



THE SEVEN WEILL/BRECHT
DIE SIEBEN TODSÜNDEN
THEATRE DE L'ORCHESTRE DE BIEL SOLOTHURN BIENNE SOLEURE
DEADLY SINS



DIE SIEBEN TODSÜNDEN – THE SEVEN DEADLY SINS

KURT WEILL

BALLET MIT GESANG/BALLET WITH SINGING

Libretto von *Livret de*
Bertolt Brecht
Englische Übersetzung von
Traduction anglaise de
W. H. Auden und *et*
Chester Kallman

Fassung für 15 Spieler*innen
von HK Gruber und Christian
Muthspiel (Schweizer
Erstaufführung)
Version pour 15 joueurs-euses
du HK Gruber et Christian
Muthspiel (*Création suisse*)

Uraufführung *Création*
7. Juni *juin* 1933
Théâtre des Champs-Élysées,
Paris

In deutscher und englischer
Sprache mit deutschen und
französischen Übertiteln
Chanté en allemand et anglais
avec *surtitrage en allemand*
et *français*

Aufführungsdauer *Durée*
1:20 ohne Pause
sans entracte



Musikalische Leitung <i>Direction musicale</i>	Iwan Wassilevski
Inszenierung und Bühne	Olivier Tambosi
<i>Mise en scène et décors</i>	
Kostüme <i>Costumes</i>	Lena Weikhard
Choreographie <i>Chorégraphie</i>	Damien Liger
Lichtgestaltung <i>Conception lumière</i>	Samuele D'Amico
Dramaturgie	Natalie Widmer
Nachdirigat <i>Reprise de direction musicale</i>	Riccardo Fiscato
Anna I	Christian Manuel Oliveira/ Christiane Boesiger
Anna II	Christiane Boesiger/ Christian Manuel Oliveira
Tenor <i>Ténor</i> I	Remy Burnens
Tenor <i>Ténor</i> II	Konstantin Nazlamov
Bariton <i>Baryton</i>	Félix Le Gloahec*
Bass <i>Basse</i>	Jean-Philippe Mc Clish
Regieassistenz <i>Assistance à la mise en scène</i>	Larissa Copetti/Damien Liger
Inspizienz <i>Régie de plateau</i>	
Korrepetition <i>Répétiteurs</i>	Francis Benichou/Riccardo Fiscato

Sinfonie Orchester Biel Solothurn *Orchestre Symphonique Bienne Soleure*

*Studierender der Hochschule der Künste Bern, Schweizer Opernstudio

**Étudiant de la Haute école des arts de Berne, Studio d'opéra suisse*

Christiane Boesiger

Technischer Direktor *Directeur technique*: Günter Gruber | Ausstattungs- und Werkstättenleiter *Responsable des décors et ateliers*: Vazul Matusz | Technische Koordination *Coordination technique*: Stéphane Héritier | Bühnenmeister *Chef de plateau*: Adrian Kocher (Biel *Bienne*) Alessandro Pergola (Solothurn *Soleure*) | Beleuchtungsmeister *Chef éclairagiste*: Mario Bösemann (Biel *Bienne*) | Technische Einrichtung *Agencement technique*: Adel El Baruni | Maske *Maquillage*: Sandra Widmer (Leitung *Responsable*), Miriam Krähenbühl | Requisiten *Accessoires*: Sara Fichera (Einrichtung *Préparation*), Heidi Ernst, Sara Fichera, Livia Schmid (Vorstellungen *Représentations*) | Ankleiderinnen *Habilleuses*: Lara Studer, Museng Fischer | Schneiderei *Atelier de couture*: Gabriele Gröbel (Leitung *Responsable*), Nathalie Zürcher, Catherine Blumer (Gewandmeisterinnen Damen *Tailleuses-dames*), Sarah Stock, Janine Bürdel (Gewandmeisterinnen Herren *Tailleuses-hommes*), Christine Wassmer (Admin. Stellvertreterin *Adjointe administrative*), Kathrin Humbert, Judith Hentz, Dominique Zwygart | Schreinerei *Menuiserie*: Gaetan Gertsch (Leitung *Responsable*) Steven McIntosh, Raphael Schärer | Malsaal *Atelier de peinture*: Daniel Eymann (Leitung *Responsable*), Julian Scherrer | Dekoabteilung *Atelier de décoration*: Martina Stähli | Ton und Video *Son et vidéo*: Matthias Daprà | Veranstaltungstechnik *Technique de scène*: Antoine Camuzet, Samuele D'Amico, Matthias Daprà, Adel El Baruni, Claude Rast (Biel *Bienne*), Wim Wermuth, Levin Heid (Auszubildende Biel *Apprentis Bienne*), Michael Nobs, Samuel Schmid, Andreas Schwabe, Peter Wiesmeier, Alex Wittwer, Rémy Zenger (Solothurn), Elias Goebbels (Auszubildender Solothurn *Apprenti Soleure*) | Transport: Cenk Hasimoglu | Übertitel *Surtitres*: Stephan Ruch | Übertitelinspizienz *Conduite des surtitres*: Valentina Bättig, Ruben Monteiro Pedro, Stephan Ruch, Natalie Widmer

Die Ausstattung wurde in den eigenen Werkstätten hergestellt.

Les décors ont été réalisés dans nos propres ateliers.

Premiere Biel *Bienne*
Fr *Ve* 28 | 10 | 2022 19:30
Premiere Solothurn
Mi *Me* 09 | 11 | 2022 19:30

Weitere Spielorte
Lieux de tournée

Rolle (Le Rosey)
Do *Je* 17 | 11 | 2022 20:15
Fr *Ve* 18 | 11 | 2022 20:15

Schaffhausen (Stadttheater)
Di *Ma* 29 | 11 | 2022 19:30

Burgdorf (Casino Theater)
Do *Je* 08 | 12 | 2022 19:30

Langenthal (Stadttheater)
Sa 17 | 12 | 2022 19:30

Olten (Stadttheater)
Di *Ma* 10 | 01 | 2023 19:30

**Theater Orchester Biel
Solothurn ist Mitglied von
Théâtre Orchestre Bienne
*Soleure est membre de***



**Das Stadttheater Solothurn
ist Mitglied von**



Christian Manuel Oliveira
Christiane Boesiger



HANDLUNG INTRIGUE

VON/DE OLIVIER TAMBOSI

Ein kleines Haus in Louisiana: Um für den Traum vom Eigenheim Geld zu beschaffen, wird Anna von ihrer Familie in die Fremde geschickt. Sieben Jahre dauert die Reise und führt sie durch sieben Städte eines fiktiven Amerikas. Um die «Sieben Todsünden der Kleinbürger» zu vermeiden, muss sie lügen, betrügen, sich erniedrigen und prostituieren, sie soll kein Mitgefühl zeigen, wenn anderen Unrecht geschieht und sie darf sich nicht verlieben. Um diesem Druck Stand zu halten, spaltet sich ihre Persönlichkeit in zwei Teile: Anna I ist der rationale, erfolgsorientierte, und kontrollierende Teil, während sich in Anna II die Gefühle, Sehnsüchte und Ideale eines verschütteten und unterdrückten Ichs widerspiegeln.

Dabei erleben wir Anna I und Anna II auch auf einer inneren Reise: auf der Suche nach sexueller Identität im Spannungsfeld zwischen ihren weiblichen und männlichen Polen. Diese Reise wird zum Alptraum, der immer wieder von neuem beginnt. Die abgespaltenen Persönlichkeiten verselbstständigen sich und geraten zunehmend in Konflikt miteinander. Zwanghafte Selbstoptimierung wird zur Selbstausbeutung, Selbstverleugnung zu Selbstzerstörung.

Une petite maison en Louisiane: pour financer son rêve de devenir propriétaire, Anna est envoyée à l'étranger par sa famille. Le voyage dure sept ans et la conduit à travers sept villes d'une Amérique fictive. Pour éviter les «sept péchés capitaux des petits bourgeois», elle doit mentir, tricher, être humiliée et se prostituer, elle ne doit pas montrer de compassion face à l'injustice et elle ne doit pas tomber amoureuse. Pour supporter cette pression, sa personnalité se scinde en deux: Anna I est rationnelle, guidée par le succès et le contrôle, tandis qu'Anna II reflète les sentiments, les aspirations et les idéaux d'un moi enfoui et réprimé.

Ainsi, nous assistons à un voyage intérieur d'Anna I et d'Anna II: à la recherche d'une identité sexuelle dans le tirailllement entre ses pôles féminin et masculin. Ce voyage se transforme en un cauchemar interminable. Les personnalités dissociées deviennent indépendantes et entrent de plus en plus en conflit l'une avec l'autre. L'auto-optimisation compulsive tourne à l'autoexploitation, le déni de soi, à l'autodestruction.

ANNA I

**Meine Schwester ist schön, ich bin praktisch.
Sie ist etwas verrückt, ich bin bei Verstand.
Wir sind eigentlich nicht zwei Personen,
sondern nur eine einzige.
Wir heissen beide Anna,
wir haben eine Vergangenheit und eine Zukunft,
ein Herz und ein Sparkassenbuch,
und jede tut nur, was für die andre gut ist.
Nicht wahr, Anna?**

ANNA II

Ja, Anna.

ANNA I

***Ma sœur est belle, je suis pratique.
Elle est un peu folle, je suis raisonnable.
En fait, nous ne sommes pas deux personnes,
mais seulement une seule.
Nous nous appelons toutes les deux Anna,
nous avons un passé et un avenir,
un cœur et un livret de caisse d'épargne,
et chacune ne fait que ce qui est bon pour l'autre.
N'est-ce pas, Anna?***

ANNA II

Oui, Anna.

Bertolt Brecht, «Die sieben Todsünden»



ZERPLATZTE TRÄUME REVES BRISÉS

NATALIE WIDMER IM GESPRÄCH MIT/
EN ENTRETIEN AVEC IWAN WASSILEVSKI
UND/ET OLIVIER TAMBOSI

Kurt Weills Musik packt uns bis heute. Was ist sein Erfolgsrezept?

Iwan Wassilevski: Seine Musik ist einfach meisterhaft geschrieben! Sie ist heute noch aktuell, weil er es verstanden hat, den Zeitgeist einzufangen. Und der spricht uns bis dato an. Ausserdem hatte Weill natürlich ein grosses Gespür fürs Theater-Machen, auch deshalb werden seine Werke heute noch gespielt.

Olivier Tambosi: Für mich sind seine genialen, zeitlosen Melodien sein Erfolgsrezept. Doch es ist noch etwas anderes. Weill konnte sich nicht nur in verschiedenste Musikstile, sondern auch in jede Person, in jede Befindlichkeit hineinfühlen. Seine Musik berührt uns bis heute, weil er diese Bandbreite menschlicher Seelenzustände so ausdrücken konnte, dass sie Menschen aus allen Bildungsschichten und Nationen direkt trifft und anspricht.

Auf welche musikalischen Traditionen griff Weill zurück?

IW: Auf alle! Weill schaffte den Spagat zwischen Klassikwelt und Unterhaltungsindustrie.

OT: Als Kompositionsschüler von Ferruccio Busoni kam er eigentlich von der Klassik her. Doch Weill war ein musikalisches Chamäleon und ein Alleskönner, er beherrschte alles von der barocken Fuge bis zur Zwölftonmusik.

IW: In den «Sieben Todsünden» hört man Einflüsse von Jazz, zeitgenössischer

La musique de Kurt Weill nous transporte encore aujourd'hui. Quelle est la recette de son succès?

Iwan Wassilevski: Sa musique est tout simplement écrite de main de maître! Elle est encore d'actualité parce qu'il a su capter l'esprit du temps. Et cela nous parle toujours aujourd'hui. En outre, Weill avait bien sûr un grand sens de l'art dramatique, c'est pourquoi ses œuvres sont encore jouées de nos jours.

Olivier Tambosi: Pour moi, ses mélodies géniales et intemporelles sont la recette de son succès. Mais il y a quelque chose de plus. Weill pouvait non seulement saisir des styles musicaux les plus divers, mais aussi chaque personne, chaque état d'esprit. Sa musique nous touche encore aujourd'hui parce qu'il a su exprimer des états d'âmes si variés qu'ils frappent et interpellent directement des êtres de tous les niveaux de formation et de toutes les nations.

De quelles traditions musicales Weill s'inspire-t-il?

IW: De toutes! Weill a su faire le grand écart entre l'univers de la musique classique et l'industrie du divertissement.

OT: En tant qu'étudiant compositeur de Ferruccio Busoni, il était en fait issu de la musique classique. Mais Weill était un caméléon musical et un touche-à-tout, il maîtrisait tout, de la fugue baroque à la musique dodécaphonique.

Christiane Boesiger
Christian Manuel Oliveira

Tanzmusik, aber auch Anklänge an das Renaissance-Madrigal oder den barocken Choral . . . Weills grosse Kunst bestand darin, all diese Traditionen miteinander zu verbinden, ohne dass es eklektisch klingt.

2019 haben HK Gruber und Christian Muthspiel eine kammermusikalische Fassung erarbeitet, welche bei TOBS zur Schweizer Erstaufführung gelangt. Wie klingt sie?

IW: Sie klingt fantastisch und ganz und gar nicht nach einer reduzierten Fassung! Im Gegenteil, ich finde, Gruber und Muthspiel ist es gelungen, die Essenz von Weills Komposition zu erfassen und zu erhalten. Sie finden dabei zurück zu einer Musiksprache, die wir bereits aus der «Dreigroschenoper» kennen: Viele Bläser und das an die Südstaaten erinnernde Banjo anstelle eines riesigen Orchesters.

Weill bezeichnete «Die sieben Todsünden» als «Ballet Chanté». Was hatte es damit auf sich?

IW: Das Werk wurde ja tatsächlich als Ballett mit Gesang uraufgeführt, von dem her ist die Bezeichnung zutreffend. Weill hat für seine Musiktheaterwerke verschiedenste Gattungsbezeichnungen verwendet – diese Suche nach neuen Theaterformen war typisch für diese Zeit.

OT: Der Begriff ist aber auch ein bisschen irreführend, denn Weill hatte eigentlich mit Ballett nichts am Hut. Er wollte aber im Pariser Exil sofort wieder etwas schreiben. Und da Edward James, der das Ganze finanziert hat, eine Frau hatte, die Tänzerin war – ihr Name war Tilly Losch – und Weills Frau Lotte Lenya Sängerin war, wurde daraus ein «Ballet Chanté».

IW: Dans «Die sieben Todsünden», on entend des influences du jazz, de la musique de danse contemporaine, mais aussi des références au madrigal de la Renaissance ou au chant choral baroque . . . Le grand art de Weill consistait à combiner toutes ces traditions sans que cela ne sonne éclectique.

En 2019, HK Gruber et Christian Muthspiel ont élaboré une version de musique de chambre qui sera jouée en première Suisse au TOBS. Comment résonne-t-elle?

IW: Elle est fantastique et ne ressemble pas du tout à une version réduite! Au contraire, je trouve que Gruber et Muthspiel ont réussi à saisir et à conserver l'essence de la composition de Weill. Ils retrouvent ainsi un langage musical que nous connaissions déjà dans «Dreigroschenoper» («l'Opéra de quat'sous»): beaucoup d'instruments à vent et du banjo rappelant les États du Sud, au lieu d'un immense orchestre.

Weill qualifiait «Die sieben Todsünden» de «ballet chanté». Qu'entendait-il par là?

IW: L'œuvre a effectivement été créée comme un ballet avec chant, c'est pourquoi cette désignation est pertinente. Weill a utilisé les termes génériques les plus divers pour ses œuvres de théâtre musical – cette recherche de nouvelles formes théâtrales était typique de cette époque.

OT: Mais le terme est aussi un peu trompeur, car Weill n'avait en fait rien à voir avec le ballet. Mais en exil à Paris, il a tout de suite voulu se remettre à écrire. Et comme Edward James, qui avait financé le tout, avait une femme danseuse – du nom de Tilly Losch – et que la femme de Weill, Lotte Lenya, était chanteuse, cela est devenu un «ballet chanté».

Die sexuelle Uneindeutigkeit geht Hand in Hand mit einem weiteren zentralen Merkmal des Clowns: seiner Ambivalenz. Oft scheint der Clown eine gesplante Persönlichkeit oder zwei Gesichter zu haben, die sich jedoch gegenseitig vervollständigen. (...) Der Clown ist also einer, der scheinbar Gegensätzliches und Unvereinbares, aber ursprünglich Verbundenes zusammenbringt und in sich vereint.

Yvonne Augustin, «Clownsmasken im Film» (2018)

L'ambiguïté sexuelle va de pair avec une autre caractéristique centrale du clown: son ambivalence. Souvent, le clown semble avoir une double personnalité ou deux visages pourtant mutuellement complémentaires. (...) Le clown est donc celui qui associe et unit en lui des choses apparemment opposées et inconciliables, mais originellement liées.

Yvonne Augustin, «Masques de clown au cinéma» (2018)

Was macht den Doppelabend «Die sieben Todsünden – The Seven Deadly Sins» so besonders?

OT: Das «Ballet Chanté» wird in unserer Inszenierung ohne Tänzerinnen und Tänzer zur Aufführung gebracht, auch die von den Autoren für eine Solotänzerin konzipierte Rolle der Anna II wird bei uns nicht von einer Tänzerin gespielt. Eine weitere Besonderheit ist, dass wir das Stück an einem Abend in verschiedenen szenischen Umsetzungen und in verschiedenen Sprachen zweimal hintereinander spielen, wobei – auch das ein Novum – die Rollen der beiden Annas von einer Frau und einem Mann interpretiert werden, die in den beiden Varianten jeweils ihre Rollen tauschen. Das erlaubt uns ein spannendes Spiel mit Geschlechteridentitäten, mit dem Spektrum von Mann bis Frau und allem, was dazwischen liegt.

Welche Rolle spielt dabei das clowneske Element?

OT: Die Ausstattung als Ganzes, aber besonders die Kostümausstattung, die ich mit Lena Weikhard zusammen erarbeitet habe, betont die satirischen, grotesken und zirkushaften Aspekte von Text und Musik. Dabei erhalten alle Figuren clowneske Züge. Wobei die Figur des Clowns in seiner poetischen Geschlechts- und Alterslosigkeit auch das für unsere Produktion wesentliche Spiel mit den Geschlechteridentitäten, der weiblichen und der männlichen Anna ermöglicht und verstärkt. Das Spektrum reicht dabei vom Staunen des ewig kindlichen Clowns bis hin zur Grausamkeit des alptraumhaften Horror-Clowns. Dabei illustrieren die Bilder nicht die Stationen der Reise, sie tauchen für die Figuren vielmehr wie quälende Ausgeburten des eigenen Unbewussten auf, repräsentieren Erinnerungen, Wünsche, Hoffnungen und Ängste.

IW: Das Zirkushafte hat man Weill natürlich auch vorgeworfen . . .

Qu'est-ce qui rend la double soirée «Die sieben Todsünden – The Seven Deadly Sins» si particulière?

OT: *Dans notre mise en scène, le «ballet chanté» est créé sans danseuses ni danseurs, même le rôle d'Anna II, conçu par les auteurs pour une danseuse solo, n'y est pas interprété par une danseuse. Une autre particularité est que nous jouons la pièce deux fois de suite en un soir, dans différentes productions scéniques et dans différentes langues, où – c'est aussi une nouveauté – les rôles des deux Anna sont interprétés par une femme et un homme qui échangent leurs rôles dans chacune des variantes. Cela nous permet de jouer de manière palpitante avec les identités de genre, avec le spectre de l'homme jusqu'à la femme et tout ce qu'il y a entre les deux.*

Quel rôle joue l'élément clownesque?

OT: *Le décor dans son ensemble, mais surtout les costumes, que j'ai conçus avec Lena Weikhard, soulignent les aspects satiriques, grotesques et circassiens du texte et de la musique. Ainsi tous les personnages adoptent des traits clownesques. La figure du clown en outre, dans son absence poétique de sexe et d'âge, permet et renforce le jeu avec les identités de genre, l'Anna féminine et l'Anna masculine, ce qui est essentiel pour notre spectacle. Le spectre va ainsi de l'émerveillement du clown éternellement enfantin à la cruauté du clown horrifique de cauchemar. Les images n'illustrent pas les étapes du voyage, elles surgissent plutôt de l'inconscient même des personnages telles des productions tourmentées qui représentent des souvenirs, des désirs, des espoirs et des peurs.*

IW: *On a bien sûr aussi reproché à Weill son côté circassien . . .*

OT: Absolut! Da, wo die Unterhaltungsmusik seiner Zeit bei Weill auftaucht, ist sie immer in eine grelle, kritische Farbe getaucht. Man findet diese Farbe auch in den zeitgenössischen Gemälden von George Grosz und Otto Dix: Die Farbe des Grosstadt horrors und -chaos. Gerade in dieser psychisch wie musikalisch grellen Farbe haben sich die Menschen dieser Zeit wiedergefunden. Denn die Zeit nach dem Ende des Ersten Weltkriegs war in vielerlei Hinsicht chaotisch: Der seit Jahrhunderten befolgte Wertekanon war auf einmal nicht mehr gültig. Viele zerbrachen an dieser Orientierungslosigkeit, anderen wiederum ermöglichte sie einen spielerischen Umgang mit ihrer Sexualität und den Geschlechtergrenzen. Solche Übergangssituationen sind – damals wie heute – besonders Populistinnen und Populisten ein Dorn im Auge und sie versuchen mit aller Macht, die alte Ordnung wiederherzustellen. Dabei könnte aus diesem Chaos auch Schönes, Neues erwachsen ...

Welche Funktion kommt im Stück der Familie zu? Weill hat sich ja für eine eher ungewöhnliche, aber sehr treffende Besetzung entschieden ...

OT: Die Familie wird von einem Männerquartett gesungen – selbst die Mutter ist mit einem Bass besetzt. Sie wird also eindeutig als patriarchales System gezeigt. Die Familie repräsentiert das Kleinbürgertum, den Mittelstand. Das Stück heisst bei Brecht «Die sieben Todsünden der Kleinbürger». Das ist wichtig, denn oft wird vergessen, dass die Todsünden nicht für alle gelten: Die Oberschicht muss sich diesbezüglich keine Sorgen machen, denn sie können es sich leisten, Todsünden zu begehen. Die Kleinbürger aber, die etwas werden wollen, müssen alles erdulden und sich der Brutalität der kapitalistischen Maschine aussetzen. Die Kleinbürger sind wie die Radfahrer, sie müssen sich ducken, weil sie von oben getreten werden. Gleichzeitig treten sie nach

OT: Absolument! Là où la musique légère de son époque apparaît chez Weill, elle est toujours noyée par une tonalité criarde et critique. On retrouve cette tonalité dans les tableaux contemporains de George Grosz et Otto Dix: la couleur de l'horreur et du chaos des grandes villes. C'est justement dans cette tonalité criarde, tant sur le plan psychique que musical, que les hommes de cette époque se sont retrouvés. Car la période qui suivit la fin de la Première Guerre mondiale fut chaotique à bien des égards: l'échelle des valeurs respectée des siècles durant n'avait soudain plus de légitimité. Cette perte de repères causa nombre de ruptures, tandis que pour d'autres, elle permit d'aborder la sexualité et clivages de manière ludique. De telles situations de transition sont – hier comme aujourd'hui – une épine dans le pied des populistes, qui tentent de toutes leurs forces de rétablir l'ordre ancien. Pourtant, de ce chaos pourrait aussi naître de la beauté et de la nouveauté ...

Quelle est la fonction de la famille dans la pièce? Weill a en effet choisi une distribution plutôt inhabituelle, mais très judicieuse ...

OT: La famille est interprétée par un quatuor d'hommes – même le rôle de la mère est incarné par une basse. Elle est donc nettement montrée comme un système patriarcal. La famille représente la petite bourgeoisie, la classe moyenne. La pièce s'appelle chez Brecht «Die sieben Todsünden der Kleinbürger» («Les Sept péchés capitaux des petits bourgeois»). C'est important, car on oublie souvent que les péchés capitaux ne s'appliquent pas à tout un chacun: la classe supérieure n'a pas à s'inquiéter à ce sujet, car elle peut se permettre de commettre des péchés capitaux. Mais les petits bourgeois arrivistes doivent tout endurer et s'exposer à la brutalité de la machine capitaliste. Les petits bourgeois sont piétinés par la classe supérieure, tout

unten auf die Arbeiterklasse. Innerhalb der Familie wiederum beuten sie die Frauen aus; sie müssen am meisten Arbeit leisten. Von einer Familie erwartet man eigentlich Förderung, Zärtlichkeit und Geborgenheit. Doch Annas Familie ist anders. Sie ist keine liebende Familie. Aufgrund ihres Körperkapitals scheint ihnen Anna am besten geeignet, um in die Grossstädte hinaus geschickt zu werden. Dort soll sie genug Geld verdienen, damit sich die Familie ein eigenes Haus bauen kann.

Auf Anna lastet also ein enormer Druck. Welche Folgen hat das für sie?

OT: Anna versucht verzweifelt, beidem gerecht zu werden: Den Ansprüchen ihrer Familie und ihren eigenen Träumen. Um in der Terminologie der Psychoanalyse zu sprechen: Sie versucht, ihr «Über-Ich» und ihr «Es» zu einem erfolgreichen «Ich» zu synthetisieren, das gelingt ihr aber nicht. Das Scheitern, das Aufbrechen, die Anpassung an ein unmenschliches System und die totale Selbstverleugnung führen vielmehr zur Persönlichkeitsspaltung und letztendlich zur kompletten Selbstauflösung durch den Verlust der eigenen Identität. Am Ende hat Anna zwar den Wunsch ihrer Familie erfüllt, doch ihre eigenen Träume sind zerplatzt.

Typisch Brecht'sche Kapitalismuskritik. Ist sie heute noch aktuell?

OT: Auch wenn es mich nicht interessiert, diese offensichtliche Kapitalismuskritik und den Protest gegen dieses System 1:1 auf die Bühne zu bringen, haben wir während der Proben immer wieder erstaunt festgestellt, dass vieles davon auch heute noch gilt. Heute nennen wir die Selbstausschöpfung euphemistisch «Selbstoptimierung» und lernen schon früh, wie man sich am besten «verkauft», um im Beruf erfolgreich zu sein. Vieles davon ist heute noch gültig.

en écrasant la classe ouvrière. Au sein de la famille, ils exploitent à leur tour les femmes; ce sont elles qui doivent travailler le plus dur. On attend en fait d'une famille encouragement, tendresse et sécurité. Mais la famille d'Anna est différente. Ce n'est pas une famille aimante. En raison de son capital physique, Anna leur semble être la mieux placée pour être envoyée dans les grandes villes. Là-bas, elle doit gagner suffisamment d'argent pour que la famille puisse bâtir sa propre maison.

Une énorme pression pèse donc sur Anna. Quelles en sont les conséquences pour elle?

OT: *Anna tente en vain de satisfaire les deux: les exigences de sa famille et ses propres rêves. Pour employer la terminologie de la psychanalyse, elle essaie de concilier son «surmoi» et son «ça» en un «moi» réussi, sans toutefois y parvenir. L'échec, la rupture, l'adaptation à un système inhumain et la négation totale de soi conduisent plutôt au dédoublement de la personnalité et finalement à la dissolution complète de soi par la perte de sa propre identité. En fin de compte, Anna a certes réalisé le souhait de sa famille, mais ses propres rêves se sont brisés.*

Une critique typiquement brechtienne du capitalisme. Est-elle encore actuelle de nos jours?

OT: *Même si cela ne m'intéresse pas de mettre en scène cette critique évidente du capitalisme et la contestation contre ce système telle quelle, nous avons toujours été étonnés de constater, pendant les répétitions, qu'une grande partie de ce qui se disait prévaut encore aujourd'hui. Actuellement, nous appelons l'exploitation de soi par l'euphémisme «optimisation de soi» et nous apprenons très tôt comment «se vendre» au mieux pour réussir dans notre métier. Une grande part en est encore valable aujourd'hui.*

Konstantin Nazlamov
Félix Le Gloahec
Remy Burnens
Jean-Philippe McClish





Die Sünden wägen, durch Betrachtung der Abscheulichkeit und Bosheit, die jede begangene Todsünde in sich enthält, ganz abgesehen davon, dass sie verboten ist. Weiters meine ganze Zersetzung und Fäulnis dem Leib nach betrachten. Mich ansehen als eine eiternde Wunde und ein Geschwür, aus dem so viele Sünden und Bosheiten entquollen sind und ein so überaus schandbares Gift.
Ignatius von Loyola, «Geistliche Exerzitien» (1524)

**Widerstehe doch der Sünde,
Sonst ergreift dich ihr Gift.
Johann Sebastian Bach, Kirchenkantate BWV 54 (1714)**

**Der Herr erleuchte unsre Kinder,
Dass sie den Weg erkennen,
Der zum Wohlstand führt.
Bertolt Brecht, «Die sieben Todsünden» (1933)**

Je pèserai mes péchés; c'est-à-dire, que je considérerai la laideur et la malice intrinsèques de chaque péché mortel, supposé même qu'il ne soit pas défendu. Je considérerai toute la corruption et toute l'infection de mon corps. Je me regarderai comme un ulcère et un abcès d'où sont sortis tant de péchés, tant de crimes, et tant de souillures honteuses.
Ignace de Loyola, «Exercices spirituels» (1524)

***Résiste donc au péché,
Sinon son venin prendra possession de toi.***
Johann Sebastian Bach, Cantate BWV 54 (1714)

***Que le Seigneur éclaire nos enfants,
pour qu'ils reconnaissent la voie,
qui mène à la prospérité.***
Bertolt Brecht, «Die sieben Todsünden» (1933)

NOT MACHT ERFINDERISCH LA NECESSITE REND INVENTIF

VON / PAR NATALIE WIDMER

Nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten im Januar 1933 glaubte Weill nicht, dass dieser «Hitlerspuk», wie Brecht es nannte, von langer Dauer sein würde: «Ich halte das, was hier vorgeht, für so krankhaft, dass ich mir nicht denken kann, wie das länger als ein paar Monate dauern soll.» Doch leider spitzte sich für den jüdischen Komponisten die Lage immer mehr zu: Weills als «entartet» geltende Musik wurde verboten, seine Noten und Schallplatten vernichtet. Er geriet zunehmend in finanzielle Schwierigkeiten, und so blieb ihm nichts anderes übrig, als Deutschland zu verlassen. Zusammen mit dem Ehepaar Erika und Caspar Neher reiste er nach Paris, wo sie am 23. März 1933 ankamen.

In Paris war Weill kein Unbekannter: Seine Werke «Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny», «Der Jasager» und «Die Dreigroschenoper» waren dort bereits mit grossem Erfolg aufgeführt worden. Daher überrascht es nicht, dass Edward James, ein englischer Multimillionär, bereits nach zwei Wochen an Weill herantrat, um bei ihm eine Ballettmusik in Auftrag zu geben. James plante einen sechsteiligen Ballettabend mit der von Boris Kochno und George Balanchine gegründeten Ballettgruppe «Les Ballets 1933». Beide waren ehemalige Mitglieder von Sergej Diaghilews «Ballets Russes». Als Textdichter schlug Weill Jean Cocteau vor, doch dieser lehnte aus Zeitgründen ab. Sich der enormen Werbewirksamkeit

Après l'accession au pouvoir des nationaux-socialistes en janvier 1933, Weill ne pensait pas que cette «hantise hitlérienne», comme l'appelait Brecht, durerait: «Je considère ce qui se passe ici comme tellement malsain que je ne peux pas imaginer comment cela pourrait durer plus de quelques mois.» Mais malheureusement, la situation ne cessa de s'aggraver pour le compositeur juif: la musique de Weill, qualifiée de «dégénérée», fut interdite, ses partitions et ses disques, détruits. Il rencontra de plus en plus de difficultés financières et il ne lui resta plus qu'à quitter l'Allemagne. Il se rendit à Paris avec le couple Erika et Caspar Neher, où ils arrivèrent le 23 mars 1933.

À Paris, Weill n'était pas un inconnu: ses œuvres «Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny», «Der Jasager» et «Die Dreigroschenoper» y avaient déjà été jouées avec grand succès. Il n'est donc pas surprenant qu'Edward James, un multimillionnaire anglais, ait contacté Weill après deux semaines seulement pour lui commander une musique de ballet. James prévoyait une soirée de ballet en six parties avec la troupe «Les Ballets 1933», fondée par Boris Kochno et George Balanchine. Tous deux étaient d'anciens membres des «Ballets russes» de Sergei Diaghilev. Weill proposa Jean Cocteau comme librettiste, mais celui-ci refusa par manque de temps. Conscient

bewusst, schlug James Kurt Weill eine erneute Zusammenarbeit mit Bertolt Brecht vor. Doch nachdem Brecht 1931 bei Proben zu «Mahagonny» Weill als «falschen Richard Strauss» beschimpft hatte, herrschte dicke Luft zwischen den beiden. Die Bedingungen waren also alles andere als ideal. Trotz allem – Brecht hielt das Ballett für «die dümmste aller Kunstformen» – sagte er zu, denn auch er brauchte das Geld dringend. So kam es aus purer Notwendigkeit zur letzten gemeinsamen Arbeit von Brecht und Weill in Paris. Nachdem Weill acht Tage mit Brecht gearbeitet hatte, war er der Ansicht, dass Brecht einer der «widerlichsten, unangenehmsten Gesellen» sei, «die auf der Erde herumlaufen».

Die Proben zu den «Sieben Todsünden» dürften nicht nur auf sprachlicher Ebene anstrengend gewesen sein – Lotte Lenya berichtet, George Balanchine hätte kein Wort Deutsch verstanden und alles hätte vom Deutschen ins Französische und dann ins Russische übersetzt werden müssen – sondern auch auf emotionaler Ebene. Gefühlsverwirrungen aller Arten waren an der Tagesordnung, denn alle beteiligten Künstlerinnen und Künstler waren auf die eine oder die andere Weise miteinander verbunden: Lotte Lenya, welche die Rolle der Anna I spielte, war Kurt Weills (Noch-)Ehefrau und liiert mit dem 1. Tenor, Otto Pasetti. Man munkelte, dass sie auch ein Verhältnis mit Tilly Losch, der Darstellerin der Anna II, hatte. Diese wiederum war mit Edward James, dem Financier, verheiratet. Tilly Losch liess sich bereits 1934 wieder von Edward James scheiden – sie warf ihm Homosexualität vor. Weill wiederum fand in Erika Neher, der Frau des Bühnenbildners Caspar Neher, seine Geliebte.

Am 7. Juni 1933 wurden «Die sieben Todsünden» im Pariser Théâtre des Champs-Élysées uraufgeführt. Übrigens wurde die Mutter vom bekannten Schweizer Schauspieler

de l'énorme impact publicitaire, James Kurt Weill proposa de collaborer à nouveau avec Bertolt Brecht. Même si ce dernier avait traité Weill de «faux Richard Strauss» lors des répétitions de «Mahagonny» en 1931 et que le courant ne passait plus entre les deux hommes. Les conditions étaient donc loin d'être idéales. Tout en considérant le ballet comme «la plus stupide des formes d'art», Brecht accepta toutefois, car lui aussi avait un urgent besoin d'argent. C'est donc par pure nécessité que Brecht et Weill écrivirent leur ultime œuvre en commun à Paris. Après avoir travaillé huit jours avec Brecht, Weill estima que ce dernier était l'un des «compagnons les plus répugnants, les plus désagréables sur terre».

Les répétitions de «Die sieben Todsünden» («Les Sept péchés capitaux») furent éprouvantes, non seulement au niveau linguistique – Lotte Lenya rapporte que George Balanchine ne comprenait pas un traitre mot d'allemand et que tout devait être traduit vers le français puis vers le russe – mais aussi au niveau émotionnel. La confusion des sentiments les plus divers régnait car tous les artistes impliqués étaient liés entre eux d'une manière ou d'une autre: Lotte Lenya, qui jouait le rôle d'Anna I, était (encore) l'épouse de Kurt Weill et entretenait une liaison avec le premier ténor, Otto Pasetti. On murmurait par ailleurs qu'elle avait une relation avec Tilly Losch, l'interprète d'Anna II. Celle-ci était elle-même mariée avec Edward James, le financier. Tilly Losch divorça d'Edward James en 1934 – elle l'accusait d'homosexualité. Weill, quant à lui, prit pour maîtresse Erika Neher, la femme du décorateur de théâtre Caspar Neher.

Le 7 juin 1933, «Die sieben Todsünden» furent représentés pour la première fois au Théâtre des Champs-Élysées à Paris.

Weitere Musiktheaterwerke, die in Zusammenarbeit von Kurt Weill und Bertolt Brecht entstanden sind: «Mahagonny» (1927), «Die Dreigroschenoper» (1928), «Happy End» (1929), «Der Jasager» (1930) und «Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny» (1930).

Autres œuvres de théâtre musical auxquelles ont collaboré Kurt Weill et Bertolt Brecht: «Mahagonny» (1927), «Die Dreigroschenoper» (1928), «Happy End» (1929), «Der Jasager» (1930) et «Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny» (1930).

Heinrich Gretler (u. a. Alp-Öhi, Wachtmeister Studer) gesungen. Das Werk hatte, vermutlich, weil es in deutscher Sprache gegeben wurde, nicht den gewünschten Erfolg. Der Pariser Korrespondent des Magazins «The New Yorker» bezeichnete «Les Sept Péchés Capitaux» als «ein Gebräu, nach dem offensichtlich niemand Appetit verspürte.» Nur die in Paris lebenden deutschen Emigrantinnen und Emigranten reagierten enthusiastisch. Walter Mehring berichtete: «Eine Elite feierte Künstler und Interpreten, wie man sie aus der grossen Epoche der deutschen Theaterkunst gewohnt war.» Während Weill «Die sieben Todsünden» für eine seiner besten Arbeiten hielt, äusserte sich Brecht am 10. Juni 1933 auf einer Postkarte an seine Frau Helene Weigel abfällig über die Premiere: «Das Ballett ging hübsch, war allerdings nicht so bedeutend.»

Die erste englischsprachige Aufführung der «Sieben Todsünden» fand bereits Ende Juni 1933 in London unter dem Titel «Anna – Anna» statt. Die kurzfristig entstandene Übersetzung stammte von Edward James und Lotte Lenya. Nach weiteren Aufführungen in Kopenhagen 1936 verschwand das Stück für eine lange Zeit von den Bühnen. Erst durch die Plattenaufnahme von Lotte Lenya aus dem Jahr 1956 wurde das Werk einem grösseren Publikum bekannt und trat seinen bis heute andauernden Siegeszug an. Für die New Yorker Aufführung der «Seven Deadly Sins» 1959 wurden der grosse englischsprachige Schriftsteller und vertierte Opernlibrettist W. H. Auden und sein Partner Chester Kallman mit einer neuen Übersetzung beauftragt, welche im zweiten Teil des Abends zu hören ist.

La mère était d'ailleurs interprétée par le célèbre acteur suisse Heinrich Gretler (entre autres Alp-Öhi, Wachtmeister Studer). Sans doute parce qu'elle était donnée en allemand, l'œuvre n'eut pas le succès escompté. Le correspondant parisien du magazine «The New Yorker» qualifia «Les Sept Péchés Capitaux» de «breuvage pour lequel personne n'a manifestement éprouvé de goût». Seuls les émigrés allemands vivant à Paris réagirent avec enthousiasme. Walter Mehring rapporta: «Une élite a célébré les artistes et les interprètes, comme on en avait l'habitude à la grande époque de l'art théâtral allemand.» Alors que Weill considérait «Die sieben Todsünden» comme l'une de ses meilleures œuvres, Brecht s'exprima de manière désobligeante sur la première le 10 juin 1933 dans une carte postale adressée à sa femme Helene Weigel: «Le ballet s'est joliment déroulé, mais n'était pas si important.»

La première représentation en anglais de «Die sieben Todsünden» eut lieu dès la fin juin 1933 à Londres sous le titre «Anna – Anna». La traduction, réalisée à court terme, était l'œuvre d'Edward James et de Lotte Lenya. Après d'autres représentations à Copenhague en 1936, la pièce disparut des scènes pendant une longue période. Ce n'est que grâce à l'enregistrement de Lotte Lenya en 1956 que l'œuvre devint connue d'un plus large public et entama une marche triomphale qui se perpétue aujourd'hui. Pour la représentation new-yorkaise des «Seven Deadly Sins» en 1959, le grand écrivain anglophone et librettiste d'opéra chevronné W. H. Auden et son partenaire Chester Kallman furent chargés d'une nouvelle traduction, que l'on pourra entendre en deuxième partie de soirée.

IDENTITÄT UND PATRIARCHAT

IDENTITE ET PATRIARCAT

VON/PAR MADELEINE ALIZADEH

Madeleine Alizadeh (*1989), auch bekannt als dariadaria, ist eine österreichische Autorin, Podcasterin, Influencerin, Aktivistin und Unternehmerin. Sie schreibt:

«Meine Identität wird öffentlich beschrieben, erzeugt, konstruiert, in Stücke zerfetzt, wieder zusammengesetzt, geformt. Es wird gemutmasst, wer ich eigentlich bin und was meine Intentionen sind. Es wird kritisiert, wie ich bin, was ich sage, wie ich mich ausdrücke. Es wird beurteilt, was ich an habe, analysiert, wie viele Armhaare ich habe, welche Wimperntusche ich verwende und ob es überhaupt in Ordnung ist, sich zu schminken. Es wird diskutiert, ob ich zu viel verdiene, ob das, was ich tue, überhaupt Arbeit ist, ob ich mich nur «Modebloggerin» oder gar «Unternehmerin» nennen darf. Die einen halten mich für faul und profitgierig, die anderen für fleissig und selbstlos. Mein Körper wird beglückwünscht, bekräftigt, analysiert, der Öffentlichkeit entgeht kein Kilogramm mehr oder weniger. Ich befülle und versuche jeden Tag, ein System zu befriedigen, das am Ende dennoch nicht zufrieden sein kann. Das System heisst Patriarchat und es erinnert mich an das Spiel mit der Kugel und den konzentrischen Kreisen, das keinen Abzweig vorgesehen hat, sondern nur eine Richtung kennt: nach vorn.»

Madeleine Alizadeh (née en 1989), également connue sous le nom de dariadaria, est une auteure, podasteuse, influenceuse, activiste et entrepreneuse autrichienne. Elle écrit:

«Mon identité est dévoilée publiquement, générée, construite, déchirée en morceaux, recomposée, façonnée. On se demande qui je suis vraiment et quelles sont mes intentions. On critique ce que je suis, ce que je dis, comment je m'exprime. On juge ce que je porte, on analyse combien de poils j'ai sur les bras, quel mascara j'utilise et si c'est bien même, de se maquiller. On discute pour savoir si je gagne trop, si ce que je fais est vraiment du travail, si je peux seulement m'appeler «blogueuse mode» ou même «entrepreneuse». Les uns pensent que je suis paresseuse et avide de profit, les autres que je suis travailleuse et altruiste. Mon corps est loué, critiqué, analysé, aucun kilo de plus ou de moins n'échappe au public. Je me gave et j'essaie chaque jour de satisfaire un système qui, au bout du compte, ne peut être satisfait. Ce système s'appelle le patriarcat et il me rappelle le jeu de la boule dans les cercles concentriques, sans bifurcation prévue, et qui ne connaît qu'une seule direction: vers l'avant.»

**Wenn wir uns jetzt zusammennehmen und jeden Fehltritt vermeiden, dann geht es unaufhaltsam weiter nach oben.
Bertolt Brecht,
«Die sieben Todsünden»**

**Si nous nous ressaisissons maintenant et évitons tout faux pas, nous avancerons inexorablement vers le haut.
Bertolt Brecht,
«Die sieben Todsünden»**

Christiane Boesiger
Jean-Philippe Mc Clish



BIOGRAPHISCHES UN BREF SURVOL



Iwan Wassilevski

ist Dirigent des Chœur Symphonique de Bienne, des Kammerorchesters Neufeld Bern und des Akademischen Orchesters Basel sowie Dirigierdozent an der Zürcher Hochschule der Künste. Nach seinem grossen Erfolg mit «Sweeney Todd» kehrt Iwan Wassilevski zu TOBS zurück.

Iwan Wassilevski

est chef du Chœur Symphonique de Bienne, de l'Orchestre de Chambre Neufeld Berne et de l'Orchestre Académique de Bâle, il enseigne la direction d'orchestre à la Haute école des Arts de Zurich. Iwan Wassilevski revient au TOBS après son grand succès avec «Sweeney Todd».



Olivier Tambosi

In Paris geboren, studierte er Philosophie, Theologie und Opernregie in Wien. Er inszeniert weltweit an Opernhäusern wie der MET, der San Francisco Opera, der Wiener Volksoper, sowie bei den Bregenzer Festspielen und dem Lucerne Festival. Bei TOBS inszenierte er «Maria de Buenos Aires», «Die Lustige Witwe» und «Sweeney Todd».

Olivier Tambosi

Né à Paris, il a étudié la philosophie, théologie et mise en scène d'opéra à Vienne. Il met en scène des opéras dans le monde entier, notamment au MET, à l'Opéra de San Francisco, au Volksoper de Vienne, ainsi qu'au Festival de Bregenz et au Lucerne Festival. Au TOBS, il a créé «Maria de Buenos Aires», «La Veuve Joyeuse» et «Sweeney Todd».



Lena Weikhard

Die Kostümbildnerin Lena Weikhard stammt aus Graz, besuchte zunächst die HTBVLA Ortwein für Video, Film und Multimediaart und studierte dann an der Kunstuniversität Graz Bühnengestaltung. 2020 entwarf sie die Kostüme für das Musical «Into the Woods» unter der Regie von Olivier Tambosi an der Wiener Volksoper.

Lena Weikhard

La costumière Lena Weikhard est originaire de Graz. Elle a d'abord étudié la vidéo, l'audiovisuel et le multimédia à la HTBVLA Ortwein, puis la scénographie à la Kunstuniversität de Graz. En 2020, elle a créé les costumes de la comédie musicale «Into the Woods», mise en scène par Olivier Tambosi, au Volksoper de Vienne.



Damien Liger

studierte Tanz in Genf. Seine Karriere führte ihn an verschiedene Theater, u. a. an das Grand Théâtre de Genève, das Staatstheater am Gärtnerplatz und die Bayerische Staatsoper in München. Als Choreograph arbeitet er regelmässig mit TOBS («Dido and Aeneas»/«Die Lustige Witwe»).

Damien Liger

étudie la Danse à Genève. Sa carrière le mène vers plusieurs théâtres dont le Grand Théâtre de Genève tout comme les Staatstheater am Gärtnerplatz et Bayerische Staatsoper de Munich. Devenu chorégraphe, il collabore régulièrement avec le TOBS («Dido and Aeneas»/«La Veuve joyeuse»).



Samuele D'Amico

hat seine Ausbildung als Veranstaltungsfachmann am Theater Basel und in der Roten Fabrik Zürich absolviert. Seit 2016 ist er Lichtgestalter bei TOBS, wo er vor allem in den Sparten Musiktheater und Schauspiel tätig ist. Zuletzt zeichnete er für die Lichtgestaltung von «Eiger» (2021), «Faust» (2022) verantwortlich.

Samuele D'Amico

a suivi sa formation de spécialiste en événementiel au Théâtre de Bâle et à la Roten Fabrik de Zurich. Il est éclairagiste au TOBS depuis 2016 où il œuvre principalement dans les domaines du théâtre musical et de l'art dramatique. Récemment, il a été en charge de l'éclairage de l'opéra «Eiger» (2021) et de la pièce de théâtre «Faust» (2022).



Riccardo Fiscato

schloss 2012 seine Ausbildung zum Pianisten am Konservatorium Arrigo Pedrollo in Vicenza bei Marco Tezza ab, 2016 seine Dirigentenausbildung bei Giancarlo Andretta. 2017 wurde er in den Ausbildungskurs zum Opern-Coach und -Assistent der Akademie am Teatro alla Scala aufgenommen. Seit 2020 ist er Korrepetitor mit Dirigierverpflichtung bei TOBS.

Riccardo Fiscato

a achevé ses études de pianiste en 2012 au Conservatorium Arrigo Pedrollo de Vicence avec Marco Tezza et en 2016, la direction d'orchestre avec Giancarlo Andretta. En 2017, il s'est formé comme coach est assistant d'opéra à l'Académie du Théâtre de la Scala. Depuis 2020, il est répétiteur et chef d'orchestre au TOBS.



Francis Benichou

studierte Klavier und Orchesterleitung in seiner Heimatstadt Zürich, war Solorepetitor am Theater für Niedersachsen in Hildesheim, debütierte dort als Dirigent und ist seit 2018 2. Kapellmeister und Studienleiter bei TOBS.

Francis Benichou

a étudié le piano et la direction d'orchestre dans sa ville natale de Zurich, puis a été engagé au Theater für Niedersachsen à Hildesheim comme répétiteur où il a débuté dans la direction d'orchestre. Depuis 2018, il est 2^e chef d'orchestre et chef de chant au TOBS.



Christiane Boesiger

startete ihre internationale Karriere 1987 als Gretel am Stadttheater Biel. Als «singende SchauspielerIn» reicht ihr Repertoire von den grossen Mozartpartien über Alban Bergs Lulu und Wozzeck-Marie, Verdis Traviata, Donizettis Maria Stuarda bis zu Schönbergs Pierrot Lunaire, Sondheims Mrs. Lovett und Piazzollas Maria de Buenos Aires.

Christiane Boesiger

a débuté sa carrière internationale en 1987 avec Gretel au Théâtre municipal de Bienne. Le répertoire de cette «actrice chantante» va des airs de Mozart au Pierrot Lunaire de Schönberg, Mrs. Lovett de Sondheim et Maria de Buenos Aires de Piazzolla, en passant par Lulu et Wozzeck-Marie d'Alban Berg, la Traviata de Verdi et Maria Stuarda de Donizetti.



Christian Manuel Oliveira

geboren und ausgebildet in Frankfurt a. M. ist er seit 2003 in Schauspiel, Oper und Musical tätig. Am Mainfrankentheater Würzburg und Landestheater Linz spielte er u. a. Orest, Karl Moor, Chlestakow und Lanzelot. Seit 2017 ist er freischaffend. Bei TOBS war er als Danilo & Sweeney Todd zu erleben. In seiner Freizeit bereist er seine zweite Heimat Portugal.

Christian Manuel Oliveira

né à Francfort où il a étudié, il œuvre depuis 2003 au théâtre, à l'opéra et dans la comédie musicale. Il a notamment été Orest, Karl Moor, Chlestakow et Lanzelot aux Mainfrankentheater Würzburg et Landestheater Linz. Il travaille en indépendant depuis 2017. Au TOBS, il a joué Danilo & Sweeney Todd. Il passe ses loisirs au Portugal, sa seconde patrie.



Remy Burnens

Der junge Berner Tenor Remy Burnens hat sich rasch einen Ruf als gefragter Sänger von Mozart- und Belcantopartien erarbeitet. Zudem tritt Burnens in der ganzen Schweiz als Konzert- und Liedsänger mit einem breiten Repertoire auf. Er studierte in Luzern und Paris und erhielt diverse Studienpreise und Stipendien.

Remy Burnens

Le jeune ténor bernois s'est rapidement fait un nom en tant qu'interprète très demandé de Mozart et de belcanto. Remy Burnens se produit en outre avec un large répertoire de Lieder, et comme soliste dans toute la Suisse. Il a étudié à Lucerne et Paris et reçu plusieurs distinctions telles des bourses et prix académiques.



Konstantin Nazlamov

wurde nach Abschluss des Schweizer Opernstudios in Biel Ensemblemitglied bei TOBS, wo der vielseitige Sänger u. a. als Ernesto «Don Pasquale», Hans Scholl «Weisse Rose», Peter Iwanow «Zar und Zimmermann» und Pedrillo «Entführung aus dem Serail» zu erleben war.

Konstantin Nazlamov

après sa formation au Studio suisse d'opéra à Bienne, il est devenu membre à part entière de l'ensemble du TOBS. Il y a incarné de nombreux rôles notamment Ernesto «Don Pasquale», Hans Scholl «Weisse Rose», Peter Iwanow «Zar und Zimmermann» et Pedrillo «L'enlèvement au Serail».



Félix Le Gloahec

französischer lyrischer Bariton, Absolvent der HEMU Lausanne, wechselte 2021 an das Opernstudio in Biel. Er sang Escamillo («Carmen»), Chausson («Dédé») und Don Alfonso («Così fan tutte») an der Oper Lausanne, einen flämischen Gesandten («Don Carlos») an den Bühnen Bern und am Theater Basel. 2023 spielt er bei TOBS den Gran Sacerdote («Nabucco»).



Jean-Philippe Mc Clish

stammt aus Québec City und ist Absolvent der McGill Schulich School of Music. Von 2019 bis 2021 war er Artist in Residence beim Atelier Lyrique de l'Opéra de Montréal und im Sommer 2021 beim Atelier du Festival de Verbier. Er ist Stipendiat der Jacqueline Desmarais Foundation und des Art Song Foundation Award.

Félix Le Gloahec

baryton lyrique français, diplômé du HEMU Lausanne, il rejoint en 2021 l'Opéra Studio de Bienne. Il a interprété Escamillo («Carmen»), Chausson («Dédé») et Don Alfonso («Così fan tutte») à l'Opéra de Lausanne, un député flamand («Don Carlos») au Bühnen Bern et au Theater Basel. En 2023 au TOBS, il jouera le Gran Sacerdote («Nabucco»).

Jean-Philippe Mc Clish

originaire de Québec, il est diplômé de la McGill Schulich School of Music. De 2019 à 2021, il était en résidence artistique à l'Atelier lyrique de l'Opéra de Montréal et durant l'été 2021, de l'Atelier du Festival de Verbier. Il est boursier de la Fondation Jacqueline Desmarais et de la Art Song Foundation Award.

Impressum

Aufführungsrechte

Droits de représentation:

Schott Music GmbH & Co.

KG Mainz (vertreten durch Atlantis

Musikbuch Verlag AG, Zürich)

Herausgeber *Éditeur:*

Theater Orchester Biel Solothurn

Théâtre Orchestre Bienne Soleure

www.tobs.ch

Saison 2022/23

Programm Nr. 2 *Programme n° 2*

Intendant *Directeur général:*

Dieter Kaegi

Redaktion *Rédaction:*

Natalie Widmer

Übersetzung *Traduction:*

Isabelle Wäber

Gestaltung *Création:*

Atelier Bundi AG

Umschlag *Couverture:*

Stephan Bundi

T
THEATER
THEATRE
O
ORCHESTER
ORCHESTRE
B
BIEL
BIENNE
S
SOLOTHURN
SOLEURE

Fotos der Klavier- und

Orchesterhauptprobe

Photos de la générale piano

et orchestre:

Suzanne Schwiertz

Fotoauswahl *Choix de photos:*

TOBS

Satz und Druckvorstufe

Mise en page et prépresse:

Joel Kaiser, Atelier Bläuer

Druck *Impression:*

Ediprim AG

Oktober *octobre* 2022

Fotografieren, Filmen sowie Ton-

aufnahmen sind während der

Vorstellung aus urheberrechtlichen

Gründen nicht gestattet.

*Il est interdit de faire des photos et
des enregistrements audio et vidéo
pendant les représentations.*

Die Veranstaltungsplakate können

an der Theaterkasse erworben

werden.

*Les affiches sont vendues à la
caisse du théâtre.*

Trägerschaft

Partenaires institutionnels

Stadt Biel *Ville de Bienne*

Stadt Solothurn *Ville de Soleure*

(mit Unterstützung von Kanton und
Gemeinden der Repla Solothurn)

Kanton Bern *Canton de Berne*

Gemeindeverband Kulturförderung

Biel/Bienne-Seeland-Berner Jura

Syndicat Biel/Bienne-Seeland-

Jura bernois pour la culture

Textnachweise

Références bibliographiques

S. 6

Die Handlung wurde von Olivier
Tambosi für dieses Programm-
heft verfasst. *L'intrigue a été écrite
par Olivier Tambosi pour ce
programme.*

S. 9–13

Das Interview führte Natalie
Widmer am 29. September 2022.
*L'interview a été réalisé par Natalie
Widmer le 29 septembre 2022.*

S. 16–18

Der Text «Not macht erfinde-
risch» ist ein Originalbeitrag für
dieses Programmheft. *Le texte
«La nécessité rend inventif» est
une contribution originale pour ce
programme.*

S. 20

Madeleine Alizadeh: Unlearn
Identität, in: Lisa Jaspers, Naomi
Ryland, Silvie Horch (Hg.): Unlearn
Patriarchy. Berlin (Ullstein) 2022,
S. 143–158, Zitat S. 147.

Inhaber*innen von Urheberrechten,
die vor Drucklegung nicht erreicht
werden konnten, werden gebeten,
sich zu melden. *Les titulaires des
droits d'auteur qui n'ont pas pu
être joints avant l'impression sont
priés de nous contacter.*

Christian Manuel Oliveira

