

# OPERNRING ZWEI



Martin Schläpfer,  
Direktor des  
Wiener Staatsballetts

*Das Monatsmagazin der Wiener Staatsoper → №9 / November 2021*

BALLETTPREMIERE »IM SIEBTEN HIMMEL« → 2 ÜBER CHRISTINE MIELITZ,  
INSZENIERUNG DES »FLIEGENDEN HOLLÄNDERS« → 8 DER WIENER  
STAATSOPERNCHOR → 17 PLÁCIDO DOMINGO IM HAUS AM RING → 20  
IM GEDENKEN AN EDITA GRUBEROVÁ → 28

WIENER  
STAATSOPER





nachhaltig #jungbleiben

vöSLAUER  
+  
alexia  
chung





- |  |   |   |
|--|---|---|
| <p><b>2</b><br/>»IM SIEBTEN HIMMEL«<br/>SCHLÄPFER / GOECKE / BALANCHINE<br/><i>Premiere des Wiener Staatsballetts</i></p> <p><b>8</b><br/>PAS DE DEUX UND ZWEIKAMPF<br/><i>Über Christine Mielitz' Inszenierung des Fliegenden Holländers</i></p> <p><b>12</b><br/>MEER, MOND &amp; ELFEN<br/><i>Die Klangwelt der Celesta</i></p> <p><b>13</b><br/>VISUELLE OPULENZ<br/><i>Der Faust kehrt zurück an die Staatsoper</i></p> <p><b>14</b><br/>DIE KUNST DER GRENZENLOSIGKEIT<br/><i>Omer Meir Wellber dirigiert Carmen</i></p> | <p><b>17</b><br/>ZWISCHEN ADRENALIN UND ENDORPHIN<br/><i>Der Wiener Staatsopernchor als Einspringer und Hauptdarsteller</i></p> <p><b>18</b><br/>EISERNER VORHANG 2021/22</p> <p><b>20</b><br/>NIE RASTEN, NIE ROSTEN<br/><i>Plácido Domingo singt im November zwei Mal im Haus am Ring</i></p> <p><b>23</b><br/>WAS SIE SCHON IMMER ÜBER OPER UND BALLET WISSEN WOLLTEN</p> <p><b>24</b><br/>»WELCHES TIER BIST DU?«<br/><i>Andrea Giovannini im Portrait</i></p> <p><b>26</b><br/>EINE NEUE SPIELSTÄTTE FÜR DIE WIENER OPER</p> | <p><b>28</b><br/>SIE WAR »UNSERE« GRUBEROVA<br/><i>Die Wiener Staatsoper trauert um Edita Gruberova</i></p> <p><b>30</b><br/>VON DER HEITERKEIT DES DRAMAS<br/><i>Don Giovanni und das Komische</i></p> <p><b>33</b><br/>DER PRÄGENDE MOMENT<br/><i>Rachel Willis-Sørensen</i></p> <p><b>34</b><br/>DEBÜTS</p> <p><b>35</b><br/>PINNWAND</p> <p><b>36</b><br/>SPIELPLAN</p> |
|--|---|---|

GENERALSPONSOREN DER WIENER STAATSOPER



# IM SIEBTEN HIMMEL

*Das Wiener Staatsballett  
zeigt Choreographien von  
Martin Schläpfer und  
George Balanchine sowie  
eine Uraufführung von  
Marco Goecke*

Wie »Feuer und Wasser« beschreibt Marco Goecke das Programm, das am 14. November in der Wiener Staatsoper Premiere feiert. Verschiedene Handschriften und Atmosphären hat Martin Schläpfer hier zu einem Triptychon vereint: zwei opulente Tanzfeste – Martin Schläpfers »Wien-Ballett« *Marsch, Walzer, Polka* im neuen Kostümdesign von Susanne Bisovsky und George Balanchines festliche *Symphony in C* – rahmen eine Uraufführung des jüngst zum »Choreographen des Jahres« gekürten Marco Goecke. Am Pult des Wiener Staatsopernorchesters gibt Patrick Lange sein Debüt beim Wiener Staatsballett mit Werken der Strauss-Familie, von Gustav Mahler und Georges Bizet.



## WALZERTRAUM UND TANZEKSTASE MARTIN SCHLÄPFER UND SUSANNE BISOVSKY

Eine Tänzerin schreibt mit einer fließenden Gelöstheit eine Sehnsucht in den Raum. Andere entdecken die lauernde Verzögerung des Tangos für den Walzer und den Spitzenschuh als gefährliche Waffe. Sie wiegen sich im Spagat, lauschen versonnen, wenn die Geigen des Orchesters am schönsten »schluchzen«, begegnen sich wie sommernachtstrunkene Schlafwandler voll unerwarteter Zartheit, verlieren die Nerven, kreiseln mit imaginären Partnern, wanken nach Hause wie eine überdrehte Ballgesellschaft weit nach Mitternacht oder bekommen schlotternde Knie, statt stramm, strahlend und siegesgewiss vor einer imaginären k. & k.-Armee zu defilieren.

Mit den Walzern *An der schönen blauen Donau* und *Sphärenklänge*, der *Annenpolka* sowie dem *Radetzky-Marsch* hat sich Martin Schläpfer nicht einfach einige der bekanntesten Werke der Strauss-Familie für sein Ballett *Marsch, Walzer, Polka* gewählt, sondern sich bewusst dieser so oft gehörten, viel gespielten und mit Bildern besetzten Musik von Johann Strauss Vater, Johann Strauss Sohn und Josef Strauss ausgesetzt. Musik, die für all das steht, was man gemeinhin mit dem so »sehnsuchtsvoll-scheel angesehenen Begriff ›Wien‹« verbindet – so Otto Brusatti: »Ironie und sehr tiefe Bedeutung, Schubert und Dreimäderlhaus in einem, Hanswurst und *Eroica*, (...) Hysterien und Totenkult.« Entstanden ist ein Ballett, das weder Neujahrskonzert, noch Opernball und doch beides auch ist: eine hinreißende Hommage an Walzertraum und Tanzekstase mit dem liebevoll-distanzierten Blick aus der Ferne, eine feinsinnige Ausbalancierung des Zwiespalts zwischen Euphorie und Melancholie, großem Gefühl und Komik.

»Für mich ist *Marsch, Walzer, Polka* auch heute noch eines meiner besten Stücke und ich habe immer wieder heimlich davon geträumt, es auch dort zeigen zu dürfen, wo es durch seine Musik natürlich hingehört: nach Wien«, bekennt Martin Schläpfer über die 2006 für seine damalige Compagnie, das ballettmainz, choreografierte Tanzfolge. Verlassen hat ihn das Stück seither nicht. Auch mit dem Ballett am Rhein war dieser »Geniestreich« – so Nicole Strecker im Magazin *tanz* – in deutlich vergrößerter Tänzer-Besetzung zu sehen, und mit der Premiere *Im siebten Himmel* erfüllt sich nun Martin Schläpfers Traum: *Marsch, Walzer, Polka* kommt auf die Bühne der Wiener Staatsoper – allerdings in einer um die *Neue Pizzicato-Polka* von Johann Strauss Sohn, deren Choreographie Martin Schläpfer in Wien nun zur Uraufführung bringt, erweiterten Fassung und in neuem Design. »Ursprünglich waren die Kostüme sehr schlicht gehalten, viel Haut zeigende, Unterwäsche-artige Schnitte. Für Wien

schien mir dieser Entwurf jedoch nicht mehr passend. Kurz vor Weihnachten 2018 fiel mir dann eine Reportage über die Designerin Susanne Bisovsky in die Hände. Ich war völlig elektrisiert von ihrer Kunst und habe ihr sofort geschrieben. Als ich sie dann wenige Wochen später in ihrem wunderbaren Atelier am Brillantengrund im 7. Bezirk besuchen durfte, war mir schnell klar, dass ich mit ihr als Partnerin an dieses vor 15 Jahren entstandene Ballett noch einmal neu herangehen möchte. Die Intensität, der Reichtum, die Modernität, aber auch die Archaik im Integrieren all dessen, was man unter Tracht versteht, fesseln mich sehr an ihren Entwürfen«, so Martin Schläpfer.

Susanne Bisovsky arbeitete nach ihrem Studium bei u.a. Vivienne Westwood an der Hochschule für angewandte Kunst Wien zunächst mit Jean-Charles de Castelbajac in Paris, später für Helmut Lang und das Label Kathleen Madden. Die aus allen Designtrends fallende Faszination für Tracht ließ sie aber nicht los und 1999 gründete sie schließlich ihr eigenes Label. Bereits mehrfach schuf sie auch Kostüme für die Theaterbühne, darunter an der Scala di Milano sowie bei den Salzburger Festspielen. Mit ihrem Entwurf für *Marsch, Walzer, Polka* entstand nun ihr erstes Design für den Tanz – Kostüme für 50 Tänzerinnen und Tänzer, alle von Hand in ihrem eigenen Atelier angefertigt und inspiriert von imaginären Bildern, die sich in Martin Schläpfers Notizen zu seinen Tänzen fanden.

## ATEMBERAUBENDES GLANZSTÜCK GEORGE BALANCHINE UND GEORGES BIZET

Ein opulentes Tanzfest ganz anderer Art ist George Balanchines *Symphony in C* zu Georges Bizets Symphonie in C-Dur, welche den Abschluss des Programms bildet. Die Wurzeln dieses den imperialen Glanz der großen Sankt Petersburger Divertissements Marius Petipas verströmende Werk reichen in das Jahr 1947 zurück. Balanchine, der seine eigene Compagnie – das New York City Ballet – längst zu Weltruhm gebracht hatte, war damals als Ballettmeister beim Ballet de l'Opéra de Paris zu Gast. Von den Rangstufen des Ensembles fasziniert, übertrug er diese in seinem in nur zwei Wochen entstandenen Ballett *Le Palais de cristal* in einem raffinierten Wechselspiel zwischen Soli, Pas de deux und großen Gruppenformationen auf die Bewegungs-Architektur auf der Bühne. Ein Jahr später entschied er sich zu einer Übernahme des Werkes in das New York City Ballet, für die er eine Reduktion der Kostüme vornahm – die Damen erscheinen nun in weißen Tutus, die Herren in Schwarz. Wie stets bei Balanchine ist der Tanz ganz aus der Musik abgeleitet. Aus ihr gewinnt er seine Energien, ihre Strukturen und Emotionen macht er im Raum sichtbar.



Marco Goecke mit Marcos Menha und Duccio Tariello bei den Proben zu seiner Uraufführung für das Wiener Staatsballett



»Tanz ist für mich nichts anderes, als das Leben zu bejahren, wenn wir uns im Theater treffen – das Leben in seinem Absurden, seinem Schönen, seinem Traurigen. Es gibt kaum eine Metapher, die mehr gefüllt ist mit Energie als der Tanz. Und deshalb fehlt uns derzeit die direkte Begegnung so sehr. Tanz ist das Gegenteil von Tod. Wenn ich morgens zur Arbeit gehe, fühle ich, dass ich älter und müder und manchmal auch frustrierter werde. Aber wenn ich aus dem Fahrstuhl komme und die Musik vom Training höre, bin ich wie ein Hund, der die Fährte aufnimmt. Die Fährte des Glücks, des Lebens. Dann werde ich ganz wach. Das jeden Tag wieder zu erleben, ist etwas sehr Schönes. So empfinde ich die Arbeit am Tanz.«

MARCO GOECKE

Für die Einstudierung der *Symphony in C* ist mit Patricia Neary eine Persönlichkeit zum Wiener Staatsballett zurückgekehrt, die zu den herausragenden Tanzkünstlerinnen der Ära Balanchine zählte und sich bis heute mit ihrem reichen Erfahrungsschatz für die Pflege und den Erhalt dieses choreographischen Erbes einsetzt. Was sie vor einigen Jahren als Gast Martin Schläpfers über die Einstudierung von *The Four Temperaments* sagte, gilt auch für *Symphony in C*: »Mr. B.s Ballette fördern Solisten und Corps de Ballet gleichermaßen. Es ist für jeden eine Herausforderung. Was Balanchines Stücke so geeignet für große Compagnien macht, ist die Art und Weise, wie er den Corps de Ballet nutzt: Er lässt ihn tanzen! Stehst du in *Schwanensee* in der letzten Reihe, hältst du eine Pose – bei Balanchine tanzt du! (...) Mit meinem Eintritt in das New York City Ballet wurde mir die Freude am Tanzen erst richtig bewusst.«

#### »ES GEHT UM DAS, WAS HEUTE IST« MARCO GOECKE UND GUSTAV MAHLER

Marco Goecke zählt zu den bedeutendsten Choreographen unserer Zeit. Seine Werke gehen unter die Haut. Mit ihrer dunklen Magie und oft eigensinnigem Humor erschaffen sie die Welt neu. Wie kaum einem anderen Choreographen ist es dem in Wuppertal geborenen, lange dem Stuttgarter Ballett als Hauschoreograph verbundenen, heute als Direktor das Ballett der Staatsoper Hannover leitenden, aber auch eng mit dem Nederlands Dans Theater und Gauthier Dance zusammenarbeitenden Künstler gelungen, eine unverwechselbare Bewegungssprache zu entwickeln. Bereits nach seinen ersten Werken sprach Horst Koegler in der Zeitschrift *tanz* von einem »Système Goeckien«, das diese »surreal vibrierenden Wunderwerke – der Zeit, des Raums, des Körpers – kennzeichnet«. Über den Ursprung seiner von einem Zittern, Reißen, Flackern und Vibrieren geprägten Bewegungssprache bekannte Marco Goecke: »Ich empfinde den Körper als Gefängnis, nicht aus dem Körper heraustreten zu können – darin liegt die Verzweiflung in meinen Bewegungen begründet.«

Dass der von vielen Compagnien in der ganzen Welt gezeigte Künstler nun endlich auch in Wien zu sehen ist, ist überfällig. Dass er für das Wiener Staatsballett eine eigene Kreation schafft, ein besonderes Highlight der Spielzeit 2021/22.

Für die musikalische Ebene wählte Marco Goecke zwei Sätze aus der Symphonie Nr. 5 Gustav Mahlers: das »Stürmisch Bewegt. Mit Größter Vehemenz« sowie das berühmte Adagietto. Letzteres zählt – ähnlich wie die von Martin Schläpfer choreographierten Strauss-Kompositionen – zu den »Hits« der Konzertliteratur und ist nicht zuletzt durch Viscontis *Tod in Venedig*

Verfilmung bildmächtig aufgeladen. »Ich muss gestehen, dass es für mich immer schwierig ist, Orchestermusik zu finden, weil ich in meiner Arbeit gerne nah am Kommerziellen bin, an Pop oder Jazz ... Aber ihr habt in Wien dieses großartige Orchester!«, bekennt Marco Goecke in einem Gespräch über sein Wien-Debüt. Für ihn ist das Adagietto mit Vivaldis *Jahreszeiten* vergleichbar: »Musik, die schon derart in die Mangel genommen wurde, dass man ihre Schönheit gar nicht mehr erlebt, interessiert mich sehr. Wenn es mir gelingt, mit meinen eigenen Bildern solche Werke neu zu besetzen, kann man sie auch wieder neu hören – und neu sehen.« Anders als Martin Schläpfer und George Balanchine bezieht Marco Goecke seine Energien jedoch nicht von Beginn an aus der Musik, sondern arbeitet zunächst in der Stille an seinen flatterhaft zitternden, rasend schnellen Bewegungen, mit denen er die Körper der Tänzerinnen und Tänzer in Ausnahmestände versetzt: »Ihr müsst eine solche Intensität entwickeln, dass ihr euch eigentlich für die nächsten Jahre krankschreiben müsstet«, lautet eine seiner Regieanweisungen während einer Probe für seine Wiener Uraufführung. Darf man Einblick in seine Kreationsproben nehmen, so verblüfft das Zusammenspiel eines Prozesses mit offenem Ausgang mit der absoluten Genauigkeit in der Arbeit, die jedes choreographische Detail exakt festlegt. Den Ansatz für seine Choreographie beschreibt Marco Goecke als eher abstrakt: »Das Abstrakte enthält bei mir aber immer auch Mini-Geschichten, die jedoch von einer konkreten Handlung weit weg sind: Es geht um die Zeit, in der ein Werk entsteht, um das, was heute ist.«

#### IM SIEBTEL Himmel

14. November – 9. Dezember 2021

*Marsch, Walzer, Polka*

Martin Schläpfer / Johann Strauß (Vater & Sohn), Josef Strauß

*Uraufführung*

Marco Goecke / Gustav Mahler

*Symphony in C*

George Balanchine / Georges Bizet

© The School of American Ballet

*Musikalische Leitung* Patrick Lange

Wiener Staatsballett

Orchester der Wiener Staatsoper

Text Anne do Paço

Bilder Wolfgang Pohn (S. 3) / Ashley Taylor (S. 5 und S. 7 oben)

Model Nora Einwaller/addictedtomodels.com (S. 3)

Hair & Makeup Nicole Pessl-Jaritz (S. 3)



## BALLETTWERKSTATT

### *Im siebten Himmel*

Mit dem neuen Programmformat *Ballettwerkstatt* gibt das Wiener Staatsballett vor ausgewählten Premieren mit Probenausschnitten und interessanten Gesprächen mit den beteiligten Künstler\*innen Einblicke in eine Neuproduktion und präsentiert Hintergründe zu den Choreographien, den Kompositionen sowie den Bühnen- und Kostüm-Designs. Den Auftakt macht am 10. November um 20 Uhr in der Wiener Staatsoper die Ballettwerkstatt *Im siebten Himmel*. Erleben Sie den Gastchoreographen Marco Goecke bei der Arbeit an seiner Uraufführung für das Wiener Staatsballett sowie Direktor und Chefchoreograph Martin Schläpfer mit den Tänzer\*innen des Ensembles mit Ausschnitten aus *Marsch, Walzer, Polka*. Über ihren Kostüm- & Bühnenentwurf zu sprechen, ist Susanne Bisovsky eingeladen, den Dirigenten Patrick Lange stellen wir Ihnen mit seinen Ausführungen über die Kompositionen des Programms sowie ihre Interpretation vor. Es tanzt das Wiener Staatsballett. Tickets sind für 9,- € und 13,- € erhältlich.

## DANCE MOVIES

### *in Kooperation mit Filmcasino & Filmhaus*

Das Filmcasino und Filmhaus am Spittelberg laden gemeinsam mit dem Wiener Staatsballett zu einer neuen Filmreihe ein. Angelehnt an den Spielplan des Wiener Staatsballetts eröffnen vier Matineen außergewöhnliche Perspektiven auf den Tanz und die in der

Saison 2021/22 vertretenen Tanzkünstler\*innen. Nach jedem DANCE MOVIE bietet ein Gespräch mit Künstler\*innen oder Mitgliedern des Wiener Staatsballetts die Gelegenheit, (Seh-)erfahrungen auszutauschen sowie spannende Einblicke in die jeweiligen Ballett- und Filmproduktionen zu bekommen.

Die Eröffnung macht am Sonntag, 7. November um 13 Uhr im Filmcasino, Margaretenstraße 78, anlässlich der Premiere *Im siebten Himmel* das Filmporträt *Thin Skin – Der Choreograph Marco Goecke*. Die 2016 von Manon Lichtveld und Bas Westerhof gedrehte Dokumentation ist ein intimes Porträt über einen außergewöhnlichen Menschen, dem seine Ängste immer wieder zur treibenden Kraft seiner Kunst werden.

Mit dem Saisonpass sind Sie für 28,- € bei allen vier Veranstaltungen dabei, das Einzelticket kostet 9,- €, für Mitglieder des Ballettclub Wiener Staatsballett und des Ö1-Club 8,- €. Tickets sind ausschließlich über die beiden Kinokassen oder über → [www.filmcasino.at](http://www.filmcasino.at) erhältlich.



**THIN SKIN – DER CHOREOGRAPH MARCO GOECKE**  
Manon Lichtveld & Bas Westerhof / NL/DE 2016 / 52 Min. / dt. OF  
7. November 2021, 13 Uhr  
Filmcasino (Margaretenstraße 78)  
anschließend Gespräch mit Mitgliedern des Wiener Staatsballetts

**LUCINDA CHILDS**  
Patrick Bensard / FR 2006 / 52 Min. / OmeU  
9. Jänner 2022, 13 Uhr  
Filmcasino (Margaretenstraße 78)  
anschließend Gespräch mit Lucinda Childs & Patrick Bensard

**MARIUS PETIPA – THE FRENCH MASTER OF RUSSIAN BALLET**  
Denis Sneguirev / US 2019 / 52 Min. / OmeU  
6. März 2022, 13 Uhr  
Filmhaus (Spittelberggasse 3)  
anschließend Gespräch mit Mitgliedern des Wiener Staatsballetts

**CUNNINGHAM – TANZ IST KUNST**  
Alla Kovgan / D/F/USA 2019 / 93 Min. / 3D / OmU  
22. Mai 2022, 13 Uhr  
Filmcasino (Margaretenstraße 78)  
anschließend Gespräch mit Andrea Weber, ehemalige Tänzerin Merce Cunningham Company



*Der fliegende Holländer*, Bühnenbild von Stefan Mayer

# *Pas de deux* UND ZWEI- KAMPF

ÜBER CHRISTINE MIELITZ' INSZENIERUNG  
»DES FLIEGENDEN HOLLANDERS«

von SERGIO MORABITO

Christine Mielitz hat den *Fliegenden Holländer* 2003 an der Wiener Staatsoper inszeniert. Nachdem ich auf einer DVD ihren beeindruckend klugen, präzise durchgearbeiteten Dresdner *Lohengrin* (aus dem Jahr 1983!) kennengelernt habe, bin ich auf diese Arbeit der bedeutenden Regisseurin besonders gespannt. Meine Recherche beginnt mit einer Enttäuschung: In der hausinternen Mediathek gerate ich an das völlig konzeptlose Streaming einer Aufführung ihrer Inszenierung aus dem Jahre 2012. Der Bildregie gelingt

es nicht im Ansatz, das Koordinatensystem der Inszenierung visuell aufzuschlüsseln und nachvollziehbar zu machen. Auf einer Bühne interagiert der gesamte Körper des Darstellers mit seinen Partnern in einem von Raum, Objekten und Licht markierten Spannungsfeld, und erst in diesen Beziehungen findet sein Spiel seinen Sinn. Doch die Kamera des Streamings interessiert sich nicht dafür, warum eine Figur sich so verhält, wie sie sich verhält, und was ihren Gesang szenisch motiviert und kon-

kretisiert, sondern ein Sänger kommt ins Bild, einfach »weil er gerade dran ist«. Was von der Inszenierung übrig bleibt ist gnadenlos wenig.

Rettung bringen die beiden Premierenmitschnitte. Ich beginne mit einer Aufzeichnung der KamerataLEN in Schwarzweiß. Das Bild ist grob gerastert, in die Tonspur mischt sich immer wieder der Funkverkehr der Inspizienten. Dennoch bin ich vom ersten Moment an gepackt. Man spürt eine ungeheure kollektive mentale und physische Energie, die sich dann vor allem auch in kraftvoll gesetzten und szenisch individuell beglaubigten und durchartikulierten Chorauftreten entlädt. Neben den choreographischen Qualitäten der Chorführung verstärkt das Schwarzweiß der Totale das »expressionistische Moment« der Ästhetik, indem es die Kontraste der suggestiven Lichtregie noch erhöht und offenbart, wie genau sie auf die musikalische und dramaturgische Struktur abgestimmt ist. Die häufigen, auch abrupten Beleuchtungswechsel korrespondieren als optische Schnitte mit den zahlreichen Brüchen und Unterbrüchen der Partitur.

Ein transparenter Spielvorhang zeigt die Silhouette einer einsamen verhüllten Figur, die mit ausgestreckten Armen auf einem vorgeschobenen Felsplateau über einem wogenden Meer steht. Die Darstellung erinnert an die Bildwelten des Illustrators Gustave Doré, des Schöpfers zahlreicher Ikonen der Seenot mit Höllenmeeren aus Feuer und Eis oder festgefrorenen Karavellen unter sphärischen Lichtbögen und schwebenden Albatrossen. Im weiteren Verlauf zitiert auch der Rückprospekt diesen Künstler mit Felsformationen, Meeresdarstellungen und Fregatten.

Nach Hochfahren des Spielvorhangs zeichnen sich auf der Bühne die Balken eines gewaltigen Schiffsrumpfes ab, zwischen denen Dalands Matrosen den Bug ihres Schiffes vertäuen. Das Lied des Steuermanns, mit dem er gegen die Müdigkeit anzusingen versucht, wird hochmusikalisch ausagiert, körperlich und konkret zugleich. Nachdem er außerhalb der Balkenkonstruktion zusammengesunken ist, erscheinen nach Aufleuchten eines Lichtblitzes der Holländer und seine Mannschaft: Hierfür wird die aus Planken gefügte Rampe, die über die Schiffsrippen hinweg in die Bühnentiefe führt, von unten suggestiv durchleuchtet. Die von Wagner nur akustisch gedachte kollektive Aura des Holländer-Monologs – aus dem Schiffsraum dringende Stimmen der Mannschaft, die seinen letzten Satz »Ew'ge Vernichtung nimm uns auf!« wiederholen – wird bei Christine Mielitz zu einer auch visuellen Aura. Bereits die schwankenden Schritte beim ersten Landgang nach siebenjähriger Irrfahrt unternimmt der Holländer an der Seite und als Teil der gesamten Besatzung. Schön

ist es, wie mit Verklingen des erwähnten sphärischen Choreinsatzes das Licht den schlafenden Steuermann aus der Dunkelheit hebt, in den der Rest der Bühne nun getaucht ist.

Die folgende Kontaktaufnahme Dalands und seines Steuermanns mit dem fremden Kapitän kann zunächst nur durch Zuruf erfolgen. Erst mit der tieftraurigen Phrase der Bratschen und Celli, die sich an die Replik »Mein Schiff ist fest, es leidet keinen Schaden!« anschließt und die man als »Motiv der Hoffnungslosigkeit des Holländers« bezeichnet hat, gleitet der Holländer auf dem Bug seines Schiffes geisterhaft herein – ein Nosferatu der sieben Weltmeere. Und noch mehr der spukhaften Momente ereignen sich im folgenden Handel der beiden Kapitäne. »Die seltensten der Schätze sollst du sehen!« verspricht der Holländer, als bereits Goldbarren von schwarz behandschuhten Händen aus der Bühnentiefe zu Dalands Füssen gehoben werden. Dalands Befremden vor der rätselhaften Erscheinung wächst. Gänzlich unbegreiflich will ihm die Wunscherfüllung scheinen, die diese Begegnung ermöglicht (»Wie? Hör ich recht? Meine Tochter sein Weib!«). Der Zusammenbruch des flehenden Fremden, der ihn zur Annahme des Bundes zu nötigen versucht, ist verstörend: »Oh, so nimm meine Schätze dahin!« Der finale Handschlag, der das Eheversprechen besiegt, hat das Gewicht eines Teufelspakts.

Mit dem Übergang zum 2. Bild muss ich aufgrund der helleren Lichtstimmungen, die das Videobild permanent überblenden, in den Farbmitschnitt des Premierenabends wechseln. Die Bühne hat sich verwandelt: Das Schiffsgerippe wirkt nun wie das Exponat eines kulturhistorischen Museumssaals, dessen mit Seidentapeten verkleidete Wände an ein großbürgerliches Interieur erinnern. Gleichzeitig trägt auch dieser Raum Züge einer Arche: durch die runden, Bullaugen ähnlichen Durchblicke in den Türen sowie auch durch das Gewölbe, das die Rückwand überragt, und in dem sich wie in einem Lagerraum zahlreiche Vogelkäfige stapeln. Zwischen diesem Hochgeschoss und dem oberen Rahmen der Doppeltür, die den Raum nach hinten zu abschließt, befindet sich eine von vier historischen Porträtfotografien bäriger Männer gebildete Bilderzeile. In einem von ihnen meine ich Ernesto »Che« Guevara zu erkennen, was sich im Gespräch mit den Kollegen als Irrtum herausstellt – und dennoch lag ich nicht ganz falsch: Es handelt sich um vier Revolutionäre, die – anders als der Dichterkomponist – der Revolution die Treue hielten und denen die Flucht vor der Verhaftung nicht gelang. Diese Idee einer gescheiterten Revolution hat die Regisseurin offenbar mit der blutroten Farbe des Holländersegels assoziiert, und ihrer Idee ist Senta

die Treue zu halten entschlossen.

Erik, der Senta liebende Jäger: Ein von der Dorfgesellschaft geschnittener und immer wieder gedemütigter Außenseiter. Dass Senta seine Zuneigung erwidert, kann nicht überraschen: Gerade, dass Erik aufgrund seines »dürftig Guts«, seiner Besitzlosigkeit also, für ihren Vater kein konkurrenzfähiger Freier ist, dürfte ihrem Nonkonformismus, der sich dem Wunsch des Vaters nur dann beugt, wenn er dem eigenen entspricht, entgegenkommen. Zugleich aber könnte Erik die Projektionsfläche ihres Holländerbildes niemals ausfüllen. Seine Not macht ihn zu einem Getriebenen, der der verlorenen Nähe zu Senta hinterherzujagen versucht, die freilich schon vor der Begegnung mit dem Holländer wie auf der Flucht aus diesem Leben erscheint. Wie Christine Mielitz diese und die folgenden Szenen in darstellerische Höchstspannung versetzt, ist atemberaubend. Das Spiel am Premierenabend wirkt von Moment zu Moment unvorhersehbar, das Agieren geschieht aus dem Moment heraus, jeder Moment ausbrechend aus dem Moment davor. Voneinander angezogen und auseinandergetrieben zugleich, prallen in Sentas und Eriks Auseinandersetzung Aggression und innigste Liebe aufeinander, in einem Pas de deux, der zugleich ein Zweikampf ist. Dass und wie Senta sich an Erik anlehnt, wenn sie den Schmerz des andern, des imaginären Rivalen besingt, macht den emotionalen Doublebind, mit dem sie den Zurückgewiesenen an sich kettet, auch für uns beinahe unerträglich: »Fühlst du den Schmerz, den tiefen Gram, mit dem herab auf mich er sieht?«

Auf der gleichen inszenatorischen Höhe dann Sentas Konfrontation mit dem Holländer, die in zwei parallel gesungenen Monologen stattfindet. Wie Mielitz es versteht, in diesem Duett, dass keines ist, die Distanz zwischen den Darstellern maximal auszuzeigen und aufzuladen, ist grandios. Wir verfolgen das Sich-An- und Umschleichen der beiden, ganz am Ende eine vorsichtige Berührung, der sich der Holländer gleich wieder entzieht. Immer mehr gerät Senta in den Sog des roten Lichtes, das zunächst von unten durch die Fugen dringt, um dann die Rückwand zu skelettieren und völlig zu durchleuchten. Sentas Gestalt erstrahlt in diesem Licht. Dass der Holländer selbst ihrem und seinem Ideal nicht mehr entspricht, bleibt ihr nicht verborgen. Brutal muss sie sich von ihm im Genick packen lassen. Und so ist ihr Treueversprechen wie eine Herausforderung, fast als Drohung gesungen: »Hier meine Hand! Und ohne Reu' bis in den Tod gelob' ich Treu!«

Das rote Licht skandiert dann auch den gewalt samen Einbruch der Mannschaft des Holländers in das Fest der Seeleute. Nach diesem Pandämonium,

bei dem die Normalsterblichen die Flucht ergriffen haben, bleiben die Körper der Zombies entseelt auf der Bühne liegen, um sich erst beim Pfiff ihres Kapitäns wieder zu beleben: »Segel auf! Anker los!« Dazwischen wird Senta von dem sie verfolgenden Erik gestellt, der sie an das ihm gegebene Treuversprechen erinnert. Sentas Zusammensacken bei »Leugnest du?« ist fast ein Eingeständnis – und der Holländer ist Zeuge. Verzweifelt hält Elsa beide Männer umarmt, den armen Jäger und den vermögenden Weltumsegler, und wird keinen der beiden halten können.

→ *Christine Mielitz wurde in Chemnitz geboren. Ihr Vater, Geiger und Konzertmeister bei der Staatskapelle Dresden, führte sie früh an das Musiktheater heran. Mielitz studierte Opernregie in Ost-Berlin bei Götz Friedrich und Hans-Jochen Irmer. 1973 war sie Assistentin von Harry Kupfer an der Staatsoper Dresden. 1980 entstanden ihre ersten eigenen Inszenierungen, 1985 wurde sie Oberspielleiterin an der Dresdner Semperoper, 1992 Oberspielleiterin an der Komischen Oper Berlin. Christine Mielitz war von 1998 bis Mai 2002 Intendantin des Südthüringischen Staatstheaters Meiningen und erweckte dort u.a. mit der Aufführung von Wagners Ring des Nibelungen in einem Bühnenbild von Alfred Hrdlicka an vier aufeinander folgenden Tagen große Aufmerksamkeit. Danach wechselte sie in gleicher Funktion an die Oper Dortmund (bis 2010). Parallel zu ihren Intendanten inszenierte sie auch international an großen Häusern und Festivals. Als ihr größter künstlerischer Erfolg in Wien gilt die Staatsopern-Inszenierung von Benjamin Brittens Peter Grimes aus dem Jahr 1996, die in dieser Saison ebenfalls wieder aufgenommen wird. Die Volksoper eröffnete ihre Jubiläumssaison 1998 mit einer höchst erfolgreichen Meistersinger-Inszenierung von Mielitz. Mielitz war u. a. auch beim Wiener »Klangbogen«-Festival 2001 mit Verdis Luisa Miller im Theater an der Wien vertreten.*

#### WIEDERAUFAHME

#### DER FLIEGENDE HOLLÄNDER

17. (Wiederaufnahme), 21., 24., 28. November, 2. Dezember 2021

*Musikalische Leitung Bertrand de Billy*

*Inszenierung Christine Mielitz*

*Bühne & Kostüme Stefan Mayer*

*Dramaturgie Eva Walch*

*Der Holländer Bryn Terfel*

*Senta Anja Kampe*

*Daland Franz-Josef Selig*

*Erik Eric Cutler*

*Mary Noa Beinart*

*Steuermann Josh Lovell*

Die Produktion

*Der fliegende Holländer*

wird gefördert von





# MEER, MOND & Elfen

## Über die Klangwelt der Celesta

Jeder und jede kennt den Klang. Silbrig, weich und hell, mit einer gewissen Süße, schimmernd. Verwandt mit dem Glockenspiel, aber weniger konturiert, dafür ober-tonreicher und voluminöser. Was mit der Mechanik des Instruments zu tun hat: Filzhämmer schlagen Stahlplatten von oben an, unter den Klangstäben sind hölzerne Resonanzkörper platziert. Die Rede ist von der Celesta, einem eher jungen Tasteninstrument, das mit den Maßen 110 x 60 x 100 cm durchaus platzsparend im Orchestergraben unterzubringen ist. 1889 wurde sie bei der Pariser Weltausstellung präsentiert, wenig später verliebte sich Tschaikowski in ihren Klang und setzte sie – sehr prominent – beim Tanz der Zuckerfee im *Nussknacker* ein. Das war, wenn man bei Instrumenten von so etwas sprechen kann, ihr Durchbruch. Schnell eroberte sie die Opernwelt, wobei sie mit ganz unterschiedlichen Funktionen zum Einsatz kommt: »In *Turandot* dient sie neben den Gongs und Glocken zum Entwerfen von fernöstlichem Lokalkolorit«, erzählt die Pianistin und Repetitorin Annemarie Herfurth. »In *A Midsummer Night's Dream* steht ihr feiner Klang für die Elfenwelt. Und in *Tosca* erklingt sie unter anderem im Liebesduett – der lichteste Moment der Oper –, aber auch während des Hirtengesangs am Beginn des 3. Akts: sie illustriert hier die morgendliche Idylle.«

Am »ohrenfälligsten« ist die Celesta jedoch sicherlich bei Richard Strauss, der sie in mehreren Opern einsetzte. »Er verwendet sie einerseits als Farbe, anderseits als Klangmetapher. Wenn man sie etwa bei der Rosenüberreichung im 2. Akt des *Rosenkavaliers* hört, dann könnte man ihre getupften Töne mit den Tauropfen auf der Rose assoziieren. Und diese stehen wiederum für die aufkeimende Liebe zwischen Sophie und Octavian«, so Herfurth. »In *Salome* dient die Celesta Bildhaftem: Man hört sie, wenn es um den silbernen Mond, die Silberschüssel, den weißen Leib

Jochanaans geht. Strauss verwendet ihren hellen Ton, um das gesungene Wort mit einem entsprechenden Klang zu unterstreichen und zu verstärken.« Aber auch in der Musik der Gegenwart ist das Instrument zu erleben: »Die Celesta lässt in Hans Werner Henzes *Verratenen Meer* die Wasseroberfläche glitzern und schimmen: Ein Effekt, den auch schon die französischen Impressionisten verstärkt anwandten.«

Und bei *Adriana Lecouvreur*, die im November am Staatsopern-Spielplan steht? »Sie kommt in allen vier Akten vor, in einer sehr typischen Klang-Umgebung: Harfe, Soloflöte, Geigenpizzicato, eine Kombination, die sich gut mit verbindet. Es gibt kein eigenständiges Celesta-Solo, doch sie wird vor allem in schnelleren, leichfüßigen Passagen als lichter Farbtupfer hörbar bzw. wirkt wie ein Zuckerguss auf der Torte.«

Geübt werden die entsprechenden Passagen auf einem Klavier – auch wenn es kleine, die Spieltechnik betreffende Unterschiede gibt: »Die Celesta hat einen schwereren Anschlag, man muss sie also direkter anspielen – und der Ton ist sofort da. Ein ›Anschleichen‹, wie bei einem Klavier, geht nicht«, erläutert Herfurth. »Punktgenaues Spiel ist also notwendig. Was insofern herausfordernd ist, als meine Partnerinstrumente in der *Lecouvreur* klanglich längere Einschwingzeiten haben. Ich muss demnach einen kleinen Augenblick später einsetzen, um gleichzeitig zu kommen – das erfordert Routine und ein gutes Gespür!«

→ Annemarie Herfurth studierte Instrumentale/Vokale Korrepetition und Kammermusik in Leipzig und ist Preisträgerin zahlreicher Wettbewerbe. Seit 2019 ist sie Repetitorin an der Wiener Staatsoper und damit sowohl für Solo- und Proben-Korrepetitionen als auch für Orchesterdienste (Celesta, Orgel, Cembalo etc.) zuständig. Sie wirkt auch als Liedbegleiterin bei diversen Konzerten mit.

# VISUELLE OPULENZ

Mit einer kaum zu überbietenden visuellen Opulenz wie einer faszinierenden erzählerischen Vielschichtigkeit brachte Frank Castorff seinen *Faust* an der Wiener Staatsoper heraus. Auf der Bühne ein Miniatur-Paris, das den Bogen vom 19. Jahrhundert bis zum Algerienkrieg schlägt und Live-Videos integriert. Vor allem aber eine selbstbewusste Marguerite, die dem oberflächlichen Flaneur Faust und dem obskuren Méphistophélès Paroli bieten kann. In der aktuellen Serie singen die US-amerikanische Sopranistin Rachel Willis-Sørensen, Stephen Costello, Adam Palka und Étienne Dupuis.

Dirigent: Bertrand de Billy

→ Termine: 4., 7., 11. November 2021



# DIE KUNST DER GRENZEN- LOSIGKEIT



Omer Meir Wellber



Über sein Arbeitspensum staunt man immer wieder: Omer Meir Wellber ist Chefdirigent des BBC Philharmonic Orchestra, Musikdirektor des Teatro Massimo in Palermo, erster Gastdirigent an der Semperoper in Dresden, daneben absolviert er Dirigate an wichtigen Häusern wie der Metropolitan Opera in New York, dem Fenice in Venedig, der Israeli Opera in Tel Aviv, in München, Berlin, Mailand. Ab der kommenden Spielzeit tritt er darüber hinaus als Musikdirektor der Volksoper Wien an. Zusätzlich schreibt er Bücher, engagiert sich in Vermittlungs- und Sozialprojekten und lernt Sprachen. Und findet Zeit für Interviews, wie mit Oliver Láng, der mit dem 1981 in der Wüstenstadt Be'er Sheva geborenen Dirigenten über sein arbeitsintensives Leben, seine Beziehung zu *Carmen* und über Grenzen im Leben sprach.

*Fangen wir mit jener Frage an, die sich jeder stellt, der einen Blick in Ihren Lebenslauf geworfen hat. Sie dirigieren Opern und Konzerte rund um den Globus, haben Leitungsfunktionen,*

*schreiben Bücher und sind in hohem Maße bei unterschiedlichsten Sozialprojekten engagiert. Wie geht sich das alles aus? Wo finden Sie die 25., 26. und 27. Stunde des Tages?*

OMER MEIR WELLBER Ich stehe eben früh auf! Das ist die pragmatische Antwort (*lacht*). Nein, ernsthaft: Ich habe die Möglichkeiten und die Neugierde, die es zu all dem braucht. Und ich liebe diese Art des Lebens und des Arbeitens, das Eintauchen in eine multidisziplinäre Welt. Sonst wäre mir, ehrlich gesagt, ein bisschen langweilig. Abgesehen davon halte ich die Verbindung unterschiedlicher Bereiche für sehr fruchtbar und sinnvoll.

*Ein weiterer Aspekt ist, dass Sie laufend neue Sprachen lernen. Alle paar Jahre knöpfen Sie sich die nächste vor.*

w Also vorige Woche habe mit Chinesisch angefangen, die letzten Jahre studierte ich russisch, das geht inzwischen schon ganz gut. Ich

beherrsche Hebräisch, Deutsch, Italienisch, Englisch. Wenn Sie mich aber fragten, warum ich das mache, könnte eine Antwort lauten: Wenn man mehrere Sprachen spricht, sieht man auch mehr Dinge. Denn alle Sprachen haben ihre eigene Perspektive und ihr Vokabular, das wiederum Bezug nimmt auf unterschiedliche Ideen, Philosophien, Gedankenwelten. Mit jeder neuen Sprache erwerbe ich mir eine weitere Möglichkeit, unsere Lebenswirklichkeit aus einem anderen Blickwinkel zu sehen.

*Viele Künstlerinnen und Künstler beschreiben oftmals den Moment, an dem sie Grenzen beachten und sich einbremsen, um nicht auszubrennen. Spüren Sie Grenzen, abgesehen von der Tatsache, dass man nicht noch früher aufstehen kann? Oder sind Grenzen nur ein Widerstand, der zu überwinden ist?*

- w Nein, nein, das mit den Grenzen ist für mich kein gültiges Konzept. Ich empfinde Beschränkungen als nicht so gut. Ich suche sie auch nicht aktiv. Was aber nicht bedeutet, dass ich nach dem Chaos strebe. Ich finde einfach, dass Freiheit in meinem Leben an erster Stelle stehen soll. Wobei... echte Freiheit ist ohne Grenzen nicht denkbar. Insofern bin ich doch für Grenzen, nur im umgekehrten Sinne. Man braucht sie, damit die Freiheit möglich wird.

*Wie viel Freiheit lag darin, als Sie mit fünf Jahren mit Klavier und Akkordeon anfingen? Ist das nicht immer auch etwas, das von den Eltern kommt?*

- w Das Gefühl, dass ich Musiker bin und mich durch Musik ausdrücken kann, war immer da. Ich erinnere mich noch sehr gut an meine Kindheit und daran, dass ich immer ein Instrument gespielt und etwas ausprobiert habe. Das schien mir ganz naheliegend und richtig. Insofern war das frühe Musizieren tatsächlich reiner Ausdruck meiner persönlichen Freiheit. Ich muss dazusagen, dass ich aus einer Familie stamme, die die Freiheit immer sehr hochgehalten hat. Jeder durfte machen, was er will, und jeder durfte und darf sagen, wonach ihm oder ihr der Sinn steht. Es hieß immer: »Wenn du spielen willst, dann spiel. Und wenn du nicht willst, dann lass es.« Alles, was ich tat, war also meine Entscheidung – und das von frühester Zeit an. Natürlich hat eine solche Einstellung ihre Vor- und Nachteile, für mich war sie aber sehr wichtig und prägend.

Zumindest kann ich im Rückblick sagen, dass alles, was ich jemals gemacht habe, von mir kam. Ich habe entschieden, ob es nun richtig ist oder falsch. Und ich muss sagen: Das ist schon ein starkes Gefühl.

*Aus Klavier und Akkordeon wurde der Dirigentstab. Warum diese Entscheidung?*

- w Das war so nicht geplant. Meine ursprüngliche Idee war, Pianist, Akkordeonspieler und Komponist zu werden. So lautete das Ziel und so war mein Wille. Doch dann traf ich in Jerusalem an der Musikakademie eine für mich sehr wichtige Person, meinen ersten Dirigentenlehrer. Und er war eine so starke und prägende Persönlichkeit, dass ich von meinem eigentlichen Vorhaben Stück für Stück abrückte. Das war fast so etwas wie Magie, nicht schwarze, sondern weiße. Und eines Tages hatte ich mich für den Weg des Dirigenten entschieden.

*Sie erzählten einmal, dass Sie familientechnisch rund 20 unterschiedliche Kulturen in sich tragen. Ist eine so vielfältig aufgestellte Ahnenreihe als Künstler ein Vorteil – im Sinne der vorhin angesprochenen multiperspektivischen Betrachtungsweise?*

- w Ja, absolut. Aber das heißt nicht, dass es so besser ist als anders. Es ist nur eine Möglichkeit. Zum Beispiel: In den letzten Jahren habe ich viel an der Semperoper in Dresden dirigiert und kann sagen, dass dieses Haus eine sehr klare Perspektive hat, wie etwas klingen soll, was die Tradition sagt, wie man es bisher gemacht hat. Man weiß also, wo man herkommt und wo man hinwill. Ich mag das! Und ich denke, dass die Verbindung von meinem offenen Zugang und der Präzision, die ich in Dresden erlebte, eine gute Kombination ist. Ich hoffe, dass es an der Volksoper ähnlich sein wird. Denn ich schätze es, in Traditionen einzutauchen und gleichzeitig ein bisschen frischen Wind zu bringen. Wir wissen ja: Tradition muss immer wieder neu hinterfragt werden, sonst ist sie tot. Man darf aber auch nicht vergessen, dass sie nicht immer schon da war, sondern neu begründet werden kann. Zum Beispiel: In Dresden dirigierte ich sehr viel Mozart, anfangs war die Zusammenarbeit zwischen Orchester und mir schwer, aber heute haben wir unsere eigene Tradition. Wenn ich mit den Musikerinnen und Musikern etwa *Nozze di Figaro* spiele, dann ist das ein ganz eigener Klang, der nur dann zu hören ist, wenn

wir gemeinsam musizieren. Es ist schön zu sehen, wie sich so etwas entwickelt und herausbildet!

*An der Wiener Staatsoper debütieren Sie mit Bi-zets Carmen. Würden Sie sagen, dass sich der Klang, den Sie einem Orchester entlocken, von Inszenierung zu Inszenierung ändert? Dass Sie also Elemente der Regiesprache in Ihre Klang-sprache aufnehmen?*

w Unbedingt! Ich liebe den Einfluss der Regie auf meine musikalische Sicht, wie ich auch die Zusammenarbeit mit einem Inszenierungsteam liebe. Das ist ein ganz wichtiger Aspekt meiner Arbeit. Und auch wenn ich natürlich immer klare Vorstellungen habe, wie ich ein Werk interpretieren möchte, bewahre ich mir gleichzeitig eine große Offenheit für andere Einflüsse. Wie ein Werk letztlich also klingt, hängt vom Orchester, von den Sängerinnen und Sängern – und von der szenischen Umsetzung ab. Im Falle der *Carmen* ist es so, dass ich ja bereits die Premiere dieser Produktion beim Festival in Peralada leitete – meine Verbindung mit dieser Inszenierung ist also besonders eng.

*Neben Ihrer musikalischen Arbeit schreiben Sie auch Bücher. Ist das ein zusätzliches Talent? Oder haben Sie ein »Kunst-Talent«, das hinter beidem steht?*

w Ich bin jemand, der immer auf der Suche nach der richtigen Form des Ausdrucks ist. Manchmal benötigt es eine etwas abstraktere Sprache – dann dirigiere ich. Oder aber es soll konkreter werden – dann ist es die geschriebene Sprache. Das Talent ist, würde ich meinen, immer das gleiche. Es braucht jedoch immer die Entscheidung für die passende Form.

#### CARMEN

8., 13., 16. & 19. November 2021

*Musikalische Leitung Omer Meir Wellber*

*Inszenierung Calixto Bieito*

*Bühne Alfons Flores*

*Kostüme Mercè Paloma*

*Licht Alberto Rodriguez Vega*

*Carmen Clémentine Margaine*

*Don José Freddie De Tommaso*

*Escamillo Erwin Schrott*

*Micaëla Vera-Lotte Boecker*

*Frasquita Joanna Kędzior*

*Mercédès Isabel Signoret\**

*Zuniga Peter Kellner*

*Moralès Stefan Astakhov\**

*Remendado Robert Bartneck*

*Dancaire Clemens Unterreiner*

\* Mitglied des Opernstudios

# DIE *Carmen*-BESETZUNG

Die Carmen wird von der französische Mezzosopranistin Clémentine Margaine gesungen, die als eine der führenden Mezzosopranistinnen ihrer Generation gilt. Zuletzt sang sie u.a. an der Metropolitan Opera in New York, der Opéra national de Paris, der Deutschen Oper Berlin, der Bayerischen Staatsoper, am Teatro Colón, dem Teatro di San Carlo und der Canadian Opera Company. Die Carmen ist ihre Paraderolle, die sie u.a. in New York, München, Rom, Neapel, Washington, Dallas und Toronto verkörpert hat. Zu weiteren aktuellen Partien zählen Charlotte in *Werther*, Fidès in *Le Prophète*, Amneris in *Aida*, Léonor in *La Favorite*, Dulcinée in *Don Quichotte*, Didon in *Les Troyens* und Adalgisa in *Norma*. An der Wiener Staatsoper debütierte sie 2018 als Carmen.

Mit dem Don José gibt der britisch-italienische Tenor Freddie De Tommaso, der Ensemblemitglied der Wiener Staatsoper ist, ein Rollendebüt. 2018 machte er von sich reden, als er den ersten Preis, den Plácido-Domingo-Tenor-Preis und den Verdi-Preis beim Viñas Gesangswettbewerb in Barcelona gewann. Engagements führten ihn nach London, an das Royal Opera House, die Münchner Staatsoper, und nach Amsterdam. In der aktuellen Spielzeit singt er an der Mailänder Scala, der Semperoper in Dresden, in London, München und Florenz. Im Haus am Ring gestaltete er den Pinkerton in *Madama Butterfly*, Macduff in *Macbeth*, den Sänger im *Rosenkavalier* sowie Ismaele in *Nabucco*.

Wie schon bei der erfolgreichen Premiere der Produktion in der vergangenen Spielzeit singt Erwin Schrott den Escamillo. Der in Montevideo geborene Bassbariton kann auf eine große Anzahl an Wiener Auftritten zurückblicken – so u.a. als Leporello in *Don Giovanni*, Méphistophélès in *Faust*, Graf Almaviva und Figaro in *Le nozze di Figaro*, Banco in *Macbeth*, Scarpia in *Tosca* und Dulcamara in *L'elisir d'amore*. Seine internationale Karriere führte ihn darüber hinaus an die renommiertesten Opernhäuser, wie die Scala, die Met, die Opéra national de Paris, das Royal Opera House, Covent Garden und viele weitere. Als Micaëla steht Vera-Lotte Boecker auf der Bühne – auch sie war in der Premiere zu erleben. Zuletzt gestaltete die Sopranistin im Haus am Ring die Fusako in der hochgelobten Neuproduktion von *Das verratene Meer* und Virtù und Drusilla in Monteverdis *L'incoronazione di Poppea*.



Der Chor der Wiener Staatsoper in *Eugen Onegin*

# Zwischen ADRENALIN und ENDORPHIN

*Der Wiener Staatsopernchor als Einspringer und Hauptdarsteller*

Absagen und Umbesetzungen einzelner Sängerinnen und Sänger – mit ihnen muss ein Opernbetrieb leben und sie gehören, bis zu einem gewissen Grad, zum adrenalinfördernden Alltag. Doch wenn ein ganzer Chor ausfällt?

Genau das passierte am 15. Oktober, vor der ersten *Eugen Onegin*-Vorstellung. Aufgrund von Covid-Fällen konnte der Slowakische Philharmonische Chor, der für die *Onegin*-Aufführungen vorgesehen war, weder anreisen noch auftreten. Kurzfristigst, ohne die Produktion erarbeitet zu haben, sprang der Wiener Staatsopern-Chor ein. Nach nur einer musikalischen Probe gab es am späten Nachmittag eine szenische Einweisung, eine zweite Verständigungsprobe folgte in der Pause zwischen dem 2. und 3. Akt. Elektrisiert war das ganze Haus, die Kräfte wurden gebündelt: Musikalischer und szenischer Dienst, alle Beteiligten stemmten gemeinsam die außerordentliche Aufgabe. Um für alle Fälle ganz nah am Geschehen zu sein, mischten sich während der Chorszenen der Regisseur Dmitri Tcherniakov (im Foto in der Mitte mit aufgestütztem Ellbogen zu sehen) und die Abendspielleiterin Elisabeth Fischer zwischen die Sängerinnen und Sänger. Und von der Seitenbühne aus leitete Chordirektor Thomas Lang, ausgestattet mit einem rot leuchtenden Dirigentenstab, seinen Klangkörper. »Nervös war ich nicht«, bekannte er nachträglich. »Aber es war ein ungemein anstrengender Tag, schon allein aufgrund des hohen

Adrenalinspiegels. Doch ich wusste: Der Chor beherrscht den *Onegin* musikalisch und er kann eine solche Aufgabe bravourös meistern.« Besonders auch das Zusammenhalten und das verbindende »Wir-schaffen-das-Gefühl« hebt Lang hervor: »Alle haben signalisiert: Wir können das! Und diese Haltung, verbunden mit der hohen Qualität unserer Sängerinnen und Sänger, machte den Erfolg möglich.« Und: »Natürlich waren alle nach diesem langen Tag nicht nur stolz, sondern auch glücklich!«

Im November legt der Wiener Staatsopernchor noch eins drauf und präsentiert sich an einem Abend »pur«, also mit einem Konzertprogramm, das einen Querschnitt durch das breite Repertoire des Klangkörpers bietet: von *Faust* und *Fidelio* über *Eugen Onegin*, *Carmen*, *Cavalleria rusticana* und *Turandot* bis zu *Tannhäuser* und Verdi-Opern. »Zu hören sind Chorstellen, die einerseits die Breite des Könnens unseres Chores zeigen, die aber natürlich Passagen enthalten, die besonders beliebt und bekannt sind – sowohl beim Publikum als auch beim Chor«, verspricht Thomas Lang, der an diesem Abend auch das Bühnenorchester der Staatsoper leiten wird.

## KONZERT DES WIENER STAATSOPERNCHORS

23. November 2021

Ausschnitte aus *Faust*, *Carmen*, *Fidelio*, *Eugen Onegin*, *La traviata*, *Don Carlo*, *Nabucco*, *Otello*, *Cavalleria rusticana*, *Pagliacci*, *Turandot*, *Lohengrin*, *Tannhäuser*, *Die Meistersinger von Nürnberg*

Dirigent: Thomas Lang

Bühnenorchester der Wiener Staatsoper



# EISERNER VORHANG

## 2021/22

VON BEATRIZ MILHAZES

Bei der Betrachtung von *Pink Sunshine* fällt an erster Stelle die Farbigkeit auf. In diesem Zusammenspiel von zarten Pastellnoten und intensiven Farbtönen, von Kreisen, Linien und Wellen kommt die Dreiteilung der Komposition zum Vorschein. Im zentralen und zugleich ruhigsten Drittel treffen Linien, gerade und geschwungene, aufeinander und bilden, ähnlich einer Meereslandschaft, den Hintergrund für eine Anreihung von geometrischen Elementen, die sich wie eine Schlingpflanze emporzuwinden scheint.

Die Themen der Wellenlinie, der blattähnlichen Form und des Kreises werden im linken und rechten Teil wiederholt. Links wirken die Blätter wie die Krone eines Baumes, neben dem an einem Ast lila-rosa Knospen und eine rote Blume blühen. Im rechten Drittel verdichten sich die Motive. Ellipsen überschneiden sich und bilden Blätter. Deren Merkmal, die kontrastreiche Schraffur, nimmt eckige Formen an. Die farbigen Sicheln in den Kreisen evozieren Bewegung und Dynamik. Diese Fülle von Farben und Formen krönen das bekannte Motiv des blühenden Asts.

Michiko Kono



Die Ausstellungsreihe »Eiserner Vorhang« ist ein Projekt von museum in progress in Kooperation mit der Wiener Staatsoper und der Bundestheater-Holding. Mit Unterstützung von: PRIVAT BANK der Raiffeisenlandesbank Oberösterreich, ART for ART, Barta & Partner, Brasilianische Botschaft Wien, Johann Kattus und Hotel Topazz Lamée. Medienpartner: *Die Furche* und *Die Presse*.

# NIE RASTEN, NIE ROSTEN

*Plácido Domingo singt  
im November zwei Mal  
im Haus am Ring*



Plácido Domingo in der Titelrolle von *Nabucco*

Als Plácido Domingo 2017 sein 50jähriges Staatsopern-Jubiläum feierte, wurde im Magazin des Hauses am Ring geargwöhnt: Hat er etwa von jenem Wunderelixier genippt, das seiner Bühnenkollegin Emilia Marty ewige Jugend verschaffte? Nun, die Marty existiert nur in Leoš Janáčeks Oper *Die Sache Makropulos* und bei Domingo ist vielleicht nicht von ewiger Jugend, sondern von schier ewiger Wirkungskraft die Rede – doch so ganz von der Hand zu weisen ist der Verdacht nicht. Der Sänger selbst tut die Sache mit seinem oft zitierten »Wer rastet, der rostet«-Satz ab. Doch selbst so ganz ohne rasten: Wie macht er es nur?

Es bleibt sein Geheimnis. Sicherlich aber hat es mit jenem Phänomen zu tun, das neben der Bühnenpräsenz und seiner vokalen Eindrücklichkeit am meisten beeindruckt: die ungekünstelte und geradlinige Begeisterung fürs Musiktheater. Domingo besucht stets auch Aufführungen seiner Kolleginnen und Kollegen, er betritt dabei fast inkognito (soweit möglich) die Direktionsloge der Staatsoper, folgt ihrem Singen und Spiel. Nichts Väterliches ist da zu erleben, er ist nicht der Doyen, der Interesse zeigt – nein, man sieht einen Zuschauer, der glücklich dem Geschehen auf der Bühne folgt. Und es ist das gemeinschaftliche Erleben, das ihn nach wie vor fasziiniert. »Ob man singt oder dirigiert, man ist nie allein, immer geht es um ein gemeinsames Schaffen. Ein intelligenter Sänger wird immer offen sein für alternative Interpretationsvorschläge des Dirigenten oder Regisseurs, und ein intelligenter Dirigent wird niemals von einem Sänger Dinge verlangen, die über dessen technische Möglichkeiten hinausgehen.«

Aufgewachsen in einer musikalischen Umgebung – seine Eltern waren Zarzuela-Künstler – lernte er schon früh nicht nur die Welt des Theaters, sondern eben auch die Begeisterung für sie kennen. Nach ersten, kleinen Bariton-Partien und Tenor-Nebenrollen debütierte er am 19. Mai 1961 in Mexiko als Alfredo in *La traviata*. Es folgten drei Jahre in Tel Aviv, in denen er rund 300 Opernabende absolvierte – und der Start in die große Weltkarriere. 1967, wieder an einem 19. Mai, war er erstmals im Haus am Ring zu erleben: in der Titelrolle von Verdis *Don Carlo*. Karl Löbl, der große Wiener Musikkritiker, erinnerte sich Jahrzehnte später zurück an den Debütabend: »Sein erster Wiener Don Carlo war mir unvergesslich, ebenso viele seiner späteren Auftritte in Verona, Hamburg, München, Mailand, Salzburg und immer wieder in Wien. Sie alle wurden dank seiner Persönlichkeit und Ausdrucks Kraft, dank seiner unverwechselbaren Stimme und künstlerischen Intelligenz stets zu Ereignissen des Musiktheaters.«

Was sich seither ereignete, gehört in jede sauber geführte Opernanthologie: Weit über einhundert

unterschiedliche Rollen, die Parallel-Karriere als Dirigent, die dritte Karriere als Bariton, dazwischen der Operndirektor, der Wettbewerb-Gründer. Er war aber auch einer der »Drei Tenöre« und verbreiterte, zumindest eine Zeit lang, jenes Publikum, das Karten für ein Klassik-Ereignis erwarb. Wie er seine Popularität auch einsetzte, um Projekte wie *Christmas in Vienna* bekannt und weltweit beliebt zu machen. Für ihn gibt es kein Naserümpfen und keine falsche Unterscheidung zwischen »ernster« Kunst und Unterhaltung. Domingo ist eine Ikone – und ist als solche zwischen Bühne, Fußballstadion und Film zu erleben.

Die Hauptschlagader blieb aber immer die Oper. Domingo ist ihr treu geblieben, quer durch die Fächer, quer durch ein riesiges Repertoire. Mit dem Nabucco, den er an der Wiener Staatsoper erstmals 2013 gesungen hat, ist er als Opernsänger noch einmal im Haus am Ring zu erleben.

Drei Tage später ist er noch einmal mit einer – für die Wiener Staatsoper – ganz neuen Facette zu erleben: als Zarzuela-Sänger in einer *Noche española*. Damit schlägt er den Bogen zurück zu den Anfängen seiner Theatererfahrungen, als er als Kind mit seinen Eltern durch Südamerika tourte. Mit Ausschnitten aus Werken von u.a. Pablo Sorozábal, Manuel de Falla oder Jerónimo Giménez nimmt er sein Publikum auf eine Reise mit, die das künstlerische Panoptikum des Jahrhundertkünstlers nicht nur abrundet, sondern einen tiefen Einblick in die musikalische Heimat und das Werden des einzigartigen Sängers gibt.

#### NABUCCO

12. November 2021

*Musikalische Leitung* Paolo Carignani

*Inszenierung* Günter Krämer

*Bühne* Petra Buchholz, Manfred Voss

*Kostüme* Falk Bauer

*Licht* Manfred Voss

*Nabucco* Plácido Domingo

*Abigaille* Saioa Hernández

*Ismaele* Massimo Giordano

*Zaccaria* Roberto Tagliavini

*Fenena* Szilvia Vörös

*Oberpriester des Baal* Dan Paul Dumitrescu

*Abdallo* Daniel Jenz

*Anna Aurora* Marthens\*

\*Mitglied des Opernstudios der Wiener Staatsoper

In den weiteren Vorstellungen – 1., 6. & 9. November – singt Amartuvshin Enkhbat die Partie des Nabucco. Am 1. und 6. November gestaltet Maria José Siri die Abigaille.

#### NOCHE ESPAÑOLA

15. November 2021

*Musikalische Leitung* Jordi Bernàcer

*Mit* Plácido Domingo, Saioa Hernández, Arturo Chacón-Cruz

Bühnenorchester der Wiener Staatsoper

# DOMINGO AN DER STAATSOPER

Mehr als 200 Opernauftritte absolvierte Plácido Domingo im Haus am Ring, dazu noch etliche als Dirigent. Es lässt sich wohl keine gültige Historie des Hauses erzählen, ohne auf einen Otello, Carlo, José, Manrico, Jean, Rodolfo, Parsifal, Siegmund etc. Domingos Bezug zu nehmen. Oder etwa auf jenen Abend, an dem er in der Volksoper im *Mantel* sang und dann mit einem Sonderwagen der Straßenbahn zur Staatsoper fuhr, um dort mit dem Canio in *Pagliacci* weiterzumachen.



Plácido Domingo in der Titelrolle von *Don Carlo*, mit der er 1967 im Haus am Ring debütierte.

»*Und obwohl ich seither in tausenden Vorstellungen aufgetreten bin, kann ich mich noch immer an meine Nervosität erinnern, mit der ich 1967 die Staatsopernbühne zum ersten Mal betreten habe.«*

## KOMPLETTE OPERN MIT PLÁCIDO DOMINGO

Radames (*Aida*), 6-mal  
Andrea Chénier (*Andrea Chénier*), 7-mal  
Gustaf III. (*Un ballo in maschera*), 3-mal  
Rodolfo (*La bohème*), 9-mal  
Don José (*Carmen*), 15-mal  
Turiddu (*Cavalleria rusticana*), 2-mal  
Hoffmann (*Les Contes d'Hoffmann*), 6-mal  
Don Carlo (*Don Carlo*), 8-mal  
Don Carlo (*Rodrigo*), 3-mal  
Johnson (*La fanciulla del West*), 7-mal  
Faust (*Faust*), 1-mal  
Loris Ipanoff (*Fedora*), 6-mal  
Alvaro (*La forza del destino*), 1-mal  
Enzo Grimaldo (*La gioconda*), 4-mal  
Viscardo (*Il giuramento*), 1-mal  
Jean (*Hérodiade*), 8-mal  
Idomeneo (*Idomeneo*), 3-mal  
Lohengrin (*Lohengrin*), 6-mal  
Edgardo (*Lucia di Lammermoor*), 2-mal  
Macbeth (*Macbeth*), 3-mal  
Nabucco (*Nabucco*), 5-mal  
Otello (*Otello*), 21-mal  
Canio (*Pagliacci*), 15-mal  
Parsifal (*Parsifal*), 7-mal  
Hermann (*Pique Dame*), 4-mal  
Jean (*Le Prophète*), 6-mal  
Duca (*Rigoletto*), 1-mal  
Samson (*Samson et Dalila*), 5-mal  
Simon Boccanegra (*Simon Boccanegra*), 17-mal  
Stiffelio (*Stiffelio*), 2-mal  
Cavaradossi (*Tosca*), 12-mal  
Giorgio Germont (*La traviata*), 6-mal  
Manrico (*Il trovatore*), 5-mal  
Siegmund (*Die Walküre*), 13-mal

Dirigent (*Aida*), 3-mal  
Dirigent (*La bohème*), 2-mal  
Dirigent (*Madama Butterfly*), 3-mal  
Dirigent (*Carmen*), 3-mal  
Dirigent (*Die Fledermaus*), 9-mal  
Dirigent (*Macbeth*), 3-mal  
Dirigent (*I puritani*), 6-mal  
Dirigent (*Tosca*), 7-mal  
Dirigent (*La traviata*), 2-mal  
Dirigent (*Il trovatore*), 1-mal  
Dirigent (*Roméo et Juliette*), 7-mal

Insgesamt 267 Auftritte, davon 46-mal als Dirigent (dazu kommen Konzerte/Gala-Abende/Auftritte beim Opernball etc.)

Der Instagram-User »schluss\_ende\_aus« wollte von uns wissen:



## Was macht eigentlich ein Dramaturg?

Der Dramaturg tritt mit dem Publikum im Wesentlichen in zwei Funktionen in Kontakt: bei Einführungsvorträgen (und anderen Moderationen) oder durch das Programmheft und andere Publikationen wie dem OPERNRING 2. In beiden Fällen sieht man das Endprodukt eines langen Entwicklungsprozesses, es ist die Spitze des Eisberges.

Der Dramaturg ist oftmals länger als irgendeine andere Person im Haus mit einem Stück beschäftigt, er ist Konstante einer Produktion und steht in beständigem Austausch mit allen Beteiligten. So kann es beispielsweise sein, dass der Dramaturg ein Stück »entdeckt«. Das Stück wird dann in die Planung aufgenommen, ein Leading-Team wird gesucht, das Leading-Team erarbeitet ein Konzept und bringt das Stück auf die Bühne – all das im Austausch mit der Dramaturgie.

Der Dramaturg schaut dabei auf die innere Logik des Entwicklungsprozesses, legt Brücken, weist lustvoll auf doppelte Böden und Schwierigkeiten hin, erleichtert den Austausch zwischen dem Haus und den Künstlern und ist Dreh- und Angelpunkt zwischen Partitur, szenischer Vision und dem künstlerischen Prozess ihrer Umsetzung und Vermittlung.

Die Arbeit eines Dramaturgen ist dabei ebenso wohl analytisch-ästhetischer als auch praktischer Natur. »Es geht zunächst darum, die Interpretationsgrundlage zu bestimmen«, meint dazu Sergio Morabito, Chef-

dramaturg der Wiener Staatsoper. Es gilt Fassungen philologisch zu vergleichen, dabei Konventionen zu hinterfragen und die Rezeptionsgeschichte kritisch zu durchleuchten: »Gerade als klassisch geltende Opern wurden von der Rezeptionsgeschichte immer wieder abgeschliffen, begradiert und retuschiert, also bewusst und unbewusst zensiert« sagt Sergio Morabito: »Am allerwichtigsten ist es daher, die Lücken zu entdecken, die offenen Ende, die Fragezeichen und Unstimmigkeiten, vor die uns ein Stück stellt. Es geht in der Theaterarbeit keinesfalls darum, einen vermeintlich gesicherten Sinn zu vermitteln, sondern darum, mit Sinnpotenzialen zu jonglieren. Sonst ist es für das Theater nicht interessant. Die Kenntnis eines Stücks illustrieren und reproduzieren zu wollen, ist überflüssig. Es geht vielmehr darum, diese vermeintlich gesicherte Kenntnis aufs theatralische Spiel zu setzen. Dafür muss man sich ein präzises Nicht-Wissen erarbeiten.«

Die akribische philologische Arbeit begleitet ein assoziativer Prozess: Welche Materialien können den szenischen Prozess inspirieren und kontextualisieren?

Zwischen allen Stühlen von Musik, Szene, Text, Opernalltag und Aufführung sitzend, antizipiert, vermittelt und unterstützt der Dramaturg, um die Voraussetzungen für einen kreativen szenischen Prozess zu schaffen.

# »WELCHES TIER BIST DU?«



*oder: Der Weg auf die Bühne der Wiener Staatsoper kann mannigfaltig sein*

Die erste große Liebe ist selten die richtige. Und der erste in rosa Farben gemalte Traumberuf muss nicht unbedingt der tatsächlichen Berufung entsprechen. Andrea Giovannini beispielsweise sah sich als Jugendlicher in der Nachfolge seines Idols, des lettisch-amerikanischen Tänzers Mikhail Baryshnikov. Das ging so weit, dass er aus eigenen Stücken daran ging, Tanzstunden zu nehmen. Zu seinem großen Leidwesen musste er aber bald herausfinden, dass für ihn der Weg zum Solotänzer unbeschreitbar war.

Nicht, weil es ihm an Talent gemangelt hätte. Aber wer erst als Teenager mit dem Ballett-Studium beginnen möchte, ist für eine erfolgreiche Karriere definitiv zu spät dran. Immerhin hatte diese in Enttäuschung gekippte frühe Begeisterung für Andrea Giovannini ein Gutes: Aus einer kulturinteressierten, aber theaterfernen Familie stammend, wäre er wohl kaum in näheren Kontakt zu jenen Brettern getreten, die bekanntlich die Welt bedeuten. Doch durch den – wenn auch gescheiterten – Ballettversuch war die Schwellenangst zu diesem noch fremden, nichtsdestotrotz seltsam anziehenden Kosmos vollständig genommen. Also folgte er dem Rat einer Ballettpädagogin, die ihm empfahl, es mit Schauspielunterricht zu versuchen. Und tatsächlich fand er in Bologna eine entsprechende Schule, die ihm auf Anhieb zusagte (nicht zuletzt auch deshalb, weil er hier drei Mal die Woche Tanzunterricht nehmen durfte).

Die an diesem Institut angewandte Methode folgte übrigens jener des berühmten Jacques Lecoq: Die Studenten mussten lernen, über vielfältige körperliche Ausdrucksnuancen, über Akrobatik, Pantomime, Tanz



als Bardolfo in Falstaff

eine nonverbale Kommunikation mit dem Publikum aufzubauen. Eine obligatorische Maske unterband jede mimische Unterstützung.

Als Clown lernte Andrea Giovannini zudem, sich auch jenes Verständigungs-Reertoires zu bedienen, das kleine Kinder von Haus aus beherrschen, das aber bei den meisten im Laufe der Zeit irgendwann verschüttgeht. Ein weiteres Spezifikum der Jacques Lecoq-Vorgehensweise besteht darin, dass sich die Kursteilnehmer in unterschiedliche Tiere hineinzudenken haben, sich deren Eigenheiten vergegenwärtigen müssen und diese auf die unterschiedlichsten Beziehungskonstellationen auf der Bühne anzuwenden haben. Eine der Selbsterkenntnis dienende weiterführende Übung lässt den jeweiligen Studenten erfahren, welchem Tier die eigenen Charaktereigenschaften am ehesten entsprächen: Andrea Giovannini erkannte in sich auf diesem Weg den Irish Setter. So skurril diese Methode für Außenstehende auf den ersten Blick scheinen mag, die hier gewonnene Erkenntnis kommt Andrea Giovannini heute noch bei der Interpretation seiner Opernrollen zugute. Ebenso wie die Empfehlung einer Professorin gleich am Beginn seiner Ausbildung, die da lautete: Bis zu seinem Lebensende möge er, wo immer er sich befindet, unentwegt die Menschen in seiner Umgebung beobachten – sei es beim Spazierengehen, auf der Straße, beim Greißler, in einem Restaurant, in der U-Bahn, auf der Probe. Denn das auf diese Weise Wahrgenommene bilde jenen stets anwachsenden Erfahrungsschatz, auf den er bei Rollengestaltungen jederzeit zurückgreifen könne. Um zu beweisen, wie sehr er sich nach wie vor an diese

Vorgabe hält, spielte er mir nach dem Gespräch spaßhalber alle Körperhaltungen vor, die ich während des Interviews unbewusst eingenommen hatte.

Die Bezahlung seines Schauspielunterrichts übernahm Andrea Giovannini so gut es ging selbst: Vormittags jobbte er im Gasthaus seiner Eltern in seiner Geburtsstadt Imola – kochte Kaffee, mixte Cocktails –, nachmittags fuhr er nach Bologna, um seine Ausbildung voranzutreiben. Nach seinem Abschluss wirkte er zehn Jahre lang in den unterschiedlichsten Theaterkompanien in ganz Italien. In einer eigenen, selbst gegründeten spielte er ausschließlich zentrale Shakespeare-Rollen, wie Lysander und Demetrius im *Sommernachtstraum* oder Romeo. Sehr lehrreich war für ihn ferner die Mitwirkung in einer Theatergruppe, die sich auf Produktionen für Kinder und Jugendliche spezialisiert hatte. »Es war interessant zu sehen«, so Giovannini, »dass bestimmte Witze an einem Tag unheimlich gut ankamen und am nächsten keinerlei Reaktion auslösten. Es wäre ein großer Fehler gewesen, die Ursache für diese Unterschiede beim Publikum zu suchen. Sie liegt beim Darsteller, und durch beinharte Selbstanalyse wird er auch herausfinden, auf welche Nuancen es letztlich ankommt.«

Eines Tages machte ihn ein guter Freund auf eine Audition für eine Musical-Produktion in Mailand aufmerksam. Giovannini, der keine Ahnung hatte, was hier verlangt wurde, bewarb sich aus purer Freude am Neuen und landete als Augustin Magaldi in Andrew Lloyd Webbers *Evita*. Damit kam die (noch unausgebildete) Singstimme ins Spiel, und das auf der Schauspielschule proklamierte Anforderungsprofil für einen Darsteller, das Spielen, Sprechen, Tanzen und Singen umfasste, schien endlich erreicht. Um sich auf diesem ungewohnten Terrain zu perfektionieren, nahm Giovannini professionellen Gesangsunterricht, den er sich durch Auftritte als Freddy in *My Fair Lady*, in *Jesus Christ Superstar* oder *The Who's Tommy* finanzierte.

Der Besuch eines Gesangsmeisterkurses bei Claudio Desderi gab seinem Leben schließlich eine erneute Wendung. Desderi erkannte Giovanninis vokales Talent, beschloss, den vollkommen unbeschlagenen Tenor in Sachen Oper zu fördern und besetzte ihn zunächst in einer *Finta giardiniera*-Produktion. Nun galt es sich zu entscheiden: Mozart und parallel dazu Webber konnte keiner Stimme guttun. Und Giovannini, der Blut geleckt hatte, verabschiedete sich von der Musicalbühne, sprang ins kalte Wasser und tauchte immer tiefer in die Opernwelt ein. Bald schon sang er am Teatro Massimo in Palermo den Grafen Almaviva in Rossinis *Barbiere* – als er allerdings das erste Mal auf der Bühne dieses Hauses stand und in den für ihn ungewohnt großen Zuschauerraum sah,

verschlug es ihm fürs erste fast den Atem. In den nächsten Jahren war er von Japan, China, Moskau bis Mailand in ersten Partien zu hören – als Alfredo, Rodolfo, aber auch im schwierigen Operettenfach als Danilo, später, der sich verändernden Stimme folgend, vermehrt im Buffo- und Charakterfach.

Irgendwann begann die Sehnsucht, eine Heimat in einem Festengagement zu finden, immer größer zu werden. Und als ihm seine Agentur einen Vorsingtermin an der Wiener Staatsoper anbot, schlug er zu und überzeugte mit Ausschnitten aus *Pagliacci*, *Nozze di Figaro* und *Rake's Progress*. Nun war er also ab September 2020 Ensemblemitglied und auf italienische Rollen seines Faches abonniert, verkörperte gleich in der ersten Premiere der neuen Direktion, in *Maddama Butterfly*, den Goro, später u.a. den Beppo in *Pagliacci* und zuletzt Bardolfo in der *Falstaff*-Wiederaufnahme und Don Curzio in Mozarts *Figaro*. Wenn ihn das Heimweh nach seiner italienischen Heimat packt, fährt er, falls es der Dienstplan erlaubt, schnell einmal über die Grenze zu seinem selbst errichteten Haus im Grünen. Ist das nicht möglich, nimmt er seine geliebte Ukulele in die Hand, und spielt sich die Traurigkeit einfach von der Seele.

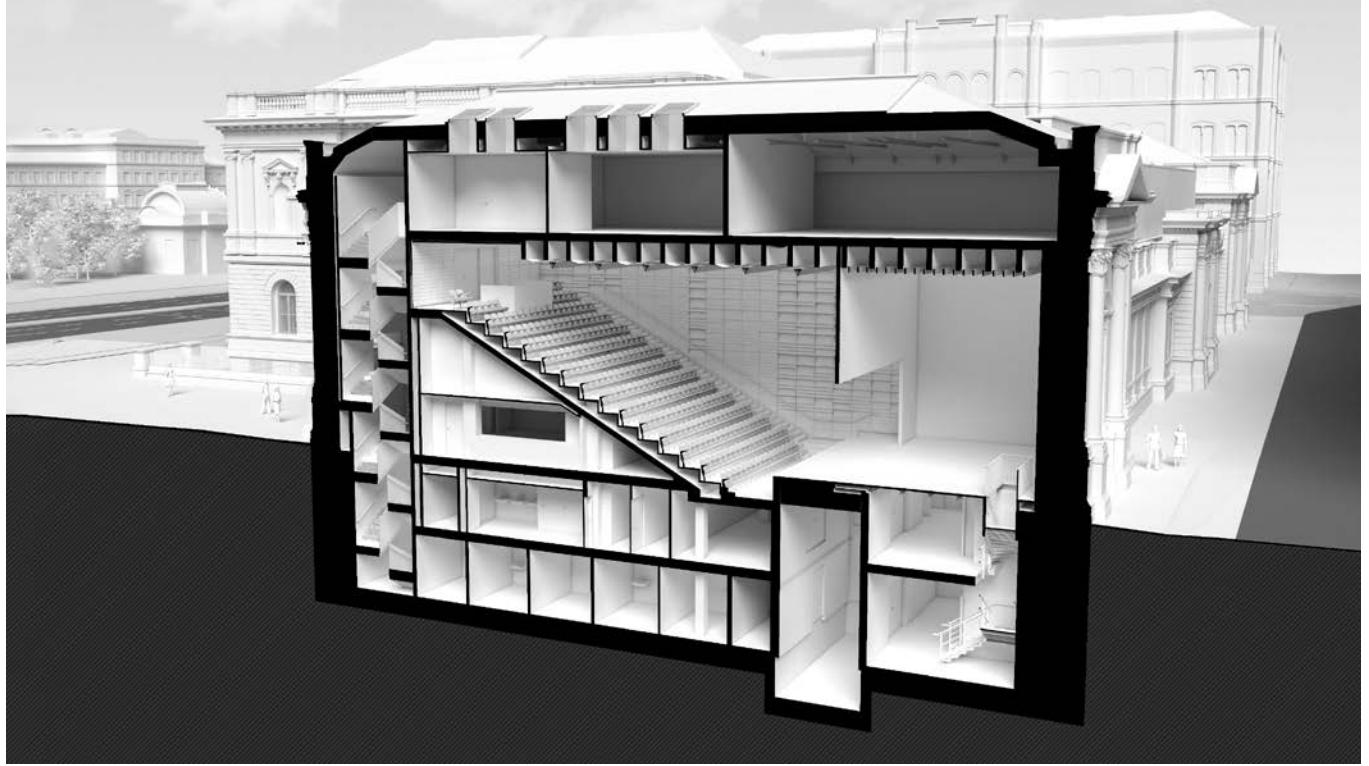
Neben seinen Auftritten kümmert er sich noch gerne um die zukünftige Sängergeneration. So gibt er etwa den Mitgliedern des Opernstudios der Staatsoper Ezzes aus der Sicht des Schauspielers, bringt sie dazu, eigene Methoden zu entwickeln, um dem darzustellenden Charakter im Verein mit der Stimme die notwendige dramatische Glaubwürdigkeit zu verleihen. Denn für Andrea Giovannini gibt es keine Trennlinie zwischen Sprechtheater und Musiktheater. Für ihn geht es einfach darum, alle Wege zu nützen, um in den Zuhörerinnen und Zuhörern jene Emotionen, jene Gefühle entstehen zu lassen, die von den Schöpfern der großen Meisterwerke intendiert waren.



→ Andrea Giovannini

#### AUFTRITTE IM NOVEMBER/DEZEMBER

Abbé (*Adriana Lecouvreur*): 2. & 5. November 2021  
Spoletta (*Tosca*): 27. & 30. Dezember 2021



Modell der neuen Spielstätte  
im Künstlerhaus

# *Eine neue Spielstätte für die Wiener Oper*

EINE NEUE ARBEITS- UND SPIELSTÄTTE DER WIENER STAATSOPER ENTSTEHT: DER FRANZÖSISCHE SAAL IM KÜNSTLERHAUS, DER ZU EINEM MODERNEN OPERNHAUS UMGEBAUT WIRD, ZWECKGEWIDMET FÜR JUNGES PUBLIKUM SOWIE DEN KÜNSTLERISCHEN NACHWUCHS.

## FÜR EIN NEUES PUBLIKUM

Die Öffnung der Staatsoper für neue Publikumsgruppen, insbesondere aber für junges Publikum von Kindern bis zu Unter-27-Jährigen sowie ein Bekenntnis zur intensiveren Förderung des künstlerischen Nachwuchses, sind zentrale Ziele der Direktion Bogdan Roščićs. Die limitierte Raumsituation im Gebäude der Wiener Staatsoper, dem möglicherweise am intensivsten genutzten Theatergebäude der Welt, lassen ein ausreichendes Angebot für junges Publikum und ein adäquates Arbeiten mit jungen Künstlerinnen und Künstlern nicht in ausreichendem Umfang zu. Es ist daher der Staatsoper nicht möglich, ihren kulturpolitischen sowie unternehmerischen Auftrag ganz zu erfüllen. Die neue Arbeits- und Spielstätte wird die Umsetzung dieses für die Zukunft der Wiener Staatsoper so zentralen Vorhabens ermöglichen.

## 100 VERANSTALTUNGEN PRO SPIELZEIT

Die Planung für den Französischen Saal geht für den Start von rund 100 Veranstaltungen pro Spielzeit aus. Diese umfassen u.a. Kinderopern, Kinderkonzerte, Vorstellungen der Ballettakademie, Konzerte des Opernstudios und der Opernschule, Veranstaltungen für den Offiziellen Freundeskreis, Uraufführungen in Oper wie Ballett, bestehende wie neue Vermittlungsformate sowie partizipative Formate.

Mindestens ebenso wichtig ist die künftige Nutzung des Französischen Saals durch den künstlerischen Nachwuchs. Vor allem wird er die neue Heimat des Opernstudios, jenes neu gegründeten Ausbildungsprogramms, das seit der Spielzeit 2020/21 die besten jungen Sängerinnen und Sänger von der abgeschlossenen Ausbildung zur internationalen Karriere führt. Auch die Opernschule, die Chorakademie, die Ballettakademie sowie die Jugendkompanie des Staatsballetts werden in der neuen Arbeitsstätte nicht nur proben, sondern auch neu geschaffene Auftrittsmöglichkeiten erhalten.

## DIE KOSTEN

Bei dem Projekt handelt es sich um eine Public-Private-Partnership. Projektpartner der Wiener Staatsoper sind die Künstlerhausbesitz und -betriebs GmbH (KBBG), die STRABAG SE, die Haselsteiner Familien-Privatstiftung sowie die öffentliche Hand, vertreten durch das Bundesministerium für Kunst, Kultur, Öffentlichen Dienst und Sport (BMKOES). Die Gesamtkosten zur Errichtung des Französischen Saals als Arbeits- und Spielstätte der Wiener

Staatsoper belaufen sich nach aktueller Planung auf 20,5 Mio. EUR netto. Davon bringt das BMKOES durch eine einmalige Zuwendung 5 Mio EUR ein. 10 Mio EUR werden durch ein Sponsoring der STRABAG SE beigesteuert, die restlichen 5,5 Mio EUR kommen von der Haselsteiner Familien-Privatstiftung. Die künftige Bespielung des Hauses erfordert vom Bund keine zusätzlichen, über die Basisabgeltung hinausgehenden Mittel. Die Produktionskosten für Kinder- und Jugendprojekte sind weitgehend im laufenden Budget der Wiener Staatsoper, also aus Erlösen aus dem Kartenverkauf, dem Wegfall externer Mietkosten für Kinderoper in der Walfischgasse und die derzeitige Arbeitsstätte des Opernstudios, sowie aus Synergien mit dem Haupthaus gedeckt. Dazu kommen die Einkünfte aus dem in der Saison 2020/21 gegründeten Offiziellen Freundeskreis. Diese sind für Nachwuchsarbeit zweckgewidmet, ob an jüngeren Publikumsgruppen oder dem künstlerischen Nachwuchs. Weiters ist geplant, für dieses richtungsweisende Projekt zusätzliche Förderer und Sponsoren zu akquirieren.



V.l.n.r.: Hans Peter Haselsteiner, Klaus Albrecht Schröder, Andrea Mayer, Bogdan Roščić, Thomas Birtel

## DIE BAUPHASEN

Die bereits begonnene erste Bauphase endete mit September 2021, denn von Oktober 2021 bis Jänner 2023 finden in der benachbarten Albertina Modern drei Ausstellungen statt. Die zu erwartenden Erschütterungen während des laufenden Baubetriebs würden die Durchführung der Ausstellungen verunmöglichen, daher werden die Bauarbeiten erst wieder im Februar 2023 aufgenommen. Ab diesem Zeitpunkt wird die Albertina Modern vorübergehend schließen. Eine Fertigstellung und Übergabe des Französischen Saals an die Wiener Staatsoper soll im September 2024 erfolgen, die ersten Vorstellungen sind für Advent 2024 geplant.

# SIE WAR »UNSERE« GRUBEROVA

*Die Wiener Staatsoper trauert um eine Legende der Opernwelt:  
Edita Gruberova, die slowakische Sopranistin mit  
ungarischen Wurzeln, langjähriges Staatsopern-Ensemblemitglied,  
Österreichische Kammersängerin und Ehrenmitglied des Hauses,  
verstarb 74-jährig in Zürich.*

Am 7. Februar 1970 debütierte sie im Haus am Ring als Königin der Nacht in Mozarts *Die Zauberflöte*, eine Partie, mit der sie auf dieser Bühne in den folgenden eineinhalb Jahrzehnten fast 70 mal zu erleben war und so manche Vorgängerin und Nachfolgerin in den Schatten stellte.

Es war Josef Witt, der damalige Leiter des Opernstudios der Wiener Staatsoper, der mit ihr daraufhin die Partie der Zerbinetta erarbeitete und durchsetzte, dass sie die extrem herausfordernde Rolle in Vorstellungen verkörpern durfte. Zunächst in Repertoire-Aufführungen und dann schließlich in der Neuproduktion vom 20. November 1976. Diese Premiere sollte ihr internationaler Durchbruch werden. Der nicht eben zu Lobeshymnen neigende Premierendirigent Karl Böhm brachte ihre Singularität in einem später oft zitierten Satz zum Ausdruck: »Mein Gott, wenn Strauss doch Ihre Zerbinetta gehört hätte!« Mit der Titelrolle in *Lucia di Lammermoor* folgte 1978 der nächste Triumph unter Giuseppe Patané.

In den folgenden Jahren sang sie viele wesentliche Partien ihres Fachs: u.a. Violetta (*La traviata*),

Olympia (*Les Contes d'Hoffman*), Konstanze (*Die Entführung aus dem Serail*). Als Aminta (*Die schweigsame Frau*), Adele (*Die Fledermaus*), Rosina (*Il barbiere di Siviglia*) und Norina (*Don Pasquale*) – mit der sie auch im Rahmen der Arbeiterkammer-Tournee quer durch Österreich reiste – bewies sie auch ihr umwerfend komisches Talent. Neben weiteren Rollen von Mozart, deren Musik sie als »schwer zu knackende Nuss« bezeichnete, intensivierte sie ihre Beschäftigung auf dem Gebiet des Belcanto-Repertoires: Titelpartie in *Maria Stuarda*, Giulietta in *I Capuleti e i Montecchi*, Elvira in *Ipuritani*, Titelpartie in *Linda di Chamounix*, Elisabetta in *Roberto Devereux*, Titelpartie in *Norma* (konzertant), Titelpartie in *Lucrezia Borgia* (konzertant) und Titelpartie in *Anna Bolena*. Manche dieser Opern wurden sogar ausschließlich ihretwegen neu produziert und gespielt.

Ihren letzten Opernauftritt im Haus am Ring absolvierte sie am 23. Oktober 2015 (*Anna Bolena*), am 23. Juni 2018 nahm sie mit einem Galakonzert nach fast 50 Jahren Abschied von ihrer geliebten Staatsoper.

Das Geheimnis ihrer großen Karriere beschrieb sie 2014 in einem Interview für das Staatsopern-Magazin mit den Worten: »Das Singen hat mir immer Spaß gemacht. Dazu bin ich geboren, ich wollte nie etwas anderes machen... seit ich denken kann, habe ich immer gesungen: Zu Hause mit der Mutter, Kinderlieder in der Schule, später, während des Studiums kleine Konzerte, zum Teil im von uns so begehrten Ausland. Singen ist einfach mein Leben!«

Staatsoperndirektor Bogdan Roščić betonte, dass Edita Gruberova die Wiener Staatsoper immer wieder als ihre künstlerische Heimat, ihr Geburtshaus, ihren Olymp bezeichnete. »Im gleichen Maße wurde sie vom Wiener Publikum, aber auch von den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Hauses als »unsere« Gruberova angesehen – ein Ehrentitel, der nur den

Allerwenigsten zuteil wird. An der Wiener Staatsoper begann ihre einzigartige Karriere, hier feierte sie ihren internationalen Durchbruch und hier war sie in all ihren großen Rollen zu erleben.

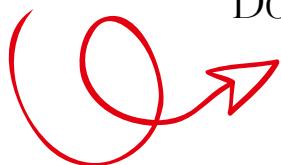
Wie kaum eine andere war die Gruberova nicht nur Legende, sondern prägte dieses Haus und seine Aufführungsgeschichte in über 700 Vorstellungen. Dabei war ihre vielgerühmte stimmliche Perfektion nie Selbstzweck, sondern immer im Dienst einer kompromisslosen Hingabe an die Musik und deren bestmögliche Interpretation. Nicht nur ihre Zerbinetta, Königin der Nacht, Rosina oder ihre Lucia bleiben für alle zukünftigen Generationen gültige Referenzpunkte – und Sternstunden des menschlichen Ausdrucks.«



V.l.n.r.: Als Elisabetta in *Roberto Devereux*, als Norina in *Don Pasquale*, als Zerbinetta in *Ariadne auf Naxos*, als Maria in *Maria Stuarda*

# Von der Heiterkeit des Dramas

Don Giovanni und das Komische



→ Partiturdruk *Don Giovanni*, eingerichtet für die Einstudierung Gustav Mahlers (1905)

Dramma giocoso: So steht es seit der Prager Uraufführung 1787 auf den Libretto- und auch auf den späteren Partiturdrukken des *Don Giovanni*. Ein heiteres Drama, so wurde die Genrebzeichnung häufig übersetzt; ein verspieltes Drama, wäre die wörtliche Übersetzung, ein verspieltes Spiel vielleicht der treffende Pleonasmus. Was ein »Dramma giocoso« aber tatsächlich sei und was das für den *Don Giovanni* bedeute, war immer wieder Gegenstand von Diskussionen.

Noch heute ist manchmal von einer Mischform die Rede, von einer komischen Oper mit ernsten Elementen – einer Art Tragikomödie. Diese Auffassung knüpfte sich an die häufige Verwendung des Begriffs

durch Carlo Goldoni und an die sich zeitgleich mit seinen Libretti verbreitete Praxis, ernste Partien (partieserie) in Buffohandlungen einzubauen. Diese Praxis wurde aber schnell gängig, sodass eher von einer Entwicklung innerhalb der Opera buffa die Rede sein muss. Musikwissenschaftlerinnen und Musikwissenschaftler weisen gerade auch im Zusammenhang mit Mozarts *Don Giovanni* seit Langem darauf hin, dass »Dramma giocoso« und »Opera buffa« letztlich Synonyme seien.

Sie können sich dabei auf einen gewichtigen Geährsmann berufen. In sein *Verzeichniss aller meiner Werke* trug Wolfgang Amadeus Mozart am 28. Oktober 1787 ein: *Il dissoluto punito, o, il Don Giovanni,*

*opera Buffa in 2 Atti.* Abgesehen davon, dass hier anstelle des (auf der Partitur vermerkten) formellen »o sia« ein schlichtes »o« (oder) den Titel vom Untertitel trennt, ist Mozart in der Genrebezeichnung klar: Eine Opera buffa habe er komponiert, eine komische Oper also. Schließlich wird noch gerne darauf hingewiesen, dass der letzte Teil der sogenannten Da Ponte-Trilogie dieselbe Dualität der Bezeichnungen aufweist: Auf dem Partiturdruk von *Così fan tutte* steht »Dramma giocoso«, in sein *Verzeichniß* schrieb Mozart »Opera buffa«.

Don Giovanni, die »Oper aller Opern«, wie sie E.T.A. Hoffmann in seiner folgenschweren Novelle *Don Juan* (1813) nannte, scheint sich gegen die Profanität der Katalogisierung zu wehren. Vieles in diesem Werk spielt sich im Dunkel und Halbdunkel ab, musikalisch wie szenisch. Das düstere d-Moll der Ouvertüre, das nach dem eindeutigen Buffo-Einstieg Leporellos in der Introduktion gleich wiederkehrt, kann als der Grundton der Oper beschrieben werden: Ganz richtig wurde darauf verwiesen, dass diese Ouvertüre nicht, wie Gluck es von der damals noch »sinfonia« genannten Opernouvertüre forderte, den Inhalt der Oper musikalisch wiedergibt; die Atmosphäre des Werkes spiegelt Mozart dagegen mit dem düsteren Beginn und der fiebrig-euphorischen Verlagerung von d-Moll nach D-Dur meisterlich.

Dass *Don Giovanni* über die Jahrhunderte und bis heute meist mit deutlichem Schwerpunkt auf den düsteren Anteilen interpretiert wurde, wird auf den nachhaltigen Einfluss der romantischen Rezeption zurückgeführt. Die oben genannte Novelle E.T.A. Hoffmanns gilt in diesem Zusammenhang als besonders einflussreich; sie beschwört eine dämonische Erotik Don Giovannis, an der Donna Anna schließlich sogar zerbricht. Walter Felsenstein fantasiert noch 1966 in seinem als Hintergrund für eine Inszenierung angelegten Text *Donna Anna und Don Giovanni* ausgesprochen plastisch die Szene, in der Donna Anna von dieser Magie erfasst wird (»zugleich mit ihrer entsetzten Angst wird sie von einem nie gekannten, ungeheuren Gefühl erfasst, dem sie sich nicht zu widersetzen vermag«), und das, obwohl er doch eigentlich vor allem den Beweis antreten will, dass zwischen Don Giovanni und Donna Anna im Dunkel der Schlafkammer nichts geschehen sei.

Hoffmanns Novelle ist vor allem deswegen von so großer Bedeutung für die weitere Auseinandersetzung mit Don Giovanni, weil er die Unerklärlichkeit der Anziehungskraft des dissoluto nicht für sich stehen lässt, sondern aus einem metaphysischen Konflikt um die Seele des Protagonisten entspringen lässt. Der »reisende Enthusiast«, wie Hoffmann seinen Erzähler nennt, beschreibt Don Juans sexuelle oder

erotische Rastlosigkeit als einen Irrgang in Folge einer Falle, die ihm direkt vom Teufel gestellt worden sei: »In Don Juans Gemüt kam durch des Erbfeindes List der Gedanke, dass durch die Liebe, durch den Genuss des Weibes, schon auf Erden das erfüllt werden könne, was bloß als himmlische Verheibung in der Brust wohnt, und eben jene unendliche Sehnsucht ist, die uns mit dem Überirdischen in unmittelbaren Rapport setzt.«

Von diesem Ausgangspunkt aus verschmilzt der Erzähler in einer Art Wachtraum mit der selektiven Deutung der Oper, die er bzw. Hoffmann anbieten, wodurch jenes tiefdunkle romantische Ambiente entsteht, das die Auseinandersetzung mit *Don Giovanni* seit dem 19. Jahrhundert geprägt hat.

Die Faszination für die Bestrafung des uneinsichtigen oder, in manchen Versionen, zu spät einsichtigen Lustverbrechers ist sehr viel älter als die Romantik und als die Oper Mozarts und Da Pontes. Die himmlische Strafe ist ein integraler Bestandteil der Geschichte des Don-Juan-Mythos, ihre Darstellung auf der Theaterbühne nimmt vielerlei Gestalten an: Von der Unerbittlichkeit des steinernen Gastes bei Tirso de Molina bis zum „unsichtbaren Feuer“, das Molières Dom Juan erfasst. Stegreifspiele und Volkskomödien verarbeiteten Stoff und Strafe in grellen Farben. In überlieferten Szenarien der italienischen Commedia dell’arte aus dem 17. Jahrhundert, deren Autoren und Schauspieler bekanntlich finanziell davon abhängig waren, Schaulust und Bludurst ihres Publikums zu befriedigen, schmoren die Don-Juan-Charaktere eine ganze eigene Szene lang in der Hölle, ihr Schicksal beklagend. Weniger eine Rückkehr zu diesen Wurzeln als eine Zuspitzung der romantischen Deutung war die nach Mozarts Tod von Wien aus sich verbreitende Praxis, das lieto fine, das (leidlich) komische Ende der Oper zu streichen und so direkt mit der Höllenfahrt Don Giovannis zu enden. Dass Mozart selbst die letzte Szene für die Wiener Fassung (1788) gestrichen hätte, wurde immer wieder vermutet, lange Zeit untersucht, konnte aber nicht bestätigt werden. Gustav Mahler dagegen entschied sich für seine Wiener Einstudierung von 1905 für den Strich, und auch in jüngerer Vergangenheit wurde das Publikum gelegentlich direkt nach der Höllenfahrt entlassen, etwa 2008 von Claus Guth bei den Salzburger Festspielen.

Die Frage nach dem Umgang mit der Finalszenen führt direkt zurück zu jener nach der Beschaffenheit des Dramma giocoso oder auch: Nach der Heiterkeit des Dramas. Lässt man die Oper nach Don Giovannis Höllenfahrt enden, so kommt der Opera buffa, die Mozart doch geschrieben haben wollte, mit dem lieto fine eines ihrer wichtigsten Merkmale abhanden.

Wieviel buffa bleibt dann noch übrig, wieviel Spaß steckt insgesamt in dieser komischen Oper, die die Bestrafung des Protagonisten im Titel trägt? Formal finden wir zahlreiche Elemente, die das Genre auszeichnen: Heitere Musikstücke, Tänze, Wortwitz in Da Pontes hervorragendem Libretto, Buffa-Figuren. Das Besondere, und vielleicht auch das, was *Don Giovanni* zum Teil dem komischen Genre zu entziehen scheint, sind die häufigen Brüche in diesen Elementen, auf die Johanna Wall hingewiesen hat. Die Dramaturgin nennt in diesem Zusammenhang etwa das abrupte Ende des heiteren Hochzeitstanzes mit dem Auftauchen Don Giovannis oder den Umstand, dass in die Szene der Erwartung des »steinernen Gastes« am Beginn des Finales im zweiten Akt die komische Nummer um Leporellos Naschsucht integriert wird.

Das Motiv des gefräßigen Dieners gehört ebenso seit der Antike zum Repertoire der Komödie wie der drollige Antagonismus von Herr und Knecht, der durch Leporello motiviert wird. Sein »Notte e giorno faticar« (»Tag und Nacht sich abrackern«) in der Introduktion ist die routinierte Klage des Buffa-Dieners über die Beschwerlichkeit seines Lebens, samt dem ebenso routinierten Wunsch, selbst ein »gentiluomo« zu sein – der allerdings nicht übersehen werden sollte.

Leporellos Szenen schlagen häufig komische Funken aus der Konfrontation mit Don Giovanni. Wenn er etwa in der vierten Szene des ersten Aktes behutsam eine »affar importante« einleitet, die schließlich nur darin bestehen wird, dass er seinem Herrn das Führen eines Lumpenlebens bescheinigt, dann kann sich das Publikum schon bei den ersten Worten des Dieners darauf einstellen, sich gleich an einem Wutausbruch des Herrn belustigen zu können. Dass er dann auf der Hochzeit Zerlinas und Masettos, Don Giovannis Aussage gegenüber den Brautleuten parodierend, den Bauernmädchen handgreiflich seine »protezione« anbietet, erweist seine die betrügerische Blasiertheit des Herrn verhöhrende, entlarvende Bauernschläue, die zum Lachen animieren soll.

Zwischen Don Giovanni und Leporello herrscht aber nicht nur komischer Antagonismus, und auch nicht bloß das Abhängigkeitsverhältnis zwischen Herr und Diener, auf das in der Literatur oft aufmerksam gemacht wurde. Leporello verbindet mit seinem Herrn eine Komplizenschaft, die auch als Doppelgesichtigkeit ein und desselben Charakters gedeutet werden kann. Es ist wichtig, dass beide denselben Referenzrahmen teilen: Der Diener kann kein Moralist sein. Vielmehr befördert er die Handlung durch die ihm eigene Dialektik von Mahnen und Fördern – er weiß, wovon er spricht, und es ist davon auszugehen, dass er selbst zum Don Giovanni wird, wenn er die Möglichkeit dazu bekommt. Joachim Herz hat

sich 1985 darauf hingewiesen, dass Leporello nicht der Mensch sei, der »die Unterschiede des Standes abschaffen möchte, er findet nur, dass er auf dieser Stufenleiter schlecht platziert ist.«

Don Giovannis Gefährte ist ein grausamer Clown, das zeigt sich etwa, wenn er Donna Elvira in seiner »Registerarie« vorträgt, mit wie vielen Frauen Don Giovanni sie betrogen hat. Das Genre der Arie ist die Buffa, daran kann kein Zweifel bestehen; über die Verhöhnung der Betrogenen als Movens der Komik ebenso wenig. Sie wird sich in noch deutlich stärkerer Form wiederholen, wenn Leporello Donna Elvira, als Don Giovanni verkleidet, versprechen wird, ihr ewig treu zu sein. Als der Schwindel schließlich auffliegt, gelingt ihm die Flucht – nach dem Vorbild Don Giovannis, oder auch einfach nach dem Protokoll, dem beide gleichermaßen folgen. Der Don-Giovanni-Komplex ist ein Don-Giovanni-Leporello-Komplex, in den neben die Rastlosigkeit auch die Brutalität zu stellen ist, die den komischen Anteilen des Werkes eigen ist.

Das komödiantische Tempo, in dem sich Don Giovanni durch die Handlung schwindelt und flieht, das Verwirr- und Versteckspiel, das er zusammen mit Leporello betreibt, lässt es ohne Zweifel zu, Don Giovanni als ein »verspieltes Drama« zu bezeichnen. Wie es um die Heiterkeit des Dramas bestellt ist, ist auf der Theaterbühne eine Interpretationsfrage. Möchte man »Dramma giocoso« historisch richtig als ein Synonym für die Opera buffa, die komische Oper, verstehen, dann wird die Auseinandersetzung mit dem Komischen in Mozarts und Da Pontes Meisterwerk richtig interessant: Denn dann treten wir womöglich, frei nach Antonin Artaud, in eine Komödie der Grausamkeit ein.

#### PREMIERE DON GIOVANNI

5. Dezember (Premiere),  
8., 11., 14., 17., 20. Dezember 2021  
*Einführungsmatinee* 21. November 2021

*Musikalische Leitung* Philippe Jordan  
*Inszenierung* Barrie Kosky  
*Bühne & Kostüme* Katrin Lea Tag  
*Licht* Franck Evin  
*Dramaturgie* Sergio Morabito & Nikolaus Stenitzer

*Don Giovanni* Kyle Ketelsen  
*Komtur* Ain Anger  
*Donna Anna* Hanna-Elisabeth Müller  
*Don Ottavio* Stanislas de Barbeyrac  
*Donna Elvira* Kate Lindsey  
*Leporello* Philippe Sly  
*Zerlina* Patricia Nolz  
*Masetto* Peter Kellner



# DER prägende MOMENT

RACHEL WILLIS-SØRENSEN

Eigentlich sah ich mich seit jeher als Sängerin. Schon mit fünf Jahren empfand ich das Singen als mir zugehörig, ja als meine Identität. Wobei es mir bis in die Teenager-Jahre eher um Jazz und Musicals als um klassischen Gesang ging. Doch dann erlebte ich in einer Talkshow eine Gruppe von Jugendlichen, die ihre Talente präsentierten, und unter ihnen ein Mädchen, das mit klassischer Technik sang. Sofort dachte ich: Das kann ich doch auch! Und probierte es, wenn auch mit wenig Erfolg, aus. Ich stieß an meine Grenzen: Es tat weh, klang nach nichts, fühlte sich falsch an. Also nahm ich meine ersten Stunden bei einer Lehrerin und näherte mich so meinem heutigen Beruf an. Leider hatte ich kein Geld, um mir den Unterricht leisten zu können und musste mit Hausarbeit, die ich für die Lehrerin leistete, bezahlen. Eines Tages, ich war 19 Jahre alt, hatte ich den Auftrag, ihren begehbaren Kleiderschrank neu zu streichen. Es war wenig Luft in dem kleinen Raum, es stank nach Farbe, meine Muskeln schmerzten – keine erfreuliche Situation. Doch dann: Ich hörte, wie sie im Hintergrund übte. Sie saß am Klavier, begleitete sich selbst und sang *Mon cœur s'ouvre à ta voix* aus *Samson et Dalila*. Ich war gebannt, mir kamen die Tränen. Was für eine Schönheit! Was für eine Musik! Ohne dass ich den Text verstand, ohne dass ich die Handlung kannte, berührte mich diese Arie zutiefst und ließ mich nicht mehr los. Ich spürte, dass klassischer Gesang mein Weg werden würde.«

Einen ganz ähnlichen Moment erlebte ich ein paar Jahre später nach einem hochintensiven Deutsch-Sprachkurs. Zwei oder drei Monate lang hatte ich keine Musik mehr gehört, weil ich ein Medien-Fasten durchmachte, doch dann endlich legte ich eine CD ein. Es erklang: Rusalkas Lied an den Mond. Und wieder

traten mir die Tränen in die Augen, wieder wurde ich von einer Woge von Emotionen überflutet. Ich dachte: Meine Güte, was ist das für eine wunderbare Welt, in der so eine Musik möglich ist! Es mag Vieles schlimm sein, furchtbar, aber wenn es solche Klänge gibt, dann gibt es auch Glück und Hoffnung. Wieder war es die pure Musik, die mich fesselte und beglückte, die berauschende Schönheit des Tons. Wer die Sängerin war? Ich wusste es nicht, heute denke ich, dass es vielleicht die wunderbare Lucia Popp gewesen sein könnte.

Als ich dann endlich selber zum ersten Mal auf der Bühne stand – als Musetta in *La bohème* – war ich meiner Berufung nahe gekommen. Doch was war das für ein Debüt! Alles schien schief zu laufen, das Kostüm passte nicht, war mühsam mit Sicherheitsnadeln zusammengeheftet, ich fühlte mich unwohl, nichts kam mir richtig vor. Doch dann! Ich trat in meinem schlecht-sitzenden Kleid auf die Bühne und sang – zum ersten Mal in meinem Leben – mit Orchester. Da war es, das Gefühl: Jetzt bin hier, wo ich hingehöre. Auf einer Bühne, vor Publikum, ich darf Oper singen, diese höchste Erfüllung, darf dieses enorme künstlerische Potenzial nützen und Teil dieses unglaublichen Wunders sein. Und hätte es noch Fragen über meine Berufung gegeben – dieser kleine Walzer der Musetta, der mir ein solches Glück bereitete, hätte sie alle mit einem Mal beantwortet!

→ *Rachel Willis-Sørensen ist Gast an den führenden Opernhäusern und bekannt für ihr vielfältiges Repertoire. An der Staatsoper ist sie in dieser Spielzeit in drei Partien zu erleben: Nach ihrem Rollendebüt als Desdemona in Otello singt sie im November die Marguerite in Faust und zum Jahreswechsel die Rosalinde in der Fledermaus.*

# DEBÜTS



Amartuvshin Enkhbat



Eric Cutler



Olga Kulchynska



Patrick Lange

## HAUSDEBÜTS

**NABUCCO**  
AM 1. NOVEMBER 2021  
Amartuvshin Enkhbat → *Nabucco*

**CARMEN**  
AM 8. NOVEMBER 2021  
Omer Meir Wellber → *Dirigent*

**NABUCCO**  
AM 9. NOVEMBER 2021  
Saioa Hernández → *Abigaille*

**NOCHE ESPAÑOLA**  
AM 15. NOVEMBER 2021  
Jordi Bernàcer → *Dirigent*  
Arturo Chacón-Cruz → *Tenor*

**WIEDERAUFAHME  
DER FLIEGENDE HOLLÄNDER**  
AM 17. NOVEMBER 2021  
Eric Cutler → *Erik*

**L'ELISIR D'AMORE**  
26. NOVEMBER 2021  
Riccardo Frizza → *Dirigent*  
Olga Kulchynska → *Adina*

## ROLLENDEBÜTS

**NABUCCO**  
AM 1. NOVEMBER 2021  
Maria José Siri → *Abigaille*  
Massimo Giordano → *Ismaele*

**CARMEN**  
AM 8. NOVEMBER 2021  
Freddie De Tommaso → *Don José*  
Joanna Kędzior → *Frasquita*  
Isabel Signoret\* → *Mercédes*  
Stefan Astakhov\* → *Moralès*  
Robert Bartneck → *Remendado*

**DIE ENTFÜHRUNG  
INS ZAUBERREICH**  
AM 14. NOVEMBER 2021

Stephen Hopkins → *Dirigent*

**PREMIERE  
IM SIEBTEN HIMMEL**  
AM 14. NOVEMBER 2021

Patrick Lange → *Dirigent*

**SYMPHONY IN C**  
Hyo-Jung Kang → *Solopaar I. Satz*  
Alexey Popov → *Solopaar II. Satz*  
Sonia Dvořák, Denys Cherevychko →  
*Solopaar IV. Satz*

**DIE ENTFÜHRUNG  
INS ZAUBERREICH**  
AM 17. NOVEMBER 2021

KS Wolfgang Bankl → *Bosmin*

**WIEDERAUFAHME  
DER FLIEGENDE HOLLÄNDER**  
AM 17. NOVEMBER 2021

Bertrand de Billy → *Dirigent*  
Noa Beinart → *Mary*  
Josh Lovell → *Steuermann*

**IM SIEBTEN HIMMEL**  
AM 25. NOVEMBER 2021

**SYMPHONY IN C**  
Arne Vandervelde → *Solopaar I. Satz*  
Elena Bottaro, Marcos Menha →  
*Solopaar II. Satz*

**L'ELISIR D'AMORE**  
26. NOVEMBER 2021

Anna Nekhames\* → *Giannetta*

**IM SIEBTEN HIMMEL**  
AM 27. NOVEMBER 2021

**SYMPHONY IN C**  
Ioanna Avraam, Géraud Wielick →  
*Solopaar III. Satz*  
Lourenço Ferreira → *Solopaar VI. Satz*

\* Mitglied des Opernstudios  
Operndebüts / Ballettdebüts

Das Opernstudio wird gefördert von

Czerwenka Privatstiftung  
Robert Placzek Holding  
Offizieller Freundeskreis der Wiener Staatsoper

Bilder Daniel Kleiter (Eric Cutler)/  
Neda Navaee (Patrick Lange)

# PINNWAND

<h2>GEBURTSTAGE</h2> <p>6. November → Daniele Gatti (60)      7. November → Friedrich Haider (60)      7. November → Dame Gwyneth Jones (85)      16. November → KS Peter Weber (75)      18. November → KS Linda Watson (65)      26. November → Nicola Luisotti (60)</p>	<p>11. DEZEMBER, 19.30 → Ö1  <b>GÖTTERDÄMMERUNG (WAGNER)</b></p> <p><i>Musikalische Leitung</i> Jordan</p> <p><i>Mit u.a.</i> KS Merbeth / Gabler / Schuster – Schager / Kränzle / Schmeckenbecher / KS Anger</p> <p>Aufgenommen am 28. November 2020 an der Opéra Bastille</p>	<p>Marco Goecke (UA) und George Balanchine live aus der Wiener Staatsoper</p>
<h2>TODESFALLE</h2> <p>Die US-amerikanische Sopranistin Karan Armstrong verstarb am 28. September 2021 im Alter von 79 Jahren im spanischen Marbella. Ihr Debüt an der Wiener Staatsoper gab sie 1978 als Salome und wirkte hier in insgesamt 56 Vorstellungen: als Marschallin (<i>Rosenkavalier</i>), Marietta/Marie (<i>Die tote Stadt</i>), Die Frau (<i>Erwartung</i>), Alice Ford (<i>Falstaff</i>), Eleonore (<i>Karl V.</i>), Cio-Cio-San (<i>Madama Butterfly</i>), Marie (<i>Wozzeck</i>), Tosca und Sopran in <i>Un re in ascolto</i>.</p> <p>KS Edita Gruberova starb am 18. Oktober im Alter von 74 Jahren. Siehe auch Seite 28</p>	<h2>GEDENKEN</h2> <p>Ein Benefiz-Galaabend im Gedenken an den Terroranschlag vom 2.11.2020 in Wien: Sie standen auf Wiens Straßen für Solidarität, Nächstenliebe, die Vereinigung von Religionen und boten ein leuchtendes Zeichen der Menschlichkeit: Tausende Kerzen, Blumen und Briefe wurden an den Orten der Terroranschläge vom 2.11.2020 hinterlegt. Die Malerin &amp; Bildhauerin Sabine Wiedenhofer erbat dieses Material von der Stadt Wien, ehe es entsorgt hätte werden sollen. Sie ließ Tonnen von Kerzen, Bildern und Blumen zerkleinern und fusionierte dieses Material mit Glas und Aluminium. Die daraus entstandenen Skulpturen werden am Jahrestag des Terroranschlags von Wien, dem 2.11.2021 im Rahmen der <i>Galanacht Innocent</i> im Wiener Palais Liechtenstein, in einer Silent Auction versteigert. Die Wiener Staatsoper stellt das musikalische Programm des Abends. Erwin Schrott wird ebenso auftreten, wie Kate Lindsey oder der Chor der Kinderschule der Wiener Staatsoper. Der Präsident der israelitischen Kultusgemeinde Oskar Deutsch übernimmt die Schirmherrschaft der Veranstaltung und der Oberkantor der Kultusgemeinde Shmuel Barzilai wird ein hebräisches Lied darbringen. Katja Riemann und Cornelius Obonya lesen aus eigenen Texten, Philipp Hochmair bringt eine Performance aus dem <i>Jedermann</i>. Durch den Abend führen Hilde Dalik und Christoph Feuerstein. Informationen &amp; Tickets: → <a href="http://www.wiedenhofer.cc">www.wiedenhofer.cc</a></p>	<p><b>OPEN CLASS</b></p> <p>Das professionelle klassische Training zum Mitmachen für Berufstänzer*innen, Pädagog*innen, Studierende und fortgeschrittene Hobbytänzer*innen (ab 14 Jahren) des Wiener Staatsballetts: Jeden Samstag alternierend geleitet von Louisa Rachedi, Martin Schläpfer und weiteren Mitgliedern des Wiener Staatsballetts. Trainiert wird zu Live-Klaviermusik.</p> <p>Wo: Ballettakademie der Wiener Staatsoper, Nurejew Saal, Hanuschhof 3, 1010 Wien</p> <p>Wann: jeden Samstag (außer an Feiertagen und in der Spielzeitpause) um 16 Uhr; Einlass: ab 15.30 Uhr</p> <p>Dauer: 90 Minuten</p> <p>Kostenbeitrag: € 20,- pro Unterricht</p> <p>Tickets &amp; weitere Infos über die Covid-19-Maßnahmen (2G-Nachweis erforderlich) → <a href="http://wiener-staatsballett.at">wiener-staatsballett.at</a></p>
<h2>RADIO-TERMINE</h2> <p>6. NOVEMBER, 15.05 → Ö1  <b>DEN DINGEN IHRE ZEIT LASSEN</b></p> <p>Erinnerungen an Giuseppe Sinopoli</p> <hr/> <p>8. NOVEMBER, 11.00      → RADIO KLASSIK      RUBATO</p> <p><i>Mit</i> KS Tomasz Konieczny</p> <hr/> <p>13. NOVEMBER, 14.00      → RADIO KLASSIK</p> <p>PER OPERA AD ASTRA      DER FLIEGENDE HOLLÄNDER</p> <hr/> <p>5. DEZEMBER, 18.00 → Ö1  <b>DON GIOVANNI (MOZART)</b></p> <p><i>Musikalische Leitung</i> Jordan</p> <p><i>Mit Müller / Lindsey / Nolz – Ketelsen / Anger / de Barbeyrac / Sly / Kellner</i>      Live-Übertragung der Premiere aus der Wiener Staatsoper</p>	<h2>BALLETTCCLUB WIENER STAATSBALLETT</h2> <p>Das exklusive Veranstaltungsprogramm des Ballettclubs Wiener Staatsballetts eröffnet am 9. November um 10 Uhr mit dem Besuch einer Bühnenprobe einen Einblick in die bevorstehende Premiere <i>Im siebten Himmel</i>. In der Reihe <i>Künstlergespräch</i> bittet Ingeborg-Tichy Luger am 20. November um 15 Uhr Ballettdirektor &amp; Chefchoreograph Martin Schläpfer im Gustav Mahler-Saal aufs Podium, am 27. November ist um 15 Uhr der langjährige Stuttgarter Ballettintendant und John Cranko-Experte Reid Anderson in der Talk-Reihe zu Gast.</p> <p>Förderern auch Sie das Wiener Staatsballett durch eine Mitgliedschaft im Ballettclub. Weitere Informationen finden Sie auf → <a href="http://wiener-staatsoper.at/ballettclub">wiener-staatsoper.at/ballettclub</a></p> <p>Über Ihre Kontaktaufnahme freut sich Ingeborg Tichy-Luger, Botschafterin des Ballettclubs, via <a href="mailto:ballettclub@wiener-staatsballett.at">ballettclub@wiener-staatsballett.at</a></p>	<p><b>IM LIVE-STREAM</b></p> <p>14. NOVEMBER, 19 UHR → <a href="http://play.wiener-staatsoper.at">play.wiener-staatsoper.at</a>  <b>IM SIEBTEN HIMMEL</b></p> <p>Die Premiere des Wiener Staatsballetts mit Choreographien von Martin Schläpfer,</p> <p>Informationen zu den jeweils aktuellen Corona-Regelungen finden Sie auf → <a href="http://wiener-staatsoper.at">wiener-staatsoper.at</a></p>

# NOVEMBER 2021

1	Mo	<b>Kinderoper</b> 11.00 – 12.30	DIE ENTFÜHRUNG INS ZAUBERREICH → Wolfgang Amadeus Mozart, Gerald Resch	<i>Musikalische Leitung Henn Inszenierung Blum</i> → Wanderoper durch das Gebäude der Wiener Staatsoper	ⓧ
		<b>Oper</b> 19.00 – 21.30	NABUCCO → Giuseppe Verdi	<i>Musikalische Leitung Carignani Inszenierung Krämer</i> <i>Mit Siri / Vörös / Marthens – Enkhbat / Giordano / Tagliavini / Dumitrescu / Jenz</i>	⊗ / U27
2	Di	<b>Oper</b> 19.00 – 22.15	ADRIANA LECOUVREUR → Francesco Cilèa	<i>Musikalische Leitung Fisch Inszenierung McVicar</i> <i>Mit Jaho / Garanča / Tonca / Nolz – Jagde / Solodovnikov / Giovannini / Alaimo / Kazakov / Pollak</i>	◎ / 18B / WE
4	Do	<b>Oper</b> 19.00 – 22.30	FAUST → Charles Gounod	<i>Musikalische Leitung de Billy Inszenierung Castorf</i> <i>Mit Willis-Sørensen / Plummer / Bohinec – Costello / Palka / Dupuis / Kellner – Andersson / Keller / Dusche</i>	Ⓐ / 4B / WE
5	Fr	<b>Oper</b> 19.00 – 22.15	ADRIANA LECOUVREUR → Francesco Cilèa	→ Besetzung wie am 2. November	◎ / 7B / WE
6	Sa	<b>Oper</b> 19.30 – 22.00	NABUCCO → Giuseppe Verdi	→ Besetzung wie am 1. November	⊗
7	So	<b>Konzert</b> 11.00 – 12.00	ENSEMBLEMATINEE 2	<i>Mit Bock – Lovell Klavier Hopkins</i> → Veranstaltung findet im Gustav Mahler-Saal statt	Ⓛ
		13.00 – 14.30	DANCE MOVIES	Thin Skin: Der Choreograph Marco Goecke Film von Bas Westerhof & Manon Lichtveld sowie Publikumsgespräch mit Beteiligten der Produktion → Die Veranstaltung findet im Filmcasino, Margaretenstraße 78, 1050 Wien statt. Tickets sind ausschließlich über das Filmcasino erhältlich.	
		<b>Oper</b> 19.00 – 22.30	FAUST → Charles Gounod	→ Besetzung wie am 4. November	Ⓐ / 20A / WE
8	Mo	<b>Oper</b> 19.00 – 22.00	CARMEN → Georges Bizet	<i>Musikalische Leitung Wellber Inszenierung Bieito</i> <i>Mit Margaine / Boecker / Kędzior / Signoret – De Tommaso / Schrott / Kellner / Astakhov / Bartneck / Unterreiner</i>	◎ / 15A / WE
9	Di	<b>Oper</b> 19.00 – 21.30	NABUCCO → Giuseppe Verdi	→ In dieser Vorstellung singt Saioa Hernández die Partie der Abigaille. Die übrige Besetzung wie am 1. November	⊗
10	Mi	20.00 – 21.30	BALLETTWERKSTATT	<b>IM SIEBTEN HIMMEL</b> <i>Mit Bisovsky / Goecke / Lange / Schläpfer / Tänzerinnen &amp; Tänzer des Wiener Staatsballetts</i>	Ⓜ
11	Do	<b>Oper</b> 18.30 – 22.00	FAUST → Charles Gounod	→ Besetzung wie am 4. November	Ⓐ / 20B / U27 / WE
12	Fr	<b>Oper</b> 19.00 – 21.30	NABUCCO → Giuseppe Verdi	→ In dieser Vorstellung singt Plácido Domingo die Partie des Nabucco und Saioa Hernández die Partie der Abigaille. Die übrige Besetzung wie am 1. November	⊗
13	Sa	<b>Oper</b> 19.00 – 22.00	CARMEN → Georges Bizet	→ Besetzung wie am 8. November	◎ / 6B / WE
14	So	<b>Kinderoper</b> 11.00 – 12.30	DIE ENTFÜHRUNG INS ZAUBERREICH → Wolfgang Amadeus Mozart, Gerald Resch	<i>Musikalische Leitung Hopkins Inszenierung Blum</i> → Wanderoper durch das Gebäude der Wiener Staatsoper	ⓧ
		<b>Ballett</b> 19.00 – 21.45	<b>PREMIERE</b> IM SIEBTEN HIMMEL → Johann Strauß (Vater & Sohn), Josef Strauß, Gustav Mahler, Georges Bizet	MARSCH, WALZER, POLKA <i>Choreographie</i> Schläpfer URAUFFÜHRUNG <i>Choreographie</i> Goecke SYMPHONY IN C <i>Choreographie</i> Balanchine <i>Musikalische Leitung</i> Lange Solisten & Corps de ballet des Wiener Staatsballett	Ⓑ / BPZ / WE
15	Mo	<b>Konzert</b> 19.30 – 22.30	NOCHE ESPAÑOLA	<i>Musikalische Leitung Bernacer</i> <i>Mit Domingo / Chacón-Cruz – Hernández – Bühnenorchester</i>	◎

16	Di	<b>Kinderoper</b> 10.30 – 12.00	DIE ENTFÜHRUNG INS ZAUBERREICH → Wolfgang Amadeus Mozart, Gerald Resch	<i>Musikalische Leitung Hopkins Inszenierung Blum</i> → Wanderoper durch das Gebäude der Wiener Staatsoper	⌚
		<b>Oper</b> 19.00 – 22.00	CARMEN → Georges Bizet	→ Besetzung wie am 8. November	⌚ / 15B / WE
17	Mi	<b>Kinderoper</b> 10.30 – 12.00	DIE ENTFÜHRUNG INS ZAUBERREICH → Wolfgang Amadeus Mozart, Gerald Resch	<i>Musikalische Leitung Hopkins Inszenierung Blum</i> → Wanderoper durch das Gebäude der Wiener Staatsoper	⌚
		<b>Oper</b> 19.00 – 21.15	WIEDERAUFAHME DER FLIEGENDE HOLLÄNDER → Richard Wagner	<i>Musikalische Leitung de Billy Inszenierung Mielitz</i> <i>Mit Kampe / Beinart – Terfel / Selig / Cutler / Lovell</i>	⌚ / 10A
18	Do	<b>Ballett</b> 19.00 – 21.45	IM SIEBTEN HIMMEL → Johann Strauß (Vater & Sohn), Josef Strauß, Gustav Mahler, Georges Bizet	→ Besetzung wie am 14. November	⌚ / WE
19	Fr	<b>Oper</b> 19.00 – 22.00	CARMEN → Georges Bizet	→ Besetzung wie am 8. November	⌚ / 6A / WE
20	Sa	<b>Ballett</b> 19.00 – 21.45	IM SIEBTEN HIMMEL → Johann Strauß (Vater & Sohn), Josef Strauß, Gustav Mahler, Georges Bizet	→ Besetzung wie am 14. November	⌚ / 3B / WE
21	So	11.00 – 12.30	EINFÜHRUNGSMATINEE	<b>Don Giovanni</b> → <i>Moderation Roščić Mit Mitwirkende der Premiere</i>	Ⓜ
		<b>Oper</b> 19.00 – 21.15	DER FLIEGENDE HOLLÄNDER → Richard Wagner	→ Besetzung wie am 17. November	Ⓐ
22	Mo	<b>Kinderoper</b> 10.30 – 12.00	DIE ENTFÜHRUNG INS ZAUBERREICH → Wolfgang Amadeus Mozart, Gerald Resch	<i>Musikalische Leitung Hopkins Inszenierung Blum</i> → Wanderoper durch das Gebäude der Wiener Staatsoper	⌚
23	Di	<b>Kinderoper</b> 10.30 – 12.00	DIE ENTFÜHRUNG INS ZAUBERREICH → Wolfgang Amadeus Mozart, Gerald Resch	<i>Musikalische Leitung Hopkins Inszenierung Blum</i> → Wanderoper durch das Gebäude der Wiener Staatsoper	⌚
		<b>Konzert</b> 20.00 – 22.00	CHORKONZERT	<i>Musikalische Leitung Lang</i> <i>Mit Chor der Wiener Staatsoper – Bühnenorchester</i>	Ⓛ
24	Mi	<b>Oper</b> 19.30 – 21.45	DER FLIEGENDE HOLLÄNDER → Richard Wagner	→ Besetzung wie am 17. November	Ⓐ / 10B / U27
25	Do	<b>Ballett</b> 19.00 – 21.45	IM SIEBTEN HIMMEL → Johann Strauß (Vater & Sohn), Josef Strauß, Gustav Mahler, Georges Bizet	→ Besetzung wie am 14. November	⌚ / 3A / WE
26	Fr	<b>Oper</b> 19.30 – 21.45	L'ELISIR D'AMORE → Gaetano Donizetti	<i>Musikalische Leitung Frizza nach einer Inszenierung von Schenk</i> <i>Mit Kulchynska / Nekhamies – Costello / Schrott / Unterreiner</i>	⌚ / 19A
27	Sa	<b>Ballett</b> 19.00 – 21.45	IM SIEBTEN HIMMEL → Johann Strauß (Vater & Sohn), Josef Strauß, Gustav Mahler, Georges Bizet	→ Besetzung wie am 14. November	⌚ / 23B / WE
28	So	<b>Kinderoper</b> 11.00 – 12.30	DIE ENTFÜHRUNG INS ZAUBERREICH → Wolfgang Amadeus Mozart, Gerald Resch	<i>Musikalische Leitung Henn Inszenierung Blum</i> → Wanderoper durch das Gebäude der Wiener Staatsoper	⌚
		<b>Oper</b> 19.00 – 21.15	DER FLIEGENDE HOLLÄNDER → Richard Wagner	→ Besetzung wie am 17. November	Ⓐ
29	Mo	<b>Ballett</b> 19.00 – 21.45	IM SIEBTEN HIMMEL → Johann Strauß (Vater & Sohn), Josef Strauß, Gustav Mahler, Georges Bizet	→ Besetzung wie am 14. November	⌚ / 23A / U27 / WE



Master  
Lin

Elīna Garanča



Elīna Garanča, Opern-Weltstar & Master Lin-Markenbotschafterin



# Natural Skincare based on TCM.



**Master Lin** setzt ausschließlich natürliche Inhaltsstoffe ein – aus Überzeugung und Respekt vor der Natur. Master Lin-Produkte vereinen das Wissen der Traditionellen Chinesischen Medizin mit dem Know-how des 21. Jahrhunderts.

[www.masterlin.com](http://www.masterlin.com) 

## SERVICE

### ADRESSE

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

## IMPRESSUM

OPERNRING ZWEI  
NOVEMBER 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 / Nastasia Fischer /  
Iris Frey / Andreas Láng / Oliver Láng / Nikolaus Stenitzer

GESTALTUNG & KONZEPT  
Fons Hickmann M23, Berlin

LAYOUT & SATZ  
Irene Neubert

BILDNACHWEISE  
Coverfoto: Andreas Jakwerth

DRUCK  
Print Alliance HAV Produktions GmbH, Bad Vöslau

REDAKTIONSSCHLUSS  
für dieses Heft: 25. Oktober 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](http://wiener-staatsoper.at)

Produktionssponsoren

*Der fliegende Holländer*



Faust



# Bio-WIEDERBROT

Die nachhaltige Brotkreation von Ströck wird zu einem Teil aus „Bio-Roggen-Pur“-Brot aus der Überproduktion des Vortags gebacken, wodurch effizienter mit Rohstoffen umgegangen wird und weniger wertvolle Lebensmittel entsorgt werden müssen. Das Resultat ist ein besonders schmackhaftes Brot mit dunkler Kruste, saftiger Krume und sehr viel Röstaroma, das auch nach Tagen noch saftig und frisch schmeckt.

*»Echte Backkunst  
und Meisterwissen fließen  
in unser ›Bio-Wiederbrot‹ ein –  
und das schmeckt man.  
Das nachhaltige Konzept findet  
großen Anklang«*

*betont Philipp Ströck, Bäckermeister.*



→ [www.stroeck.at/wiederbrot](http://www.stroeck.at/wiederbrot)

Ströck fördert die Ballettakademie der Wiener Staatsoper.



# KUNST IST TEIL UNSERER KULTUR.

Durch unser Engagement unterstützen und fördern wir sowohl etablierte Kulturinstitutionen als auch junge Talente und neue Initiativen. So stärken wir größtmögliche Vielfalt in Kunst und Kultur in unseren Heimländern – in Österreich sowie Zentral- und Osteuropa. [www.rbinternational.com](http://www.rbinternational.com)



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](http://lexus.eu) to find out more.



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

**LEXUS**  
EXPERIENCE AMAZING



# UNSERE ENERGIE FÜR DAS, WAS UNS BEWEGT.

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

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