

# OPERNRING ZWEI



Christian Gerhaher  
singt die Titelpartie in *Wozzeck*

*Das Monatsmagazin der Wiener Staatsoper* → №13 / März 2022

IM GESPRÄCH: LISETTE OROPESA → 2 ALLES ÜBER DIE »WOZZECK«-  
PREMIERE → 6 RUDOLF NUREJEWS WIENER »SCHWANENSEE« → 26  
JENNIFER HOLLOWAY ÜBER SALOME → 34 WIR TRAUERN  
UM HANS NEUENFELS → 39

WIENER  
STAATSOPER





Das beste Duett:  
Mastercard und  
Ihr Smartphone.

*Priceless*



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

Stolzer Partner der  
WIENER STAATSOPPER



<p><b>2</b> VON PERSPEKTIVEN UND POTENZIALEN <i>Lisette Oropesa im Gespräch</i></p> <p><b>6</b> ÜBER BERGS »WOZZECK«</p> <p><b>8</b> EIN SCHARFER BLICK AUF DIE SOZIALE REALITÄT <i>Simon Stone inszeniert Wozzeck</i></p> <p><b>13</b> DEBÜTS</p> <p><b>14</b> MARIE IST DIE PURE EINSAMKEIT <i>Anja Kampe singt in Wozzeck</i></p> <p><b>17</b> EINE PERFEKTE OPER <i>Christian Gerhaher über Wozzeck</i></p>	<p><b>20</b> DER DURCHBRUCH DES GENIAL-NEUEN <i>Philippe Jordan dirigiert Wozzeck</i></p> <p><b>26</b> RUDOLF NUREJEWS WIENER »SCHWANENSEE« <i>Liudmila Konovalova &amp; Maria Yakovleva im Gespräch</i></p> <p><b>30</b> NUR EIN BLAUER FLECK? <i>Ein Maskenbildnerei-Workshop des Opernlabors</i></p> <p><b>32</b> DIE SPRENGUNG DER ENGE <i>Salome-Erstaufführung in Österreich</i></p> <p><b>34</b> DER SCHREI NACH LIEBE <i>Jennifer Holloway über Salome</i></p> <p><b>37</b> DER PRÄGENDE MOMENT <i>KS Jonas Kaufmann</i></p>	<p><b>38</b> EINE REISE DURCH DIE OPER</p> <p><b>39</b> WIR TRAUERN UM HANS NEUENFELS</p> <p><b>40</b> SHAKESPEAREHAFFE WERTUNGSFREIHEIT <i>Vera-Lotte Boecker ist die neue Gilda</i></p> <p><b>41</b> MACHT &amp; MORAL <i>Le Roi s'amuse und Rigoletto</i></p> <p><b>44</b> PINNWAND</p> <p><b>46</b> SPIELPLAN</p>
---	--	---

GENERALSPONSOREN DER WIENER STAATSOPERA





Lisette Oropesa als Konstanze und Christian Nickel als Bassa Selim in *Die Entführung aus dem Serail*

# *Von neuen PERSPEKTIVEN und utopischen POTENZIALEN*

*Wohin Lisette Oropesa kommt, erobert sie das Publikum im Sturm. So auch im Herbst 2020 an der Wiener Staatsoper, als die US-amerikanische Sopranistin mit hispanischen Wurzeln ihren sensationellen Einstand als Konstanze in der neuen Entführung feierte. Ein gutes Jahr später kehrt sie nun – etwas ausführlicher – wieder: abermals als Konstanze, mit einem eigenen Solistenkonzert und schließlich in der Titelrolle der Lucia di Lammermoor. Mit anderen Worten: Kleine Oropesa-Festwochen, die mit großer Spannung und Freude erwartet werden.*

*Liebe Frau Oropesa, wenn man sich Ihren Auftrittskalender, aber auch Ihre vergangenen Spielzeiten ansieht, stellt man erstens eine große Abwechslung fest und zweitens dann doch wieder eine Häufung der Konstanzen und Lucias. Zwei Herzensrollen also, die aber vom Charakter nicht unterschiedlicher sein könnten. Hier, die auf den ersten Blick starke Frau, die allen Martern zu trotzen bereit ist, dort, das schwache, schützenswerte Mädchen, das dem Wahnsinn verfällt.*

LISETTE OROPESA Auf den ersten Blick scheint es so zu sein. Aber so wie die meisten Menschen in der Realität und so wie die Charaktere in den

großen Meisterwerken der Theater- und Opernliteratur, sind diese beiden Frauen ebenfalls äußerst vielschichtig und nicht so leicht schubladisierbar. Auch nicht in Bezug auf schwach und stark. Konstanze hält Belmonte die Treue, obwohl sie nicht weiß, wo er ist und ob er zurückkommt, das stimmt. Sie wird von der Hoffnung getragen, das ist ihre Stärke. Aber ganz so kampflos sieht es in ihrem Inneren nicht aus. Sie kennt ihre Gefühle, sie hat Angst, weiß, dass die Möglichkeit durchaus besteht, dass sie dem Bassa vielleicht doch nachgibt. Allen Martern zu trotzen, Qual und Pein zu verlachen, das

sagt sich leicht, aber was tatsächlich passieren würde, wenn es zum Äußersten käme, das weiß nicht einmal sie. Sie muss bis zum Happy End ihre Furcht, ihre Schwächen bekämpfen. Umgekehrt ist Lucia nicht bloß ein armes Hascherl. Die gesellschaftlichen Konventionen geben ihr wenig Spielraum, ihr Bruder hat Macht über sie und ihre Zukunft, sie ist nicht in der Position,

*manches bereits aus einer anderen Perspektive?*

LO Diesmal ist es definitiv ein Flashback. Nicht zuletzt, weil unser Regisseur Hans Neuenfels tragischer Weise vor einigen Wochen verstorben ist und wir uns mit einem Mal verwaist vorkommen. Ich weiß nicht, wie es ohne ihn auf den Proben sein wird, inwieweit uns seine Energie abgeht. Dasselbe Stück, dieselbe Produktion, im



Lisette Oropesa

sich seinen Befehlen effektiv entgegenstellen zu können. Aber sie wagt immerhin den Widerspruch, sucht die Diskussion, sie teilt ihm mit, dass sie jemand anderen liebt, diesem treu sein möchte. Das ist schon weit mehr, als andere in ihrer Situation getan hätten. Und sie bricht aus, furchtbarer Weise durch einen unterbewusst getätigten Mord, aber sie schüttelt letztlich das unerträgliche Joch ab.

*Knapp anderthalb Jahre nach der Premiere der Entführung kehren Sie in diese Produktion zurück: Empfinden Sie das wie einen Flashback, machen Sie dort weiter, wo Sie aufgehört haben, sehen Sie*

Wesentlichen die gleiche Besetzung: Es ist, als ob keine Zeit vergangen wäre und er jeden Augenblick hereinkommen könnte. Andererseits liegt gerade im Umstand, dass wir als eingeschworene Gruppe auf der Bühne wieder zusammenfinden, ein Versprechen. Das Versprechen der Wiederbelebung jener Gedanken, die diese wunderbare Produktion neu aufleben lassen.

*Man lernt von jedem etwas. Was haben Sie von Hans Neuenfels gelernt?*

LO Ich habe erfahren dürfen, wie sehr unter anderem das komische Element einen Zugewinn im Dramatischen bedeuten kann. Diese zum

Teil bewusst komödiantische Verdopplung der Gesangspartien durch Schauspielerinnen und Schauspieler hat den emotionalen Horizont der Handelnden enorm erweitert, die Vielschichtigkeit der Musik Mozarts hat eine zusätzliche szenische Entsprechung gefunden. Viele seelische Einblicke, die wir jetzt zeigen können, wären ohne diese Verdopplung nicht darstellbar.

*Sie lesen gerne und lieben die Literatur. Inwieweit werden Sie von ihr künstlerisch inspiriert?*

- LO All die großen Autoren beschreiben auf vielerlei Arten wie sich Liebe, Traurigkeit, Freude, Hass, Eifersucht usw. offenbaren können, wie man mit diesen Emotionen umgeht. Ich werde mit Gedankenprozessen anderer Menschen konfrontiert, lerne neue Perspektiven kennen. Auch das erweitert den Horizont und hilft mir bei der Gestaltung und Interpretation der von mir gesungenen Rollen.

*Goethe lässt einen Grafen in seinem Wilhelm Meister glauben, dass jene Schauspieler die besten sind, die ihre Rolle auch im privaten Leben nicht ablegen.*

- LO Aber das ist die Meinung dieses Grafen, nicht die von Goethe. (*lacht*) Ich denke, dass jede Rolle, die eine Sängerin singt, ein Schauspieler spielt, tatsächlich zeitlebens in einem erhalten bleibt. Man hat sich mit einem Charakter für eine Weile sehr intensiv beschäftigt und so ist die Energie dieser Figur, ihr Denken, Fühlen, Agieren für immer Teil des eigenen Ichs geworden. Oder korrekter formuliert: Man hat sich eine Rolle einverlebt – aber man spielt sie natürlich nicht unentwegt weiter.

*Im Charakter des Bassa Selim wird ein utopischer Weg aufgezeigt, im Wozzeck heißt es hingegen, dass jeder »Mensch ein Abgrund ist«, dass es »einem schwindelt, wenn man hinabsieht«. Zwei sehr gegensätzliche Positionen, die im März dem Staatsopernpublikum vorgeführt werden.*

- LO Zwei gegensätzliche Positionen, die wir beide gleichermaßen benötigen. Als Publikum brauchen wir Utopien, die uns aufbauen, die uns träumen und hoffen lassen, die uns Wege aufzeigen, die wir einschlagen sollten. Wir dürfen erleben, dass das Gute, dass die Liebe siegreich bleibt. Umgekehrt besitzt das Präsentieren einer harten, brutalen Realität, des Schmerzes und Leids, der Ohnmacht, der Ungerechtigkeit ebenfalls utopisches Potenzial, indem es die Zuschauerin, den Zuschauer aufruft, im

echten Leben in vergleichbaren Situationen zu handeln, nicht wegzuschauen, aufzutreten. Darüber hinaus fühlt sich so mancher im Publikum, der vielleicht Ähnliches erlebt hat, durch das auf der Bühne Gezeigte verstanden, aufgehoben, getröstet. Eine der Vorzüge eines Liederabends ist übrigens, dass man hier auf zeitlich engstem Raum viele und unterschiedliche Geschichten, Schicksale und Charaktere vorstellen und unter den kathartischen Aspekt potenzieren kann – schon aus diesem Grund trete ich auch in diesem Genre gerne auf.

*Jede Sängerin, jeder Sänger hat schon die Erfahrung gemacht, dass man bei Werken, die man neu studiert, oft weiterkommt, wenn man sie eine Zeit lang ruhen lässt. Erst nach solchen Pausen meint man sich das jeweilige Stück, die Arie, das Lied angeeignet zu haben. Warum?*

- LO Auch das Gehirn verdaut. Eine Probe oder das Studium eines Werkes ist wie der Vorgang eines ausladenden Dinners: Man isst und trinkt. Aber irgendwann muss man aufhören, weil der Körper nichts mehr aufnehmen kann. Aber bis zum nächsten Tag wurde alles absorbiert und in Energie umgewandelt. Ebenso ist der künstlerische Lernvorgang, man speist das Gehirn mit immer neuer Information und es bedarf der Ruhe und einer gewissen Zeit, bis man sich all das neu Erworbene anverwandelt hat.

*Wie kann man in der schöpferischen Arbeit Liebe und Leidenschaft auf einem Maximum halten, ohne vorzeitig auszubrennen?*

- LO Es ist unmöglich unentwegt zu brennen. Andererseits ist gerade der Beruf einer Sängerin von großen Anforderungen geprägt, die de facto nie nachlassen. Also muss man sich Inseln der Ruhe schaffen. Jeden Tag – und wenn es nur ein paar Mal zehn Minuten sind. Aber in diesen Pausen muss man sich komplett frei machen von allem: von den Gedanken an die Arbeit, vom i Phone, von irgendwelchen News. Und dann – um zur vorigen Frage zurückzukehren – kann auch das Gehirn verdauen und man selbst künstlerisch einen Schritt vorwärtsschreiten. (*lacht*)

## **SOLISTENKONZERT**

**9. März 2022**

**ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL**

**12. / 15. / 19. & 22. März 2022**

**LUCIA DI LAMMERMOOR**

**16. / 19. / 24. & 29. April 2022**

# *Ein Pionierwerk*

*Alban Bergs Wozzeck  
feiert im März Premiere*

Wer heute die Kammerspiele in der Rotenturmstraße im ersten Wiener Gemeindebezirk betritt, ahnt vielleicht gar nicht, dass er oder sie auf musikgeschichtlichem Boden steht. Denn hier, im Jahr 1914, erlebte Alban Berg eine Aufführung von Georg Büchners *Woyzeck* mit Albert Steinrück in der Titelrolle. Und war vom Gesehenen so beeindruckt, dass er augenblicklich an eine Vertonung des Stoffes dachte – selbst gegen den Rat seines Lehrers Arnold Schönberg. Heute wissen wir, dass das, was Berg in der damals so benannten Residenzbühne erlebte, keineswegs der »echte« Büchner war. Denn dieser hatte nur *Woyzeck*-Fragmente hinterlassen, ohne definierte Reihenfolge der Szenen, zum Teil in mehreren, sich unterscheidenden Textfassungen. Es war der Schriftsteller Karl Emil Franzos, der posthum das Werk nach eigenem Gutdünken in eine Form brachte, veränderte und veröffentlichte. Durch eine weitere Überarbeitung – von Paul Landau – entstand schließlich jener Text, den Berg als Librettogrundlage verwendete. Die Vertonung durch Berg zog sich, aus unterschiedlichen Gründen, in die Länge, erst 1922 war die Partitur im Wesentlichen abgeschlossen. Während zeitgleich Erich Wolfgang Korngold seine melodiesüffigen, klangreich schimmernden Opern schrieb und dabei in die Vergangenheit blickte, ging Berg mit dem *Wozzeck* einen gänzlich neuen Weg. In weiten Teilen atonal löste er eine – von ihm gar nicht explizit beabsichtigte – Revolution aus. Gleichzeitig berief sich der Komponist auf flexibel gehandhabte historische Formen wie die barocke Suite, die das dramatische Geschehen subkutan strukturieren. Entstanden ist eine Oper, die eine Symbiose aus psychologischer Analyse, sozialem Aufschrei und höchstpersönlichem künstlerischen Ausdruck ist: Das »erste Modell einer Musik des realen

Humanismus«, wie Adorno es einst formulierte. Uraufgeführt wurde *Wozzeck* im Jahr 1925 mit großem Erfolg in Berlin unter der Leitung von Erich Kleiber (dem Vater von Carlos Kleiber); 1930 fand die Erstaufführung an der Wiener Staatsoper unter Clemens Krauss statt. Bis zur Machtübernahme der Nationalsozialisten erlebte *Wozzeck* eine beeindruckende Karriere in Deutschland, wurde aber auch bald international, in Prag (1926), Leningrad (1927), Philadelphia und Zürich (1931), Brüssel und Brünn (1932) gespielt. 1955 war *Wozzeck* (unter Karl Böhm) Teil des Wiedereröffnungs-Premierenzyklus der Wiener Staatsoper, die letzte Neuproduktion des Hauses am Ring fand 1987 unter Claudio Abbado in der Inszenierung von Adolf Dresen statt. Am 21. März kommt die bisher fünfte *Wozzeck*-Neuproduktion der Wiener Staatsoper zur Premiere: es dirigiert Musikkdirektor Philippe Jordan, Simon Stone inszeniert, zu hören sind u.a. Christian Gerhaher (*Wozzeck*), Anja Kampe (*Marie*), Jörg Schneider (*Hauptmann*), Dmitry Belosselskiy (*Doktor*) und Hausdebütant Sean Panikkar (*Tambourmajor*).

## **WOZZECK**

**21. (Premiere), 24./ 27./ 31. März; 3. April 2022**

**Einführungsmatinee: 20. März 2022, 11 Uhr**

**Musikalische Leitung Philippe Jordan**

**Inszenierung Simon Stone**

**Mit Christian Gerhaher, Anja Kampe,  
Jörg Schneider, Dmitry Belosselskiy,  
Sean Panikkar, Josh Lovell, Peter Kellner,  
Stefan Astakhov, Thomas Ebenstein,  
Christina Bock**



Alban Berg, aus einem Fenster seiner Wohnung in den Garten blickend,  
unter ihm sein von Arnold Schönberg geschaffenes Portrait





# *Ein scharfer Blick* AUF DIE SOZIALE REALITÄT

Dem weltweit gefragten Film-, Theater- und Opernregisseur Simon Stone geht es »um das Erzählen von Geschichten, die ihren Platz in unserer Zeit wiederfinden, die uns in einem Jetzt treffen müssen; die Vermeidung des Musealen ist es, durch die sie, in diesem Moment, der immer unbedingte Gegenwart ist, fühlbar relevant und wiederbelebt werden«, so Dramaturgin Stefanie Hackl über Stones Zugang und Zugriff auf die von ihm interpretierten Stoffe. Nach seiner *Traviata*-Inszenierung stellt er nun mit dem neuen *Wozzeck* eine zweite Arbeit an der Wiener Staatsoper vor. Bei einem ausgedehnten Besuch in Alban Bergs letzter Wiener Wohnung gab Simon Stone Einblicke auf seine Sicht dieses Klassikers des frühen 20. Jahrhunderts.

*Wenn man sich aufmacht, ein Bühnenwerk zu erarbeiten, ergeben sich mitunter bald mehr Fragen als Antworten. Wie lautet die wesentlichste Frage, die Sie sich beim Wozzeck stellen oder gestellt haben?*

SIMON STONE Da sich die Dramaturgie dieser Oper, die dramaturgische Aktion so klar und konsequent zeigt, geht es eher darum, einen Weg zu finden, jene Welt zu umreißen und zu definieren, die Wozzecks Leben bedingt. Durch Büchners extreme Sparsamkeit hinsichtlich der Regieanweisungen – die auch Alban Berg kaum ergänzte – ist die Thematik grundsätzlich universell gehalten. Aus diesem Grund fände ich es auch schade, wenn man die Handlung in

der vorgeschlagenen rein militärischen Umgebung beließe. Es wäre viel zu einschränkend und verengt gedacht, all die hier geschilderten Repressionen, Brutalitäten, Missbräuche und Sadismen in die Grenzen eines vergangenen, rein soldatischen Biotops einzuzwängen. Die fatalen Konsequenzen die entstehen, wenn einzelne Personen Macht über andere gewinnen und diese demütigen, sind allgegenwärtig und auf jede Gesellschaft übertragbar. Es gilt stets: Wenn Menschen zu Tieren erniedrigt werden, darf man sich nicht wundern, wenn diese dann auf atavistische, vorzivilisatorische Reaktionsmuster zurückfallen. Es reicht ja oft schon, wenn Ärmere und Schwächere vergessen oder



Simon Stone im Arbeitszimmer Alban Bergs (unter einem Foto von Alban Bergs Lehrer Arnold Schönberg)

als nicht relevant angesehen werden, um Mons-  
ter zu kreieren. Nicht umsonst sagt Wozzeck im  
Gespräch mit dem Hauptmann in der 1. Szene,  
dass er ein ganz anderes, moralisch integres  
Leben führen würde, wenn er nicht arm wäre.  
Leider hat sich an der Aktualität dieses Werkes  
seit Büchner respektive Berg nichts verändert,  
da die Kluft zwischen arm und reich trotz allen  
politischen Veränderungen und Bemühungen  
bis heute nicht geschlossen werden konnte. Im  
Gegenteil, in den letzten Jahren hat sie sich er-  
neut vergrößert.

*Die Aktualität wird bei Ihnen durch die konkrete  
Verortung im Wien der Gegenwart zusätzlich  
unterstrichen.*

ST Mir ist immer wichtig, Zuschauerinnen und Zu-  
schauern die jeweilige Geschichte in der ihnen  
bekannten, eigenen Welt zu präsentieren. Im  
vorliegenden Fall haben sowohl Büchner als  
auch Berg schon von vornherein viel daran ge-  
setzt, eine aktuelle Realität abzubilden. Es wäre  
in meinen Augen also falsch, die zeitlose Gültig-  
keit des Werkes dadurch zu verunklaren, dass  
man sie in einer Vergangenheit belässt, die uns  
fremd und nur bedingt erfahrbar ist.

*Handelt es sich beim Wozzeck um ein Lehrstück,  
ein Sozialstück oder geht es um Mitleid, nicht zu-  
letzt um Mitleid mit der Figur des Wozzeck?*

ST Ich würde eher von einer Dokumentation spre-  
chen – Büchner benutzte ja bekanntlich reale  
Vorkommnisse, die er dann in diesem Werk ver-  
arbeitete. Es wird dem Publikum ganz sachlich  
vorgeführt, was passieren kann, wenn man Op-  
fer beleidigt und erniedrigt, welche psychischen  
Mechanismen dann in Kraft treten.

*Versteht sich diese Dokumentation bei Ihnen im-  
mer als objektive Erzählung oder zeigen Sie die  
Geschichte aus der Perspektive der handelnden  
Charaktere?*

ST Es trifft beides zu. Wir schildern einerseits die  
Sicht von außen, das Leben des Underdogs Woz-  
zeck, seine Beziehungen zu den anderen Men-  
schen, seine Umgebung, seine Welt und zeigen  
dadurch, dass man so jemanden jederzeit in der  
U-Bahn treffen könnte, beim Würstelstand, auf  
der Straße. Wozzeck geht nach dem Mord an  
Marie wieder ins Wirtshaus zu Margret, als ob  
nichts passiert wäre. Wir alle kennen aus den  
Medien Berichte von Menschen, die jeman-  
den töten und die Leiche dann zum Beispiel

wochenlang in einer Wohnung liegen lassen. Solche absonderlichen Personen gibt es, und wer weiß, ob man nicht gerade an so jemanden zufällig vorbeigegangen oder neben so jemandem gesessen ist. Diesen Aspekt aufzuzeigen ist uns sehr wichtig. Andererseits – aufsetzend auf das Expressionistische der Musik Bergs, die das Innenleben und die psychischen Zustände Wozzecks widerspiegelt – wechseln wir immer wieder die Perspektive und werden Teil der Halluzinationen des Titelhelden. Und so veranschaulichen wir, was Wozzeck zusätzlich zu den äußersten und bedingt durch diese äußersten Umstände im Inneren zu schaffen macht.

*Inwieweit sind der Hauptmann und der Doktor feststehende Typen, inwieweit sind sie zufällige Personen, die leider zu viel Macht besitzen und diese missbrauchen?*

ST Vielleicht wollten Büchner und Berg auch etwas über böswillige Beamte und professorale Mediziner sagen. Zugleich zeichnen sie aber gerade diese beiden Charaktere auf gewisse Weise idiosynkratisch. Es ist nicht wie bei Brecht, bei dem eine Figur eine bestimmte Funktion erfüllt, sie sind vielmehr äußerst merkwürdig, Personen, die man ebenfalls unter Umständen aus dem eigenen Leben als Sonderlinge zu kennen meint.

*Aber keine Karikaturen?*

ST Auf keinen Fall – Karikaturen sind lesbar, zeichnen sich durch als bekannt vorausgesetzte, übertrieben dargestellte Eigentümlichkeiten aus. Aber der Hauptmann und der Doktor sind vollkommen ungreifbar und untypisch, von den gegensätzlichsten, unerwartet zutage tretenden Emotionen und Eigenheiten bestimmt.

*Das heute leider nach wie vor sehr aktuelle Thema Femizid spielt durch den Mord an Marie in Wozzeck eine zentrale Rolle.*

ST Diesbezüglich wird ein sehr brennender Themenkomplex angesprochen: Wie oft bemühen Anwälte sogar heute noch das unerträgliche Argument, dass ein durch Eifersucht erfolgter Mord an einer Frau zumindest verstehbar, wenn nicht sogar zum Teil entschuldbar sei, da sie ja den Partner

zunächst betrogen hätte. Dass jemand im 21. Jahrhundert so etwas überhaupt zu formulieren wagt, sagt viel über bestimmte Denkweisen über angeblich beleidigten Stolz, verlorene Ehre, verunsicherte Identitäten und ähnlichen Unsinn aus, die wir eigentlich als längst überholt und ad acta gelegt zu haben glauben. Wozzeck ist zweifellos ein vielfaches Opfer. Aber – und das ist wichtig – der Mord an Marie macht ihn zum Täter, und diese Tat ist nicht ableitbar aus seiner Opferrolle! Denn es gibt genügend Menschen in ähnlichen Situationen, die trotzdem nicht gewalttätig werden. Eine wichtige Lektion, die uns durch Büchner und Berg noch einmal eindringlich vorgeführt wird. Davon abgesehen: Seit wann ist Betrug eine Tat, auf die ein Todesurteil steht? Wenn dem so wäre, müsste bei uns wohl die Hälfte der Bevölkerung sterben. Natürlich behandelt Marie Wozzeck nicht gut, natürlich hintergeht sie ihn mit dem Tambourmajor. Aber anders als der Mord durch Wozzeck ist ihre Position sehr wohl nachzuvollziehen: Sie lebt mit einem Mann zusammen, der völlig durchdreht, unentwegt wirres Zeug denkt und spricht. Von ihm abhängig hockt sie tagaus, tagein allein mit einem Kind zu Hause, dem Wozzeck kaum Beachtung schenkt. Diesem perspektivlosen Ge-



Simon Stone im Wohnzimmer Alban Bergs

fühlt des Eingesperrtseins hofft sie zu entfliehen und der Tambourmajor scheint sich dafür als gangbarer Weg anzubieten. Ist es Marie zu verdenken, dass sie frei und eigenbestimmt sein will?

*Wozzeck missdeutet also sein Verhältnis zu Marie als gegenseitige Liebesbeziehung.*

ST Dass man sich Zeit lässt und auf einen Partner, eine Partnerin, auf den wahren Einzigen wartet, den man wirklich liebt, ist ein Privileg der behüteten gesellschaftlichen Schichten. Natürlich gibt es auch im Prekarat echte Liebebeziehungen. Aber wenn man nicht weiß, wie man am Ende des Monats die Heizung, die Miete bezahlen soll, ob man genug Geld hat, dem Kind das Notwendigste zu geben, dann nimmt man schnell den Erstbesten, der einem gewisse Sicherheiten bieten kann und verlässt ihn leider auch dann nicht sofort, wenn Gewalt ins Spiel kommt.



Simon Stone im Arbeitszimmer Alban Bergs

*Ab wann hat Wozzeck zum ersten Mal den Gedanken, Marie zu töten – denn von einer Affekttat wollen und können wir bewusst nicht ausgehen?*

ST Ich glaube, dass in seinem Unterbewusstsein schon sehr früh, wahrscheinlich von Anfang an, diese Option existiert. Er ist stets besessen vom Gedanken an den Tod, an Sterblichkeit und Vernichtung, er spricht von Blut, noch ehe er Marie mit dem Messer gegenübertritt. Wozzeck bemerkt offenbar nicht, wie sehr es in ihm arbeitet, dass er die ganze Zeit und nahezu von jedem Menschen heruntergemacht und ausgespottet wird. Wir haben keinen Otello vor uns, der erst durch die Machenschaften eines Jago aus der Spur gebracht wird, es gibt bei Wozzeck keinen Wendepunkt, keine Entwicklung. Er ist von Anfang an geknechtet und seelisch verkrüppelt.

Die Entladung passiert einfach in dem Moment, in dem ihm sein Zustand gänzlich bewusst wird. Dieser Moment ist daher rein zufällig und hätte Monate früher oder später genauso passieren können. Aber noch einmal: Das ist keinerlei Entschuldigung für seine Tat. Deswegen ist es so wichtig, wie wir die Kinder erziehen, welches Bild wir ihnen von der Beziehung zwischen zwei Menschen vermitteln – und vorleben.

*Nach dem Tod von Marie und Wozzeck bleibt das Kind der beiden als Waise zurück. Ist hier schon ein tragischer Grundstein für den zukünftigen, neuen Wozzeck gelegt?*

ST Nun, man kann es so lesen, dass das Kind am Ende der Oper tatsächlich schon von den anderen gequält wird und die Demütigungen schon in diesen frühen Jahren beginnen. Was wir auf jeden Fall lernen können: Während wir Erwachsene mit unseren Schwierigkeiten beschäftigt sind, vergessen wir oft auf die Kinder und merken nicht, dass wir sie in unsere Probleme hineinreißen. Andererseits: Das Kind ist jung, und die Hoffnung stirbt bekanntlich zuletzt. Wirklich bedenklich wäre es,

wenn es schon an dieser Stelle begäne mehr oder weniger subtile Aggressionen zu entwickeln. Aber davon ist keine Rede. Sein Hopp-hopp ist eher ein Zeichen der Unschuld.

## WOZZECK

21. (Premiere), 24./ 27/ 31. März; 3. April 2022

Einführungsmatinee: 20. März 2022, 11 Uhr

Musikalische Leitung Philippe Jordan  
Inszenierung Simon Stone  
Mit Christian Gerhaher, Anja Kampe,  
Jörg Schneider, Dmitry Belosselskiy,  
Sean Panikkar u.a.

# DEBÜTS



Jennifer Holloway



John Lundgren



Sean Panikkar



Lourenço Ferreira

## HAUSDEBÜTS

### SALOME 7. MÄRZ 2022

Claudia Mahnke → *Herodias*  
 Jennifer Holloway → *Salome*  
 John Lundgren → *Jochanaan*

### DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL 12. MÄRZ 2022

Caroline Baas → *Blonde – Schauspielerin*

### WOZZECK 21. MÄRZ 2022

Sean Panikkar → *Tambourmajor*

## ROLLENDEBÜTS

### SALOME 7. MÄRZ 2022

Thomas Guggeis → *Musikalische Leitung*  
 Daniel Jenz → *Narraboth*  
 Robert Bartneck → *4. Jude*  
 Artyom Wasnetsov\* → *5. Jude*  
 Sergey Kaydalov → *1. Nazarener*  
 Michael Arivony\* → *2. Nazarener*

### DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL 12. MÄRZ 2022

Tobias Kehrer → *Osmin*

## SCHWANENSEE 13. MÄRZ 2022

Robert Reimer → *Musikalische Leitung*  
 Gala Jovanovic → *Die Königin*  
 Zsolt Török → *Der Erzieher des Prinzen*  
 Lourenço Ferreira → *Gefährte des Prinzen*  
 Rebecca Horner → *Großer Schwan*  
 Sonia Dvořák, Aleksandra Liashenko →  
*Kleine Schwäne*  
 Iulia Tcaciuc → *Spanische Tänzerin*  
 Calogero Failla → *Spanischer Tänzer*  
 Daniel Vizcayo → *Neapolitanischer Tänzer*  
 Géraud Wielick → *Polnischer Tänzer*

## SCHWANENSEE 17. MÄRZ 2022

Sonia Dvořák, Aleksandra Liashenko,  
 Edward Cooper, Duccio Tariello →  
*Die Gefährtinnen & Gefährten des Prinzen*  
 Godwin Merano → *Spanischer Tänzer*

## RIGOLETTO 20. MÄRZ 2022

Francesco Demuro → *Herzog*  
 Ludovic Tézier → *Rigoletto*  
 Vera-Lotte Boecker → *Gilda*  
 Evgeny Solodovnikov → *Sparafucile*  
 Monika Bohinec → *Maddalena*  
 Dan Paul Dumitrescu → *Monterone*  
 Michael Arivony\* → *Marullo*  
 Hiroshi Amako\* → *Borsa*  
 Attila Mokus → *Graf Ceprano*  
 Aurora Marthens\* → *Gräfin Ceprano*

## WOZZECK 21. MÄRZ 2022

Philippe Jordan → *Musikalische Leitung*  
 Christian Gerhaher → *Wozzeck*  
 Anja Kampe → *Marie*  
 Josh Lovell → *Andres*  
 Jörg Schneider → *Hauptmann*  
 Dmitry Belosselskiy → *Doktor*  
 Peter Kellner → *1. Handwerksbursch*  
 Stefan Astakhov\* → *2. Handwerksbursch*  
 Christina Bock → *Margret*  
 Thomas Ebenstein → *Narr*

## DIE ENTFÜHRUNG INS ZAUBERREICH 27. MÄRZ 2022

Eric Melear → *Dirigent*  
 KS Wolfgang Bankl → *Bosmin*

\* Mitglied des Opernstudios  
**Operndebüts / Ballettdebüts**

*Das Opernstudio wird gefördert von*

Czerwenka Privatstiftung  
 Robert Placzek Holding  
 Offizieller Freundeskreis der Wiener Staatsoper

*Bilder Arielle Doneson (Jennifer Holloway) /  
 Kristina Sherk (Sean Panikkar) /  
 Andreas Jakwerth (Lourenço Ferreira)*

# MARIE

## *ist die pure Einsamkeit*

*Anja Kampe über die Marie in Wozzeck*

*Es gibt von Adorno den bekannten Satz, dass Bergs Musik ein Bild des Verschwindens sei, eine Komplizität mit dem Tod habe. Das hat auch Regisseur Simon Stone zu Probenbeginn so ähnlich beschrieben. Empfinden auch Sie Wozzeck als ein laufendes Dunklerwerden ohne Ausweg?*

ANJA KAMPE Ja, das Stück zielt ohne Zweifel aufs Dunkle. Das ist im menschlichen und sozialen Leid Wozzecks unübersehbar, ebenso im Schicksal Maries. Aber auch in den Umständen, in denen das Kind aufwachsen muss. Diesem wird von Beginn an jede Chance genommen, aus dem tragischen Kreislauf auszubrechen. Das ist übrigens die konkreteste Aktualität: Wir erleben in unserer heutigen sozialen Realität nur zu oft, dass Kinder, die keine Chance auf Bildung haben, aus der Armutsfalle nur schwer herauskommen. Der Weg nach oben, oder zumindest hinaus aus dem Kreislauf, ist ja eine entsprechend gute Ausbildung. Ob das Kind in Wozzeck echte Chancen hat? Man muss auch um seine Zukunft bangen!

*Lesen Sie Wozzeck also als kämpferischen sozialen Aufschrei? Oder soll die Oper unser Herz rühren?*

AK Es ist beides, aber das hat die Sozialkritik ja so an sich. Wenn man sieht, wie die Menschen leiden, wenn man mitleidet, dann entspringt daraus oftmals eine Kritik, ein Wunsch und Wille, das zu ändern.

*Mit Büchners Woyzeck beschäftigten Sie sich im*

*Rahmen Ihrer vorwissenschaftlichen Arbeit zur Matura. Wie wichtig ist für Sie eine Kenntnis der außermusikalischen Quellen einer Oper?*

AK Wenn man sich mit einer Oper befasst, dann muss man sich auch mit der Vorgeschichte befassen, mit den Vorlagen, deren Unterschieden, den Quellen und der wesentlichen Sekundärliteratur. Das ist für meine Arbeit ein ganz wichtiger Aspekt, dieses Nachforschen, Besprechen, Nachdenken, Austauschen. Mir geht es dabei um keine penible Vollständigkeit, sondern vor allem um eine grundlegende intensive Auseinandersetzung mit dem Umfeld eines Werks. Nur so kann man einen schärferen Einblick in die Beziehungsstrukturen und Persönlichkeitschichten bekommen. All das Wissen befruchtet einen, macht die eigene Interpretation reicher.

*Nun wirft das Verhältnis des Paars Marie-Wozzeck Fragen auf. Was bindet sie aneinander? Das gemeinsame Unglück?*

AK Man weiß nicht, was die beiden eigentlich zusammenhält. Ist es vielleicht das Kind? Wozzeck und Marie sind wie zwei Ertrinkende, die sich aneinanderklammern, damit sie nicht untergehen. Ich frage mich immer wieder, was die beiden am Anfang füreinander empfunden haben? Von ihrer Seite war sicherlich Sympathie da, ob es aber auch Liebe gab? Jedenfalls im Moment wo wir die beiden zum ersten Mal zusammen sehen, wirkt er schon verhetzt und versponnen



*»Für mich ist sie  
Opfer und Täterin in  
einem. Sowohl  
Wozzeck als auch dem  
Kind gegenüber.«*

ANJA KAMPE

Kind – aushält? Vermutlich hat sie gar keine andere Chance? Ich glaube übrigens auch nicht, dass das Kind ein Wunschkind war. Denn auch dieses Verhältnis ist verschattet, etwa wenn sie ihm Angst macht. Andererseits liebt sie ihr Kind sicherlich – wohlgemerkt die kleine Person, nicht aber ihre Mutterrolle. Ohne Kind hätte sie ja wahrscheinlich andere Möglichkeiten, ihr Leben zu leben.

*Und Wozzeck bemüht sich um sie?*

AK Ja, das schon. Ich glaube, dass sie eine Art Anker für ihn ist. Gerade, weil es mit ihm den Bach runtergeht, psychisch als auch physisch. Er klammert sich an die Hoffnung, dass es mit ihm und seiner kleinen Familie besser werden könnte.

*Wie alt ist Marie eigentlich? Womöglich treibt sie eine Art Torschlusspanik um – und daher begehrt sie den Tambourmajor?*

AK Natürlich spielt das auch eine Rolle. Und: Sie ist eine Frau mit Bedürfnissen. Und da Wozzeck für diese offenbar nicht mehr taugt oder zur Verfügung steht, sucht sie sich einen anderen. Marie nimmt sich, was sie braucht. Sie prostituiert sich dabei ja nicht, sondern will einfach einen Mann haben und wenn der etwas mehr hermacht als Wozzeck – nur gut! So lässt sie sich vom Tambourmajor verblenden.

*Aber ist es auch eine Flucht? Aus der Einöde ihres Lebens?*

und sie kann zunächst nur hilflos darauf reagieren und in der Folge des Geschehens geht sie mit Wozzeck ja nicht mehr gut um, sie weist ihn geradezu ab und hält Distanz.

*Vielleicht muss man annehmen, dass er ihr eine minimale soziale Sicherheit bieten kann und sie sich daher geradezu an ihn binden muss? In einer Gesellschaft in der, egal wie schlecht es um einen Mann bestellt ist, es seiner Frau noch schlechter geht.*

AK Ich habe mich immer gefragt, warum sie keiner Beschäftigung nachgeht? Wahrscheinlich vor allem, weil sie das Kind hat. Sie ist ja beinahe eine alleinerziehende Mutter, weil Wozzeck kaum zu Hause ist. Vielleicht bleibt sie wirklich nur mit ihm zusammen, weil er sie – und das

AK Klar, sie will raus aus dem grauen Alltag. Sie sucht nach einer Fluchtmöglichkeit aus ihrem tristen Schicksal.

*Ist sie im Moment des Betrugs glücklich? Oder stört bereits da das schlechte Gewissen?*

AK Es sind kleine Momente des Glücks, die sie sich stiehlt. An das große Glück – eine funktionierende, gute Beziehung mit dem Tambourmajor – glaubt sie ja nicht. So dumm ist sie nicht. Marie will einfach nur wieder einmal einen Moment, in dem sie sich als Frau und wieder begehrenswert fühlt. Da spielt es auch keine Rolle, ob sie den Tambourmajor sympathisch findet oder nicht. Er hat einen Status, er ist der Klischeetyp des starken Mannes. Und das schlechte

Sie ist nicht böse an sich. Sondern verzweifelt, schwach, sehnsuchtvoll. Eben: Ein Mensch wie viele. Den Kontrast bilden der Doktor, der Tambourmajor und der Hauptmann: das sind reine Typen, die nichts Berührendes an sich haben, sondern nur eine Funktion erfüllen – daher haben sie ja auch keine Namen.

*Wie spannend ist für Sie diese Figur in ihren Entwicklungsmöglichkeiten? Marie ist ja relativ festgelegt in ihren Motivationen, Handlungen.*

AK Das sehe ich nicht so. Ich finde schon, dass sie ein vielschichtiger Mensch ist, der sich Gedanken macht, sich mit der Bibel hinsetzt und übers Leben nachdenkt, über das Richtige und Falsche. Da hat sie schon viele Facetten. Besonders

## *»Es ist nicht ein Mord an einer nahestehenden Person, sondern ein Mord an einer Frau, die ihm unterlegen ist. Es geht also auch um das Frau-Sein an sich.«*

Gewissen: Ich weiß nicht, ob sie wirklich Mitleid mit Wozzeck hat. Ich würde nicht völlig ausschließen, dass sie zuvor auch schon was mit anderen hatte.

*Das bringt uns zu einer Kernfrage: Warum ist sie, wie sie ist? Weil sie keine anderen Chancen hatte? Oder weil das einfach ihre Art ist? Vielleicht ist sie einfach ein mittlerer Mensch, wie viele andere.*

AK Viele Chancen hatte sie sicher nicht, aber sie ist einfach eine Person mit Schwächen und mit Wünschen. Eine, die wahrscheinlich in einem ähnlich kargen Umfeld aufgewachsen ist wie Wozzeck und womöglich nichts anderes als diese bedrückende, leidvolle Welt kennt. Für mich ist sie Opfer und Täterin in einem. Sowohl Wozzeck als auch dem Kind gegenüber.

*Wozzeck gehört, obwohl Mörder, in seinem Leid unser Mitgefühl. Marie auch?*

AK Absolut. Weil man sie aus ihrer ausweglosen Situation heraus begreift, auch in ihrer Sehnsucht nach Glück. Wobei es mehr Empathie als Sympathie ist. Man empfindet mit ihr mit. Man hat Mitleid. Und man muss ihr zugutehalten, dass sie niemanden manipuliert oder benutzt.

auffällig empfinde ich, dass Marie tatsächlich niemanden hat, keine Freundin, keine Vertrauensperson, der sie sich anvertrauen könnte. Sie ist die pure Einsamkeit.

*Zuletzt tötet Wozzeck Marie. Ist das ein Femizid?*

AK Natürlich, denn bei diesem Mord spielt die enttäuschte Männlichkeit eine große Rolle. Es geht meiner Meinung nach nicht nur darum, dass er niemanden außer Marie hat und er sie durch ihren Betrug verliert. Denn immer noch bliebe ihm das Kind als letzte Bezugsperson. Sondern es geht auch darum, dass er von allen gedemütigt, beschämmt und schlecht behandelt wird und es an einer schwächeren Person – Marie – auslässt. Es ist nicht ein Mord an einer nahestehenden Person, sondern ein Mord an einer Frau, die ihm unterlegen ist. Es geht also auch um das Frau-Sein an sich. Und das macht Wozzeck, weil wir vorhin von Mitgefühl sprachen, klein und nimmt ihm die Sympathie. Auch wenn er aus einer Hilflosigkeit heraus handelt. Er spricht die Sprache der Gewalt, die er als einzige Lösung für seine Probleme sieht.

→ Besetzung und Termine siehe Seite 6

A black and white portrait of Christian Gerhaher, a man with dark, wavy hair and a well-groomed beard and mustache. He is wearing a dark suit jacket over a light-colored shirt. He is looking slightly to his right with a gentle smile.

CHRISTIAN GERHAHER

# *Eine PERFEKTE Oper*

Es ist eine grundsätzliche Frage bei jeder nicht gerade sakralen Vokalmusik, wie sehr der ursprüngliche Text Opfer der späteren Vertonung geworden ist. Hier ist kein Unrecht geschehen: *Wozzeck* würde ich diesbezüglich als Idealbeispiel einer Literaturoper bezeichnen (übliche Libretti werden ja geschrieben, um vertont zu werden), und noch dazu eine geglückte, weil die Büchner'sche Vorlage vom Komponisten recht weitgehend respektiert wurde, radikale Kürzungen ausgeblieben sind und insgesamt der vertonte Text dem Dramenfragment *Woyzeck* doch äußerst ähnlich geblieben ist – besonders in ihrer für eine Oper dringend notwendigen Kürze und Sinnverdichtung. Das liegt natürlich eben am Original, das eine phänomenale Verdichtung von Sinnhaftigkeit im

verbalen Ausdruck aufweist: Jede Wendung ist von schier unvergleichlicher »atomistischer« Prägnanz, von Schönheit des Erkennens, von Witz. Wie viel ist mitunter in einzelne Worte verpackt – das »Uff« des Hauptmanns im zweiten Akt beispielweise bildet mir bereits einen grandiosen, hinreißenden Satz! Und Berg hat diese Sinnhaftigkeit durch seine Musik noch einmal klanglich präzisiert, ja vielleicht überboten. *Wozzeck* ist somit in seiner gehaltvollen Knappheit, Bedeutungstiefe und gleichzeitigen musik-formalen Vollendung eigentlich die schlechthin perfekte Oper – und trotz aller Düsterkeit und Tragik des Stoffes eine einzige Freude für den Geist. Von welchem anderen zuvor aufgeführten oder studierten Werk ich auch immer gerade komme – die Auseinandersetzung mit

*Wozzeck* gewährt mir jedes Mal eine unvergleichliche Erfüllung, ein inneres Aufatmen. Hier erlebe ich durch die Vereinigung der Sinnhaftigkeit Büchner'scher Sätze (kein Wort zu viel) mit der Sinnlichkeit der Berg'schen Musik (kein Ton zu viel) jedes Mal neu einen Gipfel in der Geschichte des Musiktheaters (einzige Einschränkung des Lobpreises wäre vielleicht, dass Alban Berg einerseits noch keine wissenschaftlich redigierte Version benutzen konnte und so einige Szenen nicht vertont werden konnten und er andererseits ein paar geschmacklich motivierte Textanpassungen vorgenommen hat).

Eine wichtige Frage ist, inwiefern Bergs doch sehr dezidierte, aber in ihrer Gesamtheit immens schwer verständliche Notation der Gesangsstimmen – es gibt angeblich gezählt mehr als 60 (!) verschiedene Notationsformen – eins zu eins verwirklicht werden muss und ob sie bis ins letzte Detail überhaupt konsistent verwirklichbar ist. Der Farbgestus des durchschnittlichen Operngesangs am Ende des 19. Jahrhunderts dürfte hinsichtlich seiner deklamatorischen Vielfalt jedenfalls ein gewisses Defizit mit sich gebracht haben, welchem dann, nicht zuletzt von Schönberg und seinem Schüler Berg, aber auch schon beispielsweise in Humperdincks zunächst als reine Deklamationsoper verfassten *Königskindern*, mit koloristischer Vielfalt zu begegnen versucht wurde. Spätestens nach der Jahrhundertwende stand eine vielfarbige Gestaltung der Gesangslinie als Desiderat im Raum – und das eventuell mehr als eine hundertprozentige Trefferquote der Tonhöhe. In diesem Sinne mag auch die entsprechende Anweisung Bergs zu verstehen sein, nach der die Intervalle korrekt zu singen, aber – bei entsprechender Notation – die exakten Intonationen vernachlässigbar wären. Andererseits versicherte mich Heinz Holliger oft (und dezidiert genug, dass ich das einfach so nachplappern darf), dass bei Berg, dem vielleicht größten Klangdenker des 20. Jahrhunderts, kein Ton zufällig oder gar zu viel wäre und dass jede Tonfolge im Gesamtgefüge ihren ganz eigenen Sinn hätte. Und so kann es doch eigentlich nicht sein, dass in diesem luzide-konzisen Klanggebilde kontingente Tonhöhen, der momentanen Eingebung und Befindlichkeit eines Darstellers folgend, ihren berechtigten Platz finden dürfen.

Inhaltlich ist *Wozzeck* die Geschichte eines Mannes, der in jeder Hinsicht Opfer und jedem unterlegen ist: dem Hauptmann hierarchisch, dem Doktor intellektuell und sozial. Marie ist er sexuell unterlegen,

und überhaupt als Partner. Von den ersten beiden lässt er sich, da er Geld braucht, um seine Familie zu ernähren, knechten und für fragwürdige medizinische Zwecke missbrauchen. Und von Marie wird der sich stets Unterordnende und offensichtlich als unattraktiv, zumindest inkompatibel Empfundene spürbar missachtet. Die Beziehung der beiden ist offensichtlich ein einziges Unglück. Sieht man in unserer Inszenierung das gemeinsame Bett, kann man sich kaum vorstellen, dass der gehemmte, verschämte Wozzeck dort neben Marie jemals liegen könnte. Wenn der hin und her Hetzende dann doch einmal nach Hause findet, so wird er wohl in einem Sessel Platz nehmen, um dort kurz zu schlafen, ehe er sein erratisches Leben wieder aufnimmt. Dieses Leben als eine Flucht vor seiner Lösung, in Furcht vor einer Auflösung der Illusion eines finanziell, sozial und sexuell-amourös scheinbar geordneten, mindestens funktionierenden Daseins gerät aber immer mehr in eine Schieflage, in eine Art zunehmender Verengung der Möglichkeiten seiner Fortführung: Der Arzt unterzieht ihn einer nebenwirkungsreichen (Hyperurie, Halluzinieren) Hülsenfrucht-Diät, die zunehmend das Maß des Tragbaren überschreitet (»auf der Straße gepisst wie ein Hund«), der narzistische Sadismus des Hauptmann (»O er ist dumm, ganz abscheulich dumm«) wird immer unerträglicher, und schließlich noch der ihn physisch wie psychisch demütigende Tambourmajor... Das schicksalhaft Entscheidende aber ist Maries unverhohlene Affäre mit diesem als Konsequenz ihrer Mesalliance, selbst eine Folge ihrer sozial prekären Situation (erster Dialog mit Margret).

Warum Wozzeck diese Nicht-Beziehung überhaupt so lange aufrechterhält? Vielleicht sucht er eine stellvertretende Bedeutung seiner Existenz: Mit der Gegenwart, der aktuellen Situation weiß er nie etwas anzufangen, das Abliefern des soeben verdienten Geldes könnte aber ein befriedigendes tägliches Ziel sein (über einem für mehrere Takte liegenden C-Dur-Akkord) – Ersatz für ein Leben ohne Entwicklungsmöglichkeit. Ein Verhältnis mit anderen Frauen würde sich beim ihm wohl kaum anders gestalten, er dürfte in jeder Partnerschaft der Unterlegene sein. Käme er nach dem Mord an Marie nicht selbst um (für mich ist es ein Unfall, kein Selbstmord), wer weiß, ob er sich nicht zu einem Jack the Ripper entwickelte? Sein »Margret, du bist so heiß... wart nur, wirst auch kalt werden!« in der zweiten Wirtshausszene deutet immerhin in diese Richtung.



Was Wozzeck also auf jeden Fall, und in seiner zunehmenden Überforderung immer offensichtlicher fehlt, ist eine echte Perspektive, die ihn aus seiner unglücklichen Lebenslage befreit. Einen erahnbaren Ehrgeiz, einen Drang nach Bildung, von der er sich gesellschaftlichen Aufstieg und damit Steigerung seines Selbstwertgefühls erhoffen könnte, besitzt er ja, wie wir im Laufe der Handlung mehrfach erkennen können: In all den Zusammenkünften mit dem philosophierend-schwadronierenden Hauptmann, dem selbstgefälligen, großenwahnsinnigen und skrupellosen Doktor versucht Wozzeck alles Gehörte aufzusaugen und in sein Vokabular einzubauen (Bibelzitat und Attribute des vornehmen Herrn in der Hauptmannszene; Benutzen komplizierter Begriffe in der Doktorszene: »Natur«, »Charakter«, »Struktur«). Doch da ihm seine Herkunft und Erziehung nichts mitgab, bleiben ihm diese mehrdeutigen Begrifflichkeiten intellektuell natürlich verschlossen und letztlich unanwendbar. Auch seine im Wahn vorgebrachte Furcht vor den Freimaurern stellt letztlich nur eine assoziativ geäußerte Angst vor etwas Unbekanntem, etwas nicht Greifbarem dar, von dem er irgendwo etwas vernommen hat, ohne damit inhaltlich oder gar urteilend etwas verbinden zu können.

Wozzecks experimentell evozierter Wahnsinn: Der Mediziner Büchner war seinerzeit Zeuge von Experimenten zur Frage, ob Hülsenfrüchte Fleisch ersetzen können (diese Feldstudie wird – nicht authentisch – mit Justus Liebig in Verbindung gebracht). Um die Kosten der Verpflegung von Soldaten zu reduzieren, dachte man daran, tierisches Eiweiß vollständig durch pflanzliches zu ersetzen – also bekamen die Probanden wochenlang nur Erbsen- und Bohnenbrei zu essen. Durch diese Einseitigkeit entstand dann eben der für den Protagonisten charakteristische Symptomkomplex (vermehrter Harndrang sowie optische und akustische Halluzinationen, Akoasmen). Zum einen wird klar, dass Wozzecks gesundheitlicher Zustand ganz offensichtlich von seiner sozialen Situation, seiner finanziellen Abhängigkeit, seiner Herkunft enorm mitbestimmt wird, zum anderen hilft dieser Umstand vielleicht, ein strittiges Detail im Text der Oper zu entscheiden: Heißt es in der Doktorszene im Original »Ich habs gesehn, Wozzeck, Er hat wieder gepisst«, so lautet die Stelle bei Berg »...hat wieder gehustet« – eine jener sprachlichen Anpassungen, von denen ich weiter oben sprach. Inhaltlichen gesehen wäre es also legitim – und es ist mittlerweile fast üblich –, zur Büchner'schen Formulierung zurückzukehren. Nun hat es Berg aber aus ästhetischen Gründen anders entschieden, und ein ästhetischer Urgrund ist doch wiederum mitentscheidend dafür, dass es überhaupt zu so einem unvergleichlichen Werk gekommen ist.

Eine eigentlich nicht, zumindest nicht grundsätzlich zu entscheidende Frage.

Inwiefern nun die Personen rund um Wozzeck ebenfalls als Opfer der Umstände zu verstehen sind beziehungsweise in welchem Ausmaß ihnen Schuld zuzurechnen ist, ist immer eine Frage der Interpretation. Büchners bekannt radikale, sozial- und herrschaftskritische Haltung bietet da natürlich einen passenden Interpretationsrahmen. Grundsätzlich können die Rollen aber auch als Typen gesehen werden, die ihren Ursprung in der *Commedia dell'arte* finden: Der Hauptmann entspräche dem Capitano, Marie der Colombina, der Doktor dem Dottore, Andres der lebensbejahenden und Wozzeck der düsteren Seite des Harlekin. Zudem wird immer wieder wie dezidiert das Publikum adressiert. Aufgebrochen wird diese Typisierung freilich in den vier kurzen Szenen zwischen Wozzeck und Marie, in welchen sich trotz der gewohnt komprimierten Form eine vielfarbige psychologische Konstellation entwickelt, welche schließlich in der Mordtat als wohl einzig verbleibender Möglichkeit kulminiert.

Eine interessante Position zwischen Marie und Wozzeck nimmt schließlich noch das Kind ein. Der Bub und Wozzeck scheinen ja durch keinerlei sichtbare emotionale Bindung verbunden – viel größer und damit erschütternd ist die Empathie des Zusehers mit diesem Vollwaisen. Ist Wozzeck überhaupt sein Vater? Wenn er Marie in der ersten Unterredung auf ihr »Franz, dein Bub...« mit »Mein Bub, mein Bub... jetzt muss ich fort« antwortet, so interpretieren wir diese Aussage mit einem Fragezeichen. Vielleicht fürchtet er, ein Kuckuckskind vor sich zu sehen. Vielleicht ist der Bub aber auch nur ein Stiefkind? Das deutet sich jedenfalls im letzten Dialog an: »Weißt noch, Marie, wie lang es jetzt ist, dass wir uns kennen?« – »Zu Pfingsten drei Jahre«. Älter scheint dieser Bub allemal, und hier als Ernährer eifrig einzuspringen, könnte der einzige Grund sein, warum Wozzeck sich mit einer ihm so sehr überlegenen Frau überhaupt einlassen konnte. Was für eine Perspektive: aus so dürftigem Grund sich als Paar zusammenzufinden! Sie entspricht der Perspektive, mit welcher dieses Theater einen gleich am Anfang umfasst: Trostlosigkeit, die nur so enden kann, wie sie endet. Aber im Vergleich zu vielem anderen in Film, Roman oder Theater – was für ein Vergnügen tut sich dazwischen auf, wenn der Hauptmann anhebt, die Düsternis hiesiger Sinnlosigkeit mit Worten so herrlich zu erhellen: »Wozzeck, es schaudert mich, wenn ich denke, dass sich die Welt in einem Tag herumdreht. Drum kann ich auch kein Mühlrad mehr sehn!«

→ Besetzung und Termine siehe Seite 6



# DER DURCHBRUCH *des Genial-Neuen*

*Musikdirektor Philippe Jordan im Gespräch  
mit Oliver Láng über Alban Bergs Wozzeck*

*Über Alban Bergs Wozzeck gibt es meterweise Literatur, Analysen sonder Zahl. Die Außergewöhnlichkeit und Schwierigkeit des Werks fordert offenkundig ihren literarischen und wissenschaftlichen Tribut. Braucht auch ein Dirigent in der Vorbereitung noch mehr Beschäftigung, noch mehr Literatur, noch mehr Analysen als bei anderen Werken des Repertoires?*

PHILIPPE JORDAN Die gewaltige Menge an bestehenden Auseinandersetzungen ist auf alle Fälle eine große Hilfe. Dass man sich zu Alban Bergs Zeit theoretisch so intensiv mit dieser Oper beschäftigt hat, ist klar – es war eine neue musikalische Sprache, die man erst erlernen musste. Aber auch heute ist die Darstellung und erklärende Analyse des komplexen musikalischen Baus

dieser Oper eminent wichtig. Denn dadurch, dass Berg sich mit dem *Wozzeck* in eine freie Tonalität begeben hat, braucht es umso mehr eine Struktur, um verständlich zu werden: und diese wird durch die verwendeten vielfältigen musikalischen Formen geboten, in denen die einzelnen Bilder und Akte gestaltet sind. Etwa eine Suite, eine Rhapsodie, eine Symphonie und so weiter. Ich erinnere mich, als ich zum ersten Mal – noch als Korrepetitor – an *Wozzeck* herantrat: Ich habe pro Seite einen Tag gebraucht, um das Stück in die Finger zu bekommen. Dabei hat mir die Lektüre über die einzelnen verwendeten Formen sehr geholfen, um die Struktur der Oper zu verstehen und mich zurecht zu finden. Man kann debattieren, ob die Formen für die

Handlung wichtig sind, für den inneren musikalischen Zusammenhalt jedenfalls sind sie es in höchstem Maße!

*Wieweit sind diese Formen innerhalb der Oper erkennbar bzw. in ihrem Wesen klar? Sind es »echte« tradierte Formen oder geht es eher um eine Hommage, eine Annäherung?*

PJ Ich denke, hier geht es mehr um das Assoziative. Es sind in der Suite im 1. Bild zum Beispiel Elemente einer Gigue zu erkennen, aber vieles entdeckt man nicht aufs erste Hinhören. Da geht es mehr um einen Charakter, der ausgedrückt werden soll.

*Nun kennt wahrscheinlich nicht jede Zuhörerin, jeder Zuhörer die vorkommenden Formen. Handelt es sich also mehr um eine Information für die Ausführenden?*

PJ Ganz generell glaube ich, dass je mehr jemand weiß, desto größer seine oder ihre Freude am Erlebten ist. Natürlich: Für uns Interpreten ist das Wissen um den Aufbau grundlegend, es ist wie eine Landkarte, die einem Orientierung verschafft. Aber auch für eine Hörerin oder einen Hörer ist es vielleicht spannend zu wissen, dass das zweite Bild eine Rhapsodie darstellt oder es im dritten Akt um Inventionen geht. Man muss es nicht wissen, aber je weiter man in die Tiefe geht, desto genauer versteht man das Stück. Wenn man etwa weiß, dass Berg gleich in den ersten Takten die *Pastoral*-Symphonie von Beethoven zitiert, dann wird einem fortan diese Stelle immer aufs Neue auffallen.

*Andere Stellen, wie etwa das Zitat aus Schönbergs Gurre-Liedern im 3. Akt, sind mehr eine Rätselrallye für Fachleute.*

PJ Es war nicht nur zur Zeit Bergs gang und gäbe, dass man von Kollegen kleine Passagen übernahm und, in einem sinnreichen Zusammenhang, in das eigene Werk einfließen ließ. Das kennen wir ja auch von Mozart, besonders von Strauss und vielen anderen. Das konnte eine Verbeugung vor einem Kollegen sein, ein Augenzwinkern oder ein bewusst gesetztes Zitat, das einen weiterführenden Sinn hatte. Die Beziehung zwischen Schönberg und Berg war zudem extrem eng. Dass also Berg ein Motiv aus einem Werk seines Lehrers Schönberg verwendete, das er sehr gut kannte, ist nicht weiter verwunderlich.

*Eine spannende Frage ist bei Wozzeck, in welchem*

*Maße die Oper freitonal ist, beziehungsweise, ob es doch noch eine Tonalität gibt.*

PJ Es gibt Passagen mit einem tonalen Bezug, etwa den Epilog in d-Moll oder den Ländler in g-Moll. Ob atonal oder freitonal oder atonikal – das ist eine umfassende, lang geführte Diskussion der Fachleute.

*Welche – auch inhaltliche – Funktion haben diese tonalen Inseln?*

PJ Berg war, im Gegensatz zu Schönberg und Webern, ein unglaublich publikumsfreundlicher Komponist. Ein Urmusikant, der ein Vokabular benützte, das ganz aus der Tradition der westlichen Musikgeschichte stammte. Wir haben schon Formen wie die Suite im ersten Bild angesprochen, ein anderes Beispiel ist die Verwendung von spezifischen Tonarten. Viele wissen,

*»Letztlich geht es in Wozzeck ja um die existenziellen Fragen.«*

dass d-Moll oftmals für den Tod steht – nicht umsonst ist Mozarts *Requiem* in dieser Tonart geschrieben. Der Epilog der Oper in d-Moll ist also nichts anderes als ein Requiem für Wozzeck. Die Suitenform wiederum, die im ersten Bild – Hauptmann und Wozzeck – verwendet wird, verweist auf die Barockzeit, jene Epoche, in der die Commedia dell'arte ihre Hochblüte erlebte. Und der Hauptmann hat – wie auch der Doktor und der Tambourmajor – in einzelnen Stilelementen eine Verwandtschaft mit der Commedia dell'arte. Er ist ein Typus, eine überzeichnete Schablone. Seine Typenhaftigkeit erkennt man übrigens schon daran, dass er keinen Eigennamen hat, sondern nur durch seinen Beruf definiert wird – ganz im Gegensatz zu den zutiefst menschlich gezeichneten Figuren von Wozzeck und Marie. Ein weiteres Beispiel für die wirkungsvolle Technik Bergs ist die Verwendung des Tones H, für Berg ein Todeston, der immer dann ganz präsent wird, wenn es in *Wozzeck* um das Sterben oder den Mord geht. So hört man ihn ganz deutlich, wenn Wozzeck nach dem Ringkampf mit dem Tambourmajor sagt: »Einer nach dem anderen«. Und natürlich



in der zweiten Szene des dritten Aktes, beim Mord an Marie. Die lauernde Gefahr, die Berg da eindrücklich zum Ausdruck bringt, die bekommt man auch emotional mit, ganz ohne musikalisches Hintergrundwissen.

*Dazu kommen einzelne Motive, die wiedererkennbar sind. Etwa das charakteristische »Jawohl, Herr Hauptmann«. Dienen sie als Gerüst fürs Publikum oder haben sie auch inhaltliche bzw. atmosphärische Wirkungskraft?*

- PJ Hier kann man auf eine Wagner-Tradition verweisen, Berg war ja ein großer Wagner-Kenner. Die Motive sind unter anderem auch eine Orientierungshilfe für die Zuhörerinnen und Zuhö-

dürfen da nicht vergessen werden, etwa Igor Strawinski. All das zeigt, wie offen Bergs Gedankenwelt war oder ganz allgemein: Wie sich die Komponisten der Zeit umgeschaut haben und über ihren Horizont blickten.

*Jetzt haben wir die Zwischenspiele angesprochen: Was sind sie eigentlich? Seelenräume? Weiterentwicklungen? Überleitungen?*

- PJ Ich denke, sie sind auch Teil des Wagner-Erbes, das über Debussy und Berg bis Benjamin Britten reicht und das jeder auf seine Weise, aber alle gleichermaßen kongenial, erweitert hat. Ja, die Zwischenspiele sind Seelenräume, Klangräume, die vom Publikum sehr intuitiv und direkt begriffen werden können. Sie gehören zu jenen Teilen der Oper, die sehr stark wirken, Atmosphäre erzeugen und durch ihre besondere Klanglichkeit auch aufs erste Hören »verstanden« werden können.



rer, sie haben aber ebenso eine Bedeutung in der Erzähltechnik und geben Aufschluss über Hintergrundiges. Etliche erkennt man leicht wieder, wie etwa das Arme-Leute-Motiv, das immer wieder zu hören ist.

*Ein weiterer Einfluss kommt von Debussy, es gibt sogar entsprechende handschriftliche Vermerke von Alban Berg.*

- PJ Vor allem die Zwischenspiele sind sehr stark von *Pelléas et Mélisande* beeinflusst, aber auch der Schluss der Oper weist in vielem auf Debussy hin. Das zeigt, dass die Zweite Wiener Schule nicht nur in ihrem Saft geschmort, sondern alle Erneuerer der Musik rezipiert hat. Auch andere

*Die Commedia dell'arte-Verwandtschaft des Hauptmanns und Doktors wurde schon angesprochen. Berg schreibt für den Hauptmann einen Tenor-Buffo, für den Doktor einen Bass-Buffo vor. Das deutet auf einen bewusst zugesetzten Charakter hin?*

- PJ Wobei ich das durchaus sozialkritisch

tisch sehen würde. Wir erleben eine eiskalte Welt rund um diese im Grunde bitterbösen Figuren. Durch die ihnen innewohnende Ironie und die Commedia dell'arte-Anklänge bekommen sie etwas Komisch-Böses, was sie noch grausamer macht. Eine Bissigkeit und Schärfe, die auch musikalisch in die Charaktere eingeschrieben ist.

*Mehrfach ist das Wort Atmosphäre gefallen. Hören Sie in Bergs Wozzeck auch illustrierende Musik, die bildhaft auf etwas verweist? Wenn die Oper etwa mit den leeren Quinten endet: Sind diese hohen Laute die Darstellung einer Hoffnungslosigkeit, die auch das Kind mit seinen Hopp-hopp-Rufen ergreift?*

PJ Einer der faszinierenden Aspekte dieses Schlusses ist seine Vieldeutigkeit. Man kann einen hoffnungslosen Befund ausstellen, das Ende aber gleichermaßen offen sehen. Ich höre da ein Fragezeichen und ein Rufzeichen: Ist das Kind, das keinen Vater und keine Mutter mehr hat, der nächste Wozzeck? Hat das Kind überhaupt eine Chance, diesem Kreislauf zu entkommen? Berg lässt es mit einem plötzlichen Abbruch enden und verwendet keine klassischen Schlussakkorde. Man kann nur verblüfft zusehen, wie der Komponist hier mit der Tradition bricht und etwas Genial-Neues schafft.

*Schönberg war nach Abschluss der Komposition hingerissen von der Theater-Qualität der Oper. Er meinte, es ist, als hätte Berg – der ja zuvor keine Oper geschrieben hatte – nie etwas anderes gemacht.*

PJ Das ist tatsächlich faszinierend! Ich glaube, dass man hier einfach das Genie Berg erblickt. Letztlich ganz ohne Vorstufe schafft er eine Oper, die perfekt ist. Natürlich, Büchners Vorlage ist großartig und Berg war durch sie zutiefst inspiriert. Aber dennoch: Diese unglaubliche Fantasie, die technische Vollkommenheit, das Gespür für Dramaturgie, all das ist verblüffend. Ich dirigierte vor Kurzem die *Altenberg Lieder* von Berg aus den Jahren 1911/12, also ein Werk, das rund zehn Jahre vor dem *Wozzeck* geschrieben wurde. Am ehesten kann man in ihnen so etwas wie einen Vorlauf sehen, wobei man noch merkt, dass ihm an manchen Stellen die Erfahrung fehlte. Es ist noch ein bisschen »überinstrumentiert«, man muss als Dirigent noch helfend eingreifen – was beim *Wozzeck* absolut nicht mehr notwendig ist.

*Alban Berg legte beim Gesang besonderen Wert auf eine kantabile Ausführung...*

PJ ...und gerade das macht ihn auch so populär. Im Gegensatz zu vielen anderen Komponisten, auch vielen zeitgenössischen, deren Intervallik und Rhythmisierung fast nur noch instrumental zu bewältigen ist, denkt Berg immer gesanglich und melodiös. Selbst die schwierigsten Sprünge sind realisierbar, und es gibt meist einen Kern, den man, einmal kennengelernt, relativ schnell mitsingen kann. Dasselbe gilt für seine Orchestersprache, die unglaublich verführerisch sein kann, ja rauschhaft sinnlich. Und Berg suchte immer wieder, selbst als er die Zwölftontechnik anwandte, nach harmonischen Bezügen. Er mogelte eine Konsonanz hinein und nützte die Möglichkeiten, mit ihr zu spielen.

*Wie viel Freiheit bleibt einem überhaupt noch in einem Stück, in dem Alban Berg sogar die Geschwindigkeit des Vorhangfallens in der Partitur genau notiert? Bleibt da für die Interpretinnen und Interpreten Spielraum?*

PJ An Details wie der genauen Festlegung des Fallens und Öffnen des Vorhangs erkennt man, wie wichtig dem Dramaturgen Berg alle Elemente eines Abends waren – und nicht nur die Musik. Ich würde sagen, dass einem musikalisch gar nicht so viele Freiheiten bleiben, was aber völlig in Ordnung ist. Denn *Wozzeck* ist so gut geschrieben, dass es schon schwer genug ist, alles genau so umzusetzen, wie es sich Berg gedacht hat. Andererseits, und da sehe ich eine Verwandtschaft mit Gustav Mahler: Es gibt dann doch Mehrdeutiges, alleine schon bei Tempowechseln oder Tempoangaben. Und da und dort lässt Berg einiges an Raum, etwa in der Gewichtung des Orchesterklangs. Aber letztendlich geht es einfach darum, die Partitur möglichst detailgetreu umzusetzen. Da gibt es genug zu tun!

*Eine letzte Frage: Warum muss diese Oper für alle Beteiligten so schwer sein? Hätte es für denselben Ausdruck und dieselbe Wirkung nicht auch einfachere Wege gegeben? Oder braucht es diese höchste gemeinsame Anstrengung, alleine schon in der technischen Bewältigung, um die Intensität zu erzeugen?*

PJ Vielleicht. Vielleicht braucht diese komplexe, vielschichtige und kluge Sicht auf die Welt eine entsprechende formale und technische Komplexität. Vielleicht gibt gerade diese enorme Komplexität dem Werk auch seine Tiefe, sein aufrührendes, verstörendes und uns immer weiter beschäftigendes Potenzial. Mit *Lulu* ist es ja ganz ähnlich. Fast scheinen Büchner und Wedekind nach dem Erleben dieser Opern plötzlich etwas flach. Und letztendlich geht es in *Wozzeck* ja um Leben und Tod, um die Gesellschaft, um Ausbeutung, um die existenziellen Fragen. Berg packt all das in ein großes Ganzes, ohne etwas zu verkleinern oder nicht vollends auszuschöpfen. Gewiss, als Dirigent finde ich hier und da einen Übergang, bei dem ich mir denke: »Jetzt macht er es uns aber nicht leicht«. Aber, wie Sie sagen, vielleicht braucht es diese Anspannung, um den Fragestellungen, die diese Oper an uns richtet, gerecht zu werden.

→ Besetzung und Termine siehe Seite 6

# RUDOLF NUREJEWS WIENER *Schwanensee*

Zwei Erste Solotänzerinnen  
des Wiener Staatsballetts im Gespräch

*»Und wenn der Prinz  
der tragisch scheiternde Held des  
Schwanensee ist, so ist sie,  
die verzauberte Prinzessin und  
Königin der Schwäne, sein poetisches  
Herzstück und darüber hinaus  
die beredtste Metapher der  
idealistisch verklärten Welt  
des klassischen Tanzes.«*

EVA SELZER

Am 15. Jänner 1895 fand am Mariinski-Theater in St. Petersburg die Uraufführung des an Schönheit und Bravour kaum zu überbietenden Ballettklassikers schlechthin statt: Marius Petipas und Lew Iwanows *Schwanensee* zur Musik von Piotr I. Tschaikowski – die traurige Geschichte von Prinz Siegfried, der sich in die Schwanenkönigin Odette verliebt, jedoch durch einen Betrug von Zauberer Rotbart und dessen Tochter Odile seinen Treueschwur bricht. Zahlreiche Versionen folgten weltweit, in Wien wurde der 15. Oktober 1964 zu einem bedeutenden Tag der Ballettgeschichte: Der Ausnahmetänzer Rudolf Nurejew choreographierte eine eigene Fassung von *Schwanensee* für das Wiener Staatsopernballett, in der er die männliche Hauptrolle deutlich aufwertete. Nurejew selbst tanzte bei der Premiere sowie in weiteren 47 Aufführungen im Haus am Ring die Rolle des Prinzen Siegfried – an



Maria Yakovleva (Odette) an der Seite von Masayu Kimoto (Prinz Siegfried)

der Seite seiner legendären Partnerin Margot Fonteyn – und erzielte mit 89 Vorhängen einen Eintrag ins Guinness Buch der Rekorde. Seither war diese Produktion in 244 Aufführungen zu sehen – in immer wieder neuer Ausstattung, aktuell in jener von Luisa Spinatelli. Für jede Ballerina zählt die herausfordernde Doppelrolle des weißen und schwarzen Schwans Odette/Odile zu den Höhepunkten des Repertoires. In der aktuellen Serie des Wiener Staatsballetts wird diese von den Ersten Solotänzerinnen Liudmila Konovalova und Maria Yakovleva verkörpert, die sich über *Schwanensee* sowie die Besonderheiten von Nurejews »Wiener Fassung« Gedanken gemacht haben.

*Es gibt unzählige Versionen von Schwanensee. Was ist das Besondere an Nurejews Choreographie? Vor allem beim »Schwarzen Schwan-Pas de deux« im dritten Akt gibt es die berühmte »Wiener Fassung«, die besonders anspruchsvoll ist.*

LUDMILA KONOVALOVA Für mich ist Nurejews Wiener *Schwanensee*-Version die herausforderndste. In allen anderen Fassungen, die ich getanzt habe, gibt es für die Ballerina Pausen, in denen sie etwa nur in einer Pose verweilt. Bei Nurejew sind all diese Momente mit Schritten ausgefüllt. Weitere technische Herausforderungen bieten die Übergänge zwischen den einzelnen Schritten, die schön auszuführen oft schwieriger sind als die eigentliche Bewegung. Aber genau das zeigt die Qualitäten einer Tänzerin.

MARIA YAKOVLEVA Die Nurejew-Fassung ist viel anspruchsvoller als andere, nicht nur für den Prinzen, sondern für alle Rollen, wie der Pas de cinq im ersten Akt oder die Charaktertänze im dritten Akt sowie natürlich der »Schwarze Schwan-Pas de deux« – die vielen Balancen und das Beenden der Variation mit italienischen Fouettés sind schon sehr herausfordernd. Im vierten Akt ist das schöne Duett zwischen Odette und Prinz Siegfried, aber auch das gesamte Schwanen-Ensemble auf der Bühne. In russischen Versionen ist diese Szene bei weitem nicht so lang. Ebenfalls besonders an Nurejews Choreographie ist, dass die Frauen das Bein hinten statt in Attitude oft in Arabesque gestreckt haben, was es ebenfalls schwieriger macht.

*Was ist die Herausforderung, im selben Ballett mit Odette und Odile zwei so unterschiedliche Charaktere zu gestalten?*

LK Im Ballett sprechen wir vor allem durch den Körper. Für mich ist es wichtig zu zeigen, dass Odette und Odile zwei sehr unterschiedliche Charaktere und starke Persönlichkeiten sind.

Das muss dem Publikum sowohl in der Darstellung und der Mimik als auch in der Art der Bewegung vermittelt werden. Ich höre nie auf, neue Facetten darin und gleichzeitig in mir selbst zu suchen.

MY Generell mag ich jene Rollen mehr, bei denen auch schauspielerische Darstellung gefragt ist, es nicht nur um pure Technik geht, sondern man etwas Bestimmtes verkörpern und dem Publikum vermitteln muss, was in der Geschichte passiert. Ich tanze beide Rollen sehr gerne: Odette ist zärtlich, weiblich, zerbrechlich, Odile wird meist als böse bezeichnet. Ich denke jedoch, dass sie einfach das macht, was ihr der Zauberer Rotbart, ihr Vater, sagt. Auch sie verzaubert den Prinzen mit ihrer Weiblichkeit und ihrem Charme, aber auf andere Weise als Odette. Ich denke – und versuche das auch so darzustellen –, dass sie eigentlich ein fröhlicher Charakter ist, machen kann, was sie will, vor allem im Vergleich zu Odette, die leidet, weil sie verzaubert und letztendlich vom Prinzen betrogen wird. Die Verkörperung des weißen Schwans ist für mich herausfordernder, man muss diesen im Laufe des Stückes viel mehr entwickeln als den schwarzen Schwan, der nur einen einzigen Auftritt hat. Zudem sind in der »Wiener Fassung« des dritten Aktes so viele Schritte, dass höchstens Raum bleibt für einen Blick, aber nicht für viel Freiheit in der Darstellung.

*Wie hat sich Ihre Rollengestaltung im Laufe der Jahre verändert?*

LK An diesem Ballett kann man ein Leben lang arbeiten und das macht es noch interessanter und attraktiver. Ich verändere und entwickle mich – hoffentlich – als Mensch und meine Rollen machen dasselbe. Man sollte all seine Lebenserfahrung in eine Rolle einbringen und seine eigene Geschichte daraus machen, sonst wird es schnell langweilig und steril.

MY Ja, man verändert sich im Lauf der Zeit und dadurch gestaltet man auch die Rolle mit anderen Nuancen. Man bekommt unterschiedliche Inputs von Ballettmeister\*innen oder Einstudierer\*innen. Sobald ich aber auf der Bühne stehe – mit Kostüm, Schminke, live-Musik – kommt manches ganz von allein, spontan, anders, als ich es geprobt habe. Das bedeutet nicht, dass ich plötzlich andere Schritte mache, aber vielleicht einen anderen Blick werfe – und im Nachhinein denke ich mir dann manchmal: »ah, das hat mir eigentlich gut gefallen, das kann ich so behalten.« Ich mag es, wenn jede Vorstellung

ein wenig anders ist. Natürlich hängt dies auch vom jeweiligen Partner ab, wie dieser mitspielt und reagiert.

*Bereiten Sie sich auf die Rolle der Odette mit einem speziellen Training vor, etwa die Armtechnik – den weichen, ondulierenden Flügelschlag – betreffend?*

LK Natürlich – und nicht nur die Arme betreffend. Das Ballett heißt ja *Schwanensee* und so müssen die Bewegungen, Blicke und Posen denen eines Schwans ähnlich sein: langer Hals, weiche, flügelähnliche Arme, spezielle Bewegungen des Kopfes – wie es die Schwäne machen, wenn sie etwa ihre Federn putzen oder schwimmen und diese wunderschönen halb geöffneten Flügel haben. All das, denke ich, kann jede Ballerina für sich finden. Manchmal hilft es auch, an die Donau zu gehen und diese wunderschönen Vögel zu beobachten. Aber das allein ist natürlich nicht genug, man muss für all diese Bewegungen viel und hart im Ballettsaal arbeiten.

MY Vor allem vor meiner Premiere im Jahr 2009 habe ich viel vor dem Spiegel geübt. Die wellenförmigen Armbewegungen sind nicht einfach, weil sie quasi ohne Stopp ausgeführt werden sollen. Ich stelle mir dabei die Aufgabe, dass sich die Arme immer weiterbewegen, wie Wasser, das macht auch die Weiblichkeit des Charakters aus. Wovon sich die Nurejew-Version hier auch von anderen russischen unterscheidet, ist, dass bei Letzteren die Arme immer hinten sind – das erzeugt die Vision von Flügeln, ist aber sehr anstrengend für Rücken und Schultern. Nurejew hat es absichtlich geändert – vor allem bei der Gruppe –, dass die Arme mehr vor dem Körper gehalten sind. Mit speziellen Rückenübungen



Liudmila Konovalova als Schwarzer Schwan Odile

und »schwanenartigen« Port de bras beginne ich stets ein paar Wochen vor einer *Schwanensee*-Aufführung.

*Warum übt dieses Ballett auch heute noch so eine Faszination bei Tänzer\*innen sowie beim Publikum aus?*

LK Ich denke, es ist einfach eine ganz besonders berührende Geschichte rund um die Schwanenkönigin. Schwäne sind generell wunderschöne Kreaturen, die seit jeher die Menschen faszinierten. Die ganze Geschichte des *Schwanensee* ist so magisch, aber gleichzeitig auch real, wenn man über Gefühle – wie Liebe, Betrug, Leid, Schmerz und Vergebung – spricht.

MY *Schwanensee* ist das klassische, weiße, romantische Ballett und Gradmesser einer großen klassischen Compagnie. Da ist kein Fehler erlaubt. Man tanzt die ganze Zeit im Tutu und da sieht man wirklich alles – das ist sehr herausfordernd und man muss sich ständig weiterentwickeln, an sich arbeiten.

## SCHWANENSEE

13. / 17. / 18. / 25. März 2022

Musik Piotr I. Tschaikowski

Choreographie & Inszenierung Rudolf Nurejew

nach Marius Petipa & Lew Iwanow

Musikalische Leitung Robert Reimer

Mit u.a. Liudmila Konovalova / Maria Yakovleva –

Masayu Kimoto / Denys Cherevychko,

Eno Peci / Andrey Teterin, Solisten &

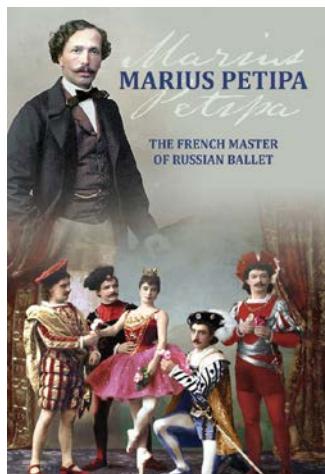
Corps de ballet des Wiener Staatsballetts,

Jugendkompanie & Ballettakademie

der Wiener Staatsoper

## DANCE MOVIES

### Marius Petipa – The French Master of Russian Ballet



Begleitend zu *Schwanensee* zeigen wir in der gemeinsam mit dem Filmcasino und Filmhaus veranstalteten Filmreihe DANCE MOVIES den Film *Marius Petipa – The French Master of Russian Ballet*. Denis Sneguirevs Doku (US 2019, OmEU) beschäftigt sich mit Petipas anhaltendem Einfluss auf das heutige Ballett und stellt die Frage der Rekonstruktion seiner Werke ins Zentrum. Unter anderem gibt Choreograph Alexei Ratmansky, der in dieser Saison auch mit zwei eigenen Werken im Spielplan des Wiener Staatsballetts vertreten ist, Einblicke in seine Auseinandersetzung mit Marius Petipa. Im anschließenden Publikumsgespräch ist Roman Lazik, Senior Artist des Wiener Staatsballetts, zu Gast.

Sonntag, 6. März 2022, 13 Uhr,  
Filmhaus (Spittelberggasse 3)  
Tickets → [filmhaus.at](http://filmhaus.at)

## TANZPODIUM

### Giselle – Schwanensee – Onegin

Über die Pflege des historischen Repertoires des Wiener Staatsballetts sowie Fragen zur Überlieferung und Rekonstruktion diskutieren am 19. März im Tanzpodium Ballettdirektor Martin Schläpfer, die ehemalige Erste Solotänzerin Brigitte Stadler sowie der Ballettmeister des Wiener Staatsballetts Jean Christophe Lesage. Zu Gast ist außerdem Tanzwissenschaftlerin Prof. Dr. Stephanie Schroedter (MDW), deren Forschungsschwerpunkt u.a. auf der Entwicklung des Balletts im Paris des 19. Jahrhunderts liegt. Es moderiert Anne do Paço.

Samstag, 19. März 2022, 15 Uhr,  
Gustav Mahler-Saal

## GASTSPIEL

### Masterclass – Öffentliche Probe – Künstlergespräch

Das Festspielhaus St. Pölten bietet am Montag, den 21. März, einen ganzen Nachmittag mit Martin Schläpfer und dem Wiener Staatsballett – zum Mitmachen und Zuschauen.

#### MASTERCLASS

Das Programm startet um 14 Uhr mit einer 75-minütigen Masterclass. Unter der Leitung von Martin Schläpfer haben Tanzstudierende und junge Profis mit sehr guten Vorkenntnissen in klassischem Ballett die Gelegenheit, an einem Training mit dem Ballettdirektor des Wiener Staatsballetts teilzunehmen.

#### ÖFFENTLICHE PROBE & KÜNSTLERGESPRÄCH

Ab 15.45 Uhr öffnet sich der Große Saal des Festspielhauses dann für Zuseher\*innen: In einer öffentlichen Probe zu *Die Jahreszeiten* gibt Martin Schläpfer zusammen mit den Tänzer\*innen des Wiener Staatsballetts Einblicke in die Arbeit an seinem neuen abendfüllenden Werk, das am 30. April 2022 seine Uraufführung feiern wird.

In einem anschließenden Künstlergespräch (ab 17.15 Uhr) spricht Martin Schläpfer über seine Arbeit als Direktor des Wiener Staatsballetts.

Montag, 21. März 2022, Festspielhaus St. Pölten  
Masterclass

*Beginn 14 Uhr, Eintritt 20 €*  
*Öffentliche Probe & Künstlergespräch*  
*Beginn 15.45 Uhr, Eintritt 12 € / ermäßigt 8 €*

**FEST/SPIEL/HAUS/  
ST/POELTEN/**



Martin Schläpfer, Direktor des Wiener Staatsballetts

# Nur ein BLAUER FLECK?

Im Opernlabor fließen Schweiß und Blut:  
Wie ein Maskenbildnerei-Workshop die Stückentwicklung  
beeinflussen kann.



Seit November 2021 probt ein neues Opernlabor Ensemble, bestehend aus 19 Jugendlichen zwischen 14-24 Jahren, wöchentlich im Kulturhaus Brotfabrik an einer eigenen Musiktheater-Performance. Ausgangspunkt für die partizipative Stückentwicklung ist dieses Jahr die assoziative Auseinandersetzung mit Inhalten und der Musik aus Alban Bergs *Wozzeck* sowie gesellschaftliche Impulse aus dem Alltag. Weitere Inspirationen bieten Workshops mit Künstler\*innen der Wiener Staatsoper selbst. Im Februar besuchte nun Maskenbildnerin Adrienn Ruborics, Ruby, das Opernlabor Ensemble.

*Ruby arbeitet bei uns an der Wiener Staatsoper.  
Was habt ihr Neues über den Beruf erfahren?*

NATASHA Dass es ganz schön stressig sein kann, denn für das Zurechtmachen vieler Chorsänger\*innen hat man manchmal nur 10 Minuten pro Person. Da darf kein Fehler passieren. Neben dem Schminken, gehören auch die Haare oder Perücken dazu. Man arbeitet mit ganz

unterschiedlichen Menschen: während einige wenige vielleicht manchmal etwas eitel sind, sind die meisten nett und gerne in der Maske.

*Was stand im Zentrum von eurem Maskenworkshop?*

NATASHA Wie man verschiedene Arten von Wunden darstellen kann. Blaue Flecken zum Beispiel. Es ist ganz einfach und irgendwie auch schwierig: Ruby hat uns die Farbtheorie erklärt und wie wir verschiedene Komplementärfarben layern müssen, sodass es echt aussieht.

ANASTASIIA Mit einer Art Make-Up in Liedschatten-Konsistenz: Erst ganz dunkel, dann blau, grün, gelb. Je nachdem wie frisch die Wunde aussehen soll.

NATASHA Während wir dies im Workshop an uns selber einfach mit unseren Händen ausprobiert haben, benutz Ruby in der Oper eine Metallplatte zum Verteilen, damit alles hygienisch ist.

JOHANNES Cool war auch zu sehen, wie schnell man eine Schusswunde darstellen kann. Nachdem man seine Hände mit Vaseline eincremt, damit nicht alles an einem kleben bleibt, knetet man eine Latex-Masse, die man dank der eigenen Körperwärme dann ganz einfach nach Belieben formen kann. Etwas hautfarbene Schminke drüber, ein paar Tropfen Kunstblut reinmischen und fertig!

NATASHA Als wir Fotos auf Instagram aus dem Workshop gepostet haben, schrieben manche Freundinnen ganz schockierende Nachrichten: »OMG, was ist mit dir passiert?« »Keine Sorge, nur ein Theaterworkshop!«, antwortete ich.

*Und was hat das mit dem Stück, das ihr gerade im Opernlabor entwickelt, zu tun?*

NIHAT Im Labor sprechen wir viel über *Wozzeck* und schauen, welche Themen der Oper uns

besonders interessieren. Im Stück bringt Wozzeck ja seine Freundin, die Marie, am Ende um. BANAN In den Proben kam heraus, dass viele das Thema Gewalt an Frauen und Femizid beschäftigt und berührt hat.

JOHANNES Basierend auf dem Impuls der Schminke, haben wir im Anschluss an den Maskenworkshop eine Szene aus unserem Stück weiterentwickelt: Bei uns gibt es eine Gossip-Szene in einem Beauty-Salon. Hier tratscht jede und jeder über jeden. Nun wurde entdeckt, dass die Besitzerin einen blauen Fleck hat. Was hat das wohl zu sagen und wie geht man damit um?

BANAN Ich fand spannend zu spüren, wie das Make-Up auch mein Spiel beeinflusst hat. Mein blauer Fleck war zwar unter dem Shirt versteckt und man konnte ihn nicht direkt sehen. Aber ich wusste er ist da und die Maske hat mir geholfen neue Spielideen zu finden...

ANASTASIA ...und auch noch klarer zu fühlen: Das ist jetzt nur eine Rolle und ich spiele nicht mich selbst.

*In welcher Phase der Stückentwicklung befindet ihr euch als Ensemble gerade?*

NATASHA Kernideen wurden herausgearbeitet, Orte festgelegt und Hauptaussagen, die wir gerne auf verschiedene Weisen mit dem Publikum teilen möchten. Eine von diesen ist, dass Gewalt an Frauen nicht nur von einer bestimmten kulturellen und sozialen Schicht ausgeht und dass auch ein blöder Spruch auf der Straße schon too much oder ein Anfang von Gewalt sein kann.

NIHAT Alle Rollen stehen noch nicht fest, aber neben einem Start Up-Unternehmen mit einem Boss, der nur manchmal da ist, spielen ein paar Szenen

auch in einer Bar. Hier kommen immer alle zusammen...

ANASTASIA ...ähnlich wie bei *Wozzeck* im Wirtshaus.

*Es sind noch 3 ½ Monate bis zur Premiere eures Stücks. Was habt ihr bisher für euch mitgenommen und auf welche Momente freut ihr euch noch besonders?*

NATASHA Ich musste lernen, dem Prozess und dem Team sowie dem Ensemble zu vertrauen. Wir reden auch in den Pausen über Themen, die uns wichtig sind, das finde ich toll.

JOHANNES Wir haben einen riesen Fortschritt gemacht und auch Ideen *outside the box* mit einbezogen. Im Opernlabor gibt es zu Beginn noch kein Stück und man lernt eigene Ideen mit anderen zu entwickeln, oft ganz schnell.

NIHAT Man weiß nicht was auf einen zukommt und mir gefällt diese Zusammenarbeit sehr. Das ist aufregend.

JOHANNES Am Anfang auch oft stressig, aber man gewöhnt sich dran: Jetzt, wo man die Mitwirkenden besser kennt, ist kein Druck da gut abzuliefern und man weiß, wer im Ensemble welche Stärken hat. Manche sind lauter, manche ruhiger. Jeder bringt Impulse ein und man hilft sich gegenseitig.

NIHAT Auch wenn man einmal einen schlechten Tag hatte, ist es befreid zur Probe zu kommen. Letzte Woche war dennoch nicht einfach, weil wir eine Impro gemacht haben, in der alle gleichzeitig improvisieren sollten. Da war es herausfordernd immer den Überblick zu behalten. Ich habe etwas Neues ausprobiert, dafür war die Übung hilfreich.

ANASTASIA Ich freu mich auch eine Probe von *Wozzeck* in der Wiener Staatsoper anzuschauen und mit dem Opernlabor die Aufführung der Profis zu besuchen.

JOHANNES ...um mehr Verständnis von dieser Oper zu bekommen. Bisher kenne ich sie nur aus Erzählungen. Es fällt mir dann sicher leichter die Themen zu verknüpfen und zu schauen, wie die Figuren auf der richtigen Opernbühne drauf sind, die auch in unserem Stück wichtig werden.

BANAN Rubys Maskentricks waren gar nicht so schwer und wirklich hands-on. Ich bin schon gespannt zu sehen, welche wir davon in unsere Musiktheater-Performance einbauen werden.

**PREMIERE DES OPERNLABOR-JUGENDSTÜCKS  
16. Juni 2022, Kulturhaus Brotfabrik  
→ [www.wiener-staatsoper.at/jung](http://www.wiener-staatsoper.at/jung)**

# DIE SPRENGUNG DER ENGE

Zur Salome-Erstaufführung in Österreich



Gustav Mahler versuchte vergeblich,  
*Salome* an der Hofoper aufzuführen

Als Richard Strauss seine Oper *Salome* am 16. Mai 1906 in Graz dirigierte, versammelten sich diverse gekrönte Häupter der europäischen Musikwelt, um dem Ereignis beizuwohnen. Die Uraufführung der *Salome* hatte fünf Monate zuvor in Dresden stattgefunden, und es hatte sich herumgesprochen, dass Strauss etwas Unerhörtes geschaffen hatte – ein ultradissonantes biblisches Spektakel nach dem Theaterstück eines degenerierten Briten irischer Herkunft, dessen Namen man in der anständigen Gesellschaft nicht nannte, ein Werk, das jugendliche Lust und Erotik so Schrecken erregend darstellte, dass die kaiserlichen Zensoren es an der Wiener Hofoper verboten hatten.

Gustav Mahler, der Direktor der Wiener Oper, kam mit seiner Frau, der so schönen wie umstrittenen Alma. Der kühne junge Komponist Arnold Schönberg reiste mit seinem Schwager Alexander von Zemlinsky und nicht weniger als sechs seiner Schüler aus Wien an. Einer von ihnen war Alban Berg.

Ganz gewöhnliche Musikbegeisterte füllten den Rest des Zuschauerraums – »viele junge Leute aus Wien, deren einziges Handgepäck ein Klavierauszug war«, wie Richard Strauss notierte. Unter ihnen war womöglich der 17jährige Adolf Hitler, der gerade erst Mahler in Wien Richard Wagners *Tristan und Isolde* hatte dirigieren sehen. Hitler erzählte Strauss' Sohn später, er habe sich für die Fahrt nach Graz Geld von Verwandten geborgt. Sogar ein fiktiver Charakter saß im Publikum – Adrian Leverkühn, die Hauptfigur von Thomas Manns *Doktor Faustus*, ein Komponist, der

einen Pakt mit dem Teufel eingeht.

Strauss und Mahler, die Titanen der deutsch-österreichischen Musikwelt, verbrachten den Nachmittag in den Bergen oberhalb der Stadt, wie Alma Mahler sich in ihren Memoiren erinnerte. Ein Fotograf hielt die beiden Komponisten vor dem Opernhaus fest, als sie offenbar gerade zu ihrer Wanderung aufbrechen wollten –

Strauss lächelnd mit Strohhut, Mahler in die Sonne blinzelnd. Die Gruppe besichtigte einen Wasserfall und aß in einem Gasthof zu Mittag, an einem einfachen Holztisch. Die beiden müssen ein seltsames Paar abgegeben haben: Strauss, groß und schlaksig, mit hoch gewölbter Stirn, leicht fliehendem Kinn, durchdringenden, aber tief liegenden Augen; Mahler, einen ganzen Kopf kleiner, ein kräftiger, raubvogelartiger Mann. Als die Sonne sank, wurde Mahler angesichts der fortgeschrittenen Stunde nervös und schlug vor, zum Hotel Elefant zurückzukehren, wo sie logierten, um sich auf die Aufführung vorzubereiten. »Ach was, ohne mich anfangen können's ja doch nicht«, sagte Strauss. »Sollen's nur warten.« Mahler entgegnete: »Gut, wenn Sie nicht kommen, so fahre ich und dirigiere für Sie.«

Mahler war 45, Strauss 41. Sie waren in vielerlei Hinsicht das genaue Gegenteil voneinander. Mahlers Launen wechselten wie die Farben eines Chamäleons – kindisch, himmelstürmend, despotic, verzweifelt. Wenn er in Wien aus seiner Wohnung Nähe Schwarzenbergplatz zum Opernhaus am Ring schritt, flüsterten die Fiaker ihren Fahrgästen zu: »Der Mahler!«

Strauss hingegen war erdverbunden, selbstgenügsam, ziemlich zynisch und blieb für die meisten Betrachter undurchsichtig. Die Sopranistin Gemma Bellincioni, die beim Bantkett nach der Grazer Vorstellung neben ihm saß, beschrieb ihn als »Deutschen reinsten Wassers, ganz ohne Pose, ohne langatmige Reden, fast ohne Interesse für Klatsch und ganz ohne Neigung, über sich und sein Werk zu sprechen, mit stählerinem Blick und undurchschaubarer Miene«. Strauss kam aus München, in den Augen kultivierter Wiener wie Gustav und Alma Mahler ein rückständiges Nest. Alma unterstrich diesen Eindruck in ihren Memoiren, indem sie Strauss' Worte in übertriebenem bayrischen Dialekt wiedergab.

»Strauss und ich graben von verschiedenen Seiten her in unsren Schachten desselben Berges«, sagte Mahler einmal. »Wir werden uns schon treffen.« Beide betrachteten Musik als ein Medium des Konflikts, als ein Schlachtfeld der Extreme. Sie schwelgten in den ungeheuren Klängen, die ein hundertköpfiges Orchester hervorbringen kann, doch sie setzten dabei auch Energien des Zerfalls und Zusammenbruchs frei. Die heroischen Erzählungen der Romantik des 19. Jahrhunderts, von Beethovens Symphonien bis hin zu Wagners Musikdramen, endeten unweigerlich mit dem hellen Aufstrahlen von Transzendenz, mit einem spirituellen Triumph. Mahler und Strauss hingegen erzählten Geschichten, die eher kreisförmig angelegt waren, und stellten dabei häufig die Möglichkeit eines wahrhaft glücklichen Endes in Frage.

Beide unterstützten die Musik des anderen demonstrativ. Strauss wurde 1901 Vorsitzender des Allgemeinen Deutschen Musikvereins, und seine erste größere Amtshandlung war es, Mahlers *Dritte Symphonie* ins Programm der nächsten Festspiele zu nehmen. In den folgenden Jahren wurden Mahlers Werke dort so häufig gespielt, dass einige Kritiker die Organisation in »Allgemeiner Deutscher Mahlerverein« umtauften: Andere bezeichneten die Festspiele als »Alljährlichen Deutschen Karneval der Kakophonie«. Mahler seinerseits bewunderte die *Salome*. Strauss hatte ihm den Klavierauszug ein Jahr zuvor in

einer Klavierhandlung in Straßburg vorgespielt und gesungen, während Passanten die Ohren ans Schaufenster pressten, um mitzuhören. *Salome* versprach einer der Höhepunkte seiner Intendanz in Wien zu werden, doch die Zensoren schreckten vor einer Oper zurück, in der biblische Figuren Unaussprechliches tun. Der wütende Mahler erging sich in Andeutungen, dass seine Tage in Wien nun gezählt seien. Im März 1906 schrieb er an Strauss: »Sie glauben gar nicht, welchen Ärger ich bereits in dieser Sache gehabt habe und (unter uns gesagt) welche Consequenzen unter Umständen für mich daraus entstehen werden.«

Und so kam die *Salome* nach Graz. Das Stadttheater inszenierte die Oper auf Anregung des Musikkritikers Ernst Décsey, eines Bundesgenossen von Mahler, der die Theaterleitung überzeugte, damit einen Skandalerfolg landen zu können. In seiner Autobiografie *Musik war sein Leben* schrieb Décsey: »Als bald entstand große Aufregung in der Stadt. Parteiungen, Spaltungen. Wirtshausphilosophen schwirrten neugierig um das Geschehen im Opernhaus herum... Aus der Provinz kamen Besucher, aus Wien Kritiker, Presseleute, Berichter, Fremde... drei mehr als ausverkaufte Häuser.«

Als es dämmerte, erschienen Mahler und Strauss endlich am Opernhaus, nachdem sie ihr Chauffeur im Auto eilig

zurück in die Stadt gebracht hatte. Im Foyer wogte das Publikum hin und her – förmlich aufgeladen von nervöser Anspannung. Das Orchester spielte einen Tusch, als Strauss zum Pult schritt, und die Zuschauer applaudierten stürmisch. Dann senkte sich Stille über den Zuschauerraum, eine Klarinette spielte eine sanft sich schlängelnde Tonleiter, und der Vorhang hob sich.

## SALOME

7. / 11. / 14. & 16. März 2022

*Musikalische Leitung* Thomas Guggis  
*Inszenierung* Boleslaw Barlog

*Mit u.a.* Wolfgang Ablinger-Sperrhacke,  
Claudia Mahnke, Jennifer Holloway,  
John Lundgren, Daniel Jenz, Margaret Plummer



Marie Gutheil-Schoder als Salome (die verspätete Erstaufführung an der Hofoper fand erst 1918 statt)



# DER SCHREI *nach Liebe*

Die US-amerikanische Sopranistin Jennifer Holloway – sie singt in dieser Spielzeit u.a. die Sieglinde (*Walküre*) in Paris, Chrysothemis (*Elektra*) und Elisabeth (*Tannhäuser*) in Hamburg – debütiert mit der Titelpartie in Richard Strauss' *Salome* an der Wiener Staatsoper. Mit Oliver Láng sprach sie über Salomes und Jochanaans Zugang zu Liebe und Macht und legte dabei auf einen Aspekt – die Verantwortung der Elterngeneration – besonderes Augenmerk.

*Beschäftigt man sich mit einer Rolle zum ersten Mal, gibt es unterschiedliche Wege der Annäherung: etwa über die Musik oder den Charakter. Was sticht Ihnen als erstes ins Auge, wenn Sie eine Rolle studieren?*

JENNIFER HOLLOWAY Das ist eine knifflige Frage! Ich würde sagen, der Charakter, die Persönlichkeit, aber es ist ja nicht möglich, einen Charakter ohne die Musik zu entwickeln. Die Musik ist der Charakter, der Text die Detailarbeit, die die Figur noch lebendiger und individueller macht. Und die besondere Kombination von Musik und Text, die eine Geschichte erzählt – das ist Oper. Ich suche daher stets nach Rollen, in denen meine Stimme sowohl die musikalische als auch literarische Geschichte auf spannende Weise erzählen kann. Dazu kommen neue und weiterführende Gedanken von Regisseurinnen, Dirigenten, Stimm-Coaches und Kolleginnen, die mir helfen, diese Theater-Reise noch zu vertiefen. Denn ich verliebe mich stets noch stärker in meine Figuren, wenn ich mit Kolleginnen und Kollegen zusammenarbeite. Ja, ich lebe förmlich von dieser Zusammenarbeit! Schließlich gibt es unendlich viele Sichtweisen und

Möglichkeiten – viel mehr als nur Musik oder nur Worte bieten könnten – und daher ist die Oper eine so aufregende Kunstform.

*Richard Strauss schrieb, dass Jochanaan in seiner Salome »eigentlich der perverseste der ganzen Gesellschaft« sei, er ist also, entgegen vieler Sichtweisen, kein Sympathieträger per se. Was fasziniert Salome an ihm? Dass er »anders« ist? Ist es die Strenge? Sein Glaube?*

JH Salome fühlt sich zunächst von dem Geheimnis angezogen, das Jochanaan umgibt wie auch von der seltsamen Macht, die er über Herodes und ihre Mutter hat. Als der Prophet mit einer so unglaublichen Liebe zu seinem Gott und zu diesem neuen König spricht, ist sie tatsächlich berauscht. Er gibt ihr die Hoffnung, dass sie geliebt, ihr vergeben und sie aus dem Gefängnis ihres eigenen Lebens befreit werden kann. Ihre verzweifelte Sehnsucht nach dieser Liebe manifestiert sich in der einzigen Art und Weise, wie sie Liebe bisher wahrgenommen hat – durch Körperlichkeit. Würde Jochanaan seiner eigenen Botschaft folgen und dieses junge Mädchen tatsächlich als potenzielle Jüngerin sehen, könnte er ihren Weg ändern. Aber er ist geblendet durch die eigene Unfähigkeit, seine lüsternen Gedanken und Empfindungen unter Kontrolle zu halten und sucht krampfhaft nach einer Möglichkeit, in dieser Situation seine Macht aufrechtzuerhalten. Dabei ignoriert er aber das bedürftige Kind zu seinen Füßen. Jochanaan ist auf ähnliche Weise grausam und pervers wie moderne Fundamentalisten aller Art: »Die Regeln gelten nicht für mich. Aber sie werden dir

aufgerlegt, damit ich selbst davon profitiere.« Er predigt Liebe und Vergebung für alle und dass Gott der Einzige ist, der richten kann, aber letztendlich macht er sich selbst zum Richter und Geschworenen. Obwohl er Salome verspricht, dass alle Menschen angenommen werden und ihnen vergeben wird, hält er sie für unwürdig und verdammt sie.

*Ist sie nun ein Opfer oder eine Täterin? Soll ihr unsere Sympathie gehören? Wir neigen dazu, sie zu mögen, weil Herodes und Herodias so abstoßend sind. Aber sie ist die Tochter der Herodias, also hat sie vielleicht einige Aspekte des Charakters ihrer Mutter geerbt?*

JH Ich bin mir sicher, dass alle Figuren in dieser Oper Opfer sind – aber dieses Kind ist ein Opfer aller. Salome ist ein missbrauchtes junges Mädchen, das Fürsorge, Liebe und Bindung will und braucht, stattdessen aber vernachlässigt wurde. Sie sucht nach Liebe und Aufmerksamkeit. Was sie wirklich benötigt, sind Zuneigung, Anerkennung und Anleitung durch ihr Wohlmeinende. Sie kann um »Liebe« nur auf jene Art und Weise werben und sie nur so weitergeben, wie sie es erlebt hat. Alle um sie herum geben ihr ständig das Gefühl, machtlos zu sein, und daher sucht sie, wie die meisten Teenager, nach Möglichkeiten, ihre eigene Kraft zu entdecken und zu erproben. Daher übt sie über ihre Untergebenen die ihr zur Verfügung stehende Macht aus und beobachtet alle – zum Beispiel Herodias und Herodes –, um zu sehen, wie sie Macht gewinnen. Als sie Jochanaan hört, sieht und spürt, wird sie Zeugin einer Zuversicht und einer respektvollen Liebe zu einer Autoritätsperson, wie sie sie noch nie erlebt hat. Sie möchte sich mit seiner Aura umhüllen und an dem teilhaben, was er erzählt. Ich glaube auch, dass sie diesen »Menschen Sohn«, von dem er spricht, kennen lernen möchte. Für einen Moment ist sie verloren, unschuldig, frei, voller Hoffnung... und geliebt. Dann raubt er ihr das. Und das ist der ultimative Dolchstoß ins Herz. Aber sie will Jochanaan immer noch für sich gewinnen und in dieser anderen Welt neu anfangen. Als er aber geht, wird sie wieder mit ihrem realen Leben konfrontiert, einem Leben der Übersexualisierung, Vernachlässigung und des mangelnden Respekts. Nun hasst sie Herodes noch mehr, denn sie hat den Kontrast zwischen ihm und Jochanaan gesehen. Salome ist entschlossen, seiner Schreckensherrschaft ein Ende zu setzen, und ist bereit, sogar ihre eigene Hoffnung auf ein neues Leben zu opfern, um

Macht über ihn zu gewinnen. Salome ist ein Kind. Kann sie etwas anderes sein als ein Opfer? Selbst wenn sie die Tragödie fortsetzt – liegt es nicht in der Verantwortung der Erwachsenen, ihr verantwortungsvoll beizubringen, was richtig ist und was falsch? Diese Geschichte ist ein Beispiel für die Folgen des Verhaltens von Erwachsenen, die sich mehr um ihren Reichtum und ihre Macht kümmern als um die nächste Generation.

*Das gesanglich noch einmal besondersfordernde Finale: ist das eine Passage, die einen Abend lang wie ein Damoklesschwert über Ihnen hängt?*

JH Eigentlich nicht, aber nur, weil ich mich immer auf diese Schlussszene freue! Ich liebe und begreife diese Szene sowohl stimmlich, textlich, dramaturgisch als auch musikalisch zutiefst und ich erwarte geradezu enthusiastisch jede Gelegenheit, bei der ich Teil dieser Szene werden kann. Ich glaube übrigens nicht, dass ich in den letzten 25 Minuten irgendwelche Macht habe, da dieser Schlussgesang von Strauss und Wilde bereits so berückend und makellos geschaffen wurde. Meine einzige Verantwortung besteht darin, ihn mit allen Anwesenden zu teilen.

*Das Bedrängende der Gesamtsituation wird durch die vielen, auch lastenden Farben und die üppige Instrumentierung Strauss' deutlich. Bildet Salomes Jugend einen Kontrast zu der sie umgebenden Welt?*

JH Ja, ich denke schon. Da steckt so viel Lebendigkeit, Hoffnung und Leichtigkeit in den Holzbläserpassagen von Salomes Atemzügen frischer Luft wie auch in ihrer Wertschätzung der Natur sowie in ihren Bekundungen der Bewunderung. Ihre Liebe ist rein und einfach und naiv... sie ist noch nicht gefestigt wie jene von Jochanaan und nicht pervertiert wie jene von Herodes. Es ist phänomenal, den Kontrast zwischen diesen süßen, funkelnden Momenten und ihren Zuständen der Frustration, Wut und Verzweiflung mit den plötzlichen Wechseln zu schweren Blechbläsern und tiefen Streichern zu erleben. Die Orchestrierung erzählt diese Geschichte perfekt.

## SALOME

*7. / 11. / 14. & 16. März 2022*

*Musikalische Leitung Thomas Guggenheim*

*Inszenierung Boleslaw Barlog*

*Mit u.a. Wolfgang Ablinger-Sperrhacke,*

*Claudia Mahnke, Jennifer Holloway,*

*John Lundgren, Daniel Jenz, Margaret Plummer*

# DER prägende MOMENT

KS JONAS KAUFMANN



In meinem Leben gibt es, wie bei vielen Künstlerinnen und Künstlern, zahlreiche Augenblicke, die auf die eine oder andere Weise künstlerisch prägend waren. Ich greife nur drei heraus, die mir in guter Erinnerung sind, Bedeutung für mein späteres Leben hatten und jeweils einen anderen Aspekt betreffen.

Der erste war denkbar früh: Ich muss ungefähr fünf Jahre alt gewesen sein als ich erstmals in einem Kinderchor mitsingen durfte. Dem war vorausgegangen, dass meine ältere Schwester Klavier spielte und mich dieses Instrument unglaublich faszinierte. Allerdings: Ich war noch zu jung. Heute ist man in der Pädagogik glücklicherweise schon weiter und findet Wege, auch kleinen Kindern das Instrument näher zu bringen. Damals aber hieß es einfach nur: »Deine Hand ist noch nicht groß genug!« Und damit war das Thema erst einmal vom Tisch. Allerdings durfte ich, als Ersatz, in einem Kinderchor mitsingen. Und das wurde zu einem der großen Schlüsselmomente meines Lebens... Denn das gemeinsame Musizieren mit anderen, das Gefühl, Klang zu erzeugen, in einem Klang zu stehen, ganz Klang zu sein, war für mich so beglückend und erfüllend, dass ich bis heute, wenn ich daran denke, Gänsehaut bekomme. Und ohne im Entferntesten an einen Sängerberuf zu denken, ahnte ich doch schon damals, dass dieses Singen, dieses gemeinsame Musizieren etwas ist, was ich im Leben nie wieder missen will.

Auch das zweite Erlebnis, das mir einfällt, stammt aus meiner Kindheit. Dazu muss man wissen, dass bei uns daheim immer das Radio lief, und es war immer ein Klassik-Sender eingestellt. Und wenn nicht Radio, dann war es eine Schallplatte oder ein Tonband, aber auch da immer: klassische Musik. Einmal beim Abendessen erklang also im Radio ein Lied, und nach wenigen Momenten sagte mein Vater: »Ah, Hermann Prey!«

Ich war verblüfft. »Wie kannst du das wissen? Kein Moderator hat das angekündigt und das Lied hat doch gerade angefangen.«  
»Entschuldige, das hört man doch!«  
»Wieso hört man das?«

»Weil es Stimmen gibt, die so eindeutig sind, so charakteristisch, dass man sie sofort erkennt.«

Das war etwas, was mir damals stark im Kopf umherging. Und die Quintessenz des Nachdenkens war, dass ich später nie versucht habe wie einer meiner großen Vorbilder zu klingen. Denn das schien keinen Sinn zu haben: Es wäre letztlich doch nur eine Kopie und keine eigenständige Leistung. Als Sänger muss man zuallererst den höchstpersönlichen Klang finden und mit seinem eigenen Instrument arbeiten. Wir alle hörten in unserem Leben viele, die versucht haben, wie Alfredo Kraus oder Plácido Domingo zu klingen. Aber das klappt eben nicht...

Jetzt mache ich einen großen Sprung zum Studenten Jonas Kaufmann, am Anfang seiner Ausbildung. Ich hörte *Das Lied von der Erde* in einer Aufnahme mit Christa Ludwig und Fritz Wunderlich, dirigiert von Otto Klemperer. Hin und weg von dem Gehörten stürmte ich in die Musikbibliothek, besorgte mir den Klavierauszug. Aber... ich kam nie über Seite zwei, ohne heiser zu werden. Die Musik packt einen ja vom ersten Takt an, reißt mit, verlangt alles ab. Ich merkte: So geht es nicht! Irgendetwas muss ich ändern, um dieses Repertoire singen zu können. Die Änderung kam durch einen neuen Lehrer, aber auch durch eine neue Einstellung: Nämlich, dass ich mich – ohne die Begeisterung und die Verve zu verlieren – so weit vom Inhalt eines Werkes trennen müssen, dass die Intensität des Eindrucks nicht mein (technisches) Singen gefährdet. Auch diese Erfahrung prägte mein Leben und ist für mich bis heute gültig. Und gerade aus diesem Grund habe ich zum Beispiel mit meinem ersten Otello lange gewartet; ich wusste, dass Verdis Orchestersprache bei dessen Passagen so brodelnd, so unruhig, so vulkanisch ist, dass man sich als Interpret diesem Sog kaum entziehen kann. Eine solche Hochspannung kann eine Stimme jedoch, wenn man sie nicht richtig kanalisiert, gefährden: es braucht Wissen, Reife und Umsicht, um mit dieser Verdi'schen Intensität umzugehen. Und die gewinnt man erst im Laufe längerer Berufserfahrung.

# Eine REISE durch die Oper

»Die Wiener Staatsoper zeigt mit Die Entführung ins Zauberreich einmal mehr, dass es möglich ist, Musiktheater für Kinder auf musikalisch und inhaltlich höchstem Niveau zu machen.«

→ Kronen Zeitung



Szenenbild *Die Entführung ins Zauberreich*

Eine Gruppe an Kindern und Jugendlichen besucht an einem ganz normalen Tag eine ganz normale Führung durch die Wiener Staatsoper. Da passieren plötzlich seltsame Dinge! Musik erklingt, aus einer Statue steigt eine pompös kostümierte, offenbar aus einer anderen Dimension stammende Figur. Es ist Belmonte aus Mozarts *Die Entführung aus dem Serail*, der unterwegs ist, seine Braut Konstanze zu retten! Gemeinsam mit den Kindern macht er sich auf, sie und ein magisches Portal zu finden, durch das die Flucht aus dem Zauberreich gelingen kann... Die Theatermacherin Nina Blum hat, ausgehend von Mozarts *Entführung*, eine Wanderoper geschaffen, die Kinder auf eine Reise mitnimmt. In einem Stationentheater vom Foyer über den Mahler-Saal bis zum Galerie »erwandern« Künstlerinnen und Publikum ein Abenteuer, in dem Mozarts Musik mit zeitgenössischen Klängen des Komponisten Gerald Resch kombiniert wird. Dabei folgt die Handlung nur in Grundzügen der Mozart-Oper; zusätzliche Motive

und Elemente wurden eingebaut, das Geschehen kindgerecht gestaltet, ein »Guide« führt das junge Publikum durch die Vorstellung und wird so zur zentralen Bezugsfigur. Und dennoch: Viele der Mozart-Nummern wurden beibehalten und werden von Musikerinnen und Musikern des Bühnenorchesters gespielt. Dazu erlebt man Mitglieder des Staatsopern-Ensembles wie auch des Opernstudios. Und selbst Erwachsene staunen, wie die Ebenen verschmelzen: Hier Oper, da Realität, hier Historie, da Gegenwart. Vor allem aber ist *Die Entführung ins Zauberreich* ein Projekt, das dem jungen Publikum die Magie des Theaters vermittelt und es in eine farbenreiche, spannende und fantastische Welt eintreten lässt, eine Welt voller Fantasie, Abenteuer, Klänge und Raum für eigene Gedanken!

DIE ENTFÜHRUNG INS ZAUBERREICH  
27. / 28. / 29. / 30. März & 30. Mai 2022

# WIR TRAUERN UM HANS NEUENFELS

(1941-2022)

## ÜBER MOZART

Vielleicht sollte man grundsätzlich darauf hinweisen, dass es das Wesen von Musik ist, wie es auch das Wesen von Dichtung ist, dass dort immer Punkte sind, die etwas mit Aufruhr zu tun haben. Es gibt keine Dichtung und auch keine Musik, kein Kunstwerk, das nicht den anarchistischen Keim in sich trägt. Es ist immer Zweifel, Skepsis, Aufruhr, Widerspruch, ja, es gibt eben nicht nur eine Welt, sondern es gibt immer, und dass macht es ja so aufregend, es gibt immer die Unruhe in diesem Diesseits. Es gibt keine Kunst ohne Konflikt. Auch Mozart, der eine Zeit lang sehr verkümmert war als so ein melodiöses Männchen im Rokoko-Kostümchen, der auch in so einer Welt gezeigt wurde, ist natürlich ein absolut zerrißener, gespaltener und ja, tief verletzter, tief in sich selbst verwundeter Mensch und nur die unerhörte geniale Form, in die er die Probleme gebracht hat, wie er es geschafft hat, diese Melodien gegen den Inhalt manchmal zu bringen, so dass bei ihm auch C-Dur plötzlich eine Art von Skepsis auslöst – er lässt das in C-Dur Geschriebene nicht pur blühen – darin liegt schon eine Melancholie. In diesem rätselhaften genialen Menschen ist auch schon alles das verborgen, was man an Zweifel und Irritation vorfindet, wenn man lebt.

## ÜBER OPER

Oper unterliegt immer noch dem Irrtum, es sei irgendeine Veranstaltung, die hauptsächlich mit einem Dirigenten, ein paar Sängern und einem Orchester



zu tun hat, und das andere sei ein notwendiges Übel, das zu ertragen man mit geschlossenen Augen am besten überlebt. Jahrhundertelang sah man in der Oper im Halbdunkel irgendwelche Menschen, die sich angedeutet an Wände lehnten, sich niederknieten oder sich sinnlos in die Arme sanken; meistens bewegten sie sich an der Rampe und schmetterten irgendwas ins Publikum. Und natürlich hat das Publikum gedacht, das sei Oper, oder das sei Musik, aber es war gar nix. Es war die Untermalung eines schlaftrigen Zustands, in den die meisten ja gottseidank verfielen, um dann am Schluss heftig zu klatschen. Ich denke, dass Oper daraus besteht, dass alle Elemente des Geschehens, die ein Theater ausmachen, existieren, das heißt, dass das Bühnenbild, die Kostüme, das Licht, also alles eine Haltung, alles eine Bedeutung, alles einen Zusammenhang hat. Es ist ein vollkommener Irrtum zu glauben, Musik sei an sich Musik: Musik ist erst mal ein Geräusch, und jeder kann individuell mehr oder minder etwas empfinden. Das ist in einer Oper, die eine Geschichte erzählt, die eine Absicht verfolgt, eine Handlung hat, Psychologie hat, manchmal sogar politische Zusammenhänge aufweist, überhaupt nicht der Fall, sondern sie verfolgt eine Absicht, und diese Absicht braucht immer, zu jeder Zeit, eine Interpretation. *Fidelio* braucht eine Interpretation von Beethoven, die zu verschiedenen Zeiten verschieden sein wird. Aber man kann nicht sagen: Es wurde schön gesungen, aber auf der Szene war es grauenhaft.

→ Hans Neuenfels im Regieporträt am 13. September 2020 im Mahler-Saal der Wiener Staatsoper anlässlich der Premiere seiner Inszenierung der *Entführung aus dem Serail*.

# Shakespearehafte Wertungsfreiheit



←  
Vera-Lotte Boecker singt im März  
erstmals die Gilda

Man muss sich einmal vorstellen:  
Da wächst ein junges Mädchen auf,  
dem nahezu alles vorenthalten wird, was  
das Leben zu bieten hat. Die einzige wirkli-  
che Bezugsperson ist ihr (wahrscheinlicher) Vater,  
ein älterer Mann, dessen Namen und Profession sie  
nicht einmal kennt und der sie ängstlich von der Welt  
abschirmt. Wen kann es da noch wundern, dass die  
arme Gilda eine völlig verdrehte Vorstellung vom Le-  
ben und vor allem von der Liebe hat, sich lediglich  
als Objekt begreift und glaubt, Bedürfnisse erfüllen  
zu müssen, die an sie herangetragen werden. Heran-  
getragen von Personen, die ihrerseits ein sonderbares  
Verständnis von Liebe aufweisen: der triebgesteuerte  
Herzog versteht darunter reine Bedürfnisbefriedi-  
gung, der offenbar traumatisierte Vater ein krank-  
haftes An-sich-Binden des Gegenübers. Gilda hatte  
nie eine Chance, eine klare, realistische Sicht von  
der Welt zu entwickeln, eine Eigenständigkeit auf-  
zubauen. Sie holt diesen Reifeprozess im Laufe der  
Handlung zwar nach, aber auf fatale Art und Weise:  
Ihre erste und zugleich letzte selbstbestimmte Tat  
am Ende der Oper, deren Tragweite sie bis ins De-  
tail begreift, ist ihre Selbstauslöschung, ein als Auf-  
opferung hochstilisierter Selbstmord. Mit dieser Tat  
bricht sie endlich aus der käfighaften Welt ihres Va-  
ters aus und unternimmt zugleich den verzweifelten

Versuch, ihrem Dasein einen Sinn  
zu verleihen.

Meine intensive Auseinandersetzung mit *Rigoletto* begann ja schon vor meinem Gesangsstudium. Es war eine unvergessliche Produktion in Berlin, die mir die Augen öffnete für diese wunderbare Shakespearehafte Wertungsfreiheit, mit der Verdi die Geschichte voller Empathie erzählt und den Raum absteckt für musikalisch ungemein vielschichtig porträtierte Charaktere. Allein die Partie der Gilda weist von zartesten, leisesten Passagen bis zu hochdramatischen Ausbrüchen ein weitgespanntes, vielfarbiges Spektrum auf, das den seelischen Kosmos dieser jungen Frau auslotet. Und mit dieser Wertungsfreiheit und Charakterisierungskunst sorgt Verdi dafür, dass man als Publikum Mitleid mit den Beteiligten hat. Mit allen Beteiligten wahlgemerkt, denn nicht einer, nicht einmal der Herzog, ist glücklich, alle sind auf unterschiedliche Weise limitiert und Opfer der Umstände.

→ *Die Sopranistin Vera-Lotte Boecker ist seit 2020 Ensemblemitglied der Wiener Staatsoper, an der sie mittlerweile mit mehreren zentralen Partien von Monteverdi bis Henze erfolgreich war. Im März verkörpert sie nun erstmals die Gilda und fügt somit ihrem vielfältigen Repertoire eine weitere bedeutende Rolle ihres Faches hinzu.*

# MACHT & MORAL

*Le Roi s'amuse und Rigoletto*



Szenenbild *Rigoletto*

»Das Stück ist nämlich unmoralisch.« So referierte Victor Hugo mit bitterem Sarkasmus im Vorwort zur Druckausgabe seines Schauspiels *Le Roi s'amuse* die Position der Zensur zu jenem Werk, das Verdis Librettist Francesco Maria Piave sich zur Vorlage für sein *Rigoletto*-Libretto nehmen sollte. Das Stück war nach der Uraufführung am 22. November 1832 im

Théâtre Français direkt vom Innenminister verboten worden (das war zu diesem Zeitpunkt Adolphe Thiers, während der Regierungszeit Louis Philippe auch Ministerpräsident, später »Chef der Exekutive« und federführend bei der Niederschlagung der Pariser Kommune 1871 und schließlich erster Präsident der 3. Republik). Vor der Drucklegung blieb Hugo noch



Szenenbild *Rigoletto*

Zeit, auf dieses Verbot zu reagieren; er legte einen pointierten Text vor, der – ergänzend zu seiner *Vorrede zu Cromwell* (1827) – wesentliche Überlegungen zu seiner Idee von Theater enthält. Auf den Vorwurf der »Amoral« reagierte er mit einer detaillierten Beweisführung, die zu dem Schluss führte, dass es in dem Stück keine »amoralischen« Stellen gebe, dass dem Werk vielmehr »eine moralische Idee« zugrunde liege: »Hier geht es um die Vorsehung«, schrieb Hugo, darin das Argument zuspitzend, dass der Hofnarr Triboulet in seinem Stück der eigentliche Fädenzieher hinter allen Untaten des Königs gewesen sei. In der Schlusszene, in der Triboulet den Leichnam seiner Tochter Blanche erkennt, während im Hintergrund der König sein Lied singt, träfe demnach die Vorsehung den richtigen, den eigentlichen Verbrecher. Der allgemein formulierte Vorwurf, das Stück sei »unmoralisch« (eine detaillierte Begründung für das Verbot hatte es nicht gegeben), sei darum vorgeschenkt, schrieb Hugo: »Die Macht hatte ihre verborgenen Gründe.« Wie später der Herzog von Mantua in *Rigoletto* ist auch König Franz I. in *Le Roi s'amuse* ein skrupelloser Herrscher, der seine Machtposition sehenden Auges ausnutzt, kein »Verführer«, sondern ein Vergewaltiger und Mörder. Er repräsentiert Hugos Analyse und Kritik absolutistischer Willkürherrschaft. Im Stück wird der Skrupellosigkeit des Königs mehr Raum gegeben als Triboulets Einfluss auf ihn – dass Hugo ihn als bloße »Marionette« des Hofnarren beschreibt, ist im Gesamtkontext von Hugos Argumentation gegen das Verbot des Stücks aus moralischen Gründen zu lesen. Triboulets Rolle ist vielleicht sogar noch interessanter und hellsichtiger gezeichnet als von Hugo selbst beschrieben, aber die Moral, was Schicksal und Vorsehung betrifft, scheint in eine andere Richtung zu gehen, wenn man den ganzen Stücktext liest. Der Fluch des Adeligen St.-Vallier – in *Rigoletto* wird er Monterone heißen – wird von Victor Hugo als

»eigentlicher Gegenstand des Dramas« bezeichnet. St.-Vallier, dessen Tochter der König missbraucht hat, verflucht den König und Triboulet. Triboulet zeigt sich insgeheim stark beeindruckt von dem Fluch. Als der König St.-Vallier exekutieren lässt und äußert, dass seine Bitte um Rache nicht erhört worden sei, hat sich der König bereits an Triboulets Tochter vergangen. Triboulets Position hat sich geändert, und er erklärt, die Rache St.-Valliers ausführen zu wollen – und damit den Fluch einzulösen, mit dem St.-Vallier auch ihn treffen wollte.

Es kommt aber anders, nicht der König, sondern Blanche wird ermordet, und nicht der König, sondern Triboulet wird also von der Vorsehung bestraft. Dem Vorwort Hugos zufolge liegt darin das Moralische an dem Stück – Triboulet wird bestraft, der eigentlich Schuldige, der den liederlichen König nur lenkt. Der gedruckte Stücktext, dem gegenüber der aufgeföhrten Bühnenfassung noch dazu einige entschärfende Striche fehlten, macht aber auch einen anderen Schluss möglich.

Hugo führt in Triboulet eine korrupte Figur vor, die in Hetze und Intrige am Hof verwickelt ist und zugleich versucht, einen sicheren Ort für seine Tochter zu schaffen, an dem ihre »Reinheit« erhalten, um nicht zu sagen: konserviert wird. Diese »Reinheit« Blanches, die Unberührtheit von all dem Pariser Schmutz, in dem Triboulet selbst täglich watet, nennt er als sein einziges Ziel. Der König dagegen hat keine derartigen Ziele. Er amüsiert sich. Ihn amüsiert auch die Verdorbenheit seines Hofnarren, aber dass er diesen als Ideengeber nicht nötig hat, zeigt sich schon daran, dass der zentrale Handlungsstrang hinter dessen Rücken initiiert wird: Die Weise, in der er das Bürgermädchen Blanche durch Nachstellung und Vorspiegelung falscher Tatsachen zu verführen versucht, charakterisiert den König. Als er herausfindet, dass es sich bei seinem Opfer um die Tochter des

Hofnarren handelt, ist sein Amusement vollkommen. Ein König, der sein Liedchen von den unbeständigen Frauen trällert, während der Hofnarr über dem Körper seiner toten Tochter zusammenbricht – auch wenn Louis Philippe kein Franz I. gewesen sein mag, dürfte das kein Bild gewesen sein, das Monsieur Thiers den Bürgerinnen und Bürgern in den unsicheren Zeiten nach der Julirevolution hätte zeigen wollen.

Giuseppe Verdis Librettist Francesco Maria Piave sah sich zwanzig Jahre nach der Uraufführung und dem Verbot von *Le Roi s'amuse* mit der österreichischen Zensur konfrontiert, stand doch Venedig seit dem Wiener Kongress 1815 unter österreichischer Herrschaft. Die Wahl der Vorlage, deren Dramatik Verdi begeisterte, war riskant – das Stück war in Frankreich immer noch verboten (und blieb es bis 1882). Im November 1850 leitete der Intendant des Teatro la Fenice das Ersuchen der »hiesigen Direktion der öffentlichen Ordnung« um Vorlage des Librettos an Verdi weiter, um etwas weniger als einen Monat später und damit vier Monate vor der geplanten Uraufführung die ernüchternde Botschaft zu überbringen: Das Sujet von *La Maledizione*, wie Verdi das Stück zunächst nennen wollte, sei strikt verboten worden. In seinem Dekret, das von Carlo Martello, dem Generaldirektor für öffentliche Ordnung, unterzeichnet war, brachte Generalgouverneur Karl Gorzkowski von Gorzkow sein Bedauern darüber zum Ausdruck, »dass der Dichter Piave und der berühmte Maestro Verdi kein anderes Gebiet hätten erwählen können, um ihre Talente zu zeigen, als das einer ekelhaften Amoralität und obszönen Trivialität, wie das Thema des Librettos von *La Maledizione*.«

Wieder wurde also die Moral ins Feld geführt – aber die Bedingungen waren für Verdi und Piave andere als noch für Victor Hugo. Carlo Martello, dem grundsätzlich an der Aufführung gelegen war, machte Vorschläge, welche Änderungen eine Aufführung möglich machen würden, und Piave legte ein umgearbeitetes Libretto mit dem Titel *Il duca di Vendome* vor. Diese Fassung lehnte aber Giuseppe Verdi ab – viele der Umarbeitungen, die sicherstellen sollten, dass »die guten Sitten respektiert würden«, hatten, so Verdi, dem Werk letztlich seine Bedeutung genommen. Besonders stieß sich der Komponist daran, dass Piave aus dem König einen Herzog gemacht hatte, ohne Zeit und Schauplatz zu ändern. Eine Verlegung in die Zeit, bevor Frankreich ein geeintes Königreich gewesen sei, hätte er akzeptiert, so Verdi: »So hätten wir einen Herzog von Burgund oder der Normandie haben können können usw. usw. Auf alle Fälle einen absoluten Herrscher.«

Hier zeigt sich Verdis theatrales Gespür: Die Spannung in dem Stoff, den Victor Hugo vorgelegt hatte,

lag in der Verbindung der »Libertinage«, wie der Komponist sich ausdrückte, mit der Unantastbarkeit des Herrschers. Durch sie konnte das Spannungsfeld entstehen, in dem Rigolettes Kampf um die »Reinheit« Gildas seine Brisanz erhielt. Die österreichischen Behörden ließen sich bekanntlich umstimmen und bestätigten damit nebenbei, dass die Moral keine allgemein-, sondern bloß eine regionalgültige Kategorie sei. Die »ekelhafte Amoralität« durfte auf die Bühne gebracht werden, solange sie nicht von einem König des 19., sondern von einem Herzog des 16. Jahrhunderts repräsentiert wurde.

In der Darstellung des Kampfes der unterschiedlichen Behörden gegen die Identifikation ihres jeweiligen Königs mit dem Herrscher aus dem *Rigoletto*-Stoff verstellt vielleicht ein wenig den Blick auf die vielfältigen Anknüpfungspunkte für den Diskurs über Macht und Moral in diesem Drama. Rigoletto – wenn wir ihn nicht als die grundsätzlich »unmoralische« Figur simplifizieren wollen, als die Victor Hugo seinen Triboulet aus der Affäre ziehen wollte, ist in viel komplexerer und allgemeinerer Weise in die Machtbeziehungen der Gesellschaft verstrickt, in der er lebt. Sein »nun sieh mich an, Welt«, als er über dem Leichnam des Herzogs zu stehen glaubt, schlägt den Bogen zu seinem ersten Auftritt, als er dem Herzog Vorschläge zur Beseitigung des Ehemanns der Gräfin macht, der er gerade nachstellt. Der Figur ist eine Lust an der Macht eigen, die sich nicht auf eine bloße Verteidigungshaltung noch auch auf die Rache des Unterdrückten beschränken lässt. Der Narr, dem nicht nur das Recht, sondern die Pflicht zukommt, zu sagen, was sonst niemand zu sagen wagt, treibt Politik. Seine Hybris besteht in der Vorstellung, er könne innerhalb des Systems des moralischen Verfalls, an dessen Errichtung und Aufrechterhaltung er beteiligt ist, eine Art Gefängnisinsel der Jungfräulichkeit für Gilda errichten. Dass ihm das nicht gelingen kann, weist ihn letztlich als Untertanen aus in einer Welt, die noch nicht von »produktiven Machtbeziehungen«, sondern von genuin absoluter Herrschaft geprägt ist. Die Möglichkeiten von Moral und Amoral in einer solchen Gesellschaft sind in dem Werk so pointiert formuliert, dass es nicht verwundert, dass es den zeitgenössischen Zensurbehörden »unmoralisch« erschien.

## RIGOLETTO

20. / 23. / 26. & 30. März 2022

Musikalische Leitung Marco Armiliato

Inszenierung Pierre Audi

Mit u.a. Francesco Demuro, Ludovic Tézier,

Vera-Lotte Boecker, Evgeny Solodovnikov, Monika Bohinec, Margaret Plummer, Dan Paul Dumitrescu

# PINNWAND

GEBURTSTAGE	FUNDGRUBE	
<p>2. März → Jane Henschel (70)          4. März → Jon Frederic West (70)          10. März → KS Robert Holl (75)          18. März → Clemens Unterreiner (50)          19. März → Alberto Cupido (70/75)          21. März → Jiří Kylián (75)          24. März → Dolora Zajick (70)          26. März → Richard Leech (65)          28. März → Samuel Ramey (80)          31. März → Nelly Miricioiu (70)</p>	 <p>Norbert Abels, Dramaturg und Autor, hat in mehreren Büchern umfassende, kluge und pointiert geschriebene Essays zu den unterschiedlichsten (Musiktheater-)Themen veröffentlicht. In <i>Notenlese</i>, 2021 als Taschenbuch herausgekommen, durchquert er auf rund 650 Seiten die Musikgeschichte und wirft Schlaglichter auf zahlreiche Themen. Greift man nach dem Buch, ist schwer zu entscheiden: Soll man es in einem als Musikgeschichte lesen? Oder ist es ein Werk zum Immer-wieder-Nachschlagen? Gewinnbringend ist die Lektüre stets!</p>	<p>24. MÄRZ, 14.05 → Ö1          SAMUEL RAMEY          ZUM 80. GEBURTSTAG</p> <p>Mit Chris Tina Tengel</p>
KONZERT		<p>27. MÄRZ, 15.05 → Ö1          DAS STAATSOPERNMAGAZIN</p> <p>Ausschnitte aus aktuellen Aufführungen der Wiener Staatsoper.</p> <p>Mit Michael Blees</p>
<p>Sarah Tysman ist nicht nur musikalische Studienleiterin der Wiener Staatsoper, sondern international gefragte Pianistin. Am 3. Februar gab sie gemeinsam mit KS Piotr Beczala am Liceu in Barcelona ein umjubeltes Konzert mit Werken von Verdi, Tosti, Moniuszko, Rachmaninow, Tschaikowski, Gounod, Massenet und Bizet. Am 31. Mai 2022 stehen KS Piotr Beczala und Sarah Tysman auch im Rahmen eines Solistenkonzerts gemeinsam auf der Bühne der Wiener Staatsoper.</p>	<p>RADIO-TERMINE</p> <p>6. MÄRZ, 15.05 → Ö1          ERINNERUNGEN AN RERI GRIST –          ANLÄSSLICH IHRES          90. GEBURTSTAGS</p> <p>Mit Michael Blees</p> <p>20. MÄRZ, 15.05 → Ö1          ERINNERUNGEN AN          KS GÖSTA WINBERGH – ANLÄSSLICH          SEINES 20. TODESTAGES</p> <p>Mit Michael Blees</p> <p>21. MÄRZ, 19.30 → Ö1          VOR DER PREMIERE</p> <p>Daten, Fakten &amp; Hintergründe          zu Wozzeck</p> <p>21. MÄRZ, 20.00 → Ö1          WOZZECK (ALBAN BERG)</p> <p><i>Musikalische Leitung Philippe Jordan          Inszenierung Simon Stone</i>  <i>Mit Kampe / Bock – Gerhaher / Panikkar / Schneider / Belosselskiy / Lovell / Kellner / Astakhov / Ebenstein – Chor und Orchester der Wiener Staatsoper</i>  <i>Live-Übertragung aus der Wiener Staatsoper</i></p>	<p>OFFIZIELLER          FREUNDESKREIS</p> <p>Im März bietet der Offizielle Freundeskreis der Wiener Staatsoper ein spannendes Veranstaltungsprogramm an, u.a.: <i>Dialog am Löwensofa-Schicksal Wunderkind</i> (12.3., 15 Uhr) / <i>Mittagspause mit Regula Mühlemann</i> (14.3., 14 Uhr) – ...noch Fragen? <i>Die Entwicklung und Entstehung einer Opernproduktion aus technischer und künstlerischer Sicht</i> (17.3., 16.30 Uhr), <i>Exklusive Werkeinführung zu Wozzeck</i> (21.3., 19.15 Uhr).</p>
WERKEINFÜHRUNGEN		<p>ENDLICH!</p> <p>Kirill Serebrennikov hat Russland bis vor kurzem nicht verlassen dürfen und daher die Wiener <i>Parsifal</i>-Neuproduktion via Video-Liveschaltung inszeniert. Produktionsdramaturg Sergio Morabito überreicht dem Regisseur und seinem Koregisseur Evgeny Kulagin das Programmheft der neuen Wiener Produktion in Hamburg – anlässlich der Serebrennikov-Premiere von <i>Der Schwarze Mönch</i> am dortigen Thaliatheater.</p>  <p>(v.l.n.r. Morabito, Serebrennikov, Kulagin)</p>
LIVE-STREAM AUS DER WIENER STAATSOPER		
<p>31. MÄRZ, 20.00          WOZZECK (ALBAN BERG)</p> <p><i>Musikalische Leitung Philippe Jordan          Inszenierung Simon Stone</i>  <i>Mit Kampe / Bock – Gerhaher / Panikkar / Schneider / Belosselskiy / Lovell / Kellner / Astakhov / Ebenstein – Chor und Orchester der Wiener Staatsoper</i>  <i>Live-Übertragung aus der Wiener Staatsoper</i></p>		
OPERNRING ZWEI	44	WIENER STAATSOPER

# PINNWAND

## BALLETTCCLUB WIENER STAATSBALLETT



Ingeborg Tichy-Luger



Adrian Cunescu

An der Spitze des Ballettclub Wiener Staatsballett gibt es eine personelle Veränderung: Ingeborg Tichy-Luger, die den Ballettclub 1999 als private Kulturinitiative gründete und seit September 2020 unter dem Dach der Wiener Staatsoper leitete, hat ihr Amt als Botschafterin niedergelegt. Ballettdirektor Martin Schläpfer sprach ihr für ihre langjährige und hervorragende Arbeit seinen allerherzlichsten Dank aus und ernannte sie zum Ehrenmitglied des Ballettclubs. Als Nachfolger ist mit Adrian Cunescu ein junger Kulturberater gefunden worden, der alle Qualitäten vereint, um den Ballettclub als Förder- und Freundenkreis des Wiener Staatsballetts in eine neue Ära zu führen. Nach einer internationalen Karriere als Tänzer, die ihn neben Stationen an der Rumänischen Nationaloper Bukarest, beim English National Ballet, Ballet Classico de Madrid sowie Scottish National Ballet auch ins Ballett der Wiener Staatsoper und Volksoper führte, absolvierte Adrian Cunescu Ausbildungen im Bereich Fundraising und Kommunikation. Heute ist er als Strategy Adviser für Kunst & Kultur bei der renommierten Fundraising-Agentur Direct Mind-Arts tätig, mit der gleichzeitig eine Kooperation eingegangen wurde. »Nach vielen Jahren, in denen ich als Balletttänzer selbst auf der Bühne der Wiener Staatsoper stand, und in denen mir das Wiener Staatsballett besonders ans Herz gewachsen ist, freue ich mich sehr, nun über den Ballettclub das Publikum auf der einen und Künstler\*innen auf der anderen Seite einander näherbringen zu dürfen«, so Adrian Cunescu, denn: »Förderer helfen nicht nur dabei, den Erfolg einer der besten Ballettcompagnien der Welt in die Zukunft zu tragen, sondern erhalten im Rahmen eines abwechslungsreichen, exklusiven Programms auch die Möglichkeit, einen spannenden Blick hinter die Kulissen zu werfen und das Wiener Staatsballett mit seinem Direktor Martin Schläpfer in all seinen Facetten besser kennenzulernen. Wenn auch Sie Ballett lieben und unterstützen möchten, lade ich Sie herzlich ein, Teil des Ballettclubs Wiener Staatsballett zu werden und freue mich darauf, Sie bei uns begrüßen zu dürfen.«

Kontakt [ballettclub@wiener-staatsballett.at](mailto:ballettclub@wiener-staatsballett.at)  
→ [wiener-staatsoper.at/ballettclub](http://wiener-staatsoper.at/ballettclub)

## SERVICE

### ADRESSE

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

## IMPRESSUM

OPERNRING ZWEI  
MÄRZ 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 / Nastasja Fischer /  
Iris Frey / Andreas Láng / Oliver Láng / Valentin Lewisch /  
Nikolaus Stenitzer / Krysztina Winkel

GESTALTUNG & KONZEPT  
Fons Hickmann M23, Berlin

LAYOUT & SATZ  
Irene Neubert

BILDNACHWEISE  
Coverfoto: Gregor Hohenberg / Sony Music Entertainment

DRUCK  
Print Alliance HAV Produktions GmbH, Bad Vöslau

REDAKTIONSSCHLUSS  
für dieses Heft: 24. Februar 2022 /  
Änderungen vorbehalten

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

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

Produktionssponsoren

*Die Entführung aus dem Serail*

 philoro  
EDELMETALLE

# MARZ 2022

1	Di	Ballett 19.30 – 21.15	LIEBESLIEDER → Frédéric Chopin / Henryk M. Górecki / Johannes Brahms	OTHER DANCES <i>Choreographic</i> Robbins <i>Mit</i> Yakovleva – Cherevychko / <i>Klavier</i> Zapravdin CONCERTO <i>Choreographic</i> Childs LIEBESLIEDER WALZER <i>Choreographic</i> Balanchine <i>Mit</i> Papava / Dvorák / Hashimoto / Avraam – Lazik / Dato / Vandervelde / Peci <i>Gesang</i> Wallroth / Maitland – Amako / Kazakov / <i>Klavier</i> Tysman – Hopkins	© / 10B / WE
2	Mi	Oper 19.30 – 21.45	L'ELISIR D'AMORE → Gaetano Donizetti	<i>Musikalische Leitung</i> Armiliato nach einer Inszenierung von Schenk <i>Mit</i> Minasyan / Tonca – Flórez / Kaydalov / Kiria	§
3	Do	Oper 19.00 – 21.45	TOSCA → Giacomo Puccini	<i>Musikalische Leitung</i> Armiliato <i>Inszenierung</i> Wallmann <i>Mit</i> Stikhina – Grigolo / Frontali / Häfner / Bankl / Giovannini / Mokus / Kazakov	Ⓐ / 17A
4	Fr	Oper 19.30 – 21.45	L'ELISIR D'AMORE → Gaetano Donizetti	→ Besetzung wie am 2. März	§
5	Sa	Konzert 15.00 – 16.00	STUDIOKONZERT 3	<i>Mit</i> Mitglieder des Opernstudios → Veranstaltung findet im Gustav Mahler-Saal statt	Ⓛ
		16.00 – 17.30	OPEN CLASS	→ Die Open Class findet im Nurejew-Saal der Ballettakademie der Wiener Staatsoper statt (Einheitspreis € 20.-)	
		Oper 19.00 – 21.45	TOSCA → Giacomo Puccini	→ In dieser Vorstellung singt Clemens Unterreiner die Partie des Angelotti. Die übrige Besetzung wie am 3. März	Ⓐ
6	So	Kinderoper 11.00 – 12.15	DER BARBIER FÜR KINDER → Gioachino Rossini	<i>Musikalische Leitung</i> Hopkins <i>Inszenierung</i> Asagaroff <i>Mit</i> Nolz / Marthens – Amako / Astakhov / Arivony / Kazakov / Hallwaxx / Kammerer	Ⓕ
		13.00 – 15.00	DANCE MOVIES	MARIUS PETIPA – THE FRENCH MASTER OF RUSSIAN BALLET Film von Denis Sneguirev (OmeU) → Veranstaltung findet im Filmhaus, Spittelberggasse 3, 1070 Wien statt. Tickets sind ausschließlich über das Filmhaus sowie Filmcasino erhältlich.	
		Oper 19.30 – 21.45	L'ELISIR D'AMORE → Gaetano Donizetti	→ Besetzung wie am 2. März	§
7	Mo	Oper 20.00 – 21.45	SALOME → Richard Strauss	<i>Musikalische Leitung</i> Guggeis <i>Inszenierung</i> Barlog <i>Mit</i> Mahnke / Holloway / Plummer – Ablinger-Sperrhacke / Lundgren / Jenz / Ebenstein / Giovannini / Osuna / Bartneck / Wasnetsov / Kaydalov / Arivony / Bankl / Dumitrescu	§ / 1A
9	Mi	Konzert 20.00 – 22.00	SOLISTENKONZERT	<i>Mit</i> Lisette Oropesa <i>Klavier</i> Rubén Fernandez	§ / ZGI
11	Fr	Oper 20.00 – 21.45	SALOME → Richard Strauss	→ Besetzung wie am 7. März	§ / 1B
12	Sa	16.00 – 17.30	OPEN CLASS	→ Die Open Class findet im Nurejew-Saal der Ballettakademie der Wiener Staatsoper statt (Einheitspreis € 20.-)	
		Oper 18.30 – 21.30	DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL → Wolfgang Amadeus Mozart	<i>Musikalische Leitung</i> Manacorda <i>Inszenierung</i> Neuenfels <i>Mit</i> Oropesa / Mühlemann – Behle / Laurenz / Kehrer – von Frankenberg / Baas – Nickel / Natter / Blochberger / Grötzingen	§ / 3A / WE
13	So	15.00 – 16.30	REGIEPORTRAIT	SIMON STONE → Veranstaltung findet im Gustav Mahler-Saal statt	Ⓛ
		Ballett 19.00 – 22.00	SCHWANENSEE → Piotr I. Tschaikowski	<i>Choreographic</i> Nurejew nach Petipa & Iwanow <i>Musikalische Leitung</i> Reimer <i>Mit</i> Konovalova – Kimoto / Peci	Ⓑ / 21B
14	Mo	Oper 20.00 – 21.45	SALOME → Richard Strauss	→ Besetzung wie am 7. März	§ / 11A / U27
15	Di	Oper 19.00 – 22.00	DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL → Wolfgang Amadeus Mozart	→ Besetzung wie am 12. März	§ / 3B / WE

## LEGENDE

Ⓐ Preise A  
WE Werkeinführung  
U27 unter 27  
24A Abo  
ZGI Zyklus  
Große Interpreten

16	Mi	<b>Oper</b> 20.00 – 21.45	SALOME → Richard Strauss	→ Besetzung wie am 7. März	⑤ / 11B
17	Do	<b>Ballett</b> 19.00 – 22.00	SCHWANENSEE → Piotr I. Tschaikowski	<i>Choreographie Nurejew nach Petipa &amp; Iwanow</i> <i>Musikalische Leitung Reimer</i> <i>Mit Yakovleva – Cherevychko / Teterin</i>	⑥ / 20A / U27
18	Fr	<b>Ballett</b> 19.00 – 22.00	SCHWANENSEE → Piotr I. Tschaikowski	→ Besetzung wie am 13. März	⑥ / 20B
19	Sa	11.00 – 12.30	KAMMERMUSIK DER WR. PHILHARMONIKA 6	<i>Mit Kostner / Gyenge / Ruppe / Gartmayer / Banova</i> → Veranstaltung findet im Gustav Mahler-Saal statt	⑥
		15.00 – 16.30	TANZPODIUM	GISELLE – SCHWANENSEE – ONEGIN <i>Mit Schroedter / Stadler – Lesage / Schläpfer</i> <i>Moderation do Paço</i> → Veranstaltung findet im Gustav Mahler-Saal statt	⑥
		16.00 – 17.30	OPEN CLASS	→ Die Open Class findet im Nurejew-Saal der Ballettakademie der Wiener Staatsoper statt (Einheitspreis € 20.-)	
		<b>Oper</b> 19.00 – 22.00	DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL → Wolfgang Amadeus Mozart	→ Besetzung wie am 12. März	⑥ / 12A / WE
20	So	11.00 – 12.30	EINFÜHRUNGSMATINEE	<b>WOZZECK</b> <i>Moderation Roščić</i> <i>Mit Mitwirkende der Premiere</i>	⑩
		<b>Oper</b> 19.00 – 21.45	RIGOLETTO → Giuseppe Verdi	<i>Musikalische Leitung Armiliato</i> <i>Inszenierung Audi</i> <i>Mit Boecker / Bohinec / Plummer / Marthens / Tonca – Demuro / Tézier /</i> <i>Solodovnikov / Dumitrescu / Arivony / Amako / Mokus</i>	⑥ / 13B
21	Mo	<b>Ballett</b> 14.00 – 17.45	GASTSPIEL	MASTERCLASS – ÖFFENTLICHE PROBE – KÜNSTLERGESPRÄCH Martin Schläpfer & das Wiener Staatsballett zu Gast im Festspielhaus St. Pölten → Weitere Infos & Tickets: <i>festspielhaus.at</i>	
		<b>Oper</b> 20.00 – 21.45	<b>PREMIERE</b> WOZZECK → Alban Berg	<i>Musikalische Leitung Jordan</i> <i>Inszenierung Stone Bühne Cousins</i> <i>Kostüme Babidge Licht Farncombe</i> <i>Mit Kampe / Bock – Gerhaher / Panikkar / Lovell / J. Schneider /</i> <i>Belosselskiy / Kellner / Astakhov / Ebenstein</i>	⑥ / WE
22	Di	<b>Oper</b> 18.30 – 21.30	DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL → Wolfgang Amadeus Mozart	→ Besetzung wie am 12. März	⑥ / 12B / U27 / WE
23	Mi	<b>Oper</b> 19.00 – 21.45	RIGOLETTO → Giuseppe Verdi	→ Besetzung wie am 20. März	⑥ / 13A / U27
24	Do	<b>Oper</b> 20.00 – 21.45	WOZZECK → Alban Berg	→ Besetzung wie am 21. März	⑥ / 19A / WE
25	Fr	<b>Ballett</b> 19.00 – 22.00	SCHWANENSEE → Piotr I. Tschaikowski	→ Besetzung wie am 17. März	⑥ / 21A
26	Sa	16.00 – 17.30	OPEN CLASS	→ Die Open Class findet im Nurejew-Saal der Ballettakademie der Wiener Staatsoper statt (Einheitspreis € 20.-)	
		<b>Oper</b> 19.00 – 21.45	RIGOLETTO → Giuseppe Verdi	→ Besetzung wie am 20. März	⑥ / 9A
27	So	<b>Kinderoper</b> 11.00 – 12.30	DIE ENTFÜHRUNG INS ZAUBERREICH → Wolfgang Amadeus Mozart / Gerald Resch	<i>Musikalische Leitung Melear</i> <i>Inszenierung Blum</i> → Wanderoper durch das Gebäude der Wiener Staatsoper	⑥
		<b>Oper</b> 20.00 – 21.45	WOZZECK → Alban Berg	→ Besetzung wie am 21. März	⑥ / WE
29	Di	<b>Konzert</b> 20.00 – 22.00	SOLISTENKONZERT	<i>Mit Erwin Schrott</i>	① / ZGI
30	Mi	<b>Oper</b> 19.00 – 21.45	RIGOLETTO → Giuseppe Verdi	→ Besetzung wie am 20. März	⑥ / 9B
31	Do	<b>Oper</b> 20.00 – 21.45	WOZZECK → Alban Berg	→ Besetzung wie am 21. März	⑥ / 19B / WE

\* DIE ENTFÜHRUNG INS ZAUBERREICH:  
weitere Vorstellungen am 28., 29. und 30. März, 10.30–12.00

**STADT  
IST, WENN  
ALLE DURST  
AUF KULTUR  
HABEN.**



**Ottakringer**  
DAS FRISCH DER STADT.



# WER HÄLT MIR DEN RÜCKEN FREI, WENN ICH UNBEUGSAM BIN?

MEINE STADTBANK.  
**WIR MACHEN DEN UNTERSCHIED.**



Unser Ziel ist es seit jeher, Menschen dabei zu unterstützen, selbstständig und unabhängig zu leben. Gemeinsam mit unseren Kunden wollen wir etwas bewegen, etwas schaffen und für die Zukunft aufbauen. Darum sind wir als Bank jederzeit persönlich und digital für Sie da. Überzeugen Sie sich selbst in einer unserer Filialen oder – jetzt neu – auch per Videoberatung. **Nächere Infos unter [meinestadtbank.at](http://meinestadtbank.at)**

# Bösendorfer

## Einzigartiges Klanguniversum in neuer Größe: 230VC

Raumfüllende Strahlkraft, schier endlose Klangvielfalt,  
einzigartige Klangtiefe: Der neue 230VC Konzertflügel  
ist ein unvergleichliches Klangerlebnis und eine  
unerschöpfliche Quelle künstlerischer Kreativität.  
Erleben Sie das Klavierspiel vollkommen neu.

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



**CG**

Concert  
Grand

**VC**

Vienna  
Concert