

W

**DIE KRÖNUNG
DER POPPEA**

**OPER
WUPPERTAL**

DIE KRÖNUNG DER POPPEA

**Oper in einem Prolog und drei Akten von Claudio Monteverdi.
Libretto von Giovanni Francesco Busenello. Musikalische Fassung
›Poppea e Nerone‹ von Philippe Boesmans. In italienischer
Sprache mit deutschen Übertiteln.**

**Uraufführung ›L'incoronazione di Poppea‹ (Monteverdi) im Jahr
1642/43, Teatro Santi Giovanni e Paolo Venedig**

**Uraufführung der Boesmans-Fassung ›Poppea e Nerone‹
am 12. Juni 2012, Teatro Real Madrid**

Premiere am So. 30. April 2023, Opernhaus

Dauer ca. 3 Stunden 20 Minuten, eine Pause



Ministerium für
Kultur und Wissenschaft
des Landes Nordrhein-Westfalen



Kulturpartner



DIE HANDLUNG

Prolog

Zwischen den Göttern Virtù, Fortuna und Amore herrscht Uneinigkeit darüber, wer von ihnen die größte Bedeutsamkeit hat. Amore ist sich seines Sieges sicher und möchte seinen Einfluss noch am heutigen Tag unter Beweis stellen. Fortuna und Virtù müssen einsehen, dass sich nur ein Dummkopf mit der Liebe anlegen würde.

1. Akt

Ottone leidet, da seine Geliebte Poppea sich gegen ihn und für Kaiser Nerone entschieden hat. Nerone vernachlässigt seitdem seine Frau Ottavia, die über diese Demütigung zutiefst gekränkt ist. Ihre Vertraute Nutrice ist besorgt über den Zustand Ottavias und rät ihr zur Rache an Nerone. Auch Arnalta, Poppeas Amme, plagt Bedenken: Sie fürchtet um Poppeas Sicherheit. Nerone ist unterdessen bereit Ottavia zu verstoßen und Poppea zu heiraten und sie dadurch zur Kaiserin zu machen. Als er davon seinem Berater Seneca erzählt, spricht er sich für Ottavia und gegen die Verbindung mit Poppea aus. Nachdem auch Poppea Nerone einredet, Seneca hätte zu viel schlechten Einfluss auf ihn und ihre Verbindung, befiehlt Nerone Seneca noch am selben Abend zu sterben. Ottone versucht, sich Poppea aus dem Kopf zu schlagen und bandelt wieder mit seiner ehemaligen Geliebten Drusilla an.

2. Akt

Nach Neronens Todesurteil hat sich Seneca mit seinem Schicksal abgefunden und bereitet sich auf sein Ableben vor. Ottone, noch immer unglücklich in Poppea verliebt, spielt mit dem Gedanken sie umzubringen. Auch die gekränkte Ottavia möchte den Ausschweifungen ihres Mannes nicht länger tatenlos zusehen und stiftet Ottone zum Mord an Poppea an: Ottone soll sich als Frau verkleiden, damit der Verdacht nicht auf ihn fällt und Poppea umbringen. Ottone stimmt dem Plan zu und vertraut sich kurze Zeit später Drusilla an. Sie wird die Frau sein, mit der er die Kleider tauscht. Ottone macht sich auf den Weg zu Poppea und findet diese schlafend. Bevor er jedoch zur Tat schreiten kann, verhindert Amore den Mordversuch. Ottone flieht und wird von Poppeas Bediensteten verfolgt, die ihn aufgrund seiner Verkleidung für Drusilla halten.

3. Akt

Um Ottone zu schützen, nimmt zunächst Drusilla die Schuld für den Mordversuch an Poppea auf sich. Schließlich gibt Ottone zu, dass er der Täter ist und im Auftrag von Ottavia gehandelt hat. Ottavia wird daraufhin von Nerone verbannt. Ottone ereilt das gleiche Schicksal. Poppea und Nerone triumphieren.



›DIE MUSIK MUSS IMMER EINE DRINGLICHKEIT HABEN‹

Im Gespräch mit Dirigent Matthew Toogood

Die Originalpartitur von Monteverdis ›L'incoronazione di Poppea‹ ist verschollen, von den beiden späteren Abschriften aus dem Jahr 1650 fehlen die Instrumentalstimmen. Die Anzahl an musikalischen Bearbeitungen und Fassungen dieser Oper ist lang. Wir spielen die Orchestrierung des belgischen Komponisten Philippe Boesmans (1936–2022). Was macht diese Fassung für Sie aus?

Da ist zunächst einmal die Fülle an Klangfarben. Neben vielen Tasteninstrumenten, Holzbläsern und Blechbläsern gibt es Marimba, Vibraphon, Glockenspiel und sogar Synthesizer. Interessant finde ich besonders, wann das Originalinstrument gespielt wird und wann der Klang vom Synthesizer kommt. Der Einsatz des Cembalos zeigt das sehr gut. Das Cembalo hat diesen klassischen Barockklang, den wir gewöhnt sind und dann spielen aber manchmal die Synthesizer quasi ein elektronisches Cembalo. Die Figuren Seneca und Ottavia beispielsweise haben ein sehr philosophisches, melancholisches Naturell. Sie werden oft »klassisch« begleitet, während der junge Valletto vom »modernen« Harmonium begleitet wird. Diese Fülle an Klangfarben macht dabei nicht nur den musikalischen Humor des Stücks aus, sondern sorgt immer wieder für musikalische Überraschungseffekte. Schon der erste Akkord, der bei Monteverdi einfach als ein Akkord geschrieben ist, ist bei Boesmans wahnsinnig ausladend und virtuos komponiert. Ich glaube, seine Intention war, das Publikum gleich mit dem ersten Akkord zu überraschen. Er setzt direkt am Anfang mit den ersten Tönen einen Akzent. Spannend finde ich zudem, dass das Stück, was mit nur 30 Musiker_innen eher kammerartig besetzt ist, oft sehr intim vom Klang wird. Dann spielen nur drei Solist_innen im ganzen Orchester. Es ist tatsächlich selten, dass das ganze Orchester gleichzeitig spielt, obwohl

Boesmans so ein großes instrumentales Besteck zur Verfügung hat und es die großen klanglichen Gegensätze mit Piccolo-Flöte und Tuba gibt: Es ist alles da aber sehr diskret eingesetzt und selten gleichzeitig benutzt.

Wie viel bleibt von Monteverdi da noch übrig?

Mehr als vielleicht gedacht! Die Abfolge der Szenen zum Beispiel stimmt soweit mit dem Original überein. Auch die Gesangslinien sind zum Großteil original Monteverdi. Es ist sehr spannend, die Boesmans-Fassung und den Monteverdi zu vergleichen. Manchmal scheint ein Ton oder ein Rhythmus ungewöhnlich. Dann denke ich: Hat Boesmans da etwas verändert und muss dann aber feststellen: Nein, es ist tatsächlich so wie es Monteverdi ursprünglich komponiert hat. Boesmans hat durchaus auch ganz klassisch barocke Musik in diese Poppea geschrieben, setzt aber dennoch seinen ganz eigenen musikalischen Stempel drauf.

Wie interpretieren Sie als Dirigent dieses moderne Stück Barockmusik?

Für mich ist es in der Interpretation besonders wichtig, dass es organisch und natürlich klingt. Darauf achte ich vor allem, wenn es um die barock-typischen Verzierungen geht. Ich habe mit den Sänger_innen an vielen Stellen auf diese Ausschmückungen verzichtet. Natürlich gibt es Momente, an denen das ausbricht, wenn die Figuren zum Beispiel voller Aufregung sind, aber es gibt nicht am Ende jeder Phrase standardmäßig ein Ritardando mit virtuosem Schlussmelisma. Die musikalische Authentizität der Figuren steht stets im Vordergrund und es geht immer darum reale, nahbare Menschen zu zeigen. Gleiches betrifft die Tempi. Manche Tempi sind meiner Meinung nach viel zu langsam notiert und deshalb versuche ich auch da eine »natürliche« Geschwindigkeit herzustellen, die authentisch zu der Situation passt, in der sich die jeweilige Figur gerade befindet. Gleichzeitig muss die Musik immer eine Dringlichkeit haben. Sie muss immer karthatisch für das Publikum sein. Es darf nie zu bequem werden. Manchmal sehe ich bei den Barockfassungen, dass man zu sehr in der schönen Musik und in dem schönen Gesang schwelgt und dabei den inhaltlichen Kontext der Szene aus den Augen und Ohren verliert. Das »Pur ti miro« Duett ganz am Schluss der Oper zum Beispiel darf nicht sentimental klingen, denn im Grunde ist es erschreckend, dass diese beiden eigentlich bösen Menschen, die trotz all ihrer Boshaftigkeit erfolgreich sind und am Ende alles bekommen, was sie wollen. Dieses Duett ist nicht nur das Ende. Es ist gleichzeitig der Anfang eines neuen Kapitels der Figuren. Dieses unerbittliche Vorschreiten des Lebens und der Zeit ist im Stück von Anfang an angelegt. Es gibt keine großen Zwischenspiele als Trennung der Szenen. Wir sehen immer einen Ausschnitt des Lebens von dieser oder jener Figur und dann springt es zur nächsten Figur. Fast wie in einer Fernsehserie. Diese Erzählweise erinnert stark an Shakespeare. Auch sind alle Figuren getrieben in diesem Stück. Fast jede Person will etwas (erreichen):

Sei es eine höhere gesellschaftliche oder politische Position oder die Liebe eines anderen Menschen. Das Thema Liebe zieht sich durch das ganze Stück und zeigt vor allem, dass Liebe nicht nur schön, sondern auch gewalttätig und manipulativ sein kann, was sich sehr gut bei Nerone und Drusilla zeigt: Beide manipulieren aus/mit Liebe um etwas anderes zu erreichen. Um dieses Getriebensein musikalisch hörbar zu machen, ist es wichtig, auch da den Einsatz von Verzerrungen, Tempo-Veränderungen und anderen musikalischen Mitteln genau zu prüfen. Das ist meine Interpretation. Vielleicht wäre Boesmans anderer Meinung, vielleicht ist sein Humor ein anderer. Es ist wahnsinnig schade, dass er vor kurzem verstorben ist und ich ihn nicht mehr zu seiner Fassung befragen kann.

Die Inszenierung von Immo Karaman bewegt sich in ihrer Ästhetik in den 1980-er Jahren, ist uns zeitlich also viel näher als die Ursprungszeit der Handlung, um 62 n. Chr.. Geht die Orchestrierung von Boesmans damit Hand in Hand oder dominieren vor allem die Gegensätze zwischen Graben und Bühne?

Ich finde interessant, dass man gerade im Regietheater immer wieder versucht, durch die Inszenierung Opern für die heutige Zeit relevanter zu machen und sie mehr an unsere Lebensrealität anzuknüpfen, während man bei den Aufführungen gleichzeitig aus dem Graben die »altmodische« Musik hört und Instrumente, die es seit 200 Jahren schon gar nicht mehr gibt. Für mich ist es bei einer modernen Lesart nur konsequent, die Modernisierung nicht nur über die Interpretation auf der Bühne, sondern auch über die Orchestrierung zu zeigen. Das passt meiner Meinung nach deutlich besser zusammen und trägt viel mehr dazu bei, dass man sich mit dem Stück, der Musik und den Figuren identifizieren kann.



Yisae Choi, Sebastian Campione



Banu Schult, Bettina Fritsche



Bettina Fritsche, Catriona Morison, Yisae Choi,
John Heuzenroeder, Johanna Rosa Falkinger,
Franko Klisovic, Marco Agostini, Statisterie



Poppea	RALITSA RALINOVA
Nerone	CATRIONA MORISON
Ottavia	ANNA ALÀS I JOVÉ
Ottone	FRANKO KLISOVIC
Seneca	SEBASTIAN CAMPIONE
Drusilla	JOHANNA ROSA FALKINGER
Fortuna (Das Schicksal)	HYEJUN KWON*
Virtù (Die Tugend)	JOHANNA ROSA FALKINGER
Amore (Die Liebe)	THEODORE BROWNE
Pallade	TINKA PYPKER
Arnalta	JOHN HEUZENROEDER
Nutrice	BANU SCHULT
Valletto	HYEJUN KWON*
Mercurio	SIMON STRICKER
Liberto	THEODORE BROWNE
Damigella	TINKA PYPKER
Lucano	THEODORE BROWNE
Littore	YISAE CHOI*
2 Soldati	THEODORE BROWNE, MARCO AGOSTINI
3 Familiari	HYEJUN KWON*, MARCO AGOSTINI, YISAE CHOI*
Il tempo (Die Zeit)	BETTINA FRITSCHÉ

*Mitglied des Opernstudio NRW

Statisterie der Wuppertaler Bühnen Sinfonieorchester Wuppertal

Musikalische Leitung MATTHEW TOOGOOD. Inszenierung und Bühne IMMO KARAMAN. Kostüme und Choreografie FABIAN POSCA. Dramaturgie MARIE-PHILINE PIPPERT. Studienleitung MICHAEL COOK. Musikalische Einstudierung IMMANUEL KARLE, ROBERTO SECILLA. Regieassistenz und Abendspielleitung MARIE ROBERT. Regieassistenz IRINA MAKAROVA. Inspizienz MARIE ROBERT. Ausstattungsassistentz ALAZ DENIZ KÖYMEN.

Technischer Direktor MARIO ENGELMANN. Bühnenmeister THOMAS SEITH. Leitung Beleuchtung HENNING PRIEMER. Leitung Ton & Video THOMAS DICKMEIS. Leitung Requisite CHRISTIAN BECKERS. Leitung Kostüm PETRA LEIDNER, ELISABETH VON BLUMENTHAL. Leitung Maske MARKUS MOSER.

Impressum

Wuppertaler Bühnen und Sinfonieorchester GmbH, Spielzeit 2022/23
Kurt-Drees-Str. 4, 42283 Wuppertal, wuppertaler-buehnen.de
Opernintendant BERTHOLD SCHNEIDER; Schauspielintendant THOMAS BRAUS;
Generalmusikdirektor PATRICK HAHN; Geschäftsführer DR. DANIEL SIEKHAUS;
Aufsichtsratsvorsitzende KARIN VAN DER MOST

Redaktion MARIE-PHILINE PIPPERT. Die Handlung stammt von VIKTORIA BERGMANN, MARIE-PHILINE PIPPERT. Das Interview mit Matthew Toogood führte MARIE-PHILINE PIPPERT. Aufführungsrechte: Editions Jobert, vertreten durch Alkor-Edition, Kassel. Probenfotos von Fr. 21. April 2023 © JENS GROSSMANN; Grafisches Konzept BOROS; Layout, Satz CREATIVUM.ORG; Druck SCHMIDT, LEY + WIEGANDT GMBH + CO. KG
Redaktionsschluss: Mo. 24. April 2023