

OPERNRING ZWEI



KS Juan Diego Flórez singt
in der *Barbiere di Siviglia*-Premiere
die Rolle des Grafen Almaviva

Das Monatsmagazin der Wiener Staatsoper → № 7 / September 2021

BOGDAN ROŠČIĆ IM GESPRÄCH → 2 EIN NEUER »BARBIER« → 7 JUAN DIEGO
FLÓREZ ÜBER ROSSINI-GESANG → 9 RÜCKKEHR DER KULTIGEN
»FALSTAFF«-PRODUKTION → 18 BALLETT: DIE ZERBRECHLICHKEIT DES
DASEINS → 23 PUBLIKUMSPREMIERE »DAS VERRATENE MEER« → 26

WIENER
STAATSOPER



KLANGVOLLE EMOTIONEN

LEXUS LC CABRIOLET

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

Visit lexus.eu to find out more.



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

LEXUS
EXPERIENCE AMAZING



2 »PLANEN IST IMMER AUCH TRÄUMEN« <i>Zum Saisonstart ein Gespräch mit dem Staatsoperndirektor</i>	23 VON DER ZERBRECHLICHKEIT DES DASEINS <i>Anmerkungen zu Tänze Bilder Sinfonien</i>	36 NEU IM ENSEMBLE DES WIENER STAATSBALLETTS
7 GELD, MACHT & LIEBE <i>Fünf Fragen an Juan Diego Flórez, Paolo Bordogna & Ildar Abdrazakov</i>	26 STAATSOPER BERAUSCHEND <i>Das verratene Meer</i>	38 DIE GLOCKEN IN PUCCINIS TOSCA
9 FLÓREZ ÜBER ROSSINI	28 HAUPTSACHE BÜHNE <i>Porträt Stefan Astakhov</i>	40 DEBÜTS
10 UNTERWEGS IN DER GEMÄLDEGALERIE <i>Interview mit dem Premierendirigenten Michele Mariotti</i>	30 DAS VERRATENE MEER AUF CD	42 PINNWAND
14 HERBERT FRITSCH: EROBERER VON UNBEKANNTEN RÄUMEN	31 ZUSCHAUERKUNST & REGIEPORTRÄT	44 SERGIO MORABITOS BUCHEMPFEHLUNG
18 DIE RÜCKKEHR DES GEALTERTEN DON GIOVANNI <i>Wiederaufnahme von Falstaff</i>	32 ABSCHIEDSGALA JOSÉ CARRERAS	46 SPIELPLAN
	35 WIE EINE PRODUKTION ENTSTEHT 1	48 DER PRÄGENDE MOMENT <i>Patricia Nolz</i>

GENERALSPONSOREN DER WIENER STAATSBOPER





»PLANEN IST IMMER AUCH TRAUMEN«

ZUM SAISONSTART EIN GESPRACH
MIT DEM STAATSOPERNDIREKTOR

Man hat in nahezu allen Werken (einige) Schlüsselstellen, die einem persönlich aus irgendeinem Grund besonders zusagen: Eine Melodie, ein Aspekt in der Orchesterbegleitung, eine von der Komposition her geistreiche Passage etc. Können Sie zu allen Neuproduktionen der kommenden Spielzeit, aber vielleicht auch zu manchen Wiederaufnahmen, Ihre Schlüsselstellen verraten?

BOGDAN ROŠIĆ Lieblingsstellen sind nicht immer Schlüsselstellen und ansonsten eine heikle Sache, man muss da auf der Hut sein. Sonst landet man irgendwann dabei, den großen Monolog Tristans im dritten Akt sozusagen abzusitzen, während man auf Isoldes Liebestod wartet. Verstehen Sie mich bitte nicht falsch, man soll auch da nicht pretios sein. Was ist denn dagegen einzuwenden, wenn jemand eine Passage, die sie

oder ihn besonders berührt hat, freudig erwartet? Mir machen vollkommen obskure Stellen, die es nie in einen Opernführer schaffen werden, die größte Freude. Im langen Finale des zweiten Aktes von Mozarts *Figaro* gibt es zum Beispiel eine Passage (Anm.: »Deh signor nol contrastate«), wo über einem Orgelpunkt im Orchester, also einem langen liegenden Ton im Bass, die schwebenden Stimmen der vier Hauptdarsteller die wundervollsten Verbindungen eingehen. An zwei Stellen will Mozart, dass dieser Orgelpunkt nochmal laut und unerwartet betont wird, da sieht man bei den Kontrabässen immer sehr energische Aktion, es ist nur ein Moment, aber es tut sich plötzlich ein neuer Abgrund auf von Sehnsucht, Hoffnung, Angst. Jedes Mal freue ich mich wie ein Kind auf diesen Effekt. Oder

am Ende der ersten Szene des *Don Giovanni*, der Titelheld hat den Komtur im Fechtkampf besiegt, nun folgen 16 Takte, die Mozart, und hätte er sonst überhaupt nichts geschrieben, unsterblich gemacht hätten. Das Orchester macht das Verbluten von Donna Annas Vater hörbar, während Don Giovanni, Leporello und der Sterbende selbst sich in sehr unterschiedlichen Worten deklarieren... am Ende steht noch ein kleines instrumentales Nachspiel, ein Weltwunder in vier Takten, ein Mikro-Requiem, ein musikalischer Gedanke von unbeschreiblicher Zärtlichkeit und Trauer. Beethoven scheint diese ganz kurze Stelle so getroffen zu haben, dass er sie in ein Notizbuch übertragen und ihr später in einer seiner berühmtesten Klaviersonaten (Anm.: Nr. 14, 1. Satz) ein Denkmal gesetzt hat. An solchen magischen Dingen soll man nicht achtlos vorbeigehen. Aber man muss dennoch sagen, dass die ganz großen Meisterwerke sich sperren gegen solche Zerlegungen. Ihr unendlicher Reichtum besteht eben darin, dass sie riesige Gebilde sind, die sich vollkommen organisch entwickeln und alles mit allem in einer Weise zusammenhängt, die letztlich mysteriös bleibt. Die ganze riesenhafte Partitur von *Tristan und Isolde* entwickelt sich genau genommen aus den ersten vier Takten. Und wie soll man eine Explosion des Schmerzes und des Leidens wie den *Wozzeck* zerlegen?

Sie sprechen immer wieder davon, dass ein Musiktheaterbesuch das Leben grundumstürzend verändern kann. Gilt das für jedes Werk? Oder erwarten Sie sich von einer Oper wie z.B. Tristan mehr?

BR Nicht jeder Opernabend ist ein existenzielles Erlebnis und nicht alle Werke können in dieser Hinsicht gleich sein. Das wäre ja zu schön, vielleicht aber auch gar nicht auszuhalten... *Tristan und Isolde*, um bei dem Beispiel zu bleiben, ist musikalisch ein ungeheurer Aufbruch und gleichzeitig inhaltlich das Ringen um die wichtigsten Antworten, die ein Mensch suchen kann. Das Werk ist sozusagen Wagners Kampf mit Schopenhauers Philosophie. Er war ihr völlig verfallen und konnte gleichzeitig ihre pessimistischen Konsequenzen nicht akzeptieren. Wir erleben bei Wagner eine zum Kunstwerk gewordene Auseinandersetzung mit den wichtigsten Ideen des 19. Jahrhunderts, die beispiellos ist. Wer für so etwas empfänglich ist, wird mit einer anderen Wucht getroffen als von einem Auftragswerk für einen norditalienischen Impresario, das in den 1830er-Jahren binnen drei

Wochen hingefetzt werden musste. Und doch kann genau dieses an einem Abend einen stärkeren Eindruck hinterlassen als Wagners ganzer Theorieapparat. Theater ist eben nicht Proseminar und die Blitze, die einen in einer Opernvorstellung treffen, sind kulturmeteorologisch nicht vorherzusagen.

Besteht zwischen den Premieren-Werken einer Spielzeit ein innerer Zusammenhang oder spielt dieser Aspekt bei der Planung der Neuproduktionen keine Rolle?

BR Eine Zeit lang war es in der Opernwelt angesagt, den Werken einer Saison oder eines Festivals – oft aus ganz anderen Gründen ausgewählt – schnell und hintennach noch irgendein Motto



»Das Staatsopernorchester und Philippe Jordan haben in der radikalen Partitur von *Macbeth* eine Klangwelt gefunden, die so an diesem Haus noch nicht zu erleben war.« Anna Netrebko als Lady Macbeth, Juni 2021

aufzupappen. Und wie das eben ist bei Werken, die unendlich reich sind an Möglichkeiten und Bedeutungen, passt da Vieles irgendwie. Man wird immer fündig, nur der Erkenntnisgewinn war meist nicht vorhanden. Aber ich halte es für völlig legitim und auch für bereichernd, wenn Neuproduktionen einer Saison auch wirkliche dramaturgische Zusammenhänge bieten und eine zusätzliche Auseinandersetzung ermöglichen, die über den jeweiligen Abend hinaus geht. Die Premieren-Werke unserer nächsten Spielzeit sind aus meiner Sicht revolutionäre, weltverändernde Werke, und doch vollkommen unterschiedlich. Den Bogen nachzuvollziehen, den sie beschreiben, kann ein intellektuelles und emotionales Abenteuer sein. Aber das ändert nichts daran, dass jede Premiere und jede Vorstellung für sich selbst steht und stehen muss.

Im ersten Jahr ging es Ihnen darum, wichtige Regisseure, die hier noch nicht oder zu selten gewirkt haben, verstkt anzubieten. Nach welchen Gesichtspunkten suchen Sie in Zukunft die Regisseure aus?

BR Ich glaube, dass sich die Opernwelt auch bei den Regieteams einem Generationenwechsel nert. Und ich glaube, dass Opernregie heute teilweise an einem Punkt angelangt ist, wo es sozusagen nicht mehr weiter geht. Es liegt eine relativ drastische Neuorientierung in der Luft. Daher suchen wir auch ganz aktiv nach neuen Namen und neuen Zuggen, nicht nur neu für Wien, sondern für die Oper überhaupt. Natürlich ist da auch viel Risiko dabei, aber nur so geht es. Auch hier gilt aber: Letztlich zählt Strategie nichts, Originalität nichts, am Ende kann es nur darum gehen, wie tief eine Regisseurin oder ein Regisseur ein Stück auffasst und ob sie über die Mittel verfügen, es mit wirklicher sinnlicher Wucht auf die Bühne zu bringen. Notdrfzig bebilderte Konzepte haben wir genug gesehen.

Es gibt sehr unterschiedliche Parameter, nach denen Werke auf den Spielplan gesetzt werden: Wurde z.B. der Barbier gewählt, weil Sie für Herbert Fritsch ein ideales Stück gesucht haben oder stand der Barbier fest und Sie haben sich erst dann für diesen Regisseur entschieden?

BR Die Wahl des richtigen Regie-Teams ist natürlich eine entscheidende Sache. Aber diese Frage alleine wäre nie ein Grund, eine Neuproduktion zu machen. Ich wollte programmatisch einen neuen *Barbiere*, alles andere muss folgen.

Gibt es Komponisten, deren Werke szenisch häufiger befragt werden müssen?

BR Je wichtiger ein Werk ist, desto mehr spüren wir die Möglichkeit von Antworten auf wirkliche Grundfragen, desto mehr drgt es uns dazu, es neu zu denken, zu erarbeiten, unser Verständnis zu vertiefen. Mein Kronzeuge ist Wagner, der sich über die Idee des »absoluten« oder auch »monumentalen«, also ein für alle Mal fertigen, unwandelbaren Kunstwerks geradezu lustig gemacht hat. Die *Gterdmmerung*, zu dem Zeitpunkt noch *Siegfrieds Tod* betitelt, wollte er ursprünglich dreimal aufführen, danach das eigens dafür errichtete Holz-Theater einreißen und die Partitur verbrennen – »Den Leuten, denen die Sache gefallen hat, sage ich dann: Nun macht's auch so!« Das ist natürlich auch Wagner'sche Koketterie, aber es zeigt, wie sehr er Theater für jene Kunstform gehalten hat, die an

Ort und Zeit gebunden ist, die immer wieder neu und anders entstehen muss. Alles andere nannte er »ein vollstdiges Unding, ein Schattenbild ästhetischer Gedankenphantasie«. So mancher Wagnerianer, der findet, auch zum Szenischen »steht doch alles in der Partitur«, ist einigermaßen verwirrt, wenn man ihn mit diesen Zitaten bekanntmacht.

Man spricht oftmals von einer neuen szenischen Befragung – wie sieht es mit der musikalischen aus? Knpt sich die eine oder andere Premiere daran, dass Sie ein Werk musikalisch grundlegend neu erarbeiten lassen wollen?

BR Selbstverständlich. Es könnte ja im internationalen Opern-Betrieb manchmal fast der Eindruck entstehen, als würde das Werk bei Neuproduktionen szenisch neu gemacht werden, musikalisch aber sozusagen nur etwas gründlicher einstudiert. Dann wäre die ganze Anstrengung aber eine fragwürdige Sache. Musikalische Interpretation unterliegt auch der Veränderung, und zwar einer mitunter erheblichen. Es wäre heute völlig unmöglich, zum Beispiel Mozart in jenem Klang-Verständnis zu präsentieren, wie es vor wenigen Jahrzehnten vollkommen selbstverständlich war und, nicht nur in Wien, einfach gültig schien. Das Publikum würde zu lachen beginnen. Es ist unsere Pflicht, bei Neuproduktionen neue Wege durch eine Partitur zu finden, statt routinierte Schablonen anzulegen. Vergangene Saison war Verdis *Macbeth* ein wunderbares Beispiel genau dafür. Das Staatsopern-Orchester und Philippe Jordan haben in dieser radikalen Partitur eine Klangwelt gefunden, die so an diesem Haus noch nicht zu erleben war.

*Mit den drei Mozart-Da Ponte-Opern und den drei Monteverdi-Opern wurde jeweils ein kleiner Zyklus begonnen. Warum stehen am Beginn dieses Projektes gerade *Don Giovanni* respektive *Poppea*?*

BR Wichtig war mir, dass diese Zyklen stattfinden, nicht so sehr die Reihenfolge dabei. Die kann ja manchmal auch überraschend triviale, wenngleich zwingende Gründe haben; unser Geschäft ist auch eines der Logistik und Organisation... Dass die Wiener Staatsoper Mozarts drei Da Ponte-Opern in spielbarer Form haben muss, bedarf keiner weiteren Erklärung. Es gibt wenig grere Abenteuer, wenig vergleichbar Wichtiges für ein Opernhaus und es ist hoch an der Zeit, das anzugehen. Dass erstmals Monteverdis drei erhaltene Opern im Haus am Ring

erklingen, war mir ein großes Anliegen. Von dem einen oder anderen Unbelehrbaren war dazu übrigens im Vorfeld das alte »Das gehört nicht hierher« zu hören. Die Reaktionen des Publikums auf die *Poppea*, mit der wir begonnen haben, waren deswegen durchaus auch eine Genugtuung.

Nahezu alle Sänger haben immer wieder Alpträume, in denen sie auftreten müssen, ohne die Rolle einstudiert zu haben. Gibt es auch entsprechende Alpträume für Operndirektoren?

- BR Sie meinen außer »Morgen ist Mathematik-Matura«? Da gibt es einen ganzen Spielplan von Alpträumen... der Klassiker ist aus selbsterklärenden Gründen wahrscheinlich: Vorstellung muss abgesagt werden. Die Sünde aller Theater-Sünden.



Cecilia Bartoli in *La cenerentola*

Welcher Aspekt beim Entstehen einer Neuproduktion bereitet Ihnen selbst die größte Freude: Das Planen, der Vorgang des Besetzens, das Aussuchen der Werke oder der Moment, wenn nach der Premiere der Vorhang fällt? Oder gar der ganze Premierenabend?

- BR Natürlich ist die Präsentation der Arbeit vieler Monate, manchmal sogar Jahre am Abend der Premiere ein besonderer Moment. Aber dieser Abend ist in der Regel von einer solchen Anspannung gekennzeichnet, dass man von Freude so ohne weiteres nicht sprechen kann. Das

Planen ist für mich immer auch ein Träumen. Anders kommt man auch nicht ans Ziel, diese Dinge sind nicht online bestellbar und scheinen manchmal unmöglich zu erreichen. Das langsam, zum Teil unter schweren Bedingungen und mit vielen Rückschlägen erfolgende Wachsen einer Produktion, von der ersten Idee bis zur Realisierung, ist eine wunderbare Sache.

Die Mozart-Interpretation lief oft Gefahr, in die von Bruno Walter als »Lüge der Zierlichkeit« bezeichnete Falle zu tappen. Lauern ähnliche Gefahren auch bei anderen Komponisten? Auf welche Interpretationsabwege kann man zum Beispiel bei Rossini, Wagner, Berg geraten?

- BR Rossini ist ein ganz eklatantes Beispiel. Wie oft habe ich in den letzten Jahren in verschiedensten Opernhäusern einen Rossini gehört, der musikalisch wie ein 50er-Jahre Heimatfilm dakter kam, betulich, vorhersehbar, harmlos. Ich weiß nicht, wie und nach welchen Gesetzmäßigkeiten solche Erstarrungen entstehen. Aber ich weiß, dass in den Partituren etwas ganz anderes steht, etwas viel aufregenderes, freieres, wenn Sie so wollen: italienischeres. Und ich freue mich darauf, das nächste Saison gleich zweimal in der Staatsoper zu demonstrieren. Zu Beginn im *Barbiere* mit dem Staatsopernorchester unter Michele Mariotti, einem unermüdlichen Kämpfer für den wirklichen, nicht den glattgebügelten Rossini. Und am Ende eben mit Cecilia Bartoli und ihrem auf genau dieses Thema spezialisierten Orchester, Les Musiciens du Prince-Monaco.

Als Sie bei der Spielplanpräsentation das Bartoli-Gastspiel erwähnten, gab es spontan großen Applaus. Ist dieses Bartoli-Debüt eine Art Fortsetzung Ihrer früheren Zusammenarbeit mit der Künstlerin bei Schallplatten-Aufnahmen oder wollten Sie einfach, dass diese so wichtige Sängerin in den Aufführungsannalen der Staatsoper nicht fehlt oder ging es einfach darum das 200 Jahr-Jubiläum des Wiener Rossini-Fiebers auf möglichst hochprozentige Art zu feiern?

- BR Das war ein sehr schöner Moment, viele im Publikum haben hörbar Luft geholt... Es ging mir natürlich auch darum, dass eine so maßgebliche Sängerin endlich in einer Opernproduktion auf unserer Bühne stehen muss. Aber es muss immer, sonst würde Cecilia das gar nicht in Erwägung ziehen, das richtige Projekt sein. Und für diese Auseinandersetzung mit der bemerkenswerten Revolution, die mit Rossini damals

über die Kulturwelt kam, gibt es niemand Befreier als sie. »Seit Napoleons Tod gibt es einen anderen Mann, dessen Name jeden Tag in Moskau wie in Neapel, in London wie in Wien, in Paris wie in Kalkutta in aller Munde ist. Der Ruhm dieses Mannes kennt keine anderen Grenzen als die der zivilisierten Welt – und dabei ist er noch nicht einmal zweihunddreißig Jahre alt.« Das schrieb Stendhal 1824 über Rossini. Wie hat sich die Perspektive auf dessen Werk gewandelt? Warum? Es wird eine faszinierende Woche. Und, ganz ungewohnt, wir spielen damit in den Juli hinein.

Mit José Carreras und Plácido Domingo nehmen zwei der wichtigsten Sänger Abschied von der Staatsoper: Welche persönlichen künstlerischen Erlebnisse fallen Ihnen spontan zu den beiden ein?

BR Wir sprechen hier natürlich von zwei absolut prägenden Sängern zumindest der letzten drei Jahrzehnte des vorigen Jahrhunderts, bei Domingo weit darüber hinaus. Carreras ist für mich auch eine große, sehr persönliche Erinnerung, da er bei meinem ersten Besuch in der Staatsoper Anfang der 80er auf der Bühne stand. Mit Plácido Domingo verbindet mich insofern mehr, als ich über Jahre viele seiner Schallplatten-Projekte verantwortet habe, da sind ein paar unvergessliche Dinge entstanden.

Saint-Exupéry spricht einmal sinngemäß davon, dass man nicht an das Wesentliche heranreicht, wenn man sich nicht durch die bittere Schale der jeweiligen Sache durcharbeitet, Beethoven hat sich geärgert, wenn Leute im Publikum sich mit geschlossenen Augen von der Musik lediglich tragen ließen: Auf welche Weise erarbeiten Sie sich die einzelnen Werke, wie nähern Sie sich ihnen an, was würden Sie dem Publikum empfehlen?

BR Ich glaube, dass für die Macher einer Produktion andere Regeln gelten als für das Publikum. Das Publikum kann sich einer Oper selbstverständlich ohne Zurüstungen und Vorbereitungen aussetzen, man muss das Erlebnis selbst nicht sofort mit einem Garten aus lauter gut beschnittenen Bildungs-Blumen umstellen. Aber meine Erfahrung ist doch, dass die Werke, je näher man ihnen kommt, umso größer und reicher werden. Das ist bei einer Partitur nicht immer ganz einfach, darum sind gute Aufnahmen so wertvoll. Wagners größter Liebesdienst an Mathilde Wesendonck war es, ihr die Beethoven-Symphonien, bevor er sie im Konzert zu dirigieren hatte, Takt für Takt musikalisch zu

analysieren. Aber es ist nicht immer die Musik. Mir ist zum Beispiel die *Elektra* erst aufgegangen, nachdem ich Hofmannsthals Vorlage mehrmals ganz penibel Wort für Wort gelesen hatte. Wenn ich nur einen Rat geben dürfte, wäre es: Glauben Sie nie das Märchen, wonach die Worte, die in den Opern vertont wurden, nicht wichtig sind, weil es ja eh »nur« Opern-Libretti sind. Die Meister waren ausnahmslos nicht dieser Meinung; sie wussten, warum. Die Kenntnis, nicht der nackten Handlung, sondern wirklich des gesungenen Worts öffnet Türen in sehr interessante Räume. Auch darum ist ja das Tablet-System der Wiener Staatsoper, das weltweit beste seiner Art, mit der achtsprachigen Übersetzung der Texte für jeden einzelnen Platz im Haus, so wichtig.

Heimito von Doderer sprach in den Wasserfällen davon, dass jedes Wirtshaus die Gäste hat, die es verdient und man einen Schriftsteller, ohne je eine Zeile von ihm gelesen zu haben, aus seinen Lesern erkennen kann. Was lernt man über die Staatsoper durch ihr Publikum?

BR Doderer hat ja solche Aperçus geschliffen wie kleine Messer, um sie dann in Gesprächssituationen jederzeit dem nichtsahnenden Gegenüber effektvoll zwischen die Rippen rammen zu können. Aber dieses hier ist seiner Feder nicht würdig, es muss aus irgendeinem Ressentiment entstanden sein. Ich würde den von mir Verehrten in diesem Fall daher an einen harten Satz von ihm selbst erinnern, nämlich: »Die Urteilsweise der meisten Menschen besteht einfach darin, dass sie ihre eigenen Ausdünstungen generalisieren«. Die Leser dieses oder jenes Autors existieren ebenso wenig wie das Staatsopern-Publikum. Nichts ist nur Masse, nur Homogenität. An jedem Abend versammeln sich im Haus am Ring Menschen, die unterschiedlicher nicht sein könnten. Ich finde das wunderbar. Fast, als wären sie von unterschiedlichen Planeten angereist. Ganz im Gegensatz zu anderen Kultur-Anlässen gerade im Sommer, wo unbestätigten Gerüchten zufolge ausschließlich die Wichtigsten, Schönsten und Außerordentlichsten zusammenkommen, was dann tatsächlich starke Nerven erfordert. Die Wiener Staatsoper bietet jeder und jedem täglich jenes sozusagen hinaufziehende Erlebnis an, von dem Doderer an einer anderen Stelle brillant sagt: »Die Höhe eines Lebens wird nicht erreicht, damit man sich hinaufsetzt, sondern damit man in besserer Luft weitergeht.«

GELD, MACHT & LIEBE



vlnr.: Ildar Abdrazakov, Paolo Bordogna und KS Juan Diego Flórez

Unglaubliche 55 Jahre ist es her, dass das zentrale und vielgespielte Repertoirestück *Il barbiere di Siviglia* von Gioachino Rossini an der Wiener Staatsoper zuletzt zur Premiere kam: 1966, in einer damals schon nicht ganz neuen Inszenierung von Günther Rennert. Nun, mehr als ein halbes Jahrhundert später, befragt das Haus am Ring unter Michele Mariotti und in der Inszenierung von Herbert Fritsch das Werk neu. Exemplarisch die Besetzung: Mit Juan Diego Flórez steht als Almaviva ein Sänger auf der Bühne, der im Belcanto-Fach, aber auch über dieses hinaus, zu einer der stilprägenden Persönlichkeiten unserer Zeit geworden ist. Seine virtuos geführte Stimme, die nuancierte Ausdrucksbrillanz, gepaart mit seiner schauspielerischen Wirkungskraft, machen ihn nicht nur zu einem Publikumsliebling par excellence, sondern zu einem Interpreten, der weit über die Grenzen einer Generation oder eines Genres wirkt. Dazu der Hausdebütant Davide Luciano als Figaro (siehe Seite 46), der international gefragte Bariton Paolo Bordogna (als Don Bartolo), der im Haus im Ring bereits erfolgreich Leporello sang und weltweit als Belcore, Dulcamara, Don Alfonso, Don Pasquale, Figaro und Sulpice auf der Bühne steht sowie der phänomenale Bass Ildar Abdrazakov in der Rolle des Don Basilio. Im spätsommerlichen Gespräch fühlte Oliver Láng dem Grafen Almaviva, Doktor Bartolo und Don Basilio auf den Zahn.

Bei der Uraufführung stand Almavivas Name im Titel und machte die Bedeutung dieser Rolle deutlich. Wie sehen Sie die Beziehungen und das Kräfteverhältnis zwischen den Figuren?

ILDAR ABDRAZAKOV Für mich ist es nicht einfach, die Hauptfigur in dieser Oper zu bestimmen. Aber ohne Zweifel ist es ein Werk, bei dem das Gleichgewicht im Ensemble an sich von größter Bedeutung ist. Jeder und jede tritt von Zeit zu Zeit in den Vordergrund und führt die Aufführung an, aber unterm Strich müssen alle als Team zusammenwirken. Wenn das Gleichgewicht jedoch nicht stimmt, wird das Publikum die richtige Tonalität, die richtige Atmosphäre, das richtige »Feeling« dieser Oper vermissen.

PAOLO BORDOGNA Ja, im Titel der Uraufführung wurde Graf Almaviva genannt, schließlich wurde die Partie ja für den großen Manuel García geschrieben, der ein bedeutender Sänger und Schauspieler war. Es ist eine ganz wunderbare Rolle! Beginnend bei der Musik – Almaviva hat von Rossini die meisten Nummern erhalten – aber auch in Bezug auf die darstellerischen Möglichkeiten: Almaviva schlüpft in mehrere Rollen, er spielt etwa den betrunkenen Soldaten und Don Alonso. Für einen Sänger ist das einfach eine großartige Gelegenheit, seine schauspielerische Vielfalt zu zeigen.

Andererseits: Figaro, auf den der heute verwendete Titel hinweist, hat mit »Largo al factotum« eine der bekanntesten Arien der gesamten Operngeschichte. Vergleichbar mit der »Habanera« in *Carmen*. Auch der Aspekt, dass Figaro dem Grafen zur Seite steht, lenkt die Aufmerksamkeit auf ihn. Wichtig ist jedenfalls das richtige Verhältnis zwischen den einzelnen Figuren. Wenn das stimmt, dann ist die Balance genau richtig!

JUAN DIEGO FLÓREZ Ich denke, dass im Zentrum doch der Graf steht. Auf der Suche nach dem eigentlichen Protagonisten eines Werks kann man oftmals die Nagelprobe machen und fragen, worum es in der Oper eigentlich geht? In diesem Fall lautet die Antwort: Es geht um die Erlebnisse des Grafen. Er kommt an, singt die Serenade, trifft Figaro, dann die Verkleidungen und am Ende heiratet er. Rossini hat die Oper gerade darum ja auch mit seiner Arie enden lassen.

Muss man beim Singen oder Erleben des Barbiere die nachfolgenden Teile der Trilogie von Beaumarchais im Kopf haben?

PB Ob man im *Barbiere* daran denken muss, wie die Ehe zwischen Almaviva und Rosina sein wird? Meiner Meinung nach: eher nicht. Umgekehrt ist es aber sehr wichtig, die Vorgeschichte im Kopf zu haben: Wenn ich also den Figaro in *Le nozze di Figaro* singe, denke ich stets daran, wie gut die Beziehung Figaros zum Grafen, aber auch zu Rosina war. Wobei es auch im *Barbiere* bereits ein Wetterleuchten gibt, das auf den Figaro in *Le nozze di Figaro* hinweist. Ich sehe da eine politische Dimension in der Figur des Figaro – in dem Sinne, dass er ein Mann einer neuen Zeit sein wird.

JDF Das sehe ich auch so! Wenn es eine Vorgeschichte gibt, ist es wichtig, sie zu kennen. Wenn etwas aber nachträglich passiert, dann ist es zwar durchaus interessant, aber bei Weitem nicht so wesentlich. Wenn man sich den Charakter von Almaviva anschaut, ergibt sich ja ohnehin vieles. Denn er ist ein Abenteurer, er braucht das Abenteuer! Er liebt die Liebe – aber eben in Verbindung einer Spannung, mit Verkleidungen, Überraschungen. So einer wird sich auch später nicht ändern und nie beständig sein.

IA Es ist natürlich großartig, wenn die Zuschauerinnen und Zuschauer mit der Originalvorlage von Beaumarchais vertraut sind. Aber auch wenn jemand das Stück noch nicht gelesen oder gesehen hat, wird die Musik sie oder ihn in diese Welt eintauchen lassen und durch alle

Wendungen der Handlung führen. Denn die musikalische Überzeugungskraft vom *Barbiere* ist einfach überwältigend!

Rosina und Almaviva – eine romantische Liebesgeschichte? Oder geht es Rosina eher darum, vor Bartolo zu fliehen?

JDF Beides, denke ich. Liebe hat ja oft damit zu tun, dass eine Person einer anderen etwas geben kann, was ihr fehlt – auf unterschiedlichsten Ebenen. Natürlich gibt es viel anderes, Almaviva ist schneidig, singt die Serenade, die beiden fühlen sich voneinander angezogen. Und es gibt natürlich viel Zwischenmenschliches. Aber dass Rosina in einem Gefängnis ist, hat natürlich auch Folgen. Sie will entkommen – und Almaviva ist die Lösung ihres Problems.

IA Es gibt in dieser Handlung so vieles zu entdecken, dass auf viele Arten verstanden und inszeniert werden kann. Vielleicht haben beide, Rosina und Almaviva, eben nicht nur ein romantisches Motiv im Sinn – Rosina will Bartolo loswerden, Almaviva die Jagd auf die Braut gewinnen. Wie man es auch sehen mag – ich denke, dass es sich doch um eine romantische Geschichte handelt.

PB Das ist eine Frage für viele Stunden Diskussion! Aber in aller Kürze: Ich meine, dass wir hier von einer sehr jungen Liebe sprechen. Ein bisschen Romeo und Julia. Die beiden sahen sich ja nur einmal... Es ist eine zarte, idealistische Liebe, die durch nichts getrübt ist. Aber durchaus eine echte. Eine Liebe, die man nur bei Shakespeare und in der Oper findet.

Worin liegt die Komik im Barbiere? Darin, dass Bartolo überlistet wird? Oder in den verwirrenden Situationen?

PB Ich würde als Allererstes sagen: In der Musik Rossinis! Sie macht das Publikum glücklich. Was die Handlung betrifft, denke ich, dass es das Wichtigste ist, kein Lachen erzwingen zu wollen. Keine derbe Komik, sondern ein Humor, der aus den Situationen entspringt. Wir müssen uns zum Beispiel vergegenwärtigen, dass Bartolo an sich ja kein lustiger oder lächerlicher Charakter ist. Er ist klug, ja intelligent, ein Arzt, hat Einfluss. Da ist nichts zu lachen. Der Humor beginnt dort, wo drei junge Menschen gegen diesen bürgerlichen, anerkannten, starken und einflussreichen Mann gewinnen. Und wie sie es anstellen.

JDF Nicht zu vergessen das Libretto, das großartig und sehr witzig ist. Ebenso ist Rossinis

FLÓREZ ÜBER ROSSINI

Barbiere-Musik perfekt, auch in ihrer Affinität zur Komik! Wie er die Personen charakterisiert. Wie humorvoll er in den Szenen – etwa beim vermeintlich betrunkenen Almaviva – arbeitet. Zu jener Zeit war der von Figaro angeführte Kampf der sozialen Klassen ein sehr starker Faktor, der uns heute nicht mehr so beeindruckt. Figaro zog die Fäden und er kam aus dem »popolo«: die Zeiten änderten sich.

- IA Es gibt viele Aspekte: Die Geschichte mit einem Hauch von Absurdität, die Figuren, der Text und natürlich die Musik. Es ist unmöglich, mit Rossini zu streiten – seine Geschichte ist so leicht und fantasievoll, dass sie nicht zu ernst inszeniert oder gespielt werden kann. Das bedeutet nicht, dass man die Aufführung leichtfertig angehen sollte, aber diese Oper gibt einem die Gelegenheit, zu improvisieren, eine Art »Rowdytum« zu betreiben und als komischer Schauspieler aufzutreten, was bei einen Bass-Sänger gar nicht so häufig vorkommt.

In welchen Aspekten ist die Handlung des Barbiere zeitlos? Was kann eine heutige Zuschauerin, ein heutiger Zuschauer für sich finden?

- JDF Ich denke, immer dann, wenn es um gesellschaftliche Fragen geht. Wir haben einen reichen Grafen, der den ärmeren Figaro für sich einspannt. Er kann mit seinem Vermögen und seiner Autorität alles beherrschen, die einzelnen Personen, aber auch die Polizei, sogar das Schicksal von Rosina. Es geht um Einfluss, um Politik und finanzielle Macht. Und das ist heute ja nicht anders. Rossini zeigt das bereits in der ersten Szene: Die Musiker fordern Geld und werden laut – und der Graf wirft Münzen in die Runde, um sie zu beruhigen. Und: Es klappt!

- PB Genau, wenn man in eine *Barbiere*-Vorstellung geht, denkt man vielleicht, dass sich alles um die Liebesgeschichte dreht. Das stimmt aber nicht. Es ist, wie Juan Diego sagt, eine Parabel über Macht und Geld. Und genau das macht sie modern. Wir sehen eine Welt, die durch Kapital und Einfluss bestimmt wird. Und die meisten Figuren interessieren sich nur dafür: Basilio, Bartolo, aber auch Figaro. Die einzigen beiden, die sich nicht darum kümmern, sind Rosina und Graf, wobei der Graf von beidem mehr hat als alle anderen zusammen.

- IA Die Geschichte hat leicht wiedererkennbare Bilder, Gefühle und Situationen, die überall und zu jeder Zeit relevant sind. Zum Beispiel der gerissene und geschickte Mann, der sein Leben so führt, wie er es für richtig hält, oder das junge Paar, das gegen den Willen eines Älteren heiraten will. Alle Figuren sind in einer komischen Oper üblich, aber gleichzeitig sind sie echte Menschen.

Zunächst einmal muss man bei der Frage nach einem »authentischen« Belcanto bedenken, dass Sängerinnen und Sänger zur Zeit Rossinis eine zum Teil andere Technik hatten. Tenöre etwa setzten bei den hohen Noten die Kopfstimme ein – das war etwas, was Rossini geradezu einforderte! Grundsätzlich war allerhöchste Virtuosität gefragt und sie wurde offensichtlich auch erbracht, denn wozu hätte Rossini sonst so schwierige Partien geschrieben, wenn sie keiner wiedergeben kann? Übrigens gilt das Gesagte auch für die Orchesterstellen, es gibt etwa ein Horn-Solo in *Matilde di Shabran*, das so enorm anspruchsvoll ist, dass sich heute jeder und jede, der oder die es spielt, heftigst mit ihm plagt. Soweit das Technische. Über den eigentlichen Belcanto-Klang des 18. Jahrhunderts können wir heutzutage leider nicht mehr befinden, er ist eben verklungen. Doch glücklicherweise gibt es Berichte, theoretische Abhandlungen, Anleitungen und Beschreibungen. So wissen wir, dass Manuel García, der Almaviva der Uraufführung, auch Baritonrollen sang – zum Beispiel Don Giovanni oder den Grafen in *Nozze di Figaro*! Hauptsächlich aber interpretierte er Tenorpartien, die hohen Noten löste er, wie oben beschrieben, mit der Kopfstimme – was heute mehr als unüblich wäre.

Rossini-Gesang ist Sport, er ist wie das Erklettern eines gewaltigen Gebirges. Man kann ihn mit nichts anderem vergleichen, außer vielleicht mit der virtuosen barocken Koloraturenkunst; er ist eine ganz eigene Gattung, eine ganz eigene Welt. Wenn man Rossini singt, fordert es eine gewaltige Vorbereitung, denn man muss ganzheitlich, nicht nur stimmtechnisch, fit sein. So braucht ein Sänger neben den Stimmbändern und den Bauchmuseln, die das Zwerchfell unterstützen (daher darf ich kein Bäuchlein haben!), zusätzlich einige Bauchmuskel, die bei anderen Komponisten nicht unbedingt benötigt werden. Das alles geht nur mit großer Zeitinvestition und viel Übung, und nur wer schon einmal eine Oper von Rossini gesungen hat, weiß um den Aufwand und hat eine entsprechend große Achtung vor der langen und intensiven Vorbereitung.

PREMIERE

IL BARBIERE DI SIVIGLIA

28. September (Premiere), 1., 4., 7., 10., 14. Oktober 2021, jeweils 19.00

Unterwegs in der GEMALDE- GALERIE

Wie nur wenige andere seiner Kollegen hat sich der italienische Dirigent Michele Mariotti – auch – einen Namen als Belcanto-Meister gemacht. Sein Staatsopern-Debüt gibt der international vielbeschäftigte Musiker nun mit der Premiere von *Il barbiere di Siviglia*. Warum für ihn dieses Werk keine reine Opera buffa ist, beschreibt er im Gespräch mit Oliver Láng.

Mit Rossinis Barbieren gab Sie Ihr Debüt als Operndirigent, Sie leiteten das Werk im Laufe der letzten eineinhalb Jahrzehnte unzählige Male. Was kann Ihnen diese Oper noch verraten, was Sie nicht schon wissen? Welche Geheimnisse birgt Rossini noch?

MICHELE MARIOTTI Ja, ich habe tatsächlich mit dieser Oper debütiert, 2005 in Salerno. Seither ist viel Zeit vergangen und ich habe viele unterschiedliche *Barbiere*-Produktionen erlebt. Nageln Sie mich nicht fest, ich glaube, das ist inzwischen mein elfter oder zwölfter *Babiere*. Und dennoch bin ich jetzt gerade dabei – obwohl ich die Oper natürlich sehr gut kenne – sie erneut genau zu studieren: für Wien, für diese Neuproduktion. Das mache ich jedes Mal, wenn ich sie wieder hervorhole und immer entdecke ich Details und Aspekte, die mir so noch nie aufgefallen sind. Im Grunde ist es bei allen Begegnungen mit der Oper eine jeweils andere Reise, die ich unternehme.

Und was haben Sie diesmal auf der Reise gelernt?

M Eine Million Dinge! Vor allem aber habe ich erneut das Wichtigste entdeckt: dass es nicht nur eine Interpretation vom *Barbiere* gibt, einen

sogenannten »richtigen« Weg, den Königsweg zu Rossini gewissermaßen, sondern sehr viele unterschiedliche. Eben: Verschiedene Reisen, verschiedene Reiserouten. Und wissen Sie was? Genau darum ist der *Barbiere* ein Meisterwerk. Weil er so vielgestaltig ist, ein so enormes Potenzial beinhaltet. Diese Oper kann einen auf so viele Arten ansprechen, man kann so vieles aus ihr herauslesen. Sie ist gar nicht auszuschöpfen. Selbst wenn ich sie jeden Tag und nur sie dirigieren würde, wäre es nie langweilig, sie stimuliert mich immer wieder aufs Neue. Und da sprechen wir noch gar nicht von der Zusammenarbeit mit den unterschiedlichen Regisseuren, die ja ebenso stets eine neue Sicht auf das Werk mit sich bringt. Das ist übrigens etwas, das mich besonders interessiert und motiviert, die szenische Interpretation durch meine Kollegen am Regiepult.

*Das Meisterwerk *Barbiere*: Gibt es etwas, das ganz »barbierisch« ist, das diese Oper von ihren Rossini'schen Verwandten abhebt?*

M In meinen Augen ist dieses Werk keine reine Opera buffa, zumindest ist es nicht die reinste Opera buffa Rossinis. *L'italiana in Algeri* oder



Michele Mariotti

Matilde di Shabran – ja, *Barbiere*: nein. Warum? Weil das musikalische Material dieser Oper nicht homogen ist. Ich würde das Werk wie eine Ausstellung großartiger, kostbarer, aber sehr verschiedenartiger Bilder beschreiben. Jede Szene hat ihren eigenen, ganz speziellen Charakter, eine besondere Farbe, einen Stil. Man schreitet durch diese Ausstellung und erlebt eine Gemälde-Abfolge, man geht durch Stimmungen, Atmosphären, Befindlichkeiten, Darstellungen. Ein Maler hat sie gemalt, aber der Stil und die Aussage weisen nicht in eine einzige Richtung.

Das bedeutet, auch die einzelnen Charaktere werden laufend aus verschiedenen Blickwinkeln beschrieben?

M Nehmen wir als Beispiel den Grafen zu Beginn der Oper. In seiner Kavatine »Ecco ridente in cielo«, die er für Rosina singt, verwendet er eine sehr poetische, gepflegte, dichterische Sprache. Ein ganz spezielles Italienisch. Aber gleich nach diesem Ständchen wechselt er seine Ausdrucksweise und wendet sie nie wieder an. Er wird zu

einem durchschnittlichen Menschen, der ein gewöhnliches Vokabular einsetzt. Es sind zwei Schichten derselben Figur, man erlebt eine Mehrdimensionalität und eine Wandlungsfähigkeit. Rossini bietet damit einen sehr differenzierten Blick auf die Figur, einen, der in die Tiefe geht. Er schafft keine Schablone, sondern einen echten Charakter.

*Diese Vielschichtigkeit betrifft auch die Durchlässigkeit der Grenze von *Opera buffa* und *Opera seria*? In dem Sinne, dass Rossini Elemente der einen Gattung in der anderen anwendet?*

M Absolut. Das Genreübergreifende ist ein ganz wichtiges Element bei Rossini und beim *Barbiere*. Zum Beispiel: Don Basilius Verleumdungsarie ist der dunkelste Moment der Oper, er ist absolut nicht rein-buffa, sondern könnte auch in einer *Opera seria* stehen. Auch die Figurenzeichnung eines Don Bartolo ragt über das einfache Buffoneske hinaus: Er ist kein tumber, klischeegeprägter Alter, ein Pantalone der *Commedia dell'arte*, sondern das respektierte Bürgertum, ein Mann mit Bildung, ein Arzt. Es ist



Michele Mariotti

nicht der Typus, der komisch wirkt, sondern es sind die Situationen, in die er gerät. Das reizt zum Lachen. Auch Rosina ist nicht nur eine Schablone, sondern weist in ihrer Charaktertiefe auf die kommende Gräfin in *Figaros Hochzeit* hin.

Und Figaro? Worin liegt die Mehrschichtigkeit seiner Persönlichkeit?

M Er ist eine ganz besondere Figur. Er ist der Mann der neuen Zeit. Ein »Selfmademan«, der seine Karriere, sein Glück macht. Musikalisch gehört sein »Largo al factotum« zu den bekanntesten Nummern der gesamten Opernliteratur, wobei man feststellen muss, dass in diesem Falle das

Orchester eigentlich die Hauptmelodie übernimmt und nicht der Sänger.

Nicht er, sondern der vorhin angesprochene Graf Almaviva stand bei der Uraufführung im Zentrum der Oper. Das zeigt sich szenisch, aber auch musikalisch.

M Und er ist immer noch das Zentrum. Der originale Titel lautete ja nicht *Il barbiere di Siviglia*, sondern *Almaviva, o sia L'inutile precauzione*. Und er hat in Summe mehr musikalische Auftritte als jede andere Figur in der Oper. Rosina und Figaro sind ihm nachgereicht. Es ist in diesem Zusammenhang wichtig, das Verhältnis zwischen dem Grafen und Figaro richtig zu verstehen. Figaro ist der Intelligente, wohingegen der Graf eher langsam begreift – was Figaro ja fast zum Wahnsinn treibt. Der Barbier denkt, dass er durch seine Erfindungsgabe den geheimen Schlüssel besitzt, der alle verschlossenen Türen öffnet. Dass die Ideen dann nicht so gut funktionieren, ja zum Desaster werden, steht auf einem anderen Blatt. Wir haben also, etwas vereinfacht ausgedrückt, einen Ge-scheiten und einen Dummen. Wie aber werden die komplexen Situationen gelöst? Letztlich durch Macht, Einfluss und Geld des Grafen. Das finanzielle und machtpolitische Vermögen sorgt für das Happy End.

Die Almaviva-Partie wird immer wieder dadurch beschnitten, dass das Tenor-Rondo am Ende der Oper, also »Cessa di più resistere«, weggelassen wird. Diesmal allerdings erklingt diese virtuose Arie.

M Abgesehen davon, dass diese Arie in der Darstellung der Persönlichkeit des Grafen wichtig ist und noch einmal Inhaltliches verdeutlicht, nämlich dass Almaviva der eigentliche Protagonist der Oper ist, hat sie auch musikalisch großen Wert. Allerdings ist »Cessa di più resistere« ein zweischneidiges Schwert. Wenn ein Tenor sie nicht in einer entsprechend hohen Qualität singt, dann besteht die Gefahr, dass sie zu einem Stocken der Handlung führt. Allerdings: Wenn man einen herausragenden Tenor hat, und mit Juan Diego Flórez haben wir einen der allerbesten der Welt, dann wird dieses Rondo zu einem Feuerwerk, zu einem gesanglichen und inhaltlichen Höhepunkt, dann braucht man diese Arie unbedingt und es ist undenkbar, sie wegzulassen.

Interessanterweise steht im Gegensatz zur Vorlage von Beaumarchais eine neu erfundene Szene am Beginn der Oper, in der die Nebenfigur Fiorello

eingeführt wird. Worin sehen Sie den Sinn dieser Eröffnung?

- M Für mich ist diese Episode eine gelungene, augenzwinkernde szenische Einführung des Grafen. Er singt in der Dunkelheit für Rosina die wunderbare Serenade »Ecco ridente in cielo«, über die ich schon sprach, und stellt dann die Frage an Fiorello: »Siehst du sie?« Die Antwort: »Nein.« Alles, die wunderbare Atmosphäre, die aufgebaut wurde, wird in einem Augenblick zerstört. Ein Gag, oder sagen wir: Ironie. Wir stehen vor einem Adeligen, doch all seine Macht bringt ihm vorerst nichts.

Rossini schrieb die einzelnen Partien für Sängerinnen und Sänger, die er kannte und er schrieb ihnen die Rollen mehr oder weniger in die Stimmänder. Das bedeutet aber, dass heutige Interpreten Partien singen, die womöglich Eigenheiten historischer Vorgängerinnen abbilden.

- M Wissen Sie, warum ich darin kein Problem sehe? Weil die Sängerinnen und Sänger der heutigen Generation einfach so gut sind, oftmals sehr viel besser als in der Geschichte. Sie können so vieles anbieten, zunächst einmal gesanglich, mit Stimme, Technik, Timbre. Daher werden sie mit Eigenheiten, die die Partien fordern, fertig. Gleichzeitig können sie (im Gegensatz zu früheren Zeiten) auch alles weitere, das man braucht, um auf einer Bühne zu stehen, anbieten. Sie wissen sich zu bewegen, zu spielen, Figuren in ihrer Gesamtheit abzubilden. Und sie können zwischen den einzelnen Repertoires, die früher doch immer wieder durch feste Grenzen voneinander getrennt waren, wechseln. Eine Sängerin, die Rossini singt, beherrscht heute auch Mozart, Händel, Verdi. Es gab einmal eine Zeit der Spezialisten, der Rossini-Spezialisten, die schienen aus einer anderen Welt zu kommen, weil sie eben so genau auf einen Bereich fokussiert waren. Heute ist das Wissen breiter gestreut – in jeder Hinsicht.

Rossini setzte seine Arien beziehungsweise Teile aus ihnen gelegentlich in unterschiedlichen Opern ein. Muss man das als Indiz nehmen, dass manches dann doch austauschbar ist?

- M Ja, er kopierte sich selbst, doch ich gebe zu beachten, dass es nur die reinen Noten sind, die sich wiederholen. Die Färbung, der Charakter, ihr Theater-Potenzial und ihr Einsatz, der wechselt und wird an die jeweilige Situation angepasst. Ich gebe Ihnen ein Beispiel. Im Finale seines *Otello*, vor dem Mord, hören wir das

Crescendo, das Rossini auch Don Basilio in seiner Arie im *Barbiere* gab. Die Menschen waren empört. Wie kann das sein? Wie kann ein Buffa-Element in der Tragödie vorkommen? Doch für Rossini war es kein komisches Element, sondern es war eine schreckliche Musik. Die Streicher spielen sul ponticello, also ganz nahe am Steg, was einen metallischen, harten Klang ergibt. Genau der Situation angemessen. Also: Rossinis Musik hat kein definiertes Geschlecht, die Noten sind nicht per se komisch oder tragisch, sondern wechseln je nach dem Kontext.

*Und die Geschwindigkeit, in der er schrieb? Ist es für Sie vorstellbar, dass er in den wenigen Wochen, die er für den *Barbiere* benötigte, wirklich Muße hatte, dramaturgische Finessen zu erdenken?*

- M Wenn man sich Autographe von Mozart anschaut, entdeckt man kaum Umarbeitungen, Striche oder Anpassungen. Das ist verblüffend. Wohingegen das Manuskript vom *Barbiere* – ich hatte es in der Hand – voller Korrekturen und Überarbeitungen ist. Rossini war kein Mozart, er schrieb nicht alles im Kopf oder durch Gottes Hand, sondern erarbeitete sich das Ergebnis durch konsequente Auseinandersetzung mit der Materie, mit einem großen Willen zur Durchsetzung seiner Gedanken und Ideen. An der Vielzahl der Änderungen erkennen wir, wie intensiv die Arbeit war, wie genau seine Vorstellungen waren, die er zu erreichen versuchte. Das merkt man übrigens auch in der Präzision, mit der er sich an die Verknüpfung von Text und Musik machte. Faszinierend ist, wie er es schaffte, einen solchen Komplexitätsgrad und eine solche Intensität in so geringer Zeit umzusetzen!

In der mechanisch-inszenierten Rhythmisierung, die Rossini mitunter einsetzt, erkennen manche den Einfluss der Industrialisierung des 19. Jahrhunderts. Können Sie dieser Sicht etwas abgewinnen?

- M Mir fallen da manche Finali ein, die wie eine große Maschine losrattern. Etwa in *Italiana in Algeri*: Das berühmte Finale mit »Din din! Crà crà! Bum bum«. Im *Barbiere* gibt es diesen Effekt ebenso, wenn auch etwas weniger auffällig. Und immer, wenn ich das genannte *Italiana*-Finale dirigiere, denke ich sofort an Charlie Chaplin, an seinen wunderbaren Film *Modern Times*, an das Fließband und die riesige Maschine. Das ist zwar ein anderes Jahrhundert, aber man kann Parallelen entdecken. Vielleicht hat Rossini da eine Spur gelegt.



Herbert Fritsch

Herbert Fritsch: EROBERER VON UNBEKANNTEM RAUMEN

Mit dem *Barbiere di Siviglia* zeigt Regisseur Herbert Fritsch seine erste Arbeit an der Wiener Staatsoper. Die Dramaturgin und Autorin Sabrina Zwach arbeitet seit vielen Jahren mit Fritsch zusammen. In ihrem Porträt erzählt sie von der Macht des Einbruchs, klingenden Körpern im Raum und einer Auferstehung in Wien.

Um zu Beginn die wichtigste Frage zu klären: Herbert Fritsch wird stets für einen Österreicher gehalten – ist er aber nicht?

Herbert Fritsch, 1951 in Augsburg geboren, wächst zunächst bei seinen Großeltern in der Oberpfalz, später bei seinem Vater in Hamburg auf. Die Mutter ist mit einem amerikanischen GI in die USA ausgewandert. In Hamburg besucht er die katholische Bonifatiusschule. Der katholische Glaube hat ihn stark geprägt, die Gewänder, das Ritual, der Weihrauch, das Monumentale der Orgel. Später spielen Drogen und die damit verbundene Kleinkriminalität eine große Rolle. Fritsch knackt in den 1970er-Jahren Apotheken und wird verhaftet. »Als ich das erste Mal durch eine zerbrochene Scheibe gegangen bin, war das ein Gefühl, das mich mein ganzes Leben begleitet hat. Man steht in einem Raum, den man sich erobert hat«, sagt Fritsch 2013 in einem Interview der *Berliner Zeitung*. Das Gleiche gilt für seine Inszenierungen: Die Bereitschaft zum Risiko ist geblieben und der Drang, immer neue Räume zu erobern und zu bespielen.

Ein Jugendrichter setzt die anstehende Haftstrafe aus – mit der Bedingung, dass Fritsch eine Ausbildung beginnt. Er entscheidet sich für die Ausbildung an der Schauspielschule Otto-Falckenberg in München. Dort bleibt er nur ein Jahr und spielt zunächst an den Münchner Kammerspielen, dann ist er als

Schauspieler für Film und Theater und als Sprecher zahlreicher Hörspiele tätig.

In München lernt er dann auch einige Jahre später Frank Castorf kennen und spielt 1990 in dessen Inszenierung von G. E. Lessings *Miss Sara Sampson* den Mellefont. Die beiden haben einander gesucht und gefunden und Fritsch geht mit Castorf an die Volksbühne nach Berlin, wo er bis 2007 zu den prägendsten Akteuren zählt und sich den Ruf eines anarchischen Ausnahmeschauspielers erarbeitet.

Frank Castorf sagt 2017, als Fritsch den Theaterpreis der Stiftung Preußische Seehandlung erhält, über Fritsch als Schauspieler: »Wir haben viele sehr verschiedene Schauspieler an der Volksbühne gehabt. Und das Schöne war, dass die Verschiedenheit das ist, was einen zusammenführt. Und Herbert war immer besonders verschieden, weil er auf diesen Körper aufmerksam gemacht hat, auf diese Überforderung, auf dieses Nackte.«

Parallel zu seinem Engagement an der Volksbühne ist Herbert Fritsch als Medienkünstler und Filmregisseur tätig und kreiert sein gesamtkünstlerisches Projekt *hamlet_X* in Berlin. Er gilt mit diesem Projekt als Pionier der digitalen Kunst beziehungsweise derjenigen, die den digitalen Raum als Bühne für künstlerische Projekte erkannt haben.

Herbert Fritsch beschäftigt sich mit dem





Così fan tutte an der Hamburgerischen Staatsoper,
Inszenierung und Bühnenbild Herbert Fritsch

neugeborenen Internet und den so genannten Chatrooms. Weil ihn das »Chatten« als solches augenblicklich langweilt, kopiert er den gesamten *Hamlet*-Text und schickt ihn in die verschiedenen Chatrooms, unter dem Benutzernamen »hamlet_X«. Die unmittelbare Folge: Herbert Fritsch wurde aus allen Chatrooms der ersten Stunden des Internets verbannt und hat sie bis heute nicht mehr betreten. Auch hier war er als Einbrecher unterwegs, als Eindringling und Eroberer des neuen digitalen Raums. Geblieben ist der Name »hamlet_X«, und inzwischen steht er für ein imposantes Werkkonvolut: In 111 Kurzfilmen, einem Kinofilm, einem Künstlerbuch und einer Performance erzählt Herbert Fritsch die *Hamlet*-Geschichte neu und unendlich facettenreich. *hamlet_X* ist nicht Fritschs erster medialer Streich, denn bereits in den 1980er-Jahren inszeniert er experimentelle Kurzfilme. So heißt das Genre zumindest offiziell – nicht für Fritsch, der mit Blick auf seine Filme von »absolut sehenswerten Blockbuster« spricht. Unter Titeln wie *Der Ohrenwurm*, *Der Zitterchor* oder *Die Suppe* schafft er filmische Kunstwerke mit Schauspieler*innen wie Rufus Beck, Katja Riemann oder Peter Lohmeyer.

Während Herbert Fritsch also parallel zu seiner Arbeit als Schauspieler Filme inszeniert, erstarkt der Wunsch, als Theaterregisseur zu arbeiten. Seine erste Inszenierung, die er 1992 an der Berliner Volksbühne zeigt, basiert auf Daniil Charms' Text *Die herausfallenden alten Weiber*. Die neue Rolle als Regisseur bringt neue Möglichkeiten, auch eine neue

Erkenntnis: Fritsch wird klar, dass er, will er sich als Regisseur entwickeln, die gewohnte Umgebung verlassen muss. Nach 14 Jahren an der Volksbühne verlässt er das Haus. Es ist dann Molières *Der Geizige*, den Fritsch 2005 in Luzern inszeniert und der gleichzeitig den Auftakt für einen neuen zu erobernden künstlerischen Raum bietet. Sein Weg führt über Halle, Wiesbaden, Magdeburg, Schwerin und Leipzig – und schließlich doch wieder nach Berlin. Mit *Die (s)panische Fliege* (2011) beginnt Fritschs zweite Periode an der Berliner Volksbühne, wo er erneut seine künstlerische Heimat findet, für viele Jahre. Mit seinem Ensemble schafft er dort Inszenierungen, die zu Theaterikonen werden und weltweit auf Festivals zu sehen sind.

Mit seiner Tätigkeit als Theaterregisseur wird Herbert Fritsch zum Bühnenbildner. Gleich zu Beginn seiner Regiekarriere stellt er fest, dass seine Inszenierungen Rauminszenierungen sind und er die Räume stets mitdenkt und gestalten will. Der Erfolg folgt auf den Fuß: 2012 wird er in der Kritikerumfrage der Zeitschrift *Theater heute* für sein Bühnenbild zur Inszenierung *Die (s)panische Fliege* zum Bühnenbildner des Jahres gekürt.

Fritsch denkt Theater immer als Bewegung, Klang und Rhythmus im Raum. Die Unterscheidung Theater, Musik-Theater oder Oper findet in seinem Denken nicht statt. Alles ist bei ihm Musik-Theater, alles Oper und am Ende klingende Körper im Raum. Die Körper sind das Zentrum der Theaterarbeit von Herbert Fritsch, auf sie konzentriert er sich: auf alle Komplexe, unterbewusste und bewusste Begierden, auf alle Verkrampfungen und Ekstasen und auf deren Energie. Die Körper verhalten sich zueinander im Fritsch-Raum, der durch die Körper der Schauspieler*innen sichtbar gemacht und vereinnahmt wird. Zirzensisch ist das Theater von Herbert Fritsch, denn die Grundlage all seiner künstlerischen Arbeit ist das Spielen, und seine Begeisterung gehört dem Artistisch-Clownesken ebenso wie der Verzauberung des Publikums. Anders formuliert: Fritschs Theater ist unbedingt unterhaltsam auf hohem Niveau. Fritsch-Schauspieler*innen sind Artist*innen, verausgaben sich, sind mutig, lustig, hochkonzentriert, sind Musiker*innen, Sänger*innen und niemals cool oder lässig.

Herbert Fritschs Regiehandschrift ist geprägt von den Einflüssen der Commedia dell'arte: Die Artistik, die archetypische Figurenkonstellation, die Buntheit der kunstvollen Kostüme, Masken und Bilder entstammen dieser alten Theaterform und sind immer wieder aufs Neue Inspiration für die Theaterarbeit des Regisseurs. Und Herbert Fritsch ist ein spielender Regisseur. Er erklärt nicht, er spielt mit und vor.

Herbert Fritsch kennt die Nöte und Sorgen seiner Schauspieler*innen, weil er sie alle schon selbst erlitten und erlebt hat, er denkt seine Inszenierungen von der Bühne aus immer mit dem Ziel, bei jeder Inszenierung eine Wand zu durchbrechen und wieder einen neuen Raum erobert zu haben.

2016 wird die gesamtkünstlerische Leistung von Herbert Fritsch gewürdigt, als er den mit 10.000 Euro dotierten 3sat-Preis beim Berliner Theatertreffen erhält. »Ausgezeichnet wird der Regisseur, Schauspieler, Medienkünstler und Bühnenbildner Herbert Fritsch für seine Gesamtleistung, die den Begriff ›Sensationsdarsteller‹ neu fasst«, begründet die Jury ihre Entscheidung. »Der Bühnenmensch Fritsch, in Rollen vor allem an Frank Castorfs Volksbühne ein herausfordernd unverschämter, spieltoller Extremist, hat als Regisseur zur Form gefunden, die das Anarchische bezwingend komisch bewahrt und ein virtuos rhythmisiertes, elastisches Körper-Sprache-Klang-Erlebnis der kontrollierten Ekstasen schafft: Intensivstation Theater.«

Zur Musik hat Fritsch ebenfalls genaue Vorstellungen, doch noch komponiert er nicht! Im Kontext seiner Theaterinszenierungen arbeitet Herbert Fritsch kontinuierlich mit dem Theatermusikkomponisten Ingo Günther. Die Musik einer Inszenierung wird von Beginn an mit dem Raum mitentwickelt und mitgedacht. In der Konzeptionsphase entsteht die Instrumentierung und ein musikalisches Setting. Das reicht vom klassischen Flügel bis zur Band, vom Orchester bestehend aus elf Klavieren über Marimbaphon oder zum Solo mit elektrischem Milchschäumer. Während der Proben entwickelt sich die Musik und schreibt sich kontinuierlich mit den Schauspieler*innen und Szenen fort.

Herbert Fritsch wächst in den 1960ern und -70ern mit Rockmusik auf, liebt beispielsweise Jimi Hendrix und verehrt Frank Zappa. Oper interessiert ihn brennend, und so beginnt er 2012 mit großer Neugier Opern zu inszenieren: *Die Banditen* von Jacques Offenbach in Bremen und Péter Eötvös' *Drei Schwestern* in Zürich stellen den Auftakt dar. Mozarts *Don Giovanni* an der Komischen Oper Berlin und Paul Linckes *Frau Luna* an der Volksbühne folgen. Henry Purcells *King Arthur* und György Ligetis *Le Grand Macabre* inszeniert er in Zürich und Luzern, Richard Strauss' *Salome* ebenfalls in Luzern und Peter Maxwell Davies' *Mr. Emmet Takes a Walk* in Freiburg.

Ohne Titel Nr.1 ist dann seine erste von ihm selbst so bezeichnete Oper, sie hat 2014 in der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz Premiere. Die Inszenierung kommt – obwohl das Ensemble wortreich kommuniziert – ganz ohne konkrete Sprache aus, das Stück ist eine choreographierte Groteske basierend

auf der Musik von Ingo Günther im Fritsch-Bühnenbild: Eine leere Bühne ausgelegt mit einem die gesamte Bühne bedeckenden Bühnentuch mit Holzoptik-Print. Einziges Objekt ist ein gigantisch großes Sofa in der Bühnenmitte, bezogen mit demselben Stoff, auf dem das gesamte Ensemble Platz findet und auf das die Darsteller*innen, wenn ihnen danach ist, von hinten vermittels eines Trampolins springen, sodass einem vom bloßen Zusehen der Angstschweiß auf der Stirn steht. Mit *Ohne Titel Nr.1* wird Fritsch zum Berliner Theatertreffen eingeladen. Insgesamt zehn Mal ist er dort zu Gast, sieben Mal als Regisseur und drei Mal als Schauspieler. Seine Inszenierungen wie *Nora oder Ein Puppenhaus*, *Die (s)panische Fliege*, *Murmel Murmel* oder *der die mann* sind legendär, nicht zuletzt wegen seiner überwältigenden Bühnenbilder, die stets an Installationen erinnern und Theater und Bildende Kunst verbinden.

Nach bereits drei Inszenierungen am Burgtheater wird Herbert Fritsch mit seinem *Barbiere di Siviglia* für sich und Wien den nächsten Raum erobern: Die Wiener Staatsoper. Was läge da näher, als mit einem anekdotischen Österreich-Bezug zu enden?

Bei den Wiener Festwochen zeigten wir 2015 *Ohne Titel Nr.1* im Burgtheater. Herbert Fritsch war so freudig ergetzt und voller unbändiger Energie, dass er ins AKH eingeliefert werden musste. Als ich ihn dort wenige Minuten nach seiner Aufnahme und Untersuchung traf, sprach er mit Grabesstimme über sein baldiges Ableben und den Trost, den er hätte, wenigstens in Wien sterben zu dürfen. Als ich ihm sagte, dass die Vorstellung sehr gut angekommen sei und in einer Stunde das Publikumsgespräch beginnen würde, zog er sich an und sagte: »Na dann, hopp, wir müssen!«



Der Freischütz am Opernhaus Zürich,
Inszenierung und Bühnenbild Herbert Fritsch

DIE RÜCKKEHR DES GEALTERTEN DON GIOVANNI

Wiederaufnahme der beliebten *Falstaff*-Inszenierung Marco Arturo Marellis



Mit Hilfe einer kippbaren Bühnen-Bretterschräge wechselt Marelli zwischen der bunten Welt Falstaffs und der grauen bürgerlichen Gesellschaft

Was haben die (selbsternannten) Musik-Großkopferten nördlich der Alpen Verdi bezüglich seiner Werke doch alles vorgeworfen! Wie oft hat man ihn genüsslich seiner angeblichen Leierkastenmusik wegen gezeiht, ihn bestenfalls nachsichtig belächelt, seine im Laufe der Zeit immer deftigeren und bestim-menderen chromatischen Einsprengsel lediglich dem

Einfluss Richard Wagners zugeordnet. Andererseits: Wie populär und beliebt war Verdi beim Publikum südlich *und* nördlich der Alpen! Der Beifall bezeugte seine dramatische, seine bühnenwirksame Hand, die melodische Erfindungsgabe, die Charakterisierungskunst, mit der er Figuren auf der Bühne plastisch zum Leben erweckte und ihnen Tiefe verlieh.

Doch dann kam zum Schluss der *Falstaff*. Und mit diesem verfressenen, verarmten, geldgierigen, adeligen, aber alles in allem doch sympathischen Mächtigernfrauenhelden schienen die Kritiker ebenso überfordert, wie die meisten, die von der sterbenden Violetta oder Gilda oder Leonora oder Aida zu Tränen gerührt waren. Folglich galt der Erfolg an jenem überaus festlich zelebrierten *Falstaff*-Uraufführungstag an der Mailänder Scala (9. Februar 1893) weniger dem Stück als dem bescheiden, asketisch-schlanken Greis, der seinem Tragödienlebenswerk eine klug-humoristische Krone aufsetzte.

Mit diesem fast das komplette Werk durchziehenden Dauerparlando hatte niemand gerechnet. Und wenn da und dort schließlich doch eine Arie aufkeimt oder ein Liebesduett, dann ist das dazugehörige Anführungszeichen, das Verdi wie ein Rufzeichen gebrauchend einsetzte, förmlich spürbar. Schon der Beginn verstörte: Wenn bereits beim *Otello* ein wirkliches Vorspiel fehlte, so hatte Verdi immerhin noch mit einem handfesten Sturm die Tragödie eingeleitet. Doch der *Falstaff*? Beginnt mit einer Pause auf Eins, gefolgt von einem akzentuierten Akkord auf die schwache Zwei des Viervierteltaktes, um dann wenig später polternd ins erste Ensemble zu münden, das – von kurzen unsentimentalen Rufen und tonwiederholenden Parlandoketten geprägt – recht abrupt ins Geschehen einführt.

Und der Schluss? Eine Fuge. Eine Fuge in C-Dur, in der die Tonarten gewechselt werden, dass es eine Freude ist. In der zugleich gezählte 66 Mal der Welt ins Stammbuch geschrieben wird, dass alles auf Erden Spott wäre. Wie weit war Verdi da schon von jenem Mann entfernt, der sich als Galeerensklave sah, der Sträuße mit der Zensur ausfocht, der einen Misserfolg überschießend gleich als Fiasko apostrophierte. Altersmild? Alterweise? Dem entlarvenden *Falstaff*-Humor nach urteilend eher Letzteres. Wenn der junge Fenton im Park von Windsor eine Liebesarie singt, so steht nicht der junge und mittlere Verdi hinter ihm, um der hier vorgebrachten wahren Inbrünstigkeit Nachdruck zu verleihen. Hier schwebt der alte Verdi weit über dem jungen Liebenden – und wenn er Richard Strauss und der *Falstaff*-Librettist Arrigo Boito Hugo von Hofmannsthal wäre, so sagten die beiden wie im *Rosenkavalier* wohl: »Sind halt aso, die jungen Leut.« Aber Verdi ist Verdi und Boito ist Boito. Und so wird Fenton zusammen mit seiner geliebten Nannetta durch den müterlichen Realitätssinn Alices ins Geschehen zurückgeholt. Aber die Erkenntnis ist trotzdem dieselbe: »Sind halt aso die jungen Leut.« Verdi, der Menschenkenner, weiß um die Emotionen, die uns bewegen, er kennt die hehren und die weniger hehren Gefühle. Er hat so vieles in seinen unzähligen

Bühnenfiguren durchlitten, durchhofft, durchlebt. Am Ende wusste er »Alles ist Spott auf Erden«. Mit diesem Wissen schrieb er den *Falstaff* und deklinierte für sein Publikum: »Sind halt aso, die jungen Leut, sind halt aso, die eifersüchtigen Ehemänner, sind halt aso, die schlitzohrigen Gauner, sind halt aso, die gewieften Frauen« – die aber insgeheim selbst von einem Liebesbrief eines Verachteten mehr als geschmeichelt sind, solange nur sie selbst die Adressatinnen sind (die kurz aufblühende Musik im Frauenquartett am Ende des ersten Aktes verrät dies). Aber alles in allem muss man nichts wirklich ernst nehmen. Auch nicht das scheinbar Mystisch-Zauberhafte. Wie vollblutig ließ Verdi in seinem *Macbeth* Hexen und Visionen durch die Partitur gruseln. Nannetta und ihr Feengefolge schlagen da im *Falstaff* ganz andere Töne an. Leichtfüßig wird hier die Tür zum Impressionismus aufgestoßen, und so entrückt es mit einem Mal auch klingen mag – von der Titelfigur ausgenommen, wissen alle auf der Bühne und im Zuschauerraum: Es ist nur Spiel! Und wenn kleine atmosphärische Reminiszenzen, Andeutungen, Anspielungen, aus Verdis früheren Werken in der *Falstaff*-Partitur aufblitzen, dann sind es nur Zitate, die ebenfalls unterstreichen sollen: Es ist nur Spiel!

Verdi hat bekanntlich immer Partei für die Schwachen, die Verlierer und die Geächteten ergriffen. Im *Falstaff* ergreift er die Partei für das menschliche Leben in seiner kompletten Fülle, ohne jedoch einzelne Aspekte überbetonen zu wollen. Vielleicht handelt es sich bei Verdi gar nicht um Altersweisheit, sondern um Altersliebe, denn sein Blick auf das gesamte *Falstaff*-Personal bleibt trotz allen humoristischen Schärpen und Kanten ein liebevoller. Puccini wird anderthalb Jahrzehnte später mit dem *Gianni Schicchi* ein deutlich böseres Menschenvolk auf die Bühne bitten. Der *Falstaff* ist versöhnlicher.

In Wien war es einmal mehr Gustav Mahler, der als Hofoperndirektor nach anderen wichtigen Stücken auch den *Falstaff* im Spielbetrieb dieses Hauses verankert hat. Der Erfolg des einige Jahre zuvor über diese Bühne gegangenen *Falstaff*-Gastspiels der Mailänder Scala, mit dem Uraufführungsdirigenten und dem Uraufführungssänger der Titelpartie, war ohne größere Auswirkungen auf die hiesige Rezeption. Unbestritten ist freilich, dass es seine Zeit brauchte, bis dieses so kostbare Werk in Wien eine ähnliche Popularität erreichte, wie die übrigen beliebten Verdi-Opern. Die bedeutende Produktion von Luchino Visconti (1966) kam beispielsweise auf nur vier Jahre bzw. 26 Aufführungen, die nachfolgende von Filippo Sanjust immerhin auf über 40 Vorstellungen. Einen Glücksgriff stellte unbestritten die Inszenierung

burla



Schlusszene der *Falstaff*-Inszenierung von Marco Arturo Marelli

»Bei Marelli ist Falstaff ein in die Jahre gekommener Don Giovanni, der nicht vom Teufel geholt wurde, sondern nur zum Außenseiter abgerutscht ist.«

Marco Arturo Marellis dar (Premiere 2003). Marelli, der im Laufe der Jahre eine Reihe gelungener Regiearbeiten an der Staatsoper präsentieren konnte (dass er zum Ehrenmitglied des Hauses ernannt wurde, kommt nicht von ungefähr), hatte sich auf verschiedenen internationalen Bühnen immer wieder mit dem *Falstaff* beschäftigt und ihn jedes Mal überarbeitet und optimiert. Dieses jahrelange Ringen merkt man der schlussendlich für Wien erarbeitete Fassung auch an: Sie gehört mit Sicherheit zu seinen besten Arbeiten! Und diese kehrt nun am 4. September (in einer fast durchwegs neuen Besetzung!) nach exakt zehn Jahren Pause zurück in den Spielplan: Bei Marelli erlebt man einen in die Jahre gekommenen Don Giovanni, der nicht vom Teufel geholt wurde, sondern nur zum Außenseiter abgerutscht ist. Von der grauen bürgerlichen Gesellschaft vergessen, ja sogar bewusst aus der Erinnerung verdrängt, hat er es sich, alt und fett geworden, in seinem extrem bunt gehaltenen und lebensbejahenden Untergrunddasein gemütlich gemacht. Aber dieser Falstaff lässt sich nicht negieren.

Mit einem Mal bricht er wieder aus seinem Paralleluniversum in die farblose Alltagswelt der Dutzendmenschen ein, nimmt ihnen die Langeweile, bricht die starren Abläufe auf und lässt alle die existenziellen Unterschiede zwischen Sein und Schein erfahren. Mit Hilfe einer kippbaren Bühnen-Bretterschräge wechselt der Regisseur und Bühnenbildner Marelli auch optisch eindrucksvoll immer wieder zwischen den gegensätzlichen, sich belauernden Lebensphilosophien, um schließlich im Ensemble der Schlussfuge auf die Unverzichtbarkeit jeder einzelnen Persönlichkeit hinzuweisen.

WIEDERAUFAHME

FALSTAFF

4., 8., 12. und 16. September 2021, jeweils 19.00

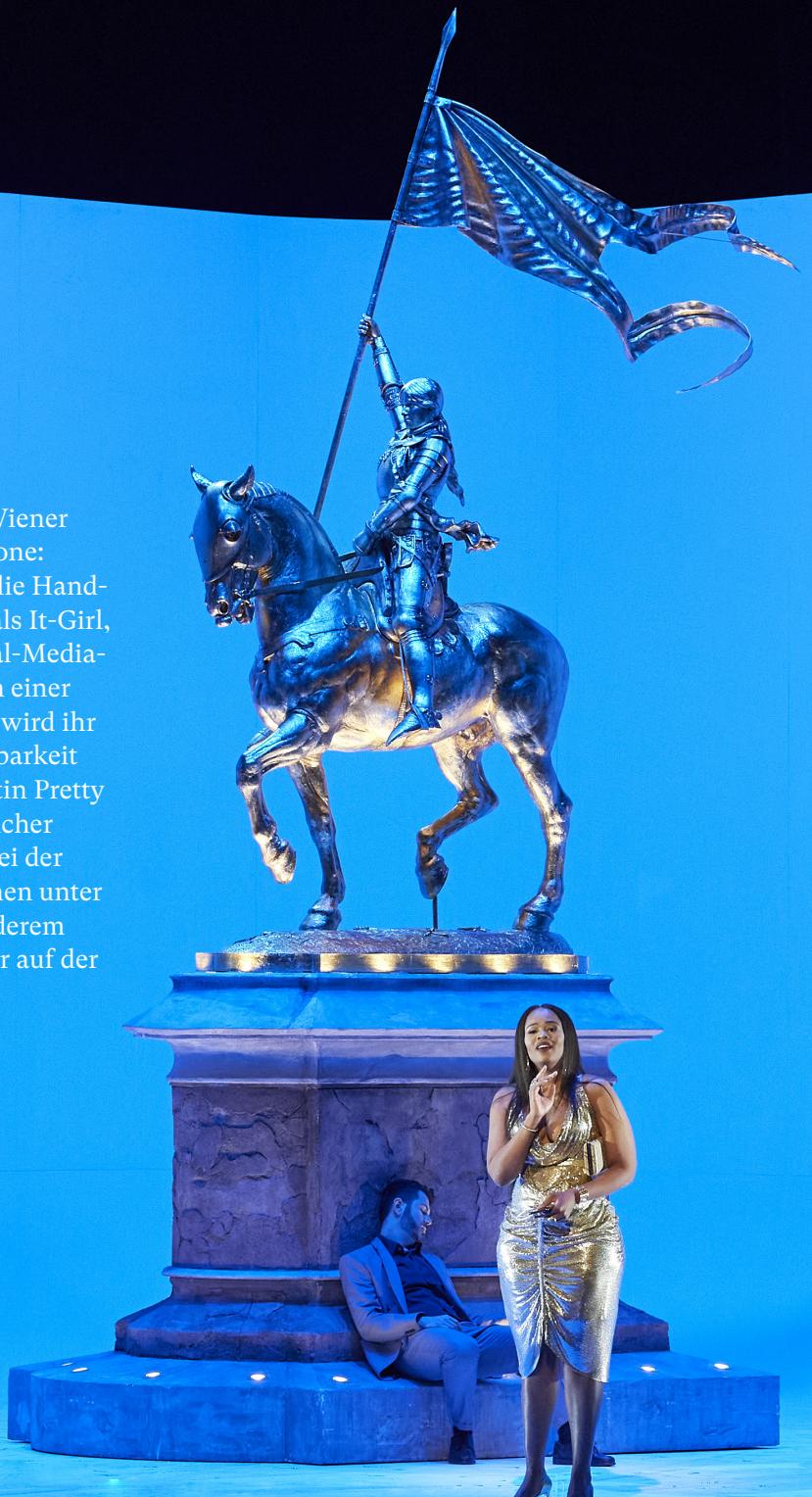
*Musikalische Leitung Nicola Luisotti
Inszenierung, Raum & Licht Marco Arturo Marelli
Kostüme Dagmar Niefind*

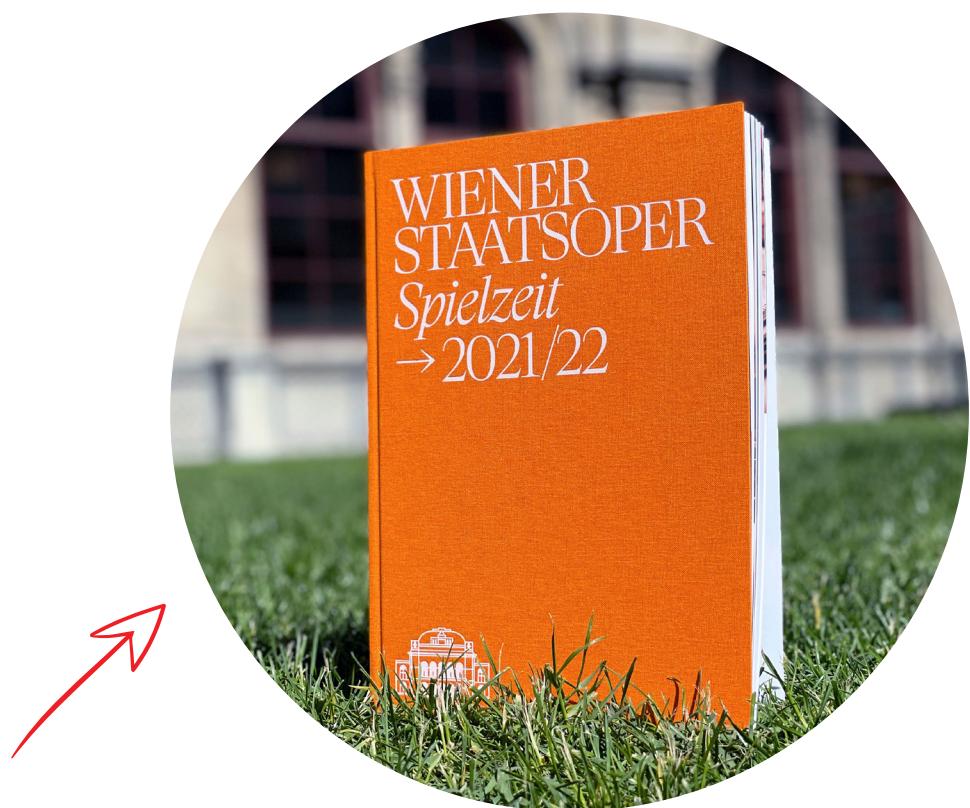
Falstaff Wolfgang Koch
Ford Boris Pinkhasovich
Fenton Josh Lovell
Dr. Caius Thomas Ebenstein
Bardolfo Andrea Giovannini
Pistola Artyom Wasnetsov
Alice Ford Eleonora Buratto
Nannetta Slávka Zámečníková
Mrs. Quickly Monika Bohinec
Meg Page Virginie Verrez

Die Produktion *Falstaff*
wird gefördert von 

PUBLIKUMS-PREMIERE LA TRAVIATA

Die neue *La traviata*-Produktion der Wiener Staatsoper, inszeniert von Simon Stone:
Der international gefragte Regisseur hat die Handlung ins Heute gesetzt und zeigt Violetta als It-Girl, das dem voyeuristischen Blick einer Social-Media-geleiteten Welt ausgesetzt ist. Inmitten einer blinkenden und beengenden Umgebung wird ihr Schicksal in einer packenden Unmittelbarkeit gezeigt, die die südafrikanische Sopranistin Pretty Yende mit atemberaubender gesanglicher und darstellerischer Intensität füllt. Bei der Publikumspremiere am 5. September stehen unter Nicola Luisotti neben Yende unter anderem auch Frédéric Antoun und Ludovic Tézier auf der Staatsoper-Bühne.





Musiktheater ZUM LESEN

Das neue Spielzeitbuch der Wiener Staatsoper ist mehr als ein einfaches Kalendarium mit Terminen, Besetzungen und Anmerkungen zu Opern und Balletten. All das bietet es natürlich auch. Aber es kann viel mehr. Es ist ein Kompendium über eine Spielzeit, das mit zahlreichen Texten und assoziativen Bildern nicht nur Einblicke vermittelt und Lust auf Musiktheater macht, sondern Wege zu Produktionen eröffnet. Sängerinnen und Tänzer, Kostümbildnerinnen und Regisseure, Dirigenten und Choreographinnen haben über ihre Arbeit und ihre Sicht auf einzelne Neuproduktionen geschrieben, sie skizzieren persönliche Annäherungen, geben Einblick in ihre Werkstätten. Ob es Musikdirektor Philippe Jordan ist oder Ballettdirektor Martin Schläpfer, die über »ihre« Produktionen sprechen, Christian Gerhaher, der den Wozzeck durchleuchtet, Cecilia Bartoli, die die Kunst der Koloratur erläutert oder Andreas Schager, der sich auf die Spuren des Unbewussten begibt; Sängerinnen und Sänger, die Fragen an Mozart richten, Herbert Fritsch, der einen Versuch über das Komische wagt, die Choreographen Marco Goecke und Lucinda

Childs, die im Interview Einblicke in ihr Denken geben oder Dirigent Giovanni Antonini: sie alle kommen zu Wort und machen das Buch nicht nur zum Leitfaden durch eine Spielzeit, sondern zum Lese- und Nachschlagewerk. Und zu einem Begleiter, der mit Garantie vornehmlich stets griffbereit auf Schreibtischen, Nachtkästln und Couchtischen zu finden sein wird. Nicht nur zur optischen Abrundung, sondern als integraler Bestandteil hat der Fotograf Peter Mayr Bilder der Wiener Staatsoper beigesteuert, die in Momentaufnahmen auch die Welt hinter der Bühne einfangen und das Theater in seiner Vielschichtigkeit und Buntheit abbilden. Wer sich so auf den Weg in die Staatsopern-Saison macht, hat durch die vielen Facetten nicht nur einen Innenblick auf das Haus und die anstehenden Premieren, sondern wird auch die Vorstellungen umfassender genießen können.

Die Saisonvorschau kann in unserem Shop im Opernfoyer, sowie bei unserem Publikumsdienst um 6,90 € erworben werden. Ebenso sind Bestellungen – zuzüglich Versandgebühren – über unseren Onlineshop → shop.wiener-staatsoper.at möglich.

von der *Zerbrechlichkeit* des Daseins



»Der Wiener Ballettneuanfang ist gemacht«: die Premiere *Tänze Bilder Sinfonien* »wurde zu einem stürmisch gefeierten Triumph des endlich wieder live erlebten Tanzes«, resümierte Manuel Brug in der Welt die letzte Premiere des Wiener Staatsballetts, die im Juni 2021 endlich wieder vor Publikum stattfinden konnte. Ab dem 17. September ist das dreiteilige Programm mit Erst- und Uraufführungen von George

Balanchine, Alexei Ratmansky und Martin Schläpfer nun wieder im Haus am Ring zu erleben. Am Pult des Wiener Staatsoperorchesters steht Robert Reimer mit Symphonien von Igor Strawinski und Dmitri Schostakowitsch. Solistin am Klavier ist mit Modest Mussorgskis *Bildern einer Ausstellung* die preisgekrönte rumänische Pianistin Alina Bercu.



Kiyoka Hashimoto und Ensemble in George Balanchines *Symphony in Three Movements* © The George Balanchine Trust

Der schlichte Titel *Sinfonie Nr. 15* lässt nicht ahnen, was für eine Welt sich in Martin Schläpfers neuem Werk für das Wiener Staatsballett dem Zuschauer öffnet: Wie ein Forscher steigt der seit September 2020 die Compagnie als Ballettdirektor leitende Choreograph zusammen mit seinen Tänzerinnen und Tänzern in die Kammern der menschlichen Seele, um mit seinen Bewegungsfindungen in das einzudringen, was durch Sprache nicht vollständig benennbar ist. In einer Art Instrumentierung des menschlichen Lebens durch den Tanz entfalten sich Szenen, die das Innerste nach außen kehren. Der Suche nach Heimat und Nähe antwortet eine Welt der Kälte und Zurückweisung. Über der gesamten Szenerie schwebt eine eigenartig melancholische Grundstimmung, überschattet von einer permanenten Bedrohung, die selbst in jenen Momenten voller Schönheit und Poesie, aber auch Witz, Humor und Leichtigkeit, die diese Choreographie ebenfalls kennt, die Zerbrechlichkeit allen Daseins bewusst werden lässt. »Schläpfer ist ein drängender, drückender Tanz geglückt«, schreibt Helmut Ploebst in seiner Premierenkritik im Standard, »der Individuen zeigt, wie sie in den Morasten der eigenen Abgründe und ihrer sozialen Umwelt navigieren. In teils spektakulären Manövern

versuchen sie, einander zu manipulieren oder gar »umzudrehen«. Da geht es weder um Erfolg noch um Scheitern, sondern vor allem um dieses archaische Gezerre, das uns von jeher zu einem hyperaktiven Auf-der-Stelle-Treten verdammt.« Den »Text« für sein Ballett fand Martin Schläpfer zum einen in der intensiven Begegnungen mit seinem neuen Ensemble in seiner ersten, von der Corona-Pandemie geprägten Spielzeit, zum anderen aber auch in der dem Ballett zugrundeliegenden, 1972 in Moskau uraufgeführten Symphonie Nr. 15 Dmitri Schostakowitschs – dem letzten symphonischen Werk des sowjetischen Komponisten. Zunächst als eine »fröhliche Symphonie« angedacht, schuf Schostakowitsch mit dieser Partitur ein unter die Haut gehendes Resümee seines gesamten Schaffens, in das die sich in seinem Komponieren immer wieder spiegelnden Fragen nach dem Verhältnis von Gesellschaft und Individuum, Freiheit und Unterwerfung, Politik und Kunst auf eindringliche Weise eingeschrieben sind. Der komplex ineinander verschränkten Themenvielfalt der Komposition antwortet Martin Schläpfer mit einer faszinierenden Vielfalt an Bildern und Bewegungsmotiven.

Im gleichen Jahr wie Schostakowitschs Symphonie wurde George Balanchines Ballett *Symphony in Three Movements* uraufgeführt: eines der abstrakten Meisterwerke des Neoklassikers, in dessen reduzierte »Black and White«-Ästhetik pinke Tupfer in den Trikots der Solistinnen farbige Akzente setzen. Entstanden ist die Choreographie anlässlich des im Juni 1972 mit dem New York City Ballet veranstalteten Stravinsky Festivals, mit dem Balanchine dem ein Jahr zuvor verstorbenen Komponisten und engen Freund, der ihm seit den 1920er Jahren auf so unvergleichliche Weise mit seiner Musik immer neue Inspirationen für den Tanz geschenkt hatte, eine große Hommage widmete. Für die mit drei Solopaaren und einem großen Ensemble besetzte *Symphony in Three Movements* bildet das gleichnamige Orchesterwerk die musikalische Basis – jene zwischen 1942 und 1945 komponierte Partitur, in der Igor Strawinski nach seiner eigenen Aussage das Grauen des Zweiten Weltkriegs reflektieren wollte. Seine treibenden Rhythmen, markanten Akkordschläge und aggressiven Klangballungen finden in Balanchines Choreographie ihre kongeniale Verkörperung in kantigen Attacken, athletischen Sprüngen und einer raffinierten syncopierten Fußarbeit. Wie Messer durchschneiden die Bewegungen den Raum in einem atem(be)raubenden, oft kontrapunktisch gebauten Zusammenspiel von Solistinnen und Solisten, gegeneinander antretenden Gruppen und dem vollen Ensemble. Musik und Bewegung sind dabei derart eng miteinander verknüpft, dass Balanchines Wunsch, im Tanz die Musik zu sehen

und in der Musik den Tanz zu hören aufs Schönste verwirklicht erscheint. Für das Wiener Staatsballett, in dessen Repertoire die Werke Balanchines eine feste Größe bilden, ist die für die Premiere *Tänze Bilder Sinfonien* nun erstmals einstudierte *Symphony in Three Movements* ein längst überfälliger Neuzugang.

Sein Wien-Debüt feiert in diesem Programm aber auch Alexei Ratmansky. Wie Balanchine in St. Petersburg geboren, brachte Ratmansky nach seiner Tänzerkarriere ab 2004 als Künstlerischer Direktor zunächst dem Moskauer Bolschoi Ballett neuen Glanz. Heute lebt er in New York, wo er dem American Ballet Theatre seit 2009 als Artist in Residence eng verbunden ist, immer wieder aber auch mit dem von Balanchine begründeten New York City Ballet arbeitet. Für dieses entstanden 2014 seine *Pictures at an Exhibition* zu Modest Mussorgskis Klavierwerk *Bilder einer Ausstellung*, die nun in der Neueinstudierung durch das Wiener Staatsballett erstmals auch in Europa zu sehen sind. Nicht die Bilder Viktor Hartmanns, von denen sich Mussorgski zu seiner Partitur inspirieren ließ, bilden für Ratmansky die Ausgangsbasis seines Balletts, sondern Wassili Kandinskys Farbstudie *Quadrat mit konzentrischen Ringen* aus dem Jahr 1913. Die Videokünstlerin Wendall K. Harrington zerlegte dieses Werk des russischen Pioniers der Abstraktion in

einer den Bühnenraum prägenden Projektion in ihre einzelnen Bestandteile, um aus diesen neue Bilder zu schöpfen, die in einen vielschichtigen Dialog mit Ratmanskys Choreographie treten: »ein köstlich und kostbarer Reigen seinsvergessenen, absoluten Tanzes«, urteilte Manuel Brug. »Immer ist das technisch komplex, ja intrikat, dabei wunderbar luftig-locker fein gestrickt (...), aufs Feinste verwoben mit dem Farbenspiel und den Stimmungen, welche die Kandinsky-Bildvariationen anbieten.«

TÄNZE BILDER SINFONIEN

17. September – 30. Oktober 2021

Symphony in Three Movements

George Balanchine / Igor Strawinski

© The George Balanchine Trust

Pictures at an Exhibition

Alexei Ratmansky / Modest Mussorgski

Klavier Alina Bercu

Sinfonie Nr. 15 (Uraufführung)

Martin Schläpfer / Dmitri Schostakowitsch

Musikalische Leitung Robert Reimer

Wiener Staatsballett

Orchester der Wiener Staatsoper

EINFÜHRUNGSMATINEE

mit Beteiligten der Produktion

12. September 2021 um 11 Uhr



Ensemble Wiener Staatsballett in Alexei Ratmansky *Pictures at an Exhibition*



Das verratene Meer STAATSOPER BERAUSCHEND

Anlässlich der aktuellen Publikumspremiere von Hans Werner Henzes *Das verratene Meer* bringen wir eine Übersetzung der Premierenrezension der *Financial Times* aus dem Dezember 2020

SHIRLEY APTHORP

Zu einer Zeit, da Theater geschlossen und öffentliche Zusammenkünfte verboten sind, scheint es mehr als seltsam, der Premiere von Henzes *Das Verratene Meer* an der Wiener Staatsoper beizuwohnen.

Das monumentale Haus lässt einige wenige Pressevertreter durch eine Seitentür ein, um eine Vorstellung zu sehen, die im Grunde genommen nur für Live-Stream gedacht ist. Zwei ganze Monate Proben für nur eine Aufführung, und die vor einem leeren Haus. Es sind bittere Zeiten.

Angesichts geschlossener Restaurants und Cafés und einer Ausgangssperre ab 20 Uhr, so streng, dass man das Echo der eigenen Schritte in den einst belebtesten Straßen der Stadt hören kann, schockiert es, das vollständige Orchester der Wiener Staatsoper (die Wiener Philharmoniker in ihrer Theatergestalt) größtenteils maskenlos aneinandergedrängt im Orchestergraben zu sehen.

Doch das ist eine Frage der Prioritäten und Möglichkeiten. Trotz eines Infektionsclusters in einer der

assoziierten Ausbildungsstätten der Wiener Staatsoper im September hat das Haus seine eigene Blase aufrechterhalten, mit einem strengen Testprogramm und engen Restriktionen für das Leben der Teilnehmer zwischen den Veranstaltungen. Faktisch ist das eine riesige Familie in ihrem eigenen Heim.

Und was für eine laute, gescheite Familie das ist. Das Orchester ist der Protagonist von Henzes oft überarbeiteter Oper aus dem Jahr 1989, einer verkürzten Interpretation von Yukio Mishimas Roman *Der Seemann, der die See verriet* (1963). Stellen Sie sich Benjamin Brittens *Peter Grimes* vor, bloß zehnmal grässlicher. Zu Henzes Überarbeitungen zählen die Hinzufügung von Interludien zum Szenenwechsel, bei denen das Orchester Meereslandschaften beschreibt, die roh, brutal und erschreckend wirkungsvoll sind.

Dieselben Adjektive könnten sich auf die kindliche Bande böser Buben beziehen, mit denen Noboru, die zentrale Figur der Oper, seine Freizeit verbringt. Sie sind es, die furchtbare Rache an Noborus zukünftigem Stiefvater Ryuji nehmen werden, weil er sein Leben auf dem Meer aufgibt, um die verwitwete Mutter ihres Freundes zu heiraten— der titelgebende »Verrat«.

Henze macht aus dem 13-jährigen Noburo und seinen gewalttätigen kleinen Freunden Erwachsene, wodurch er den Generationenkonflikt abflacht und die ödipale Besessenheit des Jungen mit seiner Mutter erhöht. Das Regieteam Jossi Wieler und Sergio Morabito hat sowohl Partitur als auch Libretto größte Aufmerksamkeit gewidmet und eine fanatisch detailgetreue, schmerzlich düstere Welt subtiler Untertöne und gar nicht so subtiler Spannungen für die Bühne gestaltet.

Dieser Durchlauf von Henzes selten aufgeführtrem Meisterwerk hat einen Schliff, der an Hitchcock erinnert, mit verheerender Wirkung

Die beiden arbeiten wieder mit Bühnenbildnerin Anna Viebrock zusammen, deren grimmig beredte

Bühnenbilder seit über zwei Jahrzehnten ihre besten Arbeiten geprägt haben. Geschickt hat sie eine Art Pier-Lagerhaus-Fassade kreiert, bei der harte Oberflächen herein und hinaus geschoben werden, um Schlafzimmer, Schiff, Restaurant, Kai und die ganze verwirrende Vielfalt der Kulissen des Librettos in einen einzigen schicksalhaften Raum zu bringen.

Zwischen den schmutzigen Betonmauern ist Josh Lovells schlaksiger Noburo gefangen und wütend. Vera-Lotte Boecker ist eine fragile, verlorene Fusako, die in Vorahnung der Zerstörung verzweifelt zu leben trachtet; Bo Skovhus erscheint als lebenskluger Ryuji, ein robuster Riese in einer Welt böswilliger Feen, der niemals seine eigene zerstörerische Kraft erkennt.

Simone Young, frei von den Zwängen des Ausgleichs einer konventionellen Aufführung, entfesselt die volle Kraft ihres formidablen Orchesters, die Hefthigkeit seiner Ausbrüche umso machtvoller durch die straffe Kontrolle. Sie ist grimmig fokussiert und lässt die Darsteller keinen Augenblick lang nachlassen.

Und doch werden die Sänger getragen, niemals übertönt, stets dürfen sie atmen. Die vier »Knaben« von Noburos Bande werden mit demselben Feingefühl behandelt, und alle Mitglieder des Ensembles spielen mit äußerster Sicherheit und Hingabe.

Wegen des Streaming war Applaus verboten, und die Verbeugungen finden in absoluter Stille statt. Ein verstörendes Ende einer zutiefst aufwühlenden Vorstellung. Das volle Haus und der tosende Applaus, den er verdient, würde etwas Katharsis gewähren. Stattdessen umfängt uns die Dunkelheit. Insgesamt ist dies eine außergewöhnliche Leistung in ungewöhnlichen Zeiten. Es fühlt sich berausend und zugleich falsch an. Streaming ist eine wunderbare Maßnahme zur Überbrückung, aber die Oper braucht ihr Publikum. Möge die Impfung bald und schnell kommen, sodass wir wieder gemeinsam verstört sein können.





vlnr.: Josh Lovell, Stefan Astakhov und Martin Häßler

Hauptsache: Bühne

Stefan Astakhov gehört zu den aufstrebenden Talenten
des Opernstudios der Wiener Staatsoper

Spätestens seit den 1960er-Jahren leben Sängerinnen und Sänger im Grunde eine moderne Form des Nomadentums. Heute ein Auftritt da, morgen dort, Städte, Länder, Kontinente werden – entsprechend den Engagements – kurzfristig angesteuert oder wieder verlassen. Und da mittlerweile selbst Ensemblemitgliedschaften an Opernhäusern selten mehr als eine Handvoll Jahre umfassen, sind sogar feste Wohnsitze einem regelmäßig-unregelmäßigen Wechsel unterworfen. Manche leiden unter diesem ständigen Hin und Her, anderen erscheint gerade die

unentwegte örtliche Unbeständigkeit reizvoll-anregend. Der junge Bariton Stefan Astakhov beispielsweise empfindet dieses obligate Kennenlernen neuer Orte, Gegenden, Kulturen und vor allem Menschen als ungeheuer inspirierend und dementsprechend wichtig für seinen beruflichen Reifungsprozess. Das möglichst breit aufgestellte Sammeln von Lebenserfahrungen erkennt er geradezu als Grundbedingung einer fortwährenden künstlerischen Weiterentwicklung: Ob während seiner Tätigkeit auf den Bühnen der Welt, ob beim Erarbeiten neuer Werke und der

Vertiefung des bereits erarbeiteten Repertoires oder eben durch die dauernde Reisetätigkeit – keine Horizonterweiterung, die sich nicht positiv auf sein Sängerdasein auswirken würde. Stefan Astakhov weiß trotz seiner Jugend bereits aus eigenen Erfahrungen wovon er spricht. Aber er wusste es schon vor Beginn seiner Laufbahn, da Astakhov in die Welt der Musik im wahrsten Sinn des Wortes hineingeboren wurde. Die Mutter Dirigentin, der Vater ebenfalls Sänger: In so einem Umfeld lernt man zwangsläufig alle Licht- und Schattenseiten dieses besonderen Metiers kennen – und wird entweder abgeschreckt oder »infiziert« in größtem Maße begeistert. Bei Astakhov war es Letzteres. Geboren in Moskau, kam er aufgrund eines Fixengagements seines Vaters nach Leipzig gemeinsam mit der Familie schon mit zehn Jahren in eine für ihn damals vollkommen neue Umgebung, deren unbekannte Mentalität und Sprache er wissbegierig aufsog.

Die nötige Kontinuität gewährte ihm sicher das tägliche Üben des Vaters, die Auftritte beider Eltern, die anregenden Gespräche über Komponisten, Kollegen, Produktionen und vor allem die eigene musikalische Beschäftigung. Als hochbegabt erkannt, war er nämlich schon 2002 mit vier Jahren an eine Spezialmusikschule gekommen, an der er einerseits Geigen- und andererseits Gesangsunterricht erhielt. Im selben Jahr absolvierte er darüber hinaus bereits einen ersten Konzertauftritt – am Programm stand nichts Geringeres als die Arie des Gremin aus *Eugen Onegin*. Freilich, von der Liebe des alten Fürsten verstand Stefan Astakhov damals wohl wenig und von einer profunden Bass-Stimme konnte er mit seinem Kindersopran kaum weiter entfernt sein, aber es war ein Anfang, ein erstes Debüt und eine erste Erfahrung in der Begegnung mit dem Publikum. Mehr noch: Der Vierjährige hatte Blut geleckt und seither keinen Tag ausgelassen ohne sich (freiwillig!) musikalisch zu betätigen. Selbst in den von ihm als »schwierige Zeit« bezeichneten Pubertätsjahren, »in denen man praktisch zu kaum etwas Lust hat«, blieb er den Noten treu. Wenn auch auf Grund des unerwartet frühen Stimmbruchs der Gesang eine Pause einzulegen hatte (und eine bereits als sicher angesehene Aufnahme in den Thomanerchor fallen gelassen werden musste), so konnte dafür die instrumentale Betätigung forciert werden. Zur erwähnten Geige kamen das Cello und das Klavier hinzu. Insbesondere die Unterweisungen durch einen Jazz-Pianisten und das gemeinsame Improvisieren festigten das musikalische Fundament Stefan Astakhovs zusätzlich. Vielleicht liebäugelte er in diesen Jahren kurz einmal mit dem Gedanken, es später auch mit der Medizin zu versuchen, doch spätestens nachdem die Mutanten-Phase beendet war

und das Vokale wieder in den Vordergrund trat, war jeder Zweifel beseitigt: Das Konzertpodium, die Opernbühne musste es sein!

Von beiden Eltern unterstützt und gecoacht ging es Schritt für Schritt bergauf, Wettbewerbspreise wurden gewonnen, Meisterklassen bei namhaften Sängerinnen und Sängern absolviert und erste Erfolge als professioneller Sänger auf unterschiedlichen Bühnen in Europa errungen. Ein kleiner familiärer Höhepunkt dürfte wohl 2018 ein gemeinsames Auftreten von Vater und Sohn in einer *Billy Budd*-Produktion am Prager Nationaltheater gewesen sein: Der Senior (Bass) als Dansker und der Junior (Bariton) als Bosun – sicher mehr als nur eine schöne Erinnerung.

Seit September 2020 ist Stefan Astakhov in Wien stationiert und jüngstes Mitglied des Opernstudios der Wiener Staatsoper, in der er weiter perfektioniert und behutsam an die unterschiedlichen Herausforderungen der internationalen Opernwelt herangeführt wird. Als Yamadori in der *Madama Butterfly*-Neuinszenierung wirkte er immerhin schon bei der allerersten Premiere der letzten Spielzeit mit, ebenso in der besonders herausfordernden Partie »Nummer Vier« in der Premiere und Staatsopernstaufführung von Henzes *Verratenem Meer*. Eine Produktion die Corona-bedingt zunächst zwar nur via Stream zu verfolgen war, die aber nun im September erstmals auch vor einem live anwesenden Publikum über die Bühne gehen wird (natürlich wieder mit Stefan Astakhov).

Dass für einen derartig offenen und zugleich wissbegierigen Künstler auf die Frage nach Wunschkomponisten, Wunschstilen und -werken keine wie immer geartete einschränkende Antwort folgt, versteht sich von selbst. Deutsches, italienisches, französisches, slawisches, englisches Fach, 17. bis 21. Jahrhundert ebenso wie Zeitgenössisches – alles wird von ihm mit derselben interessierten Spannung erwartet und erhofft. Ohne Ausnahme. Zugleich betreibt Stefan Astakhov intensive Interpretationsanalysen, vergleicht Unmengen an Aufnahmen und besucht so viele Vorstellungen und Konzerte wie nur irgendwie möglich. Ganz gleich ob eine Opernrolle oder etwa eine *Winterreise*, nichts wird von ihm nur beiläufig wahrgenommen oder die Auseinandersetzung auf später verschoben. Auf der anderen Seite schmiedet Astakhov keinerlei konkrete Pläne, was seine Zukunft betrifft. Dass er möglicher Weise viel herumkommen wird, erfüllt ihn – siehe oben – jetzt schon mit Freude. Aber wann ihn welcher Weg wohin führt, darüber macht er sich keine unnötigen oder gar ehrgeizigen Gedanken. Hauptsache er bleibt der Musik treu und die Musik ihm, denn bei allem Nomadentum: eine Heimat möchte er nie verlassen – die Bühne.

EIN BESONDERER ABEND ZUM NACHHÖREN

Die Staatsopern-Erstaufführung des *Verratenen Meeres* im vergangenen Dezember war auf jeden Fall eine Sternstunde, wenn auch eine sehr ungewöhnliche: Alle Beteiligten spielten und sangen mit einer Hingabe, als ob Abertausende der Dynamik des Geschehens gefolgt wären – aber der Zuschauerraum war Covid-bedingt de facto leer. Glücklicherweise konnte durch die live-Übertragung via Radio und Stream dann doch noch ein großes Publikum erreicht werden, ja nicht nur das: Gerade diese Übertragung machte es möglich, den zweifelsohne einzigartigen Abend dauerhaft festzuhalten – und so erscheint, pünktlich zur Wiederaufnahme im September, beim Label CAPRICCIO eine Doppel-CD, die es allen Interessierten ermöglicht, dieser historischen Premiere nachzuhören. Die nachfolgenden Zitate aus unterschiedlichen Besprechungen, sollen zum einen die Bedeutung dieser Wiener Erstaufführung unterstreichen und zugleich durchaus als kleiner Appetitanreger dienen.

»Mit Vera-Lotte Boecker als Mutter Fusako, Bo Skovhus als Seemann Ryuji und Josh Lovell als den eifersüchtigen Sohn Noboru ist ein phänomenales Trio gefunden worden, mit überzeugender Gestaltungskraft, exzentrischem Sprechgesang und schonungsloser Hingabe.« (*Neue Musikzeitung*)

»Henzes freitonale, klangsinnliche Meisterschaft bietet generell einen nie abebbenden Energiefluss, den das Staatsopernorchester farbenreich nutzt. Unter der Leitung von Simone Young bringt es jedweden Aspekt mit Feinheit und eleganter Impulsivität zur Geltung ... Packend und zugleich lyrisch-glanzvoll Vera Lotte-Boecker als Boutiquebesitzerin Mutter Fusako ... Bo Skovhus bleibt imposant in seiner mit Wehmut angereicherten Linienführung. Die Darstellung des Dramatischen ist ohnedies nach wie vor eine seiner zentralen Stärken. Nicht zu vergessen: Erik Van Heyningen (als Gang-Führer) wie auch Kangmin Justin Kim, Stefan Astakhov und Martin Häßler (als pubertäres Gefolge) ergänzen die tolle Ensembleleistung.« (*Der Standard*)



»Simone Young bringt Henzes ästhetisierend-artificielle, oft sehr theatrale Klangwelt mit dem fabhaft studierten Staatsopernchor zum Leuchten ... Ideal ist die Besetzung: Josh Lovell ein wunderbar präsenter Noboru, der Junge zwischen der dominierenden Mutter – Vera-Lotte Boecker mit strahlendem Sopran –, und seinem neuen Vater, dem Seemann Ryuji des in Diktion und Ausdruck hervorragenden Bo Skovhus. Ausgezeichnet die vier Bandenmitglieder, die Herren Van Heyningen, Kim, Astakhov und Häßler.« (*Neue Kronen Zeitung*)

»Als gebeutelter Seemann bleibt Bo Skovhus stimmlich nichts an Intensität schuldig ... Vera-Lotte Boecker (Fusako) begeistert unumschränkt mit einem bisweilen feinnervigen, bisweilen fiebrigen Gesang. Vollen Applaus hätten sich auch Josh Lovell als emotionspraller Sohn verdient und Erik Van Heyningen – wäre dieser zugelassen gewesen.« (*Wiener Zeitung*)

»Bo Skovus bringt die Verletzlichkeit des Muskelprotzes Ryuji zum Vorschein, dimmt seinen mächtigen Bariton mitunter bis ins zarteste Seelenpiano. Vera-Lotte Boecker changiert zwischen aufreizender Femme fatale und resoluter Alleinerzieherin. Die Koloraturen ihres virtuosen Schluss-Monologs meistert die Sopranistin mühelos. Und Josh Lovell zeichnet das Kindliche, Ziellose des Noboru in strahlendem Tenorglanz.« (*Salzburger Nachrichten*)

»Simone Young inspirierte das Orchester zu einer akkuraten wie differenzierten Darstellung von Henzes farbiger Partitur – und legte damit den auch szenisch perfekt korrespondierenden Darstellern einen idealen Teppich.« (*Die Furche*)

»Bo Skovhus gibt dem stolzen, inwendig aber unsicheren und mit dem Leben hadernden »Zweiten Offizier« optisch wie vokal Profil ... Vera-Lotte Boecker singt Frau Fusako Kuroda so vollendet, dass man in gewisser Hinsicht davon berichten darf, in Wien habe die eigentliche Uraufführung des *Verratenen Meeres* stattgefunden.« (*Die Presse*)

ZUSCHAUER-KUNST

Dieses neue Format lädt das Publikum ein, sich anhand ausgewählter Sequenzen eines Werkes, das am Spielplan der Staatsoper steht, die musikalisch-szenische Detailarbeit wichtiger Inszenierungen und bedeutender Regisseure zu vergegenwärtigen. Den Begriff der Zuschauerkunst prägte Brecht: Er zielt auf einen Zuschauer, der sich in die Lage versetzt, den ästhetischen Prozess einer Aufführung von innen heraus zu verstehen und nachzuvollziehen. Hierzu möchte diese Veranstaltungsreihe ihren Beitrag leisten.

Die bevorstehenden Aufführungen von *L'incoronazione di Poppea* nimmt Sergio Morabito zum Anlass, anhand exemplarischer Realisierungen einiger Schlüsselszenen die schier unerschöpfliche Deutungsfülle von Monteverdis Meisterwerk aufzufächern.



Catherine Naglestad als Poppea in der Stuttgarter Wieler / Morabito / Viebrock-Inszenierung von 1998

Besonders spannend sind die unterschiedlichen Lösungen, zu denen die Regie für Aspekte der frühbarocken Dramaturgie dieses Werks, etwa die Auftritte allegorischer Figuren, gefunden hat, oder auch die

konkreten Arrangements und Instrumentierungen von Monteverdis »Gerüstpartitur«. Darüber hinaus wird ein Spektrum voneinander extrem abweichender konzeptioneller Gesamtansichten und Theater-Ästhetiken erkennbar werden.

Die Eckpunkte markieren dabei Harnoncourt/Ponnelles legendäre Zürcher Aufführung von 1979, eine Stuttgarter Inszenierung von 1998 und Jan Lauwers' ab dem 6. Oktober wieder in Wien gezeigte Realisation. Einen zusätzlichen Akzent setzt die Realisierung der *Poppea* durch das Team von Barrie Kosky 2012 an der Komischen Oper Berlin: Sie ging das Wagnis ein, das Werk nicht in der italienischen Originalsprache, sondern in einer modernen deutschen Übersetzung zu präsentieren und gibt damit die seltene und umso kostbarere Gelegenheit, das Erlebnis von Monteverdis »recitar cantando« – »singendes Rezitieren« oder »singendes Schauspielen« – einmal auch in der Muttersprache zahlreicher unserer Besucher vermitteln zu können. Spannend dürfte auch der Vergleich der divergierenden Rollenporträts der Ottavia durch ein und dieselbe Sängerin werden, Helene Schneiderman, die diese Rolle in Stuttgart mit Wieler/Morabito und in Berlin mit Kosky erarbeitet hat.

REGIE- PORTRÄT

Es stimmt ja gar nicht, dass Schauspieler immer nur gemocht werden wollen. Ich finde es gut, wenn man da unten eine Meute vor sich hat, die kurz davor ist, einen totzuschlagen. Man schwingt wie ein Matador vor dem Publikum das rote Tuch« – sagte Herbert Fritsch im Rückblick auf seine Ensemblemitgliedschaft an Frank Castorfs Berliner Volksbühne 1990 bis 2007, jenem Theater, an dem ihm 2011 mit *Die (s)panische Fliege* auch der Durchbruch als Regisseur gelang. Mittlerweile ist er auch im Opernbetrieb höchst erfolgreich unterwegs. Wir freuen uns auf einen »(s)panischen Barbier«, der mit Sicherheit einige rote Tücher im Gepäck mitführt! Nikolaus Stenitzer stellt sein Schaffen im Gespräch mit dem Künstler und anhand von Videosequenzen wichtiger Arbeiten vor.

KS JOSÉ CARRERAS VERBINDET
SEINEN STAATSOPERN-ABSCHIED MIT
EINEM KARITATIVEN ENGAGEMENT



Ein Lebewohl im Zeichen der Menschlichkeit

Für viele war es einer der besonders bewegenden Abende in der Wiener Staatsoper, als KS José Carreras 1988, nach seiner schweren Leukämie-Erkrankung, die Rückkehr auf die Wiener Opernbühne feierte: Willkommens-Transparente im Zuschauerraum, am Ende ein Blumenmeer auf der Bühne, unzählige gerührte Besucherinnen und Besucher – und nicht zuletzt ein ebenso gerührter Tenor. Kein Wunder, war die Beziehung zwischen ihm und dem Wiener Publikum von Anfang an eine besonders enge, weit über das rein Musikalische hinausgehend. »Eine zweite Heimat« nennt Carreras diese Stadt gerne, »weil ich in der Staatsoper viele so wunderbare Stunden erleben durfte und weil mir das Wiener Publikum immer so viel Zuneigung entgegenbrachte.« Zuneigung, Hingabe, ja Schwärzmerei: Die Wiener Beziehung zu Carreras hat viele Farben und immer ist es das gesamte Paket, das von seinen Fans genannt wird: Stimme,

Rollenwahl, Darstellung, Timbre, Gestaltung – und persönliches Charisma. Die Begeisterung ist von Anfang an groß: Er debütiert als Herzog in Verdis *Rigoletto* im Jahr 1974, drei Jahre später folgt sein erster Wiener Cavaradossi, dann die Sensation, sein Rodolfo in *La Bohème*: 45 Minuten Applaus, zuletzt, als der Eiserne Vorhang endgültig heruntergelassen wird, verbeugt er sich aus der Direktionsloge: »Ich weiß nicht, ob ich den Rodolfo irgendwo oder irgendwann besser gesungen habe – ich weiß nur, dass die ganze Atmosphäre so war, wie man es nur ganz selten in einer Karriere erlebt und wie es eigentlich nur in Wien, bei diesem großartigen Publikum möglich ist.« Es folgen u.a. Don Carlo, Calaf, Samson, Don José, Werther, Alfredo, Stiffelio, insgesamt 21 Rollen und 140 Abende. Schon zehn Jahre nach seinem ersten Auftritt wird er Kammersänger, später Ehrenmitglied des Hauses. Fast auf den Tag genau 33 Jahre nach

seiner Rückkehr verabschiedet er sich nun von der Wiener Staatsoper, zu hören sind bei der Gala – in der auch KS Elina Garanča, Johanna Wallroth, Michael Arivony, ein Quartett der Philharmoniker (Albena Danailova, Andreas Großbauer, Robert Bauerstatter, Tamás Varga) und der Pianist Lorenzo Bavaj mitwirken – Werke von Satie, Tosti, Grieg und Donizetti.

CAPE 10 STIFTUNG

KS José Carreras hat sich Zeit seines Lebens für karitative Zwecke eingesetzt. Seine Gage für diesen besonderen Abschiedsabend spendet er CAPE 10.

Die gemeinnützige CAPE 10 Stiftung hat sich zum Ziel gesetzt, in Not geratene und hilfsbedürftige Menschen, insbesondere solche, die krankheitsbedingt in eine prekäre Situation geraten sind, zu fördern.

DIE CAPE 10 STIFTUNG BETREIBT DREI PROJEKTE:

→ Das Kinderförderprojekt MAX & LARA fördert die Integration von Kindern und Jugendlichen armbetroffener Familien und versucht, deren Persönlichkeit und Entwicklung zu stärken sowie Begabungen Platz zu geben. Erreicht wird dies durch gemeinschaftliche Kultur-, Bildungs- und Sport-Erlebnisse.

→ Das Soforthilfeprojekt NEIN ZU KRANK UND ARM ermöglicht kranken und armen Menschen Zugang zu notwendigen Therapien, die ohne Unterstützung nicht finanziert wären.

→ CAPE 10 – HAUS DER ZUKUNFT UND SOZIALEN INNOVATION ist der Ort, der alle Stiftungsprojekte unter einem Dach vereint. Mitten im 10. Wiener Gemeindebezirk im neuen Sonnwendviertel am Wiener Hauptbahnhof gelegen, ist es ein Zentrum für sozial und gesundheitlich Benachteiligte, die hier einen Ort finden, wo ihnen auf Augenhöhe begegnet wird. Menschen, die sich in einer Abwärtsphase befinden, versammeln sich mit Menschen, die am Beginn oder Höhepunkt ihres Werdens sind, unter einem Dach, um miteinander und voneinander zu lernen. In dem mehrgeschoßigen Gebäude sind auf rund 5.000m² Nutzfläche Sozial- und Gesundheitsinstitutionen untergebracht. *Obdach Ester*, das Tageszentrum für obdachlose Frauen, bietet bis zu 100 Frauen die Möglichkeit sich auszuruhen, zu duschen, zu kochen, Wäsche zu waschen und sich auszutauschen. Ab November 2021 wird es in Kooperation mit der Vinzenz Gruppe ein Beratungszentrum mit einem ehrenamtlichen FachärztInnen-Netzwerk geben, in dem auch jene Menschen betreut werden, die über keine Krankenversicherung verfügen. Eine

Kinderarzt Gruppenpraxis ist in Planung und ab Dezember bezieht das Gesundheitslabor der Zukunft (Future Health Lab) seine Räumlichkeiten. Dabei stehen der Mensch und dessen Wohlergehen im Mittelpunkt, mit Fokus darauf, wie die modernste Technologie für die Gesundheit eingesetzt werden.

CAPE 10 ist aber auch ein Ort für Kunst und Kultur – zwei die Menschen verbindende Disziplinen. Ein großer Kreis namhafter Künstlerinnen und Künstler wie KS Elina Garanča, KS José Carreras, Martin Grubinger, Adele Neuhauser, Harald Krassnitzer, Nikolas Ofczarek, Klaus Eckel, David Schalko, Robert Palfrader, Eva Schlegel, Manfred Wakolbinger, Erwin und Elise Wurm oder Thomas Brezina unterstützen das Haus, aber auch Institutionen wie das Burgtheater, das Wiener Konzerthaus oder das Belvedere 21 setzen sich für CAPE 10 ein.

Bei der Errichtung des standen auch Ökologie und Nachhaltigkeit im Fokus. CAPE 10 wird mit Fernwärme und Fernkälte versorgt, eine Photovoltaik-Anlage auf dem Dach erzeugt erneuerbare Energie für das Haus und eine E-Tankstelle am Parkplatz erfüllt den Anspruch auf umweltfreundliche Mobilität. Mit der begrünten Fassade und der begrünten, begehbarer Dachterrasse ist CAPE 10 ein Vorzeigeprojekt, das seinen Beitrag zum Klimaschutz leistet.

Ihre Projekte betreibt die CAPE 10 Stiftung mittels Unterstützung von Spenden und Sponsoren.

Weitere Informationen unter → www.cape10.at



CAPE 10 – Haus der Zukunft und sozialen Innovation



MAX & LARA

Kinderförderprojekt
der CAPE 10 Stiftung

MAX & LARA – KINDERFÖRDER- PROJEKT DER CAPE 10 STIFTUNG

MAX & LARA verfolgt das Ziel, die soziale Integration von Kindern aus armutsbetroffenen Familien zu fördern und sie in ihrer Persönlichkeit, Entwicklung und Identität zu stärken. Kooperationen mit Unternehmen aus unterschiedlichsten Bereichen ermöglichen Kindern im Alter zwischen 6 und 14 Jahren einen unkomplizierten Zugang zu Kultur, Bildung und Sport.

www.maxundlara.at

CAPE 10 Glücklichsein, Chancen und Partizipation

www.cape10.at

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

BILDHAUERARBEIT oder eher Stahlbaukonstruktion?

Von Anfang an in die Überlegungen eingebunden ist der technische Direktor Peter Kozak. Schließlich müssen für die Budgetpläne, die immer gleich mehrere Jahre umfassen, schon weit im Voraus erste finanzielle Rahmen abgesteckt werden – noch ehe das jeweilige Leading-Team das Konzept im Detail fertig ausgearbeitet hat. Zunächst geht es einfach darum, grobe Kostenschätzungen aufzustellen und das vorhandene Geld sachgemäß zwischen den einzelnen Produktionen aufzuteilen – bei einem Einakter ohne Szenenwechsel darf natürlich mit einem eher geringeren monetären Aufwand gerechnet werden als bei einem fünfstündigen Dreikakter. Spätestens zwei bis drei Jahre vor der Premiere tritt Peter Kozak dann in einen regen Austausch mit dem betreffenden Regisseur, der Bühnenbildnerin, dem Kostümbildner, der Lichtdesignerin: Erfordern die Dekorationen eher Bildhauerarbeiten? Oder geht es doch eher in Richtung Stahlbaukonstruktion? Wie intensiv werden die Theatermaler beschäftigt sein? Nicht zuletzt geht es ja auch darum, die im Arsenal befindlichen Werkstätten, die alle Bundestheater gleichermaßen betreuen, effizient auszulasten. Die Bundestheater haben übrigens im Vergleich zu vielen anderen Bühnen den eminenten Vorteil, dass die unterschiedlichsten Gewerke wie Schlosser, Tischler, Maler auf engstem Raum zusammenarbeiten und

untereinander disponieren können, die Dekorationen daher »aus einer Hand stammen«.

Ziemlich exakt ein Jahr vor der Premiere erfolgen im Zuge der Modell- und Konzeptpräsentation die wichtigen Konstruktionszeichnungen sowie die regelmäßigen Werkstattbesprechungen, in denen die geplante Ausführung ebenso diskutiert wird wie etwaige Alternativlösungen bei der Herstellung, falls dies beispielsweise aus technischen oder finanziellen Gründen erforderlich werden sollte. Aber auch die Reihenfolge in der die einzelnen Teile entstehen, muss genauestens bedacht sein und hängt unter anderem auch davon ab, ob von Anfang an bereits in den Originaldekorationen geprobt werden soll oder, zumindest in den ersten Wochen, auch eine sogenannte »markierte Proben-Deko« ausreicht.

Die gewaltige Größe der Staatsoper beschenkt Peter Kozak und seine Abteilung zum Schluss (drei bis vier Wochen vor dem Bühnenprobenbeginn) immer wieder mit einem Extra-Spannungsmoment: Da die Maße der Bühne jene der Werkstätten deutlich überschreiten, können manche Dekorationen erst im Haus am Ring und an Ort und Stelle zusammengebaut werden – wenn da etwas nicht passen sollte...! Doch in der Regel fügt sich selbstverständlich alles wie gewünscht zusammen.

Neu IM ENSEMBLE DES WIENER STAATSBALLETTS

*Das Wiener Staatsballett hat neun neue Mitglieder, darunter mit Hyo-Jung Kang und Alexey Popov zwei neue Erste Solisten. Die neuen Corps de ballet-Tänzer*innen Barbara Brigatti, Gaia Fredianelli, Marta Schiumarini und Victor Cagnin absolvierten ihre Ausbildung an der Ballettakademie der Wiener Staatsoper bzw. waren Mitglied der Jugendkompanie der Wiener Staatsoper.*



ERSTE SOLISTIN → Hyo-Jung Kang

Mit der Koreanerin Hyo-Jung Kang gewinnt das Wiener Staatsballett eine international renommierte Ballerina, die als Erste Solistin des Stuttgarter Balletts die großen klassischen Frauenrollen getanzt hat – darunter das Repertoire von John Cranko –, aber auch zahlreiche zeitgenössische Choreograph*innen zu ihren Kreationen inspirierte. Zu ihrem Wechsel nach Wien bewog sie die Zusammenarbeit mit Martin Schläpfer, der für sie 2020 die Hauptrolle in der Uraufführung *Taiyo to Tsuki* beim Stuttgarter Ballett kreierte und sie als »eine Ausnahme-Erscheinung im wahrsten Sinne des Wortes« beschreibt.



ERSTER SOLIST → Alexey Popov

Der aus Moldawien stammende Alexey Popov, der Mitglied des renommierten Mariinski-Balletts war, ab 2016 als Solotänzer mit dem Bayerischen Staatsballett München tanzte, wo Igor Zelensky ihn 2019 zum Ersten Solisten beförderte, ist ein – so Martin Schläpfer – »junger, kraftvoller Danseur Noble, der die meisten großen klassischen Prinzenrollen interpretiert hat, aber spielend leicht auch in andere Stile und Techniken zu wechseln vermag und den choreographischen Schöpfungs-Prozess als absolut relevant priorisiert«.



CORPS DE BALLET WIENER STAATSOPER



Alaia Rogers-Maman

Ins Ensemble zurück kehrt die Amerikanerin Alaia Rogers-Maman, die hier bereits von 2014 bis 2020 in zahlreichen Produktionen auftrat – u.a. in Jiří Kyliáns *Symphony of Psalms* und als spanische Tänzerin in Nurejews *Schwanensee*. 2020/21 tanzte sie beim Royal Swedish Ballet.



Gaia Fredianelli

Die Italienerin Gaia Fredianelli trat bereits in Balanchines *Diamonds aus Jewels* mit dem Wiener Staatsballett auf sowie in Johann Strauß' Operette *Die Fledermaus* an der Volksoper Wien. Sie gewann den 1. Platz beim Como Lake Dance Award 2018 und war Finalistin des Youth America Grand Prix in New York 2017.



Victor Cagnin

Der in Lyon geborene Victor Cagnin wurde 2019 sowohl mit dem Karl-Musil-Preis des Vienna International Arts Festival als auch mit dem 2. Platz beim Youth America Grand Prix Paris ausgezeichnet.



Text Anne do Paço Bilder Carlos Quezada (Hyo-Jung Kang) / Marian Furnica (Alaia Rogers Maman) / Simon Kupferschid (Gaia Fredianelli) / Jelena Lupe (Barbara Brigatti) / Thomas Wohlgemuth (Ferraris Ginevra)

CORPS DE BALLET VOLKSOPER WIEN



Vivian de Britto Schiller

Die Deutsch-Brasilianerin Vivian de Britto Schiller, die ihre Ausbildung an der John Cranko Schule Stuttgart sowie an der Palucca Hochschule für Tanz Dresden erhielt, führten Engagements an das Semperoper Ballett Dresden, Ballett Theater Basel, Aalto Ballett Essen sowie zum Ballett am Rhein.

Marta Schiumarini

Marta Schiumarini, geboren in Italien, gewann schon während ihrer Ausbildung bei internationalen Wettbewerben Auszeichnungen, darunter beim Como Lake Dance Award 2019. Als Mitglied der Jugendkompanie der Wiener Staatsoper trat sie u.a. in *Die Fledermaus* und *Das Land des Lächelns* in der Volksoper Wien auf.



Barbara Brigatti

Barbara Brigatti begann ihre Ausbildung an der Ballettschule des Teatro Colón in ihrer Heimatstadt Buenos Aires und an der Ballettakademie der Wiener Staatsoper. Zu ihren Wettbewerberfolgen zählt eine Auszeichnung beim European Ballet Grand Prix, beim Prix de Lausanne 2020 erhielt sie mehrere Stipendien.

Ginevra Ferraris

Die italienisch-britische Tänzerin Ginevra Ferraris erhielt ihre Ausbildung an der Staatlichen Ballettschule Berlin sowie an der Het Nationale Ballet Academy und bei Eugenio Burattis DAW Dancer At Work. Sie war freischaffend in verschiedenen zeitgenössischen und neoklassischen Projekten in Italien tätig sowie von 2016 bis 2019 am Berliner Friedrichstadtpalast engagiert.



von Glocken und Kanonen

Wie man in Puccinis *Tosca* Rom zum Klingen bringt

Auch große Geister sind vor Irrtümern nicht gefeit. Bekannt ist die Geschichte, dass Gustav Mahler spöttisch lachend eine Vorstellung von Puccinis *Tosca* verließ, weil ihm Handlung, aber auch Musiksprache zu derb erschienen. Womit er übrigens nicht alleine war, auch Großkritiker wie Julius Korngold sprachen nach der Wiener Erstaufführung 1903 von »Folterkammermusik« oder Schlimmerem. Wie schrieb Mahler an seine Frau Alma? »Im ersten Akt Aufzug des Papstes mit fortwährendem Glockengebimmel ... im 3. Akt wird wieder mit der Aussicht von einer Cittadelle auf ganz Rom riesig gebimbambummelt, wieder eine ganz andere Partie Glocken. Man braucht ja wohl nicht zu sagen, dass das Ganze wieder ein Meisterstück ist.“

Das »Gebimbambummeln« freilich hat es durchaus in sich. Denn: Wie Mahler aus seinem eigenen Schaffen wusste, ist es gar nicht so einfach, Glockengeläut in einem Saal erklingen zu lassen. Warum? Aus vielen Gründen. Erstens, weil die herkömmliche (Kirchen-)Glocke, wenn sie einen entsprechend tiefen Ton bieten soll, die Dimensionen eines Konzert- oder Theaterbaus sprengt. Mit diesem Problem sah sich übrigens schon Richard Wagner in seinem *Parsifal* konfrontiert und bis heute zerbrechen sich Musikerinnen und Akustiker den Kopf, wie man ein ordentliches Gebimbambummel ins Theater bekommt. Michael Kahlig, Mitglied des Bühnenorchesters, das für diese *Tosca*-Klänge zuständig ist, umreißt das Problem: »Je tiefer ein Glockenton klingen soll, desto größer muss die Glocke sein. Aber wo soll man sie aufhängen? Wo sie lagern? Vor allem, wenn man mehrere braucht. Eine auf das Kontra-E gestimmte Glocke zum Beispiel, die Puccini vorschreibt – er orientierte sich dabei an einer Glocke des Petersdoms –, hat eine Dimension, die in keinen Theaterbau passt. Wir fragen uns heute, wie man das Problem bei der *Tosca*-Uraufführung gelöst hat? Heute kann man sich vielleicht mit elektronischen Klängen helfen, aber damals?«

Wie also? »Wahrscheinlich wurde nach oben oktaviert, anders ist es nicht vorstellbar. Womöglich meinte Puccini einfach: So tief wie nur möglich.«

Eine heutige Möglichkeit ist also: Elektro-Akustik. Man nimmt Glocken an anderen Orten, vorzugsweise in Kirchen, auf und spielt sie über das Lautsprechersystem des Opernhauses ein, nachdem man gegebenenfalls den Klang am Computer bearbeitet hat. Die andere Möglichkeit: Röhrenglocken. »Diese sind auf bestimmte Tonhöhen gestimmt und im Idealfall klingen sie tatsächlich wie Kirchenglocken«, meint Kahlig. »Zwar stößt man auch hier irgendwann an Längengrenzen, denn umso tiefer desto länger, aber zumeist bekommt man es hin.« Wobei die Staatsoper-Röhrenglocken, die für das Publikum unsichtbar im Halbdunkel der Seitenbühne gespielt werden, ein Geheimnis bergen: »Wir besitzen Instrumente, die vor vielen Jahrzehnten angeschafft wurden und so gut sind, dass sie nach wie vor im Einsatz bleiben. Niemand weiß, aus welcher Legierung sie eigentlich bestehen, aber kein heute gebautes Instrument kommt ihnen klanglich nahe. Sie werden demnach gehütet wie ein Schatz.«

Welche der beiden Möglichkeiten an der Wiener Staatsoper bei der *Tosca* zum Einsatz kommt, hängt auch vom Dirigenten ab, der seine Wünsche und Vorlieben durchsetzen kann. Für gewöhnlich erklingt eine Mischung aus Elektronik und Röhrenglocken, gespielt von insgesamt drei Bühnenmusikern. Glockenhöhepunkt ist dabei sicherlich der Beginn des dritten Aktes, von Giacomo Puccini atmosphärisch kunstvoll komponiert. Da wird das morgendliche Kirchengeläut des erwachenden Roms intoniert, ein Chor vieler Kirchen und Glocken. »Man fürchtet förmlich, dass gesprochen oder gesungen werde, so fein, so zart ist der Schleier behutsam abgestimmter Klänge«, schrieb *Die Zeit* anlässlich der Wiener Erstaufführung. Puccini, so die Legende, soll eigens nach Rom gefahren sein, um sich den authentischen Klang von der Stadt abzuhorchen. »Die Herausforderung ist«, beschreibt Kahlig das musikalische Leben hinter der Bühne, »dass die Röhrenglocken eine solche Lautstärke entwickeln, dass wir das Orchester gar nicht mehr hören. Wir sind dann auf uns selbst gestellt und wissen eigentlich nicht mehr, ob wir mit den anderen



Roms Glockenklang – live von der Hinterbühne der Wiener Staatsoper

Instrumenten noch zusammenspielen.« Der Blick ist in solchen Fällen auf den Bühnenmusik-Dirigenten gerichtet, der den Überblick zu wahren hat.

Doch das Bühnenmusik-Schlagwerk bei *Tosca* setzt noch weitere hörbare Akzente. Auch der Kanonenschuss, der im 1. Akt von der Flucht Angelottis kündet, kommt von den Musikern. Natürlich ist auch hier ein spezielles Instrument im Einsatz, eines, das der Einfachheit halber »die Kanone« genannt wird. »Eine Extraanfertigung«, erklärt Kahlig. Und wie könnte es anders sein: »Auch sehr alt und in dieser Form heute nicht mehr erhältlich.« Es handelt sich um eine überdimensionale Trommel, die mit einem dicken Büffelfell bespannt ist und einen lauten, sonoren, weichen Klang erzeugt. »Eine Pauke würde man als Pauke wahrnehmen. Viel zu hoch, mit einem definierten Ton. Niemand dächte an einen Kanonenschuss. Bei diesem Instrument aber hört man keinen eigentlichen Ton, sondern einen runden, satten Laut. Eben: eine Kanone aus der Ferne.« Notiz am Rande:

Weil das Instrument so wummrig und fern klingt, kommt »die Kanone« auch zu anderen Gelegenheiten zum Einsatz, bei einem Donnergrollen etwa. Je nach Geschmack des Dirigenten.

Über den akustischen Blindflug im Glockengeschüttel sprachen wir schon. Nun aber die naheliegende Frage nach der Angst des Kanonenschützen vor dem einzigen, sehr gut hörbaren und exponierten Schuss. Kribbelt es einem im Bauch, wenn man weiß, dass jetzt ein ganzes Haus auf den präzisen Kanonenton wartet? Kahlig: »Manchmal ist es einfacher, einen Abend durchzuspielen, als eine einzige Chance zu haben. Wenn ich beim Kanonenschuss zu früh oder spät komme, kann ich es nicht mehr gutmachen oder ausgleichen. Es ist also nichts weniger als ein solistischer Einsatz.« Also: Nervös? »Nach all den Jahren nicht mehr wirklich nervös, aber eine Anspannung fühlt doch jeder von uns. Was aber auch gut ist, denn so bleibt die Konzentration auf einem hohen Niveau.«

DEBÜTS



Nicola Luisotti



Maria Bengtsson



Frédéric Antoun



Aleksandra Liashenko

HAUSDEBÜTS

LA TRAVIATA AM 5. SEPTEMBER 2021

Frédéric Antoun → *Alfredo*

IL BARBIERE DI SIVIGLIA AM 28. SEPTEMBER 2021

Michele Mariotti → *Dirigent*
Davide Luciano → *Figaro*
Ruth Brauer-Kvam → *Ambrogio*

TÄNZE BILDER SINFONIEN AM 24. SEPTEMBER 2021

SYMPHONY IN THREE MOVEMENTS

Hyo-Jung Kang → *2. Solopaar*

ROLLENDEBÜTS

TOSCA AM 3. SEPTEMBER 2021

Fabio Sartori → *Cavaradossi*
Robert Bartneck → *Spoletta*
Marcus Pelz → *Schließer*

FALSTAFF AM 4. SEPTEMBER 2021

Nicola Luisotti → *Dirigent*
Wolfgang Koch → *Falstaff*
Boris Pinkhasovich → *Ford*
Josh Lovell → *Fenton*
Andrea Giovannini → *Bardolfo*
Artyom Wasnetsov* → *Pistola*
Eleonora Buratto → *Alice*
Slávka Zámečníková → *Nannetta*
Virginie Verrez → *Meg Page*

LA TRAVIATA AM 5. SEPTEMBER 2021

Nicola Luisotti → *Dirigent*
Stephanie Maitland* → *Annina*
Sergey Kaydalov → *Baron Douphol*
Michael Arivony* → *Marquis von Obigny*

TÄNZE BILDER SINFONIEN AM 17. SEPTEMBER 2021

PICTURES AT AN EXHIBITION
Kiyoka Hashimoto → *4. Paar*
Aleksandra Liashenko → *5. Paar*

OTELLO AM 22. SEPTEMBER 2021

Gregory Kunde → *Otello*
Ludovic Tézier → *Jago*
Freddie De Tommaso → *Cassio*
Carlos Osuna → *Roderigo*
Artyom Wasnetsov* → *Lodovico*
Attila Mokus → *Montano*
Rachel Willis-Sørensen → *Desdemona*

TÄNZE BILDER SINFONIEN AM 24. SEPTEMBER 2021

SYMPHONY IN THREE MOVEMENTS

Aleksandra Liashenko,
Denys Cherevychko → *1. Solopaar*
Marcos Menha → *2. Solopaar*
Ketevan Papava → *3. Solopaar*

PICTURES AT AN EXHIBITION

Rebecca Horner → *1. Paar*
Elena Bottaro, Andrey Teterin → *2. Paar*
Sonia Dvořák, Davide Dato → *3. Paar*
Trevor Hayden → *4. Paar*

IL BARBIERE DI SIVIGLIA AM 28. SEPTEMBER 2021

Paolo Bordogna → *Don Bartolo*
Ildar Abdrazakov → *Don Basilio*
Stefan Astakhov* → *Fiorello*
Aurora Marthens* → *Berta*

LE NOZZE DI FIGARO AM 30. SEPTEMBER 2021

Antonello Manacorda → *Dirigent*
Maria Bengtsson → *Gräfin Almaviva*
Regula Mühlemann → *Susanna*
Patricia Nolz* → *Cherubino*
Robert Bartneck → *Don Basilio*
KS Wolfgang Bankl → *Don Bartolo*
Joanna Kędzior → *Barbarina*

* Mitglied des Opernstudios
Operndebüts / Ballettdebüts

Das Opernstudio wird gefördert von

Czerwenka Privatstiftung
Robert Placzek Holding
Offizieller Freundeskreis der Wiener Staatsoper

PREMIEREN- DEBÜT

Der italienische Bariton Davide Luciano, der am 28. September als Figaro in Rossinis *Il barbiere di Siviglia* an der Wiener Staatsoper debütiert, wurde als Sohn einer Musikerfamilie geboren. Mit 19 Jahren begann er sein Gesangsstudium, mit 24 gewann er seinen ersten Wettbewerb, zahlreiche weitere Preise folgten. 2014 war der Sänger Mitglied der Accademia Rossiniana beim Rossini Opera Festival in Pesaro, ein Festival, zu dem er seither regelmäßig zurückkehrt. Als Ensemblemitglied der Deutschen Oper Berlin sang er u.a. die Titelrolle in *Don Giovanni*, Rossinis Figaro, weiters Marcello, Belcore, Cecil (*Maria Stuarda*) und Nottingham (*Roberto Devereux*). Engagements der letzten Zeit umfassten die Titelfigur in *Le nozze di Figaro* am Teatro Real in Madrid und beim Glyndebourne Festival, Leporello an der Norwegischen Nationaloper in Oslo und am Theatro Municipal in São Paulo, die Titelfigur in *Il barbiere di Siviglia* am Teatro de la Maestranza in Sevilla, an der Semperoper, in den Caracalla-Thermen in Rom und am Teatro La Fenice in Venedig, Malatesta in Venedig, Guglielmo an der Norwegischen Nationaloper, Don Alvaro (*Il viaggio a Reims*) an der Königlichen Dänischen Oper, Silvio in São



Davide Luciano

Paulo, Conte Almaviva (*Nozze di Figaro*) und Guglielmo in Amsterdam, Gernando in Jommellis *L'isola disabitata* in Neapel, Marcello in München, Belcore an der Mailänder Scala, Ford in Valencia, Riccardo (*I puritani*) in Neapel und Don Giovanni bei den heurigen Salzburger Festspielen. Davide Luciano sang darüber hinaus an der New Yorker Met, beim Tanglewood Festival und an weiteren wichtigen Zentren des Musiktheaters. Neben seinen Auftritten an der Wiener Staatsoper folgen Engagements u.a. in New York, München, Liège und Mahón.

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

SEPTEMBER 2021

WIENER STAATSOPER

SAISON 2021/22

ERSCHEINUNGSWEISE: MONATLICH

HERAUSGEBER

Wiener Staatsoper GmbH

DIREKTOR

Dr. Bogdan Roščić

KAUFMÄNNISCHE

GESCHÄFTSFÜHRERIN

Dr. Petra Bohuslav

MUSIKDIREKTOR

Philippe Jordan

BALLETTDIREKTOR

Martin Schläpfer

REDAKTION

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

GESTALTUNG & KONZEPT

Fons Hickmann M23, Berlin

LAYOUT & SATZ

Irene Neubert

BILDNACHWEISE

Coverfoto: Gregor Hohenberg / Sony Music Entertainment

REDAKTIONSSCHLUSS

für dieses Heft: 19. August 2021 / Änderungen vorbehalten

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

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

→ wiener-staatsoper.at

PRODUKTIONSSPONSOREN

Falstaff



Otello



PINNWAND

GEBURTSTAGE	RADIO-TERMINE	
<p>1. September → Júlia Várady (80) 12. September → Roberto Saccà (60) 18. September → KS Ruth Hesse (85) 22. September → Sir John Tomlinson (75) 22. September → KS Anna Tomowa-Sintow (80) 25. September → KS Peter Dvorský (70)</p>	<p>2. SEPTEMBER, 14.05 → Ö1 FLAMMENDE LEIDENSCHAFT UND KÜHLE AUSSTRÄHLUNG: Júlia Várady zum 80. Geburtstag</p> <hr/> <p>4. SEPTEMBER, 19.30 UHR → Ö1 DAS RHEINGOLD (WAGNER)</p> <p><i>Mit</i> Gubanova, Paterson, Schmeckenbecher, Siegel u.a. <i>Musikalische Leitung</i> Philippe Jordan Aufgenommen am 26. November 2020 in der Pariser Opéra Bastille</p>	<p>28. SEPTEMBER, 14.05 → Ö1 ANKLANG: KS Peter Dvorský zum 70. Geburtstag</p> <hr/>
<p>TODESFALL</p> 	<p>7. SEPTEMBER, 10.05 → Ö1 VOM ENDE EINER GROSSEN HOFFNUNG: Zum 10. Todestag Salvatore Licitras</p> <hr/> <p>11. SEPTEMBER, 14.00 → RADIOKLASSIK PER OPERA AD ASTRA: <i>Il barbiere di Siviglia</i></p> <hr/> <p>16. SEPTEMBER, 14.05 → Ö1 VON DAVIDSEN BIS OROPESA: Die angesagten Stimmen der Saison in Neuaufnahmen</p> <hr/> <p>19. SEPTEMBER, 15.05 → Ö1 EINER OPERN-PRIMADONNA ZUM RUNDEN GEBURTSTAG: Anna Netrebko an der Wiener Staatsoper</p> <hr/> <p>23. SEPTEMBER, 14.05 → Ö1 SINGEN MIT DEM MAESTRO: Anna Tomowa-Sintow und Herbert von Karajan</p> <hr/> <p>26. SEPTEMBER, 15.05 → Ö1 DAS WIENER STAATSOPERNMAGAZIN: Ausschnitte aus aktuellen Aufführungen der Wiener Staatsoper <i>Gestaltung</i> Michael Blees</p>	<p>28. SEPTEMBER, 19.00 → Ö1 IL BARBIERE DI SIVIGLIA (Rossini) <i>Mit</i> Flórez, Bordogna, Abdrazakov, Luciano u.a. Chor und Orchester der Wiener Staatsoper <i>Musikalische Leitung</i> Michele Mariotti Live-Übertragung der Premiere aus der Wiener Staatsoper</p> <hr/>
		<p>OPERNBUS</p> <p>Die Wiener Staatsoper auf Sommertour! Zwei Mitglieder des Opernstudios, drei Musiker und ein Bus – und los geht die Reise durch Wien. Im Rahmen des heuer mobilen Donauinselfests machen Anna Nekhames und Erik Van Heyningen unterschiedlichste Freilicht-Orte zum Musiktheaterschauplatz und präsentieren eine kurze musikalische Farce (Regie Anna Bernreitner). Handlung: Was alles passieren kann, wenn eine Sopranistin am Weg in die Staatsoper eine Autopanne hat. Sogar das Publikum darf mitsingen! Spielorte im September: Am 3. um 16.00 Uhr auf der Freyung und um 17.00 Uhr im Josef-Strauß-Park; am 8. um 17.30 Uhr vor dem Schloss Schönbrunn und um 19.00 Uhr am Naschmarkt.</p>
		<p>INSIDE OPERA</p> <p>Ein Club für alle zwischen 16 und 24, die mehr, viel mehr über Oper erfahren wollen! InsideOpera bietet in wöchentlichen Treffen einen Intensiv-Streifzug durch das Musiktheater in all seinen Facetten: Gespräche und Diskussionen mit Künstlern und Mitarbeiterinnen, ein Durcharbeiten einzelner Werke, das Erforschen einer der wichtigsten und faszinierendsten Kulturinstitutionen der Welt. InsideOpera ist kostenlos, Projektstart 2021 ist im Oktober. Infos -> wiener-staatsoper.at/jung</p>

PINNWAND

WERKEINFÜHRUNGEN

Beliebt sind die Werkeinführungen, die vor ausgewählten Opern- und Ballett-Aufführungen gehalten werden: Jeweils eine halbe Stunde vor Vorstellungsbeginn im Gustav Mahler-Saal, natürlich kostenlos. Dabei wird kompakt über Werk und Produktion, über Künstlerinnen und Künstler und Hintergründe berichtet. Im September gibt es Werkeinführungen zu *Falstaff* (4., 8., 12., 16.), *La traviata* (5., 7., 10., 15., 18.), *Tänze Bilder Sinfonien* (20., 21., 24., 25.), *Das verratene Meer* (19., 23., 27.), *Il barbiere di Siviglia* (28.).

IM SOMMER

Zahlreiche Mitglieder des Ensembles sowie des Opernstudios waren in den Sommermonaten auf unterschiedlichen Bühnen zu hören.

Regula Mühlemann sang an der Seite von Cecilia Bartoli und Lawrence Zazzo bei den Salzburger Festspielen in Händels *Oratorium Il trionfo del tempo e del disinganno*. Michael Laurenz verkörperte am selben Ort unter der Leitung von Franz Welser-Möst den Aegisth in *Elektra*. In der selben Produktion sangen darüber



Regula Mühlemann

hinaus noch weitere Ensemblemitglieder der Wiener Staatsoper: Monika Bohinec (1. Magd), Noa Beinart (2. Magd), Regine Hangler (4. Magd), Peter Kellner (Pfleger des Orest) und als Einspringerin in einer Vorstellung Vera-Lotte Boecker (5. Magd). Peter Kellner sang, ebenfalls bei den Salzburger Festspielen, noch den Brander in Berlioz' *La Damnation de Faust* und als Einspringer den Rocco (*Fidelio*) beim Klassik Lech Festival. Darüber hinaus trat er, gemeinsam mit Slávka Zámečníková, bei einem Galakonzert in Krasnoyarsk beim Dmitri Hvorostovsky-Festival auf. André Schuen verkörperte zwei Mozart-Rollen: In Salzburg den Guglielmo in *Cosi fan tutte* und in Aix-en-Provence die Titelpartie in *Le nozze di Figaro*. Stephanie Houtzeel war bei den Bayreuther Festspielen als Waltraute in der *Walküre* zu hören, im September singt sie noch die Lucienne (*Tote Stadt*) beim Bukarester Enescu-Festival. Clemens Unterreiner wirkte anlässlich der *100 Jahre Burgenland* Feier bei der Gala auf der Mörbischer Seebühne mit. In Heidelberg gab Martin Häßler einen Liederabend mit Werken von Hugo Wolf und Robert Schumann, dasselbe Programm wird er im Oktober beim Oxford Lieder Festival geben. Ebenfalls einen Liederabend gab Robert Bartneck auf Schloss Marienburg bei Hannover mit Liedern von Schubert und Georg V. von Hannover. Im Rahmen der Musikkirche Restdorf sang Christina Bock Lieder aus dem Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach und Arien aus Kantaten, begleitet wurde sie vom Jazzpianisten Florian Kästner, der den begleitenden Generalbass in Jazzharmonik neu interpretierte. Josh Lovell gewann beim bedeutenden internationalen Belvedere-Wettbewerb als erster Kanadier den 1. Preis und den Medienpreis. Von den Mitgliedern des Opernstudios erhielt Johanna Wallroth das Birgit Nilsson Stipendium und gab eine Reihe von Konzerten in Schweden, Michael Arivony wurde Finalist beim renommierten BBC Cardiff Singer of the World-Wettbewerb und Angelo Pollak sang den Pang (*Turandot*) in St. Margarethen. Erfolgreich war auch eine der Staatsopern-Regieassistentinnen: Lisa Padouvas inszenierte in Gars am Kamp Mozarts *Entführung aus dem Serail*.



Ö1 Club-Mitglieder erhalten 10 % Ermäßigung auf max. zwei Vollpreiskarten pro Ballettvorstellung in der Staats- und Volksoper (außer Premieren- und Sonderveranstaltungen).

OFFIZIELLER FREUNDESKREIS DER WIENER STAATSOPER

Jeden Monat bietet die Wiener Staatsoper Mitgliedern ihres Offiziellen Freundeskreises eine Anzahl an exklusiven und ausschließlich für sie angesetzten Veranstaltungen an. Im September unter anderem eine Diskussion zum Thema *Von der Kunst der Musiktheaterkritik* mit u.a. Staatsoperndirektor Bogdan Roščić (11. September), ein Künstlergespräch mit KS Bo Skovhus (17. September) sowie exklusive Werkeinführungen zu *La traviata*, *Das verratene Meer* und *Il barbiere di Siviglia*. Weiters gibt es exklusive Kartenkontingente zur Matinee zu *Tänze Bilder Sinfonien*, zur Einführungsmatinee von *Il barbiere di Siviglia*, zum *Regieportrait Herbert Fritsch* und zur *Zuschauerkunst L'incoronazione di Poppea*.

Wenn Sie sich für eine Mitgliedschaft im Offiziellen Freundeskreis interessieren, freuen wir uns über Ihre Kontaktaufnahme über → freundeskreis@wiener-staatsoper.at oder telefonisch unter (+43/1) 51 444 2206 oder 2209. Informationen zum Offiziellen Freundeskreis → wiener-staatsoper.at/foerdern/offizieller-freundeskreis

BALLETTCCLUB WIENER STAATSBALLETT

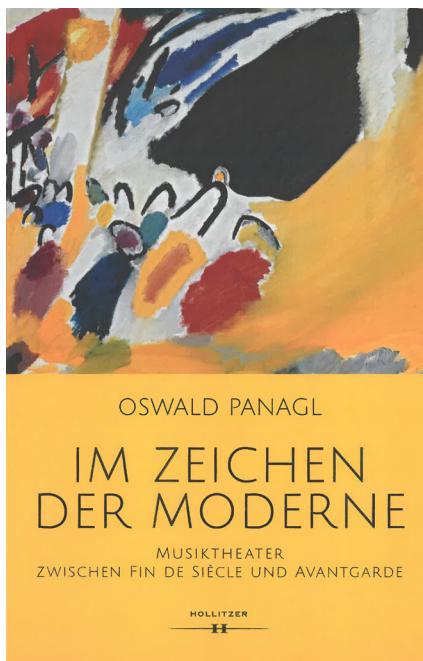
Unterstützen und fördern Sie das Wiener Staatsballett und erleben Sie exklusive Veranstaltungen wie Künstlergespräche, Proben- & Trainingsbesuche, Werkeinführungen, Ballettclub-Salons und vieles mehr: Der Ballettclub Wiener Staatsballett ist der offizielle Förderkreis des Wiener Staatsballetts. Alle Informationen und das aktuelle Veranstaltungsprogramm finden Sie auf → wiener-staatsoper.at/ballettclub Sind Sie an einer Mitgliedschaft interessiert, freut sich Ingeborg Tichy-Luger, Botschafterin des Ballettclubs, über Ihre Kontaktaufnahme via ballettclub@wiener-staatsballett.at.

Informationen zu den jeweils aktuellen Corona-Regelungen finden Sie auf → wiener-staatsoper.at

SERGIO MORABITO

Meine

BUCHEMPFEHLUNG



Aus der Hand des Doyens der österreichischen Musiktheaterphilologie liegt ein neuer Band vor: Oswald Panagl widmet sich *Im Zeichen der Moderne* dem »Musiktheater zwischen Fin de Siècle und Avantgarde«. Es ist dem Umfeld des emeritierten Salzburger Universitätsprofessors zu danken, dass es ihn zu dieser Sammlung zeitlich und räumlich weit verstreuter Aufsätze motivieren konnte. Die Ersterscheinungsdaten der einzelnen Beiträge überspannen von 1989 bis 2018 nahezu drei Dekaden. Der hierdurch bedingte intermittierende, stets wieder innehaltende und neuansetzende Duktus trägt zum hohen Reiz dieses Buches bei.

Nach einer kulturellen Standortbestimmung des zu Ende gehenden neunzehnten Jahrhunderts unternimmt der Leser an der Hand des Autors Exkursionen in die Musiktheaterlandschaften der ersten Hälfte des zwanzigsten: Um das Hochplateau des Strauss'schen

Opernschaffens, dem die nicht nachlassende kritische Leidenschaft des heutigen Präsidenten der Internationalen Richard Strauss Gesellschaft gilt und dessen Würdigung ein ganzes Viertel des 400 Seiten starken Kompendiums beanspruchten darf, gruppieren sich eindrückliche Plädoyer für die Antipoden Pfitzner und Busoni; in Einzelwerken von Schreker und Korngold, Zemlinsky und Krenek, Hindemith und Weill entfalten sich die faszinierenden Panoramen der Musikbühnen der Weimarer ebenso wie der österreichischen Ersten Republik; selbstverständlich kommt das solitäre, in nur wenigen Partituren kondensierte und umso wirkungsmächtigere Opernschaffen der Zweiten Wiener Schule Schönbergs und Bergs zur Darstellung, neben Ullmanns *Kaiser von Atlantis*, dessen Partitur – anders als ihr Autor – aus dem Holocaust gerettet werden konnte. Aber auch einem Puccini wird von Panagl die

Aufnahme in den Kreis der »Fortschrittlichen« nicht versagt, vielmehr begründet zugesprochen. Wir unternehmen Ausflüge zu den von der französischen Literatur inspirierten Traumspielen Debussys und Martinůs und ziehen weiter zu Szymanowski und Bartók, Rimski-Korsakow und Strawinski, Prokofjew und Schostakowitsch, vor allem aber zu Janáček, dem als »erratischen Block aus Mähren« auf gedrängtestem Raum Gerechtigkeit widerfährt: Keine 40 Seiten benötigt der Autor, um uns die konziseste Einführung in die schöpferische Persönlichkeit und die szenischen Hauptwerke des Meisters zu geben.

Das englische Musiktheater wird durch die beiden szenischen »Seestücke« Brittens vorgestellt. Mit Gershwin, Bernstein und Adams wird das amerikanische Musiktheater in dreien seiner emblematischen Schöpfer porträtiert, nach einem bereits erfolgten Exkurs zum zweiten, dem »amerikanischen« Weill.

Immer wieder versteht es der Altphilologe Panagl ebenso elegant wie überraschend Traditionslinien der Moderne auf die antiken Literaturen zurückzuführen, etwa bei Diskussion von Strauss/Hofmannsthals Helena-, Enescus Ödipus- oder Kreneks Orpheus-Opern, anlässlich derer Schichtungen und theatrale Metamorphosen der Mythen aufgefächert werden.

Abgerundet wird der Band durch einen Originalbeitrag: eine Annäherung an Künnekes *Die große Sünderin*, stellvertretend für des Autors kenntnisreiche Neigung zur Operette, auf deren umfänglicheren Einbezug er »schweren Herzens«, wie erbekannt, verzichten musste.

Panagl beherrscht das Format der Miniatur wie kein zweiter. Selbst da, wo er auf Bekanntes rekuriert, gelingt ihm die Wahl eines Gesichtspunktes, der dieses Bekannte in neuem, unverbrauchtem, gelegentlich gar überraschendem Licht aufleuchten lässt. Das lässt immer wieder an die Qualitäten des ebenfalls für den – in diesem Fall: kritischen – Tagesbedarf schreibenden Alexander Berrsche (1883-1940) denken. Panagls Texte erbringen den eindringlichen Beleg, dass auch im Schreiben über Kunst der Ton die Musik macht. Er nähert sich seinen Gegenständen mit einem ebenso mimetisch tastenden wie treffsicher pointierenden Idiom. Bei aller Verbindlichkeit seiner Ein- und Ansichten verschmäht sein sprachliches Differenzierungsvermögen den Gestus autoritär-apodiktischer Prägung. Besonders auffällig wird dies im Vergleich etwa zu Ulrich Schreibers von enzyklopädischem Anspruch motiviertem *Opernführer für Fortgeschrittene*, der zu definitorischen Festschreibungen neigt, die gelegentlich forciert erscheinen könnten. Der Österreicher entfaltet ein nicht minder präzises aber zugleich spielerisches, entspanntes, mit seiner Materie atmendes Verhältnis, das nicht zuletzt auch

dem Leser Luft und Lust gibt, die manchmal nur angedeuteten Verweise selbsttätig weiter zu verfolgen – ganz ebenso wie der Autor an gewonnene Einsichten gelegentlich nochmals anknüpft, diese dabei aber stets neu zu kontextualisieren, zu modulieren und zu verwandeln versteht. Seine Überlegungen etwa zum Genre der sogenannten »Literaturopēr« sind deswegen so kostbar, weil sie eine behutsame Dekonstruktion dieses Schlagworts ins Werk setzen, indem sie aufzeigen, wie wenig der Begriff dem vielgestaltigen und widersprüchlichen Reichtum der unter ihm subsumierten ästhetischen Phänomene gerecht wird.

In diesem Zusammenhang ist als weitere Persönlichkeitsfacette Panagls, die zum glückhaften Gelingen dieses Bandes beigetragen hat, eine emphatische Nähe zum Theater zu berücksichtigen, die er sich nicht nur als passionierter Theatergänger, sondern vor allem auch als wertgeschätzter Gesprächspartner und Mitarbeiter bedeutender Regisseurinnen und Regisseure erarbeitete. Seine Sorge, sich zu sehr dem sprachlich-literarischen Detail und zu wenig der musikalischen Analyse zu widmen, darf man getrost als unbegründet bezeichnen: Denn neben dem Altphilologen und Komparatisten von hohen Graden spricht aus Panagl implizit stets auch der studierte Sänger, der mit dem Gedanken an eine Bühnenlaufbahn spielen konnte.

Der schön und sorgfältig edierte Band ist jedem Musik-, Literatur- und Theaterinteressierten ausdrücklich und uneingeschränkt zu empfehlen. Da die Texte in ihrem ursprünglichen Publikationszusammenhang oft eine einführende, anmoderierende Funktion besaßen, ist die Zugänglichkeit und Nachvollziehbarkeit auch für den nicht beruflich und wissenschaftlich mit der Materie Befassten gewährleistet. Letzterem bleibt freilich das Staunen, wie es etwa gelingen kann, in zwei Absätzen das Geschehen von *Pelléas et Mélisande* in seiner ganzen abgründigen Klarheit transparent werden zu lassen. Und selbst die beiden den Band eröffnenden, eher theoretischen Essays sind Ausdruck einer fröhlichen Wissenschaft, die bei Begriffsbestimmung des Wortes Moderne auch das Kalauern über das Synonym von »modérn« und »módern« ebenso erhellt wie vergnüglich anzuführen versteht.

SEPTEMBER 2021

3	Fr	Oper 19.00 – 21.45	TOSCA → Giacomo Puccini	<i>Musikalische Leitung Kober Inszenierung Wallmann Mit Sartori / Schrott / Unterreiner / Bankl / Bartneck / Kammerer / Pelz</i>	Ⓐ
4	Sa	Oper 19.00 – 21.30	WIEDERAUFAHME FALSTAFF → Giuseppe Verdi	<i>Musikalische Leitung Luisotti Inszenierung, Bühne & Licht Marelli Mit Buratto / Zámečníková / Bohinec / Verrez – W. Koch / Pinkhasovich / Lovell / Ebenstein / Giovannini / Wasnetsov</i>	Ⓐ/24A / WE
5	So	Oper 19.00 – 22.00	LA TRAVIATA → Giuseppe Verdi	<i>Musikalische Leitung Luisotti Inszenierung Stone Mit Yende / Vörös / Maitland – Antoun / Tézier / Osuna / Kaydalov / Arivony / Kazakov</i>	Ⓐ/WE
6	Mo	Oper 19.30 – 22.15	TOSCA → Giacomo Puccini	→ Besetzung wie am 3. September	Ⓐ / 23B / U27
7	Di	Oper 19.00 – 22.00	LA TRAVIATA → Giuseppe Verdi	→ Besetzung wie am 5. September	Ⓐ / 2A / WE
8	Mi	Oper 19.00 – 21.30	FALSTAFF → Giuseppe Verdi	→ Besetzung wie am 4. September	Ⓐ / 15B / WE
9	Do	Oper 19.30 – 22.15	TOSCA → Giacomo Puccini	→ Besetzung wie am 3. September	Ⓐ
10	Fr	Oper 19.00 – 22.00	LA TRAVIATA → Giuseppe Verdi	→ Besetzung wie am 5. September	Ⓐ / 2B / WE
11	Sa	Oper 19.30 – 22.15	TOSCA → Giacomo Puccini	→ Besetzung wie am 3. September	Ⓐ / 23A
12	So	11.00 – 12.30	EINFÜHRUNGSMATINEE	TÄNZE BILDER SINFONIEN <i>Mit Mitwirkende der Wiederaufnahme</i>	Ⓜ
		Oper 19.00 – 21.30	FALSTAFF → Giuseppe Verdi	→ Besetzung wie am 4. September	Ⓐ / 24B / WE
14	Di	Konzert 20.00 – 22.00	ABSCHIEDSGALA JOSÉ CARRERAS	<i>Mit Carreras – Garanča / Wallroth – Arivony – Danailova / Großbauer / Bauerstatter / Varga Klavier Bavaj</i>	Ⓛ
15	Mi	Oper 19.00 – 22.00	LA TRAVIATA → Giuseppe Verdi	→ Besetzung wie am 5. September	Ⓐ / 9A / U27 / WE
16	Do	Oper 19.00 – 21.30	FALSTAFF → Giuseppe Verdi	→ Besetzung wie am 4. September	Ⓐ / 15A / WE
17	Fr	Ballett 19.00 – 21.45	TANZE BILDER SINFONIEN → Igor Strawinski / Modest Mussorgski / Dmitri Schostakowitsch	SYMPHONY IN THREE MOVEMENTS <i>Choreographie Balanchine PICTURES AT AN EXHIBITION</i> <i>Choreographie Ratmansky Klavier Bercu SINFONIE NR. 15 Choreographie Schläpfer Musikalische Leitung Reimer Solisten & Corps de ballet des Wiener Staatsballetts</i>	Ⓐ / 5A / WE
18	Sa	Oper 19.00 – 22.00	LA TRAVIATA → Giuseppe Verdi	→ Besetzung wie am 5. September	Ⓐ / 9B / WE
19	So	11.00 – 12.30	EINFÜHRUNGSMATINEE	IL BARBIERE DI SIVIGLIA <i>→ Moderation Roščić Mit Mitwirkende der Premiere</i>	Ⓜ
		Oper 19.00 – 21.30	DAS VERRATENE MEER → Hans Werner Henze	<i>Musikalische Leitung Young Inszenierung Wieler / Morabito Mit Boecker – Skovhus / Lovell / Van Heyningen / Kim / Astakhov / Häßler</i>	Ⓢ / WE

20	Mo	Ballett 19.00 – 21.45	TANZE BILDER SINFONIEN → Igor Strawinski / Modest Mussorgski / Dmitri Schostakowitsch	→ Besetzung wie am 17. September	© / 14A / U27 / WE
21	Di	Ballett 19.00 – 21.45	TANZE BILDER SINFONIEN → Igor Strawinski / Modest Mussorgski / Dmitri Schostakowitsch	→ Besetzung wie am 17. September	© / 14B / WE
22	Mi	Oper 19.00 – 22.00	OTELLO → Giuseppe Verdi	<i>Musikalische Leitung de Billy Inszenierung Noble Mit Willis-Sorensen / Bohinec – Kunde, Tézier, De Tommaso, Osuna, Wasnetsov, Mokus</i>	Ⓐ / U27
23	Do	Oper 19.30 – 22.00	DAS VERRATENE MEER → Hans Werner Henze	→ Besetzung wie am 19. September	Ⓢ / 21A / WE
24	Fr	Ballett 19.00 – 21.45	TANZE BILDER SINFONIEN → Igor Strawinski / Modest Mussorgski / Dmitri Schostakowitsch	→ Besetzung wie am 17. September	© / 5B / WE
25	Sa	Ballett 19.00 – 21.45	TANZE BILDER SINFONIEN → Igor Strawinski / Modest Mussorgski / Dmitri Schostakowitsch	→ Besetzung wie am 17. September	© / WE
26	So	11.00 – 12.30	REGIEPORTRAIT	HERBERT FRITSCH → Veranstaltung findet im Gustav Mahler-Saal statt	Ⓛ
		14.00 – 15.30	ZUSCHAUERKUNST	L'INCORONAZIONE DI POPPEA → Veranstaltung findet im Gustav Mahler-Saal statt	Ⓛ
		Oper 19.00 – 22.00	OTELLO → Giuseppe Verdi	→ Besetzung wie am 22. September	Ⓐ
27	Mo	Oper 19.00 – 21.30	DAS VERRATENE MEER → Hans Werner Henze	→ Besetzung wie am 19. September	Ⓢ / 21B / U27 / WE
28	Di	Oper 19.00 – 22.00	PREMIERE IL BARBIERE DI SIVIGLIA → Gioachino Rossini	<i>Musikalische Leitung Mariotti Inszenierung & Bühne Fritsch Kostüme Behr Licht Sander Mit Marthens / Brauer-Kvam – Flórez / Luciano / Bordogna / Abdrazakov / Astakhov</i>	Ⓟ / WE
29	Mi	Oper 19.00 – 22.00	OTELLO → Giuseppe Verdi	→ Besetzung wie am 22. September	Ⓐ / 3A
30	Do	Oper 19.00 – 22.30	LE NOZZE DI FIGARO → Wolfgang Amadeus Mozart	<i>Musikalische Leitung Manacorda Inszenierung, Bühne & Kostüme Ponnelle Mit Bengtsson / Mühlmann / Nolz / Houtzeel / Kędzior – Schuen / Sly / Bartneck / Giovannini / Bankl / Kammerer</i>	Ⓐ

LEGENDE

Ⓐ Preise A
WE Werkeinführung
U27 unter 27
24A Abo

DER PRÄGENDE MOMENT



PATRICIA NOLZ

Wenn ich mich der Frage nach den von mir als außergewöhnlich empfundenen Augenblicken, als Künstlerin oder im Publikum, annäherte, fällt mir spontan ein Weihnachtsgeschenk ein, das ich lange, bevor ich überhaupt einen konkreten Gedanken an diesen Beruf fasste, bekam. Ein Best-of-Album von Maria Callas. Das mag beinahe banal klingen, aber dieses Album veränderte mein Leben. Denn ich gehöre zu einer Generation, die in hohem Maße in einer audiovisuellen Welt aufgewachsen ist. Musik war für mich daher fast immer mit Bildern verbunden, Musik ohne weitere Zutaten war tatsächlich fast eine Novität, wie auch die umstürzende Erkenntnis, dass durch reinen Klang alles gesagt werden kann. Dieser unmittelbare Ausdruck des Gesangs war umwerfend, die Wirkung auf mich unbeschreiblich. Ich kann gar nicht anders als es so dramatisch zu beschreiben: Meine Sicht auf alles, was ich unter Musik verstand, war mit einem Schlag verändert. Die Ausdrucksintensität dieser CD bringt mich zu einem weiteren prägenden Opernerlebnis. Etliche Jahre später, in meinem ersten Studienjahr, stand ich in einer *Elektra*-Vorstellung der Wiener Staatsoper am Stehplatz. Als die Stelle kam, in der Elektra im Fremden ihren Bruder Orest erkennt, ballten sich Musik, Text, Handlung und Szene in einer einzigartigen Eindringlichkeit zusammen: Dass die ersehnte, für tot gehaltene Person nun plötzlich da

ist, dieser existentielle Erkenntnismoment, mit dieser Musik, mit Nina Stemme als Elektra, all das ergab ein für mich ideales Gesamtkunstwerk. Dieses Erlebnis entpuppte sich sehr bald als unglaublicher Ansporn für mich als junge Studentin, die ja noch nicht einmal genau wusste, wohin die Reise geht: Ich erkannte die enorme energetische Dimension des Musiktheaters, die Möglichkeiten, die Magie, die lebensverändernde Einzigartigkeit eines Moments.

Ganz anders, aber ebenso faszinierend war für mich mein Cherubino im Theater an der Wien im Herbst 2020, inmitten des Corona-Lockdowns. Ich war kurzfristig eingesprungen und es lag eine seltsame Befangenheit in der Luft. So viele Unsicherheiten aufgrund der Pandemie, so viele Fragen. Etwa, ob man vor Publikum spielen könne? Nein, konnte man nicht, die Vorstellung wurde jedoch via TV und Stream übertragen. Doch als ich auf der Bühne stand, waren all die Schwierigkeiten vergessen, ich geriet in einen »flow«, den ich bis dahin nicht gekannt hatte. Ich musste nicht mehr über handwerkliche Dinge nachdenken, sondern es passierte einfach. Ich verschmolz mit der Bühnenfigur: nicht ich sang, sondern sie sang und sie spielte. Eine totale Gegenwärtigkeit, wie man sie nur selten erlebt!

→ Patricia Nolz singt im September im Haus am Ring den Cherubino in *Le nozze di Figaro*.



EIN GROSSES DANKE AN DIE SPONSOREN DIESES WUNDERBAREN ABENDS

JOSÉ CARRERAS ABSCHIEDS-GALA ZUGUNSTEN CAPE 10 – EINEM ORT DER BEGEGNUNG UND HOFFNUNG

Wir danken unseren Sponsoren für die großzügige Unterstützung und das außergewöhnliche Engagement für CAPE 10 anlässlich der „José Carreras Charity Gala“.

Die CAPE 10 Stiftung fördert Chancengleichheit, Bildung, Teilhabe und Gesundheitsversorgung und unterstützt damit bedürftige Menschen, vor allem Kinder und Jugendliche.

Mit Ihrem Beitrag zu diesem besonderen Abend ist es weiterhin möglich, Menschen, die vom Leben keinen Glücksvorschuss bekommen haben, Perspektiven zu geben und Zuversicht zu schenken.

www.cape10.at

REMUS®
PERFORMANCE SPORT EXHAUSTS

Chopard



Master Lin



HANS SCHMID
PRIVATSTIFTUNG



ärzte\$service
Versichert ist sicherer.



SORAVIA

Herzlichen Dank an die Produktsponsoren

KATTUS



VÖSLAUER



CAPE 10

José Carreras Charity Gala.
In Kooperation mit der Josep Carreras Leukaemia Foundation.



UNSERE ENERGIE FÜR DAS, WAS UNS BEWEGT.

Die OMV unterstützt die Wiener Staatsoper schon seit langem als Generalsponsor und wir sind stolz, diese herausragende österreichische Kulturinstitution in eine neue Ära begleiten zu dürfen. Wir freuen uns mit Ihnen auf bewegende Inszenierungen.

Alle Sponsoringprojekte finden Sie auf www.omv.com/sponsoring