

OPERNRING ZWEI



KS Elīna Garanča singt
die Fürstin von Bouillon
in *Adriana Lecouvreur*

Das Monatsmagazin der Wiener Staatsoper → №8 / Oktober 2021

WIEDER AM SPIELPLAN: »ADRIANA LECOUVREUR« → S. 2 ELĪNA GARANČA
IN EINER NEUEN ROLLE → S. 4 DIE NEUEN FARBEN DES »BARBIERE« → S. 9
URAUFFÜHRUNG »DIE ENTFÜHRUNG INS ZAUBERREICH« → S. 18 CHRISTINA
BOCK ÜBER »POPPEA« → S. 26 »A SUITE OF DANCES«: DAVIDE DATO &
DITTA ROHMANN → S. 30 PULS EINER STADT → S. 34

WIENER
STAATSOPER





IMMER EINE GUTE WAHL

FRÜHSTÜCK – MITTAGESSEN – ABENDESSEN – AFTERWORK
#GAUMENFREUDE



**Wir freuen uns über Ihren Besuch in der
Landstraße Hauptstraße 82, 1030 Wien.**

@stroeckfeierabend

facebook.com/stroeckfeierabend



- | | | |
|---|---|---|
| <p>2
DER MÖRDERISCHE DUFT
VON VEILCHEN
<i>Adriana Lecouvreur kehrt zurück</i></p> <p>4
DEN PSYCHOLOGISCHEN
NUANCEN AUF DER SPUR
<i>KS Elina Garanča gibt ihr weltweites
Rollendebüüt als Fürstin von Bouillon</i></p> <p>9
BEWEGTE FARBEN
<i>Das revolutionäre Bühnenbild von
Il barbiere di Siviglia</i></p> <p>10
HIER GILT'S DER KUNST...
<i>Die Künstleroper – Versuch einer Typologie</i></p> <p>12
20 JAHRE OPERNSCHULE
WOZU MUSIKTHEATERKRITIK?</p> <p>13
VOM MANTEL BIS ZUM
KLEINSTEN KNOPF
<i>Bevor sich der Premieren-Vorhang hebt</i></p> <p>14
MITTEN IM WUNDERREICH
<i>Die Studienleiterin Sarah Tysman</i></p> | <p>17
GROSSE GEFÜHLE
AUF VIER RÄDERN
<i>Mit dem Tourbus in Wiens Bezirken</i></p> <p>18
DAS MAGISCHE OPERNHAUS
<i>Uraufführung der Kinderoper
Die Entführung ins Zauberreich</i></p> <p>23
DER PRÄGENDE MOMENT
<i>Nicole Car</i></p> <p>24
FLIEGEN UND TRÄUME
<i>Das Violinsolo in Gounods Faust</i></p> <p>26
PRIMA LE PAROLE!
<i>Christina Bock im Gespräch über
ihre Erfahrung mit Monteverdi</i></p> <p>30
EIN DIALOG IN VIER VARIATIONEN
<i>Davide Dato und Ditta Rohmann über
Jerome Robbins' A Suite of Dances</i></p> | <p>34
PULS EINER STADT</p> <p>36
DEBÜTS</p> <p>37
WAS IST, WENN HEUTE
NICHT DER LETZTE TAG IST?</p> <p>38
ZWISCHEN RUSSLAND
UND SEVILLA LIEGT SÜDTIROL
<i>André Schuen im Gespräch über
Le nozze di Figaro und Eugen Onegin</i></p> <p>40
WAS SIE SCHON IMMER
ÜBER OPER UND BALLET
WISSEN WOLLTEN</p> <p>42
SPIELPLAN</p> <p>44
PINNWAND</p> |
|---|---|---|

GENERALSPONSOREN DER WIENER STAATOPER



DER MÖRDERISCHE DUFT VON *Veilchen*

Adriana Lecouvreur wird wieder gespielt

Manche Werke brauchen offenbar ihre Zeit. Giuseppe Verdis *Nabucco* etwa wurde erstaunlicherweise erst 2001 erstmals an der Wiener Staatsoper gegeben, sein *Stiffelio* 1996, Donizettis *Anna Bolena* 2011. Auch Francesco Cilèas *Adriana Lecouvreur*, ein Werk, das sich nach seiner Uraufführung in rasender Geschwindigkeit von St. Petersburg bis New York, von Kairo bis New Orleans quer über den Globus verbreitet hatte, war über einhundert Jahre nach der Uraufführung im Haus am Ring noch nicht erklogen. Wiener Ressentiments? Oder Zufall? Man weiß es nicht. Jedenfalls dauerte es bis 2014, bis die Oper in historisierender Ausstattung in der Staatsoper in Szene gesetzt wurde.

Cilèa, Zeitgenosse Puccinis und musikalischer Hoffnungsträger im Italien des ausgehenden 19. Jahr-

hunderts, konnte mit dieser Oper den Erfolg seines Lebens verbuchen. Die Geschichte rund um ein Dreiecksverhältnis, das sich zwischen Adrienne Lecouvreur, die den Feldherrn Moritz von Sachsen liebt, doch in der Fürstin von Bouillon eine gefährliche Konkurrentin findet, aufspannt, ist mehr als nur eine tragische Kriminalgeschichte mit historischem Touch (die Protagonistin wird mittels eines vergifteten Veilchen-Strausses ermordet). Sie erlaubt auch einen romantisierenden Blick in die Welt der Bühne. Es ist das beliebte Theater im Theater, das die Zuschauer erleben: Cilèa spielt mit dem Schein und Sein, verwebt kunstvoll die dargestellte Schauspielbühne mit der Opernhandlung. Denn die Titelfigur ist, wenn auch mit Ausschmückungen, der französischen Bühnengeschichte entnommen, sie

lebte von 1692 bis 1730, war der Star der Comédie-Française und zählte zu den prominentesten Darstellerinnen ihrer Zeit. Nicht nur auf der Opernbühne, auch im tatsächlichen Leben unterhielt sie eine langjährige Liaison mit dem nicht minder bekannten Feldherrn, zahlreiche Briefe, die uns überliefert sind, erzählen von der Beziehung der beiden. Legendenumwoben wie ihr Leben war auch ihr Tod: Das Gerücht, die Fürstin von Bouillon, die in Moritz verliebt war, habe sie vergiften lassen, beschäftigte ganz Paris, hielt sich allen Widerlegungsversuchen trotzend hartnäckig und inspirierte zahlreiche Künstler zu weiteren Erweiterungen. So auch den großen Eugène Scribe zu einem Schauspiel, das Francesco Cilèa und sein Librettist Arturo Colautti ihrer Oper zugrunde legten, die 1902 in Mailand ihre Uraufführung feierte.

Ausgehend vom italienischen Verismo setzt er neben einer pointierten, raffiniert verästelten Klangsprache und schmachtend-schattiger Melodienkraft auch das Melodram als effektvolles und im Theaterkontext stimmiges Stilmittel ein. In die durchkomponierte Form platziert er prominente Inseln, wie Adrias berühmte Arie *Io son l'umile ancilla* oder das nachdrückliche *Acerba voluttà* der Fürstin Bouillon, Glanzpunkte, die sich auch in Konzertprogrammen bewährt haben.

In der aktuellen Serie wird Elīna Garanča erstmals die Partie der Fürstin übernehmen (siehe Interview Seite 4), Dirigent der Aufführungsserie ist Omer Meir Wellber, der damit sein Hausdebüt gibt: 1981 geboren, zählt er heute zu den wichtigen Dirigenten seiner Generation und wird ab 2022/23 die Funktion des Musikdirektors der Wiener Volksoper übernehmen. Zurzeit teilt er seine Zeit zwischen seinen Positionen als Chefdirigent des BBC Philharmonic, Music Director des Teatro Massimo Palermo, Erster Gastdirigent der Semperoper Dresden sowie Music Director des Raanana Symphonette in Israel. Mit einem Auftrittskalender, der die New Yorker Metropolitan Opera ebenso einschließt wie die Bayerische Staatsoper, das Glyndebourne-Festival, die Pariser Oper, das Fenice in Venedig und viele andere, bereist er die Welt, findet aber auch (nebst zahlreichen sozialen Projekten) Zeit für eine literarische Tätigkeit, die nach der musikalischen Analyse *Die Angst, das Risiko und die Liebe – Momente mit Mozart* nun auch einen Roman *Die vier Ohnmachten des Chaim Birkner* umfasst.

Francesco Cilèa
ADRIANA LECOUREUR
22./25./29. Oktober, 2. & 5. November 2021

Dirigent Omer Meir Wellber Regie David McVicar
Mit u.a.: Ermonela Jaho, Elīna Garanča, Brian Jagde, Nicola Alaimo

Die heute in New York lebende Ermonela Jaho wurde in Albanien geboren und erhielt mit sechs Jahren ihren ersten Gesangsunterricht. Mit 14 besuchte sie zum ersten Mal das Opernhaus von Tirana, wo sie *La traviata* hörte und beschloss, Opernsängerin zu werden. Mit 19 zog sie nach Rom, um ihr Studium an der Accademia Nazionale di Santa Cecilia fortzusetzen. In den folgenden Jahren gewann sie zahlreiche Gesangswettbewerbe, die ihr die Türen zu ihrer internationalen Gesangskarriere öffneten. Heute gilt sie dank ihrer beseelten Interpretationen und ihrer Identifikation mit den verkörperten Rollen als führende Sängerin ihres Fachs. Neben ihren Darstellungen der berühmtesten italienischen Heldinnen aus Opern von Bellini, Donizetti, Puccini, Rossini und Verdi umfasst ihr breit gefächertes und vielfältiges Repertoire auch Massenet und Offenbach sowie Opern von



Die neue *Adriana Lecouvreur*: Ermonela Jaho

Auber, Bizet, Gounod, Händel, Milhaud, Mozart, Poulenc, Prokofjew, Rimski-Korsakow, Igor Strawinski und Peter Iljitsch Tschaikowski. Zuletzt sang sie unter anderem Desdemona (*Otello*) am Royal Opera House, Covent Garden, Liù (*Turandot*) und Antonia (*Les Contes d'Hoffmann*) am Gran Teatre del Liceu in Barcelona, Violetta und Suor Angelica an der Bayerischen Staatsoper, Cio-Cio-San (*Madama Butterfly*) in Athen, Marguerite (*Faust*) in Paris. Künftige Auftritte umfassen ihr Rollendebüt als Nedda in *Pagliacci* am Covent Garden, Mimì in *La Bohème* am Teatro Real in Madrid und Thaïs am Théâtre des Champs-Elysées in Paris. An der Wiener Staatsoper debütierte sie 2012 als Violetta in *La traviata* – eine Partie, die sie in mehr als fünfzehn Opernhäusern verkörperte, von der Metropolitan Opera in New York bis zum Sydney Opera House.



Szenenbild, 3. Akt



DEN PSYCHO- LOGISCHEN NUANCEN AUF DER SPUR

KS ELĪNA GARANČA
TRITT MIT EINER NEUEN PARTIE
VOR DAS PUBLIKUM

Ein internationales Rollendebüt von gefeierten Interpretinnen oder namhaften Interpreten ist für viele im Publikum so etwas wie ein kleiner Opernfeiertag. Die Erwartungen sind hoch, die Vorfreude ebenso und Eintrittskarten verwandeln sich schon vorab in kostbare Trophäen. An der Wiener Staatsoper ist es am 22. Oktober wieder so weit, wenn KS Elīna Garanča in Francesco Cileas *Adriana Lecouvreur* erstmals die Partie der eifersüchtigen und gefährlichen Fürstin Bouillon gibt.

Die Principessa Bouillon ist eine der dunkelsten Frauengestalten der Opernliteratur. Sie ermordet ihre Nebenbuhlerin Adriana – noch dazu meuchlings mit Hilfe eines vergifteten Blumenstraußes – und im Gegensatz zu anderen verschmähten und gekränkten Täterinnen, wie etwa eine Eboli oder Abigaille, kennt sie nicht einmal Reue. Sie verschwindet nach dem dritten Akt ganz einfach aus der Handlung.

Elīna Garanča Ist sie wirklich die Absenderin der tödbringenden Veilchen? Sie könnte es gewesen sein, aber mit Sicherheit wissen wir das nicht. Was, wenn ein anderer aus dem Umkreis der Bouillon noch eine Rechnung mit Adriana zu begleichen hatte – oder gar mit der Fürstin selbst – und daher die besagten Blumen abschickt, um den Verdacht auf sie zu lenken? Netflix liefert uns täglich mit zahlreichen Geschichten die von ähnlichen kriminellen Irreführungen erzählen. Also ich persönlich finde jedenfalls, dass es sich nicht lohnt, wegen einer Liebesgeschichte zur Mörderin zu werden (*lacht*). Aber die aus Liebe verrückt gewordenen Verbrecher sind ein beliebtes Thema des Theaters und der Literatur, und ich gebe zu: in gewissen Situationen kann der klare Hausverständ tatsächlich gefährlich aussetzen und erst wieder zuschalten, wenn es zu spät ist. Der Selbstmörder, der sich von einer Brücke oder einem Turm herunterstürzt, bereut ja, laut Psychologen und Überlebenden von Suizid-Versuchen, einen Sekundenbruchteil nach dem Absprung die Tat. Aber selbst wenn die Bouillon die vergifteten Blumen wirklich selbst abgeschickt hat: Möglicherweise will sie nur wenig später das Ganze am liebsten rückgängig machen, vielleicht sogar noch ehe sie die Todesnachricht erhält. Oder ist sie doch eine eiskalte Teufelin? Man sagt, dass die Liebe das Beste aus dem Menschen hervorbringt. Aber wenn das, was wir von ihr erleben, bereits das Beste ist, wie sieht dann ihre schlimmste Seite

aus? Wissen Sie, das Schöne an meinem Beruf ist auch, dass man sich in Personen hineinversetzen darf, die man immer anders ausleuchtet. Ich mache jetzt die Principessa zum ersten Mal und werde vermutlich mit jeder weiteren Produktion ein wenig anderes, reicheres Bild von ihr erhalten. Daher möchte ich grundsätzlich kein apodiktisches Urteil über eine Figur fällen. Ich liebe es, wenn mir ein Regisseur seine Vision des Stückes eröffnet und sich die großen Charaktere immer wieder verändern – schließlich möchte ich meine Partien nicht ewig auf dieselbe Art Weise singen und spielen. Ich liebe das Neue!

Und deshalb erweitern Sie auch regelmäßig Ihr Repertoire – wie jetzt durch die Principessa.

EG Nicht nur ich, auch meine Stimme benötigt immer wieder neue Herausforderungen. Das Schwierige an der Principessa di Bouillon ist vor allem, dass es keine Aufwärmphase gibt, die Rolle am Beginn des zweiten Aktes gleich mit der großen Arie anfängt: zunächst braust sie sehr dramatisch los, dann kommen heikle Legatostrecke für die man schon einige Teile des Körpers zusammenpressen muss, um mit der Luft auszukommen (*lacht*) und zum Drüberstreuen geht es am Ende noch ordentlich in die Höhe!

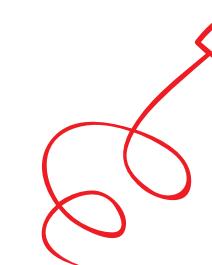
Was bedeutet?

EG Was bedeutet, dass die Sängerin der Principessa den ersten Akt, in dem sie noch nicht auftritt, in der Garderobe verbringt und unterbrochen die Arie singt, um sich aufzuwärmen.

Aber nach der Arie wird es vokal weniger gefährlich.

EG Es gibt danach schon auch einige Passagen, in denen man beweisen muss, was man stimmlich draufhat, aber es wird etwas lockerer. Dafür geht es darum, alle Register der Schauspielkunst zu ziehen. Grundsätzlich möchte ich die Seelenlandschaft der Figuren die ich darstelle, nie gleich in den ersten Minuten in ihrer Gesamtheit präsentieren, sondern entschleiere erst im Laufe des Abends nach und nach immer weitere Facetten. Manchmal sogar nur stumm durch Reaktionen auf etwas Gehörtes, Gesehenes. Auf jeden Fall versteht das Publikum oft erst im Nachhinein, warum die dargestellten Charaktere zuvor gerade so und nicht anders agiert haben. Das ist wie im wirklichen Leben: Wer durchschaut schon das Gegenüber von Anfang an vollständig? Und im Falle der

»... diese Sekunden oder Bruchteile von Sekunden, in denen die Zeit still zu stehen scheint, das Publikum den Atem anhält und sich eine Energie im Raum aufbaut, das sind die schönsten Momente in meinem Beruf.«



Principessa gibt es nach der Arie viele schöne Gelegenheiten, solche Nuancen aufzudecken.

Es ist doch interessant, dass gerade die Schauspielerin Adriana Lecouvreur in ihrer bewussten Anklage durch das Phädra-Zitat erklärt, dass sie sich nicht so verstehen könne wie ihre Gegnerin, die Principessa.

EG Es gibt Menschen, die einen übersteigerten Drang haben, von möglichst vielen geliebt zu werden und deshalb nicht ihr eigenes Ich leben, gesellschaftliche Akzeptanz suchen. Die Principessa wird auf den ersten Blick von ihrer Eifersucht getrieben sich zu verstehen. Aber vielleicht ist diese übersteigerte Eifersucht ein Zeichen des Gefühls einer generellen Nichtangenommenheit, vielleicht hat sie narzisstische Tendenzen, wodurch sie eine Kränkung in übersteigerter Form wahrnimmt? Wir wissen ja genau genommen nicht sehr viel von ihr. Wie ist ihre Ehe? Hat sie Kinder? Was war das für ein Verhältnis mit dem Grafen Maurizio, wie waren die gemeinsamen Nächte mit ihm, was hat sie in ihrer Liebe alles auf ihn projiziert? Auf jeden Fall ist Adriana als Mensch ehrlicher und offener als die Principessa.

Adriana »verstellt« sich nur auf der Bühne als Schauspielerin, nicht im Alltag.

Kehren wir noch einen Moment zur Auftrittsarie zurück: Sie fängt wie gesagt sehr dramatisch an und wird dann deutlich milder, sehnsvoller. Was sagt dieser doch eklatante Wechsel über die Principessa aus?

EG Vermutlich ist sie einerseits sehr verletzlich, unsicher und andererseits bipolar veranlagt! Diese Tendenz haben übrigens viele der Mezzosopran-Charaktere, deshalb kommt es bei ihnen so oft zu temperamentvollen Ausbrüchen.

Mit anderen Worten: Ein vielfältigerer, spannender Charakter als die Titelfigur?

EG Der Mezzosopran ist meistens der spannendere Charakter! Egal ob als Hosenrolle oder als dramatische Frauenpartie, der Mezzo bildet den Angel punkt der Handlung, bringt die Geschichte ins Rollen, selbst wenn er nicht die eigentliche Hauptrolle ist. Ohne Octavian heiratet Sophie den Ochs, ohne Amneris bleiben Radames und Aida am Leben, ohne Charlotte dreht Werther nicht durch und was wäre *La clemenza di Tito* ohne Sesto?

Es wird immer wieder diskutiert, ob Adriana Lecouvreur als veristische Oper einzustufen ist oder nicht doch, durch den französischen Impressionismus beeinflusst, in eine andere Richtung weist. Was reizt Sie an der Musik Francesco Cilèas?

EG Wenn ich mich mir die Melodieführung, die großen Exklamationen, die sehr realistisch anmutende Handlung ansehe, kann ich gar nicht anders, als *Adriana Lecouvreur* für eine veristische Oper zu halten. Von mir aus für eine französisch angehauchte veristische Oper. Anders als bei Mozart, wo es um eine sehr präzise instrumentale Stimmführung geht, anders als im Belcanto, mit den unendlichen Legati und tausenden technischen Finessen, geht es im Verismo um Ausdauer, um Kraft, um eine ganz bestimmte Art Emotion darzustellen und zu transportieren, um die richtige Dosierung der notwendigen Portamenti, um den wohl-durchdachten Aufbau einer Phrase bis zum impulsiven Höhepunkt – der übrigens nicht zwingend am höchsten Ton sein muss. All diese Komponenten finde ich in Cilèas Musik und das macht ihn mir so wertvoll.

Bleiben wir bei einem angesprochenen Detail: Woher weiß man, wo ein Portamento – die Verbindung zweier Noten mit einem Schleifer – angebracht ist und wo es zu viel wäre, zu billig wäre eines zu machen?

EG Es ist eine Frage des Geschmackes, der sich wiederum aus Stilkenntnis beziehungsweise Musikwissenschaft zusammensetzt. Manchmal ist ein Portamento notiert, vor allem in der französischen Musik, insbesondere in den Opern Massenets. Ganz grundsätzlich muss man auch wissen, wie man ein Portamento begründet: emotional, vokal, künstlerisch. Wichtig ist außerdem, dass es mit dem Dirigenten und dem Orchester abgesprochen ist, vor allem, wenn die Musiker im Graben das Portamento in derselben Manier mitmachen sollen.

Sie singen die Principessa am 22. Oktober erstmals auf einer Opernbühne...

EG ... mir werden davor sicher die Knie schlottern.

Aber wie bereitet man eine neue Partie vor? Es gibt von Yehudi Menuhin den Ausspruch, dass man ein Stück nur dann wirklich beherrscht, wenn man vor Publikum im betreffenden Werk jeden nur denkbaren Fehler mindestens einmal gemacht hat.

EG (lacht) Die Erfahrungen, die man schon mit anderen Rollen erleben durfte, helfen ebenso wie eine gute Vorbereitung, die Wechselwirkung mit dem Publikum, das Adrenalin am Vorstellungstag. Die bereits erwähnte große Arie habe ich zum Beispiel schon in Konzerten gesungen. Allerdings: Es ist schon etwas anderes, ob man die Beine in den Boden stemmt und nur singt oder auf der Opernbühne auch agiert. Und gerade aus diesem Agieren kann man die dabei entstehende Energie nutzen – das lernt man im Laufe der Jahre.

Eine letzte Frage: Welchen Aspekt lieben Sie an Ihrem Beruf am meisten, gibt es den magischen Faust'schen Moment des »Verweile doch, du bist so schön« und wann taucht er auf?

EG Diesen Moment gibt es: Die Arie geht dem Ende entgegen und ich halte den letzten Ton noch etwas aus und dann ... dieser Augenblick der Stille zwischen dem Verklingen des Tones und dem Einsetzen des Applauses, diese Sekunden oder Bruchteile von Sekunden, in denen die Zeit still zu stehen scheint, das Publikum den Atem anhält und sich eine Energie im Raum aufbaut, das sind die schönsten Momente in meinem Beruf. Denn da fühle ich mich mit jedem einzelnen im Publikum intensiv verbunden.

ADRIANA LECOUVREUR
22. / 25. / 29. Oktober 2021,
2. & 5. November 2021

*Musikalische Leitung Omer Meir Wellber
Inszenierung David Mc Vicar
Bühne Charles Edwards
Kostüme Brigitte Reiffenstuel
Licht Adam Silverman
Choreographie Andrew Goerge*

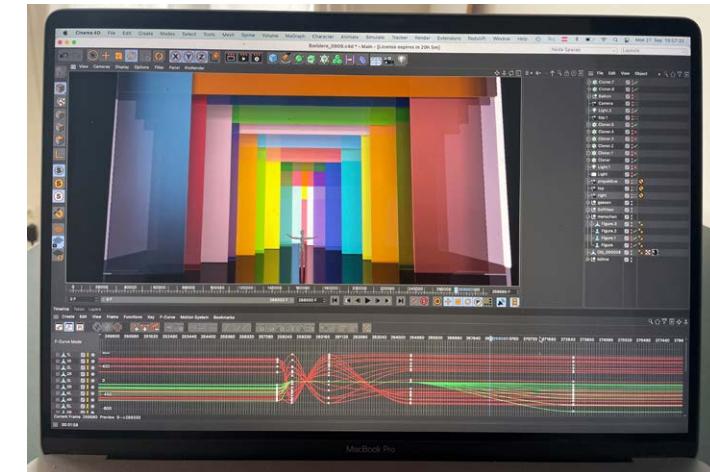
*Adriana Lecouvreur Ermonela Jaho
Fürstin von Bouillon Elina Garanča
Maurizio Brian Jagde
Fürst von Bouillon Evgeny Solodovnikov
Abate Andrea Giovannini
Michonnet Nicola Alaimo
Quinault Ilja Kazakov*
Poisson Angelo Pollak*
Jouvenot Ileana Tonca
Dangeville Patricia Nolz**

* Mitglied des Opernstudios der Wiener Staatsoper

Bewegte Farben



»Freddo e immobile come una statua!« – Starr und unbeweglich vor Schreck und Erstaunen über den plötzlichen Abzug der Wache stehen Doktor Bartolo, Rosina, Don Basilio und Berta im Finale I des *Barbiere di Siviglia*. Was dagegen in der Neuproduktion des Werks in der Regie von Herbert Fritsch immer in Bewegung bleibt, ist das Bühnenbild. Mehr als 300 Fahrten haben die Technikerinnen und Techniker der Staatsoper nach den Plänen von Herbert Fritsch und Andrej Rutar (Bühnenbildassistent) programmiert. Während der Vorstellung signalisiert die Inspezion dem Schnürboden die Einsätze, und auf der Bühne entstehen Gassen und Räume, ein leises Pulsieren oder ein bunter Sturm. In der Vorbereitung hat Andrej Rutar digitale Simulationen der Fahrten programmiert (siehe Bild rechts), die die Grundlage für die Umsetzung auf der Bühne bilden. Der vorab erstellte »Fahrplan« für die einzelnen Szenen des *Barbiere* wurde dann im Verlauf der Probenarbeit in Zusammenarbeit von Technik, Regie und musikalischer Leitung konkretisiert, verfeinert und den musikalischen und szenischen Anforderungen angepasst. Lichtdesigner Carsten Sander gab den Szenen ihre abschießende Farbigkeit und setzte die Akzente,



um die wunderbaren Kostüme von Victoria Behr zum Glänzen, Leuchten und Durchscheinen zu bringen. Die bunten Folien des Bühnenbildes rahmen, umschweben und kommentieren nun die Begegnungen von Rosina, Figaro, Doktor Bartolo und dem Conte di Almaviva genau nach Plan: Manchmal als *venticello*, als Lüftchen, und manchmal als *colpo di cannone*, als Kanonenschlag.

Hier gilt's der KUNST...

Die Künstleroper – Versuch einer Typologie

I. IDEALTYPEN – MISCHTYPEN

Die Gattung *Oper* lässt sich nach verschiedenen Kriterien klassifizieren. Zunächst bieten sich zeitliche Parameter wie *Barockoper*, *Romantische Oper* und *Zeitgenössische Oper* an, die in einem nächsten Schritt nach den Spezies *Opera seria*, *Opera buffa* bzw. als *Singspiel*, *Grand opéra*, *Opéra comique*, *Musikdrama* u.a. eingeteilt werden können. Wenigstens am Rande seien jene besonderen Charakteristika genannt, welche einzelne Komponisten ihren Werken als Untertitel beigegeben haben. Ich nenne in Auswahl »Handlung« (Wagner, *Tristan und Isolde*), »Bühnenweihfestspiel« (Wagner, *Parsifal*), »Lyrische Szenen« (Tschaikowski, *Eugen Onegin*) und »Musikalische Legende« (Pfitzner, *Palestrina*).

In Ergänzung sowie zur Verfeinerung dieser eher formalen Wesenszüge sind quasi semantische Merkmale denkbar und mittlerweile in die Fachliteratur eingegangen, die sich jeweils untereinander und mit den chronologischen Mustern kreuzklassifizieren lassen. Am bekanntesten sind wohl das Genre der *Literaturoper* (Debussy, *Pelléas et Mélisande*; Strauss, *Elektra*; Berg, *Wozzeck*), das *Psychologische Musiktheater* (Britten, *The Turn of the Screw*, *The Death in Venice*), die *Mythologischen Bühnenwerke* (Berlioz, *Les Troyens*; Strawinski, *Oedipus Rex*; Strauss, *Daphne*) sowie eben die *Künstleroper*.

Eine Wechselbeziehung und Annäherung der beiden zuletzt erwähnten Typen demonstriert exemplarisch die Figur des mythischen Sängers Orpheus als Urbild des schöpferischen Musikers. Seine Dauerpräsenz auf der Opernbühne reicht von Monteverdi über Gluck, Haydn und Offenbach bis zu Ernst Krenek. Und damit ist der Kreis keineswegs ausgeschritten. Denn auch das neue musiktheatrali-

sche Werk von Manfred Trojahn, dessen Premiere in Amsterdam für März 2022 angekündigt ist, hat das prekäre Liebesverhältnis von Orpheus und Eurydice zum Gegenstand.

II. REALITÄT UND FIKTION

Sucht man nach weiteren Unterscheidungsmerkmalen auf dem Gebiet der Künstleroper, so bietet sich eine Differenzierung zwischen realen und erfundenen Figuren als Hauptpersonen an. Freilich sind auch dabei sorgfältige Analyse und behutsame Interpretationsraster am Platz. Denn Hans Sachs, der »Schuhmacher und Poet dazu«, ist zwar eine historische Gestalt aus dem Kreis der Nürnberger Meistersinger, aber der Dichterkomponist Richard Wagner hat in sein Profil auch autobiographische Problemfelder und Lebensfragen integriert: die Spannungen zwischen Kunst und Leben, zwischen egoistischer Selbstbehauptung und altruistischer Rücksicht, zwischen wachem Begehrten und weisem Verzicht. Ähnliches gilt für den Titelhelden von Hans Pfitzners *Palestrina*. Der Schöpfer dieses Werkes betrachtete auch sich selber als Vollender einer ehrwürdigen Tradition, als »den letzten Stein« an einem der »tausend Ringe« Gottes und litt sein Leben lang an dem Trauma einer vermeintlich man gelnden angemessenen Anerkennung.

Der berserkerhafte Goldschmied und Bildhauer Benvenuto Cellini, dessen Autobiographie in Goethes Übersetzung in das kulturgeschichtliche Bewusstsein des 19. Jahrhunderts gerückt war, setzte als Figur rezeptionsästhetische Spuren: so in der Oper von Hector Berlioz, die auch als Bekenntnis zur überwindenden Kraft eines unbändigen künstlerischen Wollens gegenüber äußeren Hindernissen

und Störfaktoren verstanden werden darf. Wenigstens erwähnen möchte ich den romantischen Dichter E.T.A. Hoffmann. In Jacques Offenbachs »phantastischer Oper« wird er zum Inbegriff des gefährdeten, seelisch labilen, an der Umwelt leidenden Genies. Nur die Muse, seine treue Gefährtin und zugleich die Signatur der schöpferischen Potenz, trägt ihn über die Anfechtungen und erlittenen Niederlagen des schlecht bewältigten realen Lebens hinweg und darüber hinaus.

Eine seltsame Position zwischen Wirklichkeit und Erfindung nimmt die Partie des jungen Komponisten im Vorspiel von Strauss-Hofmannsthals *Ariadne auf Naxos* ein. Die ephebenhafte Gestalt, ein später Vertreter des Typus der Hosenrollen, trägt keinen individuellen Namen. Doch liegt es nahe genug, die jähnen Stimmungsschwankungen, die bedingungslose Verteidigung des kreativen Anspruchs, die Auflehnung gegenüber der Obrigkeit und die heftige erotische Entflammbarkeit als authentische Charakterzüge des Jünglings Wolfgang Amadeus Mozart zu deuten.

III. KUNST UND POLITIK

Der französische Lyriker und Freigeist André Chénier, der als Protagonist von Umberto Giordanos Oper im vierten Akt sogar ein Gedicht aus eigener Feder als Arie vorträgt (»Come un bel di di maggio«), gerät in die Konfliktzone zwischen hohem Ideal, leidenschaftlicher Liebe und politischer Wirklichkeit. Er wird dabei zum Archetyp der Sentenz: »Die Revolution frisst ihre eigenen geistigen Väter.« Auch die Titelfigur von Paul Hindemiths *Mathis der Maler*, hinter dem sich der reale Künstler Matthias Grünewald verbirgt, laboriert an einem tiefgreifenden inneren Zwiespalt. Er leidet am Widerspruch zwischen kreativer Mission und humanitärer Herausforderung und zerbricht letztlich an der Dialektik von Kunst und Leben.

In Giacomo Puccinis *Tosca* geraten die Prima donna Flora Tosca und der bildende Künstler Mario Cavaradossi, beide von Victorien Sardou erfundene Personen sukzessive in den erbarmungslosen Mahlstrom politischer Intrigen und Machtkämpfe sowie in das engmaschige Netzwerk unkontrollierter polizeilicher Willkür. Der finale Tod der beiden ist das absehbare Ende zerschlagener Träume und utopischer Hoffnungen.

Einen Ehrenplatz in diesem typologischen Raster verdienen jedenfalls die beiden Komponisten Wolfgang Amadeus Mozart und Antonio Salieri in Nikolai Rimski-Korsakows gleichnamigem Einakter, dessen Libretto auf einem Versdrama von Alexander Puschkin fußt. Es handelt sich hierbei zweit-

fellos um zwei historische Persönlichkeiten, allerdings literarisch »gebrochen« und sublimiert, dazu noch ganz unter dem Eindruck der seinerzeit kolportierten Legende vom Giftmord Salieris an seinem schöpferisch überlegenen musikalischen Konkurrenten. Was an diesem Sujet thematisch besticht und letztlich den Anschlag Salieris ideell begründet, ist die (scheinbare) Unvereinbarkeit von Genialität und Trivialität sowie die Diskrepanz zwischen dem zündenden kreativen Funken und seinem Verlöschen im banalen Alltag.

IV. LIEBE UND TOD – LIEBESTOD

Schon beim Gedanken an die Gattung Künstleroper assoziiert man unwillkürlich eine ernste Thematik, wenn nicht ein tragisches Geschehen oder sogar ein letales Ende. Hebre Kunst, schöpferische Ideale, nicht selten begleitet von Naivität, Sorglosigkeit und fehlender Tüchtigkeit in praktischen Dingen vertragen sich schlecht mit dem rauen Leben, den Zwängen der Realität und den Mühen der Ebene. Tosca vertraut schier kindlich dem Versprechen Scarpas und glaubt die Mär von der bloß vorgebliebenen Erschießung des Grafen Palmieri, obwohl ihr der Polizeichef laufend Beispiele für seinen Zynismus, seine Menschenverachtung und erbarmungslose Grausamkeit liefert. Es bleibt für mich fraglich, ob Cavaradossi im dritten Akt wirklich ihre Naivität teilt und auf eine gemeinsame Rettung hofft. Vielleicht möchte er bloß die letzten Momente einer ungetrübten Zweisamkeit unbeschwert genießen: »Parlami ancora cone dianzi parlavi...«.

Adrienne Lecouvreur, die titelgebende Person des Schauspiels von Eugène Scribe und Francesco Cileas Oper war ebenso wie ihr Liebhaber Graf Moritz (Maurizio) von Sachsen eine historische Figur, der freilich in der literarischen und musikdramatischen Rezeption Wesenselemente und begleitende Umstände hinzugewachsen sind. Als gefeierte Tragödin und Publikumsmagnet der Comédie-Française demütigt sie zwar mit ihrem pointierten Vortrag ihre erotische Konkurrentin, die Fürstin von Bouillon, erliegt aber ahnungslos ihrer Rache, indem sie das Gift eines als Geschenk empfangenen Veilchenstraußes einatmet. Kann man in diesem Fall von einer Spielart des Liebestodes reden?

Sicher bin ich mir mit dieser Etikettierung beim gemeinsamen Ende auf dem Schafott von Andrea Chénier und Madeleine (Maddalena) di Coigny im Finale von Giordanos Oper. Die liebende Frau rettet eine zum Tod verurteilte junge Aristokratin, indem sie als Idia Legray zusammen mit Andrea den Todeswagen, ihren »Hochzeitswagen«, zur Guillotine besteigt. »Viva la morte insiem!«

20 Jahre OPERN- SCHULE

Zwei Jahrzehnte ist es her, dass die Opernschule der Wiener Staatsoper gegründet wurde: Inzwischen eine Erfolgsgeschichte, die tausenden Kindern nicht nur die Möglichkeit gegeben hat, Teil der Staatsopernfamilie zu werden und auf einer der international wichtigsten Bühnen zu stehen, sondern auch zu erleben, wie viele Glücksmomente und Freundschaften Musik vermitteln kann. Egal in welchen Opern die Kinder auftreten, immer steht das kollektive Erleben, das gemeinsame und freundschaftliche Schaffen im Vordergrund. Dafür garantiert ein Mann, der seit elf Jahren für das musikalische Wohl der Opernschule zuständig ist: Johannes Mertl, Pädagoge, Chorleiter und Dirigent. Er richtet zum runden Geburtstag nun ein mehrtägiges Fest aus, zu dem Opernschule der Wiener Staatsoper zahlreiche Gäste einlädt: Kinder- und Jugendchöre der Grazer Oper, der Berliner Lindenoper, des Teatro Real Madrid und der Mailänder Scala treffen sich für ein Wochenende, um zu musizieren, aber auch um miteinander Zeit zu verbringen. »Das erste Konzert findet am 15. Oktober im Stephansdom statt, am darauf folgenden Samstag gibt es ein Nachmittagskonzert im Mahler-Saal, am Sonntag (17.) dann eine Matinee im Großen Haus«, erzählt Mertl. Über 200 Kinder werden unter seiner Leitung als Höhepunkt ein Medley aller wichtigen Opern-Kinderchorstellen gemeinsam singen: „Von Carmen bis Bohème, von Hänsel und Gretel bis Parsifal“, freut sich Mertl. »Ein musikalischer Querschnitt des Opernrepertoires, wie man ihn noch nie gehört hat!«



TERMINE DES OFFIZIELLEN FREUNDESKREISES IM OKTOBER

- 4.10.: Mittagspause mit Patricia Nolz
- 9.10.: Dialog am Löwensofa: Das Wiener Staatsballett im Aufbruch (mit Martin Schläpfer, Elena Bottaro, Jackson Carroll u.a.)
- 14.10.: Souper mit Adriana Lecouvreur
- 18.10.: Mittagspause mit KS Elina Garanča
- 20.10.: Auf den Spuren von Gustav Mahler

Alle Veranstaltungen sind für Freundeskreis-Mitglieder kostenlos!
Informationen unter → freundeskreis@wiener-staatsoper.at
oder telefonisch unter (+43/1) 514 44 2206 oder 2209



WOZU Musiktheater- kritik?

Im September widmete sich der *Dialog am Löwensofa* einem spannenden und immer wieder kontroversiell behandelten Thema – jenem der Musiktheaterkritik. Welche Funktion hat sie in der heutigen Gesellschaft? An wen wendet sie sich? Welche Ausbildung muss eine Kritikerin, ein Kritiker haben? Und vor allem auch: Wie sieht es mit den neuen Medien, den Internet-Blogs aus? Am Löwensofa saß neben Staatsoperndirektor Bogdan Roščić (der im Laufe seiner Karriere unter anderem in führender Position in Kultur-Ressorts arbeitete) auch Herbert Föttinger, der als Regisseur, Schauspieler und Josefstadt-Direktor ein mehrfach von Rezensionen »Betroffener« ist. Die Kritikerinnen-Riege vertraten Judith Belfkih, stellvertretende Chefredakteurin der *Wiener Zeitung* sowie Chanda VanderHart, eine Pianistin, Musikkissenschaftlerin und Kritikerin in online-Medien wie *bachtrack*. Um es kurz zu machen: Über weite Strecken konnte über Stil, Art und Notwendigkeit der Bewertung kein Konsens erzielt werden. Dass die Diskussion aber notwendig, spannend – und unterhaltsam war, das stand für alle schnell fest.

BEVOR SICH DER PREMIEREN-VORHANG HEBT

2

Zahlreiche Zuschauerinnen und Zuschauer interessieren sich für den Prozess den eine Neuproduktion bis zur erste Vorstellung durchlaufen muss, wenn die Direktion beschlossen hat, das betreffende Stück herauszubringen. In dieser Serie sollen unterschiedliche Aspekte und Schritte ebendieses Prozesses aufgezeigt werden.

Vom Mantel bis zum kleinsten Knopf

Ziemlich genau ein Jahr vor der Premiere erfolgt das erste Treffen zwischen dem Kostümbildner der geplanten Neuinszenierung und Vera Richter, der Kostümdirektorin der Wiener Staatsoper. Gemeinsam mit ihrem Team studiert sie bei diesem Termin die Entwürfe, um sich einen Eindruck über Stil und Umfang zu verschaffen, das Budget zu kalkulieren sowie eventuell erkennbare Probleme bereits zu diesem Zeitpunkt abzufangen und einer Lösung zuzuführen. Die Fragen die hier schon relevant sind lauten beispielsweise: In welche stilistische und stoffliche Richtung wird es gehen? Wie groß muss die Strapazierfähigkeit sein? Inwieweit sind Zusatzanforderungen (wie etwa verborgene Fluggeschriffe) gefragt? Mit welchem Aufwand ist insgesamt zu rechnen? Kommen zu der vorgegebenen Solistenbesetzung noch Statisten, Kinder, Balletttänzer hinzu? Sind mehrere unterschiedliche Sets an Kostümen pro Bühnenfigur geplant oder nur ein einziges? Darf etwas aus dem Fundus zugesteuert werden oder wird alles neu gefertigt?

Nach einem weiteren Treffen mit dem Kostümbildner, der bereits ausgefeilte und, falls nötig, korrigierte Entwürfe vorweisen kann, kommt es nach einer letzten intensiven Begutachtung zur Freigabe durch den Direktor der Staatsoper. Nun wird es auch Zeit, die Werkstätten der ART for Art einzubinden. Sie werden zunächst grob über den Umfang der zu erwartenden Arbeit informiert und treten dann zu einer regelrechten Konferenz, der letzten sogenannten »Abgabe« zusammen. Im Zuge dieser finalen Präsentation sämtlicher Figurinen haben die versammelten Werkstattleiter (Damenwerkstatt, Herrenwerkstatt, Weißnäherei, Hutmacher, Kostümmaler, Schuhmacher) ebenfalls die Möglichkeit, über die konkrete Umsetzung der kleinsten Details zu diskutieren und Vorschläge einzubringen.

Ist die Abgabe-Hürde genommen, folgen für Vera Richter die von ihr heiß geliebten, aber sehr aufwendige Auswahl der Materialien in riesengroßen Stoff-

lagern: Tagelang wälzt sie gemeinsam mit dem Kostümbildner Kataloge, sichtet unzählige Stoffproben, prüft deren Qualitäten und sucht nach Alternativen, falls das Gewünscht nicht aufzutreiben ist: Vom Mantel bis zum Strumpf, vom kleinsten Knopf bis zum Schmuck muss alles zusammengestellt werden – und das für jede Partie.

Nach dem Abschluss der Kostümproduktion sollte es eigentlich zu keinen großen Änderungen mehr kommen. Eigentlich. Aber wer rechnet schon mit einer abergläubischen Sängerin, die ein blaues Kostüm nicht anziehen möchte, weil ihr diese Farbe angeblich Unglück bringt? Und was, wenn ein Regisseur bei den Endproben draufkommt, dass er bei einer bestimmten Szene für den Chor eine zusätzliche Kostümvariation wünscht? Passiert nicht oft, kann aber vorkommen. In solchen Fällen ist es an Vera Richter ohne zusätzliche Kosten eine für alle zufriedenstellende Alternative zu erarbeiten.

Eine letzte Nagelprobe für das gesamte Kostüm-Bild ist schließlich die erste Probe in Kostüm und Maske bei der das originale Beleuchtungskonzept zum Einsatz kommt. Denn das beste Lichtdesign kann die Wirkung der Kostüme minimieren oder zuничтите machen, wenn es keine Rücksicht auf die Stoffe und ihre Beschaffenheit nimmt – und umgekehrt.

Obwohl spätestens ab der Generalprobe die Arbeit an den Kostümen fertiggestellt ist und unerfreuliche Überraschungen nicht zu erwarten sind, packt sie bei der Premiere (wie alle anderen auch) das Lampenfieber. Ganz besonders können manche raschen Umzüge, bei denen die Betroffenen innerhalb kürzester Zeit einen Kostümwechsel vornehmen müssen, ihren Puls in die Höhe treiben: Denn die Musik läuft und wartet nicht darauf, ob beim Umkleiden alles am Schnürchen läuft. Aber das hilfreiche Adrenalin des Premierenabends unterstützt alle Beteiligten und sichert das erfolgreiche Umschiffen auch solcher Klippen.

Mitten im WUNDER- REICH

Sarah Tysman und die erfüllende Aufgabe
der musikalischen Studienleitung



Ein Opernhaus ist ein Sehnsuchtsort. Natürlich für das Publikum, aber im selben Maße, wenn auch auf ganz andere Weise, für all jene, die daran mitwirken, dass eine Vorstellung über die Bühne gehen kann. Begeisterungsfähig und begeisterungswillig, aufopferungsbereit und hochsensibel, immer an das gemeinsame große Ziel glaubend, versammeln sich hinter den Kulissen die unterschiedlichsten Menschen, um immer wieder Einzigartiges wahr werden zu lassen. Manche von ihnen steuern, die Sogwirkung dieses Universums früh verspürend, fast schon von Kindesbeinen an direkt auf das Ziel Opernhaus zu. Andere, die es beinahe zufällig in diese Welt verschlägt, merken erst dann, dass sie endlich jene Heimat gefunden haben, die sie insgeheim und ohne es vielleicht zu ahnen, stets gesucht hatten.

Sarah Tysmann beispielsweise hatte das Musiktheater als künstlerisches Betätigungsfeld zunächst nicht in Betracht gezogen. Der ursprüngliche Berufswunsch hieß Konzertpianistin und die schon sehr bald einsetzende und steil nach oben verlaufende Karriere ließen den eingeschlagenen Weg geradezu als zwingend erscheinen. Doch der Platz am

(solistischen) Klavier ist – und das wissen viele ihrer Kolleginnen und Kollegen – ein einsamer. »Aber etwas fehlt«, heißt es so schön an einer Stelle in Weills und Brechts *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*. Und dieses »etwas« fand Tysman im gemeinsamen Musizieren mit anderen, als Liedbegleiterin, als Kammermusikpartnerin. Ob eine Mozart-Arie, ein Lied oder eine Klaviersonate – am Ende macht es keinen Unterschied: Es geht immer um die Musik! Als Zwölfjährige verband sie die beiden Felder in einem Jugendorchester: An einem Abend war sie im ersten Teil die Solistin bei einem Klavierkonzert von Mozart und wirkte im zweiten Teil als Querflötistin mit! Während sie also ihr eigentliches Konzertfachstudium (sowie Liedrepertoire und Kammermusik) am Konservatorium ihrer Geburtsstadt Paris vorantrieb, Wettbewerbe bestritt und gewann, gab sie Korrepetitionsstunden, während sie ein zweites Examen an der Hamburgischen Hochschule vorbereitete, pendelte sie nach Berlin, um an der dortigen Musikhochschule UdK die szenischen Proben der Opernklasse musikalisch zu betreuen, während sie an einem Rachmaninow-Konzert arbeitete, spielte

sie in einem Pariser Kellertheater für einige Vorstellungen von *Don Giovanni* den Orchesterpart am Klavier. Der Spaß, den sie bei alldem empfand, ließ sie schließlich eine Stelle als Solorepetitorin an der Komischen Oper Berlin übernehmen. Und da hatte sie mit einem Mal das Gefühl, angekommen zu sein: Sie hatte ihre »Familie« gefunden. Sie erkannte die vielseitigen Möglichkeiten des Musik-Machens, sie erkannte, dass sie an den unterschiedlichsten Bereichen und aus den unterschiedlichsten Perspektiven heraus am musikalischen Ergebnis mitwirken konnte: Als Repetitorin bei den Proben, bei Vorsingen, Probespielen, an diversen Tasteninstrumenten im Zuge der Vorstellungen, durch die Arbeit mit den Sängerinnen und Sängern.

Das hieß freilich nicht, dass sie ihre pianistische Laufbahn beendete. Im Gegenteil: In Berlin konzertierte sie mit Kirill Petrenko und spielte unter seiner Leitung Werke wie Griegs Klavierkonzert, Skrjabins *Prometeus* oder Strawinskis *Petruschka*. Sie hatte nie aufgehört, als Solistin, Kammermusikerin und Liedbegleiterin auf den internationalen Podien regelmäßig als musikalische Partnerin der Allergrößten in Erscheinung zu treten. Weil sie sich nach wie vor künstlerisch ausdrücken möchte und weil sich die beiden Aspekte – hier Solistin, da Korrepetitorin – gegenseitig befruchten. Nur wer selbst auf der Bühne im Rampenlicht steht und bis hin zum Lampenfieber alle Begleitumstände eines Auftritts aus eigener Erfahrung kennt, vermag gewinnbringend mit den Sängerinnen und Sängern eines Opernbetriebs arbeiten. Und deshalb kann es ihr auch heute, als Studienleiterin der Wiener Staatsoper, passieren, dass sie am Vormittag eine Probe spielt und am Abend beispielsweise einen Piotr Beczała auf einer ganz anderen Bühne im Konzert begleitet.

Nach der Komischen Oper führte sie der Weg zunächst an die Zürcher Oper, dann als Studienleiterin zu den Salzburger Festspielen. Und es mangelte nicht an weiteren Studienleiterin-Angeboten anderer großer Bühnen. Jenes der Wiener Staatsoper nahm sie schließlich an, weil die neue Direktion Roščić die künstlerische Komponente ihrer Funktion stärker betonte (indem u.a. ein Teil der ausufernden administrativen Arbeiten an andere Abteilungen übertragen wurde) und weil sie zudem in Musikdirektor Philippe Jordan einen Partner für ihr Arbeiten als Gegenüber hatte, den sie schon von Zürich her schätzte.

Als Studienleiterin des wohl größten und bedeutendsten Repertoirehauses der Welt, verstärkte sich das oben beschriebene Gefühl, angekommen zu sein, um ein Vielfaches. Sprich, die Vielseitigkeit der Aufgabenbereiche potenzierte sich: Als Mitverant-

wortliche für das gesamte musikalische Geschehen des Hauses ist sie nun die Koordinationsstelle zwischen den Künstlerinnen und Künstlern und der Direktion, die den Überblick bewahren muss: Im Wissen um die Fähigkeiten und Notwendigkeiten ihrer Schutzbefohlenen erstellt sie täglich Probenpläne, teilt die Repetitionsstunden ein, überwacht das Probengeschehen, assistiert Dirigentinnen und Dirigenten, berät in Hinblick auf das Ensemble in Besetzungsfragen, arbeitet persönlich mit Sängerinnen und Sängern, repetiert szenische Proben und leitet musikalische Ensembleproben, springt in Notfällen ein, um bei Vorstellungen die Orgel bzw. im Orchester die Celesta oder das Hammerklavier zu spielen, begleitet bei diversen Konzerten und Matineen (z.B. am 24. Oktober im Gustav Mahler-Saal), überprüft die Qualität der Probenklaviere – und wenn es sein muss, besorgt sie auch eine neue Klavierbank. Dabei ist es ihr wichtig, als Team-Playerin wahrgenommen zu werden – etwa im engen Austausch mit den Korrepetitorinnen und Korrepetitoren, für deren Einsatz sie zuständig ist. Es kann schon vorkommen, dass sie an einem Tag mit einem Dirigenten eine Probendisposition für die nächste Zukunft erstellt, einem anderen Dirigenten in einer aktuellen Probe zur Seite steht – etwa auf die richtige Balance im Saal achtet – und einer dritten Dirigentin hilft, eine Bühnenorchesterprobe für den nächsten Vormittag vorzubereiten. Zugleich gibt sie Sängern und Sängerinnen jenes Feedback, das diese für eine letzte Qualitätssteigerung benötigen – hier eine textliche Korrektur, dort ein gesangstechnischer Hinweis hier ein Tipp. Als ehemalige Professorin für Lied-, Oratorien- und Operngesang (u.a. an der Berliner Universität der Künste) ist sie schließlich eine sehr aufmerksame und wissende Partnerin, der man vertraut.

Die mannigfaltigen Betätigungsfelder haben jedenfalls dazu geführt, dass sie von ihrem Vorgänger die Angewohnheit übernahm, während des Tages Turnschuhe anzuziehen, um dem doch sehr sportlichen Auf und Ab im vielstöckigen Opernhaus auch auf physischem Gebiet begegnen zu können. Von ihren bisherigen Wirkungsstätten hat sie ihre unermessliche Liebe zu allem, was Theater betrifft, mitgenommen (und weiter ausgebaut). Jede Frage der Regie, des Bühnenbildes oder der Akustik beschäftigen sie genauso lebhaft, wie eine gut gesungene Phrase einer Arie. Und wenn Sarah Tysman während der Vorstellung hinter die Bühne muss und dann zufällig einem schon oft gesehenen Umbau hinter der Kulisse beiwohnt, wird sie jedes Mal erneut mit jener großen Faszination erfüllt, die das große Wunder *Theater* ausmacht.



Große Gefühle AUF VIER RADERN

Die Wiener Staatsoper feiert Oper auf dem Tourbus in Wiens Bezirken

ANNA Insgesamt bei allen sechs Stops immer sehr positiv und neugierig. In der Interaktion mit dem Publikum war uns wichtig, authentisch zu sein und einen ehrlichen Kontakt zu haben. Wir haben nichts imitiert oder verkünstelt – einfach zusammen musiziert. Bei »Libiamo« aus *La traviata* wurde kräftig mitgesungen!

ANDRI Das Publikum hat keine Erwartung. Es erlebt etwas Außergewöhnliches, etwas Neues. Wir überraschen an Orten, an denen es normalerweise keine Bühne gibt...

ANNA ... mit Musik in romatischem Sonnenuntergangs-Ambiente, Technik-Effekts, Kostümen. Und ja: Wir waren auch laut! Man konnte uns nicht überhören.

Mit der Wiener Staatsoper und euch gab es dieses Jahr das erste Mal ein Klassikprogramm im Rahmen des Donauinseltests. Warum ist es wichtig, dass auch die Oper Teil eines solchen Formates ist?

ANDRI Wieso sollte die Oper nicht dabei sein? Die Klassik ist genauso mitreißend wie andere Stile auch. Dafür muss sie mit voller Hingabe präsentiert werden – das ist das Wichtigste. Wenn die innere Qualität stimmt, dann kann man jede Art von Publikum mitreißen und für sich gewinnen. Und ich denke, das haben wir geschafft.

ANNA Einige waren in ihrem Leben noch nie in der Wiener Staatsoper. Manche denken vielleicht, Oper sei langweilig oder verstaubt. Andere fühlen, sie gehören nicht hierhin – haben keinen Bezug. Wenn wir ihnen spontan an ihren Orten begegnen, entsteht etwas Spontanes und Emotionales. Vielleicht denken sie: Wow, diese Erfahrung möchte ich noch einmal erleben – dann ist ein Kontakt da.



DAS MAGISCHE OPERNHAUS

Mit der Uraufführung von
Entführung ins Zauberreich präsentiert
die Staatsoper eine Wanderoper für Kinder

Stellen Sie sich vor... Sie besuchen die Wiener Staatsoper an einem ganz normalen Tag, im Rahmen einer ganz normalen Führung. Alles wie immer. Doch plötzlich, noch während Sie die Atmosphäre des Foyers auf sich wirken lassen, öffnet sich eine der Marmor-Statuen und heraus steigt – naja, wer? Eine etwas staubige, etwas irritierte und ziemlich kostümierte Figur aus einer fernen Zeit. Und plötzlich sind Sie Teil einer turbulenten Reise durch das Opernhaus, inklusive Schatzkarte, Zaubertricks und Mozarts *Entführungs*-Personal. Gespannt? Zurecht! Zu erleben ist all das nun laufend, und zwar im Rahmen der Kinderoper *Die Entführung ins Zauberreich*.

Ausgangspunkt für die Produktion, die schon fürs letzte Jahr geplant war, doch aufgrund der Covid-Pandemie erst in dieser Spielzeit uraufgeführt werden kann, ist Mozarts *Entführung aus dem Serail*: ihr entnommen sind manche Figuren, Teile der Musik, Elemente der Handlung. All dem verpassten die Theatermacherin Nina Blum, die Librettistin Margit Mezgolich und der Komponist Gerald Resch einen radikalen Zeitsprung. Und da ist es nun, das frischgebackene Opernwerk für Kinder zwischen sechs und zwölf, das nicht nur eine veränderte Handlung, sondern auch neue Klänge mit sich bringt. Erzählt wird die Geschichte einer Kinder-Führung durch die Wiener Staatsoper, die mehr als unerwartet verläuft. Denn während Danis, der die Führung leitet, über Architektur und Geschichte erzählt, taucht Belmonte, entsprungen der Mozart-Oper und einer historischen Theater-Zeit, auf und will seine Konstanze retten. Und schon beginnt das Abenteuer... Die Oper erzählt aber auch vom verliebten Bossmen, der Zuneigung zunächst erzwingen möchte, letztlich aber erkennt, dass wahre Liebe sich nicht mit Gewalt verträgt. Von Pedrillo, der Zaubertricks und von Blondchen, die Kampfsport beherrscht. Und sie erzählt vor allem auch vom Zauber eines Opernhauses, in dem alles möglich ist, in dem die Fantasie Funken schlägt und das eine Gegenwelt anbietet. Hier, zwischen alten und neuen Klängen, zwischen üppigen Kostümen und der Magie des Ortes darf also so richtig gestaunt, gehofft und mitgemacht werden. Mitgemacht? Ja, auch das! Denn das Publikum ist Teil der Aufführung, bekommt Gelegenheit zum Singen und Tanzen.

Am Ende gelingt die Flucht durch ein magisches Portal, ein Schritt in die Freiheit und in eine offene Welt. Bühnenbildner Marcus Ganser, nicht nur Schauspieler, Regisseur und ehemaliger Moderator von Confetti TV, sondern vor allem auch ehemaliger

Staatsopern-Stehplatzler und Wagner/Strauss-Freak, zeigt diesen Sprung ins Freie durch eine blumige Gegenwelt, die sich von den strengeren Formen zuvor abhebt: »Wo gerade noch klare Linien waren, blüht nun die Natur. Wir erleben also eine Befreiung, auch optisch.« Apropos optisch: Ganser, ein Bruno Gironcoli-Schüler, hat dem Haus am Ring im Bereich des Foyers, im Mahler-Saal und auf der Gallerie eine umfassende Transformation verpasst. Plötzlich rankt es aus den Wänden, Arabesken wachsen aus den Mauern im Mahler-Saal: »Ich wollte einen Zauberwald erschaffen! Natürlich hätte ich auch eine pseudorealistische Welt bauen können, aber es ging uns ja um Magie.« Die Dekorationen bleiben übrigens für die gesamte Spielserie stehen, was Ganser als Herausforderung und Zusatznutzen sieht. »Leute, die in die *Tosca* gehen, sollen all das als spannende Rauminstallation wahrnehmen. Die vielleicht Lust darauf macht, mit den Kindern und Enkeln die *Entführung ins Zauberreich* zu besuchen.«

Soweit das Optische. Nun aber die Idee hinter dem Ganzen: Das Zauberwort, das mit der Regisseurin Nina Blum ins Haus am Ring eingezogen ist, lautet Wanderoper. Dahinter steckt ein Konzept, das so einfach wie wirkungsvoll ist: Nicht ein Spielort wird angeboten, sondern mehrere, die hintereinander aufgesucht werden. Das Publikum wandert also durch das Haus und wird zum Mitspieler – und die Zuschauer können die Atmosphäre dieses besonderen Gebäudes einfangen.

Die Idee zum Wandertheater kam der Regisseurin, nachdem sie vor 17 Jahren Paulus Mankers Polydrama *Alma* miterlebt hatte: »Ich war hingerissen und arbeitete gerade an meinem Konzept für ein Kindertheater-Festival. Und dachte mir: Warum nicht die Idee eines Schauspiels mit Stationen auch und gerade für das junge Publikum nützen? Und so entstand mein interaktives Wandertheater-Konzept

– der Märchensommer – der erstmals im Jahr 2006 im Schloss Poysbrunn stattfand und inzwischen auch in Graz zu erleben ist.«

Wichtig sind ihr bei allen Kindertheater-Arbeiten stets die Elemente der Interaktion und der Abenteuerreise, denn: »Kinder wollen eingebunden werden, sie wollen Teil des Ganzen sein und durch ihre Mithilfe die Handlung vorwärtsstreiben«. Daher arbeitet sie in ihren Inszenierungen mit interaktiven Elementen; beispielsweise singt das Publikum einen Kanon, damit sich das magische Portal öffnet.

Gleichzeitig möchte Nina Blum ihr junges Publikum faszinieren und in märchenhafte Zauberwelten entführen, nicht nur durch Bühnenbild und Kostüme, durch eingestreute Zaubertricks und fantastische Figuren, sondern durch den märchenhaften Zauber des gesamten Theater-Unterfangens: »Wenn diese Stunde im Opernhaus wirklich zu einer magischen Stunde wird, haben wir unser Ziel erreicht.«

Und damit ist auch das Stichwort Märchen gefallen. Gerade diesen misst die studierte Psychologin Blum größte Bedeutung bei, da sie in ihnen eine Zeitlosigkeit und Allgemeingültigkeit zentraler, archaischer Motive erkennt. Durch die kindgerechte Erzählform können zudem Themen, die Kindern auf der Seele brennen, angesprochen und behandelt werden. »Die Konflikte«, beschreibt sie ihren Zugang, »die in Märchen vorkommen, sind für uns heute – und zwar sowohl für das junge wie auch erwachsene Publikum – von höchster Relevanz und Aktualität. Wobei es mir sehr stark darum geht, nicht einfach in bunten Bildern stecken zu bleiben und tradierte Formen weiterzuführen, sondern zum Kern der Sache vorzudringen. Die Frage ist natürlich, was

(Fortsetzung S. 22)

*»Die Konflikte, die in
Märchen vorkommen,
sind für uns heute –
und zwar sowohl für
das junge wie auch
erwachsene Publikum –
von höchster Relevanz
und Aktualität.«*



Die Entführung aus dem Serail – wunderbare Musik, irgendeine Geschichte über Gefangenschaft, viel Liebe, heutzutage problematische Menschenbilder – das schwappat einem so entgegen, wenn man erzählt, dass man gerade an einem Libretto für eine Kinderoper arbeitet, die auf dieser Mozart-Oper basiert. Einem Libretto, das rund um ausgewählte Arien, Figuren und Handlungsmotive der *Entführung aus dem Serail* etwas Neues erzählen soll. Der Text der Arien muss belassen werden, das heißt, die Bindung an die ursprüngliche Handlung bleibt eng, der Raum für »Neues« entsteht in der Reibung am »Alten«: Was wäre, wenn uns die Figuren der Mozart-Oper plötzlich heute begegnen? Mit all ihren vor über 200 Jahren für sie erdachten Problemen? Wie kann so eine Begegnung in einer Kinderoper

funktionieren? In Zeiten von Harry Potter & Co liegt die Antwort nahe: Magie löst das Problem, macht so eine unmögliche Begegnung möglich. Das junge Publikum taucht ab in die »Wunderwelt Oper«, wird in eine märchenhafte Handlung mit eingebunden und muss ein verstecktes, magisches Portal in der Oper finden. Eine geheime Zaubertür, die aber viel mehr ist als nur der Fluchtweg aus einem Serail: Alle 100 Jahre öffnet sie sich für eine einzige Stunde und bietet Opernfiguren ein echtes Leben in wirklicher Freiheit. Wenn es den Kindern gelingt, diese versteckte Tür in der Oper zu finden, dann können Konstanze, Belmonte und ihre Freunde in eine selbstbestimmte Zukunft starten – fernab aller Notenblätter und losgelöst von festgeschriebenen Rollenklischees.

Margit Mezgolich



UND SCHLIESSLICH WIRD GERAPPT

Anmerkungen zur Musik

Als es darum ging, eine Kinderoper in der revolutionären Form der Wanderoper auf Basis von Mozarts *Entführung* zu kreieren, war sehr schnell klar, dass es der Mitarbeit eines hervorragenden Komponisten bedurfte. Einerseits ging es darum einzelne Passagen der ursprünglichen Partitur organisch in die neue Erzählung einzupassen, andererseits sollte auch von der Musik her der Tatsache entsprochen werden, dass die Geschichte in die Gegenwart der heutigen Kinder herübergeholt wurde. Und so trat Nina Blum an den renommierten österreichischen Komponisten Gerald Resch heran, Teil des Uraufführungsteams zu werden. Resch, der in der Vergangenheit auch als Schöpfer einer eigenen Kinderoper reüssieren konnte, ließ sich sofort für das Projekt begeistern und begann in enger Zusammenarbeit mit Nina Blum und der Librettistin Margit Mezgolich die herausfordernde Aufgabe. Da die Örtlichkeiten ständig wechseln, musste beispielsweise eine Instrumentation geschaffen werden, die dem Umstand der Wanderung Rechnung trägt und trotzdem dem Mozart'schen Klangideal nahe bleibt. Also ersetzte

Resch das Streichorchester durch ein Streichquintett, dem er eine Flöte, eine Oboe und zwei Schlagwerker zugesellte, die nicht zuletzt als akustische Orientierungspunkte auf den ungewöhnlichen Wege durch das Opernhaus fungieren. Bei der neu geschaffenen musikalischen Verzahnung, den Verwandlungsmusiken zwischen den einzelnen Abschnitten, ging es darum, die Kurzweiligkeit der Szenerie zu gewährleisten, den jeweiligen atmosphärischen Wechsel auszudrücken respektive die jeweilige Aktion der Handelnden zu illustrieren. In langen Diskussionen wurden ferner die für den Inhalt notwendigen Arien, Duette und Ensembles des Originals ausgewählt, verknüpft, umgruppiert, montiert. Einzelne Mozart'sche Motive und Klänge gingen außerdem für eine bewusst märchenhaft orientierte Musik eine Symbiose mit von Resch geschaffenen Sounds ein, um die Anmutung des vielseitigen, belebten Marktplatzes von Marrakesch zu versinnbildlichen. Ein eigener neuer Kanon soll die szenische Interaktivität mit dem jungen Publikum auch auf musikalischer Ebene verstärken und ein schmissiger Rap die Brücke ins 21. Jahrhundert bilden. Dieser, für Opernsänger nicht alltägliche Rap begeisterte übrigens von Anfang an alle Mitwirkenden – und es versteht sich, dass Gerald Resch die rhythmisch-textlich nicht unkomplizierte Nummer selbst aus dem Effeff beherrscht – wie er es am ersten Probentag bewies.

für ein heutiges Kind relevant ist? Nur schön, nur bunt ist zu wenig! Als wir heuer beim Märchensommer *Schneewittchen – neu verzweigt* spielten, haben wir den Prozess des Erwachsenwerdens und die Emanzipation von der Mutter – und nichts anderes ist ja die Geschichte Schneewittchens – herausgearbeitet. Mit anderen Worten: Die Fragen, die in den Stoffen vorkommen, sind natürlich auch heute vorhanden, wenn auch vielleicht in anderer Gestalt. Daher macht es für mich fast keinen Unterschied, ob es sich um einen märchenhaften oder modernen Plot handelt, außer vielleicht, dass in Märchen die Kernthemen in indirekter und verschlüsselter Form zu finden sind.« Wogegen sich Blum wehrt ist die Ansicht, dass nur moderne Geschichten gute Geschichten sind: »Solange es um Themen geht, die uns alle berühren und betreffen, sehe ich keinen Unterschied!«

Ihr wichtige Themen sind bei der aktuellen Produktion auch Solidarität und Austausch. Dabei bedient sie sich des Theatertricks eines sympathischen Opernguides namens Danis, der zum Mittler zwischen den Kindern und dem Werk wird. Danis, der anfangs die Kinder durch das Haus führt, steht im Laufe der Handlung Belmonte, Konstanze und den übrigen helfend zur Seite. »Er hätte auch einfach sagen können: Das geht mich nichts an und die Sache ist mir zu steil. Aber er hat den Mut, sich dem Unternehmen zu stellen. Und siehe da: Es wird das Abenteuer seines Lebens!« Doch selbst Bosmin – den klassischen Märchen-Bösewicht – sieht Blum als einen, der eine raue Schale und einen weichen Kern hat. Er lernt die Liebe Konstanzes zu Belmonte zu respektieren und gibt sie frei. »Wenn wir ehrlich sind wirkt er ja nur anfangs gefährlich. Im Laufe des Stücks hat es fast etwas Tollpatschiges an sich wie er sich etwa zum Tanzen und Blumenpflücken überreden lässt.« Dass die Opernfiguren im Finale durch das Portal in eine bessere Welt flüchten und sich mit Danis anfreunden, sieht sie als wichtigen Impuls: »Es ist wie ein Kulturaustausch, da sehr unterschiedliche Welten aufeinander stoßen. Auch hier geht es uns um das Zeichen des Einander-Verstehens und Respektierens. Denn für den heutigen Danis wirkt der Belmonte der Vergangenheit doch sehr schräg, wie von einem anderen Planeten.«

Nicht nur Inhaltlich, auch musikalisch verbinden sich Welten: Der österreichische Komponist Gerald Resch hat der Musik Mozarts neue Klänge zur Seite gestellt und eine Brücke von der Vergangenheit in die Gegenwart geschlagen. Man staunt, wie harmonisch sich eines zum anderen fügt und wie gewohnt und doch neu dies alles klingt. Theaterzauber eben!

DIE REGISSEURIN NINA BLUM



Schon in ihrer Kindheit entdeckte Nina Blum das Theater für sich. Nach dem Studium der Psychologie, unter anderem in Barcelona, absolvierte sie eine Schauspielausbildung an der renommierten Schauspielschule Krauss in Wien – »ich spürte, dass ich neben meiner Arbeit als Psychologin auch künstlerisch wirken wollte«. Es folgten Engagements in Wien, Graz, Klagenfurt, sowie zahlreiche Rollen in Film und Fernsehen. 2006 gründete sie den erfolgreichen Märchensommer Niederösterreich, wo sie jedes Jahr Regie führt. Seit 2014 gibt es den Märchensommer auch in Graz. Unter dem Namen »Blum Oberhauser« brachte sie gemeinsam mit Schauspieler Martin Oberhauser zwischen 2011 und 2018 drei Beziehungskabarettprogramme heraus. 2015 übernahm sie als Intendantin und künstlerische Leiterin die *Sommernachtsskomödie Rosenburg*. 2019 gründete sie den Verein IKO Innovative Kinderoper.

**URAUFFÜHRUNG
DIE ENTFÜHRUNG INS ZAUBERREICH**
Premiere am 3. Oktober 2021

Musikalische Leitung der Uraufführung Markus Henn
Musik Wolfgang Amadeus Mozart / Gerald Resch
Text Margit Mezgolich
Konzept & Inszenierung Nina Blum
Bühne Marcus Ganser
Kostüme Agnes Hamvas
Choreographie Kathleen Bauer

Es singen Ensemblemitglieder und Mitglieder des Opernstudios.
Es spielt das Bühnenorchester der Wiener Staatsoper.

Termine: 3., 6., 10., 12., 26., 27., 30., 31. Oktober

In Kooperation mit dem Verein Innovative Kinderoper

DER prägende MOMENT

NICOLE CAR

fällt mir schwer, die Intensität dieses Gefühls zu beschreiben, doch ich war in diesem Augenblick überwältigt und Weniges prägte mich bisher so stark wie die Erfahrung dieses einen Augenblicks.

Und noch einen Moment möchte ich erwähnen, einen sehr persönlichen, der erst kurze Zeit zurückliegt. Mitten im dritten Lockdown, als wir in Paris praktisch nicht aus dem Haus durften, hatten wir es uns zur Gelegenheit gemacht, jeden Samstag um 18 Uhr an die zum Hof geöffneten Fenster zu treten. Alle anderen Bewohner taten es ebenso und es entstand so etwas wie ein – über alle Distanzen reichender – sozialer Austausch. Eines Abends rückten mein Mann Étienne [Dupuis] und ich das Klavier zum Fenster und wir begannen zu musizieren und zu singen. Das »Publikum« war klein, maximal 15 Personen, aber darum ging es nicht. Wir merkten, wie sehr uns die Musik, die Oper gefehlt hatte, wie elementar für uns das Bedürfnis zu singen, für jemanden zu singen, war. Ja, gerade auch durch den Verzicht in der Pandemie ist Musik für uns noch wertvoller, noch wichtiger geworden – und wir erkannten noch deutlicher, welchen grundlegenden Wert sie in unserem Leben hat.

→ Die australische Sopranistin Nicole Car hat sich als eine der führenden Sopranistinnen ihrer Generation etabliert. Sie tritt regelmäßig an der Metropolitan Opera in New York, der Opera Australia, am Royal Opera House, Covent Garden, der Semperoper, an der Deutschen Oper Berlin und der Opéra de Paris auf. An der Wiener Staatsoper debütierte sie als Tatjana in der Eugen Onegin-Premiere, eine Rolle, die sie im Oktober im Haus am Ring erneut singen wird.



Fliegen und TRÄUME

Das Violinsolo in Gounods *Faust*

Mit einem enormen Gefühl für theatrale Wirksamkeit, für Klangpsychologie und auch das Setzen von zündenden Effekten ganz unterschiedlicher Art entwarf Charles Gounod seine *Faust*-Partitur: Hier ein großer Chor, den er aus der Grand opéra entlehnt hatte, dort der ironische Witz, dann wieder die brillante Bravour-Arie mit großem Koloratureneinsatz oder das vermeintlich Skandalöse – Gounod war als Komponist ein erprobter Theaterpraktiker, der genau wusste, wo er dem Publikum Zucker geben musste. Doch war seine Arbeit stets von größter Seriosität, von höchster Kunstfertigkeit und einem beeindruckenden Glauben an die Wahrhaftigkeit des Theaters getragen. Nicht immer wurde er jedoch verstanden, zumindest nicht von der sogenannten Fachwelt. Als etwa sein *Faust* erstmals in Wien gespielt wurde, stieß sich so mancher Kritiker an der Süße der Gounod'schen Melodien. Dem Publikum war's freilich egal: Es stürmte die Vorstellungen und machte die Oper zum Spielplan-Dauerbrenner.

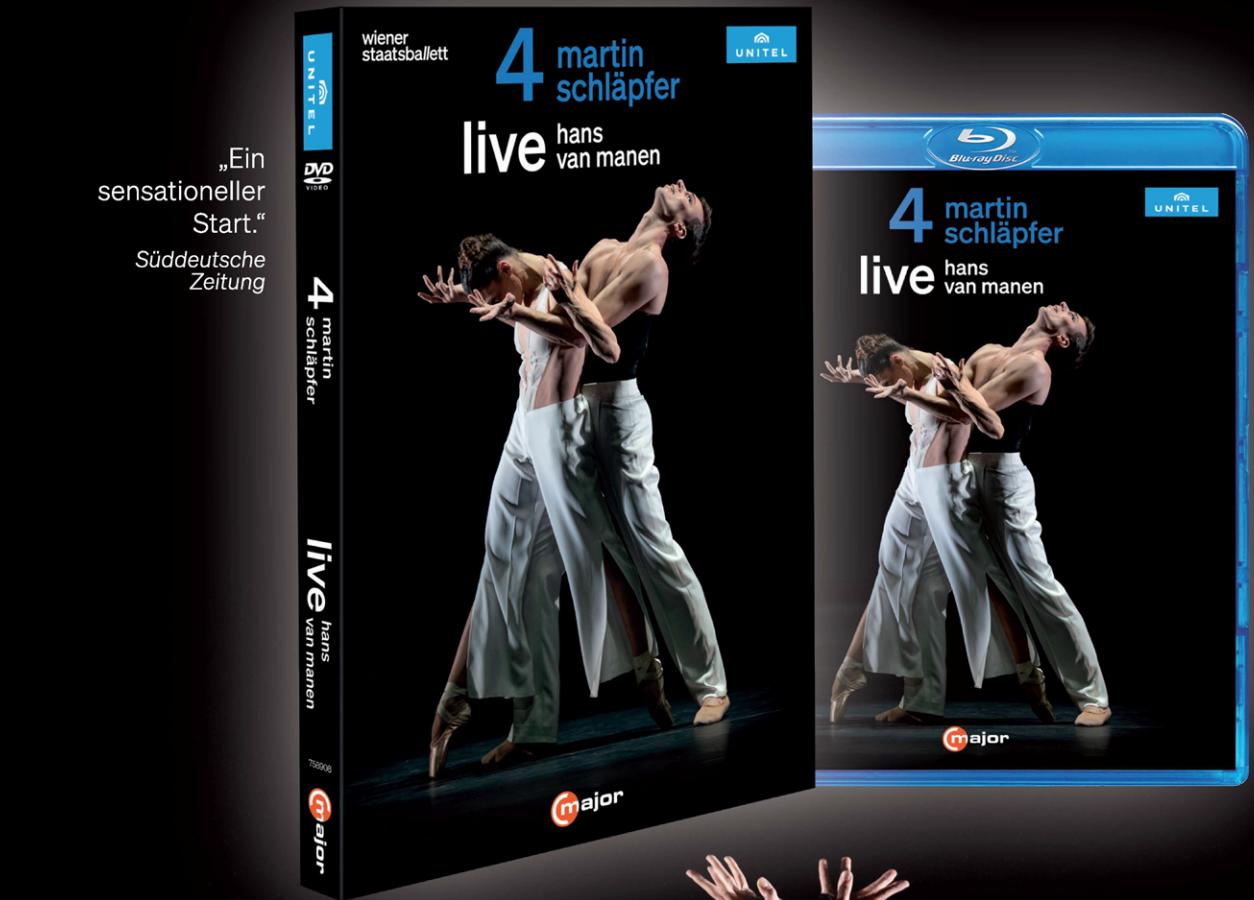
Ein Beispiel für seine Instrumentations- und auch Stimmungskunst sind die solistisch eingesetzten Instrumente, die Gounod im *Faust* immer wieder mit einzelnen Rollen verbindet. So etwa die Solovioline mit dem Protagonisten, der in seiner zentralen Arie »Salut! Demeure chaste et pure« in einen Dialog mit dem Instrument tritt. Hier, in einer Passage, die Eingang in jedes Klassiker-Wunschkonzert gefunden hat, imaginiert Faust die Vorstellung einer engelhaften »Reinheit« Marguerites, ausgedrückt durch die Kantilenen der Solo-Violinstimme. »Für mich ist diese Stelle ein Einblick in Fausts Gedankenwelt«, beschreibt die Konzertmeisterin Albena Danailova die Arie. »Er träumt von Marguerite und tritt in eine Beziehung zu ihr. Da Singstimme und Violine gleichrangig behandelt werden, sieht man, dass es Gounod tatsächlich um einen Dialog geht: Wir haben zwei Persönlichkeiten, die jeweils mit eigener Stimme sprechen« Eine solistische Begleitung, so Danailova

weiter, habe in Opern oftmals die Funktion der Unterstützung oder Führung eines Sängers. »Hier aber ist es mehr, es ist eben eine echte Partnerschaft.« – Ein Aspekt, den der französische Tenor Gilbert Duprez im 19. Jahrhundert übrigens anders sah, als er sich bitter beklagte: »Dies Teufelsinstrument mit seinen Läufen und Variationen irritiert mich wie eine Fliege, die mir um den Kopf surrt und sich auf meine Nase setzen will«. Doch das sind glücklicherweise Klagen aus vergangenen Zeiten!

Denn, dass Gounod ein Meister des Instrumentierens und der Orchesterbehandlung war, beschreibt Danailova auch mit der Tatsache, dass er bei dieser Arie das Orchester klanglich zur Seite treten lässt, um der Solovioline Raum zu geben. »Man muss als Solistin nicht kämpfen, um gehört zu werden, sondern kann sich ganz auf den Klang konzentrieren. Gounod wusste, wie man Instrumente und Gruppen einsetzen muss, damit sie optimal zur Geltung kommen!«

Wie aber gibt man dem Solo einen »französischen« Klang? Gibt es ihn überhaupt, den französischen Geigenton? Als Geigerin, die als Kind ihr Instrument »im Osten Europas kennengelernt, aber im Westen studiert hat«, besitzt die Konzertmeisterin ein besonders Ohr für regionale Klangunterschiede und -schulen. »Ich höre genau, ob jemand zum Beispiel in den USA, in Europa oder in Russland ausgebildet wurde«, meint sie. »Die einzelnen Schulen sind heute durch die Globalisierung zwar weniger präsent, aber immer noch vorhanden.« Den französischen Stil, der bei Gounod gefragt ist, beschreibt sie mit einer »gewissen Weichheit im Klang und einem bogentechnisch gebundenen Ton«. Wobei Danailova hier sehr offen denkt: »Es gibt heute so viele unterschiedliche Arten Bach zu spielen – und immer ist es Bach. Dementsprechend gibt es auch nicht nur einen Gounod-Stil, sondern viele.«

Die Weltpremiere
des neuen Wiener Staatsballett-Direktors
Martin Schläpfer und eine Erstaufführung
des legendären Choreographen
Hans van Manen – jetzt auf
DVD und BluRay erhältlich.



„Der Ballettabend ‚Mahler, live‘ in der Wiener Staatsoper schreibt schon jetzt Tanzgeschichte.“
Kurier



PRIMA LE PAROLE!



Christina Bock, die im Oktober in *L'incoronazione di Poppea* wieder auf der Bühne steht, im Gespräch mit Sergio Morabito über ihre Erfahrung mit Monteverdi

Wir haben uns heute im Anschluss an deinen Online-Gesangsunterricht verabredet. Hat es mit Corona zu tun, dass Du bei Deiner Gesangslehrerin Online-Unterricht nimmst?

Christina Bock Nur indirekt. Vor Corona hat sie das nicht gemacht, jetzt bietet sie das an – was für uns alle, die wir weit weg von Hannover sind, unglaublich praktisch ist. Es geht dabei um ein Zurück zur Basis. Meine Lehrerin hilft meiner Stimme, nach meinem Umzug nach Wien wieder ins Laufen zu kommen. Wir inspizieren also gemeinsam meinen Werkzeugkoffer. Ich mache ganz wenig Literatur mit ihr, weil ich merke: Das läuft danach fast von selbst. Sollten vereinzelt Probleme auftauchen, klären wir die, ansonsten putzen wir das Instrument und pusten es einmal richtig durch.

Die Ottavia hier in Wien war dein Rollendebüt?

CB Von Monteverdi hatte ich nur die Messagiera, die Unglücksbotin im *Orfeo*, im Diplom gesungen. Aber ich hatte mit der Ottavia bereits im Studium geliebäugelt. Ihre Monologe sind so hochemotional! Mich fasziniert, dass sie so unfassbar allein ist und man als Interpretin alles aus sich herausholen muss: Fast in jedem Takt gibt es einen Bruch und eine neue Farbe, eine neue Emotion, die man aktiv gestalten muss. Das ist unglaublich modern, man kann gar nicht glauben, dass das Alte Musik ist! Ich hatte die Partie also im Auge, kannte sie auch schon ganz gut, hatte sie aber nie gesungen.

Worin besteht Ottavias Einsamkeit?

CB Sie tritt nie in einen echten Dialog mit den Partnern ein. Wenn sie im 1. Akt mit der Nutrice, ihrer Amme, spricht, dann klagt sie; wenn sie im 2. Akt mit Ottone spricht, dann befiehlt sie; und wenn sie im 3. Akt ins Exil muss, ist sie von allen verlassen.

Das trifft auch auf ihre Begegnung mit dem Philosophen und Prinzipienzieher Seneca im 1. Akt zu. Was freilich auch an Seneca liegt: Er erklärt Ottavia zum Exempel für das Martyrium der Herrschenden, das hinter der glanzvollen Fassade unsichtbar bleibe. Er verallgemeinert, ihm gelingt es nicht, auf ihre konkrete Not einzugehen.

CB Das merkt Ottavia und sie sagt: »Verzeih, Seneca, aber deine erlesenen Eitelkeiten und geschliffenen Gedankenspiele sind einem Unglücklichen keine Hilfe.«

Die Ottavia ist die einzige Partie, deren Uraufführungssängerin bekannt ist.

CB Anna Renzi – sie war der Star der Truppe. Im Vorwort meiner Urtext-Ausgabe habe ich erfahren, dass sich Monteverdi explizit eine schauspielerisch versierte Künstlerin für diese Rolle wünschte: den Ausdruck zu finden ist wichtiger als das rein Gesangliche.

Ihre Partie charakterisiert die pathetische, schmerzvolle Deklamation. Die Dissonanzen häufen sich – als Ausdruck von Leid, nicht von Erotik, wie in den Duetten von Nerone und Poppea. Es gibt gelegentlich Koloraturen, aber diese »wortmalenden« Madrigalismen auf das Wort »fulmini« (Blitze) sind Ausdrucksgesten, kein Ziergesang.

CB Bei Monteverdi habe ich nie über schwere Töne nachgedacht. Die Arbeit mit unserem fabelhaften Language-Coach Rita de Letteris hat mir ermöglicht, den Text noch einmal ganz anders zu durchdringen. Du arbeitest am Text und die Musik kommt mit. Das gilt übrigens nicht nur für Monteverdi. Mir wurde Schumanns *Dichterliebe* angeboten und meine Lehrerin riet mir: »Prima le parole! Lass die Musik weg und sprich, sprich, sprich nur!«

Das heißt auch: Es muss nicht alles schön klingen. Der Inhalt muss ganz vorne stehen. Klar:



Das Poppea-Ensemble

in *La traviata* gibt es die Momente, wo du schwelgen, dich tragen lassen kannst von der Musik – das funktioniert hier anders: Es wäre unendlich langweilig, wenn es »nur« schön gesungen ist. In einer Kritik stand, nicht jeder meiner Töne sei schön gewesen. Und ich sage: Ja, genau! Soll es auch nicht!

Die Ottavia hat eine unglaubliche Fallhöhe. Ihre Klage im 1. Akt ist nicht scheinheilig, sie liebt, vermisst und begehrte Nerone immer noch, obwohl dieser sie abgeschrieben hat. Es ist empfunden, wenn sie bei ihrem ersten Abgang sagt, sie lege ihr Schicksal in der Götter Hände. Zu diesem Zeitpunkt kann sie noch mit der Unterstützung und dem Beistand Senecas rechnen, der ihr die Unterstützung durch Volk und Senat sichern soll. Sie lehnt es auch ab, ihrerseits fremdzugehen, was ihr die Amme empfiehlt. Auch weil sie weiß, dass sie dabei ein hohes Risiko einginge, denn im Falle ihrer Entdeckung würde sie damit einen Vorwand für ihre Verstoßung liefern. Sie erklärt es ausdrücklich: Wenn die Frau fremdgeht, ist der Mann entehrt, aber umgekehrt gilt das nicht. Das Römische Recht privilegierte in der Tat eindeutig den Mann: Das Gesetz zum sogenannten Schutz der Ehe besagte, dass die Ehefrau entehrt war, wenn sie fremdging. Der Ehemann hingegen

konnte fremdgehen so oft und mit wem er wollte, so lange es sich um keine verheiratete Frau handelte. Diesen letzten Rückhalt durch Seneca verliert sie, als dieser von Nerone zum Selbstmord gezwungen wird. Plötzlich steht sie mit dem Rücken zur Wand, glaubt nun zu kriminellen Mitteln greifen zu müssen, indem sie Ottone zwingt, Poppea zu ermorden.

CB Diesen Übergang hinzubekommen, ist eine große Herausforderung! Ihre Passivität schlägt um in die Nötigung und Erpressung Ottones. Ich wünsche mir, dass man trotzdem noch mitfühlen kann. Ich versuche ihre Aggressivität zu brechen und durch die Mimik klarzumachen, dass Ottavia selber von sich überrascht ist, wohin es sie treibt, mitten in der Drohkulisse, die sie vor Ottone aufbaut. Man kennt das doch von sich: Man hat sich in Rage geredet, und plötzlich wird man sich dessen inne, was für Ungeheuerlichkeiten man gerade gesagt hat.

Die historische Ottavia war eine junge Frau, damals 19 Jahre alt, keine Matrone.

CB Auch deshalb darf die Rolle nicht zu majestatisch werden und sollte jung besetzt werden.

Was bedeutet das Gesagte für die Koordination mit dem Dirigenten und der Continuo-Gruppe? Wie findet man einen gemeinsamen Puls?

CB Man muss grooven! Und das braucht Zeit. Der

Dirigent schafft zunächst einmal nur die Grundlage der Verständigung, wann wo was wie zusammenkommt: die Verkehrsregeln sozusagen, ohne dies abwertend zu meinen. Ich mache sehr viel Kammermusik. Dort gilt das, was in der Alten Musik genauso gut funktioniert: Wenn du den andern nicht hörst, bist du zu laut, ob als Sänger oder als Orchestermusiker. In der Alten Musik darfst du differenzierter, auch leiser singen, denn du weißt, das Continuo hört zu, und die Musiker schlagen gegebenenfalls einen Akkord weniger an. Der Dirigent schafft die Grundlage für dieses Arbeiten, aber die eigentliche Feinabstimmung findet tatsächlich über das Hören zwischen Orchester und Sänger statt.

Ich habe an der Hochschule viel Alte Musik gemacht. Da gab es nie einen Dirigenten, die Koordination hat der Konzertmeister übernommen. Da musste ich lernen – und das war zu Beginn verdammt schwer –, dass du als Sänger auch das Orchester dirigierst. Du musst so deutlich sein, einen ganz klaren inneren Puls haben, damit die Musiker mitkommen. Das geht auch auf der Staatsopernbühne erstaunlich gut, weil die Musiker sehr hochgefahren sind und der Concentus Musicus, unser Gastorchester, natürlich in dieser Musik zu

Hause ist. Ich liebe die verschiedenen Sounds, die jedes Mal dazukommen: Da spielt keiner jeden Abend das gleiche! Du kannst bei Monteverdi natürlich nicht so improvisieren, wie in einem Da-capo bei Händel...

Die Poppea ist ja gewissermaßen »durchkomponiert«...

CB Trotzdem: Die abgerissenen »A«s im »A-a-a-a-dio Roma«, Ottavias Abschied von Rom, dürfen nie gleich klingen, finde ich. Gerade die Musiker hören das und kommen nach einer Vorstellung auf mich zu und sagen, wenn sie gerührt waren und sich etwas emotional übertragen hat. Das hat natürlich auch mit der Energie des Abends zu tun. Was ich über die Jahre merke: Es passiert eigentlich nie, dass der eine Kollege eine Mega-Energie mitbringt und der andere wahnsinnig müde ist. Nein, es ist eine kollektive Energie, die alle spüren und die sich überträgt. Und dann springen alle auf diesen Zug auf! Alle – ob Sänger oder Instrumentalisten. Auch das gefällt mir so an diesem Abend: Dass es viel weniger Hierarchie gibt, es ist ein gleichberechtigtes Musizieren und jeder Orchestermusiker ist ein vollwertiges Ensemblemitglied.

Ein DIALOG in vier VARIATIONEN



Am 12. Oktober hebt sich der Vorhang für den Ballettabend *A Suite of Dances*, der vier Choreographien von Jerome Robbins und George Balanchine vereint. Das 1994 zur Uraufführung gebrachte und titelgebende Solo *A Suite of Dances* zu Musik von Johann Sebastian Bach wurde von Robbins für Mikhail Baryshnikov choreographiert. In der Einstudierung von Jean-Pierre Frohlich ist der Dialog zwischen einem Tänzer und einer Cellistin erstmals mit dem Wiener Staatsballett zu sehen. Davide Dato, Erster Solist der Compagnie, sowie die Leipziger Bachpreisträgerin Ditta Rohmann berichten über ihre Auseinandersetzung mit diesem besonderen Werk.

DER TANZER

Robbins' A Suite of Dances ist ein Spätwerk, bei dem man spürt, dass sowohl Choreograph als auch Tänzer nichts mehr beweisen müssen. Was ist die Herausforderung, dieses Stück zu tanzen?

Davide Dato Zunächst ist *A Suite of Dances* ein ungewöhnlich langes Solo, das ständig Spannung braucht. Mein Energilevel darf nicht abebben und muss am Ende genauso hoch sein wie am Anfang – auch wenn ich müde werde. Die Choreographie ist sehr anspruchsvoll, weil sie permanent zwischen Adagio- und Allegro-Qualitäten wechselt. Das ist eine wirkliche Aufgabe für meine Muskeln. Auch die Idee, dass man scheinbar für sich tanzt, in den Dialog mit sich selbst tritt. Die Bewegungen sollen spielerisch, fast improvisiert wirken. Darin liegt eine weitere Herausforderung. Wenn ich z.B. nur alleine über die Bühne laufe, darf ich die Aufmerksamkeit des Publikums nicht verlieren. Diese Schrittvariationen und eben nicht die klassischen Armführungen fordern besondere Konzentration und Kraft. Es gibt in *A Suite of Dances* keinen Moment der Entspannung.

Wie hast du dir das Stück zu eigen gemacht – in dem Wissen, dass es ursprünglich für Mikhail Baryshnikov kreiert wurde? Denkst du über so etwas nach bzw. schüchert es dich ein?

DD Baryshnikov ist eine Ikone. Es spielt insofern eine Rolle, dass das Ballett für ihn geschaffen wurde, als ich verstehen möchte, mit welchem Ziel Robbins es choreographiert hat. Als Tänzer ist es wichtig für mich nachzuvollziehen, wie er es gewollt hätte. Ich will Baryshnikov nicht nachahmen, sondern das Stück lebendig und zeitgemäß gestalten. Kultur, Erfahrung, Alter, Körperbau sind unterschiedlich und individuell. Ich denke also gar nicht darüber nach, einer früheren Interpretation zu entsprechen.

A Suite of Dances besteht aus vier sehr unterschiedlich gestalteten Teilen.

DD Prélude, Gigue, Sarabande, Prélude – die vier

Variationen sind wie vier verschiedene Gespräche. Der musikalische Charakter und die gestalterische Farbe jedes Teils sind festgelegt, aber meine Interpretation variiert etwas von Vorstellung zu Vorstellung. Ich habe den Luxus und die Chance, einen Beruf auszuüben, der mir den Freiraum gibt, in meine Seele zu schauen und jeden Abend vor dem Publikum eine neue Vision zu leben.

*Ein besonderes Moment im Stück ist die Interaktion mit der Cellistin. Kannst du die Beziehung zwischen Tänzer und Cellistin, Tanz und Musik in *A Suite of Dances* beschreiben?*

DD Die Musik war die Inspirationsquelle für Jerome Robbins und ist es auch für mich. In diesem Stück und immer. Der magische Moment, wenn mein Körper im Einklang mit der Musik vibriert, ist wie eine emotionale Reise. Ich betrete die Bühne und mein größter Wunsch ist es, diese Gefühle mit dem Publikum zu teilen. Die Cellistin wird in *A Suite of Dances* zur Partnerin, der Pas de deux findet nicht mit einer Tänzerin statt, sondern im übertragenen Sinn mit der Musikerin. Mit ihr teilt man die Bühne, sie wird in das Geschehen integriert. Wenn die Musik live aus dem Orchestergraben kommt, ist sie wirklich stark, aber wenn sie nur wenige Meter von dir entfernt und obendrein von jemandem kommt, der dir auch visuell »folgt«, wird die Verbindung noch viel stärker.

*Was ist das Besondere daran, *A Suite of Dances* zu tanzen?*

DD Das Stück wird normalerweise von einem erfahrenen Tänzer getanzt. Es symbolisiert auch für mich ein wirkliches Ankommen im »Alter«. Ich bin nun nicht mehr der »junge aufstrebende« Tänzer. Es ist ein schönes Gefühl, diese Choreographie in der Wiener Staatsoper zu tanzen, mit der mich so viel verbindet. Ich bin gewissermaßen auf dieser Bühne geboren und gewachsen. Dieses Ballett gibt mir die Möglichkeit, mich als Künstler, mit all meinen Facetten, meinem Tanz, aber auch meiner Persönlichkeit zu präsentieren.

DIE CELLISTIN

Sie haben in Ihrer Heimatstadt Budapest, in Boston und Basel Cello studiert. Suren Bagratuni, Miklós Perényi und Ivan Monighetti waren Ihre Lehrer. Meisterkurse haben Sie mit Boris Pergamentshikow, Jean-Guihen Queyras, András Schiff, György Kurtág und Steven Isserlis zusammengebracht. Sie arbeiten regelmäßig mit Péter Eötvös und sind als Solistin und Kammermusikerin auf vielen Bühnen der Welt zu erleben. Immer wieder widmen Sie sich aber auch Tanzprojekten. Was interessiert Sie an der Zusammenarbeit mit Tänzer*innen?

Ditta Rohmann Zunächst einmal habe ich enormen Respekt vor den Tänzer*innen. Im Vergleich zu Musiker*innen scheinen mir die Erwartungen an sie sogar noch höher zu sein: Sie können nie davon ausgehen, etwas als selbstverständlich vorauszusetzen, in jedem Moment müssen sie sich in ihre Kunst komplett involvieren. Ich liebe die Intensität und die Qualität, die in die Arbeit an einer Tanzproduktion gesteckt wird. Bei einem Konzert kann es passieren, dass wir nur ein paar wenige Proben haben. Das ist bei einer Choreographie unmöglich. Ich liebe aber auch den theatralen Aspekt solcher Projekte, für mich ist es sehr inspirierend, verschiedene Disziplinen zu kombinieren.

Johann Sebastian Bachs Suiten für Violoncello solo setzen sich aus Präludien und Tänzen zusammen, sie sind aber keine Tanzmusik mehr. Bach hat das Tänzerische vielmehr ins Absolute enthoben. Jerome Robbins macht sie in A Suite of Dances nun wieder zu Musik für den Tanz. Wie lesen Sie diese Choreographie aus Ihrer Perspektive?

DR Auf Bach zu tanzen ist stets eine Wanderung auf einem schmalen Grat, der oft überschritten wird. Ich habe Choreographien gesehen, die sehr artifiziell wirkten. Die Version von Robbins ist für mich dagegen absolut überzeugend. Ich verstehe, warum er bestimmte Bewegungen und Gesten gewählt hat. Was mich persönlich sehr interessieren würde: Wie würde Robbins' Choreographie aussehen, wenn ich seine Partnerin bei der Kreation gewesen wäre? Da

es sich aber um ein existierendes Stück handelt, muss ich mich nach dem Original richten.

Wie würden Sie Ihre Rolle in A Suite of Dances beschreiben?

DR Im Verlauf der vier Sätze variiert meine Rolle. Es gibt Momente, in denen ich als Partnerin des Tänzers agiere, wie in einem Pas de deux, dann wieder bin ich eine Musikerin, die ihn begleitet, ich kann aber auch die führende Stimme sein – und der Tänzer wird zum Echo der Musik. Für mich ist es wunderschön, mit diesen verschiedenen Aspekten in das Stück involviert zu sein – und nicht nur als eine Musikerin, die den Tanz begleitet.

Ihre Auseinandersetzung mit Bach ist intensiv, immer wieder widmen Sie sich seinen Kompositionen, haben die Cellosuiten für das Label Hungaroton auch auf CD eingespielt. Verändert sich Bachs Musik für Sie bei diesen Aufführungen, bei denen Sie nicht als Cellistin allein auf einer Bühne spielen, sondern sich diese mit dem Tänzer teilen?

DR Auf jeden Fall! Seit ich Werke von Bach für den Tanz spiele, lassen mich die damit verbundenen Bewegungen nicht mehr los. Der positive Effekt solcher Projekte ist die Veränderung der Perspektiven, die Einbeziehung einer anderen Sichtweise. Das ist eine echte Bereicherung meiner Interpretationen.

A Suite of Dances ist ein historisches Ballett aus den 1990er Jahren, der Choreograph lebt nicht mehr. Wie haben Sie sich das Stück erarbeitet, den Dialog mit dem Tänzer?

DR Für mich ist ein sehr interessanter Aspekt, dass das Wiener Staatsballett das Stück in drei Tänzerbesetzungen zeigt, ich also die Möglichkeit habe, mit drei verschiedenen Interpreten aufzutreten: Davide Dato, Eno Peci und Marcos Menha. Es ist sehr wichtig, dass ich mich auf sie alle einstelle – und das ist gar nicht so einfach! Als wir uns zunächst gegenseitig kennengelernt haben, sind mir sofort die Unterschiede aufgefallen, die jeder Tänzer mit seiner Persönlichkeit mitbringt. Auf diese muss ich achten. Wir haben eine sehr sensible Beziehung, aus der sich ein Dialog entwickeln und die gepflegt werden muss. Das heißt, dass wir uns nicht einfach nur auf die üblichen Mechanismen des Übens und Probens verlassen können, sondern eine persönliche Verbindung herstellen und diese vor jedem Auftritt erneuern müssen.



Eine gewisse Freiheit hatten Sie in der Wahl des Instruments. Soweit ich weiß, wurde A Suite of Dances bisher immer auf einem modernen Violoncello gespielt. Was für ein Instrument haben Sie gewählt und wie wirkt sich dies auf die Interpretation aus?

DR Ich habe die Suite Nr. 6 auf einem fünfsaitigen Cello eingespielt und da der vierte Teil von A Suite of Dances aus dieser Suite stammt, war es für mich naheliegend, auch für die Wiener Aufführungen dieses Instrument zu wählen. Jean-Pierre Frohlich, der für die Einstudierung von Robbins' Choreographie verantwortlich ist, war anfangs etwas skeptisch – und hat dann aber diese Version, die auch meines Wissens die erste Version auf einem fünfsaitigen Instrument ist, voll unterstützt. Die fünf Saiten erlauben ein leichteres Spiel, was dem Tänzer wiederum sehr entgegenkommt. Ich bin sehr viel flexibler, kann noch besser unterstützen. Die Originalinterpretation, zu der die Choreographie entstanden ist, ist eher romantisch gefärbt. Ich stehe als Künstlerin eher auf der historisch informierten Seite und unsere Zusammenarbeit hat nun gezeigt, dass dies der Intensität von Bachs Musik ganz und gar nichts wegnimmt. Ich hoffe, dass ich den wunderbaren Tänzern des Wiener Staatsballetts

auch in unseren Vorstellungen im Oktober eine gute Partnerin sein werde.

A SUITE OF DANCES
12., 16., 17., 19., 20. und 23. Oktober

Glass Pieces
Jerome Robbins / Philip Glass
© The Robbins Rights Trust

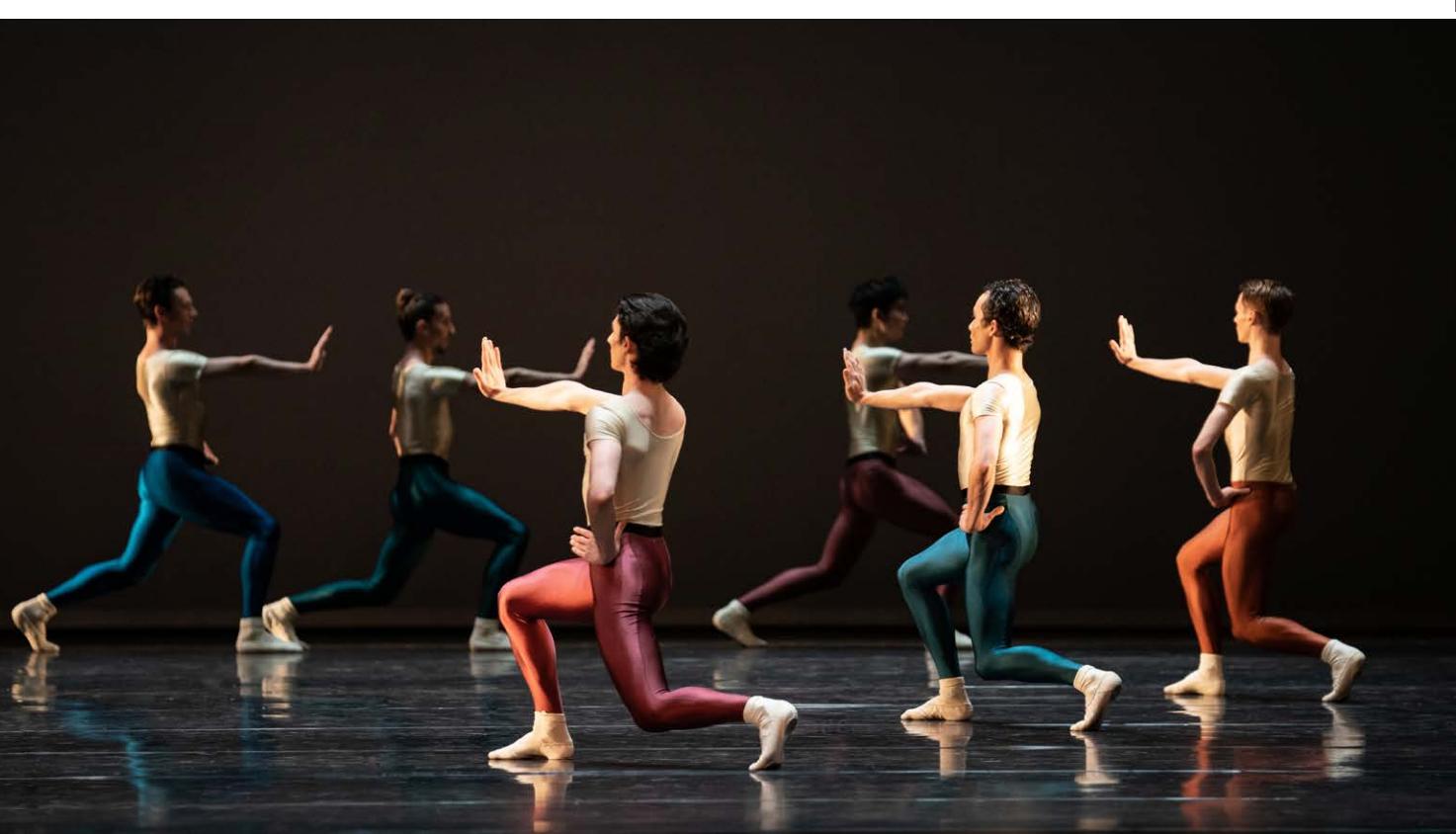
Duo Concertant
George Balanchine / Igor Strawinski
© The George Balanchine Trust
Violine Fedor Rudin
Klavier Shino Takizawa

A Suite of Dances
Jerome Robbins / Johann Sebastian Bach
© The Robbins Rights Trust
Violoncello Ditta Rohmann

The Concert
Jerome Robbins / Frédéric Chopin
© The Robbins Rights Trust
Klavier Igor Zapradin

Musikalische Leitung Benjamin Pope
Orchester der Wiener Staatsoper

Puls einer STADT



Herrenensemble in Jerome Robbins' *Glass Pieces*

Das Ballett *Glass Pieces* von Jerome Robbins ist ab dem 12. Oktober wieder im Robbins-Balanchine-Programm *A Suite of Dances* zu sehen. Bereits in den vergangenen Monaten hat das Wiener Staatsballett gemeinsam mit dem Kooperationspartner Tanz die Toleranz und dem Outreach der Wiener Staatsoper an einem Community Project zu Robbins' Choreographie gearbeitet. Entstanden ist ein Film, der das Thema »Bewegung in der Stadt« aufgreift.



Teilnehmer*innen des Workshops in der Brotfabrik Wien

Tänzer*innen in alltäglicher Trainingskleidung gehen über die Bühne. Auf unterschiedlichen Wegen kreuzen und drehen sie sich und doch wird das singuläre Gehen plural, wenn alle gemeinsam auf ein unsichtbares Zeichen, auf einen unsichtbaren Rhythmus reagieren. Der Beginn von Jerome Robbins' *Glass Pieces* zeigt auf, was die Menschen, die in einer Stadt leben, vereint: Bewegung.

Davon ausgehend hat der amerikanische Choreograph 1983 ein Ballett geschaffen, das durch die Verbindung von Alltäglichem mit klassischem Schrittmaterial zur Minimal Music von Philip Glass das urbane Lebensgefühl einer pulsierenden Metropole, wie sie New York ist, auf die Theaterbühne transportiert. Auch wenn das Stück bereits in den 80er Jahren entstand, hat es bis heute nichts an Aktualität verloren. Die Frage, wie Menschen mit ihren Bewegungen, ihrer Vielfalt und Individualität das Bild einer Stadt prägen, beschäftigte auch das Tanzlabor der Outreach Abteilung der Wiener Staatsoper. Was sehen wir auf der Bühne und wie können wir unsere Beobachtungen kreativ weiterdenken? Um künstlerisch möglichst vielseitige Antworten auf diese Fragestellung zu finden, ist die Idee eines Community Projects entstanden, das – aufgrund der Covid-Maßnahmen – zunächst im digitalen Raum stattfand. Gemeinsam mit dem Wiener Staatsballett, dem Tanzlabor und dem Kooperationspartner Tanz die Toleranz wurde der Community Film *Puls einer Stadt* produziert, der die Menschen Wiens und darüber hinaus fragt: Wie bewegt ihr euch in der Stadt?

In den letzten Wochen erreichten uns Videos der unterschiedlichsten Zielgruppen aus Österreich, Deutschland und sogar Frankreich. Manche entwickelten Solo-Performances, andere tanzten in Duos, Trios oder größeren Ensemblekonstellationen an

vielseitigen urbanen Orten: Während zwei Frauen vor der Graffitiwand des Wiener Donaukanals im Wechselspiel aufeinander reagieren, bespielt ein Geschwisterpaar temporeich Stiegen im öffentlichen Raum. Ein Tanzjugendclub erforscht Sichtbarkeit und Versteckmomente in grünen Parkanlagen, Mädchen einer Sportklasse machen sich die Energie des schuleigenen Pausenhofs zu eigen. Ein Tango-Ensemble bewegt sich am hellen Tag als großes Kollektiv mit uniformen Bewegungen durch das Stadtcenter, andere spielen mit Schattenmomenten der untergehenden Sonne vor einer urbanen Skyline oder der Atmosphäre einer Stadt bei Nacht. Abgerundet wurde das Projekt nun durch zwei Live-Workshops im Kulturhaus Brotfabrik, in denen alle Bewegungsinteressierten unabhängig ihres Alters oder ihrer Tanzerfahrung eingeladen wurden, sich der kreativen Aufgabe als Gruppe anzunehmen. Gemeinsam mit der Choreographin Katharina Senk haben die Teilnehmenden nicht nur individuelle und kollektive Ausdrucksformen für das Bewegen im öffentlichen Raum gefunden, sondern erforschten die Umsetzung des »Pulses« auch mit choreographischen Tools wie Aneinanderreihung und Umkehrung von Sequenzen sowie im Spiel mit Pausenmomenten.

Die Erfahrungen während der Workshops, aber auch die unzähligen Videoeinsendungen verschiedenster Menschen haben einmal mehr deutlich gemacht, wie individuell sich die Wahrnehmung von der eigenen Bewegung, aber auch der von anderen Menschen gestaltet. Wie sich diese individuelle Erfahrung in das kollektive Gedächtnis einprägt und so das urbane Bild definiert, ist der *Puls einer Stadt*.



Der Final Cut aller Einsendungen ist ab Oktober 2021 im Community Film *Puls einer Stadt* online und auf den Social Media Kanälen des Wiener Staatsballetts, der Wiener Staatsoper und von Tanz die Toleranz zu sehen.

DEBÜTS



Alexey Popov



Rachel Willis-Sørensen



Brian Jagde



Omer Meir Wellber

HAUSDEBÜTS	ROLLENDEBÜTS	
DIE ENTFÜHRUNG INS ZAUBERREICH 3. OKTOBER 2021 Daniel Ogris → <i>Danis</i>	DIE ENTFÜHRUNG INS ZAUBERREICH 3. OKTOBER 2021 Markus Henn → <i>Dirigent</i> Anna Nekhamas* → <i>Konstanze</i> Johanna Wallroth* → <i>Blondchen</i> Hiroshi Amako* → <i>Belmonte</i> Angelo Pollak* → <i>Pedrillo</i> Ilja Kazakov* → <i>Osmin</i>	A SUITE OF DANCES 17. OKTOBER 2021 <i>Glass Pieces</i> Elena Bottaro → <i>Solopaar II. Satz</i> <i>A Suite of Dances</i> Marcos Menha
DIE ENTFÜHRUNG INS ZAUBERREICH 10. OKTOBER 2021 Johannes Kemetter → <i>Danis</i>	DIE ENTFÜHRUNG INS ZAUBERREICH 6. OKTOBER 2021 Ileana Tonca → <i>Blondchen</i> Robert Bartneck → <i>Pedrillo</i>	ADRIANA LECOUVREUR 22. OKTOBER 2021 Brian Jagde → <i>Maurizio</i> Evgeny Solodovnikov → <i>Fürst von Bouillon</i> Andrea Giovannini → <i>Abate</i> Nicola Alaimo → <i>Michonnet</i> Ilja Kazakov* → <i>Quinault</i> Angelo Pollak* → <i>Poisson</i> Ermonela Jaho → <i>Adriana Lecouvreur</i> KS Elina Garanča → <i>Fürstin von Bouillon</i> Ileana Tonca → <i>Jouvenot</i> Patricia Nolz* → <i>Dangeville</i>
DIE ENTFÜHRUNG INS ZAUBERREICH 26. OKTOBER 2021 Julia Schaffenrath → <i>Blondchen</i>	L'INCORONAZIONE DI POPPEA 6. OKTOBER 2021 Angelo Pollak* → <i>Lucano / Soldato I / Famigliare II</i>	DIE ENTFÜHRUNG INS ZAUBERREICH 26. OKTOBER 2021 Aurora Marthens* → <i>Konstanze</i>
TÄNZE BILDER SINFONIEN AM 28. OKTOBER 2021 Symphony in Three Movements Alexey Popov → <i>3. Solopaar</i>	DIE FÜHRUNG INS ZAUBERREICH 10. OKTOBER 2021 Daniel Jenz → <i>Belmonte</i>	DIE ENTFÜHRUNG INS ZAUBERREICH 27. OKTOBER 2021 Joanna Kędzior → <i>Konstanze</i>
* Mitglied des Opernstudios Operndebüts/Ballettdebüts	A SUITE OF DANCES 12. OKTOBER 2021 Duo Concertant Shino Takizawa → <i>Klavier</i>	FAUST AM 31. OKTOBER 2021 Stephen Costello → <i>Faust</i> Rachel Willis-Sørensen → <i>Marguerite</i> Peter Kellner → <i>Wagner</i> Margaret Plummer → <i>Siebel</i>

Das Opernstudio wird gefördert von
Czerwenka Privatstiftung
Robert Placzek Holding
Offizieller Freundeskreis der Wiener Staatsoper



Was ist,
wenn heute
nicht der
letzte Tag ist?

Im Juni feierte das neugegründete Jugendprojekt »Opernlabor« Premiere mit der eigens geschriebenen und komponierten Musiktheaterperformance *Der Letzte Tag*. Nun fiebert das Ensemble seiner ersten Wiederaufnahme im Kulturhaus Brotfabrik im 10. Bezirk entgegen.

Ausgangspunkt für den partizipativen Stückentwicklungsprozess war die Frage: Wie wünschen wir uns die Zukunft? Und wie auf keinen Fall? So vielseitig und divers das Jugendensemble selbst, so verschieden auch ihre Wünsche und Befürchtungen ihrer eigenen, aber auch gesamtgesellschaftlichen Zukunft. Was alle Zukunftsvisionen vereint: die Sorge, dass es »mit uns allen den Bach runter geht. Denn vorbei ist vorbei!«. Zumaldest, wenn wir so weitermachen. In seinem Stück entwirft das 17-köpfige Ensemble somit das Szenario des letzten Tages. Die Welt steht vor dem Abgrund. Noch einmal kommt die Gesellschaft nun zusammen, um den Untergang zu feiern. Die Charaktere, die in diesem Dystopieentwurf noch überlebt haben, sind Narziss*innen, Nihilist*innen und Menschen, die sich augenver verschließend an ihrem »Alles wird gut!«-Mantra festhalten. Gekümmert, wird sich um gar nichts mehr, außer darum, dass das eigene Glas Wein noch einmal richtig aufgefüllt wird und den Social Media Followern bis zur letzten Sekunde eine scheinbar perfekte Welt verkauft wird, derer es kein Hinterfragen bedarf.

Während die Zuschauer*innen dieser Gesellschaft über den Abend hinweg dabei zuschauen, wie sich alle in den Rausch feiern, eröffnet das Stück immer wieder flashbackartige Bilder, die mögliche Gründe dafür liefern, warum es überhaupt soweit, kommen musste: In einer gewaltvollen U-Bahn Szene

mit elektronischen Loop-Station Klängen wird das Publikum Zeuge von Alltagsrassismus, ein jazziges Narzissen-Terzett beleuchtet Machtmissbrauch auf beruflicher, partnerschaftlicher und politischer Ebene und in einer flashigen Fashionshow vermarktet eine egozentrisch-skurrile Mode-CEO dystopische Werte einer ich-bezogenen Leistungsgesellschafts mit Optimierungsdrang.

Auch wenn das Stück aus der Perspektive der Jugendlichen und jungen Erwachsenen entwickelt wurde, richtet sich diese Musiktheater Performance keinesfalls nur an Kinder und Teenager. Im Gegenteil: Im sogenannten »Empörungschor«, der musikalisch von Verdis Macbeth-Chören inspiriert wurde, macht das junge Ensemble schnell klar, dass der Handlungsbedarf, die gesellschaftlichen Themen anzupacken alle betrifft und auf die Empörung, nicht nur Zuhören, sondern auch Handeln folgen muss.

In der Dystopie des letzten Tages gibt es jedoch noch Hoffnung: Gemeinsam stellen sich die Darstellenden gegen Ende die Frage: Was ist, wenn heute nicht der letzte Tag ist? Am 23. und 24. Oktober 2021 lädt das Opernlabor, begleitet vom Bühnenorchester der Wiener Staatsoper, das Publikum noch einmal ein, in sich zu gehen: Was ist, wenn morgen der erste Tag von etwas Neuem wäre? Würdest du etwas anders machen?

DER LETZTE TAG – Musiktheaterperformance
Eine Kooperation der Wiener Staatsoper und Superar

23. und 24. Oktober 2021, jeweils um 19.00 Uhr
im Kulturhaus Brotfabrik

Musikalische Leitung Johannes Mertl
Projektleitung & Inszenierung Krysztina Winkel
Es spielt das Bühnenorchester der Wiener Staatsoper
Kostenlose Tickets: www.wiener-staatsoper.at

Zwischen Russland und Sevilla liegt Südtirol



Der ladinische Bariton André Schuen über Wechselbeziehungen zwischen Opernrollen, geographische Präferenzen und alternative Karrierewege

Mozarts Graf Almaviva haben Sie in Wien ja in der letzten Saison bereits gesungen, genauso aber haben Sie den Figaro schon längstens im Repertoire. Beeinflusst das Ihre Wahrnehmung des Grafen?

AS Figaro war überhaupt meine erste große Opernpartie, ich habe mit Figaro mein Diplom gemacht und ich denke schon, dass es jedenfalls von Vorteil ist, wenn man beide Rollen singt, oder beide Rollen gesungen hat, weil man sich in die andere Rolle anders hineinsetzen kann. Ich denke, das ist auch bei Don Giovanni/Leporello so, da fehlt mir aber noch der Leporello!

Man springt ja als Sänger generell von einer Rolle in die nächste. Nimmt man da prinzipiell etwas in die nächste mit oder inwieweit kann man sich in seiner Interpretation abkapseln?

AS Da schwingt immer etwas mit! Ich glaube, so sehr kann man sich gar nicht abgrenzen, dass man da nicht irgendwie etwas mitnimmt. Aber das kann auch sehr positiv sein, man lernt ja bei jeder neuen Rolle neue Facetten an sich uns seiner Stimme kennen, und wenn man dadurch etwas mitnimmt: Umso besser! Natürlich, wenn man sich dann schlechte Sachen aneignet, wär's ein bissl kontraproduktiv, aber das versucht man ja zu vermeiden!

Was von Ihrem Grafen steckt im Onegin oder wie viel von Onegin steckt in Ihrem Grafen?

AS Vom Charakter her, vom Schauspielerischen kann man als Verbindung vielleicht eine gewisse Eitelkeit sehen, die in beiden Figuren doch recht deutlich drin ist. Rein sängerisch, sagen wir einmal: Wenn man vom »Mozart-Singen«, vom Mozart-Klang, ausgeht ist man, denke ich, in vielen Repertoireabteilungen gut

beraten. Darauf kann man immer aufbauen. Zumindest ist das für mich ein guter Zugang!

Der Graf und Onegin sind beide nicht ganz unproblematische Charaktere. Mit wem wären Sie lieber auf ein Bier gehen? Mit dem Grafen in Sevilla oder mit Onegin auf einem russischen Landsitz?

AS Da würde ich doch Sevilla wählen!

Aus geographischen Gründen oder hat das auch mit der Figur etwas zu tun?

AS Aus geographischen Gründen auf jeden Fall – wobei: Russland kann auch wunderschön sein. Aber ich mag die iberische Halbinsel sehr gerne. Den Grafen als angenehmen Gesellen zu bezeichnen, wäre maßlos übertrieben, aber irgendwie erscheint er mir doch zumindest ein bisschen witziger!

Als Sänger muss man sich oft die Frage anhören, warum man Sänger geworden sei. Aber anders gefragt, was wären Sie gerne geworden, wenn's jetzt nicht die Gesangskarriere wäre?

AS Wenn ich nicht Sänger geworden wäre, dann wäre ich wahrscheinlich Koch oder hätte diese Richtung einschlagen wollen. Aber das hab' ich vielleicht auch ein bisschen später entdeckt als mit 18!

Wenn Sie mit dem Grafen in Sevilla säßen, was würden Sie für ihn kochen?

AS Ich würde gute, frische, selbstgemachte Pasta machen. Vielleicht Tagliatelle mit einem Saliccia-Ragu oder Bolognese. Und das würde man dann hoffentlich mit großem Vergnügen essen!

Instagram-Userin **Karolineoper1994** wollte von uns wissen:



Szenenbild *Le nozze di Figaro*

Wie viele unterschiedliche Opern wurden an der Wiener Staatsoper bisher gespielt und welche am häufigsten?

Wenn wir die Wiener Staatsoper als jene Institution, die seit 1869 im Haus am Ring beheimatet ist, definieren (und damit auch die k.k. Hofoper und alle anderen Namen gleich mitnehmen) und die Geschichte vor 1869 ausblenden, dann lautet die Antwort 491. Also: 491 unterschiedliche Operntitel, egal in welcher Sprache, egal welches Genre (also auch Kinderopern und – seien wir großzügig – Operetten mitgerechnet), egal ob ein-, zwei- oder fünftätig, egal ob im Haupthaus oder einer Nebenspielstätte. Das klingt im ersten Augenblick nach beachtlich viel, im zweiten hingegen nach erstaunlich wenig. Vor allem, wenn man bedenkt, dass sich in der aktuellen Spielzeit der Wiener Staatsoper mehr als 45 Opern im Repertoire befinden, also fast ein Zehntel der Gesamtsumme.

Aus den Aufführungsdaten erkennt man schnell, dass die Wiener Staatsoper einen zeitlichen Repertoire-Schwerpunkt hat, der sich in erster Linie von Mozart bis Strauss erstreckt, also rund 150 Jahre abdeckt und Werke aus der Zeit davor wie danach in deutlich geringerer Dichte auf dem Spielplan standen bzw. stehen. So konnte man lange Zeit die Aufführungen barocker Opern maximal als sporadisch bezeichnen, erst in den letzten Jahren wurde dieses Repertoire einer verstärkten Pflege unterzogen. Inhaltlich ist der Repertoire-Kern großen Schwankungen unterworfen: So war etwa das französische Repertoire im 19. Jahrhundert beim Wiener Publikum deutlich be-

liebter als heute. Auch die Politik spielte in der Repertoire-Bildung eine Rolle, zumeist eine erschreckende: Im Ersten Weltkrieg wurden Werke lebender Komponisten aus sogenannten »feindlichen« Staaten zeitweilig nicht gespielt, der Nationalsozialismus dünnte die Spielpläne aufgrund seiner rassistischen Politik stark aus.

Die großen Säulen des (heutigen) Repertoires sind Verdi, Puccini, Wagner, Strauss und Mozart. Sehr häufig spielte die Staatsoper von Mozart *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, *Zauberflöte*, *Così fan tutte*, *Entführung*, deutlich seltener *Idomeneo*, *Bastien und Bastienne* und *La clemenza di Tito* und nur punktuell *La finta giardiniera*, *Zaide*, *Lucio Silla* oder *Der Schauspieldirektor*. Der Rest erklang bisher gar nicht an der Wiener Staatsoper. Auch bei Strauss, Verdi und Puccini sind bislang nicht alle ihrer Opern gegeben worden, einzig Wagners Werk – was den »offiziellen« Kanon betrifft – ist vollständig in der Aufführungsgeschichte des Hauses versammelt.

Die Statistik zeigt auch, dass es Opern gab, die nur ein einziges Mal gespielt und aufgrund eines überraschend überzeugenden Misserfolgs sofort abgesetzt wurden.

Das bisher meistgespielte Opernwerk ist Mozarts *Le nozze di Figaro* (rund 1.400 mal, gefolgt von der *Zauberflöte* und *La Bohème*), meistgespielter Komponist ist Verdi (rund 5.900 mal), gefolgt von Wagner (rund 5.600 mal), Mozart (5.400 mal), Puccini (rund 3.900 mal) und Strauss (rund 3.200 mal).

Der neue Bösendorfer Konzertflügel 230VC Vienna Concert.

Ein einzigartiges Klanguniversum in neuer Größe.



Die Liebe zur Musik ist für Bösendorfer der stete Antrieb zu immer neuen Höchstleistungen. Und so präsentierte der österreichische Klavierhersteller im März 2021 eine völlig neue Flügelgröße: den 230VC Vienna Concert, der neue Dimensionen mit raumfüllender Strahlkraft, endloser Klangvielfalt und einzigartiger Klangtiefe erschließt.

Dieser neue Flügel 230VC reiht sich in die bereits etablierte Bösendorfer Vienna Concert Linie ein. Die Zielsetzung war es, ein Instrument zu entwickeln, das in jeder räumlichen und akustischen Umgebung ein unvergleichliches Klangerlebnis bietet und eine unerschöpfliche Quelle an künstlerischer Kreativität ist. Zusammen mit seiner exzellenten Ausgewogenheit und Kontrollierbarkeit bietet dieser Flügel ein breites Einsatzspektrum: von der großen Bühne bis zum privaten Konzertsaal Zuhause und gleichermaßen in der klavermusikalischen Ausbildung vom Konzertfach bis zur Liedbegleitung.

Auch das Bösendorfer spezifische VC-Konstruktionsprinzip, die eigenständige akustische Anlage rund um den Resonanzboden, wird beim neuen 230VC perfekt umgesetzt. Die herausragenden Klangqualitäten dieses neuen Konzertflügels liegen in der enormen Flexibilität und Reaktionsfähigkeit des akustischen Aufbaus. Dieser bietet eine einzigartige dynamische Bandbreite und Klangtiefe über alle Register. Der akustische Wirkungsgrad erzeugt einen besonders substantiellen Bass, ausdrucksstarke Farben, einen strahlenden Diskant und eine außergewöhnliche Tonlänge, und ermöglicht allerfeinste Nuancierungen beim Spielen. Die hervorragende Ausgewogenheit und Kontrollierbarkeit bieten zudem unendlich viele Interpretations- und Gestaltungsmöglichkeiten. Der neue Konzertflügel 230VC aus dem Hause Bösendorfer definiert das Klavierspiel vollkommen neu.

SERVICE

ADRESSE

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

IMPRESSUM

OPERNRING ZWEI
OKTOBER 2021
WIENER STAATSOPER
SAISON 2021/22
ERSCHEINUNGSWEISE: MONATLICH

HERAUSGEBER
Wiener Staatsoper GmbH

DIREKTOR
Dr. Bogdan Roščić

KAUFMÄNNISCHE
GESCHÄFTSFÜHRERIN
Dr. Petra Bohuslav

MUSIKDIREKTOR
Philippe Jordan

BALLETTDIREKTOR
Martin Schläpfer

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

GESTALTUNG & KONZEPT
Fons Hickmann M23, Berlin

LAYOUT & SATZ
Annette Sonnewend & Gabi Adébisi-Schuster
(WerkstattWienBerlin)

BILDNACHWEISE
Coverfoto: Christoph Köstlin / Deutsche Grammophon

REDAKTIONSSCHLUSS
für dieses Heft: 27. September 2021 / 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

Produktionssponsoren

Faust



Jubiläumskonzert der Opernschule

Hauptsponsor der Opernschule



OKTOBER 2021

1	Fr	Oper 19.00 – 22.15	IL BARBIERE DI SIVIGLIA → Gioachino Rossini	<i>Musikalische Leitung Mariotti Inszenierung & Bühne Fritsch Mit Berzhanskaya / Marthens / Brauer-Kvam – Flórez / Dupuis / Bordogna / Abdrazakov / Astakhov</i>	⑥ / WE
2	Sa	Oper 19.00 – 22.30	LE NOZZE DI FIGARO → Wolfgang Amadeus Mozart	<i>Musikalische Leitung Manacorda Inszenierung, Bühne & Kostüme Ponnelle Mit Bengtsson / Mühlemann / Nolz / Houtzeel / Kędzior – Schuen / Sly / Bartneck / Giovannini / Bankl / Kammerer</i>	⑧
3	So	Kinderoper 11.00 – 12.30	URAUFFÜHRUNG DIE ENTFÜHRUNG INS ZAUBERREICH → Mozart / Resch	<i>Musikalische Leitung Henn Inszenierung Blum → Wanderoper durch das Gebäude der Wiener Staatsoper</i>	⑨
		Oper 19.00 – 22.00	OTELLO → Giuseppe Verdi	<i>Musikalische Leitung de Billy Inszenierung Noble Mit Willis-Sørensen / Bohinec – Kunde / Tézier / De Tommaso / Osuna / Wasnetsov / Mokus</i>	⑩ / 3B
4	Mo	Oper 19.00 – 22.15	IL BARBIERE DI SIVIGLIA → Gioachino Rossini	→ Besetzung wie am 1. Oktober	⑩ / 22B / WE
5	Di	Oper 19.00 – 22.30	LE NOZZE DI FIGARO → Wolfgang Amadeus Mozart	→ Besetzung wie am 2. Oktober	⑩ / 8B / WE
6	Mi	Kinderoper 10.30 – 12.00	DIE ENTFÜHRUNG INS ZAUBERREICH → Mozart / Resch	<i>Musikalische Leitung Henn Inszenierung Blum → Wanderoper durch das Gebäude der Wiener Staatsoper</i>	⑨
		Oper 19.00 – 22.15	L'INCORONAZIONE DI POPPEA → Claudio Monteverdi	<i>Musikalische Leitung Heras-Casado Inszenierung, Bühne & Choreographie Lauwers Mit Lindsey / Zámečníková / Bock / Boecker / Signoret / Wallroth / Marthens – Sabata / White / Jenz / Ebenstein / Pollak / Amako / Van Heyningen</i>	⑩ / 12A / WE
7	Do	Oper 19.00 – 22.15	IL BARBIERE DI SIVIGLIA → Gioachino Rossini	→ Besetzung wie am 1. Oktober	⑩ / 17A / WE
8	Fr	Oper 19.00 – 22.30	LE NOZZE DI FIGARO → Wolfgang Amadeus Mozart	→ Besetzung wie am 2. Oktober	⑩ / 8A
9	Sa	Konzert 11.00 – 12.30	KAMMERMUSIK DER WR. PHILHARMONIKER 1	<i>Mit Kurylak / Ruppe / Wex / Breinschmid → Veranstaltung findet im Gustav Mahler-Saal statt</i>	⑩
		Oper 19.00 – 22.15	L'INCORONAZIONE DI POPPEA → Claudio Monteverdi	→ Besetzung wie am 6. Oktober	⑩ / 13A / WE
10	So	Kinderoper 11.00 – 12.30	DIE ENTFÜHRUNG INS ZAUBERREICH → Mozart / Resch	<i>Musikalische Leitung Henn Inszenierung Blum → Wanderoper durch das Gebäude der Wiener Staatsoper</i>	⑨
		Oper 19.00 – 22.15	IL BARBIERE DI SIVIGLIA → Gioachino Rossini	→ Besetzung wie am 1. Oktober	⑩ / 22A / WE
11	Mo	Oper 19.00 – 22.15	L'INCORONAZIONE DI POPPEA → Claudio Monteverdi	→ Besetzung wie am 6. Oktober	⑩ / 13B / WE
12	Di	Kinderoper 10.30 – 12.00	DIE ENTFÜHRUNG INS ZAUBERREICH → Mozart / Resch	<i>Musikalische Leitung Henn Inszenierung Blum → Wanderoper durch das Gebäude der Wiener Staatsoper</i>	⑨
		Ballett 19.00 – 21.30	A SUITE OF DANCES Musikalische Leitung Pope	<i>GLASS PIECES Choreographie Robbins DUO CONCERTANT Choreographie Balanchine A SUITE OF DANCES Choreographie Robbins THE CONCERT Choreographie Robbins Klavier Zapradin</i>	⑩ / 1A / WE
13	Mi	Oper 19.00 – 22.15	L'INCORONAZIONE DI POPPEA → Claudio Monteverdi	→ Besetzung wie am 6. Oktober	⑩ / 12B / WE
14	Do	Oper 19.00 – 22.15	IL BARBIERE DI SIVIGLIA → Gioachino Rossini	→ Besetzung wie am 1. Oktober	⑩ / 17B / WE
15	Fr	Oper 19.00 – 22.00	EUGEN ONEGIN → Piotr I. Tschaikowski	<i>Musikalische Leitung Hanus Inszenierung & Bühne Tcherniakov Mit Car / Goryachova / Schneiderman / Diadkova / Mertinz – Schuen / Volkov / Ivashchenko / Dumitrescu</i>	⑩ / 5A / WE

16	Sa	Konzert 15.00 – 16.30	OPERN-KINDERCHÖRE	Anlässlich 20 Jahre Opernschule der Wiener Staatsoper <i>Musikalische Leitung Mertl</i> → Veranstaltung findet im Gustav Mahler-Saal statt	⑩
		Ballett 19.30 – 22.00	A SUITE OF DANCES	→ Besetzung wie am 12. Oktober	⑩ / 24B / WE
17	Sa	Konzert 11.00 – 12.00	MATINEE DER OPERNSCHULE	Gemeinsam mit internationalen Opern-Kinderchören Anlässlich 20 Jahre Opernschule der Wiener Staatsoper <i>Musikalische Leitung Mertl</i>	⑩
		Ballett 19.30 – 22.00	A SUITE OF DANCES	→ Besetzung wie am 12. Oktober	⑩ / 24A / WE
18	Mo	Oper 19.00 – 22.00	EUGEN ONEGIN → Piotr I. Tschaikowski	→ Besetzung wie am 15. Oktober	⑩ / U27 / 16A / WE
19	Di	Ballett 19.30 – 22.00	A SUITE OF DANCES	→ Besetzung wie am 12. Oktober	⑩ / U27 / 1B / WE
20	Mi	Ballett 19.30 – 22.00	A SUITE OF DANCES	→ Besetzung wie am 12. Oktober	⑩ / 11A / WE
21	Do	Oper 19.00 – 22.00	EUGEN ONEGIN → Piotr I. Tschaikowski	→ Besetzung wie am 15. Oktober	⑩ / WE
22	Fr	Oper 19.00 – 22.15	ADRIANA LECOUVREUR → Francesco Cilea	<i>Musikalische Leitung Wellber Inszenierung McVicar Mit Jaho / Garancá / Tonca / Nolz – Jagde / Wasnetsov / Giovannini / Alaimo / Kazakov / Pollak</i>	⑩ / 18A / WE
23	Sa	19.00 – 20.30	DER LETZTE TAG	<i>Musikalische Leitung Mertl Musikalische Gestaltung & Koordination & Kooperation Icochea Projektleitung & Inszenierung Winkel</i>	⑩ / 11B / WE
		Ballett 19.30 – 22.00	A SUITE OF DANCES	→ Besetzung wie am 12. Oktober	⑩ / 11B / WE
24	Sa	Konzert 11.00 – 12.00	ENSEMBLEMATINEE 1 Mit Boecker – Solodovnikov Klavier Tysman → Veranstaltung findet im Gustav Mahler-Saal statt	⑩	
		19.00 – 20.30	DER LETZTE TAG	→ Besetzung wie am 23. Oktober Veranstaltung findet im Kulturhaus Brotfabrik statt	⑩ / 16B / WE
		Oper 18.30 – 21.30	EUGEN ONEGIN → Piotr I. Tschaikowski	→ Besetzung wie am 15. Oktober	⑩ / 16B / WE
25	Mo	Oper 19.00 – 22.15	ADRIANA LECOUVREUR → Francesco Cilea	→ Besetzung wie am 22. Oktober	⑩ / U27 / WE
26	Di	Kinderoper 11.00 – 12.30	DIE ENTFÜHRUNG INS ZAUBERREICH → Mozart / Resch	<i>Musikalische Leitung Henn Inszenierung Blum → Wanderoper durch das Gebäude der Wiener Staatsoper</i>	⑩ / 5B / WE
		Oper 19.00 – 22.00	EUGEN ONEGIN → Piotr I. Tschaikowski	→ Besetzung wie am 15. Oktober	⑩ / 5B / WE
27	Mi	Kinderoper 11.00 – 12.30	DIE ENTFÜHRUNG INS ZAUBERREICH → Mozart / Resch	<i>Musikalische Leitung Henn Inszenierung Blum → Wanderoper durch das Gebäude der Wiener Staatsoper</i>	⑩ / 5B / WE
28	Do	Ballett 19.00 – 21.45	TANZE BILDER SINFONIEN Musikalische Leitung Reimer	SYMPHONY IN THREE MOVEMENTS Choreographie Balanchine PICTURES AT AN EXHIBITION Choreographie Ratmansky SINFONIE NR. 15 Choreographie Schläpfer	⑩ / 9A / WE
29	Fr	Oper 19.00 – 22.15	ADRIANA LECOUVREUR → Francesco Cilea	→ Besetzung wie am 22. Oktober	⑩ / 7A / WE
30	Sa	Kinderoper 11.00 – 12.30	DIE ENTFÜHRUNG INS ZAUBERREICH → Mozart / Resch	<i>Musikalische Leitung Henn Inszenierung Blum → Wanderoper durch das Gebäude der Wiener Staatsoper</i>	⑩ / 5B / WE
		Ballett 19.00 – 21.45	TANZE BILDER SINFONIEN	→ Besetzung wie am 28. Oktober	⑩ / WE
31	Sa	Kinderoper 11.00 – 12.30	DIE ENTFÜHRUNG INS ZAUBERREICH → Mozart / Resch	<i>Musikalische Leitung Henn Inszenierung Blum → Wanderoper durch das Gebäude der Wiener Staatsoper</i>	⑩ / 5B / WE
		Oper 19.00 – 22.30	FAUST → Charles Gounod	<i>Musikalische Leitung de Billy Inszenierung Castorf Mit Willis-Sørensen / Bohinec – Costello / Palka / Dupuis / Kellner / Plummer – Andersson / Keller / Dusche</i>	⑩ / 4A / WE

PINNWAND

GEBURTSTAGE	RADIO- & TV-TERMINE	
3. Oktober → KS Ruggero Raimondi (80) 10. Oktober → Sir Willard White (75) 13. Oktober → Paolo Carignani (60)	2. OKTOBER, 19.30 → Ö1 DIE WALKÜRE (Wagner) <i>Mit u.a. Serafin, Davidsen, Gubanova – Paterson, Skelton, Groissböck Musikalische Leitung Philippe Jordan Aufgenommen am 24. November 2020 in der Pariser Opéra Bastille</i>	
LIEDWETTBEWERB	3. OKTOBER, 20.15 → ORF III ABSCHIEDSGALA JOSÉ CARRERAS Aufgenommen an der Wiener Staatsoper am 14. September 2021	
Der Internationale Helmut Deutsch Liedwettbewerb ist Wiens erster und einziger regelmäßig stattfindender Wettbewerb für Sängerinnen und Sänger, der sich ausschließlich dem Liedschaffen österreichischer Komponisten widmet. Neben berühmten Namen wie Schubert, Wolf und Mahler liegt der Fokus jeweils auch auf einem in seiner Bekanntheit verblassten, jedoch unvergessenen Tondichter. Heuer waren Mitglieder des Opernstudios der Wiener Staatsoper besonders erfolgreich und konnten gleich drei Preise gewinnen. So ging der 1. Preis (Gesang) an den Tenor Hiroshi Amako, der 2. Preis (Klavier) an den Pianisten des Opernstudios, Richard Fu, und der 3. Preis sowie Publikumspreis an den Bariton Michael Arivony.	5. OKTOBER, 10.05 → Ö1 DER ITALIENISCHE SCHALJAPIN KS Ruggero Raimondi zum 80. Geburtstag <i>Mit Christoph Wagner-Trenkowitz</i>	
OPEN CLASS	9. OKTOBER, 20.15 → ORF 2 IL BARBIERE DI SIVIGLIA (Rossini) <i>Musikalische Leitung Michele Mariotti Inszenierung & Bühne Herbert Fritsch Kostüme Victoria Behr Licht Carsten Sander Dramaturgie Nikolaus Stenitzer Choreinstudierung Thomas Lang Mit Berzhanskaya, Marthens, Brauer-Kvam – Flórez, Bordogna, Abdrazakov, Dupuis, Astakhov</i>	
Ab dem 2. Oktober findet das professionelle klassische Training für Berufstänzer*innen, Pädagog*innen, Studierende und fortgeschritten Hobbytänzer*innen (ab 14 Jahren) wieder samstags statt. Die Leitung übernehmen alternierend Louisa Rachedi, Martin Schläpfer und weitere Mitglieder des Wiener Staatsballetts. Trainiert wird zu Live-Klaviermusik. Wo: Ballettakademie der Wiener Staatsoper, Nurejew Saal, Hanuschhof 3, 1010 Wien Wann: jeden Samstag (außer an Feiertagen und in der Spielzeitpause) um 16 Uhr; Einlass: ab 15.30 Uhr Dauer: 90 Minuten Kostenbeitrag: € 20,- pro Unterricht. Tickets & weitere Infos über die Covid-19-Maßnahmen (2G-Nachweis erforderlich): → wiener-staatsballett.at	Chor und Orchester der Wiener Staatsoper Aufgenommen in der Wiener Staatsoper 2021	
	21. OKTOBER, 14.05 → Ö1 »DIE SENA« Zum 100. Geburtstag von KS Sena Jurinac <i>Mit Chris Tina Tengel</i>	
	26. OKTOBER, 15.05 → Ö1 SENA JURINAC IM REICH DER OPERETTE <i>Mit Michael Blees</i>	
	31. OKTOBER, 15.05 → Ö1 DAS WIENER STAATSOPERN MAGAZIN Ausschnitte aus aktuellen Aufführungen der Wiener Staatsoper <i>Gestaltung Michael Blees</i>	
		WORLD BALLET DAY 2021 19. Oktober 2021
		
		<p>Der World Ballet Day ist eine Feier des Tanzes: Rund um den Globus präsentieren Compagnien Einblicke in ihre Arbeit. Das Wiener Staatsballett öffnet auf Einladung des Royal Opera House London am 19. Oktober erneut seine Studios mit einem über seine Social-Media-Kanäle weltweit verfügbaren Streaming aus den Proben zur Premiere »Im siebten Himmel«. Aber auch live steht der Tanz an diesem Tag im Zentrum des Wiener Staatsopernprogramms: In einem exklusiven Ballettclub-Künstlergespräch mit der Ersten Solotänzerin Ketevan Papava, dem Bariton André Schuen und dem Vorstand der Wiener Philharmoniker Daniel Froschauer dreht es sich unter dem Motto »Ballet meets Opera« um Onegin auf der Ballett- und der Opernbühne. Um 19.30 Uhr ist das Wiener Staatsballett dann mit »A Suite of Dances« in Werken von Jerome Robbins und George Balanchine zu erleben.</p>
		
		<p>Die neue Cover-Gestaltungslinie der Programmhefte der Wiener Staatsoper zieht auch außerhalb der Musiktheater-Welt die Aufmerksamkeit auf sich! Drei der Entwürfe (<i>Don Carlos</i>, <i>Elektra</i> und <i>Eugen Onegin</i>) wurden vor kurzem mit einem der renommiertesten Designpreise – »100 Beste Plakate aus Deutschland, Österreich, Schweiz« – ausgezeichnet. Im Rahmen einer Ausstellung werden die prämierten Sujets an zwölf Orten, beginnend in den Staatlichen Messen zu Berlin und endend im MAK Wien, gezeigt. Zusätzlich sind sie auch in einer asiatischen Expositur in Seoul zu besichtigen.</p>



KLANGVOLLE EMOTIONEN

LEXUS LC CABRIOLET

Dank des schallabsorbierenden Interieurs und optimierter Aerodynamik, die den Luftstrom bei geöffnetem Verdeck am Fahrzeug vorbei leitet, genießen Sie das sinnliche Klangbild des perfekt abgestimmten V8-Motors gänzlich ohne unerwünschte Nebengeräusche. Das Lexus LC Cabriolet zu hören, heißt es zu fühlen.

Visit lexus.eu to find out more.



◊ NORMVERBRAUCH KOMBINIERT: 275G/KM
◊ CO₂ EMISSIONEN KOMBINIERT: 11,7L/100KM. SYMBOLFOTO.

LEXUS
EXPERIENCE AMAZING