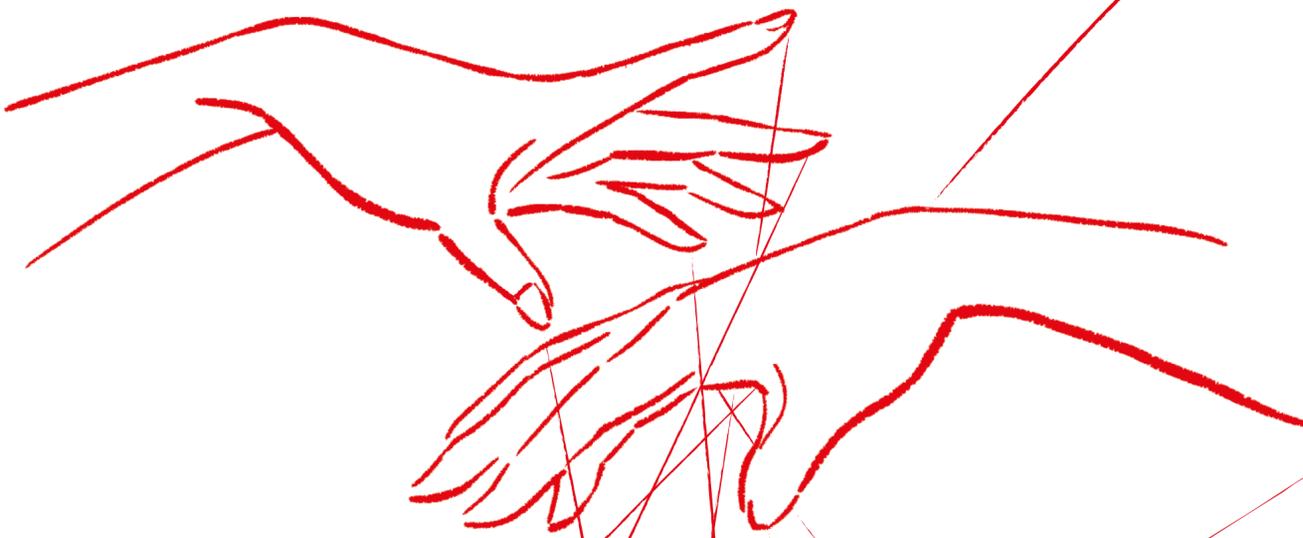


An aerial photograph of a river valley. The river is a vibrant blue, winding through a lush green landscape. The hills are covered in dense vegetation, and the overall scene is bright and scenic. The text is overlaid on the upper portion of the image.

Innsbrucker Festwochen der Alten Musik



«Wer hält die Fäden in der Hand?»

Liebe Leser*innen,

ein Editorial zu schreiben, hat es in sich. Nicht, weil es mir an Worten oder Ideen mangelt, die ich Ihnen vermitteln möchte – davon geistern wahrlich ausreichend kreuz und quer in meinem Kopf umher. Sondern weil hier kreatives Chaos auf einen Gattungsbegriff trifft, der Klarheit, Zugänglichkeit und Leichtigkeit impliziert. Alles soll mitschwingen: Gedanken, die über sich hinauswachsen, ein Ton, der zum Lesen einlädt, und ein Sprachstil, der prägenden Eindruck hinterlässt. Und das alles im verkürzten Raum von ein paar hundert Zeichen.

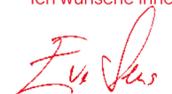
Wie jedes Mal ringe ich also mit dem ersten Satz, streiche den zweiten und (ver)zweifle am dritten. Denn wie kann ich Sie, unser Publikum, ansprechen, ohne banal zu werden oder mich in meinen Aussagen zu wiederholen? Wie drücke ich meine schier unerschöpfliche Begeisterung für unsere Künstler*innen und Programme aus, ohne zu dick aufzutragen? (Wobei: Gibt es in diesem Fall ein «zu dick auftragen» überhaupt?)

Ein Editorial soll eine Orientierung sein, für die folgenden Seiten, im Idealfall aber auch für all das, was sich jenseits dieser Seiten im Programm der Festwochen abspielt. Aber was, wenn die eigene Orientierung schlingert? Wenn sich zu viele Abzweigungen und in sich verzahnende Gedankenklammern ergeben, je mehr ich mich mit der Frage auseinandersetze, die unsere Festwochen 2025 als Leitfaden begleitet: «Wer hält die Fäden in der Hand?»

Vom Zeitpunkt der ersten Programmidee über die Programmveröffentlichung bis heute: Seit der ersten Idee ist einige Zeit verstrichen, vieles hat sich verdichtet, aufgelöst, neu sortiert und konkretisiert. Das Schöne am Fragenstellen ist, dass wir damit flexibel bleiben. Jede*r ist frei, sich wie Ebbe und Flut thematisch auf Antworten zu und wieder davon wegzubewegen. Jede neue Erkenntnis, jede neue Überlegung eröffnet neue Gedankenräume. Und so bleiben auch wir in der Erarbeitung der Festwochen stets offen für neue gedankliche Abzweigungen und Geschichten, die sich als erzählenswert vor uns auftun.

Unser Magazin ist daher eine Einladung an Sie, sich mit uns auf den Weg zu machen entlang der vielen Fäden, die unser Programm durchwirken, um einen weiteren Schritt näher heranzuspüren, an das was sich bereits als funkelnde Vorahnung am Horizont erahnen lässt: Ein Sommer voller Musik, Alter Musik!

Ich wünsche Ihnen viel Vergnügen beim Lesen!


Eva-Maria Sens
Künstlerische Direktorin



Barockoper ist jetzt!



Befragt man Menschen auf der Straße, was sie sich unter Barockoper vorstellen, erhält man mit großer Wahrscheinlichkeit Schlagworte wie «antiquiert», «Perücken», «handeln von Gött*innen, Held*innen und mythologischen Gestalten» oder auch «keine Ahnung».

Komponiert für höfische Bühnen fernab einer bürgerlichen Kulturidee, in der Ausstattung von Prunk überladen und thematisch an konkreter Realitätsferne kaum zu übertreffen, scheint die Distanz zwischen Barockoper und dem Hier und Heute unüberbrückbar groß. Und doch gibt es etwas, das die Barockoper in den letzten Jahrzehnten ein Revival erleben lässt. Dass wir als Innsbrucker Festwochen bei diesem Thema nicht ganz unvoreingenommen sind und noch dazu durchaus auch unseren ganz eigenen Beitrag zu dieser Renaissance beigetragen haben, macht die Frage für uns nicht weniger spannend: Wie aktuell ist Barockoper?

Gerade weil die Barockoper historisch so weit entfernt scheint, bietet sie eine Bühne für neue Perspektiven, für Gegenwartsdeutungen und künstlerische Experimente. Ihre Kraft liegt nicht im Faktisch-Historischen, sondern im Menschlichen – und im Möglichkeitsraum, den sie eröffnet. Um dieser Aussage Gewicht zu verleihen, ist es wichtig, sich die drei Ebenen einer Oper separat anzuschauen: die Musik, den Stoff und die Möglichkeiten der Darstellung.

Nähern wir uns der Frage von der Musik aus: Es existiert das Vorurteil, dass Alte Musik und damit die Musik der Barockoper für unser heutiges Ohr fremd, sperrig und wenig zugänglich klingt. Mehr noch, dass man sich auskennen muss, um diese Klangwelten als Zuhörer*in verstehen zu können.

Auf den ersten Blick, das erste Hinhören ist alles speziell: Cembalo statt Klavier, Natur- statt Ventiltrompeten, Darm- statt Stahlsaiten und ein in der Klangbalance gänzlich anderes Klangideal als es mit Kompositionen nachfolgender Epochen assoziiert wird. Es könnte klanglich nach Staub und mottenzerfressenen Puderperücken riechen. Doch Ensembles wie die Accademia Bizantina und Ottavio Dantone zeigen, wie elektrisierend, ja modern diese Musik klingen kann. (Hierzu sei an dieser Stelle auf meinen Artikel «Klang, in Bernstein gegossen» im Festwochen-Magazin 2024 verwiesen.) In ihrer Klarheit und Emotionalität ist Alte Musik alles andere als antiquiert und alles andere als kompliziert für die Zuhörenden. Die

barocke Affektenlehre, nach welcher musikalische Figuren gezielt Gefühle transportieren, wirkt – mit entsprechender Kenntnis und Qualität umgesetzt – bis heute unmittelbar und pfeilgenau auf den zu treffenden Punkt der Zuhörenden: das Herz. Denn Emotionen sind weder modern noch veraltet, sie sind zeitlos.

Nächste Ebene: Die Libretti und die in ihr agierenden Charaktere. Hinsichtlich dieser arbeitet die barocke Oper mit Schablonen. Hinter diesen uns starr erscheinenden Umrissen – ihr Ursprung kann mythologisch, historisch oder allegorisch sein – stehen universelle menschliche Konflikte: Macht und Ohnmacht, Liebe und Verrat, Identität und Selbstinszenierung.

Den Spannungsbogen einer beinahe kompletten Existenz umfassen die diesjährigen Opern im Großen Haus: Caldaras «Ifigenia in Aulide» und Traettas «Ifigenia in Tauride».

Ifigenia – Tochter des Agamemnone – soll als Opfergabe an die Götter dargereicht werden und ist damit Sinnbild weiblicher Fremdbestimmung. In der griechischen Mythologie wird sie geopfert, damit der Vater seine Flotte in den Krieg schicken kann. Ihre Geschichte ist alt, tragisch – und erschreckend aktuell. In der Erzählung erstem Teil – vertont von Antonio Caldara – stehen ihr Gehorsam und ihre Opferbereitschaft im Zentrum. Aus heutiger Sicht wirkt das Drama um die Aufopferung Ifigenias wie ein Kommentar auf patriarchale Machtstrukturen

und die Frage nach weiblicher Autonomie. Im zweiten Teil verschiebt sich der Fokus auf ihre seelische Traumatisierung – sie ist im undefinierten Warteraum ihres Daseins, zwischen Fremdheit, Erinnerung und Wiederaneignung. Ifigenia steht damit sinnbildlich für ein Dilemma, das viele Frauen heute noch kennen: Erwartungen erfüllen zu müssen, die nicht ihre eigenen sind. Sei es im Beruf, in der Familie oder im gesellschaftlichen Bild der «idealen Frau» – wer setzt diese Maßstäbe? Doch Ifigenia ist nicht nur Opfer. In einer Zeit, in der Frauen weltweit um Selbstermächtigung ringen, wird sie zur Projektionsfläche und fragt: Wie weit geht Loyalität? Wann wird Anpassung zur Selbstverleugnung? Und was braucht es, um aus tradierten Rollen auszubrechen? Wer hält in meinem Leben die Fäden in der Hand?

Um diese Entwicklung und die weite Spanne der Projektionsfläche aufzeigen zu können, haben wir beide «Ifigenias» zeitgleich ins Festwochen-Programm aufgenommen. Die Erzählung eines Charakters beginnt nie erst mit dem ersten Ton, der gesungen wird, und endet nie mit dem letzten Vorhang.

Damit können wir als Zwischenfazit festhalten: Die Musik ist zugänglich, die Plots bieten Projektionsflächen im Heute. Bleibt noch die Frage nach der Ausgestaltung. Die Magie barocker Theatertechnik ist längst vergangen und die Sprache barocker Gestik den Zusehenden fremd. Und doch eröffnet sich gerade hier der anfangs erwähnte Möglichkeitsraum. Musik und Stoff werden in ihrer Ursprünglichkeit erhalten, gerade wenn man von Barockoper in historisch informierter Aufführungspraxis ausgeht, wie es bei uns der Fall ist. Aber die Regie kann auf das gesamte Spektrum inszenatorischer Kunstgriffe zurückgreifen, das sich seither entwickelt hat. Und doch: Mit jeder Person sitzt eine individuelle Meinung im Publikum zur Frage, mit welchem konzeptionellen Ansatz Barockoper umgesetzt werden darf oder muss. Und ebenso fragen wir uns für jede Oper aufs Neue: In welche Richtung wollen wir gehen? Ganz bewusst lassen wir die Geschichte der Ifigenia in zwei gänzlich unterschiedlichen Regiekonzepten erzählen.

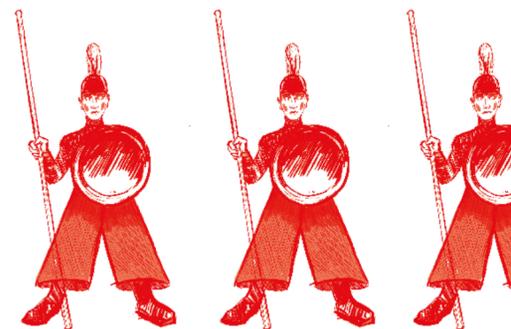
Das katalanische Figurentheaterkollektiv Per Poc übernimmt die Umsetzung der ersten Oper. Ihre Inszenierungen sind poetische Bildräume – das Puppenspiel wird zum Medium barocker Affekte. Anna Fernandez und ihr Ensemble nutzen die Objekte als seelische Projektionsflächen, die das Unsagbare sichtbar machen. Die Puppe wirkt hier als Übersetzung und Verstärkung menschlicher Seelenzustände. Spannend ist, wie diese zusätzlich Ebene genutzt werden kann, um die in ihrem Gefangensein töchterlichen Gehorsams verharrende Ifigenia sichtbar werden zu lassen. Aber auch für das Spiel mit der Frage danach, wann Agamemnon als Herrscher und wann als Vater agiert, hat sich das Kollektiv eine plastische Darstellungsform erdacht. Diese verleiht der Aussage, dass Kleider Leute machen, eine ganz neue Bedeutung.

Einen gänzlich anderen Ansatz verfolgt die deutsche Regisseurin Nicola Raab mit ihrer Arbeit für den zweiten Teil der Erzählung. Die Bühne wird bei ihr zum Seismograf der Gegenwart. Sie stellt Ifigenia in einen Raum des ewigen Wartens. Die psychologische Tiefenschärfe, die Brüche und Ambivalenzen, die Vorgeschichte und das endlich in eine selbstbestimmte Handlung ausbrechende Individuum verortet sie in einem zeitlosen Raum der Zurschaustellung. Ifigenia ist bei ihr moderne Projektionsfläche par excellence, auch weil sie nach ihrem Befreiungsschlag gen Athen segelt und «danach viele Fragezeichen bleiben», so Nicola Raab im Gespräch.

Es bleibt ein spannendes und nur in der Gegenwart mögliches Experiment, die Geschichte Ifigenias anhand zweier Opern aus der Feder unterschiedlicher Komponisten in einem Festival-Sommer auf die Bühne zu bringen. Und trotz unterschiedlicher Herangehensweisen wird es vorausdeutende Hinweise und Rückbezüge geben. Lassen Sie sich überraschen.

Damit wären alle drei eingangs genannten Ebenen durchkämmt: Barockoper ist kein museales Spektakel. Sie ist eine vibrierende Kunstform, ein weites kreatives Feld zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Doch wer bestimmt am Ende, wie aktuell Barockoper ist? Hält in dieser Frage am Ende nicht gar das Publikum die Fäden in der Hand? Die Antwort lautet: ja – denn jede neue Interpretation und jede emotionale Reaktion im Zuschauerraum schreibt die Geschichte dieser Opern weiter.

Wenn Klang, Stoff und mannigfaltige darstellende Formen sich begegnen, wenn Puppen singen und Helden scheitern dürfen – dann lebt und atmet Barockoper. Und dann erzählt sie uns heute vielleicht mehr über uns selbst, als wir erwartet hätten.



«Imagination has no limits» – Puppen auf der Opernbühne

Lange bevor es große Theater oder gar geschriebene Texte gab, wurden bewegliche Figuren genutzt, um mit ihnen Geschichten zu erzählen. Wobei «Geschichten» nicht als stringente Idee eines Erzählstoffes verstanden werden dürfen. Vielmehr bedienten sich bereits frühgeschichtliche Kulturen beweglicher Figuren im Rahmen ihrer rituellen Handlungen, um mit ihnen die Vorstellungskraft ihrer Gefolgschaft hinsichtlich der göttlichen Wirkmächtigkeit zu lenken. Ab dem 16. Jahrhundert entwickelten sich in Europa Puppen als ein verbreitetes theatralisches Darstellungsmittel: Puppenspieler*innen reisten mit ihren Wanderbühnen von Ort zu Ort und unterhielten mit Moralstücken und Heldensagen das gemeine Volk. Der Ton war derb, komisch und kritisch – ein Gegenentwurf zur höfischen Kultur. In der italienischen Commedia dell'Arte spielten die Figuren formvollendet mit eben diesem Gegenentwurf und aus ihrer Tradition entstand im deutschen Sprachraum zum Beispiel die Figur des «Kasperle». Im Barock kam schließlich die Hochphase des höfischen Marionettentheaters, dessen Bedeutung v. a. auch durch Joseph von Sonnenfels und sein Schaffen am Wiener Kaiserhof geprägt war.

Was bei diesem kurzen Überblick auffällt: Puppentheater richtet sich bis dato fast ausschließlich an ein erwachsenes Publikum. Erst im 19. Jahrhundert wandelte es sich zum Kindertheater, wie wir es heute meist kennen – eine Reduktion, die die öffentliche Rezeption von Puppentheater bis heute beeinflusst und die Macht seiner künstlerischen Aussagekraft dezimiert.

Anna Fernandez, Puppenspielerin, Regisseurin und eine Hälfte der Puppenkompanie Per Poc, tritt mit ihrer Arbeit den Gegenbeweis an. Für sie ist Puppenspiel nicht nostalgische Kinderunterhaltung, sondern ein radikal sinnliches Ausdrucksmittel: «In der allgemeinen Vorstellung reduziert sich Puppentheater oft auf das Marionettentheater oder auch das Handpuppentheater für Kinder. Wir deuten den Begriff ‚Puppe‘ sehr viel weiter: Es ist ein plastisches Kunstwerk, das in Bewegung versetzt wird.» Puppen sind also nicht bloße Requisite, sondern ein eigenständiges Ausdruckswesen. Sie können das scheinbar Unmögliche sichtbar machen – sie bilden Figuren jenseits menschlicher Mimik, sind Wesen mit übernatürlicher Präsenz und können Emotionen in überzeichneter, fast archaischer Form darstellen. «Der Vorstellungskraft sind keine Grenzen gesetzt», so Anna Fernandez: «Eine Puppe ist ein Partner, ein Objekt, das zum Leben erweckt wird. Das Magische liegt in der Bewegung.» Eine Puppe, die sich nicht bewegt, bleibt tot. Erst im Zusammenspiel mit den sie Spielenden entstehen ihre Persönlichkeiten, erhält die Puppe ihre Seele.

In ihrer Arbeit mit Sänger*innen legt Anna den Fokus daher zuallererst nicht auf das technische Handling der Puppen, sondern auf die Beziehung zwischen Körper, Objekt und Darstellung. Die von Per Poc in Eigenarbeit gefertigten Puppen sind leicht und flexibel. Sie stellen keine Konkurrenz zu den Darstellenden dar, sondern eine Erweiterung der Darstellungsfläche. So ist die Arbeit mit Puppen für die Regisseurin auch eine Einladung an die Darsteller*innen, sich und ihre Ausdrucksfähigkeiten

neu zu entdecken. Ab und an starte ein Projekt mit etwas Skepsis – vor allem bei Sänger*innen, die es nicht gewohnt sind, eine Figur parallel zu ihrer musikalischen Performance zu führen. Doch sobald die Verbindung zwischen Puppe und Künstler*in hergestellt sei, entfalte sich eine neue Kraft. «Die Puppe verleiht ihnen Macht», so Fernandez: «Ein einfaches Objekt mag für sich alleine wenig imposant wirken. Doch in der Verbindung mit der darstellerischen Präsenz des Sängers entsteht eine neue Dimension von Ausdruck. Die Puppe wird mit der Zeit Teil des Rollencharakters und ermöglicht so eine neue Form der Ausdrucksweise, eine neue Spielart mit den eigenen darstellerischen Möglichkeiten.» Diese Überzeugung überträgt sich auch auf das Publikum. In einem Moment richtet sich der Fokus auf die Sänger*innen, im anderen auf die Puppe – beides ergänzt sich, befruchtet sich gegenseitig. Das Puppenspiel fügt der ohnehin schon fantastischen Welt der Oper eine zusätzliche Ebene hinzu: eine visuelle, oft surreale Dimension, in der das Unerzählbare Form und Darstellungsfläche erhält. Gesichtsausdrücke, die das menschliche Antlitz nicht abbilden kann, Farben, die gegen Realismus rebellieren. «Das menschliche Gesicht ist immer ein Gesicht», sagt Fernandez. «Eine Puppe kann alles sein.» Die Puppen von Per Poc sind in ihrer ästhetischen Vielfalt beeindruckend: poetisch, abstrakt, realitätsgetreu, farbenfroh und schwarz-weiß – vor allem aber offen für Interpretation. Ihr Stil lässt sich nicht in eine Schublade sortieren, sondern orientiert sich immer am Stoff, den sie erzählen sollen. Und an den Dimensionen des Raumes, den sie füllen müssen.

Für Anna Fernandez liegt das Geheimnis der Kunst des Puppenspiels in dieser Individualität. Eine Puppe ist wie ein Instrument: Jede*r, der sie spielt, bringt etwas Eigenes zum Klingen. Dieselbe Figur kann je nach führender Person völlig anders erscheinen – in Bewegung, Haltung, Tempo, Ausdruck. So wird aus einem Objekt ein Spiegel des Menschen, der es belebt. Und genau darin liegt die Magie des Puppenspiels: Es macht sichtbar, was sonst verborgen bleibt – nicht nur im Charakter der Figur, sondern auch im Menschen, der sie zum Leben erweckt.



Vier Perspektiven zu einer Geschichte

Anna Fernandez: Selbstlos, denkt immer zuerst an das Wohl ihrer Mutter und ihres Vaters. Selbst im Angesicht ihrer Opferung sorgt sie sich am meisten darum, dass ihre Mutter ihrem Vater dafür vergeben soll.

Eine «gute» Tochter.

Auf eine Weise entspricht sie dem althergebrachten Klischee einer Frauenfigur im Geschlechterspiel.

Agamemnone. Denn es ist auf befremdlich Weise so aktuell, dass er seine Seele für Macht verkauft. Wir sind fähig die fürchterlichsten Dinge zu tun, wenn es um Macht geht. Erschreckenderweise ist er 2025 daher die aktuellste aller Figuren. Auch deshalb, weil er trotz – oder gerade auf Grund – seiner Machtposition als König auch selbst nicht wirklich frei ist. Ein sehr interessanter Charakter!

Oh mein Gott, ich hätte mich nicht entscheiden können. Beide Stoffe sind phantastisch, gerade wegen der visuellen Aspekte. Die unheimliche Welt auf Tauride mit Puppen zu inszenieren wäre auch sehr spannend gewesen. Wir haben jetzt denn Vorteil, mehr mit der visuellen Ausarbeitung der Dialoge und dabei mit feinen humoristischen Ansätzen arbeiten zu können. Zum Glück musste nicht ich mich für einen der beiden Stoffe entscheiden, sondern ihr habt das für mich übernommen!



Anna Fernandez

Vom Journalismus kommend hat Anna Fernandez den Weg auf die Bühne und dort zu der besonderen Form des Puppentheaters gefunden.

Gemeinsam mit Santi Arnal inszeniert sie seit 1989 auf allen großen Bühnen dieser Welt und erfindet mit ihrer Ästhetik und den Puppenobjekten dauerhaft neue Welten.

Die Figur der Ifigenia ist die einzige Figur, die in beiden Opern auftaucht.

Wie würdest du Ifigenia in «deiner» Oper charakterisieren?

Aus dem gesamten Personal des Librettos: Hast du einen Lieblingscharakter?

Wenn du es dir hättest aussuchen können: Hättest du lieber die andere Oper inszeniert?



Nicola Raab

Nicola Raab hat neben ihrem Studium der Theater- und Musikwissenschaften auch einen Abschluss in Psychologie. Beide Zugänge ihrer Ausbildung fließen in ihre Regiekonzepte ein.

Nicola Raab ist seit Jänner 2025 neue Operndirektorin am Staatstheater Darmstadt.

Nicola Raab: Ungleich anders. Sie ist das Bild einer Frau in Wartestellung. Sie wartet auf etwas, von dem sie noch gar nicht weiß, was es ist.

Sie begibt sich auf eine Reise vom Passiven ins Aktive: Vom Warten über das Wahrnehmen und Erkennen in die Handlungsfähigkeit und dann in die tatsächliche Handlung.

Ifigenia hat einen hohen Identifikationswert für mich. Auch wenn man Kunstwerk und Künstler*in nicht grundsätzlich vermischen soll, spricht dieses jahrzehntelange Warten, bevor sich etwas erdrutschartig in Bewegung setzt, zu mir. Aber auch Oreste: In ihm kumuliert der Atridenfluch. Wie ein Hornissenschwarm schlagen in seiner Person alle Übel ein. Und um eine noch cleverere Antwort zu geben: Es ist weder Ifigenia noch Oreste, sondern deren (Nicht)Beziehung zueinander. Diesen sich ständig ausdehnende und füllende Leerraum zwischen ihnen könnte man eigentlich zu einem weiteren Charakter erheben.

Ich glaube, alle schreien immer erstmal nach «Aulide», aber ich habe für mich festgestellt, dass «Tauride» viel spannender ist – findet ja offensichtlich auch schon Goethe ... Für das Warten einen Raum zu schaffen und es in Szene zu setzen, das ist Meines.

Danke, dass ihr mich mit der für mich richtigen Oper betraut habt!

Worin lagen die besonderen kompositorischen Fähigkeiten von Antonio Caldara? Was konnte er besser als seine Zeitgenossen?

Antonio Caldara war ein Musiker, der es auf bewundernswerte Weise verstand, Stile, Formen und Erfahrungen seiner Ausbildung und seines Werdegangs miteinander zu verbinden. Damals musste ein*e Komponist*in nicht nur fähig, sondern auch geschickt sein, um die Mäzen*innen, Kardinäle, Adelige oder Fürst*innen zufrieden zu stellen. Ausgebildet an der venezianischen Schule von Legrenzi, unterhielt er in Rom enge Kontakte zu Corelli, Scarlatti und Händel. Es ist kein Zufall, dass sein Stil, auch wenn er sehr persönlich ist, einige Einflüsse dieser großen Komponisten erkennen lässt. Seine musikalische Sprache entwickelte sich von der venezianischen Fülle und Erhabenheit zu einem galanteren Stil, der fast die neapolitanische Schule vorwegnahm, um dann in der Wiener Periode zu einer größeren Kontrolle und Vorliebe sowie Raffinesse in Bezug auf harmonische und kontrapunktische Aspekte zurückzukehren. Durch diese Fähigkeit und seiner profunden Kenntnis der Materie, bezeichneten ihn namhafte Musikhistoriker von Burney bis Schneider als einen der größten Musiker, die je gelebt haben oder nannten ihn auch den «italienischen Händel».

Ich erinnere mich, dass ich sogar so weit ging, ihn «italienischen Bach» zu nennen, als ich eine seiner Partituren zum ersten Mal studierte. Denn das, was seine Musik hervorrief, erinnerten mich an den großen Meister aus Eisenach. Wie später auch andere bedeutende Komponisten – Mozart, Beethoven und Brahms – transkribierte und bearbeitete auch Bach Caldaras Musik.

Warum muss man Caldaras «Ifigenia in Aulide» unbedingt gehört haben?

Antonio Caldaras «Ifigenie in Aulide», die 1718 in Wien auf ein Libretto von Apostolo Zeno komponiert wurde, ist die älteste überlieferte Opernfassung der Tragödie des Euripides. Das Libretto wurde eigens für Caldara geschrieben.

Diese Oper ist von großer Bedeutung, da es sich um eines der ersten Melodramen handelt, die für den Wiener Hof komponiert wurden. Für Caldara war es daher sehr wichtig, sich zu profilieren, um in der Gunst Karls VI. zu steigen und dessen Geschmack zu treffen. Entsprechend ersichtlich wird das Bemühen des Komponisten um einen raffinierten und gefälligen, aber zugleich tiefgründigen und bedeutungsvollen Stil. Besonders bemerkenswert und ungewöhnlich erscheint hierbei der Einsatz von vier Trompeten und Pauken zur Darstellung der Ankunft des Helden Achilles in Aulis.

Die Dramatik entfaltet sich eindrucksvoll sowohl in den tragischen und wütenden Momenten als auch in den ausdrucksstarken und pathetischen Passagen, wobei nicht nur die Arien, sondern auch die Rezitative davon durchdrungen sind. Wir haben es mit einem Meisterwerk zu tun, das wir nach über dreihundert Jahren endlich wieder hören und neu entdecken können.



Ottavio Dantone

Ottavio Dantone ist spätestens seit seiner Übernahme der in Ravenna beheimateten Accademia Bizantina einer der herausragenden Namen der Alten-Musik-Szene.

Seit September 2023 ist er Musikalischer Leiter der Innsbrucker Festwochen der Alten Musik und leitet dieses Jahr Antonio Caldaras Oper «Ifigenia in Aulide» vom Cembalo aus.

Caldara war der erklärte Lieblingskomponist von Kaiser Karl VI. Warum wohl?

Caldara war dank seiner offensichtlichen künstlerischen Begabung in der Lage, jede Art von Komposition in Angriff zu nehmen und sich dabei dem Geschmack der einflussreichsten Personen, von denen er abhängig war, anzupassen. Als es ihm nach vielen Jahren endlich gelang, die Stelle des stellvertretenden Kapellmeisters am Hof Karls VI. zu erhalten, verstand Caldara die musikalischen Vorlieben des Herrschers sofort. Dieser bevorzugte «alles Massive und Ungalante», liebte Kanons (Caldara schrieb ihm Hunderte) und ganz allgemein den strengen Stil und den Kontrapunkt.

Aus Zeitzeugenberichten geht hervor, dass Karl VI. und seine Familie häufig Aufführungen von Caldaras Opern und Oratorien besuchten. In einigen Fällen setzte sich der musikbegeisterte Kaiser sogar privat für eine Gruppe von Adligen ans Cembalo und dirigierte selbst.

Man kann also mit Sicherheit sagen, dass Caldara als Hofkomponist bedeutende Leistungen vollbracht hat, die mit Komponisten wie A. Scarlatti, Vivaldi und Händel vergleichbar sind. Dies erklärt auch die Gunst, die er während seiner Karriere bei Karl VI., aber auch bei vielen anderen religiösen und politischen Persönlichkeiten in Europa genoss.

Worin lagen die besonderen kompositorischen Fähigkeiten von Tommaso Traetta? Was konnte er besser als seine Zeitgenossen?

Der in Bitonto geborene Traetta erhielt seine musikalische Ausbildung in Neapel. Daher tragen alle seine Kompositionen den unverwechselbaren Charakter der neapolitanischen Musik, den er von seinen Meistern Porpora und Leo übernommen hat. Besondere Aufmerksamkeit widmete er der Orchestrierung, und seine Gesangslinien sind stets verführerisch und sehr persönlich.

Prägend für Traettas Karriere war seine Reform der Opera seria. In Parma bemühte er sich, die Traditionen der italienischen Opera seria mit denen der französischen Tragédie lyrique zu verschmelzen. In diesem Bestreben führte er zahlreiche begleitete Rezitative, Chorpässagen und Tanzeinlagen ein – teilweise direkt aus den Opern von Rameau oder Leclair entlehnt – und orientierte sich an französischen Libretti, die schlicht ins Italienische übertragen wurden. Das zeigt sich beispielsweise in «Ippolito» («Hippolyte et Aricie») und «I Tintaridi» («Castor et Pollux»), die beide in fünf Akten angelegt sind, während der italienische Standard zu dieser Zeit drei Akte vorsah.

Traettas Musik spiegelt eine starke und unverwechselbare Persönlichkeit wider. Und er hatte eine klare Vorliebe für den «Canto spianato» [dt. «schlichter Gesang», einen v. a. in der ital. Oper des 18. und 19. Jhd. anzutreffenden Gesangsstil, der sich durch seine Langsamkeit und der Einfachheit seiner Formen auszeichnet.] Er fand ein wirkungsvolles Gleichgewicht zwischen dramatischem Ausdruck und stimmlicher Schönheit. Die Proportionen seiner Werke sind besonders ausgewogen und er vermied die Tendenz seiner Zeit, Da-capo-Arien übermäßig zu entwickeln. Der neue Ansatz des «dramma per musica» entfernte sich von übermäßigen Koloraturen zugunsten der Betonung des Textes.

Warum muss man Traettas «Ifigenia in Tauride» unbedingt gehört haben?

Der Oper liegt ein hervorragendes Libretto von Coltellini zugrunde, das auf der Tragödie von Euripides basiert. Das gesamte Werk hat einen düsteren und zutiefst emotionalen Charakter, der durch die Chöre und langsamen Arien noch verstärkt wird. Damit schuf Traetta ein zutiefst bewegendes Werk, in dem sich Ifigenie (wie später auch seine Antigona) dem König widersetzt und einen humanen und edlen Geist verkörpert.

Für unsere Aufführung in Innsbruck haben wir eine großartige Besetzung zusammengestellt – ich kann es kaum erwarten!

Glucks berühmte Reformoper «Orfeo ed Euridice» wäre ohne das Vorbild Traettas kaum möglich gewesen. Warum ist das so?

Gluck kannte Traetta und seine Reformen gut, da beide zu gleichen Zeit in Parma waren. Er verfolgte die gleiche Idee der Wiederbelebung der griechischen Tragödie, vielleicht aber sogar noch radikaler, denn er schaffte die Secco-Rezitative und den ornamentalen Gesang vollständig ab. Traetta aber blieb seinen italienischen Wurzeln treu und verzichtete nie auf den Reiz der Koloraturen und des Belcanto. Diese Reformbewegung begann in Parma, danach setzte Traetta seine Karriere in Wien, Venedig und St. Petersburg fort.



Christophe Rousset

Christophe Rousset ist Musikalischer Leiter der Opern-Fortsetzung «Ifigenia in Tauride» von Tommaso Traetta. Mit ihm im Graben sitzt das Orchester Les Talens Lyrique.

Zuletzt war er bei den Innsbrucker Festwochen 2023 in «König Salomon» und 2020 in «From Purcell with Love» zu erleben.

Ob langjährige Freunde oder neue Gesichter: Nur durch Gemeinschaft beginnt die Welt – in unserem Fall Innsbruck – zu klingen, zu summen, ertönt Lachen und Rufen, zeigen Umarmungen die Freude des Wiedersehens und eine ausgestreckte Hand die Freude des Kennenlernens. Innerhalb der Festwochen trägt dieses Gefühl einen Namen: die Festwochen-Familie. Hier ist jede*r unverzichtbarer Teil des großen Ganzen. Denn es sind die individuellen Persönlichkeiten, die das Festival lebendig machen.

Erfahrene Festwochengäste werden einige der Gesichter auf diesen Seiten wiedererkennen, während sie andere zum erste Mal erblicken: Dies ist nur eine Auswahl der über 300 Künstler*innen und Sänger*innen, die hier Freund*innen wiedertreffen, Bühnen kennen und vielleicht schon seit Jahren ein Lieblingscafé in Innsbruck haben. Andere prägen die Festwochen 2025 zum ersten Mal und fügen der Festwochen-Familie neue Zutaten hinzu.

Willkommen! Und Willkommen zurück!



#WirSindFestwochen



All you need is Lully

Musik ist ein bestimmender Teil der Kultur. In ihrer «Hochkulturform» meist den herrschenden Schichten zugesprochen, als «populäre Musik» dem Volk.

Aber, im tiefsten Sinne ist Musik immer populär, eine aus der körperlichen Erregung hervorgegangene Kulturform. In der Volkskultur wird körperbewegende Form im Musizieren aber auch im Tanz durch «Walzen und Hopsen» gelebt. In der Hochkultur ist diese akustische Erregung aber selbst im Walzer und der Polka verdrängt. So wurde Musik zum trennenden Medium der Herrschaft der Hochkultur über die Volkskultur.

Musik erregt die Hörenden, schafft emotionale Bindung und Gemeinsamkeit. Darin sind Musik und ihre Fan-Kultur ein Paradigma von Kunstleben und zugleich auch einer emotional basierten Wirtschafts- und Medienkultur. Wirkte die Körperlichkeit von Musik einst über Nachbargrenzen völkerverbindend, ist sie heute weltweit popularisierend, Fans von Taylor Swift leben dies.

Doch, was macht Musik körpernah unmittelbar emotional erlebbar und damit zum Medium der Fan-Kultur?

Klang ist und erzeugt Bewegung. Musik ist strukturierter Klang. Musizieren ist unmittelbar strukturiert nach körperlicher «Spannung – Lösung». Die Instrumentarisierung des erregten Körpers erzeugt Klang, seine Wahrnehmung wiederum erregt den hörenden Körper und bewegt ihn zum Tanz. Erregung bestimmt die wechselseitige Beziehung zwischen Körper und Klang.

Dazu sind Klang und Musik auch emotional ansteckend. Sie führen zur Mitbewegtheit und wirken darin sozial, ob beim Disco-Dance oder beim Marschieren.

Die über die Notation vermittelte Zusammenstellung, die Komposition, der Struktur des Klanges entfernt sich von der Körperlichkeit zum «beziehenden Denken» und damit Verstehen des Werks.

Lullys Musik als Brücke zwischen den sozialen Ständen

Als musizierender und tanzender Komponist lebte Lully die Popularisierung der Musik. Sein Spiel mit den kulturellen Gegensätzen, von formalisiert kultiviert zu legere trivial, war eine kunstvolle Besinnung auf Körperlichkeit. Damit prägte er den Stil am französischen Hof des Sonnenkönigs, zugleich ist er Vorreiter von populärer Musik heute.

Lully spielte dabei mit der Üppigkeit des Orchesterklanges und zugleich mit der Einfachheit des Liedes und scheute nicht den Ausdruck der Sprechmelodie des Volkes. Er reduzierte die Mehrfachbesetzung der Stimmen des Orchesters und brachte dennoch die Spannungsbreite der Stimmgefüge über das Ensemble in den Tanzsaal. Wortdominierte Passagen der Musik wurden eingebunden in rhythmische Erregungsschemata – in rezitativer Musik damals wie in rap-music heute. Die solistische Arie, emotionale Selbstdarstellung in melodischer Koloratur, trat in einen Dialog mit dem Chor und wurde so zu einer standesübergreifenden Interaktion. Die Übernahme der Gesangsstruktur in das instrumentale Spiel brachte die Eigenheiten der körperlichen Stimme in den mehrstimmigen Satz kultivierter Musiksprache. Musik wurde so zunehmend körperlich und damit volksnäher.

Der Hofmusiker Lully brachte dann auch noch den bewegten Körper persönlich aufs Parkett. Sein Tanz war nicht streng choreografiert, seine Musik in Teilen «offen» improvisiert, nicht gänzlich vorgeschrieben, sondern interaktiv gestaltet durch körperliches Dirigat – ein sinnlicher Zeitgeist, der in schlichter Spontaneität des Hier und Jetzt gelebt ist.

Musik aus Herrschaftskulturen war so am Wege zu einer Musik der Volkskultur. Abseits des Verständnisses von Musik als gemeinsame Sprache besann sich Musik auf die Gemeinsamkeit der Körperlichkeit.

Damit ist die Musik von Lully zwischen höfischer Lust und Lust des Volkes ein frühes Paradigma populärer Musik. Als musizierende Fans führen die sogenannten «Lullisten», seine Fans und Nachahmer, diese körperliche Hof-Musik weiter. Durch sie und das Druckmedium trat der französische Stil nach außen und paarte sich mit den herrschenden Stilen europäischer Höfe.

Über die Jahrhunderte hinweg wird schließlich das große (Hof-)Ensemble reduziert auf das Paradigma des Streichquartetts, angereichert durch den «beat», und übertragen auf die Liedmusik der Beatles, der 4-Mann Band im Dance-Club. Technische Erweiterung durch Verstärker und elektronische Klangerzeugung verstärkt die körperliche Klanglichkeit über Massenmedien. Die Verbreitung von Musik löst sich von der Komposition und ihrem Verstehen nur durch Expert*innen, dem sich bildenden Bürgertum, zum direkten Erleben der klingenden Musik durch every-«body» in den Massenmedien heute. Hörendes Nachspielen brachte die Dominanz der Körperlichkeit und damit Popularisierung verstärkt durch Amateurisierung in ein «Volks-Musikleben».

Die Vermittlung des Live-Sounds führte zu einer Manie bei massenhafter Verschmelzung mit der erregenden Musik bis hin zu ihrer kreativen Re-Produktion. Beatle-mania hat zu einem noch nie dagewesenen Musizier-Boom geführt. Nicht nur ihr Konsum, sondern das Streben danach, Musik selbst zu machen, macht Musik lebendig populär – die Fan-Kultur distribuiert damit zweifach.

Erregung durch Musik & Popularisierung

Fans formieren sich im emotionalen Klima der Gemeinschaft. Der Gebrauch von Musik zum Gefühlsmanagement, oder zur sozialen Positionierung und zur Einbindung in Gruppenidentitäten durch Bekundung entsprechender Vorlieben, bestimmt Fan-Kulturen. Der «wahre» Fan bildet Vorstellungen, also Fantastisches, aus Erfindungsgabe. Das Fantastische und in ihm das Triviale (Alltägliche) äußert sich als Unterschied vom Formellen, nach Regeln Strukturiertem.

Als Produkt der Fantasie, als erregende Vermittlung der realen Welt, ist emotionale Bindung tief medial. Musik aber ist nicht nur ein emotionales Medium, Musik ist das Prinzip der Medien indem sie emotionale Bindungen schafft. Darauf basieren die Fan-Kultur wie auch Medien und machen vermittelte Fantasien im Leben «wirklich».

Die Fan-Kultur Alter Musik, als bewegende Körpermusik, ist der populären Musik näher als dem Werk des bürgerlichen Konzertsaaes. In den 80er Jahren, einem gesellschaftlichen Wandel nach den aktivistischen 60er Jahren, wurde die Gegenhaltung der Gebildeten zu bürgerlicher Kunst in der Zuwendung zu «trivialer» Musik gelebt: Anstelle des Pop der 60er Jahre wurde Alte Musik das Medium der Gegenhaltung. Eine das Bürgertum tradierende Politik könnte diese Alternative genährt haben, die Institutionalisierung der Alten Musik hat sie mit dem emotionalen Leben heute vereint.

Als emotionales Erlebnis ist Musik funktional

Als Objekt der Fantasie ist Musik Medium und Paradigma einer zunehmend körpernahen Kultur, die den kulturellen Wert des Erlebens von Erregung genießt.

Musik lebt Körperlichkeit. Sie wird aus ihr geboren und erregt sie zu weiterem Musikerleben in Gemeinschaftlichkeit über körpernahe Medien am Paradigma der Musik – heute wie früher wie damals, darin sind sich Swifties und Beatles und Lullisten sehr nah!



Die Lullisten
Sa | 23. August
20.00 Uhr
→ Schloss Ambras Innsbruck
Spanischer Saal

Werner Jauk ist ein österreichischer Musiker und außerordentlicher Universitätsprofessor am Institut für Musikwissenschaft der Universität Graz. Er ist Gründer der Plattform grelle musik und selbst als Künstler aktiv sowie Director of Ars Electronica Research Institute «Auditory Culture».

Jeder kulturelle Ausdruck – ob eine Oper in historisch informierter Aufführungspraxis, eine radikale Performance im öffentlichen Raum oder die verschwitzte Clubnacht in einer Fabrikhalle – besitzt das Potential, neue Denk- und Wahrnehmungsräume zu erschließen. Hoch-, Sub- und Clubkultur wirken hier nicht als Gegensätze, sondern als komplementäre Strategien im Widerstand gegen gesellschaftliche Zwänge. Auch mein Zugang zu Kulturarbeit war seit jeher mit dem Anspruch verwoben, einen Austausch zwischen unterschiedlichen kulturinteressierten Szenen herzustellen, sowie gesellschaftliche Verhältnisse und Realitäten herauszufordern.

Mit und für Kultur zu arbeiten bedeutet für mich, aktiv mit der Gesellschaft in den Dialog zu treten, das Schöne und Inspirierende hochleben zu lassen, aber auch consequent Problemfelder als solche zu benennen. Sei es durch die Wiederaneignung des uns nicht zur Verfügung stehenden Raumes, durch das Einladen von Menschen aus unterrepräsentierten Gruppen oder durch das bewusste Schaffen von Plattformen für kulturelle Praktiken, die oft marginalisiert oder schlichtweg ignoriert werden. Widerständige Kunst besitzt die Kraft, ideologische Machtstrukturen offenzulegen und dominante Diskurse zu hinterfragen und zu dekonstruieren. Widerständige Kulturarbeit erzeugt Möglichkeitsräume, die über rein ästhetische Erfahrungen hinausgehen, indem sie den inspirierenden Austausch fördert und so Potenziale für gesellschaftliche Veränderungen

eröffnet. Zu alledem empfinde ich es als essentiell, auch den eigenen Seh- und Hörgewohnheiten stets kritisch und herausfordernd zu begegnen und sie regelmäßig auf den Prüfstand zu stellen.

Unsere gegenwärtige gesellschaftliche und politische Lage ist geprägt von multiplen Krisen: Klimawandel, politische Instabilität, soziale Ungleichheiten und eine zunehmende Polarisierung der Gesellschaft. Viele Menschen blicken der Zukunft mit Unsicherheit, oft sogar Angst entgegen. Doch was bedeutet es konkret, von Widerstand in diesem Kontext zu sprechen? Wogegen richtet sich dieser Widerstand? Widerstand kann als Reaktion auf wahrgenommene Ungerechtigkeiten, als Protest gegen empfundene und reale Bedrohungen, aber auch als Akt der Selbstbehauptung gegenüber einer als erdrückend empfundenen Realität verstanden werden.

Kunst dient oft als Vehikel des Widerstands, indem sie sich aktiv gegen die brüchigen Verhältnisse unserer Welt richtet. Sie schreibt an gegen Ungerechtigkeit, Missbrauch und Repression und bietet zugleich Visionen und Perspektiven für eine andere, gerechtere Gesellschaft. Kunst und Kultur investieren in den sozialen Zusammenhalt, bieten Orientierung und stärken den gesellschaftlichen Dialog. Historisch gesehen sind zahlreiche Theaterströmungen hierfür repräsentativ: das epische Theater Bertolt Brechts, Augusto Boals «Theater der Unterdrückten», postdramatische oder unsichtbare Theaterformen bis hin zu

feministischen und queeren Theatertraditionen. Ein provokatives und eindrückliches Beispiel lieferte die Aktion «Kunst und Revolution» der Wiener Aktionisten, die mit ihrer drastischen Ästhetik bewusst die Grenzen der gesellschaftlichen Toleranz herausforderten.

Auch in der Oper begegnen wir dem Widerstand: Dieser äußert sich hier häufig in Form von Auflehnung gegen Zwänge, die als ungerecht empfunden werden – sei es die Grausamkeit der Götter, eine erzwungene Ehe oder politische Willkür. Das diesjährige Opernprogramm der Festwochen der Alten Musik zeigt, wie unterschiedlich Widerstand in der Kunst dargestellt werden kann. In der Geschichte von Ifigenia, der Protagonistin zweier Opern bei den Innsbrucker Festwochen, erleben wir den inneren und äußeren Widerstand gegen ein grausames Schicksal, symbolisiert durch die von den Göttern verlangte Opferung der eigenen Tochter und schließlich das Aufbegehren von Ifigenia, das in Selbstermächtigung gipfelt. Hier manifestiert sich Widerstand in der Ablehnung eines unmenschlichen Opfers, in der Auflehnung gegen unausweichliche Zwänge und ungerechte Machtentscheidungen.

Antonio Vivaldis «Il Giustino» wiederum inszeniert Widerstand als einen heroischen Kampf gegen bestehende Machtverhältnisse und tyrannische Willkür. Giustino, zunächst ein einfacher Bauer, widersteht seinem scheinbar vorgegebenen

Schicksal und erlangt durch Tapferkeit und Tugend letztlich den höchsten gesellschaftlichen Rang. Der Widerstand in dieser Oper manifestiert sich als aktive Auflehnung gegen Unterdrückung, als symbolische Ermütigung, dem eigenen Schicksal nicht passiv ausgeliefert zu sein, sondern es bewusst mitzugestalten.

Kunst, Kultur, Widerstand und die Möglichkeit zur persönlichen Entfaltung – das alles geht miteinander einher. Kunst ist nicht nur ein Spiegel gesellschaftlicher Verhältnisse, sondern auch aktiv an deren Umgestaltung beteiligt. Widerständige Kunst- und Kulturarbeit ermöglichen nicht nur kritische Reflexion, sondern im Idealfall auch neue, stärkere Gemeinschaften und einen gestärkten, solidarischen Zusammenhalt.

Bleiben Sie wachsam, bleiben Sie widerständig! Prüfen Sie ihre eigenen Seh- und Hörgewohnheiten immer wieder aufs Neue und hören Sie nicht auf zu hinterfragen, zu überdenken und zu erneuern.

Herzliche Grüße,
David Prieth

David Prieth ist Kulturarbeiter,
Aktivist, Künstler und Veranstalter

Kultur schafft Raum für Widerstand, hält Macht den Spiegel vor, bildet Banden, ist laut und irritierend genug, um Zustände zu ändern. Sie verwandelt das Rufen nach einer gerechteren Welt in Klang, Bild und andere Aktionen. Zugleich kann sie ins stille Kämmerchen des eigenen Kopfes leiten, die Außenwelt vergessen und die Zeit stillstehen lassen, wenn die Welt zu groß und kompliziert geworden ist. In jedem Festwochen-Konzert kann man beide Aspekte finden, manchmal mehr den einen, manchmal mehr den anderen. Auch wenn sie bei den Festwochen-Veranstaltungen oft im Wechselspiel miteinander verbunden sind, werden sie hier gegeneinandergestellt, um ihre Facetten unvermittelter betrachten zu können.

Es kriselt: ich fühle mich angespannt, müde, traurig, gestresst. Ich ergreife die Flucht, hole mir Momente der Freude, der Erholung, der Erleichterung! Am liebsten fliehe ich in die Kunst: Perspektive wechseln, Kraft tanken, Hoffnung, Verbundenheit und Lebendigkeit spüren.

Eine Flucht in die Clownerie – zum Beispiel im Krankenhaus!

Ich liege in einem Bett, weiße Decke, weißes Laken, das Gestell aus grauem Plastik, die Wände weiß, über mir eine Triangel aus Plastik. Das ist nicht mein Zimmer, nicht meine Wohnung, nicht mein Zuhause. Der Geruch von Desinfektion. Die einzige Ablenkung der Fernseher und ein Buch. Mein Leben ist eh schon herausfordernd – Beruf, Beziehung, Familie, Haushalt, Teuerung, Umwelt, Politik, Diskriminierung, Konflikte, Schulden. Und ständig will jemand irgendetwas von mir. Die Zeit – immer knapp. Und jetzt liege ich im Krankenhaus. Meine Lieblingscouch, mein Kaffeehäterl, mein Hund, meine Zimmerpflanzen, meine vertraute Umgebung sind zurück geblieben. Zu Angst, Unsicherheit, Überforderung und Frustration kommen auch noch Schmerzen hinzu. Die alltäglich gewordene Krise ist verschärft.

Da klopft es, wer will jetzt was? Ein Kopf ragt herein. Eine rote Nase, ein seltsames Geschöpf, freundlich und neugierig. Mit den Blicken tastet es den Raum ab bis sich unsere Augen treffen. Ich spüre einen Hauch Aufregung, Neugierde, Schwupps, da kommt ein zweiter Kopf. Zwei Gestalten aus einem anderen Universum. Sie sind verspielt, hoffnungsvoll, vertelzlich, fehlerhaft, fantasievoll. Diese einzigartigen Figuren mit der roten Nase, seltsam, aber zutiefst menschlich und immer im Austausch mit mir – ein Dialog, ein Spiel, das nur gemeinsam gespielt werden kann. Ich erlebe Urmenschliches – Emotionen, Kreativität, Naivität, Scheitern und Wiederaufstehen. In mir Gebanntheit, Lachen, Tränen – aus Freude, aus Erleichterung, aus Wiederekennen des Eigenen, aus Berührtheit. Sie laden mich sanft ein, in eine andere Welt einzutreten. Mit ihnen fühle ich mich wissend, fähig und stark. Mein Herz – warm und frei – tankt auf, lässt los und badet in dieser magischen Welt, die für immer andauern könnte. Mit jeder Sekunde ein Moment Abstand von der Krise, in der ich mich befinde. Eine Insel, auf der alles möglich ist. Und dann – schwupps – ist es wieder vorbei, die Clowns sind weg. Aber etwas ist anders, etwas ist geblieben. Manch Gegenstand hat durch das Spiel eine neue Bedeutung gefunden, von jetzt an gefüllt mit Erinnerungen. Nicht mehr nur leer und weiß. Es ist nicht mein Zuhause, aber jetzt bleibt eine magische Erinnerung und eine Welt, in die ich mich mit geschlossenen Augen flüchten kann, wenn ich es will.

Oder die Flucht in die Chormusik – zum Beispiel im Chorkonzert!

Was für ein Glück. Ein Chorkonzert. Der Konzertsaal, der Einlass, die Bestuhlung, alles ist mir vertraut. Die mir unbekannt Menschen um mich herum werden mit mir zum Publikum. Mein Fokus, meine Erwartung, meine Vorfreude steigt. Jetzt tritt der Chor auf. Schon im ersten Takt weiß ich es wieder: die Stimme hat Zauberkräfte. Mamas vertraute Stimme im Bauch. Die wohlwollenden Stimmen meiner Geliebten. Die Ausdruckskraft meiner eigenen Stimme. Und erst recht die Stimmen im Ensemble – die Chorsänger*innen atmen gemeinsam ein, setzen ihre Stimmen gemeinsam ein, schaffen gemeinsamen Klänge. Klar: Komposition, Chorleitung, Interpretation, Melodien, Harmonien sind wichtig – auch Stimmführung, Lautstärke, Rhythmus und Text. Alles bewegt und berührt, stimuliert und beeindruckt.

Doch worin liegt die Magie der Live-Chormusik? Warum ist sie eine Kunst, in die ich mich gerne flüchte? Die mir Momente der Besonnenheit bereitet? Ich höre, sehe und spüre es: es ist die gemeinsame Gestaltung mit der Stimme. Egal ob acht, fünfzig oder hundert Einzelne im Ensemble singen, jede*r für sich: musiziert wird gemeinsam. Mein stressiger Alltag, meine Isolation, die Forderung zur individuellen Leistung, die Entfremdung vom Körper setzen mich mit anderen in Konkurrenz, spalten mich von anderen ab. Die Chormusik widerspricht alledem. Der Chor setzt die Stimme und den Körper ein und gestaltet

Scott Witmer singt leidenschaftlich und semiprofessionell in Chören und ist Bühnen- und Gesundheitsclown. Jennifer Rom ist Performerin, Veranstalterin, und Bühnen- und Gesundheitsclownin.

Dissonante Fragen

Sind Musiker*innen die besten Liebhaber*innen?

Eine kürzlich von einer Forschergruppe unter der Leitung von Nicolas Guéguen von der Université de Bretagne-Sud in Frankreich durchgeführte und in der Fachzeitschrift Psychology of Music veröffentlichte Studie lieferte einige sehr aussagekräftige Ergebnisse über den Zusammenhang zwischen Musik und körperlicher Anziehung. Für das Experiment wurde ein zwanzigjähriger Mann ausgewählt, der zuvor als sehr attraktiv eingeschätzt wurde. Die Forscher beauftragten diesen gut aussehenden Mann, dreihundert junge Frauen (im Alter zwischen 18 und 22 Jahren) anzusprechen und sich dabei wie folgt zu präsentieren: «Ich finde dich wirklich hübsch, kannst du mir deine Telefonnummer geben, damit wir uns auf einen Drink verabreden können?»

Bei einem Drittel dieser kurzen Begegnungen hatte der Mann eine Gitarre dabei. Bei einem weiteren Drittel hatte er eine Sporttasche in der Hand, bei dem letzten Drittel stand er mit leeren Händen da.

Es stellte sich heraus, dass er in der Gestalt eines Musikers das Interesse der Angesprochenen stark erhöhte:

31% der Frauen gaben ihre Telefonnummer an, als sie ihn mit der Gitarre sahen;

9% gaben sie an, als sie den Mann mit der Sporttasche sahen;

14% gaben ihre Telefonnummer an, wenn er nichts bei sich trug.

Der Grund dafür? Wahrscheinlich, weil das Spielen eines Instruments mit Kreativität, Sensibilität und sozialem Status in Verbindung gebracht wird – alles Eigenschaften, die als attraktiv gelten.

Die Studie könnte im Einklang mit der «Theorie der musikalischen sexuellen Selektion» stehen, die besagt, dass sich die Musik als Mittel zur Partnerwerbung entwickelt hat, ähnlich wie Vogelgesang oder Balztänze bei anderen Arten. Diese Theorie wurde von mehreren Wissenschaftler*innen erforscht, darunter Charles Darwin, der in seinem Buch «The Origin of Man and Sexual Selection» (1871) vorschlug, dass Musik ein evolutionäres Merkmal sei, das sich entwickelt hat, um potenzielle Partner*innen zu beeindrucken und zu verführen, und nicht aus rein praktischen Gründen. Dieser Theorie zufolge könnte die Fähigkeit, Musik zu komponieren oder zu spielen, auf Intelligenz, Kreativität und motorische Fähigkeiten hindeuten – alles Eigenschaften, die mit einer* guten Fortpflanzungspartner*in in Verbindung gebracht werden. Musik ermöglicht es auch, tiefe Gefühle zu vermitteln, was den Aufbau emotionaler Bindungen erleichtert und damit den Fortpflanzungserfolg steigern könnte. In vielen Kulturen genießen Musiker*innen einen hohen Status, was sie in den Augen potenzieller Partner*innen attraktiver macht. Und schließlich ist Musik oft eine kollektive Aktivität (Konzerte, Feste, Rituale), was die Bindung zwischen Individuen und die Stärkung sozialer Gruppen fördert.

Diese Konzepte könnten erklären, warum Musiker*innen oft als attraktiver wahrgenommen werden und warum Musik in unserer Gesellschaft weiterhin so wichtig ist.

Das ist die Theorie. Ob Musiker*innen in der Praxis die besten Liebhaber*innen sind oder nicht, muss jeder für sich selbst herausfinden!

16

Eduardo Egüez
The Queen's Lover
→ Schloss Ambras Innsbruck
Spanischer Saal
Sa | 02. August



Warum singst du so gut, wenn du wütend bist?

Vielen Dank für die Frage und dieses ungewöhnliche Kompliment.

Ich habe allerdings keine abschließende Antwort, und glaube, dass es mehrere Aspekte gibt, die nicht nur spezifisch auf mich zutreffen, sondern für viele Künstler*innen und Musiker*innen relevant sein könnten.

Deshalb beginne ich mit einer allgemeinen Antwort auf die Frage: Im Gegensatz zu dem, was uns Gesellschaft und Familien oft eintrichtern – sie lehren uns von klein auf, unsere Wut zu unterdrücken und zu zügeln – haben wir als Künstler*innen auf der Bühne die Erlaubnis, wenn nicht sogar die Pflicht, diese starken Gefühle auszuleben. Denn gerade dadurch verleihen wir unseren Figuren Tiefe und Authentizität.

Die außergewöhnliche Aufgabe einer*s Opernsänger*in besteht darin, alle Gefühle und Emotionen des Librettos und der Partitur zu interpretieren und sie auf die Figur zu übertragen. Um dies zu erreichen, müssen wir die Barrieren, die wir so sorgfältig errichtet haben, niederreißen und diesen Urkräften erlauben, uns zu durchströmen und sich durch unsere Stimme auszudrücken.

Wut verblüfft und erzeugt gleichzeitig eine unglaubliche Euphorie, und wer sie einmal erlebt hat, kann nicht mehr ohne sie leben. Außerdem sollte man nicht vergessen, dass es in der Literatur Figuren gibt, die gerade durch diese extremen Emotionen definiert und wiedererkannt werden: Wer wären Hamlet oder Orlando ohne ihren Wahnsinn und ihre Wut?

Das Singen erfordert einen immensen Energieaufwand, einen nahezu vollständigen Körpereinsatz. Leider erlauben es mir Reisen, Tourneen und straffe Zeitpläne nicht immer, mich zu 100% fit zu fühlen. In diesen Momenten gebe ich mein Bestes, um Gefühle wie Ärger, Eifersucht, Wut oder Schmerz in meine Performance zu kanalisieren. Dann verbindet sich mein Gesang sofort mit meinem Körper und lädt mich wieder auf. Das ist ein berauschendes Gefühl!

Vor einem wichtigen Auftritt, in meiner Garderobe, während ich das Stück noch einmal verinnerliche und mich konzentriere, springe ich, schreie, habe «Wutausbrüche». Wenn ich dann auf die Bühne trete, lasse ich das alles raus.

Um auf die Frage zurückzukommen: Ich glaube, meine Fähigkeit liegt darin, dass ich entdeckt habe, wie effektiv diese starke Verbindung ist, und dass ich wirklich an die Gefühle glaube, die ich erlebe.

Margherita Maria Sala
Tormento & Gelosia
→ Schloss Ambras Innsbruck
Spanischer Saal
Fr | 01. August



Sind Frauen die besseren Musikerinnen?

Ich glaube nicht, dass sie per se bessere Musikerinnen sind, gleich wenig wie sie per se bessere Menschen sind. Sie sind anders als Männer. Sie machen den Job anders.

Christina Pluhar
Wonder Women
Open Mind
→ Tiroler Landestheater
Großes Haus
Mi | 13. August



17

Welche der Figuren aus Shakespeare's Songbook bräuchten wir in der Gesellschaft derzeit am nötigsten und warum?

Wir brauchen mehr Persönlichkeiten, die – selbst weder machthungrig noch habgierig – das Spiel der anderen durchschauen und es, auch wenn sie dabei melancholisch werden, in eine gute Richtung lenken: Weil sie nur zu genau wissen, dass die wahren Narren eigentlich die anderen sind. Am liebsten sollen sie dabei noch singen, so wie der Clown Feste in «Twelfth night» («Was ihr wollt»). Anders als die anderen Figuren in Shakespeares Komödie freilich ist er nicht selber Teil des typischen Liebes- und Verwirrspieles – das ist für gewöhnlich der Oberschicht vorbehalten. Aber er ist auch nicht einfach eine lustige Nebenfigur, sondern kommentiert und steuert das Spiel der anderen zugleich, was diese in der Regel gar nicht merken. Der weise Narr Feste kann wie der Pedrolino der Commedia dell'arte in verschiedene Rollen schlüpfen, mitunter wirkt es so, als habe er magische Kräfte – dabei durchschaut er lediglich das Spiel der anderen, genießt mitunter deren Verwirrung, aber vor allem hilft er durch gezielten Spott und gezielte Intervention, dass die wechselnden Masken fallen und diejenigen, die füreinander bestimmt sind, sich auch wirklich finden. Der erste Darsteller des Feste, Robert Armin, muss bestens bei Stimme gewesen sein, anscheinend hat er alle Lieder in dem Stück übernommen, selbst die, die ursprünglich für eine andere Figur gedacht gewesen waren. Feste selber bleibt am Schluss allein, mit einem melancholischen Lied auf den Lippen: «... for the rain it raineth every day».

Aber auch lustvoll an seinen Idealen scheitern muss man können – wie der tapfere Ritter Sir Eglamore, den Shakespeare nur in Anspielungen erwähnt; ursprünglich der heroische Held einer ziemlich überdrehten Fantasy-Erzählung des 14. Jahrhunderts, im Kinderlied einfach ein kühner Ritter, der frohgemut sein bestes Schwert dem Drachen in die Kehle stößt, jedoch diesen nun damit hinwegfliegen sieht. «Es war ein gutes Schwert, aus bestem Damaszenerstahl...! Aber was solls, lasst uns trinken.» Am Schluss betet der Sänger für das Königspaar: «Möge es noch zahlreich solche Ritter geben und Gentlemen, so gut wie Sir Eglamore!» Leise hört man den Drachen seine Schuppen schütteln und den Clown weise lachen.

Dr. Christoph G. Schmidt
Programmdramaturg von The Playfords
Shakespeare's Songbook
Konzert | Vokal
→ St. Bartilmä
Halle 6
Fr | 15. August



Hat es das Regiekonzept beeinflusst, dass Justina Giustino spielt?

Es ist auf jeden Fall ein vielversprechendes Augenzwinkern Fortunas: «Il Giustino» erzählt die Geschichte eines Menschen, der noch keinen Platz im Leben gefunden hat. Gesellschaftlich gibt es eine zugewiesene Rolle als Hirte, doch das Ich erträumt sich einen anderen Weg. Dafür sprengt Vivaldi die Grenzen zwischen Realität und Traum – schafft eine eigene Wirklichkeit voller Humor, emotionaler Tiefe und Verwirrungen durch Entführung, Cross-dressing und Intrige. Er komponiert eine historisch-fiktionale Oper mit Märchenanteilen: Doch statt zaubernder Fee ist die Göttin Fortuna Impulsgeberin: Sie weckt Giustino auf, um das eigene Potential in einer Art Selfmade-human-story auszuschöpfen – träumen also reicht nicht.

Insgesamt standen für mich Figurenanlage und Besetzung in starker Wechselwirkung. Während des Cesti-Wettbewerbs bin ich meiner Intuition gefolgt, für wen welche Figur interessant sein könnte und wie ein Ensemblestück aus einer Oper mit so vielen solistischen Arien wachsen kann. Dass Justina Giustino singt ist also kein Zufall. Mich hat es interessiert, die Geschichte in einen Möglichkeitsraum zu öffnen, der Identifikation schafft und uns eigene Lebensabenteuer träumen lässt. Barockoper spielt auf unterschiedlichsten Ebenen mit Identitäten: Neben den profilierten Frauen- und Männerfiguren sind bei «Il Giustino» auch mehrere Hosenrollen möglich. Für die Titelpartie will ich mit dem Unbekannten spielen. Am Ospedale della Pietà, einem venezianischen Konservatorium, v.a. für Mädchen, begegnete Vivaldi Biografien, in denen die Frage nach Gerechtigkeit und Schicksal gegenwärtig war. Als Hirte ist Ruhm für Giustino nicht vorgesehen, es ist ein Lebensweg der vergessenen Würde. Doch Giustino will Siege erringen, raus aus dem Vorherbestimmten. Hier vermischt sich für mich die Geschichte des Außenstehenden mit den großen epischen Erzählungen und realen Biografien von Entdeckerinnen, Piratinnen, ..., die heute vergessen sind. Wieviele Protagonistinnen, die ihrem Überlebensinstinkt oder ihrer Neugier folgten, um sich einen neuen Platz in der Geschichte zu suchen, sind bis heute unbekannt? Diese verborgenen Lebenswege haben mich neugierig gemacht.

Im Abenteuer lösen wir Grenzen auf, es zählt die Phantasie des Menschen. Einige der erfolgreichsten Bestseller der letzten Jahrzehnte inspirieren sich genau an dieser Schnittstelle von Fiktion und Lebensrealität. Den Weg zur Krone gibt es – ob Fortuna dabei die Fäden in der Hand hält, entscheiden am Ende wir.

Claudia Isabel Martin Peragallo
Il Giustino
Barockoper:Jung
→ Haus der Musik Innsbruck
Kammerspiele
17. | 19. | 21. | 22. August



Wie fühlt es sich an, der «Godfather of Countertenöre» zu sein und den jetzigen Hype um das Stimmfach mitzubekommen?

Andreas Scholl
Ottavio plus
Konzert | Vokal
→ Schloss Ambras Innsbruck
Spanischer Saal
Sa | 30. August



Bevor ich den Titel «Godfather» der Countertenöre akzeptiere, muss ich an die Sänger denken, die meine «spirituellen» Paten waren: Jochen Kowalski und James Bowman. James Bowman sagte einmal, als er auf Alfred Deller als «King of Countertenors» angesprochen wurde, dass er dann wohl die «Queen Mother» der Countertenöre sei.

In jedem Fall sind diese beiden hochverehrten Kollegen nach wie vor große Vorbilder für mich. Doch Vorbildsein beschränkt sich nicht nur auf ihre herausragenden gesanglichen und musikalischen Qualitäten, sondern auf alles, was zum Sängerberuf dazugehört. Mein Lehrer Richard Levitt sagte einmal: «Singen ist einfach, Sänger sein ist schwer.»

Wer sich bis zum Karriereende seine Menschlichkeit, Bodenständigkeit und Großzügigkeit gegenüber den Kollegen bewahrt, hat sein Sängerleben richtig gelebt – und verdient, wie Kowalski und Bowman, meine tiefste Bewunderung. Wenn ich als Mentor meiner Studierenden nicht nur Gesang, sondern das umfassende Sängersein lehre und – hoffentlich – auch vorlebe, dann erfülle ich meine Mission.

Seit meinem Studium gab es immer wieder «Hypes» um die Countertenorstimme – doch ich möchte hier differenzieren. Der erste große Boom kam 1994 mit dem Film Farinelli, der das Leben des berühmten Soprankastraten nachzeichnete. Damals profitierten viele Kollegen von diesem plötzlichen Interesse und konnten vom Countertenorgesang leben – Sänger, die heute angesichts der zahlreichen jungen Talente wohl keine Überlebenschance mehr hätten. Damals war die «hohe Männerstimme» oft schon Spektakel genug.

Heute wird von jungen Kollegen ungleich mehr verlangt. Sie brauchen ein klares Alleinstellungsmerkmal – perfekte Technik und Intonation reichen nicht aus. Das Publikum ist kritischer geworden und erwartet von einem guten Countertenor, dass er sich in Sachen Persönlichkeit, Kommunikationsfähigkeit und Bühnenpräsenz mit allen anderen Stimmfächern messen kann. Wenn ich Sänger der jüngeren Generation höre, muss ich bewundernd anerkennen, dass sich das Gesamtniveau des Countertenorgesangs in den letzten Jahrzehnten stark verbessert und diversifiziert hat.

Die Top-Countertenöre der jüngeren Generation bieten weit mehr als nur einen «Hype» – sie beweisen durch ihren gewissenhaften Umgang mit Repertoire, Stimme und Kollegen, dass sie keinen Hype brauchen. Ich selbst bin froh und dankbar, mittlerweile «außer Konkurrenz» zu laufen und meinem Publikum genau das anbieten zu können, wofür es mich seit Jahrzehnten kennt.

Dass immer noch viele Menschen meine Konzerte besuchen, ist das schönste Geschenk für einen Sänger.

Die Fragen stellte Leonie Schiessendoppler.

Herausgeber und Veranstalter: Innsbrucker Festwochen der Alten Musik GmbH, Eine Tochtergesellschaft der Tiroler Landestheater und Orchester GmbH Innsbruck, Universitätsstraße 1, 6020 Innsbruck, +43 512 571032, festwochen@altemusik.at, www.altemusik.at; Für den Inhalt verantwortlich: Dr. Markus Lutz (Geschäftsführung), Eva-Maria Sens (Künstlerische Direktorin); Redaktion: Leonie Schiessendoppler & Simon Lehner; Texte: Eva-Maria Sens, Christian Moritz-Bauer, Leonie Schiessendoppler, Werner Jauk, David Prieth, Scott Witmer und Jennifer Rom; Marketing: Anja Falch; Design: in the headroom.com; Druck: Alpina Druck GmbH, 6020 Innsbruck; Titelseite: Alexander C. Kofler; Fotocredits: Anna Fernandez (S. 7), Mats Bäcker (S. 7), Giulia Papetti (S. 8), Eric Larrayadiou (S. 9), Pablo Valetti (S. 16), Giulia Saldarini (S. 17), Michael Nowak (S. 17), Guido Werner (S. 18), Elisabeth Köster (S. 18), Marco Borggreve (S. 19), S. 10 und Mitte: Alberto Panzani, Saša Radojević, Elisabeth Köster, Sofija Palurovic, Klara Beck, Luciano Romano, Giulia Saldarini, Michal Novak, Giulia Papetti, Festwochen, Gildardo Gallo, arossifotostudio, Benjamin Reason, Kaupo Kikkas, Merlijn Doornik, atelier musicale international, Michael Uneffer, G. Marafioti, Guido Werner, Philippe Biancotto, Elvira Megias, Joselito Verschaeva, May Circus, William Beaucardet, Olivia Kahler, Eric Larrayadiou, Mimmi Holmberg, Gemma Escribano, Uwe Arens, Marco Borggreve, Alberto Panzani S. 11: Shirley Suarez, Margherita Pupulin, Dirk Brzoska, Alejandro Gomez Photography, Elam Rotem, Pablo Kornfeld, Nicola Allegrì, Jean-Baptiste Millot, Michael Eriksson, Annemone Taake, Yat Ho Tsang, John Zougas, Jana Jocie, Franck Juery, Elvira Megias, Sunseed, William Beaucardet, Leslie Artamonov, Mats Bäcker, Owen Willetts, Matthias Müller, Maja Schäfer, Gianfranco Rota, Progetto Syntagma Gabriele; Detailinformationen erhalten Sie auf Anfrage unter: festwochen@altemusik.at; Illustrationen: in the headroom; Offenlegung gemäß § 25 Mediengesetz: Die Zeitung gibt Auskunft über die Veranstaltungen der Innsbrucker Festwochen. Programm- und Besetzungsänderungen, Satz- und Druckfehler vorbehalten. AGB: Es gelten die Allgemeinen Geschäftsbedingungen der Innsbrucker Festwochen der Alten Musik GmbH. Nachzulesen auf www.altemusik.at/agb

