



© Promo/Elisabeth Nowy

# «Ich musste wieder bei null anfangen»

Ein Bühnenunfall hätte sie 2011 fast aus der Bahn geworfen. Inzwischen singt Elisabeth Kulman wieder das ganze Spektrum ihres weitgespannten Repertoires – von Belcanto bis Wagner, Mahler und Strauss. Und lässt sich auf neue Abenteuer ein: Nikolaus Harnoncourt will die Österreicherin mit der rubinroten, zwischen Mezzo und Alt leuchtenden Stimme als Despina haben. Das wegen der Verletzung ausgefallene Brangäne-Debüt will sie an der Wiener Staatsoper nachholen. Ein Gespräch über Leiden und Leidenschaften, schwankende Stimmungen und fixe Ideen – und die Kunst, auf die Signale des Körpers zu hören

Von Albrecht Thiemann

**Frau Kulman, wir haben uns im vergangenen Sommer große Sorgen um Sie gemacht. Sie hatten während der Proben zu «Tristan und Isolde» in der Bochumer Jahrhunderthalle einen Unfall. Die Stimme war weg – und damit auch Ihr Debüt als Brangäne bei der Ruhrtriennale. Was genau ist damals passiert?**

Ich erhielt einen Schlag auf den Kehlkopf. Jemand sollte mich mit einem beherzten Griff beiseiteschieben. Irgendwie stand ich ungünstig, ein Ellbogen knallte mit voller Wucht gegen meinen Hals. Es war ein Missgeschick. Willy Decker hatte gerade angefangen, mit uns in der Jahrhunderthalle zu arbeiten. Erster Probenstag, erste Szene – da war für mich schon alles vorbei. Es dauerte Monate, bis ich mich von diesem Schock erholt hatte. Das Ganze hätte böse enden können.

**Was ging Ihnen in den Minuten nach dem Zusammenstoß durch den Kopf?**

Ich spürte sofort, dass kein Ton mehr rauskam. Und sofort stellte sich die Frage: War's das jetzt? Was soll ich machen, wenn die Stimme kaputt ist? Gibt es für mich eine Alter-

native? Aber mir fiel nichts ein. Jedenfalls nichts, wofür ich so viel Herzblut mitbringen würde wie für das Singen. Dann redete ich mir ein, irgendetwas werde sich schon ergeben: So schnell lässt du dich nicht unterkriegen. Du bist kein Mensch, der in Depressionen versinkt. Das lief ab wie ein Film. Als habe ich mich vor dem Unvorstellbaren schützen wollen.

**Sie sind sofort medizinisch betreut worden. Wann hatten Sie zum ersten Mal die Hoffnung, alles werde sich zum Guten wenden?**

Vier Tage nach dem Unfall sollte ich mit dem Ensemble Amarcord in Wien ein Konzert mit Mahler-Liedern geben. Als ich beim HNO-Arzt saß, dachte ich, das wird schon klappen. Aber im nächsten Moment war ich überzeugt, es sei alles aus. Die Stimmung schwankte extrem, es ging hin und her. Eine Computertomografie ergab dann, dass der Kehlkopf glücklicherweise nicht gebrochen war. In diesem Fall hätte ich das Singen wirklich aufgeben müssen. Trotzdem brach für mich eine Welt zusammen. Ich hatte zwar

eine Chance, aber ich wusste nicht, ob meine Stimme je wieder die «alte» Qualität erreichen würde. Das war schon eine traumatische Erfahrung. Und sie wirkt bis heute nach: Manchmal spüre ich eine Verunsicherung, die ich vorher nicht kannte. Die Angst, einen Ton oder eine Farbe zu verfehlen. Zum Glück verflüchtigten sich diese Unsicherheiten langsam, und ich finde immer mehr zu meinem gewohnten Selbstvertrauen zurück.

**Wie haben Sie die ersten Tage und Wochen mit der Verletzung überstanden?**

Als die Diagnose feststand – ein Hämatom im Bereich des Kehlkopfes –, hat es mir buchstäblich die Sprache verschlagen. Ich durfte kein Wort sprechen. Nicht mal Willy Decker und Kirill Petrenko, dem Regisseur und Dirigenten der «Tristan»-Produktion, konnte ich selbst sagen, dass ich ausfalle. Das war bitter. Aber es ging einfach nicht. Jeder Laut tat weh. Wenn man plötzlich verstummt, sich nicht mehr ausdrücken kann, gibt es schnell diese mitleidigen Blicke. Man gehört nicht mehr dazu, steht in der Ecke. Die Verständigung über banalste Dinge funktioniert nicht mehr:





Im Flugzeug nach Wien wollte ich eine Tasse Tee, bekam aber Kaffee hingestellt. Und konnte nicht einmal protestieren. Ich bin bald verrückt geworden. Schweigen ist nur Gold, wenn man sprechen kann.

**Was haben Sie konkret unternommen, um die Stimme wiederzugewinnen?**

In Wien betreute mich eine Spezialistin. Sie empfahl mir, am Anfang nur die Sprechstimme zu trainieren. Ganz sanft, *piano*, jeweils nur ein paar Minuten, aber regelmäßig. Da überlegt man sich, was man sagt. Ich bekam schnell heraus, was mir guttat und was nicht. Ich achtete auf die Signale des Körpers – und bin gut damit gefahren. Bei einem Hämatom kann man ohnehin nicht so viel machen. Im Grunde kann man nur warten, bis es von selbst verschwindet. Deshalb habe ich auch keine Medikamente genommen; außer einem ganz normalen Schmerzmittel – und auch das nur, um die Lockerung der total verspannten und verkrampften Halsmuskulatur zu unterstützen. Als ich schließlich zu Ge-

sangsübungen übergehen «durfte», musste ich wieder bei null anfangen. Als hätte ich noch nie in meinem Leben einen Ton gesungen.

**Wie ging es los? Mit Tonleitern?**

Das wäre schon zu viel gewesen. Zuerst habe ich nur Zweit- oder Dreitonfolgen auf Vokalen geübt. Das ist tödlich, wenn man viele Jahre auf der Bühne gesungen hat. Aber es musste sein. Ich hatte keine Kraft, mein Tonumfang war auf eine Quinte zusammengeschnürt. Schon nach ein paar Minuten tat alles weh, und ich musste aufhören. Ich habe immer sofort aufgehört, wenn ich mich quälen musste. Es gab auch Phasen, in denen ich gar nichts gemacht, einfach nur entspannt habe.

**Zwei Monate nach dem Malheur in Bochum, im September 2011, hatten Sie bereits Ihren ersten öffentlichen Auftritt in München. War das nicht ein bisschen früh?**

Ich habe da die Alt-Partie in Haydns «Paukenmesse» gesungen. Da hat man ja nicht so viel zu tun, und es geht auch nicht sehr hoch. Ich wollte unbedingt wieder singen, auf der Bühne stehen. Wie ein Kind, das endlich wieder das tun kann, was ihm am meisten Spaß macht. Während der Proben für die zwei Konzerte im Herkulesaal war ich allerdings so nervös wie nie zuvor in meinem Leben. Vor Angst, dass die Stimme plötzlich wegkippen könnte. Aber ich musste das machen. Ich fühlte mich wie eine Reiterin, die vom Pferd gefallen war, sich das Bein gebrochen hatte und dann dem Moment entgegenfiebert, wo sie zum ersten Mal wieder im Sattel sitzt.

**Und? Saßen Sie fest im Sattel?**

Es ist gut gelaufen. Ich war überglücklich. Aber ich spürte auch die Grenzen. Die Höhe war noch schwach, die Kraft ließ schnell nach. Und noch etwas fehlte: Leichtigkeit, Raffinement, alles Spielerische. Die Töne kamen zwar richtig raus, aber irgendwie matt, leblos. Ich konnte nicht so gestalten, wie ich wollte. Es hat sehr



von links:  
 als Gora in Aribert Reimanns  
 «Medea», als Smeton in «Anna  
 Bolena» (mit Anna Netrebko  
 in der Titelrolle) an der Wiener  
 Staatsoper und als Glucks  
 Orfeo bei den Salzburger  
 Festspielen (mit Christiane  
 Karg als Amor)  
 © Wiener Staatsoper/Axel Zeiningger  
 und Michael Pöhn; Karl Forster

lange gedauert, bis ich wieder loslassen, die Dinge auch mal fließen, schweben lassen konnte. Worum geht es in der Musik? Um Ausdruck, um Farben, um Nuancen! Nicht darum, Töne korrekt abzuliefern. Manchmal nehme ich einen Ton bewusst flacher, als man das gewohnt ist, oder ich gebe ihm eine andere Farbe. Manchmal singe ich eine Phrase ohne Stütze, um einen bestimmten Ausdruck zu erreichen: ein Gefühl von Leere zum Beispiel, das man – in den Orchesterliedern von Hans Sommer gibt es so eine Stelle – mit dem Wort «Tod» assoziieren kann. Der positive Effekt dieser Zwangspause war, dass ich die technischen und musikalischen Gestaltungsmittel, die ich jahrelang wie selbstverständlich angewandt hatte, noch einmal von Grund auf neu lernen, erfühlen und durchdenken musste.

**Es gab in Ihrer Laufbahn ja noch einen zweiten «Unfall», nämlich Ihren Start als Sopranistin. Wer Sie heute hört, käme nie auf die Idee, dass Sie mal Sopran gesungen haben...**

Meine Stimme hat sich sehr verändert. Mit achtzehn konnte ich mühelos das dreigestrichene F der Königin der Nacht singen. Bis zu meinem dreißigsten Lebensjahr hatte ich auch noch ein hohes C drauf. Da war mir zwar manchmal etwas bange, aber es ging. Im *piano* hatte ich keine Probleme. Doch wenn die Stimme voll gefordert war, musste ich stemmen. Irgendwann merkte ich, dass ich das nur noch mit Mühe schaffte.

#### **Im Gesangsunterricht spielte das Thema «Stimmfach» keine Rolle?**

Ich habe mein Studium als Sopranistin abgeschlossen, mit Auszeichnung. Im Arnold Schoenberg Chor gehörte ich viele Jahre zu den ersten Sopranen. Damals passte das. Ich habe meiner Stimme nie Gewalt angetan, nie etwas erzwungen. Der Fachwechsel war unausweichlich, weil die Stimme dunkler wurde. Bei mir hat sich das eben so entwickelt. Manchmal ist es einfach eine Frage des Alters, der biologischen Konstitution. Nicht allen Sopranistinnen ist es gegeben, die Stimme auf

einer Art Jungmädchenniveau zu konservieren wie Edita Gruberova. Es gibt nicht nur den Fall Gruberova, es gibt auch den Fall Agnes Baltsa: Der Klang der jungen Baltsa hat nichts mit dem Klang der reifen Baltsa zu tun.

#### **Bei Ihnen ist der Kontrast freilich extrem; man meint ja manchmal, Sie fühlten sich noch in Kontra-Alt-Lagen wohl...**

*(lacht)* Ja, das ist schon verrückt. Und ich liebe es, das kleine Es zu singen, das Strauss in seiner «Daphne» für die Gaea geschrieben hat. Ich glaube, das ist der tiefste Ton, der je für eine Alt-Partie notiert wurde. Das kann eben nicht jeder, aber ich kann's. Die Gaea war meine erste Bühnenrolle nach dem Unfall – an der Wiener Staatsoper. Vor dem Mikrofon ginge es wohl auch noch tiefer. Aber auf der Bühne ist dieses Es bzw. das tiefe D die untere Grenze. Peter Schreier hat mir mal gesagt, die Höhe kann man irgendwie erzwingen, die Tiefe aber nicht. Das entspricht exakt meiner Erfahrung. Diese tiefen Töne waren latent immer schon da, aber ich habe sie bis zu dem



Fachwechsel nicht bewusst benutzt. Außer ganz früher, als ich noch Jazz gesungen habe.

### Sie kommen vom Jazz?

Ich habe vor dem klassischen Gesangsstudium in Wien ein bisschen Jazz gemacht. Und für meine CD «Mussorgsky Dis-Covered» habe ich mit Jazzmusikern zusammengearbeitet. Ich komme aus einer Familie, in der klassische Musik keine große Rolle spielte. Bei uns wurde eher Volksmusik gehört. Irgendwann hörte ich dann Rock und Pop, am interessantesten fand ich aber Jazz.

### Wer gab letztlich den Anstoß, das Stimmfach zu wechseln?

Meine Lehrerin. Die «Figaro»-Gräfin gehörte damals zu meinen Paradedpartien. Da gibt es dieses hohe C. Irgendwann kostete mich das unglaublich Energie. Weil ich es nur mit der Randstimme singen konnte. Das heißt, die Stimmlippen waren so stark gespannt, dass sie schnell müde wurden. Die hohen Töne wurden zu echten Stolpersteinen. Zuerst machte ich mangelnde Körperkondition dafür verantwortlich. Also ging ich joggen, sang sogar dabei, aber es half nichts. Im Hinterkopf ahnte ich wohl, dass die Fixierung auf den Sopran in eine Sackgasse führen würde. Aber ich wollte das lange nicht wahrhaben. Bis meine Lehrerin mir auf den Kopf zu sagte: Du gehst durch die Hölle. Was du da machst, ist nicht mehr normal. Du musst das Fach wechseln. Ich wusste, dass sie Recht hatte. Trotzdem brach für mich auch damals eine Welt zusammen.

### Wieso das?

Ich hatte das Gefühl, vor dem Aus zu stehen. Wie nach dem Unfall in Bochum. Ich wollte partout Sopran sein – oder gar nicht singen. Mezzo? Das kam für mich nicht in Frage. Für mich klang das Wort nach Mittelmaß, nach Durchschnitt. Ich hatte die fixe Idee, dass der Sopran immer die erste Geige spielt. Ich wollte die *prima donna* sein, nicht die *seconda*. Na ja. Blöd eigentlich. Aber so tickte ich damals.

### Wagners Fricka und Waltraute haben Sie bereits gesungen, bei der Ruhrtriennale 2011 wollten Sie Ihr Debüt als Brangäne geben. Das Wagner-Jahr 2013 steht vor der Tür – da gab es gewiss auch einige «unmögliche» Angebote. Wo ziehen Sie die Grenze?

Eine Ortrud zum Beispiel oder eine Kundry

sind derzeit für mich tabu. Abgesagt habe ich auch eine Venus, die ich konzertant in Tokio singen sollte. Die Partie geht zu sehr in Richtung Sopran. Mit Fricka und Waltraute bin ich sehr zufrieden, die Brangäne liegt auch gut, ich werde sie nächstes Jahr zum ersten Mal an der Wiener Staatsoper singen – parallel zu einer Carmen in Hamburg. Das wird heftig. (*lacht*) Ich bekomme auch immer noch Mozart-Angebote. Nikolaus Harnoncourt hat mich allen Ernstes gefragt, ob ich die Despina singen will. Eigentlich hatte ich Mozart nach dem Wechsel abgehakt. Doch dann belagerte mich Harnoncourt – was man als Sänger ja gern hat (*lacht*). Ich wusste, dass er «Così fan tutte» schon mit Agnes Baltsa und Julia Hamari als Despina gemacht hatte. Er will für die Rolle eben keine Soubrette, sondern ein gestandenes Weib mit Mezzo-Organ. Also bin ich die Partie mit ihm durchgegangen, und er hat alle meine Wünsche akzeptiert. Die Instrumente werden einen Viertelton tiefer als üblich gestimmt sein. Das ist enorm wichtig. Deshalb kann ich mich auf dieses Abenteuer einlassen. Die

Produktion soll am Theater an der Wien herauskommen.

### Sie haben einmal gesagt, dass Sie auf der Bühne die wilden Charaktere bevorzugen...

Die wilden Opernfrauen sind widersprüchlicher, sie geben mehr her. Carmen zum Beispiel hat viele Facetten: Sie muss im ersten und zweiten Akt verführerisch klingen, die Musik ist sehr lyrisch. Da kann man nicht das böse Weib herauskehren. Die lyrischen Töne sind mir so nahe wie das Eruptive. Vielleicht ist das auch das Besondere meiner Stimme: Sie hat einen lyrischen Grund, ist aber zu Ausbrüchen fähig. Im April 2011 habe ich Belcanto gesungen, in «Anna Bolena» an der Wiener Staatsoper, und das werde ich auch wieder tun. Ich will die Stimme geschmeidig halten – mit so viel unterschiedlichem Repertoire wie möglich.

### Extrem verschieden sind auch die Dirigenten, mit denen Sie zusammenarbeiten – mitunter fast zeitgleich. Letztes Jahr etwa mit Riccardo Muti und Nikolaus Harnoncourt. Wie kriegen Sie das unter einen Hut?

(*lacht*) Diese Paarung hat eine Vorgeschichte. Als ich noch Mitglied des Arnold Schoenberg Chors war, habe ich mal innerhalb von zwei Wochen Schuberts As-Dur-Messe unter den

beiden gesungen. Erst mit Harnoncourt beim Styriarte Festival in Graz, dann bei den Salzburger Festspielen mit Muti. Das war lustig. Der Chor war natürlich vom Harnoncourt-Bazillus befallen und hat sich in Salzburg erst mal vehement gegen das üppige Klanggewebe gestemmt, das Muti haben wollte. Muti roch das sofort und sagte: Ich weiß, dass Sie nicht mögen, was ich von Ihnen erwarte, aber Sie müssen schon so singen, wie ich es will. Das waren zwei völlig verschiedene Welten, als hätten wir es mit zwei verschiedenen Stücken zu tun gehabt. Glucks «Orfeo e Euridice» habe ich ebenfalls in extrem unterschiedlichen Lesarten erlebt: erst unter Thomas Hengelbrock in Paris, dann unter Muti in Salzburg. Von Muti habe ich gelernt, Italienisch zu singen. Er achtet unglaublich auf alle Nuancen der Diktion und Artikulation. Meine Muttersprache ist nun mal Deutsch. Aber ich glaube, dass ich nach dieser Lehre jetzt wirklich Italienisch singen kann.

### Sie waren einige Jahre im Ensemble der Wiener Volksoper, dann hat Sie Ioan Holender an die Staatsoper geholt. Was war Holender für Sie?

Förderer und Kampfpartner (*lacht*)...

### Erzählen Sie...

Na ja, wir haben uns manches Mal heftig gestritten. Jeder weiß, dass Holender ein streitbarer Mensch ist. Und ich lasse mir auch nicht alles gefallen. Also hat es von Zeit zu Zeit gekracht. Aber er mochte mich irgendwie, und letztlich sind wir gut miteinander zurechtgekommen. Er hat mir immer wieder Chancen gegeben. Das muss ich ihm zugutehalten.

### Viele Ihrer Kollegen brauchen ein Stammhaus, sie sehnen sich nach der Nestwärme eines Ensembles. Wie ist das bei Ihnen?

Ich brauche das nicht. Ich kenne das von der Volksoper, dann war ich zwei Jahre fest an der Staatsoper, dann noch mal zwei Jahre mit einem Residenzvertrag. Jetzt arbeite ich frei. Ich wollte immer aus der Mühle des Repertoirebetriebs raus. Wenn Sie einen Ensemblevertrag in Wien haben, sieht der Alltag so aus: Man muss bis 14 Uhr warten, dann erfährt man aus dem Probenplan, was man am nächsten Tag zu tun hat. Ob man frei hat, ob man für Proben eingeplant ist oder ob man auf Abruf in der Stadt bleiben muss. Man kann nichts planen. Außerdem muss man um Urlaub bitten, wenn man irgendwo gastieren will. Und da wird häufig nein gesagt. All das fand ich unerträglich. Ich will selbst über meinen Terminkalender entscheiden. An der Wiener Staatsoper ist man als Mitglied des Ensembles ein Sklave des Hauses. Das wollte ich

nicht. Bei aller Liebe für die Stadt und die Staatsoper.

### Ist Ihnen das ganze Repertoiresystem ein Graus?

Nein, überhaupt nicht. Ich habe meine Fricka- und Waltraute-Debüts in Repertoirevorstellungen gegeben, ohne Bühnen- und Orchesterprobe. Für viele meiner Rollendebüts habe ich Repertoireaufführungen genutzt. Die Vorbereitung erfolgte mit dem Korrepetitor oder Kapellmeister und dem Regiebuch. Eineinhalb Tage Butterfly, fertig. Einmal fragte mich ein Kapellmeister nach der Probe: Hätten wir das nicht telefonisch machen können? (*lacht*) Meine Nerven sind gestählt.

### Wie halten Sie es mit den Regisseuren? Die einen wissen bis zur letzten Millisekunde, wer was wann machen soll, die anderen entwickeln ihr szenisches Konzept während der Proben mit den Darstellern... Welche Mentalität ist Ihnen lieber?

Es kommt nicht darauf an, wie lange oder in welchem Stil geprobt wird. Ich erwarte aber, dass derjenige, der da vor mir steht, sein Handwerk beherrscht. Alles andere ist enerzierend und respektlos. Ich komme als Sängerin ja auch vorbereitet zur Probe. Ich will keine Zeit mit Dingen verlieren, die unwichtig sind. Es geht um Professionalität. Wenn die gewährleistet ist, kann man jede Idee ausprobieren.

### Wollen Sie damit sagen, dass bei Regisseuren die handwerkliche Professionalität nachgelassen hat?

Viele Regisseure treten mit der Vorstellung auf die Bühne, große Kunst zu machen, die womöglich sogar die Werke übertrifft. Ich habe manchmal das Gefühl, dass es eher um Selbstverwirklichung geht oder darum, irgendwelche Neurosen abzuarbeiten. Eine solche Haltung ist fehl am Platz. Die Werke, die wir spielen, sind in der Regel groß und stark. Da frage ich mich, ob wir jeden Mumpitz brauchen, nur um es anders zu machen. Mir ist natürlich bewusst, dass es für Regisseure immer schwerer wird, für den Markt interessant zu bleiben. Manche inszenieren sicher nur auf Skandal, um ihren Namen zu etablieren. Das sind die üblichen Methoden, um ins Gespräch zu kommen und im Gespräch zu bleiben. Aber das wird sich verlaufen. Wir müssen zurück zu einer genauen Lektüre der Stücke. Wir müssen uns wieder darum bemühen, den Geist der Werke und ihrer Schöpfer zu erspüren. Es geht in diesem Prozess nicht nur um intellektuelle Analyse, sondern auch um Einfühlungsvermögen. Diese Sensoren sollten wir stärken. ■

# LES THÉÂTRES DE LA VILLE DE LUXEMBOURG OPERA 12/13

Cendrillon - Elisabeth Carecchio

## CENDRILLON JULES MASSENET

Musikalische Leitung: Alexander Liebreich  
Inszenierung: Benjamin Lazar  
Orchester: Orchestre Philharmonique du Luxembourg  
Chor: Chœur Lyrique Saint-Étienne Loire  
Produktion: Opéra Comique (Paris)  
Koproduktion: Opéra Théâtre de Saint-Étienne, Les Théâtres de la Ville de Luxembourg

OKTOBER 2012 6, 8 & 10 UM 20 UHR

## VÉNUS ET ADONIS JOHN BLOW

Musikalische Leitung: Bertrand Cuiller  
Inszenierung: Louise Moaty  
Orchester & Chor: Les Musiciens du Paradis  
Chor: La Maîtrise de Caen  
Produktion: théâtre de Caen  
Koproduktion: Les Théâtres de la Ville de Luxembourg, Angers-Nantes Opéra, Opéra de Lille, Opéra Comique (Paris), Centre de Musique Baroque de Versailles

NOVEMBER 2012 9 & 10 UM 20 UHR

## IL SEGRETO DI SUSANNA ERMANNO WOLF-FERRARI

## LA VOIX HUMAINE FRANCIS POULENC

Musikalische Leitung: Pascal Rophé  
Inszenierung: Ludovic Lagarde  
Orchester: Orchestre Philharmonique du Luxembourg  
Produktion: Les Théâtres de la Ville de Luxembourg, Opéra Comique (Paris)  
Koproduktion: Opéra Royal de Liège

FEBRUAR 2013 20 & 23 UM 20 UHR

## LA FINTA GIARDINIERA WOLFGANG AMADEUS MOZART

Musikalische Leitung: Andreas Spering  
Inszenierung & Kostüme: Vincent Bousnard  
Orchester: Le Cercle de l'Harmonie  
Produktion: Festival d'Art Lyrique d'Aix-en-Provence  
Koproduktion: Les Théâtres de la Ville de Luxembourg, Opéra de Toulon Provence Méditerranée, Opéra de Rouen Haute-Normandie

MÄRZ 2013 20 & 22 UM 20 UHR

## PARSIFAL RICHARD WAGNER

Musikalische Leitung: Eliahu Inbal  
Inszenierung: Tatjana Gürbaca  
Orchester: Orchestre Philharmonique du Luxembourg  
Choeur: Vlaamse Opera  
Produktion: Vlaamse Opera  
Koproduktion: Les Théâtres de la Ville de Luxembourg

APRIL 2013 12 UM 19 UHR  
APRIL 2013 14 UM 17 UHR

## L'OLIMPIADE JOSEF MYSLIVEČEK

Musikalische Leitung: Václav Luks  
Inszenierung: Ursel Herrmann  
Orchester: Collegium 1704  
Produktion: Théâtre National de Prague  
Koproduktion: théâtre de Caen, Les Théâtres de la Ville de Luxembourg, Opéra de Dijon

JUNI 2013 4 & 5 UM 20 UHR

GRAND THÉÂTRE & THÉÂTRE DES CAPUCINS WWW.THEATRES.LU



GRAND THÉÂTRE 1, ROND-POINT SCHUMAN L-2525 LUXEMBOURG  
INFORMATIONEN: WWW.THEATRES.LU TICKETS: WWW.LUXEMBOURGTTICKET.LU  
TEL.: + 352 47 08 95 - 1