

THEATER an der Wien DAS OPERNHAUS

Hauptsponsor



Das Theater an der Wien wird
aus Mitteln der Kulturabteilung
der Stadt Wien gefördert.





THE GERSHWINS® PORGY AND BESS®

von George Gershwin, DuBose und Dorothy Heyward und Ira Gershwin

Oper in drei Akten (1935)

The worldwide copyrights in the music of George and Ira Gershwin®
for this presentation are licensed by the Gershwin Family.

PORGY AND BESS® is presented by arrangement with
Concord Theatricals GmbH Berlin on behalf of
TAMS-WITMARK LLC 229 West 28th street, NY, NY 10001

GERSHWIN is a registered trademark and service mark of Gershwin Enterprises.

PORGY AND BESS is a registered trademark and
service mark of Porgy and Bess Enterprises.

In englischer Sprache mit deutschen Übertiteln

Premiere: 14. Oktober 2020, 19.00 Uhr
Aufführungen: 15., 16., 17., 18., 20., 21., 22., 23. & 24. Oktober, 19.00 Uhr

INHALT

BESETZUNG	6
HANDLUNG	11
<i>Auf der Suche nach dem gelobten Land</i> Regisseur Matthew Wild über <i>Porgy and Bess</i>	14
<i>Briefe zu Beförderung der Humanität</i> Johann Gottfried Herder	19
<i>Musikalisch, dramatisch, alles da</i> Dirigent Wayne Marshall über <i>Porgy and Bess</i>	23
<i>„Black Lives Matter!“ – Porgy and Bess</i> oder die Ambivalenz einer Fürsprache Gregor Herzfeld	46
<i>Wie es begann</i> Edward Jablonski	52
<i>Vom Roman zur Oper</i> <i>Die Entstehung von Porgy and Bess</i> Jürgen Schebera	53
BIOGRAFIEN	78
SYNOPSIS	95
IMPRESSUM	100



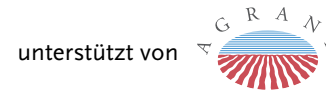
BESETZUNG

<i>Musikalische Leitung</i>	Wayne Marshall
<i>Inszenierung</i>	Matthew Wild
<i>Bühne & Kostüm</i>	Katrin Lea Tag
<i>Kostüm</i>	Lejla Ganic
<i>Licht</i>	Bernd Purkrabek
<i>Choreografie</i>	Louisa Ann Talbot
<i>Porgy</i>	Eric Greene*
	Simon Shibambu*
<i>Bess</i>	Jeanine De Bique*
	Pumeza Matshikiza*
<i>Crown</i>	Norman Garrett
<i>Serena</i>	Mary Elizabeth Williams*
	Pumeza Matshikiza*
<i>Sportin' Life</i>	Zwakele Tshabalala
<i>Clara</i>	Brandie Sutton*
	Jeanine De Bique*
<i>Jake</i>	Ryan Speedo Green
<i>Maria</i>	Tichina Vaughn
<i>Porgy and Bess Ensemble:</i>	
<i>Mingo</i>	Sani Muliaumaseali'i
<i>Robbins</i>	Calvin Lee
<i>Peter</i>	Ronald Samm
<i>Frazier</i>	Themba Mvula
<i>Annie</i>	Sarah-Jane Lewis
<i>Lily</i>	Felicity Buckland
<i>Strawberry Woman</i>	April Koyejo-Audiger
<i>Jim</i>	Njabulo Madlala
<i>Undertaker</i>	Msimelelo Mbali
<i>Crab Man / Nelson</i>	Siphesihle Mdena
<i>Detective</i>	Tobias Voigt
<i>Policeman / Coroner</i>	Markus-Peter Gössler

<i>Women</i>	Donna Bateman, Abongile Fumba, Simone Ibbett-Brown, Busisiwe Ngejane, Zolina Ngejane, Lola Oduwole, Rachel Oyawale, Ernestine Stuurman
<i>Men</i>	Lusindiso Dubula, Lungile Hallam, Simphiwe Mayeki, Luvo Rasemeni, Arjana Camara, Malik Camara, Samuel Hollinek
<i>Children</i>	Edith Morales Sen, Bernardo Ramos Coca, Anderson Pinheiro da Silva
<i>Dancers</i>	Katja Hawliczek / Heike Erlacher
<i>Policewoman with dog</i>	

WIENER KAMMERORCHESTER SPECIAL EXTENDED

Neuproduktion des Theater an der Wien



Orchestermaterial: Universal Edition AG, Wien in Vertretung für Schott Music GmbH & Co KG, Mainz/Schott Music Corporation & European American Music Dist. Co., New York

*Die Abendbesetzung entnehmen Sie bitte dem Aushang.

Dauer: ca. 3 ¼ Stunden – eine Pause

Das Fotografieren sowie die Herstellung von Ton- oder Bildtonaufnahmen aller Art vor, während und nach der Vorstellung sowie in der Pause ist aus urheberrechtlichen Gründen untersagt. Der Einlass für Zuspätkommende erfolgt ausnahmslos in der Pause.

<i>Musikalische Assistenz/Studienleitung</i>	James Ham
<i>Korrepetition</i>	Marcin Koziel
<i>Porgy and Bess-Ensemble Einstudierung</i>	Jan Schweiger
<i>Video</i>	Landsmann & Landsmann
<i>Regieassistenz & Abendspielleitung</i>	Clara Rybaczek
<i>Regieassistenz</i>	Anna Bernreitner
<i>Bühnenbildassistenz</i>	Victor Labarthe
<i>Kostümassistenz</i>	Constanza Meza Lopehandia
<i>Künstlerische Produktionsleitung</i>	Anja Meyer, Simone Kraft
<i>Leitung der Statisterie</i>	Simone Kraft
<i>Inspizienz</i>	Konstantin Schulz
<i>Einrichtung der Übertitel</i>	Ksenija Zadavec
<i>Übertitelung</i>	Susanne Löscher
<i>Technische Direktion TAW</i>	Veronika Leitl
<i>Technische Produktionsleitung</i>	Michael Baumeister
<i>Technische Planung</i>	Gerald Stotz
<i>Bühnenmeister</i>	Horst Willmann
<i>Leitung Beleuchtung</i>	Gwen Lohmann
<i>Leitung Ton</i>	Florian Bogner
<i>Leitung Requisite</i>	Michael Haas
<i>Leitung Maschine</i>	Robert Auer
<i>Leitung Kostümabteilung</i>	Doris Maria Aigner
<i>Produktionsleitung Kostüm</i>	Renate Vogg
<i>Leitung Maske</i>	Gabriele Kammerer
	Eva Schoitsch
<i>Leitung Ankleider</i>	Hannelore Habel
<i>Dekorationsherstellung</i>	Bruckschwaiger Ges.m.b.H., Langenzersdorf SC ART DECO EXIM SRL, Bukarest
<i>Kostümherstellung</i>	Kostümwerkstätte VBW Lambert Hofer Mallinger Kleidermacher ART for ART Kostümmalerei ART for ART Dekorationswerkstätten





ERSTER AKT

Menschen aus vielen Ländern, vielen Kulturen und mit den unterschiedlichsten Religionen sind auf der Suche nach einer besseren Zukunft an einem Durchgangsort am Rande irgendeiner europäischen Großstadt am Meer gelandet und haben sich dort als Gemeinschaft auf Zeit eingerichtet. Sie alle warten, dass es weitergeht mit ihrer Reise in das gelobte Land. Manche sind schon länger hier, andere erst kurz. Ihr gemeinsamer Traum eint sie, schützt aber nicht vor Konflikten. Ein zunächst friedlicher Sommerabend eskaliert: Gerade noch singt Clara ihr Baby in den Schlaf, da beginnen die Männer – wie jeden Abend – ein Würfelspiel, um sich vom desillusionierenden Tag abzulenken. Diesmal allerdings kommt Crown mit seiner Freundin Bess dazu. Beide sind in der Gemeinschaft nicht gern gesehen, Crown trinkt zu viel, er ist aggressiv und streitsüchtig, Bess gilt als drogenabhängig und verkommen. Nur der lahme Porgy, der als Kind im Krieg eine Verletzung davontrug, nimmt zumindest für Bess Partei. Als der völlig betrunkene Crown beim Würfeln gegen Robbins verliert, fühlt er sich betrogen und tötet ihn im Streit. Daraufhin flieht Crown. Bess sucht auch ein Versteck, aber nur Sportin' Life, der Drogenhändler, bietet ihr an, bei ihm zu bleiben, was sie ablehnt. Nachdem sie vergeblich an andere Türen geklopft hat, lässt Porgy sie zu sich ein.

Robbins Leichnam ist aufgebahrt, viele sind gekommen, um mit seiner Witwe Serena zu trauern. Da sie kein Geld für die Beerdigung hat, sammeln die anderen dafür. Auch Porgy kommt mit Bess, der zunächst als der Freundin des Mörders Ablehnung entgegenschlägt. Porgy bemüht sich, sie zu integrieren. Ein Kriminalbeamter und ein Polizist sind auf der Suche nach Robbins Mörder. Sie verhaften Peter, den sie zuerst verdächtigen. Als dieser aber Crown beschuldigt, nehmen sie ihn trotzdem als Hauptbelastungszeugen mit. Die Beerdigung muss schon am nächsten Tag stattfinden, sonst kommt Robbins Leichnam als Lehrbeispiel in die Anatomie. Das gesammelte Geld reicht nicht, aber schließlich gleicht der Bestatter selbst den Fehlbetrag aus, um Robbins ein würdiges Begräbnis zu ermöglichen.

ZWEITER AKT

Einen Monat später bereiten sich einige der Gemeinschaft darauf vor, zum Fischen aufs Meer hinauszufahren. Allerdings gibt es Anzeichen für einen Wetterumschwung. Porgy und Bess führen inzwischen ein geregelteres, liebevolles Leben, das beiden sehr gut tut, und sie sind glücklich. Probleme wie der stets herumlungende Drogenhändler Sportin' Life und der Anwalt Frazier, der aus der neuen Lebensgemeinschaft von Porgy und Bess illegal Profit schlagen will, scheinen bewältigbar.

Als fröhliche Ablenkung findet ein Picknickausflug statt. Porgy nimmt wegen seiner Behinderung nicht teil, aber er ermutigt Bess, sich deshalb nicht von dem gemeinschaftlichen Vergnügen abhalten zu lassen. Als der Ausflug zu Ende geht, taucht plötzlich Crown vor Bess auf, der sich dort in der Nähe versteckt hält. Er besteht auf seinem Besitzrecht ihr gegenüber, obwohl sie insistiert, jetzt die Frau von Porgy zu sein. Schließlich erliegt sie jedoch seinen Übergriffen und verpasst das Schiff.

Inzwischen ist Peter wieder aus dem Gefängnis entlassen worden. Die Fischer fahren nun aufs Meer hinaus. Bess ist von der Insel zurückgekehrt, liegt aber schwer krank im Bett. Serena versucht, sie gesund zu beten. In der Tat geht es Bess dann schnell besser. Sie gesteht Porgy ihr Erlebnis mit Crown und fleht ihn an, sie vor ihm zu beschützen, denn er hat angekündigt, sie bald zu holen. Die See wird schwarz, die Sturmglöcke läutet.

Als der Sturm mit großer Gewalt losbricht, versammeln sich alle und beten um Schutz. Plötzlich erscheint Crown, verhöhnt die Angst der Menschen und will Bess mit sich nehmen, aber sie bekennt sich zu Porgy und weigert sich. Clara muss mitansehen, wie das Boot ihres Mannes Jake im Sturm kentert. Sie drückt Bess ihr Baby in die Arme und läuft davon, um nach Jake zu suchen. Crown folgt ihr, um sie aufzuhalten.

DRITTER AKT

Nach dem Sturm ist klar, dass Clara und Jake umgekommen sein müssen. Sportin' Life provoziert mit seinem Zynismus, er glaubt, dass Crown überlebt hat und sich seine Frau nicht wegnehmen lassen. Währenddessen kümmert sich Bess um Claras Baby. In der nächsten Nacht kommt Crown zurück. Es kommt zum Kampf mit Porgy, der Crown mit letzter Kraft tötet.

Der Mord an Crown bleibt nicht unentdeckt, und der Kriminalbeamte und der Leichenbeschauer kommen, um die Sache aufzuklären. Sie nehmen Porgy mit, aber nur, um die Leiche zu identifizieren, er wird nicht ernsthaft verdächtigt. Sportin' Life suggeriert Bess hingegen, dass Porgy bald überführt sein und sie ihn nie wieder sehen wird. In dieser verzweifelten Situation lässt sie sich wieder dazu hinreißen, Drogen von ihm anzunehmen. Er malt ihr ein Leben mit ihm in leuchtenden Farben aus.

Einige Tage später kommt Porgy aus dem Gefängnis frei, er musste nur fünf Tage bleiben, weil er sich geweigert hatte, dem Toten zur Identifizierung ins Gesicht zu sehen. Das ist Missachtung des Gerichts. Aber Bess ist mit Sportin' Life doch weggegangen. Obwohl ihm die anderen sagen, er solle froh sein, dass er das Flittchen los ist, lässt sich Porgy nicht beirren in seiner Sehnsucht nach Bess. Er bricht auf, sie zu suchen, wohin auch immer ihn dieser Weg führen wird.

AUF DER SUCHE NACH DEM GELOBTEN LAND

Regisseur Matthew Wild über *Porgy and Bess*

Porgy and Bess wurde von Weißen geschrieben: George Gershwin war Kind einer Familie russisch-jüdischer Einwanderer, der Autor der zugrundeliegenden Novelle, Edwin DuBose Heyward, stammte aus gehobener, wenn auch verarmter Familie. Sie alle verfolgten mit ihrer Arbeit positive Ziele, sympathisierten mit ihren Figuren, aber dennoch ist es eine Geschichte über das Leben von Schwarzen, wie es sich Weiße vorstellten. Es finden sich darin viele Klischeevorstellungen über Schwarze und Arme, die bis heute existieren. Was denken Sie darüber?

Die Debatten um die Darstellung von Schwarzen in *Porgy and Bess* sind komplex und wichtig. Ellen Noonans faszinierendes Buch *The Strange Career of Porgy and Bess* bietet einen hilfreichen Überblick über die sehr unterschiedlichen Reaktionen, die die Geschichte hervorgerufen hat, beginnend von der Veröffentlichung von DuBose Heywards Roman *Porgy* im Jahr 1925 an bis in die 2000er Jahre. Man kann in der Tat nie davon absehen, dass es sich um ein Werk handelt, das von Weißen geschaffen wurde – aber wir können versuchen, die althergebrachten Inszenierungsklischees zu vermeiden, und überprüfen, was die Bedeutung des Textes und der Partitur einem heutigen Publikum zu geben vermag. Mein eigener Blick auf das Stück ist geschärft von der Aufführungstradition von *Porgy and Bess* in Südafrika, die immer stark politisch gewesen ist und die Oper als Protest gegen die weiße Vorherrschaft und die ökonomische Ausgrenzung der People of Color positionierte. Beide Themen verfolgen Südafrika seit Jahrhunderten – und beide sind heute globale Kernprobleme.

Auf der Bühne wird *Porgy and Bess* in der Mehrheit der Produktionen in dem Milieu gezeigt, das auch der zugrunde liegende Roman schildert, Charleston in den 1920er Jahren. Eine solche wörtliche Werktreue ist für andere große Werke der Opernliteratur des 20. Jahrhunderts wie zum Beispiel *Wozzek* oder *Peter Grimes* undenkbar. Ich denke, es ist entscheidend wichtig, jetzt mit dieser amerikanischen Aufführungstradition zu brechen. Wir müssen auf die zentralen Themen von *Porgy and Bess* mit frischem Blick schauen und Wege finden, die stereotypen Figuren durch komplexere Porträts zu ersetzen.

Bei der Uraufführung wurde Porgy and Bess auch deshalb positiv aufgenommen, weil das Stück zum ersten Mal schwarzen Künstlerinnen und Künstlern die Gelegenheit gab, in einem seriösen Stück auf der Bühne zu erscheinen. Es war ein durchaus wichtiger Schritt gegen die Rassentrennung. Wie ist die Situation heute für schwarze Künstler, zumal in Südafrika?

Nach dem Fall des Apartheid-Systems in Südafrika in den frühen 1990er haben viele dortige künstlerische Compagnien einen rapiden Veränderungsprozess durchlaufen, und eine Compagnie wie diejenige der Cape Town Opera, deren künstlerischer Leiter ich jetzt bin, reflektiert die Demografie des Landes seit vielen Jahren – das bedeutet, dass zwischen 80 und 90 % der Künstlerinnen und Künstler, die dort arbeiten, Nicht-Weiße sind.

Traditionelle Inszenierungen von Porgy and Bess sind in Europa recht gut bekannt, im Repertoire der Cape Town Opera ist die Oper ein sehr wichtiges Stück. Wie sieht die Aufführungstradition in Südafrika aus?

Die Cape Town Opera ist während der letzten 15 Jahre mit einer sehr erfolgreichen Produktion von Christine Crouse auf Tour gewesen. Darin war die Geschichte ins Johannesburg der 1970er Jahre verlegt worden, es wurden Verbindungen zu Afrikanischem Tanz, der Kultur der Townships und der afrikanischen Kirchen hergestellt. Jetzt versuchen wir in einem weiteren Schritt, die Geschichte in die heutige Zeit zu transferieren, es dem aktuellen Publikum in Österreich näher zu bringen.

Wie wird das aussehen?

Unsere Produktion ist in unserer Gegenwart angesiedelt, an der Peripherie einer nicht genauer bezeichneten europäischen Küstenstadt, wo wir die Catfish Row neu erfinden als eine multi-kulturelle Gemeinschaft von Flüchtlingen und Asylwerbern, die gezwungen waren, ihre Heimatländer zu verlassen und nach einem besseren Leben in Europa suchen. Die bereits erwähnte Identität der Gershwin-Brüder – Söhne russisch-jüdischer Einwanderer – ist in der Oper immer deutlich spürbar, sowohl in der Musik wie im Text, es gibt dieses ständige unterschwellige Sehnen nach einem versprochenen Land zur Zuflucht. Dadurch ist das Thema Migration mit

dem Werk tief verbunden. Die Catfish Row ist das Porträt einer Gemeinschaft, die durch ökonomische Ausgrenzung entstand, wo Handeln, Betteln und etwas Fischen fürs Überleben notwendig sind und den Einwohnern die Teilhabe an dem offiziellen Wirtschaftsleben verwehrt ist. 2020 spiegelt dieses Bild von Ausgrenzung in hohem Maß die Ungleichheiten unserer Gesellschaftssysteme überall in der Welt wider – und fordert uns auf, darüber nachzudenken, wie wir daran arbeiten können, eine gerechtere und inklusivere Welt zu schaffen.

Die Einwohner der Catfish Row sind alle Christen, Text und Musik zeigen das deutlich. Wenn Sie nun diese Menschen als heutige Flüchtlinge deuten, gibt es da nicht eine gewisse Unschärfe, denn die Flüchtlinge haben viele verschiedene Religionen, ein großer Teil sind Muslime. Wie passt das zusammen?

Wir versuchen dennoch mit dieser Musik, diesem Text eine religiös sehr vielfältige Gemeinschaft zu zeigen: Clara ist Muslimin, Jake ist Christ; wir können uns vorstellen, dass ihre interreligiöse Ehe durch das Verlassen ihrer Heimatländer überhaupt erst zustande gekommen ist. Die meisten der Figuren sind auch in unserer Inszenierung Christen, solche Gruppen können sich ja auch in aktuellen Flüchtlingslagern bilden. Es sollen hier aber recht unterschiedliche Christen innerhalb einer breiten Spannweite von christlichen Gruppierungen, einschließlich afrikanischer Sekten, dargestellt werden.

Es gibt einige wenige weiße Figuren, den Kriminalbeamten, den Polizisten, den Leichenbeschauer. Welche Rolle spielen sie? Wie zeigt Gershwin diese Leute?

Gershwin verweigert den weißen Figuren die Musik, er erlaubt ihnen nur gesprochenen Text in den kurzen Szenen mit dem Polizisten und dem Leichenbeschauer, die das weiße, der Gemeinschaft übergeordnete System etablieren. Der Rassismus und das Vorurteil des Polizisten erscheinen deprimierend aktuell im Licht der unzähligen Fälle von Polizeigewalt gegen People of Color, wegen denen dann 2020 internationale Proteste stattfanden.

Porgy and Bess wird immer als Liebesgeschichte verstanden. Was verbindet diese beiden doch sehr unterschiedlichen Charaktere?

Beide haben sehr große Probleme, bei denen sie einander überraschend Kraft geben können. Bess kämpft mit Drogenabhängigkeit, und Porgy – in unserer Produktion – mit posttraumatischem Stress, ausgelöst von einem Gewaltakt, den er während seiner Kindheit in Afrika erleiden musste. Dabei trug er die Lähmung eines Beines davon, bevor er seine lange Reise Richtung Norden begann. Die beiden Figuren kämpfen mit diesen Themen, als sie sich ineinander verlieben.

Wie erarbeiten Sie die Rollen mit den Sängerinnen und Sängern?

Meine Annäherung vollzieht sich sehr gemeinschaftlich. Der Austausch mit den Sängerinnen und Sängern ist sehr eng und persönlich, um Charakterisierungen mit psychologischer Tiefe, Komplexität und Widersprüchen zu schaffen, damit sie ihre Figuren mit echter Überzeugung und Mut in der Aufführung verkörpern können.

Porgy ist lahm, aber letztlich ist er ein sehr starker Charakter mit eigenen Gedanken und Ideen. Er kümmert sich um Bess, die von anderen verachtet wird, gewinnt ihre Liebe und gibt sie nicht auf, auch wenn sie ihm immer wieder entgleitet. Am Ende bricht er auf, sie zu suchen, obwohl es eigentlich aussichtslos erscheint. Er ist derjenige, der nicht aufgibt. Wie sehen Sie Ihren Porgy?

Wir begreifen Porgy gleichzeitig als heroisch und traumatisiert, als jemanden, der fähig war, über die unvorstellbaren Hindernisse zu überwinden, die sich ihm entgegenstellten, als er in seinen frühen Teenagerjahren Afrika durchquert und, um Europa zu erreichen, eine schreckliche Überfahrt über das Mittelmeer überstanden hat. Die Schatten seines alten Traumas sind nie wirklich verschwunden, wie wir im *Buzzard Song* spüren können. Aber das Werk endet als Feier seines unbezähmbaren Willens, weiter zu gehen bei seiner Suche nach dem gelobten Land, egal wie weit entfernt es auch sein mag.

Das Gespräch führte Karin Bohnert



BRIEFE ZU BEFÖRDERUNG DER HUMANITÄT

[...]

3. Wenn intellectuelle Kräfte in mehrerer Ausbildung der Vorzug der Europäer sind, so können sie diesen Vorzug nicht anders als durch Verstand und Güte (beide sind im Grunde nur eins) beweisen. Handeln sie impotent, in wüthenden Leidenschaften, aus kaltem Geiz, in niedrig vermessendem Stolze, so sind sie die Thiere, die Dämonen gegen ihre Mitmenschen. Und wer leistet den Europäern Bürgschaft, daß es ihnen nicht an mehreren Enden der Erde wie in Abessinien, China, Japan ergehen könne und ergehen werde? Je mehr ihre Kräfte und Staaten in Europa altern, je mehr unglückliche Europäer einst diesen Welttheil verlassen, um dort und hier mit den Unterdrückten gemeinschaftliche Sache zu machen, so können intellectuelle und animalische Kräfte sich in einer Weise verbinden, die wir jetzt kaum vermuthen. Wer sieht in die vielleicht schon gepflanzte Saat der Zukunft? Cultivirte Staaten können entstehen, wo wir sie kaum möglich glauben; cultivirte Staaten können verdorren, die wir für unsterblich hielten.

4. Sollte in Europa auf Wegen, die wir zu bestimmen nicht vermögen, die Vernunft einmal so viel Werth gewinnen, daß sie sich mit Menschengüte vereinigte: welch eine schöne Jahreszeit für die Glieder der Gesellschaft unsers ganzen Geschlechtes! Alle Nationen würden daran Theil nehmen und sich dieses Herbstes der Besonnenheit freuen. Sobald im Handel und Wandel das Gesetz der Billigkeit allenthalben auf Erden herrscht, sind alle Nationen Brüder; der Jüngere wird dem Aelteren, das Kind dem verständigen Greise mit dem, was es hat und kann, willig dienen.

5. Und wäre diese Zeit undenkbar? Mich dünkt, sie müsse selbst auf dem Wege der Noth und des Calcüls erscheinen. Selbst unsre Ausschweifungen und Lasterthaten müssen sie fördern. In Verhältnissen des Menschengeschlechts müßte keine Regel, in seiner Natur keine Natur herrschen, wenn nicht durch innere Gesetze dieses Geschlechts selbst und den Antagonismus seiner Kräfte diese Periode herbeigebracht würde. Gewisse Fieber und Thorheiten der Menschheit müssen mit Fortrückung der Jahrhunderte und Lebensalter abrausen. Europa muß ersetzen, was es verschuldet, gutmachen, was es verbrochen hat, nicht aus Belieben, sondern nach der Natur der Dinge selbst; denn übel wäre es mit der Vernunft bestellt, wenn sie nicht allenthalben Vernunft und das Allgemeingute nicht auch das Allgemeinnützlichste wäre. Die Magnetnadel unsrer Bestrebungen sucht diesen Pol; nach allen Irren und Schwankungen wird und muß sie ihn finden. [...]

7. Die größten Revolutionen des Menschengeschlechts hingen bisher von Erfindungen oder von Revolutionen der Erde ab; wer kennt diese in der unabsehbaren Folge der Zeiten? Klimate können sich ändern; aus mehreren Ursachen kann manches bewohnte Land unbewohnbar, manche Colonie zum Mutterlande werden. Wenige neue Erfindungen können viele ältere aufheben, und da überhaupt die höchste Anstrengung (unleugbar der Charakter fast aller europäischen Staatskunst) nothwendig nachlassen oder überstürzen muß, wer vermag die Folgen hievon zu berechnen? Wahrscheinlich ist unsre Erde ein organisches Wesen; wir kriechen auf dieser Pomeranze wie kleine, kaum merkbare Insecten umher, quälen einander und bauen uns hie und da an. Wenn der Himmel fällt, sagt das Sprichwort, wo bleiben die Sperlinge? Wenn hier oder dort die Pomeranze modert, tritt vielleicht eine andre Generation auf, ohne daß deshalb die erste eben am intellektuellen Theil ihres Systems, am Verstande, untergegangen wäre. Was sie eher hinrichten konnte, war Ausschweifung, Laster, Mißbrauch ihres Verstandes. Gewiß sind die Perioden der Natur in Ansehung aller Geschlechter auf einander calculirt, daß, wenn die Erde Menschen nicht mehr wärmen und nähren kann, Menschen ihre Bestimmung auf ihr auch erfüllt haben werden. Die Blüthe welkt, sobald sie ausgeblüht hat, sie läßt aber auch Frucht nach. Wäre also die höchste Aeufferung intellectueller Kraft unsre Bestimmung, so forderte eben diese von uns, dem künftigen, uns unbekanntem Aeon einen guten Samen nachzulassen, damit wir nicht als weichliche Mörder sterben. [...]

Und darf ich dies edle Bild weiter hinausprägen, so liegt im Menschengeschlecht eine unendliche Verschiedenheit von Empfindungen, Gedanken, Bestrebungen zur Einheit eines wahren, wirksamen, rein moralischen Charakters, der dem ganzen Geschlecht gehört. Wie jede Classe von Naturgeschöpfen ein eignes Reich ausmacht, auf andre Reiche bauend, in andre hineingreifend, so das Menschengeschlecht mit dem besondern und höchsten Abzeichen, daß die Glückseligkeit Aller von den Bestrebungen Aller abhängt und in ihm bei der größten Verschiedenheit in dieser sehr erhabnen Einheit allein stattfindet. Wir können nicht glücklich oder ganz würdig und moralisch gut sein, so lange z.B. *ein* Slave durch Schuld der Menschen unglücklich ist; denn die Laster und bösen Gewohnheiten, die ihn unglücklich machen, wirken auch auf uns oder kommen von uns her. Die Anmaßung, der Geiz, die Weichlichkeit, die alle Welttheile betrügt und verwüstet, haben ihren Sitz bei und in uns; es ist dieselbe Herzlosigkeit, die Europa wie Amerika unter dem Joch hält. Dagegen auch jede gute Empfindung und Uebung eines Menschen auf alle Welttheile wirkt. Die Tendenz der Menschennatur faßt ein Universum in sich, dessen Aufschrift ist: „Keiner für sich allein, Jeder für Alle, so seid Ihr alle Euch einander werth und glücklich!“ Eine unendliche Verschiedenheit, zu einer Einheit strebend, die in Allen liegt, die Alle fördert. Sie heißt, ich will's immer wiederholen, Verstand, Billigkeit, Güte, Gefühl der Menschheit.

Johann Gottfried Herder, 1793-94



MUSIKALISCH, DRAMATISCH, ALLES IST DA

Dirigent Wayne Marshall über *Porgy and Bess*

Von der Uraufführung 1935 an wurde diskutiert, ob Porgy and Bess nun eine Oper, wie es George Gershwin beabsichtigte, oder doch ein Musical ist. Im Laufe der verschiedenen Aufführungen nach 1935 wurde viel gestrichen, und immer mehr ähnelte das Stück tatsächlich einem Musical. Aber seit den 1970er Jahren versuchen immer mehr Dirigenten und Regisseure, so viel wie möglich von der Musik aufzuführen und zu der Idee von Porgy and Bess als einer Oper zurückzukehren. Was denken Sie, ist Porgy and Bess eine Oper oder ein Musical?

In meinen Augen ist *Porgy and Bess* auf jeden Fall eine Oper, kein Musical. Es wurde oft für ein Musical gehalten, denn Teile daraus sind schnell in den verschiedensten Genres populär geworden, in Jazz und Pop. George Gershwin selbst wurde und wird auch vielfach nur als Musikkomponist wahrgenommen. Er hatte sich jedoch mit diesem Projekt vorgenommen, eine Oper zu schreiben, er ging ganz anders an die Komposition heran als an seine vorangegangenen Musicals. Für mich weist *Porgy and Bess* Elemente echten Genies auf, auch jenseits der bekannten Arien wie *Summertime*, *I've got Plenty of Nothing* und den anderen berühmt gewordenen Nummern. Die zentrale Szene ist für mich die Ruhe vor dem Sturm, nach dem Ausflug nach Kittiwah, wo Crown Bess auflauert und sie mitnimmt. Wenn sie dann nach ihrer Rückkehr und Heilung Porgy ihre Liebe beteuert („I loves you, Porgy“ Akt II, 3. Szene) und er ihr die seine, ist das das Herzstück der Oper, thematisch wie musikalisch. An dieser Stelle ist die Musik ganz anders als alles, was Gershwin bis dahin geschrieben hatte, und auch anders als der Rest der Oper. Eine so intensive, dichte Musik ist in einem Musical nicht vorstellbar.

Da Gershwin eine Menge Formen verwendet, die bis dahin in einer Oper noch nie, wohl aber in Musicals vorgekommen sind, kann man auch leicht auf die falsche Rezeptionsfährte geraten.

Ja, es finden sich in *Porgy and Bess* viele Jazz-Elemente, Blues, Spirituals, sogar eine Art Rap gibt es. Maria spricht bei „I hates your strattin' style“ (Akt II, 1. Szene) über die Begleitung wie bei einem Rap. Um den Charakter einer Oper zu erhalten, hat Gershwin keine gesprochenen Dialoge wie im Musical verwendet, sondern Rezitative komponiert. Besonders ausführlich kommen sie in der Trauerszene zum Einsatz. Gershwin verwendet auch

ein Fugato in Akt I (Szene 1, Ziffer 127-139) und in Akt III (beim Kampf zwischen Porgy und Crown, Szene 1, Ziffer 22-36), was er in keinem seiner anderen Werke je getan hat. Damit erzeugt er eine große Spannung in diesen Szenen. Einige der Arien weisen Jazzelemente auf, sind aber formal eigentlich Opernarien. Gershwin war fähig, beide Welten, klassische Komposition und Jazz, in seiner Handschrift organisch zu kombinieren. Eine Inspirationsquelle war beispielsweise das Werk Richard Wagners, dezidiert nannte er die *Meistersinger* als Vorbild. Gershwin arbeitet auch mit einigen leitmotivartigen Elementen. Großen Zusammenhalt stiftet das Motiv, das mit Porgy verbunden ist. Es enthält gleich drei Mal eine kleine Terz, im Grunde eine Blue Note, die durch einen Vorschlag erreicht wird. Das ist das Hauptmotiv des Stückes. Gershwin schafft es, aus dieser Stilvielfalt eine Einheit herzustellen, da er einen sehr großen Sinn für den Gehalt der Geschichte hat und jede Form, jeden Stil an der dafür geeigneten dramatischen Stelle einsetzt. Das merkt man auch sehr genau an den vielen Ensemble- und Chorszenen, die er meisterhaft konzipiert hat. *Porgy and Bess* ist für mich ein sehr kraftvolles Stück, es hat alles in sich, jedes Element, das man erdenken kann, ist drin. Musikalisch, dramatisch, alles ist da.

Porgy and Bess wird auch gern als erste amerikanische Oper, als „folk opera“ bezeichnet. Erschließt sich Ihnen das?

Ja, das stimmt schon. Viele Elemente, die Gershwin verarbeitet hat, stammen aus dem Bereich der Musik der Schwarzen. Er reiste extra nach South Carolina, um die dortige Musikkultur in sich aufzunehmen und war dadurch dann fähig, sie in seiner Oper so brillant zu verwenden. Allerdings hat er jede Note der Oper selbst neu komponiert, alles ist Original-Gershwin, er hat nichts eins zu eins eingebaut, was er dort gehört hat.

Beim Jazz muss man ja den Instrumenten und den Sängerinnen und Sängern zuweilen Freiheit lassen. Wie ist das hier? Gibt es Stellen für Improvisation in der Partitur?

Viele. Meine erste Begegnung mit dieser Oper war 1986 in Glyndebourne. Ich war engagiert als Bühnenpianist und als Korrepetitor. Viel von der Musik für Orchester in diesem Stück ist mit dem Klavier im Kopf geschrieben,

was eigentlich nicht so praktisch ist, besonders für die Streicher, manches müssen sie einfach auslassen, es ist nicht spielbar. Es gibt insgesamt eine große Klavierstimme in diesem Stück – Gershwin war ja selbst ein hervorragender Pianist – und innerhalb dieses Parts auch sehr viel Raum für Improvisation. Da muss man von dem notierten Weg weggehen und improvisieren. Die Klavierstimme ist hier mehr etwas wie eine Leit- oder Richtlinie, manches muss natürlich exakt so gespielt werden, wie es da steht, aber vieles ist frei zur Improvisation. Dieser Klavierpart ist meinem Herzen sehr nah, denn ich habe ihn sehr oft und sehr gern gespielt und auch aufgenommen.

Wie sieht insgesamt die Instrumentierung aus?

Es gibt Alt- und Tenorsaxophon, die man in einer klassischen Partitur nicht so oft findet, wir haben das Schlagzeug, Banjo, wie erwähnt ist das Klavier sehr prominent eingesetzt. Aber eigentlich ist die Instrumentierung sehr klassisch: Zwei Flöten und Piccolo, Oboe und Englischhorn, ein Fagott, zwei Klarinetten und eine Bassklarinette, Streicher, Trompeten, Posaune, Horn, Tuba. Gershwin hat die Instrumentierung selbst vorgenommen, er verwendet oft Verdoppelungen, besonders bei den Hörnern und den Posaunen und den tiefen Streichern.

Sie haben Porgy and Bess schon oft dirigiert. Worauf muss man bei dieser besonderen Oper als Dirigent achten?

Man darf die Partitur auf keinen Fall unterschätzen und muss ihr große Aufmerksamkeit widmen. Ich habe etliche Orchester erlebt, die dieses Stück nicht ernst genommen haben, sie dachten, „ach, das hat dieser Musical-Gershwin geschrieben“, und es für leichte Kost gehalten. Aber es ist eine sehr kompliziert zu spielende Partitur. Manche Stimmen sind sehr komplex. Erschwert wird es durch den Umstand, dass die Stimmen noch Kopien von handgeschriebenen sind, daher schwer zu lesen und leider voller Fehler. Ich weiß nie, was für Stimmen ich bekomme. Wenn sie schon mal gespielt wurden, ist das nützlich, dann sind Korrekturen drin. Aber meistens sind es „saubere“ Stimmen. Vor diesem Hintergrund ist es auch nicht leicht, das Stück zusammenzuhalten, oft gibt es zu wenig

Probenzeit. Speziell in Amerika passiert das, wo Zeit Geld ist und man fast keine Orchesterproben hat, dann muss das Orchester das Stück während der Vorstellungen lernen. Das ist nicht leicht. Die Belohnung kommt, wenn ein Orchester es dann irgendwann wirklich spielen kann. Ich selbst bin deshalb immer auf alles vorbereitet. Es ist auch sehr hilfreich, wenn Musiker im Orchester sind, die Erfahrung mit Jazz haben. Man muss es wirklich intensiv üben, um dieses Jazz-Idiom, den Groove zu finden.

Erstellen Sie jedes Mal eine eigene Fassung?

Ja, eigentlich immer. Die Fassung hängt davon ab, was vom jeweiligen Theater gewünscht wird. Nur einmal habe ich erlebt, dass wirklich jede Note gespielt wurde. Das war in Glyndebourne, und da habe ich nicht dirigiert. Ich würde liebend gern jede Note dirigieren, weil ich jede einzelne liebe. Aber bei jeder meiner Produktionen gab es Striche. Vor allem die erste Szene des ersten Aktes muss man kürzen, das Würfelspiel dauert so lang. Es gibt auch etablierte Striche, die gut funktionieren. Für die Produktion im Theater an der Wien haben wir sinnvoll gekürzt, um eine gute Spiellänge zu erreichen, es gibt keine den Inhalt verändernden Striche.

Was für Singstimmen braucht man für diese Oper?

Wenn man *Porgy and Bess* auf der Bühne inszeniert zeigt, müssen alle Sängerinnen und Sänger schwarz sein. Nur die nicht-singenden Figuren, der Leichenbeschauer, der Polizist und der Kriminalbeamte sind weiß. Gershwin kannte den Klang schwarzer Sänger und Sängerinnen sehr gut und das war genau das, was er sich wünschte. Es ist ein sehr spezieller Klang, reich, kraftvoll, sehr wichtig in Kirchenchören, Gospelchören, Jazzensembles. Selbstverständlich sind alles ausgebildete Opernsängerinnen und -sänger. Mikrophone werden nicht verwendet.

Die Oper stammt von 1935, jetzt sind wir im Jahr 2020, sie ist so aktuell wie zu ihrer Uraufführungszeit. Was ist Ihre persönliche Haltung gegenüber dem Stück?

Es ist faszinierend, wie relevant diese Geschichte noch ist, viele Menschen überall auf der Welt befinden sich immer noch in solchen Situationen wie diejenigen in der Catfish Row. Die Problematik der Rassentrennung wird sehr genau vorgeführt. In der Trauer-Szene zum Beispiel, wenn der Kriminalbeamte und der Polizist kommen, spürt man genau die Machtverhältnisse und wie sehr die Gemeinschaft die beiden fürchtet. Leider gibt es all dies nach wie vor. Aber abgesehen davon werden andere soziale Probleme gezeigt, die auch losgelöst von dem offenkundigen Thema des Rassismus hochaktuell sind, so zum Beispiel der Hintergrund von Drogen und Prostitution, dem vor allem Bess entstammt. Sie taucht mit diesem Crown zusammen auf, der kein guter Typ ist. Er ist ein Killer, er säuft, hängt rum und zieht sie da mit hinein, aber dann verändert sie sich durch ihre Beziehung zu Porgy, sie wird eine anständigere Frau. Tragisch ist, dass sich dann doch erweist: Einmal Junkie, immer Junkie, da braucht nur einer wie Sportin' Life aufzutauchen, sie in Versuchung zu führen und das war's. In dem Moment, in dem Porgy, der ihr Sicherheit verlieh und auf sie aufpasste, weg ist, wird sie anfällig. Dahinter steht der frustrierende Gedanke, dass man nicht von dem loskommt, wo man hineingeboren ist. Was passiert mit einem in der Gesellschaft? Bess hat mit Porgy für einige Zeit großes Glück, er ist trotz seiner Behinderung fähig, sie zu unterstützen, sich um sie zu kümmern, jemand wie Crown kann das nicht. Sie wird von Porgy in eine andere Welt eingeführt. Er versucht, das Gute in ihr zu sehen und holt es auch aus ihr heraus, um mit ihr eine Utopie von Liebe und Glück inmitten widriger Umstände zu verwirklichen. Er interessiert sich für sie, die anderen haben sie nur benutzt. Solche Schicksale, die Frage, wie wir miteinander umgehen, das ist – unabhängig von Schwarz oder Weiß – immer aktuell.

Das Gespräch führte Karin Bohnert



Viele Musiker halten George Gershwin nicht für einen ernsten Komponisten. Aber sie sollten verstehen, dass er, ob ernst oder nicht, Komponist ist, das heißt jemand, der in der Musik lebt und darin alles, ob Ernstes oder Nicht-Ernstes, ausdrückt, weil sie ihm die natürliche Sprache ist. Es gibt eine ganze Reihe von Komponisten, ernste (wie sie meinen) oder weniger ernste (wie ich weiß), die es gelernt haben, Noten aneinanzureihen. Aber sie sind nur ernst wegen ihres vollkommenen Mangels an Humor und Herz. Es scheint mir über jeden Zweifel erhaben, dass Gershwin ein Neuerer war. Was er mit Rhythmus, Harmonie und Melodie gemacht hat, ist nicht bloß stilistischer Natur. Er unterscheidet sich grundlegend von der Manieriertheit so mancher ernster Komponisten. Diese Manieriertheit basiert auf künstlichen Mutmaßungen, die man durch Spekulationen und Schlussfolgerungen aus der Mode und den Zielsetzungen, die bei den zeitgenössischen Komponisten jeweils zu bestimmten Zeiten gerade aktuell sind, gewinnen kann. Ein solcher Stil besteht aus der oberflächlichen Verknüpfung von Kunstgriffen und Mitteln, angewendet auf ein Mindestmaß von Idee... Man könnte solche Musik in ihre Bestandteile zerlegen und wieder auf andere Weise zusammenfügen, und das Ergebnis wäre genauso belanglos und der Stil genauso maniert, nur anders. Mit Gershwins Musik könnte man dies nicht tun. Seine Melodien sind nicht die Erzeugnisse aus Kombinationen oder aus einer mechanischen Verknüpfung, sondern in sich abgeschlossene Einheiten, die deshalb nicht zerlegt werden können. Melodie, Harmonie und Rhythmus sind nicht zusammengeschweißt, sondern wie aus einem Guss... Ich weiß, dass er Künstler und Komponist ist; er drückte musikalische Ideen aus; und die waren neu, wie auch die Art und Weise seines Ausdrucks neu ist.

Arnold Schönberg















0104600

1 03JA
GUS

67ZONLF
30WKG
RE 80WKG
80WLB
70WKG
85WLB
CA 67



„BLACK LIVES MATTER!“

Porgy and Bess oder die Ambivalenz einer Fürsprache

Porgy and Bess ist eine ebenso erfolgreiche wie kontrovers diskutierte Oper; ein „Klassiker“ des amerikanischen Musiktheaters, das häufig sogar als erstes Beispiel einer genuin amerikanischen Oper gefeiert wurde, und zugleich ein Stein des Anstoßes in der Auseinandersetzung mit den Problemen des Rassismus in den USA, denn das Stück ist voller Fantasien weißer Autoren und Autorinnen über „schwarzes Leben“. Ort der Handlung ist die Südstaatenmetropole Charleston, South Carolina; doch wann sich dieses Leben genau abspielt, ist etwas rätselhaft. Die Literatur zur Oper – gedruckt und online – kennt zwei Daten: um 1870 unmittelbar nach dem Bürgerkrieg, nach der Befreiung der schwarzen Bevölkerung aus der Sklaverei, und um 1920, also bereits nach der „Great Migration“ vieler Afroamerikaner aus den ländlichen Süd- in die urbanen Nordstaaten und der damit einhergehenden neuerlichen Diskriminierung durch die repressive Politik der Rassentrennung. Das Vorwort von Edwin DuBose und Dorothy Hartzell Heyward zum Libretto hält sich mit der Zeitangabe „in the recent past“ etwas bedeckt, spricht allerdings angesichts der Entstehungsgeschichte des zugrundeliegenden Romans *Porgy* (1925), des gleichnamigen Theaterstücks (1927) und der Oper (1935) für die zweite Option. Warum ist dies wichtig? Weil *Porgy and Bess* Bilder einer „black community“ transportiert, eine Art Genrebild entwirft, das eben zeitgebunden ist. Und dies nicht so sehr, indem es ein historisch authentisches Porträt dieser Gemeinschaft liefert, sondern insofern es den weißen Blick der Zeit um 1930 repräsentiert. Die unspezifische Datierung der Handlung in einem Zeitraum von ca. 50 für die amerikanische Geschichte, insbesondere ihrer schwarzen Bevölkerung, ereignisreichen Jahren ist bereits einem kolonialen Klischee geschuldet, nach dem die unterworfenen Kulturen keine eigentliche und eigene Geschichte besäßen und insofern in historischer Bewusstlosigkeit „dahinlebten“.

Es gehört zum Lauf der Geschichte, dass das, was einst als progressiv galt, heute nicht nur als veraltet, sondern sogar als bedenklich eingestuft werden kann. So auch im Falle von *Porgy and Bess*. Mit den heutigen Augen vor dem Hintergrund der „Black Lives Matter“-Bewegung betrachtet, nimmt sich die Oper als durchaus rassistisch aus – und sie ist es auch. Doch Rassismus im Umgang mit Minderheiten ist immer ein mehrschneidiges Schwert und bedarf der Einbettung in den historischen Kontext – nicht um ihn zu

entschuldigen, sondern um ihn zu durchschauen. Zu ihrer Zeit konnte die *Porgy* eigene Form des Rassismus als Sympathiebekundung und als Fortschritt gegenüber dem gelten, was in der Begegnung von Weißen mit Afro-Amerikanern üblich war. Sie wirbt im Vordergrund um Verständnis und Einfühlung und verfestigt im Hintergrund gängige Stereotype. Dies betrifft sowohl die Zeichnung der Charaktere als auch die musikalische Ausgestaltung. Beides konnte bei seiner Entstehung „Authentizität“ beanspruchen.

Richten wir den Blick also zunächst auf das Personal von Gershwins Oper. Der Ort der Handlung, die Catfish Row, der Slum von Charleston, ist bevölkert von bestimmten Typen, als die sich Weiße die Schwarzen imaginierten. Sie sind entweder einfach gestrickt oder kriminell, in jedem Fall körperlich oder seelisch beschädigt. Porgy ist verkrüppelt und lässt sich von einer Ziege in einem Wägelchen hockend ziehen. Für seine Figur gab es ein reales Vorbild in „Goat Cart Sam“, der Zeitungsberichten zufolge zum Mörder im Affekt wurde, ansonsten aber wenig Ähnlichkeiten mit dem arglosen Wesen Porgys aufwies. Auch gab es in seinem Leben unter den vielen ihm nachgesagten Liebschaften keine Bess, die die Heywards als schutzbedürftige, drogenabhängige und dem gewalttätigen Crown ausgelieferte Frau konzipieren. Crown repräsentiert die rohe, instinkthafte, körperlich überlegene Bosheit, während der elegante Drogendealer Sportin' Life eine verführerische Gerissenheit an den Tag legt. Beide Formen von Aggression erschüttern die Gemeinschaft in der Catfish Row, da deren sonstige Bewohner in ihrer religiösen und sozialen Naivität dem nichts entgegenzusetzen haben. Indem die Heywards und die Gershwins mehr über oder für eine bestimmte Gruppe von Menschen sprechen, ohne sie selbst sprechen zu lassen oder ihr selbst anzugehören, wird das Fehlen einer Identifikationsfigur deutlich. Für die positiven Charaktere empfindet man allenfalls Mitleid. Auch fehlt weitgehend ein Vertreter der gebildeten, schwarzen Mittelschicht, die seit Ende des Bürgerkriegs begonnen hatte, in Politik, Kultur oder im akademischen Dienstleistungsbereich Karriere zu machen. Allenfalls Frazier, der selbsternannte Anwalt der Mittellosen, kommt dafür in Frage. Doch dieser nutzt seine „Überlegenheit“ dafür, seinen ahnungslosen Klienten Geld für unsinnige Dienste aus den Taschen zu ziehen, wie für eine Scheidung von Bess und Crown, die gar keinen Ehebund eingegangen waren.

Die Darstellung des Lebens in der Catfish Row ist reich an Klischees. Gershwin selbst erklärte in einem Beitrag für die New York Times von 1935 die Oper zu einer amerikanischen Volksoper („an American folk opera“), wodurch er Handlung und Musik als einer bestimmten, repräsentativen Bevölkerungsgruppe als quasi natürlich zugehörig zurechnete. Dies muss auch als Werbestrategie in eigener Sache verstanden werden, denn eine Folge der „Great Depression“ Ende der 20er Jahre war ein groß aufgelegtes Sozial- und Kulturprogramm des „New Deal“ unter Präsident Franklin D. Roosevelt, das unter anderem vorsah, die Kunst demokratisch näher an das „Volk“ zu rücken. Folgt man dieser Logik, dann wurde es eben als „volksgemäß“ angesehen, dass Schwarze in Armut mit Alkohol und Drogen lebten, einen Dialekt sprachen, eigenen religiösen Praktiken anhängen und ihre Probleme mit Fäusten und Waffen lösten. In der Oper trinken sie Schnaps, treiben Glücksspiel, Bess ist abhängig, Crown unterwirft Bess und verübt einen Mord, Porgy tötet Crown, gegen die noch stärkere Natur in Form eines Unwetters wird kollektiv gebetet, die höchste Gewalt repräsentiert allerdings die Staatsmacht in Gestalt weißer Polizeibeamter, deren Willkür widerstandslos schalten und walten kann. Ein Szenario, das erschrecken und bestürzen, möglicherweise betroffene Empathie auslösen kann, aber letztlich aus der Distanz als das Leben der Anderen, des anderen Amerika beobachtet wird. War der Vorhang gefallen, konnten die Theaterbesucher in Boston, New York, Pennsylvania oder Washington ihr Unbehagen bei einem Drink oder auf dem Bettvorleger abschütteln, denn die Frage, ob sie eine Mitverantwortung für die präsentierten Umstände trugen, war kein Gegenstand dieses Stücks. „Ein weites Feld“... oder gab es doch vielleicht die eine oder andere Katharsis?

Für den Komponisten Gershwin war diese an Buntheit, „Folklore“, Exotismus und Dramatik so reiche Vorlage ein El Dorado. Musik hat an und für sich keine ethische Botschaft; sie vermag sich ihren Kontexten anzupassen und kann auch dort kunstvoll sein, wo sie Stereotype unterstreicht und komplexen gesellschaftlichen Problemen ausweicht. So erklärt es sich, dass Gershwins musikalische Umsetzung auf andere Komponisten von Opern wie auch auf den Bereich der Popular Music und den Jazz als höchst inspirierend wirken konnte. Aufschlussreich ist der Bruch, den Gershwin mit der eigenen theatralen Vergangenheit vollzieht. Denn unbestritten war er



einer der erfolgreichsten und raffiniertesten Urheber von Broadway Shows und Hollywood Musicals, die in seinen Händen immer einfallsreicher und komplexer wurden bis hin zu den politischen Satiren der 1930er Jahre, für die er den Pulitzer Preis gewann. Die ernste Geschichte von Porgy und Bess allerdings schien keine Revue, keine Comedy, keine Satire zuzulassen, und so wandte er sich der aus Europa miteingewanderten Form der Oper zu. Die Musikforschung diskutiert fruchtbar Parallelen zu Wagners *Meistersingern* und Alban Bergs *Wozzeck* von der Leitmotivik über die dramatische Fugenszene (bei Wagner die „Prügefuge“, bei Gershwin beim Kampf zwischen Porgy und Crown) bis hinein in die Übernahme manch expressiver Tongebilde von Berg. Auch verabschiedet Gershwin sich von der Reihung musikalischer „Nummern“ zugunsten einer durchkomponierten Anlage, deren harte, perkussive Rhythmik an einigen Stellen ein Echo auf Strawinskys russische Ballette bilden. In diese Durchkomposition hineingelassen sind als selige Momente und Reminiszenzen an Arie und Song, liedhafte Stücke, klassische „Nummern“ wie *Summertime*, *I Got Plenty O’Nuttin’*, *Buzzard Song*, *I Loves You Porgy*, *Bess*, *You’s My Woman Now*, *It*

Ain't Necessarily So oder *There's A Boat Dat's Leaving Soon For New York*, die innerhalb der Oper Reprisen an dramaturgisch geeigneten Stellen erfahren und auch bald ihr Eigenleben als Jazz-Standard oder Sologesangsstück führen sollten. Exotisch und „schwarz“ wirkten außerdem die großen Ensembleszenen mit nachempfundenen Spirituals, repetierten Vamps, Interaktionen wie Call-and-Response-Strukturen und gemeinsames Klatschen bei den Gospels. Diese Musik ist geprägt von dem, was Leonard Bernstein in seiner Abschlussarbeit in Harvard (1937) „racial elements“ nannte, also Bluescharakteristika wie Blue Notes in Melodik und Harmonik, swingende Synkopen und folkloristische Instrumentalfarben wie besonders prominent das Banjo in *I Got Plenty O' Nuttin'*. Viele der Songs folgten einem regulären oder leicht abgewandelten Ablaufschema, das sich bereits in den 1910er Jahren als Refrainform (AABA) für populäre Songs der New Yorker Liederschmiede Tin Pan Alley etabliert hatte. Und es war genau diese balancierte und souverän gehandhabte Mischung aus Operntradition und jüngerer, vom Jazz und Blues geprägter Unterhaltungskultur, die in dieser Form um 1935 aufsehenerregend war und Gershwins Anspruch auf Integration europäischer und amerikanischer Zutaten seit seiner *Rhapsody in Blue* (1924) entsprach. Sie erzeugt bis heute jenen enormen Nachhall beim Publikum.

Von einer Fürsprache für die Aufhebung von Rassentrennung kann innerhalb des Stücks, seiner Handlung oder Musik kaum die Rede sein. Auch die Thematisierung der „Black Lives“ und „Black Issues“ war nicht neu, wie die Beispiele der Romane *Uncle Tom's Cabin* (1852) von Harriet Beecher Stowe oder der Autoren der so genannten Harlem Renaissance, aber auch die Oper *Treemonisha* des Ragtime-Meisters Scott Joplin (1910) beweisen. Die Fürsprache ereignet sich eher durch den performativen Kontext. Denn Georges Bruder Ira Gershwin hatte verfügt, dass die schwarzen Bühnencharaktere auch von afro-amerikanischen Darstellern verkörpert werden müssen. Was uns heute sicherlich als selbstverständlich erscheint, hat seinen Hintergrund in der Abwehr des „black facing“, also jener rassistischen Bühnenpraxis, die seit dem Bürgerkrieg weit verbreitet war und vorsah, dass weiße Schauspieler afro-amerikanische Charaktere, meist in stereotypischer Überzeichnung spielten, indem sie ihr Gesicht schwarz anmalten (es gab auch andere transethnische Maskierungen, etwa Schwarze, die sich das Gesicht gelb färbten). Ein spätes und berühmtes Beispiel war Al Jolson,

der sich für den vermutlich ersten Tonfilm *The Jazz-Singer* (1927) dieser Praxis bediente, ganz zu schweigen von den vielen angemalten Othellos in Theater und Oper bis in die Gegenwart. Dem wirkten die Gershwins aktiv entgegen und verschafften damit afro-amerikanischen Sänger*innen eine Chance, ihr Können auf Opernbühnen zu zeigen. Doch auch diese bürgerrechtlich motivierte Maßnahme konnte die Zweischneidigkeit nicht beseitigen. Denn in der Folge kam es zu mehreren Kontroversen unter Künstlern, ob sie sich auf die Verpflichtung einlassen sollten, Stereotype ihrer selbst darzustellen, etwa die Mimikry eines ihnen fremden amerikanischen Dialekts zu betreiben. Die Bandbreite dieser Auseinandersetzungen reicht von Kritikern wie Duke Ellington und Harry Belafonte über abwägende Positionen etwa einer Grace Bumbry bis hin zu enthusiastischen Identifikationen anlässlich der Inszenierung der Cape Town Opera 2009, welche das Setting in die Apartheid-Ära Südafrikas verlegte. Insgesamt konnte das Stück aber ab den 1950er Jahren Botschafter diverser liberaler Strömungen werden. Das sich allmählich formierende Civil Rights Movement entdeckte für sich die Gelegenheit, mit der Oper auf die desolote Lage der People of Color hinzuweisen und zu suggerieren, hier sprächen sie auf der Bühne quasi „im weißen Raum“, insbesondere auf den Tourneen durch Europa, für sich selbst. Dabei ging es nicht mehr um die Authentizität der Darstellung durch das Werk, als vielmehr um die Authentizität des Ausdrucks durch die Darsteller*innen. Unterstützt wurde diese Transformation durch die international beachtete Aneignung der Musik durch Jazz-Größen, sowohl Schwarzer wie Louis Armstrong, Ella Fitzgerald, Oscar Peterson, Duke Ellington, Dizzy Gillespie und Miles Davis als auch Weißer wie Benny Goodman und Dave Brubeck sowie bei Zusammenarbeiten jenseits der Frage nach der Hautfarbe. Es folgte eine allmähliche Entideologisierung des Diskurses um *Porgy and Bess* und die regelmäßige Aufnahme in die Spielpläne der großen Opernhäuser. Bis heute setzt sich immer stärker die Erkenntnis durch, dass das Stück – wie andere Opern auch – nicht allein auf seinen Entstehungskontext in den USA zu reduzieren ist, sondern bei entsprechender Inszenierung als ein Plädoyer für den Respekt vor jeder benachteiligten Bevölkerungsgruppe gehört und gesehen werden kann: Zugezogene, Einwanderer, Migranten, Geflüchtete, Anders-Denkende und -Lebende.

Gregor Herzfeld

An einem Nachmittag im Herbst 1926 zeigte Gershwin seiner Sekretärin Nanette Kutner „ein dünnes Buch und rief aus: ‚Eines Tages werde ich daraus eine Oper machen.‘ Das Buch, gerade neu erschienen, hieß *Porgy*.“ Gershwin war damals gerade mit den Proben für *Oh, Kay!* mit Gertrude Lawrence in der Titelrolle beschäftigt. Je näher der Tag der Premiere heranrückte, desto hektischer wurde die Probenarbeit, und George verbrachte viel Zeit im Theater. Nach einem besonders harten Tag wollte er noch etwas lesen, um besser einschlafen zu können, und begann mit dem Buch, das ihm seine Freunde Emily und Lou Paley geschenkt hatten. An Schlaf war allerdings nicht mehr zu denken; Gershwin las den Roman an einem Stück zu Ende und setzte sich kurz vor Morgengrauen an den Schreibtisch, um dem Autor DuBose Heyward seinen Wunsch mitzuteilen, den Roman über die schwarzen Fischer von Charleston, South Carolina, in eine Oper zu verwandeln. Heyward war begeistert von der Idee, musste dann aber feststellen, dass seine Frau Dorothy bereits seit sieben Monaten damit beschäftigt war, den Roman zu einem Theaterstück umzuschreiben. In aller Ruhe setzte Gershwin den Heywards auseinander, dass er nicht mit der Oper beginnen könne, bevor er sich nicht eingehend mit formalen und technischen Problemen der Gattung beschäftigt hatte. So blieb es für die nächsten sechs Jahre still um das Projekt, und Gershwin nahm unterdessen andere Dinge in Angriff: mehrere Musicals, einen frühen Film, *An American in Paris*, die *Piano Preludes* und anderes. Die dramatisierte Fassung von *Porgy* wurde 1927 ein großer Erfolg, und Heyward schrieb weitere Romane und Drehbücher (wie z.B. zu Pearl S. Bucks *The Good Earth*). Dann, als es ihm wirtschaftlich am schlechtesten ging, und die Weltwirtschaftskrise allgemein ihren Höhepunkt erreicht hatte, kam ihm Gershwins unerwarteter Brief, der die Wiederaufnahme des Projektes wünschte, sehr gelegen. Ruhelos und wie immer voller Tatendrang kam Gershwin, nachdem er das mit dem Pulitzerpreis ausgezeichnete Musical *Of Thee I Sing* auf die Bühne gebracht und die Premiere seiner *Second Rhapsody* gefeiert hatte, auf das Opernprojekt zurück. Er brauchte die neue Aufgabe, und Heyward das Geld.

Edward Jablonski

Am 26. Oktober 1933 wurde der Vertrag für die neue Oper *Porgy and Bess* zwischen der Theatre Guild und den beiden Autoren geschlossen – einem „seltsamen Paar“, so Edward Jablonski: „Ein New Yorker Jude und ein Aristokrat aus den Südstaaten schufen in nahezu zweijähriger Arbeit nicht nur ein Meisterwerk, sondern redeten auch nach der Premiere noch miteinander. Heyward vertraute Gershwins schöpferischem Instinkt, seinem künstlerischen Urteil und seiner Theatererfahrung.“ Der dreizehn Jahre ältere DuBose Heyward (geboren 1885 in Charleston, South Carolina) stammte aus einer aristokratischen, aber verarmten Familie. Schon in frühester Kindheit hatte er den Vater verloren und musste alsbald zum Lebensunterhalt von Mutter und Schwester beitragen. Er verkaufte Zeitungen, arbeitete in einem Eisenwarengeschäft. Mit sechzehn Jahren erkrankte er an Kinderlähmung, danach finden wir ihn als Kontrolleur im Hafen von Charleston, wo er viel mit den schwarzen Arbeitern zu tun hatte. Mit einundzwanzig Jahren gründete er eine Versicherungsfirma, bald darauf aber musste er aus gesundheitlichen Gründen in die Bergregion von North Carolina ziehen, wo er in ziemlicher Abgeschiedenheit zu schreiben begann. 1923 heiratete er und zog mit seiner Frau Dorothy, gleichfalls Schriftstellerin, in die Great Smoky Mountains. Hier entstand nach zwei Gedichtbänden der Roman *Porgy*. Vorbild für seinen Helden war eine reale Figur aus den Straßen von Charleston, ein Mann namens Samuel Smalls (genannt „Goat Sammy“), der mit gelähmten Beinen in einem kleinen Wägelchen herumfuhr. Schon kurz nach dem Vertragsabschluss schickte Heyward die ersten Szenenentwürfe des Librettos an Gershwin. Dieser aber hatte zunächst noch andere Verpflichtungen zu erfüllen. Zum 10. Jahrestag der Uraufführung der *Rhapsody in Blue* stand Anfang 1934 eine große Konzerttournee mit dem Reisman Symphonic Orchestra an. Dafür schrieb Gershwin während eines Florida-Aufenthalts im Dezember 1933 seine Variationen über *I Got Rhythm* für Klavier und Orchester. Auf der Hin- und Rückreise traf er sich mit Heyward, man besprach weitere Details der geplanten Oper.

Im Februar 1934 folgte eine neue Erfahrung: Gesponsert von einer Kaugummifirma präsentierte George nun zweimal wöchentlich ein zwanzigminütiges Radioprogramm „Music by Gershwin“. Parallel zu dieser Rundfunkarbeit begann Gershwin mit der Komposition seiner Oper. Am 26. Februar schreibt er etwa an Heyward: „Ich habe mit der Musik zum ersten



Akt begonnen, ich fange zunächst mit den Songs und Spirituals an.“ Eines der ersten Stücke, das damals entstand, war das berührende Wiegenlied *Summertime*. Der Charakter der Zusammenarbeit zwischen Librettist und Komponist – zunächst hauptsächlich via ausgedehnter Korrespondenz – brachte es mit sich, dass sehr bald Bruder Ira einbezogen wurde, was die Song-, Arien- und Ensembletexte betraf. Er schlug Heyward diverse Veränderungen vor, schrieb auch selbst einige Stücke, u.a. das bekannte *I Got Plenty O' Nuttin'* und *Bess, You Is My Woman Now*. Als Heyward Ende April zu einem Besuch nach New York kam, erlebte er zum ersten Mal die Werkstatt der Gershwin-Brüder: „Ich hatte meine Szenen und Gesangstexte aus Charleston geschickt. Nun wurde ich Zeuge, wie die beiden in ihrer außerordentlichen Art und Weise sich ans Klavier setzten, wie sie die Worte abwogen, sich Gedanken zuwarfen, miteinander stritten, einzelne Teile der Songs intonierten, änderten – und schließlich einen wesentlich verbesserten Text gefunden hatten. Iras Sinn für äußerst witzige und intelligente Texte kam vor allem den Songs von Sportin' Life zugute.“

Ende Mai war die Rundfunkarbeit vorerst beendet, und George reiste für fünf Wochen zusammen mit Cousin Henry Botkin nach South Carolina, um nun intensiv mit Heyward zu arbeiten. Auf Folly Island, einer Charleston vorgelagerten Laguneninsel, bezog er Quartier in einem einfachen, gemieteten Cottage, unweit von Heywards eigenem Sommerhaus. Hier wurde intensiv diskutiert, Gershwin zog sich zum Komponieren zurück und, wichtiger noch, besuchte gemeinsam mit seinem Librettisten die schwarze Bevölkerung der Region um Charleston.

Hören wir Heyward: „Ich denke, der Sommer 1934 bescherte George eine der glücklichsten und auch aufregendsten Erfahrungen seines Lebens. In glühender Hitze trafen wir uns im Juni und Juli auf Folly Island, einer kleinen Insel zehn Meilen vor Charleston. Direkt gegenüber liegt James Island, wo viele der noch ursprünglichen schwarzen Gullah lebten. Das war für uns wie ein ‚Laboratorium‘, in dem wir unsere Vorstellungen testen konnten, zugleich natürlich eine unerschöpfliche Quelle für wirklich volkstümliches Material. Die interessanteste Entdeckung aber war für mich – wenn wir ihren Spirituals lauschten oder eine Gruppe beobachteten, die sich vor einer Hütte oder dem Country Store drängte –, dass dies für George mehr eine Heimkehr denn eine Erkundungsreise war. Die Befähigung, in der trügerischsten Stadt Amerikas die *Rhapsody in Blue* zu schaffen, fand nun ihr Gegenstück in den Impulsen, die von der Musik und körperhaften Rhythmik der einfachen bäuerlichen schwarzen Bevölkerung des Südens ausstrahlen. Der Gullah ist stolz auf das, was er ‚Shouting‘ nennt. Das ist ein kompliziertes rhythmisches Fußstampfen und Händeklatschen – zweifellos afrikanischen Ursprungs –, welches als Begleitung der Spirituals dient. Ich werde nie die Nacht vergessen, als George bei einem Meeting der Schwarzen auf einer entlegenen Insel ihr ‚Shouting‘ mitzumachen begann. Und am Ende übertrumpfte er zum größten Vergnügen aller sogar den besten ‚Shouter‘. Ich glaube, er ist der einzige weiße Mann in Amerika, der das jemals fertigbrachte. An einem anderen Abend, als wir gerade eine baufällige Hütte betreten wollten, die als kirchlicher Versammlungsort diente, ergriff George meinen Arm und hielt mich zurück. Ich hatte dem Stimmengewirr, das ihn so fesselte, keine besondere Bedeutung beigemessen, weil ich mit derartigen Klängen längst vertraut war. Doch jetzt, da ich mit ihm lauschte und seine Erregung bemerkte, begann ich das Außergewöhnliche und

Einzigartige zu begreifen. Etwa ein Dutzend Stimmen hatten sich zu lautem rhythmischem Gebet erhoben. Das Sonderbare daran war, dass sich – obwohl jede Stimme zu verschiedener Zeit auf ein anderes Thema einsetzte – eine deutlich erkennbare rhythmische Gestalt herauskristallisierte; und während sich die Worte im unvermeidlichen Stampfen des Rhythmus verloren, entstand eine Wirkung, die in ihrer ursprünglichen Kraft beinahe erschreckend war. Von dieser außerordentlichen Wirkung angeregt, schrieb George sechs simultane Gebete, als urgewaltige Anrufung Gottes im Angesicht des Hurrikans.“

Seit dem Spätherbst 1934 hatte Gershwin auch begonnen, nun erste Teile der Oper zu orchestrieren. Anfang November war er damit so weit, dass nun die Vorarbeiten für die Produktion beginnen konnten. In Gesprächen mit der Theatre Guild war bereits der Bühnen- und Filmregisseur Rouben Mamoulian für die Inszenierung gewonnen worden, der bereits bei der Dramenfassung von *Porgy* 1927 Regie geführt hatte. Den *Porgy*-Darsteller Todd Duncan (Bariton) fand Gershwin auf Empfehlung des Musikkritikers Olin Downes. Er lehrte Gesang an der Howard University in Washington, gleichzeitig war er ein bekannter Liedgestalter und wirkte auch gelegentlich in Operaufführungen mit. Er reiste auf Gershwins Einladung nach New York, um dem Komponisten vorzusingen. Mitgebracht hatte er eine Arie des altitalienischen Komponisten Secci und Mussorgskis bekanntes *Flohlied* als heiteres Stück. Duncan: „Man stelle sich vor: Ein Neger sang einem Juden eine alte italienische Arie vor! Gershwin beobachtete mich genau, während ich sang, meine Bewegungen, meinen Gesichtsausdruck. Mitten in der Arie stoppte er mich und fragte: Wollen Sie mein Porgy sein?“ Duncan wollte. Als seine Partnerin für die Rolle der Bess wurde nach einem Vorsingen eine zwanzigjährige Gesangsstudentin der angesehenen Juilliard School of Music verpflichtet, Anne Brown. Auch alle weiteren Partien wurden nach Vorsingen besetzt, wobei Gershwin viele Dutzend Bewerber anhörte. Schließlich wurde mit Alexander Smallens auch ein erfahrener Dirigent gefunden. Für den Sommer 1935 war der Probenbeginn angesetzt, so dass nun die Orchestrierung zu Ende gebracht werden musste. Die ersten beiden Akte vollendete Gershwin im Januar 1935 während eines längeren Florida-Aufenthaltes, danach ging die Arbeit in New York weiter. Am 9. Juli, einer alten Praxis folgend, veranstaltete man vor einem kleinen geladenen



Publikum einen Probedurchlauf der Oper im CBS-Studio New York. Danach gab es noch kleinere Änderungen, ehe Gershwin seine Partitur mit dem Vermerk „beendet 23. August 1935“ vorerst abschloss. Mit Heyward war er übereingekommen, dass die Oper – zur besseren Unterscheidung von der Dramatisierung – den Titel *Porgy and Bess* tragen sollte.

Gershwins Partitur offenbart eine große stilistische Vielfalt. Im Mittelpunkt steht die Musik der Schwarzen, große Spiritual- und Bluesszene, Chöre und Ensembles, die davon zeugen, wie tief er in die Musik des Südens eingedrungen ist. Daneben stehen jazzinspierte Songs (vor allem die des *Sportin' Life*), am klassischen Opernmodell orientierte Duette und die großen arienhaften Songs des *Porgy* – all das verbunden durch wirkungsvolle instrumentale Vor-, Zwischen- und Nachspiele. Am 29. August 1935 begannen in New York die Proben. Dazu reiste Heyward aus South Carolina an, Kay Swift war während der gesamten Zeit Gershwins helfende und

ordnende Hand. Gershwin sah mit beinahe kindlicher Freude, wie sein Werk allmählich Gestalt annahm. Immer wieder kam es zu Szenen wie dieser von Regisseur Mamoulian beschriebenen: „Nach einer der ersten Proben lag ich spät abends erschöpft in meinem Hotelbett. Plötzlich läutete das Telefon. George Gershwin war am Apparat. Ich nahm den Hörer und sagte ‚Hello!‘ Und da war Georges Stimme, voll freudiger Erregung: ‚Rouben, ich konnte mir nicht helfen, ich musste Sie anrufen. Ich muss Ihnen einfach sagen, wie ich mich fühle. Ich bin so erfreut über die heutige Probe. Natürlich wusste ich, dass *Porgy and Bess* wunderbar ist, aber nach der heutigen Probe denke ich, die Musik ist so großartig, dass ich kaum glauben kann, ich habe sie geschrieben!“ Mitte September folgte in der Carnegie Hall eine abschließende Durchlaufprobe, danach reiste das Ensemble zur Tryout-Premiere in Boston, die am 30. September stattfand und von Publikum wie Presse bejubelt wurde. Im Evening Transcript las man: „Gershwin hat von der Tin Pan Alley bis hierher einen langen Weg zurückgelegt. Er muss jetzt endgültig als ernstzunehmender Komponist betrachtet werden.“ Und der anwesende Dirigent Serge Kussewitzky sprach von einem „großen Fortschritt für die amerikanische Oper“.

Doch die Aufführung dauerte weit über drei Stunden. Vertreter der Theatre Guild wie auch Regisseur Mamoulian rieten für New York dringend zu Kürzungen. Gershwin erklärte sich einverstanden, so wurden u.a. der *Buzzard Song*, *Six Prayers* sowie einige weitere Instrumental- und Vokalstücke gestrichen (erst die Schallplatteneinspielung von 1981 unter Lorin Maazel präsentierte wieder die rekonstruierte Originalfassung). Und dann kam der Abend der New Yorker Uraufführung am 10. Oktober 1935 im Alvin Theatre. Alles, was in der Kunstszene der Stadt Rang und Namen hatte, war erschienen. Das Publikum war aufgewühlt, wie Kap Swift berichtet: „In der Pause traten wir auf die Straße vor dem Theater hinaus. Ich erinnere mich, wie unsere Freundin Libby Holman sagte: oh, George, es ist so großartig, ich konnte an manchen Stellen meine Tränen nicht zurückhalten. Viele Leute hatten gleich ihr Tränenspuren im Gesicht. Es war sehr bewegend.“ Wie in Boston feierte auch das New Yorker Premierenpublikum alle Beteiligten mit langanhaltendem Beifall. Immer wieder wurde auch Gershwin auf die Bühne gerufen. Am nächsten Morgen aber mischte sich in die Freude auch Ernüchterung. Der größte Teil der maßgeblichen Musik- und Opernkritiker

war offenbar mit dem neuen Typ der Gershwinschen „folk opera“ überfordert, maß mit der Elle der herkömmlichen Oper und ging hart mit dem Komponisten ins Gericht. Allein Leonard Lieblich sprach von der „ersten authentischen amerikanischen Oper“. Gewöhnlich ließen Gershwin die ablehnenden Kritiken (die es zu seinen Instrumentalwerken regelmäßig gegeben hatte) kalt – diesmal aber griff er zur Feder und verteidigte sein Werk. Nur zehn Tage nach der Premiere von *Porgy and Bess* erschien in der New York Times sein Artikel *Rhapsody in Catfish Row*, in dem er klarzumachen versuchte, was er unter „folk opera“ verstand: „*Porgy and Bess* ist eine Erzählung aus dem Volk. Natürlich würden die Figuren Volksmusik singen. Schon als ich mit der Komposition begann, entschied ich mich gegen die Benutzung von Material der originalen Volksmusik, weil ich eine Musik aus einem Guss haben wollte. Deshalb schrieb ich meine eigenen Spirituals und Folk Songs. Doch sie sind immer noch Volksmusik – und deshalb ist die Oper *Porgy and Bess* eine Volksoper (folk opera). Und weil sie vom Leben der Schwarzen in Amerika erzählt, fügt sie der Opernform Elemente hinzu, die noch nie zuvor in der Oper vorhanden waren. Ich habe meine eigene Methode entwickelt, um alles einzubeziehen – Dramatik, Humor, Aberglauben, religiösen Eifer, Tanz sowie den nicht zu unterdrückenden Geist der schwarzen Rasse. Und wenn ich damit eine neue Form geschaffen habe, welche Oper mit dramatischem Theater verbindet, so ist diese neue Form ganz natürlich aus dem Material erwachsen.“ Mit solchen Erklärungen machte sich Gershwin natürlich unter den zu dieser Zeit noch sehr starken rassistischen Kreisen in den USA keine Freunde. Sicher war dieser Rassismus ein Grund dafür, dass die Uraufführung nur 524 Vorstellungen erreichte, für den Broadway keineswegs ein großer Erfolg. Schwarze, noch dazu aus der ärmsten Schicht, als Hauptpersonen einer Broadway-Aufführung – das war im Jahre 1935 noch für viele Amerikaner eine Zumutung. Die negativen Kritiken mögen zusätzlich das ihrige beigetragen haben. Gershwin aber war von der neuen Qualität seiner Oper zutiefst überzeugt – und die Zeit hat ihm Recht gegeben. Heute zählt *Porgy and Bess* zu den Spitzenwerken des Genres Oper im 20. Jahrhundert, und auch in den USA gibt es längst keinen Zweifel mehr daran, dass das Werk die amerikanische Oper par excellence ist.

Jürgen Schebera





















WAYNE MARSHALL

Musikalische Leitung

Der britische Dirigent, Organist und Pianist Wayne Marshall musizierte u.a. mit den Wiener Symphonikern, dem Tonkünstler-Orchester, Gewandhausorchester, Rotterdam Philharmonie und der Tschechischen Philharmonie, trat im Wiener Konzerthaus und Musikverein, in der Walt Disney Concert Hall, Royal Albert Hall sowie im National Grand Theatre in Peking auf. Er dirigierte an der Semperoper in Dresden, der Berliner Staatsoper und am Mariinski-Theater in St. Petersburg und wurde mehrfach zu den BBC Proms eingeladen. Er arbeitet mit „Chineke“, dem ersten professionellen People of Colour-Orchester in Großbritannien. Unter seinen zahlreichen Aufnahmen wurde das *Gershwin Songbook* mit dem Echo-Preis ausgezeichnet. Er ist Ehrendoktor der Bournemouth University und Fellow des Royal College of Music. 2014-20 war er Chefdirigent des WDR-Funkhausorchesters Köln. Am Theater an der Wien ist er erstmals zu Gast.



MATTHEW WILD

Inszenierung

Der südafrikanische Regisseur Matthew Wild studierte an der Universität Kapstadt und ist seit 2015 künstlerischer Leiter der Cape Town Opera, wo er u.a. Mozarts *Die Zauberflöte*, *Così fan tutte*, *Don Giovanni*, Wagners *Der fliegende Holländer*, R. Strauss' *Salome* und Strawinskys *The Rake's Progress* inszenierte. In Europa arbeitete er seit 2009 an den Opernhäusern von Malmö, Umeå, Braunschweig, Wiesbaden (zuletzt: Janáček: *Katja Kabánova*) und Bern (zuletzt: *Don Giovanni*, Puccini: *La bohème*). Neben der Oper hat er bei zahlreichen Musicals in Kapstadt und Johannesburg Regie geführt (*Kinky Boots*, *Cabaret*, *West Side Story*), aber auch im Schauspiel, etwa bei Shakespeares *The Comedy of Errors* am Maynardville Open-Air Theater. Demnächst inszeniert er Wagners *Parsifal* in Bern und Verdis *Macbeth* in Wiesbaden. *Porgy and Bess* ist sein Debüt am Theater an der Wien.



KATRIN LEA TAG

Bühne & Kostüm

Die Berliner Katrin Lea Tag studierte Bühnenbild bei Erich Wonder sowie Malerei und Grafik bei Renée Green an der Akademie der Bildenden Künste Wien. 1997 gewann sie den 1. Preis des Ring Awards Graz. Im Schauspiel arbeitet sie besonders mit Michael Thalheimer und früher auch mit Dimiter Gotscheff u.a. an der Berliner Volksbühne und Schaubühne, am Deutschen Theater Berlin, Schauspiel Frankfurt und am Burgtheater. In der Oper arbeitet sie regelmäßig mit Barrie Kosky (Komische Oper Berlin, Glyndebourne Festival, RNO London, Oper Frankfurt, Los Angeles Opera), Claus Guth (DNO Amsterdam, Garnier Paris), Christof Loy (Theater an der Wien), Hans Neuenfels (Berliner Staatsoper), Holger Müller-Brandes und Nadja Loschky (Oper Graz). 2020 wurde sie von der Zeitschrift *Opernwelt* zur Bühnenbildnerin des Jahres gewählt und für den Faust-Preis nominiert. Zuletzt war sie bei Händels *Alcina* fürs Theater an der Wien tätig.



LEJLA GANIC

Kostüm

Nach ihrem Abschluss an der Modeschule Hetzendorf absolvierte Lejla Ganic ihr Industriedesign-Studium an der Universität für angewandte Kunst in Wien. Als Designerin war sie u.a. für die Gestaltung des Concept Store „Gil Couture“ am Wiener Kohlmarkt verantwortlich. 2011 ging sie ans Burgtheater, wo sie als Kostümassistentin in Produktionen von Roland Schimmelpfennig, Barbara Frey, Jan Bosse, Rene Pollesch, Herbert Fritsch und Michael Thalheimer tätig war. Seit 2013 arbeitet sie als freie Kostümbildnerin am Burgtheater, Schauspielhaus Zürich, Opernhaus Graz sowie für unterschiedliche Projekte, bei denen sie Kostüme für Inszenierungen von Regisseuren wie Matthias Hartmann (*Die letzten Zeugen* – eingeladen zum Berliner Theatertreffen), Christina Tscharyiski oder Barbara Frey entwarf. Die gemeinsam mit Katrin Lea Tag entworfenen Kostüme zu *Porgy and Bess* sind ihre erste Arbeit für das Theater an der Wien.



BERND PURKRABEK

Licht

Bernd Purkrabek ist als Lightdesigner vorwiegend im Bereich Musiktheater und Schauspiel tätig. Er arbeitet oft mit RegisseurInnen wie Christof Loy, Florentine Klepper, Claus Guth, Jan Philipp Gloger, Jörg Weinöhl und Johannes Erath zusammen. Mit ihnen entstanden erwähnenswerte Arbeiten, so z.B. Henzes *Der Prinz von Homburg*, Brittens *Peter Grimes* und Händels *Saul* für das Theater an der Wien, Janáčeks *Jenůfa* für Berlin und Tokio, Zemlinskys *Eine florentinische Tragödie* für Amsterdam, Händels *Jephta* für Amsterdam und Paris und Schrekers *Der ferne Klang* für Graz sowie Hamels *Caruso a Cuba* beim Holland Festival. Für Mozarts *Così fan tutte* am Royal Opera House wurde er für den Knight of Illuminations-Award nominiert. Die Zukunft bringt u.a. Dvořáks *Rusalka* in Madrid und Donizettis *Lucia di Lammermoor* in Hamburg. Am Theater an der Wien war er zuletzt für die Lichtgestaltung bei Spontinis *La Vestale* verantwortlich.



LOUISA ANN TALBOT

Choreografie

Louisa Ann Talbot tanzte über 20 Jahre lang als Solistin in der Cape Dance Company. Weitere Erfahrungen sammelte sie mit dem Jazzart Dance Theatre, der Free Flight Dance Company und dem Bovim Ballet. In Südafrika zeichnete sie für die Choreografien zu den Musicals *Cabaret*, *Funny Girl*, *West Side Story*, *Kinky Boots* und *The Rocky Horror Show* verantwortlich, in Braunschweig choreografierte sie vor kurzem *Chicago*. Ihre Choreografie von Bernsteins *West Side Story* wurde mit dem Naledi Theater Preis ausgezeichnet. Sie arbeitete am Fugard Theatre Kapstadt, ist dort aber auch für das Opernhaus tätig (Mozart: *Don Giovanni*, Gluck: *Orphée et Eurydice*). Darüber hinaus arbeitet sie im Bereich Film für Universal Pictures und Human Capital Films mit den Regisseuren Christian Olwagen und Robert Adetuyi und war bei *The Kissing Booth* für Netflix tätig. Es ist ihre erste Arbeit am Theater an der Wien.



ERIC GREENE

Porgy

Der amerikanischen Bariton Eric Greene ist an den Opernhäusern von Salzburg, Washington, Chicago, Atlanta, Rom, Palermo, Birmingham, Malmö und beim Spoleto Festival aufgetreten. Jüngste Engagements waren die Titelpartien in Gershwins *Porgy and Bess* an der English National Opera und in Adams *Nixon in China* an der Scottish Opera sowie Weills *Street Scene* am Teatro Real in Madrid und Amonasro in Verdis *Aida* an der Opera North. In Konzerten sang er u.a. Mozarts Requiem mit dem Cincinnati Symphony Orchestra und Beethovens 9. Symphonie mit dem City of Birmingham Symphony Orchestra unter Simon Rattle. Er gestaltete die Titelrolle in der Uraufführung von Tansy Davies' *Janitor* und den Segismundo in Doves *Life is a Dream*. Noch in dieser Spielzeit sind Klingsor in Wagners *Parsifal* an der Opera North und sein Debüt am Royal Opera House in London geplant. Am Theater an der Wien ist er erstmals zu erleben.



SIMON SHIBAMBU

Porgy

Der südafrikanische Bassbariton Simon Shibambu schloss kürzlich das Jette Parker Young Artists Programme am Royal Opera House in London ab, dass ihm die Möglichkeit eröffnete u.a. mit Antonio Pappano, Andris Nelsons und Henrik Nanasi zu arbeiten. Als Finalist des Operalia-Wettbewerbs 2018 erweckte er die Aufmerksamkeit der internationalen Opernwelt. Vergangene Spielzeit ging er mit dem Royal Opera House auf Japan-Tournee (Verdi: *Otello*). An der Opéra National de Lyon verkörperte er den Angelotti in Puccinis *Tosca*, er wirkte in einer Neuproduktion von Philip Glass' *Orphée* an der English National Opera und bei der UA von Hamels *Caruso in Cuba* an der National Opera in Amsterdam mit. Unter der Leitung von Marin Alsop hätte er die Basspartie in Beethovens Neunter mit dem Baltimore Symphony Orchestra bzw. dem National Youth Orchestra singen sollen. Am Theater an der Wien ist er erstmals zu hören.



JEANINE DE BIQUE

Bess / Clara

Die aus Trinidad stammende Sopranistin Jeanine De Bique ist ehemaliges Ensemblemitglied der Wiener Staatsoper. Zu ihren jüngsten Engagements gehören Susanna in Mozarts *Le nozze di Figaro* in San Francisco und Donna Anna in *Don Giovanni* an der Opéra National du Rhin, Helena in Britten's *A Midsummer Night's Dream* an der Deutschen Oper Berlin und Aida bei der UA von Hamels *Caruso a Cuba* an der Nationale Opera Amsterdam sowie die Titelpartie in Händels *Rodelinda* in Lille. Bei den Salzburger Festspielen sang sie den Annio in Mozarts *La clemenza di Tito* unter Teodor Currentzis, bei den BBC Proms Händels *Jephta*. Die Zukunft bringt *The Sound of Music* an der Houston Grand Opera, Agathe in Webers *Der Freischütz* im Konzerthaus Berlin und die Titelrolle in Monteverdis *L'incoronazione di Poppea* mit dem Budapest Festival Orchestra. Sie debütiert am Theater an der Wien und kehrt für Rameaus *Platée* hierher zurück.



PUMEZA MATSHIKIZA

Bess / Serena

Die Südafrikanerin Pumeza Matshikiza wurde nach dem Studium ins Jette Parker Young Artists' Programme am Royal Opera House in London aufgenommen. Während ihres Festengagements an der Staatsoper Stuttgart, wo sie ein breites Repertoire von Mozart bis Puccini erarbeite, begann ihre internationale Karriere. An der Mailänder Scala wirkte sie bei der UA von Batistellis *CO2* mit, ihr US-Debüt gab sie als Mimì in Puccinis *La bohème* in Dallas, Dvořáks *Rusalka* verkörperte sie in Klagenfurt, Straßburg und an der Opera Vlaanderen. Recitals führten sie nach Rio de Janeiro und Leeds. Mit Rolando Villazón ist sie u.a. beim Grafenegg Festival, im Wiener Konzerthaus, Pariser Théâtre des Champs-Élysées und im Münchner Gasteig aufgetreten. Bei den BBC Proms war sie als Dido in Purcells *Dido and Aeneas* zu hören. Sie ist Exklusivkünstlerin bei Decca. Im Theater an der Wien ist sie erstmals zu erleben.



NORMAN GARRETT

Crown

Der amerikanische Bariton Norman Garrett begann seine Karriere an der Cincinnati und an der Wolf Trap Opera. Bald folgten Auftritte an der Washington National Opera und an der Lyric Opera of Chicago, aber auch in der Disney Concert Hall in Los Angeles mit Orffs *Carmina Burana* und beim Toronto Symphony Orchestra unter Donald Runnicles. Den Escamillo in Bizets *Carmen* verkörperte er an der Austin Opera und der Opera Columbus, an der Houston Grand Opera debütierte er in Catáns *Florencia en el Amazonas*. In Europa gastierte er in Puccinis *La fanciulla del West* an der Bayerischen Staatsoper. Jüngste Highlights waren seine Rückkehr an die Washington National Opera mit Mozarts *Don Giovanni*, die Partie des Jochanaan in R. Strauss' *Salome* an der Dayton Opera und nicht zuletzt sein Debüt an der New Yorker Met als Jim in Gershwins *Porgy and Bess*. Im Theater an der Wien ist er erstmals zu erleben.



MARY ELIZABETH WILLIAMS

Serena

Zum Repertoire der amerikanischen Sopranistin Mary Elizabeth Williams zählen die Titelpartien von Catalanis *La Wally*, Bellinis *Norma*, Donizettis *Maria Stuarda*, Ciléas *Adriana Lecouvreur*, Puccinis *Tosca* und Verdis *Aida* – letztere hat sie mehr als 100mal gesungen – sowie Leonora in *Il trovatore*, Odabella in *Attila* und Abigail in *Nabucco*, die sie alle an bedeutenden europäischen und amerikanischen Opernhäusern verkörperte. Zuletzt sang sie in *La forza del destino* und *Un ballo in maschera* an der Welsh National Opera, *Nabucco* in Lille und gab ihr Rollendebüt als Elisabeth in *Don Carlos* an der Opera Vlaanderen. Zum Abschied von Zubin Mehta vom Israel Philharmonic war sie in Verdis Requiem zu hören, als Santuzza in Mascagnis *Cavalleria rusticana* in Klagenfurt zu erleben. Die Zukunft bringt u.a. ihr Debüt als Isolde in Wagners *Tristan und Isolde*. Es ist ihr Debüt im Theater an der Wien.



ZWAKELE TSHABALALA

Sportin' Life

Der in Südafrika geborene Zwakele Tshabalala sang zunächst im Drakensberg Boys Choir und im South African Youth Choir ehe er sein Gesangsstudium am South African College of Music aufnahm. Sein Operndebüt gab er noch als Student in Verdis *La traviata* als Giuseppe und erhielt drei Jahre später, 2016, den ersten Preis der Schock Foundation an der Universität Kapstadt. Er wechselte an das Royal College of Music in London und steht dort kurz vor seinem Master-Abschluss. Mit seinen jüngsten Auftritten als Hot Biscuit Slim in der von der Kritik gefeierten Aufführung von Britten's *Paul Bunyan* in der English National Opera machte er nachhaltig auf sich aufmerksam. Die Zukunft bringt u.a. sein Debüt beim Hallé Orchestra. Am Theater an der Wien ist der junge Tenor erstmals zu erleben.



BRANDIE SUTTON

Clara

Brandie Sutton hat mehrere Wettbewerbe gewonnen, zuletzt jenen des Harlem Opera Theater. Sie ist bereits an den Opernhäusern von Genf, Hamburg und Dresden, an der Alten Oper Frankfurt und am Teatro Petruzzelli in Bari aufgetreten, aber auch im Lincoln Center beim Mostly Mozart Festival und in der Carnegie Hall in New York. Sie musizierte u.a. mit dem National Symphony Orchestra in Washington, dem Radio Orpheus Symphony Orchestra in Moskau, dem Royal Danish Orchestra und dem Jazz at Lincoln Center Orchestra. Mit dem Aiken Symphony sang sie erstmals *Vier letzte Lieder* von R. Strauss. In Respighis *La campana sommersa* war sie an der New York City Opera erfolgreich, in Gershwins *Porgy and Bess* war sie als Clara in Seattle und an der New Yorker Met, als Bess im Palacio de Bellas Artes in Mexico zu hören. Geplant ist u.a. *La Fee* in Massenets *Cendrillon* 2021/22 an der Met. Es ist ihr Debüt im Theater an der Wien.



RYAN SPEEDO GREEN

Jake

Der in Virginia geborene Bassbariton hat u.a. den George London Foundation Award gewonnen, woraufhin er an den wichtigsten Opernhäusern und Musikfestivals der Welt auftreten konnte. Er wurde ins Ensemble der Wiener Staatsoper aufgenommen, dort war er in den vergangenen Jahren in zahlreichen Partien seines Fachs zu hören (*Banquo*, *Colline*, *Basilio*, *Sparafucile*, *Raimondo*, *Timur*). Vergangene Spielzeit kehrte er mit Gershwins *Porgy and Bess* an die New Yorker Met zurück, wo er zuvor bereits u.a. als *Il Re* in Verdis *Aida* und als *Colline* in Puccinis *La bohème* zu hören war. Er gastierte an den Opernhäusern von Houston, St. Antonio und Washington sowie bei den Salzburger Festspielen und wurde von den BBC Proms zu Beethovens 9. Symphonie unter Simon Rattle eingeladen. Am Theater an der Wien ist er erstmals zu erleben.



TICHINA VAUGHN

Maria

Die amerikanische Mezzosopranistin Tichina Vaughn ist an den großen Opernbühnen und internationalen Festivals ein gern gesehener Gast. Von 2010 bis 2018 war sie Mitglied der Sächsischen Staatsoper, wo sie in zahlreichen Partien ihres Fachs zu hören war, zuletzt etwa bei den Neuinszenierungen von Korngolds *Die tote Stadt* oder Dallapiccolas *Il prigioniero*. Von 1996 bis 2006 war sie Mitglied der Staatsoper Stuttgart wo ihr der Titel Kammersängerin verliehen wurde. Gastverträge führten sie u.a. an die Opernhäuser von San Francisco, Los Angeles, Hamburg, Frankfurt, Rom und Mailand. Zuletzt sang sie an der New Yorker Met in Poulencs *Dialogues de Carmélites*, R. Strauss' *Elektra* und Gershwins *Porgy and Bess* und wirkte darüber hinaus bei der UA von Hamels *Caruso in Cuba* an der Nationale Opera in Amsterdam. Die Zukunft bringt Auftritte in Boston und London. Am Theater an der Wien ist sie erstmals zu Gast.



SANI MULIAUMASEALI'I

Mingo

Der Sänger, Schriftsteller, Komponist, Produzent und Regisseur Sani Muliaumaseali'i studierte in Australien am Queensland Conservatorium of Music und ist in vielen Teilen der Welt in Oper, Film, Radio, Fernsehen und den meisten Formen des Musiktheaters aufgetreten. Er arbeitete an der English National Opera, dem Royal Opera House Covent Garden, dem Aldeburgh Festival und mit verschiedenen britischen Kompanien. Die Partie des Froh in Wagners *Das Rheingold* sang er unter Kent Nagano. Der Tenor war aber auch in der Partie des Siegfried in *Der Ring des Nibelungen* und den Titelpartien des *Tannhäuser* und Verdis *Otello* zu hören. Tourneen führten ihn nach Vietnam, Island und Australien sowie zu diversen Festivals wie dem Iford Festival oder das Canberra Arts Festival. Er wirkte als Sportin' Life bei der australischen Erstaufführung von Gershwins *Porgy and Bess* mit und ist jetzt erstmals am Theater an der Wien zu Gast.



CALVIN LEE

Robbins

Der aus Florida stammende Tenor Calvin Lee debütierte im Rahmen einer internationalen Tournee der Houston Opera in Gershwins *Porgy and Bess*, die ihn u.a. an die Mailänder Scala, an die Pariser Oper, nach Tokio und Osaka führte. Es folgten Gastspiele an den Opernhäusern von Dresden Hamburg und Kopenhagen sowie in Frankfurt und München. Weiters wurde er zu den Festspielen in Bad Hersfeld, in die Hollywood Bowl mit dem Los Angeles Philharmonic und zum Tanglewood Music Festival eingeladen, wo er mit dem Boston Symphony in *Porgy and Bess* aufgetreten ist. Für 2021 ist die Titelpartie von Strawinskys *Oedipus Rex* an der Dutch National Opera geplant, wo er bereits in Adams' *Girls of the Golden West* zu hören war. Seine Mitwirkung in *Porgy and Bess* wurde auf CD unter John Mauceri und auf DVD festgehalten. Er ist Gründer des New World Vocal Ensemble. Im Theater an der Wien ist er erstmals zu Gast.



RONALD SAMM

Peter

Der in Trinidad geborene Ronald Samm wurde nach seinem Studium in das National Opera Studio of Great Britain aufgenommen. Daraufhin führten ihn erste Engagements nach Bonn und zum Grange Festival, aber auch nach Wuppertal, wo er den Siegfried in Wagners *Götterdämmerung* und zur Scottish Opera, wo er als Canio in Leoncavallos *I pagliacci* zu hören war. Die Partie des Siegmund in Wagners *Die Walküre* führte ihn an das Teatro di Sao Carlos nach Lissabon. Mit der Titelrolle in Verdis *Otello* hatte er an der Birmingham Opera, der Opera North in Leeds und an der Noorlandse Opean in Umea (Schweden) großen Erfolg. Sportin' Life in Gershwins *Porgy and Bess* verkörperte er in Lyon und Edinburgh sowie bei Konzerten an der Kazan Opera, oft unter der Leitung von Wayne Marshall, wirkte auch bei den Produktionen an der English National Opera und der Nederlandse Opera mit. Am Theater an der Wien ist er erstmals zu Gast.



THEMBA MVULA

Frazier

Der in Sambia geborene Bariton Themba Mvula schloss seine Ausbildung am Konservatorium von Birmingham ab, wo er mit dem Gordon Clinton English Song Prize ausgezeichnet wurde, beim Internationalen Gesangswettbewerb von Bologna erreichte er den zweiten Platz. Er ist an der Welsh National Opera in Menottis *The Consul*, der Rocket Opera in Mozarts *Don Giovanni* (Leporello) und mit der Birmingham Opera Company in Schostakowitschs *Lady Macbeth von Mzensk* aufgetreten und sang Guglielmo in Mozarts *Così fan tutte* mit dem Ensemble OrQuesta, den Conte in *Le nozze di Figaro* an der der Whistle Stop Opera in Leeds und Escamillo in Bizets *Carmen* an der Rogue Opera. Er war im Ensemble der mit dem Olivier Award ausgezeichneten *Porgy and Bess*-Produktion von der English National Opera. Geplant ist Tippett's *The Knot Garden* mit der English Touring Opera. Am Theater an der Wien ist er erstmals zu Gast.



SARAH-JANE LEWIS

Annie

Sarah-Jane Lewis studierte am Royal College of Music und an der Royal Academy of Music und gewann mehrere Auszeichnungen darunter den 2. Preis der Kathleen Ferrier Awards und jeweils den 1. Preis der Hampshire-Competition bzw. der Richard Lewis/Jean Shanks Awards. Sie wurde daraufhin von der BBC London eingeladen und in das Jerwood Young Artist Program von Glyndebourne und als Link Artist des Royal Opera House aufgenommen. Als Giorgetta in Puccinis *Il tabarro* war sie an der English Touring Opera zu hören. In Gershwins *Porgy and Bess* sang sie Serena an der Grange Park Opera, am Opernhaus von Amsterdam jene der Annie. Zuletzt verkörperte sie bei der Chelsea Opera Group die Marchesa del Poggio in Verdis *Un giorgio di regno* und wirkte im Rahmen der Biennale von Lahore bei Haroon Mirzas Performance *A belief is not the truth because the truth is unbelievable* mit. Sie debütiert im Theater an der Wien.



FELICITY BUCKLAND

Lily

Felicity Buckland studierte am Royal Northern College of Music in Manchester und wurde ins Opera Works Programme der English National Opera aufgenommen. Die Titelpartie von Bizets *Carmen* sang sie an der Kentish Opera, jene von Rossinis *La Cenerentola* an der High Time Opera, Dorabella in Mozarts *Così fan tutte* im Baseless Fabric Theatre, in Wagners *Die Walküre* war sie an der Grange Park Opera zu hören, darüber hinaus ist sie als Cherubino in Mozarts *Le nozze di Figaro* und als Dritte Dame in *Die Zauberflöte* bei der Opera Up Close aufgetreten. Vergangene Spielzeit wirkte sie u.a. an der Opera North in Martinüs *The Greek Passion* und an der ENO in Offenbachs *Orphée aux enfers* mit. Auch in der Royal Festival Hall war sie bereits unter Karl Jenkins zu hören. Zu ihrem Konzert-Repertoire zählen Messen und Oratorien von Händel, Haydn und Mozart sowie Elgar und Durflé. Am Theater an der Wien ist sie erstmals zu Gast.



APRIL KOYEJO-AUDIGER

Strawberry Woman

Die britische Sopranistin April Koyejo-Audiger studierte am Royal Conservatoire of Scotland und am Royal College of Music in London, wo sie als „Help Musicians UK postgraduate award recipient“ von Amanda Roocroft unterrichtet wurde. Derzeit ist sie als Jette Parker Link-Artist dem Royal Opera House in London verbunden. In der Partie der Strawberry Woman in Gershwins *Porgy and Bess* war sie bereits an der English National Opera zu hören, als Lenio in Martinüs *The Greek Passion* an der Opera North. Im Rahmen der Reihe ROH Family Sunday sang sie Ausschnitte aus Humperdincks *Hänsel und Gretel* und Brittens *A Midsummer Night's Dream*. Bevorstehende Auftritte beinhalten Inès in Donizettis *La favorita* und Zemfira in Rachmaninows *Aleko* in Covent Garden sowie in Suzan-Lori Parks *In the Blood* im Donmar Warehouse Theatre in London. Im Theater an der Wien ist sie erstmals zu Gast.



NJABULO MADLALA

Jim

Der Südafrikaner Njabulo Madlala studierte an der Guildhall School of Music & Drama und gewann den Kathleen-Ferrier-Award. Er tritt regelmäßig an der English National Opera auf, wo er zuletzt in der männlichen Titelpartie von Purcells *Dido and Aeneas* zu hören war, ist aber auch am Royal Opera House zu Gast, wo er u.a. in Schostakowitschs *Die Nase* mitwirkte. Bei der English Touring Opera war er als Schaunard in Puccinis *La bohème* zu hören, beim Wexford Festival in dessen *Il tabarro*. Zu seinen Partien zählen aber auch Mozarts Don Giovanni, den er in Kapstadt gesungen hat oder Scarpia in Verdis *Tosca*, den er an Grange Park Opera verkörperte. Er gastierte an der Malmö Opera, beim Buxton und Bergen Festival, und am Sadler's Wells Theater. In Gershwins *Porgy and Bess* wirkte er bereits an der English National Opera und im Opernhaus von Amsterdam mit. Er gibt sein Debüt im Theater an der Wien.



MSIMELELO MBALI

Undertaker

Der südafrikanische Bassist Msimelelo Mbali erhielt 2018 den Barockpreis beim Internationalen Wettbewerb Voices of South Africa und qualifizierte sich für die Endrunde des Belvedere-Wettbewerbs. Er war Alumnus des National Opera Studio in London und ist ins Lindemann Young Artist Development Program der New Yorker Met aufgenommen worden. In Britten's *War Requiem* war er im Londoner Kolosseum zu hören, als Pluto in Monteverdis *L'Orfeo* und als Zweitältester in Händels *Susanna* an der Opera North, als Don Alfonso in Mozarts *Così fan tutte* und als Collatinus in Britten's *The Rape of Lucretia* an der Welsh National Opera. Er gehörte zum Ensemble der mit dem Olivier Award ausgezeichneten *Porgy and Bess*-Produktion der English National Opera und jener des Opernhauses in Amsterdam. Am Theater an der Wien debütierte er mit freundlicher Erlaubnis des Metropolitan Opera Lindemann Young Artist Development Program.



SIPHESIHLE MDENA

Crab Man | Nelson

Siphesihle Mdena wurde in King Williams Town am Ostkap geboren. Er besuchte die Bulelani High School und erhielt den 1. Preis beim Tirisano National Schools Competition in Johannesburg. Daraufhin setzte er mit Hilfe eines Stipendiums des National Arts Fund sein Studium am South African College of Music an der Universität Kapstadt fort. 2013 wurde er ins Cape Town Opera Ensemble African Angels aufgenommen und unternahm mit ihm u.a. eine Tournee durch die Niederlande. Mit den Third World Bunfight's und dem Ensemble der Cape Town Opera tourte er in der Folge durch ganz Europa. Zu seinen Partien zählen u.a. Pedrillo in Mozarts *Die Entführung aus dem Serail*, Ferrando in *Così fan tutte*, aber auch Nemorino in Donizettis *L'elisir d'amore*, die Buffo-Partien in Offenbachs *Les contes d'Hoffmann* oder Schulmeister in Janáčeks *Das schlaue Fuchslein*. Am Theater an der Wien ist er erstmals zu Gast.



TOBIAS VOIGT

Detective

Tobias Voigt studierte von 1998-2002 Schauspiel an der Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch in Berlin. Es folgten Engagements u.a. am Berliner Ensemble, dem Theater Magdeburg, am Schauspiel Essen und bei den Freilichtspielen in Schwäbisch Hall. Seit 2008 lebt er in Wien. Hier spielte er u.a. am Volkstheater Wien und war von 2012-2016 Ensemblemitglied am Landestheater Niederösterreich in St. Pölten. Seit 2008 spielt er zudem jedes Jahr bei den Festspielen in Reichenau. Zuletzt war er am Stadttheater Klagenfurt als Firmin in Schillers *Der Parasit* zu sehen. Am Theater an der Wien ist er erstmals zu Gast.



MARKUS-PETER GÖSSLER

Policeman | Coroner

Der gebürtige Münchner Markus-Peter Gössler debütierte 1997 als Schauspieler an der Grazer Oper und spielte danach unter anderem am Schauspielhaus Graz, beim Steirischen Herbst, aber auch in diversen freien Produktionen. Zuletzt war er bei den Sommerspielen Melk, im Theater im Keller (Graz), beim Theatersommer Grein sowie in mehreren Produktionen als Puppenspieler am Schubert Theater zu sehen. Darüber hinaus wurde er als Autor und Librettist von Kinderstücken und -musicals, unter anderem am Next Liberty Graz, am Landestheater Niederösterreich, der Grazer Oper und bei den Haydnfestspielen uraufgeführt. Am Theater an der Wien ist er erstmals zu Gast.

WIENER KAMMERORCHESTER SPECIAL EXTENDED

In den 74 Jahren seines Bestehens hat sich das Wiener KammerOrchester als eines der weltweit führenden Kammerorchester etabliert. Die über die Jahrzehnte gehende intensive Zusammenarbeit mit den Dirigenten Carlo Zecchi (Chefdirigent 1966-1976), Philippe Entremont (Chefdirigent 1976-1991), später mit Yehudi Menuhin, Sándor Végh, Heinrich Schiff (Chefdirigent 2005-2008) und Stefan Vladar (Chefdirigent 2008-2018) haben den Klangkörper entscheidend geprägt. Im Jahr 1946 hat Benjamin Britten das Wiener KammerOrchester bei der Aufführung seiner Serenade Op. 31 dirigiert. 1952, im Alter von 9 Jahren, hat Daniel Barenboim sein Debüt mit dem Orchester gegeben, 1964 ist Alfred Brendel mit dem Orchester aufgetreten. Joji Hattori ist seit 2018 Erster Gastdirigent. Seine Zusammenarbeit mit dem Orchester begann im Jahr 2004.

In Wien tritt das Orchester zusätzlich zu den selbst veranstalteten Zyklen (Matineen und Prime Time) in zahlreichen Konzerten, u.a. im Wiener Musikverein und unterhält einen wichtigen Konzertzyklus in der Minoritenkirche. Im Theater an der Wien und an der Wiener Kammeroper ist das Wiener KammerOrchester seit der Spielzeit 2012/13 als Opernorchester Partner beider Häuser. Zuletzt war es im Theater an der Wien mit Webers *Oberon*, in der Kammeroper mit Gounods *Faust* und der Uraufführung von Theissings *Genia* zu hören.

Für *Porgy and Bess* wurde das Wiener KammerOrchester mit speziellen, Jazz-erfahrenen MusikerInnen erweitert.

VIOLINE I Wolfgang Redik (Konzertmeister) | Izso Bajusz | Zoran Nogic
Pei-Hsuan Wu-Müller | Sabina Dascalu | Adam Novak | Freya Tuppy
Anahit Hakobyan

VIOLINE II Barna Kobori | Orsolya Palfi | Clemens Flieder | Lukas
Medlam | Timea Ham | Amora de Swardt | Maria Müller-Hangstein

VIOLA Cynthia Liao-Zottl | Giorgia Veneziano | Dietmar Flosdorf
Taha Abedian | Anthony Gilbert | John Allan Moffatt

VIOLONCELLO Cécilia Altenberger | Milan Karanovic
Philipp Preimesberger | Anna Veselova | Marlene Muthspiel



KONTRABASS Ciro Vigilante | Felipe Medina | Laszlo Magyar
Georgi Raoutzov

FLÖTE & PICCOLO Ting-Wei Chen | Sandra Stini

OBOE & ENGLISCH HORN Agnes Glassner | Sebastian Frese

KLARINETTE Wolfgang Klinser | Thomas Prem

BASSKLARINETTE Laura Divosch

ALTSAXOPHON Michaela Reingruber | Martina Stückler

TENORSAXOPHON Viola Jank

FAGOTT Angelika Riedl

HORN Viliam Vojcik | Davide de Ferrari | Helene Tomböck

TROMPETE Aneel Somary | Alfred Gaal | Michael Bednarik

POSAUNE Raphael Stieger | Thomas Märzendorfer

TUBA Dominik Brandner

PAUKE Hellmut Mautz

BANJO Sebastian Frese

MALLETS Aleksandra Suklar | Irena Manolova

PERKUSSION & SCHLAGZEUG Wilfried Plamoser

KLAVIER Dora Deliyska



ACT I

Searching for a better future, people from many countries, many cultures and a wide variety of religions have gathered at a place en route somewhere at the outskirts of an European town at the Mediterranean Sea where they have formed a temporary community. They are all waiting to continue their journey to the promised land. Some have been here for quite a while, others arrived only recently. They are united by the dream they share, although it does not protect them from conflicts. A summer evening that begins peacefully escalates into violence: Clara is singing her baby to sleep while the men, as they do every evening, begin a game of dice to take their minds off the disappointments of the day. But this time Crown joins them, along with his girlfriend Bess. Neither of them is popular with the other members of the community: Crown drinks too much and Bess is regarded as a drug addict and a loose woman. The lame Porgy, who was injured as a child during the war, is the only one who speaks out in support of Bess, at least. Crown, completely drunk, loses his dice game to Robbins. He feels cheated and kills his opponent in the heat of the argument. Crown then runs away. Bess also looks for a place to hide, but only Sportin' Life, the drug dealer, offers to take her in, an invitation she declines. After Bess has knocked on other doors without success, Porgy allows her into his home.

Robbins's body is laid out. Many people have come to grieve with his widow, Serena. Because she has no money for the funeral, the others organise a collection. Porgy also comes to make a contribution, accompanied by Bess who, as the murderer's girlfriend, initially meets with hostility. Porgy does what he can to get her accepted. A detective and a policeman arrive, looking for the man who killed Robbins. They first suspect Peter and arrest him. Although he then accuses Crown, they take him away as the chief prosecution witness. The funeral must take place the next day, otherwise Robbins's body will be taken away to be used as a practical example in anatomy classes. Not enough money has been collected, but the undertaker makes up the missing amount himself so that Robbins can be given a decent burial.

ACT II

One month later several members of the community are preparing to go to the sea for a fishing trip. However, it looks as though a change in the weather is on the way. Bess and Porgy are now living a settled life together that is marked by mutual affection. It is doing both of them a lot of good and they are happy. Any problems they may encounter, such as the drug dealer Sportin' Life who is always hanging around or the lawyer Frazier who is trying to profit illegally from their new life together, seem manageable.

A picnic has been arranged as a treat. Because of his handicap, Porgy stays at home, but he urges Bess not to miss out on all the fun on his account. At the end of the trip Crown suddenly appears in front of Bess: he is in hiding here nearby. He insists that she belongs to him, no matter how strongly she protests that she is now Porgy's woman. Eventually she gives in to his persistent advances and misses the boat home.

In the meantime, Peter has been released from prison. The fishermen finally put to sea. Bess has returned from the island, but is seriously ill in bed. Serena tries to make her well with prayer, and Bess really does recover quickly. She confesses to Porgy what she went through with Crown and begs him to protect her because Crown told her he would soon come and get her. The sea is dark and the alarm bell is ringing.

When the storm breaks with tremendous violence, everyone gathers and prays that they will be protected. Suddenly Crown appears. He mocks the people's fear and wants to take Bess with him, but she refuses, reiterating her allegiance to Porgy. Clara looks on in horror as the boat carrying her husband Jake capsizes in the storm. She thrusts her baby into Bess's arms and runs off to search for Jake. Crown follows her, intending to stop her.

ACT III

The storm is over and it is clear that Clara and Jake must have died. Sportin' Life provokes with his cynicism: he thinks that Crown is still alive and will not let his woman be taken away from him. In the meantime Bess is looking after Clara's baby. The next night, Crown returns. Porgy lies in wait for him, they struggle and Porgy kills Crown.



Crown's murder does not go unnoticed, and the detective and coroner arrive to investigate. They take Porgy away with them, but only so that he identifies the body: they do not really suspect him. But Sportin' Life leads Bess to believe that Porgy will soon be found out and she will never see him again. Under these desperate circumstances she lets herself be persuaded to accept drugs from him again. He paints her an enchanting picture of life with him.

Several days later, Porgy is released from prison. He only had to spend five days there because he refused to look at the dead man's face to identify him, and that is contempt of court. But Bess is not there any more. In the end, Sportin' Life succeeded in persuading her to go away with him. Although the others tell him he should be glad to be rid of that unreliable woman, Porgy does not let himself be talked out of his yearning for Bess. He sets out to look for her, no matter where the road may lead him.

PEUGEOT NEXT GENERATION 508 SW PLUG-IN HYBRID

SPIELT AUCH ALLE STÜCKE
UNBORING THE FUTURE



AB 30 g CO₂/km

BIS ZU 52 km REICHWEITE
IM 100 % ELECTRIC MODUS

PEUGEOT i-Cockpit®

MOTION & e-MOTION



PEUGEOT

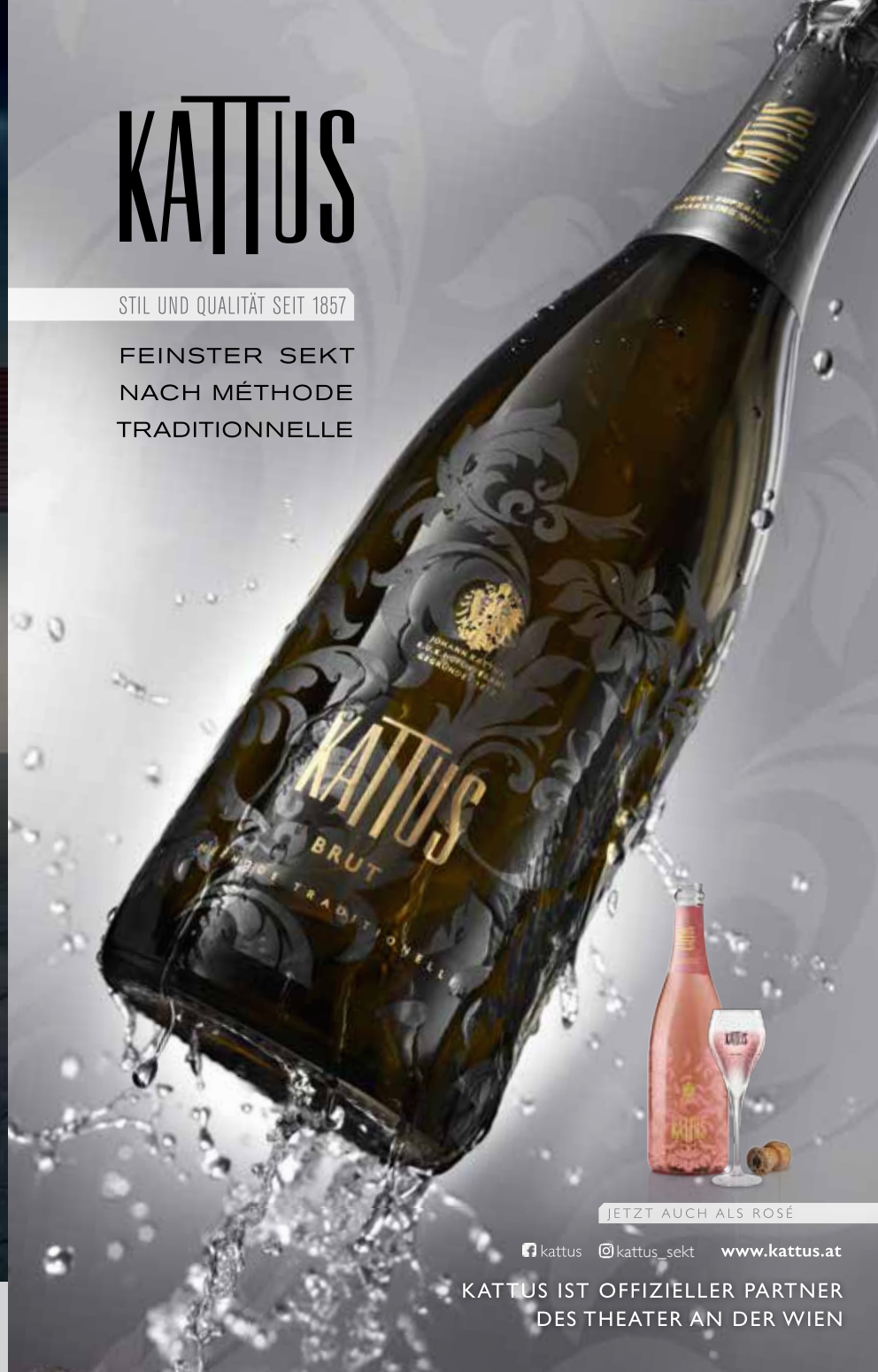
Alle Ausstattungsdetails sind modellabhängig serienmäßig, nicht verfügbar oder gegen Aufpreis erhältlich. Symbolfoto.

PEUGEOT EMPFIEHLT TOTAL WLTP Gesamtverbrauch: 6,6–6,9 l/100 km, CO₂-Emission: 30–34 g/km.

KATTUS

STIL UND QUALITÄT SEIT 1857

FEINSTER SEKT
NACH MÉTHODE
TRADITIONNELLE



JETZT AUCH ALS ROSÉ

[f kattus](#) [@kattus_sekt](#) www.kattus.at

KATTUS IST OFFIZIELLER PARTNER
DES THEATER AN DER WIEN

IMPRESSUM

TEXTNACHWEISE

Die Handlung schrieb Karin Bohnert und führte die Interviews *Auf der Suche nach dem gelobten Land* mit Matthew Wild und *Musikalisch, dramatisch, alles da* mit Wayne Marshall für dieses Heft. | Johann Gottfried Herder: *Briefe zu Beförderung der Humanität*. Auszüge entnommen von <https://www.projekt-gutenberg.org/herder/humanita/humanita.html> | „Black Lives Matter!“ – Porgy and Bess oder die Ambivalenz einer Fürsprache ist ein Originalbeitrag von Gregor Herzfeld. | Der Text von Arnold Schönberg und *Wie es begann* stammen aus: Edward Jablonski: *George Gershwin im Spiegel seiner Zeit*. Zürich/St. Gallen, 1992. | *Vom Roman zur Oper* stammt aus: Jürgen Schebera: *George Gershwin*. Mainz, 2017. | Übersetzung der Handlung ins Englische: wordworks.

BILDNACHWEISE

Umschlag © Ausschnitt aus einem Sujet von beyond | Hermine Karigl-Wagenhofer

Probenfotos © Monika Rittershaus | Auf den Probenfotos sind zu sehen:

S. 2 Eric Greene, Jeanine De Bique | S. 4 Pumeza Matshikiza, Lungile Hallam
S. 9 Simon Shibambu, Themba Mvula | S. 10 Norman Garrett, Lungile Hallam, Jeanine De Bique
S. 18 Ryan Speedo Green, Brandie Sutton | S. 22 Jeanine De Bique, Eric Greene, Anderson Pinheiro da Silva
S. 28 Norman Garrett, Zwakele Tshabalala | S. 30 Samuel Hollinek | S. 31 Jeanine De Bique, Eric Greene, Lola Oduwole | S. 32/33 Luvo Rasemeni, Sarah-Jane Lewis, Donna Bateman, Lola Oduwole, Busisiwe Ngejane, Jeanine De Bique, Simone Ibbett-Brown, Samuel Hollinek, April Koyejo-Audiger | S. 34 Msimelelo Mbali, Rachel Oyawale, Donna Bateman, Tichina Vaughn, Siphesihle Mdena | S. 35 Pumeza Matshikiza, Zwakele Tshabalala, S. 36/37 Markus-Peter Gössler, Tichina Vaughn, Mary Elizabeth Williams, Ronald Samm, Tobias Voigt, Calvin Lee, Eric Greene, Jeanine De Bique, Ensemble | S. 38 Samuel Hollinek, Mary Elizabeth Williams
S. 39 Arjana Camara, Jeanine de Bique | S. 40 Pumeza Matshikiza | S. 41 Norman Garratt
S. 42 Simon Shibambu, Norman Garrett | S. 43 Tichina Vaughn, Jeanine de Bique
S. 44 Zwakele Tshabalala, Pumeza Matshikiza, Edith Morales Sen | S. 49 Mary Elizabeth Williams, Donna Bateman, Eric Greene, April Koyejo-Audiger | S. 54 Pumeza Matshikiza, Simon Shibambu
S. 57 Samuel Hollinek, Norman Garrett, Lola Oduwole, Malik Camara, Njabulo Madlala
S. 60/61 Pumeza Matshikiza, Anderson Pinheiro da Silva, Lungile Hallam, Luvo Rasemeni, Busisiwe Ngejane, Bernardo Ramos Coca, Ernestine Stuurman | S. 62 April Koyejo-Audiger, Themba Mvula, Simon Shibambu
S. 63 Zwakele Tshabalala, Pumeza Matshikiza | S. 64/65 Rachel Oyawale, Siphesihle Mdena, Edith Morales Sen, Jeanine De Bique, Eric Greene, Anderson Pinheiro da Silva, Bernardo Ramos Coca
S. 66 Luvo Rasemeni, Malik Camara, Siphesihle Mdena, Lungile Hallam, Bernardo Ramos Coca
S. 67 Sarah-Jane Lewis, Mary Elizabeth Williams, Felicity Buckland | S. 68/69 Ensemble
S. 70 Pumeza Matshikiza, Simon Shibambu | S. 71 Zolina Ngejane, Edith Morales Sen, Pumeza Matshikiza, Sarah-Jane Lewis | S. 72/73 Ensemble | S. 74/75 Jeanine De Bique, Lola Oduwole, Tichina Vaughn, Eric Greene, Donna Bateman, Mary Elizabeth Williams, Felicity Buckland | S. 76/77 Ensemble, Tichina Vaughn, Simon Shibambu, Mary Elizabeth Williams | S. 94 Eric Greene | S. 97 Simon Shibambu, Pumeza Matshikiza
S. 78 Wayne Marshall © Charles Best | Matthew Wild © Nathan Kruger
S. 79 Lejla Ganic © Annika Juliane Tritschler | S. 80 Bernd Purkrabek © Monika Rittershaus
Louisa Ann Talbot © Jesse Kramer | S. 81 Eric Greene © Roy Cox Studio | Simon Shibambu © Chris Gloag
S. 82 Jeanine de Bique © Marco Borggreve | Pumeza Matshikiza © Decca Simon Fowler
S. 83 Norman Garrett © Arielle Doneson | S. 84 Zwakele Tshabalala © Samantha Jackson
Brandie Sutton © Yury Berestennikov | S. 85 Ryan Speedo Green © Dario Acosta
Tichina Vaughn © gmartandmusic | S. 86 Sani Muliaumaseali'i © MarkLapwoodACS.com
S. 87 Ronald Samm © Jack Liebeck | S. 88 Felicity Buckland © EC Photography
S. 91 Markus-Peter Gössler © Dominik Hutter | andere unbenannt

Die Texte sind teilweise in sich gekürzt und mit neuen Überschriften versehen.

Urheber, die nicht erreicht werden konnten, werden wegen nachträglicher Rechtsabgeltung um Nachricht gebeten. Änderungen der Vorstellungszeiten, Preise, Preiskategorien, Öffnungszeiten sowie Besetzungen vorbehalten.

Theater an der Wien – Intendant Prof. DI Roland Geyer

Medieninhaber & Herausgeber: Vereinigte Bühnen Wien Ges.m.b.H.

Geschäftsführer Prof. Dr. Franz Patay | Theater an der Wien, Linke Wienzeile 6, 1060 Wien

Tel. (+43/1) 588 30-1010 | oper@theater-wien.at | www.theater-wien.at

Für den Inhalt verantwortlich: Intendant Prof. DI Roland Geyer

Redaktion: Karin Bohnert, Ksenija Zadavec | Biografien: Martin Gassner

Grafik/Art Direction: Martina Heyduk | Herstellung: Gerin Druck GmbH, Wolkersdorf

Änderungen vorbehalten | DVR 0518751 | Preis des Programmheftes € 4,80 inkl. 10 % MwSt.

MEDIENPARTNER 2020/21



01 CLUB