

OPERNRING ZWEI



Diana Damrau singt
die Titelpartie in *Anna Bolena*

Das Monatsmagazin der Wiener Staatsoper → №12 / Februar 2022

WIEDERAUFAHME »DIE TOTE STADT« → 2 WIEDERAUFAHME
»ANNA BOLENA« → 10 WIEDERAUFAHME »MANON LESCAUT« → 18
FACETTENREICH: ASMIK GRIGORIAN → 22 FÜR DAS JUNGE PUBLIKUM:
»DER BARBIER FÜR KINDER« → 32

WIENER
STAATSOPER





SEHEN Sie, WARUM UNS Kultur wichtig ist?

Frucht. Stärke. Zucker. - Mit diesen drei Standbeinen ist AGRANA weltweit erfolgreich tätig. Qualität steht bei uns an erster Stelle, auch wenn es um Bereiche außerhalb unseres Unternehmens geht. Damit das auch so bleibt, braucht es Engagement und Förderung. Mit unserem Kultursponsoring unterstützen wir einen wesentlichen Teil unseres gesellschaftlichen Lebens und sorgen dafür, dass diesem auch Aufmerksamkeit geschenkt wird.

**AGRANA ist Hauptsponsor
der Opernschule.**



Der natürliche Mehrwert



- | | | |
|---|--|--|
| <p>2
MISE EN ABYME
<i>Über Willy Deckers Inszenierung
der Toten Stadt</i></p> <p>5
DEBÜTS</p> <p>6
DER CODE DER MUSIK
<i>Der gefeierte junge Dirigent
Thomas Guggeis
debütiert an der Wiener Staatsoper</i></p> <p>10
DAS AUSKOSTEN
DES SCHWEBEZUSTANDS
<i>Gespräch mit Diana Damrau anlässlich
Ihrer ersten Wiener Anna Bolena</i></p> | <p>15
MANCHMAL DAUERT ES
ZWEI JAHRE
<i>Bevor sich der Premieren-Vorhang hebt</i></p> <p>16
VERTRÄUMTE BALLNACHT &
MESSERSCHARFE TANZKUNST</p> <p>18
DAS MANON-SYNDROM
<i>Überlegungen von Robert Carsen</i></p> <p>22
ASMIK GRIGORIAN</p> <p>24
»GISELLE« MIT DEM
WIENER STAATSBALLETT
<i>»Unsentimental, voller Schauer«</i></p> <p>28
TOSCA –
DIVA, GELIEBTE, MÖRDERIN</p> | <p>32
MIT KINDERN IM GESPRÄCH
<i>Der Barbier für Kinder ist zurück
auf der großen Bühne</i></p> <p>34
DER PRÄGENDE MOMENT
<i>KS Adrian Eröd</i></p> <p>35
WAS SIE SCHON IMMER ÜBER OPER
UND BALLETT WISSEN WOLLTEN</p> <p>36
PINNWAND</p> <p>38
DER SPIELPLAN</p> |
|---|--|--|

GENERALSPONSOREN DER WIENER STAATSOPERA



MISE EN ABYME

*Über Willy Deckers Inszenierung der Toten Stadt
anlässlich der Wiederaufnahme der Produktion*



Szenenbild *Die tote Stadt*

Die »Mise en abyme«, so entnehmen wir dem *Sachwörterbuch der Literatur*, ist eine von André Gide 1893 eingeführte Bezeichnung für eine – dem Spiel im Spiel des Dramas entsprechende – Technik der Rahmenerzählung, bei der eine gerahmte Binnenerzählung Widerspiegelung der Rahmen-Haupthandlung ist, welche hierdurch – wie zwischen zwei Spiegeln stehend – ihre unendliche Fortsetzung erfährt. Der Begriff »Mise en abyme« – nach altfranzösisch *abyme* – stammt aus der Wappenkunde und bezeichnet dort ein Wappenfeld im Wappen. *abyme* bedeutet zum andern aber auch »Abgrund« (von altgriechisch *abyssos*: »ohne Boden, grundlos, unendlich«); »Mise en abyme« könnte daher im Deutschen am ehesten umschrieben werden als: »in den Abgrund unendlicher Wiederholung gesetzt«. Genau dieser Technik bedient sich Willy Decker bei seiner im Dezember 2004 an der Wiener Staatsoper erstmals vorgestellten Inszenierung von Erich Wolfgang Korngolds *Die tote Stadt*. Ihr außerordentliches Gelingen beruht nicht allein auf der hochmusikalischen analytischen Durchdringung der Charaktere, der zugleich subtilen wie äußerst plastischen Personenführung und den Arrangements, die in kunstvoller Stilisierung die Stationen der inneren Handlung konkret und genau erzählen; denn es ist eine innere Handlung, die das Stück erzählt, und die – so möchte es uns glauben machen – zu einer inneren Wandlung des Protagonisten führt. Der verwitwete Paul hat sich in das verfallende Brügge zurückgezogen, um sich nur noch dem Andenken seiner verstorbenen Frau Marie zu widmen, »allein zu sein mit meiner Toten«. Maries Hinterlassenschaft, darunter einer unter einem Glassturz konservierten Flechte ihres blonden Haares, zollt er geradezu kultische Verehrung, den ihr gewidmeten Gedächtnisraum nennt er »Kirche des Gewesenen«. Aus seiner Versenkung reißt ihn – kurz vor Einsetzen des 1. Bildes der Oper – die Begegnung mit einer Doppelgängerin der Verewigten, Marietta, einer Tänzerin, die mit ihrer Truppe regelmäßig Gastspiele in Brügge absolviert. Marietta sieht Maria zum Verwechseln ähnlich, wobei nicht nur ihr Äußeres, sondern auch der Klang ihrer Stimme die Illusion einer Wiederauferstehung der Betrauerten nährt. Gegen den Rat seines Freundes Frank und den passiven Widerstand seiner Haushälterin Brigitte wird sich Paul wissentlich und willentlich dieser Illusion ergeben. Das 2. und das 3. Bild der Oper erzählen die Geschichte dieser Amour fou: Je weniger Paul sich freilich über die charakterliche und moralische Ungleichheit der leichtsinnigen und lebenshungrigen Tänzerin mit seiner Ehefrau hinwegtäuschen kann, umso tiefer gerät er in die sexuelle Abhängigkeit von Mariettas Körper. Alle Versuche

Pauls, Marietta als bloßes Substitut der Verstorbenen zu demütigen, verstärken seine Hörigkeit. Die nicht nur mit den Artisten ihrer Truppe, sondern auch mit Pauls Freund Frank erotisch sich verausgabende Marietta will Pauls Eingeständnis erzwingen, dass er in ihr nicht etwa die Verstorbene, sondern einzige sie selbst begehrte. In der »Kirche des Gewesenen« nimmt Marietta den Kampf mit der Verstorbenen auf, indem sie sich, während eine Heilig-Blut-Prozession durch die Gassen der Stadt zieht, Marias Haarsträhne bemächtigt, diese sich um den Hals legt und zu tanzen beginnt. Paul beendet diese Entweihung, indem er sie zu Boden wirft und im Ringen mit der Haarflechte erdrosselt. Die Bühne verdunkelt sich. Als sie sich wieder aufhellt, sehen wir uns mit Paul an das Ende des 1. Bildes zurückkatapultiert, als Paul nach einer Vision, in der die orgiastisch tanzende Marietta die Erscheinung der Toten verdrängt hatte, zusammengeunken war: Das Erlebte war nur eine Vision, ein Traum der Angst-Lust des Protagonisten. Die Tänzerin schaut noch einmal kurz vorbei, um ihren vergessenen Schirm abzuholen, und verabschiedet sich kokett. Doch Pauls Begehrten ist erloschen, sein Traum hat ihm Mariettas Erscheinung entzaubert. Freund Frank schlägt Paul vor, gemeinsam die Stadt zu verlassen, und der allein zurückbleibende Paul sagt sich von der Illusion einer Wiederauferstehung seiner Gattin in diesem Leben los: Der »Traum der bittren Wirklichkeit« habe ihm »den Traum der Phantasie zerstört«.

Dem bürgerlichen Realitätsprinzip, dem sich das Ende der Oper damit beugt, haben auch schon vor Willy Decker die Regisseure misstraut: So legte Götz Friedrich in seiner 1983 an der Deutschen Oper Berlin herausgebrachten, seit 1985 auch an der Wiener Staatsoper gezeigten Inszenierung nahe, dass Paul nach dem Fallen des letzten Vorhangs Selbstmord begeht. Inga Levant ließ 2001 in Straßburg Paul sich die Pulsadern aufschlitzen und im Kellerraum seiner »Kirche des Gewesenen« verenden. Auch wenn Decker vor solcher Drastik zurückschreckt, so fällt seine Hinterfragung der offiziellen Moral nicht weniger nachdrücklich aus. Mit seinem Bühnenbildner Wolfgang Gussmann hat er ein szenisches Dispositiv geschaffen, das seinem Protagonisten die Flucht aus seinen Alpträumen zurück in eine Realität vermeintlich geordneter bürgerlicher Verhältnisse und Entscheidungen verunmöglicht. Denn ihr Raum zeigt zwei hintereinander gestaffelte Bühnen, von denen die erhöhte zweite eine exakte Wiederholung der ersten vorgelagerten Bühne darstellt. Zunächst scheint der bürgerliche Salon im Vordergrund die Realitätsebene vorzustellen, während seine Spiegelung im Hintergrund Pauls Traumbühne entspricht. Doch die Realitätsebenen vermischen sich und sehr

bald greifen Pauls Obsessionen auf die Vorderbühne aus. Und je mehr sich der Zuschauer auf das Spiel des zunehmend ununterscheidbar werdenden realen und imaginierten Geschehens einlässt, desto klarer wird ihm die wahrhaft abgründige Konstruktion der Oper bewusst. Diese potenziert ihre »Mise en abyme« von Realität und Traum durch Reflexion ihrer eigenen Theatralität. Denn Marietta ist Tänzerin, und nicht nur das: Sie tanzt im berüchtigten Nonnenballett in Meyerbeers Grand Opéra *Robert der Teufel* (1831) die Rolle der Helene, die Rolle einer verstorbenen Priorin also, die auf dem Friedhof zu neuem lasterhaften Leben erwacht. Marietta zitiert und persifliert diese Szene sogar vor Pauls und unseren Augen im 2. Bild der Oper. An dieser Stelle unterbricht Paul ihr Spiel, »fasst sie mit eisernem Griff bei der Hand und schreit ihr ins Gesicht«: »Halt ein! Du eine auferstandne Tote? Nie!« und »reißt ihr das Laken«, das ihr Leichentuch vorstellt, »vom Leibe«. Diese Aggression antizipiert natürlich seine Erdrosselung der Tänzerin vor der Zäsur zum Epilog. Die erfolgte Erdrosselung kommentiert Paul mit den Worten:

**PAUL starrt entsetzt die Tote an
»Jetzt – gleicht sie ihr ganz –«
aufschreiend
»Marie!«**

Die Wortwahl ist verräterisch. Offenbar setzt die restlose Umschaffung der Marietta in Marie ihre Mortifikation voraus: Die Phantasiearbeit dieses perversen Pygmalions führt sein weibliches Artefakt nicht zur Be- sondern zur Entseelung. Nicht länger abzuweisen ist die Frage, ob nicht schon Marie Pauls erstes Mordopfer war (und Marietta vielleicht nicht sein letztes).

Korngolds Oper steht in der Tradition der schwarzen Romantik, die das Thema der Nekrophilie, der Liebe zu einer Toten, über Edgar Allan Poes *Ligeia* (1838) an Georges Rodenbach, den Autor der literarischen Vorlagen der Oper, der Erzählung *Bruges-la-Morte* (1892) und des Theaterstücks *Le Mirage* (1894) weiterreichte. Im Wien Korngolds (und Sigmund Freuds) griff Arthur Schnitzler diesen Faden mit der Erzählung *Die Nächste* 1899 auf. An Rodenbach und Korngold hat das Autorentandem Pierre Boileau-Thomas Narcejac angeknüpft; deren Psychothriller *D'entre les morts* (1954, 1959 auf deutsch als *Von den Toten auferstanden*) wurde in der Verfilmung Alfred Hitchcocks als *Vertigo* (1958) weltberühmt. Der subtile Schwindel, in den uns dieser Film versetzt, ist

dem von Korngolds Oper verwandt, nicht nur weil für beide Protagonisten, den Rentier Paul und Scotty, den Kriminalkommissar im Ruhestand, die blonde, im Film zu einer Spirale aufgedrehte Haarsträhne der Protagonistin zum unverzichtbaren Fetisch wird. In beiden Werken werden die jeweils kontrastierenden Frauengestalten, Marie-Marietta und Madeleine-Judy von der gleichen Darstellerin verkörpert. Denn auch Marie hat in der Oper einen Auftritt, am Ende des 1. Bildes, gesungen und gespielt von... Marietta (die sich kurz zuvor mit den Worten »Es gibt ein Wiedersehen im Theater!« von uns verabschiedet hatte). Denn natürlich sind Marie und Marietta ebenso wie die kühl-elegante Blondine Madeleine und die vulgäre rothaarige Judy ein und dieselbe Frau, deren Imago vom Blick des männlichen Protagonisten aufgespalten wird. In diesem Zusammenhang sei auch an die Ariadne-Zerbinetta-Dyade erinnert: Vorbild für Hofmannsthal war die Fallstudie einer Schizophrenen des Bostoner Psychiaters Morton Prince (*The dissociation of a personality*, 1908); vor der gemeinsam mit Strauss geschaffenen Oper war Hofmannsthal durch diese Fallstudie bereits zu dem Doppelwesen Maria-Mariquita im *Andreas-Romanfragment* inspiriert worden.

Ab dem 6. Februar können wir uns wieder in Willy Deckers virtuosem Vexierbild von Korngolds *Die tote Stadt* verirren.

DIE TOTE STADT
(Wiederaufnahme)
6. / 9. / 11. / 14. Februar 2022
*Musikalische Leitung Thomas Guggeis
Inszenierung Willy Decker
Bühne & Kostüme Wolfgang Gussmann*

*Paul Klaus Florian Vogt
Marietta / Marie Vida Miknevičiūtė
Frank / Fritz Adrian Eröd
Brigitta Monika Bohinec
Juliette Anna Nekhamas
Lucienne Patricia Nolz
Victorin Robert Bartneck
Graf Albert Daniel Jenz
Gaston Lukas Gaudernak*

DEBÜTS



Pene Pati



Elena Stikhina



Misha Kiria



Elena Bottaro

HAUSDEBÜTS

MANON LESCAUT
1. FEBRUAR 2022

Francesco Ivan Ciampa → *Dirigent*

DIE TOTE STADT
6. FEBRUAR 2022

Thomas Guggeis → *Dirigent*

ANNA BOLENA
12. FEBRUAR 2022

Pene Pati → *Riccardo Percy*

TOSCA
25. FEBRUAR 2022

Elena Stikhina → *Tosca*

L'ELISIR D'AMOR
27. FEBRUAR 2022

Nina Minasyan → *Adina*
Misha Kiria → *Dulcamara*

ROLLENDEBÜTS

MANON LESCAUT
1. FEBRUAR 2022

Asmik Grigorian → *Manon Lescaut*
Boris Pinkhasovich → *Lescaut*
Brian Jagde → *Chevalier Des Grieux*
Artyom Wasnetsov* → *Geronte*
Josh Lovell → *Edmondo*
Dan Paul Dumitrescu → *Wirt*

DIE TOTE STADT
6. FEBRUAR 2022

Vida Miknevičiūtė → *Marietta / Marie*
Anna Nekhames* → *Juliette*
Patricia Nolz* → *Lucienne*
Robert Bartneck → *Victorin*
Daniel Jenz → *Graf Albert*

ANNA BOLENA
12. FEBRUAR 2022

Giacomo Sagripanti → *Dirigent*
Diana Damrau → *Anna Bolena*
Erwin Schrott → *Enrico VIII.*
Szilvia Vörös → *Smeton*

DER BARBIER FÜR KINDER
13. FEBRUAR 2022

Stephen Hopkins → *Dirigent*
Michael Arivony* → *Bartolo*

GISELLE
15. FEBRUAR 2022

Jackson Carroll → *Wilfrid*
Sonia Dvořák → *Bathilde*

18. FEBRUAR 2022

Lourenço Ferreira → *Ein Bauernpaar*
Natalya Butchko → *Moyna*

20. FEBRUAR 2022

Elena Bottaro → *Giselle*

LIEBESLIEDER
21. FEBRUAR 2022
Liebeslieder Walzer

Ketevan Papava, Marcos Menha → *1. Paar*
Sonia Dvořák, Davide Dato → *2. Paar*
Kiyoka Hashimoto, Arne Vandervelde → *3. Paar*
Ioanna Avraam, Eno Peci → *4. Paar*

TOSCA
25. FEBRUAR 2022

Roberto Frontali → *Scarpia*

LIEBESLIEDER
26. FEBRUAR 2022
Other Dances

Maria Yakovleva → *Tänzerin*

L'ELISIR D'AMORE
27. FEBRUAR 2022

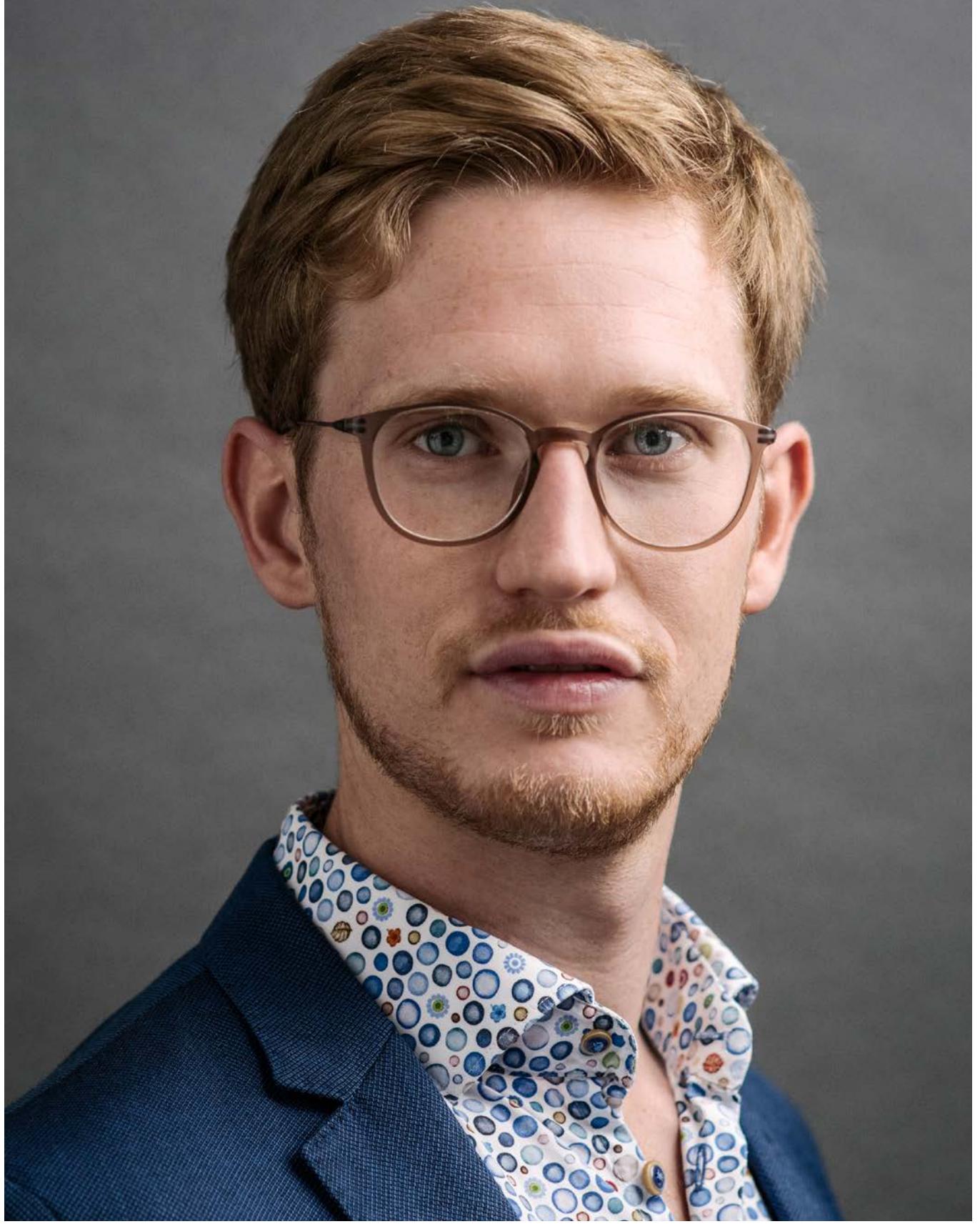
Sergey Kaydalov → *Belcore*

* Mitglied des Opernstudios
Operndebüt/Ballettdebüt

Das Opernstudio wird gefördert von

Czerwenka Privatstiftung
Robert Placzek Holding
Offizieller Freundeskreis der Wiener Staatsoper

*Bilder Mark Leedom (Pene Pati) /
Ksenia Kuznetsova (Elena Stikhina) /
Simon Pauly (Misha Kiria) /
Andreas Jakwerth (Elena Bottaro)*



Thomas Guggeis

DER CODE *der Musik*

Mit Staunen verfolgt man in den letzten Jahren die Karriere des bayerischen Dirigenten Thomas Guggeis. Noch unter 30, ist er designierter Generalmusikdirektor an der Oper Frankfurt, amtierender Staatskapellmeister der Staatsoper Berlin und war zuvor erster Kapellmeister der Staatsoper Stuttgart. An der Wiener Staatsoper debütiert der junge Dirigent nun mit der Wiederaufnahme von Erich Wolfgang Korngolds wunderbarer *Toter Stadt* und leitet im März auch Vorstellungen von Richard Strauss' *Salome*.

Walter Benjamin sagte einmal, dass das, was wir mit 15 wussten und lernten, unsere späteren Attraktiva ausmacht. Was war es, was Thomas Guggeis mit 15 wusste und lernte? War es bereits die Musik?

THOMAS GUGGEIS Zweifellos. Ich habe in diesem Alter sehr viel Klavier gespielt und wollte eigentlich die pianistische Laufbahn einschlagen. Das Klavierspiel bringt es nun bekanntlich mit sich, dass man viele Stunden darauf verwenden muss, seine Finger geläufig zu bekommen, um ein Stück technisch zu beherrschen. Ich merkte jedoch bald, dass mich die technischen Probleme eines Werkes in einem deutlich geringeren Maße interessierten als die inhaltlichen Fragen, die es an Interpretierende stellt. Schon damals fand ich es spannend zu begreifen, was ein Werk mir sagt. Wenn ich also heute zurückdenke, merke ich, dass dieses »Was« bereits mit 15 Jahren die zentrale Frage für mich war. Viel später lernte ich jedoch auch, dass man, um ein Stück – vor allem mit einem Orchester – richtig erzählen zu können, natürlich sehr viel technisches Wissen und Können braucht.

Sie haben neben Ihrem Musikstudium auch einen Abschluss in Quantenphysik. Das sind, zumindest auf den ersten Blick, zwei sehr unterschiedliche Fachwelten. Gibt es Berührungspunkte? Was kann der Musiker Thomas Guggeis vom Quantenphysiker Thomas Guggeis lernen?

TG Also eines auf alle Fälle: Musik ist im Kopf eines Komponisten entstanden, der sie in sich gehört und sie – in Notenschrift codiert – aufgeschrieben hat. Denn nichts anderes ist die Partitur: eine verschlüsselte Niederschrift dessen, was erklingen soll. Und ich als ausführender Künstler muss sie wieder in Klang rückübersetzen. Die vielen Fragen, die sich stellen, das sind kleine Rätsel, die es zu lösen gilt! Im Zuge dieser Suche kommt einem das Analytische sehr

entgegen. Und nichts anderes macht die Physik: sie versucht, auf grundlegende Fragen zu antworten, durch Analyse, durch klares Denken.

Untersuchungsgegenstand Ihrer Analyse ist also in erster Linie die Partitur?

TG Untersuchungsgegenstand kann alles sein, was uns Information zukommen lässt. Neben der Partitur zählt dazu das Wissen über die Epoche, über die Umstände, in denen das Werk entstanden ist, über den Komponisten oder die Komponistin, den Schaffensprozess. Wichtig ist aber, dass man, wenn alle Fragen so gut es geht beantwortet sind, sie hinter sich lässt und während einer Aufführung, auch einer Probe, ganz frei wird. Die Voraussetzung für diese Freiheit ist allerdings das zuvor erworbene Wissen.

Wie viele von uns habe ich nur sehr rudimentäres Wissen über die Quantenphysik. Aber ich nehme an, dass es auch dort so etwas wie eine belegbare Wahrheit gibt, selbst wenn sie sich nicht leicht vermittelt. Versuchen Sie auch Musik so zu sehen, im Sinne unumstößlicher Grundsätze, die durch Erforschung erfahrbare werden? Oder gibt es in der Musik Nebensonnen, mehrere Wahrheiten?

TG Ich bin nicht so radikal wie Sergiu Celibidache, der meinte, dass nur eine einzige Interpretationswahrheit existiert. Natürlich gibt es Stellen und Passagen, die eine eindeutige Beantwortung fordern. Aber abgesehen von diesen ist Musizieren mehr eine Annäherung an ein Ideal – und das mit vielen Möglichkeiten. Die Wiener Philharmoniker spielen Mozart anders als das Orchestra of the Age of Enlightenment. Aber beide Zugänge sind möglich und richtig! Dazu kommt, dass wir laufend sich ändernden Umgebungsvariablen ausgesetzt sind: Ein besonderes Orchester, ein besonderer Saal, eine besondere Situation, all das erfordert Anpassungen des interpretatorischen Zugangs. In Wahrheit

versucht man also in einer ganz spezifischen Kombination aus unterschiedlichen Elementen eine möglichst wahre Übersetzung der Partitur in eine tönende Form zu finden. Das ist ein sehr dynamischer Prozess.

Martin Heidegger entwarf einmal die Idee von zwei Kategorien des Wissens: Das kumulative, also erwerbende, sammelnde und das meditative, das eine Versenkung erfordert. Aus Ihren Worten leite ich ab, dass bei Ihnen zunächst das Kumulative und dann das Meditative kommt. Oder ist das Meditieren im Falle einer Aufführung eher nicht angeraten?

TG Meditieren vielleicht besser vor einer Aufführung! (lacht) Ich meine, dass es sich da um zwei Prozesse handelt, die abwechselnd zum Einsatz kommen können. Wie angedeutet geht es mir einerseits darum, möglichst viel Information aus einem Werk herauszulesen, um mich dann auf das Stück einlassen zu können – und ins Fast-Meditative zu kommen. Man muss zunächst die Sprache eines Werks, einer Komponistin oder eines Komponisten lernen, um zu verstehen, worum es überhaupt geht. Und wenn man die Sprache beherrscht, erschließen sich einem mehr und mehr Details. Aber Vorsicht! Man kann alle Details beantworten und es dennoch nur zu einer unbefriedigenden Aufführung bringen, weil man im Kleinen hängenbleibt. Die richtige Frage lautet: Was bedeuten die Details für das Gesamte, den großen Zusammenhang? Und um das zu verstehen, braucht es eine tiefe Versenkung in das Stück. Man kann das durchaus meditativ nennen.

Es gibt aber auch die Sprache eines Klangkörpers, zumindest eine gewisse Sprachfärbung. Wie lernen Sie diese kennen? Hören Sie sich, bevor Sie zum ersten Mal ein Orchester dirigieren, bewusst ein?

TG Ja, selbstverständlich! Gerade die großen Traditionsklangkörper wie die Wiener Philharmoniker oder die Staatskapelle Dresden zeichnen sich ja durch einen ganz besonderen, ihnen eigenen Ton aus – und diesen gilt es in die Arbeit mit einzubeziehen. Und zwar schon vor der eigentlichen Probenarbeit! Jetzt bin ich wieder bei der vorhin angesprochenen Aufführungssituation: Man muss von Anfang an bedenken, in welchem Raum man in welcher Besetzung welches Werk spielt. Wenn so üppig instrumentierte Werke wie *Die tote Stadt* oder *Salome* in einem relativ hohen Graben wie in der Staatssoper gespielt werden, dann muss man sich von Anfang an

über die Riesenherausforderung der Balance Gedanken machen. Man muss nachdenken, welchen Weg wir gemeinsam einschlagen, um ein gut durchhörbares Ergebnis zu bekommen. Das geht aber nicht erst, wenn man mit den Proben angefangen hat. Den Orchesterklang muss man schon sehr früh im Ohr haben.

Wenn Sie sich einem Werk wie Korngolds Toter Stadt annähern – welchen Weg nehmen Sie? Über die beeinflussenden Vorgänger, also etwa über Wagner, Mahler und Zemlinsky, oder betrachten Sie Korngold einfach als Korngold und nur aus Korngold heraus?

TG Zunächst gehe ich von dem aus, was Korngold niedergeschrieben hat. Und natürlich versuche ich zu verstehen, was seine Intentionen gewesen sind. Da hilft mir zum Beispiel ein Zeitdokument: Es gibt eine Tonbandaufnahme einer Privatfeier aus den 1950er Jahren, auf der er »Mein Sehnen, mein Wählen« am Klavier spielt. Man hört, dass er ein Klang- und Effekte-Genießer war, gleichzeitig aber verblüffend unsentimental. Und dabei schreibt er als Anweisung sogar »sentimental« in die Partitur! Doch er persönlich macht das gar nicht, sondern spielt mit der Abgeklärtheit des Alters. Diese Spannung hilft mir durchaus in der Annäherung. Man bekommt ein umfassenderes Bild vom Klang, den es zu erreichen gilt.

Ich schärfe meine Frage nach: Es gibt es so viele Korngold-Bilder, die immer auf etwas anderes verweisen. Maria Jeritza sprach vom »österreichischen Puccini«, andere hören Richard Strauss aus seinen Partituren heraus und so weiter. Was macht aber das eigentlich »Korngoldhafte« aus?

TG Vielleicht die kompromisslose positive Bejahung dessen, was manche heute etwas verächtlich als Kitsch bezeichnen. Aber bei Korngold ist gerade das ehrlich empfunden. Es kommt aus seiner tiefsten Seele. Klanglich beruft er sich, ganz konservativ, auf die großen Komponisten der Spätromantik, gleichzeitig klingt die Salonmusik seiner Zeit immer wieder durch: das damals beliebte Harmonium, das Klavier, das im Orchester über weite Strecken mitspielt. Das ist eine ganz typische Klangwelt, eine musikalische Halbwelt, wenn Sie so wollen. Was mich fasziniert, ist, dass er genau zu dieser – im positiven Sinne – schwülstigen Musik steht, und zwar zu einhundert Prozent! Nichts wird da ironisiert. Alles ist wahnsinnig ernst, ein Herzensanliegen. Gerade davon erzählt ja der wesentliche

inhaltliche Konflikt der *Toten Stadt*, der sich auch in der Tonsprache manifestiert: wie weit darf man sich noch zu einer schönen, aber vergangenen (Klang-)Welt bekennen, und wie weit muss man sich einlassen auf den aufhaltsamen Strom der Zeit? Korngold selbst stand an einer epochalen Schwelle und hat für sich nach einer Antwort auf genau diese Fragen gesucht.

Nun wird Korngold, mit Ausnahme der Toten Stadt, heute leider nur wenig gespielt. Das hat zum Teil politisch-historische Gründe, aber auch große Werke, wie sein Violinkonzert, wurden schon zu ihrer Entstehungszeit in den USA als altmodisch kritisiert. Haben wir einfach schon zu wenig Mut zum Kitsch?

TG Die Tonalität, wie Korngold sie vertrat, ist ja seit mehr als einem Jahrhundert nicht mehr en vogue. Ich selbst bin ein großer Fan der Zweiteten Wiener Schule, also vom Kreis rund um Schönberg, Berg und Webern, und dirigiere sehr viel Zeitgenössisches. Aber auch mit größter Freude einen Korngold, der den Willen und den Mut zu einer Musik hatte, die einfach nur schön sein will. Und vielleicht kann man es nicht anders sagen als Sie es andeuteten, dass es heute den Mut zu einer solchen Musik weniger gibt. Andererseits ist gerade Wien eine Stadt, in der man sich am ehesten erlaubt – und das haben wir beim Neujahrskonzert wieder gehört – sich auf allerhöchstem Niveau und mit berührender Begeisterung ganz der Schönheit hinzugeben. Mit einer 120prozentigen Ernsthaftigkeit, ohne Ironie. Daher denke ich auch, dass die *Tote Stadt* gerade hier so ideal passt: mit diesem Orchester, das diesen wunderbaren, runden, vollen Klang sucht, einen edlen Goldton, der die Musik durchwirkt.

Sie erwähnten das Fehlen von Ironie in Korngolds Musik-Zugang. Darin unterscheidet er sich wohl auch von Richard Strauss, dessen Rosenkavalier zum Beispiel ja auch mitunter »kitschig«, aber das immer mit Berechnung und manchmal mit Brechung ist.

TG Ja, so kann man das sagen. Wobei man bedenken muss, dass Korngold bei der *Toten Stadt* 23 war und Strauss beim *Rosenkavalier* genau doppelt so alt. Das macht schon einen großen Unterschied aus, an welchem Punkt seines Lebens man sich befindet.

Bei aller Schönheit – müssen Sie als Dirigent bei einem Werk, das das Schillernde und Berührende

als Wesenskern in sich trägt, bewusst einen Schritt zurücktreten? Damit es nicht zu viel Schlagobers wird?

TG Absolut. Ich durfte ja schon mit Strauss einige Erfahrung sammeln, und auch mit Wagner verhält es sich so: Je schlanker man viele Stellen anlegt, auch in der Gestik, desto überzeugender wird es meistens. Weil das Üppige, wie Sie sagten, ja ohnehin schon vorhanden ist. Man darf eine laute Stelle bei Strauss nicht auch noch »laut« dirigieren. Im Grunde ist es so, dass ich als Dirigent die Form bewahren muss. Gerade die großen Klangkörper der Welt – wie das Staatsopern-Orchester – spielen mit einer einzigartigen Begeisterung und Hingabe, zu der man sie nicht extra animieren muss. Das Kanalisieren von Energien ist also die große Aufgabe eines Dirigenten oder einer Dirigentin!

Korngold war von der morbid-beklemmenden Atmosphäre der literarischen Vorlage Rodenbachs angetan und setzte genau diese, verbunden mit psychologischen Anreicherungen, in Klänge um. Ist das auch Teil der Sprache eines Werks, über die wir vorhin sprachen?

TG Ja, definitiv. Ich muss fragen: Was ist der wirkliche Inhalt dieser Oper? Und wenn ich die Antwort in Klänge fassen kann, dann habe ich meinen Weg gefunden.

Und was ist für Sie der wirkliche Inhalt der Toten Stadt?

TG Die wunderbare Zeichnung einer fantastisch-schillernden Traumwelt, die immer gefährdet über einem doppelten Boden schwebt. Man muss spüren, dass es in diesem Traum das tiefe Absacken in einen Abgrund geben kann. Und wenn es uns gelingt zu zeigen, dass sich der Großteil des Abends im Irrationalen, im Nebulösen bewegt und die teils abstrusen Momente dennoch, wie eben in Träumen, eine große Detailschärfe haben können, dann ist schon viel gewonnen. Und wenn man die Atmosphäre, die Sie eben erwähnten, richtig zeichnet, dann sind auch alle technischen Fragen beantwortet. Denn das ist ja das Schöne bei den großen Meisterwerken: Wenn einmal die inhaltlichen Fragen geklärt sind, lösen sich die technischen von allein.



DAS AUSKOSTEN DES SCHWEBE- ZUSTANDS

Diana Damrau ist nun auch in Wien als Anna Bolena zu erleben

Mit der ihr auf den Leib geschriebenen Titelpartie in Donizettis *Anna Bolena* gastierte die große Tragödin Giuditta Pasta europaweit in Mailand und London, in Paris, Berlin und St. Petersburg. Seit der Wiederentdeckung dieses Meisterwerks, das Donizetti seinerzeit zum Durchbruch verhalf, haben sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts die bedeutendsten Prima-donnen erfolgreich dieser Partie angenommen: Von Maria Callas über Joan Sutherland, Renata Scotto, Leyla Gencer, Beverly Sills bis hin zu Edita Gruberova und Anna Netrebko. Nun ist es Diana Damrau, die die Aufführungsgeschichte dieses Belcanto-Juwels um ein wichtiges Kapitel fortschreibt. Nach einer *Anna Bolena*-Serie in Zürich und knapp vor Probenbeginn für die Aufführungen an der Wiener Staatsoper gab die seit ihrem hiesigen Debüt auch in Wien gefeierte Sopranistin das folgende Interview.

Gaetano Donizetti widmete gleich drei englischen Königinnen eine Oper – Anne Boleyn, Maria Stuart und Elizabeth I. in Roberto Devereux. Es ist schon bemerkenswert, wie Donizetti diese in vielem sehr unterschiedlichen, aber in ihrem Machthunger dann doch wieder ähnlichen Persönlichkeiten musikalisch porträtiert hat.

DIANA DAMRAU Daher wird sich wohl auch niemand darüber wundern, dass ich tatsächlich den Plan gefasst habe, alle drei Rollen auf der Bühne zu verkörpern. Schließlich handelt es sich sowohl vom Gesanglichen wie vom Schauspielerischen her um unglaublich spannende Charaktere in extrem dramatischen Situationen. Stets geht es um Leben und Tod, um vermeintliche und enttäuschte Liebe, um blutige Rivalität, um ausweglose Situationen, in denen sich die drei Frauen kaum auf jemanden verlassen können. Am Ende werden zwei von ihnen exekutiert und die Dritte zerbricht an einer von ihr angeordneten Hinrichtung. Entgegen der Chronologie ihrer Entstehung begann ich meine Königinnen-Reise ins Reich des dramatischen Belcanto mit der zweiten, mit Maria Stuarda. Sie liegt von der Tessitura etwas höher und ist insgesamt luftiger geschrieben als die beiden anderen. In der nun dazugekommenen *Anna Bolena* – übrigens die längste der drei Rollen – ist schon deutlich mehr Erde drinnen. Die Elisabetta ist, zu guter Letzt, die mit Abstand dramatischste, aber auch kürzeste Partie, die traditionell eher als Altersrolle eingestuft wird. Sie ist ja wahrlich keine sehr schöne, knusprige Königin mehr, auf die ein nach ihr schmachtender Geliebter wartet. (*lacht*)

Aber auch hinsichtlich der Anforderungen an Stimme und Körper ist es besser, wenn ich mir mit diesem abgründigen Charakter noch Zeit lasse. Andererseits ist man in der Schlusszene von *Roberto Devereux* noch mehr dazu verleitet, das Bühnenpferd ohne Scheuklappen losgaloppieren zu lassen!

Die Schlusszenen in diesen drei Opern haben es ja alle wahrlich in sich!

DD Und wie! Da hat die Sängerin die Bühne für sich allein und darf endlich die ganze Sache nahezu vollkommen alleine tragen! (*lacht*) In der jeweils ersten Arie am Beginn dieser Opern, da geht es noch ums reine Singen, aber hier in den gewaltigen Final-Arien sind wir eigentlich schon mittendrin im echten Musiktheater. Donizetti hat alle Facetten seiner Meisterschaft spielen lassen und zugleich die Form komplett der Dramatik untergeordnet. Als vollendet Praktiker achtete er zudem peinibel darauf, diese Marathons so stimm- und kräfteschonend wie nur möglich zu gestalten, damit der Interpretin nichts im Wege steht, bis zum Schluss eine Steigerung aufzubauen. Einem langsamen Teil folgt Rezitativisches, Abschnitte des Chores bilden kleine Ruhepole, bevor es zur großen Stretta geht... beziehungsweise zum Schafott.

Vom Schafott abgesehen sind diese Schlusszenen ja Schwestern der großen Wahnsinnsarien von Elvira, Amina, Lucia & Co.

DD Natürlich. Sie sind allesamt so geschrieben, dass man wunderbar stimmlich Farbmalerie betreiben kann und dadurch eindrucksvolle Atmosphären schildert. Manchmal ist der Wahnsinn pathologischer Art, wie in *Lucia di Lammermoor* – was auch durch den irrealen Klang der begleitenden Glasharmonika schön zum Ausdruck kommt. Manchmal, wie bei *Anna Bolena*, handelt es sich hingegen um eher kürzere Standby-Momente, in denen die Betroffene gewissermaßen in ein psychisches Vakuum fällt, wo sie von heraufgespülten Erinnerungen umgeben ist, ehe sie wieder in die furchtbare Realität zurückkehrt.

Gerade in der Ausgestaltung der großen Arien hat die Sängerin gewisse Freiheiten, was Ausziehungen, Kadensen, Tongebung betrifft. Nehmen Sie da auch die bekannten Ricci-Alben zu Hilfe, in denen diesbezüglich sehr viel angeboten wird?

DD Bevor man an die Gestaltung geht, muss einem

klar sein, dass sich Belcantosingen nicht auf hohe oder schnelle Töne reduziert, die natürlich virtuos dargebracht werden sollten, sondern aus dem Phrasieren entsteht und aus all den Farben erwacht, die man zwischen den Zeilen herausliest, die das Geschehen tragen und zum Leben erwecken. Und so versuche ich, jedem Augenblick der Partitur das zu geben, was ich emotional zu erkennen meine. Und dann stellen sich Fragen, wie: Wird dieser hohe Ton durch das, was ich ausdrücken will, beglaubigt, oder widerspricht er meinen interpretatorischen Intentionen? Was bezwecke ich mit diesem *Messa di Voce*, mit diesem Triller? Kurzum: Ich studiere die Noten, die Überlieferungen, ja, auch die Ricci-Alben, höre mir an, was andere Sängerinnen an dieser oder jener Stelle angeboten haben, übernehme bzw. verändere manches und lege mir anderes selbst ganz neu zurecht.

Haben Sie als Kind auch Belcanto-Opern angehört?

DD Nein, dieses Genre entdeckte ich eigentlich erst im Studium für mich. Es ging los mit den *Lucias*, die ja weltweit recht häufig zu sehen sind, später kamen gezielt auch die anderen Werke von Rossini, Bellini und Donizetti dazu. Allein *Roberto Devereux* mit unserer lieben Edita Gruberova habe ich in Wien und München sicher ein Dutzend Mal angesehen. Aber als Kind standen auf meinem Opernspeiseplan zunächst Stücke wie *Carmen* oder *Turandot*.

Sehr viel Tragisches! An der Wiener Staatsoper konnte man sie aber auch – leider nur zwei Mal – zum Beispiel als herzerfrischende Rosina in Rossinis Barbiere erleben.

DD Ja, die Rosina würde mir nach wie vor großen Spaß machen! Ich gebe zu, dass mir die komischen Rollen derzeit etwas abgehen. Aber das wird sich ändern. In der Corona-Zeit hat man viel Muße zum Nachdenken, zum Planen, zum Hoffen. Ich bin in mich gegangen und habe mir die Frage gestellt, wo denn meine Herzensprojekte liegen. Und die Antwort ist: Neben den wunderbar tragischen Rollen wie einer Anna Bolena benötige ich auch die Komödie, das gehört einfach ebenfalls zu mir!

In näherer Zukunft ist ja beispielsweise Strauss' Capriccio u.a. in München geplant, das ist durchaus etwas Komödiantisches.

DD Ein wunderbares Konversationsstück, bei dem



Ironie und eine schier unendliche Palette an Zwischentönen notwendig sind. Da muss man beim Studieren der Partie sowie gemeinsam mit den Kollegen auf den Proben jedes Wort auf die Goldwaage legen! Natürlich hat die von mir verkörperte Gräfin die Contenance zu wahren und kann nicht wie ein Kasperl über die Bühne rauschen, aber sie kann mit geschliffenem Wort und spitzer Zunge durchaus ihre Pointen setzen. Ich freue mich sehr darauf. Nicht umsonst ist Strauss neben Mozart und Donizetti mein dritter erklärter Favorit.

Das Publikum eines Opernhauses ist vielgestaltig und die Geschmäcker natürlich verschieden. Mir ist aber aufgefallen, dass unter den sogenannten Wagnerianern sehr viele auch zu den passionierten Belcanto-Liebhabern gehören.

DD Das ist gar nicht so verwunderlich. Eine Belcanto-Oper ist genau genommen ein echtes Wunschkonzert, in dem eine schöne Melodie die nächste jagt, man kann sich regelrecht in

die Musik fallen lassen. Ähnlich, wenn auch in ganz anderer Form, bekommen wir bei Wagner die langen Phrasen und unendlichen Melodien zu hören, nur halt weniger kompakt als in den Werken von Bellini oder Donizetti. Die Opern von Richard Strauss zum Beispiel unterscheiden sich viel deutlicher vom Belcanto, da passiert manchmal auf jeder Note eine harmonische oder instrumentationstechnische Veränderung, da kommt die vielgestaltige Ebene des Wortes hinzu. Was jetzt nicht heißt, dass Belcanto-Liebhaber nicht auch gern Strauss hören oder dass bei Wagner harmonisch wenig los wäre. (lacht)

Kommen wir zur Anna Bolena zurück: Als Zuschauer hat man automatisch Mitleid mit dieser Figur. Aber im Grunde ist sie als Person vielschichtig, nicht nur sympathisch. Schlussendlich hat sie für den Thron auf ihre wahre Liebe zu Riccardo Percy verzichtet. Ist dieser Charakterzug nur etwas für den Hinterkopf oder sollte er zu erkennen sein.

DD Das muss man spielen, keine Frage! Klar, man kann sie von Anfang an als Leidende, In-sich-Gekehrte, als rein tragische Person geben. Aber die Musik erzählt viel mehr, sie schildert eine vieldimensionale, intelligente Frau, die das Gegenüber taxiert, zu ergründen sucht, in sich geht, die eine sehr abwechslungsreiche Vergangenheit besitzt. Vor der Gerichtsszene sagt sie ihrem Mann zum Beispiel auf den Kopf hin, dass sie ihn und seinen Plan durchschaut hat und weiß, auf welche Weise er die Fäden zieht. Und auch die große Enttäuschung, die sie im Duett mit ihrer Hofdame und geheimen Rivalin Giovanna Seymour erleidet, als diese ihren Verrat gesteht, kann man durch ein vorangehendes feines Misstrauen einleiten, das Annas Feinfühligkeit dokumentiert. Die historische Anne Boleyn war ein sehr schillernder Charakter, ein Paradiesvogel, der sich von der Familie und vom Ehrgeiz getrieben am französischen Hof all das angeeignet hat, was sie später in England zu ihrem eigenen Nutzen einsetzen konnte. Da war viel Eitelkeit im Spiel, und sie war sicherlich im Manipulieren des Gegenübers ähnlich begabt wie Heinrich VIII. – nur saß dieser am längeren Hebel. Donizettis *Anna Bolena* setzt diese Vergangenheit ja voraus – unter anderem angedeutet in der erzählten strategischen Abwendung vom eigentlich geliebten Mann. In dieser Rolle steckt ein psychischer Schwebezustand, den die Interpretin – unterstützt vom Regisseur – auskosten sollte.

Apropos Interpretin: Auf Sie trifft das mittlerweile inflationär gebrauchte Wort Singschauspielerin tatsächlich zu: Sie erfassen und durchleben die von Ihnen gestalteten Partien vokal wie schauspielerisch gleichermaßen.

DD Wir hatten in Würzburg eine sehr gute Schauspielausbildung, da konnte ich das Handwerk lernen. Aber auch auf diesem Gebiet muss ich ständig weiterarbeiten, mich immer neu auf eine Situation, einen Charakter einzustellen, genau auf die Musik hören und aus ihr Subtexte ableiten. Mit jeder neuen Produktion, mit jedem neuen Regisseur werden diese dann hinterfragt, erweitert, zur Seite geschoben und durch neue ersetzt. Mich freut es sehr, eine Rolle auch in einem mir ungewohnten Licht kennenzulernen, im Zusammenspiel mit den Kolleginnen und Kollegen zu verfeinern. Das alles ist fruchtbarer Humus für die gesamte Gestaltung, da gehen Gesang und Schauspiel Hand in Hand.

Wir sprachen vorhin von der Schlussszene und vom Duett mit Giovanna Seymour: Gibt es für Sie so etwas wie eine Lieblingsstelle in Anna Bolena?

DD Das ist schwierig, weil ich das Werk insgesamt so schätze... Vielleicht die wunderbaren Ensembles, wenn alles ruhiger wird. Oder das Trio vor der Gerichtsszene, in dem sie realisiert, wie sehr sie von Riccardo Percy geliebt wird, wie er um sie kämpft und was sie an ihm verloren hat: Das ist ein so unglaublich tiefer Moment, da hört man aus der Musik ihr Beereuen und die Tränen heraus, die sie weint. So wie bei ihrem Gebet in der letzten Szene – vergleichbar übrigens mit dem Gebet Maria Stuardas – in der ihr Gottesvertrauen plötzlich durchbricht. Nein, wirklich, es ist schwer, nur eine Lieblingsstelle zu benennen.

Anna Bolena gilt ja als wichtiges Beispiel der romantischen italienischen Oper.

DD Dieses Romantische zeigt sich unter anderem darin, dass die Akteure das Herz auf der Zunge tragen, die Gefühle alles zu steuern scheinen. Der wohl romantischste Charakter der Oper ist in Wahrheit gar nicht Anna Bolena, sondern Riccardo Percy. Er vergisst tatsächlich alles Drumherum – ein bisschen wie ein Vorfahre von Werther – er verzeiht und liebt trotz allem, was ihm angetan wurde. Typisch romantisch ist außerdem die besondere Rolle der Natur als Spiegelbild der Seele. Nicht umsonst wünscht sich Anna Bolena am Schluss durch ihr Wegtreten aus der Realität zurück ins Schloss ihrer Kindheit. Die Bäume, der ruhig dahinziehende Fluss, von dem sie spricht, alles steht im absoluten Gegensatz zu den Stürmen in ihrem Inneren. Sie versenkt sich sozusagen in den Frieden, in die Schönheit, ins Licht. Und das wird Klang.

ANNA BOLENA

(Wiederaufnahme)

12. / 16. / 19. / 22. Februar 2022

Musikalische Leitung Giacomo Sagripanti

Insenierung Eric Génovèse

Bühne Jacques Gabel & Claire Sternberg

Kostüme Luisa Spinatelli

Licht Bertrand Couderc

Enrico VIII. Erwin Schrott

Anna Bolena Diana Damrau

Giovanna Seymour Ekaterina Semenchuk

Riccardo Percy Pene Pati

Smeton Szilvia Vörös

Lord Rochefort Dan Paul Dumitrescu

Sir Hervey Carlos Osuna

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

Manchmal dauert es ZWEI JAHRE

So wie das Orchester stellt auch der Staatsopernchor ein Alleinstellungsmerkmal des Hauses am Ring dar: Sein warmer und obertonreich-goldener Wiener Klang ist unverwechselbar, die Größe des stilistisch breitgesteckten Repertoires einer Spielzeit weltweit einzigartig. Gerade diese Vielfalt verlangt aber von Chordirektor Thomas Lang eine vorausschauende, saisonenübergreifende und wohldurchdachte Proben-disposition – und so weiß Lang bereits jetzt, was er zum Beispiel an einem bestimmten Vormittag im Dezember 2022 im geräumigen Chorsaal im vierten Stock des Hauses zu erarbeiten hat. Wobei bei solchen rein musikalischen Proben in den seltensten Fällen nur ein einziges Werk auf dem Programm steht: »Zunächst kommt ein Stück dran, das sämtliche Chormitglieder fordert – vielleicht, weil es hier noch nie aufgeführt wurde –, dann eine Oper, die wiederholt werden muss, aber alle schon gut kennen, und schließlich noch das eine oder andere Feintuning bei komplexeren Werken«, so der Chordirektor. Mit anderen Worten: Neues und bereits oft Aufgeführtes wird parallel geprobt, damit keines von beiden zu kurz kommt.

Wie weit im Voraus nun eine Neuproduktion auf den Chorsaal-Probenkalender kommt, hängt also auch davon ab, ob die betreffende Oper dem Großteil des Chores von früheren Inszenierungen her bekannt ist oder nicht. »Im Falle des neuen *Macbeth* reichte es etwa, drei Monate vor der ersten szenischen Bühnenprobe mit der Arbeit zu beginnen, da er in den letzten Jahren regelmäßig auf dem Spielplan stand. Bei einer Ur- oder Erstaufführung, bei Raritäten, bei längeren nicht gespielten großen Choropern muss hingegen mit einem bis zu zwei Jahren dauernden regelmäßigen

Studium gerechnet werden«, erklärt Thomas Lang. Tatsächlich nimmt es manchmal schon mehrere Monate in Anspruch, ein neues Stück lediglich zu lesen – sprich: Töne und Rhythmen zu klären, die korrekte Artikulation bestimmter Fremdsprachen zu perfektionieren – bevor es überhaupt ans Auswendiglernen geht. Und oft erfolgt dieser intensive Erstkontakt sogar aufgeteilt in Einzelstimmgruppen (Bass, Tenor, Alt, Sopran), ehe der gesamte Chor zusammengeführt wird. (Dass jedes Werk aus Sicherheitsgründen von allen Chormitgliedern einstudiert wird, auch wenn in den ersten Aufführungsserien nicht die gesamte Besetzung eingeplant ist, versteht sich von selbst.)

Bei der tiefergehenden Auseinandersetzung mit der Faktur eines Werkes kommt es Thomas Lang zugute, dass er die meisten Premierendirigentinnen und -dirigenten und deren interpretatorische Zugänge gut kennt und entsprechende Vorarbeit leisten kann. Idealerweise gehen die Dirigenten das Werk im Chorsaal dann noch einmal im Detail durch und widmen sich schließlich auch in der Schlussphase der Proben immer wieder gezielt dem Chor. In den dazwischen liegenden Wochen steht Thomas Lang natürlich auch den Regisseurinnen und Regisseuren gerne zur Seite, wenn es darum geht, szenische Hilfestellungen für musikalisch herausfordernde Passagen des Chores zu finden. Nichtsdestotrotz wird in dieser Zeit im Chorsaal schon das nächste neue Stück vorbereitet, denn von den allerletzten Korrekturen abgesehen, die bis zur Generalprobe anfallen können, ist das betreffende Stück für Thomas Lang zu diesem Zeitpunkt de facto fertig studiert und ein weiteres Opus dem großen Repertoire des Chores einverleibt.

Verträumte Ballnacht & MESSERSCHARFE TANZKUNST

Die Staatsballett-Premiere *Liebeslieder*
im Spiegel der Presse



↑ George Balanchines *Liebeslieder Walzer*
getanzt vom Wiener Staatsballett
Hyo-Jung Kang und Davide Dato in Jerome Robbins' *Other Dances* ↑



»Nun, ihr Musen, genug!« Mit diesem Goethe-Ausruf schließt das neue Programm des Wiener Staatsballetts, dessen Premiere am 14. Jänner von Publikum und Presse in der Wiener Staatsoper gefeiert wurde und das im Februar und März weiter am Spielplan steht: ein kontrastreicher und vielfältiger Kammertanzabend, der in solistischer Besetzung die Tänzerinnen und Tänzer des Wiener Staatsballetts ebenso brillieren lässt wie die mitwirkenden Sängerinnen und Sänger des Opernstudios der Wiener Staatsoper sowie Stephen Hopkins, Sarah Tysman und Igor Zapravidin mit Werken von Johannes Brahms und Frédéric Chopin am Klavier.

Der programmatische Bogen spannt sich »über die nur scheinbare Ungleichzeitigkeit der jüngeren Tanzgeschichte«, so die APA: »Jerome Robbins,

Lucinda Childs, George Balanchine, vielfach vernetzte Zeitgenossen in der fragmentierten Revolution des tanzenden Körpers. Von der schlichten Anmut, die Robbins in seinen *Other Dances* am einzelnen Tänzer, an der einzelnen Mazurka zu deklinieren wusste, über die konsequente rhythmische Zerlegung, die Childs nahezu rauschhaft ins Körperliche und Räumliche übersetzt, bis zur verträumten, manierierten Walzerseligkeit in Balanchines *Liebeslieder Walzern*.«

Die Eröffnung ist mit Robbins' *Other Dances* »ein zarter Einstieg in diesen Ballettabend, vorgetragen vom sprung- und ausdrucksstarken Davide Dato und einer neuen Ersten Solistin des Wiener Staatsballetts, der quirligen und mit fließenden Bewegungen überzeugenden Hyo-Jung Kang. Sie hat das Zeug, wie Dato zu

einem Wiener Publikumsliebling zu werden, so unverfälscht glücklich wirkt sie, wenn sie auf der Bühne ihre Kunst vollführt«, schreibt Isabella Wallnöfer in *Die Presse*. »Bei der Premiere wunderbar Hyo-Jung Kang und Davide Dato«, ergänzt Helmut Ploebst in *Der Standard*. »Robbins setzt ganz auf die Musikalität der Tänzer*innen und diese Vorgabe wurde von den beiden bestens erfüllt. Außerdem sind sie ungemein spielerisch unterwegs«, so Edith Wolf Perez auf *tanz.at*: »Man hört Hyo-Jung Kang förmlich jauchzen, wenn Davide Dato sie aus den lichten Höhen der Hebung abrupt in seine Arme fallen lässt. Da bleibt sogar die Wiederholung noch prickelnd!« Und Verena Franke in der Wiener Zeitung: »Davide Dato und Hyo-Jung Kang geben sich sichtlich der Freude am Tanzen hin, dazu demonstrieren sie ihre präzise Technik: Das Premierenpublikum dankte ungewöhnlich lautstark.«

Längst überfällig war das Debüt einer der großen Protagonistinnen des Modern Dance: Lucinda Childs. Bereits mehrfach in Wien mit ihrer New Yorker Company zu Gast, gab die mittlerweile 81-Jährige mit *Concerto* nun ihr Wiener Staatsopern-Debüt und war für die Einstudierung des Werkes auch selbst angereist: »nun endlich auf der Bühne des Hauses am Ring angekommen« (Verena Franke, *Wiener Zeitung*), »ab jetzt ein Glanzstück im Staatsballett« (Helmut Ploebst, *Die Presse*), »der heimliche Höhepunkt des Abends (...), minimalistisch präzise, exzellent umgesetzt« (Stefan Musil, *Kronen Zeitung*), »ausgezeichnet getanzt« (Barbara Freitag, *Kleine Zeitung*). »Dem Ballett steht sie gut, diese fulminante, messerscharfe Kunst der ewigen Schleife, die die überlagerten Strukturen in Henryk Góreckis Konzert für Cembalo und Streicher schwindelerregend sichtbar macht, und das Ballett steht ihr« (APA).

Im zweiten Teil des Programms ist mit *Liebeslieder Walzer* eine Kostbarkeit aus dem Repertoire George Balanchines zu sehen. 1960 für das New York City Ballet als eine Hommage an den in den USA so gar nicht geläufigen Wiener Walzer zu Johannes Brahms' Zyklen für vier Gesangsstimmen und Klavier vierhändig *Liebeslieder Walzer* op. 52 sowie *Neue Liebeslieder* op. 65 geschaffen, zählte die 50-minütige Walzerfolge zwischen 1977 und 1991 zum festen Bestandteil des Wiener Repertoires. Martin Schläpfer holte das Werk nun zurück auf die Bühne der Wiener Staatsoper – neu einstudiert von den beiden ehemaligen Principal Dancers George Balanchines Maria Calegari und Bart Cook. Balanchines Choreographie für vier Tänzerpaare »verzichtet auf eine Handlung, und doch kann man in den Beziehungen Geschichten erkennen, getragen von Lebensfreude bis zu melancholischen Stimmungen. Vom äußerem Schein führt der Tanz zu einem Offenlegen von Emotionen«, beschreibt Silvia Kargl im *Kurier* Balanchines Werk, das Stefan Musil begeistert

charakterisiert: »Berückend elegant, klassisch zeitlos (...). Wunderbar umgesetzt!« Helmut Ploebst (*Der Standard*) sieht im Szenario des New Yorker Neoklassikers »vier Tanzpaare und je zwei Sängerinnen und Sänger, die der Schmerzlichkeit einer Einbildung namens Liebe hochartifizielle Geistertänze widmen«, während Isabella Wallnöfer (*Die Presse*) meint: »*Liebeslieder Walzer* ist wie gemacht für die Wiener Bühne – und weckt die Sehnsucht nach vergnüglichen Begegnungen am Tanzparkett, die uns heuer wieder verwehrt bleibt.« Und so auch die APA: »eine Liebeserklärung an des Wieners liebsten Faschingsbrauch (...), in seidenen Roben, in bittersüßer Mehrstimmigkeit; als kammeroperhaftes Gesamtkunstwerk sind die beiden aus choreographierten Brahms-Liedzyklen zugleich Ballnacht, Liederabend, Spitzentanz, Kostümschinken und Walzertraum, dazu viel, viel Wehmut – erst recht im Angesicht der heuer erneut der Pandemie geopferten Ballsaison.« »Großartig alle Paare«, zeigt sich Barbara Freitag in der *Kleinen Zeitung* begeistert: »Gesanglich trugen die Staatsopern-Mitglieder das Ihre bei zur glasklaren Schönheit des Stücks.«



Lucinda Childs' *Concerto*

LIEBESLIEDER

3. / 21. / 26. Februar / 1. März 2022

Other Dances

Musik Frédéric Chopin

Choreographie Jerome Robbins © The Robbins Rights Trust

Klavier Igor Zapradin

Concerto

Musik Henryk Mikolaj Górecki

Choreographie Lucinda Childs

Liebeslieder Walzer

Musik Johannes Brahms

Choreographie George Balanchine © The George Balanchine Trust

Soprano Johanna Wallroth

Alt Stephanie Maitland

Tenor Hiroshi Amako

Bass Ilja Kazakov

Klavier Stephen Hawkins & Sarah Tysman / Cécile Restier (3.2)

Die aktuellen Tänzer*innen-Besetzungen finden Sie auf

→ www.wiener-staatsballett.at

DAS MANON- SYNDROM

Überlegungen des
Regisseurs Robert Carsen



Szenenbild *Manon Lescaut*, Wiener Staatsoper, 2005

Manon Lescaut ist ein faszinierender Archetyp, der uns auch in anderen bekannten Figuren begegnet, etwa in Pandora, Semele oder Lulu. Er erzählt uns viel über menschliche Schwächen und Leidenschaften. Manon ist ein junges Mädchen, das alles haben möchte und dadurch schuldig wird. Aber in diesem Schuldigsein ist doch auch sehr viel Unschuld enthalten. Manon ist jung und schön, alle begehren sie, und daher glaubt sie, alle Türen würden ihr offenstehen. Was sie aber lange nicht begreift, ist, was sie ihren Mitmenschen antut. Auch wir leben in einer Zeit, in der jeder alles haben will. Wir sind gezwungen, jung und schön auszusehen, und man versucht uns weiszumachen, dass wir durch den Besitz von Gütern, die als Statussymbole dienen, noch glücklicher werden könnten. Man könnte dies das »Manon-Syndrom« nennen. Doch bedeutet dieses »Manon-Syndrom« keineswegs, dass wir nicht mehr liebesfähig wären. Gerade das hat Puccini so wunderbar beschrieben. Manon giert zwar nach Luxus, aber sie ist kein Ungeheuer. Sie kann immer noch lieben. Auch wird sie von ihrer Umgebung ja geradezu dazu verleitet, ihre Hände nach dem Luxus auszustrecken. Sie wird rasch

zu einer Berühmtheit, was durchaus Parallelen zur Gegenwart hat. In unserer oberflächlichen »Seitenblick-Gesellschaft« werden immer wieder Menschen aus dem Nichts heraus zum Star und verlieren, kaum dass sie sich dessen versehen, auch wieder alles. Dass Manon erst am Schluss begreift, wohin ihr Leben sie getrieben hat, dass sie niemals lernte, die Liebe als das höchste Gut zu achten, das ist die Tragik ihrer Geschichte.

Die Oper *Manon Lescaut* macht uns außerdem auf einen anderen Gegensatz aufmerksam, den von Geld und Liebe. Mit Geld lässt sich vieles kaufen, daher ist es für viele Menschen auch so faszinierend. Bei der Liebe jedoch ist man auf sich selbst zurückgeworfen, Liebe lässt sich nicht kaufen. Manon ist von unbeschreiblicher Schönheit. Doch sie hat nicht genug Selbstwertgefühl, sodass sie glaubt, all den Luxus, die teuren Kleider und Schuhe, den Schmuck und das Parfüm zu brauchen, um in den Augen ihrer Mitmenschen wertvoll zu sein. Echte Liebe aber fragt nicht nach solch äußerlichen Dingen, sie ist das genaue Gegenteil dazu. Sie fragt nicht danach, was ich will, sondern was der geliebte Mensch will. Manon aber ist so mit sich selbst beschäftigt, dass sie Des Grieux vergisst. Freilich ist ein solches Verhalten nur allzu menschlich. Man wird nur selten auf wirklich selbstlose Liebe stoßen.

Manon Lescaut ist für mich auch aufgrund der dramaturgischen Anlage ein sehr modernes Stück: Die Handlung wird nicht lückenlos erzählt, es werden nur einzelne Stationen und Bilder aus ihrem Leben herausgegriffen. In den vier Akten sehen wir Manon, wie sie zunächst war, dann, was aus ihr geworden ist, weiters, was man ihr antut und zuletzt, wie sie stirbt. Man hat das Stück oft seiner Brüche und Sprünge wegen kritisiert. Ich liebe es genau aus diesem Grund, genau darin liegt nämlich seine Stärke. Denn Puccini ist dadurch gezwungen, die einzelnen Bilder sehr stark zu verdichten, was wiederum dazu führt, dass er auf knappem Raum sehr viel erzählt. Er wiederholt sich nicht. Er ist eben ein echter Theaterkomponist, er denkt immer an die Bühne.

Als ich *Manon Lescaut* in Antwerpen inszeniert habe, orientierte ich mich mehr an der Atmosphäre des 18. Jahrhunderts, in dem Prévosts Roman nicht nur entstanden ist, sondern in dem er auch spielt. Für die Wiener Inszenierung habe ich mich entschlossen, es in die Gegenwart zu versetzen, was einen großen Unterschied ausmacht. Natürlich lese ich *Manon Lescaut* nicht gänzlich neu, aber in der Wiederbeschäftigung mit dem Stück sind mir doch auch andere Dinge stärker aufgefallen als früher, haben sich manche Akzente verschoben. Problematisch ist das Libretto, weil so viele Autoren daran beteiligt



waren. Sieben Männer haben sich damit herumschlagen, sodass es schwierig war, eine einheitliche Linie hineinzubringen und das Ganze zu fokussieren. Vor allem der erste Akt hat Mängel. Er ist wie ein Filmskript geschrieben, in dem sich Close-ups und Totale ständig abwechseln. Dieser Akt setzt sich aus unglaublich vielen Einzelheiten zusammen. Die große Schar der Autoren ist sicher der Grund, warum der Verleger Ricordi die Namen der Librettisten in der Partitur und im Klavierauszug verschwiegen hat. Das war völlig ungewöhnlich. Aber Puccini gelang es, die disparaten Einzelszenen durch musikalische Motive zu verklammern, ja geradezu einen großen Bogen zu spannen. Musikalisch ist die Oper also ein Wurf. Es findet sich kein Takt, der uninspiriert wäre. Schon dieser relativ junge Komponist, der Puccini zur Entstehungszeit der *Manon Lescaut* noch war, verfügte über große Meisterschaft und einen unverwechselbaren Stil. Seine Musik ist »sexy«, voll von Erotik und Leidenschaften und setzt mit voller Absicht auf starke Kontraste zwischen tief empfundener Emotionalität und oberflächlichen Glamour.

Manon Lescaut ist ferner ein moralisches Lehrstück, zwar nicht im Sinne Brechts, aber doch in der Art, wie viele Stücke, Romane oder auch Bilder des 18. Jahrhunderts moralisch wirken wollten. Denken wir etwa an Henry Fieldings *Tom Jones* oder seinen *Joseph Andrews*, an Samuel Richardsons *Pamela*, an Daniel Defoes *Moll Flanders*, an Voltaires *Candide*, oder, im Bereich der zeichnerischen Satire, an William Hogarth, dessen Bilder Vorbild von Igor Strawinskis *The Rake's Progress* waren. In dieser Tradition steht auch Prévosts Roman, was bedeutet, dass eine gewisse Distanz erforderlich ist – auch das nicht im Sinne Brechts, der auf Brechungen setzte, aber doch so, dass man sich nicht sklavisch einem naturgetreuen Realismus unterwerfen sollte. Würde man einen solchen zum Maßstab machen, dann wäre das Stück voller Fehler, zum Beispiel: Um New Orleans herum gibt es keine Wüste, wie uns das Textbuch weismachen möchte, nur Sümpfe. Wichtiger als die äußere Geographie ist es, die inneren Stationen von Manons Reise zu zeigen. Sie ist ein Mädchen vom Lande, das es in eine Großstadt verschlägt. Diese ist reich an Verführungen, denen sie nicht widerstehen kann. Im zweiten Akt sehen wir sie im Besitz all der verführerischen Dinge, die sie haben wollte. Im dritten Akt wird sie gedemütigt, und zwar durch die Öffentlichkeit. Das ist eine unglaubliche Szene. Puccini hat es großartig verstanden, gewisse Formen des Sadomasochismus in Musik zu setzen. In *Turandot* wird Liù gepeinigt, Scarpia lässt Cavaradossi physisch quälen und quält Tosca psychisch, ähnliche Stellen finden sich auch in *La fanciulla del west*. In *Manon Lescaut* wird Manon

gedemütigt, und auch Des Grieux' Haltung ist von Masochismus nicht ganz frei. Im vierten Akt verstehe ich diese Wüste als Symbol, als ein Sinnbild dafür, wohin Manons missglücktes Leben sie gebracht hat. Jetzt erst begreift sie, was sie Des Grieux angetan hat, was ihre Verantwortung, ihr Anteil an der Schuld ist.

Puccini war kein Komponist, den ich von Anfang an zu meinen Favoriten gezählt hätte. Dann aber entdeckte ich seine musikalischen und dramaturgischen Qualitäten und musste mir eingestehen, dass er viel moderner ist, als ich ursprünglich gedacht hatte. Natürlich wurzelt er in der italienischen Tradition seiner Zeit, doch blickte er stets nach vorne. Man kann das auch in *Manon Lescaut* hören, seiner dritten Oper, aber seiner ersten, in dem seine musikalische Handschrift voll ausgeprägt ist. Was sich als roter Faden durch sein gesamtes Schaffen zieht, ist seine Vorliebe für starke Frauen. Ich dachte zunächst, Puccinis Figuren seien alle nur Opfer. Zum Teil sind sie das natürlich auch, aber trotzdem sind sie stark und wissen genau, was sie wollen. Mimì in *La bohème* zum Beispiel ergreift die Initiative: Sie klopft an Rodolfos Tür und knüpft den Kontakt. Und sie bekommt, was sie sich wünscht. Oder Cio-Cio-San in *Madama Butterfly*: Sie setzt sich über die starren Regeln der traditionellen japanischen Gesellschaft hinweg und geht die Ehe mit Pinkerton ein, an dessen Untreue sie letzten Endes zerbrechen wird. In dieser Linie muss man auch *Manon Lescaut* sehen: Auch sie bekommt, wonach sie verlangt. Es sind starke, unabhängige Frauen. Puccini war es, der diesen starken, unabhängigen Frauen auf der Opernbühne zum Durchbruch verhalf, genau zu jener Zeit, als die Frauen Europas für ihre Rechte und ihre Gleichberechtigung den Kampf aufnahmen.

→ Der Text basiert auf einem Interview mit Robert Carsen, das Peter Blaha 2005 anlässlich der Neuproduktion geführt hat.

MANON LESCAUT

(Wiederaufnahme)

1. / 4. / 7. / 10. / 13. Februar 2022

Musikalische Leitung Francesco Ivan Ciampa

Insenierung & Licht Robert Carsen

Bühne & Kostüme Antony McDonald

Choreographie Philippe Giraudreau

Dramaturgie Ian Burton

Manon Lescaut Asmik Grigorian

Lescaut Boris Pinkhasovich

Chevalier Des Grieux Brian Jagde

Edmondo Josh Lovell

Geronte de Ravori Artyom Wasnetsov

Wirt Dan Paul Dumitrescu

Sergeant Marcus Pelz

OPFER EINER ENGSTIRNIGEN GESELLSCHAFT

Brittens Peter Grimes ist im Februar noch zwei Mal zu sehen



»Für mich ist Peter Grimes letztlich nicht schuldfähig. Durch den Druck, den die Gesellschaft gegen ihn aufbaut, bricht er vollkommen zusammen und gleitet in eine Schizophrenie, die dem Jungen letztendlich das Leben kostet. Gesellschaftlicher Psychoterror ist ja nichts Ungewöhnliches; nur halten die meisten Menschen diesem Druck entweder stand oder sie ziehen weg.«

→ *Jonas Kaufmann über die Titelrolle in Brittens Peter Grimes, eine Partie, die er an der Wiener Staatsoper im Jänner und Februar weltweit erstmals interpretiert.*



Niemals erlebt man bei ihr zweimal exakt dieselbe Figur auf der Bühne, stets arbeitet sie weiter an einem Charakter, findet neue Blickwinkel, auch neue musikalische Aspekte.

ROBERT KÖRNER

ASMIK GRIGORIAN

Über Asmik Grigorian zu sprechen ist nicht einfach. Warum? Weil sie für mich eine der vielschichtigsten und komplexesten Künstlerinnen der Gegenwart ist – und das auf vielen Ebenen. Ich habe sie in vielen ihrer Rollen gehört – von der Chrysothemis bis zur Tatjana –, wobei sie in der letzten Zeit mit Richard Strauss, Richard Wagner und Alban Berg mehr und mehr auch ins deutsche Fach gegangen ist. Vielen ist ihre außerordentliche Salome bei den Salzburger Festspielen in besonderer Erinnerung geblieben, und gerade diese Rolle, in der ich sie nicht nur in Salzburg, sondern auch am Moskauer Bolschoi erleben durfte, ist ein gutes Beispiel für ihre große Flexibilität: Im Oktober 2021 sang sie hier an der Wiener Staatsoper zweimal Tatjana in *Eugen Onegin* und war nur drei Tage später in Moskau zu hören – eben als Salome. Allein daran sieht man, mit welcher Selbstverständlichkeit sie zwischen extrem weit voneinander entfernt liegenden Rollen wechselt und Welch unterschiedliche Fächer sie in kürzester Zeit ausfüllen kann. Und mit welcher Intelligenz sie an diese enorm schwierige Strauss-Partie geht, wie klug sie ihr Material einsetzt und wie sie all die Herausforderungen meistert, bis hin zum fast 20minütigen Schlussgesang, der wirklich alles affordert – das ist immer wieder aufs Neue beeindruckend! So mancher konnte sich eine Asmik Grigorian als Salome anfangs gar nicht vorstellen, weil man die Partie oft dramatischer im Kopf hat, sie aber hat ihren persönlichen Weg gewählt, mit profunder Technik und großer Klugheit. Und einem international für Furore sorgenden Resultat. 2010 sang sie in allen Teilen von Puccinis *Trittico* und zeigte damit eine verblüffende Bandbreite: von der leichten Lauretta in *Gianni Schicchi* über die lyrische Suor Angelica bis zur dramatischen Giorgetta in *Il tabarro*. Ein Musterbeispiel und Idealfall in einem. Denn es zeigt, wie bravurös eine Sängerin das gesamte Gesangs- und Emotionsspektrum beherrschen kann und wie unterschiedliche Charaktere sie an einem einzigen Abend darzustellen vermag. Es ist ja beim ähnlich gelagerten Fall, Offenbachs *Les Contes d'Hoffmann*, oft so, dass wenn eine Sängerin alle vier Frauenrollen singt, sie entweder stärker zur Olympia oder zur Antonia neigt. Grigorian aber gelang es beim *Trittico*, ein Mittelmaß zu finden, das allen drei Figuren entsprach. Und Mittelmaß ist nicht im Sinne einer Abwertung gemeint, sondern im Sinne der perfekten Balance, einer idealen Kongruenz.

Und ich denke dabei nicht nur an das Stimmliche, sondern auch das Darstellerische. Asmik Grigorian erfüllt die Idealvorstellung einer Sängerschauspielerin, schafft also eine absolute Durchdringung der musikalischen und szenischen Gestaltung sowie eine Verknüpfung dieser beiden Aspekte. Ja, ich denke, sie fordert eine entsprechende Inszenierung sogar ein! Es geht ihr nämlich nicht nur um ein *prima la musica*, sondern um das Gesamtpaket. Und wenn sie – bildlich gesprochen – dafür auf dem Kopf stehend oder mit einer Rückwärtsrolle singen muss, sie macht es, solange es der Wahrhaftigkeit einer Rollengestaltung nützt. Ein Dmitri Tcherniakov oder ein Krzysztof Warlikowski sind daher perfekte Regisseure für sie, denn das Gefordert-Werden fördert wiederum ihre Entfaltungskraft.

Um den Rahmen ein wenig abzustecken: Asmik ist eine grandiose Marie in *Wozzeck*, gleichzeitig, wie man an unserem Haus hören konnte, eine faszinierende Cio-Cio-San in *Madama Butterfly*, ich habe sie als grandiose Senta in Bayreuth gehört, als wunderbare Rusalka und und und. Sie ist risikofreudig, aber klug genug, kein Risiko um jeden Preis einzugehen: so singt sie nicht jede Partie, nur um sie gesungen zu haben. Sondern ausschließlich jene, die ihr entsprechen. Aber welche Rolle sie auch gestaltet, schneller als bei vielen anderen erkennt man nach wenigen Takten ihre Stimme, die so unverwechselbar wie aufregend ist. Und ihr Wesen ist in gleichem Maße von einer großen Selbtkritik wie von einer bemerkenswerten Bescheidenheit geprägt. Ein Letztes: Nicht nur die Breite ihres Repertoires, auch die Variationsdichte der Rollengestaltung ist verblüffend. Niemals erlebt man bei ihr zweimal exakt dieselbe Figur auf der Bühne, stets arbeitet sie weiter an einem Charakter, findet neue Blickwinkel, auch neue musikalische Aspekte. Gerade dieses ewige Weiterentwickeln und Verfeinern ist nicht nur ein Kennzeichen dieser großen Sängerin, sondern macht den Beruf – und das Opernerlebnis an sich – zu etwas Besonderem.

→ Asmik Grigorian singt die Titelpartie in Puccinis *Manon Lescaut*. Die weitere Besetzung finden Sie auf Seite 20.

MANON LESCAUT
(Wiederaufnahme)
1. / 4. / 7. / 10. / 13. Februar 2022

»Unsentimental, VOLLER SCHAUER«

Elena Tschernischovas *Giselle*
mit dem Wiener Staatsballett



Davide Dato (Albrecht), Maria Yakovleva (Giselle), Kiyoka Hashimoto (Myrtha) und Damenensemble (Wilis)

»... in der Gegend von Sillein ... herrscht der Volksglaube, daß die Seelen der nach der Verlobung gestorbenen Bräute keiner Ruhe genießen, sondern zu nächtigem Umherschweifen genöthigt sind, wo sie zur Zeit des Neumondes Rundtänze halten und schaurige Lieder singen. Werden sie eines Mannes ansichtig, so muß er so lang mit ihnen tanzen, bis er todt ist.«

THERESE VON ARDTNER

Der Willi-Tanz. Eine slavische Volkssage (Wien 1822)

»Das Sujet ist ein Glücksfall für das Theater, es ist voller natürlichen Lebens, und geheimnisvoll folgt darauf die überirdische Welt; Liebe, Treue, Tod, Verrat – hier gibt es alles, was die Menschheit bewegt«, und »dem Tänzer-Schauspieler genug zu tun«. Mit diesen Worten umschrieb Elena Tschernischova ihre Faszination für jenes Stück, das bis heute als Inbegriff des romantischen Balletts gilt: *Giselle*. 1993 brachte die russische Choreographin und Ballettmeisterin während ihrer Zeit als Direktorin des Wiener Staatsopernballetts eine Inszenierung des Werkes heraus, die in ihrer subtilen Anschärfung der tradierten Choreographie von Jules Perrot und Jean Coralli bis heute zu den Signaturstücken des Wiener Staatsballetts zählt. Mit Liudmila Konovalova und Maria Yakovleva kehren für die Titelpartie zwei Erste Solotänzerinnen des Ensembles in einer ihrer Paraderollen auf die Bühne zurück. Mit großer Spannung wird aber auch das Rollendebüt der Solistin Elena Bottaro erwartet, die am 20. Februar erstmals als *Giselle* zu erleben ist.

Die Uraufführung von *Giselle* am 28. Juni 1841 an der Opéra de Paris bedeutete für die Ballettbühne nicht nur ein Zusammenfinden unterschiedlichster Kräfte und Strömungen, sondern auch ein künstlerisches Gipfeltreffen. Längst war man der antiken Götter und Helden, die die alte Ballettbühne bevölkert hatten, müde, aber auch die idyllischen Komödien aus dem einfachen Landleben wie in *La fille mal gardée* waren abgespielt in einer Zeit, die durch große gesellschaftliche Umwälzungen geprägt wurde: die Veränderungen durch die Industrialisierung und die Entschleierung vieler Fragen durch die Naturwissenschaften provozierten das Interesse am Wundersamen,

Märchenhaften, Atmosphärischen, Illusionistischen, Ungreifbaren, Unerklärlichen. Naturgeister bevölkerten nicht nur die Literatur, Bildende Kunst und Opernbühne – sondern die luftigsten, ätherischsten von ihnen, die Sylphiden, wurden zu Lieblingsfiguren des Balletts, angesiedelt in einer Zwischenwelt, die ganz den Frauen gehörte: auf dem Spitzenschuh und in zarten Tutus über die Bühne »schwebend« Verkörperungen rätselhafter, weltenferner Wesen.

Der Literat und erfahrene Theaterautor Théophile Gautier wollte sich diese Tendenzen für ein eigenes Ballett zunutze machen, das die von ihm bewunderte, damals 22-jährige Ballerina Carlotta Grisi in Paris groß herausbringen sollte, geschickt disponiert zu einer Zeit, in der die berühmten Konkurrentinnen Marie Taglioni und Fanny Elßler gerade auf Tournee durch Russland und Amerika waren. Bei Victor Hugo fand er die Geschichte eines jungen Mädchens, dessen Liebe zum Tanzen zu ihrem Tod führt und dessen Geist fortan im Ballsaal spukt, in Heinrich Heines *De l'Allemagne* stieß er auf die im slawischen Raum verbreitete Sage von den Wilis – jenen jungen Bräuten, deren Liebe vor ihrer Hochzeit verraten wird und die fortan als Untote keine Ruhe finden und des Nachts im Mondschein tanzen. Als *Giselle* kam die Geschichte in einer von Vernoy de Saint-George bearbeiteten Version des ursprünglichen Entwurfs von Gautier schließlich auf die Bühne – umgesetzt von starken Partnern: Jules Perrot, der damalige Lebensgefährte Carlotta Grisis, hinterließ seine Handschrift vor allem in der Gestaltung der Rolle der *Giselle*, die im Finale des Ersten Aktes – inspiriert von den beliebten Wahnsinnsszenen der romantischen Oper – auch

großes darstellerisches Potential verlangt: Als Giselle erfährt, dass die Verliebtheit Albrechts nur das Spiel eines gelangweilten Herzogs mit den Gefühlen eines Bauernmädchen war, verliert sie den Verstand und bricht tot zusammen. Für die Gruppen- und weiteren Solotänze zeichnete der Ballettmeister der Pariser Oper Jean Coralli verantwortlich.

Für eine besondere Qualität des Werkes sorgte der Komponist Adolphe Adam mit einer Partitur, die nicht aus der damals üblichen Reihung verschiedener Tänze aus oft unterschiedlicher Komponistenwerkstatt stammt, sondern vielmehr auf Augenhöhe mit der romantischen Oper deren Errungenschaften erstmals für die Tanzbühne furchtbar werden ließ: Die Arbeit mit Erinnerungsmotiven, die sich wie musikalische

Leitfäden durch die Komposition ziehen und zu einer schlagkräftigen musikalischen Vergegenwärtigung des tanztheatralischen Geschehens führen, sowie eine charakteristische, die Atmosphären der Bauernwelt des ersten und der Geisterwelt des zweiten Aktes unterstreichende Instrumentierung. Interessanterweise ist *Giselle* die einzige Ballettpartitur, die Herbert von Karajan 1961 mit den Wiener Philharmonikern im Studio aufnahm. Und der Komponist Hans Werner Henze schrieb: »*Giselle*, die Umwandlung von Heinrich Wili's durch Gautier, Coralli und die harte Musik von Adam, die in diesem Zusammenhang alle Vordergründigkeit verliert, ist ein Kunstwerk von hohem Rang, unsentimental, voller Schauer und, besonders im zweiten Akt, von echter Poesie erfüllt, deren Fassung uns einen Blick von seltener Klarheit in eine Geistigkeit gestattet, die Ernst und Tiefe mit etwas vereinigt, wofür wir im Deutschen das etwas abfällige Wort ›Gefälligkeit‹ haben, was aber mehr ist, nämlich Eleganz, durch Beherrschung und Zurückhaltung des Ausdrucks erreicht.«

Doch nicht nur die Musik ist von der von Henze genannten Härte geprägt, sondern auch die Choreographie der Wilis zeigt eine für die damalige Zeit ungewöhnliche Schärfe: Nicht als filigrane Elfenwesen erscheinen die Geisterbräute, sondern unter dem Kommando ihrer Anführerin, aber auch Beherrscherin Myrtha vielmehr wie eine gefährliche Armee, deren Waffe eine ungebremste Wut gegen das männliche Geschlecht ist. Damit ist dieses Ballett – auch wenn Albrecht schließlich durch die bedingungslose Liebe Giselles gerettet wird – mehr als nur die Geschichte einer jungen Frau, die zum Opfer adeliger Willkür und gesellschaftlicher Konventionen wird.

Carlotta Grisi feierte als Giselle einen riesigen Erfolg und war bereits neun Monate nach der Pariser Uraufführung auch in London zu sehen. Die Rolle des Herzog Albrecht eignete sich wenig später Marius Petipa für Aufführungen in Bordeaux und Madrid an, und mehr: er nahm das Werk mit nach Sankt Petersburg, wo er es 1850 in Teilen überarbeitete und zugleich aber auch für das Repertoire lebendig hielt – Material, auf das auch Elena Tschernischova in ihrer Wiener Fassung zurückgriff, den Fokus auf »die komplexen Gefühle in ihren vielfältigen Erscheinungen«, so die Choreographin, legend. »Tschernischova war davon überzeugt«, ergänzt die ehemalige Solotänzerin des Staatsopernballetts Brigitte Stadler, die für die Einstudierung mit der aktuellen Besetzung verantwortlich ist, »dass die Persönlichkeit und der Charakter eines Menschen in jeder Rolle auf der Bühne quasi ›durchscheinen‹ und zum Ausdruck kommen« sollten. »Die Bühnenrollen werden so zu einem Spiegelbild der Seele.«



Elena Bottaro feiert am 20. Februar ihr Debüt als Giselle, hier mit Arne Vandervelde im *Bauern-Pas de deux*.



Maria Yakovleva (Giselle), Masayu Kimoto (Albrecht)

GISELLE

15. / 17. / 18. / 20. / 23. Februar 2022

Musik Adolphe Adam

Libretto nach Théophile Gautier

Choreographie Elena Tschernischova

nach Jean Coralli, Jules Perrot & Marius Petipa

Musikalische Leitung Jendrik Springer

Bühne Ingolf Bruun

Kostüme Clarisse Praun-Maylunas

Einstudierung Brigitte Stadler

Giselle Elena Bottaro / Liudmila Konovalova / Maria Yakovleva

Albrecht Denys Cherevychko / Davide Dato / Masayu Kimoto

Hilarion Eno Peci / Andrey Teterin

Myrtha Kiyoka Hashimoto / Gala Jovanovic / Ketevan Papava

Bauern-Pas de deux Ioanna Avraam – Arne Vandervelde /

Anita Manolova – Lourenço Ferreira

Berthe Franziska Wallner-Holínek

Wilfrid Jackson Carroll

Herzog von Kurland Zsolt Török

Bathilde Sonia Dvořák

Mojna Natalya Butchko / Adele Fiocchi

Zulma Eszter Ledán / Anita Manolova

Corps de ballet des Wiener Staatsballetts

SERVICE

ADRESSE

Wiener Staatsoper GmbH

A Opernring 2, 1010 Wien

T +43 1 51444 2250

+43 1 51444 7880

M information@wiener-staatsoper.at

IMPRESSUM

OPERNRING ZWEI

FEBRUAR 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 / Valentin Lewisch /
Nikolaus Stenitzer

GESTALTUNG & KONZEPT

Fons Hickmann M23, Berlin

LAYOUT & SATZ

Irene Neubert

BILDNACHWEISE

Coverfoto: Jürgen Frank

DRUCK

Print Alliance HAV Produktions GmbH, Bad Vöslau

REDAKTIONSSCHLUSS

für dieses Heft: 20. Jänner 2022 /
Änderungen vorbehalten

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

Urheber / innen bzw. Leistungsschutzberechtigte, die
nicht zu erreichen waren, werden zwecks nachträglicher
Rechtsabgeltung um Nachricht gebeten.

→ wiener-staatsoper.at

Produktionssponsoren

Manon Lescaut





Szenenbild *Tosca*

TOSCA

Diva, Geliebte, Mörderin

Das Panorama von Puccinis Frauengestalten erstreckt sich von der *femme fragile* über die bedingungslos Liebende, die Lieblose, die Lasterhafte, die Kämpferin und das Opfer bis zur aktiven, auch dämonisierten *femme fatale*. In *Le villi* stirbt Anna aus Gram über den treulosen Bräutigam. In *Edgar* ersticht Tigrana ihre Rivalin Fidelia. Manon Lescaut betrügt aus Lebens- und Luxusgier ihren Geliebten Des Grieux. In *La bohème* stirbt Mimì in Rodolfos Armen, der sie für ein besseres Leben zu einem reichen Galan schickte; Musettas Affäre mit Alcindoros Reichtum endet mit ihrer Rückkehr zu Marcello. Madama Butterfly träumt von einem Leben in Amerika, schlägt, verlassen, eine neue Ehe mit Fürst Yamadori aus und begeht angesichts von Pinkertons Untreue Seppuku. Die *fanciulla del West* Minnie bemuttert

die Goldgräber, spielt Karten mit dem Sheriff Rance um Johnsons Leben und rettet den Geliebten vom Galgen. In *La rondine* verlässt Magda Ruggero um dessen Familienehre willen. Giorgettas Ehemann ersticht seine treulose Frau im *Tabarro*. Die ins Kloster abgeschobene Suor Angelica vergiftet sich aus Gram über den Tod ihres Kindes. Gianni Schicchis List beglückt Lauretta und Rinuccio mit dem Erbe des Toten. Turandot lässt alle Brautwerber töten, die ihre Rätsel nicht lösen können; als sie das Rätsel des siegreichen Calaf nicht lösen kann, lässt sie Liù foltern, die Selbstmord begeht, um Calaf zu retten; von seiner Hingabe bewegt, nennt die Prinzessin statt seines Namens »amor«.

In diesem Spektrum ist Tosca als *femme forte* der komplexeste Charakter. Sie wurde Cavaradossis



Geliebte, obwohl für die Katholikin außereheliche Sexualität eine Sünde war. Ihre Liebe ist offen, leidenschaftlich und aufopferungsbereit. Ihre Zärtlichkeit wärmt den Gefangenen, als sie ihm die Befreiung ankündigt, ihn tröstet und ihrer beider Leben in Freiheit als Erfüllung ihrer Utopie von Glück visualisiert. Die den Gang der Handlung retardierende Scheinlösung des dramatischen Konflikts wird zur Illusionsblase, die den Verzweifelten dennoch mit Hoffnung erfüllt.

Toscas Eifersucht, die ihre intensive Leidenschaft betont, aber auch die Gefährdung ihres Status als lediger Geliebter durch eine adelige Rivalin, bricht aus beim Anblick von Cavaradossis Porträt der Marchesa Attavanti. Damit wird ihr als einziger Frauengestalt der Oper eine Antagonistin gegenübergestellt, wenn auch nur im – manipulierbaren – Gemälde. Frömmigkeit als Zeichen von echter Religiosität aber auch von weiblicher Unterwürfigkeit ist ein Klischee und Kontrast zu Sexualität und Libertinage. Tosca bringt Blumen für die Madonna, betet vor dem Heiligenbild, gibt sich aber auch Marios Kuss davor hin.

Als gefeierte Sängerin ist Tosca eine Künstlerin wie ihr geliebter Maler Cavaradossi. Während Sardou die Rolle für Sarah Bernhardt schrieb, war für Puccini wohl auch Giuseppina Streponni als Verdis langjährige Geliebte präsent. Als Primadonna der römischen Oper singt Tosca in der Kantate zu Ehren

und in Anwesenheit der Königin Maria Carolina von Neapel-Sizilien im Palazzo Farnese, wo Scarpia nach der Aufführung auf sie wartet. Toscas Status als Diva bedeutete für den Baron und Polizeichef eine Wertsteigerung als Objekt seiner Begierde. Als Opernstar im Dienst der Königin und als Katholikin steht Tosca politisch den Royalisten nahe, ohne selbst eine politische Position zu beziehen. Durch ihre Liebe zu einem engagierten Republikaner wird sie in den revolutionären Machtkampf zwischen Royalisten und Republikanern involviert. Die Kantate wird aufgeführt, als die Österreicher noch glauben, mit General Melas über Napoleon gesiegt zu haben. Aus dieser Siegesmeldung bezieht auch Scarpia seine Machtgewissheit. Toscas Idee, die Königin um Gnade für Cavaradossi zu bitten, weist er zynisch zurück. Mit Napoleons Sieg bei Marengo verlieren die Royalisten und damit auch ihr Polizeichef die Macht in Rom. Von da an kann Scarpia nur mehr auf Zeit seine Macht ausspielen, Cavaradossi im Tumult noch töten zu lassen. Durch den radikalen politischen Machtwechsel wird Toscas Tötung des tyrannischen Polizeichefs quasi zu seiner vorweggenommenen Verurteilung und Hinrichtung. Doch wie in *Andrea Chénier*, zu dem auch Giacosa das Libretto schrieb, werden die Liebenden die Revolution nicht überleben.

Mit dem »bigotten Satyr« Baron Scarpia, Sizilianer, Royalist, fanatischer Feind der Republikaner, gerät Tosca in die Fänge eines sadistischen Don Juan, der als Klischee eines »schwarzen Bösewichts« dem liebevollen Künstler und heroischen Freiheitskämpfer Cavaradossi entgegengesetzt ist. Scarprias Verlangen nach der schönen und erfolgreichen Sängerin ist Ausdruck seiner Machtgier. Um Toscas Eifersucht zu schüren und ihre Zuwendung zu erreichen, nutzt er den gefundenen Fächer der Marchesa Attavanti so wie Jago Desdemonas Taschentuch, um die Eifersüchtige ins Verderben zu stürzen. Da er für Tosca unattraktiv ist, Gewalt aber sein Begehren anheizt, lässt er Cavaradossi foltern, um mit seinen Schmerzensschreien ihre Hingabe zu erreichen. Diese Objektivierung der Frau, in der physische Gewalt als Machtmittel eingesetzt wird, um ihre Bereitschaft zum Akt zu erzwingen, degradiert sie zu einer Erfüllungsgehilfin seiner sexuellen Befriedigung. Die Dramaturgie der Oper nutzt diese Erniedrigung und Demütigung, um die Fallhöhe der Helden auszuloten und zum Tiefpunkt abzusenken. Die idealisierte Künstlerin und Liebende wird zum Sexobjekt depraviert.

Im Aufruhr ihres Entsetzens schleudert Tosca dem Erpresser ihren Hass und Abscheu entgegen, schwächt dadurch jedoch ihre Bitte um seine Gnade. Ihre Hoffnung auf die Hilfe der Königin zerstört der Machtmensch: Diese könnte nur mehr einen Leichnam

begnadigen. In größter Not wendet sich Tosca verzweifelt an Gott mit der Frage, warum ihr, der Unschuldigen, solches Leid geschehe. Der Blick auf ihr Leben in »Vissi d'arte« retardiert als Preghiera den Gang der hochdramatischen Ereignisfolge. Tosca wird darin zur Bittflehdenden, deren seit der Antike sakrosankte Forderung den Mächtigen eine moralische Pflicht zur Schonung auferlegte. Als Zeichen für Toscas Lebensethos und Religiosität bildet das Gebet in ihrem Lebensrückblick einen Kontrast zu Scarprias amoralischer Sex- und Machtgier. Ähnlich wie in Tigranas Verführung von Edgar und bei Massenet in Manons Verführung des Abbé Des Grieux spielt die Kontrastierung von Religion und sexuellem Verlangen an auf die extreme Zuspritzung, die Don Juan bei Elviras Entführung aus dem Kloster feiert als seinen Sieg über Gott.

In einer Situation, in der sie zum Opfer gemacht werden soll, verweigert Tosca die traditionelle Opferrolle der Frau, die eine Kapitulation vor der Übermacht des Mannes bedeutete. Die im erpresserischen Tauschhandel zur Ware verdinglichte Frau stellt Forderungen. Sie wird zur selbstbewussten Gegnerin ihres Erpressers. Sie beobachtet Scarprias Anweisung für eine Scheinhinrichtung Cavaradossi, kann aber den heimtückischen Betrug, die Erschießung »wie bei Palmieri« durchzuführen, nicht erkennen. Für ihre Flucht mit Cavaradossi fordert sie Passierscheine, die Scarpia in der Gewissheit ihrer Bedeutungslosigkeit auch ausstellt. Während er schreibt, sieht sie ein Messer auf seiner Tafel. Als er seinen »Lohn« fordert, ersticht sie ihn: »Das ist der Kuss der Tosca«.

Mord oder Totschlag? Vielleicht sogar aus Notwehr und in einem minder schweren Fall? Nur eines der justizialen Mordmerkmale ist bei der Tat gegeben: Heimtücke, denn Scarpia versah sich beim Rendezvous mit Tosca keines Angriffs auf sein Leben. Aber musste der verhasste Polizeichef, der ungezählte Hinrichtungen zu verantworten hatte, nicht immer und überall mit Attentaten rechnen? Da Tosca ja nur unter Zwang den Handel um Cavaradossi Leben einging, war Scarpia klar, dass er sich ihrer nur mit einer Vergewaltigung bemächtigen konnte, zumal ihr Hass ihn ja noch mehr erregte als Liebesleidenschaft. Er wollte es genießen, ihr Gewalt anzutun. Tosca befreite sich aus seinem Zugriff, rettete sich vor ihrer Vergewaltigung. Im Sinne der gerade wieder an die Macht gekommenen Republikaner rettete Tosca auch einen Unschuldigen. Doch in Anbetracht der unsicheren, wechselvollen politischen Ereignisse konnte nur Scarprias Tod und eine rasche Flucht Cavaradossi vor erneuter Verhaftung bewahren.

Frauen begehen im Vergleich zu Männern viel seltener Morde, und das überwiegend, um sich aus männlicher Dominanz zu lösen. Auch Toscas Tat ist

eine Bestrafung eines Gewalttäters und eine Befreiung von einer Bedrohung. Beide Motive bestimmen schon die Tat des antiken Vorbilds: Kytaimnestra tötet Agamemnon für die Opferung ihrer Tochter Iphigenie, für seine zehn Jahre dauernde Abwesenheit und für die Zumutung, Kassandra als Nebenfrau zu dulden. Medea bestraft ihren treulosen Gatten mit der Ermordung seiner neuen Braut und seiner Kinder, so vereitelt sie seine Dynastiebildung.

Mord auf offener Bühne war lange ein Tabu. Unter den etwa 50 Opern, die Mörderinnen thematisieren, ist *Tosca* die erste, die den Mord einer Frau im offenen Tatvollzug zeigt. Starker Wille, Tatkraft und politisches Engagement galten bis ins 19. Jahrhundert als männliche Wesenzüge und dem »gottgewollten« Wesen der Frau fremd. Eine Selbstermächtigung von Frauen wurde an Protagonistinnen der Bühne negativ bewertet, vor allem, wenn sie egoistischen Zielen diente. Verdi wünschte sich für seine Lady Macbeth eine Stimme »hart, erstickt und dunkel, wie die eines Teufels«, eigentlich wollte er gar nicht »dass die Lady Macbeth überhaupt singt.« Das im Zuge des Verismo verstärkte Interesse am abgründig Dekadenten, das in Opernfiguren wie Salome und Elektra faszinierte, lehnte Puccini weitgehend ab – *Turandot* blieb unvollendet. Die Emanzipationsbewegung seiner Zeit spiegelte er in zunehmend individualisierten, starken Frauengestalten, die in der Folge von Wagners Heroinen auch selbstbewusst, eigenverantwortlich und kraftvoll handeln. Die theatrale Dramaturgie verlangt jedoch starke Kontraste zwischen Gut und Böse, Recht und Unrecht, um die Katharsis des Publikums zu steuern.

Puccini plante, dass Tosca nach Cavaradossis Tod in Wahnsinn verfällt, doch Sardou forderte den Selbstmord als effektvollen Coup de Théâtre. Die Moral der Tragödie beeinflusst die Leitdirektiven des Handels des Publikums, und eine eindeutige Botschaft entspricht eher dem gesellschaftlichen Wertekonsens, denn ein Mord von Frauen ruft Abscheu hervor, wenn sie sich nicht durch Wahnsinn oder Selbstmord ihrer Bestrafung entziehen. Indem sich Tosca mit ihren letzten Worten mit Scarpia vor Gott verabredet, übergibt sie die Bestrafung ihres Mordes und Selbstmordes quasi einem höheren Gericht.

TOSCA

25. / 28. Februar, 3. / 5. März 2022

Musikalische Leitung Marco Armiliato

Inszenierung Margarethe Wallmann

Tosca Elena Stikhina

Cavaradossi Vittorio Grigolo

Scarpia Roberto Frontali

Angelotti Clemens Unterreiner /

Martin Häßler

Herzerwärmende KOMÖDIE

Im Februar steht wieder Donizettis L'elisir d'amore auf dem Spielplan

»Denn Flórez ist ein Nemorino wie aus dem Bilderbuch, er macht diesen *Liebestrank* zum vokalen wie darstellerischen Ereignis. Hinreißend seine Höhen, seine Lyrismen, seine perfekt sitzende Stimme; großartig sein umwerfendes Spiel.«

→ *Kurier*



L'ELISIR D'AMORE

27. Februar / 2. / 4.* & 6. März 2022

Mit Juan Diego Flórez / Josh Lovell*,
Nina Minasyan, Sergey Kaydalov,
Misha Kiria, Ileana Tonca

Dirigent Marco Armiliato

MIT KINDERN *im Gespräch*



Der Barbier für Kinder
*ist zurück auf der
großen Bühne*



Von links nach rechts:
Patricia Nolz als Rosina,
Hiroshi Amako als Graf,
Michael Arivony als Figaro

»Musik ist die universale Sprache der Menschheit«, schrieb Henry Longfellow 1835 in seinen Reiseaufzeichnungen *Outre-mer*. Der amerikanische Schriftsteller äußerte sich unter dem Eindruck einer Europareise. Seine Belege für die Universalität der Sprache Musik stammen darum auch sämtlich aus dem alten Kontinent: In der Schweiz, in Tirol, in den Karpathen, in Schottland und England – überall wurde gesungen. 2019 erweiterte ein Team von Forscher*innen der Universität Harvard Longfellows okzidentalnen Universalismus gewissermaßen auf die ganze Welt: Ihre Auswertung musikethnologischer und anthropologischer Daten aus mehr als hundert Jahren ergab, dass tatsächlich in allen untersuchten Kulturen, zu allen Zeiten und in allen Weltgegenden musiziert wurde. Auch mit der Stimme: Jede der untersuchten Gesellschaften kannte Gesang. Ist damit also endgültig belegt, dass die gesamte Menschheit mit einer Sprache spricht – oder singt?

Wer zum ersten Mal Erfahrungen mit bisher unbekannter, unvertrauter Musik macht, würde wahrscheinlich einer Präzisierung zustimmen: Musik ist universal wie Spache – sie wird von allen Menschen

in vielen verschiedenen Gestalten genutzt. Und sie vermittelt sich in der Kommunikation. Sie zu verstehen, emotional oder intellektuell, bedeutet, sie im Austausch zu erfahren. Musiktheater wiederum wendet sich in Sprache, Musik und Darstellung an sein Publikum und setzt sich so mit ihm in Verbindung.

Der Regisseur Grischa Asagaroff und der Arrangeur Alexander Krampe haben mit dem *Barbier für Kinder* ein beliebtes Opernwerk, Gioachino Rossinis *Barbiere di Siviglia*, für ein bestimmtes Publikum übersetzt – für Kinder ab sechs Jahren. Herausgekommen ist ein Stück, das sein Publikum anspricht: Der *Barbier für Kinder* verbindet die bekannten Melodien aus Rossinis Werk mit Erzählung, Moderation und Interaktion. Mit großem Erfolg – die bisherigen Serien des *Barbier für Kinder* wurden vom jungen Publikum mit Begeisterung aufgenommen. Die Ansprache scheint geglückt.

Wie ist nun die Erfahrung »auf der anderen« Seite der Kommunikation? Wie haben die Sängerinnen und Sänger ihr junges Publikum in den Vorstellungen des *Barbier für Kinder* erlebt?

»Ich liebe die Energie in einem Raum voller Kinder, die von der Musik und der Bühnenhandlung mitgerissen werden«, sagt Hiroshi Amako. Der britische Tenor sang in vielen Vorstellungen den Grafen Almaviva und wird diese Partie auch in der kommenden Serie interpretieren. »Das beginnt schon vor der Vorstellung«, ergänzt Patricia Nolz, die in den vergangenen Serien als Rosina im Einsatz war. »Wenn man in der Garderobe den Lautsprecher aufdreht und das Geschrei und das Gelächter aus dem Saal hört – ich möchte das gar nicht werten, aber es ist eine ganz andere Einstimmung als mit einem erwachsenen Publikum«. »Ich erinnere mich an meine erste Vorstellung in dieser Produktion«, erzählt Michael Arivony, zuletzt als Figaro und nun als Doktor Bartolo zu sehen. »Ich fuhr mit meinem Motorroller auf die Bühne und hupte, und alle Kinder begannen sofort zu lachen. Das war unvergesslich. Die Reaktionen sind so unmittelbar, das ist sehr inspirierend.« Und herausfordernd, darin sind sich Patricia Nolz und Hiroshi Amako einig. »Kinder lassen dich auch merken, wenn etwas keinen Sinn ergibt«, so Hiroshi Amako. »Gerade, was Humor anbelangt«, ergänzt Patricia Nolz. »Kinder sind direkt und ehrlich als Publikum. Wenn sie etwas lustig finden, dann lachen sie sofort und laut und schreien auch einmal etwas rein. Wenn aber ein Gag von uns nicht aufgeht, ist die Reaktion genauso unmittelbar – es gibt dann nämlich keine, oder sogar eine negative. Es ist sehr spannend, so eine ungefilterte Interaktion zu erleben.«

Und wie steht es um die Rollenanlage? Inwiefern werden die Charaktere, die Rossini und sein Librettist Cesare Sterbini geschaffen haben, für das junge Publikum aufbereitet? »Die komischen Aspekte werden besonders betont«, erklärt Michael Arivony. »Es wird aber auch besonders auf die Sprache geachtet, die Textverständlichkeit und die Silbenbetonung. Der Wortwitz in der deutschen Sprache soll herüberkommen, das ist sehr wichtig.«

»Rosina ist schon im Originalwerk eigentlich eine freche und mutige Figur«, erklärt Patricia Nolz. »Im *Kinderbarbier* von Grischa Asagaroff sind diese Aspekte und das Witzige, das Gewifte besonders betont. Hier geht es weniger um das arme Waisenkind, das vor allem einen guten Mann finden will, als um ein Mädchen, das alles tun würde, um sich nicht zu langweilen – und so auch dem Doktor Bartolo ein wenig das Leben zur Hölle macht«, wie die Sängerin lachend hinzufügt.

Stoff und Produktion finden alle drei Sänger*innen gut für Kinder geeignet. »Der *Barbiere* war die erste Oper, die ich als Kind in Großbritannien live gesehen habe.«, erzählt Hiroshi Amako. »Ich denke, es ist ein guter Einstieg in die Opernwelt – die Musik

ist natürlich fantastisch, aber auch auf die Geschichte kann man sich gut einlassen. Die Charaktere sind larger-than-life, aber zugleich sehr zugänglich, es ist ein bisschen, als würde man einen Cartoon sehen!« Michael Arivony weist auf die bunte, phantasievolle Szenerie mit ihren vielen witzigen Elementen hin und betont auch, dass die Charaktere durch die aufsehenerregenden Kostüme und die pointierte Inszenierung die ganze Aufführung hindurch auch für kleinere Kinder gut in Erinnerung und unterscheidbar bleiben. Der Sänger sieht aber auch eine Botschaft für das junge Publikum: »Im Endeffekt sagt das Stück: Sei einfach du selbst, das lohnt sich immer.« Patricia Nolz wiederum hat eine besondere Entdeckung auf der Ebene der Musik gemacht: »Kinder lieben Koloraturen, vor allem besonders schnelle. Das erwachsene Publikum weiß diese Gesangstechnik als Vokalakrobatik und Ausdrucksmittel zu schätzen. Kinder finden den Koloratursang oft einfach wahnsinnig lustig amüsieren sich köstlich dabei!«

In der Übersetzung durch eine besondere Bearbeitung und Inszenierung erhält Gioachino Rossinis musikalische Sprache von ihrem jungen Publikum eine überraschende Antwort – was könnte glücklicher und beglückender sein? Vielleicht die Erinnerung, den *Barbier für Kinder* als eine der ersten Vorstellungen nach einem langen Lockdown zu singen. Hiroshi Amako: »Ich erinnere mich, wie unglaublich es war, die Kinder im Publikum zu hören. Ich konnte hören, wie sie in bestimmten Momenten, wenn die Handlung besonders spannend war, nach Luft schnappten. So etwas gibt unglaublich viel Energie.« »Ich glaube, es war der erste Auftritt nach sechs oder sieben Monaten«, erinnert sich Patricia Nolz. »Es war ein so schöner und auch symbolischer Wiedereinstieg, vor den Kindern als Publikum wieder zu eröffnen. Das hat mich sehr berührt.«

In der kommenden Serie haben die Sänger*innen und das (junge) Publikum nun ein weiteres Mal die Möglichkeit, in Austausch zu treten und herauszufinden, wie ihre gemeinsame Sprache klingt.

DER BARBIER FÜR KINDER

13. / 24. Februar / 6. März / 13. / 15. Mai / 6. / 16. Juni 2022

Besetzung im Februar:

Musikalische Leitung Stephen Hopkins
Inszenierung Grischa Asagaroff
Bühne & Kostüme Luigi Perego

Graf Almaviva Hiroshi Amako
Dr. Bartolo Michael Arivony
Rosina Isabel Signoret
Figaro Stefan Astakhov
Don Basilio Ilja Kazakov
Berta Aurora Marthens / Ileana Tonca
Wachmann Hans Peter Kammerer
Ambrogio Andy Hallwaxx





DER prägende MOMENT

KS ADRIAN ERÖD

Wenn ich über meine prägenden Eindrücke nachdenke, entdecke ich zweierlei. Sie entstammen sowohl meiner beruflichen Laufbahn als auch meiner privaten Leidenschaft für Musik – und ich kann beide Welten im Grunde nicht trennen. Stellvertretend für vieles jeweils ein besonders eindrückliches und bis heute wirksames Erlebnis. Ich fange im Privaten an – und gewissermaßen vor meiner Zeit. Meine Eltern erzählten gerne, dass sie, wenige Wochen vor meiner Geburt, im Konzerthaus einen Abend besucht hatten. Es spielte das BBC Symphony Orchestra unter Pierre Boulez, und neben Karlheinz Stockhauses *Punkte* und Claude Debussys *Jeux* erklang ein Stück, das mich fortan nicht mehr verlassen sollte: Igor Strawinskis *Le sacre du printemps*. Eindrucksvoll wird berichtet, dass ich schon damals im Bauch meiner Mutter höchst intensiv und ausdauernd mitgetanzt hatte. Ob dem nun wirklich so war oder es nur ein ganz normales Strampeln gewesen ist – es handelt sich bei dieser Komposition tatsächlich um jenes Werk, das mich quer durch alle bisherigen Lebensabschnitte begleitet hat und mich ungemein stark anspricht. Sowohl in Konzerten als auch im Versuch, das Stück am Klavier zu spielen oder im Studium der Partitur; als Kind, als Teenager, als Student, als Erwachsener, eigentlich immer. Natürlich hat sich die Art dieses Ansprechens im Laufe der Jahre verändert: Umso tiefer ich in die Musik eintauche und umso mehr ich mich mit Musik aller Art beschäftige, desto mehr Fachverständnis habe ich und desto besser verstehe ich Detailaspekte der Komposition. Im Wesentlichen aber bleibt *Sacre* für mich das, was es von Anfang an war: ein zutiefst auch körperliches Erlebnis. Die Unmittelbarkeit, mit der dieses Werk auf mich einwirkt, die Rhythmisierung und der direkte, unverstellte emotionale Zugriff, all das hat sich im Laufe der Jahre nicht geändert – und das wird sich wohl auch nicht ändern. Das zweite Werk betrifft meine professionelle Sphäre

als Sänger. Hier ist vorauszuschicken, dass natürlich jeder einzelne Abend, ja jeder Auftritt eine Spur in uns Mitwirkenden hinterlässt, mitunter deutlicher, mitunter flüchtiger. Manchmal ist es ganz konkret, wenn zum Beispiel etwas nicht so läuft, wie ich es mir wünsche – dann frage ich mich nach der Vorstellung, warum es so war und was ich ändern kann. Oder es ist etwas besonders glücklich gelungen, dann stelle ich mir ebenso die Frage nach dem: Was war es genau? Und wie kann ich es eventuell wiederholen? Es kann aber auch unbewusst sein – und das ist es sicherlich in den meisten Fällen. Manchmal aber ist eine Erinnerung sehr deutlich. Wie zum Beispiel jene an meine erste *Cosi fan tutte*-Vorstellung an der Wiener Staatsoper im Jahr 2005. Ich durfte in einer beeindruckenden Besetzung singen: Soile Isokoski als Fiordiligi, Angelika Kirchschlager als Dorabella, Helen Donath als Despina, Michael Schade als Ferrando und Alfred Šramek als Don Alfonso. Wir waren beim Abschiedsquintett (»Sento, oh Dio«) im 1. Akt, als sich plötzlich diese pure Klangmagie entfaltete und sich Zeit und Raum auflösten – und ich war als Guglielmo mittendrin! Das war einer dieser besonderen Momente, in denen alles zu einer Einheit verschmilzt, der Orchesterklang, die Stimmen der Kolleginnen und Kollegen, das Spiel, einfach alles. Man wird Teil eines Augenblicks, in dem alle Beteiligten spüren, dass etwas Außergewöhnliches passiert. Ich bin mir nicht sicher, ob ich, wenn ich an diesem Abend Zuhörer gewesen wäre, diese Szene auch so intensiv empfunden hätte. Denn es ging nicht nur um die Musik, sondern um ein Inmitten-der-Musik-Sein beziehungsweise Selbst-zur-Musik-Werden. Vielleicht ist das ja eines der größten Geschenke und Privilegien, die wir Musikerinnen und Musiker haben: dieses Mitwirken an etwas Gemeinsamem und das Aufgehen im berückend schönen Augenblick.

Martina Gruber fragt:

Wie viele Spitzenschuhe braucht eine Tänzerin pro Saison?



Mit den Spitzenschuhen ist das so eine Sache. Man kauft sie nämlich nicht einfach im Schuhgeschäft (allenfalls im Fachhandel). Vielmehr sind Spitzenschuhe Maßanfertigungen, die den enormen Anforderungen des Balletts genügen müssen.

Deshalb bestellt die Staatsoper auch sehr häufig Schuhe. Im Schnitt verbraucht jede Tänzerin jährlich zwischen 20 und 30 Paar Spitzenschuhe. Und bei einzelnen Tänzerinnen können es auch durchaus 100 Paar Schuhe sein – pro Saison! Hinzu kommen noch die Schläppchen, die Tänzer wie auch Tänzerinnen tragen.

Wie viele Schuhe vertanzt werden, hängt natürlich stark davon ab, wie und was getanzt wird. Bei einem klassischen Handlungsballett können bei Solistinnen auch pro Vorstellung mehrere Paar notwendig sein. Bei anderen Stücken gibt es dann wieder gar keine Spitzenschuhe.

Die Schuhe selbst müssen den Tänzerinnen und Tänzern auch angepasst werden – wobei das eine Aufgabe ist, die sie selbst erledigen. Während bei

den Schläppchen meist nur elastische Gummis angenäht werden, bedarf es bei den Spitzenschuhen einer intensiveren Vorbereitung, die jede Tänzerin anders gestaltet. So vielfältig wie sie selbst sind, so vielfältig sind auch die Techniken: Manche nassen die Schuhe ein, um sie der Form des Fußes anzupassen, andere klopfen sie aus. Manchmal bestreicht man die Spitze auch mit Schellack, um sie noch etwas härter zu machen.

Wie beim Tanz gilt es auch hier, die sprichwörtlich richtige Balance zu finden – der Schuh muss wie eine zweite Haut sitzen.

Aufgrund der hohen Anforderungen an das Material muss man die Schuhe oft ersetzen. Werden sie zu weich, so sind sie »ausgetanzt« und genügen den künstlerischen und körperlichen Ansprüchen nicht mehr. Das zeigt natürlich, welche Kräfte, welche Anstrengungen und welche Präzision beim Ballett erforderlich sind und hier an 60 Abenden am Jahr (und an weiteren 30 Abenden in der Volksoper) geboten werden.

PINNWAND

GEBURTSTAGE	NEUE DVDS	
<p>2. Februar → Martina Arroyo (85) 10. Februar → Leontyne Price (95) 11. Februar → Kirill Petrenko (50) 14. Februar → KS Soile Isokoski (65) 17. Februar → Gabriele Haslinger (65) 18. Februar → Barrie Kosky (55) 22. Februar → Rolando Villazón (50) 27. Februar → Marcelo Álvarez (60)</p> <p>Prof. Evelyn Téri, ehemalige Pädagogin der Ballettakademie der Wiener Staatsoper, feierte am 11. Jänner ihren 80. Geburtstag. Viele ihrer Schüler*innen machten weltweit Karriere. Sie wurde u.a. mit dem Ritterkreuz des Ungarischen Verdienstordens sowie dem Goldenen Ehrenzeichen für Verdienste um die Republik Österreich ausgezeichnet.</p>	<p>Dieser Wochen erscheinen bei Unitel / C-major zwei Aufzeichnungen der Wiener Staatsoper auf DVD: <i>Der Freischütz</i> aus dem Jahr 2018 und <i>Idomeneo</i> aus 2019. Zu erleben sind im Falle vom <i>Freischütz</i> unter anderem Andreas Schager, Camilla Nylund, Daniela Fally, Adrian Eröd und Alan Held, Dirigent ist Tomáš Netopil, die Inszenierung stammt von Christian Räth. Auf der <i>Idomeneo</i>-Aufzeichnung hört man Bernard Richter, Rachel Frenkel, Irina Lungu und Valentina Naftonita, Dirigent ist erneut Tomáš Netopil, Regisseur Kasper Holten.</p> 	<p>27. FEBRUAR, 15.05 → Ö1 DAS WIENER STAATSOPERNMAGAZIN</p> <p>Ausschnitte aus aktuellen Aufführungen der Wiener Staatsoper <i>Mit Michael Blees</i></p>
<h2>TODESFALL</h2>		<p>Davide Dato, Erster Solotänzer des Wiener Staatsballetts, wurde mit dem Premio D&D des Fachmagazins <i>Danza & Danza</i> als »Bester Tänzer 2021« u.a. für seine Interpretationen von Jerome Robbins' <i>A Suite of Dances</i> beim Wiener Staatsballett sowie Uwe Scholz' Soloverision des <i>Sacre du Printemps</i> beim Nervi Music Ballet Festival und Ravenna Festival ausgezeichnet. Dato dringt »unter die Haut der Choreographien«, »charismatisch, kraftvoll«, »zeigt er eine Mischung aus musikalischer, technischer, individueller und dramatischer Sensibilität (...), die bis zum letzten Atemzug anhält«, so die Begründung der Jury.</p> 
<h2>LIVE-STREAMS AUS DER WIENER STAATSOPER</h2>	<p>8. FEBRUAR, 10.05 → Ö1 ZUM 85. GEBURTSTAG VON MARTINA ARROYO <i>Mit Robert Fontane</i></p> <p>10. FEBRUAR, 14.05 → Ö1 ZUM 95. GEBURTSTAG VON LEONTYNE PRICE <i>Mit Chris Tina Tengel</i></p> <p>12. FEBRUAR, 19.30 → Ö1 MANON LESCAUT (PUCCINI) <i>Musikalische Leitung Ciampa Inszenierung & Licht Carsen Mit Grigorian – Jagde / Pinkhasovich / Wasnetsov / Lovell / Dumitrescu / Pelz Chor und Orchester der Wiener Staatsoper</i></p>	<p>8. FEBRUAR, 10.05 → Ö1 ZUM 85. GEBURTSTAG VON MARTINA ARROYO <i>Mit Robert Fontane</i></p> <p>10. FEBRUAR, 14.05 → Ö1 ZUM 95. GEBURTSTAG VON LEONTYNE PRICE <i>Mit Chris Tina Tengel</i></p> <p>12. FEBRUAR, 19.30 → Ö1 MANON LESCAUT (PUCCINI) <i>Musikalische Leitung Ciampa Inszenierung & Licht Carsen Mit Grigorian – Jagde / Pinkhasovich / Wasnetsov / Lovell / Dumitrescu / Pelz Chor und Orchester der Wiener Staatsoper (aufgenommen am 4. und 7. Februar in der Wiener Staatsoper)</i></p>
<p>7. FEBRUAR, 19.00 MANON LESCAUT (PUCCINI)</p> <p><i>Musikalische Leitung Ciampa Inszenierung & Licht Carsen Mit Grigorian – Jagde / Pinkhasovich / Wasnetsov / Lovell / Dumitrescu / Pelz Chor und Orchester der Wiener Staatsoper</i></p> <p>14. FEBRUAR, 19.00 DIE TOTE STADT (KORNGOLD)</p> <p><i>Musikalische Leitung Guggeis Inszenierung Decker Mit Mikneviciute – Bohinec / Nekhamas / Nolz – Vogt / Eröd / Bartneck / Jenz</i></p>	<p>22. FEBRUAR, 10.05 → Ö1 ZUM 50. GEBURTSTAG VON ROLANDO VILLAZÓN <i>Mit Christoph Wagner-Trenkwitz</i></p>	<p>Informationen zu den jeweils aktuellen Corona-Regelungen finden Sie auf → wiener-staatsoper.at</p>



Das beste Duett:
Mastercard und
Ihr Smartphone.

Priceless



In der Wiener Staatsoper trifft Tradition aus über 150 Jahren stets auf Innovation. Etwa wenn Sie Karten ganz bequem mit Ihrer Mastercard auf dem Smartphone bezahlen. Mehr auf mastercard.at

Stolzer Partner der
WIENER STAATSOPPER

FEBRUAR 2022

1	Di	Oper 19.00 – 21.30	WIEDERAUFGNAHME MANON LESCAUT → Giacomo Puccini	<i>Musikalische Leitung Ciampa Inszenierung & Licht Carsen Mit Grigorian – Jagde / Pinkhasovich / Wasnetsov / Lovell / Dumitrescu / Pelz</i>	Ⓐ / 1A
2	Mi	Oper 19.00 – 22.00	PETER GRIMES → Benjamin Britten	<i>Musikalische Leitung Young Inszenierung Mielitz Mit Davidsen / Beinart / Tonca / Marthens / Houtzeel – Kaufmann / Terfel / Ebenstein / Bankl / Osuna / Häßler / Van Heyningen</i>	Ⓐ / U27
3	Do	Ballett 19.30 – 21.30	LIEBESLIEDER → Frédéric Chopin / Henryk M. Górecki / Johannes Brahms	OTHER DANCES <i>Choreographie Robbins Klavier Zapradin Mit Hashimoto – Kimoto</i> CONCERTO <i>Choreographie Childs</i> LIEBESLIEDER WALZER <i>Choreographie Balanchine Mit Schoch / Bottaro / Konovalova / Yakovleva – Lazik / Cherevychko / Török / Kimoto</i> <i>Gesang Wallroth / Maitland – Amako / Kazakov Klavier Restier – Hopkins</i> Solisten & Corps de ballet des Wiener Staatsballetts	Ⓐ / 6A / U27
4	Fr	Oper 19.00 – 21.30	MANON LESCAUT → Giacomo Puccini	→ Besetzung wie am 1. Februar	Ⓐ / 15B
5	Sa	Konzert 11.00 – 12.30	KAMMERMUSIK DER WR. PHILHARMONIKER 5	<i>Mit Ljubas / Kühn / Pennetzdorfer → Veranstaltung findet im Gustav Mahler-Saal statt</i>	Ⓐ
		16.00 – 17.30	OPEN CLASS	→ Die Open Class findet im Nurejew-Saal der Ballettakademie der Wiener Staatsoper statt (Einheitspreis € 20.-)	
		Oper 19.00 – 22.00	PETER GRIMES → Benjamin Britten	→ Besetzung wie am 2. Februar	Ⓐ
6	So	Konzert 11.00 – 12.00	ENSEMBLEMATINEE 4	<i>Mit Zámečníková – Kellner Klavier Melear → Veranstaltung findet im Gustav Mahler-Saal statt</i>	Ⓐ
		Oper 19.00 – 21.30	WIEDERAUFGNAHME DIE TOTE STADT → Erich Wolfgang Korngold	<i>Musikalische Leitung Guggeis Inszenierung Decker Mit Miknevičiūtė / Bohinec / Nekhamas / Nolz – Vogt / Eröd / Bartneck / Jenz – Gaudernak</i>	Ⓐ / 22B
7	Mo	Oper 19.00 – 21.30	MANON LESCAUT → Giacomo Puccini	→ Besetzung wie am 1. Februar	Ⓐ / 1B / U27
8	Di	Oper 19.00 – 22.00	PETER GRIMES → Benjamin Britten	→ Besetzung wie am 2. Februar	Ⓐ
9	Mi	Oper 19.00 – 21.30	DIE TOTE STADT → Erich Wolfgang Korngold	→ Besetzung wie am 6. Februar	Ⓐ / 16A U27
10	Do	Oper 19.00 – 21.30	MANON LESCAUT → Giacomo Puccini	→ Besetzung wie am 1. Februar	Ⓐ / 15A
11	Fr	Oper 19.00 – 21.30	DIE TOTE STADT → Erich Wolfgang Korngold	→ Besetzung wie am 6. Februar	Ⓐ / 16B
12	Sa	16.00 – 17.30	OPEN CLASS	→ Die Open Class findet im Nurejew-Saal der Ballettakademie der Wiener Staatsoper statt (Einheitspreis € 20.-)	
		Oper 19.00 – 22.30	WIEDERAUFGNAHME ANNA BOLENA → Gaetano Donizetti	<i>Musikalische Leitung Sagripanti Inszenierung Génovèse Mit Damrau / Semenchuk / Vörös – Schrott / Pati / Dumitrescu / Osuna</i>	Ⓐ
13	So	Kinderoper 11.00 – 12.15	DER BARBIER FÜR KINDER → Gioachino Rossini	<i>Musikalische Leitung Hopkins Inszenierung Asagaroff Mit Signoret / Marthens – Amako / Arivony / Astakhov / Kazakov / Hallwaxx / Kammerer</i>	Ⓕ
		Oper 19.00 – 21.30	MANON LESCAUT → Giacomo Puccini	→ Besetzung wie am 1. Februar	Ⓐ

14	Mo	Oper 19.00 – 21.30	DIE TOTE STADT → Erich Wolfgang Korngold	→ Besetzung wie am 6. Februar	⌚ / 22A
15	Di	Ballett 20.00 – 22.15	GISELLE → Adolphe Adam	<i>Choreographie</i> Tscherischkowa <i>Musikalische Leitung</i> Springer <i>Mit</i> Yakovleva / Hashimoto – Dato / Peci	⌚ / 19B / U27
16	Mi	Oper 19.00 – 22.30	ANNA BOLENA → Gaetano Donizetti	→ Besetzung wie am 12. Februar	⌚ / 20A / U27
17	Do	Ballett 19.30 – 21.45	GISELLE → Adolphe Adam	→ Besetzung wie am 15. Februar	⌚ / 8A
18	Fr	Ballett 19.30 – 21.45	GISELLE → Adolphe Adam	<i>Choreographie</i> Tscherischkowa <i>Musikalische Leitung</i> Springer <i>Mit</i> Konovalova / Papava – Kimoto / Teterin	⌚ / 19A
19	Sa	16.00 – 17.30	OPEN CLASS	→ Die Open Class findet im Nurejew-Saal der Ballettakademie der Wiener Staatsoper statt (Einheitspreis € 20.-)	
		Oper 19.00 – 22.30	ANNA BOLENA → Gaetano Donizetti	→ Besetzung wie am 12. Februar	Ⓐ / 20B
20	So	Ballett 19.00 – 21.15	GISELLE → Adolphe Adam	<i>Choreographie</i> Tscherischkowa <i>Musikalische Leitung</i> Springer <i>Mit</i> Bottaro / Jovanovic – Cherevychko / Teterin	⌚ / 8B
21	Mo	Ballett 19.30 – 21.30	LIEBESLIEDER → Frédéric Chopin / Henryk M. Górecki / Johannes Brahms	OTHER DANCES & CONCERTO Besetzung wie am 3. Februar LIEBESLIEDER WALZER <i>Mit</i> Papava / Dvořák / Hashimoto / Avraam – Menha / Dato / Vandervelde / Peci <i>Gesang</i> Wallroth / Maitland – Amako / Kazakov <i>Klavier</i> Tysman – Hopkins Solisten & Corps de ballet des Wiener Staatsballetts	⌚ / 6B
22	Di	Oper 19.00 – 22.30	ANNA BOLENA → Gaetano Donizetti	→ Besetzung wie am 12. Februar	Ⓐ
23	Mi	Ballett 19.00 – 21.15	GISELLE → Adolphe Adam	→ Besetzung wie am 18. Februar	⌚
24	Do	Kinderoper 18.00 – 19.15	DER BARBIER FLÜR KINDER → Gioachino Rossini	<i>Musikalische Leitung</i> Hopkins <i>Inszenierung</i> Asagaroff <i>Mit</i> Signoret / Tonca – Amako / Arivony / Astakhov / Kazakov / Hallwaxx / Kammerer	Ⓕ
25	Fr	Oper 19.30 – 22.15	TOSCA → Giacomo Puccini	<i>Musikalische Leitung</i> Armiliato <i>Inszenierung</i> Wallmann <i>Mit</i> Stikhina – Grigolo / Frontali / Unterreiner / Bankl / Giovannini / Mokus / Kazakov	Ⓐ
26	Sa	16.00 – 17.30	OPEN CLASS	→ Die Open Class findet im Nurejew-Saal der Ballettakademie der Wiener Staatsoper statt (Einheitspreis € 20.-)	
		Ballett 19.30 – 21.30	LIEBESLIEDER → Frédéric Chopin / Henryk M. Górecki / Johannes Brahms	OTHER DANCES <i>Mit</i> Yakovleva – Cherevychko CONCERTO & LIEBESLIEDER WALZER Besetzung wie am 21. Februar	⌚ / 10A
27	So	Oper 19.30 – 21.45	L'ELISIR D'AMORE → Gaetano Donizetti	<i>Musikalische Leitung</i> Armiliato <i>nach einer Inszenierung von</i> Schenk <i>Mit</i> Minasyan / Tonca – Flórez / Kaydalov / Kiria	⌚
28	Mo	Oper 19.30 – 22.15	TOSCA → Giacomo Puccini	<i>Musikalische Leitung</i> Armiliato <i>Inszenierung</i> Wallmann <i>Mit</i> Stikhina – Grigolo / Frontali / Häßler / Bankl / Giovannini / Mokus / Kazakov	Ⓐ / 17B

LEGENDE

Ⓐ Preise A
U27 unter 27
24A Abo



OSTERFESTSPIELE SALZBURG 2022

CHRISTIAN THIELEMANN
SÄCHSISCHE STAATSKAPELLE DRESDEN

9.–18. April

OPER
RICHARD WAGNER
LOHENGRIN

Christian Thielemann
Jossi Wieler · Anna Viebrock ·
Sergio Morabito

Hans-Peter König · Eric Cutler
Jacquelyn Wagner · Martin Gantner
Elena Pankratova · Markus Brück

Koproduktion mit der Wiener Staatsoper

Einzelkarten
jetzt
erhältlich!

KONZERTE
unter der musikalischen Leitung von
Myung-Whun Chung
Tugan Sokhiev
Christian Thielemann

KAMMERKONZERTE
KAPELLE FÜR KIDS
SONDERVERANSTALTUNGEN

KARTEN

karten@ofs-sbg.at
+43/662/80 45-361

U27: Vergünstigte Karten für alle
unter 27 Jahren über Ticket Gretchen App.

osterfestspiele-salzburg.at



NEU- ERÖFFNUNG

CAFÉ IM OPERNFOYER

GERSTNER IN DER
WIENER STAATSOPPER

Opernring 2 / Eingang
Herbert-von-Karajan-Platz,
1010 Wien

WIENER
STAATSOPPER

gerstner.culinary
[cafe-im-opernfoyer.
gerstner.at](http://cafe-im-opernfoyer.gerstner.at)

Öffnungszeiten
10:00 bis 22:30 Uhr



gemeinsam besser leben

Jetzt den Anfang machen
auf uniqa.at.