

# OPERNRING ZWEI



Lise Davidsen singt die Sieglinde  
in der *Walküre*

*Das Monatsmagazin der Wiener Staatsoper → №15 / Mai 2022*

INTERVIEW MIT LISE DAVIDSEN → 16 WIEDERAUFAHME »BORIS GODUNOW« → 20 PORTRÄT TOM MORRIS → 28 »UTOPERAS« → 33 SOLISTENKONZERT KS PIOTR BECZAŁA → 38

WIENER  
STAATSOPPER





# UNSERE ENERGIE FÜR DAS, WAS UNS BEWEGT.

Die OMV ist seit langem Generalsponsorin der Wiener Staatsoper und wir sind stolz, diese herausragende österreichische Kulturinstitution mit voller Energie zu unterstützen. Wir freuen uns mit Ihnen auf die bewegenden Inszenierungen.

Alle Sponsoringprojekte finden Sie auf [www.omv.com/sponsoring](http://www.omv.com/sponsoring)



<p><b>2</b> VERTIEFUNG FINDET NICHT ÜBER AUSSCHLIESSLICHKEIT STATT <i>Michael Nagy im Gespräch</i></p> <p><b>5</b> ELSA UND ORTRUD <i>Zwei »politische Weiber« im Lohengrin</i></p> <p><b>9</b> DEBÜTS</p> <p><b>10</b> BRILLANTE BELCANTO-KUNST <i>Pretty Yende singt in I puritani</i></p> <p><b>12</b> DIE JAHRESZEITEN AUF ORFIII / DANCE MOVIES IM MAI</p> <p><b>13</b> MARTIN SCHLÄPFERS <i>Die Jahreszeiten</i></p>	<p><b>16</b> DER KLANG DER REINEN SEELE <i>Interview mit Lise Davidsen</i></p> <p><b>20</b> DAS VERGANGENE IM GEGENWÄRTIGEN <i>Gedanken zur Wiederaufnahme von Boris Godunow</i></p> <p><b>26</b> WAGNERS KLANGVISION <i>Die Wagner tuba im Ring</i></p> <p><b>28</b> MAN MACHT DIE MUSIK ZU EINER FIGUR INNERHALB DER SZENE <i>Regisseur Tom Morris im Porträt</i></p> <p><b>32</b> HA-HO-HU <i>Das Jugendprojekt Tanzlabor feiert Premiere</i></p>	<p><b>33</b> UTOPERAS <i>Partizipatives Schaffen am Musiktheater</i></p> <p><b>36</b> BEVOR SICH DER PREMIERENVORHANG HEBT <i>Die Produktionsleitung der Wiener Staatsoper</i></p> <p><b>38</b> EIN SCHÖNES, GEMEINSAMES MUSIZIEREN <i>Piotr Beczała und Sarah Tysman geben ein Solistenkonzert in der Staatsoper</i></p> <p><b>43</b> DER PRÄGENDE MOMENT <i>Axel Kober</i></p> <p><b>44</b> PINNWAND</p> <p><b>46</b> SPIELPLAN</p>
--	--	---

GENERALSPONSOREN DER WIENER STAATSOPER





# Vertiefung

## FINDET NICHT ÜBER AUSSCHLIESSLICHKEIT STATT

Michael Nagys Debüt an der Wiener Staatsoper als Graf Almaviva im Zuge der Mai-Serie von Mozarts *Le nozze di Figaro* wird nicht von ungefähr mit großer Spannung und Vorfreude erwartet. Schließlich hat sich der deutsche Bariton mit ungarischen Wurzeln weltweit in einem breiten Repertoire mit maßstabsetzenden Rollenporträts profilieren können. Gewissermaßen als Auftakt zu dieser Aufführungsreihe bringen wir das folgende Gespräch, das Andreas Láng mit dem Sänger knapp vor Ostern geführt hat.

*Jean-Pierre Ponnelle, dessen Figaro-Inszenierung nun ein letztes Mal über die Bühne gehen wird, nannte Mozart einen dämonischen Intellektuellen. Und Nikolaus Harnoncourt meinte, dass Leopold Mozart irgendwann zur erschreckenden Erkenntnis gelangt sein musste, keinen Sohn, sondern ein Krokodil aufgezogen zu haben.*

MICHAEL NAGY (*lacht*) Diese beiden Äußerungen umreißen im Grunde genau jenes Universelle, das das Genie Mozart ausmacht. Seine Persönlichkeit war ohne Zweifel eine extremistische hinsichtlich der Möglichkeiten zur Ausdehnung ins Helle wie ins Dunkle – wobei ich die dämonische Seite zum Beispiel im *Giovanni* deutlicher, im *Figaro* weniger ausmache. Auf jeden Fall bin ich mir ganz sicher, dass Leopold Mozart mit der Erziehung respektive dem Versuch einer Formung dieses Knaben durchaus überfordert war. Er erkannte ein Genie, das im sozialen Gefüge nicht recht funktionierte, und so war die Idee naheliegend, ihn auf die musikalische Schiene zu schieben, um eine offensichtlich greifbare Ecke zu packen, um diese Persönlichkeit irgendwie zu kanalisieren.

*Verdi, Shakespeare, aber auch Mozart wird nachgesagt, dass sie selbst ihre furchtbarsten Bühnenfiguren nicht verurteilen. Sollte der Interpret, zumindest in den Werken der Genannten, dieser Idee folgen?*

MN Ich finde eine moralische Bewertung von fiktiven Kunstfiguren auch seitens der Ausübenden überaus müßig. Entsprechend wohltuend ist ja, wenn nicht nur Komponisten, Dramatikerinnen, Librettisten, sondern auch Interpretinnen und Interpreten ihre Figuren aus der Mitte kommen lassen, aus einem Zentrum des Menschlichen, und so das Innere eines Charakters erlebbar machen. Als Sänger muss ich mir den künstlerischen Arbeitsweg leisten, zum Kern einer Kunstfigur vorzudringen. Der *Figaro*-Graf ist beispielsweise zweifelsohne ein diffuser, mitunter sehr kontroverser Charakter, dessen Bestandteile man in sich vielleicht nicht alle entdeckt. Das Spannende ist dann, über die musikalische Zeichnung der Figur einen Zugang zu finden und ein humanes, ganzheitliches, denkendes, fühlendes Wesen zu kreieren. Man kann auf diese Weise eine Erzählung, Aspekte eines Charakters lenken, einfärben, man kann Ideen implantieren beziehungsweise auf den Weg bringen, aber die Be- und Verurteilung obliegt den Rezipienten, sprich dem Publikum – nicht uns, die wir auf der Bühne stehen.

*Die Aufführungspraxis war in den letzten 50 Jahren bei den Werken Mozarts vielleicht einem größeren Wandel unterworfen, als das bei den meisten Komponisten der Fall war. Dies hat zu einer großen Stilpluralität geführt. Wie kommt man heute auf einen gemeinsamen Nenner, wenn man sich daran macht, ein Werk zu erarbeiten und die meisten Mitwirkenden einen je anderen Zugang mitbringen?*

MN Die Antwort gibt Leopold Mozart, der sinngemäß meinte, dass dieses Komponistenwesen Mozart von einer derart überbordenden Innovationskraft war, einer Unerschrockenheit und Vielfalt, dass eine Aufführung seiner Werke nur dann zielführend wäre, wenn diese Reichhaltigkeit auch hörbar gemacht würde. Mit anderen Worten: Mozart zu einer einseitigen Spezialistenmusik –

welcher Art auch immer – zu degradieren, wäre fatal und verkehrt. Der Grundgedanke in Mozarts Opern, Symphonien, in seiner Kammermusik ist Interaktion. Und je mehr Eindrücke, Einflüsse, Frische, Innovation durch alle Beteiligten zusammenkommen, desto gerechter werden wir dem Genius Mozart. Alles andere wäre Stillstand und bestenfalls analytische Wissenschaft.

*Nach Viktor Frankl ist die Sinnfindung die zentrale Überlebensstrategie des Menschen. Ist der Gesang der Sinn Ihres Lebens?*

MN Es ist auch der Gesang, aber hauptsächlich die Musik. Das war für mich vielleicht eine der bittersüßen Erkenntnisse in den Corona-Monaten, in denen man nicht auftreten durfte: Ich könnte notfalls ohne Singen leben, ich könnte aber niemals ohne Musik leben. Aber abseits der Bühne war der schönste Moment in meinem Leben mit Sicherheit der erste Schrei meiner neugeborenen Tochter.

*Sie können auf ein sehr umfangreiches Repertoire verweisen. Hat sich dies zufällig über die Engagements ergeben oder gab es da bewusste Entscheidungen, Zielsetzungen?*

MN Der Großteil ist tatsächlich meiner Interessenslage geschuldet. Ich bin von Musik viel zu sehr fasziniert, als dass ich mich beschränken wollte. Und so habe ich die unterschiedlichsten Ausflüge in der Musikliteratur unternommen, von denen ich keinen einzigen bereut habe. Im Gegenteil: stets wurde meine Faszination zusätzlich befördert.

*Heißt das auch, dass zum Beispiel die Erarbeitung von etwas Zeitgenössischem einen neuen Blick auf Mozart gewährt hat?*

MN Das wäre vielleicht zu weit gegriffen. Aber natürlich beeinflusst sich alles gegenseitig, und je mehr sich der Horizont weitet, desto Konkreteres entdeckt man auch im Gewohnten und Bekannten.

*Südlich der Alpen geben die meisten Sängerinnen und Sänger den Auftritten gegenüber den Proben den Vortzug, nördlich der Alpen ist es meist umgekehrt.*

MN (lacht) Eine Art Sänger-Äquator! Ich muss gestehen, dass dieser Befund in meinem Fall zutrifft. Ich liebe diese Arbeit mit der Musik in einem geschützten Raum, natürlich immer unter dem Gesichtspunkt, dass man das Erarbeitete irgend-einmal auch herzeigt. Die Proben empfinde ich als herrliche Exklave, in der ich in aller Wildheit und Unbesonnenheit und praktisch folgenlos an und über meine Grenzen gehen kann, um diese zu erkunden.

*Wie geht man als Künstler der negativen Eigenschaft des Ehrgeizes aus dem Weg?*

MN Da alle Künstlerinnen und Künstler narzisstisch veranlagte Menschen sind, wäre es eine Lüge, wenn ich behauptete, dass wir keinen Ehrgeiz haben. Allerdings muss Ehrgeiz nicht die Sucht nach Publikumsakklamation bedeuten, sondern kann sich auch auf den Versuch fokussieren, einem Werk unentwegt näher zu kommen und ihm daher immer gerechter zu werden.

*Inwiefern nützt Ihnen Ihr Dirigierstudium als Sänger?*

MN Zum einen bin ich beim Erarbeiten neuer Rollen fürs erste auf niemand anderen angewiesen, ich kann mich also selbst am Klavier begleiten und die ersten großen Bausteine alleine zusammenfügen. Zum anderen hilft mir das Wissen um das Funktionieren eines Orchesters, das Wissen um die Aufgaben des Dirigenten, den Gesamtapparat auf eine Linie zu bringen, beim Singen ungemein. Das Gesamtresultat wird einfacher besser, wenn man einander versteht.

*Sie haben auch den Flugschein erworben. Was ist adrenalinsteigernder: der Moment knapp vor dem Starten des Flugzeuges oder jener kapp vor dem Auftritt?*

MN Beim Fliegen wird man alle Parameter, die zu einer potenziell gefährlichen Situation führen könnten, durch sorgfältige Vorbereitung minimieren. Beim Singen kommt der Faktor Mensch beziehungsweise der Faktor Physis raumgreifender ins Spiel. Somit ist die Antwort: Der Moment knapp vor dem Auftritt ist aufregender. (lacht)

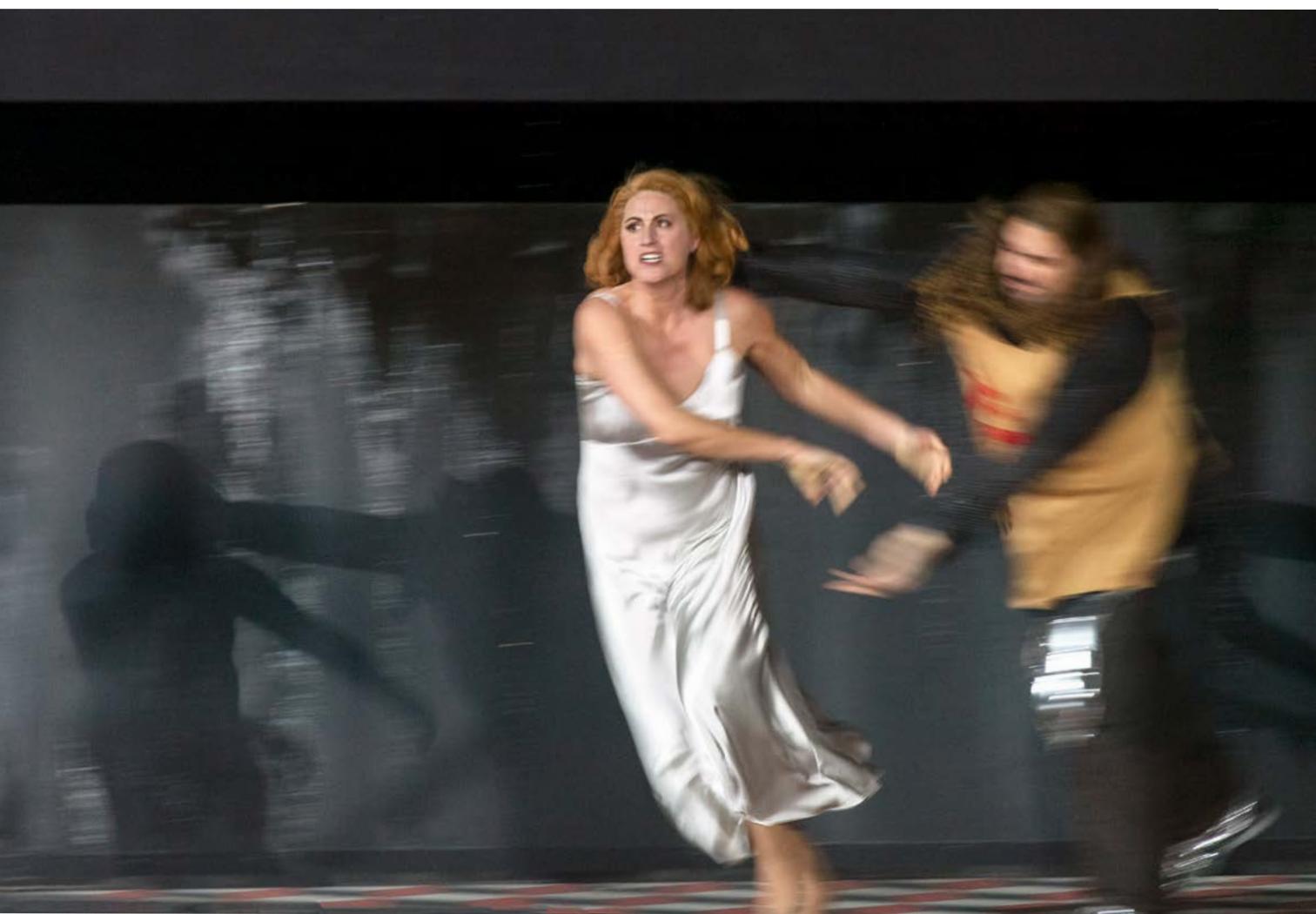
*Günther Groissböck meinte, dass ausgesuchte Landstriche die Musik eines bestimmten Komponisten atmosphärisch geradezu widerspiegeln. Der Blick vom Sonntagberg in Niederösterreich etwa klingt für ihn nach Bruckner.*

MN Dem kann ich absolut beipflichten: Hamburg, der Norden Deutschlands, die Kühle gepaart mit einem Schuss Melancholie verbinde ich etwa mit Brahms. Genauso wie mir in Wien – Sie werden vielleicht überrascht sein – augenblicklich Schreker in den Sinn kommt. All das, wofür Wien am Ende des 19. und am Beginn des 20. Jahrhunderts Dreh- und Angelpunkt war, geistiger, künstlerischer, philosophischer Türöffner war, kulminierte für mich im Werk Schrekers.

*Graf Almaviva in Le nozze di Figaro*  
3. / 6. / 9. / 12. & 16. Mai 2022

# *Elsa und Ortrud:* ZWEI »POLITISCHE WEIBER« IN LOHENGRIN

SERGIO MORABITO



Elsa ist von Richard Wagner selbst als die heimliche Hauptfigur im *Lohengrin* verstanden worden. Tatsächlich ist sie es, die – im ersten Akt – die Erscheinung des Schwanenritters in die Wirklichkeit zwingt, im

zweiten Akt die stückentscheidende innere Wendung vollzieht und im dritten Akt – mit dem Stellen der verbotenen Frage – auch das äußere Geschehen zur Eskalation führt. Dies ist umso bemerkenswerter, als

↑ Jacquelyn Wagner (Elsa), Eric Cutler (Lohengrin)

Elsa gezwungen ist, aus der Defensive heraus zu agieren. Sie ist zwar die erstgeborene Tochter des Herzogs von Brabant, aber als Frau nicht nachfolgeberechtigt, weswegen ihr der jüngere Bruder Gottfried vorgezogen wird. Zudem hat ihr Vater entschieden, sie mit Friedrich von Telramund zu verheiraten, der ihr verhasst ist. Ihr gesellschaftlicher Status als Tochter und Frau reduziert sie somit auf ein Werkzeug patriarchalen Machterhalts.

Die junge Frau entzieht sich ihrer Instrumentalisierung, indem sie nach dem Tod ihres Vaters ihre Pflicht als Aufpasserin ihres jüngeren Bruders zumindest sträflich vernachlässigt und die Ehe mit Friedrich von Telramund ausschlägt. Die tatsächlichen Vor-

verletzlich, weiblich fast, bei allen körperlichen Vorfällen eher passiv Reagierender als bestimmd Handelnder, der kein Problem damit hat, intime Momente auch in der Öffentlichkeit zuzulassen, wie etwa seine Liebeserklärung an Elsa. Nicht die Bewunderung, sondern die Rührung ist der kollektive Affekt, den die Kontemplation seiner Schönheit – nicht seiner physischen Stärke – auslöst.

Nicht unerwähnt sei, dass das Finale der auf Walter Scotts *Ivanhoe* zurückgehenden »Großen romantischen Oper« *Der Templer und die Jüdin* (1829) von Heinrich Marschner den ersten *Lohengrin*-Akt bis ins textliche und musikdramaturgische Detail geprägt hat. In Marschners Erfolgsoper erscheint Ivan-

# Bald muss Elsa feststellen, dass auch das Frageverbot eine männliche Machterhaltung darstellt

gänge sind dabei nur unter Vorbehalt zu rekonstruieren, da sie aus der subjektiven Perspektive Friedrich von Telramunds geschildert werden, der sich zum Teil selbst widerspricht. (Dass nicht er – nach dem mutmaßlichen Brudermord – »dem Recht auf ihre Hand entsagt«, sondern sie zuvor die seine »voll Hochmut von sich stieß«, ist die wahrscheinlichere Variante.) Kein Wunder jedenfalls, dass Elsa als abschreckendes Beispiel weiblicher Unbotmäßigkeit erscheinen muss, nicht nur in den Augen des sich unmittelbar geschädigt Wähnenden. Das Verdict des männlichen Kriegerrates über die Angeklagte lautet jedenfalls: »In düstrem Schweigen richtet Gott.«

»Wagner hat mehrfach hervorgehoben, wie sehr er sich während des Schaffens mit der Figur der Elsa identifizierte. [...] Wie Elsa in ihrer Vision, so erschaut der Schaffende in seiner Phantasie Lohengrin nur ahnend, als liebend herbeizogene Offenbarung«, betont Wagner-Exeget Paul Bekker. »Ihre Beschreibung des Ritters ähnelt dem Bilde Oberons: der inwendige Lohengrin ist ein winziger Elfenfürst«, deutet Theodor W. Adorno in *Versuch über Wagner*. Elsa entwirft als Schaffende einen Mann, wie sie »keinen noch ersah«, der also so ganz anders ist als die Vertreter einer archaischen Männlichkeit, denen sie in ihrem bisherigen Leben ausgeliefert war: weich, lyrisch,

höe in extremis und rettet die als Hexe zum Tod auf dem Scheiterhaufen verurteilte Rebecca, indem er im Gottesgericht gegen ihren Verderber antritt. Wagners Übermalung ersetzt die Jüdin als Sympathieträgerin durch eine christliche Heldin und impliziert so auch die Zurücknahme eines wichtigen Zeichens religiöser Toleranz. Ich komme darauf zurück.

Dennoch: Sehr bald muss Elsa feststellen, dass auch das Frageverbot ihres Traummannes eine Fortschreibung und Verlängerung männlicher Dominanz und Machterhaltung darstellt, wie die Idealisierung fragloser weiblicher Hingabe ja stets zur Zementierung realer Geschlechter-Machtverhältnisse taugt. Die verbotene »Blaubartkammer«, deren Geheimhaltung die Überlegenheit des Mannes wahren soll – und die häufig dessen tabuisierte Homosexualität betrifft, wie der Kulturwissenschaftler Gero Bauer in seinem Buch *Houses, Secrets, and the Closet* herausgearbeitet hat –, scheint das Gegenbild zum hehren Gralsmysterium Lohengrins zu sein und ist doch zugleich strukturell mit ihm identisch.

In der zweiten, der sogenannten Brautgemachszenen des dritten Aktes, klagt Elsa das Recht ein, für den Namenlosen zu sterben – und fordert damit die Gleichberechtigung mit dem Mann, der für sie in einen Zweikampf »auf Leben und auf Tod« eingetreten war:



»Wie du mich trafst vor schwerer Klage, oh wüßte ich auch dich in Not! Daß mutvoll ich ein Mühen trage, kennt ich ein Sorgen, das dir droht! [...] für dich wollt ich zum Tode gehen!« Nach dem Modell von Hegels Dialektik von Herr und Knecht ist sie bereit, kraft Todesbereitschaft ihre Souveränität zurückzugewinnen und der falschen Ruhe eines auf Unterdrückung der Frau beruhenden Geschlechterverhältnisses eine definitive Absage zu erteilen: »Nichts kann mir Ruhe geben, dem Wahn mich nichts entreißt, als – gält es auch mein Leben – zu wissen, wer du seist!«

Ortrud ist die Zweiflerin, und je weiter das Stück voranschreitet, umso deutlicher wird, dass in ihr Elsas eigene verdrängte Ansprüche und Forderungen verkörpert sind. Bereits im Finale des ersten Aktes fragt sie: »Wer ist's, [...] vor dem ich machtlos bin?« Zu Beginn des dritten Aktes fühlt sich auch Elsa »machtlos« vor Lohengrin: »Ach, dich an mich zu binden, wie sollt ich mächtig sein?« Als Heidin bleibt Ortrud einer Religion verhaftet, die nach Wagners Verständnis mit Erscheinen des »Erlöser« Christus und seines »Gesandten« Lohengrin der Vergangenheit angehört. Doch Ortrud verweigert sich der von Elsa angepriesenen »zweifellosen Liebe« und dem »Glück, das sich uns nur durch Glauben gibt«, nicht anders als die »Juden«, die Christus nicht als den ersehnten Messias anerkennen wollen. Das getilgte, positiv konnotierte »Jüdische« aus Marschners Oper wird von Wagner verkehrt und negativ konnotiert auf Ortrud projiziert.

Der Musikwissenschaftler Richard Klein hat auf »die Selbstverständlichkeit« verwiesen, »mit der [Paul] Bekker [im Jahre 1924] davon ausgeht, das Werk Wagners enthalte antisemitische Porträts. [...] Bekker rechnet mit einem Publikum, das weiß was gemeint ist, das keine ›Beweise‹ braucht [...] sondern mit antisemitischen Denkmustern [...] vertraut ist.« Bekkers Kronzeuge im Fall *Lohengrin* ist der Autor Heinrich Mann, der im *Untertan* das Aufführungserlebnis seines Helden und seiner Braut paraphrasiert:

»Der biedere König hätte es nicht nötig gehabt, die Sache dermaßen objektiv zu behandeln: Elsas ausgesprochen germanischer Typ, ihr wallendes blondes Haar, ihr gutrassiges Benehmen boten von vornherein gewisse Garantien. [...] Wie aber Ortrud vor Elsa in das Münster treten wollte, empörte sich Guste. Das hat sie nun nicht nötig, darüber ärgere ich mich immer. Wo sie doch nichts mehr hat, und überhaupt. – Jüdische Frechheit, murmelte Diederich.«

Letztere Szene, der Streit der beiden Frauen vor dem Münster, ist mit der allegorischen Gegenüberstellung

von Ecclesia und Synagoge parallelisiert worden, wie sie auf gotischen Kirchenportalen zu finden ist. Ortruds Selbstcharakterisierung – »freudlos, das Unglück nur beweinend, das lang belastet meinen Stamm« – erinnert an die zwölf Stämme Israels und die Allegorie der Synagoge mit verbundenen Augen, am Boden liegender Krone und gebrochener Lanze.

Einen weiteren Beleg aus jüngerer Zeit liefert der Opernkritiker der F.A.Z., der sich 2017 anlässlich der Rekonstruktion einer älteren *Lohengrin*-Inszenierung aus Prag zu Wort meldet:

»Wolfgang Wagner hat [...] animierte Historienbilder gemalt. Sogar die religiöse Farbsymbolik Alter Meister führt er fort, wenn er die heidnische Hexe Ortrud am Ende des zweiten Akts gelb gewandet, wie es die Maler häufig mit Judas taten, dem Jünger, der Jesus verriet.«

Die Beschwörung kultureller Kontinuität verbindet sich mit Gutheibung der optischen Markierung von Heiden, Hexen und »Heilandsverrätern«: An den dieser Farbsymbolik entsprechenden gelben Juden-Ring oder -Fleck des Mittelalters knüpfte der »Judenstern« der Nationalsozialisten an. In einem Brief an Franz Liszt vom 30. Januar 1852 findet sich eine Tirade Wagners, in der er sich rhetorisch auf Ortrud einschießt. Als »Weib, das die Liebe nicht kennt« wird Ortrud Wagners privatmythologischer Figurengalerie der verkörperten »Liebelosigkeit« eingereiht. Als »politisches Weib« sei sie die personifizierte »Grauenhaftigkeit« schlechthin. Denn das »natürliche starke Liebesbedürfnis« des »Weibes« ließe Ortruds borniertem »Ahnensstolz« und »Hang am Vergangenen« zu »mörderischem Fanatismus« pervertieren: »Wir kennen in der Geschichte keine grausameren Erscheinungen als politische Frauen.« Ortrud fordert die Autorität des patriarchalen Vatergottes und seiner Vertreter offen heraus: »Gib mir die Macht, und sicher zeig ich dir, welch schwacher Gott es ist, der ihn [Lohengrin] beschützt.« Elsa wird das narzisstische Verschmelzungangebot des Wagner-schen Eros ausschlagen und sich in unausgesprochener Komplizenschaft mit Ortrud einmal mehr ermächtigen, den ihr gesetzten Handlungsspielraum zu übertreten.

*Die am 9. April bei den Salzburger Osterfestspielen zur Premiere gelangte Lohengrin-Produktion in der Inszenierung von Jossi Wieler und Sergio Morabito ist eine Koproduktion mit der Wiener Staatsoper. Die von Christian Thielemann dirigierte Premierenserie im Haus am Ring folgt in der Spielzeit 2023/24.*

# DEBÜTS



Michael Nagy



Francesco Lanzillotta



Pretty Yende



Jendrik Springer

## HAUSDEBÜTS

### LE NOZZE DI FIGARO 3. MAI 2022

Michael Nagy → *Graf Almaviva*

### BORIS GODUNOW 11. MAI 2022

Alexander Tsymbalyuk → *Boris Godunow*

### I PURITANI 20. MAI 2022

Francesco Lanzillotta →  
*Musikalische Leitung*

## ROLLENDEBÜTS

### LE NOZZE DI FIGARO 3. MAI 2022

Peter Kellner → *Figaro*  
Isabel Signoret\* → *Cherubino*

### DAS RHEINGOLD 4. MAI 2022

John Lundgren → *Wotan*  
Erik Van Heyningen\* → *Donner*  
Daniel Jenz → *Froh*  
Daniel Behle → *Loge*  
Monika Bohinec → *Fricka*  
Regine Hangler → *Freia*  
Noa Beinart → *Erda*  
Jörg Schneider → *Mime*  
Artyom Wasnetsov\* → *Fasolt*

Dmitry Belosselskiy → *Fafner*  
Joanna Kędzior → *Woglinde*  
Patricia Nolz\* → *Wellgunde*  
Stephanie Maitland\* → *Flosshilde*

### DIE WALKÜRE 8. MAI 2022

Stuart Skelton → *Siegmund*  
Dmitry Belosselskiy → *Hunding*  
John Lundgren → *Wotan*  
Lise Davidsen → *Sieglinde*  
Monika Bohinec → *Fricka*  
Aurora Marthens\* → *Gerhilde*  
Tamura Gochashvili → *Ortlinde*  
Isabel Signoret\* → *Siegrune*  
Szilvia Vörös → *Grimgerde*  
Noa Beinart → *Schwertleite*  
Stephanie Maitland\* → *Rosswieße*

### BORIS GODUNOW 11. MAI 2022

Stephanie Houtzeel → *Amme*  
Thomas Ebenstein → *Schuiskij*  
Sergey Kaydalov → *Andreej Schtschelkalow*  
Vitalij Kowaljow → *Pimen*  
Dmitry Golovnin → *Grigorij*  
Ilja Kazakov\* → *Warlaam*  
Daniel Jenz → *Missail*  
Stephanie Maitland\* → *Schenkenwirtin*  
Andrea Giovannini → *Gottesnarr*  
Evgeny Solodovnikov → *Nikititsch*

### SIEGFRIED 14. MAI 2022

Michael Weinius → *Siegfried*  
John Lundgren → *Wanderer*  
Noa Beinart → *Erda*

Jörg Schneider → *Mime*  
Dmitry Belosselskiy → *Fafner*  
Joanna Kędzior → *Walvogel*

### DIE JAHRESZEITEN 17. MAI 2022

Jendrik Springer → *Musikalische Leitung*

### GÖTTERDÄMMERUNG 19. MAI 2022

Michael Weinius → *Siegfried*  
Clemens Unterreiner → *Gunther*  
Albert Dohmen → *Hagen*  
Szilvia Vörös → *Waltraute*  
Noa Beinart → *1. Norn*  
Regine Hangler → *3. Norn*  
Joanna Kędzior → *Woglinde*  
Patricia Nolz\* → *Wellgunde*  
Stephanie Maitland\* → *Flosshilde*

### I PURITANI 20. MAI 2022

Pretty Yende → *Elvira*  
Ilja Kazakov\* → *Gualtiero Valton*  
Roberto Tagliavini → *Sir Giorgio*  
John Osborn → *Arturo Talbo*  
Igor Golovatenko → *Riccardo Forth*  
Margaret Plummer →  
*Enriqueta di Francia*

\* Mitglied des Opernstudios  
*Operndebüts / Ballettdebüts*

*Das Opernstudio wird gefördert von*

Czerwenka Privatstiftung  
Robert Placzek Holding  
Offizieller Freundeskreis der Wiener Staatsoper

*Bilder Gisela Schenker (Nagy) /  
Gregor Hohenberg / Sony Music  
Entertainment (Yende)*



# BRILLANTE *Belcanto-Kunst*

*Pretty Yende singt in der Wiederaufnahme von I puritani*

Am Ende: Stehende Ovationen. Pretty Yende an der Rampe, sichtlich berührt, kein großes Gehabe, sondern ehrlicher Dank. Wann und wo? An der Wiener Staatsoper, nach einer beliebigen *La traviata*-Vorstellung. Hatte die Sängerin im Haus am Ring ihr Debüt höchst erfolgreich als Adina im *Liebestrank* gegeben, so faszinierte sie in der Rolle der Violetta in der *Traviata*-Neuproduktion (2021) sogar noch mehr. Denn Simon Stones Regiekonzept, das die Geschichte im Hier und Jetzt erzählt und Violetta zu einer modernen Influencerin macht, scheint ideal auf die Sopranistin zugeschnitten. Kein Wunder, dass auch die Kritiken die Sängerin rühmten: »Sie phrasiert minutiös und wunderbar intensiv. Perfekt setzt sie Spitzentöne; berührend ihre Arien und besonders ihre Sterbeszene voll Wärme und feiner Melancholie« (*Kronen Zeitung*); »präzise Koloraturen, immense Höhe, vor allem eine große Palette an Zwischenton« (*Bachtrack*); »darstellerisch ist Pretty Yende ohnehin eine Wucht«. (*Kurier*) Die Zitatensammlung ließe sich noch lange fortsetzen.

Ihre Karriere – so märchenhaft wie selten eine andere in der Opernwelt – ist inzwischen wohlbekannt. Yende wuchs, fernab vom großen Musiktheater, in einer kleinen Stadt in Südafrika auf, sah eines Tages eine Fernsehwerbung der British Airlines – und lauschte hingebungsvoll. Denn als Untermalung wurde das Blumenduett aus *Lakmé* verwendet, jene bekannte Passage, in der die beiden Frauenstimmen kunstvoll in verschlungenen Girlanden geführt werden. Spontan ergriff die Musik Yende, und ebenso spontan beschloss sie, ihrem Leben eine neue Richtung zu geben: Musik! Sie studiert am South African College of Music, singt, dank eines Stipendiums, in Wien, beim Belvedere-Wettbewerb. Und nimmt gleich alle Preise mit nach Hause. Auch den Operettenpreis übrigens, wie sie lachend erzählt: »Ich spreche ja kein Deutsch – und dann auch noch den Operettenpreis!« Es folgen weitere Wettbewerbssiege (zum Beispiel

gewinnt sie Plácido Domingos Operalia Wettbewerb), die sich Yende nicht zu Kopf steigen lässt. Stattdessen treibt sie ihre Studien bedachtvoll weiter, lernt unter anderem an der Akademie der Scala. Und widersteht zahlreichen Versprechungen, die sie sofort ins große Rampenlicht locken wollen. »Es wäre kein Dienst an meiner Gabe gewesen, wenn ich all jenen vertraut hätte, die mir die Welt versprachen«, stellt sie im Nachhinein fest. Der behutsame und vernünftige Weg lohnt sich, wie ihr erfolgreicher Weg durch die großen Häuser beweist. New York, London, Paris, Berlin, Mailand – überall feiert sie bald Erfolge, ihre CDs werden hochgepriesen und auch ausgezeichnet. Das Märchen soll aber gar kein Märchen sein, erzählt sie. Sondern eine Bestärkung für all jene, die ebenso ihren Weg machen wollen. Es geht ihr also nicht darum, eine Cinderella zu sein, die ihr Glück fand. Vielmehr will sie die Geschichte einer Chance erzählen »die genutzt wurde – und anderen ebenso offensteht.«

Im Mai kehrt die Sopranistin wieder ans Haus am Ring zurück, diesmal als Elvira in der Wiederaufnahme von Vincenzo Bellinis *I puritani*, eine Partie, die sie unter anderem am Zürcher Opernhaus, in Barcelona und an der New Yorker Metropolitan Opera gestaltet hat. Auch hier wurde in Rezensionen wieder von der »hervorragenden Beweglichkeit ihrer Stimme und der großen Leichtigkeit in der Höhe« ([seenandheard-international.com](http://seenandheard-international.com)) geschwärmt. Wer dieses Belcanto-Meisterwerk in dieser atemberaubenden Besetzung erleben will, möge sich also die untenstehenden Termine rot im Kalender anstreichen!

## I PURITANI

20. / 24. / 28. Mai / 2. Juni 2022

*Musikalische Leitung* Francesco Lanzillotta

*Inszenierung* John Dew

*Mit u.a.* Pretty Yende, John Osborn,  
Roberto Tagliavini, Igor Golovatenko

## »DIE JAHRESZEITEN«

### AUF ORF III

»Er nahet sich, der holde Lenz,  
Schon fühlen wir  
den linden Hauch,  
Bald lebet alles wieder auf.«

Mit diesen Worten begrüßen die Frauen in Joseph Haydns *Die Jahreszeiten* den Frühling. Für Frühlingsgefühle zuhause sorgt am Sonntag, 29. Mai, 20.15 Uhr, der ORF III mit Martin Schläpfers neuem Ballett *Die Jahreszeiten*. In der Reihe *Erlebnis Bühne* mit Barbara Rett wird die Aufzeichnung der Premiere dieser außergewöhnlichen Tanz-Produktion zu Haydns gleichnamigem Oratorium präsentiert. Neben dem Wiener Staatsballett sind unter der Musikalischen Leitung von Adam Fischer aus dem Ensemble der Wiener Staatsoper Slávka Zámečníková als Hanne, Josh Lovell als Lukas, Martin Häßler als Simon, der von Erwin Ortner einstudierte Arnold Schoenberg Chor und das Orchester der Wiener Staatsoper zu erleben.

Sonntag, 29. Mai 2022, 20.15 Uhr, ORF III



## DANCE MOVIES IM MAI

### Cunningham

Zum Saisonabschluss der Tanzfilm-Reihe DANCE MOVIES zeigt das Wiener Staatsballett gemeinsam mit dem Filmcasino die Dokumentation *Cunningham* über den amerikanischen Tanz-Visionär. Mit seiner innovativen Fantasie, Risikofreude und künstlerischen Abenteuerlust hat Merce Cunningham den Tanz revolutioniert. Der 2019 anlässlich des 100. Geburtstags von Cunningham erschienene Film von Alla Kovgan verbindet dokumentarisches Material aus den Jahren 1944 bis 1972 – von den ersten Karriereschritten Cunninghams als Tänzer bis zu seinem internationalen Durchbruch als eine der bedeutendsten Figuren des Modern Dance – mit neuen Verfilmungen seiner legendären Choreographien. Auf faszinierende Weise durch die 3D-Technologie unterstützt und getanzt von den letzten Mitgliedern der Merce Cunningham Dance Company werden seine Arbeiten zum Leben erweckt und zeichnen in poetischen Bildern eine Reise in die Welt des Choreographen.

Das Wiener Staatsballett zeigt ab dem 4. Juni in der Volksoper Wien die Produktion *Kontrapunkte*, in der Merce Cunninghams 1980 uraufgeführte *Duets* auf Werke von Anne Teresa De Keersmaeker und Hans van Manen treffen. Andrea Weber, langjährige Tänzerin der Merce Cunningham Dance Company, studiert das Stück mit dem Wiener Staatsballett ein und wird im Anschluss an die Filmvorführung Guest bei einem Nachgespräch sein.

Sonntag, 22. Mai 2022, 13 Uhr, Filmcasino  
(Margaretenstraße 78)

Tickets & weitere Infos → [filmcasino.at](http://filmcasino.at)



← Claudine Schoch, Alexey Popov



# Martin Schläpfers »DIE JAHRESZEITEN« – Ein Menschen- und Naturweg

Am 30. April feierte Martin Schläpfers Uraufführung zu Joseph Haydns Oratorium *Die Jahreszeiten* Premiere im Haus am Ring: Ein Tanzfest der Sinne, eine Meditation über den Kreislauf des menschlichen Lebens im Zusammenklang mit der Natur. Im Mai ist die Produktion, mit der Martin Schläpfer nicht nur ein großes Tänzer\*innen-Ensemble auf die Bühne bringt, sondern auch Sänger\*innen, das Orchester der Wiener Staatsoper und den Arnold Schoenberg Chor mit dem Wiener Staatsballett vereint, in sechs weiteren Vorstellungen zu sehen.

Ein seidener, leichter, beinahe wolkenartig sich bewegender Vorhang streift die Tänzer\*innen, die zu Beginn des Balletts in verschiedenen Konstellationen auf der Bühne stehen. Im Duett und im Trio oder allein beginnen sie sich, berührt durch die Seide, zu bewegen. Sind in einer Umarmung eng umschlungen oder halten aneinander fest, einander aus. Bereits zum Anfang installiert Choreograph Martin Schläpfer Bilder einer Gesellschaft oder Gemeinschaft, die auch im weiteren Verlauf des Stückes immer wieder in unterschiedlichen Menschengruppen sichtbar wird und die Etappen des Lebens zeigt, welche nicht abgekoppelt vom Wechsel der Natur, sondern in Korrespondenz mit diesem stattfinden.

Einen Bewegungstext zu finden, der ganz auf die Struktur von Haydns Komposition reagiert, war das Ziel Schläpfers. Zu der farbenfrohen und glanzvollen

Musik, in der Szenen aus einem lustvollen und erfahrunghaltigen Leben neben packenden musikalischen Naturschilderungen stehen, in der Banales und Humorvolles im stetigen Wechsel mit einem Nachdenken über das Leben und dessen Endlichkeit auf- und abklingt, beschreibt die Choreographie die vielschichtigen Essenzen des Menschseins. Jenes wird in seiner Spannbreite auch durch die Besetzung verschiedener Tänzertypen in Schläpfers Choreographie deutlich. *Die Jahreszeiten* ist eine weitere Uraufführung des Ballettdirektors, in der sich die Ensembles aus Staatsoper und Volksoper mit all ihren Stärken und Persönlichkeiten begegnen und die es dem Choreographen ermöglichen, diverse Menschen und Körpersprachen auf der Bühne zu inszenieren. »Die Jahreszeiten sind für mich alle Menschen«, beschreibt Schläpfer. Um diesen Reichtum auch visuell erfahrbar zu machen, hat er sich unter anderem bewusst dazu entschieden, unterschiedliches Schuhwerk einzusetzen. Spitzenschuhe sind wie Schläppchen gleichermaßen präsent und unterstützen die unterschiedlichen Bewegungssprachen und -techniken. So treffen Sequenzen, die zutiefst im Klassischen bzw. Neoklassischen verankert sind, auf eine andere Physis, die beinahe rau und ungeschliffen daherkommt, wenn die Tänzer\*innen beispielsweise die von Hanne und Lukas im Frühling bestaunten Lämmer, Fische und Bienen verkörpern. Martin Schläpfer kreiert in seinen *Jahreszeiten* eine

Abfolge, in der abstrakt-poetische Tanzbilder genauso Raum finden wie konkrete Übersetzungen des Textes von Gottfried van Swieten in Bewegung. In diesem diversen Kosmos befinden sich auch die tänzerischen Pendants zu den Rollen Hanne, Lukas und Simon, die von den Ersten Solist\*innen Hyo-Jung Kang, Marcos Menha und Davide Dato interpretiert werden. Sie führen durch das Stück, geben den roten Faden. Ein weiteres wiederkehrendes Moment ist der Einsatz einer »fiktiven« GebärdenSprache, die im Laufe des Abends von einem immer größer werdenden Ensemble getanzt wird. Wie ein antiker griechischer Chor visualisieren die Tänzer\*innen ein Bewegungsvokabular, dass nah am Text entlanggeht und den Rezitativen in der Komposition einen konkreten Bewegungsaspekt gegenüberstellt.

Vom Erwachen der Lebensgefühle im Frühling, von einem sinnlichen, einkehrenden, (be)drückenden Sommer über einen Herbst voller Liebe, reicher Ernte, von einer brutalen Jagd bis ins gefährliche Terrain eines eisigen Winters, der aber auch ein Anker des Lebens ist, weil er die eigene Vergänglichkeit bewusst macht, erzählt Martin Schläpfers großes Tanzwerk, das ein offener Raum für das Menschsein in all seinen Facetten ist und zugleich das Leben mit der Natur und seinen

Elementen im Subtilen physisch erfahrbar macht. Und wenn sich zum letzten »Amen« des Chores die Tänzer\*innen auf den Boden begeben, ihn spüren, so ist das auch eine Huldigung an das Leben, das so mit diesem verbunden ist und uns ebnet und hütet.

## DIE JAHRESZEITEN

5. / 7. / 10. / 13. / 17. & 25. Mai

*Musik Die Jahreszeiten. Oratorium Hob. XXI:3*

von Joseph Haydn

*Text* Gottfried van Swieten nach *The Seasons*

von James Thomson

*Choreographie* Martin Schläpfer

*Musikalische Leitung* Adam Fischer /

Jendrik Springer (17. & 25. Mai)

*Choreinstudierung* Erwin Ortner

*Bühne & Kostüme* Mylla Ek

*Licht* Thomas Diek

*Hanne (Sopran)* Slávka Zámečníková

*Lukas (Tenor)* Josh Lovell

*Simon (Bass)* Martin Häßler

Wiener Staatsballett

Arnold Schoenberg Chor

Orchester der Wiener Staatsoper





↑ Hyo-Jung Kang,  
Marcos Menha,  
Davide Dato

← Liudmila Konovalova

Aleksandra Liashenko,  
Francesco Costa →

← Bild vorherige Seite  
Vanessa Csonka,  
Helen Clare Kinney,  
Daniel Vizcayo, Yuko Kato



# Der Klang der reinen Seele

Mit dem 1. Preis beim »Operalia«- und dem »Königin-Sonja«-Wettbewerb im Jahr 2015 sowie weiteren erfolgreichen Bewerben hat die norwegische Sopranistin Lise Davidsen die klassische Welt im Sturm erobert. Innerhalb kürzester Zeit debütierte sie an den wichtigsten Musikzentren, erntete durchgängig Begeisterung und hymnische Kritiken. »Eine Klasse für sich«, nannte sie Met-Direktor Peter Gelb. An der Wiener Staatsoper war sie in der Titelrolle von Strauss' *Ariadne auf Naxos* vor knapp fünf Jahren erstmals zu hören, in der aktuellen Spielzeit wurde sie in *Peter Grimes* als Ellen Orford an der Seite von Jonas Kaufmann gefeiert. Im Mai singt sie im Haus am Ring die Sieglinde in der *Walküre* – ihre aktuelle Lieblingsrolle, wie sie im Interview erzählt.

*Sie gaben 2017 Ihr Debüt an der Wiener Staatsoper – erinnern Sie sich noch an die Vorstellung? Es war Ariadne auf Naxos.*

LISE DAVIDSEN Ich erinnere mich noch sehr gut! Es war meine erste größere Rolle in einem Haus mit Repertoire-System, also eher wenig Proben und bald auf die Bühne. Und doch eine großartige Erfahrung: Ich erlebte Kolleginnen und Kollegen, die das Repertoire-System bestens kannten und sehr gut auf diese besondere Art zu arbeiten eingestellt waren. Beeindruckend! Das Debüt machte Spaß – und war gleichzeitig enorm lehrreich für mich.

*Sie kommen nun zum dritten Mal an die Staatsoper. Wie lange dauert es, bis Sie sich an einem Haus wirklich heimisch fühlen?*

LD Es dauert schon ein wenig, denke ich. Zum Beispiel finden an der Staatsoper manche Proben im Haus, andere in der externen Probebühne im Arsenal statt, da muss man sich erst auskennen. Und ich brauche immer noch Hilfe, die

Repertoireschneiderei für Kostümanproben zu finden. Vielleicht ist das für mich der Schlüssel: Wenn ich die Schneiderei alleine finde, bin ich heimisch an einem Haus (*lacht*). Es hat sehr stark mit den Kolleginnen und Kollegen zu tun: Wenn man mit jemandem befreundet ist – wie ich zum Beispiel mit dem Ensemblemitglied Noa Beinart – und man tritt gemeinsam auf und weiß, dass man sie beim nächsten Mal wieder treffen wird, dann hilft das sehr. Es ist also eine Kombination aus der Kenntnis eines Hauses und der Nahebeziehung mit einzelnen Personen. Bei der *Walküre*, meiner dritten Produktion an der Staatsoper, werde ich hier wohl schon mehr zu Hause sein als zuvor.

*Gibt es überhaupt beträchtliche Unterschiede zwischen den internationalen Häusern? Wenn Sie also auf der Bühne Ihre Augen schließen – können Sie aus der Atmosphäre erraten, wo Sie gerade sind?*

LD Ich denke, wenn man auf der Bühne die Augen schließt, dann unterscheiden sich die Häuser

letztlich nur durch den Raum und seine Atmosphäre: die Scala ist nicht die Met, und die Met ist nicht die Wiener Staatsoper. Das künstlerische Niveau dieser besonderen Häuser ist allerdings immer vergleichbar hoch, und alle verbindet dasselbe Ziel. Die wirklichen Unterschiede fangen jenseits der Bühne an, da stößt man auf kulturelle Besonderheiten. Es gibt den American Way und dementsprechend auch eine österreichische Art oder eine italienische Art. Und genau dieses Unterschiedlich-Sein bereitet mir große Freude.

*Ihre Karriere startete unglaublich schnell. Durchlebten Sie durch die vielen aufeinander folgenden Debüts eine Art Rausch? Wie stellten Sie es an, da nicht abzuheben?*

LD Ich hatte großes Glück mit meinen gewonnenen Wettbewerben, denn sie brachten mich sehr früh ins Scheinwerferlicht. Gleichzeitig waren schon zuvor Auftritte geplant, was dazu führte, dass ich etwas langsamer vorwärtsschritt – denn ich konnte und wollte keine unterschriebenen Engagements absagen. Das tat mir gut! Als die Met und andere Häuser anriefen, war es mir immer wichtig zu wissen, dass ich für die jeweilige Partie auch bereit bin. In meiner Karriere spielte daher das Nein-Sagen eine bedeutende Rolle. Ebenso wichtig war und ist mir mein Bauchgefühl, das mir sofort sagt, ob für eine Rolle der richtige Zeitpunkt ist oder nicht. Nicht zu vergessen meine Agentin – sie ist die Beste und eine meiner besten Freundinnen – deren Unterstützung für mich absolut entscheidend ist.

*Nicht nur Ihre Karriere verläuft schnell, das allgemeine Leben scheint heute erhöhte Geschwindigkeit ausgesetzt. Wie gehen Sie damit um? Sind Sie eine Sängerin, die sich auch zurückzieht und sich dieser Welt entzieht?*

LD Manchmal, wenn ich müde bin, denke ich, wie schön es jetzt wäre, in ein Museum zu gehen oder in ein Restaurant, einfach, um etwas anderes zu erleben. Aber dann sind so viele Menschen um mich, so viele Eindrücke – und ich spüre, dass meine Energie verbraucht ist. Und so bleibe ich lieber daheim oder spaziere durch einen Park. Wir alle wissen, dass das Arbeiten mit jener Intensität, die wir Künstlerinnen und Künstler benötigen, mitunter wenig Raum für anderes lässt. Daher nütze ich immer wieder diese Zeit, um mit meiner Familie oder mit meinen Freunden zusammen zu sein, um mit ihnen ein bisschen ein »normales« Leben zu leben.

*Einer Ihrer Kollegen meinte, dass zum Beruf – und das inspiriert ihn – auch das Sehen und vor allem das Gesehen-Werden gehört.*

LD Ich spüre dieses Gesehen-Werden nicht so sehr, außer natürlich, wenn ich in der Oper bin oder sie verlasse. In Wien ist es aber sicherlich so, dass man auch in der Umgebung des Opernhauses erkannt wird. Aber wenn man weiter wegkommt und erst einmal das Belvedere erreicht hat, dann kümmert sich keiner um einen (*lacht*).

*An der Staatsoper sangen Sie Ariadne und Ellen Orford, nun kommt Sieglinde. Drei unterschiedliche Welten, drei sehr unterschiedliche Aussagen. Welche ist Ihnen die nächste?*

LD Das ist schwer! Ellen ist natürlich die »echteste« von den Dreien, eine reale, starke Person. Wobei: Ariadne... sie war meine erste große internationale Rolle und ist mir sehr ans Herz gewachsen. Sieglinde wiederum, die ich nun an vielen Orten singe, hat bei mir die Ariadne-Nachfolge angetreten. Es ist also schwer zu wählen. Aktuell scheint mir Sieglinde einfach wunderbar, und ich freue mich sehr, sie in Wien vor einem Publikum, das Wagner und den *Ring* schätzt, singen zu dürfen.

*Wenn Sie nun alle Sieglinde-Inszenierungen, die Sie kennen, zur Seite schieben: Was ist sie für Sie persönlich? Wofür steht sie? Freiheit?*

LD Man darf nicht vergessen, dass sie so lange unterdrückt wurde. Für mich sind Siegmund und Sieglinde im *Ring* das Bild für Liebe und Hoffnung, sie sind reine Seelen. Sie gieren nicht nach Macht, nicht nach dem Ring. Sie suchen nach ihrer Freiheit, nach dem Recht zu leben und zu lieben. Und ich denke, das ist der menschlichste Aspekt im *Ring*: sie repräsentieren uns. Das ist auch das Schöne an ihnen, denn sie machen klar, dass es letztlich nicht nur um Macht geht. Natürlich gibt es auch das Inzest-Thema, aber das scheint mir weniger bedeutsam. Denn ich sehe in Siegmund jemanden, der Sieglinde aus ihrem Elend rettet. Und dann ist es nicht wichtig, ob es ihr Bruder ist oder ihr Geliebter. Es geht um Hoffnung, die er geben kann.

*Aber was ist das für eine Anziehung? Ist es wie bei Tristan und Isolde? Oder ist es eine Reaktion auf das Leben mit Hunding?*

LD Definitiv zweiteres! Die beiden wären nicht Siegmund und Sieglinde, wenn es Hunding nicht gäbe. Hunding ist der Grund, warum Sieglinde nicht mehr klar sehen kann. Hunding ist der

Grund, dass sie so sehr das Bedürfnis hat, geliebt zu werden. Wenn es ihn nicht gäbe, liefe die Geschichte ganz anders. Ich würde nie denken, dass sie, wenn sie klare Gedanken hätte und wirklich verstünde, dass es sich um ihren Bruder handelt, diesen Weg weiterginge. Sie erkennt es zwar auf eine gewisse Weise, aber sie erkennt gleichzeitig die Ähnlichkeit, die Entsprechung – und sie hat so etwas noch nie gefühlt. Sie kennt bisher ja nur die eiserne Hand Hundings. Alles, was ich über unterdrückende Beziehungen gelesen habe, besagt, dass Menschen in einem solchen Fall nicht mehr klar denken können. Das trifft auf Sieglinde zu.

*Ich kenne viele, die im Ring ein wenig verlorengehen, wie bei Star Trek oder Harry Potter. Sie »leben« in dieser Welt und sie wird zu einer Lebensphilosophie. Ist das etwas, was Sie verstehen – wenn Sie Sieglinde singen?*

LD Es ist genau, wie Sie sagen, ein bisschen ein Harry Potter für Erwachsene. Die Länge, die Komplexität, und die Fans haben ja akzeptiert, dass es nicht real ist. Sie betreten also eine Fantasiewelt – und manche von ihnen kennen sich im *Ring* weit besser aus als wir! Es ist beeindruckend – und ich verstehe die Faszinationskraft, die vom *Ring* ausgeht. Es ist ja übrigens nichts Ungewöhnliches, wenn wir an die verbreiteten Spiele in virtuellen Welten denken: Das ist einfach eine Art eines solchen Spiels.

*Wie steht es mit der musikalischen Faszination und Intensität? Kann die emotionale Kraft Wagners, abgesehen von der technischen Herausforderung, zur Bürde werden? In einem Sinne, dass Sie sagen: Nein, heute geht das nicht!*

LD Immer, wenn ich Sieglinde singe, ist es unglaublich emotional, so vollgepackt mit allem, was einen berührt. Mitunter zittere ich am ganzen Körper, wenn ich abgehe. Das klingt vielleicht schräg, aber der *Ring* ist eine hochemotionale Angelegenheit. Und es braucht seine Zeit, bis ich wieder herunterkomme. Da geht es nicht, dass ich am nächsten Tag Wagner höre. Ich kann auch verstehen, wenn manche alleine schon vom Zuhören erschöpft sind, weil es einfach so viel ist, was man aufnehmen muss: musikalisch, aber auch inhaltlich.



*Also was hören Sie am Tag nach Wagner? Barokes? Bach?*

LD Ich mag Bach wirklich! Ich bin nach einem Wagner-Abend einmal in die *Matthäuspassion* gegangen – das ist Medizin für die Seele. Grundsätzlich bin ich aber mehr ein Podcast-Typ. Das ist etwas ganz anderes und fordert nichts von mir. Wobei ich oftmals am Tag danach musikalisch schon wieder etwas Neues vorbereiten muss.

*Sie bereiten die Marschallin vor – und Sie sind genau in dem Alter, in dem Strauss die Figur sah. Entsteht da so etwas wie eine besondere Beziehung zwischen Ihnen und dem Theatercharakter?*

LD Das ist lustig, weil wir die Marschallin, aufgrund der Dinge, die sie sagt, oftmals als älter empfinden – im Vergleich zu dem, wie wir uns selbst sehen. Ich dachte viel darüber nach und erkenne, dass sie gar nicht so anders ist als ich, als wir. Mit der Marschallin ist es also wie mit den *Vier letzten Liedern*, es gibt nicht *das* einzige richtige Alter. Sondern sie passt zu allen Lebensaltern. Wenn sie Octavian gehen lässt – wir alle hatten das schon auf die eine oder andere Weise; wir alle kennen dieses Gefühl des Akzeptierens, sei es, wenn eine Beziehung endet oder eine Freundschaft nicht mehr das ist, was sie sein sollte. Oder auch nur, dass man akzeptiert, nun erwachsen zu sein und nicht mehr das kleine Kind seiner Eltern. Das ist so vielschichtig und lässt sich auf so vieles in unser aller Leben anwenden.

*Sie sind im Repertoire schon weit vorgedrungen – bleibt da genug für die nächsten 30 Jahre?*

LD Es gibt noch genug! Jetzt gerade Marschallin, das italienische Repertoire, das zeitgenössische, das Lied. Ich habe keine Sorge, dass mir die Musik ausgeht!

## DIE WALKÜRE

**8. & 22. Mai 2022**

*Musikalische Leitung Axel Kober*

*Inszenierung Sven-Eric Bechtolf*

*Mit u.a. Stuart Skelton, Dmitry Belosselskiy,*

*John Lundgren, Lise Davidsen, Nina Stemme,*

*Monika Bohinec*



# »Das Vergangene im Gegenwärtigen – das ist meine Aufgabe«

MODEST MUSSORGSKIJ

Anlässlich der Wiederaufnahme von Boris Godunow folgen hier Überlegungen zu dieser Oper, die der Journalist und Übersetzer Sergej Buntman im Jahr 2005 veröffentlichte und erstmals veröffentlichte. Buntman war damals noch stellvertretender Chefredakteur des renommierten oppositionellen Radiosenders Echo Moskau, der mittlerweile seine Tätigkeit einstellen musste, mit den letzten Resten der in den vergangenen Dekaden zunehmend drangsalierten, ja an Leib und Leben ihrer Mitarbeiter bedrohten unabhängigen Presse Russlands. Im Licht der jüngsten Ereignisse liest sich seine Reflexion wie eine Prophetie, vor der Westeuropa zu lange glaubte, die Ohren verschließen zu dürfen.

An der Seite der klassischen Darlegungen des Philosophen und Literaturwissenschaftlers György Lukács zu der von Mussorgskij weitgehend im Wortlaut vertonten Dichtung Aleksandr Puškins erschließen sich ebenso überraschende wie erhellende Parallelen zum heutigen Weltgeschehen.

## DER HISTORISCHE KONTEXT

Nach fast ein halbes Jahrhundert währender Herrschaft stirbt Iwan der Schreckliche 1584. Sein ältester Sohn, ebenfalls mit Namen Iwan, ist schon vor langer Zeit vom Vater getötet worden. Es gibt einen Nachfolger, Zar Fjodor. Dessen Thronbesteigung ist legitim, aber man spürt, dass seine Herrschaft nicht von Dauer sein wird. Neben Fjodor hat Iwan der Schreckliche

noch einen Sohn namens Dimitrij. Dieser Knabe, ein spät geborenes Kind, ist fast noch ein Niemand, und vor allem lebt er weit entfernt in einer Provinzstadt bei seiner Mutter. Dort, in Uglitsch, erleidet er einen gewaltsamen Tod. Dann stirbt auch Fjodor. Sein Schwager, Boris Godunow, ist der dem Thron am nächsten stehende Verwandte und gilt auch als der fähigste, die Herrschaft anzutreten. Man wählt ihn, ja man drängt ihn 1598 geradezu zur Thronbesteigung. Er ist der neue Zar. Doch schon bald setzt Enttäuschung ein. Mit ihr bricht die Zeit der Wirren an. Es taucht ein Thronprätendent auf, der sich als der legitime »echte« Zar bezeichnet: Der entlaufene Mönch Grigorij Otrepjew gibt sich als geretteter Zarrewitsch Dimitrij aus. Mit einer zusammengesuchten Armee aus Polen und Kosaken zieht er siegreich gen Moskau. Die beiden Kinder Godunows, Xenia und Fjodor, werden umgebracht. Der »selbsternannte« oder »Pseudo-«Dimitrij wird 1605 gekrönt. Beim Versuch, eine mehr oder weniger europäische Regierungsform zu etablieren, nimmt er einige spätere Reformen Peters des Großen vorweg, aber nach kaum einem Jahr wird er ermordet. Ein selbsternannter Zar folgt auf den nächsten, darunter auch Fürst Schuiskij, der gegen Boris Godunow intrigiert hatte. Erst 1613 besteigt mit Fjodor Iwanowitsch ein Mitglied der Dynastie der Romanows den Zarenthron, die Russland 300 Jahre lang regieren wird.

# *Was erwartet Russland?*

SERGEJ BUNTMAN

Selbstverständlich war die »Zeit der Wirren« von Boris Godunow bis zur Inthronisierung der Romanows keine Ausnahme unter der Regel der Unmenschlichkeit, nicht nur der spezifisch russischen, sondern auch der allgemein europäischen. Der Hundertjährige Krieg, die Pest (der »schwarze Tod«), die Rosenkriege, die Kriege des 16. Jahrhunderts, fortgesetzt im 17. mit dreißigjähriger Vernichtung unter den Europäern – alles Kataklysmen, die im Gedächtnis vieler Nationen Narben hinterließen. Mit der Zeit zog man tatsächlich Lehren aus den Katastrophen, sie wurden in unschätzbare Erfahrungen verwandelt, die sich in Gesetzen und Vereinbarungen, Versicherungen und Gewohnheiten widerspiegeln. Sogar als Europa in für uns noch erinnerlicher Zeit dem Wahnsinn der totalitären Ideologien verfiel – von den Formen italienischer, spanischer oder portugiesischer Prägung bis zur schwerstkranken Form des deutschen Nationalsozialismus – funktionierte dieses System, schlug Alarm und konnte sich korrigieren.

Auch Russland erlebte weiter eine Vielzahl von Erschütterungen und wendete sich Europa zu, indem es versuchte, europäische Denkweisen und Ordnungen zu übernehmen. Trotzdem blieben unter dem europäischen Gewand nicht nur die Traditionen und Gewohnheiten eines patriarchalischen, halbasiatischen Lebens bestehen, sondern auch die Ängste vor einer Wiederholung der »Zeit der Wirren«. Diese Furcht ist nicht nur die Angst vor Entbehrungen und Zwietracht, vor Hunger und Todesnähe, sondern viel eher der tiefe Schreck der Vaterlosigkeit und im Kern die hartnäckige Weigerung, erwachsen zu werden. Es ist der Zustand eines Halbwüchsigen, der manchmal revoltiert, aber auch zu Helden-taten fähig und zur Selbstaufopferung imstande ist, zur Demut, zum Verzicht auf elementare Güter um eines großen Ziels willen. Aber das Ziel setzt der »Älteste« fest, der dich ständig unter der Knute hält und alle Kleinigkeiten deines Lebens regelt. Das 20. Jahrhundert und der Beginn des 21. sind keine Ausnahme. Eine grandiose Revolution, zwei Weltkriege, der Zusammenbruch des zaristischen sowie des sowjetischen Imperiums schufen nur vorübergehend die Illusion von Selbstständigkeit und den Wunsch, unverzüglich in die komfortable Existenz

eines wohlhabenden und friedlichen Landes überzuwechseln. Die Enttäuschung folgte auf dem Fuß. Die Menschen ertrugen die wirtschaftlichen Schwierigkeiten nur mit Mühe, und der endlose Krieg im Kaukasus vergiftete das Leben beständig mit Lüge und Xenophobie. Das ist kein Leben, sondern – zusammen mit der alltäglichen Gewalt und der unbezwingbaren Kriminalität, die im Staat heranwächst – ein ständig präsenter, langsamer Tod. Der Weg zur Demokratie scheint außergewöhnlich lang und gewunden zu sein, und das Land gibt sich der unbezähmbaren Verführung hin, ihn zu begradigen, Ecken zu umgehen und die Entfernung zu verkürzen. Und so entsteht das Gespenst einer »Zeit der Wirren«. Und es fehlt ein Ziel, das voranführen würde, die Entbehrungen rechtfertigen würde. Demokratie, ein festgefügtes tägliches Leben und selbstständige Arbeit – das ist zu einfach und gleichzeitig viel zu kompliziert und anstrengend. Und deshalb begrüßt Russland fast mit Begeisterung einen niemandem bekannten Menschen mit kraftvollem Gang, deutlich artikulierter Sprache, groben, verständlichen Sätzen, die zu den Lösungen der alten Epoche – der zaristischen und der sowjetischen – zurückführen, die man immer öfter als das »Goldene Jahrhundert« zu empfinden beginnt. Russland wählt sich einen Präsidenten, Russland wählt sich einen Vater. Ohne besonderes Bedauern überlassen die Menschen dem von ihnen gewählten Vater die Instrumente für ein selbstständiges Leben: Wahlen, Unternehmertum, Meinungsfreiheit. Ein trauriges Bild. So wie in der »Zeit der Wirren« das Volk nostalgisch die Regentschaft Iwan des Schrecklichen erinnerte und ihm alle Gräueltaten verzieh für das erhabene Selbstvertrauen, das er ihnen gab, so sprechen heute viele mit einem sehnsgeschwollenen Seufzer den Namen Stalins aus, der eine brutale Macht aufbaute, den Krieg gewann, und – was die Hauptsache ist – eine klare und feste Ordnung im Land herstellte. Die Millionen von Opfern, die seine Herrschaft kostete, werden gewöhnlich nicht zur Kenntnis genommen. Immer öfter finden sich auch moderne Muster zur Nachahmung. China, das sein strenges ideologisches System nicht zerstört, aber dabei eine mächtige Wirtschaft aufbaut. Das benachbarte Weißrussland mit seinem autoritären Präsidenten-Populisten und dem Verzicht auf die



↑ KS Ferruccio Furlanetto (Boris), Stephanie Houtzeel (Fjodor)

Kriterien europäischer Demokratie, aber mit einem stabilen System sozialer Unterstützung. Westeuropa hat aufgehört, Orientierung zu sein.

Was erwartet Russland in der Zukunft? Eine neue, ewige »Zeit der Wirren«? Oder die »ewige Ruhe« patriarchaler Stagnation? Eine neue Isolation, einen »eisernen Vorhang«, einen Neuanstrich der ideologischen Fassade? Es scheint, dass das in der modernen Welt schwieriger und schwieriger wird, aber da die Bewohner Russlands unwahrscheinlich träge sind und andererseits bereit zur Selbstaufopferung im Namen einer überzeugenden Idee, ist praktisch alles möglich. Doch sogar heute, wo die Realität so traurig aussieht, wo die menschenverachtende herrschende

Macht nichts gegen die Ängste der Menschen unternimmt, sie nicht erwachsen werden lässt, hegen wir die Hoffnung, dass wir durch lange, leise, beharrliche Arbeit endlich aus dem verhängnisvollen Kreis der Erinnerung an die alte »Zeit der Wirren« und die Vorahnung einer ebensolchen neuen Zeit ausbrechen könnten. Wie schön wäre es, wenn wir aufhören, unserm Staatswappen zu ähneln, dem zweiköpfigen Adler, der den einen Schnabel in die Zukunft, den andern in die Vergangenheit bohrt und hochmütig die Gegenwart verachtet. Glauben wir daran, dass die »Zeit der Wirren« in den Köpfen ein Ende findet.

# Puškins Boris Godunow

GYÖRGY LUKÁCS

Wenn Puškin in *Boris Godunow* einen tragischen Abschnitt der Entstehungskrise des russischen Absolutismus darstellt, so ist dieses Drama zugleich – freilich unausgesprochen – auch das Vorspiel der Auflösungskrise desselben Absolutismus. Der dramatische Historismus Puškins ist gleichzeitig eine gesellschaftliche Prophezeiung. Puškin gestaltet die Entwicklung des Absolutismus und dessen unaufhaltlichen Triumphweg derart, dass die kommende und sich später offenbarende Problematik dieses Systems bereits sinnfällig wird.

Im Vordergrund steht selbstverständlich auch hier der Gegensatz von Absolutismus und Feudalismus, und die Überlegenheit des ersteren. Der Absolutismus bedeutet auch hier, wie überall, dass der Adel im Prozess der Umwandlung zum Hofadel seine Unabhängigkeit verliert. Menschlich offenbart sich dieser Prozess in erster Linie als moralischer Verfall; die Übergangsform ist eine mit Wut gepaarte Ohnmacht gegen den Absolutismus. Der Adel hat seine alten feudalen Tugenden verloren, aber seine spätere höfische Kultiviertheit noch nicht erreicht: eine Mischung aus der alten Rohheit und der neuen Niederträchtigkeit charakterisiert die Vertreter des Adels. Sie sind sich ihrer Schwäche dem Volk gegenüber bewusst, ebenso ihres Entwurzelteins aus dem Volksboden. Einer der Bojaren spricht dies so aus:

Schon lange sieht das Volk in uns nicht mehr  
Den Nachwuchs seiner kriegerischen Herrscher,  
Schon lange sind wir unsrer Länder bar,  
Schon lange sind wir nur der Zaren Diener.

Die verständigeren Vertreter des Hochadels sind sich auch darüber im Klaren, dass diese Lage nicht durch die individuellen Fähigkeiten Boris Godunows entstand, dass es vom Standpunkt der Aristokratie aus geradezu gleichgültig bleibt, wer die Person des Zaren ist. Ein anderer Bojar charakterisiert Boris wie folgt:

[...] er regiert uns fast schon  
Wie Zar Iwan. (Gedenk sein nicht zur Nachtzeit!)  
Sind heuer wir des armen Lebens sicher?  
Es droht ein jeder Tag uns mit Verbannung,  
Mit Turm, Sibirien, Fesseln, Mönchshabit,  
Mit Strick und Hungertod gar im Verliese.

So leben die Bojaren in ewiger Furcht, ständig von Angebern umkreist, zu denen auch ihre intimsten Diener gehören. Sie reagieren darauf so, dass sie auch zu Angebern werden, und ihren bewusstesten und geschicktesten Führern gelingt es, inmitten dieser Verkommenheit auch den Zaren zu betrügen und den Versuch zu machen, seine politischen Entscheidungen im Interesse des Hochadels zu beeinflussen. Der Preis dieser Niedrigkeit und Erniedrigung sind die Hof- und Staatswürden als Vorrechte des Boarentums. Aber auch diese sind ständig gefährdet. Der sich entwickelnde Absolutismus hat talentierte, zu ernstlicher Handlung fähige Menschen nötig, und diese kann das Boarentum nicht immer, ja sogar nur sehr selten liefern. Deshalb ist für diese Zeit die stürmische Laufbahn der von unten Heraufkommenden charakteristisch.

Zar Boris ist selbst ein solcher *selfmademan*. Noch mehr der Thronprätendent Grigorij Otrepjew, der sich für den ermordeten Zarewitsch Dimitrij ausgibt. Die Konflikte, die sich aus dieser Situation ergeben, machten diese Periode der russischen Geschichte zum volkstümlichen Thema der gesamten Weltliteratur. Aber die nichtrussischen Schriftsteller, selbst die größten unter ihnen, sahen nur die Äußerlichkeiten des Konflikts, und insofern sie diese Erscheinungswelt »vertieften« gaben sie ein falsches, verzerrtes Bild dieser geschichtlichen Situation und der ihr entstammenden Tragödie. Ein solcher »vertiefter« Oberflächenkonflikt ist das tragische Problem der Legitimität. Diese Tragödie schreiben – um nur die Größten zu nennen – Schiller und Hebbel. Bei beiden stammt – freilich in sehr verschiedener Form – die Tragödie aus der Tatsache, dass der Thronprätendent seine eigene illegitime Abkunft erfährt und so der Gegensatz zwischen der im Namen der Legitimität erfolgten Thronbesteigung und der illegitimen Abkunft zum Ausgangspunkt eines inneren, zum tragischen Zusammenbruch führenden Konflikts wird. Puškins tiefer historischer Sinn weiß hingegen, dass die Legitimität in diesen Kämpfen nur eine Äußerlichkeit ist, nur ein Losungswort oder eine Fahne; in diesen Kämpfen messen sich große historische Kräfte während eines primitiven Abschnitts des Prozesses, in dem sich das russische Volk zur Nation zusammenschließt. Die Legitimität ist für die Kämpfer nur ein Vorwand. Der Thronprätendent spricht es klar aus:



← Pavel Kolgatin (Gottesnarr)

[...] Hör, dass weder König, Papst noch die Magnaten Sich scheren um die Wahrheit meines Worts. Ob Dimitrij ich, ob nicht — was kümmert sie es? Der Vorwand bin ich nur zu Krieg und Zwist. Dies einzig brauchen sie in mir...

Dies alles ist möglich, weil das Volk selbst noch nicht so weit entwickelt ist, um sein Los, das Schicksal der Nationwerdung, in die eigenen Hände zu nehmen. Diese Entwicklung beginnt hier erst, kaum sichtbar, unter der Oberfläche, offenbart sich in dem stumpfen Hass gegen die »obere Welt«, in der Zurückweisung jener Vorspiegelung, als wären die »oben« vor sich gehenden Veränderungen die Sache des Volkes. Nur so viel ist klar, dass das Volk nie und nirgends die Bojaren gegen den Zarismus unterstützt. Als Zar Boris, Komödie spielend, die Krone zurückweist und die Kirchenväter, die Bojaren und das zusammengetriebene Volk ihn weinend darum anflehen, die Krone anzunehmen, stellt Puškin die wirkliche Volksstimmung folgendermaßen dar:

VOLK (*auf den Knien; Geheul und Gejammer*)  
Erbarm dich, Vater! Wolle uns beherrschen! [...]  
EIN ANDERER  
Was weinen jene?  
Wie soll man's wissen? Die Bojaren wissen's –  
nicht wir.

Dies bedeutet aber keineswegs, dass das Volk mit dem Unterdrückungsapparat des Zaren sympathisiert. Seine Vertreter sind in den Augen des Volkes ebensolche erpresserischen Banditen wie die Bojaren. Als der aus dem Koster entflohene Thronprätendent von zaristischen Grenzwächtern gesucht wird, sagt die Wirtin einer Grenzschänke: »Von diesen Polizeimenschen aber kommt nur das eine, dass sie die Reisenden belästigen und uns arme Leute schinden ... Die sagen nur, sie machen die Runde, in Wahrheit heißt es: Schnaps her und Brot her und weiß Gott was noch – verrecken sollen sie, die Malefizkerle! Möge ihnen ...« Dem Volk also hat die Geschichte noch keinen Raum

zum Handeln gegeben. Die Selbstzerfleischung, das Sich-selbst-Verzehren der feudalen Schichten ist gerade so intensiv wie in Shakespeares Königsdramen der Krieg der Weißen und der Roten Rose. Das Volk nimmt an diesen Kämpfen nur unter dem Druck des Zwangs teil; eine besondere Szene zeigt, welch zusammengewürfelte fremde

Söldnerheere die feindlichen Lager neben dem eigenen Volk in den Kampf werfen müssen. Das Misstrauen des handlungsunfähigen Volkes ist jedoch ein wichtiger Hintergrund und eine Erklärung dafür, was im Vordergrund geschieht. Das Volk hat sowohl den Zaren als auch die Bojaren. Wie dies bei derartigen unentwickelten Bewegungen zu geschehen pflegt, sehen sie noch nicht nach vorwärts, sondern nach rückwärts: in die guten alten Zeiten, in denen die Leibeigenschaft unter den unentwickelten feudalen Verhältnissen ihr sogenanntes goldenes Zeitalter erlebte. (Diese Volkspsychologie finden wir auch in den Tragödien Shakespeares; in der Wirklichkeit spielte sie in der Ideologie der großen Bauernaufstände des 16. Jahrhunderts eine wichtige Rolle.)

Unter solchen Umständen gibt es für einen Menschen, der seine menschliche und moralische Integrität bewahren will, nur einen Weg: aus dem Leben zu treten und zum Zuschauer zu werden; also ins Kloster zu gehen. Puškin stellt dieses Verhalten mit unübertrefflicher Schönheit und Klarheit in der Gestalt des alten Mönch-Chronisten dar. Es ist kein Wunder, dass Dostojewskij für diese Gestalt schwärzte. In dem vollkommenen Beiseite-Stehen Pimens, der nur das treue Bild der Zeit für bessere Zeiten aufzeichnen will, offenbart sich die reine Form der in dieser Periode möglichen Opposition.

## BORIS GODUNOW

11. (Wiederaufnahme) / 15. / 18. / 23. / 27. Mai 2022

*Musikalische Leitung* Sebastian Weigle

*Regie & Ausstattung* Yannis Kokkos

*Mit u.a.* Alexander Tsymbalyuk,

Margaret Plummer, Ileana Tonca,

Thomas Ebenstein, Vitalij Kowaljow,

Dmitry Golovnin, Stephanie Maitland

# WAGNERS KLANGVISION

## *Die Wagnertuba im Ring*

184

### Zweite Scene. Freie Gegend auf Bergeshöhen.

(Der hervorbrechende Tag beleuchtet mit wachsendem Glanze eine Burg mit blinkenden Zinnen, die auf einem Felsgipfel im Hintergrunde steht, zwischen diesem und dem Vordergrunde ist ein tiefes Thal, durch das der Rhein fließt, anzunehmen.)

Ruhiges Zeitmaass.

Wieder einmal dauerte es lang. Genau genommen: Über 20 Jahre, bis aus einem Wunsch das konkrete und finale Objekt entstanden war. Es geht um Richard Wagner, diesmal allerdings dreht es sich nicht um ein Opernprojekt, sondern ein Instrument: die nach ihm benannte Wagnertuba, die er während der Arbeit am *Ring* erdachte. Wir sind in den 1850er Jahren, Wagner ist im Zürcher Exil und arbeitet am *Rheingold*. Und er wünscht sich eine Blech-Klangfarbe, die die damaligen Instrumente nicht bieten können. »Eine Farbe, die zwischen Horn und Posaune liegt«, erklärt Lars Michael Stransky – Hornist im Staatsopernorchester. Moment! Ein Hornist, der über Tuben spricht? Ja, weil diese Instrumente stets von Hornisten und nicht etwa von Tubisten gespielt werden. Denn das Mundstück, mit dem Wagnertuben ausgestattet sind, ist ein Hornmundstück, folglich übernehmen Hornistinnen und Hornisten das Instrument. Zum Einsatz kommen zwei Typen, die Tenortuben und die Basstuben, die Mechanik entspricht dem Drehventil des international (wenn auch nicht in Wien)

üblichen Doppelhörorns, und rollte man eine Wagnertuba aus, so entspräche die Länge der Basstuba genau jener des Wiener Horns. Viele Überschneidungen also, die Stransky im Gespräch aufzählt. Und doch eine ganz andere Welt, die erst einmal erkundet und gelernt werden muss. Allein schon klanglich. Denn die Mensur, also das Verhältnis zwischen Weite und Länge des Instruments, unterscheidet sich deutlich von jener des Horns, wodurch ein besonderer Klang entsteht und die Wagnertuben in puncto Intonation schwieriger zu spielen sind. »Ein Grund, warum sie in ihrer Entstehungszeit von den Musikern nicht gerne gesehen wurden.« Und selbst nach einem intensiven Leben mit Horn und Wagnertuba bedeutet der Wechsel von einem zum anderen Instrument immer auch eine Phase der Umgewöhnung. Entsprechend viel Konzentration und Flexibilität brauchen also jene Wagner-Opern, in denen der Komponist Hörner und Wagnertuba wechselweise spielen lässt. Wo aber hört man sie? Stransky: »Sehr deutlich etwa am Beginn der zweiten Szene im *Rheingold*, beim Walhall-Motiv.«

Wagner wollte die üppige, majestätische, durchaus thronende Pracht der Götterburg klanglich hervorheben – »nicht zu voluminös, sondern rund, warm und mit Eleganz versehen«. Interessanterweise verpasste er aber auch dem drohenden Motiv des Menschen Hunding, nicht gerade ein Beispiel nobler Gesetzmäßigkeit, ebenfalls Wagnertuben – was nur ein Indiz für die Vielschichtigkeit des Tubenklanges ist.

Doch Wien wäre freilich nicht Wien, wenn es nicht auch in dieser Frage eine Besonderheit gäbe. Denn bekanntlich kommt an den großen hiesigen Orchestern das sogenannte Wiener Horn, das sich spieltechnisch, baulich und klanglich vom sonst gebräuchlichen Doppelhorn unterscheidet, zum Einsatz. Dieses hat ein spezielles Mundstück – das nahe liegender Weise auch bei den Wagnertuben verwendet wird. »Es ist trichterförmiger und erzeugt einen zentrierteren, kernigeren Ton«, so Stransky. Womit das Thema Wiener Horn angesprochen wäre. »Es hat einen weicherem, größeren und runderen Klang als das Doppelhorn, einen Klang, der selbst im Fortissimo nie aggressiv wird und obertonreicher ist. Und durch die besondere Mechanik, die sogenannten Doppelschubventile, können die Bindungen zwischen den einzelnen Tönen runder gespielt werden.«

Zurück zu den Wagnertuben. Bis das von Wagner erträumte neue Instrument wirklich gebaut worden war und zum Einsatz kam, dauerte es die oben angesprochenen gut 20 Jahre. Und wieweit sich Wagner von damals existierenden, ähnlichen Instrumenten inspirieren ließ – darüber wird durchaus noch diskutiert. In seiner Nachfolge nützten auch andere Komponisten den besonderen Klang des Instruments, so etwa Anton Bruckner, der in seinen letzten drei Symphonien auf sie zurückgriff. Und ihnen durchaus auch Symbolgehalt verlieh. Stransky: »Im langsamem Satz der siebenten Symphonie gedenkt Bruckner des von ihm tief verehrten, eben verstorbenen Richard Wagner – und setzt dabei die nach ihm benannten Instrumente ein.« Auch Richard Strauss – etwa in *Elektra*, der *Frau ohne Schatten* oder der *Alpensymphonie* – fügte dem Orchesterton diese besondere Klangfarbe hinzu, ebenso Strawinskij und andere. Ja, bis in die Gegenwart kommen Werke für dieses Instrument hinzu, so etwa das erste Solokonzert von Stephen Caudel, das in den 1990er Jahren uraufgeführt wurde. Das Potenzial ist also bei Weitem noch nicht ausgeschöpft, weitere Entwicklungen – auch technische Verbesserungen – reißen nicht ab. Wo bei Stransky auf sein privates, inzwischen über 100 Jahre altes Instrument setzt, dessen schlanke, noble Klangfarbe international einen solch guten Ruf hat, dass ein deutscher Instrumentenbauer es vor Kurzem sogar kopierte.

LARS MICHAEL STRANSKY, geboren in Trier, verliebte sich als elfjähriger Chorsänger während einer Aufführung von Mozarts *Krönungsmesse* in das Horn. »Zwei Wochen später hatte ich meine erste Stunde«, erinnert er sich. 1985 wurde er Solohornist im Berliner Radio-Sinfonie-Orchester, ein Jahr darauf erhielt er ein Engagement an der Deutschen Oper am Rhein. Im Zuge eines Wien-Aufenthalts – inklusive des Besuchs der Staatsoper und eines philharmonischen Konzerts – verliebte er sich ein zweites Mal: nun in das Wiener Horn. »Es war genau das, wovon ich immer geträumt hatte. Der Ausdruck, die Farbe, der Ton, alles.« Er inskribierte parallel zu seiner Tätigkeit an der Deutschen Oper an der Wiener Musikhochschule bei der



Michael Stransky

Wiener Hornlegende Roland Berger, lernte auf das Wiener Horn um und gewann 1993 das Probespiel als Solohornist an der Wiener Staatsoper. Wie tief seine – anfangs unbewusste – Hingabe an den »Wiener Klang« geht, erzählt ein Jugenderlebnis. Schon als Kind habe er Schallplatten gesammelt, berichtet er, und sie stets »nach Gehör« gekauft, also nicht nach Besetzung, sondern nach der klanglichen Entsprechung des im Geschäft angehörten. Erst viele Jahre später, bei der Durchsicht seiner Sammlung, fiel ihm auf: Zu 90 Prozent handelte es sich um Aufnahmen der Wiener Philharmoniker.

# MAN MACHT DIE MUSIK ZU EINER FIGUR INNERHALB DER SZENE

Die Proben haben bereits begonnen: Am 11. Juni hat Monteverdis *L'Orfeo* in der Regie von Tom Morris Premiere. Sarah Hemming, Chefkritikerin der *Financial Times*, stellt den britischen Regisseur im Porträt vor.

Im Jänner 2005 besuchte Nicholas Hytner, damals künstlerischer Leiter des National Theatre in London, einen Proberaum, um sich einen Workshop für ein mögliches neues Stück anzusehen. Er erinnert sich, dass er »zwei Schauspieler mit Pappkartons auf dem Kopf und Schwänzen aus zerfetztem Zeitungspapier um die Hüften« sah, die Pferde spielten. Der Regisseur, Tom Morris, wirkte inspiriert. Also gab Hytner ihm grünes Licht für die Entwicklung des Projekts.

Sein Vertrauen zahlte sich aus. Aus dem bescheidenen Anfang entstand *War Horse*, die Bühnenadaption des Romans von Michael Morpurgo. *War Horse* wurde zu einer der erfolgreichsten Produktionen, die das National Theatre je auf die Beine gestellt hat, und tourte durch Dutzende von Städten, von Sydney bis Los Angeles. Joey, das lebensechte Puppenpferd im Mittelpunkt (für das die Schauspieler schon früh Pate standen), eroberte die Herzen auf der ganzen Welt; Tom Morris und seine Co-Regisseurin Marianne Elliott gewannen einen prestigeträchtigen Tony Award.

Diese Art kühner und oft spielerischer Innovation ist eine Konstante in Tom Morris' Karriere; mit 57 Jahren ist er einer der aufregendsten und originellsten Regisseure Großbritanniens. Für seine Verdienste um das britische Theater wurde er 2016 zum OBE ernannt (Officer of the Order of the British Empire), seit 2004 ist er Associate Director am National Theatre in London. Nach seinem Studium an der University of Cambridge arbeitete Tom Morris zunächst als Kulturjournalist und schrieb für verschiedene britische Zeitungen. Er gründete aber auch eine Theatergruppe

(Stage of Fools); 1995 übernahm er die künstlerische Leitung des Battersea Arts Centre (BAC) in Südlondon, seitdem widmet er sich ganz der Theaterproduktion.

Während seiner Zeit am BAC förderte Tom Morris neue und experimentelle Ideen und machte das Theater zu einem kreativen Kraftwerk. Er führte die »Scratch Nights« ein, bei denen das Publikum eingeladen wurde, sich in Entwicklung befindliche Arbeiten anzusehen und den Künstlern Feedback zu geben. Außerdem rief er das British Festival of Visual Theatre ins Leben und brachte 1998 eine ganze Saison lang Stücke heraus, die in völliger Dunkelheit aufgeführt wurden. Das Publikum verfolgte die Handlung allein durch Geräusche – manchmal konnte eine Stimme direkt neben dem eigenen Ohr zu hören sein. Dabei ging es um eine Auseinandersetzung mit der Rolle, die der Ton im Live-Theater spielt, um Atmosphäre zu schaffen, aber auch, um eine Geschichte zu erzählen. Der Höhepunkt dieser Saison war Sophokles' *König Ödipus*, bei dem die äußere Finsternis dem geistigen Zustand des Ödipus entsprach.

Gemeinsam mit seinem Kollegen Carl Heap schrieb und inszenierte Morris einfallsreiche und unterhaltsame Epen, in denen der Kontrast zwischen der kleinen Bühne und der Größe der Geschichte zur Geltung kam. Auf kleinstem Raum inszenierten die beiden *Ben Hur, Jason and the Argonauts* (*Jason und die Argonauten*) sowie *World Cup Final 1966 (Das Finale der Fußballweltmeisterschaft 1966)*. Letzteres war eine Familienshow über das berühmte Endspiel der Fußballweltmeisterschaft 1966 – das einzige Mal, dass



Tom Morris

England den begehrtesten internationalen Fußball-Pokal gewonnen hat. Die Show gipfelte in einer Wiederholung des Spiels mit Beteiligung des Publikums – was bedeutete, dass das Ergebnis nicht vorhersehbar war. »Wenn Westdeutschland gewinnt, gewinnt es«, scherzte Morris damals.

Am BAC machte Morris erstmals auf nationaler Ebene von sich reden, als er das innovative, aber umstrittene Musical *Jerry Springer: the Opera* produzierte. Die Show, die von Stewart Lee und Richard Thomas geschrieben wurde, verband die Opernform mit dem

Sensationsfernsehen und persiflierte die TV-Talkshow *Tell-All*. Die Verwendung von Kraftausdrücken und eine Szene, in der sich der Talkmaster in der Hölle wiederfindet, unter anderem mit Jesus als Guest, löste Proteste von christlichen Gruppen aus. Gleichwohl wurde das Stück ein großer Erfolg: Es ging auf Tournee, wurde vom National Theatre übernommen und von der BBC gesendet. Es war ein Beispiel für Morris' Lust, jenseits konventioneller Genreschranken zu arbeiten: Bis er *Jerry Springer* schrieb, war Stewart Lee vor allem als Stand-up-Comedian bekannt gewesen.

2009 wurde Tom Morris künstlerischer Leiter von Großbritanniens ältestem kontinuierlich arbeitenden Theater, dem Bristol Old Vic, wo er mehr als zwölf Jahre lang blieb (kürzlich kündigte er an, dass er im Herbst 2022 zurücktreten werde). Er veranlasste eine umfangreiche Erweiterung und Renovierung des wunderschönen alten Theaterbaus und führte während der Schließung ein originelles Programm mit Freilichtaufführungen und Theater-Events in der ganzen Stadt durch.

Mit *Juliet and her Romeo* (*Julia und ihr Romeo*) hat er der berühmtesten Liebesgeschichte Shakespeares eine neue Wendung gegeben. In dieser kühnen Version der Tragödie waren die beiden unglücklich Liebenden Rentner in einem Pflegeheim. Julia (Siân Phillips) hatte ihren ersten Auftritt in einem Rollstuhl, und Dudley Suttons schelmischer Mercutio flitzte mit einer Gehhilfe umher. Die Liebesgeschichte wurde hier sogar noch ergreifender, und der Ansatz, der zunächst wie eine Spielerei anmuten mochte, wurde zu einer scharfen Kritik an der Jugendobsession der Gesellschaft.

Tom Morris engagierte sich intensiv für die Förderung neuer Talente, indem er Bristol Ferment (ein Programm zur Förderung von Künstlern), das Musikfestival Bristol Proms sowie Bristol Jam, das erste Improvisationsfestival im Vereinigten Königreich, ins Leben rief. Er setzte sich auch für Inklusivität ein und wies öffentlich auf die Tatsache hin, dass die Gelder aus der Beteiligung der Stadt am transatlantischen Sklavenhandel zur Finanzierung des Baus des Bristol Old Vic beigetragen hatten. In diesem Zusammenhang steht auch seine jüngste Theaterproduktion als Regisseur *The Meaning of Zong*, ein Stück des Schauspielers Giles Terera über die Ermordung von 132 versklavten Afrikanerinnen und Afrikanern an Bord des Sklavenschiffs Zong im Jahr 1781 und deren Auswirkungen auf die Bewegung zur Abschaffung der Sklaverei.

Während der pandemiebedingten Lockdowns spielte Morris eine Schlüsselrolle bei der Lobbyarbeit für die finanzielle Unterstützung von Theatern und Künstlerinnen und Künstlern und gehörte gleichzeitig zu den Pionieren von Theaterlivestreams. In Zusammenarbeit mit der Gruppe Wise Children übertrug das Bristol Old Vic im Jahr 2020 Live-Aufführungen der Produktion *Romantics Anonymous*.

Morris' Arbeit ist geprägt von der Begeisterung für die Möglichkeiten des Live-Theaters. Seine Produktionen loten häufig die Grenzen dieser Kunstform aus. Persönlich strahlt er jene Art von Energie und Enthusiasmus aus, die so viele Künstler dazu gebracht hat, Risiken einzugehen und etwas Neues zu versuchen. Eine seiner erfolgreichsten Produktionen am Bristol

Old Vic war *Touching the Void*, eine Bühnenadaption der Erinnerungen des Bergsteigers Joe Simpson über einen traumatischen Unfall in den peruanischen Anden. Morris stellte sich der beträchtlichen Herausforderung, eine Bergsteigergeschichte auf der Bühne zu erzählen, indem er das Theater dorthin führte, wo seine Wurzeln liegen: zur Vorstellungskraft des Publikums.

Die Show (geschrieben von David Greig) begann in einer Bar, in der eine Figur den anderen Gästen die Geschichte erzählte. Während die Darsteller Tische und Stühle auftürmten, um das Gebirge darzustellen, brachten sie das Publikum nach und nach dazu, in ihrer eigenen Fantasie die Höhen zu erklimmen. Als schließlich ein kahles, zerklüftetes Klettergerüst auf die Bühne ragte, war das Publikum im Geiste bei den Bergsteigern und schwiegte hoch über der Welt auf einer tückischen Eisschicht. Es war ein Beispiel für eine großartige dramatische Erzählung, bei der Morris sein Vertrauen in die Vorstellungskraft des Publikums setzte. Das Stück wurde anschließend in das Londoner West End übernommen. Während des Lockdowns im Jahr 2021 übertrug das Theater die Produktion per Livestream von der Bühne des Bristol Old Vic.

Musik spielt in Morris' Schaffen eine zentrale Rolle. Er schrieb eine neue englische Übersetzung für Emma Rices Inszenierung von Jacques Offenbachs *Orpheus in der Unterwelt* (2019) für die English National Opera. 2012 inszenierte er die britische Erstaufführung von *The Death of Klinghoffer*, dem 1991 entstandenen Werk von John Adams und Alice Goodman. Die Oper hat aufgrund ihrer Thematik – der Entführung eines Kreuzfahrtschiffs durch die Palästinensische Befreiungsfront im Jahr 1985 und die Ermordung von Leon Klinghoffer, einer der Geiseln – viele Kontroversen ausgelöst. Morris' Inszenierung für die English National Opera (die später an die Metropolitan Opera in New York übernommen wurde) wurde jedoch für ihren klaren, nüchternen Ansatz gelobt. Der *Guardian* bezeichnete die Inszenierung als »eine große Leistung« und meinte, sie unterstreiche die »zeitlose Ernsthaftigkeit« der Oper.

Aber nicht nur in der Oper hat Morris mit Musik gearbeitet: In vielen seiner Theaterproduktionen ist die Musik ein wichtiger Teil der Erzählung. Für *War Horse* griffen er und seine Co-Regisseurin Marianne Elliott auf traditionelle Musik zurück, um den Schauplatz im ländlichen Devon darzustellen und die Schrecken des Ersten Weltkriegs zu reflektieren. Morris arbeitete mit den Komponisten John Tams und Adrian Sutton zusammen, die Musik und Gesang verfassten, die die Geschichte an ihrem Ort und in ihrer Zeit verankerten und den Weg des Stücks nachzeichneten, wobei Suttons Partitur von Komponisten des

20. Jahrhunderts beeinflusst war. Diese Musik zog sich durch die gesamte Handlung und wurde durch Live-Gesang unterstrichen, der von der Figur des »Songman« vorgetragen wurde (gespielt von dem preisgekrönten Folk-Musiker Tim van Eyken, der in dieser Rolle sein Theaterdebüt gab, sich anschließend zum Schauspieler ausbilden ließ und in vielen Theaterproduktionen auftrat).

Auch Morris' Umgang mit Musik und Musikern im Schauspiel ist innovativ. Für die Wiederaufnahme von Tom Stoppards Stück *Every Good Boy Deserves Favour* aus dem Jahr 1977, das von der Inhaftierung politischer Dissidenten in sowjetischen psychiatrischen Anstalten handelt, arbeiteten Morris und sein Co-Regisseur Felix Barrett 2009 mit der Southbank Sinfonia zusammen. Die Musikerinnen und Musiker agierten auf der Bühne; indem sie die Partitur von André Previn spielten, stellten sie das Orchester dar, das einer der Insassen in seinem Kopf hört. Aber sie brachen auch aus ihren geordneten Reihen aus, um die Brutalität darzustellen, die ein anderer Häftling erlebt.

Am Bristol Old Vic verband er die Welten des Theaters und der klassischen Musik mit einer intimen, zugänglichen Dramatisierung von Händels Oratorium *Messiah* (*Der Messias*). »[Händel] schrieb es nicht für die Aufführung in Kirchen, er schrieb es nicht als etwas Feierliches, Zeremonielles«, so Morris. »Er schrieb es zur Aufführung in einer Konzerthalle in Dublin, und er wählte Schauspieler, die singen konnten. Und das deutet für mich darauf hin, dass er ein Drama geschrieben hat. Für viele Menschen ist der Glaube eine Möglichkeit, Hoffnung zu schöpfen, wenn man mit schrecklichem Kummer, Verlust oder Einsamkeit konfrontiert ist. Und das hat etwas mit Dramatik zu tun, weil es einen Konflikt beinhaltet.«

*Dr. Semmelweis*, eine kürzlich am Bristol Old Vic aufgeführte Produktion, erzählte die Geschichte des ungarischen Medizinpioniers, der im Wien der 1840er Jahre versuchte, das Leben zahlloser Frauen bei der Geburt zu retten, indem er die Ärzte dazu aufforderte, sich die Hände zu waschen. In Morris' Inszenierung wurde Semmelweis (Mark Rylance) von den Frauen

heimgesucht, die er nicht retten konnte, wobei sich ein Leitmotiv aus Schuberts *Der Tod und das Mädchen* durch das Stück zog, das von einem nur mit Frauen besetzten Streichquartett gespielt wurde.

In vielen von Morris' Werken spielt die Musik eine Schlüsselrolle, sie treibt die Geschichte voran und beeinflusst die Handlung. »Man macht die Musik zu



einer Figur innerhalb der Szene«, sagte er in einem Interview für das Weltmusikmagazin *Songlines*. »Dann ist es am spannendsten. Ich werde immer versuchen, Musik in die theatralische Erzählung zu integrieren.«

## ORFEO

11. (Premiere) / 13. / 16. / 18. Juni 2022

*Einführungsmatinee* 5. Juni 2022

*Musikalische Leitung* Pablo Heras-Casado

*Inszenierung* Tom Morris

*Bühne & Kostüme* Anna Fleischle

*Licht* James Farncombe

*Video* Nina Dunn

*Choreographie & Bewegungsregie* Jane Gibson

*La Musica / La Speranza* Kate Lindsey

*Orfeo* Georg Nigl

*Euridice* Slávka Zámečníková

*Messaggiera / Proserpina* Christina Bock

*Plutone* Andrea Mastroni

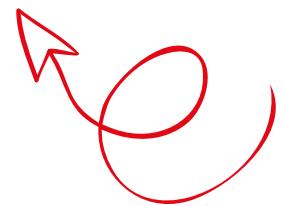
*Caronte* Wolfgang Bankl

*Apollo* Hiroshi Amako

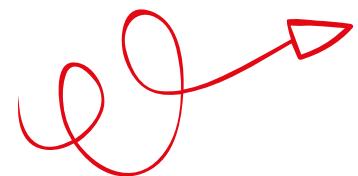
*Gastorchester* Concentus Musicus Wien

# HA-HO-HU

## *Das Jugendprojekt Tanzlabor feiert Premiere!*



*70 Kinder tanzen und musizieren zu Bilder einer Ausstellung*

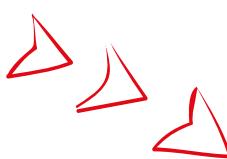


Rund 30 junge Tänzer\*innen haben sich in den letzten Monaten mit Kandiskys Farbstudie sowie Mussorgkijs *Bilder einer Ausstellung* künstlerisch auseinander gesetzt. Nun tanzen sie zu Live-Orchester-Musik des Einsteiger-Orchesters sowie des Streicher- und Holzbläser-Orchesters von Superar.

Worum geht's im Tanzlabor? Ausprobieren, machen, durch Tanz in Gemeinschaft sich selber und den/die andere\*n spüren und einen eigenen künstlerischen Ausdruck finden. Seit Oktober 2021 treffen sich die Kinder des Tanzlabors wöchentlich im Kulturhaus Brotfabrik, um einen eigenen Tanzabend auf die Beine zu stellen. Das Schwierige zu Beginn: Es gibt am Anfang noch keine Choreographie. Die entwickeln die Kinder selbst. Das Besondere und gleichzeitig Herausfordernde: Vier verschiedene Gruppen arbeiten gleichzeitig rund um die oben genannten Themen: Neben dem Tanzlabor und den Orchesterklassen probt auch die Volksschule Hebbelplatz wöchentlich an der finalen Performance. Inspiration für das eigene Schaffen waren nicht nur Mussorgskijs Musik, sondern auch Impulse aus Besuchen von Vorstellungen des Wiener Staatsballetts und der Wiener Staatsoper. Die Arbeit von Profis kann Wegweiser für neue eigenen Ideen sein.

Nun freut sich das junge Ensemble am 5. Mai 2022 das finale Stück vor Publikum im Kulturhaus Brotfabrik auf die Bühne zu bringen. Hier geht's zu den kostenlosen Tickets:

→ [www.wiener-staatsoper.at/jung](http://www.wiener-staatsoper.at/jung)



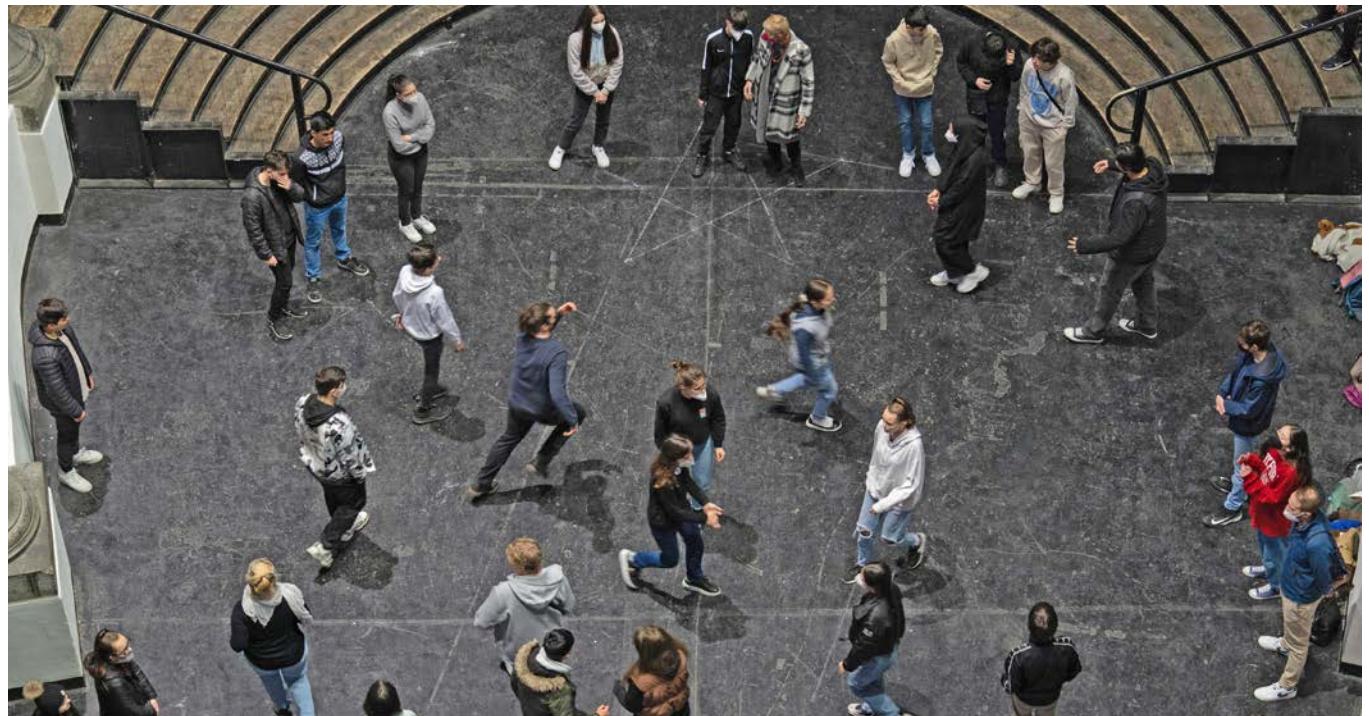
→  
Tanzlabor-  
Teilnehmer\*innen  
besuchen die Wiener  
Staatsoper



**HA-HO-HU**  
**5. Mai 2022 (Premiere)**  
→ Kulturhaus Brotfabrik  
*Projektleitung & Szenische  
Einrichtung Krysztina Winkel  
Tanz & Choreographie Katy Geertsen  
& Katharina Senk  
Musikalische Leitung Andy Icochea Icochea*

# »Man muss aushalten, dass man nicht weiß, wie das Endprodukt wird!«

Partizipatives Schaffen am Musiktheater –  
ein Interview mit dem Projektteam von *Utoperas*



Mehr online, weniger allein? Inspiriert durch Themen aus Samjatins dystopischen Sci-Fi Roman *Wir* haben 40 Schüler\*innen der Neuen Mittelschulen Josef-Eslein-Platz und Herzgasse in den vergangenen Monaten mit Künstler\*innen der Wiener Staatsoper und Superar eine eigene partizipative Jugendoper entwickelt. Das nun entstandene Werk *Utoperas* erzählt innerhalb von drei Episoden Bilder einer dystopischen Zukunft einer fast totalitären Onlinewelt, die anhand einer jugendlichen Dreiecksbeziehung das konfliktbehaftete Aufeinandertreffen von Kollektiv vs. Individuum zeigt und Fragen zu Sichtbarkeit und Unsichtbarsein stellt. In *Utoperas* stehen die Schüler\*innen gemeinsam mit zwei Künstler\*innen des Opernstudios der Wiener Staatsoper, Anna Nekhamas und Angelo Pollak, im Atelierhaus der bildenden Künste auf der Bühne. Es spielt das Bühnenorchester der Wiener Staatsoper begleitet von der Superar-Jugendpercussiongruppe. Vor der Premiere

führt Valentin Lewisch, Projektdramaturg, ein Gespräch mit dem Projektteam sowie den Lehrer\*innen und Schüler\*innen des Projektes.

*Wie würdet ihr den Projektprozess beschreiben?*

KRYSZTINA WINKEL Am Anfang stand ein künstlerischer Impuls – in diesem Fall Themen aus dem dystopischen Roman *Wir* von Jewgeni Samjatin, wie das Aufeinandertreffen von Kollektiv und Individuum und Fragen um (Un-) Sichtbarkeit in einer Gesellschaft. In Workshops haben die Schüler\*innen eigene Geschichten und Figuren entwickelt, die später vertont wurden.

KATHARINA AUGENDOPLER Im Winter mussten wir lange Zeit online proben. Dadurch, dass die Schüler\*innen das Stück in eine Online-Welt gelegt haben, kam uns das aber sogar zugute.

Über Zoom konnten wir viele Chattexte sammeln und improvisieren. Jede\*r konnte mitmachen. Zum Beispiel die Chornummern »Aww die beiden«, »Einloggen« und »Ausloggen« bestehen fast ausschließlich aus Zoom-Schreibimpros. Der große Chor der 3. Episode, »Das habt ihr nicht wirklich gepostet«, ist eine inhaltliche Reaktion auf eine Fake-Information im Chat.



SCHÜLERIN STEFANIE Ehrlich gesagt hatte ich

am Anfang keine Ahnung, was alle von uns wollten. Die Impros haben zwar Spaß gemacht, aber keiner in unserer Klasse konnte sich vorstellen, wie daraus ein Stück entstehen kann.

*Was macht den Text bzw. das Opernlibretto besonders?*

KA Die verwendete Sprache ist ein Aufeinandertreffen von ganz unterschiedlichen Online-Kontexten, zum Beispiel gängige Chatabkürzungen, die die meisten aus privaten Chats kennen, aber auch Memes, sowie Zitate aus der Gaming-Welt.

*Und wie übersetzt man das dann in Musik?*

ANDY ICOCHEA ICOCHEA Das allererste sind die Impulse, die von den Jugendlichen kommen. Sie bekommen einen Text und es gibt einen Rahmen, in welchem die Teilnehmer\*innen sich wohlfühlen, um Sachen auszuprobieren: die Probe. Und aus diesen Impulsen hat man eigentlich schon viel Material sammeln können, das von Natur aus sehr rhythmisch und musikalisch klingt. Diese sind nun die Hauptelemente der aktuellen Komposition: die Verwendung der Sprache, die Tonhöhe, die Betonung und die Anlehnung an gegenwärtige musikalische Stile, die die Jugendlichen in den Pausen über ihre Smartphones hören und »feiern«. Was für mich interessant ist, ist dass dieser Prozess, vielleicht etwas kompakter, so auch mit den beiden professionellen Opernsänger\*innen Angelo Pollak und Anna Nekhamas,

stattgefunden hat. Beide haben ebenfalls eine offene Workshopphase mit uns mitgemacht und ihre Ideen haben erheblich die finale Komposition ihrer Arien bestimmt.

*Es ist ja nun eine Oper im Serienformat. Woher kommt die eigentliche Idee und was ist letztlich daraus geworden?*

kw Als Team der Wiener Staatsoper sehen wir es auch als unsere Aufgabe und große Freude, mit neuen Erzählformaten im Opernkontext zu experimentieren und ästhetische Formen gemeinsam mit Jugendlichen zu testen,

die einen spannenden neuen Zugang zu Musiktheater schaffen. Wir wollten herausfinden, ob man eine Serienstruktur in Episoden und vor allem das Gefühl – nämlich, dass man unbedingt eine Fortsetzung sehen möchte, um zu erfahren, wie die Geschichte weitergeht und wie es den Figuren ergeht – auch auf das Musiktheater übertragen kann. Ursprünglich wollten wir die verschiedenen Episoden an unterschiedlichen Orten spielen, fanden den Raum hier dann aber für die Geschichte so passend, dass wir entschieden haben zu bleiben, und hoffen, dass das Premierenpublikum auch für das Staffelfinale im Mai wieder kommt.

*Es ist ein Kooperationsprojekt zwischen der Wiener Staatsoper und Superar. Sind die Aufgaben streng verteilt oder wie kann man sich so eine Zusammenarbeit in diesem partizipativen Prozess vorstellen?*

KA Grundsätzlich gibt es schon verteilte Rollen: Während die Stückentwicklung und Inszenierung eher bei der Staatsoper verortet ist und die musikalische Leitung bei Superar, arbeitet man



in der Realität einer Probe natürlich Hand in Hand. Mal kommt ein szenischer Impuls, der wird dann direkt von der Musik aufgegriffen und leitet zu einer Inszenierungsidee weiter, mal umgekehrt. Wir stehen fast immer als Kooperations-Tandem vor der Gruppe, um flexibel auf das reagieren zu können, was von den Schüler\*innen kommt. Dass in diesem Fall auch immer die Lehrer\*innen beider Schulen mit dabei sind, ist ein großer Mehrwert. Auch versuchen wir alle Orte für alle willkommenheißend zugänglich zu machen. Oft proben wir in den Schulen, manchmal im Kulturhaus Brotfabrik, gegen Ende nun im Aufführungsort, dem Atelierhaus selbst, und die erste Probe mit Orchester fand in der Wiener Staatsoper, auf einer Probebühne statt.

*Was sind eure bisherigen Lieblingsmomente im gemeinsamen kreativen Prozess?*

FRAU MASSER (LEHRERIN) Das sind natürlich viele auf ganz unterschiedlichen Ebenen, z.B. wenn man sieht, wie sich einige Schüler\*innen immer mehr trauen und auch als Gruppe gemeinsam wachsen. In starker Erinnerung sind natürlich auch die Momente, in denen die beiden Klassen das erste Mal aufeinandergetroffen sind, wir das erste Mal im Atelierhaus geprobt haben. Zum Glück sei Dank verstehen sich beide Klassen gut.

AII Sehr besonders war auch der Probentag in den Osterferien, als einige Jugendliche für die erste Orchesterprobe das erste Mal in die Wiener Staatsoper gekommen sind und dort auf einer Probebühne das erste Mal ihre Musik vom Bühnenorchester der Wiener Staatsoper gespielt wurde. Toll ist auch, wenn man merkt, dass die Jugendlichen in den Orchesterinstrumenten Klänge aus ihrem Alltag wiedererkennen, wie dass der Sound eines Glockenspiels Handytönen ähnelt.

SCHÜLERIN LENA Da entstehen witzige Momente, z.B. wenn man dem Orchester erst einmal die Chatsprache erklären muss. Ja, hier gibt es jetzt eine Oper mit Memes und Gifs!

SCHÜLERIN MERYEM Als wir das erste Mal im Atelierhaus waren. Da konnte ich mir endlich vorstellen, wo wir die Aufführung machen werden. Für einige ist es echt hoch oben, aber das passt schon.

KA Es klingt vielleicht etwas abstrakt, aber auch das »immer wieder neu finden«. Wir sind mit einer

Grundidee gestartet, aber diese verändert sich natürlich im kreativen Prozess stark. Ganz lange trägt man die Phase des »man muss das Nicht-Wissen, wie das Endprodukt wird, aushalten« mit sich herum. Auch für das Ensemble ist das sicherlich nicht leicht, aber irgendwann kommt der Moment, in dem man dann auf einmal ein Skript und Noten vor sich hat, Kostüm und Licht kommen dazu, sowie Bühnenbild – und auf einmal ist man schon mitten in den Endproben und Karten können bestellt werden.



kw Auch die Umkehrungen des »wer lehrt wen«. Viele Dinge, die die Jugendlichen in die Texte eingebaut haben, kannten wir anfangs gar nicht. Da steht man erst einmal doof da, wenn man als Workshopleitung die einzige Person im Raum ist, die nicht mitlachen kann, weil man einen Witz oder eine Anspielung nicht versteht. Dann macht die Gruppe es jedoch vor und es entstehen ganz frische Sachen, die man sich allein am Schreibtisch nicht hätte ausdenken können. Auch, dass die Profis der Wiener Staatsoper nun Texte der Jugendlichen singen, genauso ernsthaft wie die Texte der »großen Opern«, finden wir wichtig.

SCHÜLERIN STEFANIE Die Orchesterprobe war toll. Aber ich mag auch gerne meine Szenen, vor allem die, in der ich Gabriel eine Ansage mache. Am Anfang war ich nervös, aber habe gemerkt, dass Schauspielern gar nicht so schlimm ist, wenn man sich wohlfühlt.

### UTOPERAS EPISODE 3

28. Mai 2022 (Premiere)

→ Atelierhaus der Akademie der bildenden Künste  
Kostenlose Karten → [www.wiener-staatsoper.at/jung](http://www.wiener-staatsoper.at/jung)  
*Projektleitung & Inszenierung Krysztina Winkel*  
*Musikalische Leitung & Komposition Andy Icochea Icochea*  
*Künstlerische Mitgestaltung Katharina Augendopler*  
*Orchesterarrangement Josip Matićić*  
*Bühne: Constanze Bieber*  
*Kostüme Mahshad Safaei*  
*Projektdramaturgie Valentin Lewisch*

*Zahlreiche Zuschauerinnen und Zuschauer interessieren sich für den Prozess, den eine Neuproduktion bis zur ersten Vorstellung durchlaufen muss, nachdem die Direktion entschieden hat, das betreffende Stück herauszubringen. In dieser Serie werden unterschiedliche Aspekte und Schritte dieses Prozesses aufgezeigt.*

# DER UNSICHTBARE DREH- UND ANGELPUNKT

*Die Produktionsleitung an der Wiener Staatsoper*



So sehr das oft bemühte Klischeebild die Künstlerpersönlichkeiten des Theaters als egomanisch und egozentrisch zeichnet, so wenig stimmt dieses Bild mit der Realität überein. Jede und jeder auf und hinter der Bühne weiß, dass eine Aufführung grundsätzlich eine fein abgestimmte Teamarbeit Hunderter ist, dass es ausreicht, wenn nur ein kleines Zahnrädchen im gesamten Gefüge nicht greift, um die Vorstellung zu versenken. Eines der ganz großen, zentralen Zahnräder – wenn man bei diesem Vergleich bleiben möchte – stellt die Produktionsleitung dar. Hier, an diesem Bindeglied zwischen den Mitwirkenden der Neuinszenierungen und den unterschiedlichsten Gruppen des Hauses, laufen praktisch 24 Stunden am Tag unzählige Informationen zusammen, hier werden die Weichen gestellt, um das Funktionieren und Realisieren der Premierenproduktionen sicherzustellen. Produktionsleitung heißt im Falle der Wiener Staatsoper Stephanie Wippel und Marie-Theres Holzer. Sie sind es, die rund drei Jahre im Voraus die ersten Gespräche mit dem vom Direktor frisch engagierten Leading-Team – sprich dem Regisseur, den Bühnen- und Kostümbildnern, den Light- und gegebenenfalls auch Videodesignern (aber auch mit etwaigen Fremdorchestern und Fremdchören) – führen: Verträge und Honorare werden verhandelt, erste konzeptuelle Gedanken und Ideen eingefordert, der Kontakt zu den beteiligten Abteilungen hergestellt und am Laufen gehalten. Zugleich haben Stephanie Wippel und Marie-Theres Holzer (die beiden teilen sich die einzelnen Produktionen untereinander auf) die janusköpfige Funktion, sowohl die künstlerischen Bestrebungen des jeweiligen Leadingteams im größtmöglichen Maße zur Verwirklichung zu bringen, als auch als Anwältinnen des Hauses darauf zu achten, dass einerseits die Einhaltung des vorgegebenen

finanziellen Rahmens gewährleistet und vor allem die Praxis des Repertoire-Systems nicht gefährdet wird: Wenn nämlich die Umgebungsvariablen des Betriebs die Aufführung nicht sicher gewährleisten können, nützt das beste künstlerische Vorhaben nichts – der Vorhang wird nicht aufgehen können. In den Jahren und Monaten bis zum Probenbeginn nähert man sich in den von der Produktionsleitung einberufenen und gehaltenen wöchentlichen Besprechungsterminen Schritt für Schritt dem Ziel an – die Bandbreite der Verantwortlichkeiten erstreckt sich von Pre-Production Videodrehs bis hin zum Engagement von Tauben oder Schlangen. Jede neue Wendung, jedes neue Problem, jeder neue Vorschlag wird zur Diskussion – und schlussendlich zur Lösung gebracht. In der eigentlichen sechswöchigen Probenphase intensiviert sich der Prozess der Betreuung noch zusätzlich – die Produktionsleitung fungiert als Troubleshooter für sämtliche Belange: im Probenprozess entstehende Wünsche und Ideen von Leading-Team und Dirigenten sind hausintern zu klären und umzusetzen, die Sängerinnen und Sänger der Neuproduktionen benötigen eine erste Anlaufstelle, Vermittlungen bei im letzten Moment aufgetauchten technischen Problemen sind (zum Teil in Nachschichten) zu führen und tausend unvorhersehbare organisatorische Details vor Ort zu klären.

Aufatmen dürfen Stephanie Wippel und Marie-Theres Holzer schließlich nach der erfolgreich abgelaufenen Generalprobe, spätestens aber nach der ersten Aufführungsserie, denn ab diesem Zeitpunkt geht die fertige Inszenierung in den Verantwortungsbereich der Betriebsdirektion über. Was bleibt, ist das beglückende Gefühl, unmittelbar mitgeholfen zu haben, eine neue Produktion auf die (Bühnen-)Welt gebracht zu haben.





↑ KS Piotr Beczała und Sarah Tysman

# Ein schönes, gemeinsames Muszieren

Piotr Beczała und Sarah Tysman  
geben ein Solistenkonzert in der Staatsoper

Es gibt Publikumslieblinge und Publikumslieblinge. Solche, die für volle Häuser sorgen und solche, die darüber hinaus auf einer Bühne geradezu Heimatrecht genießen. So gefeiert beispielsweise Pavarotti hierzulande auch war, Wien wurde dennoch nie zu einer »Pavarotti-Stadt«, wohl aber zu einer »Domingo-Stadt« oder einer »Carreras-Stadt«. Und heute ist Wien zweifelsohne auch eine »Beczała-Stadt«. Seit seinem Debüt 1996 im Bruckner-Te Deum konnte man die wunderschöne künstlerische Laufbahn des weltweit gefeierten Tenors an diesem Haus bis heute konsequent mitverfolgen (und wird es wohl auch in Zukunft tun können). Zum Beispiel am 31. Mai in einem Solistenkonzert – seinem ersten an der Staatsoper übrigens. Anlässlich dieses Ereignisses haben wir ausnahmsweise

nicht nur KS Piotr Beczała selbst zum Gespräch gebeten, sondern separat auch die Pianistin und Studienleiterin des Hauses, Sarah Tysman, die ihn an diesem Abend begleiten wird. Eine Einstimmung aus zwei Perspektiven.

## DAS GESPRÄCH MIT KS PIOTR BECZAŁA

Das sehr abwechslungsreiche Konzert beinhaltet auch einiges von Stanisław Moniuszko und Mieczysław Karłowicz. Handelt es sich dabei auch um eine Art Mission zur Bekanntmachung wichtiger polnischer Komponisten?

PIOTR BECZAŁA (lacht) Ein bisschen vielleicht – es gibt einfach wunderbare Meisterwerke aus meiner

Heimat und ich streue seit Jahren regelmäßig einige Beispiel in die Recitals ein. Vor kurzem habe ich sogar eine eigene CD mit Stücken von Moniuszko und Karłowicz herausgebracht, die sich Gott sei Dank sehr gut verkauft. Wer sich einmal eingehört hat in diese Welt, der wird hier viel Wunderbares entdecken können! Gerade die Moniuszko-Arie aus seiner Oper *Gespensterschloss*, die ich am 31. Mai singen möchte, bezaubert unter anderem mit wunderbaren, typisch polnischen Mazurka- und Polonaise-Momenten.

*Auf jeden Fall werden wir eine Mischung aus Arien und Liedern erleben.*

PB Ich habe früher gelegentlich auch reine Lied-Programme angeboten, Schubert- und Schumann-Zyklen zum Beispiel. Aber mich persönlich reizt es, beides an einem Abend zu singen: Ausschnitte aus Opern und Kunstlieder – ich finde das facettenreicher. Zumal ich bewusst Stücke miteinander kombiniere, die sich stilistisch ergänzen respektive nahestehen. Dadurch zeigt sich sehr schön ein ganzheitlicher Blick auf die Musikgeschichte und wie sich vieles gegenseitig beeinflusst hat. Natürlich berücksichtige ich auch, falls vorhanden, Wünsche der Veranstalter: manche möchten ein heiteres Programm, andere einen deutschsprachigen Abend oder eher einen mit viel Italianità – ich bin da recht flexibel. Für Wien wollte ich etwas Besonders zusammenstellen: Ursprünglich ein Konzert mit allen wichtigen Arien jener Werke, die ich hier singen durfte. Eine Art musikalisches »Was bisher geschah«, angefangen von Tamino über Belmonte, Edgardo, Roméo bis hin zum Lohengrin. Leider kann der Klaviersatz zwangsläufig in manchen Fällen so gar nicht mit dem originalen Orchesterklang mithalten, also kam ich wieder von diesem Vorhaben ab, beschloss aber, dem Wiener Publikum umso mehr die schönsten Schätze meiner Konzertprogramme zu präsentieren.

*Inwieweit spiegeln die ausgewählten Werke in den Konzerten die Veränderung der von Ihnen gesungenen Opernpartien wider? Vermehren sich die dramatischeren Beispiele auch in den Soloabenden?*

PB Im Grunde genommen gibt es diesbezüglich keine Kongruenz. Natürlich singe ich mittlerweile vermehrt auch mehr oder weniger Veristisches, das ich bereits oder vielleicht in naher Zukunft auf der Opernbühne verkörpern – nicht zuletzt, um meine neue CD *Vincerò!* zu promoten. (*lacht*) Nein, Spaß

beiseite: Eine Edgardo-Arie hat in meinen Soloabenden nach wie vor genauso ihren Platz wie das »Recondita armonia« des Cavaradossi. So Unterschiedliches an einem Abend gleichermaßen zu bewältigen, ist eine Herausforderung, der ich mich sogar liebend gerne stelle, wie all jene wissen, die mich etwas näher kennen.

*Sie bringen auch drei Beispiele aus den 36 Arie di stile antico des Italieniers Stefano Donaudy.*

PB Schon als junger Sänger beschäftigte ich mich mit einigen dieser schönen Arien, nicht zuletzt, weil man hier viel über das Legato-Singen lernen kann. Nun hat mich Helmut Deutsch dankenswerterweise wieder an diese Petitesen erinnert. Donaudy war in den 1920er Jahren ein sehr angesehter Komponist und ich mag es, wie er den Text musikalisch aufgreift und verarbeitet, der Stimme die mannigfaltigsten Möglichkeiten zur Entfaltung bietet.

*Manche Sänger vermeiden es, Recitals in großen Sälen zu geben, weil sie die notwendige künstlerische Intimität bedroht sehen, andere bestreiten, dass eine höhere Kubikmeter-Zahl Auswirkungen haben könnte.*

PB Es geht weniger um die Größe als um die Akustik, die insgesamte Atmosphäre eines Saales. Ich habe einmal eine Liederabend-Serie in sieben unterschiedlichen Orten auf sieben sehr unterschiedlichen Bühnen absolviert. An einem Abend fand ich einen nüchternen, fast industriellen Raum vor, am nächsten ein echtes Schmuckkästchen-Theater. Man muss versuchen, das Repertoire anzupassen, die Gegebenheiten des Raumes so zu nutzen, dass sie der eigenen Stimme am besten entgegenkommen. Die Wiener Staatsoper hat bekanntlich eine ganz besondere Atmosphäre, die sehr viel Intimität zulässt und das sich nicht zuletzt für ein gemischtes Programm aus Liedern und Arien sehr gut eignet.

*Der Austausch mit dem Publikum ist bei einem Liederabend offensichtlicher als während einer Opernvorstellung.*

PB Sagen wir es so: Der direkte visuelle Austausch ist an einem Opernabend weniger deutlich, aber die Wechselwirkung mit den Zuschauerinnen und Zuschauern ist trotzdem da. Natürlich, da ich die Gesichter während eines Konzertes sehe, erkenne ich auch die Reaktionen direkter – es handelt sich einfach um eine andere Form der ErzählEbene, man kann bewusst einzelne Lieder oder Phrasen an bestimmte Leute im Zuschauerraum

adressieren. Aber im Grunde geht es da wie dort darum, die eigenen künstlerischen Vorstellungen optimal umzusetzen, ohne sich allzu sehr vom Auditorium beeinflussen zu lassen.

*Ein Soloabend ist genau genommen länger, was die reine Musikzeit betrifft, als die meisten Opernpartien.*

PB In meinem Fach auf jeden Fall. Der Cavaradossi hat netto 35 Minuten Musik – allerdings ist er als Akteur auch auf der Bühne, wenn er nicht singt. Man kann also nicht ohne weiteres sagen, dass ein Opernabend weniger anstrengend wäre als ein Solokonzert. Bei einem Recital kommt mir entgegen, dass es eine durchgehende Kontinuität gibt, ich nicht zwischen zwei Arien 20 Minuten auf den nächsten Auftritt warten muss. Andererseits werden meine Füße bei einem Konzert durch das lange Ruhigstehen etwas verspannt. Ich weiß, es gibt Kollegen, die auch bei Liederabenden eine gewisse körperliche Theatralik an den Tag legen, aber das ist nicht meins, ich möchte bei solchen Veranstaltungen alle Dramatik, jede Emotion bewusst durch die Stimme allein ausdrücken.

*Sie konzertieren seit Jahren gemeinsam mit Sarah Tysman. Wie kam es zu dieser künstlerischen Zusammenarbeit?*

PB Wir kennen einander aus Zürich. Sie war dort Solorepetitorin und hat mit mir einiges einstudiert. Sie ist eine großartige Musikerin und wir haben uns auf Anhieb verstanden. Als ich einmal kurzfristig einen Pianisten gesucht habe, ist sie eingesprungen – seither arbeiten wir regelmäßig miteinander.



← Die erfolgreiche CD  
Piotr Beczałas mit Liedern von  
Moniuszko und Karłowicz

## »Für Wien wollte ich etwas Besonderes zusammenstellen«

### DAS GESPRÄCH MIT SARAH TYSMAN

*Sie konzertieren mit vielen Sängerinnen und Sängern, Ihr Repertoire ist mehr als umfangreich – aber Werke von Moniuszko und Karłowicz gehören nicht zum üblichen Werkekanon.*

SARAH TYSMAN Nun, mein Vater stammt tatsächlich aus Polen und so bin ich genau genommen eine halbe Polin. Zumindest begründet Piotr mein Faible für die polnische Musik spaßeshalber immer wieder mit diesem Umstand. Die Wahrheit ist: Ich bin Französin, spreche kaum Polnisch; aber die Liedtexte kann ich verfolgen. Ich liebe die gesamte slawische Musikliteratur, sie ist mir sogar vertrauter als so manches von den im Westen gängigeren Musikschröpfen. Als Pianistin bin ich natürlich mit Chopin aufgewachsen. Einige der wunderschönen Werke von Szymanowski,

Wieniawski oder Lutoslawski begleiten mich beispielsweise schon seit langem! Moniuszko und Karłowicz lernte ich aber erst über die Zusammenarbeit mit Piotr kennen und schätzen: Karłowicz schon vor etlichen Jahren in Paris, diese Moniuszko-Arie aus der Oper *Gespensterschloss*, die wir am 31. Mai bringen werden allerdings erst vor zwei Monaten im Zuge unseres gemeinsamen Konzertes im Teatro Liceu in Barcelona. Ein großartiges Stück, ich habe mich regelrecht in diese Arie verliebt. Es kommt ein Glockenspiel-Motiv darin vor, das immer wieder eine gespenstische Stimmung verbreitet und mich sogar an die Glasharmonika-Stelle in Donizettis *Lucia di Lammermoor* erinnert. Man müsste die ganze Oper viel öfter aufführen! Auch dem Publikum werden beide Komponisten mit Sicherheit zusagen, manche Aspekte wecken Reminiszenzen an Chopin,

manches scheint der polnischen Volksmusik abgelauscht, anderes birgt gänzlich Neues.

*Das Programm enthält bewusst eine Mischung aus Liedern und Arien.*

ST Diese Kombination ist in den meisten seiner Solokonzerte zu erleben. Selbst wenn das offizielle Programm nur Lieder aufweist, so kommen spätestens bei den Zugaben auch Arien dran. In diesem Zusammenhang muss man betonen, dass Piotr auch dem Publikum gegenüber ungemein großzügig ist. Er möchte den Zuschauerinnen und Zuschauern möglichst viel von sich schenken. Egal, wie anspruchsvoll der Abend ist, er hat immer noch Zugaben parat. Gelegentlich schlage ich ihm vor, ein, zwei Nummern zu streichen, damit er sich schonen kann, aber davon will er nichts hören. Und er schreckt nicht davor zurück, immer wieder ungeplant Neues zu wagen, der Inspiration des Moments nachzugeben. Eine starre, eingeübte Interpretation ist bei ihm nie zu erwarten. Und für den Abend in Wien wollte er unbedingt etwas ganz Besonderes machen, das hat er mehrfach betont. Und so ist eine Zusammenstellung entstanden, die mehrere Blöcke an unterschiedlichen Sprachen und Stilen umfasst. Mich erinnert dieses Programm an eine kleine Reise, die er gemeinsam mit dem Publikum unternehmen möchte. Für mich sind rein vom Pianistischen her natürlich die Lieder immer ein großes Herzensanliegen, aber durch meine intensiven Tätigkeiten für die Opernbühnen, sind mir auch die diversen Arien sehr vertraut.

*Sie arbeiten schon seit etlichen Jahren zusammen?*

ST Wir haben uns vor vielen Jahren in Zürich kennen gelernt – im Zuge einer *Faust*-Produktion. Ich kann mich erinnern, dass Piotr amüsiert war, wie penibel ich in den Proben bei allen Sängerinnen und Sängern darauf geachtet habe, dass die französische Aussprache perfekt sitzt. Er ist übrigens auch diesbezüglich extrem vorbildlich. Auf jeden Fall haben wir uns gut verstanden und seither viel gemeinsam gemacht. Als wir im vergangenen Jahr *Carmen* an der Wiener Staatsoper zur Neuproduktion gebracht haben, war es für uns beide irgendwie sehr lustig und zugleich fast ungewohnt, diesmal nicht ausschließlich die berühmte Rosenarie des Don José zu machen, die wir schon oft gemeinsam in Konzerten aufgeführt haben, sondern auch das Davor und Danach. Ich meine, wir haben jeder für sich schon zahlreiche *Carmen*-Produktionen

erarbeitet, aber zusammen hatten wir bis dahin immer nur die separate Arie gemacht.

*Sie haben als Studienleiterin in Wien genug zu tun, hatten davor eine Professur in Berlin; warum tun Sie sich all die Konzerte an, in denen Sie weltweit zu hören sind?*

ST Interessanterweise hat man mir oft die umgekehrte Frage gestellt – so schon bei meinem ersten Festengagement als Repetitorin an der Komischen Oper; damals hat Kirill Petrenko mich gefragt, warum mich diese Arbeit interessiert, obwohl ich doch von meinem Werdegang her eigentlich Konzertpianistin bin. Ich empfinde mich nach wie vor zuallererst als Musikerin und Pianistin. Aber zugleich liebe ich es, eng mit Sängerinnen und Sängern oder mit Dirigenten und Dirigentinnen zusammenzuarbeiten. Ich unterstütze mit großem Enthusiasmus andere bei der Erarbeitung von Rollen. Zugleich war das Musizieren auf der Bühne vor Publikum immer ein wichtiger Teil in meinem Leben. Das ergänzt das andere. Ich kann das kaum erklären, aber auf der Bühne, vor allem beim Musizieren mit anderen entdeckt man Dinge an einem Stück, die man im Überzimmer nie erleben würde. Und so bin ich sehr glücklich, endlich auch an diesem Haus gemeinsam mit Piotr meiner großen Leidenschaft nachgehen zu können.

*Ist es aufregender, in einem Haus aufzutreten, an dem Sie fix angestellt sind?*

ST Als ich Piotr bei einem Konzert an der Pariser Opéra begleiten durfte, da hatte ich wirklich etwas Lampenfieber. Es handelt sich um meine Heimatstadt, ich kannte diese Bühne lediglich als Zuschauerin, viele im Publikum vom Studium her. Das war eine eigenartige Situation. Aber hier liegt die Sache anders. Es ist immer eine große Freude und Ehre, mit ihm aufzutreten. Hinzu kommt, wie Piotr sagt, dass die Staatsoper mein derzeitiges künstlerisches Zuhause ist. Und es ist sein erstes Solistenkonzert hier. Das macht es schon besonders. Wir sind aufeinander eingespielt. Ich kenne seine Stimme, merke sofort, in welche Richtung er gehen möchte. Die Vorfreude ist groß: Es wird sicher ein schönes gemeinsames Musizieren!

**SOLISTENKONZERT  
PIOTR BEZAŁA  
31. MAI 2022  
Klavier SARAH TYSMANN**



Unter dem Kennwort  
«Staatsoper»  
bekommen Sie eine  
**Ermäßigung von 20%**  
(auch online einlösbar  
unter Eingabe des  
Promocodes)

## WIENER STIMMUNGEN

TONKÜNSTLER-ORCHESTER · RAFAEL FINGERLOS BARITON  
SASCHA GOETZEL DIRIGENT

Werke von Schubert, Brahms, Korngold, Alma Mahler und Wienerlieder

Sa, 9. Juli · 20.00 Uhr · Wolkenturm

## LEIDENSCHAFTLICHE KOLORATUR

CONCERTO DE' CAVALIERI · CAROLYN SAMPSON SOPRAN  
MARCELLO DI LISA DIRIGENT

Auf den Spuren der außergewöhnlichen Sängerin Faustina Bordoni in die  
barocken Hochburgen von Venedig, Neapel, London und Dresden.

Sa, 16. Juli · 20.00 Uhr · Wolkenturm

[grafenegg.com](http://grafenegg.com)

# DER prägende MOMENT

AXEL KOBER



Denke ich über musikalische Schlüsselmomente in meinem Leben nach, fällt mir zunächst ein sehr frühes Erlebnis ein. Ich war nicht älter als vier Jahre und hatte die Schallplattensammlung meiner Eltern entdeckt, wobei es mir vor allem das große »Halleluja« aus Händels *Messias* angetan hatte. Nun gab es in meinem Heimatort, in Kronach, damals nicht viele Livekonzerte, und als dann endlich doch einmal der *Messias* am Programm stand, war es klar, dass ich meine Eltern begleite. Nur hatte mir meine Mutter leider vergessen zu sagen, dass das betreffende »Halleluja« doch erst sehr spät an die Reihe kommt. Jedenfalls war ich von allem tief beeindruckt und mitgerissen und erlebte alles mit größter Begeisterung mit – was mich, als doch kleines Kind, entsprechend müde machte. Mit anderen Worten: Kurz vor dem »Halleluja« war ich bereits eingeschlafen. Und trotzdem: Der Abend, das Orchester, der Chor, alles blieb ein mich zutiefst berührendes und verzauberndes Erlebnis.

Fast 15 Jahre später: Ich war im Maturajahr und schrieb eine Fachbereichsarbeit im Musikleistungskurs über *Tristan und Isolde*. Wagners Werk kannte ich so halbwegs, den *Tristan* wollte ich mir nun aber ganz genau vornehmen. Also kaufte ich eine Taschenpartitur, legte einen Opernführer mit genauen Erläuterungen daneben und schaltete die Aufnahme mit Carlos Kleiber ein. Mit unterschiedlichen Leuchtstiften markierte ich – dem Opernführer entsprechend – die jeweiligen Leitmotive (soweit ich sie damals identifizieren konnte) und arbeitete mich so durch das Werk. Es dauerte dann doch seine Zeit, bis ich ans Ende kam – aber als ich das Sehnsuchtsmotiv zum letzten Mal blau anstrich und seine Auflösung hörte, hat es mich emotional förmlich zerrissen. Einerseits die Kleiber'sche Interpretation und dazu dieses Werk! In mir war nach diesen Leuchtstift-Stunden gleichsam etwas entzündet.

Und zufälligerweise sollte genau dieser *Tristan* wenige Jahre später in meinem frühen Dirigentenleben eine große Rolle spielen. Denn zu Himmelfahrt 2000 wurde in Dortmund diese Oper gegeben. Ich war an dem Haus noch Korrepetitor, hatte allerdings bereits einen unterschriebenen Kapellmeister-Vertrag in der

Tasche. Die *Tristan*-Produktion hatte ich am Klavier einstudiert, kannte sie also von vorne bis hinten – ohne sie aber je wirklich dirigiert zu haben. Das sollte sich ändern. Denn in der zweiten Pause erlitt der Dirigent einen Kreislaufzusammenbruch. Was tun? Der Intendant fragte, ob ich mir vorstellen könne, das Werk zu Ende zu dirigieren. Ich zweifelte kurz: So ganz aus dem Stand? Die Sängerinnen und Sänger, das Orchester rieten einmütig: »Mach es!« Ich machte es also – und dirigierte meinen ersten, wenn auch nicht vollständigen *Tristan*. Prägend war es vor allem auch, weil das ganze Haus mitfieberte. Musikerinnen und Musiker, die Technik, alle waren so unglaublich engagiert! Ich hätte fast machen können, was ich wollte, denn die Beteiligten waren so konzentriert, dass es so oder so geklappt hätte.

Nicht weniger, wenn auch auf eine ganz andere Art und Weise prägend, war Jahre später mein erster kompletter *Ring*-Zyklus in Düsseldorf. Zwei Jahre lang hatten wir die einzelnen Teile vorbereitet und nach und nach zur Premiere gebracht, als Finale dann die *Götterdämmerung* in Verbindung mit den drei anderen Opern. Das Schöne war, dass wir alle seit zwei Jahren in diesem Projekt steckten, wir eine durchgängige Besetzung hatten und so zu einer *Ring*-verschworenen Gemeinschaft geworden waren. Und gerade darum wurde dieser Zyklus so rund und in sich geschlossen, eine solche Einheit: weil es ein Projekt aller war, das so lange und intensiv erarbeitet wurde. Schließlich noch eine letzte, Wienerische Momentaufnahme aus meinem musikalischen Leben.

Ich bin in meiner Jugend nicht oft in Wien gewesen, aber ich erinnere mich noch genau an ein paar Tage am Ende meiner Schulzeit, in denen ich die Stadt besuchte. Natürlich war ich viel am Stehplatz, so weiß ich noch von einer *Meistersinger*-Vorstellung unter Horst Stein und erinnere mich an eine *Tosca*. Als ich letztes Jahr hier die *Tosca* – in derselben Inszenierung – dirigierte, fiel mir dieses Erlebnis wieder ein. Und ich war ganz bewegt von dem Glück, hier genau dieses Werk in dieser Produktion leiten zu dürfen!

→ Axel Kober dirigierte im Mai den Ring des Nibelungen

# PINNWAND



KS Bo Skovhus als Ryuji in *Das verratene Meer*

## GEBURTSTAGE

- 2. Mai → Georg Nigl (50)
- 8. Mai → Dame Felicity Lott (75)
- 11. Mai → KS Giuseppe Sabbatini (65)
- 16. Mai → John Osborn (50)
- 22. Mai → KS Bo Skovhus (60)
- 24. Mai → Margaret Bauer (95)
- 29. Mai → James Rutherford (50)

## TODESFALLE

Der am 18. April 2022 verstorbene Hermann Nitsch arbeitete gleich zwei Mal für bzw. an der Wiener Staatsoper: 1995 schuf er für die Österreichische Erstaufführung von Massenets Oper *Hérodiade* sowohl das szenische Konzept als auch die Bühnenbilder und Kostüme. Zusätzlichen Reiz bekamen die einzelnen Aufführungen, da Teile dieses Bühnenbildes als für Nitsch typische Schüttbilder bei jeder Vorstellung neu kreiert wurden. Vier Jahre später führte das Wiener Staatsoperballett im Festspielhaus St. Pölten das von Renato Zanella choreografierte Ballett *Mythos* auf – zur Musik und im Bühnenbild von Hermann Nitsch. 1999 wurde die Produktion an die Wiener Staatsoper übernommen.

KS Renate Holm ist am 21. April 2022 im 91. Lebensjahr in Wien verstorben. Drei Jahrzehnte lang sang sie an der Wiener Staatsoper, wo sie am 31. Oktober 1960 als Gretchen (*Der Wildschütz*) debütierte und bis zu ihrem letzten Staatsoperauftritt in *Kehraus um St. Stephan* am 16. Dezember 1990 (Vorstellung im Rahmen von Wien Modern im Wiener Ronacher) in über 470 Opernaufführungen zu erleben war. Sie begeisterte nicht nur mit ihrer Stimme, sondern war auch für ihr Spieltalent bekannt. Zu ihren meistgesungenen Partien am Haus zählen Papagena (*Die Zauberflöte*), Marzelline (*Fidelio*), Musetta (*La bohème*) und Blondchen (*Die Entführung aus dem Serail*); weiters bleibt sie dem Publikum u. a. auch als Zerbinetta (*Ariadne auf Naxos*), Adele (*Die Fledermaus*), Sophie (*Der Rosenkavalier*), Susanna und Contessa d'Almaviva (*Le nozze di Figaro*) in Erinnerung. Auftritte führten sie weiters u. a. an die Wiener Volksoper, zu den Salzburger Festspielen, nach Moskau, Buenos Aires, Brüssel und London.



## LIVE-STREAM AUS DER WIENER STAATSOPER

28. MAI, 19.00  
I PURITANI (BELLINI)

*Musikalische Leitung* Lanzillotta  
*Inszenierung* Dew  
*Mit* Yende / Plummer – Tagliavini / Osborn / Golovatenko / Kazakov / Osuna Chor und Orchester der Wiener Staatsoper

## RADIO-TERMINE

8. Mai, 15.05 → Ö1  
DAMENHAFTE ATTITUDE  
Dame Felicity Lott zum 75. Geburtstag  
*Mit* Michael Blees

21. MAI, 19.30 → Ö1  
BORIS GODUNOW (Mussorgski)  
*Musikalische Leitung* Weigle  
*Mit* Maitland / Plummer / Tonca / Houtzeel – Tsybalyuk / Golovnin / Kowaljow / Ebenstein / Kazakov / Jenz / Kaydalov / Solodovnikov / Giovannini Chor und Orchester der Wiener Staatsoper  
Live-Mitschnitt der Wiederaufnahme vom 11. Mai 2022

22. MAI, 15.05 → Ö1  
VON WIEN IN DIE WELT  
KS Bo Skovhus zum 60. Geburtstag  
*Mit* Michael Blees

29. MAI, 15.05 → Ö1  
DAS WIENER STAATSOPERNMAGAZIN  
Ausschnitte aus aktuellen Aufführungen der Wiener Staatsoper  
*Mit* Michael Blees

## NEUE DVD



*Orlando*, die an der Wiener Staatsoper 2019 uraufgeführte Oper von Olga Neuwirth – sie erhielt im März den renommierten Ernst von Siemens-Musikpreis – erschien im April als DVD und Blue-ray (Unitel). Das Auftragswerk des Hauses am Ring wurde von Matthias Pintscher dirigiert, Polly Graham inszenierte. Die Oper basiert auf Virginia

# PINNWAND

Woolfs gleichnamigen Roman, die Handlung wurde von Olga Neuwirth, die am Libretto mitarbeitete, um Szenen aus dem 20./21. Jahrhundert erweitert. Erst vor wenigen Wochen hatte die Komponistin für dieses Werk auch den Grawemeyer Award erhalten.

## FERNSEHTERMIN

### MOVEMENT CLASS EIN DEUTSCHES REQUIEM

29. Mai, 20.15 -> ORF III  
DIE JAHRESZEITEN  
(HAYDN / SCHLÄPFER)

*Musikalische Leitung Fischer Choreographie*  
Schläpfer  
Bühne & Kostüme Ek Licht Diek  
Mit Wiener Staatsballett /  
Zámečníková (Hanne) – Häßler (Simon) /  
Lovell (Lucas)  
Arnold Schoenberg Chor  
Orchester der Wiener Staatsoper

## FREUNDESKREIS WIENER STAATSBALLETT

Seit Februar 2022 hat der Förderkreis des Wiener Staatsballetts mit Adrian Cunescu einen neuen Leiter und nun auch einen neuen Namen: Der 1999 gegründete Ballettclub nennt sich in Zukunft, analog zur Oper, »Freundeskreis Wiener Staatsballett«. Das exklusive Veranstaltungsprogramm bietet den Mitgliedern im Mai zwei interessante Termine: Am Samstag, 21. Mai um 16 Uhr findet in den Salons Privés der Konditorei Gerstner (Kärntnerstr. 51, 1010 Wien) ein Künstlergespräch mit dem ehemaligen Tänzer und heutigen Videographen Balázs Delbó statt.

Am Samstag, 28. Mai gibt ab 9.30 Uhr eine Bühnenprobe in der Volksoper Wien Einblicke in die Arbeit an der nächsten Premiere *Kontrapunkte* mit Choreographien von Anne Teresa De Keersmaeker, Merce Cunningham und Hans van Manen.

Weitere Informationen: → [www.wiener-staatsoper.at/freundeskreis-wiener-staatsballett](http://www.wiener-staatsoper.at/freundeskreis-wiener-staatsballett). Über Ihre Kontaktaufnahme freut sich Adrian Cunescu via → [freundeskreis@wiener-staatsballett.at](mailto:freundeskreis@wiener-staatsballett.at).

## OFFIZIELLER FREUNDESKREIS DER WIENER STAATSOPERA

Auch im Mai bietet der Freundeskreis ein spannendes Programm. So gibt es unter anderem am Samstag, 21. Mai, im Rahmen der Reihe *Dialog am Löwensofa*, eine hochkarätig besetzte Diskussion zum Thema Genie und Wahnsinn. Dabei wird das romantische Klischee-Bild des einzigartigen, aber dämonischen Künstlers, dessen geniale Züge über das sogenannte »Normale« hinausreichen, auf Widersprüche abeklopft. Ausblick: Am 1. Juni findet ein Künstlergespräch mit KS Piotr Beczala statt, am 11. Juni wird am Löwensofa das Thema Musikland Österreich? besprochen. Alle Veranstaltungen sind kostenlos und exklusiv nur für Mitglieder des Offiziellen Freundeskreises. Infos und Anmeldung: → [wiener-staatsoper.at/foerdern/offizieller-freundeskreis](http://wiener-staatsoper.at/foerdern/offizieller-freundeskreis)

### Produktionssponsoren



*Don Pasquale*



*Tristan und Isolde*



*Boris Godunow*



*Das Rheingold,  
Die Walküre,  
Siegfried,  
Götterdämmerung*



*Die Jahreszeiten*

Das Opernstudio wird durch den offiziellen Freundeskreis der Wiener Staatsoper, die Czerwenka Privatstiftung, Martin Schlaff und die Hildegard Zadek Stiftung gefördert.

## SERVICE

### ADRESSE

Wiener Staatsoper GmbH  
A Opernring 2, 1010 Wien  
T +43 1 51444 2250  
+43 1 51444 7880  
M [information@wiener-staatsoper.at](mailto:information@wiener-staatsoper.at)

## IMPRESSUM

OPERNRING ZWEI  
MAI 2022  
WIENER STAATSOPERA  
SAISON 2021/22  
ERSCHEINUNGSWEISE: MONATLICH

HERAUSGEBER  
Wiener Staatsoper GmbH

DIREKTOR  
Dr. Bogdan Roščić

KAUFMÄNNISCHE  
GESCHÄFTSFÜHRERIN  
Dr. Petra Bohuslav

MUSIKDIREKTOR  
Philippe Jordan

BALETTDIREKTOR  
Martin Schläpfer

REDAKTION  
Sergio Morabito / Anne do Paço /  
Nastasia Fischer / Iris Frey /  
Andreas Láng / Oliver Láng /  
Valentin Lewisch / Nikolaus Stenitzer

GESTALTUNG & KONZEPT  
Fons Hickmann M23, Berlin

LAYOUT & SATZ  
Irene Neubert

BILDNACHWEISE  
Coverfoto: James Hole

DRUCK  
Print Alliance HAV Produktions GmbH,  
Bad Vöslau

REDAKTIONSSCHLUSS  
für dieses Heft: 26. April 2022 /  
Änderungen vorbehalten

Allgemein verstandene personenbezogene Ausdrücke in dieser Publikation umfassen jedes Geschlecht gleichermaßen.

Urheber / innen bzw. Leistungsschutzberechtigte, die nicht zu erreichen waren, werden zwecks nachträglicher Rechtsabgeltung um Nachricht gebeten.  
→ [wiener-staatsoper.at](http://wiener-staatsoper.at)

# MAI 2022

1	So	<b>Oper</b> 17.00 – 22.00	TRISTAN UND ISOLDE → Richard Wagner	<i>Musikalische Leitung Jordan Inszenierung Bieito Mit Serafin / Gubanova – Schager / Pape / Paterson / Unterreiner / Jenz / Häßler / Lovell</i>	Ⓐ / WE
2	Mo	<b>Oper</b> 19.30 – 22.00	DON PASQUALE → Gaetano Donizetti	<i>Musikalische Leitung Pidò Inszenierung Brook Mit Iniesta – Maestri / Dubois / Kaydalov / Arivony</i>	Ⓑ / 4B
3	Di	<b>Oper</b> 19.00 – 22.30	LE NOZZE DI FIGARO → Wolfgang Amadeus Mozart	<i>Musikalische Leitung Fischer Inszenierung Ponnelle Mit Bengtsson / Mühlemann / Signoret / Houtzeel / Wallroth – Nagy / Kellner / Bartneck / Giovannini / Solodovnikov / Pelz</i>	Ⓐ / Ö1
4	Mi	<b>Oper</b> 19.00 – 21.30	DAS RHEINGOLD → Richard Wagner	<i>Musikalische Leitung Kober Inszenierung Bechtolf Mit Bohinec / Hangler / Beinart / Kędzior / Nolz / Maitland – Lundgren / Van Heyningen / Jenz / Behle / Schmeckenbecher / J. Schneider / Wasnetsov / Belosselskiy</i>	Ⓑ / RZ1
5	Do	<b>Ballett</b> 19.30 – 22.30	DIE JAHRESZEITEN → Joseph Haydn	<i>Choreographie Schläpfer (Uraufführung) Musikalische Leitung Fischer Choreinstudierung Ortner Bühne &amp; Kostüme Ek Licht Diek Mit Zámečníková – Lovell / Häßler Solisten &amp; Corps de ballet des Wiener Staatsballetts / Arnold Schoenberg Chor</i>	Ⓑ / 18B / Ö1 / WE
6	Fr	<b>Oper</b> 19.00 – 22.30	LE NOZZE DI FIGARO → Wolfgang Amadeus Mozart	→ Besetzung wie am 3. Mai	Ⓐ / 5B / Ö1
7	Sa	<b>Konzert</b> 15.00 – 16.30	STUDIOKONZERT 4	<i>Mit Mitglieder des Opernstudios → Veranstaltung findet im Gustav Mahler-Saal statt</i>	Ⓛ
		16.00 – 17.30	OPEN CLASS*	→ Die Open Class findet im Nurejew-Saal der Ballettakademie der Wiener Staatsoper statt (Einheitspreis € 20.-)	
		<b>Ballett</b> 19.30 – 22.30	DIE JAHRESZEITEN → Joseph Haydn	→ Besetzung wie am 5. Mai	Ⓑ / 13A / Ö1 / WE
8	So	11.00 – 12.30	ZUSCHAUERKUNST	<b>BORIS GODUNOW</b> <i>Mit Morabito → Veranstaltung findet im Gustav Mahler-Saal statt</i>	Ⓛ
		<b>Oper</b> 17.00 – 21.45	DIE WALKÜRE → Richard Wagner	<i>Musikalische Leitung Kober Inszenierung Bechtolf Mit Davidsen / Stemme / Bohinec / Hangler / Marthens / Gochashvili / Plummer / Signoret / Vörös / Beinart / Maitland – Skelton / Lundgren / Belosselskiy</i>	Ⓑ / RZ1
9	Mo	<b>Oper</b> 19.00 – 22.30	LE NOZZE DI FIGARO → Wolfgang Amadeus Mozart	→ Besetzung wie am 3. Mai	Ⓐ / 16B / U27 / Ö1
10	Di	<b>Ballett</b> 19.30 – 22.30	DIE JAHRESZEITEN → Joseph Haydn	→ Besetzung wie am 5. Mai	Ⓑ / 22A / Ö1 / WE
11	Mi	17.00 – 18.30	PUBLIKUMSGESPRACH	<i>Mit Bogdan Rošić, Petra Bohuslav → Veranstaltung findet im Gustav Mahler-Saal statt</i>	GK
		<b>Oper</b> 19.30 – 21.45	<b>WIEDERAUFNAHME</b> BORIS GODUNOW → Modest Mussorgskij	<i>Musikalische Leitung Weigle Inszenierung, Bühne &amp; Kostüme Kokkos Mit Plummer / Tonca / Houtzeel / Maitland – Tsymbalyuk / Ebenstein / Kowaljow / Golovnin / Kaydalov / Kazakov / Jenz / Dumitrescu / Giovannini / Solodovnikov / Pelz</i>	Ⓑ / 2A / Ö1 / WE
12	Do	<b>Oper</b> 19.00 – 22.30	LE NOZZE DI FIGARO → Wolfgang Amadeus Mozart	→ Besetzung wie am 3. Mai	Ⓐ / Ö1
13	Fr	<b>Kinderoper</b> 10.30 – 11.45	DER BARBIER FÜR KINDER ° → Gioachino Rossini	<i>Musikalische Leitung Henn Inszenierung Asagaroff Mit Nolz / Marthens – Amako / Bankl / Arivony / Kazakov / Hallwaxx / Kammerer</i>	Ⓕ
		<b>Ballett</b> 19.30 – 22.30	DIE JAHRESZEITEN → Joseph Haydn	→ Besetzung wie am 5. Mai	Ⓑ / 13B / Ö1 / WE
14	Sa	<b>Konzert</b> 11.00 – 12.30	KAMMERMUSIK DER WR. PHILHARMONIKER 9	<i>Mit Simon / Šetena / Landerer / Pashko → Veranstaltung findet im Gustav Mahler-Saal statt</i>	Ⓡ
		<b>Oper</b> 17.30 – 22.30	SIEGFRIED → Richard Wagner	<i>Musikalische Leitung Kober Inszenierung Bechtolf Mit Stemme / Beinart / Kędzior – Weinius / Lundgren / Schmeckenbecher / J. Schneider / Belosselskiy</i>	Ⓑ / RZ1
15	So	<b>Oper</b> 19.00 – 21.15	BORIS GODUNOW → Modest Mussorgskij	→ Besetzung wie am 11. Mai	Ⓑ / Ö1 / WE

\* OPEN CLASS: weitere Vorstellungen am 14. / 21. / 28. Mai 2022 / 16.00 – 17.30 → Die Open Class findet im Nurejew-Saal der Ballettakademie der Wiener Staatsoper statt (Einheitspreis € 20.-)

° DER BARBIER FÜR KINDER:  
weitere Vorstellungen am 15.5.2022 / 11.00 – 12.15

16	Mo	<b>Oper</b> 19.00 – 22.30	LE NOZZE DI FIGARO → Wolfgang Amadeus Mozart	→ Besetzung wie am 3. Mai	Ⓐ / 16A / Ö1
17	Di	<b>Ballett</b> 19.30 – 22.30	DIE JAHRESZEITEN → Joseph Haydn	→ Diese Vorstellung dirigiert Jendrik Springer, die übrige Besetzung wie am 5. Mai	Ⓑ / 22B / U27 / Ö1 / WE
18	Mi	<b>Oper</b> 19.30 – 21.45	BORIS GODUNOW → Modest Mussorgski	→ Besetzung wie am 11. Mai	Ⓢ / 2B / Ö1 / WE
19	Do	<b>Oper</b> 17.00 – 22.30	GÖTTERDAMMERUNG → Richard Wagner	<i>Musikalische Leitung</i> Kober <i>Inszenierung</i> Bechtolf <i>Mit</i> Stemme / Hangler / Vörös / Beinart / Houtzeel / Kędzior / Nolz / Maitland – Weinius / Unterreiner / Dohmen / Schmeckenbecher	Ⓝ / RZ1
20	Fr	<b>Oper</b> 19.00 – 22.00	I PURITANI → Vincenzo Bellini	<i>Musikalische Leitung</i> Lanzillotta <i>Inszenierung</i> Dew <i>Mit</i> Yende / Plummer – Tagliavini / Osborn / Golovatenko / Kazakov / Osuna	Ⓐ / 21B / Ö1 / WE
21	Sa	<b>Konzert</b> 11.00 – 12.30	KAMMERMUSIK DER WR. PHILHARMONIKER 10	<i>Mit</i> Kusztrich / Miedl / Gelleva – Lissy / Hajek / Flieder → Veranstaltung findet im Gustav Mahler-Saal statt	Ⓐ
		<b>Oper</b> 19.00 – 21.30	DAS RHEINGOLD → Richard Wagner	→ Besetzung wie am 4. Mai	Ⓝ / RZ2 / U27
22	So	<b>Konzert</b> 11.00 – 13.00	STUDIOKONZERT 5	<i>Mit</i> Mitglieder des Opernstudios → Veranstaltung findet im Gustav Mahler-Saal statt	Ⓛ
		13.00 – 15.00	DANCE MOVIES	MERCÉ CUNNINGHAM / Ein Film in 3-D von Alla Kovgan → Veranstaltung findet im Filmcasino, Margaretenstraße 78, 1050 Wien statt. Tickets sind ausschließlich über das Filmcasino erhältlich.	
		<b>Oper</b> 17.30 – 22.15	DIE WALKÜRE → Richard Wagner	→ Besetzung wie am 8. Mai	Ⓝ / RZ2 / U27
23	Mo	<b>Oper</b> 19.30 – 21.45	BORIS GODUNOW → Modest Mussorgski	→ Besetzung wie am 11. Mai	Ⓢ / 14B / U27 / Ö1 / WE
24	Di	<b>Oper</b> 19.00 – 22.00	I PURITANI → Vincenzo Bellini	→ Besetzung wie am 20. Mai	Ⓐ / 6A / U27 / Ö1 / WE
25	Mi	<b>Ballett</b> 19.30 – 22.30	DIE JAHRESZEITEN → Joseph Haydn	→ Diese Vorstellung dirigiert Jendrik Springer, die übrige Besetzung wie am 5. Mai	Ⓑ / 18A / Ö1 / WE
26	Do	<b>Oper</b> 17.00 – 22.00	SIEGFRIED → Richard Wagner	→ Besetzung wie am 14. Mai	Ⓝ / RZ2 / U27
27	Fr	<b>Oper</b> 19.30 – 21.45	BORIS GODUNOW → Modest Mussorgski	→ Besetzung wie am 11. Mai	Ⓢ / 14A / Ö1 / WE
28	Sa	<b>Konzert</b> 11.00 – 12.30	KAMMERMUSIK DER WR. PHILHARMONIKER 2	<i>Mit</i> Kobantschenko / Strasser / F. Eggner / Sikorski / C. Eggner / Bakanic → Veranstaltung findet im Gustav Mahler-Saal statt	Ⓐ
		<b>Jugendoper</b> <b>PREMIERE</b> 16.00 – 17.00	UTOPERAS EPISODE 3	<i>Musikalische Leitung</i> Icochea Icochea <i>Inszenierung</i> Winkel <i>Mit</i> Nekhames – Pollak sowie Schülerinnen und Schüler der NMS Josef-Enslein-Platz und der NMS Herzgasse und Jugendliche von Superar → Veranstaltung findet im Atelierhaus der Akademie der bildenden Künste statt. <i>Karten</i> → wiener-staatsoper.at/jung	
		18.30 – 19.30			
		<b>Oper</b> 19.00 – 22.00	I PURITANI → Vincenzo Bellini	→ Besetzung wie am 20. Mai	Ⓐ / 21A / Ö1 / WE
29	So	11.00 – 12.30	REGIEPORTRAIT	<b>TOM MORRIS</b> → Veranstaltung findet im Gustav Mahler-Saal statt	Ⓛ
		<b>Oper</b> 16.00 – 21.30	GÖTTERDAMMERUNG → Richard Wagner	→ Besetzung wie am 19. Mai	Ⓝ / RZ2 / U27
30	Mo	<b>Kinderoper</b> 10.30 – 12.00	DIE ENTFÜHRUNG INS ZAUBERREICH → Wolfgang Amadeus Mozart / Gerald Resch	<i>Musikalische Leitung</i> Henn <i>Inszenierung</i> Blum → Wanderoper durch das Gebäude der Wiener Staatsoper	ⓧ
31	Di	<b>Konzert</b> 20.00 – 22.00	SOLISTENKONZERT	<i>Mit</i> Piotr Beczala <i>Klavier</i> Sarah Tysman	Ⓐ / ZG1

#### LEGENDE

Ⓐ Preise A 24A Abo ZGI Zyklus Große Interpreten GK Gratiskarten (unter → [wiener-staatsoper.at](http://wiener-staatsoper.at)  
U27 unter 27 RZI Ring Zyklus 1 WE Werkeinführung oder an den Bundestheaterkassen erhältlich)

WIENER STAATSOPER



A photograph of a man and a woman walking hand-in-hand across a lush green field under a clear sky. They are seen from the side, moving away from the viewer towards a distant horizon. The image is framed by a large, semi-transparent circle.

**gemeinsam besser leben**

Jetzt den Anfang machen  
auf [uniqa.at](http://uniqa.at).

[uniqa.at](http://uniqa.at)

Werbung



# ELEKTRISIERT ALLE SINNE

## DER NEUE LEXUS NX PLUG-IN HYBRID

Aufregend zu fahren, zukunftsweisend, elektrisierend. Der neue Lexus NX berührt alle Sinne mit purer Dynamik, überlegener Effizienz und einer der besten elektrischen Reichweiten seiner Klasse. Sichern Sie sich jetzt attraktive Lieferzeiten. **Mehr entdecken auf [keusch.com/lexus/nx2022](http://keusch.com/lexus/nx2022)**

BIS ZU **€ 6.100,-**  
AKTIONSPRÄMIE\*

 **LEXUS**  
EXPERIENCE AMAZING

LEXUS WIEN NORD | KEUSCH | DAS AUTOHAUS | Lorenz-Müller-Gasse 7-11 | 1200 Wien

Lexus NX 450h+ Plug-In Hybrid: Gesamtsystemleistung 227 kW (309 PS), Normverbrauch kombiniert 1,1-1,0 l/100 km, CO<sub>2</sub>-Emissionen kombiniert 25-22 g/km und 17,4-16,5 kWh Stromverbrauch/100 km, elektrische Reichweite (EAER kombiniert) 74 km, elektrische Reichweite (EAER city) 96 km. Abbildung zeigt Symbolfoto. Änderungen, Satz- und Druckfehler vorbehalten.

\*Das Angebot für den Lexus NX 450h+ mit Executive Paket beinhaltet eine Aktionsprämie (inkl. unverbindlicher Händlerbeteiligung) von bis zu € 6.164,10 bei Anfrage und Genehmigung bis 30.06.2022. Angebote freibleibend u. solange der Vorrat reicht, nicht mit anderen Aktionen kombinierbar. Gültig bei teilnehmenden Lexus Partnern inkl. Händlerbeteiligung.



## Ihre Karte für mehr Kultur. Die Wiener Staatsoper Mastercard.

Wenn lange Tradition auf Innovation trifft, entsteht etwas ganz Besonderes: die Wiener Staatsoper Mastercard. Die Premium Kreditkarte, herausgegeben von der paybox Bank AG, bietet nicht nur Versicherungen, sondern auch exklusive Vorteile für KulturliebhaberInnen.

Holen Sie sich gleich Ihre Karte um nur €6,90 pro Monat, mehr unter [payboxbank.at/oper](http://payboxbank.at/oper)

WIENER  
STAATSOPERA



PAYBOXBANKAG