

**WIEN  
MODERN**



**BIENNALE FÜR  
NEUE MUSIK UND  
ARCHITEKTUR**

Poppaea | Programmheft zur Uraufführung 10./12.09.2021 Basel, Don Bosco

6  
Bernhard Günther  
Was hat sich seit damals geändert?

7  
Markus Bothe  
Das Ende von Poppaea erzählen

8  
Lauren Donovan Ginsberg  
Poppaea in der Geschichte und auf der Bühne

14  
Lauren Donovan Ginsberg  
Poppaea: Eine Zeittafel

16  
Michael Hersch  
Die antiken Massengräber waren nicht schöner.  
Überlegungen zur Gewalt in meiner Oper *Poppaea* und in der Wirklichkeit

20  
Stephanie Fleischmann  
Die Erforschung der Dunkelheit.  
Gedanken zur Arbeit am Libretto

24  
Ah Young Hong  
Poppaea – eine persönliche Annäherung

28  
Heinrich Toews, Ioannis Piertzovanis  
Nero ist böse

32  
Stephanie Fleischmann  
Poppaea. Libretto

32/33  
Inhalt/Synopsis

68  
Biografien

**IMPRESSUM** | Medieninhaber: Verein ZeitRäume, Klybeckstrasse 141 / Gebäude K-104, 4057 Basel, Schweiz |  
info@zeitraeumebasel.com | www.zeitraeumebasel.com | Redaktionsschluss: 06.09.2021 | Für den Inhalt verantwortlich:  
Bernhard Günther, Anja Wernicke | Redaktion: Angela Heide, Bernhard Günther, Anja Wernicke, Elisa Bonomi |  
Coverdesign: Pentagram Berlin unter Verwendung eines Fotos des NASA Earth Observatory / Robert Simmon |  
Probenfotos: © Delia Burri, Lukas Graf und Adrian Kelterborn – Prismago GmbH | Alle Texte sind Originalbeiträge  
für dieses Programmheft. | Satz: Bernhard Günther | Gesetzt aus Garamond BE, Merriweather, Steile Futura | Druck:  
bc medien ag Münchenstein | Printed in Switzerland | © 2021 Verein Zeiträume und Wien Modern | Irrtümer und  
Änderungen vorbehalten | Alle Rechte vorbehalten

# POPPAEA

Oper in einem Akt (2019, Auftrag Wien Modern und ZeitRäume Basel)  
Uraufführung | Aufführungsdauer ca. 110' ohne Pause

**Michael Hersch**  
Musik

**Stephanie Fleischmann**  
Libretto

**Jürg Henneberger**  
Musikalische Leitung

**Markus Bothe**  
Regie

**Heinrich Toews, Ioannis Piertzovanis /  
Piertzovanis Toews Architekten**  
Bühnenbild

**Eva Butzkies**  
Kostüme

**Marius Kob**  
Figuren

**Bernhard Günther**  
Dramaturgie

**Thomi Kohler**  
Technische Leitung, Licht

**Stephan Werner**  
Projektmanagement

**Christian Rombach, Kelly Lovelady**  
Musikalische Assistenz  
**Ada Günther** Regieassistenz  
**Magdalena Zehnder** Kostümassistenz  
**Christian Pfütze** Figurenspiel-Coaching  
**Eren Karakus** Figurenbau-Assistenz  
**Jacob Rhodebeck, Denis Linnik**  
Korrepetition

**Anja Wernicke** Leitung ZeitRäume Basel |  
**Judith Holland-Moritz** Produktion  
ZeitRäume Basel | **Elisa Bonomi**  
Kommunikation ZeitRäume Basel |  
**Saskia Menges** Presse und Medien  
ZeitRäume Basel | **Gerda Saiko**  
Produktionsleitung Wien Modern

**Ah Young Hong**  
Poppaea (Sopran)

**Steve Davislim**  
Nero (Tenor)

**Silke Gäng**  
Octavia (Mezzosopran)

**Svea Schildknecht, Vera Hiltbrunner,  
Francisca Näf**  
Handmaidens

**Ensemble SoloVoices**  
**Svea Schildknecht, Vera Hiltbrunner,  
Anja Bittner, Tabea Bürki, Diana  
Chavarro, Stephanie Hoffman** (Sopran),  
**Francisca Näf, Petra Ehrismann,  
Marta Mieze** (Mezzosopran)  
Chor

**Ensemble Phoenix Basel**

Aufführung auf Englisch mit deutschen und englischen  
Übertiteln.

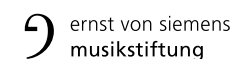
Die Oper enthält Darstellungen von Gewalt und sexuellen  
Handlungen.

Produktion Wien Modern und ZeitRäume Basel

Koproduktion mit dem Netzwerk zur Entwicklung format-  
übergreifender Musiktheaterformen / Gare du Nord Basel

Mit freundlicher Unterstützung von Stadt Wien Kultur,  
Ernst von Siemens Musikstiftung, Peabody Conservatory  
at the Johns Hopkins University, Blair School of Music  
at Vanderbilt University, Pro Helvetia und U.S. Embassy  
Vienna

Kooperation mit BAFF! Internationales Basler Figuren-  
theater Festival



Poppaea (Ah Young Hong) und ihre Mägde  
(Svea Schildknecht, Vera Hiltbrunner,  
Francisca Näf) mit der Puppe von Poppaea



# WAS HAT SICH SEIT DAMALS GEÄNDERT?

Bernhard Günther

Menschen verrennen sich in masslosen Ambitionen, überschätzen ihre Kontrolle in komplexen Situationen, treffen falsche Entscheidungen beim Versuch, ihre Lage zu verbessern, lösen Prozesse aus, die sich weder steuern noch rückgängig machen lassen, ziehen andere Menschen in den Abgrund, tun grausame Dinge, die man gar nicht mit anschauen kann, und verursachen Leid, Tod und Katastrophen. Ist das Oper oder die Wirklichkeit? Sind das Ur- und Frühgeschichte, Antike, Absolutismus oder die täglichen Nachrichten? Ist das ein alteuropäisches Erbstück des Westens oder ist das woanders auch so? Sind das überhaupt die Menschen oder ist es der dritte Hauptsatz der Thermodynamik? Ist es der *White Male Effect* oder ein Problem im Umfeld von Macht und Privilegien, oder sollten sich andere auch noch sagen: *Don't do this at home?*

Michael Hersch und Stephanie Fleischmann kommen mit *Poppaea* dem brutalen historischen Geschehen mitten im Machtzentrum Roms unter Kaiser Nero viel näher als Monteverdis genrepregende *Poppea*-Barockoper mit ihrem trügerischen Happy End: Risikobereitschaft, Ambition, Missbrauch von Macht und Autorität, Gewalt – ganz besonders Gewalt gegen Frauen –, blutige Morde und Intrigen bringen eine Welt an ihr Ende. Die dunkle Seite der Macht, bei Monteverdi weitgehend ausgeblendet, wird bei Hersch und Fleischmann zum Motor des zerstörerischen Geschehens: Partitur und Libretto machen um Sexualität, Gewalt, Mord und Zerstörung in grossem Stile keinen Bogen. Eine Herausforderung für den Regisseur der Uraufführung, Markus Bothe – nicht zuletzt deswegen, weil das *larger than life* gedachte Werk sowohl in Basel als auch in Wien ohne jede Opernbühne mit ihren vergleichsweise unbegrenzten technischen

Möglichkeiten auskommen muss. Eine vergleichbare Herausforderung war es aus denselben Gründen für Piertzovani Toews Architekten, für diese Oper und diesen Raum das Bühnenbild zu entwickeln.

Ganz bewusst steht bei Hersch und Fleischmann die Perspektive der Frau im Mittelpunkt. Sie machen unmissverständlich klar, dass es hier trotz aller historischen Recherche um einen aktuellen Blick aus heutiger Sicht geht. Das blutige Ende der Julius Caesar und fünf Kaiser nach ihm umfassenden Dynastie vor 2000 Jahren wird nicht mit trockenem Geschichtsbuchwissen erzählt, sondern gerade die blinden Flecke in der überraschend verzerrten Optik der Geschichtsschreibung werden in den Blick gerückt, die subjektiven, persönlichen, privaten, emotionalen Momente der Frauen in einer von Männern dominierten Welt der Macht. Die faszinierende römische Kaiserin Poppaea wird gezeigt als ausnehmend komplexe Persönlichkeit jenseits schnell zusammenfassbarer Täter\*innen-Opfer-Dualitäten, in ihren brutalen Erfahrungen mit Sexualität und körperlicher Gewalt, eigenen und fremden Intrigen, dem Tod der Mutter, der Tochter, der Konkurrentin Octavia und schliesslich mit dem eigenen Tod.

Die Geschichte Poppaeas stand ganz am Anfang des Genres Oper, als etabliert wurde, eine so aufwendige Kunstform dürfe gern Verbotenes, Unmoralisches und Monströses zeigen, müsse aber idealerweise mit Glanz und Triumph daherkommen. 380 Jahre später ist die Stimmung zur Zeit etwas weniger triumphal als im Barock, um es behutsam auszudrücken. Das Monströse hingegen ist nicht weniger geworden.

Während nun in der englischsprachigen Welt ein radikaler Diskurs tobt, der das Darstellen beispielsweise von Gewalt gegen Frauen auf der Opernbühne tabuisieren möchte und zugleich fundamental in Frage stellt, wer überhaupt noch Geschichten über wen erzählen darf, schreiben Michael Hersch und Stephanie Fleischmann *Poppaea* passender- und notwendigerweise als Oper, der nichts Menschliches fremd ist. Sie schreiben über hochkomplexe Figuren einer längst vergangenen Kultur, bei denen sogar die Geschichtswissenschaft

auf Intuition und Einfühlungsvermögen angewiesen ist. Vor allem schreiben sie *Poppaea* als *Oper* (wem deren Verhältnis zu Gewalt nicht geläufig ist, wird – Lesetipp – in *Richard Wagners Ring des Nibelungen im Lichte des deutschen Strafrechts* trocken über das Strafmass aller Götter und Göttinnen, Heldinnen und Helden informiert). Und sie schreiben sie als dezidiert *neue* Oper, die sich ungewöhnlich viel traut, weil sie etwas zu sagen hat.

Die von Michael Hersch und Stephanie Fleischmann erhobenen Fragen, wieviel sich im Lauf der letzten 2000 Jahre geändert hat und wie weit die Menschheit seither gekommen ist, stehen in Form dieser Oper nun erstmals bei einem Festival im Raum, das die Verwandlung zum Thema hat. Mit etwas Glück, wie die Kultur und die Gesellschaft es in komplexen Zeiten ganz besonders brauchen, tragen Werke wie dieses vielleicht ein klein wenig zum Nachdenken über den notwendigen Wandel bei.

Wir danken den vielen Menschen, die zur Ermöglichung dieses couragierten Vorhabens beigetragen haben, wünschen dieser Oper viele Zuhörer\*innen, und den Zuhörer\*innen all jene essenziellen und heilsamen Wirkungen, die seit Aristoteles der Darstellung der dunklen Seite des Menschen auf der Bühne zugeschrieben werden.

## DAS ENDE VON POPPAEA ERZÄHLEN

Markus Bothe

Diese *Poppaea* fängt da an zu erzählen, wo Monteverdi aufhört. Sie zeigt eine Welt, die noch den Schein des Intaktseins behauptet, die aber tatsächlich sich selbst zerstört.

Wir leben gerade wieder neu in einer Zeit, in der spürbar wird, welche Gewalten knapp unter der Oberfläche liegen, und dass unsere vermeintliche Schutzhülle von Zivilisation und Humanismus längst nicht so stabil ist, wie wir denken. Da müssen nur ein paar Tage lang Soldaten aus Afghanistan abgezogen werden, und schon implodiert dort ein vermeintlich stabiles System. Ein Virus taucht auf, und schon zerfällt ein vermeintlicher gesellschaftlicher Konsens weltweit. Von solchen Prozessen erzählt ein Stück weit diese Oper.

Wie zeigt man die Gewalt dieses Stücks auf dem Theater? Zumal ja Michael Herschs Musik schon für sich genommen extrem plastisch ist und sehr viel davon erzählt. Wir haben uns für ein Medium entschieden, das vieles zu zeigen ermöglicht: Der Basler Figurenbauer Marius Kob hat für die drei Protagonisten jeweils «Seelenpuppen» gebaut, mit denen Nero, Poppaea und Octavia selber kommunizieren können, und über die sie auch in körperlichen Kontakt miteinander treten.

Es ist bemerkenswert, wie Michael Hersch versucht, mit seiner Musik unmittelbar ein Grundgefühl zu erzählen. Das steht manchmal in interessantem Kontrast zu dem, was gleichzeitig im Libretto gesagt wird. Er holt das Grundgefühl in den Vordergrund, und die eigentlichen Mikrohandlungen treten in den Hintergrund.

Das ist interessant für viele Entscheidungen, die die Regie und die Darsteller\*innen treffen müssen. Wenn Nero beispielsweise in der vorletzten Szene bei Poppaea eintritt, kommt er da von einem Fest oder geradewegs aus einer Katastrophe? Im Libretto steht das eine, in der Musik das andere. Die Darstellung sollte beides greifbar machen, damit sich die erzählte Geschichte ebenso mitteilt wie die knapp unter der Oberfläche gerade noch gezähmte Gewalt, die diese Musik spürbar werden lässt.

Grundlage des Textes war ein Gespräch zwischen Markus Bothe und Adrian Kelterborn/Prismago GmbH im September 2021.

# POPPAEA IN DER GESCHICHTE UND AUF DER BÜHNE

Lauren Donovan Ginsberg

Diese Oper führt uns in eine der berüchtigtsten Epochen der römisch-kaiserlichen Geschichte, in das Zeitalter Neros. Doch während die Schriften, die aus der Antike überliefert sind, oft auf die Stimmen und das Weltbild von Männern fokussieren, zeigt *Poppaea* uns eine Welt von Frauen. Dabei bringt die Oper zwei ineinander verschlungene Geschichten auf die Bühne. Die erste handelt von Neros beiden Frauen Octavia und Poppaea, die einen Krieg führen, welcher von der Wut der Frauen im Inneren des kaiserlichen Palastes befeuert wird. Die zweite ist eine Geschichte über die Wut von Männern gegen mächtige Frauen und über die Art und Weise, in der sich diese Wut entlädt – an ihren 8 Körpern, an ihrem Gefolge, an ihrem Erbe. Nie zuvor hatte die Scheidung eines römischen Kaisers von einer ungeliebten Frau gedroht, seine Macht zu zerstören; nie wieder sollte die brutale Besessenheit eines römischen Kaisers von einer neuen Frau ein solches Echo in der Ewigkeit auflösen. Die neue Oper führt uns zurück in jene gewalterfüllten Jahre, streift jedoch den distanzierten männlichen Blick der Antike ab, um das emotionale Innenleben der Frauen inmitten dieser Ereignisse in den Vordergrund zu stellen – insbesondere das jener Frau, für die Nero alles aufs Spiel setzen würde: Poppaea.

Poppaea schlägt wie der Blitz in die römische Geschichtsschreibung ein. Als Frau mit kaum nennenswerten sozialen Verbindungen war sie für antike Historiker, deren Blick vollkommen auf das Machtzentrum, das Haus des Kaisers, konzentriert blieb, von nebensächlicher Bedeutung. Sie wird erst «bedeutsam», als ihre Umlaufbahn dieses Machtzentrum kreuzt; anders ausgedrückt: für die Geschichtsschreiber der Antike bedeutet sie erst ab dem Moment etwas, in dem Nero sie bemerkt. Dann aber

ist sie plötzlich von extremer Bedeutung. Es lohnt sich, diese Dynamik als ersten Akt der Gewalt gegen sie zu verstehen.

Poppaeas Vorfahren väterlicherseits waren von mittlerer Bedeutung, aber die Linie ihrer Mutter konnte sich immerhin eines Mannes rühmen, Gaius Poppaeus Sabinus, der als Unbekannter zum Konsul von Rom aufstieg, ein politisches Amt, das gleich nach dem Kaiser an zweiter Stelle stand. Aus diesem Grund hat Poppaea einen Namen aus dieser mütterlichen Linie gewählt – eine ungewöhnliche Wahl, die die Rolle der Frauen in der Übertragung von Macht und Prestige betont. Auch ihre Mutter wurde zum Opfer – hingerichtet auf Basis erdichteter Anschuldigungen der Kaiserin Messalina, der Frau des früheren Kaisers Claudius. Obwohl nur wenige antike Quellen sich an dieser Episode interessiert zeigten, können wir uns vorstellen, wie Poppaeas Begriff von imperialer Macht dadurch geprägt wurde.

Sie rückte in Neros Blickfeld durch seinen engen Freund Otho, der entweder Poppaeas Geliebter oder ihr Ehemann war. Obwohl über die zeitliche Entwicklung ihrer Affäre mit Nero nichts Genaues feststeht, ist klar, dass Nero entschied, die Ehe schliessen zu müssen. Das sah für Nero vermutlich ganz einfach aus: Es brauchte nur die Scheidung von seiner derzeitigen Frau Octavia, die ihm keine Kinder geboren hatte und die er eindeutig nicht mochte, genauso wie frühere Kaiser wie Augustus, Tiberius und Claudius sich von früheren Frauen hatten scheiden lassen, um eine bessere Partie zu machen. Octavia war zwar als Tochter seines Vorgängers Claudius für Nero acht Jahre zuvor wichtig gewesen, um den Thron zu erreichen, doch inzwischen war er ein gereifter Machthaber mit festem Zugriff auf das Reich und einem ebenso festen Willen, diesen Thron zu sichern, indem er einen Erben produzierte. Poppaea könnte zu diesem Zeitpunkt bereits schwanger gewesen sein. Was Nero sich offensichtlich nicht ausgemalt hatte, war die Welle der Wut, die durch seine Entscheidung ausgelöst wurde, eine Wut, die eine frühe Szene der Oper *Poppaea* prägt.

Zuerst kam die Wut des Volkes, das seine Prinzessin mit einer nicht zu unterschät-

zenden Leidenschaft liebte. Eines der wenigen Male während Neros Herrschaft gingen sie aus Protest auf die Strasse. Octavia war die Frau, die zählte. Ihre Kinder sollen nach Nero regieren. Besonderen Unmut erregten offenbar Poppaeas Statuen, die plötzlich auf den öffentlichen Plätzen Roms auftauchten und die Statuen der geliebten Prinzessin des Volkes ersetzten. Poppaeas Statuen wurden brutal attackiert, Glied für Glied zerrissen oder mit Schlamm und Dung beschmiert. Octavias Statuen wurden an allen politischen Zentren der Stadt wieder aufgestellt. Und obwohl die Menge hier Statuen berührt, sehen wir an ihren Handlungen, wie diese Statuen zu Stellvertretern für die Körper der Frauen werden, für die liebevollen Liebkosungen, die der einen entgegengebracht werden, und für die Gewalt, die der wütende Mob der anderen zufügen möchte.

Als nächstes kommt Neros Wut. Er wütet gegen das Volk und schickt bewaffnete Wachen, um die Ausschreitungen mit Gewalt zu unterdrücken. Doch das wahre Ziel seiner Wut ist die Frau, die er loswerden möchte. Ihm ist jetzt klar, dass das Volk ihm nicht durchgehen lassen wird, sie einfach fortzuschicken, und dass sie, solange sie lebt, auch als Geschiedene, nur zum Sammelpunkt all jener würde, die ihn entronnen wollen. Also erhebt er Anklage gegen sie wegen Ehebruchs und Verrats, um sie ins Exil zu schicken und anschließend, ausserhalb der Reichweite ihres Mob-Protektorats, hinrichten zu lassen. Sie war höchstens zweiundzwanzig Jahre alt.

Wo war Poppaea zu dieser Zeit? Die antike Geschichtsschreibung legt Wert auf den Eindruck, dass sie die Puppenspielerin hinter den Kulissen war und Neros Wut bis zum Mord anstachelte. Sie steckte hinter dem Mord an seiner Mutter. Sie stand hinter der Entscheidung, Octavia hinrichten zu lassen. Aus der Sicht männlicher römischer Historiker war die einzige Erklärung für Neros Entscheidung eine zutiefst böse Frau, die ihm ins Ohr flüsterte. Doch ebenso schnell wie sie in der historischen Überlieferung auftauchte, ist sie nach ihrer Heirat schon wieder so gut wie vergessen. Wir hören nur von der Geburt ihres ersten Kindes, einer Tochter, deren tragischer Tod

bei ihren Eltern tiefe Trauer auslöste. Als nächstes hören wir von Poppaea bei ihrem eigenen Tod. Es ist, als ob ihre Geschichte fertig geschrieben wäre, als sie Kaiserin von Rom wird. Aber das ist natürlich nicht der Fall.

Wenn wir über die Schriften der antiken Historiker hinausblicken, können wir aus den erhaltenen Fragmenten ein umfassenderes Bild zusammensetzen. Wir beobachten, wie Nero Goldmünzen prägte, die ihre Fruchtbarkeit anpriesen, den Titel *Augusta*, den er ihr verlieh, und ihre Partnerschaft in der Macht. Partnerschaft? War das möglich? Es scheint so. Sogar in der historischen Überlieferung finden wir Hinweise darauf, dass bestimmte politische Entscheidungen «im Beisein von Poppaea» getroffen wurden. Der jüdische Schriftsteller Josephus berichtet, dass Poppaea zweimal für das jüdische Volk eintrat, als dieses Nero bat, bestimmte Missstände zu beseitigen. Auf lokaler Ebene zeigen uns zufällig erhaltene Graffiti aus Pompeji, der Stadt, in der Poppaea wahrscheinlich geboren wurde, dass es eine Gruppe von Bürgern gab, die von den gemeinsamen Entscheidungen von Nero und Poppaea überzeugt waren und sich deshalb *Neropoppaeenses* nannten. Diese Indizien deuten darauf hin, dass Poppaea weithin als Schlüsselfigur der neronischen Politik wahrgenommen wurde, als eine Frau, die ihren kaiserlichen Ehemann zu guten Entscheidungen lenkte.

Warum interessierten sich die antiken Historiker nicht für diese Seite ihrer Geschichte? Weil natürlich auch sie gegen eine mächtige Frau wüteten und mit ihren Texten ihren Teil zu ihrem Missbrauch beitrugen – das ist es, was wir meinen, wenn wir von einer «Voreingenommenheit» der antiken Autoren sprechen, wenn sie über Frauen schreiben. Dies bringt uns zu Poppaeas frühem Tod. Laut einigen antiken Autoren wurde sie von Nero vergiftet, aber unsere wichtigsten Quellen glauben, dass dies nicht der Fall gewesen sein kann, und vermuten stattdessen, dass er sie in einem Wutanfall in den letzten Monaten der Schwangerschaft mit einem Tritt in den Bauch getötet hat. Aber nach denselben Quellen, von denen keine Nero zugeneigt ist, muss es sich um einen Unfall gehandelt haben, weil Nero Poppaea so sehr liebte.

Wenn sich das moderne Publikum ent-rüstet, wie römische männliche Historiker häusliche Gewalt so leicht entschuldigen können, indem sie sich auf die Idee der Liebe berufen, sollten wir einen Schritt weiter gehen und erkennen, dass dies ein Teil davon ist, wie die Geschichte Frauen weiterhin missbraucht. Es würde nicht zu der historischen Vorstellung passen, dass Poppaea eine böse Frau war, die bei allen schlimmen Verbrechen Neros die Fäden in der Hand hielt, wenn sie plötzlich zu einem sympathischen Opfer ohne Handlungsmacht würde. Der Fokus der antiken Historiker liegt also nicht auf dem tragi-schen Tod dieser Frau, sondern auf Neros Wutanfällen und seiner übertriebenen Trauer um sie in der Folgezeit. Mit anderen Worten: In ihrer letzten Stunde bleibt sie für die antiken Historiker ein Mittel zur Erforschung von Neros Geschichte, nicht ihrer eigenen.

Aber das ist noch nicht alles: Expert\*innen weisen in letzter Zeit darauf hin, dass die antiken Historiker aus Neros Zeit weni-ger mit Blick auf die Fakten schreiben, sondern vielmehr mit der Wiederholung bestimmter stereotyper Erzählmuster, die griechischen Ideen von wahnsinnigen Kö-nigen entstammen. Anders gesagt: Viele berühmte Episoden aus dem Leben Neros sind so geschrieben, dass sie bestimmten allgemeinen Vorstellungen über das Leben von Tyrannen entsprechen. Ein erkennba-res Muster ist, dass wahnsinnige Tyrannen ihre schwangeren Frauen töten, ein Akt, der, indem sie ihr eigenes Erbe im Mutter-leib zerstören, zum Zeichen ihrer Perversi-tät wird. Ein bestimmter Tyrann, Periander von Korinth, scheint für antike Historiker, die über Nero schreiben, zu einem weiter gefassten, einheitlichen Vorbild zu werden. Das sollte uns zu denken geben. Wenn also Nero Poppaea nicht erschlagen hat, woran könnte sie dann gestorben sein? Auch dies ist eine tragische Geschichte, die so alt ist wie die Zeit: Poppaea könnte an den Komplikationen einer Fehlgeburt oder einer Entbindung gestorben sein. Dieses Schicksal ereilte viele Frauen, unabhängig von ihrem Status. Poppaea könnte eine von ihnen gewesen sein. Antike Historiker waren an so «weiblichen» Details so wenig interessiert, dass diese Geschichte leicht überschrieben werden konnte, mit einer

spannenderen Erzählung über einen Ty-rannen, der sein vorbestimmtes Schicksal erfüllte.

Sie müssen sich nicht entscheiden, was glaubwürdiger ist. Es ist dringender, diese Geschichte neu zu schreiben: als die Ge-schichte von Poppaeas Tod und nicht von Neros Handlungen. Wir sollten die Frau wieder in den Mittelpunkt einer sehr weib-lichen Tragödie stellen, sei es unzureichen-de gynäkologische Versorgung oder häus-liche Gewalt, zwei Tragödien, die Frauen in der modernen Welt tagtäglich erleben. Wenn wir uns auf Poppaea konzentrieren, kann die moderne Welt der Künstler\*innen und Wissenschaftler\*innen ihren Erfah-rungen eine Stimme geben, auch wenn die antiken Historiker sie zum Schweigen ge-bracht haben.

Die Geschichten dieser beiden Frauen, Poppaea und Octavia, enden nicht mit ihrem Tod. Erinnerungen an sie verfolgten Nero während seiner Herrschaft weiter. Nero liess seiner Wut auf Octavia vermut-lich weiterhin freien Lauf, indem er erstens ihren Leichnam enthaupdete und zweitens ihre Statuen zerstörte; in der Tat sind mehrere mögliche Bildnisse überliefert, bei denen Augen und Nase absichtlich be-schädigt wurden. In der Welt der antiken Imagination war das Schicksal dieses einst so berühmten Paares jedoch so eng mit-einander verbunden, dass man sich das Datum von Neros Selbstmord am Jahrestag von Octavias Hinrichtung vorstellte, als würde Octavia sich endlich an dem Mann, der sie missbraucht hatte, rächen.

Neros Umgang mit Poppaea nach ihrem Tod zeigt einen ähnlich männlichen Ver-such der Kontrolle. Er verweigerte tradi-tionelle römische Bestattungspraktiken, balsamierte und parfümierte ihren Körper stattdessen nach ägyptischem Vorbild ein und verbrannte ihn schliesslich, mit einer Menge Räuchermitteln aus dem Osten, die den historischen Aufzeichnungen zu-folge den Vorräten eines ganzen Jahres entsprach. Auf diese Weise hatte er sie endgültig «entfremdet» und damit den Grundstein für die feindselige historische Tradition gelegt, die in ihr eine wieder-geborene römische Kleopatra sah und sie als solche verunglimpfte. Dann liess er sie

vergöttlichen und als Göttin neben ihrem früheren Kind verehren. Und schliesslich, so erzählt man uns, trug er für den Rest seines Lebens immer dann, wenn er auf der Bühne eine tragische Rolle spielte – vor allem solche, in denen es um den Schmerz einer gebärenden Frau ging – eine Maske mit Poppaeas Gesicht, als würde er sie in einem ewigen Kreislauf wiederbeleben und töten. Auf diese Weise wütete Nero gegen seinen Kummer, gegen Poppaeas Tod und gegen seine Unfähigkeit, sie von den Toten auferstehen zu lassen.

### Die Bühnentradition

In diesem Essay habe ich auf die Wut der Männer aufmerksam gemacht: die Wut Neros, des römischen Volkes und der von Männern dominierten historischen Tradi-tion. Alle drei werden zu Schauplätzen der Gewalt gegen die Frauen der Herrschaft Neros, wenn auch mit unterschiedlichen Mitteln. Doch während die historische Tra-dition diese Frauen benutzt, um die Ge-schichte der Männer zu erzählen, ist eine andere Tradition seit Langem daran inter-essiert, diese Frauen wieder zum Leben zu erwecken, um ihre eigenen Geschichten zu erzählen. Diese Tradition ist die Bühne, und sie beginnt kurz nach Neros Selbst-mord.

In den Jahren nach Neros unerwartetem Tod gibt es viele verschiedene Versuche, seine Geschichte zu erzählen. Ein be-sonders faszinierendes Beispiel ist das anonyme Historienspiel *Octavia*, in dem Neros Scheidung von Octavia und seine Heirat mit Poppaea dramatisiert wird. Wie der Titel schon andeutet, geht es in dem Stück weniger um Nero als um die Frauen in seinem Umfeld, insbesondere um seine erste Frau. Es ist die Geschichte eines Krie-ges zwischen Frauen, der ein ganzes Reich erschüttern wird. Es ist eine Geschichte von zwei Frauen, die in ihrer Erfahrung des neronischen Roms gleichzeitig als Opfer *und* Täterinnen erscheinen. Um dies zu verdeutlichen, lässt das Stück die öffentlichen Räume der Männer hinter sich und führt uns in die Schlafzimmer zweier Kaiserinnen, in ihre tiefsten Ängste und traumatischen Erinnerungen. Und im Fall von Octavia sehen wir ihre Wut über die Ungerechtigkeiten, die sie durch Neros Un-treue erlitten hat, und, noch globaler, über

das, was sie erlitten hat als Teil der Maschi-nerie der römischen Geschichte, die sich über die Körper der Frauen hinweg einen Weg bahnt. Wo antike Historiker diese Frauen zum Schweigen brachten oder sie zu Klischees reduzierten, stellt diese Insze-nierung von Neros Frauen ihre Stimmen in den Mittelpunkt, lässt sie abwechselnd sin-gen und schreien und rückt kompliziertere Geschichten in den Vordergrund.

Die Geschichte von Nero, Octavia und Poppaea lebt auf den Bühnen der europä-ischen Renaissance und des Barocks lange Zeit weiter. Vielleicht am berühmtesten ist Monteverdis Oper *L'Incoronazione di Poppea* mit einem Libretto von Busenello. Wie im antiken dramatischen Vorbild gibt diese Oper den Leidenschaften der Frau-en eine Stimme, wenn auch mit weniger Mitgefühl. Obwohl sie sich der Dreiecks-beziehung zwischen Nero, Poppaea und Otho zuwendet, lässt sie uns die ungerecht behandelte Octavia nicht vergessen, die ihr antikes Gegenstück übertrifft, indem sie einen Mann, Otho, zum Mordversuch an Poppaea zwingt. Auch Poppaea ist bereit, jeden zu beseitigen, der sich zwischen sie und den Thron stellt. Hier sind zwei Frau-en, die sich nicht scheuen, ihre Macht ein-zusetzen, um Gewalt auszuüben.

*L'Incoronazione di Poppea* entstand in einem intellektuellen Umfeld, das in die römische Kaisergeschichte hineininterpretierte, dass die exzessive Dekadenz Roms grundle-gend mit dem Aufstieg politisch mächtiger Frauen einherging. Die Oper spielt mit der Vorstellung, dass Frauen gefährlich sind – gefährlich füreinander, für den Staat, für die Moral. Aber dabei schreibt sie die Geschichte dieser Frauen grundlegend um. Octavia segelt ins Exil und legt ihre kaiserlichen Insignien ab, aber die An-deutungen über ihren bevorstehenden Tod werden entfernt. Und noch dramatischer: Die Oper endet mit einer triumphierenden Poppaea, die beide Objekte ihrer Begierde erreicht hat: Nero und Macht. In der Welt der Bühne sind diese Frauen Opfer und Täterinnen, die durch die Entscheidungen der Männer eingeschränkt werden, denen aber auch eigene Handlungsfähigkeit zu-gestanden wird. Der tragische nächste Akt in ihrer Geschichte wird interessanterweise beiseitegelassen.

Im Gegensatz dazu scheut Michael Herschs *Poppaea* mit dem Libretto von Stephanie Fleischmann nicht vor den Tragödien von Octavia und Poppaea zurück. Die Oper ist umringt von zwei Szenen häuslicher Gewalt, die Poppaea von ihrem Mann zugefügt wird; sie schliesst mit einem pointierten Blick auf Neros fortgesetzte gewaltsame Kontrolle über ihren Körper und ihr Erbe nach ihrem Tod. In der Mitte der Oper werden wir eingeladen zuzuschauen, wie Octavia verblutet, eine Szene, die auf der Bühne nicht oft dargestellt wurde. Aber *Poppaea* erlaubt es uns nicht, die Gewalt gegen die Körper dieser Frauen mit den voyeuristischen Augen von männerzentriertem Drama zu betrachten. Das wahre Drama liegt vielmehr in der Inszenierung des Innenlebens und der komplexen Psychologie von Frauen, die zwar Opfer sind, aber auch Rache an einer Welt üben, die sie durch ihre Erzählungen weiterhin zu Opfern macht. Wir erleben Poppaeas Reise ins Zentrum der politischen Macht als eine Reise in ihre eigene innere Dunkelheit, während sie sich daran gewöhnt, Morde zu orchestrieren und beim Blutvergiessen zuzusehen. Auch wenn wir Octavia sterben sehen, überrascht es uns vielleicht, dass sie weiterhin als rachsüchtiger Geist auf der Bühne herumspukt, der sich am Tod von Poppaeas Kind erfreut, Poppaeas Blutrünstigkeit zu geniessen scheint und sich auf Poppaeas eigene Vernichtung durch ihren Mann freut.

12

*Poppaea* ist eine Oper über Neros Frauen für die moderne Welt. Die vielschichtige Charakterisierung dieser Frauen gibt ihnen ihre Handlungsmacht und ihr psychologisches Inneres zurück, indem sie sich weigert, sie in die bequemen Stereotypen der antiken Geschichte zu pressen. Aber obwohl sie ihre Leidenschaften und ihre Handlungsfähigkeit in den Mittelpunkt stellt, weigert sie sich, ihnen aufgrund ihrer Komplizenschaft innerhalb des Systems kaiserlicher Unterdrückung den Status als Opfer abzusprechen. Denn sie sind Opfer: von Nero, von der Geschichte und von den vielen Geschichten, die dazwischen erzählt wurden. Als Wissenschaftlerin des Altertums sehe ich in diesem neuen Werk ein emotionales Erwachen der Kraft ihrer Geschichte, die auf den Bühnen des alten Roms ihren Anfang nahm, aber auch ein

Werk, dass eine Macht in der weiblichen Wut erkennt, die genau in das heutige Jahrhundert gehört.

Lauren Donovan Ginsberg ist ausserordentliche Professorin für Klassische Studien an der Duke University in Durham, North Carolina. Ihr zentraler Fachbereich liegt in der Literatur, Kultur und Geschichte des neronischen Roms. Von ihr stammen zahlreiche Veröffentlichungen zu Drama, Epos und Geschichte Roms, darunter das Buch *Staging Memory, Staging Strife: Empire and Civil War in the Octavia* (Oxford University Press 2017). Sie erforscht darüber hinaus die Rezeptionsgeschichte von Nero und Rom zu seiner Zeit in der postklassischen Populärkultur. Ihre Arbeit wurde unterstützt mit Auszeichnungen der American Academy in Rom, des vom Max-Planck-Institut geförderten Projekts *Memoria Romana* und der Loeb Classical Library Foundation.

Übersetzung: Ada Günther, Bernhard Günther



# POPPAEA: EINE ZEITTADEL

Lauren Donovan Ginsberg

*Vorbemerkung: Es ist schwierig, Chroniken für Frauen aus dem alten Rom zu erstellen, selbst für so berühmte wie Poppaea. Die Geburtsdaten sind in den uns erhaltenen Quellen nur selten verzeichnet und müssen auf Grundlage von Ereignissen wie späteren Hochzeiten und Geburten geschätzt werden. Auch Ereignisse, die für einen Menschen wichtig sind, wie der Tod eines Kindes, werden von den männlichen Historikern, die sich auf Politik konzentrieren, oft als unbedeutend angesehen. Was folgt, ist ein Versuch, Poppaea und denen, deren Leben sich mit dem von Poppaea kreuzte, eine Chronologie zu geben.*

30 N. CHR. Poppaea wird geboren als Tochter von Titus Ollius und Poppaea Sabina der Älteren, wahrscheinlich in Pompeji.

31 N. CHR. Tod von Titus Ollius, Poppaeas Vater.

37 N. CHR. Geburt von Nero, Sohn von Agrippina, in Antium (dem heutigen Anzio).

40 N. CHR. Geburt von Octavia, Tochter von Messalina und Kaiser Claudius.

44 N. CHR. Heirat zwischen Poppaea und Crispinus, Anführer der Prätorianergarde von Kaiser Claudius.

47 N. CHR. Poppaea Sabina die Ältere wird auf Befehl von Messalina, der Frau von Kaiser Claudius, zum Selbstmord gezwungen.

48 N. CHR. Kaiserin Messalina wird wegen Hochverrats hingerichtet.

49 N. CHR. Kaiser Claudius heiratet Agrippina, die Mutter von Nero; Agrippina räumt auf und entfernt Crispinus, den Ehemann von Poppaea, aus seinem Amt.

53 N. CHR. Nero heiratet Octavia, die Tochter von Kaiser Claudius, und wird zum Thronfolger.

54 N. CHR. Tod von Kaiser Claudius, Thronbesteigung von Kaiser Nero.

*Irgendwann in diesen Jahren bringt Poppaea einen Sohn zur Welt. Kurz darauf lässt sie sich auch Crispinus scheiden, wahrscheinlich wegen seines Machtverlusts. Danach heiratet sie Otho, einen Freund des Kaisers Nero. Es scheint, als hätte sie volle Entscheidungsmacht in diesen Situationen gehabt.*

58–60 N. CHR. Nero lernt Poppaea durch Otho kennen; Nero und Poppaea beginnen ihre Affäre; Poppaea und Otho lassen sich scheiden.

59 N. CHR. Nero ermordet seine Mutter Agrippina.

62 N. CHR. Nero versucht, sich von Octavia scheiden zu lassen, um Poppaea zu heiraten; das römische Volk erhebt sich in einer Revolution; Nero klagt Octavia des Verrats an und lässt sie verbannen und hinrichten.

Nero heiratet Poppaea zwölf Tage nach Octavias Tod.

63 N. CHR. Geburt von Claudia, Tochter von Poppaea Sabina und Kaiser Nero; Poppaea erhält zu Ehren der Geburt den Ehrentitel *Augusta*.

Claudia stirbt innerhalb weniger Monate und wird als Diva Claudia vergöttlicht.

64 N. CHR. Grosser Brand von Rom.

Poppaea wird erneut schwanger.

Pompeji wird zur kaiserlichen Kolonie; Graffiti und Inschriften preisen Nero und Poppaea Augusta für die Entscheidung und ihre Geschenke.

65 N. CHR. Poppaeas erster Ehemann Crispinus wird zusammen mit anderen führenden Römern, u. a. Seneca, wegen Verschwörung gegen Nero hingerichtet (sogenannte Pisonische Verschwörung).

Tod von Poppaea Augusta. Nero vergöttlicht sie mit dem Namen Diva Poppaea und richtet einen Kult in ihrem Namen ein.

*Einige Zeit nach dem Tod von Poppaea ertrinkt ihr Sohn Crispinus. Eine Quelle behauptet, Nero habe das Ertränken angeordnet, aber wir können nicht sicher sein.*

65–68 N. CHR. Nero trauert weiterhin öffentlich um Poppaea; er trägt Masken, die ihrem Gesicht nachempfunden sind, wenn er Tragödien auf den Bühnen Roms und im Ausland aufführt.

68 N. CHR. Nero begeht nach einer Reihe von Aufständen in den Provinzen Selbstmord. Antike Quellen berichten, dass er am Jahrestag seiner Hinrichtung von Octavia stirbt.

69–70 N. CHR. Der Kult um die vergöttlichte Poppaea wird von Neros Feinden zunichte gemacht und viele ihrer überlieferten Statuen und Bilder werden zusammen mit den seinen zerstört.



# DIE ANTIKEN MASSEGRÄBER WAREN NICHT SCHÖNER

**Überlegungen zur Gewalt in meiner  
Oper Poppaea und in der Wirklichkeit**  
Michael Hersch

In unseren vielen Gesprächen bemerkte die Librettistin Stephanie Fleischmann, dass Gewalt und Bedrohung in Poppaeas Welt einen «Raumton» bildeten, der allgegenwärtig summt. Man könnte leicht behaupten, dass Gefahr und Intrigen fast alle Taten und deren Auswirkungen an den Höfen des kaiserlichen Roms prägten, aber im neronischen Zeitalter hatten Liebe, Familie, Freundschaft, Hoffnung und das Streben nach Gerechtigkeit und Bedeutung einen wohl besonders hohen Preis. Gewalt war das wichtigste Mittel für Veränderung. Die Präsenz von Gewalt spielte also eine zentrale Rolle in Poppaeas Geschichte; Gewalt und Grausamkeit wurden zu Charakteren und Charakterzügen, an denen das Schicksal aller Beteiligten hing. Wir wollten uns mit den Wirklichkeiten auseinandersetzen, die diese Figuren unserer kollektiven Vergangenheit erleben und erschufen, und die erschreckenden Übereinstimmungen mit weiten Bereichen späterer menschlicher Landschaften untersuchen. In diesem Rahmen kämpften Poppaea und die Menschen in ihrer Welt damit, sich zurechtzufinden inmitten schnell wechselnder Machtzentren, feinen Unterschieden zwischen Tatkraft und Ehrgeiz, Erwartungen, Loyalitäten und einem dunklen, unklaren Abgleiten in Verdorbenheit und Kriminalität, bei dem der Sinn für Gerechtigkeit und Ungerechtigkeit offenbar alle Unterscheidungsmerkmale verlor.

Tatsächlich tauchten Themen rund um äusere und später auch innere Gewalt (Krankheit) in den letzten Jahrzehnten immer wieder in meinem Werk auf, auch wenn es zeitweise ruhiger geworden sein mag. Das wandelte sich von einer atmosphärischen

zu einer zunehmend strukturellen Präsenz in der Musik, einer Auseinandersetzung mit verschiedenen Formen der Brutalität und ihren jeweiligen Parallelen und Divergenzen. In den letzten fünfzehn Jahren waren meist körperliche Krankheiten und ihre Folgen ein Schwerpunkt für mich – Gewalt von *innen* –, doch das hat sich verlagert hin zur Betrachtung von Aspekten einer Gewalt, die über die spezifischen Intimitäten von Krankheit bei mir selbst und meinen Nächsten hinausgeht; eine Verlagerung hin zu umfassenderen Eingriffen von Grausamkeit in die menschliche Geschichte und zu breiteren gesellschaftlichen Krankheiten, die sich entweder aktiv ausbreiten oder nie weit weg zu sein scheinen.

\* \* \*

Vor einigen Jahren hatte ich ein Gespräch mit der Sopranistin Ah Young Hong, die mir erzählte, dass sie die Rolle der Poppea in Monteverdis *L'Incoronazione di Poppea* übernommen hatte. Ich war fasziniert davon, dass diese bemerkenswerte Sängerin, die ich nur als Interpretin anspruchsvoller zeitgenössischer Musik kannte, Monteverdis Poppea verkörperte. Ich erfuhr von ihren komplexen Gefühlen gegenüber dieser Figur und von der Tatsache, dass es zur Geschichte der Poppea viel mehr zu sagen gibt als das, was Monteverdi erzählt. Ich ging nach Hause und las so viel über die Geschichte, wie ich finden konnte. Ich war fassungslos über die komplette Verwüstung, die Poppaea und ihre Welt am Ende ereilte, Bereiche, die weit entfernt sind von den Bildern voll Pracht und Prunk aus ihrer Triumphzeit – eine Vorstellung, die viele noch heute haben. Die Gegenüberstellung von Poppaeas wahrscheinlicherer Wirklichkeit und Hongs persönlicher schmerzhafter Geschichte hinterliess einen tiefen, bleibenden Eindruck bei mir. Ich merkte, wie ich ein neues Werk erdachte und immer mehr hörte, das auf diesen besonderen Erzählungen und damit auch auf der Stimme von Ah Young Hong aufbaute. Es hatte in vielerlei Aspekten mit Fragen zu tun, die mich schon lange beschäftigten, in der Hoffnung, Antworten im Klang zu finden. Die Möglichkeiten der klanglichen und dramaturgischen Erkundung waren unermesslich und furchteinflössend zugleich.

\* \* \*

Poppaeas Geschichte brachte etwas auf den Punkt, von dem mein Freund und Kollege, der Bildhauer Christopher Cairns, vor Jahren sagte, dass es ihn interessierte und einen Grossteil seiner Kunst beflügelte: «die Liebe zur Menschheit, selbst in ihrer katastrophalen Beziehung zu dem, wo sie hingeht». Das hat mich sehr berührt. Und Poppaeas Erfahrungen – wie auch die ihres direkten Umfelds – schienen eine umfassende Untersuchung dieses Gefühls zu ermöglichen.

Meine Freundschaft mit dem Dichter und Maler Fawzi Karim (1945–2019) in späteren Jahren hatte einen tiefgreifenden Einfluss auf mein Denken über vieles, insbesondere über Poppaea. 2018 hatte ich eine Arbeit mit dem Titel *the script of storms* fertiggestellt, in der ich Texte von Karim vertonte. Karims Gedichte handelten oft von seinen Erfahrungen im Irak als junger Mann. In seinen Gedichten und unseren Gesprächen im weiteren Sinne ging es um Elemente, die mir nicht weit von Poppaeas Rom entfernt zu sein schienen. Er schrieb über den Putsch von 1958, den er als Junge im Irak miterlebte:

*Es ist sehr schwer, darüber zu sprechen, weil ich nicht ganz verstand, was da vor sich ging. Ich war sehr jung. Sie nahmen die Leiche von Nuri (dem damaligen Premierminister), verbrannten sie, zerstückelten sie, schleppten die Teile drei Tage lang durch die Strassen von Bagdad und hängten sie dann an der Brücke auf. Den brennenden Schenkel habe ich mit eigenen Augen gesehen, ganz in der Nähe meines Hauses. Wir alle rannten hinterher und riefen revolutionäre Parolen, aber ich kehrte schnell nach Hause zurück, wegen des Geruchs des brennenden Fleisches. Du kannst dir nicht vorstellen, woher solcher Hass kommt.* (Fawzi Karim)

In seinen späteren Gedichten berief sich Karim auf diese Ereignisse:

*The eye turns black ...  
I was born in a mellow year,  
A year when people still paused at the smell of  
corpses.*

*Now I smell the roasting of a thigh ...  
He pours on more kerosene  
And the fire glows and the smell of flesh gets  
stronger.*

*... my father said, «Whoever goes sniffing out  
corpses would want to be rid of their stench.»*

*But it was a mellow year;  
A year when people still paused.  
A year that saw the barrier go down between me  
and that smell.*  
(Fawzi Karim)

Nachdem Karim vor ein paar Jahren unerwartet starb, beschäftigte ich mich immer wieder mit seinen Gedichten und seinen Gedanken über das Schreiben. Ich habe schon früher über Karim geschrieben, dass sein Werk oft besondere und unerwartete Gegenüberstellungen von ruhiger Introspektion und expliziter Brutalität enthielt, etwas, das Poppaeas Geschichte damit gemeinsam hat und das ich in dieser Oper weiter erforschen wollte.

In vielerlei Hinsicht spiegelte das Auf und Ab des Lebens von Poppaea, Nero und Octavia Gedanken wider, die ich über bestimmte Skulpturen, Gedichte und andere Schriften hatte und die mich seit Jahren faszinierten. Die Arbeiten von Cairns und Karim setzten sich stets mit besonderen Dunkelheiten auseinander, mit Dunkelheiten in unserem Umfeld, und zwar auf eine Weise, die direkt und unbeirrt zum Kern der Sache vordringt und sie ohne Übertreibung, Sentimentalität oder Sensationslust darstellt.

\* \* \*

Christopher Middleton (1926–2015) war ein weiterer Dichter, dessen Werk ich in der Vergangenheit oft gelesen hatte und dessen Auseinandersetzung mit Gewalt auch für einige meiner eigenen Überlegungen zu Poppaea eine Grundlage bildete. Ich erinnere mich an ein Gespräch, das Middleton und ich vor etwa zwanzig Jahren führten, in dem er über die Brutalitäten nachdachte, die Menschen einander ganz selbstverständlich zufügen, über den Zusammenhang und die Hinterhältigkeit dieser Brutalitäten, über die verheerenden Handlungen, die vom Einzelnen, von der Gesellschaft und von all dem, was dazwischen liegt, ausgeübt werden; über den Ursprung und das Heranreifen von Gewalt, die im Laufe der Zeit genährt wird, und über die gelegentlichen Gewaltausbrüche,

die von Machtlosen ausgelöst werden, die sich plötzlich im Besitz der Macht sehen. Auch hier war Poppaea nicht weit weg.

\* \* \*

*Now it is difficult. The graves go down.*

*Deeper.*

*The dead are tangled in a heap,  
Scooped up and in and left to rot.  
Waves of them come up with a stink,  
Agony in the gaping rhomboid mouths,  
Some with bedroom slippers on their feet.  
So many, how to identify them?*

*How ... the fizz of feeling what they felt?  
How hard the spade treats their pit,  
For the antique mass graves were no prettier;  
Below bright multitudes there was only earth.*

*Herded by radio signals, decrepit codes,  
And closing now the hoop, above the business,  
Killers converge, dull as dirt itself.*

(Christopher Middleton)

\* \* \*

Die letzten Kapitel von Poppaeas Leben weiterzugeben, schien mir wichtig. Was uns die Geschichte überliefert, erlaubt eine tiefe Erkundung all dieser erwähnten Arten von Szenen und Räumen. Die Begrenztheit der historischen Aufzeichnungen bietet darüber hinaus Gelegenheit, zugrundeliegende Denkweisen zu verstehen, während sie Raum lassen für Bedeutung auf einer persönlicheren Ebene. Die bewusste und unbewusste Verflechtung der Hauptfiguren dieser Oper und die Dynamik der Macht aus ihren unterschiedlichen Blickwinkeln boten eine einzigartige Gelegenheit für den Versuch, ihre Geschichte zu erzählen.

Übersetzung: Ada Günther, Bernhard Günther



# DIE ERFORSCHUNG DER DUNKELHEIT

## Gedanken zur Arbeit am Libretto

Stephanie Fleischmann

Als Schriftstellerin, aber vor allem, wenn es um Libretti geht, bin ich eine Reisende. Ich verbringe meine Tage an meinem Schreibtisch in Upstate New York, zwei Stunden nördlich der «Stadt», und gehe nachmittags zum Hudson River, um das tagsüber Geschriebene zu verarbeiten. Aber während ich schreibe und spazieren gehe, befinde ich mich in Welten, die sich radikal von meiner eigenen Erfahrung (und den Landschaften, durch die ich wandere) unterscheiden – sei es in Bezug auf Lebensräume, Gender, Kulturen oder Epochen. Wie kann ich etwas zum Leben erwecken, das ich nicht erlebt habe oder nicht genau kenne? Recherche ist natürlich ein wichtiges Mittel. Aber sie ist nur der Anfang. Das Wichtigste im Arsenal der Schriftstellerin ist ihre Fantasie. Und genau diese steht in diesen Zeiten auf dem Spiel.

Bevor wir damit begannen, *Poppaea* zu schreiben, stellten wir uns folgende Fragen: Was verbindet die Welt dieses Werks mit dem, was wir heute erleben? Warum diese Geschichte, und warum jetzt? Infolge des dringend nötigen Wandels in Bezug auf Diversität, Gleichberechtigung und Inklusion (wobei gerade die Musikwelt ein Ort ist, an dem eine der deutlichsten Wandlungen fällig ist), wurden diese grundlegenden Fragen mit anderen, noch schwierigeren Fragen beladen: Wessen Geschichte ist das eigentlich? Habe ich, haben wir das Recht, sie zu erzählen? Wird die Kultur, in der sie präsentiert wird, für unsere Erzählweise aufnahmefähig sein? Wird diese Kultur zulassen, dass diese Geschichte erzählt wird?

Diese speziellen Fragen enthalten Implikationen oder Untertöne – sogar Vorschriften –, die ich für potenziell gefährlich, wenn nicht gar zerstörerisch halte. Implikationen, die drohen, jene in der Welt der Fantasie beheimatete Unendlichkeit des Möglichen

zu zersetzen, die, wenn man sie gedeihen lässt, ein ganz wesentliches Mittel zur Bewältigung und sogar Verbesserung unserer Welt ist. Denn wenn wir unserer Fantasie nicht freien Lauf lassen, um uns in andere Körper hineinzuträumen (von der Frage der Aneignung einmal abgesehen), dann zensieren wir uns selbst. Wenn wir zurückschrecken vor dem, was schwierig ist, vor Bereichen, die aus dem einen oder anderen Grund als unangemessen gelten, dann setzen wir uns nicht mit der Gewalt auseinander, die unserem Wesen innewohnt. So versäumen wir es, das Fundament für einen möglichen Wandel zu legen.

Was heute wichtiger ist denn je, ist, dass wir uns nicht einfach abwenden, nur weil die allgemeine Kultur die Darstellung von Frauen als Opfer von Gewalt nicht mehr gutheisst. Es ist von entscheidender Bedeutung, dass wir als Künstlerinnen und Künstler der heutigen Zeit (unabhängig davon, ob wir weiblich, männlich oder nicht-binär sind) uns der Herausforderung stellen, komplexe weibliche Charaktere zu schaffen, mit denen wir das Ausmass dieser Gewalt betrachten und konfrontieren können – und dabei das wenige, das in einer von Gewalt zerrissenen Welt noch an Schönheit übrig ist, herausarbeiten. Und doch laufen wir Gefahr wegzuschauen, weniger wachsam zu werden, gerade dann, wenn wir uns selbst umso genauer untersuchen sollten.

Im Fall von *Poppaea* versuchen wir, diese Gewalt durch die Brille des antiken Roms, in eine Art Zeitlosigkeit transponiert, zu erleben und zu erforschen. Denn mit *Poppaea* erstreckt sich die Schändung bis zum Hier und Jetzt, sei es in der Verwüstung unserer Erde oder in den sexuellen Übergriffen, die begangen und im Rahmen von #MeToo aufgedeckt wurden und werden, oder im psychischen und physischen Missbrauch, der in Kulturen und Traditionen überall eingebettet ist. Wenn das nicht in Ihrer heutigen Wirklichkeit erkennbar wird (wie in den zahllosen Massenschliessereien in den USA, der Ermordung von George Floyd durch die Polizei und von so vielen anderen), dann ist es das vielleicht – wie bei mir, deren Grosstanten und -onkel in Dachau und Łódź umkamen – in der Erinnerung Ihrer DNA. Traumata, die im

Grossen und Ganzen betrachtet erst vor wenigen Augenblicken entstanden sind und die in vielerlei Hinsicht mit den Grausamkeiten vergleichbar sind, die zu Poppaeas Zeiten so grosszügig ausgehändigt wurden.

Wenn mir also die Kultur vorschreibt, dass ich nicht schreiben darf über das, was ich nicht kenne, oder über ein Geschlecht, dem ich oder der Komponist, mit dem ich zusammenarbeite, nicht angehöre, oder über Welten, aus denen wir nicht stammen, wie sollen wir dann der Wahrheit des Menschseins auf den Grund gehen? Wo finden wir Empathie? Welchen Platz hat Empathie in unserem Leben? Wie finden wir ohne sie einen zivilen Diskurs und Austausch, ganz zu schweigen von Freundschaft und Liebe? Und wie konnte es passieren, dass Empathie zu einem so belasteten Wort geworden ist?

\* \* \*

Zu den neuen Welten, die ich als Librettistin entdecken darf, gehört in erster Linie auch die Musikwelt, die von der Stimme des Komponisten heraufbeschworen wird. Als Michael Hersch mich bat, mit ihm zusammen *Poppaea* zu erarbeiten, habe ich mir so viel von seiner Musik angehört, wie ich konnte. Dabei betrat ich eine neue Welt – eine Welt voller Dunkelheit, Intensität und besonderer Leuchtkraft. Ein Klangraum, der Vergangenheit und Gegenwart, Altes und Neues, Gewalt und Zärtlichkeit, Widerstandsfähigkeit und Angst, Gebrochenheit und Schönheit miteinander verbindet. Eine Musik, die schlicht und vielschichtig zugleich ist, die nach dem Unausprechlichen greift und genau das zum Ausdruck bringt – diese Unmöglichkeit, mit all ihren Resonanzen, der Fülle an Möglichkeiten, die sich in eben dieser Unmöglichkeit bieten. Um ehrlich zu sein, hatte ich zunächst Angst davor, mich in einen performativen/erzählerischen Raum zu begeben, der so von Gewalt durchdrungen ist, und mich dort jahrelang aufzuhalten. (Eine neue Oper hat eine lange Entstehungszeit.) Aber beim aufmerksamen Zuhören konnte ich mich nicht von dieser unerbittlichen, unbeirrbaren, kompromisslosen Stimme losreissen, von der schönen neuen Welt, die sie darstellt, und gleichzei-

tig von der uralten Qualität, die ich in ihrer Architektur spürte. Ich konnte die Gelegenheit nicht liegen lassen, die Dunkelheit, die *Poppaea* in sich trägt, zu ergründen. Die Dunkelheit von damals und von dieser, unserer Welt.

Ich habe Michaels Musik aufgesogen, bin in sie eingetaucht. Und dort begann meine Suche nach *Poppaea*. Nicht nur in den Geschichten, die vor fast 2000 Jahren geschrieben wurden, oder in den Texten von zeitgenössischen Klassizist\*innen, sondern in der Musik selbst. Ich hatte das Glück, im November 2019 die ganzen fünfzehn Stunden von Michaels *sew me into a shroud of leaves* zu erleben, die dank der Vision des künstlerischen Leiters von Wien Modern, Bernhard Günther, im perfekten Rahmen der Nationalbibliothek verwirklicht wurden – kurz bevor die grosse Pause von Covid die Konzertsäle und Bühnen der Welt für eine gefühlte Ewigkeit verstummen liess. Diese Aufführung war ein monumentales Ereignis, wie sie in diesem himmelhohen Raum untergebracht war, in dem die Relikte vergangener Zivilisationen aus den Büchern um uns herum widerhallten – ein Umfeld und eine Dauer, die mich irgendwie der untergegangenen Zivilisation des alten Rom näherbrachten.

Bei meinen Recherchen entdeckte ich, dass *Poppaea*, wie die meisten Frauen ihrer Zeit, weitgehend aus den Aufzeichnungen verschwunden ist, ein Geheimnis, das aus den Geschichtsbüchern nahezu ausgelöscht wurde – den sogenannten Quellentexten von Sueton, Cassius und Dio, die Jahrzehnte nach Neros Herrschaft geschrieben wurden und von komplexen politischen Plänen angetrieben wurden. Das Ausmass dieser Ausradierung ermöglichte Michael und mir, uns in *Poppaea* hineinzuträumen, nach unseren eigenen Vorstellungen eine vielschichtige Figur heraufzubeschwören, uns mit ihren vielfältigen Gewaltimpulsen auseinanderzusetzen, mit all ihren erschreckenden, bestürzenden und berausenden Widersprüchen. Mit der Entscheidung, mit *Poppaeas* Geschichte ungefähr dort anzusetzen, wo Monteverdis Oper aufhört, machten wir uns daran, aus den uns bekannten Ereignissen eine Struktur zu schaffen, die sich mit Fragen von Macht und Liebe, Ehrgeiz und Begehren, Hoffnung

und Sehnsucht, Sterblichkeit und Überleben, einem Hang zur Mythenbildung und den menschlichen Schwächen, die sich in diesen Mythen widerspiegeln, auseinander setzt. Wir haben versucht, in den Abgrund zu blicken, um zu ergründen, wie wir trotz der schweren Last der Trümmer der Vergangenheit und der Gegenwart vorwärtsgehen können.

\* \* \*

In den USA verwenden wir das Wort «no-brainer», um bestimmte offensichtliche Zusammenhänge zu beschreiben. Natürlich war es ein «no-brainer», über Neros Herrschaft zu schreiben, in einer neronischen Ära der US-Regierung, in der ein selbsternannter Kaiser regelmässig kindliche Wutanfälle hatte und seine Präsidentschaft in der Art einer Reality-TV-Show «aufführte», was Neros Obsession mit dem Spektakel, dem Theater der Rituale und der Performance nachahmte. Dass wir uns jetzt aus dem Griff dieser besonderen Art von Wahnsinn befreit haben und nicht mehr den Launen dieses Autokraten ausgeliefert sind, bedeutet, dass wir für den Moment etwas aufatmen können. Und doch grassiert der Extremismus an beiden Enden des Spektrums überall; die Kräfte, die unseren jüngsten neronischen Moment ermöglicht haben, sind nicht verschwunden.

Die Abrechnung, die wir jetzt erleben, wenn man das so nennen kann, ist nicht schwarz-weiss, sie lässt sich nicht in pauschale Aussagen zusammenfassen, die auf uns einpeitschen. Die Wahrheit ist ein schwer zu bekommendes Gut. Wir leben an diesem wunden Fleck, wo ad nauseam reflexartig reagiert und mit dem Holzhammer angeordnet wird, was wir zu tun und zu lassen haben und wie wir sein oder nicht sein sollen, und die Welt von Poppaea ist nie weit weg. Wie steuern wir durch den Niederschlag dessen, was erst der Anfang einer ganz massiv notwendigen Korrektur ist? Wie finden wir als Künstler\*innen unseren Weg durch einen Backlash, der, wenn auch unbeabsichtigt, die Weite der menschlichen Vorstellungskraft einengt, indem er vorschreibt, dass nur noch bestimmte Menschen bestimmte Geschichten erzählen können? Wie fangen wir an, die Kräfte zu verstehen, die in un-

serer Welt am Werk sind, wenn nicht durch die Welt der Fantasie?

Übersetzung: Ada Günther

Octavia (Silke Gäng)



# POPPAEA – EINE PERSÖNLICHE ANNÄHERUNG

Ah Young Hong

Es gibt Zeiten, in denen die «Bösen» gewinnen, auch wenn das meistens nur vorübergehend ist. Aber als «vorübergehend» werden Dinge oft von denen beschrieben, die nicht die Opfer sind. Viel öfter bleibt die Gerechtigkeit auf der Strecke. Im Kollektiv steckt dahinter oft eine Tendenz zur Komplizenschaft – Dinge zu verbergen, zu tarnen, über sie hinwegzusehen. Es besteht verständlicherweise der starke Wunsch, sich auf das Gute, das Gerechte zu konzentrieren. Aber wenn in der Kunst das Visionäre in Konflikt gerät mit der Wirklichkeit, die es zu überwinden versucht, kann es zu problematischen Verzerrungen kommen. Realität, das Leben, ist selten das eine oder das andere. Deshalb war ich so gespannt darauf, mich mit dieser besonderen Poppaea zu beschäftigen, dieser Figur in all ihrer Komplexität. Das Werk wirft ein starkes Licht in dunkle Ecken. Als Interpretin der Rolle der Poppea in Claudio Monteverdis Oper war ich sehr neugierig darauf, wie Michael Hersch sie angehen würde. Wie würden er und Stephanie Fleischmann mit diesen Lebensgeschichten umgehen? Als ich die Partitur und das Libretto las, war ich seltsamerweise sehr erleichtert bei der Betrachtung dieser völlig zerstörten Welten. Es fühlte sich für mich genau richtig an, besonders jetzt. Wir sollten diesen Teil der Geschichte, ihrer Geschichte, teilen – wie diese dem Untergang geweihten Leben zu Ende gingen. Ich fühlte mich verpflichtet, diese Geschichte zu lesen, zu lernen, verbreiten zu helfen; nicht, um sie zu romantisieren oder zu überhöhen, sondern einfach, um schnurstracks mitten in diese Dunkelheit hineinzugehen.

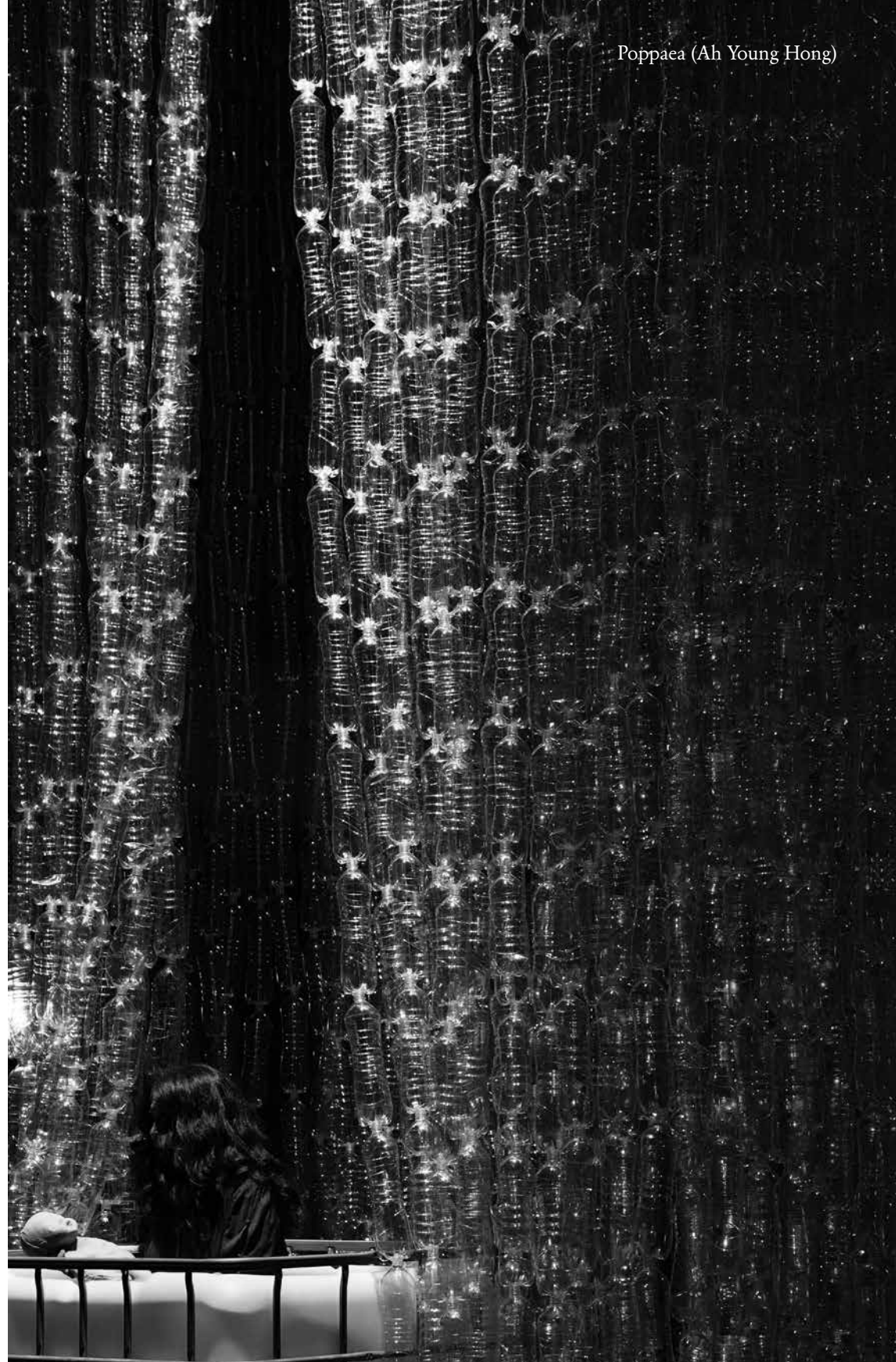
Diese Aufführungen finden inmitten eines langen Kampfes statt, vor allem in der westlichen Welt, in dem es darum geht, was Kunst sein und was sie tun soll. Es wird argumentiert, dass wir in diesem kulturel-

len Moment durch das Teilen verstörender Aspekte menschlicher Erfahrungen, insbesondere von Frauen, diese Verbrechen weiterführen, anstatt auf ihre Verringerung hin zu arbeiten. Statt einen Raum zu schaffen, in dem schwierige Aspekte der Wirklichkeit verschleiert werden – was viele Kunst tut, auf wunderbare und manchmal sogar notwendige Weise –, kann Kunst diese auch erhellen. Sie kann ein besonderes Fenster zu dem allzu verbreiteten Chaos sein, das sich hinter verschlossenen Türen abspielt und allzu oft dort verbleibt. Zu einem Chaos, das viele Menschen leider nur allzu gut verstehen. Oper kann das besonders gut. Vieles von dem, was in dieser *Poppaea* geschieht, mag vielen im Publikum weit weg erscheinen. Ich kann Ihnen versichern, dass es für viele andere nicht so weit weg ist.

So schwer es auch ist, darüber zu sprechen – ich persönlich kenne die Folgen von physischem und psychischem Missbrauch nur allzu gut. Ich habe diese Dinge in der Vergangenheit selber durch andere Menschen erfahren. Es überrascht mich selbst, dass ich mich zu diesem relativ späten Zeitpunkt in meinem Leben öffentlich dazu äussere. Aber wenn ich die Möglichkeit bekomme, durch meine Arbeit als Künstlerin ein Publikum in Verbindung zu bringen mit einem Leid, das ich teilweise selbst kennengelernt habe, wenn ich zu einem Publikum sagen kann: «Bitte achtet auf solche Dinge, die tatsächlich passieren; lasst mich versuchen, sie euch durch diese Arbeit zu zeigen», dann nehme ich das dankbar an. Das kommt bei meinen Auftritten normalerweise nicht vor. Normalerweise halte ich mich in Welten auf, die ich nicht aus erster Hand kenne. Diese Oper gibt mir die Möglichkeit, etwas zu teilen, das ich abseits der Bühne nicht gerne teilen würde, aber die Bühne und besonders diese Oper bieten mir die Gelegenheit dazu. Im Gegensatz zu anderen Rollen muss ich nicht eine vollkommen andere Person werden. Es gibt in dem, was mit diesen Frauen geschieht, Elemente, die ich wiedererkenne. Es ist für mich erschreckend real. Ich möchte in erster Linie diese Geschichte erzählen. Diese Offenheit ist ein Bauchgefühl.

Was ich auf der Bühne zeige, kann unangenehm sein, aber Unbehagen in der Kunst

Poppaea (Ah Young Hong)





ist sicherlich nicht unvereinbar mit Unterhaltsamkeit, so seltsam das auch klingen mag. Das ist für niemanden eine Neuigkeit. Unbehagen, ja sogar das Bedürfnis, sich abzuwenden, wäre ein Eingeständnis, dass das, was geschieht, was geschehen ist, falsch ist. Im besten Fall kann das Unbehagen der Beobachter\*innen, in diesem Fall des Publikums, zu Empathie führen. Und das ist für mich eine der grössten Stärken der Kunst – das Potenzial, die in dieser Welt vorherrschenden Trennungen zwischen den Menschen zu durchbrechen.

Die Kunst, auf die ich am besten reagiere, reflektiert menschliche Erfahrungen, die mit offenen Karten gezeigt werden. Das Gesamtbild macht das Leben zu dem, was es ist. Es ist wichtig, alles zu betrachten. Wir leben in einem Moment, in dem es gut und böse gemeinte Aufrufe gibt, Gewalt gegen Frauen im Film, im Theater, auf der Opernbühne einzuschränken, zu minimieren, zu überdenken, neu zu ordnen, neu zu umrahmen, neu zu konfigurieren. Ich denke, dass wir mit Forderungen nach solchen Sicherheitsgeländern äusserst vorsichtig umgehen müssen. Eine Sache ist, schwierige Themen sensationsheischend darzustellen. Das tut diese Oper nicht.

Wenn man ein Trauma erlebt, gehen Geist und Körper in viele verschiedene Richtungen. Wenn man Gewalt erleidet, vor der man nicht fliehen kann, muss man sich psychologisch von dem Angreifer abgrenzen. Ich kann die Momente nachempfinden, in denen Poppaeas Macht schwindet, sie abwärts gleitet, plötzlich keine Kontrolle mehr hat. Natürlich wird sie auch selbst zur Unterdrückerin, und das ist für mich unbekanntes Terrain. Es macht mir sogar Angst. In meiner Vergangenheit bin ich mit meiner eigenen schwindenden Macht und meiner Opferrolle so umgegangen, dass ich – zu Unrecht, wie ich jetzt weiss – mich grundlegend gefragt habe, was ich getan hatte, um in diese Situation zu geraten. Das ist, wie ich später gelernt habe, tragi-scherweise nichts Ungewöhnliches.

Letztlich glaube ich, dass Poppaea ein Opfer war. Aber auch ein Monster. Aber trotzdem ein Opfer. Sie war so geblendet von dem, was sie im Leben wollte. Ich glaube, sie wollte einfach nur geliebt werden. Ge-

liebt von ihrer Mutter, ihrem Ehemann, den Menschen unter ihrer Herrschaft ... Ihr Wunsch nach Liebe explodierte zu etwas unvorstellbar Zerstörerischem ... für sie selbst, ihre Lieben, die Gesellschaft um sie herum. Ganz am Ende der Oper, wenn Poppaea für mich die klarste Sicht hat, ist es zu spät. Aber in dieser letzten Konfrontation mit Liebe erreicht sie in meinen Augen so etwas wie eine gesunde Klarheit. Für mich ist diese Schlusszene von einem Gefühl der Reue gefärbt. Vielleicht kommt das von meiner eigenen Erziehung. Ich bin mir nicht sicher. Wie hätte es im Nachhinein anders für sie ausgehen können? Es kommt mir seltsam vor zu sagen, dass Liebe und Gerechtigkeit in den Trümmern von Poppaeas und Neros Welt triumphieren, aber irgendwie, auf irgendeine Weise, sind sie da, inmitten der Ruinen.

Grundlage des Textes war ein Gespräch zwischen Ah Young Hong und Michael Hersch im Juni 2021.  
Übersetzung: Ada Günther

# NERO IST BÖSE

Heinrich Toews, Ioannis Piertzovanis

Nero ist böse. Er mordet, er quält, und er bringt es darüber hinaus auch noch fertig, sich auf lächerliche Weise als Künstler zu inszenieren. Wie leichthändig skizzieren wir ein so kontrastreiches Bild!

Ohne Zweifel haben die Taten dieses brutalen Herrschers dazu geführt, dass wir ihn uns noch heute als den vielleicht schillerndsten Tyrannen Roms ins Gedächtnis rufen. Im Schatten einer derart bösartigen Figur agieren allerdings – bisweilen nahezu unbemerkt – noch weitere Akteure. Von ihren Schattenplätzen aus orchestrieren sie die fürchterlichsten Intrigen und Brutalitäten, ohne jemals den Scheinwerferfokus auf eigene Untaten fürchten zu müssen. In einer abstrusen Mischung aus instrumentalisierter Moral – «Sie hat die Ehe gebrochen!» – und abgebrühtem Machthunger kämpfen alle um ihren eigenen Vorteil. Ist, wer im Rampenlicht steht, automatisch Täter\*in? Gibt es in dieser Geschichte überhaupt Opfer, oder schaden sich einfach nur alle gegenseitig, dem Ausmass ihrer jeweiligen Möglichkeiten entsprechend?

Wie ein feinmaschiges Netz sind die Beziehungen und Verstrickungen der Figuren angelegt. Lose Verknüpfungen, festgezurrt Knoten und starke Seilschaften prägen das heterogene Geflecht. Alles ist ineinander verwoben. Kein Ziehen, ohne dass das ganze Netz bebt. Kein Loslösen, ohne dass gleich viele weitere Verknüpfungen ihren Bezugspunkt verlieren. Während die einen geschickt neue Fäden knüpfen, wissen andere manchmal kaum um die enormen Machtstränge, die ihnen in die Hände gelegt sind: eine falsche Bewegung, und das ganze System gerät ins Wanken, ein Fehlgriff, und das halbe Netz ist dahin. Einmal etwas an die falsche Leine geknotet – und ehe man sich's versieht, wird man dahingerafft.

Die blosser Erzählung über einen kranken Herrscher und seine kranken Kumpane in einem ebenso kranken System wäre aber doch eine zu leichte Flucht in den antiken Stoff. Um es mit Goethes Faust zu sagen:

«Mein Freund, die Zeiten der Vergangenheit sind uns ein Buch mit sieben Siegeln. Was ihr den Geist der Zeiten heisst, das ist im Grund der Herren eigner Geist, in dem die Zeiten sich bespiegeln.» Aber auch ein konkreter Fingerzeig ins Heute wäre allzu trivial: Nero ist kein aktueller Autokrat und Poppaea nicht einfach das römische Abbild einer intriganten Influencerin. Vielmehr stellt sich die bohrende Frage, wie viel Nero und Poppaea sich ein jeder, eine jede von uns aus lauter Vorteilnahme oder auch einfach aus Bequemlichkeit erlaubt. Wie viel bauen wir auf, wie viel zerstören wir? Wie viel Schadensausmass finden wir gerade noch erträglich, um unsere liebsten Vorurteile weiter pflegen zu können?

Die Skene, im antiken Theatron ursprünglich ein einfacher Holzbau, nahm als Bühnenhaus eine zentrale Funktion für die Verortung des Geschehens ein. Sie half, Architekturen anzudeuten, und diente als Gerüst für Bühnenbilder, die das Publikum in die Welt des dargestellten Dramas versetzen sollten. Die Handlung von *Poppaea* findet hauptsächlich im Palast des kaiserlichen Roms statt. Was läge da näher, als ein Bild der Domus Aurea zu zeichnen: des goldenen Hauses, welches Nero nach dem Brand Roms erbauen liess, über dessen exorbitant verschwenderische Ausstattung er beim Einzug gesagt haben soll, sie sei nun endlich eines Menschen würdig. Ganz anders sieht im Libretto hingegen Poppaea dieses Haus: «Es ist zu gross. Ich verirre mich, wenn ich ein Bad nehmen will. Dieses Haus ist so gross wie eine Stadt. Ein Labyrinth von Gängen, die nirgendwohin führen.»

Halb stolzierend, halb irrlichternd wandeln Poppaea und Nero samt Hofstaat durch das glitzernde Haus. Es ist aus durchscheinenden Wänden gemacht, die Einblicke gewähren und dann doch wieder verschleiern. In akribischer Feinarbeit aufgefädelt und austariert, fügen sich Tausende von Flaschen zu einem einheitlichen Ganzen. Die Grenzen zwischen Echtheit und illusorischer Präntention werden verwischt. Ist das nun wertvolles Material oder doch nur vorteilhaft präsentierter Abfall? Das Bühnenbild reflektiert in seiner Dynamik die ambivalenten Fragestellungen der Oper und verweist in seiner Materialität auch

auf ganz alltägliche Auseinandersetzungen. Wir wissen, dass wir eine Menge Müll produzieren. Sind dauerhafte Materialien besser? Besser: man nehme Glasflaschen, die sich auch gleich viel wertiger anfühlen! Scheuen wir jedoch nicht die Mühe, den ökologischen Fussabdruck genauer zu vergleichen, stellen wir erschreckt fest: Es ist gar nicht so klar, was unserer Umwelt weniger schadet. Auch eine Glasflasche hinterlässt ihre Spuren, die je nach Transportweg diejenigen einer Plastikflasche sogar übertreffen.

Unweigerlich ordnen wir das Gesehene in das ein oder andere vorgefasste Wertesystem ein. Das «unschuldige Auge», wie es sich John Ruskin gewünscht hätte, ein wertefreies Schauen, will uns nicht gelingen. Eher müssen wir mit Georges Didi-Huberman feststellen: «Was wir sehen, blickt uns an!» Es blickt uns an im Licht unserer Voreingenommenheit und schafft es bestenfalls, diese ein wenig aufzurütteln. Vielleicht fällt uns in den Spiegelungen und Verschleierungen irgendwo ein kleines Stück Einsicht ins Auge. In die Hybris unserer Spezies, in unsere gut gemeinten und doch so katastrophalen Aktionen. Über Ärger oder Ehrgeiz, die gleichermaßen blindwütig machen.

Im Verlauf der Handlung beginnt die anfangs gravitatische Entität der Fassade zu Bröckeln. Zuerst sind es kleine Verletzungen: Jemand schiebt sich durch die glänzenden Reihen hindurch und offenbart die Fragilität der Membranen. Dann beginnen auf einmal ganze Stränge herabzuraschen: Durch das Perforieren der Raumschichten tun sich subtraktiv Räume auf, die den Blick auf Details und Schlüsselszenen freigeben oder von den Akteuren okkupiert werden. Während das Öffnen der Vorhänge anfangs spannende Rückzugsräume schafft, wird mehr und mehr klar, dass es sich – masslos fortschreitend – in völlige Destruktion wandelt. Das Haus wird der blinden Zerstörungswut preisgegeben. Übrig bleibt nichts als eine grosse Abfallhalde. Der Katastrophe nicht genug, wird der Nachwelt nicht nur eine Welt aus giftigem Dreck hinterlassen: Auf dem Müllhaufen, aus dem sie ihr glitzerndes Haus gebaut hatte, prügelt die geistesranke Gesellschaft ihr ungeborenes Fortbestehen tot.

Octavia (Silke Gäng)  
und Poppaea (Ah Young Hong)





# POPPAEA

## Libretto

Stephanie Fleischmann

## Characters

POPPAEA | soprano

NERO | tenor

OCTAVIA | mezzo-soprano

HANDMAIDENS | 2 sopranos, 1 mezzo-soprano (also sing chorus)

CHORUS | Additional female chorus, same vocal combination as Handmaidens

## Instrumentation

18 players: Flute, oboe, clarinet, bass clarinet, 2 alto saxophones, bassoon, contrabassoon, horn, trumpet, trombone, percussion (1 player), piano, 2 violins, viola, violoncello, double bass

## Time/place

- 32 The events of the opera are inspired by specific historic moments during the reign of Nero, occurring in Rome or thereabouts between the years 62 to 65 AD. Although the language and its imagery are derived from the history/culture/mythology of Nero and Poppaea's time, we have conceived the opera with the notion that *Poppaea* is not set in ancient Rome, per se, but that its characters may inhabit some other space/time, which may evoke a more contemporary world.

## Synopsis

Prologue: We begin at the end. We see a man in the act of ferociously beating a woman who is clearly in the late stages of pregnancy. The details of the faces are obscured, in silhouette. We cut away from the beating to the overture, where we are introduced to the main characters who each have an encounter with their soul.

Three years earlier. Poppaea sings to the statue of her mother, who, falsely accused of adultery, was forced to commit suicide when Poppaea was 16. Nero, the emperor, Poppaea's lover of 3 years, enters. Poppaea delivers the news that she is carrying his child. Nero, ecstatic, promises to divorce his barren wife Octavia and marry Poppaea, who will now become empress of Rome (thus avenging her mother's death, which was instigated by Octavia's mother, Messalina, former empress).

But divorcing Octavia, who is beloved by the people, proves challenging. In response to a wave of rioting in the streets, Nero and Poppaea accuse Octavia of adultery. Nero has Octavia's handmaidens tortured in an attempt to garner proof of her adultery, but they insist on Octavia's innocence. This is Poppaea's first direct involvement in inflicting violence on others. She looks away before confronting her fear, moving in closer, as Nero orders Octavia's execution despite the maidens' avowals that she has done nothing. Soon after,

# POPPAEA

## Libretto

Stephanie Fleischmann

Übersetzung: Ada Günther, Markus Bothe, Bernhard Günther

## Rollen

POPPAEA | Sopran

NERO | Tenor

OCTAVIA | Mezzosopran

MÄGDE | 2 Soprane, 1 Mezzosopran (auch Chor)

CHOR | Frauenchor, selbe Dreistimmigkeit wie die Mägde

## Besetzung

18 Musiker\*innen: Flöte, Oboe, Klarinette, Bassklarinette, 2 Alt-Saxophone, Fagott, Kontrafagott, Horn, Trompete, Posaune, Schlagwerk (1 Spieler\*in), Klavier, 2 Violinen, Viola, Violoncello, Kontrabass

## Zeit/Ort

Die Ereignisse der Oper sind von bestimmten historischen Momenten inspiriert, die während Neros Herrschaft zwischen 62 und 65 n. Chr. in und um Rom stattfanden. Die Sprache und ihre Bilder sind aus der Geschichte/Kultur/Mythologie der Zeit von Nero und Poppaea abgeleitet. Wir haben die Oper jedoch mit dem Gedanken konzipiert, dass *Poppaea* nicht per se im alten Rom spielt, sondern dass die Figuren eine andere Art von neutralem Raum/Zeit bewohnen, die eine gegenwärtigere Zeit andeuten könne.

## Inhalt

Prolog: Wir beginnen am Ende. Wir sehen einen Mann, der eine hochschwangere Frau brutal verprügelt. Die Details der Gesichter sind unkenntlich, silhouettenhaft. Von den Schlägen schneiden wir weg zur Ouvertüre, in der die Hauptfiguren eingeführt werden und ihren Seelen begeben.

Drei Jahre davor. Poppaea singt zu der Statue ihrer Mutter, die, fälschlicherweise des Ehebruchs beschuldigt, zum Selbstmord gezwungen wurde, als Poppaea 16 war. Nero, der Kaiser, seit drei Jahren Poppaeas Geliebter, tritt ein. Poppaea teilt ihm mit, dass sie ein Kind von ihm erwartet. Nero, ekstatisch, verspricht, sich von seiner unfruchtbaren Frau Octavia scheiden zu lassen und Poppaea zu heiraten, die nun Kaiserin von Rom wird (und damit den Tod ihrer Mutter rächt, den Octavias Mutter, die ehemalige Kaiserin Messalina, angestiftet hatte).

Doch die Scheidung von der vom Volk geliebten Octavia erweist sich als schwierig. Als Reaktion auf eine Welle von Unruhen auf den Strassen beschuldigen Nero und Poppaea Octavia des Ehebruchs. Nero lässt Octavias Mägde foltern, um Beweise für ihren Ehebruch zu sammeln, aber sie bestehen auf Octavias Unschuld. Hier ist Poppaea zum ersten Mal direkt daran beteiligt, anderen Gewalt zuzufügen. Bevor sie sich ihrer Angst stellt,

Poppaea serves as a kind of midwife to Octavia's passage into death, witnessing as Nero's former wife slowly bleeds.

Plagued by nightmares of her mother, Poppaea washes off Octavia's blood in a bath of the milk of 500 she-asses. Time collapses; Poppaea gives birth. Four months later, she loses the child. Nero laments his daughter's death, deifying her, as Poppaea's world crumbles: Rome burns; Nero grows ever more debauched, bankrupting the empire by building a palace as big as a city, desperate to fill it with heirs; and betrayal is everywhere. As the Pisonian conspiracy unfolds, it is Poppaea, pregnant once again, who ruthlessly orders the executions—not Nero, who escapes all responsibility by recklessly racing chariots and chasing the laurels of lyre competitions.

And we are back at the beginning again. A pregnant and utterly disillusioned Poppaea awaits her husband, who returns home from the races to overhear his empress questioning his competence. Nero flies into a rage and beats Poppaea unrelentingly. As Poppaea dies, she sings a lullaby to her unborn child. The chorus, jettisoned into the future, looks back on the end of Nero's line.

### Further Thoughts

There is a degree of ritual to this world, yet the feeling is intimate, even claustrophobic, full of unrelenting close-ups. We imagine a palette of dark greys, blacks, with only a strategic use of whites or brighter colors. We envision a juxtaposition of the stylized and the hyper-real. The scenes, mostly interior, are internally focused yet somehow vast. Severe, stripped down; so that a beating or a bath draws us to its details. One should have the feeling that everything is off-kilter, careening, or about to careen, yet all is held in place by Poppaea's iron will, her determination to engender love, maneuver power, manufacture respect. This is a stark, spare world, shot through with violence and haunted by death, sited within a culture that devalues and demeans all human life even as it systematically silences its women.

### PROLOGUE

*Lights up on a man beating a pregnant woman. In medias res.*

\* \* \*

### OVERTURE

*POPPAEA enters. She encounters her soul. She exits. Followed by NERO, and finally OCTAVIA.*

\* \* \*

schaut sie weg; dann rückt sie näher, während Nero Octavias Hinrichtung anordnet, obwohl die Mägde schwören, dass sie nichts getan hat. Schon bald wird Poppaea zu einer Art Hebamme für Octavias Übergang in den Tod, sie schaut zu, wie Neros ehemalige Frau langsam verblutet.

Geplagt von Albträumen von ihrer Mutter wäscht Poppaea Octavias Blut in einem Bad aus der Milch von 500 Eselinnen ab. Die Zeit bricht zusammen; Poppaea gebärt. Vier Monate später verliert sie das Kind. Nero bedauert den Tod seiner Tochter und vergöttert diese, während Poppaeas Welt zerbricht: Rom brennt, Nero wird immer verkommener, treibt das Imperium in den Ruin, indem er einen Palast so gross wie eine Stadt baut und verzweifelt versucht, ihn mit Erben zu füllen. Und Verrat ist überall. Als die Pisonische Verschwörung auffliegt, ist es Poppaea, erneut schwanger, die kaltblütig die Hinrichtungen anordnet – nicht Nero, der sich jeder Verantwortung entzieht und stattdessen rücksichtslos den Lorbeeren bei Wagenrennen und Wettbewerben im Leierspiel hinterherjagt.

Und wir sind wieder am Anfang. Eine schwangere und völlig desillusionierte Poppaea wartet auf ihren Mann, der von den Rennen nach Hause kommt und seine Kaiserin dabei erwischt, wie sie seine Kompetenz in Frage stellt. Nero gerät in Rage und schlägt Poppaea unerbittlich. Während Poppaea stirbt, singt sie ihrem ungeborenen Kind ein Schlaflied. Der Chor, in die Zukunft entsandt, blickt auf das Ende von Neros Dynastie zurück.

### Weitere Gedanken

Diese Welt hat etwas Rituelles an sich, und doch ist das Gefühl intim, sogar klaustrophobisch, voller unbarmherziger Nahaufnahmen. Wir stellen uns eine Palette von dunklen Grautönen und Schwarz vor, mit nur strategischem Einsatz von Weiss oder helleren Farben. Ein Nebeneinander von Stilisiertem und Hyperrealem. Die Szenen, meist Innenräume, sind nach innen gerichtet und doch irgendwie weit. Streng, nüchtern; so dass Schläge oder ein Bad uns in deren Details ziehen. Man sollte das Gefühl haben, dass alles schief steht, kippt oder zu kippen droht. Aber alles wird zusammengehalten von Poppaeas eisernem Willen, ihrer Entschlossenheit, Liebe zu schaffen, Macht zu manövrieren, Respekt herzustellen. Es ist eine kahle, karge Welt, durchzogen von Gewalt und vom Tod heimgesucht, in einer Kultur, die alles menschliche Leben abwertet und erniedrigt, genau wie sie systematisch ihre Frauen zum Schweigen bringt.

### PROLOG

*Licht an. Ein Mann, der eine schwangere Frau schlägt. In medias res.*

\* \* \*

### OVERTURE

*POPPAEA tritt auf. Sie begegnet ihrer Seele. Sie tritt ab. Es folgen NERO und schliesslich OCTAVIA.*

\* \* \*

SCENE 1 | NEW LIFE

*Three years earlier. NERO's palace. POPPAEA, in her chambers, praying to a small statue of her mother (a lar, a household god).*

POPAAEA  
Mater,  
Mater, I offer up my breath to you—  
this eyelash,  
this amber strand of hair.  
Nero would have it dipped in gold if he could.

If only you were here,  
to greet the child  
growing inside me.  
Nero's child.  
New life, stirring.  
A child [to change history,]  
to rewrite the story of your death,  
which came to me last night in a dream,  
again.  
Just sixteen,  
I watched you slice yourself open  
like a melon  
in penance for a crime you didn't commit.  
Adultery.  
Hardly a crime.  
Adultery—

36 I am the queen of it.  
Even if  
I am not queen,  
not empress, not yet,  
but soon.

Mater,  
Mater, last night  
I felt my lips on yours,  
I caught your final breath,  
held it in my mouth.

I keep watching  
myself in my sleep,  
watching rivers of blood running down your breasts,  
pooling at your feet,  
and all for the sake of a fraudulent claim  
by Octavia's mother—  
a deceitful woman with a lust for more | NERO enters.  
power.

(to NERO) My love.

NERO (to POPAAEA)  
My love. | POPAAEA sings to him.

POPAAEA A blackened sun.  
A portal to an even darker world.

SZENE 1 | NEUES LEBEN

*Drei Jahre zuvor. NEROS Palast. POPPAEA betet in ihrem Gemach zu einer kleinen Statue ihrer Mutter (einem Lar, Schutzgeist des Haushalts).*

POPAAEA  
Mater,  
Mater, ich opfere dir meinen Atem –  
diese Wimper,  
diese bernsteinfarbene Strähne.  
Nero würde sie in Gold tauchen, wenn er könnte.

Wenn du nur hier wärst,  
um das Kind zu begrüßen,  
das in mir wächst.  
Neros Kind.  
Neues Leben, es rührt sich.  
Ein Kind [um die Geschichte zu verändern],  
das die Geschichte deines Todes neu schreibt,  
der mir letzte Nacht wieder im Traum  
erschien.  
Mit sechzehn  
sah ich dir zu, wie du dich aufschnittst  
wie eine Melone,  
als Busse für ein Verbrechen, das du nicht begangen hast.  
Ehebruch.  
Wohl kaum ein Verbrechen.  
Ehebruch –  
Ich bin die Königin des Ehebruchs.  
Auch wenn  
ich nicht Königin bin,  
nicht Kaiserin, noch nicht,  
doch bald.

Mater,  
Mater, letzte Nacht  
fühlte ich meine Lippen auf deinen,  
ich fing deinen letzten Atemzug,  
hielt ihn in meinem Mund.

Ich beobachte  
mich selbst in meinem Schlaf,  
sehe Ströme aus Blut an deinen Brüsten herabrinnen  
sich zu deinen Füßen sammeln.  
und alles wegen einer falschen [betrügerischen] Behauptung  
von Octavias Mutter –  
einer arglistigen Frau voller Gier nach mehr | NERO tritt auf  
Macht.

(zu NERO) Liebster.

NERO (zu POPAAEA)  
Liebste. | POPAAEA singt zu ihm.

POPAAEA Eine geschwärzte Sonne.  
Ein Tor zu einer noch dunkleren Welt.

A horde of frozen elephants.  
Lightning cracking our feast in two.  
All these portents have been eclipsed by this:  
A child.  
NERO A child.  
POPPAEA Your child.  
NERO / POPPAEA New life.  
POPPAEA Stirring.  
NERO / POPPAEA Our child.

NERO / POPPAEA A blackened sun.  
A horde of frozen elephants.  
Lightning—  
All these portents that have plagued our love  
POPPAEA for three long years.  
NERO Ever since  
POPPAEA you had your mother killed  
NERO to pave the way for us.  
POPPAEA Or so you said.  
NERO / POPPAEA All these omens that have held us back  
have been eclipsed  
by this child.

NERO My divinity is fixed.  
My line will live on through you.

POPPAEA What of Octavia?  
The withered branch—

38 NERO / POPPAEA that has borne me/you no fruit for seven years—  
NERO I've no more use for her.  
POPPAEA (*to herself*) At last.

NERO  
At last I can shed the skin of petty politics  
that traps me like a wolf  
and have you for my own.

Shake off the shackles of rule that kept you  
a concubine  
and drink you in, everywhere, always.

At last I can eat, sleep, breathe, consume  
you, my love.  
I can be consumed by you, my wife.

POPPAEA  
Barren Octavia's dirge of a mother  
killed my mother,  
she killed my sleep.  
But I lay claim to Nero's love, Nero's glory.  
I have given Nero a child.

He has promised me the world.

\* \* \*

Eine Horde gefrorener Elefanten.  
Ein Blitz reißt unser Fest entzwei.  
All diese Omen stellt dies in den Schatten:  
Ein Kind.  
NERO Ein Kind.  
POPPAEA Dein Kind.  
NERO / POPPAEA Neues Leben.  
POPPAEA Es rührt sich.  
NERO / POPPAEA Unser Kind.

NERO / POPPAEA Eine geschwärzte Sonne.  
Eine Horde gefrorener Elefanten.  
Ein Blitz –  
All diese Omen, die unsere Liebe plagten,  
POPPAEA seit drei langen Jahren.  
NERO Seit  
POPPAEA du deine Mutter hast töten lassen  
NERO um uns den Weg zu ebnet.  
POPPAEA So sagtest du zumindest.  
NERO / POPPAEA All diese Omen, die uns zurückhielten,  
stehen nun im Schatten  
dieses Kindes.

NERO Meine Göttlichkeit steht fest.  
Meine Linie wird durch dich weiterleben.

POPPAEA Was ist mit Octavia?  
Der welke Zweig –

NERO / POPPAEA der mir / dir seit sieben Jahren keine Frucht getragen hat –  
NERO Ich kann sie nicht mehr brauchen.  
POPPAEA (*beiseite*) Endlich.

NERO  
Endlich kann ich die enge Haut der Politik  
abstreifen,  
die mich wie einen Wolf gefangen hält,  
und dich für mich allein haben.  
Die Regeln des Herrschens loswerden, die  
dich nur Konkubine sein liessen,  
und dich trinken, überall, immer.

Endlich kann ich essen, schlafen, atmen,  
dich verzehren, Liebste.  
Und von dir verzehrt werden, meine Frau.

POPPAEA  
Die jämmerliche Mutter der fruchtlosen  
Octavia  
tötete meine Mutter,  
sie tötete meinen Schlaf.  
Aber ich besitze Neros Liebe, Neros Ruhm.  
Ich habe Nero ein Kind geschenkt.

Er hat mir die Welt versprochen.

\* \* \*

SCENE 2 | THE WEDDING

12 days later. The streets of Rome. NERO and POPPAEA's wedding.

CHORUS  
Swallows flood the sky.  
Fire and water have met.  
Nero and his veiled bride  
wind their way through gilded streets,

Exsultate! Jupiter, Juno, Janus!  
Rome is whole.  
Swallows flood the sky.

CHORUS  
The empire is broken.  
Octavia,  
tossed aside like a soured sack of grain,  
Hordes run wrecking, trampling, toppling  
Poppaea's form  
in stone and wood and precious metal.  
Her radiant face comes crashing down  
as we lift up  
Octavia  
as our own.

\* \* \*

SCENE 3 | ADULTERY

Almost contiguous. POPPAEA and NERO are in NERO's palace. OCTAVIA is in another space.

POPPAEA	NERO	OCTAVIA
My beauty is a front I hide behind. The blockade that keeps intruders out. My beauty is a front.	Twelve days.	Twelve days between one wife and the next.
I was never afraid of any- thing. Except that I would die too late. After the bloom had slipped away.	Twelve days, they clamor, is too fleet.	I was afraid of everything. I always knew I'd die too soon.
Beauty. My beauty is a thing divorced from me. Like alabaster, or dog's blood,	The mob is hungry.	Twelve days, The mob— I always knew I'd die too soon.
	The smoldering streets—	Married to him. Nero.
	The mob. Hungry.	Twelve days.
		[Nero,] my father's wife's febrile son.

SZENE 2 | DIE HOCHZEIT

12 Tage später. Die Strassen von Rom. Die Hochzeit von NERO und POPPAEA.

CHOR  
Schwalben fluten den Himmel.  
Feuer und Wasser sind vereint  
Nero und seine verschleierte Braut  
Ziehen durch vergoldete Strassen,

Exsultate! Jupiter, Juno, Janus!  
Rom ist eins.  
Schwalben fluten den Himmel.

CHOR  
Das Reich ist zerbrochen.  
Octavia,  
weggeworfen wie ein verdorbener Sack  
Getreide,  
Horden rennen, zertrümmern, zertrampeln,  
kippen  
Poppaeas Bildnisse  
aus Stein und Holz und edlem Metall  
Ihr strahlendes Gesicht stürzt herab,  
und wir erheben  
Octavia  
als die unsere.

\* \* \*

SZENE 3 | EHEBRUCH

Fast direkt danach. POPPAEA und NERO sind in NEROS Palast. OCTAVIA ist an einem anderen Ort.

POPPAEA	NERO	OCTAVIA
Meine Schönheit ist eine Fassade hinter der ich mich verstecke. Der Schutzwall, der Ein- dringlinge fernhält. Meine Schönheit ist eine Fassade.	Zwölf Tage.	Zwölf Tage zwischen einer Ehefrau und der nächsten.
Ich hatte nie Angst vor irgendetwas. Nur dass ich zu spät sterben würde. Wenn meine Blüte schon vergangen wäre.	Zwölf Tage, schreien sie, sei zu kurz.	Ich hatte Angst vor allem. Ich wusste immer, dass ich zu früh sterben würde.
Schönheit. Meine Schönheit ist etwas von mir Abgetrenntes. Wie Alabaster, oder Hundeblut,	Der Mob ist hungrig.	Zwölf Tage. Der Mob – Ich wusste immer, dass ich zu früh sterben würde. Mit ihm verheiratet. Nero.
	Die schwelenden Strassen –	Zwölf Tage.
	Der Mob. Hungrig.	[Nero,] Der fiebrige Sohn der Frau meines Vaters.

<p>a moth's wing, that barricade. The thing that has kept me safe from them. That keeps you mine.</p>	<p>Divorce. The smoldering streets. Divorce on grounds of childlessness won't stave them off.</p>	<p>He held my throat until I couldn't breathe. Sodomized my little brother and poisoned him.</p>	<p>ein Mottenflügel, dieser Schutzwall. Etwas, das mich beschützt hat vor ihnen. Das dich bei mir hält.</p>	<p>Scheidung. Die schwelenden Strassen. Scheidung wegen Kinderlosigkeit wird sie nicht aufhalten.</p>	<p>Er drückte mir die Kehle zu, bis ich nicht mehr atmen konnte. Sodomisierte meinen kleinen Bruder und vergiftete ihn.</p>
<p>I was never afraid of anything. But now, terror is this trace of ash, the astringent grip, the wormwood taste, the taste of fear— of <i>them</i>.</p>	<p>Our unborn child—  The hungry mob. Exile is not enough.</p>	<p>It rained the day we buried him. My brother. The rain washed the gypsum off his [poison-]clouded skin. Uncovered the truth of that.</p>	<p>Ich hatte nie Angst vor irgendetwas. Aber jetzt, Furcht ist diese Spur von Asche, der heftige Griff, der Wermutgeschmack der Geschmack von Angst vor <i>ihnen</i>.</p>	<p>Unser ungeborenes Kind –  Der hungrige Mob. Exil ist nicht genug.</p>	<p>Es regnete, als wir ihn begruben. Meinen Bruder. Der Regen wusch den Kalk von seiner [gift-]geschwärtzten Haut. Enthüllte diese Wahrheit.</p>
<p>I was never afraid of anything Except that I would die too late. My beauty, which has kept me safe, dissipated.</p>	<p>I will keep you safe. Divorce on grounds of childlessness won't stave them off. The smoldering streets.</p>	<p>It rained the day we buried him. Uncovered the truth of that. Poison-clouded. Nero sodomized my little brother.</p>	<p>Ich hatte nie Angst vor irgendetwas. Nur dass ich zu spät sterben würde. Meine Schönheit, die mich schützte, aufgelöst.</p>	<p>Ich werde dich beschützen. Scheidung wegen Kinderlosigkeit Wird sie nicht abwenden. Die schwelenden Strassen.</p>	<p>Es regnete, als wir ihn begruben. Enthüllte diese Wahrheit. Giftgeschwärtzt. Nero sodomisierte meinen kleinen Bruder.</p>
<p>42 Twelve days.  The blockade that keeps intruders out. My beauty kept me safe. Dog's blood, a moth's wing, that barricade. But now terror is this trace of ash, the astringent grip, the wormwood taste of fear of them.</p>	<p>Twelve days.  Our unborn child. The hungry mob. Exile is not enough. I will keep you safe. The mob is hungry. Divorce on grounds of childlessness. Exile is not enough. Adultery.</p>	<p>Twelve days. I was afraid of everything. I wanted to die. He held my throat until I couldn't breathe. It rained the day we buried him. Rain washed the gypsum off his poison-clouded skin. Uncovered the truth of that. The truth of this.</p>	<p>Zwölf Tage.  Der Schutzwall, der Eindringlinge fernhält. Meine Schönheit hat mich beschützt. Hundeblut, ein Mottenflügel, dieser Schutzwall.  Aber jetzt Furcht ist diese Spur von Asche, dieser heftige Griff, Dieser Wermutgeschmack von Angst vor ihnen.</p>	<p>Zwölf Tage.  Unser ungeborenes Kind. Der hungrige Mob. Exil ist nicht genug. Ich werde dich beschützen. Der Mob ist hungrig. Scheidung wegen Kinderlosigkeit. Exil ist nicht genug. Ehebruch. Ungeboren.</p>	<p>43 Zwölf Tage. Ich hatte Angst vor allem. Ich wollte sterben. Er drückte mir die Kehle zu, bis ich nicht mehr atmen konnte. Es regnete, als wir ihn begruben. Regen wusch den Kalk von seiner giftgeschwärtzten Haut. Enthüllte diese Wahrheit. Jene Wahrheit.</p>
<p>Terror, this trace of ash. Now I'm terrified.</p>	<p>Unborn.  Our unborn child. Our unborn child will die.</p>	<p>The truth. Afraid. Married to him, Nero.</p>	<p>Furcht, diese Spur von Asche. Jetzt habe ich Angst.</p>	<p>Unser ungeborenes Kind. Unser ungeborenes Kind wird sterben.</p>	<p>Die Wahrheit Angst. Mit ihm verheiratet, Nero.</p>
<p>Terrified our child will die.  Terrified. Our unborn child. That I... we will die today.</p>	<p>The mob is hungry. Adultery. We will charge her.</p>	<p>It rained the day we buried him.  Adultery. Held my throat. What Nero has done to me.</p>	<p>Angst, dass unser Kind sterben wird.  Angst. Unser ungeborenes Kind. Dass ich ... Dass wir heute sterben werden.</p>	<p>Der Mob ist hungrig. Ehebruch. Wir werden sie verklagen.</p>	<p>Es regnete, als wir ihn begruben.  Ehebruch. Hielt mir die Kehle zu. Was Nero mir angetan hat.  Die Wahrheit. Wird überleben.</p>

What if we die today?  
Before my skin turns  
lusterless,  
my hair grows dull and  
grey.

Exile is not enough.  
Husband, have her killed.

Adultery.  
We will charge her.  
We will have her killed.

Whatever Nero has done  
to me.  
Adultery.  
Whatever he will do.  
The truth will live.

Was wenn wir heute sterben?  
Bevor meine Haut glanzlos  
wird,  
mein Haar stumpf und  
grau wird.

Exil ist nicht genug.  
Mein Mann, lass sie töten.

Ehebruch.  
Wir werden sie verklagen.  
Wir werden sie töten lassen.

Was auch immer Nero mir  
angetan hat.  
Ehebruch.  
Was auch immer er tun  
wird.  
Die Wahrheit wird über-  
leben.

\* \* \*

\* \* \*

#### SCENE 4 | OCTAVIA IS INNOCENT

*The next day. The HANDMAIDENS are being tortured. POPPAEA is in a separate space that somehow allows her to witness the torture.*

HANDMAIDENS  
My lady Octavia,  
she is innocent—

I am with her  
every hour  
of every day.  
Lady Octavia.

44

POPPAEA  
I can't bear to see  
what will become of them  
if they don't confess  
that adulterous Octavia  
has defaced the father of my child.

Drown me.  
Burn me.  
Brand me with molten metal.  
Pull the nails off my fingers.  
Crush my hands and feet with stones.

I can't stand to watch  
and yet (*drawn to the torture, to watching it*)  
they will not flinch,  
they have no fear.  
Are they so devoted they would rather die  
than sabotage, inform, on her?  
I can't stand—

My lady Octavia  
is innocent.  
She has never been  
with those  
you accuse her of consorting with—  
nor any man.  
With Nero for a husband,  
she hates them all.

Who will stand by me  
when I'm in need of fealty?

I can't bring myself to witness  
and yet  
I can't pull my eyes away  
from flaying skin,  
grinding bones— | NERO enters.

NERO  
It's a waste of time.  
It doesn't matter what they say or don't.  
Octavia must die.

My lady Octavia  
is innocent.

POPPAEA (*commanding the torturers*)  
Stop! Enough!  
Octavia will die.

#### SZENE 4 | OCTAVIA IST UNSCHULDIG

*Am nächsten Tag. Die MÄGDE werden gefoltert. POPPAEA befindet sich in einem separaten Raum, in dem sie die Folter miterleben kann.*

MÄGDE  
Meine Herrin Octavia,  
sie ist unschuldig –

Ich bin bei ihr  
jede Stunde  
jeden Tag.  
Herrin Octavia.

Ertränkt mich.  
Verbrennt mich.  
Brandmarkt mich mit glühendem Stahl  
Zieht die Nägel von meinen Fingern.  
Zerquetscht meine Hände und Füße mit  
Steinen.

Meine Herrin Octavia  
ist unschuldig.  
Sie war nie  
mit denen zusammen,  
mit denen ihr sie beschuldigt, zu verkehren –  
und auch mit keinem anderen Mann.  
Mit Nero als Ehemann  
hasst sie sie alle.

Meine Herrin Octavia  
ist unschuldig.

POPPAEA  
Ich halte es nicht aus zu sehen,  
was aus ihnen wird,  
wenn sie nicht gestehen,  
dass die ehebrecherische Octavia  
den Vater meines Kindes beschädigt hat.

45

Ich ertrage es nicht zuzuschauen  
und doch (*angezogen von der Folter, vom  
Zusehen*),  
sie werden nicht wanken,  
sie haben keine Angst.  
Sind sie ihr so ergeben, dass sie lieber  
sterben  
als sie zu verraten, zu denunzieren?  
Ich ertrage es nicht.

Wer wird mir beistehen,  
wenn ich Treue brauche?

Ich kann das nicht mit ansehen,  
und doch  
kann ich meine Augen nicht abwenden  
von zeretzter Haut,  
zermalnten Knochen. | NERO tritt auf.

NERO  
Es ist Zeitverschwendung.  
Es ist egal, was sie sagen und was nicht.  
Octavia muss sterben.

POPPAEA (*befiehlt den Folterern*)  
Halt! Genug!  
Octavia wird sterben.

\* \* \*

## SCENE 5 | OCTAVIA

OCTAVIA *is in her cell. No real time has elapsed between this scene and the last.*

OCTAVIA  
Seneca has been sent away.  
Nero's tutor.  
He was—a kind of gate.  
Kept me safe enough.  
Steered this keeling skiff of state.  
But even *he* could not stop Nero, his protégé  
from rigging his own mother's ship to wreck.  
She would not drown.  
So next, Nero, Agrippina's son,  
ordered a henchman to assassinate  
his own mother,  
whom, Nero said, was too obstinate.

My brother, Britannicus  
I loved, I lost.  
Knocked off by my husband.  
I was gutted then.  
I was gutted when my mother was killed.  
I was nine.  
Three years later, I was gutted again on my wedding day.  
46 Every day since.  
I have been gutted.

Devoid.  
Of love.  
Of lust for living.  
In this wasted land.  
I have been wasting.  
I am wasting away.

Seneca has been sent to Spain.  
Poppaea is Nero's wife.  
Who will keep us from calamity?  
There is no one, nothing for me here  
but death.

\* \* \*

\* \* \*

## SZENE 5 | OCTAVIA

OCTAVIA *ist in ihrer Zelle. Es ist keine reale Zeit vergangen.*

OCTAVIA  
Seneca wurde verbannt.  
Neros Lehrer.  
Er war – eine Art Schutz.  
Gab mir genug Sicherheit.  
Steuerte dieses kenternde Boot, den Staat.  
Aber selbst *er* konnte Nero, seinen Schützling, nicht aufhalten,  
das Schiff seiner eigenen Mutter zum Wrack zu machen.  
Sie wollte nicht untergehen.  
So befahl Nero, Agrippinas Sohn, als nächstes,  
sie zu ermorden,  
seine eigene Mutter,  
die, sagte Nero, zu starrsinnig war.

Meinen Bruder, Britannicus,  
liebte ich, verlor ich.  
Erschlagen von meinem Mann.  
Ich war zerstört damals.  
Ich war zerstört, als meine Mutter getötet wurde.  
Ich war neun.  
Drei Jahre später wurde ich wieder zerstört, an meinem Hochzeitstag.  
Jeden Tag seitdem  
bin ich zerstört worden.

Leer.  
Von Liebe.  
Von Lebenslust.  
In diesem aufgelösten Land.  
Ich bin dabei, mich aufzulösen.  
Ich löse mich auf.

Seneca wurde nach Spanien verbannt.  
Poppaea ist Neros Frau.  
Wer wird uns vor dem Unglück bewahren?  
Es gibt niemanden, nichts für mich hier,  
nur den Tod.

\* \* \*



SCENE 6 | POPPAEA WITNESSES OCTAVIA'S DEATH

*A few hours later. OCTAVIA, sentenced to death, is suspended from a beam, deep incisions in her arteries, her arms and legs, bleeding profusely, even if the blood flows slower than is expected. POPPAEA sits with her, watching, initially from a distance. As the scene progresses, POPPAEA comes closer, circling, pausing, examining, even touching, OCTAVIA's face, her wounds.*

POPPAEA  
Octavia—  
Mmmm...  
What does it feel like?  
Is the pain sharp or dull?  
Octavia—  
Do you see me?  
What do you see?

Octavia—  
Bitter almond of a girl,  
your heart is too true.  
You look as if you've seen your brother's ghost.  
You'll be with him soon.  
Look at me.  
Why won't you bleed?  
Too true for this world.  
Bleed.  
[Be free of all this.]

48 Tell me, is death tender?  
Is it reprieve?  
Does it hurt?  
What do you see?

Ungenerous veins!  
Sssh...

*OCTAVIA is now moved to a warm bath to speed the flow of blood. The container is simple, utilitarian; perhaps a trough from which large animals would drink.*

You are so naïve.  
I am death.  
Do you see me?

Mmmm...  
Octavia.  
Ah.  
Now it flows.  
It won't be long ...  
Poor Octavia.  
It's over.  
Sssh...

*By the end of this scene, POPPAEA's clothing, her hands and feet, her hair, her face, are splattered in OCTAVIA's blood, which now pools on the floor beneath OCTAVIA's body, and spills and sashes from the tub in which she has been placed.*

\* \* \*

SZENE 6 | POPPAEA WIRD ZEUGIN VON OCTAVIAS TOD

*Einige Stunden später. OCTAVIA, zum Tode verurteilt, hängt an einem Balken, mit tiefen Schnitten in ihren Adern, an Armen und Beinen, deutlich blutend, wenn auch weniger als man annehmen würde. POPPAEA sitzt bei ihr, schaut zu, zunächst aus der Distanz. Im Verlauf der Szene kommt POPPAEA näher, umkreist sie, prüft, berührt sogar OCTAVIAS Gesicht und Wunden.*

POPPAEA  
Octavia –  
Mmmm...  
Wie fühlt es sich an?  
Ist der Schmerz scharf oder stumpf?  
Octavia –  
Siehst du mich?  
Was siehst du?

Octavia –  
Bittermandel von einem Mädchen,  
dein Herz ist zu gut.  
Du siehst so aus, als ob du deines Bruders Geist gesehen hättest.  
Du wirst bald bei ihm sein.  
Sieh mich an.  
Warum blutest du nicht?  
Zu gut für diese Welt.  
Blute.  
[Sei frei von alledem.]

Sag mir, ist der Tod sanft?  
Ist er erholsam?  
Tut er weh?  
Was siehst du?

Geizige Venen!  
Schhh...

*OCTAVIA wird nun in ein warmes Bad gebracht, um den Blutfluss zu beschleunigen. Der Behälter ist simpel, ein Gebrauchsgegenstand, vielleicht ein Trog, aus dem sonst Tiere trinken würden.*

Du bist so naiv.  
Ich bin der Tod.  
Siehst du mich?

Mmmm...  
Octavia.  
Ah.  
Jetzt fließt es.  
Nicht mehr lange ...  
Arme Octavia.  
Es ist vorbei.  
Schhh...

*Am Ende der Szene sind POPPAEAS Kleider, Hände und Füße, Haare und Gesicht mit OCTAVIAS Blut bedeckt, das jetzt rund um OCTAVIAS Körper auf den Boden fließt und aus der Wanne austritt, in die sie gelegt wurde.*

\* \* \*

SCENE 7 | MILK BATH

Soon after OCTAVIA's death. POPPAEA is bathing in her chamber, tended by her HANDMAIDENS.

HANDMAIDENS  
Five-hundred slaves  
milk five-hundred she-asses  
every day.  
So that *she* can soak.

Bathing in donkey's milk  
is restorative, they say.

Donkey's milk,  
a beauty salve  
that saves face,  
keeps sister age at bay,  
50 soothes tired skin,

wards off disease.

Donkey's milk  
keeps sister age at bay,  
soothes,  
wards off disease.

Donkey's milk  
wipes away bloodshed,  
the burden of guilt.

POPPAEA  
Mater, mater,  
you came to me again in my sleep.  
I watched you cut yourself open  
in penance for a crime you didn't commit.

Adultery.  
It has made me queen,  
I am Empress of Rome.  
And yet—  
Octavia, hardly cold,  
my emperor is already off,  
strumming his lyre, racing Apollo's chariot,  
wearing a mask in his own image,  
(*sarcastically*) playacting.

Leaving me alone,  
dreaming as I wash myself clean.  
Waking dreaming.  
Besieged by visions:  
My own body in this pool of milk.  
Watching myself retch,  
heaving—  
disgorging an ancient, wasted crone  
out of my mouth.  
Giving birth  
to beauty grown old.  
Vomiting  
a sapless, corpse-like hag,  
wrapped in the skins of goats,  
crawling with insect larvae.

*Time elapses.*

I am giving birth.  
Giving birth.  
Giving—

*She pulls a baby out of the milk bath.  
This is Claudia Augusta.*

\* \* \*

SZENE 7 | MILCHBAD

Bald nach OCTAVIAS Tod. POPPAEA nimmt in ihrem Gemach ein Bad, umsorgt von ihren MÄGDEN.

MÄGDE  
Fünfhundert Sklaven  
Melken fünfhundert Eselstuten  
Jeden Tag.  
Damit *sie* baden kann.

In Eselsmilch zu baden  
ist heilsam, heisst es.

Eselsmilch,  
eine Schönheitssalbe  
die Gesicht wahr,  
das Alter fern hält,  
müde Haut pflegt,

Krankheiten abwehrt.

Eselsmilch  
hält das Alter fern,  
pflegt,  
wehrt Krankheiten ab.

Eselsmilch  
wischt vergossenes Blut weg,  
und die Last der Schuld.

POPPAEA  
Mater, mater  
Du erschienst mir wieder im Schlaf  
Ich sah dir zu, wie du dich aufschlitzt  
als Busse für ein Verbrechen, das du nicht  
begangen hast.

Ehebruch.  
Ehebruch hat mich zur Königin gemacht,  
ich bin die Kaiserin von Rom.  
Und doch –  
Kaum ist Octavia kalt,  
ist mein Kaiser schon weg,  
klimpert auf seiner Leier, rast mit Apollos  
Wagen,  
trägt eine Maske nach seinem eigenen Bild,  
(*sarkastisch*) schauspielert.

Er lässt mich allein,  
ich träume, während ich mich reinwasche.  
Ich bin wach und träume.  
Von Visionen bedrängt:  
Mein eigener Körper in diesem Milchbecken.  
Ich schaue mir zu, wie ich wüрге,  
keuchend –  
eine uralte, hässliche Greisin  
kommt langsam aus meinem Mund heraus.  
Ich gebäre  
meine Schönheit, die alt geworden ist.  
Ich kotze  
eine kraftlose, leichenhafte Hexe aus,  
in Ziegenhäute gewickelt,  
voll kriechender Insektenlarven.

*Zeit vergeht.*

Ich gebäre.  
Gebäre.  
Geb—

*Sie zieht ein Baby aus dem Milchbad.  
Es ist Claudia Augusta.*

\* \* \*

SCENE 8 | CLAUDIA AUGUSTA

*The streets of Rome. Apart from the crowd, we see POPPAEA and NERO in a glorious fashion.*

CHORUS  
 Exsultate!  
 A divine light!  
 Diva Poppaea Augusta's child,  
 Claudia Augusta, is born to us!  
 Nero's inheritor!  
 We celebrate!  
 Exsultate!  
 We celebrate Fortuna's gift to Rome!  
 We dedicate this temple to Alma Venus  
 even as the earth quakes, boding ill.

Claudia Augusta is born to us!  
 A divine light! Nero's inheritor!  
 Divine!  
 We celebrate Fortuna's gift to Rome.

We avert our gaze.  
 Earth quakes.  
 We avert our gaze from a siege of maleficent auguries  
 as Nero races chariots in honor of his baby girl—  
 Nero's inheritor!  
 Born to us!  
 Diva Poppaea Augusta's child, Claudia.

*As time elapses:*

Rome is whole.  
 Swallows flood the sky.  
 Exsultate!  
 A divine light!  
 Poppaea August's child, Claudia Augusta,  
 Nero's inheritor!  
 We celebrate!  
 Claudia born to us.  
 A divine light!  
 Exsultate!  
 We celebrate Fortuna's gift to Rome...  
 We avert our gaze as Nero races chariots in honor of his baby girl...

His baby, who is dead.  
 Not four months old.

\* \* \*

SZENE 8 | CLAUDIA AUGUSTA

*Die Strassen von Rom. Abseits der Menge sehen wir POPPAEA und NERO in vollem Prunk.*

CHOR  
 Exsultate!  
 Ein göttliches Licht!  
 Diva Poppaea Augustas Kind,  
 Claudia Augusta, ist uns geboren!  
 Neros Erbin!  
 Wir feiern!  
 Exsultate!  
 Wir feiern Fortunas Geschenk an Rom!  
 Wir widmen diesen Tempel der Alma Venus  
 wenn auch die Erde bebt, Unheil verheissend.

Claudia Augusta ist uns geboren!  
 Ein göttliches Licht! Neros Erbin!  
 Göttlich!  
 Wir feiern Fortunas Geschenk an Rom.

Wir wenden unseren Blick ab.  
 Die Erde bebt.  
 Wir wenden unseren Blick ab von einer Flut unheilvoller Vorzeichen.  
 während Nero zu Ehren seines kleinen Mädchens Wagenrennen fährt.  
 Neros Erbin!  
 Uns geboren!  
 Diva Poppaea Augustas Kind, Claudia.

*Während die Zeit vergeht:*

Rom ist eins.  
 Schwalben fluten den Himmel.  
 Exsultate!  
 Ein göttliches Licht!  
 Diva Poppaea Augustas Kind, Claudia Augusta.  
 Neros Erbin!  
 Wir feiern!  
 Claudia, uns geboren.  
 Ein göttliches Licht!  
 Exsultate!  
 Wir feiern Fortunas Geschenk an Rom ...  
 Wir wenden unseren Blick ab, während Nero zu Ehren seines kleinen Mädchens  
 Wagenrennen fährt.

Sein Mädchen, das tot ist.  
 Keine vier Monate alt.

\* \* \*

SCENE 9 | NERO'S LAMENT

NERO's chambers. POPPAEA is in a place apart from him. OCTAVIA is a ghost.

NERO  
My child.

POPPAEA  
Diva Claudia  
Augusta.

OCTAVIA *as ghost*  
Their child, she is dead.  
She is dead.

For one hundred days,  
I held her perfect, tiny  
head in my hands,  
For one hundred days  
I fell into her eyes,  
burning like her mother's.

Our child, dead.

She is dead.

If our dead child is a god  
then what am I?  
Hardly a god.  
Married to a man  
who seeks solace in song,  
poetry, play-acting.

Diva Poppaea,  
Augusta,  
Diva Augusta,  
your marriage  
is as barren as mine.  
The truth—

I want,  
I wanted  
the power  
to right my world.

The truth is wasting,  
death.

My child is dead.  
The gods have taken my  
god.

54 Diva Claudia,  
my life,  
my divinity,  
my child  
is dead.

I am not a god.

I have died  
with her.

I wanted  
the power  
to right my world.

The truth  
is nothing but death.

\* \* \*

SCENE 10 | THE GREAT FIRE

The streets of Rome. The city is ablaze. All is chaos.

CHORUS  
Immolation!  
Rome  
eternal  
burns!  
Raging flames blaze, they—  
Plunder our streets! Engulf our homes!  
Shattering our gods, household gods!

SZENE 9 | NEROS KLAGE

NEROS Gemächer. POPPAEA ist an einem anderen Ort. OCTAVIA ist ein Geist.

NERO  
Mein Kind.

POPPAEA  
Diva Claudia  
Augusta.

OCTAVIA (*als Geist*)  
Ihr Kind, sie ist tot.  
Sie ist tot.

Hundert Tage lang  
hielt ich ihren perfekten  
kleinen  
Kopf in meinen Händen,  
Hundert Tage lang  
Fiel ich in ihre Augen,  
die brennen wie die ihrer  
Mutter.

Unser Kind, tot.

Sie ist tot.

Wenn unser totes Kind ein  
Gott ist,  
was bin dann ich?  
Kaum ein Gott.  
Verheiratet mit einem  
Mann,  
der Trost sucht in Liedern,  
Gedichten, Schauspielerei.

Diva Poppaea,  
Augusta,  
Diva Augusta,  
deine Ehe  
ist so kinderlos wie meine.  
Die Wahrheit –

Ich will,  
ich wollte  
die Macht  
meine Welt zu richten.

Die Wahrheit schwindet,  
Tod.

Mein Kind ist tot.  
Die Götter haben meinen  
Gott genommen.  
Diva Claudia,  
mein Leben,  
meine Göttlichkeit,  
mein Kind  
ist tot.

Ich starb  
mit ihr.

Ich bin kein Gott.

Ich wollte  
die Macht  
meine Welt zu richten.

Die Wahrheit  
ist nichts als Tod.

\* \* \*

SZENE 10 | DAS GROSSE FEUER

Die Strassen Roms. Die Stadt steht in Flammen. Alles ist Chaos.

CHOR  
Brandopferung!  
Ewiges  
Rom  
brennt!  
Lodernde Flammen wüten, sie –  
Plündern unsere Strassen! Verschlingen unsere Häuser!  
Zerschmettern unsere Götter, Schutzpatrone!

Searing lives!  
Rome is lost. My city. My home!  
Rome  
eternal  
burns  
as Nero sings,  
he plays his lyre.  
He sings, he plays his lyre,  
he sings, he plays ...

\* \* \*

### SCENE 11 | AFTER THE FIRE

POPPAEA *alone in her chambers. Offstage / outside: revelry, feasting, debauchery in NERO's gardens, which are lit by human torches. NERO enters POPPAEA's chamber.*

NERO  
The gardens are empty without you, my love.

POPPAEA  
The gardens are overrun  
by wanton, lackluster hangers-on.

NERO  
I need you by my side.

56

POPPAEA  
I can't stand to see the lights.  
Human torches?!

NERO  
I will snuff them out. Come.

POPPAEA  
I can't bear the stench of charcoaled human flesh—

NERO  
Arsonists,  
they deserve nothing less.

POPPAEA  
They say it was *you*—  
you who set fire to the city,

NERO  
They say?

POPPAEA  
They say you set [it on] fire  
so you could build yourself  
a feasting hall with revolving heavens  
and saffron-spraying pipes.  
A «Golden House.»

Versengen Leben!  
Rom ist verloren. Meine Stadt. Mein Haus!  
Ewiges  
Rom  
brennt  
während Nero singt,  
seine Leier spielt.  
Er singt, er spielt seine Leier.  
Er singt, er spielt ...

\* \* \*

### SZENE 11 | NACH DEM FEUER

POPPAEA *allein in ihren Gemächern. Hinter der Bühne / draussen: Feiern, Festmahl, Ausschweifungen in NEROS Gärten, die von menschlichen Fackeln erhellt werden. NERO betritt POPPAEAS Gemach.*

NERO  
Die Gärten sind leer ohne dich, Liebste.

POPPAEA  
Die Gärten sind überrannt  
von lüsternen, stumpfen Mitläufern.

NERO  
Ich brauche dich an meiner Seite.

POPPAEA  
Ich kann die Lichter nicht ertragen.  
Menschliche Fackeln?!

NERO  
Ich werde sie auslöschen. Komm.

POPPAEA  
Ich kann den Gestank von verkohltem Menschenfleisch nicht ertragen –

NERO  
Brandstifter.  
Sie verdienen nichts anderes.

POPPAEA  
Man sagt, *du* warst es –  
du hättest die Stadt in Brand gesteckt.

NERO  
Man sagt?

POPPAEA  
Man sagt, du hättest sie in Brand gesteckt,  
damit du dir deinen Bankettsaal bauen kannst  
mit einem drehbaren Himmelsdach  
und saffransprühenden Brunnen.  
Ein «Goldenes Haus».

57

NERO  
I built this golden house for us.  
For our children.

POPPAEA  
Our daughter, dead,  
you «marry» a man in jest.

NERO  
Pythagoras? But that was just—

POPPAEA  
Your breath reeks of onions.

NERO  
Alliums are good for the voice.

POPPAEA (*sarcastic*)  
Good for singing,  
for pretending to play the lyre—

NERO (*angry now*)  
I don't pretend.

POPPAEA  
You squander your days racing chariots,

58 NERO  
Squander—  
I squander?  
I win, I conquer.

POPPAEA  
The Satyricon follows you like your shadow.

NERO  
They're my friends!

POPPAEA  
Your Satyricon:  
A herd of exotic antelope  
hand-plucked for ravaging.

NERO  
A herd?

POPPAEA (*she holds her own*)  
And you say you're building this house for us?

NERO  
Come, my love.  
I built this house for you.

NERO  
My friends.

NERO  
I will ravage you.

NERO  
Ich habe dieses goldene Haus für uns gebaut.  
Für unsere Kinder.

POPPAEA  
Unsere Tochter, tot,  
du «heiratest» einen Mann im Scherz.

NERO  
Pythagoras? Aber das war nur –

POPPAEA  
Dein Atem stinkt nach Zwiebeln.

NERO  
Zwiebeln sind gut für die Stimme.

POPPAEA (*sarkastisch*)  
Gut zum Singen,  
um so zu tun, als ob man die Leier spielen würde –

NERO (*jetzt wütend*)  
Ich tue nicht so als ob.

POPPAEA  
Du verschwendest deine Tage mit Wagenrennen,

NERO  
Verschwende –  
Ich verschwende?  
Ich siege, ich erobere.

POPPAEA  
Das Satyricon folgt dir wie ein Schatten.

NERO  
Das sind meine Freunde!

POPPAEA  
Dein Satyricon:  
Eine Antilopenherde aus fernen Ländern,  
extra ausgesucht, um sie wüst zu behandeln.

NERO  
Eine Herde?

POPPAEA (*sie behauptet sich*)  
Und du sagst, du baust dieses Haus für uns?

NERO  
Komm, Liebste.  
Ich habe dieses Haus für dich gebaut.

NERO  
Meine Freunde.

NERO  
Ich werde dich wüst behandeln!

POPPAEA  
It's too big. I get lost when I try to take a bath.  
This house is as big as a city.  
A labyrinth of passages leading nowhere.

NERO  
I will lead you through it.  
No house is big enough  
to hold our love.

POPPAEA  
Our love?

NERO  
I built this house for us,  
for you.

POPPAEA  
Our love?

POPPAEA  
It's a labyrinth.  
It's too big.  
I get lost.

NERO  
I will show you the way.

I'm lost.

NERO  
We will fill this house with children.

POPPAEA  
Children?  
I am lost.

*They make love. At first as two equals, although each very much in his / her separate emotional /  
psychic space. A shared but incredibly lonely gesture, a loveless union. Soon the lovemaking grows  
rough, bordering on violent. NERO is now the dominant force, POPPAEA, at his mercy. Initially terrified,  
POPPAEA submits. She goes in so deep, NERO loses himself in her. And then we see her consciousness  
rise to the surface. For a moment, she has her power back. A shift.*

OCTAVIA *as ghost*  
Conspiracy.

HANDMAIDENS (*whisper*)  
Seneca,  
Piso,  
Petronius,  
Lucan,  
Claudius Senecio

Conspire.  
Conspiring.  
Conspiracy.  
Conspiracy has turned on them.  
[Nero and Poppaea.]  
It must be stopped.  
Poppaea has commanded.  
Seneca, back from Spain,  
must take his own life.

NERO *and* POPPAEA *extricate themselves from each other. Time has elapsed. POPPAEA'S HANDMAIDENS  
attend to her. She is now pregnant.*

POPPAEA  
Es ist zu gross. Ich verirre mich, wenn ich  
ein Bad nehmen will.  
Dieses Haus ist so gross wie eine Stadt.  
Ein Labyrinth von Gängen, die nirgend-  
wohin führen.

NERO  
Ich werde dich führen.  
Kein Haus ist gross genug  
für unsere Liebe.

POPPAEA  
Unsere Liebe?

NERO  
Ich baue dieses Haus für uns,  
für dich.

POPPAEA  
Unsere Liebe?

POPPAEA  
Es ist ein Labyrinth.  
Es ist zu gross.  
Ich verirre mich.

NERO  
Ich werde dir den Weg zeigen.

Ich habe mich verirrt.

NERO  
Wir werden dieses Haus mit Kindern füllen.

POPPAEA  
Kinder?  
Ich habe mich verloren.

*Sie lieben einander. Zuerst als Gleichberechtigte, wobei sie beide sehr in ihrem eigenen emotionalen /  
psychischen Raum sind. Eine geteilte, aber unglaublich einsame Geste, eine lieblose Vereinigung.  
Bald wird das Liebesspiel grob, es grenzt an Gewalt. NERO ist jetzt die dominierende Kraft, POPPAEA  
seiner Gnade ausgeliefert. Anfangs ist POPPAEA sehr verängstigt, dann unterwirft sie sich. Sie geht so  
tief ins Innere, dass NERO sich in ihr verliert. Und dann sehen wir ihr Bewusstsein an die Oberfläche  
steigen. Für einen Moment hat sie ihre Macht zurück. Eine Wende.*

OCTAVIA *als Geist*  
Verschwörung.

MÄGDE (*flüstern*)  
Seneca,  
Piso,  
Petronius,  
Lucan,  
Claudius Senecio

Verschwöre.  
Verschwörend.  
Verschwörung.  
Ihre Verschwörung hat sich gegen sie ge-  
wandt.  
[Nero und Poppaea.]  
Das muss aufgehoben werden.  
Poppaea hat befohlen.  
Seneca, zurück aus Spanien,  
muss sich selbst das Leben nehmen.

NERO *und* POPPAEA *lösen sich voneinander. Es ist Zeit vergangen. Die MÄGDE von POPPAEA  
kümmern sich um sie. Sie ist jetzt schwanger.*

HANDMAIDENS  
Her beauty is a front  
Alabaster,  
dog's blood,  
a moth's wing.

OCTAVIA  
Alabaster,  
dog's blood,  
a moth's wing.

POPPAEA  
[Seneca is dead.]  
And Piso,  
Lucan,  
Petronius  
must die—  
And Claudius Senecio and—

OCTAVIA  
41 men, sentenced to death.  
As Nero goes off to the races  
Poppaea keeps the peace.

\* \* \*

62

## SCENE 12 | THIS WORLD

*The Golden House. A pregnant POPPAEA in her chambers, praying to the statue of her dead mother.*

POPPAEA  
Mater,  
Mater, I offer up my breath to you—  
this eyelash,  
this amber strand of hair.

If only you were here  
to greet this child.  
Our great white hope.  
[I know]  
she will fill the crater left behind  
by her dead sister.  
She will change this world.  
Safeguard us from danger.

If only you were here, Mater,  
to witness how she will  
unveil  
the darkness shrouding Rome,  
disperse  
the storm clouds bearing down on me,  
vanquish  
the tribunals,

MÄGDE  
Ihre Schönheit ist eine Fassade  
Alabaster,  
Hundeblut,  
Ein Mottenflügel.

OCTAVIA  
Alabaster,  
Hundeblut,  
Ein Mottenflügel.

POPPAEA  
[Seneca ist tot.]  
Und Piso,  
Lucan,  
Petronius  
müssen sterben –  
Und Claudius Senecio und –

OCTAVIA  
41 Männer, zum Tode verurteilt.  
Während Nero Nero zu Wagenrennen geht,  
hält Poppaea den Frieden.

\* \* \*

## SZENE 12 | DIESE WELT

63

*Im Goldenen Haus. Eine schwangere POPPAEA in ihren Gemächern, sie betet zur Statue ihrer toten Mutter.*

POPPAEA  
Mater,  
Mater, ich opfere dir meinen Atem –  
diese Wimper,  
diese bernsteinfarbene Strähne.

Wenn du nur hier wärst,  
um das Kind zu begrüßen.  
Unsere riesige Hoffnung.  
[Ich weiss,]  
Sie wird den Krater füllen,  
den ihre tote Schwester hinterliess.  
Sie wird diese Welt verändern.  
Uns vor Gefahr beschützen.

Wenn du nur hier wärst, Mater,  
um zu erleben, wie sie  
die Dunkelheit, die Rom umhüllt,  
entfernt,  
die Sturmwolken, die mich bedrücken,  
vertreibt,  
die Tribunale  
verschwinden lässt,



the countless deaths I've had to ordain  
because he—  
my husband,  
the emperor,  
Nero—  
the countless deaths | NERO *enters, but hangs back, momentarily unseen.*  
because he— | POPPAEA *doesn't hear him come in.*  
Nero  
is too impetuous,  
too weak,  
too distracted by his lyre,  
his chariots— | NERO *makes himself known.*

NERO  
Impetuous, weak?

POPPAEA  
And late.

NERO  
Late?

POPPAEA  
Gone for days on end, racing your shiny chariots,  
playing at being a god.

NERO  
*Playing?*

POPPAEA  
Playing, racing...  
What if you were to crash into a pile of stones and smash to smithereens?  
What would happen to me and your—

POPPAEA  
New life, stirring.  
Your child.  
A blackened sun.  
A horde of frozen elephants.  
Lightning.  
All these portents that have plagued our love.

NERO  
New life.  
Our child.  
  
A blackened sun.  
  
Lightning.  
A horde of frozen  
elephants.

POPPAEA  
And here you are, playing at being a god.

NERO  
*Playing? | Nero swings at her.*

POPPAEA (*recoiling, falling to the ground*)  
Our child—

NERO *beats POPPAEA brutally. At last he stops. Near death, POPPAEA drags herself across the stage, bleeding from the groin. She sings a lullaby to her unborn child (who is clearly no longer living.)*

die zahllosen Tode, die ich verordnen musste,  
denn er –  
mein Mann,  
der Kaiser,  
Nero –  
die zahllosen Tode | NERO *tritt auf, bleibt aber im Hintergrund, kurz unbeobachtet.*  
denn er – | POPPAEA *hört ihn nicht hereinkommen.*  
Nero  
ist zu heftig,  
zu schwach,  
zu beschäftigt mit seiner Leier,  
seinen Wagen – | NERO *macht sich bemerkbar.*

NERO  
Zu heftig, zu schwach?

POPPAEA  
Und zu spät.

NERO  
Zu spät?

POPPAEA  
Tagelang bist du weg, Rennfahren mit deinen mit deinen tollen Wagen,  
spielst dich auf wie ein Gott.

NERO  
*Ich spiele?*

POPPAEA  
Spielen, Rennfahren...  
Was, wenn du in einen Steinhäufen krachst und in Stücke gerissen wirst?  
Was geschieht dann mit mir und deinem –

POPPAEA  
Neues Leben, es rührt sich.  
Dein Kind.  
Eine geschwärzte Sonne  
Eine Horde gefrorener Elefanten.  
Blitze.  
All diese Omen, die unsere Liebe plagten.

NERO  
Neues Leben.  
Unser Kind.  
  
Eine geschwärzte  
Sonne.  
  
Blitze.  
Eine Horde gefrore-  
ner Elefanten.

POPPAEA  
Und hier bist du und spielst dich auf wie ein Gott.

NERO  
*Ich spiele? | Nero schlägt sie.*

POPPAEA (*schreckt zurück, fällt zu Boden*)  
Unser Kind –

*Nero schlägt POPPAEA brutal. Endlich hört er auf. Dem Tode nah, singt POPPAEA ein Schlaflied für ihr ungeborenes Kind (das eindeutig nicht mehr am Leben ist).*

POPPAEA  
This world  
you will not see  
still spins  
in spite of me.  
In spite.  
Keeps spinning.

This world  
spins,  
singing  
you to sleep—

CHORUS  
Diva Poppaea Augusta  
will be deified.  
She has become a god  
in Nero's Pantheon.

POPPAEA  
Now sleep.  
A tender,  
unsullied  
sleep—

Don't dream,  
don't dream—  
you will not see your mother die—  
just sleep.

66 This world,  
this world—

CHORUS  
There will be no funeral pyre.  
for Nero's alabaster bride.  
He embalms her instead,  
with all the perfumes in Arabia.  
For all time.  
He grieves.

POPPAEA  
This world—  
You are  
released.

CHORUS  
He grieves  
and then he finds himself a lookalike.  
The boy, Sporus, who could be Poppaea's twin.  
Nero castrates him, paints his face.  
Grants him this name:  
Poppaea.  
And they are wed.  
No children will come of this.  
Nero will be the last of his line.

~fin~

POPPAEA  
Diese Welt  
wirst du nicht sehen  
sie dreht sich weiter  
mir zum Trotz.  
Zum Trotz.  
Dreht sich weiter.

Diese Welt  
dreht sich,  
singt dich  
in den Schlaf –

CHOR  
Diva Poppaea Augusta  
wird vergöttlicht werden.  
Sie ist Göttin geworden  
in Neros Pantheon.

POPPAEA  
Schlaf jetzt.  
Einen süßen,  
unbefleckten  
Schlaf –

Träume nicht,  
träume nicht –  
du wirst deine Mutter nicht sterben sehen –  
schlaf nur.

Diese Welt,  
diese Welt –

CHOR  
Es wird keinen Scheiterhaufen  
geben  
für Neros Alabaster-Braut.  
Er balsamiert sie ein,  
mit allen Düften Arabiens.  
Er trauert.  
Für immer.

POPPAEA  
Diese Welt –  
Du bist  
befreit.

CHOR  
Er trauert  
und dann findet er einen Doppelgänger.  
Der Junge, Sporus, könnte Poppaeas Zwillingsbruder sein.  
Nero kastriert ihn, schminkt sein Gesicht.  
Gibt ihm diesen Namen:  
Poppaea.  
Und sie heiraten.  
Keine Kinder folgen daraus.  
Nero wird der letzte seiner Linie sein.

~fin~

# BIOGRAFIEN

## Bothe, Markus Regie

\* 1977 in Mannheim; lebt in Basel

Markus Bothe studierte Musiktheater-Regie in Hamburg und inszenierte Musik- und Sprechtheaterproduktionen unter anderem für die Deutsche Oper Berlin, die Staatsoper Stuttgart, die Semperoper Dresden, die Washington National Opera, die Opéra national du Rhin, die Oper Köln, für das Schauspiel Frankfurt, das Düsseldorfer Schauspielhaus, das Schauspielhaus Hamburg, das Schauspiel Leipzig und das Schauspiel Graz. Unter seinen Regiearbeiten befinden sich auch immer wieder Ur- und Erstausführungen, etwa von Franz Schrekers *Flammen*, Salvatore Sciarrinos *Infinito nero* oder Helmut Oehlings *Gunten*. Von 2004 bis 2008 war er Festivalleiter und Mitglied der künstlerischen Leitung der Theaterbiennale Neue Stücke aus Europa am Staatstheater Wiesbaden. 2010 wurde er für seine Frankfurter Inszenierung von *Roter Ritter Parzival* mit dem Deutschen Theaterpreis «Der Faust» ausgezeichnet. Mit dem Dirigenten Jürg Henneberger und dem Ensemble Phoenix ist Markus Bothe durch eine langjährige Zusammenarbeit verbunden.

## Butzkies, Eva Kostüme

\* 1977 in Freiburg im Breisgau; lebt in Basel

Nach dem Kostümbildungsstudium in Hannover und einem Praxissemester bei der Glyndebourne Festival Opera in England war Eva Butzkies von 2003 bis 2005 als Assistentin am Theater Basel. 2019 Abschluss MA Design (Textiles) in Luzern. Seit 2005 freischaffende Kostümbildnerin bei diversen Schauspiel-Produktionen für das Theater Basel, u. a. *Fucking Amal* und *Dido* und *Aeneas* mit Sebastian Nübling, *Hexenjagd*, *Heidi*, *Utopia* mit Florentine Klepper, *Così fan tutte* mit Calixto Bieito. Ausserdem Kostüme für die Oper *Eugen Onegin* (Prinzregententheater München 2006 und Opernhaus Halle 2008), die Freilichtspektakel *Don Quixote - The Making of Dreams* 2008 und *Cyclope2012* und *2014* in Biel, Basel und Winterthur, diverse Projekte am Vorstadttheater Basel (*Räuber*, *Bambi*, *Herr Macbeth*, *Lehrerzimmer*...) und zahlreiche Produktionen der freien Szene, vor allem in der Schweiz. Ihre Kostüme für das nationale Theatergrossprojekt *1918.CH – 100 Jahre Landesstreik* waren 2018 in Olten zu sehen. Zuletzt gab es Kostüme für *I am who I am who I am* am Luzerner Theater, *Die Zauberflöte* an der Oper Leipzig (Corona-bedingt abgesagt), *Katja Kabanova* am Nationaltheater Prag (verschoben auf 2022) mit Calixto Bieito und *Paradiese* von Gerd Köhr (Uraufführung) mit Babora Horakova-Joli in Leipzig.

## Davislim, Steve Gesang (Tenor)

\* 1967 in Australien; lebt in Wien

Der in Australien geborene Tenor Steve Davislim begann seine musikalische Ausbildung als Hornist und studierte Gesang am Victorian College of the Arts bei Dame Joan Hammond; weitere Studien absolvierte er bei Gösta Winberg und Neil Shicoff sowie in der Liedklasse von Irwin Gage in Zürich und am Internationalen Opernstudio in Zürich. Von 1994 bis 2000 war Steve Davislim Ensemblemitglied am Opernhaus Zürich; Gastspiele führten ihn an die Staatsoper Berlin, Wiener Staatsoper, Hamburgische Staatsoper, das Royal Opera House Covent Garden London, Théâtre du Châtelet Paris und die Salzburger Festspiele. 2005 übernahm er für die Eröffnungspremiere am Teatro alla Scala di Milano die Rolle des Idomeneo und gab hier später auch die Titelpartie in der Uraufführung von Fabio Vacchis *Teneko* sowie den Tamino in Mozarts *Zauberflöte*. 2007 sang er an der Deutschen Oper Berlin den Görgje in Zemlinskys *Traumgörgje*. An der Metropolitan Opera in New York trat er als Pedrillo (*Die Entführung aus dem Serail*) und an der Chicago Lyric Opera als Jaquino (*Fidelio*) auf. 2009 debütierte er als Max (*Der Freischütz*) im Festspielhaus Baden-Baden unter Thomas Hengelbrock und sang am Gran Teatre del Liceu in Barcelona in *L'arborio di Diana*. 2012 gab er an der Semperoper Dresden sein Rollendebüt als Tito (*La clemenza di Tito*). Im Konzertbereich ist Steve Davislim mit herausragenden Orchestern in ganz Europa, den USA und Australien aufgetreten. So wurde er u. a. von David Zinman nach Zürich eingeladen, von Roger Norrington nach London, von Franz Welsch-Möst nach Wien, Linz, Zürich und Cleveland, von Michel

Plasson nach Dresden und Oslo, von Christian Thielemann nach München, von Thomas Hengelbrock nach Bremen, Lübeck, Hamburg, Leipzig und Zürich, von Alan Gilbert nach Zürich, von Riccardo Chailly nach Mailand und Leipzig, von Bernard Haitink nach Boston und Luzern, von Sir Colin Davis nach London, von Pierre Boulez nach Wien und von John Eliot Gardiner nach London und Paris. Im Rahmen der Richard-Strauss-Tage 2014 war Steve Davislim an der Semperoper als Flämang in *Capriccio* zu erleben. In der Saison 2015–2016 übernahm er die Partie des Baron Krontahl in der Neuproduktion des *Wildschütz*; 2017–2018 sang er an der Semperoper den Tamino. Zahlreiche Aufnahmen dokumentieren die Bandbreite des international vielbeschäftigten Sängers.

## Ensemble Phoenix Basel

Flöte – Christoph Bösch | Oboe – Antje Thierbach | Klarinette 1 – Toshiko Sakakibara | Bassklarinetten – Benjamin Pellagi | Saxofon – Raphael Camenisch, Amit Dubester | Fagott – Povilas Bingelis | Kontraforte – Lucas Rössner | Horn – Aurélien Tschopp | Trompete – Simon Blatter | Posaune – Antonio Jimenez Marin | Schlagzeug – Daniel Stalder | Klavier – Denis Linnik | Violine 1 – Friedemann Treiber | Violine 2 – Daniel Hauptmann | Viola – Dominik Klausner | Violoncello – Benedikt Böhlen | Kontrabass – Aleksander Gabrys  
Das Ensemble Phoenix Basel wurde 1998 durch den Dirigenten und Pianisten Jürg Henneberger, den Flötisten Christoph Bösch und den Schlagzeuger Daniel Buess gegründet. Es gehört zu den wichtigsten Ensembles für zeitgenössische Musik in der Schweiz und ist international präsent. Zahlreiche Konzertreisen führten das Ensemble ins europäische und aussereuropäische Ausland, so u. a. zur Biennale di Venezia, wiederholt zum Lucerne Festival, den Bludener Tagen zeitgemässer Musik, zum Warschauer Herbst, den Klangspuren Schwaz, dem 2011 BEAMS Electronic Music Marathon in Boston, dem Festival del Centro historico in Mexiko-Stadt und ans Teatro Colón in Buenos Aires. Das Ensemble ist mit seiner eigenen Reihe an der Gare du Nord Basel beheimatet. Das Ensemble pflegt neben dem gängigen Repertoire Neuer Musik bewusst ungewöhnliche Formen der Zusammenarbeit: Ein Schwerpunkt liegt hier auf der offenen Zusammenarbeit mit Künstler\*innen aus den Bereichen Noise, Soundart, Free Improv und Electronica. Hierbei kam es zu Kollaborationen u. a. mit Phill Niblock, John Duncan, Kasper T. Toeplitz, Zbigniew Karkowski, Maja S. K. Ratkje, Jérôme Noetinger, Z'EV und Robert Piotrowicz. Das Ensemble Phoenix Basel erhielt im Rahmen der Europäischen Kulturpreiserleihungen 2003 in Luzern den Ensemble-Preis Thies Knauf für Neue Musik (Kulturstiftung Pro Europa), sowie 2004 und 2006 den Förderpreis der Ernst von Siemens-Musikstiftung. 2014 wurde das Ensemble für den ersten Schweizer Musikpreis des Bundesamts für Kultur nominiert.

## Fleischmann, Stephanie Libretto

\* 1962; lebt in Hudson (NY) und Brooklyn (NY)

Die mehrfach ausgezeichnete Librettistin und Dramatikerin Stephanie Fleischmann hat sich auf die Arbeit an Texten für komplexe dreidimensionale Klang- und Bildwelten spezialisiert und wurde u. a. von der *New York Times* für ihre «lyrischen Monologe», von *Opera News* für ihre «intelligenten Opernlibretti» und von *The Brooklyn Rail* für ihre «verzaubert schönen Lieder» hoch gelobt. Theaterstücke und Musiktheaterwerke mit ihren Texten werden in den USA und international aufgeführt. Ausgewählte Stücke /Musiktheater: *The Visitation, a sound walk* (mit Christina Campanella und Mallory Catlett, HERE Arts Center), *Sound House* (New Georges/The Flea), *Niagara* (mit Daniel Fish, Hudson Opera House), *Red Fly/Blue Bottle* (HERE, Noorderzon), *The Secret Lives of Coats* (Red Eye), *The Sweetest Life* (New Victory), *The Long Walk* (mit Jeremy Howard Beck, Opera Saratoga), *After the Storm* (mit David Hanlon, Houston Grand Opera), *The Property* (Chicago Lyric Opera). Geplante Opernprojekte: *In a Grove* (mit Christopher Cerrone, LA Opera), *Dido* (mit Melinda Wagner und Dawn Upshaw/Brentano Quartet), *The Pigeon Keeper* (mit David Hanlon, Santa Fe Opera), *A Space of Sky* (mit Jeremy Howard Beck, Houston Grand Opera), *Arkhipov* (mit Peter Knell, Seattle Opera), *Seven Sisters* (mit Justine F. Chen, Opera America) sowie eine neue Oper mit Anna Clyne. Daneben Arbeiten am Roundhouse Studio (London), Birmingham Rep, Exit Festival (Frankreich) sowie in New York (Mabou Mines, Soho Rep u. a. m.). Zusammenarbeit mit Komponistinnen wie Anna Clyne, Gity Razaz und Olga Neuwirth an Werken für Vokal-/Chorenssembles wie dem

Scottish National Chamber Orchestra und Choir, Brooklyn Youth Chorus, Aldeburgh Festival, Burghof Lörrach u. a. Stipendiat/Fellowships: Café Royal Cultural Foundation, Venturous Theater Fund, Howard Foundation, 3 NY State Council on the Arts Commissions, National Endowment for the Arts, 3 NY Foundation for the Arts Fellowships, Tennessee Williams Fellowship, Frederick Loewe & Whitfield Cook Awards, MAPFund, NY State Music Fund, Opera America, Greenwall Foundation. Residenzen: New Dramatists, American Lyric Theater, Macdowell.

## Gäng, Silke Gesang (Mezzosopran)

\* 1983; lebt in Basel

Silke Gäng, Mezzosopran, ist eine Performerin, die sich zwischen Barockmusik und Moderne bewegt und jenseits von Kategorisierungen auftritt. Ihr Repertoire ist geprägt von den verschiedensten Zusammenarbeiten und Formen: In der Oper war ein Meilenstein die Rolle der Juditha in Vivaldis *Juditha Triumphans*, im zeitgenössischen Bereich *Wespe* von Enno Poppe, *Think, think Lucky* von R. Haubenstock-Ramati und *Encore* von Rudolf Kelterborn und in der Kammermusik Liederabende mit Schuberts *Winterreise*. Sie gab Liederabende auf Lucerne Festival, Heidelberger Frühling, Davos Festival, Lavaux Festival und dem Festival du Wissemburg. Konzerte führten sie in die Carnegie Hall, das Enescu Festival, Le Bozar, Concertgebouw Amsterdam, Schwetzingen Festspiele und die Händel-Festspiele Halle. Auf CD sind zahlreiche Einspielungen erschienen, darunter *Il Giustino* mit der Accademia Bizantina, *Flavio Crispo* mit Il Gusto Barocco, *Night, sleep, death and the stars* mit Liedern des Schweizer Komponisten Silvan Loher, um nur einige zu nennen. Geschätzte Kammermusikpartner waren und sind der Lautenist Daniele Caminiti und der Pianist Marco Scilironi oder Quatuor Ebène. Sie arbeitete zusammen mit Dirigenten wie Andrea Marcon, Ottavio Dantone, Jürg Halubek, Jürg Henneberger und Ton Koopman und mit Regisseuren wie Frank Hilbrich, Sebastian Nübling und Nicolas Brieger. Silke Gäng ist zudem die Künstlerische Leiterin von LIEDBasel. [www.silkegaeng.com](http://www.silkegaeng.com) | [www.liedbasel.ch](http://www.liedbasel.ch)

## Günther, Ada Regieassistentz

\* 1997 in Wien, lebt in Wien

Ada Günther kommt aus Luxemburg, Südtirol, Deutschland und Wien und hat in Cambridge Linguistik studiert. Sie ist u. a. verantwortlich für das dadaistische Journal *transition quarterly* und die Tanzgruppe MORE.DANCE.LESS ADMIN. Sonst beschäftigt sie sich mit Sprache(n), Performance, experimenteller Kunst, Essen, Diskussion, Liebe und Revolution. Sie organisiert Lese-, Diskussions- und Arbeitsgruppen zu politischen Themen. Seit 2019 lebt sie in Wien und arbeitet bei Wien Modern sowie als freischaffende Übersetzerin, Künstlerin und Theatermacherin.

## Günther, Bernhard Dramaturgie

\* 1970 in Thun; lebt in Wien

Bernhard Günther leitet seit 2012 das 2015 erstmals an die Öffentlichkeit getretene Festival ZeitRäume Basel – Biennale für neue Musik und Architektur (inzwischen gemeinsam mit Anja Wernicke). Seit 2016 ist er Künstlerischer Leiter des Festivals Wien Modern. 2004–2016 war er als Chef dramaturg der Philharmonie Luxembourg u. a. für das Festival rainy days verantwortlich. Nach unvollendeten Studien an der Musikhochschule Lübeck (Violoncello) und der Universität Wien (Musikwissenschaft, Theaterwissenschaft, Sprachwissenschaft u. a.) kam er 1994 als Herausgeber des *Lexikons zeitgenössischer Musik aus Österreich* aus mica – music information center austria, wo er bis 2004 als Kurator und stellvertretender Geschäftsführer tätig war. Als leidenschaftlicher Besucher und Veranstalter von Konzerten unterschiedlicher Genres und Formate, als Autor, Herausgeber, Dramaturg und Kurator für verschiedene Verlage, Medien und Veranstalter, als Jurymitglied (u. a. Kranichsteiner Musikpreis, Deutscher Musikrat, Impuls neue Musik) sowie als Gelegenheitsmusiker setzt er sich seit über 25 Jahren intensiv mit neuer Musik und ihrem Umfeld auseinander.

## Henneberger, Jürg Musikalische Leitung

\* 1957 in Luzern; lebt in Basel

Der Dirigent und Pianist Jürg Henneberger studierte in Basel bei Jürg Wyttnebach und in Hamburg bei KlausPeter Seibel und Christoph von Dohnányi. Sehr bald machte er sich als Spezialist für neue Musik einen Namen, was ihm Engagements bei den führenden Ensembles dieser

Sparte eintrug. Die Gründung eines eigenen Ensembles, des Ensemble Phoenix Basel, das er seit 1998 leitet, war letztlich die Konsequenz daraus, um mit ausgesuchten Musikern eigene Ideen adäquat umzusetzen. Daneben ist Jürg Henneberger ein weithin gefragter künstlerischer Leiter grosser Opernproduktionen des mehrheitlich zeitgenössischen Repertoires. Hervorzuheben sind am Theater Basel *Aus Deutschland* (Mauricio Kagel) und *Satyricon* (Bruno Maderna) in der Regie von Herbert Wernicke sowie *The Unanswered Question* (eingeladen zum Theatertreffen Berlin 1998) und *20th Century Blues* (Regie: Christoph Marthaler) und die Schweizer Erstaufführung der Oper *Die Soldaten* (Bernd Alois Zimmermann). Am Staatstheater Hannover leitete er 2002 Alban Bergs *Lulu*. Weitere wichtige Produktionen: in *vain* (2003), *Nacht* (2011) von Georg Friedrich Haas; *Unsichtbar Land* (2006), *Gunten* (2008) von Helmut Oehring. Von 1998 bis 2014 war Jürg Henneberger Präsident der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM) Basel. Von 1993 bis 2003 leitete er das ensemble für neue musik zürich. Als Pianist tritt er insbesondere als Liedbegleiter und Kammermusiker auf. Jürg Henneberger ist seit 1989 Dozent für Partiturspiel, Kammermusik und Interpretation zeitgenössischer Musik sowie Leiter des Ensemble Diagonal an der Hochschule für Musik Basel. Seit 2009 ist er in Basel Professor und gemeinsam mit Mike Svoboda und Marcus Weiss künstlerischer Leiter des Studiengangs MA in Spezialisierter Musikalischer Performance, zeitgenössische Musik.

## Hersch, Michael Komposition

\* 1971 in Washington, D.C.; lebt in Baltimore, Maryland  
Als Komponist von «kompromissloser Brillanz» (*Washington Post*), dessen Werk die *New York Times* als «eingängig fesselnde und emotional transformierende Musik [...] klastrophobisch und berauschend zugleich, mit Momenten erhabener Schönheit, die sich in Dickichte dunkler Virtuosität schmiegen» beschrieben hat, gehört Michael Hersch zu den meistbeachteten Komponisten seiner Generation. *The Philadelphia Inquirer* schrieb, «Herschs Sprache scheut nie davor zurück, in den Abgrund zu stürzen», und der Komponist Georg Friedrich Haas nannte Hersch einen «erstaunlichen Musiker, einen dieser seltenen Art von Künstlern, die gänzlich mit ihrer Kunst zusammenwachsen». Unter vielen anderen hat er neue Werke für das Orpheus Chamber Orchestra, das Cleveland Orchestra, das Ensemble Klang, das Aldeburgh Festival, die Violonistin Patricia Kopatchinskaja und die Library of Congress geschrieben. 2014 wurde von den New York Philharmonic sein Werk für Sologeige of *sorrow born: seven elegies* uraufgeführt. 2018 wurde er Composer in Residence des Ojai Music Festivals, wo seine Komposition *I hope we get a chance to visit soon* uraufgeführt wurde. Zu seinen zahlreichen Projekten zählen das Monodrama *On the Threshold of Winter*, das in New York, Chicago, Salt Lake City und Washington, D. C., präsentiert wurde, Aufführungen des Kreutzer Quartets von *Images from a Closed Ward* in Grossbritannien und Schweden, Aufführungen seines *Violin Concerto* beim Lucerne Festival und beim Avanti Festival in Helsinki sowie Aufnahmen seiner Kompositionen mit den renommierten FLUX Quartet. 2020 wurde er Composer in Residence der Camerata Bern, und sein Werk *the script of storms* wurde vom BBC Symphony Orchestra uraufgeführt. Als Pianist, der von *International Piano* für seine «erstaunliche Fertigkeit an der Tastatur» hochgelobt wurde, trat er weltweit auf, u. a. beim Aldeburgh Festival, Festival Dag in de Branding Den Haag, Romaeuropa Festival, im Warhol Museum, in der Phillips Collection in Washington und in der Carnegie Recital Hall auf. Er erhielt den Rom-Preis, den Berlin-Preis, ein Guggenheim Fellowship für Komposition, ein Goddard Lieberson Fellowship sowie ein Charles Ives Scholarship der American Academy of Arts & Letters. 2019 fand im Rahmen von Wien Modern die 15-stündige Gesamturaufführung seiner Trilogie *sew me into a shroud of leaves* statt; 2021 wird die Uraufführungsproduktion seiner Oper *Poppaea* bei ZeitRäume Basel und Wien Modern aufgeführt.

## Hiltbrunner, Vera Gesang (Sopran)

\* in Bern; lebt in Basel

Vera Hiltbrunner tritt regelmäßig als Solistin und Ensemblesängerin in Konzerten und Opernproduktionen auf und taucht gerne in verschiedene Musikstile ein, was sich in der Vielfalt ihrer künstlerischen Zusammenarbeit mit Ensembles aus ganz Europa widerspiegelt, u. a. Die Freitagsakademie, Operazday, BERNVOCAL, Il Prete Rosso Barockorchester,

Holst-Sinfonietta, Terra Nova Collective. Als Solistin gestaltete Vera Hiltbrunner u. a. folgende Werke mit: *In furore iustissimae irae* (A. Vivaldi), *Tra le Fiamme* (G. F. Händel), *Carmina burana* (C. Orff), *Stabat Mater* (Pergolesi), *Ein Sommernachtstraum* (Mendelssohn). 2016 trat sie am Edinburgh Fringe Festival auf, wo sie in der Regie von Sebastian Ukena in der Monolog-Oper *The Diary of Anne Frank* (G. Frid, 1968) die Rolle der Anne interpretierte. In der Saison 2016–2017 verkörperte sie die Olympia (J. Offenbach) in *Dr. Miracle's Last Illusion* (Regie: Serge von Veggel) und debütierte als Adele in der *Fledermaus* an der Stadsschouwburg Haarlem. 2018 sang sie die Rolle des Cupido in Reinhard Keisers Oper *Diana ou la vengeance de Cupido* (Regie: Benjamin Prins) und gab im selben Jahr ihr Rollendebüt als Miles in Benjamin Brittens *The Turn of the Screw* in Amsterdam und Den Haag. 2019–2020 gab die Sopranistin ihr Rollendebüt als Despina in *Così fan tutte* (W. A. Mozart) im Cuvillies-Theater München. Zusammen mit der Holst-Sinfonietta und der Black Forest Percussion Group trat sie 2019 in Steve Reichs *Music for 18 Musicians* auf und übernahm dabei den Part der Voice 1. Nebst ihren Tätigkeiten als Sängerin ist sie seit 2021 Ambassador für #Seinodernichtsein, eine Initiative der Schweizerischen Interpretentigung und SWISSPERFORM.

#### **Hong, Ah Young** Gesang (Sopran)

\* 1971 in Seoul (Korea); lebt in Baltimore, Maryland (USA) Der *New Yorker* nennt sie eine «fesselnde Sopranistin», die Opera News schreibt von ihrer «fesselnden Kunstfertigkeit und Furchtlosigkeit»: Ah Young Hong kann auf ein beeindruckend breites Repertoire verweisen, das von der Renaissance bis in die Gegenwart reicht. Besondere Aufmerksamkeit erhielt sich durch ihre Interpretation der Uraufführung von Michael Herschs zweistündigem Monodrama *On the Threshold of Winter*, wofür sie die *The New York Times* als «strahlenden Stern der Oper» bezeichnete. Ah Young Hong arbeitet u. a. mit der Violinistin Patricia Kopatchinskaja bei György Kurtágs *Kafka-Fragmenten*, das auf mehreren Festivals gastierte, sowie bei der Uraufführung von Michael Herschs *Agatha* (mit der Camerata Bern) zusammen; 2018 trat sie beim Aldeburgh Music Festival als Solistin auf sowie in *I hope we get a chance to visit soon* von Michael Hersch, 2020 debütierte sie beim BBC Symphony Orchestra. Sie trat in Konzerten u. a. mit Mahler Chamber Orchestra, FLUX Quartet, Ensemble Klang, Ensemble unitedberlin, Ensemble Dal Niente, Wiener KammerOrchester und dem Baltimore Symphony Orchestra auf. Zu ihren aktuellen Projekten zählt die Uraufführung von ...*El Araich*, das Georg Friedrich Haas für sie geschrieben hat, europäische und US-Premieren von Shih-Guei Chens Monodrama *or/and* sowie Beethovens *Symphonie Nr. 9* mit Marin Alsop und dem Baltimore Symphony Orchestra. Ebenfalls in Planung ist die Aufzeichnung von Herschs *script of storms* mit dem BBC Symphony Orchestra. Mit der Rolle der Poppaea in Michael Herschs gleichnamiger Oper ist Ah Young Hong zum ersten Mal zu Gast bei ZeitRäume Basel und Wien Modern. [www.ahyounghong.com](http://www.ahyounghong.com)

#### **Karakus, Eren** Figurenbau-Assistenz

\* 1984 Diyarbakir (Türkei), lebt in Basel Eren Karakus wurde in der kurdischen Millionenstadt Diyarbakir im Südosten der Türkei geboren. Ab 2005 besetzte er als Schauspieler verschiedene Rollen am Stadttheater. 2008 bewarb er sich an der renommierten Kunsthochschule in Muğla, ganz im Westen des Landes. Nach dem Abschluss 2012 kehrte er nach Diyarbakir zurück und war freischaffend als Bildhauer, Maler, Zeichner, Schauspieler, Bühnenbildner, Filmer und Fotograf tätig. 2017 begann er das Masterstudium in Transdisziplinarität an der ZHdK und schloss 2021 das Studium ab.

#### **Kob, Marius** Figurenbau

\* 1982 in Halle/Saale; lebt in Basel Marius Kob ist freischaffender Figurenspieler. Studium an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst Stuttgart (Abschluss 2009, Diplom). 2009 bis 2011 Studium an der Hochschule der Künste Bern, Master Scenic Arts Practice (Abschluss 2011, MA Theater). Seit 2015 Leitung BAFF – internationales Basler Figurentheater Festival Basel. Gastspiele mit eigenen Figurentheater- und Strassentheaterproduktionen auf internationalen Festivals in Europa, u. a. Figurentheater Erlangen, Bialystok, NewZ Festival Stuttgart, Figura Baden, Figurentheaterfestival Blickwechsel Magdeburg. Auswahl Theaterarbeiten: *Eine Welt für Madurer* (2015, Aufführungen in Aarau, Basel, Bern, Frankfurt, Leipzig, Liechtenstein), *URBANA KA-*

*LEVALA* (2016, Aufführungen in Basel, Baden, Aarau und Zürich). Letzte Engagements: 2019–2020 König/ Erzähler in *Das tapfere Schneiderlein*, Oper Zürich, Figurenspieler in *Aouuuu!*, Theatre du Marionette Geneve, und in *Faust-Puppen, Pop und Pudel* bei Puls de Kern (Gastspiele in der Schweiz und Deutschland), 2020 Schauspiel und Figurenspiel in *Reboot the universe*, Ensemble Recherche (Freiburg). Seit 2013 Arbeit mit Jugendlichen in Theaterprojekten an Sekundarschulen in Basel sowie Theaterprojekte mit Primarschulklassen im Rahmen von *MUS-E Basel*.

#### **Lovelady, Kelly** Musikalische Assistenz

\* in Australien; lebt in London Kelly Lovelady wird als Dirigentin regelmässig eingeladen von Opera Holland Park, City of London Festival, Cluster New Music & Integrated Arts Festival, Cortona Sessions for New Music, Pop Montreal International Music Festival, Greenpeace, Brighton Fringe und dem Tait Memorial Trust. Als Musikalische Assistentin hat sie u. a. mit Vladimir Jurowski, Otto Tausk, Brad Cohen, Beatrice Venezi und Richard Bonynge zusammengearbeitet. Sie war Dirigentin an der Seite von Ilan Volkow bei einem Programm mit Symphonien von Gloria Coates mit dem BBC Scottish Symphony Orchestra, Workshop-Dirigentin mit der London Sinfonietta und Musikalische Leiterin der ersten Produktion der Gothic Opera, *Der Vampyr*, die 2019 als Beste Opernproduktion bei den Off West End Awards London nominiert war. Kelly Lovelady ist Gründerin und Künstlerische Leiterin von Ruthless Jabiru, einem Londoner Kammerorchester, das sich Narrativen des Aktivismus widmet und Musik zeitgenössischer Komponist\*innen dazu nutzt, um Mitgefühl, Nachhaltigkeit und soziales Bewusstsein zu fördern. [kellylovelady.com](http://kellylovelady.com)

#### **Näf, Francisca** Gesang (Mezzosopran)

\* in Basel; lebt in Basel Francisca Näf hat Gesang und Chorleitung an den Musikhochschulen von Neuchâtel, Zürich, Den Haag und Basel studiert. Bereits während des Studiums setzte sie sich intensiv mit zeitgenössischer Musik auseinander und wirkte seither bei zahlreichen Uraufführungen mit. Es erfolgte im Jahr 2007 die Gründung des professionellen Ensembles SoloVoices, eines auf zeitgenössische Musik spezialisierten Vokalensembles. Mit dem Werk *Stimmung* von Karlheinz Stockhausen wurde das Ensemble SoloVoices bereits von namhaften Veranstaltern eingeladen, wie Imago Dei Krems, Lucerne Festival, Stockhausen Stiftung für Musik, Festival Ensembles Valencia und Bayerischer Rundfunk. Das Interesse für die Alte Musik führte sie schließlich nach Basel an die Schola Cantorum Basiliensis, wo sie den Studiengang AVES (Advanced Vocal Ensemble Studies) mit einem Master abschloss. Neben der Mitwirkung (Sängerin und Organisation) bei SoloVoices tritt Francisca Näf also Solistin auf und singt regelmässig bei verschiedenen Ensembles mit (Bach-Stiftung St. Gallen, Vokalensemble Zürich u. a.). Sie wirkte bei verschiedenen freien Musiktheaterprojekten sowie in Produktionen im Theater Basel mit. Francisca Näf unterrichtet an der Allgemeinen Musikschule MuttENZ sowie privat Gesang und leitet den Chor i Puntì. Außerdem ist sie bei der Basler Münsterkantorei Chorleitungsassistentin und erteilt Stimmbildungsunterricht. Francisca Näf ist Preisträgerin des öffentlichen Interpretationswettbewerbs für zeitgenössische Musik Concours Nicati 2006.

#### **Pfütze, Christian** Figurenspiel-Coaching

\* 1979 in Erfurt (Deutschland); lebt in Wien Christian Pfütze ist Absolvent des Studiums Zeitgenössische Puppenspielkunst an der HfS Ernst Busch Berlin. Er gastiert an deutschsprachigen Schauspiel- und Opernbühnen als Darstellender Künstler mit der Vorliebe für das Spiel mit Puppenfiguren und Objektspiel. Die langjährige Zusammenarbeit mit Marius Kob führt ihn wieder nach Basel, nachdem er zuletzt an der Kaserne *Urbana Kalevala* mit entwickelt und am Schauspielhaus die Kreatur aus Frankenstein geführt hat. Darüber hinaus spielt er u. a. an der Staatsoper Wien, Staatsoper Hamburg, Nationaltheater Mannheim, Schauspiel Köln, Staatstheater Kassel, Dschungel und Kabinetttheater Wien.

#### **Piertzovanis, Ioannis** Bühnenbild

\* 1986 in Paros (Griechenland); lebt in Basel Schon während des Architekturstudiums am KIT Karlsruhe und an der ETH Zürich arbeitete Ioannis Piertzovanis

in verschiedenen Schweizer Architekturbüros. Danach war er viele Jahre für Marques Architekten in Luzern tätig, wo er unter anderem als Projektleiter für das Eisstadion in Davos verantwortlich war. Schon seit dem Studium arbeitete er gemeinsam mit Heinrich Toews an verschiedenen Projekten. 2019 gründeten sie das Architekturbüro Piertzovanis Toews in Basel. [ptarch.ch](http://ptarch.ch)

#### **Rombach, Christian** Assistenz Musikalische Leitung

\* 1990 in Deutschland; lebt in Basel Christian Rombach ist ein deutscher Dirigent und Schlagzeuger, der in Basel lebt und arbeitet. Als vielseitiger Interpret setzt er sich vor allem für die Aufführung von Neuer Musik und selten gespielten Werken ein. So dirigierte er 2018 die deutsche Erstaufführung von Beat Furrers *a sei voce* im Pierre-Boulez-Saal Berlin und arbeitete 2016 im Rahmen der Produktion *Lamento* des Gare du Nord Basel als Assistent Jürg Hennebergers für die Oper *Luce miei traditrici* von Salvatore Sciarrino. Als Dirigent trat er bei zahlreichen Festivals in Erscheinung, unter anderem bei den Berliner Barocktagen in der Staatsoper Unter den Linden und den Darmstädter Ferienkursen für neue Musik. Christian Rombach arbeitet mit Komponist\*innen wie Georg Friedrich Haas, George Aperghis, Beat Furrer, Jürg Frey, Francesco Filidei, Simon Löffler und Carola Bauchholt zusammen. 2018 wurde er zum Dirigenten des Berner Student\*innenorchesters gewählt, wo er bis Ende 2019 die musikalische Leitung innehatte. Als gefragter Kammermusiker steht er regelmässig mit Musiker\*innen wie Håkon Stene, Heinz Holliger, Matthias Würsch, Felix Renggli, Patrick Demenga, Björn Lehmann und Isabelle van Keulen auf der Bühne. 2021 wird er in der Uraufführung der Oper *Poppaea* von Michael Hersch bei ZeitRäume Basel und Wien Modern assistieren und sein Debut beim Grenzklang Barockorchester geben. Neben einem Lehrauftrag an der Musikschule Südschwarzwald und Stellvertretungen in Fachdidaktik an der Hochschule für Musik Basel gibt er seine Erfahrungen in neuer Musik auch im Rahmen verschiedener Vermittlungsprojekten weiter, für die er bisher mit dem Luzerner Sinfonieorchester, dem Theater Freiburg i. Br., dem Collegium Novum Zürich und der Black Forest Percussion Group zusammenarbeitete. [www.christianrombach.com](http://www.christianrombach.com)

#### **Schildknecht, Svea** Gesang (Sopran)

\* in Heidelberg; lebt in Freiburg Svea Schildknecht erhielt von frühester Kindheit an ihre musikalische Ausbildung in den Fächern Gesang, Klavier, Geige, Dulzian, Dirigieren und Theorie. In Freiburg absolvierte sie ein Schulmusik- und Anglistikstudium, an der Schola Cantorum Basel einen Master-Studiengang im Fach Vokal-Ensemble. Neben ihrer Tätigkeit als Lied- und Oratoriensängerin widmet Svea Schildknecht sich überwiegend dem Bereich neue Musik und führte zahlreiche Werke in Uraufführungen auf, auf Konzertbühnen, mit dem ensemble recherche, Ensemble Phoenix Basel, ensemble 2e2m, dem Nouvel Ensemble Contemporain, dem Ensemble neuerBand, dem Ensemble Mondrian, dem Ensemble Contrechamps, wie auch im Bereich Musiktheater, bei ZeitRäume Basel, dem Lucerne Festival, dem Bregenzer Festspielen, Holland Festival Amsterdam, den Kunstfestspielen Herrenhausen, Les Amplitudes La Chaux-de-Fonds, Festival Klangraum Zürich, der Schlossmediale Werdenberg, bei mehrklang!freiburg, sowie in Gastspielen am Theater Freiburg, dem Theater Basel und Theater Rigibickl Zürich. Für die CD-Einspielung der Produktion Kopernikus der Opera Factory Freiburg, in der sie den Part des Koloratursoprans übernahm, erhielt das Ensemble den Preis der Deutschen Schallplattenkritik und den International Classical Music Award. Als Mitglied des Solistenchores des Experimentalstudios der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestrundfunks Freiburg sang Svea Schildknecht in der CD-Produktion *Luigi Nono: Io, frammento da Prometeo*, die den Preis der deutschen Schallplattenkritik erhielt. Svea Schildknecht ist Gründungsmitglied der beiden Quartette Ensemble SoloVoices und Voc\_4 sowie des Trios Tre Voci. Sie unterrichtet Gesang an der Domsingschule des Freiburger Münsters und an der Hochschule für Musik Freiburg. [www.svea-schildknecht.de](http://www.svea-schildknecht.de)

#### **SoloVoices**

Anja Bittner, Svea Schildknecht, Vera Hiltbrunner, Tabea Bürki, Diana Chavarró – Sopran | Petra Ehrismann, Marta Mieza, Francisca Näf – Mezzosopran Für das Ensemble SoloVoices haben sich 2008 zwei Sängerinnen und zwei Sänger zusammengefunden, die sich solistisch mit vorrangig zeitgenössischer Musik beschäftigen. Alle vier Musiker\*innen verbindet eine Affinität zu und eine grosse Erfahrung mit zeitgenössischer Musik. Die Kernbesetzung des Ensembles, bestehend aus den Sänger\*innen Svea Schildknecht, Francisca Näf, Jean J. Knutti und Jean-Christophe Groffe, kann bei Bedarf erweitert werden. SoloVoices führt avancierte Literatur und Uraufführungen von Werken für solistische Stimmen auf, bezieht Instrumente, visuelle Medien, szenische Konzepte, Elektronik mit ein und konfrontiert neuere mit älterer Vokalmusik. SoloVoices entwickelt eigene Projekte, arbeitet mit Komponistinnen und Komponisten zusammen und erteilt Kompositionsaufträge. In Zusammenarbeit mit dem Institute for Computer Music and Sound Technology ICST der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK) und Germán Toro-Pérez widmet sich SoloVoices der Wiederaufführung von Werken für Stimmen und Elektronik, die zwischen 1980 und 2000 komponiert wurden. SoloVoices hat durch die Aufführungen von Karlheinz Stockhausens Werk *Stimmung* für sechs Sänger\*innen mit Unterstützung der Stockhausen-Stiftung für Musik in vielen Ländern internationale Anerkennung erlangt. Unter den zahlreichen Uraufführungen von SoloVoices befinden sich u. a. Werke von Matthias Heep, Isabel Mundry, Mike Svoboda, Thomas Kessler, Daniel Ott, Rudolf Kelterborn, Hans-Martin Linde, Balz Trümpp, Roland Moser, Urs Peter Schneider, Lukas Langlotz, Mischa Käser, Hans-Jürg Meier, Kevin Juillerat, Marc Garcia Vitoria, Karin Wetzler, Nicolas Buzzi, Verena Weimann und Micha Seidenberg. SoloVoices wurde von bedeutenden Festivals und Veranstaltern eingeladen, darunter Culturescapes Basel, Contrapunkt St. Gallen, musica aperta Winterthur, KlangBasel, Festival Rümelingen, IGMN Basel, Imago Dei Krems, Lucerne Festival, Société de Musique Contemporaine Lausanne, Stockhausen Stiftung für Musik, Festival Ensembles Valencia und Bayerischer Rundfunk. [www.solovoices.ch](http://www.solovoices.ch)

#### **Toews, Heinrich** Bühnenbild

\* 1982 in Nartan, Kabardino-Balkarien (Kaukasus); lebt in Basel Nach dem Architekturstudium am KIT Karlsruhe und an der ETH Zürich arbeitete Heinrich Toews an einem Forschungsprojekt zur modernen Architektur in der Sowjetunion, das ihn auf ausgedehnte Reisen in die ehemaligen Sowjetrepubliken führte. Die Recherchen flossen in die Ausstellung *Sowjetmoderne* am Architekturzentrum Wien ein. Er arbeitete als selbstständiger Architekt in England, bevor er mehrere Jahre als Projektleiter bei Miller & Maranta Architekten in Basel tätig war. Schon seit dem Studium arbeitete er gemeinsam mit Ioannis Piertzovanis an verschiedenen Projekten. 2019 gründeten sie das Architekturbüro Piertzovanis Toews in Basel. [ptarch.ch](http://ptarch.ch)

#### **Werner, Stephan** Projektmanagement

\* in Wien; lebt in Wien Als Kind Klavierstudium an der Hochschule für Musik Graz, später Studium der Physik und Mathematik an der Universität Wien und der Université Marie et Pierre Curie in Paris. 2000 gründete er die Theaterplattform für Studierende STUTHE. Arbeiten u. a. mit La Fura dels Baus, Musikfabrik Köln, Wolfgang Mitterer, Franc Aleu. Produktionen und Tourneen im Rahmen der Wiener Festwochen, Biennale Venedig, Festival d'Automne Paris etc. 2015–2018 Festivalleiter von SZENE BUNTE WÄHNE – Internationales Theaterfestival für junges Publikum und Tanzfestival für junges Publikum in Wien. 2018 und 2019 Produktionsleitung der internationalen Koproduktion *Fluss im Bauch* in Kinshasa (Kongo), Wien und Mannheim. Seit 2018 Technischer Leiter der Musiktheatergattung Wien. Seit 2021 Technischer Leiter von *A Divine Comedy* von Florentina Holzinger im Rahmen der Ruhrtriennale. Seit 2009 neben dem Darstellenden Kunstbereich auch bei Fernsehproduktionen als Regieassistent und Mitarbeiter der Fernsehregie tätig mit Fokus auf Klassik-Musiksendungen, Theater- und Opernübertragungen unter anderem für den ZDF, ORF, WDR oder Mezzo TV.



prehelvetia ART MENTOR FOUNDATION LUCERNE



ernst von siemens musikstiftung

ERNST GÖHNER STIFTUNG

Fondation Nestlé pour l'Art



STANLEY THOMAS JOHNSON STIFTUNG

NICATI-DE LUZE

isaac dreyfus bernheim STIFTUNG

UBS Kulturstiftung SULGER-STIFTUNG

Transformationsprojekt mit Unterstützung des Bundesamts für Kultur, des Kantons Basel-Stadt und des Kantons Basel-Landschaft

Gemeinde Birsfelden, Gemeinde Münchenstein, Gwärtler Stiftung, BLKB-Stiftung für Kultur und Bildung, Else v. Sick Stiftung, Ruth und Paul Wallach Stiftung, Willy und Hedwig Bachofen-Henn-Stiftung, Stiftung SUPARI, Hertner-Strasser Stiftung

SPONSORING

72



PARTNER



Fachhochschule Nordwestschweiz Hochschule für Musik



Musik Akademie Basel



Sinfonieorchester Basel

THEATER BASEL

GARE du NORD Bahnhof für Neue Musik

PAULUS KULTURKIRCHE

FONDATION BEYELER



SBB CFF FFS

Kaserne www.kaserne-basel.ch



GEMEINDE BIRSFELDEN

MEDIENPARTNER



Programmzeitung

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK



TICKETINGPARTNER

See TICKETS



KulturLegi beider Basel

KULTURBOX POSTERING / FLYERING / AMBIENT MEDIA