasında olup bitenler uzun süre fark edilmeden kalmaz: Bir gün Sergei, Boris tarafından gizlice yatak odasından dışarı çıkarken yakalanır ve kırbaçla neredeyse ölümüne dövülür. Ancak bu da uzun süre cezasız kalmaz, çünkü Katerina kayınpederinin yemeğine fare zehiri karıştırır. Boris, en sevdığı yemek olan mantarları yedikten sonra acı içinde ölüür. Boris'in ani ölümünü Katerina mantarlara bağlar. Ve herkesi bu hikâyeye inandırmakta başarılı olur! Hiç kimse bir şey fark etmez ve Sergei ile Katerina'nın gece kaçamakları şimdilik neşeye devam eder...

... ta ki bir gece Zinoviy iş seyahatinden eve dönene kadar. Katerina telaşa kapılırken, Sergei yakalanmaktan son anda kurtulup zorlukla saklanabileceği bir yer bulur. Ancak bu ihanet uzun süre gizli kalmaz ve Zinoviy'nin Sergei'in kemerini bulup bu kemerle Katerina'ya vurmaya başlamasıyla sona erer. Katerina Sergei'ye yardım çağrısında bulunur. Sergei saklandığı yerden çıkışır, Katerina'nın yardımıyla Zinoviy'yi öldürür. İki birlikte cesedi saklarlar. Artık Sergei ve Katerina'nın evliliğinin önünde hiçbir engel kalmamıştır.

3. PERDE

Bir ceset için kokteyl hazırlanmıştır: Katerina ve Sergei kalabalık bir misafir topluluğu karşısında düğünlerini kutlarken, sarhoş bir misafir, tesadüf eseri olarak Zinoviy'nin cesedini ortaya çıkarır. Bunun üzerine kendini tamamen kaybetmiş bir halde polise koşar. Polis için bu olay tam da arayıp da bulamadığı bir fırsatır. Zira bu şekilde aslında davetli olmadıkları düğün törenine katılma imkânı bulmuş olurlar.

Kısa süre sonra Katerina ve Sergei tutuklanır; kaçma girişimleri başarısız olur. Zaten vicdan azabı çeken Katerina cinayeti itiraf eder. Ancak Sergei bu durumdan pek memnun değildir. İkisi de ömür boyu zorunlu çalışmaya mahkûm edilir.

4. PERDE

Çalışma kampına giderken erkek ve kadın mahkumlar birbirinden ayrılır. Katerina yine de gecenin bir vakti bir gardiyani rüşvetle ikna ederek Sergei'in yanına gizlice girmeyi başarır. Onun yaklaşma girişimine karşı çıkan Sergei, tutuklanmasından kendisini sorumlu tutmaktadır. Hayal kırıklığına uğrayan Katerina kadınlar kampına geri döner.

Sergei ise bu arada yeni planlar yapmaya koyulmuştur: Kalbini, genç bir esir kadın işçi olan güzel Sonyetka'ya kaptırmıştır. Sonyetka bu durumu kendi lehine kullanır ve Sergei'den bir talepte bulunur: Sadece Katerina'nın ayakları sıcak tutan çoraplarını kendisine getirmesi karşılığında onunla yatacaktır. Sergei bunun üzerine Katerina'nın yanına gidip aklını başından almak için uğraşır. Ondaki bu ani değişiklikten çok memnun olan Katerina'yı baştan çıkarır. Katerina, aslında şüpheci davranışları gerekirken, onun yerine ona çoraplarını vermeyi tercih eder. Sergei, çorapları alır almaz Sonyetka'nın yanına koşar ve onunla birlikte özlemini duyduğu »cennete« kaçar. Ancak şimdi Katerina bu oyunun farkına varır ve son umut ışığından da gözlerinin önünde sönüp gittiğini seyreder. Artık kaybedecek hiçbir şeyi kalmamıştır. Çalışma kampındaki diğer mahkumlar da onunla alay etmeye başlayınca, artık geri dönüsü yoktur... Son gücünü toplayarak önce Sonyetka'nın, sonra da kendi canını alır.

IMPRESSUM

Herausgeberin

Komische Oper Berlin
@Schillertheater
Dramaturgie
Schillerstraße 9, 10625 Berlin
www.komische-oper-berlin.de

Intendanz

Susanne Moser, Prof. Philip Bröking

Generalmusikdirektor

James Gaffigan

Redaktion

Daniel Andrés Eberhard,

Arthur Würzebesser (Mitarbeit)

Fotos

Monika Rittershaus

Layoutkonzept

www.STUDIO.jetzt Berlin

Grafik

Hanka Bielbl

Lektorat

Theresa Rose

Druck

Druckhaus Sportflieger

Premiere am 31. Januar 2026

Musikalische Leitung

James Gaffigan

Inszenierung

Barrie Kosky

Bühnenbild

Rufus Didwizsus

Kostüme

Victoria Behr

Dramaturgie

Daniel Andrés Eberhard

Chöre

David Cavelius

Licht

Olaf Freese

Quellen

Die Gespräche mit Barrie Kosky und James Gaffigan führte Daniel Andrés Eberhard. Der Artikel von Daniel Andrés Eberhard ist ein Originalbeitrag für dieses Heft. Die Handlung und Das Wichtigste in Kürze stammen von Arthur Würzebesser. Übersetzungen von Giles Shephard (Englisch), Monique Rival (Französisch) und Mehmet Çallı (Türkisch).

Bilder

Umschlag: Ambur Braid, Sean Panikkar

S. 5: Ambur Braid

S. 9: Dmitry Ulyanov

S. 10–11: Marcell Bakonyi, Chorsolisten & Komparserie der Komischen Oper Berlin

S. 17: Sean Panikkar, Ambur Braid, Dmitry Ivashchenko, Caspar Krieger, Mirka Wagner, Chorsolisten

S. 18–19: Stephen Bronk, Ambur Braid, Susan Zarrabi, Chorsolisten

S. 24–25: Elmar Gilbertsson, Ambur Braid, Sean Panikkar

S. 31: Caspar Krieger

S. 32–33: Elisa Maayeshi, Ambur Braid, Chorsolisten

S. 37: Mirka Wagner, Caspar Krieger, Chorsolisten



(Fotos von der Klavierhauptprobe am 21. Januar 2026)

FÖRDERN ERMÖGLICHT!

Sind Sie auf den Geschmack gekommen? Noch mehr Komische Oper Berlin gibt's bei uns im Förderkreis!

MEHR VIELFALT, MEHR MUSIK, MEHR OPER!

Als Mitglied ermöglichen Sie die Umsetzung künstlerischer Projekte und Vermittlungsprogramme sowie die Ausbildung junger Sänger:innen und Musiker:innen. Außerdem werden Sie zu Empfängen und besonderen Veranstaltungen eingeladen!

Kartenkontingente
für Premieren
und exklusive Reisen
ab der Stufe
FÖRDER:IN

Zwei Karten für
Premieren
und Einladung zu
Premierenempfängen
ab der Stufe
PREMIERENCLUB

Individuell
auf Sie abgestimmte
Erlebnisse im
PATRONS' CIRCLE

Einzigartige Einblicke
hinter die Kulissen
sowie Einladung zum
Abendessen mit der Intendantz
ab der Stufe
INTENDANT:INNEN CIRCLE

Freier Eintritt
zu Generalproben
für
JUNGE FREUND:INNEN

25% Rabatt
auf zwei Karten
pro Vorstellung mit
der FörderCard

•
Kartenkontingente für
Generalproben

•
Spannende
Veranstaltungen

FÖRDERN SIE MIT UNS!
ALLE INFOS ZU UNSEREN ANGEBOTEN
FINDEN SIE HIER:



komische-oper-berlin.de/foerderkreis/

**FÖRDER
KREIS
KOMISCHE
OPER BERLIN**

WIE ES EUCH GEFÄLLT.



NEUES PROGRAMM.
NEUE PERSPEKTIVEN.
NEUER MORGEN.

radio **3** rbb

RADIODREI.DE

Fünf Euro sparen



**... mit der Berliner
Sparkasse**

Als Kundinnen und Kunden der Berliner Sparkasse profitieren Sie mit dem Aktionscode „BerlinerSparkasse“ vom exklusiven Opernrabatt.



[berliner-sparkasse.de/
opernrabatt](http://berliner-sparkasse.de/opernrabatt)

Berliner
Sparkasse



Komische
OPER
BERLIN •

