

OPERNRING ZWEI



Cecilia Bartoli debütiert
im Rahmen von *Rossini Mania*
an der Wiener Staatsoper

Das Monatsmagazin der Wiener Staatsoper → №16/Juni/Juli 2022

STAATSOPERN-ERSTAUFFÜHRUNG »L'ORFEO« → 2

ROSSINI MANIA → 20 NUREJEW-GALA → 34

MUSIKALISCHE NEUEINSTUDIERUNG »CAPRICCIO« → 40

WIENER
STAATSOPER





gemeinsam besser leben

Jetzt den Anfang machen
auf uniqa.at.



2	DIE IDEEN, DIE AUS DER SPANNUNG ENTSTEHEN <i>Orfeo-Regisseur Tom Morris im Gespräch</i>	23	ROSSINI ALS MISSION <i>Interview mit Cecilia Bartoli</i>	40	EMOTION IST DIE BASIS JEDER INSPIRATION <i>Gespräch mit Musikdirektor Philippe Jordan anlässlich der Musikalischen Neueinstudierung von Capriccio</i>
7	EIN ORT FÜR ORPHEUS <i>Mythos und Musik von der Antike bis in die Renaissance</i>	28	DEBÜTS	45	FALSTAFFS LEBEN ALS TANZ <i>Interview mit Gerald Finley, dem neuen Wiener Falstaff</i>
10	EINE NEUE KOMPOSITORISCHE REALITÄT <i>Orfeo-Dirigent Pablo Heras-Casado im Gespräch</i>	29	EIN ZWEITES WOHNZIMMER	48	PINNWAND
14	MUSIK ALS LEBENSTHERAPIE <i>Kate Lindsey, Christina Bock, Slávka Zámečníková und Georg Nigl über Monteverdi, Orfeo und die Macht der Musik</i>	30	MUTIGER ABSPRUNG <i>Ein Gespräch mit Federica Guida</i>	50	SPIELPLAN
20	ROSSINI MANIA	34	NUREJEW-GALA 2022 <i>Von Petipa bis Flamenco</i>	52	DER PRÄGENDE MOMENT <i>Giampaolo Bisanti</i>
		36	TANZEN IM GLEICHKLANG		
		38	HANS VAN MANEN 90		

GENERALSPONSOREN DER WIENER STAATSOPERA





Die Ideen, die aus der Spannung entstehen

Orfeo-Regisseur Tom Morris im Gespräch

Du hast Literatur studiert. Wie bist du zum Theater gekommen?

TOM MORRIS Während des Studiums habe ich schon ein wenig Theater gemacht. Ich habe mit ein paar Freunden eine Theatergruppe namens Stage of Fools gegründet und wir haben kleine Stücke aufgeführt, mit denen wir zum Edinburgh Festival und zum Fringe Festival in London eingeladen wurden. Ich habe mich dann aber erst einmal der Akademia zugewandt und eine Dissertation begonnen. Aber das akademische Leben war nicht das richtige für mich, und ich habe die Dissertation dann nicht beendet.

Weil du zugleich schon so viel Theater gemacht hast?

TM Nein, es war etwas anders. In der Universität Cambridge, wo ich studierte, gab es sehr viele Leute, die Theater machten, einige davon sind heute sehr bekannt, wie Sam Mendes. Sie hatten diese Gewissheit über das, was sie taten. Die hatte ich nicht, obwohl ich auch wusste, dass ich

Theater machen will. Ich habe mich eher in Richtung Theater geschlängelt, würde ich sagen. Ich habe viel unterrichtet, was mir sehr viel Spaß gemacht hat, und dann habe ich angefangen, über Kunst zu schreiben und Radiosendungen zu machen. Als ich als Journalist Geld verdiente, habe ich angefangen, Theater zu produzieren. In den frühen 1990er Jahren wurde journalistische Arbeit im Vereinigten Königreich recht gut bezahlt. Darum konnte ich es mir leisten, Theateraufführungen zu produzieren. Man muss wissen, dass es in Großbritannien nicht so ein entwickeltes Subventionssystem gibt wie hier in Österreich. Viele Künstler beginnen in der Independentszene oder im Experimentaltheater.

An welcher Art von Orten hast du deine frühen Theatererfahrungen gemacht?

TM An verschiedenen Orten. Ich war zuerst Produzent, ich habe mich also um die Finanzierung der Produktionen gekümmert und dabei auch

viel darüber gelernt, wie man Theaterstücke aufführt. Ich habe damals unter anderem organisiert, dass die Tmu-na-Theatergruppe aus Tel Aviv nach Großbritannien kam und ihre Arbeit *Real Time* zeigte. Diese Art von Arbeit habe ich dann eine Zeit lang gemacht und weiterhin Geld mit Journalismus verdient. Dann beschloss ich, dass ich jetzt eine Art Sprung machen musste. Ich habe mir augerechnet, dass ich in drei oder vier Monaten als Journalist genug Geld verdienen könnte, um ein Jahr lang zu leben, und dann wollte ich mir einen leeren Raum oder einen Schuppen suchen, um Theater zu machen.

Und welchen Schuppen hast du gefunden?

TM Am Ende habe ich den schönsten Schuppen von ganz London gefunden. Ich habe mich als künstlerischer Leiter des Battersea Arts Centre beworben. Was ich nicht wusste war, dass diese Institution so schlecht finanziert war, dass alle Leute, die etwas von der Leitung eines Theaters verstanden und sich beworben hatten, ihre Bewerbungen zurückzogen. Jedenfalls bekam ich schließlich diese Stelle. Und ich hatte großes Glück. Mein Engagement begann 1995, und 1997 gab es in Großbritannien einen Regierungswechsel, und danach wurde zum ersten Mal seit Jahrzehnten in die Kunst investiert. Zwischen 1997 und 2003 wurde das Kunstdudget im Vereinigten Königreich verdoppelt. Das bedeutete, dass ich mich in Stellung bringen und mich um Mittel für das experimentelle Theater bewerben konnte. Wir wollten mit dem Battersea Arts Centre ein Umfeld schaffen, in dem sich verschiedene künstlerische Prozesse und verschiedene Arten des Theatermachens entwickeln konnten. Das war die Idee.

Und für welche Art von Kunst war dieser Raum gedacht?

TM Ich habe versucht, Raum für die Art von Theater zu schaffen, die ich am spannendsten fand. Das war zum Beispiel die Arbeit von Complicité, der Kompanie von Simon McBurney, oder Phelim McDermotts Gruppe Improbable. Viele dieser Ensembles haben ihre Arbeiten aus dem Prozess heraus entwickelt, anstatt mit einem Skript oder Text zu beginnen. Außerdem spielte das körperliche Element oft eine große Rolle, viele der Mitglieder dieser Gruppen kamen aus der Lecoq-Ausbildung in Paris. Gemeinsam war ihnen allen, dass sie die Präsenz des Publikums zelebrierten, statt sich vor ihm zu verstecken. Ich habe auch versucht, dort einen Raum zu

schaffen, in dem eine andere Art von Oper stattfinden konnte. Wir hatten eine Saison mit dem Titel »Battersea Arts Center Opera«, die im Wesentlichen versuchte, sich von der Formalität der Mainstream-Oper in Großbritannien zu lösen.

Gab es zu dieser Zeit in Großbritannien eine Tradition experimenteller Operninszenierungen?

TM Ein bisschen schon. Aber eher im Sinn von etwas, das ich als Arthouse-Oper bezeichnen würde. Es gab das English National Opera Studio, an dem eine Menge interessanter Experimente gemacht wurden, aber das hatte keine große Resonanz. Was wir im Battersea Arts Center entwickelt haben, war ein Prozess namens »Scratch Programme«, bei dem sich im Prozess der Aufführung herausstellte, was das Stück sein sollte. Man hatte eine Idee und probierte sie vor einem Publikum aus, und währenddessen fand man heraus, was das Ergebnis sein sollte.

Und das Publikum gab Feedback?

TM Es gab Rückmeldungen und Diskussionen, aber im Wesentlichen geht es doch bei Live-Erlebnissen immer um das Direkte in der Rezeption. Man spürt, ob etwas funktioniert. Bei den Arbeiten, die wir gemacht haben, war alles sehr stark für ein und mit einem Publikum gemacht. Im Opernbereich gab es ein Stück namens *Jerry Springer – The Opera*. Das begann damit, dass der Komponist Richard Thomas am Klavier saß und dem Publikum erzählte, was er sich vorstellte, und Loré Lixenberg, eine wunderbare Sängerin, sang einige der Arien, die schon fertig waren. Der Komponist versprach allen, die eine gute Idee für das Stück hatten, ein Bier. Er hatte eine Menge Biere auf dem Klavier stehen, die er im Lauf des Abends verteilte. Aus diesen Anfängen entwickelte sich dann eine sehr erfolgreiche Show im West End. Der Prozess, mit dem wir hier arbeiteten, hat sich teilweise aus der Art und Weise entwickelt, wie Stand-Up-Comedy funktioniert: Die Leute treten auf und versuchen etwas, und wenn es funktioniert, funktioniert es, und wenn nicht, dann nicht. Einige der experimentellen Gruppen, etwa Improbable, haben auch gerne etwas vor Publikum ausprobiert, bevor sie selber wussten, was es war.

Ausgehend von dem Hintergrund, den du beschreibst, scheint es fast so, als ob sich die Regie für dich irgendwann ganz zwangsläufig ergeben hätte. Kann man das so sagen?

TM Ja, schon. Ich habe schon als Student manchmal Regie geführt und auch ein wenig geschrieben. Aber dann habe ich in diesem Umfeld angefangen, bei den Projekten Regie zu führen, bei denen ich anderen nicht erklären konnte, warum sie sie produzieren sollten. Einige dieser frühen Experimente begannen tatsächlich im Musiktheater. Zu den ersten Dingen, bei denen ich Regie führte, gehörte ein Stück namens *Othello Music*. Es gab drei Darsteller auf der Bühne, einen Saxophonisten, einen Schlagzeuger und einen Flötisten. Dann gab es noch ein Streichtrio als Begleitung. Es gab keinen Dialog, es war ein wenig wie ein Stummfilm, mit Titeleinblendungen für jede Szene. Die erste Szene hieß zum Beispiel: Der Soldat erzählt Geschichten und eine junge Frau verliebt sich. Und dann haben wir die Handlung aus der Musik heraus entwickelt, in Zusammenarbeit mit dem Komponisten Dimitri Smirnoff.

Das klingt, als hättest du einen wirklich guten Ort gehabt, um Dinge auszuprobieren.

TM Ja. Das war die Rolle des Battersea Arts Center in der Londoner Theaterlandschaft: ein Ort, an dem man Dinge ausprobieren konnte. Es wurde allerdings kaum subventioniert. Als wir eröffneten, hatten wir gerade mal genug, um den Raum zu eröffnen, die Einnahmen wurden dann aufgeteilt. Erst ganz am Ende bekamen wir mehr und mehr Zuschüsse und hatten allmählich genug Geld, um auch selbst Künstler zu beauftragen. Davor musste jede Gruppe ihrer Finanzierung selbst organisieren, Anträge stellen und dergleichen. So hat das System in Großbritannien lange Zeit funktioniert.

Du warst von 1995 bis 2004 am Battersea Arts Center, und 2004 wurdest du fester Gastregisseur am National Theatre London – eine Position, die du immer noch innehast. Es scheint, dass du ein Regisseur bist, der gerne für einen längeren Zeitraum mit einem Haus zusammenarbeitet. Geht es dabei auch darum, einen Ort mit der eigenen Arbeit zu prägen? Ist das etwas, was du für das Bristol Old Vic im Sinn hattst, das Theater, dessen künstlerischer Leiter du seit 2009 bist?

TM Alle meine Jobs am Theater waren unterschiedlich. Bei der Arbeit im Battersea Arts Centre ging es vor allem um die organisatorische Leitung. Das Schreiben und die Regie gehörten dazu, aber die Hauptaufgabe bestand darin, zu definieren, was die Aufgabe des Hauses ist, den Raum zu schaffen und eine Kultur des Experiments zu

entwickeln. Als ich merkte, dass ich gehen wollte, war in der Theaterszene schon bekannt geworden, was im Battersea Arts Center vor sich ging. Nick Hytner, der gerade das National Theatre übernommen hatte, war auf uns aufmerksam geworden. Was wir am Battersea Arts Center machten, das war ein anderes Theater als das, das er selbst machte und das er kannte. Also lud er mich ein, am National Theatre zu arbeiten, um einige der Künstler und Prozesse aus dem Battersea Arts Centre ans National Theatre zu bringen. Für meine eigene Regiearbeit habe ich dann natürlich auch mit vielen Leuten zusammengearbeitet, die auch im Battersea Arts Centre gearbeitet hatten. Dazu gehörte etwa auch die Handspring Puppet Company aus Südafrika. Und das war eine von vielen Verbindungen, die wichtig wurden, als wir begannen, an *War Horse* zu arbeiten, der Show, die wir am National Theatre produziert haben und die zu einem internationalen Erfolg wurde.

Du hast schon angesprochen, dass Musik seit langem eine wichtige Rolle in deiner Theaterarbeit spielt. Dennoch ist es etwas anderes, eine Oper oder ein Musiktheaterstück zu inszenieren als ein Schauspielstück. Was bringst du aus deiner Theaterarbeit mit in den Opernprobensaal, und was änderst du vielleicht an deiner Arbeitsweise, wenn du eine Oper erarbeitest?

TM Eigentlich gehe ich genau gleich vor: Ich unterscheide die Opernpartitur so, wie ich ein Theaterstück untersuchen würde. Wenn ich mit den Sängerinnen und Sängern über die Musik spreche, dann verwende ich dafür ein dramatisches Modell. Wenn wir sagen, dass es im Drama um einen Konflikt geht, oder um das Wechselspiel zwischen Ziel und Hindernis im dramatischen Sinne, dann wende ich das auf die Musik an: Was sind die musikalischen Mittel, wie ist der Konflikt musikdramaturgisch dargestellt. Und wie können wir das Bild des dramatischen Konfliktes, das wir gefunden haben, mit musikalischer und schauspielerischer Darstellung umsetzen. Das ist es im Grunde. Für mich ist Theater Drama – Konflikt; Erzählung – die Geschichte, zu der die Spannung gehört; und Spektakel – das Spiel, das sind die drei Elemente. In der Oper werden das Drama und die Erzählung von der Musik getragen. In gewisser Weise kann man sagen, die Partitur ist die Wurzel der Aufführung, die Partitur enthält den Konflikt und die Partitur ist auch die Erzählung. Außerdem finde ich es wichtig zu betonen, dass das, was die Menschen

sehen, das verändert, was sie hören. Das gilt auch für unsere Arbeit in *Orfeo* – wir haben heute an einer Szene im vierten Akt gearbeitet, in der Orfeo normalerweise nicht auf der Bühne ist, aber bei uns ist er präsent. Man hört etwas anderes, wenn so eine Änderung vorgenommen wird.

A propos Orfeo: Es war schon lange vor dem Engagement in Wien dein Wunsch, diese Oper zu inszenieren. Warum?

TM Es gibt viele Dinge, die mich daran interessieren. Zunächst der Mythos. Der Kampf mit dem Tod ist den Mythen des Christentums sehr ähnlich, aber für diesen Stoff spielen die Wurzeln der alten animistischen und schamanistischen Kulturen eine Rolle. Wenn man so will, ist für den größten Teil der menschlichen Zivilisation der Tod das einzige Unverhandelbare im Leben, und deshalb interessiert mich dieses Thema. Ich habe Händels *Messias* inszeniert, der eine Art Orpheus-Geschichte ist. Ich habe *Touching the void* inszeniert, ein Stück über eine Bergexpedition, das ebenfalls eine Art Orpheus-Geschichte ist. Ich habe *Breaking The Waves* inszeniert, die Oper nach dem Film von Lars von Trier, die ich in gewisser Weise wie eine Orpheus-Geschichte gelesen habe. Es ist also ein Mythos und ein Thema, zu dem ich immer wieder zurückkomme.

Welche Fragen stellst du an dieses Thema?

TM Es geht um die Macht der menschlichen Vorstellungskraft, darum, was Kreativität ist, und wie sich beides mit der menschlichen Gemeinschaft verbindet. Wie wir auf unvermeidliches Leid oder auf Verlust reagieren. Die extremste Mauer, mit der wir konfrontiert sind, ist der Tod. Ich bin fasziniert von der menschlichen Reaktion darauf, sowohl individuell als auch gemeinschaftlich. Deshalb ist der Chor eine unglaublich wichtige Figur in dieser Oper, als Gemeinschaft, mit der der Einzelne konfrontiert wird. Mein Handwerk als Regisseur ist im Wesentlichen das visuelle Erzählen von Geschichten. Ich suche nach einer Möglichkeit, das Stück so zu gestalten, dass es sich unmittelbar anfühlt und wirklich auf das Libretto und die Partitur reagiert, und ich denke, wenn mir das gelingt, kann das Ergebnis extrem kraftvoll sein. Darin liegt der Reiz. Ich finde, dass es sich bei *L'Orfeo* um eine sehr tiefgründige Musik handelt, und ich denke, dass viele Inszenierungen die Möglichkeiten einer Erkundung dieser Musik

verschenken. Einen Weg zu finden, um zu verstehen und zu erklären, warum wir zum Beispiel plötzlich ein fröhliches Stück Musik an einer Stelle finden, an dem wir ein trauriges erwarten würden. Wenn wir das schaffen, dann wird es sehr interessant, und sehr kraftvoll. Für mich ist es das Aufregendste an dieser Arbeit, der Musik zu folgen und die Geschichten zu erforschen, die in ihr zu finden sind. Dieser gemeinsame Prozess mit dem Dirigenten und den Sängern ist faszinierend.

In der Opernarbeit treffen manchmal scheinbar antagonistische Positionen aufeinander, eine klassische Konstellation ist das Eintreten für die Musik versus das Eintreten für die Inszenierung. Bei der Erkundung der Orfeo-Partitur, die du beschrieben hast, sind wir an Punkte gelangt, an denen es auch um die Frage ging, wie eine bestimmte Stelle mit Blick auf die Inszenierung gesungen werden sollte. Wie hast du diese Arbeit zusammen mit den Sängerinnen und Sängern und dem Dirigenten Pablo Heras-Casado erlebt?

TM Wenn in unserer Arbeit solche Fragen auftauchen, entsteht eine Spannung, und die Spannung ist unheimlich produktiv. Wir haben uns zum Beispiel gerade in der Probe den fünften Akt angesehen, in dem es am Ende eine Deus-ex-machina-Situation gibt, und es ist schwierig, das dramatisch zu gestalten. Georg Nigl, unser Orfeo, zeigte mir einen sicheren Weg, wie es musikalisch funktionieren kann, aber wir waren nicht sicher, ob es die richtige dramaturgische Lösung wäre. Also bat ich ihn, etwas anderes auszuprobieren, und dann entwickeln wir weiter und versuchen verschiedene Dinge, und plötzlich zeigte er mir etwas, das für mich einen völlig neuen Blick eröffnete. Eine Situation wie diese lebt von der Spannung, sie ist es, aus der Ideen entstehen.

ORFEO

11. (Premiere) / 13. / 16. & 18. Juni 2022

Musikalische Leitung Pablo Heras-Casado

Inszenierung Tom Morris

Bühne & Kostüme Anna Fleischle

Licht James Farncombe

Video Nina Dunn

Choreographie & Bewegungsregie Jane Gibson

Mit u.a. Kate Lindsey / Slávka Zámečníková /

Christina Bock – Georg Nigl

EIN ORT FÜR ORPHEUS

*Mythos und Musik
von der Antike bis in die Renaissance*



Orpheus bezaubert Bäume und Tiere mit seinem Leierspiel. Holzschnitt zum X. Buch von Ovids *Metamorphosen*.
Les XV. livres de la Metamorphose, Paris (D. Janot) 1539.

Claudio Monteverdis *Orfeo* wurde lange Zeit und wird bis heute häufig als die »erste Oper« bezeichnet. Die musikwissenschaftliche Forschung erbringt regelmäßig Gegenbeweise, andere, früher aufgeführte Werke erfüllen ebenfalls die Kriterien, die an ein Opernwerk gelegt werden – allen voran den Einsatz eines »Recitar cantando«, »singenden Rezitierens«, das an der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert etabliert wird und die Geschichte der Oper in den kommenden 200 Jahren, zu den verschiedenen Stadien des Rezitativs weiterentwickelt, prägen wird. Monteverdis Favola in Musica hat dem jungen, noch im Entstehen begriffenen Genre aber unvergleichlichen Auftrieb und Fortschritt gebracht. Der Komponist selbst betonte später in einem Brief an den *Orfeo*-Librettisten

Alessandro Striggio die echten Affekte, die er in seine Figuren hineinkomponiert hatte. So entstand eine lebendige Dramaturgie, die Maßstäbe setzen sollte. Wenn am Beginn die berühmte Toccata erklingt, die die Fanfare des Auftraggebers, des Herzogs Gonzaga, zitiert, dann klingt das nach Aufbruch. Es erscheint nur folgerichtig, dass diese bemerkenswerte Oper die Geschichte des berühmtesten Musikers aller Zeiten zum Gegenstand hat: Die des Orpheus.

Der klingende Name wird seit über zweitausend Jahren beschworen, wenn es um die Kraft der Musik geht. Die Lyra, zu der Orpheus singt, erhielt er von Apollon selbst, dem Gott der Musik, der häufig – auch in dem Libretto von Alessandro Striggio, zu dem Claudio Monteverdi *L'Orfeo* komponierte – als Orpheus'

Vater bezeichnet wird. Es gibt auch einen anderen, vielleicht eigentlichen Vater, König Oiagros von Píeira. Abweichende Details in verschiedenen Überlieferungen einer mythischen Figur sind bei so alten Quellen alles andere als ungewöhnlich. Im Fall von Orpheus ist eine Interpretation möglich, die beides zulässt: einen leiblichen und einen geistigen, künstlerischen Vater. Seiner Mutter Kalliope hat Orpheus jedenfalls viele Begabungen zu verdanken, ist sie doch die Muse der epischen Dichtung, der Wissenschaft, der Philosophie, des Saitenspiels, des Epos und der Elegie. Für Orpheus, den Chronisten – einer der Gesänge, die ihm zugeschrieben werden, handelt von der Geburt der Menschen aus der Asche der getöteten Titanen – mag seine Großmutter Mnemosyne eine Rolle gespielt haben, die Muse der Erinnerung. Der

Hier spielt die berühmteste Orpheus-Geschichte, und eine der berührendsten Liebestragödien aller Zeiten. Die Dryade (Waldnymphe) Eurydike ist Orpheus' Braut. Am Tag der Hochzeit wird sie von einer Schlange gebissen und stirbt. Orpheus kann das nicht akzeptieren: Er steigt in den Hades hinunter, um Eurydike zurückzuholen.

In den *Metamorphosen* des Ovid finden wir die wahrscheinlich poetischste Schilderung der Macht des orphischen Gesanges, dessen Kraft auch in der Unterwelt wirkt. Ovid beschreibt, wie alles stillsteht, wenn Orpheus singt:

»Während er so sang und zu seinen Worten die Saiten schlug, weinten die blutlosen Seelen, Tantalus griff nicht nach der fliehenden Welle, staunend stand Ixions Rad still, die Vögel zerfleischten nicht die Le-

»Orpheus' Gesang vermag es, das Schlimmste zu durchbrechen, was die Unterwelt zu bieten hat: Die endlose Wiederholung.«

Großvater Zeus schließlich macht Orpheus in jedem Fall zum Halbgott.

Bei allen Voraussetzungen ist doch bemerkenswert, was Orpheus vermocht haben soll: Als Argonaut bewahrte er seine Gefährten auf der Argo vor dem Gesang der Sirenen, denn er sang schöner als sie; sein Gesang war es aber auch, der Frieden stiftete, als die Argonauten in Streit gerieten – mit einem Gleichnis. Wie Apollonius von Rhodos in seinen *Argonautica* berichtet, sang er »wie einst die Erde, das Meer und droben der Himmel sich zu einer Gestalt miteinander vereinigt, und wieder nach verderblichem Streit ein jedes sich friedlich gesondert...«

Der römische Dichter und Philosoph Seneca schildert – vornehmlich, die Tragödie *Herkules auf dem Öta* aus dem 1. Jhd. n. Chr. ist ihm zugeschrieben – die tierbändigende Kraft von Orpheus' Kunst: »...zu seinen Gesängen kommen samt ihren Verstecken selbst die wilden Tiere, und unerschrockenen Schafen zunächst hat der marmarische Löwe sich gelagert, nicht zittern die Damhirsche vor den Wölfen, und die Schlange flieht ihr Versteck, für einmal ihr Gift vergessend.« Das Vertrauen in die Kraft seines Gesanges trägt auch dazu bei, dass Orpheus in die Unterwelt hinabsteigt.

ber des Tityos, die Beliden ließen ihre Krüge stehen, und du, Sisyphus, saßest auf deinem Stein. Damals sollen zum ersten Mal die Wangen der Eumeniden von Tränen feucht geworden sein, weil der Gesang sie überwältigte.«

Orpheus' Gesang vermag es, das Schlimmste zu durchbrechen, was die Unterwelt zu bieten hat: Die endlose Wiederholung. Die Eumeniden – griechisch Erinnen, später auch Furien – werden ihre Tränen allerdings trocknen: Sie werden Orpheus schließlich in Stücke reißen.

Zunächst gelingt es dem Halbgott aber vermöge seines Gesanges, den Lethefluss zu überqueren – der Fährmann Charon lässt sich nicht bezaubern, aber von den Klängen der orphischen Leier einschlafen; die reale Chance, Eurydike ins Leben zurückzuholen, erhält er aber durch die Hilfe der Göttin Persephone (Proserpina), die sich bei ihrem Ehemann Pluto für Eurydike einsetzt und auch von ihm erhört wird. Beginnend mit Vergil (*Georgica*, 29 v. Chr.) ist die Erlaubnis, Eurydike wieder ins Leben zurückzuholen, aber an eine Bedingung geknüpft: Orpheus darf sich während des Aufstieges nicht nach Eurydike umsehen. Als er eben das tut, ist die Chance vergeben, das Leben

verwirkt, Eurydike muss in der Unterwelt bleiben, Orpheus ohne sie zurückkehren. Die Mühen des Abstiegs bleiben also unbelohnt, und mehr noch: Der alles verändernde Gesang des Orpheus war vergebens. Was hat es mit dieser Strafe auf sich? Bei Platon, im *Symposion* (*Gastmahl*, 289 v. Chr.) gibt es das Blickverbot noch nicht. Aber es gibt schon die Lesart, dass Orpheus bewusst bestraft wird. Phaidros äußert sie: Orpheus sei nicht bereit gewesen, für seine Liebe zu sterben und habe stattdessen Eurydike ins Leben zurückholen wolle. Seine Liebe, so Phaidros, sei nicht bedingungslos genug gewesen. Und das ist auch der Grund, warum Orpheus schließlich von Frauen zerissen wird: Als Strafe für seine vornehmliche Feigheit.

Für Alessandro Striggio schließlich, der das Libretto zu Claudio Monteverdis *Orfeo* schrieb, ist vor allem die Unhinterfragbarkeit des Gesetzes entscheidend. Nachdem Plutone es verkündet hat, bekräftigt einer der Geister, der Spiriti: »Legge ne fia tuo cenno, che ricercar altre cagioni interne di tuo voler nostri pensier non denno« – »Dein Wink sei uns Gesetz, in ihm nach inneren Ursachen für deinen Wunsch zu suchen steht unserem Denken nicht zu«.

Natürlich ist Zweifel an der Order des Gottes verboten, und so wird Zweifel schließlich auch zum Grund für Orfeos Verhängnis. Striggio und Monteverdi setzen ihn unvergleichlich in Wort und Musik. Orfeo fragt sich, ob Euridice ihm auch wirklich folgen wird. Dann hadert er damit, dass ihm die Vervollkommenung seines Glücks verwehrt wird, die darin bestünde, Euridices Augen zu sehen. Er räsoniert: Amor sei der mächtigere Gott als Pluto, ihm müsse er wohl folgen. Das Geräusch, das er hinter sich hört, ist vielleicht nur noch ein Anlassfall. Orfeo kehrt sich um und verliert seine Geliebte für immer.

Zweifel sind verboten. Ob Plutone Orfeo eine Falle gestellt hat, ob dieser seine Euridice nicht in jedem Fall verloren hätte, ist nicht überprüfbar, eindeutig ist das Gebot, zu glauben, nicht zu zweifeln.

Zum Schluss der Favola in Musica, wie er bei der Uraufführung in Mantua 1607 gespielt worden sein muss, schwört Orfeo den Frauen ab – mit harten Worten, nennt sie hochmütig und ehrlos, ohne Geist und edle Gesinnung. Apollo tritt in der Art eines Deus ex Machina auf und rät Orfeo, mit ihm in den Himmel aufzusteigen. »Ancor non sai come nulla qua giù diletta e dura?« – »Weißt du nicht, dass hier unten keine Freude von Dauer ist?« Im Jenseits, so die Suggestion, werden die beiden wieder vereint sein. Es ist eine Stelle, an der der antike Mythos mit einem christlichen Verständnis von Diesseits und Jenseits verschmolzen wird. So wie der Orpheus-Mythos und auch die Figur des Orpheus selbst über die Jahrhunderte häufig aus

der Perspektive einer christlichen Weltsicht interpretiert und neu gestaltet wurden.

Interessant ist der alternative Schluss im gedruckten Libretto von 1607, der der antiken Überlieferung folgt. Anstelle des Apollo treten hier die Furien bzw. Bacchantinnen auf und reißen Orfeo in Stücke, als unmittelbare Rache für seine Schmähung der Frauen. Alternativ zum versöhnlichen Ende mit Ausblick ins Jenseits steht also theoretisch auch ein unversöhnliches zur Verfügung, das allerdings wohl nie ausgeführt worden ist. Warum es dem Druck hinzugefügt wurde, ist nicht restlos geklärt.

So interessant die Existenz dieser beiden Schlüsse ist – vor allem ist *L'Orfeo* voller aufsehenerregender musiktheatraler Ideen. Monteverdi hatte die Florentiner Camerata schon mit seinen Madrigalkompositionen irritiert, die die genaue Textverständlichkeit über die strenge Befolgung der Kontrapunktregeln stellten. In *L'Orfeo* hören wir eine Musik, die voller Spiel ist, vom dramatischen Stimmungswechsel mit dem Tod Euridices im 2. Akt (der in antiker Tradition als Botenbericht beschrieben wird) bis zu »Possente Spirto«, der zentralen Arie des Orfeo im 3. Akt, in der in der praktischen Virtuosität des Gesanges schon die ganze Geschichte über die Unwiderstehlichkeit von Orfeos Kunst erzählt wird und auch noch das Einschlafen des Fährmanns Charonte kraft des Wohlklangs komponiert ist. Ein ganz besonderes Stück Musiktheater finden wir etwas früher im 3. Akt, vor den Toren der Unterwelt. Hierhin hat Orfeo Speranza begleitet, die Hoffnung. Sie spricht ihm Mut zu, nicht ohne darauf hinzuweisen, was hier nötig sein werde: »Un bel canto e un gran core« nämlich, »ein schöner Gesang und ein großes Herz«. Dann aber muss sie sich verabschieden, ein Gesetz verbiete, dass sie weiterginge. Wie schwere Schritte abwärts klingen die Sekundschritte der Orgel, dann spricht die Hoffnung das Gesetz aus: »Lasciate ogni speranza voi ch'entrate« – »Ihr, die ihr eintretet, lasset alle Hoffnung fahren«. Dante Alighieri wird hier zitiert, der eben diese Inschrift über den Eingang seines Infernos gesetzt gesehen hatte. Hier ist nicht nur ein großer Dichter (anachronistisch) zitiert und der Weg nach unten musikalisch eindrucksvoll in Szene gesetzt; sogar der notwendige Abgang der Speranza ist inhaltlich und musikalisch begründet. So weit nach unten darf sie, die Hoffnung, den Sänger begleiten. Dann muss er sie fahren lassen. Solche Momente schreiben Musiktheatergeschichte. Orpheus, der singende Halbgott, hat in Monteverdis Favola in Musica einen unvergleichlichen Ort erhalten.

EINE NEUE *kompositorische* REALITÄT

Vor ziemlich genau einem Jahr feierte der spanische Dirigent Pablo Heras-Casado mit der Premiere von *L'incoronazione di Poppea* seinen fulminanten Einstand an der Wiener Staatsoper. Nun setzt er mit der *Orfeo*-Erstaufführung im Haus am Ring die Monteverdi-Trilogie fort.

Inwieweit ist zu spüren, dass Monteverdi in Orfeo von seinen Madrigal-Kompositionen herkommt?

PABLO HERAS-CASADO Das Madrigal ist eine Art »Profanierung« religiöser Musiktradition, bei der die Alltagssprache (und entsprechende Themen) in polyphoner Schreibweise verwendet werden. Das spiegelt unmittelbar die neue Weltanschauung der Renaissance wider. Monteverdi hat diese sehr spezielle und vielgestaltige Gattung häufig verwendet und dabei vor allem ihre Theatralik und ihr illustratives Potenzial entwickelt. In gewissem Sinne kann man daher *Orfeo*, insbesondere den Chören dieser Oper, sehr wohl eine Kontinuität des madrigalistischen Ausdrucks bescheinigen.

Wodurch unterscheidet sich Monteverdi im Orfeo von den davorliegenden ersten Opern-Versuchen der Florentiner Camerata? Was hat er übernommen?

PH In Florenz wurde der sogenannte »Stile recitativo« entwickelt, der der mittelalterlichen Troubadour-Tradition folgt: Eine einzelne Gesangsstimme, die von Instrumenten begleitet wird, erzählt, bestimmten deklamatorischen Mustern folgend, eine Geschichte. Jacopo Peri, einer der führenden Köpfe der Camerata, schrieb 1600

seine *Euridice*, ein Werk, das sicherlich das *Orfeo*-Projekt direkt inspirierte. Monteverdi verwendet aber in *Orfeo* eine so präzise Instrumentierung und schreibt so ausgefeilte Rezitative, dass er das florentinische Konzept (das mehr der Gelegenheits- und Praxistradition verpflichtet war) zu einer echten kompositorischen Realität weiterentwickelte.

Welche sonstigen Inspirationsquellen lassen sich ausmachen – inhaltlich wie musikalisch? Im zweiten Akt sind sogar außeritalienische Einflüsse zu finden: etwa französische Airs de Cour. Warum?

PH Die Geisteswelt des französischen Hofes mit all seinen Ausprägungen hatte – von der Renaissance bis zum Ende des 18. Jahrhunderts – eine starke Signalwirkung in ganz Europa. Der französische Hof symbolisierte Raffinesse und Geschmack und konnte auf geradezu perfekte Art und Weise feierliche, monumentale oder idyllische Festivitäten ausrichten. Er wurde eindeutig zum Vorbild für alle europäischen Höfe. Die Einbindung der so entstandenen Musik, der Kostüme oder Tänze in andere, neue Ausdrucksformen war auch eine Möglichkeit, sich von den lokalen Volkstraditionen abzugrenzen.



Pablo Heras-Casado

Woher kommt der Gedanke, Instrumente bzw. Instrumentengruppen bestimmten Personen oder Zuständen wie Leben und Tod zuzuordnen? Hat Monteverdi dies hier bei Orfeo erstmals praktiziert? Wie viel in puncto Orchesterbehandlung entspricht der damaligen Tradition? Wie viel ist von Monteverdi erfunden worden?

PH Schon in der Antike konnten bestimmte Instrumente mit Situationen, Emotionen oder Erzählmomenten in Verbindung gebracht werden. Aber in *Orfeo* bietet Monteverdi eine sehr klare Orchestrierung an – die in unserer kritischen Partitur-Ausgabe übrigens als fakultativ und nicht als ausschließliche Möglichkeit vorgeschlagen

wird. Diese klare Orchestrierung, das Bedürfnis nach einem konkreten Ausdruck, kann als ein erster Schritt zu dem angesehen werden, was wir heute »Orchestrierung« nennen.

Kann man Orfeo als Synthese aus unterschiedlichen Elementen bezeichnen: Tragödie, höfisches Fest, Intermedien? Wie sieht der formale Aufbau von Orfeo aus?

PH Auf jeden Fall haben wir eine Mischung vor uns, in der alle Zutaten ziemlich deutlich enthalten sind, wobei die Form der Tragödie den Rahmen absteckt: Die Szenerie ist sehr wichtig (wir wissen, dass die Platzierung der Musiker ein nicht

zu unterschätzender Aspekt war und dass es bei der Uraufführung Probleme mit einer ausgetüftelten Bühnenmaschinerie am Ende des letzten Aktes gab), polyphone Elemente, Rezitative, Tänze, instrumentale Ausführungen, extrem ausgestaltete Bühnenfiguren. Die Tragödie ist somit letztlich ein Vorwand, um ein sehr ausgefeiltes höfisches Fest zu veranstalten und gleichermaßen ein dramatisch-musikalisches Bekenntnis abzugeben.

Darf man Orfeo als ein Frühwerk Monteverdis bezeichnen – zumindest ist es ja eine andere Schaffensperiode als Poppea?

PH Ja, absolut. Ich würde sagen, dass *Orfeo* in gewissem Sinne eine Art Synthese des »Renaissance-Monteverdi« ist. Eine gute Synthese, weil sie neue Türen öffnet und beweist, dass Musik für diese Art von Ausdruck neue Regeln braucht – die sogenannte »seconda pratica« als Beginn des barocken Ausdrucks. Aber es wäre schwierig, die besondere Stellung des *Orfeo* zu verstehen und wertzuschätzen, wenn man nicht bedenkt, was davor schon existiert hat, worauf *Orfeo* rekuriert und reagiert. *Poppea* ist das Ergebnis eines völlig anderen Kontextes.

Und darum tauchte in der früheren Literatur gelegentlich der Vorwurf auf, dass Monteverdi die musikalische Individualisierung der Personen in Poppea klarer ausgefeilt hätte als in Orfeo?

PH Die Situation war eine gänzlich andere. *Poppea* steht in direkter Verbindung mit dem venezianischen Drama, *Orfeo* hingegen ist der musikalische Ausdruck eines literarischen Textes. Die völlig unmoralische Geschichte der *Poppea* geht bedenkenlos auch in Richtung Karikatur und lebt von Kontrasten, *Orfeo* fokussiert nicht auf die einzelnen Charaktere, sondern sucht nach Einheit und Fluidität, verfolgt eher das in sich abgeschlossene fertige Ganze. Ich denke, dass es eigentlich unmöglich ist, die zwei Werke in ihrer dramatischen Erscheinungsform miteinander zu vergleichen, in beiden kommt genau die jeweils gesetzte Zielsetzung ideal zum Tragen.

Auf jeden Fall gab es eine Entwicklung Monteverdis von Orfeo bis zu Ulysse und Poppea. Kann man Poppea als reiferes Werk bezeichnen als Orfeo? Wo liegen die Besonderheiten, die Vorzüge im Orfeo?

PH Reife ist ein komplexer Begriff. Sagen wir, dass *Orfeo* ein reifes Stück ist und dass Monteverdi ein reifer Mann war, als er Il ritorno d'*Ulysse* in

patria und *Poppea* komponierte. *Orfeo* ist kontrollierter, in einem gewissen Sinn »klassischer«, ein Werk, mit dem Monteverdi eine Botschaft vermitteln will – eine typische Haltung eines jungen Künstlers. In *Ulysse* und *Poppea* kämpft Monteverdi nicht um etwas speziell Besonderes, er ist sicherlich weiser geworden und weiß, dass die Dinge nicht immer kontrolliert werden müssen, er lässt die Stücke sich selbst entwickeln. Das bedeutet nicht, dass er sich weniger »kümmert«, er vertraut einfach mehr auf die theatralische Situation. Jede Lebensphase hat also ihre Vorteile.

Wir haben in Orfeo mehr Instrumentalmusik, mehr Chöre als in Poppea – ist Orfeo gar eine andere Gattung als Poppea? Was bedeutet das für den Dirigenten?

PH Eigentlich wissen wir im Zusammenhang mit *Orfeo* einige Dinge (und 400 Jahre später hilft dieser Umstand), bei *Poppea* müssen wir fast alles verstehen (und 400 Jahre später ist das ziemlich schwierig). Nun hat man mit dem, was wir scheinbar wissen, vorsichtig zu sein. Selbst in den präzisesten Partituren gibt es immer viel Raum für Zweifel. Das ist ein Teil der Kunst, niemand hat eine Wahrheit gefunden... Bei *Orfeo* ist es für den Dirigenten vorrangig, den autorisierten, »klassischen« Aspekt des Stücks widerzuspiegeln, ohne jedoch die Flüssigkeit und Sinnlichkeit des Textes und der Musik zu stören, während man bei *Poppea* das zwanglose Wesen des Werkes bewahren muss.

Als Monteverdi Poppea komponierte, stand ihm in San Marco ein gewaltiger Orchesterapparat zur Verfügung. Bei Orfeo sah die Ausgangslage noch ganz anders aus – der Raum der Uraufführung war ja nicht so groß. Was bedeutet das für Wien, für die Instrumentation, für die Orchestergröße?

PH Im Falle von *Orfeo* war zwar der Uraufführungsräum in der Tat klein, nicht aber das Orchester: 39 Instrumente, die von mindestens 25 oder 30 Musikern gespielt wurden! Ein Drittel des Platzes war also für die Musiker reserviert. Stellen Sie sich vor, wie es in der Wiener Staatsoper aussehen würde, wenn wir dieses Verhältnis einhalten würden...

Die Gonzaga-Fanfare, also gewissermaßen eine Art Ouvertüre, wurde bei der Uraufführung mit Dämpfer gespielt.

PH Monteverdi schlägt in der Partitur vor, das Stück mit Dämpfer, also con sordino zu spielen – und

das in einer anderen Tonart, die für die Instrumente leichter zu spielen war. Möglicherweise schrieb er die Dämpfer vor, weil diese Toccata ansonsten zu laut für jenen kleinen Raum gewesen wäre, in dem *Orfeo* uraufgeführt wurde. Mittlerweile sind wir an diese besondere Klangfarbe gewöhnt und führen es daher in der Regel mit den Sordini auf. Aber letztlich sind beide Optionen – mit und ohne Dämpfer – durchaus möglich.

Was bedeutet der von Monteverdi angesprochene Unterschied zwischen »Parlar cantando« und »cantar parlando« konkret?

- PH »Parlar cantando« bezieht sich direkt auf das Rezitativ, das den Gesang benutzt, um das Verständnis einer Geschichte zu fördern, und die »taoistische« Umkehrung »cantar parlando« soll an die deklamative Funktion der Musik erinnern, wobei Monteverdi sich den Regeln der »prima pratica« widersetzt: Harmonie, Klang und Farben müssen die Folgen einer Ausdrucksnotwendigkeit sein. Diese Klassifizierung darf also nicht wertend verstanden werden. Nach Zarlinos Traktat kämpft Monteverdi eindeutig für die Subjektivität von Musik.

Inwieweit ist sowohl die »prima pratica« wie die »seconda pratica« in Orfeo zu finden?

- PH *Orfeo* illustriert das Wechselspiel dieser beiden Kompositionenrichtungen auf perfekte Weise. Die Traditionen sind da, aber das aus diesen resultierende Ergebnis trägt sozusagen eigenständige Früchte.

»Possente spirto« gibt es in zwei Fassungen. Welche wird aufgeführt und warum?

- PH Eigentlich handelt es sich nicht wirklich um zwei Versionen: Monteverdi veröffentlichte Verzierungen der Arie, wahrscheinlich, um den Sängern die möglichen musikalischen Freiheiten während einer Aufführung anzudeuten. Da die verzierte Version offensichtlich komplexer und damit herausfordernder ist, wird sie heute eher aufgeführt. In Wahrheit geht es aber bei diesen Verzierungen um den Gedanken der Ausschmückung, also sollte der Sänger zusammen mit dem Dirigenten seine eigene Interpretation entwickeln. Sie werden also selbst sehen, was in Wien passiert.

Wo liegt der qualitative Unterschied zwischen Alessandro Striggio, dem Textdichter von Orfeo und Giovanni Francesco Busenello, jenem von Poppea?

Was unterscheidet die beiden? Warum hat Monteverdi in das Libretto von Orfeo eingegriffen?

- PH Die Komponisten haben jahrhundertelang häufig in die Libretti eingegriffen. Goldoni sagte einmal, dass Vivaldi keine Skrupel hatte, eine Handlung des hochgeschätzten Apostolo Zeno zu »massakrieren«. Natürlich besitzt die Zusammenarbeit mit Striggio und Busenello ihre jeweilige Besonderheit, aber gerade die diesbezüglichen Unterschiede spiegeln nur wider, wie sehr Musik, Bühnenbild und Text voneinander abhängen und das Ergebnis einer intensiven Zusammenarbeit sind. Striggio kommt aus dem Milieu der Librettisten und Musiker und hält sich an die Raffinesse und Klarheit der Renaissance-Literatur, während Busenello als Mitglied der römischen Accademia degli Umoretti und der venezianischen Accademia degli Incogniti viel pragmatischer und direkter mit den Theatertraditionen verbunden war.

Carl Orff und andere Komponisten des 20. Jahrhunderts ließen sich viel eher von Monteverdis Orfeo, Arianna und Balle delle Ingrate inspirieren als von Poppea oder Ulisse. Warum?

- PH Ich denke, dass die Dramaturgie der *Poppea* eindeutiger mit der Entwicklung der Oper im 18. und 19. Jahrhundert verbunden ist. *Orfeo* ist eher eine Entwicklung des Madrigals. Vom rein musikalischen Gesichtspunkt aus bin ich jedoch der Meinung, dass es für Komponisten wie Carl Orff – der noch nicht über die Mittel verfügte, die für eine historische Aufführung notwendig waren – viel einfacher war, sich der früheren Periode objektiv zu nähern, da die Partitur von *Orfeo* sehr präzise und fein gearbeitet ist.

Sind Monteverdis Erfahrungen aus dem Feldzug gegen den Angriffskrieg der Osmanen in Ungarn, an dem er teilnahm, musikalisch in seinen Werken festzumachen?

- PH In gewisser Weise beeinflusst alles, was wir erleben, unsere Verhaltensweisen. In diesen Zeiten haben die zahlreichen Militärkampagnen, die nationale Traditionen oder exotische Volksmusik verbreitet, sicherlich zur ästhetischen Entwicklung beigetragen. Und wir können sicher sein, dass Monteverdi, der die Möglichkeiten von Harmonie und Rhythmus so weit geöffnet hat, sich keiner Klang erfahrung verschlossen hat. Auf jeden Fall ist die wunderbare Moresca am Ende der Oper natürlich ein klares Beispiel für diesen Einfluss!



Musik als Lebenstherapie

Kate Lindsey, Christina Bock, Slávka Zámečníková und Georg Nigl
über Monteverdi, *Orfeo* und die Macht der Musik in unserem Leben

Wenn wir Orfeo mit der im letzten Jahr gespielten L'incoronazione di Poppea vergleichen: Wo liegen zwischen Monteverdis frühem und dem späteren Stück die musikalischen Unterschiede?

KATE LINDSEY Ich empfinde bei *Poppea* eine größere Einlassung auf ein Risiko, bei *Orfeo* hingegen spürt man noch den behutsamen Schritt Monteverdis in Richtung Theater. Interessant ist jedenfalls, dass man zwischen diesen beiden Werken das Weiterschreiten der Zeit erkennen kann und eine Zunahme der Akzeptanz der Theatralität der Musik.

CHRISTINA BOCK Der Unterschied liegt durchaus auch in der Struktur: *Poppea* ist eine Ensembleoper, in *Orfeo* hingegen gibt es die Titelfigur als zentralen Charakter, um den sich alles dreht. Wir anderen gruppieren uns rund um ihn und bringen zusätzliche Farben in die Geschichte ein.

SLÁVKA ZÁMEČNÍKOVÁ Rein vom Gesanglichen her nehme ich keinen Unterschied wahr. Beides stammt spürbar aus einer Feder. Was mich aber bei beiden Opern fasziniert, ist die musikalische Intelligenz, mit der Monteverdi die Opern geschrieben hat und die uns Sängerinnen und Sängern hilft: Wenn man singt, ist es wie sprechen. Eine ganz natürliche Form, ganz ohne jede Künstlichkeit. Selbst wenn man viel zu singen hat, geschieht es ohne jegliche Anstrengung. Vielleicht ist man am Ende eines Abends körperlich müde, weil die Oper lang ist, rein vom Gesanglichen her ist es aber kein Problem.

GEORG NIGL Ganz allgemein muss man aber zunächst die Frage stellen, woher die abendländische Musik kommt. Wenn wir Koloraturen bei Monteverdi entdecken, dann sollten wir nicht an Rossini oder Bellini denken, sondern an den Raum des Mittelmeers, zum Beispiel an den jüdischen

Kantorengesang oder an einen Muezzin. Wir haben in den letzten 400 Jahren unglaublich eingeengt, was wir unter »richtigem« und »schönem« Singen verstehen. Auch das Hörbild, das wir heute haben, ist stark geprägt durch die Einspielungen des 20./21. Jahrhunderts. Im Falle der frühen Oper darf man aber nicht vergessen, dass in Mantua anders musiziert wurde als in Venedig und vor allem in Rom. Es war alles nicht so eindeutig festgelegt, wie wir es heute kennen. In Wahrheit gibt es wahnsinnig viele Möglichkeiten des musikalischen Ausdrucks und nicht nur einen »richtigen« Weg.

Orfeo steht am Beginn der Operngeschichte. Ist das Experimentelle in dieser sehr frühen Oper zu spüren?

CB Ich finde, man merkt bei *Orfeo* nicht, wie neu die Gattung »Oper« ist und dass vieles noch im Bereich des Experiments war. Es ist einfach ein wunderbar dramatischer Zugang zu einem Stoff, und es ist eine Musik, die genau auf den Text hört. Alles ist stark und in sich stimmig.

GN Monteverdi hat ja nicht alles neu erfunden. Es hat zu seiner Zeit Musik für den Krieg, Kirchenmusik, Tanzmusik gegeben. Aus diesen Elementen hat er sich genommen, was er brauchte, um daraus ein geschlossenes Drama zu bauen. Besonders war aber die unglaubliche Qualität, die er damit bot. Die Kirchenmusik von Monteverdi erklimmt Höhen wie jene von Johann Sebastian Bach. Sein Musiktheater steht jenem von Mozart oder Wagner um nichts nach und ist absolut auf gleichem Niveau. Und: Wir bewundern Wagner für Gedanken zur Einheit von Text und Musik: das hat Monteverdi schon um 1600 gemacht. Ich habe das Gefühl, dass sein

Werk viel viel fortschrittlicher und klüger ist, als wir oftmals denken.

Auch wenn wir vieles über diesen frühen Orfeo – Uraufführung 1607 – wissen, vieles bleibt im Unscharfen. Ergeben sich dadurch für die Interpretierenden mehr Freiheiten?

KL Ich denke, dass man – in allen Bereichen – mehr Freiheiten hat. Nicht nur, was uns Sängerinnen und Sänger betrifft, sondern auch die Inszenierung. Wir greifen hier ja auf eine sehr poetische Sprache zu, und diese Poesie gibt uns allen die Möglichkeit zu fragen, was diese Worte, diese Musik für uns heute bedeuten. Es ist ungemein spannend zu sehen, wie ein 400 Jahre altes Stück auch noch heute zu uns sprechen kann.

GN Die Herausforderung ist, dass wir heute alle so ungemein spezialisiert sind. Wagner war Komponist, Dirigent, Pianist, Dichter. Wer kann das heute noch alles gleichzeitig? Viele Sänger in Monteverdis Zeit waren auch Komponisten. Ich bin »nur« Sänger, kann also der Musik Monteverdis nur mit meiner Erfahrung und dem, was ich gelernt habe, begegnen. Meine Freiheit besteht auch darin, dass ich nicht besser weiß, ob Monteverdi es sich so vorgestellt hat oder nicht. Das betrifft aber auch Wagner, Verdi und Mozart. Wie es genau gewollt war, das können wir heute nicht mehr wissen. Wobei: In der Arbeit mit zeitgenössischen Komponistinnen und Komponisten machte ich die Erfahrung, dass sie uns Interpreten viel Freiraum geben. Wenn ich mit Wolfgang Rihm telefoniere und ihn frage: »Ist diese Stelle so möglich?«, sagt er: »Mach es für dich möglich.«

Eines der zentralen, allgemein bekannten Themen dieser Oper ist die Macht der Musik. Wie allmächtig ist sie denn wirklich?

KL Was Tom Morris in seiner Inszenierung zeigt, ist, dass alle Wesen im Hades, in dieser Hölle, stets wiederkehrende Qualen erleiden. Sisyphos muss den Stein immer wieder den Berg hinaufbefördern, doch dieser rollt stets wieder in die Tiefe, und so weiter. Diese Wiederholungen sind auch für uns alle die Hölle. Doch dann, beim Erklingen der Musik Orfeos halten alle an. Das ist die Macht der Musik! Ich denke, dass viele Menschen ins Theater kommen, um sich zu befreien und von den ewigen Wiederholungen ihres Lebens wegzukommen, um an einen anderen Ort zu gelangen.

SZ Ich werde ja oft gefragt, was mir persönlich Musik bedeutet. Und ich antworte stets: Stellt euch

einen Film ohne Musik vor! Musik drückt nicht nur Emotionen aus, sie erzeugt Gefühle, hat ihre direkte Wirkung auf uns Menschen. Und um diesen Effekt weiß man seit Jahrhunderten, und seit Jahrhunderten wird er auch von Komponistinnen und Komponisten eingesetzt. Musik macht einfach etwas mit uns – und aus diesem Grund singen und bewegen wir uns ganz natürlich zu ihr.

CB Ich habe eine kleine Tochter und erlebe tagtäglich, wie sehr sich Musik ganz einfach, ohne Erklärung, vermittelt. Wir alle kommen in der Opernwelt so schnell ins Erklären, es gibt solche Vorgaben wie: »Das muss man wissen, um jenes zu verstehen«. Wie natürlich Musik aber in Wahrheit ist, wie natürlich es ist, sich zu einem Rhythmus zu bewegen: das verlernen wir leider oftmals. Kinder können das noch, auch dieses Vor-sich-Hinsingen. Dieses Universelle. Es klingt so banal, aber Musik ist einfach eine universelle Sprache.

GN Die Musik wird in *Orfeo* mit der Liebe gleichgestellt. Also dem Höchsten, das wir kennen. Dem Besondersten. Ich singe seit den 1970er Jahren – und ich denke, diese intensive Beschäftigung mit der Musik hat viel mit Liebe zu tun. Daher kann ich auch verstehen, warum Monteverdi und sein Librettist Striggio sich dieses Mythos angenommen haben. Was ganz wichtig ist: Durch die Überhöhung bekommt das Werk etwas Zeitloses. Darum sind die Mythen ja auch so interessant, weil sie außerhalb von Zeit und Raum stehen und die großen Fragen unseres Lebens verhandeln: die Liebe und den Tod.

KL Um es ins Persönliche zu bringen: Musik ist für mich eine Art Erlösung, eine Erholung von allem anderen im Leben. Ich stelle immer wieder fest, dass ich mich leichter fühle, wenn ich Zeit mit Singen, und selbst wenn es nur Üben ist, verbracht habe. Es ist wie eine Physiotherapie für meinen Körper und meinen Geist. Ich werde nie vergessen, wie ich vor einem Jahr, als es nach Corona wieder möglich war, im Musikverein saß: Es war so bewegend, einem Orchester zuzuhören, gemeinsam mit anderen Menschen in einem Saal zu sitzen und diese Erfahrung zu teilen. Ich hatte das Gefühl, dass die Zeit stehen bleibt und alle Ablenkungen verschwinden. Kein Handy, nichts.

Geht es dabei um Sie? Oder wollen Sie für andere auch die Zeit anhalten?

SZ Ich hatte eine Phase in meinem Leben, da dachte ich, dass ich vielleicht schön singe, aber nichts



Gutes für Menschen leiste. Aber wenn man die Sache von der anderen Seite betrachtet, dann machen wir genau das! Menschen kommen ins Theater, um etwas zu erleben, was sie nicht jeden Tag haben können. Sie kommen ins Theater, um Gefühle zu spüren. Um sich zu öffnen. Das Schönste für mich ist, wenn nach einer Vorstellung jemand zu mir kommt und sagt: »Ich habe so etwas Herrliches empfunden, ich hatte ein solch erfüllendes Erlebnis. Und Sie haben geholfen, dieses oder jenes zu fühlen – und zu verstehen«. Da merkt man stets aufs Neue, wie die Musik direkt auf das Gefühlsleben von Menschen zugreift und uns alle im Innersten berührt.

CB Wenn ich privat Konzerte veranstalte, dann sind es zumeist moderierte Abende, weil ich es so spannend finde, mit anderen Menschen in Kontakt zu treten. Und immer wieder bin ich erstaunt, was da alles rüberkommt und was wir alles mit der Musik bewirken können. Und wie direkt Musik wirkt. Gerade Monteverdi ist da ein gutes Beispiel: Wenn man sich diese Musik anhört, dann kann man die Füße fast nicht stillhalten. Dazu braucht es keine Anleitung, es zieht einfach jede und jeden rein. Ganz egal, ob man damit groß geworden ist oder nicht. Einfach ein Grundbedürfnis.

KL Es geht definitiv auch um die anderen. Mein Ziel ist es stets, so ehrlich wie möglich zu sein und meine Stimme so ehrlich wie möglich

einzusetzen. So, dass sie die Fähigkeit hat, Menschen zu erreichen. Ich denke also nicht daran, den perfekten Klang zu erzielen, sondern den menschlichsten, ehrlichsten Klang für den jeweiligen Augenblick. Ja, ich sehe es sogar als meine Aufgabe, so offen und verletzlich wie nur möglich zu sein, damit das, was ich anbiete, sich wahrhaftig anfühlt und so direkt die Menschen erreicht und anspricht.

Eine final besungene Aussage der Oper ist der per aspera ad astra-Gedanke. Also: Wer durch ein hartes Schicksal, durch Leid geht, wird zuletzt besonders belohnt.

GN Ich finde die ursprüngliche Idee, dass Orfeo von den Mänaden zerrissen wird, schlüssiger. Mit dieser Deus-ex-machina-Lösung habe ich meine Probleme. Andererseits: Dass es die Hoffnung gibt, im totalen Scheitern Erbarmen zu finden, das hat etwas Schönes.

CB Ich jedenfalls glaube nicht an diesen Gedanken. Natürlich, wir Menschen müssen oftmals Schwierigkeiten und Tragisches durchleben, aber in meinen Augen geht es dabei eher darum, einen Weg zu gehen beziehungsweise einen Weg zu akzeptieren. Ich glaubte zwar eine Zeitlang an dieses Durchleiden und dadurch Wachsen, aber es hat mir nicht gutgetan. Es ist ja auch sehr stark ein romantisierender Gedanke.

KL Ich verstehe die Aussage in einem poetischen Sinn, aber ich teile sie nicht. Vielleicht war das

eine Zeitansicht und ich bin mir daher nicht sicher, was wir heute damit machen. Ich denke nämlich nicht, dass wir durch den Schmerz müssen, damit wir ins Licht kommen. Natürlich können wir das Dunkel, unsere Schatten nicht ignorieren, all die Dinge, auf die wir nicht stolz sind. Wir müssen sie sehen, aber eher, um auch das Licht in uns und um uns herum erkennen zu können.

sz Wobei ich sagen muss, dass dieser Gedanke in meinem Fall nicht ganz falsch ist. Ganz allgemein, aber auch im Künstlerischen. Es gab Vorsingen, bei denen ich nicht erfolgreich war, Wettbewerbe, die für mich nicht ideal gelaufen sind. Das hat mich allerdings jedes Mal stärker gemacht. Wenn ich mir vorstelle, dass ich alles sofort bekommen hätte, was ich mir im Augenblick gewünscht habe, wäre mein Leben anders verlaufen – und nach meiner Meinung, weniger gut. Hätte es bei mir gleich beim ersten Vorsingen geklappt, dann wäre ich irgendwo in einem kleinen Theater gelandet, einfach, weil es das erste auf der Vorsingliste war. Doch es hat eben nicht beim ersten Mal geklappt. Und dadurch war ich gezwungen, den Grund dafür zu finden und mich zu verbessern. Das gilt für meine Arbeit, aber auch fürs Privatleben. Man kann aus den Fehlern lernen und versuchen, es besser zu machen.

GN Wir Menschen haben – naheliegender Weise – Angst vor Krisen. Doch Krisen sind immer auch der Hinweis, dass eine Veränderung ansteht. Durch sie entsteht eine Bewegung, und wenn ich mich bewege, muss ich etwas zurücklassen. Das Problem ist aber, dass wir es uns gerne gemütlich machen und uns mit Veränderungen schwertun. Aber wenn man Menschen begegnet, die große Krisen erlebt haben, nehmen sie alles in der Rückschau leichter. Orfeo ist verletzt, Apollo sagt: Lass es gut sein. Und es gibt so etwas wie die Erlösung aus der Verzweiflung. An sich ein schöner Gedanke...

Die ganz klassisch immer wieder gestellte Frage bei dieser Oper lautet, warum Orfeo sich letztlich umdreht. Ist es ein Mangel an Vertrauen? Ein ganz natürliches Bedürfnis?

GN Puh. Das ist ja auch das Tolle an der Geschichte, dass man weiß: Er wird scheitern. Und dennoch jedesmal hofft. Warum aber dreht er sich um? In der Musik ist es nur sehr kurz erzählt. Orfeo freut sich – und auf einmal wird er unsicher. Da steckt etwas ganz Böses drinnen: der Zweifel. Wir alle kennen das unfassbare Glück der Liebe,

aber womöglich kommt die Frage nach der Echtheit des Glücks auf: Ist es wirklich so? Wenn wir uns die Liebesliteratur um die Zeit von Monteverdi anschauen, dann lesen wir, dass man es mit der Treue nicht immer so ernst genommen hat. Vielleicht röhrt dieser Zweifel daher – und ist sehr menschlich. Orfeo scheitert nicht an seiner Göttlichkeit, sondern seiner Menschlichkeit. Er schafft es, dank seiner Göttlichkeit in den Hades zu kommen und scheitert am Menschen in sich, weil er zu grübeln beginnt.

CB Vielleicht ist es ein Geräusch, dass ihn sich umdrehen lässt. Oder einfach Zweifel. Vielleicht ist es ein Moment, in dem die Ratio schwächer ist als das Gefühl. Man stelle sich vor: Da ist diese Person, die man über alles liebt, und sie ist ganz nahe und man kann sie jetzt gleich sehen... gleich sprechen. Er weiß im Kopf, dass er es nicht tun soll, aber die Vernunft ist nicht stark genug. Das spontane Gefühl siegt.

KL Ich glaube, dass wir diese Form des Zurückschauens in vielerlei Hinsicht leben. Indem wir versuchen, unser Schicksal zu kontrollieren, jeden Schritt, den wir gehen, zu kontrollieren. Das machen wir täglich, in vielen Dingen. Es beginnt schon damit, dass wir unserem Bauchgefühl so oft nicht folgen. Aber manchmal ist es klüger, einfach zu vertrauen.

sz Wir sind halt Menschen und machen Fehler, haben Angst, sind unsicher. Auch wenn man etwas wirklich will, kann man in nur einem Augenblick alles zerstören. Was man aber lernt, ist, dass man über das Schicksal nicht herrschen kann. Manchmal muss man loslassen, im Leben, aber auch in Beziehungen. Daher glaube ich, dass es auch gar nicht darum geht, ob er sich umdreht oder nicht. Sondern darum, dass man Dinge, die ihr Ende gefunden haben, nicht kramphaft am Leben erhalten und sie konservern kann. Sonst verliert man sich. Man muss Menschen auch gehen lassen können. Und soll daran glauben, dass man sich einmal wieder trifft.

ORFEO

11. (Premiere) / 13. / 16. & 18. Juni 2022

Musikalische Leitung Pablo Heras-Casado

Inszenierung Tom Morris

Bühne & Kostüme Anna Fleischle

Licht James Farncombe

Video Nina Dunn

Choreographie & Bewegungsregie Jane Gibson

Mit u.a. Kate Lindsey / Slávka Zámečníková /

Christina Bock – Georg Nigl / Andrea Mastroni

FILM FESTIVAL 2022

powered by
Bank Austria
Member of **UniCredit**

#soWIEN



Wiener Rathausplatz

2. Juli bis 4. September 2022

Herausragende Produktionen aus
Oper, Operette, Tanz, Pop & Jazz.





ROSSINI MANIA

Von einem Kurzauftritt im Rahmen eines Konzertes abgesehen hat Ausnahmekünstlerin Cecilia Bartoli tatsächlich noch nie an der Wiener Staatsoper gesungen. Ein von vielen regelmäßig moniertes Versäumnis, eine für die Aufführungsgeschichte des Hauses

schmerzhafte Lücke – die nun auf besondere Weise geschlossen wird: Anders als gewohnt wird die Spielzeit nämlich nicht schon am 30. Juni enden, sondern durch eine Jubiläumswoche zu Ehren Rossinis bis in den Juli verlängert. Ein Saison-Ausklang also, der von



Cecilia Bartoli

der international enthusiastisch Gefeierten einerseits selbst konzipiert wurde und in dessen Rahmen sie andererseits selbstverständlich als zentrale Sängerin vor ihr Publikum treten möchte. Dies geschieht im Rahmen eines Gastspiels der Oper von Monte-Carlo, das unter der Patronanz S. D. Fürst Albert II. von Monaco stattfindet. Gewidmet sind diese Auftritte also jenem Komponisten, den Cecilia Bartoli liebevoll-ehrfürchtig als ihren Mentor bezeichnet und dem sie durch ihre Kunst immer wieder unvergleichliche Denkmäler setzt: Gioachino Rossini. Dass dies gerade im Sommer 2022 geschieht, ist nicht von ungefähr. Schließlich hat exakt 200 Jahre zuvor ein einzigartiges, vielbeachtetes Kultur-Ereignis stattgefunden, das als »Wiener Rossini-Fieber« in die Musikgeschichte eingegangen ist und auch hierzulande für die dauerhafte Popularität des italienischen Tonschöpfers sorgte. Umso erstaunlicher, dass die Wiener Staatsoper bisher nur einen

kleinen Ausschnitt aus seinem doch umfangreichen Musiktheaterschaffen gezeigt hat: *Der Barbier von Sevilla* gehört sicherlich zu den populärsten Titeln des Repertoires, aber schon die ebenso geniale *Cenerentola*, diese moderne Nacherzählung des *Aschenbrödel*-Stoffes, fand erst recht spät in den Spielplan des Hauses und kommt bis heute nur auf knapp 130 Aufführungen. Und die mittlerweile weltweit oft gezeigte, spritzigkluge Komödie *Turco in Italia* wurde hier noch nie regulär, sondern lediglich dreimal im Rahmen eines Gastspiels gegeben. Wenn sich also die Bartoli mit ihrem eigenen Orchester, den Musiciens du Prince-Monaco, an der Wiener Staatsoper die Ehre gibt und gleich zwei unterschiedliche Opern Rossinis sowie eine festliche Gala präsentiert, so bietet sie auch die Möglichkeit, zusätzliche Facetten eines vielleicht nur vermeintlich guten Bekannten kennen zu lernen.

Der Rossini Mania-Fahrplan

LA CENERENTOLA

Semiszenische Aufführung

Musikalische Leitung

Gianluca Capuano

Szenische Einrichtung

Claudia Blersch

Angelina Cecilia Bartoli

Don Ramiro Edgardo Rocha

Dandini Nicola Alaimo

Don Magnifico Carlos Chausson

Alidoro José Coca Loza

Tisbe Rosa Bove

Clorinda Rebeca Olvera

Les Musiciens du Prince-Monaco

Chœur de l'Opéra de Monte-Carlo

→ 28. Juni 2022

IL TURCO IN ITALIA

Musikalische Leitung

Gianluca Capuano

Inszenierung Jean-Louis Grinda

Bühne Rudy Sabounghi

Kostüme Jorge Jara

Licht Laurent Castaingt

Selim Ildebrando D'Arcangelo

Donna Fiorilla Cecilia Bartoli

Don Geronio Nicola Alaimo

Don Narciso Barry Banks

Proscocimo Giovanni Romeo

Zaida José Maria Lo Monaco

Albazar David Astorga

Les Musiciens du Prince-Monaco

Chœur de l'Opéra de Monte-Carlo

→ 3. / 5. & 7. Juli 2022

ROSSINI-GALA

Musikalische Leitung

Gianluca Capuano

Mit Cecilia Bartoli, Varduhi

Abrahamyan, Plácido Domingo,

Rolando Villazón,

Ildebrando D'Arcangelo,

Levy Sekgapane,

Alessandro Corbelli,

Nicola Alaimo, Edgardo Rocha

Les Musiciens du Prince-Monaco

→ 8. Juli 2022

→ *Benefiz-Gala zugunsten von AMADE (Association Mondiale des Amis de l'Enfance) unter der Schirmherrschaft und Präsidentschaft von I.K.H. Prinzessin Caroline von Hannover.*

Nähere Informationen

→ amade.org

ROSSINI-SYMPOSIUM

Anlässlich des Rossini-Schwerpunkts findet ein eintägiges Symposium an der Wiener Staatsoper statt, das sich mit dem Komponisten und seinem Einfluss auf Wien beschäftigt. Wie heftig war das berühmte Rossini-Fieber wirklich? Was wusste Rossini über die Wiener Komponisten-Szene? Hat er Franz Schuberts Durchbruch als Opernkomponist wirklich verhindert? Und welchen Einfluss

hatte Rossini auf die Wiener Musik? All diesen Fragen gehen Forscherinnen und Forscher nach. Der Eintritt ist frei. Das genau Programm finden Sie unter

→ wiener-staatsoper.at

→ 27. Juni, Gustav Mahler-Saal

AUSSTELLUNG IM THEATERMUSEUM

Das Theatermuseum präsentiert exklusiv vom 2. Juli bis 29. August eigene, spannende Bestände und zugleich Objekte aus der berühmten Privatsammlung Sergio Ragnis, einem der großen Rossini-Kenner unserer Zeit. Ragnis Sammlung umfasst unter anderem handsignierte Partituren, Dokumente über Rossinis Theatertätigkeit wie Verträge, Zahlungsanweisungen und fast die gesamte Korrespondenz mit Impresarios und Musikverlagen. Ein Teil dieser Sammlung wird neben außergewöhnlichen Bühnenbildentwürfen, Modellen, Figurinen, Theaterzetteln und Porträts aus den umfangreichen Beständen des Theatermuseums zu sehen sein. Eine Ausstellung, die verblüffende Schätze aus dem Theatermuseum zeigt.

→ ab 2. Juli, Theatermuseum



← *Il turco in Italia*



←
Cecilia Bartoli

ROSSINI *als Mission*

Schon als junges Mädchen verlor sie, so erzählt die unvergleichliche Cecilia Bartoli, bei einer Aufführung von Il barbiere di Siviglia ihr Herz an Gioachino Rossini. Ihr Herz hat sie – glücklicherweise – nicht wiedergewonnen, doch führte diese Liebe zu Rossini zu einer der ganz großen Weltkarrieren der Gegenwart. Bartoli ist eine der wichtigsten Interpretinnen gerade auch des Rossini-Fachs, sie fasziniert immer wieder und stets aufs Neue. Die unnachahmliche Interpretationskunst, die geradezu magnetische Bühnenpräsenz, das Voranstellen höchster fachlicher Seriosität, das Brennen für die Sache und nicht zuletzt eine gleichermaßen stupende Musikalität und Technik lösen Begeisterung aus, wo immer sie die Bühne betritt. Dass sie zusätzlich zum Gesang in geradezu wissenschaftlicher Detailtiefe über Rossini und seine Musik Bescheid weiß, stellt sie im nachfolgenden Gespräch unter Beweis.

Eine Ihrer großen musikwissenschaftlichen Interessen ist der gefeierte Belcanto-Star des 19. Jahrhunderts: Maria Malibran. Inwieweit war sie für Sie ausschlaggebend, sich intensiver mit Belcanto und Rossini zu beschäftigen?

CECILIA BARTOLI Es lief umgekehrt ab, es war Rossini, der mich zum Belcanto und zur Malibran brachte! Seine Musik und der Belcanto standen am Anfang meiner musikalischen Laufbahn, gefolgt von Mozart, Haydn und später den großen Meistern der Barockmusik. Wie die meisten jungen italienischen Mezzosopranen gab ich mein Bühnendebüt als Rosina in *Il barbiere di Siviglia* – in Rom, im Alter von 19 Jahren. Mein Vater sang damals übrigens, im letzten Jahr vor seiner Pensionierung, als Mitglied des Chors des Teatro dell'Opera di Roma. Und wenn man sich

mit Rossini beschäftigt, stolpert man bald über die legendäre Familie García mit den unglaublich begabten Töchtern: Maria Malibran und Pauline Viardot, die gemeinsam mit ihrem Vater, Manuel García, zweifellos zu den größten Rossini-Sängern aller Zeiten gehören. Oder, wie Rossini in einem Brief schreibt, der sich in meiner Autographen- und Musikmanuskriptensammlung des Komponisten befindet: »... es freut mich zu bekennen, dass ich, wenn ich Ihrem Vater viel, seinen Töchtern noch mehr verdanke, und dass meine Dankbarkeit für dieses himmlische Triumvirat meiner Bewunderung gleichkommt...«

Nach welchen Kriterien haben Sie die einzelnen Rossini-Werke in Ihr Repertoire aufgenommen? Näherten Sie sich ihnen zunächst über einzelne Arien an? Oder haben Sie sich jeweils gleich auf ein gesamtes Werk konzentriert?

CB In den ersten Jahren meiner Karriere war die Rosina jene Rolle, die mir die Türen vieler internationaler Opernhäuser öffnete, wie auch der *Barbier* meine erste Studioaufnahme war. Bald darauf folgten *Cenerentola* und eine Einspielung von *Il turco in Italia*. Die Veröffentlichung eines Rossini-Arien-Albums und eines weiteren mit neunzehn seiner wenig bekannten Lieder verpassten meiner Karriere einen echten Schub, zunächst in den USA, dann in Europa. Im weiteren Verlauf begann ich weitere seiner Opern zu studieren wie auch das Repertoire von Maria Malibran, Giuditta Pasta, Isabel Colbran (Rossinis Ehefrau), Pauline Viardot und anderer. Und immer ist es ein anderer Aspekt, der zuerst die Aufmerksamkeit auf sich lenkt: die Handlung, die Rolle, die vokale Gestaltung, die Gesamtstruktur des Stücks.

Für Ihr Wien-Gastspiel haben Sie La cenerentola und Il turco in Italia ausgewählt: Zwei eher frühe Opern Rossinis, beide im Wesentlichen dem Buffo-Genre zuzuordnen, beide gehören zu den bekannteren Werken des Komponisten. Wie kam es zu dieser Auswahl?

CB Als Bogdan Roščić mich fragte, ob ich Interesse hätte, 2022 eine Art Carte blanche an der Staatsoper anzunehmen, verband ich diese ehrenvolle Einladung sofort mit dem »Rossini-Fieber«, das Wien 1822 überkam – und die Idee war geboren, ein wenig an diesen musikalischen Erdrutsch zu erinnern, der Wien mitriß, als Rossini in dieser Stadt ankam und seine besten Werke präsentierte. Die Wahl der beiden Operntitel

und des Galakonzerts sind also weniger mit einem musikwissenschaftlichen Leitmotiv verbunden als dass sie einfach dazu dienen sollen, Rossini und das Rossini-Fieber vor 200 Jahren zu feiern. *La cenerentola* war lange Zeit nicht sehr populär, aber jetzt ist sie es. Für mich ist das Werk definitiv eine von Rossinis schönsten Opern und eine der zum Singen und Spielen befriedigendsten. Sie ist sehr unterhaltsam, bietet aber auch melancholische und poetische Seiten – daher würde ich *La cenerentola* nicht unbedingt als »typische« *Buffo*-Oper betrachten. Dennoch wurde sie an der Wiener Staatsoper seit 1930 kaum 130mal gespielt, wenig, im Vergleich zu *Barbier*, den die Staatsoper seit 1876 über 800mal gegeben hat. Obwohl zuletzt häufiger gespielt, würde ich im Falle von *Il turco in Italia* sagen, dass es sich dabei um kein Repertoirestück handelt. An der Wiener Staatsoper gab es überhaupt nur drei Vorstellungen – im Jahr 1962! Seine Schönheiten sind weit weniger offensichtlich und die Art und Weise, wie sich die Geschichte vor uns entfaltet – sie wird zum Beispiel von einem Dichter erzählt, der die Handlung in Echtzeit laufend anpasst –, ist ausgesprochen ungewöhnlich und modern. Die Oper erfordert einen exzellenten Regisseur, um sie überzeugend zu zeigen, abgesehen davon sind die Partien für die Sängerinnen und Sänger enorm herausfordernd.

Weder La cenerentola noch Il turco in Italia waren anfangs ein durchschlagender Erfolg. Was hat das Publikum von Rossini erwartet, was er nicht erfüllen wollte? Im Fall von Turco: War es die zu illusionslose Sicht auf Beziehungen?

CB Wahrscheinlich dachten die Menschen – wie so oft – in Schubladen: Sie waren von Rossini Farcen, Komödien oder heroische Opern gewohnt. Aber plötzlich begann er die einzelnen Genres zu mischen, im *Turco* stärker als in der *Cenerentola*. Und vielleicht war die Handlung vom *Turco in Italia*, in der es um Flirt, Betrug und Scheidung geht, nicht das, was ein traditionelles Opernpublikum zu sehen gewohnt war, und viele Zuschauer haben das wohl nicht geschätzt. Heute sind es aber genau diese Merkmale, die unser Interesse wecken. Man könnte noch darauf hinweisen, dass Rossini *Il turco in Italia* ein »dramma buffo« nannte, während Werke wie *La cenerentola* oder *L'italiana in Algeri* als »dramma giocoso« bezeichnet werden: Es ging ihm also eindeutig um einen Unterschied in Genre und Stil.

Inwiefern hat Rossini einen neuen Gesangsstil etabliert? Oder beeinflusste er nur den bestehenden Stil und lenkte ihn in eine neue Richtung?

CB Erst als ich anfing, die Kunst der Kastraten genau zu studieren, verstand ich, dass das, was Rossini am meisten bewunderte, die Art war, wie Kastraten sangen. Stimmlich und stilistisch. Über diese – seine – Meinung macht er sich amüsanter Weise in *Il barbiere di Siviglia* lustig, indem er Bartolo behaupten lässt, dass früher

Koloraturen sind niemals Beiwerk, sie sind ein grundlegendes Mittel, um einen Text zu illustrieren, ihn hervorzuheben, zu färben und zu intensivieren. Ich denke, dass sie als eine Art Subtext gesehen werden sollen, dessen Sinn man beim Studium der Partitur erkennen muss. Spricht man also von Ausschmückung oder Verzierung, so sind das irreführende Begriffe, denn es geht ja nicht darum, eine Phrase zu verschönern oder, was noch schlimmer wäre, die eigene Gesangstechnik beeindruckender erscheinen zu lassen.



alles besser gewesen wäre – und dieser den berühmten Kastraten Caffarelli imitiert: ein Beispiel für die Selbstironie Rossinis. Es gibt auch weitere bekannte Geschichten, wie etwa jene, dass Rossini einen Tenor bat, bevor er in seinen Salon einträte, das hohe C an der Garderobe abzugeben, denn dieser Sänger hatte eine Mode initiiert, für das hohe C das Brustregister statt das gemischte oder Kopfregister, wie bis dahin üblich, zu verwenden.

Kommen wir zu den Koloraturen. Für Rossini waren sie kein Beiwerk, sondern letztlich die reinste, ideale Form der Kunst: absoluter, vollkommener Ausdruck, keine Nachahmung der Wirklichkeit, sondern deren Interpretation.

Welche Innovationen gehen vom Belcanto aus, die für die weitere Entwicklung der Gattung Oper wesentlich waren? Und an welche Traditionen knüpfte Rossini an, welche Aspekte der Klassik hat er bewusst nicht fortgeführt, wo beschritt er neue Wege?

CB Vielleicht ist Belcanto im Zusammenhang mit Ihrer Frage der falsche Begriff: Im Italienischen bezeichnet er einen bestimmten Gesangsstil. Rossini und noch stärker Donizetti und Bellini gehören zur Epoche der – italienischen – Romantik, die in den

nördlichen Ländern oft vergessen wird, weil man den Begriff eher mit Komponisten wie Weber, Schumann, Schubert, Marschner oder sogar dem frühen Wagner verbindet. Wenn ich das Wort Romantik höre, denke ich eher an eine spezifische Thematik und Handlungsstruktur, an die wilden und verlassenen Schauplätze und an einen neuen Charaktertypus, der sehr weit von jenen der klassischen Periode entfernt liegt. Rossini und andere Komponisten seiner Zeit waren in vielerlei Hinsicht Dreh- und Angelpunkt zwischen klassischen Modellen und romantischen Experimenten. Natürlich ist eine Kategorisierung stets problematisch, weil sich in Wirklichkeit alles überlappt. Es ist zum Beispiel bekannt, wie sehr Wagner Bellinis *Norma*

bewunderte, man kann eine Partitur in seiner Bibliothek in Wahnfried sehen. Und in Zürich kann man eine *Norma*-Partitur mit Eintragungen sehen, die Wagner vornahm, als er diese Oper am dortigen Theater dirigierte.

Mit einem zum Teil eher unbekannten Repertoire erreichen Sie ein großes Publikum, das weit über die üblichen Opernliebhaber hinausgeht. Sehen Sie sich als eine Art Musik-Missionarin?

CB Ja, das Leben hat mich mit einer solchen Position beschenkt. Obwohl ich, wenn ich auf meine Ausgangslage zurückblicke, mich durchaus auch in einer viel bescheideneren Lage hätte wiederfinden können. Jedenfalls hätte ich nie erwartet, in eine so internationale und glamouröse Stellung hineingetragen zu werden! Aber



ich bin dem Schicksal, das mich hierher führte, sehr dankbar. Vor allem aber mache ich das, was ich mache, weil es mir so viel Freude bereitet und weil es noch viel schöner ist, wenn man es mit jemandem teilen kann. Und ich glaube an eine Mission der Musik, der Musikerinnen und Musiker.

Das Ensemble Les Musiciens du Prince-Monaco wurde auf Ihre Initiative hin gegründet. Könnte man dieses Ensemble – neben Ihrer Stimme – als Ihr zweites »Instrument« bezeichnen?

CB Man könnte es tatsächlich so nennen. Wenn ich ein bestimmtes Repertoire oder ein neues Programm vorbereite, studiere ich niemals einfach nur meinen eigenen Part ein, ohne mich um das

zu kümmern, was rings um mich herum passiert. Für mich besteht der spannendste Teil der Arbeit darin, herauszufinden, wie die Gesangslinie mit dem Orchester interagiert und wie sie sich gegenseitig beeinflussen. Außerdem achte ich bei einer Opernproduktion auf alle Aspekte der Inszenierung und wie sie mit der Musik zusammenwirken. Diese Wechselwirkungen sind vielleicht das wichtigste Element einer erfolgreichen musikalischen Aufführung. Daher bin ich sehr glücklich, dass ich die Chance bekommen habe, dies mit einem eigenen Ensemble zu tun – denn das garantiert eine besondere Kontinuität. Wir entwickeln uns laufend weiter anstatt jedes Mal bei null anfangen zu müssen. In der relativ kurzen Zeit seit der Gründung von Les Musiciens du Prince haben wir gemeinsam schon einen beachtlichen stilistischen und künstlerischen Weg zurückgelegt – und das sehr erfolgreich!

Wie die Malibran beschränken Sie sich nicht nur auf das Singen: Sie sind die künstlerische Leiterin der Salzburger Pfingstfestspiele, Sie sind die künstlerische Leiterin des Ensembles Les Musiciens du Prince-Monaco, und ab 2023 werden Sie als erste Frau in der Geschichte die künstlerische Leiterin der Opéra de Monte-Carlo sein: Sie machen das nicht, weil Sie sich langweilen?

CB Ich bin nie gelangweilt! Es gibt noch so viel Musik zu entdecken und dem Publikum zu präsentieren! Es geht mir mehr darum, kreativ zu sein, meine Erfahrung und meine Position in der Branche zu nutzen, um jungen Musikerinnen und Musikern zu helfen, neues Repertoire zu entdecken oder sich mit bestimmten Aufführungstraditionen auseinanderzusetzen und sie zu überdenken. Natürlich, die Wiener Staatsoper ist vielleicht das berühmteste und bedeutendste Opernhaus der Welt, aber Direktorin eines der schönsten Opernhäuser der Welt mit einem atemberaubenden Meerblick und einer bedeutenden Geschichte (zum Beispiel komponierte Berlioz *La damnation de Faust*, Massenet *Don Quichotte* und viele andere seiner Opern und Ravel *L'enfant et les sortilèges* für »mein« Opernhaus) zu sein, macht mich sehr glücklich, und die Entscheidung, diese neue Herausforderung anzunehmen, war eine leichte. Ich hoffe, Sie alle bald in Monaco zu sehen und dass dies nur der Beginn einer Partnerschaft zwischen dem wichtigsten und dem schönsten Opernhaus der Welt sein wird.



©Elizabeth Billhardt

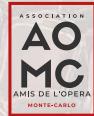
OPÉRA MONTE CARLO

SOUS LE HAUT PATRONAGE
DE S.A.S. LE PRINCE ALBERT II

DIE OPÉRA MONTE-CARLO

dankt dem Gouvernement Princier und der Association des Amis de l'Opéra de Monte-Carlo für ihre fundamentale Unterstützung bei der Verwirklichung dieses Projekts.

 Gouvernement Princier
PRINCIPAUTÉ DE MONACO



Die Opéra Monte-Carlo freut sich besonders, L'AMADE zu unterstützen.

L'AMADE (ASSOCIATION MONDIALE DES AMIS DE L'ENFANCE)

AMADE wurde 1963 auf Initiative von Prinzessin Grace von Monaco gegründet und steht unter dem Vorsitz von SAR Prinzessin Caroline von Hannover. AMADE setzt sich für den Schutz von Kindern ein.

DAS PROGRAMM « EIN ZIVILSTAND FÜR ALLE »

Heute haben 237 Millionen Kinder unter fünf Jahren keine Geburtsurkunde, 166 Millionen sind nicht beim Einwohnermeldeamt registriert.

Diese sogenannten Geisterkinder existieren für die Verwaltungen ihrer Länder einfach nicht offiziell.

AMADE möchte dieses Grundrecht auf Identität verteidigen und hat das Programm «Ein Zivilstand für alle» ins Leben gerufen.

Dank der Großzügigkeit der Wiener Staatsoper und der Künstler werden die anlässlich des Galaabends am 8. Juli gesammelten Gelder an AMADE überreicht und zur Legalisierung von 230.000 Kindern in der Demokratischen Republik Kongo beitragen.

Sie können sich auch direkt an dieser Initiative beteiligen, indem Sie online spenden : : <https://dons.amade.org/Etatcivil>



DEBÜTS



Cecilia Molinari



Andrea Mastroni



Ante Jerkunica



Olga Esina

HAUSDEBÜTS

IL BARBIERE DI SIVIGLIA 4. JUNI 2022

Stefano Montanari → *Dirigent*
 Cecilia Molinari → *Rosina*
 Mattia Olivieri → *Figaro*
 Sebastian Wendelin → *Ambrogio*

L'ORFEO 11. JUNI 2022

Andrea Mastroni → *Plutone / Spirito III*
 Iurii Iushkevich → *Pastore II*

DIE ZAUBERFLÖTE 19. JUNI 2022

Ante Jerkunica → *Sarastro*

NUREJEW-GALA 26. JUNI 2022

David Coria → Tänzer in *Tempo*
 David Lagos → Gesang in *Tempo*
 Jesús Torres → Gitarre in *Tempo*
 Guillaume Côté → Tänzer in *Lieder eines fahrenden Gesellen*

LA CENERENTOLA 28. JUNI 2022

Gianluca Capuano → *Dirigent*
 Cecilia Bartoli → *Angelina*
 José Coca Loza → *Alidoro*
 Rebeca Olvera → *Clorinda*
 Rosa Bove → *Tisbe*

Bilder XX (XX) / Nicola Garzetti (Andrea Mastroni) /
 Andreas Jakwerth (Olga Esina) /
 Karolina Kuras (Guillaume Côté)

IL TURCO IN ITALIA 3. JULI 2022

Barry Banks → *Don Narciso*
 Giovanni Romeo → *Proscocimo*
 José Maria Lo Monaco → *Zaida*
 David Astorga → *Albazar*

ROSSINI-GALA 8. JULI 2022

Varduhi Abrahamyan
 Levy Sekgapane

ROLLENDEBÜTS

MAHLER, LIVE 1. JUNI 2022

LIVE

Olga Esina → Tänzerin

DON GIOVANNI 3. JUNI 2022

Martin Häßler → *Masetto*

IL BARBIERE DI SIVIGLIA 4. JUNI 2022

Peter Kellner → *Don Basilio*

* Mitglied des Opernstudios
 Operndebüts / Ballettdebüts

Das Opernstudio wird gefördert von
 Czerwanka Privatstiftung
 Robert Placzek Holding
 Hildegard Zadek Stiftung
 Offizieller Freundeskreis der Wiener Staatsoper

L'ORFEO 11. JUNI 2022

Pablo Heras-Casado → *Dirigent*
 Kate Lindsey → *La Musica / La Speranza*
 Georg Nigl → *Orfeo*
 Slávka Zámečníková → *Euridice*
 Christina Bock → *Messaggiera / Proserpina*
 KS Wolfgang Bankl → *Caronte / Pastore V*
 Hiroshi Amako* → *Apollo / Pastore I / Eco*

FALSTAFF 14. JUNI 2022

Giampaolo Bisanti → *Dirigent*
 Gerald Finley → *Falstaff*
 Frédéric Antoun → *Fenton*
 Vera-Lotte Boecker → *Nannetta*
 Isabel Signoret* → *Meg Page*

DIE ZAUBERFLÖTE 19. JUNI 2022

Saimir Pirgu → *Tamino*
 Hanna-Elisabeth Müller → *Pamina*
 Angelo Pollak* → *1. Priester*
 Szilvia Vörös → *2. Dame*
 Noa Beinart → *3. Dame*
 Robert Bartneck → *Monostatos*
 Carlos Osuna → *1. Geharnischter*

CAPRICCIO 20. JUNI 2022

Maria Bengtsson → *Gräfin*
 KS Adrian Eröd → *Graf*
 Daniel Behle → *Flamand*
 André Schuen → *Olivier*
 Christof Fischesser → *La Roche*
 Michaela Schuster → *Clairon*
 Thomas Ebenstein → *Monsieur Taupe*
 Johanna Wallroth* → *Italienische Sängerin*
 Hiroshi Amako* → *Italienischer Tenor*

OPERNRING ZWEI

DEBÜTS



Guillaume Côté

NUREJEW-GALA 26. JUNI 2022

Masayu Kimoto
→ Solist in *Allegro Brillante*
Ioanna Avraam, Masayu Kimoto,
Edward Cooper
→ Tänzer*innen in *Source of Inspiration*
Olga Esina
→ Pas de deux aus *Cendrillon* (2. Akt)
Hyo-Jung Kang
→ Pas de deux aus *Le Corsaire*
Studierende der Ballettakademie der
Wiener Staatsoper → in *Unisono*
Alle Tänzer*innen → in *Ungarische Tänze*
André Schuen → Bariton in *Lieder eines
fahrenden Gesellen*
Maria Yakovleva, Denys Cherevychko,
Kiyoka Hashimoto, Elena Bottaro,
Aleksandra Liashenko → Solist*innen in
Grand Pas Classique aus *Paquita*

LA CENERENTOLA 28. JUNI 2022

Edgardo Rocha → *Don Ramiro*
Nicola Alaimo → *Dandini*
Carlos Chausson → *Don Magnifico*

IL TURCO IN ITALIA 3. JULI 2022

Gianluca Capuano → *Dirigent*
Cecilia Bartoli → *Donna Fiorilla*
Ildebrando D'Arcangelo → *Selim*
Nicola Alaimo → *Don Geronio*

ROSSINI-GALA 8. JULI 2022

Gianluca Capuano → *Dirigent*
Cecilia Bartoli, Plácido Domingo,
Ildebrando D'Arcangelo, Rolando
Villazón, Alessandro Corbelli, Nicola
Alaimo, Edgardo Rocha

EIN *zweites* WOHN- ZIMMER

Neuigkeiten am Stehplatz der Wiener Staatsoper

An der mythenreichen Wiener Staatsoper gibt es einen Ort, der besonders reich an Mythen ist: den Stehplatz. Für viele ist er das Herzstück des Hauses, jener Ort, an dem sich Musiktheater-Aficionados treffen, an dem nicht nur Musiktheater erlebt, sondern auch Musiktheater diskutiert wird. Und er ist für nicht wenige eine Art zweite, öffentliche Wohnstätte. Ohne Zweifel ist der Stehplatz aber ein international einzigartiger Ort, einzigartig nicht nur als kulturelles Biotop, sondern auch aufgrund seiner Lage. Egal, ob man je nach persönlichem Geschmack im Parterre, in der Galerie oder auf dem Balkon steht: man hört unvergleichlich gut, und von vielen Plätzen ist die Sicht auf die Bühne exzellent.

Mit der kommenden Spielzeit macht die Wiener Staatsoper diesen Ort etwas bequemer – und organisiert die Kartenvergabe neu. Die Gesamtzahl der Plätze (Parkett, Balkon und Galerie zusammengenommen) wird von 567 auf 449 reduziert, um eine von vielen gewünschte Verbreiterung des Einzelplatzes zu erreichen. Neu ist aber vor allem, dass die Plätze ab September nummeriert werden: damit entfällt nach Hausöffnung das Wettrennen durch die Staatsoper, um als Erste oder Erster einen Platz reservieren zu können. Die zentrale Neuerung ist jedoch, dass Inhaberinnen und Inhaber der *BundestheaterCARD* am Vortag einer Vorstellung ihren jeweiligen Wunschplatz – ganz ohne Anstellen – buchen können. Für diese Stammbesucherinnen und Stammbesucher kostet eine Stehplatzkarte ab der kommenden Spielzeit € 4,- (Galerie, Balkon) bzw. € 5,- (Parterre) – ein Preis, der international konkurrenzlos ist. So ist der Stehplatz auch künftig ein Treffpunkt für professionelle Vielgeher wie auch für all jene, die probeweise in die Musiktheaterwelt hineinschnuppern möchten.



Federica Guida

Mutiger Absprung

»Als Kind liebte ich zu singen, ich sang den ganzen Tag und es war für mich das denkbar Einfachste«, erzählt Federica Guida. Der Name lässt Opernliebhaberinnen und -liebhaber die Ohren spitzen: denn sie ist jene italienische Sopranistin, die 2019 an der Wiener Staatsoper als Königin der Nacht einsprang und damit spontan ihren künstlerischen Durchbruch feierte. Trotz weltweiter Corona-Opernpause ist sie inzwischen international keine Unbekannte mehr und wird in Fachkreisen als außergewöhnliche junge Sängerin gehandelt. Und sie ist eine Künstlerin, für die nach ihrem ersten Opernbesuch der spätere berufliche Weg feststand: »Es gab keine Zweifel, ich musste einfach eine Sängerin werden.« Anlässlich ihrer Auftritte in der *Zauberflöte* sprach sie mit Oliver Láng und gab Einblicke in ihr Leben als junge Opernsängerin.

Fangen wir im Allgemeinen an: Was war Ihre ursprüngliche Motivation für Ihren Beruf? Die Musik? Das Hineinschlüpfen in die Rolle?

FEDERICA GUIDA Meistens ist die Musik der sensационellste Teil unserer Arbeit, aber das In-eine-Rolle-Schlüpfen hat auch seinen ganz besonderen Reiz. Denn es erlaubt einem, die Emotionen zu fühlen, die eine Figur in einem bestimmten Moment erlebt und artikuliert. Man kann also im Laufe eines Sängerinnenlebens viele verschiedene Personen in unterschiedlichen Momenten ihres Lebens verkörpern.

2019 sind Sie als junges Ensemblemitglied mit großem Erfolg als Königin der Nacht an der Staatsoper

eingesprungen. Das war, rückblickend betrachtet, der Auftakt zu Ihrer Karriere?

FG Ja, als ich in Wien ankam, hatte ich gerade erst mein Studium am Konservatorium meiner Heimatstadt beendet. Ich war zwar schon in einigen Vorstellungen auf der Bühne gestanden, aber das waren kleine Rollen – oder Wettbewerbe.

Hatten Sie Zweifel? Im Sinne von: Bin ich dazu schon bereit?

FG Meine Antwort klingt vielleicht seltsam, aber: Ich hatte nicht wirklich die Muße innezuhalten und darüber nachzudenken, ob ich bereit bin oder nicht. Ich kannte die Musik sehr gut, die Dialoge aber musste ich von Grund auf vorbereiten und in kurzer Zeit in dieser Produktion einspringen. Erst am Ende des Abends wurde mir klar, welch großen Schritt ich gemacht hatte.

Und nach dem Auftritt? War es mehr ein »Schade, dass es vorbei ist« oder ein »geschafft!«?

FG Ein sehr glückliches »geschafft!« Ich stand ja ganz am Beginn meiner Karriere – und mit einer so schwierigen Rolle in einem so wichtigen Theater zu starten, war keine Kleinigkeit!

Zwei Tage später sangen Sie noch einmal die Rolle. War es beim zweiten Mal schwieriger, weil es vorher schon so gut gelungen ist? Oder leichter?

FG Nun, beim zweiten Mal war es einfacher. Ich hatte es ja schon gemacht und es war ein Erfolg – was konnte da schon schiefgehen?

Sie singen nun wieder die Königin der Nacht: Wie sehen Sie persönlich diese Figur, ganz unabhängig von bestehenden Inszenierungskonzepten?

FG Ich sehe meine Königin als eine doppelzüngige, impulsive Frau, die ihren Gefühlen ausgeliefert ist. Sie kann Tamino zwar »einwickeln« und ihn dazu bringen, sich auf die Spur der entführten Tochter heften, ihr diese wiederzubringen, aber sie verliert die Nerven, wenn diese ihr in ihrem Bestreben, die verlorene Macht wiederzuerlangen, nicht folgen will. Letztlich versucht sie, alle mit Wut und Zorn zu überwältigen – aber am Ende wird das Gute über sie triumphieren.

Sie sind inzwischen eine international gefragte Sängerin – damit kommen viele neue Dinge einher: Sie brauchen eine Website, eine Agentur, Fans folgen Ihnen auf Instagram. Scheint Ihnen dieses »Drumherum« attraktiv?

FG Das alles sind wichtige Aspekte für uns, die im »Showbusiness« tätig sind. Es ist ein besonderes Feld, bei dem wir immer auf dem Prüfstand stehen, daher ist es wichtig, ein Team zu haben, das einen unterstützt, wie etwa Familie, eine Agentin oder einen Agenten und so weiter. Ich persönlich bin gar kein so großer Fan sozialer Medien, daher nutze ich sie nur für Berufliches.

Nun wird viel darüber gesprochen, wie man junge Menschen für Oper begeistern kann. Wie erklären Sie einer 15-Jährigen, was das Faszinierende an Oper ist?

FG Ich erinnere mich, dass ich als Teenager ständig auf der Suche nach Emotionen war, ein Buch lesend oder einen Film schauend, und ich stellte mir vor, in die Rolle der Protagonistin zu schlüpfen. Oper gibt einem diese Aufregung und Erregung, nur größer, stärker, intensiver: Weil sie sich eines Instruments bedient, das wir alle lieben – der Musik.

Ihr Repertoire umfasst Charaktere von Gilda bis Musetta – welcher dieser gegensätzlichen Figuren fühlen Sie sich am meisten verwandt?

FG Musetta kennt die Welt gut, sie ist klug und weiß, dass sie in ihrem Leben erreichen kann, was sie will. Und sie hat ein großes Herz. Gilda sehe ich als eine naivere, verträumtere und sentimentalere Person. Ich würde sagen, dass ich ein guter Kompromiss aus beiden Charakteren bin.

Eine Ihrer Kolleginnen erzählte mir einst, dass es für sie emotional sehr schwer gewesen sei, als Gilda

auf der Bühne zu sterben. Geht es Ihnen auch so? Oder ist alles nur Schauspiel?

FG Nein, es ist niemals nur Schauspiel! Ich identifiziere mich während der Vorstellungen, vor allem wenn ich so ergreifende Momente spiele, so sehr mit der Figur, dass ich deren Emotionen genau spüren kann. Also ja, es ist emotional schwierig, solche Szenen zu interpretieren, aber genau das ist das Schöne an unserer Arbeit und ermöglicht uns, dem Publikum »mehr« zu vermitteln.

In einem Interview erzählten Sie, dass Sie »ein ganz normaler Mensch« sind, mit »ganz normalen« Interessen. Ist das ein Ausgleich zu dem besonderen Leben als Opernsängerin?

FG Das Leben in und mit der Welt der Oper ist wunderschön, es ist eine Welt voll mit konstanten Impulsen, aber auch eine Welt des Scheins. Ich glaube, dass man immer mit beiden Beinen auf der Erde bleiben muss, um nichts zu verpassen, was das Leben zu bieten hat.

Was ist dann aber Oper für Sie? Eine andere Sphäre? Eine Traumwelt? Oder lernt man etwas für sein Leben?

FG Oper ist Opfer, Erfolge, Tränen, Freude. Sie ist eine Mischung aus vielen Dingen, die dich zu leben lehren. Man erfindet sich ständig neu und bleibt doch immer dieselbe Mensch. Man kann von der Oper viel lernen, und sie ist, wie vorhin angedeutet, eine Welt voller Stimulation.

Sie spielten und sangen in Michielettos Verfilmung von Gianni Schicchi die Lauretta. Eine neue Erfahrung, da Film und Theater unterschiedliche schauspielerische Zugänge fordern.

FG Kino und Theater haben sehr unterschiedliche Spielbedingungen. Im Theater muss alles vergrößert werden: Gesten, Kostüme, die Ausdrucks Kraft. Das Kino erlaubt einen Ausdruck, der dem alltäglichen ähnlicher ist, denn es fängt einen aus nächster Nähe ein – und aus nächster Nähe ist sogar eine hochgezogene Augenbraue erkennbar...

DIE ZAUBERFLÖTE

19. / 22. & 25. Juni 2022

Musikalische Leitung Ivor Bolton

Regie Moshe Leiser & Patrice Caurier

Mit u.a. Federica Guida / Hanna-Elisabeth Müller /

Ileana Tonca – Ante Jerkunica / Saimir Pirgu / Georg Nigl / Clemens Unterreiner

Mit *Don Giovanni* eröffnete die Staatsoper im Dezember 2021 einen neuen Da Ponte-Zyklus unter Musikdirektor Philippe Jordan. Regisseur Barrie Koskys Sicht auf das Werk führt nicht nur zu einem neuen Blick auf das komplexe Verhältnis des Titelhelden zu seinem Diener Leporello, sondern beschert grandioses und kraftvolles Musiktheater. Im Juni ist die Produktion wieder in der Premierenbesetzung zu erleben!



Kyle Ketelsen als Don Giovanni & Philippe Sly als Leporello

NUREJEW-GALA 2022

Von Petipa bis Flamenco



»Es war, als hätte man in einem Salon ein wildes Tier losgelassen«, schrieb ein Londoner Journalist in einem Nachruf auf Rudolf Nurejew, jenen so außergewöhnlichen Künstler, der als Tänzer die Welt des Balletts neu vermaß und als Choreograph vor allem den Klassikern neues Leben einhauchte.

Das Wiener Staatsballett feiert Nurejew seit 2011 regelmäßig mit einer Gala und auch heuer wird diese die Saison krönen: »Als Verneigung vor diesem auch für Wien so wichtigen Jahrhundertänzer, aber auch vor der Arbeit meines Vorgängers Manuel Legris«, so Ballettdirektor Martin Schläpfer, für den das Programm Anlass ist, den State of the Art seines Ensembles mit zentralen Werken des Repertoires zu präsentieren, aber auch in die Gegenwart und über den Tellerrand zu schauen. So vereint sich am 26. Juni 2022 unter der musikalischen Leitung von Guillermo García Calvo Historisches, Zeitgenössisches und Flamenco zu einem vielfältigen Tanzfest.

Als Guest wird der international gefeierte Star des Stuttgarter Balletts Friedemann Vogel nach Wien zurückkehren und an der Seite des erstmals im Haus am Ring zu erlebenden Guillaume Côté, Principal Dancer des National Ballet of Canada, eines seiner Paradestücke tanzen: die für Rudolf Nurejew 1971 von Maurice Béjart choreographierten *Lieder eines fahrenden Gesellen* zur Musik Gustav Mahlers, für die Bariton André Schuen als Sänger gewonnen werden konnte. Friedemann Vogel war bereits mit verschiedenen Partnern in diesem die Schönheiten von Mahlers Musik bis in die feinsten Verästelungen auslotenden Pas de deux für zwei Männer zu erleben, zusammen mit Guillaume Côté tanzt er ihn nach gemeinsamen Auftritte in Kanada und den USA nun auch in Wien.

Das Wiener Staatsballett zeigt sich an diesem Abend mit Repertoire von Marius Petipa, George Balanchine und Rudolf Nurejew, aber auch Werken von Sol León & Paul Lightfoot sowie Martin Schläpfer: Balanchines funkeln-virtuoses *Allegro brillante* und Petipas Grand Pas Classique aus *Paquita* stehen neben Sol Leóns & Paul Lightfoots *Source of Inspiration* – ein



Mit David Coria gibt einer der herausragendsten Flamenco-Künstler Spaniens sein Debüt in der Wiener Staatsoper.



Friedemann Vogel in Maurice Béjarts *Lieder eines fahrenden Gesellen*

Kammerstück für eine Tänzerin und zwei Tänzer in der für das spanisch-britische Duo typischen, fließend-körperbetonten Bewegungssprache. Als Quelle der Inspiration diente den beiden Hans van Manen, der im Juli 2022 seinen 90. Geburtstag feiert – und anlässlich der ersten Nurejew-Gala unter Martin Schläpfer ein weiteres seiner Werke nach Wien bringt: Den Studierenden der Ballettakademie vertraute er sein 1978 für die Eleven des Königlichen Konservatoriums Den Haag geschaffenes *Unisono* an. Zu den Stücken, mit denen Nurejew als Tänzer immer wieder Ovationen auslöste, zählt der Pas de deux aus *Le Corsaire*, der auch in dieser Gala nicht fehlen darf. Mit dem Pas de deux aus Nurejews *Cendrillon* wird Roman Lazik, der seit 2007 Mitglied des Wiener Staatsballetts ist, seinen Abschied von der Bühne feiern. Drei *Ungarische Tänze* hat Martin Schläpfer aus seinem gleichnamigen einstündigen Ballett zur Musik von Johannes Brahms anlässlich der Nurejew-Gala neu einstudiert und zeigt sie erstmals in Wien.

Für Martin Schläpfer sollen aber auch Formen und Stile jenseits des klassischen und modernen Bühnen-tanzes ihren Platz in der Nurejew-Gala haben. Den Auftakt macht 2022 mit David Coria ein Künstler, der mit seiner eigenwilligen Eleganz, atemberaubenden Virtuosität und bezwingenden Ausstrahlung nicht nur zu den wichtigsten Tänzern der Flamenco-Avantgarde zählt, sondern mit seiner choreographischen Handschrift, kreativen Ästhetik und dem sozial-politischen Engagement seiner Werke zu einem der interessantesten spanischen Choreographen der Gegenwart. Persönlichkeiten wie Antonio Gades, Pilar López Júlvez, José Granero, Alberto Lorca und José Antonio nahmen entscheidenden Einfluss auf Corias künstlerische Entwicklung, er arbeitete mit den Ensembles von Rocío Molina, Eva Yerbabuena und Rafaela Carrasco, war Haupttänzer und Choreograph des Ballet Flamenco de Andalucía und leitet heute sein eigenes, international tätiges Ensemble, die Cía Coria. Vielfach ausgezeichnet, darunter Preise des Flamenco Festivals von Jerez und Giradillos der Bienal de Sevilla, gelingt es Coria, die Tradition des spanischen Tanzes in die Gegenwart zu führen. In Wien präsentiert er zusammen mit den beiden renommierten Flamenco-Musikern – dem Cantaor David Lagos und dem Gitarristen und Komponisten Jesús Torres – sein Solo *Tempo*.

NUREJEW-GALA 2022
26. Juni 2022

Choreographie George Balanchine,
Sol León & Paul Lightfoot, Rudolf Nurejew,
Hans van Manen, David Coria, Martin Schläpfer,
Maurice Béjart & Marius Petipa
Musik Piotr I. Tschaikowski, Philip Glass,
Sergej Prokofjew, Riccardo Drigo, Joseph Haydn,
Johann Sebastian Bach, Jesús Torres,
Johannes Brahms, Gustav Mahler &
Ludwig Minkus

Musikalische Leitung Guillermo García Calvo
Gäste Friedemann Vogel (Stuttgarter Ballett),
Guillaume Côté (The National Ballet of Canada),
André Schuen (Bariton), David Coria (Flamenco),
David Lagos (Cantaor), Jesús Torres (Gitarre)
Wiener Staatsballett
Studierende der Ballettakademie
der Wiener Staatsoper
Orchester der Wiener Staatsoper

Livestream der Gala am 26. Juni 2022 auf
→ play.wiener-staatsoper.at

TANZEN IM GLEICHKLANG

Die Ballettakademie der Wiener Staatsoper tanzt Hans van Manens Unisono

1978 hat der niederländische Choreograph Hans van Manen ein Ballett eigens für die Absolvent*innen des Königlichen Konservatoriums Den Haag geschaffen. Seither tanzen junge Elevinnen und Eleven diese außergewöhnliche Choreographie, die in ihrer Einfachheit so präzise und vollkommen ist. *Unisono*



Larisa Lezhnina, Gastelehrerin und ehemalige Erste Solistin des Het Nationale Ballet Amsterdam, studiert *Unisono* mit der Ballettakademie in Wien ein

zum Adagio aus Joseph Haydns Violinkonzert Nr. 1 in C-Dur und Johann Sebastian Bachs *Air* aus seiner Orchestersuite Nr. 3 in D-Dur fördert nicht nur die Homogenität, Musikalität und Konzentration der Tänzer*innen individuell und in der Gruppe, sondern auch das Gemeinschaftsgefühl. So war es ein großer Wunsch von Ballettdirektor und Chefchoreograph Martin Schläpfer, dass verschiedene Klassen der Ballettakademie der Wiener Staatsoper für die Einstudierung dieses Werkes zusammenkommen und erstmals auch in der Nurejew-Gala mitwirken: »Das Wunderbare an *Unisono* ist, dass es zwar ein Ballett für Kinder und Tanzstudierende ist – aber trotzdem ein wahrhaftes Hans van Manen-Stück bleibt. In der groß angelegten Besetzung von Kindern und Jugendlichen lernt man nicht nur das Gemeinschaftliche, in der Gemeinschaft zu tanzen, sondern auch Grundlegendes über die Kunstform Ballett«, so Martin Schläpfer.

Insgesamt treffen 50 Schüler*innen von 10 bis 14 Jahren der Ballettakademie in *Unisono* aufeinander. Aufgeteilt in vier Gruppen tanzen die Stufen 1 bis 5 gemeinsam van Manens Choreographie und spüren im Tänzerischen die Bedeutung des »unisono« nach. Dem folgend bietet das Ballett vor allem Gelegenheit für die jungen Studierenden sich synchron und im Einklang zu bewegen, aufeinander Acht zu geben, die anderen zu beobachten. In groß angelegten Formationen bewegen sich die Tänzer*innen über die Bühne, teilen sich in verschiedene Gruppen auf, kommen aber immer wieder als eine Einheit und ein Körper zusammen. Bei allem Streben nach Gemeinschaft wird in *Unisono* aber auch die Präsenz des Individuums verstärkt getragen – ist doch jede*r Studierende sichtbar und kann die Kraft, aus der man als Teil einer Gruppe schöpft, für sein eigenes Künstlertum nutzen.

Die choreographische Sprache in Hans van Manens Stück ist eine genaue Auseinandersetzung mit den Grundlagen des klassischen Ballettvokabulars. So ist insbesondere das Schreiten und Gehen über die Bühne primär in der Choreographie angelegt. Ganz bewusst wird jeder Schritt vollzogen, fügen sich klassische Port de Bras, weitere Arm-, Bein- und Fußbewegungen ein, wird das Kreisen des Kopfes zum intensiven Momentum.

Gerade durch seine reduktionistische Idee und den Fokus auf die Basis des klassischen Ballettkanons legend ist *Unisono* von einer Schönheit durchdrungen, die die Sehnsucht nach Harmonie und Einheit ebenso befriedigt wie die Lust am gemeinschaftlichen Tanzen.

Die Ballettakademie der Wiener Staatsoper
wird gefördert von

Ströck

SCHÖNE ERINNERUNGEN

Abschiede vom Wiener Staatsballett

Mit Ende dieser Spielzeit verlassen Adele Fiocchi, Franciska Nagy, Isabella Lucia Severi, Andrey Kaydanovskiy (als Choreograph bleibt er dem Wiener Staatsballett aber erhalten), Alexander Kaden und Robert Weithas das Wiener Staatsballett. Rebecca Horner nimmt ein Karenzjahr, um beim renommierten NDT in Den Haag neue Erfahrungen zu sammeln. Zudem gehen die Ballettmeisterin Alice Necsea und Senior Artist Roman Lazik, die auf eine besonders lange Karriere bei dieser Compagnie zurückblicken können, neue Wege.



Alice Necsea

DIPLOMATIE UND PASSION

34 Jahre lang war Alice Necsea dem Ballett an der Wiener Staatsoper verbunden, zunächst als Tänzerin, seit 2000 als Proben- und Trainingsleiterin bzw. ab 2020/21 als Ballettmeisterin. Immer nach neuen Herausforderungen suchend, kann sie

auf eine reichhaltige Karriere zurückblicken, gelegentlich war sie sogar choreographisch tätig. Stets vermittelte die gebürtige Rumänin Liebe und Leidenschaft zum Tänzerberuf, legte besonderes Augenmerk auf Stil und Ausdruck. Wiederholte zeichnete sie für Einstudierungen mitverantwortlich, wie für Legris' *Sylvia* an der Mailänder Scala, Forsythes *Slingerland pas de deux* oder Nurejews *Raymonda* an der Wiener Staatsoper. Für die *Nurejew-Gala* 2022 studiert sie nun den anspruchsvollen Grand Pas Classique aus *Paquita* ein: »Als Vorlage dient mir eine alte Version des Kirov-Balletts nach der Original-Choreographie von Marius Petipa.« Alice Necsea resümiert: »Ich habe viele schöne Erinnerungen und werde die Zeit hier vermissen, auch wenn es oft harte Arbeit war. Der Beruf als Ballettmeisterin erfordert große Verantwortung, Disziplin, Diplomatie und vor allem Passion. Ich möchte gerne weiterhin ab und zu Trainings oder Workshops geben sowie Einstudierungen betreuen, aber mir mehr Zeit für mich und meine Familie nehmen – ich habe noch so viel nachzuholen in meinem Leben!«



Roman Lazik als Arzt in John Neumeiers *Le Pavillon d'Armide*

VIELSEITIGER DANSEUR NOBLE

Der gebürtige Slowake Roman Lazik prägte 15 Jahre lang – davon zehn als Erster Solotänzer – das Wiener Staatsballett als äußerst vielseitiger Künstler mit der ihm eigenen Eleganz und Stilbewusstsein, ein wahrer Danseur noble. Getanzt hat er nicht nur zahlreiche Hauptpartien in Ballettklassikern, sondern auch in dramatischen Handlungsballetten, wie in Crankos *Onegin*. Seinen feinen Sinn für Humor zeigte er als Witwe Simone in Ashtons *La Fille mal gardée*. Zudem eignete er sich ein umfangreiches Repertoire von Balanchine und Robbins, über van Manen, Neumeier und Forsythe bis zu Schläpfer an – eine erfüllte Tänzerkarriere, bei der für ihn kaum Wünsche offenbleiben. In anderen Funktionen wird Roman Lazik der Tanzszene treu bleiben, hat aber auch verschiedene Pläne abseits davon. »Ich schätze mich wirklich glücklich und gehe mit einem guten Gefühl. Jetzt möchte ich einfach meine Zeit genießen«, gibt er zu. »Ich bin dankbar, mich vom Wiener Publikum in einer Choreographie Nurejews verabschieden zu dürfen, einem Pas de deux aus *Cinderella* (2. Akt) an der Seite von Olga Esina mit der ich 2007 als Romeo am Haus debütierte«. So schließt sich für ihn ein wunderbarer Kreis.



HANS VAN MANEN

90

»Hans van Manen ist ein Meister darin,
die Ordnung in Frage zu stellen und uns in der Grenzüberschreitung
eine neue, unbekannte Schönheit zu zeigen.«

ANGELA REINHARDT

Am 11. Juli 2022 feiert Hans van Manen seinen 90. Geburtstag – und das Wiener Staatsballett ehrt den großen niederländischen Künstler zum Saisonschluss mit Aufführungen dreier Werke und einem Gastspiel in Amsterdam: Am 1. und 5. Juni steht zum vorerst letzten Mal Hans van Manens Videoballett *Live* in der Wiener Staatsoper am Spielplan – getanzt von Olga Esina und Marcos Menha. Am 4. Juni folgen in der Volksoper Wien im Rahmen der Premiere *Kontrapunkte* die *Four Schumann Pieces* als Wiener Erstaufführung. In der Nurejew-Gala am 26. Juni präsentieren die Studierenden der Ballettakademie *Unisono*. Am 28. und 29. Juni ist das Wiener Staatsballett mit *Four Schumann Pieces* beim Hans van Manen Festival von Het Nationale Ballet in Amsterdam zu Gast, bei dem in vier verschiedenen Programmen 19 Werke des Choreographen von acht europäischen Ballettcompagnien zur Aufführungen gebracht werden.

Es gab schon viele Versuche, Hans van Manen in eine Schublade einzurichten. Mit seiner zeitlosen Ästhetik, die von einer solch reinen Einfachheit durchdrungen ist, seinem sparsamen und doch zugleich unendlich reichen Repertoire an Gesten, Schritten und den Raum gliedernden Formen gilt er als Meister des Purismus und wurde immer wieder mit Schlagworten belegt wie »Piet Mondrian des Tanzes« oder »Ingenieur der Tanzkunst«. Sein Stil ist unverkennbar und einzigartig. Und doch ist sein Schaffen so unerschöpflich, dass man bei jedem Werk wieder staunend davorsteht, um diese Kunst zu verstehen, diesen äußerst kreativen Kopf zu enträtselfn. Bequem machen kann man es sich in Hans van Manens Balletten nie, denn selbst in seinen weicheren, in makellose Formen gegossenen Arbeiten kommt der Tanz nie gezähmt daher, sondern lässt sich nichts vormachen, ist helle und hellhörig.

Zunächst war Hans van Manen alles andere als der »Zeitgenosse als Klassiker«, wie es Jochen Schmidt in seinem immer noch grundlegenden Buch über den Tanzschöpfer formulierte: Mit *Metaforen* war er 1965 vielmehr der erste, der es wagte, zwei sich zugeneigte Männer einen Pas de deux tanzen zu lassen. In *Twilight*, mit dem der damalige Ballettdirektor Gerhard Brunner zusammen mit *Adagio Hammerklavier* Hans van Manen 1977 ins Repertoire des Balletts der Wiener Staatsoper brachte, tanzte 1972 erstmals eine Frau in High Heels Ballett, in *Fünf Tangos* interpretierten 1977 erstmals Balletttänzer Tango-Musik von Astor Piazzolla, in *Live* kreierte Hans van Manen erstmals einen Pas de deux zwischen einer Tänzerin und einer Live-Kamera – und damit ein raffiniertes Vexierspiel über die Wahrnehmung. In seinen Balletten begegnen sich Frauen und Männer auf Augenhöhe, gleichberechtigt und emanzipiert, all seine Ballette sind in sich geschlossene Universen, in denen die Tänzerinnen und Tänzer nie den Augenkontakt mit dem Publikum suchen, um sich zu

präsentieren. Und nur ganz wenige, darunter die *Frank Bridge Variations*, finden zu einem Happy End.

Hans van Manen hat mit seinem Schaffen das Ballett verändert und ist ihm doch treu geblieben. »Ich mache keine Experimente, sondern Ballette«, hat er einmal gesagt, und ein andermal: »Tanz handelt von Tanz und von nichts anderem«. In der Tat hat er in seinen Werken nie das Theater Überhand gewinnen lassen und doch zählt dieser oft zitierte Aphorismus zu jenen Aussagen des Niederländers, die am häufigsten fehlinterpretiert wurden. »Was ich mit diesem Statement aufzeigen wollte, war, dass Tanz eine in sich einzigartige Sprache ist«, hält Hans van Manen seinen Auslegern entgegen. »Er sollte die gleiche expressive Kraft haben wie Musik. Es geht mir nicht darum, die Emotionen aus meinem Werk auszuklammern.« Wie ihm dies gelingt, zeigen auch seine vom Wiener Staatsballett nun neu einstudierten *Four Schumann Pieces* – eines der wenigen Werke, die nicht für das Nederlands Dans Theater oder Het Nationale Ballet, mit denen Hans van Manen eine fast lebenslange Partnerschaft eingegangen ist, entstanden, sondern 1975 für das Londoner Royal Ballet und u.a. von Stars wie Anthony Dowell, aber auch Rudolf Nurejew interpretiert wurden: Mühelos kontrapunktiert Hans van Manen hier eine einfache, dem Alltagsvokabular abgeschaute Gestik mit einer hochvirtuosen Phrasierung des Unterkörpers, um die inneren Emotionen eines Mannes sichtbar werden zu lassen.

Im Repertoire des Wiener Staatsballetts haben Hans van Manens Werke seit 1977 ihren festen Platz: Auf *Adagio Hammerklavier* und *Twilight* folgten Einstudierungen von *Five Tangos*, *Grand Trio*, *Lieder ohne Worte*, *Große Fuge*, *Bits and Pieces*, *Black Cake*, *Solo* und *Trois Gnossiennes* – eine Werkreihe, die unter der Direktion von Martin Schläpfer nun ihre Fortsetzung findet, ist für diesen Hans van Manen doch nicht nur einer der prägendsten Tanzschöpfer der Gegenwart, sondern ein enger Weggefährte, Berater, Kritiker – und Freund. So hat Martin Schläpfer nicht nur seine vorherigen Ensembles, das Berner Ballett, das ballettmainz und zuletzt das Ballett am Rhein Düsseldorf Duisburg zu bedeutenden van Manen-Pflegestätten außerhalb der Niederlande gemacht und auch eine ganze Reihe von Werken erst-aufgeführt, sondern zweimal ist er – nachdem er seine Tänzerkarriere längst beendet hatte – auf Wunsch Hans van Manens auch auf die Bühne zurückgekehrt: 2012 tanzte er den Pas de deux *The Old Man and Me*, 2014 schuf Hans van Manen für Martin Schläpfer sein bislang letztes Werk, die Uraufführung *Alltag*. Eine Erfahrung, die Schläpfer mit den Worten umreißt: »Selten habe ich eine solch innige, konzentrierte und beseelte Dichte als Tänzer erlebt.«

Wir wünschen Hans van Manen alles Gute zu seinem 90. Geburtstag.



EMOTION

ist die Basis jeder Inspiration

Die aktuelle, hochgelobte, kluge wie feine Produktion von Richard Strauss' *Capriccio* kam 2008 heraus und gehört zu den ganz besonderen Schätzen des Repertoires. Am Pult seiner damals dritten Staatsopernpremiere stand der heutige Musikdirektor des Hauses, Philippe Jordan, für den *Capriccio* seit jeher ein ganz besonderes Anliegen ist. Anlässlich der ebenfalls von ihm geleiteten Musikalischen Neueinstudierung am 20. Juni gab er Andreas Láng das nachfolgende Interview.

Sie haben Capriccio schon in ihrer Jugendzeit außerordentlich schätzen gelernt. Welcher Aspekt des Werks hat in Ihnen dieses Feuer entzündet?

PHILIPPE JORDAN Mich hat dieses durch und durch Vollendete gepackt, das dieses Stück ausstrahlt und in vielen namhafteren Werken nicht in dieser Ausprägung zu finden ist. Alles wirkt wie aus einem Guss, man spürt förmlich, dass es beim Entstehungsprozess keinerlei künstlerische Geburtswehen gegeben hat, sondern das Ergebnis eines langen, reifen und erfahrenen Komponistendaseins darstellt, das hier seine Conclusio gefunden hat. *Capriccio* ist das wunderschöne Beispiel eines überreichen, abgeklärten Spätstils – ähnlich wie er dann auch in Strauss' *Vier letzte Lieder* zu finden ist. Dazu der kammermusikalische Aspekt, der bereits mit dem Vorspiel besondere Bedeutung erhält und sich dann über verschiedenste Weise durch das Stück zieht. Auch der Umgang mit dem Text ist in diesem Konversationsstück besonders liebevoll, geistreich und

auch humorvoll gestaltet. Es ist sicher in dieser Hinsicht das am feinsten ausgearbeitete Werk von Strauss. Nicht zuletzt auch die großartige Kunst, Ensembles zu schreiben, spätestens seit der *Schweigsamen Frau* ist Strauss für mich der große Erbe Mozarts in dieser Kunst. Urkomisch sind natürlich die beiden großen Ensembles, das Lach- und Streitensemble, die nicht nur textlich und charakterlich, sondern auch klanglich einen bestimmten Geist verkörpern; dann der Dienerchor als Reminiszenz an die Commedia dell'arte in der *Ariadne auf Naxos* und auch die ungewöhnliche Art, eine Diskussion über den Vorrang von Wort und Ton in die Form einer Fuge unterzubringen.

Marco Arturo Marelli hat diesen Umstand humorvoll mit der Bemerkung umrissen, dass Capriccio nicht schwitzen würde. Auf jeden Fall sah er in dem Werk eine Art Abschluss, Zäsur, einen Rückblick auf eine Tradition, die letzte Oper an sich.



Pj Zweifelsohne ist *Capriccio* eine Musik gewordene, wehmütige Reminiszenz. Das gesamte Genre Oper, ihre Geschichte, wichtige Etappen, Formen, Gattungen sowie Beispiele von der Barockmusik, über Gluck, Mozart, Rossini und Bellini bis hin zu Strauss selbst, werden thematisiert, ironisch ins Scheinwerferlicht gerückt, durch Zitate und Scheinzitate in Erinnerung gerufen. Lustigerweise bezeichneten Strauss und sein Co-Librettist Clemens Krauss das Ganze dennoch nicht als Oper, sondern als »Konversationsstück für Musik«.

Weshalb eigentlich? Wieso nannten sie es nicht ebenfalls »Komödie« wie den Rosenkavalier?

Pj Der *Rosenkavalier* war eine Komödie im Sinne von Mozarts *Le nozze di Figaro*, stand also bewusst in einer ganz bestimmten Tradition. *Capriccio* beschäftigt sich hingegen – so wie übrigens auch Wagner *Meistersinger* – auf vielsinnige, reflexiv-humorvolle Art und Weise mit dem Wesen der Kunst an sich und ihren Ausprägungen. All die zahllosen ironischen Gemeinplätze, die in *Capriccio* angesprochen werden, von den angeblich schlechten Libretti der italienischen Opern bis hin zum lauten Orchesterapparat, der die Sänger zudeckt, dem gelangweilten Publikum,

das nur auf die hohen Töne des beliebten Tenors wartet und dass man bei sanfter Musik am besten schlafen würde, sind ein satirischer Blick auf das gesamte Operngeschehen. In der Hölle des Zweiten Weltkriegs und des NS-Terrors, aber auch in einer Zeit, in der stilistisch andere Tendenzen in der Musik längst Überhand gewonnen haben, vollzog Strauss mit *Capriccio* eine Art innere Emigration und widmete sich Opern-Themen, die komplett anachronistisch schienen. Vordergründig behandelt *Capriccio* den Pariser Opernstreit des 18. Jahrhunderts und die Diskussion, ob dem Wort oder der Musik der Primat zukommt. In Wahrheit geht es aber vielmehr um die Frage, was die immer wieder totgesagte Gattung Oper grundsätzlich für eine Aufgabe hat, wofür sie steht, warum man so etwas scheinbar Absurdes wie Musiktheater überhaupt betreibt. Es geht also um jene Themen, die die Komponisten und Librettisten aller Epochen ebenso umtreiben, wie die Interpreten und das Publikum. Die ewigen Themen, die sich aber in immer neuen Erscheinungsformen präsentieren. Konnte man sich früher pro oder contra Gluck bzw. Piccinni ereifern, so entfacht heute zum Beispiel die Frage nach dem sogenannten Regietheater hitzige Diskussionen! *Capriccio* ist



Renée Fleming als Gräfin in *Capriccio*

ein Stück über diese unentwegt geführte Standortbestimmung von Oper – allerdings ohne dabei zu einem reinen Diskursstück zu verkommen, denn dann wäre das Werk von den Spielplänen natürlich schon längst dauerhaft verschwunden. Oper kann nämlich nur über Emotionen funktionieren, sie sind ihre Basis, Triebfeder und Daseinsberechtigung. Und genau das unterstreicht *Capriccio*. Wie bei den schon erwähnten *Meistersingern* sind persönliche Gefühle, Nöte, Ängste, Bedürfnisse, Zuneigungen der Akteure, in Musik verwandelte und mit Emotionen aufgeladene Träger jener Gedanken, die verhandelt werden sollen: Über die Liebe Flamands respektive Oliviers zur Gräfin Madeleine, und deren Unentschlossenheit in dieser sonderbaren Dreiecksbeziehung wird beispielsweise der Frage nach dem Vorrang von Musik oder Dichtung nachgegangen. Madeleine ist also die Muse für den Komponisten und den Dichter. Und jede Muse ist letztlich eine aus Emotionen, aus Leidenschaften gespeiste Inspiration.

Nun sagten Sie, dass in Capriccio Teile der Operngeschichte hörbar gemacht werden: Das Cembalo ist etwa Teil des Instrumentariums, Barockmusik und Vorklassik werden in Erinnerung gerufen –

allerdings durch die Brille des Komponisten Richard Strauss.

PJ Man darf nicht vergessen, dass der Neoklassizismus eine überaus wichtige Strömung in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts war. Eine bewusste Gegenbewegung zur Wagner-Tradition und zugleich eine Alternative zur Dodekaphonie, zu allen freitonalen und seriellen Bestrebungen. Denken wir nur an Strawinski, wie er nach *Sacre du Printemps* eine Kehrtwendung machte zu *Rake's Progress* oder zum *Pulcinella*-Ballett, denken wir an Prokofjews *Symphonie classique*, selbst Gustav Mahler zeigt schon entsprechende Aufbrüche in seiner 4. Symphonie. Genau genommen sind Strauss' *Rosenkavalier*, *Ariadne auf Naxos* und *Capriccio* ebenfalls Bekenntnisse zum Neoklassizismus. Es handelte sich um eine Rückkehr zu den Wurzeln, einen Versuch, die Essenz des musikalischen Ausdrucks im klassischen Erbe wiederzuentdecken und neu durchzustarten. In diesem Wissen hat der Interpret auch in *Capriccio* den Rahmen abzustecken, durchaus zu unterscheiden zwischen den einzelnen Stilelementen. Denn neben diesen neoklassizistischen Teilen rauscht es dann wieder tief-romantisch auf, wie in der Mondscheinmusik.

Es gibt die These, dass Strauss schon bei der Frau ohne Schatten all seine kompositionstechnischen Errungenschaften beisammenhatte.

PJ Das stimmt. Alles, was nach *Frau ohne Schatten* kam, waren Variationen des bereits von ihm Gefundenen, allerdings durchaus immer auf sehr kreative Weise neu gestaltet: *Arabella* sollte beispielsweise ein neuer *Rosenkavalier* werden, die *Schweigsame Frau* knüpfte wieder einmal an den von Strauss so hochgehaltenen Mozart



an, *Daphne* griff das Antikenthema wieder auf, wenn auch deutlich abgeklärter als in *Elektra*. Aber durch den bereits angesprochene Spätstil mit der klugen Reduktion der Ausdrucksmittel bekommt *Capriccio* dann doch einen ganz eigenen Stellenwert innerhalb von Strauss' Schaffen.

Sie haben einmal erwähnt, dass die Strauss'schen Werke vom Interpreten eine gewisse Distanz erfordern. Was bedeutet das konkret?

PJ Strauss' Schaffensprozess, sein Zugang zu den eigenen Werken hat, ganz anders als dies bei Wagner oder Mahler der Fall war, immer etwas sehr Objektives. Schon in seinen symphonischen Dichtungen, in einer Zeit also als er als Enfant terrible galt, bediente sich Strauss zum Beispiel der Ironie, um vom allzu romantisch Subjektiven wegzukommen. Selbst in der *Elektra*, die vor Leidenschaften förmlich glüht, merkt man in der musikalisch kommentierenden Nachzeichnung des Textes diesen objektiven Zugang. Dadurch erhält bei Strauss alles etwas Erzählerisches, liebevoll Humorvolles, Distanziertes. Es scheint, als ob sich Strauss im Bad der Emotionen suhlen wollte, ohne sich dabei dreckig zu machen. Die lyrischen und dramatischen Momente, diese einzigartigen musikalischen Katharsismomente wie der Schluss vom *Rosenkavalier*, der jedem im Publikum zuverlässig ein, zwei Tränen abfordert oder die erwähnte Mondscheinmusik in *Capriccio* sind hervorragend geschaffener Theaterzauber feinster Güte. Sie überwältigen uns, haben aber zugleich etwas bewusst Artifizielles, das offen lässt, auf welcher Seite Strauss selbst steht: Lässt er sich doch auch emotional fortreißen oder beobachtet er lediglich aus einer gewissen Distanz die Wirkung seiner Musik? Dessen sollte sich der Interpret stets bewusst sein.

Der letzte Satz in Capriccio, »Frau Gräfin, das Souper ist serviert«, ist bewusst trivial gehalten.

PJ Und die abschließende Hornfigur symbolisiert ein großes Fragezeichen. Warum? Weil eine Antwort auf die großen Streitfragen des Theaters – hier nach der Rangstellung Musik-Dichtung – offenbleibt, offenbleiben muss. Weil jede diesbezügliche Antwort wiederum von Emotionen genährt wird und daher von Moment zu Moment unterschiedlich ausfallen wird. Das ist auch eine Aussage von *Capriccio*: Dass wir die Antwort nicht wissen.

CAPRICCIO

20. (Musikalische Neueinstudierung),

23. / 27. & 30. Juni 2022

Musikalische Leitung Philippe Jordan

Inszenierung, Bühne & Licht Marco Arturo Marelli

Kostüme Dagmar Niefind

Choreographie Lukas Gaudernak

Mit u.a. Maria Bengtsson / Michaela Schuster –

Adrian Eröd / Daniel Behle / André Schuen /

Christof Fischesser

FALSTAFFS LEBEN *als Tanz*

In drei Rollen war Gerald Finley bisher an der Wiener Staatsoper zu erleben:
als Förster im *Schlauen Füchslein*, Graf Almaviva in *Nozze di Figaro*
und Amfortas in *Parsifal*. Nun schlägt er ein ganz neues Staatsopern-Kapitel
auf und singt in Marco Arturo Marellis geradezu idealer Inszenierung
von Verdis *Falstaff* den Titelhelden. Im Gespräch erzählt der aus Kanada
stammende Sänger über Weisheit, tänzerische Leichtigkeit und
Verdis musikalische Diamanten.

Nach Donizettis Don Pasquale gab es ein halbes Jahrhundert lang keine große italienische musikalische Komödie – bis Verdis Falstaff uraufgeführt wurde. Warum diese große Pause?

GERALD FINLEY Da waren sicherlich mehrere Gründe im Spiel, vielleicht hatte es zum Beispiel damit zu tun, dass Oper in Italien ab der Mitte des 19. Jahrhunderts einfach ein sehr ernsthaftes, ja ernstes Geschäft war. Das Land durchlebte einen politischen Umbruch, und ich weiß nicht, ob das nicht einen Einfluss auf die künstlerische Produktion hatte. Um es vereinfacht zu sagen: Die Situation förderte die Produktion heiterer Werke nicht. Das ist ein Phänomen, das wir ja auch in unserer Gegenwart beobachten können, die ganz großen, erfolgreichen Komödien, die liegen zum Großteil schon eine Zeit zurück. Etwa Brittens *A Midsummer Night's Dream* oder *Albert Herring*. Und es dauerte einfach, bis nach Rossini und Donizetti wieder ein – oder genau genommen zwei – Genies die Bühne betrat, die diesem Genre gewachsen waren. Zwei: Weil ich auch an Arrigo Boito, den Librettisten, denke. Womöglich musste Verdi so lange warten, weil es unter den gegebenen Umständen vorher einfach niemanden gab, dem er diesbezüglich vertrauen konnte und der ihm die entsprechenden Möglichkeiten bot.

In der Operngeschichte gibt es Figuren, die geradezu etwas Archetypisches an sich haben. Don Giovanni etwa, eine Partie, die zu Ihrem Repertoire zählt. Gilt das auch für Falstaff?

GF Wenn wir als Archetypen jemanden ansehen, den wir alle in unserem Umfeld und Leben wiedererkennen, dann ist Falstaff sicherlich einer. Ich glaube, in jeder großen Familie gibt es einen Falstaff. Was sind seine Eigenschaften? Großes Wissen, er versteht sich aufs Speisen, er trinkt ausgiebig. Aber er hat auch ein Gespür für seinen inneren Adel. Was ich an der Figur liebe, sind seine Reflexionen über das Leben – und wie er sie ausdrücken kann: also das Vokabular, das er einsetzt, die metaphorischen Reichtümer. Das macht ihn für mich zu etwas ganz Besonderem, zu etwas Außergewöhnlichem. Wir alle kennen ja Persönlichkeiten, die wir als überlebensgroß erachten: Falstaff ist eine davon. Die Erfahrung dieses Mannes, seine Erkenntnis der Welt, sein Weitblick und sein Verständnis: das ist beeindruckend. Es steht natürlich außer Frage, dass er nur auf der Welt ist, um das Leben zu genießen. Wir alle wissen, dass es viele solcher Menschen gibt – manche kommen zu einem tragischen Ende, manche zu einem glücklichen. Ich denke, im Falle von Falstaff wird es das zweitere sein.



Gerald Finley

Es gibt Opern, deren Protagonistin oder Protagonist eine gewisse Weisheit vermittelt – denken wir etwa an den Rosenkavalier und die Marschallin. Besitzt Falstaff mit seiner Erfahrung und Weltsicht eine solche? Was kann ich von Falstaff für mich persönlich lernen?

GF Ich würde sagen, dass man sich nicht zu ernst nehmen darf. Sogar Falstaff lernt ja etwas im Laufe der Oper dazu und es ist schön zu sehen,

wie er sich letztlich mit seiner Stellung in der Gesellschaft abfindet und zu einer Selbsterkenntnis findet. Anfangs nimmt er die Unternehmungen sehr ernst und versucht die Situation unter Kontrolle zu halten, am Ende hat er sie absolut nicht unter Kontrolle. Aber er findet Vergnügen an der Tatsache, dass er die Ursache für das Vergnügen anderer ist. Das ist ja auch weise! Er wächst also als Mensch und

als Charakter. Verdi weist in der Schlussfuge auf das Nicht-zu-ernst-Nehmen hin: »Tutto nel mondo è burla«. Wir müssen verstehen, dass es zum Genießen des Lebens gehört, mitunter selbst auch zum Objekt eines Scherzes werden.

Aber lernt er wirklich etwas auf lange Sicht? Oder fängt er eine Woche später an der gleichen Stelle wieder an?

GF Ich bin mir sicher, dass er rückfällig wird. Wo bei, vielleicht muss er woanders hin, Windsor ist sicher kein Ort mehr für ihn. Aber die Tat sache, dass er im 3. Akt in den Wald geht, um sein Glück erneut mit Alice zu versuchen und auch noch glaubt, dass alles Vorhergehende vergessen ist, weist schon darauf hin, dass er ein kurzes Gedächtnis hat.

Aber wer oder was ist Falstaff? Ist er das schlechte Gewissen der bürgerlichen Welt, ein geheimer Traum oder ist er ein gealterter Don Giovanni?

GF Ich fange mit dem Giovanni an: Nein, so sehe ich ihn nicht. Giovanni trägt die Energie der Konfrontation in sich, des Risikos, er ist auf der Suche nach Vergnügen und will sich dem Schicksal stellen. Er ist ein Adrenalin-Junkie, er infiltriert das Leben von Menschen – und das auf eine unglaublich manipulative Weise. Falstaff nimmt einfach, was verfügbar ist. Essen, Trinken, die Gelegenheit, Spaß zu haben. Aber er würde sich nicht sehr beeilen oder mühen, er probiert einfach sein Glück, plant aber nicht sehr weit im Voraus, sondern lebt im Moment. Giovanni ist da viel berechnender, er hat immer einen Plan. Falstaff ist ein liebevoller Schurke, würde ich sagen. Giovanni aber ein gefährlicher Schurke.

Und nun das schlechte Gewissen?

GF Die meisten denken, dass Giovanni Mut und Kühnheit in sich trägt. Falstaff sieht sich auch als kühner Ritter, er hat einen Pagen, er hat eine gewisse adelige »Lebensstruktur«, aber er verwendet all das, um Vergnügen zu erlangen, auf eine Art und Weise, die ich als ungefährlich bezeichnen würde. Menschen, die ihn nicht in ihrem Leben haben wollen, brauchen ihn nicht. Aber wenn sie Unterhaltung suchen, werden sie ihn herein bitten. Denn wir alle mögen es, den Clown in unserem Leben zu wissen... Also, natürlich, wir alle fänden Gefallen daran, mehr zu essen, mehr Vergnügungen zu haben, aber wir kennen unsere Grenzen. Falstaff übersieht diese

vielleicht. Aber letztendlich akzeptiert er sie ja auch.

Musikalisch ist es nicht das einfachste Werk Verdis – aber wird von allen Künstlerinnen und Künstlern geliebt. Wie kann eine Zuhörerin, ein Zuhörer, die oder der den Falstaff noch nicht kennt, sich das Werk aneignen?

GF Ich würde mich freuen, wenn das Publikum all die Tanzmusik-Momente hört, deren es so viele in diesem Werk gibt. Falstaff ist ein gewichtiger Mensch, aber doch so leichtfüßig unterwegs! Ich erinnere mich, dass Nikolaus Harnoncourt einmal sagte, die wirklich besten Komponisten sind jene, die sich darauf verstehen, Tanzmusik zu schreiben. Und Verdi ist in dieser Hinsicht unglaublich! Es gibt in dieser Oper für das Publikum so viele Gelegenheiten die Leichtigkeit der Bewegung zu spüren, diese zahlreichen Momente des Tanzen. Es ist das Großartige der Musik, dass jede Szene diese Empfindung der Bewegung hat, etwas Vorbeifliegendes. Wenn die Musikerin, der Musiker in uns dem entsprechen kann, dann werden wir den ganzen Abend lang einen wunderbaren Tanz durchleben.

Wenn Sie auf die Gesangspartie der Titelrolle fokussieren – gibt es Aspekte, die Ihnen als Besonderheit besonders hervorhebenswert erscheinen?

GF Aus musikalischem Blickwinkel ist das Werk akkurat, dicht, genau und straff verfasst. Es gibt eine sehr starke und enge Beziehung zwischen Wort und Musik, zwischen Rhythmus und Energie. Was mir an der Rolle des Falstaff besonders gut gefällt, ist, dass Verdi viele Hinweise gibt, wie die Musik auszuführen ist und wenn man sich in Bezug auf all die musikalischen Parameter wirklich sehr diszipliniert verhält und Verdis Anweisungen folgt, ist es unglaublich lohend – auch als Darsteller. Weil alles, was man braucht, schon in den Noten steht. Es ist also angeraten, das Werk wirklich genau zu studieren und zu lernen – denn dann funkelt die Musik wie ein Diamant.

FALSTAFF

14. / 17. / 21. & 24. Juni 2022

*Musikalische Leitung Giampaolo Bisanti
Inszenierung, Bühne & Licht Marco Arturo Marelli
Mit u.a. Leonora Buratto / Vera-Lotte Boecker /
Monika Bohinec / Isabel Signoret – Gerald Finley /
Boris Pinkhasovich / Frédéric Antoun*

PINNWAND

GEBURTSTAGE		AUSZEICHNUNG	
<p>12. Juni → KS Mimi Coertse (90) 12. Juni → Lucia Aliberti (65) 19. Juni → Marcus Haddock (65) 11. Juli → Hans van Manen (90 Jahre) 11. Juli → Franz-Josef Selig (60) 16. Juli → Serge Baudo (95) 16. Juli → Philippe Rouillon (70) 22. Juli → Giampaolo Bisanti (50) 23. Juli → David Kuebler (75) 27. Juli → Susanne Kirnbauer (80 Jahre) 27. Juli → Carol Vaness (70) 29. Juli → KS Bernd Weikl (80) 2. August → KS Gundula Janowitz (85) 9. August → Wolfgang Gussmann (70) 28. August → Gustav Kuhn (75)</p>	<p>26. Juni, 19.00 NUREJEW-GALA DES WIENER STAATSBALLETTS</p> <p><i>Choreographie Balanchine, León & Lightfoot, Nurejew, van Manen, Coria, Schläpfer, Béjart, Petipa</i> <i>Musikalische Leitung Calvo</i> <i>Mit Coria, Côté, Danailova, Lagos, Takizawa, Torres, Schuen, Vogel,</i> <i>Wiener Staatsballett, Studierende der Ballettakademie der Wiener Staatsoper & Orchester der Wiener Staatsoper</i></p>	<p>Piotr Beczala, international wie auch besonders im Haus am Ring ein besonders gerne gesehener Guest, hat im Mai an seiner Alma Mater (der Karol Szymanowski-Akademie für Musik in Katowice) einen Ehrendoktor-Titel erhalten. Bereits im September ist der Tenor wieder an der Wiener Staatsoper – als Don José in <i>Carmen</i> (an der Seite von Elina Garanča) zu hören.</p>	
TODESFALL		RADIO-TERMINE	
<p>Teresa Berganza verstarb am 13. Mai 2022 in Madrid. An der Wiener Staatsoper trat die bedeutende spanische Mezzosopranistin leider nur an sechs Abenden auf: Sie verkörperte zwei Mal den Cherubino in <i>Le nozze di Figaro</i>, ein Mal die Dorabella in <i>Cosi fan tutte</i> sowie drei Mal den Sesto in <i>La clemenza di Tito</i>.</p>	<p>11. Juni, 19.00 → Ö1 L'ORFEO (MONTEVERDI)</p> <p><i>Musikalische Leitung Heras-Casado</i> <i>Inszenierung Morris</i> <i>Mit Lindsey / Zámečníková / Bock – Nigl / Mastroni / Bankl / Amako / Iushkevich</i> <i>Concentus Musicus Wien / Chorakademie der Wiener Staatsoper</i> <i>Live aus der Wiener Staatsoper</i></p>	<p>Das Staatsopern-Ensemblemitglied Slávka Zámečníková sang bei den Maifestspielen in Wiesbaden mit großem Erfolg die Gräfin Almaviva in Mozarts <i>Le nozze di Figaro</i>.</p>	
LIVE-STREAM AUS DER WIENER STAATSOPER		GASTSPIEL	
<p>2. Juni, 19.00 I PURITANI (BELLINI)</p> <p><i>Musikalische Leitung Lanzillotta</i> <i>Inszenierung Dew</i> <i>Mit Yende / Plummer – Osborn / Plachetka / Tagliavini / Kazakov / Osuna</i> <i>Chor und Orchester der Wiener Staatsoper</i></p>	<p>11. Juni, 14.00 → radioklassik</p> <p>PER OPERA AD ASTRA <i>L'Orfeo</i> an der Wiener Staatsoper</p>	<p>OFFIZIELLER FREUNDESKREIS DER WIENER STAATSOPER</p>	
<p>18. Juni, 19.00 L'ORFEO (MONTEVERDI)</p> <p><i>Musikalische Leitung Heras-Casado</i> <i>Inszenierung Morris</i> <i>Mit Lindsey / Zámečníková / Bock – Nigl / Mastroni / Bankl / Amako / Iushkevich</i> <i>Concentus Musicus Wien / Chorakademie der Wiener Staatsoper</i></p>	<p>12. Juni, 15.05 → Ö1</p> <p>KS MIMI COERTSE zum 90. Geburtstag <i>Mit Michael Blees</i></p>	 <p>Im Offiziellen Freundeskreis der Wiener Staatsoper sind im Juni – unter anderem – Künstlergespräche mit KS Piotr Beczala (1. Juni) und Georg Nigl (21. Juni) zu erleben. Neben weiteren exklusiven Veranstaltungen, die ausschließlich für die Mitglieder des Freundeskreises veranstaltet werden, findet am 11. Juni ein Dialog am Löwensofa mit dem Titel <i>Musikland Österreich?</i> statt. Informationen und Karten unter → wiener-staatsoper.at/foerdern</p>	
	<p>26. Juni, 15.05 → Ö1</p> <p>DAS WIENER STAATSOPERNMAGAZIN <i>Ausschnitte aus aktuellen Aufführungen der Wiener Staatsoper</i> <i>Mit Michael Blees</i></p>	<p>30. Juni, 19.00 → Ö1</p> <p>CAPRICCIO (STRAUSS) <i>Musikalische Leitung Jordan</i> <i>Mit Bengtsson / Schuster / Wallroth – Eröd / Behle / Schuen / Fischesser / Ebenstein / Amako / Unterreiner</i> <i>Chor und Orchester der Wiener Staatsoper</i></p>	<p>TERMINE</p>
		<p>3. Juli – Filmfestival Rathausplatz IL TURCO IN ITALIA (ROSSINI) <i>Musikalische Leitung Capuano</i> <i>Inszenierung Grinda</i> <i>Mit Bartoli / Lo Monaco – D'Arcangelo / Alaimo / Banks / Romeo / Astorga</i> <i>Les Musiciens du Prince-Monaco</i> <i>Choeur de l'Opéra de Monte-Carlo</i> <i>Live-zeitversetzt aus der Wr. Staatsoper</i></p>	

PINNWAND

Ein Diskussionsabend unter dem Titel »Kinder, schafft Neues« – *Eine Lange Nacht über Richard Wagner als deutsche Afäre* nimmt Richard Wagner aus verschiedenen Perspektiven in den Blick: Neben Sergio Morabito nehmen an der Gesprächsrunde Oksana Lyniv (Dirigentin), Rüdiger Safranski (Schriftsteller) und Jascha Nemtsov (Pianist) teil. Moderiert wird dieser Abend von Julia Spinola und Simon Strauß. Die Voraufzeichnung dieses Themenabends findet am 10. Juni 2022 ab 19.00 Uhr im FAZ Atrium als öffentliche Veranstaltung statt. Zu hören ist die Diskussion in der Nacht vom 1. auf 2. Juli 2022 ab 0.05 Uhr im Deutschlandfunk Kultur und am 2. Juli ab 23.05 Uhr im Deutschlandfunk.

Das international erfolgreiche und mehrfach preisgekrönte Regieteam Jossi Wieler & Sergio Morabito (Inszenierung) sowie Anna Viebrock (Bühne und Kostüme) bringt – nach *Lohengrin* bei den Salzburger Osterfestspielen im April – an der Deutschen Oper Berlin eine Neuproduktion von Wagners *Meistersinger von Nürnberg* heraus. Premiere ist am 12. Juni.



Probenbilder: Johan Reuter (Sachs) mit Lehrbuben; Jossi Wieler & Sergio Morabito

Ihre Regie verortet das Geschehen in Dr. Pogners Privat-Konservatorium an, einer toxischen Kunsthochschule, in der es zum Alltag gehört, Menschen vor einem Auditorium zu demütigen und zu demontieren. In der kommenden Spielzeit wird das Team die Staatsopern-Erstaufführung von Monteverdis *Il ritorno d'Ulisse in patria* erarbeiten (Premiere: 2. April 2023)

OPEN CLASS



Martin Schläpfer

Louisa Rachedi

Mit Martin Schläpfer und Louisa Rachedi trainieren! Die Open Class bietet im Juni Gelegenheit, mit dem Ballettdirektor des Wiener Staatsballetts und seiner Stellvertreterin zu arbeiten. Martin Schläpfer übernimmt die Leitung des Trainings am 4., 11. & 18. Juni jeweils um 16 Uhr im Nurejew-Saal der Ballettakademie, Louisa Rachedi zum Abschluss der Spielzeit am 25. Juni. Die nächste Open Class findet nach der Sommerpause am 10. September statt.

Tickets für die 90-minütige Ballett-Class zu live-Musik sind zu 20 € erhältlich. Weitere Infos – auch zu den aktuellen Covid-Sicherheitsregeln → wiener-staatsballett.at

FREUNDESKREIS WIENER STAATSBALLETT

Die Mitglieder des Freundeskreises des Wiener Staatsballetts erwarten im Juni mehrere exklusive Veranstaltungen, darunter ein Besuch der Kostümwerkstätten von ART for ART, bei dem die Kostümbildnerin Catherine Voeffray auch ihre Entwürfe zu Martin Schläpfers Premiere *Dornröschen* präsentiert, sowie am 25. Juni der Besuch der Bühnenprobe zur *Nurejew-Gala*. Anmeldung erforderlich! Alle Informationen zur Mitgliedschaft im Freundeskreis Wiener Staatsballett finden Sie hier → wiener-staatsballett.at/freundeskreis

Produktionssponsoren

Falstaff



Don Giovanni



Capriccio



SERVICE

ADRESSE

Wiener Staatsoper GmbH

A Opernring 2, 1010 Wien

T +43 1 51444 2250

+43 1 51444 7880

M information@wiener-staatsoper.at

IMPRESSUM

OPERNRING ZWEI

JUNI 2022

WIENER STAATSOPER

SAISON 2021/22

ERSCHEINUNGSWEISE: MONATLICH

HERAUSGEBER

Wiener Staatsoper GmbH

DIREKTOR

Dr. Bogdan Roščić

KAUFMÄNNISCHE
GESCHÄFTSFÜHRERIN

Dr. Petra Bohuslav

MUSIKDIREKTOR

Philippe Jordan

BALLETTDIREKTOR

Martin Schläpfer

REDAKTION

Sergio Morabito / Anne do Paço /

Nastasia Fischer / Iris Frey /

Andreas Láng / Oliver Láng /

Valentin Lewisch / Nikolaus Stenitzer

GESTALTUNG & KONZEPT

Fons Hickmann M23, Berlin

LAYOUT & SATZ

Irene Neubert

BILDNACHWEISE

Coverfoto: © Decca – Uli Weber

DRUCK

Print Alliance HAV Produktions GmbH,
Bad Vöslau

REDAKTIONSSCHLUSS

für dieses Heft: 20. Mai 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

JUNI 2022

1	Mi	Ballett 19.30 – 21.30	MAHLER, LIVE → Franz Liszt / Gustav Mahler	LIVE <i>Choreographie van Manen Kostüme Dekker Licht Dalhuyzen Einstudierung Beaujean Klavier Nosrati Kamera Delbó Mit Esina – Menha</i> 4 <i>Choreographie Schläpfer Musikalische Leitung Tebar Bühne Etti Kostüme Voeffray Licht Diek Mit Zámečníková Solisten & Corps de ballet des Wiener Staatsballetts</i>	(B) / 15A / Ö1 / WE
2	Do	Oper 19.00 – 22.00	I PURITANI → Vincenzo Bellini	<i>Musikalische Leitung Lanzillotta Inszenierung Dew Mit Yende / Plummer – Tagliavini / Osborn / Plachetka / Kazakov / Osuna</i>	(A) / 6B / WE
3	Fr	Oper 18.30 – 21.45	DON GIOVANNI → Wolfgang Amadeus Mozart	<i>Musikalische Leitung Jordan Inszenierung Kosky Mit Müller / Lindsey / Nolz – Ketelsen / Anger / de Barbeyrac / Sly / Häßler</i>	(G) / Ö1 / WE
4	Sa	16.00 – 17.30	OPEN CLASS*	→ Ballettunterricht zum Mitmachen	
		Oper 19.00 – 22.15	IL BARBIERE DI SIVIGLIA → Gioachino Rossini	<i>Musikalische Leitung Montanari Inszenierung Fritsch Mit Molinari / Marthens – Flórez / Bordogna / Kellner / Olivieri / Astakhov – Wendelin</i>	(A) / 23A / WE
5	So	Ballett 19.30 – 21.30	MAHLER, LIVE → Franz Liszt / Gustav Mahler	→ Besetzung wie am 1. Juni	(B) / WE
6	Mo	Kinderoper 11.00 – 12.15	DER BARBIER FÜR KINDER → Gioachino Rossini	<i>Musikalische Leitung Henn Inszenierung Asagaroff Mit Signoret / Tonca – Amako / Arivony / Astakhov / Kazakov / Hallwaxx / Kammerer</i>	(F)
		Oper 18.00 – 21.15	DON GIOVANNI → Wolfgang Amadeus Mozart	→ Besetzung wie am 3. Juni	(G) / U27 / Ö1 / WE
7	Di	Oper 19.30 – 22.45	IL BARBIERE DI SIVIGLIA → Gioachino Rossini	→ Besetzung wie am 4. Juni	(A) / 19A
8	Mi	Oper 18.30 – 21.45	DON GIOVANNI → Wolfgang Amadeus Mozart	→ Besetzung wie am 3. Juni	(G) / 11B / Ö1 / WE
9	Do	Oper 19.00 – 22.15	IL BARBIERE DI SIVIGLIA → Gioachino Rossini	→ Besetzung wie am 4. Juni	(A) / 19B / WE
10	Fr	Oper 19.00 – 22.15	DON GIOVANNI → Wolfgang Amadeus Mozart	→ Besetzung wie am 3. Juni	(G) / Ö1 / WE
11	Sa	Oper 19.00 – 21.30	PREMIERE L'ORFEO → Claudio Monteverdi	<i>Musikalische Leitung Heras-Casado Inszenierung Morris Bühne & Kostüme Fleischle Licht Farncombe Video Dunn Choreographie Gibson Dramaturgie Stenitzer Mit Lindsey / Zámečníková / Bock – Nigl / Mastroni / Bankl / Amako / Iushkevich – Concentus Musicus Wien</i>	(P) / WE
12	So	11.00 – 12.00	ENSEMBLEMATINEE 6	<i>Mit Kędzior – Jenz Klavier Simonyan → Veranstaltung findet im Gustav Mahler-Saal statt</i>	(L)
		Oper 18.30 – 21.45	IL BARBIERE DI SIVIGLIA → Gioachino Rossini	→ Besetzung wie am 4. Juni	(A) / 23B / WE
13	Mo	Oper 19.00 – 21.30	L'ORFEO → Claudio Monteverdi	→ Besetzung wie am 11. Juni	(G) / 10A / WE
14	Di	Oper 19.00 – 21.30	FALSTAFF → Giuseppe Verdi	<i>Musikalische Leitung Bisanti Inszenierung, Raum & Licht Marelli Mit Buratto / Boecker / Bohinec / Signoret – Finley / Pinkhasovich / Antoun / Ebenstein / Giovannini / Wasnetsov</i>	(A) / 8B / U27 / Ö1 / WE
15	Mi	Oper 19.00 – 22.15	DON GIOVANNI → Wolfgang Amadeus Mozart	→ Besetzung wie am 3. Juni	(G) / 11A / Ö1 / WE
16	Do	Kinderoper 11.00 – 12.15	DER BARBIER FÜR KINDER → Gioachino Rossini	→ Besetzung wie am 6. Juni	(F)
		Oper 19.00 – 21.30	L'ORFEO → Claudio Monteverdi	→ Besetzung wie am 11. Juni	(G) / U27 / WE

* OPEN CLASS: weitere Termine am 11. / 18. / 25. Juni 2022 / 16.00 – 17.30

→ Die Open Class findet im Nurejew-Saal der Ballettakademie der Wiener Staatsoper statt (Einheitspreis € 20.-)

17	Fr	Oper 19.00 – 21.30	FALSTAFF → Giuseppe Verdi	→ Besetzung wie am 14. Juni	Ⓐ / 8A / Ö1 / WE
18	Sa	Oper 19.00 – 21.30	L'ORFEO → Claudio Monteverdi	→ Besetzung wie am 11. Juni	Ⓐ / 10B / WE
19	So	Oper 18.30 – 21.30	DIE ZAUBERFLÖTE → Wolfgang Amadeus Mozart	<i>Musikalische Leitung</i> Bolton <i>Inszenierung</i> Leiser & Caurier <i>Mit</i> Müller / Guida / Hangler / Vörös / Beinart / Tonca – Jerkunica / Pirgu / Unterreiner / Pollak / Nigl / Bartneck / Osuna / Dumitrescu	Ⓐ / 4B
20	Mo	Oper 19.00 – 21.30	MUSIKALISCHE NEUEINSTUDIERUNG CAPRICCIO → Richard Strauss	<i>Musikalische Leitung</i> Jordan <i>Inszenierung</i> , Bühne & Licht Marelli <i>Mit</i> Bengtsson / Schuster / Wallroth – Eröd / Behle / Schuen / Fischesser / Ebenstein / Amako / Unterreiner	Ⓐ / 7A / Ö1 / WE
21	Di	Oper 19.00 – 21.30	FALSTAFF → Giuseppe Verdi	→ Besetzung wie am 14. Juni	Ⓐ / 2B / Ö1 / WE
22	Mi	Oper 19.00 – 22.00	DIE ZAUBERFLÖTE → Wolfgang Amadeus Mozart	→ Besetzung wie am 19. Juni	Ⓐ / 4A / U27
23	Do	Oper 19.00 – 21.30	CAPRICCIO → Richard Strauss	→ Besetzung wie am 20. Juni	Ⓐ / 20A / Ö1 / WE
24	Fr	Oper 19.00 – 21.30	FALSTAFF → Giuseppe Verdi	→ Besetzung wie am 14. Juni	Ⓐ / 2A / Ö1 / WE
25	Sa	Oper 19.00 – 22.00	DIE ZAUBERFLÖTE → Wolfgang Amadeus Mozart	→ Besetzung wie am 19. Juni	Ⓐ / FZ
26	So	Ballett 19.00 – 22.00	NUREJEW-GALA	<i>Choreographie</i> Balanchine / Béjart / Coria / León & Lightfoot / van Manen / <i>Mit</i> Nurejew / Petipa / Schläpfer <i>Musikalische Leitung</i> García Calvo <i>Mit</i> Coria / Côté / Vogel / Wiener Staatsballett / Studierende der Ballettakademie / Lago (Gesang) / Schuèn (Bariton) / Takizawa (<i>Klavier</i>) / Torres (Gitarre) / Orchester der Wiener Staatsoper	Ⓐ / U27
27	Mo	Oper 19.00 – 21.30	CAPRICCIO → Richard Strauss	→ Besetzung wie am 20. Juni	Ⓐ / 7B / U27 / Ö1 / WE
28	Di	Oper 19.00 – 22.15	ROSSINI MANIA LA CENERENTOLA → Gioachino Rossini	<i>Musikalische Leitung</i> Capuano <i>Szenische Einrichtung</i> Blersch <i>Semiszenische Aufführung</i> <i>Mit</i> Bartoli / Olvera / Bove – Rocha / Alaimo / Chausson / Coca Loza Les Musiciens du Prince-Monaco – Chœur de l'Opéra de Monte-Carlo	Ⓐ
		Ballett 20.15 – 22.00	GASTSPIEL	HANS VAN MANEN FESTIVAL AMSTERDAM Das Wiener Staatsballett zu Gast bei Het Nationale Ballet → Weitere Infos & Tickets: operaballet.nl	
29	Mi	Ballett 20.15 – 22.00	GASTSPIEL	HANS VAN MANEN FESTIVAL AMSTERDAM Das Wiener Staatsballett zu Gast bei Het Nationale Ballet → Weitere Infos & Tickets: operaballet.nl	
30	Do	Oper 19.00 – 21.30	CAPRICCIO → Richard Strauss	→ Besetzung wie am 20. Juni	Ⓐ / 20B / Ö1 / WE
3	So	Oper 19.00 – 22.00	ROSSINI MANIA IL TURCO IN ITALIA → Gioachino Rossini	<i>Musikalische Leitung</i> Capuano <i>Inszenierung</i> Grinda <i>Mit</i> Bartoli / Lo Monaco – D'Arcangelo / Alaimo / Banks / Romeo / Astorga Les Musiciens du Prince-Monaco – Chœur de l'Opéra de Monte-Carlo	Ⓐ / WE
5	Di	Oper 19.00 – 22.00	ROSSINI MANIA IL TURCO IN ITALIA → Gioachino Rossini	→ Besetzung wie am 3. Juli	Ⓐ / WE
7	Do	Oper 19.00 – 22.00	ROSSINI MANIA IL TURCO IN ITALIA → Gioachino Rossini	→ Besetzung wie am 3. Juli	Ⓐ / WE
8	Fr	Konzert 19.00 – 20.45	ROSSINI MANIA ROSSINI-GALA	<i>Musikalische Leitung</i> Capuano <i>Mit</i> Bartoli / Abrahamyan – D'Arcangelo / Domingo / Villazón / Corbelli / Sekgapane / Alaimo / Rocha Les Musiciens du Prince-Monaco	Ⓐ
				→ In den Preisgruppen 1 – 3 erfolgt ein Preisaufschlag, der an AMADE (Association Mondiale des Amis de l'Enfance) geht. Aufschlag Kategorie 1: € 40,– / Kategorie 2: € 30,– / Kategorie 3: € 20,– Weitere Informationen siehe → wiener-staatsoper.at	

LEGENDE

Ⓐ Preise A
U27 unter 27

24A Abo
FZ Familien-Zyklus Oper

Ö1 Ö1-Ermäßigung
WE Werkeinführung

WIENER STAATSOPERA

DER prägende MOMENT

GIAMPAOLO BISANTI



Die Liebe zur Musik, zur Oper ist in meinem Fall sicherlich etwas Familiabenindigtes. Ich komme aus einer sehr großen Familie – wir waren elf Kinder und ich bin der Älteste – und mehrere von uns musizieren. Unser Vater hatte eine fantastische Tenorstimme und trug eine ganz besondere Leidenschaft für die Oper in sich. Von ihm bekam ich nicht nur meine ersten Klavierauszüge, sondern er war es auch, der in mir den ersten Funken entzündete. Schon als Kind besuchte ich Vorstellungen in der Arena di Verona und erlebte alle großen Opern wie *Aida* oder *Turandot* – und all das führte sicherlich dazu, dass ich mich das erste Mal in die Oper verliebte.

Später studierte ich in meiner Geburtsstadt Mailand am Konservatorium, unter anderem Klarinette. Wie überall üblich, erarbeiteten wir dort auch einzelne Produktionen, und ich erinnere mich ganz besonders an eine *Suor Angelica*, bei der ich im Orchester die Bassklarinette spielte und eine wunderbare Sopranistin erlebte: Barbara Frittoli! Damals, mit dieser Puccini-Produktion, verliebte ich mich aufs Neue in die Oper.

Auch ein drittes Erlebnis aus meiner Jugendzeit ist mir gut in Erinnerung geblieben. Ich war 14 Jahre alt und besuchte – natürlich – regelmäßig Opern und auch Konzerte in Mailand. Ein Abend sollte für mich besonders prägend, ja schicksalhaft werden: Es war ein Konzert mit Claudio Abbado und einem ganz besonderen Orchester – den Wiener Philharmonikern.

An jenem Abend beschloss ich, Dirigent zu werden...

Natürlich folgten noch viele weitere Erlebnisse, die sich mir ins Gedächtnis gegraben haben. Vor allem natürlich als junger Dirigent: es ist, steht man am Anfang seiner Laufbahn, eine wichtige und prägende Phase, in der man seine verschiedenartigsten Erfahrungen macht. So erinnere ich mich an einen sehr emotionalen Abend beim Maggio Musicale Fiorentino, als ich zum ersten Mal an einem großen italienischen Opernhaus dirigierte. Ich erinnere mich an mein Debüt am Zürcher Opernhaus mit einer Neuproduktion von *La bohème*. Ich erinnere mich an viele weitere wichtige internationale Debüts, in München, in Wien, viele verschiedene! Doch ein Abend ist mir noch besonders präsent: mein Debüt an der Semperoper. Es war wieder *La bohème*, eine Vorstellung, die ich auswendig dirigierte, das besondere war an diesem Abend, dass ich keine Probe gehabt hatte. Ich »sprang« also in den Orchestergraben, hatte die wunderbaren Musikerinnen und Musiker vor mir – und leitete die Oper. Auch das gehört zu meinen unvergesslichen Eindrücken!

→ Giampaolo Bisanti debütierte 2018 an der Wiener Staatsoper mit *Macbeth* und leitete hier seither auch Vorstellungen von *La traviata*, *Rigoletto* und *Un ballo in maschera*. Im Juni übernimmt er Aufführungen von Giuseppe Verdis *Falstaff*.



Ihre Karte für mehr Kultur. Die Wiener Staatsoper Mastercard.

Wenn lange Tradition auf Innovation trifft, entsteht etwas ganz Besonderes: die Wiener Staatsoper Mastercard. Die Premium Kreditkarte, herausgegeben von der paybox Bank AG, bietet nicht nur Versicherungen, sondern auch exklusive Vorteile für KulturliebhaberInnen.

Holen Sie sich gleich Ihre Karte um nur €6,90 pro Monat, mehr unter payboxbank.at/oper

WIENER
STAATSOPERA



PAYBOXBANKAG



UNSERE ENERGIE FÜR DAS, WAS UNS BEWEGT.

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

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