

OPERNRING ZWEI



Ioanna Avraam und Eno Peci
in *Onegin*

Das Monatsmagazin der Wiener Staatsoper → №11/Jänner 2022

HAUSDEBÜT MIT »LA BOHÈME« → 2 PREMIERE »LIEBESLIEDER« → 6
WIEDERAUFAHME »PIQUE DAME« → 14 WIEDERAUFAHME »PETER
GRIMES« → 22 JUAN DIEGO FLÓREZ SINGT ERSTMALS
IN WIEN WERTHER → 28

WIENER
STAATSOPER



KATTUS

STIL UND QUALITÄT SEIT 1857

FEINSTER SEKT
NACH MÉTHODE
TRADITIONNELLE



KATTUS GRANDE CUVÉE
Offizieller Sekt der
Wiener Staatsoper





- 2
DIE FARBEN EINER JUGEND
Debüt der Dirigentin Eun Sun Kim
- 6
DAS WIENER STAATSBALLETT
FEIERT PREMIERE
MIT »LIEBESLIEDER«
- 9
GEOMETRIE UND MINIMALISMUS
Lucinda Childs im Gespräch
- 10
DANCE MOVIES IM JÄNNER
Lucinda Childs
- 10
ERSTE SOLOTÄNZERIN
NINA POLÁKOVÁ FEIERT ABSCHIED
- 11
DEBÜTS
- 12
CHARISMA & VISION
Valery Gergiev dirigiert Pique Dame
- 14
DIE TOILETTE DER VENUS
Ein magischer Moment in Vera Nemirovas Pique Dame
- 17
DER OPER NÄHER SEIN
Der Offizielle Freundeskreis der Wiener Staatsoper im Jänner
- 18
THEATER IST EIN MEDIUM
DER VERWANDLUNG
Ein Gespräch mit Sergio Morabito über die Entstehung einer Inszenierung
- 22
UNTYPISCH IM TRAGISCHEN FACH
Zur Wiederaufnahme von Britten's Peter Grimes
- 24
DIE GROSSE BÜHNE FÜR DEN
TÄNZERISCHEN NACHWUNCHS
Matinee der Ballettakademie
- 26
STEPHANIE MAITLAND IM PORTRÄT
- 28
MISSION LIEBE
Gespräch mit KS Juan Diego Flórez über sein Werther-Debüt
- 31
15 FRAGEN AN...
Die Solorepetitorinnen und Solorepetitoren beantworten einen Proust'schen Fragebogen
- 36
DER DOPPELPUNKT
Ungewöhnliche Mittel zur Etablierung einer unverwechselbaren Atmosphäre
- 38
PINNWAND
- 39
WAS SIE SCHON IMMER ÜBER OPER
UND BALLETT WISSEN WOLLTEN
- 40
DER PRÄGENDE MOMENT
Hanna-Elisabeth Müller
- 42
DER SPIELPLAN

GENERALSPONSOREN DER WIENER STAATSOPERA





Eun Sun Kim

Die
FARBEN
einer Jugend

International gleichermaßen für ihre natürliche Musikalität und technische Perfektion gepriesen, erobert die in Korea geborene Dirigentin Eun Sun Kim konsequent die großen Bühnen der Welt: Frankfurt, Berlin, München, Dresden, Madrid, London, Kopenhagen, Stockholm, Macerata, Los Angeles, Washington, Chicago und vor wenigen Wochen ein wahrhaft triumphales Debüt an der Met in New York. Sie ist seit Beginn dieser Saison Musikdirektorin der San Francisco Opera und seit einigen Jahren auch Principal Guest Conductor der Houston Grand Opera und gastiert ebenso regelmäßig mit vielen der bedeutendsten Orchester auf den Konzertpodien der Welt. Eun Sun Kim debütiert nun – an der Spitze einer jungen Sängergeneration – mit Puccinis *La bohème* am Haus am Ring.

Naheliegenderweise hat jeder von uns einen persönlichen Ausgangspunkt seiner oder ihrer künstlerischen Erkundungen – ein Genre, einen Komponisten, ein Vorbild, ein Werk. Wo lag der Kopfbahnhof Ihrer künstlerischen Reise?

EK Lustig, dass Sie das fragen! Denn bei mir war es tatsächlich die *Bohème*, die mir den Weg zum Dirigieren eröffnete. Ich war eine junge Kompositionsschülerin an der Musikhochschule in Seoul, an der alle zwei Jahre eine Opernproduktion herausgebracht wird. Um auch diesen Aspekt des Theaterlebens gut kennenzulernen, übernahm ich bei einer dieser Produktionen die Korrepetition. Nach einer Probe trat einer der Professoren an mich heran und meinte, er habe mich beobachtet und ein Talent erkannt, von dem ich vielleicht noch gar nichts wüsste – nämlich das Dirigieren. Ob ich denn nicht Lust hätte, es einmal zu probieren? Man kann also sagen, dass die *Bohème* mein Leben verändert und meinen späteren Weg ermöglicht hat. Sie können sich also vorstellen, welche Beziehung ich schon aus diesem Grund zu dieser Oper habe!

Daraus lerne ich, dass Sie als Dirigentin immer auch den Blick der ehemaligen Kompositionsschülerin mitbringen. Was entdeckt diese in der Bohème?

EK Sie staunt wie die Dirigentin über die Orchestralkunst Puccinis. Wie er die Farben einsetzt, wie er Textabschnitte schattiert, wie jede Rolle ihre Charakteristik bekommt. Man kann sich in diese Kunstfertigkeit, diesen genialen Zug endlos vertiefen.

Dazu kommt, besonders auch beim früheren Puccini, eine Melodientrunkenheit, die er seinen Figuren geschenkt hat.

EK Und nicht nur den Figuren! Das Orchester singt ebenfalls, oftmals sogar stimmenparallel zu den Sängerinnen und Sängern, ist also nicht »nur« Begleitung, sondern atmet, eben: singt, mit. In diesem Zusammenhang: Ich erinnere mich an eine *Tosca*, die ich in Italien dirigierte. Da haben die ansässigen Orchestermusikerinnen und -musiker nicht nur metaphorisch, sondern tatsächlich mitgesungen. Oftmals sogar laut. Wundervoll! Ein solch direkter Zugang erläutert so Vieles, denn wenn man Puccini richtig singt und spielt, aus dem ganzen Herzen, dann passiert so Vieles ganz automatisch richtig. Da erlebte ich eine Nähe zum Komponisten, wie man sie heute nicht mehr oft findet. Viele der Instrumentalisten sprachen übrigens von Puccini in der »Maestro«-Form, sie sagten also zum Beispiel: »Der Maestro hat diese Stelle so oder so komponiert und gemeint«.

Das Ersingen der Musik führt ja auch zu einem ganz organischen Wahrnehmen von Strukturen, zu einem sehr direkten, unverstellten Zugang zu einem Werk.

EK Und wenn man mit Text singt, kommt noch ein ganz wichtiger Aspekt ins Spiel: die Sprache. Ich bin ja überzeugt, dass alle Komponisten naheliegenderweise vor allem von der Sprache ausgehen, bewusst oder unbewusst. Natürlich jeder auf seine eigene Art und Weise, aber letztlich liegt der jeweils geschriebenen Musik die eigene Sprache zugrunde. Rhythmus, Tempo,



»Wenn man Puccini richtig singt und spielt, aus dem ganzen Herzen, dann passiert so Vieles ganz automatisch richtig.«

Betonungen, Phrasierung, all das entspringt im Kern dem gesprochenen Wort. Das gilt natürlich umso mehr, wenn es um Oper geht, denn da muss die Interpretation ohnehin von der Sprache ausgehen. Es gibt ja in Wahrheit keine absoluten Werte in Rhythmus und Tempo, also kann es gar nicht anders sein, als dass die Richtschnur für die Musikinterpretation die sinnvolle Textwiedergabe ist.

Und das gilt auch für die Stellen, in denen die Musik vor der Sprache kam? Berühmtes Beispiel in der Bohème: der Musette-Walzer, den Puccini zunächst ohne Text entwarf.

EK Ja, weil er den Walzer nicht außerhalb des Werkkontextes entworfen hat, sondern aus der Figur heraus. Puccini hat die Musik nicht separiert, er hat die Musette in ihrer Gesamtheit vor seinem kompositorischen Auge gehabt und so ist der Walzer entstanden.

Wenn nun diese außergewöhnliche Begabung fürs Orchestrieren das Puccinihafte an sich ist, was ist dann das spezifisch Bohème-hafte?

EK Keine leichte Frage! Ich würde sagen: Die frische Energie der Jugend, dieser Aufbruch, der Schwung, dieses Drauflos-Leben der Figuren mit all der gefährlichen Bedenkenlosigkeit. Aber auch die Atmosphäre im 2. Bild, wenn sich die Volksmassen auf der Bühne stauen und der Chor singt. Wenn wir diese Chor-Masse mit jener beim Te Deum in der *Tosca* verglichen, ist es doch eine gänzlich andere Welt. In der *Bohème* gibt es bei aller Tragik die Farbe des Glücks der Jugend, wie Puccini das ja auch selbst in einem Brief beschrieb.

*Wie aber bewahren Sie diese Farbe der Jugend ohne Trübungen, wenn Sie doch auch *Tosca* und andere spätere Puccini-Werke kennen? Als Puccini *La bohème* schrieb wusste er noch nicht,*

wie Tosca klingen würde, wir allerdings können dieses Wissen kaum ausblenden.

- EK Das ist ein spannender Themenkomplex, mit dem ich mich vor Kurzem beschäftigt habe. Letzten Sommer war in San Francisco *Ernani* geplant und ich wurde mit genau dieser Frage konfrontiert: Wir alle kennen den frühen, mittleren und späten Verdi, wir kennen *Rigoletto*, *Traviata*, *Trovatore*, *Otello* und *Falstaff*, aber das gab es zum Zeitpunkt der Komposition von *Ernani* noch nicht. Müssen wir unser Verdi-Verstehen also zurückschrauben? Die Antwort: nein, das müssen wir nicht. Denn durch unser umfassendes, über den damaligen Komponisten hinausgehendes Wissen lernen wir ihn ja nur noch besser, tiefer kennen. Wir verstehen seine Musiksprache besser, und es ist ja immer *seine* Musik-Sprache, vielleicht mit neuen, anderen Vokabeln, mit anderen Wendungen, aber dieselbe Sprache mit derselben Grammatik. Natürlich: Man muss aufpassen, damit man *Bohème* aus dem Blickwinkel von 1896, also der Uraufführung sieht und nicht aus einer *Turandot*-Rückschau. Gerade darum ist die Frische der *Bohème* ja so wichtig.

Nun gibt es Dirigenten, die Werke zunächst über ihre architektonischen Strukturen zu erfassen versuchen, andere gehen von der Klanglichkeit aus, wiederum andere erstellen sich eine Art musikalisch-topografische Landkarte. Wo setzen Sie an, wenn Sie eine Partitur zum ersten Mal, aber auch zum wiederholten Mal aufschlagen?

- EK Ich merke, dass das jedes Mal anders ist. Es gibt hier so viel, das mit hineinspielt. Welches Werk? Welcher Komponist? Wie sind die Umstände? Auch: Das erste Mal, oder kenne ich das Werk schon? Ich habe also gar keinen einzigen, keinen immer-richtigen Weg der Annäherung, sondern sehe das sehr situationsabhängig. So wie ich mich ganz allgemein nicht gerne auf einen Pfad, eine Richtung festlegen lassen will. Die meistgestellte Frage lautet ja: »Welcher ist Ihr Lieblingskomponist?« Das kann ich nicht beantworten.

Nicht beantworten, weil es – eben auch – situationsabhängig ist? Oder es nicht nur einen geben kann?

- EK Ja, aber auch, weil mein Zugang ein anderer ist. Ich komme aus Korea, aus einer ganz anderen Kultur als der europäischen. Mir ist aufgefallen, dass es in Europa natürlich so etwas wie Prägungen in Richtung gewisser

Komponisten- und Stil-Vorlieben gibt, je nachdem, woher man kommt. In meinem Fall steht stärker die Universalität der Musiksprache im Vordergrund, weil ich eine – und das ist nicht negativ gemeint – gleiche Distanz zu all dem hatte. Eine Entfernung, die vielleicht spezifische frühe Prägungen verhindert hat.

Mit anderen Worten: Von Korea nach Rom ist es genau so weit wie nach Wien.

- EK Letztlich: ja. Das heißt nicht, dass ich nicht Vorlieben haben kann. Aber die Konditionierung, die man als Europäerin hat, fand bei mir so nicht statt. Ich sehe das als einen Vorteil, weil mein Blick dadurch sehr offen sein kann. Umso beeindruckender sind für mich die unterschiedlichen Zugänge und Details, die eine Stil-Spezifik ausmachen. Als ich jung war, hat Daniel Barenboim mit mir einmal *La Mer* von Debussy analysiert und mir anhand dieses Werks Unterschiede der französischen und deutschen Musik dieser Epoche, also zum Beispiel in der Dynamik, Phrasierung, Betonung, erläutert. Ich weiß noch heute, wie fasziniert ich damals war.

Und noch ein Kulturreis: Sie leiten nicht nur europäische, sondern auch viele US-amerikanische Orchester. Gibt es einen verallgemeinerbaren Unterschied zu europäischen Klangkörpern?

- EK Abgesehen vom Probenprozess, zu dem es einiges zu sagen gäbe: Ich habe in meiner Arbeit erfahren, dass man in den USA sehr direkt, sehr praktisch arbeitet – und daher in Proben entsprechend formuliert. Man spricht also ganz präzise über die Dynamik oder das Tempo einer Stelle: Das soll so und so sein! In Europa, vor allem im deutschen Sprachraum, vermittelt man Inhalte stärker über Bilder, metaphorisch also. Ein Zugang, den ich übrigens sehr schätze!

→ Diese Interview entstand im November 2020.

LA BOHÈME

2. / 6. / 9. / 12.* / 16.* Jänner 2022

Musikalische Leitung Eun Sun Kim

Inszenierung & Bühne Franco Zeffirelli

Kostüme Marcel Escoffier

Rodolfo Benjamin Bernheim

Mimi Nicole Car

Marcello Etienne Dupuis / Clemens Unterreiner*

Musetta Slávka Zámečníková / Vera-Lotte Boecker*

Schaunard Martin Häßler

Colline Evgeny Solodovnikov

Benoit / Alcindoro Marcus Pelz

»Verzicht, o Herz, auf Rettung, dich wagend in der Liebe Meer!«

Das Wiener Staatsballett
feiert Premiere mit *Liebeslieder*



Die Wiener Premierenbesetzung von 1977 in George Balanchines *Liebeslieder Walzer*

Waren es sein Lieblingstänzer Fred Astaire und dessen Partnerin Ginger Rogers mit ihrer Jazz-Interpretation des Gesellschaftstanzes, die George Balanchine zur Kreation seines Balletts *Liebeslieder Walzer* inspiriert haben? Oder waren es die vier Tänzerinnen der Originalbesetzung, für die er unbedingt ein Stück kreieren wollte? Oder doch ganz allein die beiden gleichnamigen Liederzyklen von Johannes Brahms? Entstanden ist ein Ballett, welches nicht nur den Walzer in eine neoklassische Choreographie integriert, sondern auch einen einzigartigen Stellenwert im Œuvre des Künstlers einnimmt.

Ein Balanchine-Ballett, dessen Bewegungsgrundlage im Walzer liegt, gehört auf die Bühne der Wiener Staatsoper, dessen war sich auch Gerhard Brunner, der von 1976 bis 1990 Ballettdirektor im Haus am Ring war, bewusst. Für seine erste Saison gelang es ihm, ganze 17 Jahre nach der Uraufführung mit dem New

nicht nur Aspekte bedingungsloser Liebe nach, sondern macht jedmögliche Nuance einer Beziehung in den Schritten, in den gemeinsamen Tänzen der Paare sichtbar: bittersüße, scharfe Momente folgen auf liebevolle und zärtliche, Betrug und die Unfähigkeit, einander zu vertrauen, sich auf den Partner einzulassen, finden auf sublime Weise genauso Platz wie all das Schöne, das in der Romantik liegt.

»You don't know how to waltz«, soll Balanchine seinen Tänzer*innen in Amerika stets gesagt haben. Als Antwort auf die in den Vereinigten Staaten wenig vorhandene Kultur des Gesellschaftstanzes hat er eine Choreographie geschaffen, die alle Möglichkeiten der Interpretation eines Walzers untersucht und große Emotionalität mit Bewegung verknüpft. Auf den ersten Akt, einen »wirklichen«, in dem eine elegante Abendgesellschaft zum Tanz bittet, folgt der zweite Akt, in dem der Walzer in die Vergänglichkeit

»*Es ist ein Ballett über die erwachsene Liebe
und ihre dazugehörigen Schatten:
zärtlich, oft schwärmerisch, außergewöhnlich ergreifend.*«

ALASTAIR MACAULAY

York City Ballet, dieses ikonische Werk in das Repertoire der Wiener Staatsoper zu holen. Nach einer Pause von zwei Jahrzehnten bilden die *Liebeslieder Walzer* nun den Abschluss des dreiteiligen neuen Ballettabends des Wiener Staatsballetts und verwandeln die Bühne erneut in einen eleganten Tanzsaal.

Bereits während sich der Vorhang hebt, bewegen sich vier Paare im Walzerschritt über die Bühne. Eine Bühne, die einem Ballroom, einem Salon gleicht, in dem sich nicht nur die acht Tänzer*innen, sondern auch vier Sänger*innen und eine Pianistin sowie ein Pianist gemeinsam den »Liebesliedern« hingeben. »Das Arrangement und Bühnenbild erinnern an eine Soiree, wie sie früher oft veranstaltet und zu der neue Musik vorgetragen wurde. Die Sänger*innen und das Duo am Klavier sind die Künstler*innen, die Tänzer*innen porträtieren die zuhörenden Gäste«, erläutert Bart Cook, ehemaliger New York City Ballet-Tänzer, der gemeinsam mit seiner Partnerin Maria Calegari die Choreographie mit dem Wiener Staatsballett einstudiert hat. Die Tänzer*innen hören allerdings weniger mit den Ohren als mit ihren gesamten Körpern zu und lassen so, inspiriert von der Musik, Liebesgeschichten in Bewegung entstehen. »Kann Liebe allein genügen?« fragt das Ballett und zeichnet

übergeht und der Tanz zur Poesie wird. Die Damen tauschen ihre Tanzschuhe und Ballkleider gegen Spitzenschuhe und Tutus, die Herren legen die Handschuhe ab: Der Versuch, das Menschliche hinter sich zu lassen? Balanchine gibt dem Publikum seine Antwort in der Programmnotiz: »Im ersten Satz tanzen die echten Menschen und im zweiten Satz sind es ihre Seelen.«

Als eine außergewöhnliche Arbeit in Balanchines choreographischem Kanon gelten die *Liebeslieder Walzer* auch aufgrund der Musikauswahl. Kein großes Orchester im Graben, sondern die beiden Liederzyklen *Liebeslieder Walzer* op. 52 und *Neue Liebeslieder* op. 65, die Johannes Brahms zwischen 1869 und 1874 schrieb – die *Neuen Liebeslieder* aufgrund des großen Erfolges der ersten Reihe – waren Balanchines Ausgangslage, um in die Welt der Wiener Bälle um die Mitte des 19. Jahrhunderts einzutauchen. Alle Lieder bis auf eine Goethe'sche Ausnahme zum Schluss sind zu Nachdichtungen meist osteuropäischer Volkslieder von Friedrich Daumer entstanden, mit denen Brahms ein buntes Kaleidoskop menschlicher Emotionen zum Thema Liebe entwickelt. Das Gesangsquartett und die beiden Pianist*innenbettet Balanchine in das Bühnen-Geschehen ein, sodass es

den Tänzer*innen obliegt, mit ihren Bewegungen der Schönheit der Stimme zu folgen und neben sowie mit ihr zu wachsen. »Die *Liebeslieder Walzer* sind auch als Werkgestalt längst Ballettgeschichte, weil Prototyp einer neuen Form des klavierbegleiteten Balletts, das sich in den Folgejahren rasch durchgesetzt hat, am erfolgreichsten und nachhaltigsten in den *Dances at a Gathering* (Chopin) von Jerome Robbins und Hans van Manens *Adagio Hammerklavier*«, beschreibt Gerhard Brunner diese Entwicklung in der Historie des klassischen Balletts.

Einige Jahre nach der Entstehung von *Dances at a Gathering* hat der ebenfalls am New York City Ballet wirkende Jerome Robbins seine »alte Liebe«, die Musik Frédéric Chopins, erneut zur Basis eines Balletts gemacht: Der Pas de deux *Other Dances* wurde 1976 für die russische Ballerina Natalia Makarova und ihren Landsmann, den Startänzer Mikhail Baryshnikov, für eine Gala des American Ballet Theatre kreiert und eröffnet den Ballettabend *Liebeslieder*. Robbins verband in seinem »piano ballet« die Anmut der Danse d'École mit der Romantik Chopins und schuf so eine Choreographie, die durch ihre Natürlichkeit wie auch Virtuosität eine pure und wahrhafte Hommage an das Klassische Ballett ist.

Eine New Yorker Choreographin, die Jerome Robbins, der als Theatermacher vielseitig interessiert und in unterschiedlichsten Stilen künstlerisch zuhause war, so begeistert und inspiriert hat, dass er für sie eine enthusiastische Empfehlung für das renommierte Guggenheim-Stipendium schrieb, ist Lucinda Childs. Ihre 1993 in Portugal uraufgeführte Choreographie *Concerto* zur gleichnamigen Komposition von Henryk M. Górecki steht in Wien zwischen den Arbeiten der beiden New Yorker Tanzlegenden Robbins und Balanchine. Die Amerikanerin zählt zu den Künstler*innen, die sich das unter der Rezession leidende Manhattan der 70er Jahre zur postindustriellen Bühne machten. Childs, die man später auch »Queen of Minimalism« nannte, begann ihre Karriere am Judson Dance Theater, jenem legendären New Yorker Künstlerkollektiv, das mit seinen experimentellen Ansätzen unter anderem Geburtsstätte des Post Modern Dance war. In der Ablehnung von traditioneller Form und Erzählung entstanden Arbeiten, die nicht nur im urbanen Raum stattfanden, sondern auch das künstlerische, tänzerische Moment in Alltagsbewegungen suchten. Als freie Choreographin für Ensembles weltweit wie auch für ihre 1973 gegründete Lucinda Childs Dance Company kreiert die Künstlerin seither Arbeiten, die sich zum einen mit der Choreographie von purer Bewegung und Form befassen, zum anderen den Fokus auf Interdisziplinarität in der Vereinigung von Tanz, Bild, Video und Musik suchen. Die Wahrnehmung

des Publikums ist dabei ein zentrales Anliegen der Choreographin, die sich stets die Frage stellt: Was passiert mit unserer Wahrnehmung einer Bewegung, wenn diese stetig in unterschiedlichen Situationen verändert wird? Darauf aufbauend sucht *Concerto*, mit dem das Wiener Staatsballett erstmals eine Arbeit Lucinda Childs' zeigt, die elementare Verbindung von geometrischen Mustern, sich wiederholenden Bewegungsabläufen sowie Rhythmen und entfaltet eine hypnotische Wirkung, derer man sich nur schwer entziehen kann.

Jerome Robbins – Lucinda Childs – George Balanchine. Drei Tanzschaffende, deren künstlerische Heimat New York war und die bei aller Unterschiedlichkeit der choreographischen Ansätze, stets nach einer intensiven Verbindung von Form und Komposition, Tanz und Musik suchen. *Liebeslieder* vereint nicht nur diese diversen Tanzwelten auf der Bühne, sondern auch das Wiener Staatsballett mit Gesangssolist*innen und Pianist*innen der Wiener Staatsoper.



Karl Musil und Lisl Maar (1977)

GEOMETRIE UND MINIMALISMUS

LUCINDA CHILDS IM GESPRÄCH

Worin liegt der Ursprung Ihrer Arbeit?

LUCINDA CHILDS Meine Arbeiten sind nicht an den einseitigen Blick auf die traditionelle Theaterbühne gebunden. In den frühen 70er Jahren habe ich Tanzstücke ohne musikalische Begleitung entwickelt und an Orten wie Kirchen, Galerien oder Dachterrassen meistens in der Stille aufgeführt. Nachdem ich 1976 aber in Philip Glass' und Robert Wilsons Oper *Einstein on the Beach* nicht nur choreographiert, sondern auch mitgewirkt habe, wollte ich unbedingt ein abendfüllendes Stück zu Musik von Philip Glass kreieren. So entstand 1979 *Dance*. Der Konzeptkünstler Sol LeWitt brach hierfür mit einem Film und seinem Bühnenbild die klassische Bühnensituation auf, und da wir alle die gleiche minimalistische Ästhetik teilen, konnte sich diese Kooperation zwischen einer Choreographin, einem Komponisten und einem Visual Artist voll entfalten.

Ihre Auseinandersetzung mit sich wiederholenden, geometrischen Bewegungsmustern ist auch ein Auftrag an das Publikum, die eigenen Wahrnehmungsfähigkeiten zu überprüfen.

LC Ja, die Wahrnehmung ist ein wichtiges Element der minimalistischen Ästhetik. Variation wird durch die Wiederholung von thematischem Material in verschiedenen sequenziellen Mustern erreicht. Ich denke nicht an das Publikum während ich choreographiere, aber mir wurde gesagt, dass ich die Zuschauer*innen zum Denken anrege. Es ist wichtig, sich auf intellektueller Ebene mit einem Werk auseinanderzusetzen, um zu verstehen, dass die Betrachtung des Inhalts genauso wesentlich ist wie der Inhalt selbst. Es geht nicht nur um Wiederholung um der Wiederholung willen, sondern um ein subtiles Abenteuer in der abstrakten Welt von Thema und Variation.

Woher kommt Ihr großes Interesse für Geometrie und Struktur?

LC Für meine Choreographien bin ich an einer exakten



Nutzung des Raumes interessiert. Ich verlasse mich dabei auf geometrische Strukturen, um für die Tänzer*innen räumliche Muster, die aus verschiedenen Perspektiven angeordnet werden können, zu schaffen.

Das Wiener Staatsballett zeigt mit Concerto erstmals eines Ihrer Werke. Wiederholung und Geometrie sind in dieser Arbeit der Ausgangspunkt, aber sie besticht auch durch Balletttechnik und klassische Bewegungsfolgen.

LC Es gibt nicht wirklich ein »Lucinda Childs-Vokabular«. Ich nutze Bewegungsmaterial des akademischen Balletts, aber wandle es ab und vereinfache es. Zentral für meine Arbeiten ist die Frage, wie das Material verwendet wird und welcher Stil dabei entsteht. Henryk M. Góreckis Concerto für Cembalo und Streicher ist der polnischen Cembalistin Elisabeth Chojnacka gewidmet. Nachdem ich die Musik gemeinsam mit ihr gehört hatte, wollte ich mich unbedingt choreographisch mit ihr auseinandersetzen. In *Concerto* ist der Tanz die Musik.

In Wien wird Concerto zwischen Werken von Jerome Robbins und George Balanchine gezeigt.

LC Die Arbeiten von George Balanchine und Jerome Robbins haben mich immer inspiriert und ich kann mich glücklich schätzen, als gebürtige New Yorkerin so nah am Zuhause des New York City Ballet aufgewachsen zu sein.

Ihre Kreationen fordern viel von den Tanzenden in Bezug auf Konzentration, Ausdauer und Energie.

LC Konzentration spielt eine große Rolle und die Fähigkeit, ein gewisses Energie-Level aufrechtzuerhalten. Der Ausdruck der Tänzerinnen und Tänzer entsteht für mich aus ihrer intensiven Konzentration, weshalb sie in meinen Stücken auch keine Gesichtsmimik haben. Ich würde aber auch sagen, dass ein starkes musikalisches Empfinden von größter Wichtigkeit für mich ist.



DANCE MOVIES IM JANNER: *Lucinda Childs*

Begleitend zur Premiere *Liebeslieder* widmet sich die gemeinsam mit dem Filmcasino und Filmhaus gestartete Filmreihe DANCE MOVIES am 9. Jänner der Choreographin Lucinda Childs. Das Portrait des französischen Regisseurs Patrick Bensard über die Ikone der Postmoderne ist eine Reise durch das Schaffen der Künstlerin – von ihren Anfängen beim Judson Dance Theater in den 1960er Jahren, über Proben mit Mikhail Baryshnikov bis hin zur Neueinstudierung ihres Signatur-Werkes *Dance* mit dem Ballet du Rhin. Neben Lucinda Childs kommen wichtige kreative Partner*innen wie Philip Glass, Yvonne Rainer oder Robert Wilson zu Wort. Zu einem an die Filmpräsentation anschließenden Publikumsgespräch wird Lucinda Childs erwartet.

Sonntag, 9. Jänner 2022, 13 Uhr, Filmcasino (Margaretenstraße 78)
Tickets und weiterführende Informationen → filmcasino.at

PREMIERE

LIEBESLIEDER

14. (Premiere – auch als Live-Stream auf → play.wiener-staatsoper.at) /
24. / 28. & 31. Jänner / 3. / 21. & 26. Februar / 1. März 2022

Other Dances

Musik Mazurka op. 17 Nr. 4, Mazurka op. 41 Nr. 3,
Walzer op. 64 Nr. 3 & Mazurka op. 33 Nr. 2 von Frédéric Chopin
Choreographie Jerome Robbins © The Robbins Rights Trust

Kostüme Santo Loquasto

Licht Ronald Bates

Einstudierung Isabelle Guérin

Klavier Igor Zapradin

Concerto

Musik Concerto für Cembalo und Streicher op. 40

von Henryk Mikolaj Górecki

Choreographie Lucinda Childs

Kostüme Anne Masset

Licht Dominique Drillot

Einstudierung Ty Boomershine

Liebeslieder Walzer

Musik Liebeslieder-Walzer op. 52 & Neue Liebeslieder op. 65

für Gesangsquartett & Klavier vierhändig von Johannes Brahms

Choreographie George Balanchine © The George Balanchine Trust

Bühne Rolf Langenfass

Kostüme Karinska

Einstudierung Maria Calegari & Bart Cook

Sopran Johanna Wallroth

Alt Stephanie Maitland

Tenor Hiroshi Amako

Bass Ilja Kazakov

Klavier Stephen Hawkins & Sarah Tysman / Cécile Restier

ERSTE SOLOTÄNZERIN NINA POLÁKOVÁ FEIERT ABSCHIED

Die Aufführung von John Crankos *Onegin* am 11. Jänner ist Nina Poláková gewidmet, die mit ihrer Interpretation der Tatjana – an der Seite von Eno Peci als Onegin – an diesem Abend ihren Abschied vom Wiener Staatsballett feiert, dem sie von 2005 bis 2021 angehörte, ab 2011 als Erste Solotänzerin. Seit der Spielzeit 2021/22 ist sie künstlerische Leiterin des Balletts am Slowakischen Nationaltheater, wo ihre Tanzkarriere 2003 begonnen hatte. Einmal noch ihre Herzensrolle, die Tatjana, zu tanzen, war ihr großer Wunsch, den Ballettdirektor Martin Schläpfer ihr nun erfüllt. »Die Tatjana ist eine meiner Lieblingsrollen, in der man eine breite Palette an Gefühlen zeigen kann. Ich habe nie versucht, die Tatjana zu spielen, sondern versuche, sie wirklich zu leben. Es ist eine sehr emotionale Partie für einen ebenso emotionalen Abschied von der Bühne der Wiener Staatsoper, die für mich wie meine Heimat war«, meint Nina Poláková. Wenn Tatjana nach dem finalen Pas de deux mit Onegin am Ende verzweifelt auf der Bühne zurückbleibt, kulminieren die Emotionen, die unmittelbar auf das Publikum überspringen, das nicht nur mit Tatjana mitfühlen kann, sondern mit sämtlichen von Cranko so fein gezeichneten Charakteren dieses meisterhaft choreographierten Handlungsballetts zur nicht minder mitreißenden Musik Piotr I. Tschaikowskis.

ONEGIN mit Nina Poláková 11. Jänner 2022

Weitere Termine 4. & 7. Jänner 2022



Nina Poláková und Eno Peci in *Onegin*

DEBÜTS



Julie Boulianne



Dmitry Golovnin



Ioanna Avraam



Jonas Kaufmann

HAUSDEBÜTS

LA BOHÈME 2. JÄNNER 2022

Eun Sun Kim → Dirigentin

WERTHER 15. JÄNNER 2022

Julie Boulianne → Charlotte

PIQUE DAME 21. JÄNNER 2022

Dmitry Golovnin → Herrmann

ROLLENDEBÜTS

LA BOHÈME 2. JÄNNER 2022

Nicole Car → Mimì
Etienne Dupuis → Marcello
Martin Häßler → Schaunard
Evgeny Solodovnikov → Colline
Slávka Zámečníková → Musetta

ONEGIN 4. JÄNNER 2022

Ioanna Avraam → Tatjana
Sonia Dvořák → Olga
Andrey Teterin → Fürst Gremin

LA CENERENTOLA 8. JÄNNER 2022

Giacomo Sagripanti → Dirigent
Lawrence Brownlee → Don Ramiro
Paolo Bordogna → Don Magnifico
Anna Goryachova → Angelina
Joanna Kędzior* → Clorinda
Patricia Nolz* → Tisbe
Erwin Schrott → Alidoro

LA BOHÈME 12. JÄNNER 2022

Vera-Lotte Boecker → Musetta

PREMIERE LIEBESLIEDER 14. JÄNNER 2022

Liebeslieder Walzer

Claudine Schoch, Roman Lazik
→ 1. Paar
Elena Bottaro, Denys Cherevychko
→ 2. Paar
Liudmila Konovalova, Zsolt Török
→ 3. Paar
Maria Yakovleva, Masayu Kimoto
→ 4. Paar
Johanna Wallroth* → Sopran
Stephanie Maitland* → Alt
Hiroshi Amako* → Tenor
Ilja Kazakov* → Bass
Stephen Hopkins, Sarah Tysman
→ Klavier

WERTHER 15. JÄNNER 2022

Giacomo Sagripanti → Dirigent
KS Juan Diego Flórez → Werther

Etienne Dupuis → Albert
Slávka Zámečníková → Sophie

MACBETH 19. JÄNNER 2022

Hiroshi Amako* → Malcolm

PIQUE DAME 21. JÄNNER 2022

Valery Gergiev → Dirigent
Alexey Markov → Tomski / Pluto
Boris Pinkhasovich → Jeletzki
Robert Bartneck → Tschekalinski
Evgeny Solodovnikov → Surin
Angelo Pollak* → Tschaplitzki
Olga Borodina → Gräfin
Elena Guseva → Lisa
Monika Bohinec → Polina / Daphnis
Stephanie Houtzeel → Gouvernante
Anna Nekhames* → Mascha / Chloe

PETER GRIMES 26. JÄNNER 2022

Jonas Kaufmann → Peter Grimes
Lise Davidsen → Ellen Orford
Noa Beinart → Auntie
Ileana Tonca → 1. Nichte
Aurora Marthens* → 2. Nichte
Jörg Schneider → Bob Boles
Stephanie Houtzeel → Mrs. Sedley
Martin Häßler → Ned Keene
Erik Van Heyningen → Hobson

LIEBESLIEDER 31. JÄNNER 2022

Liebeslieder Walzer

Cécile Restier → Klavier

Bilder Andréanne Gauthier (Julie Boulianne) /
Tatiana Milovidova (Dmitry Golovnin) /
Ray Burmiston (Lise Davidsen) /
Andreas Jakwerth (Ioanna Avraam)

* Mitglied des Opernstudios
Operndebüts / Ballettdebüts

Das Opernstudio wird gefördert von

Czerwenka Privatstiftung
Robert Placzek Holding
Offizieller Freundeskreis der Wiener Staatsoper

CHARISMA & Vision



Valery Gergiev dirigiert die Wiederaufnahme von Tschaikowskis *Pique Dame*

Genau erinnere ich mich an ein Konzerterlebnis, das sich vor einigen Jahren in einem der großen Wiener Kulturtempel ereignete: Man spielte Igor Strawinskis *Sacre du printemps*, ein Werk, das viele Konzertbesucherinnen genau zu kennen meinen. Und dann das: Inmitten der bekannten Klänge erstreckte sich plötzlich ein geheimnisvolles, weites musikalisches Feld, das eine verblüffende interpretatorische Vielfaltdimensionalität offenbarte. Singendes, Sentimentales, Kraftvolles, Feines, Rätselhaftes, alles neu zu entdecken. Am Pult? Valery Gergiev, jener große russische Maestro, den stets auch die Aura des Unerwarteten umgibt. Welcher Musikliebhaber hat nicht schon fasziniert seinen flatternden Fingern zugesehen, den schwebenden, bebenden Händen, dieser ungemein charakteristischen Dirigiertechnik? Wer staunte nicht über die Energien, die der Dirigent einem Orchester zu entlocken versteht? Um dann wieder ganz differenziert und fein zu arbeiten.

Im Haus am Ring war er bisher ein seltener Guest. Sein verhältnismäßig spätes Debüt fand am 26. Oktober 2004 mit einem *Konzert für Österreich* statt, in dem er mit den Wiener Philharmonikern unter anderem Ausschnitte aus Tschaikowskis *Nussknacker* und dessen 6. Symphonie spielte. Dann folgte eine lange Pause, erst 2019 kehrte er wieder und war nun endlich auch hier mit Wagners *Parsifal* als Operndirigent zu erleben. Im Jahr darauf erneut Wagner an der Staatsoper, diesmal *Lohengrin*. Alles in allem freilich nur sieben Termine, also keine große Ausbeute. Was aber auch mit dem enormen Arbeitspensum zu tun hat, das Gergiev international absolviert. Denn er ist nicht nur der bekannteste in Russland lebende Dirigent, der weltweit mit den wichtigen Orchestern gastiert, sondern auch Chef der Münchner Philharmoniker und – vor allem – Herr über ein gigantisches russisches Kulturimperium. In dessen Herzen das historische Marinski-Theater in St. Petersburg, in der selben Stadt eine zweite, neue Bühne (Marinski II) und ein moderner Konzertsaal. Und weil man schon beim Erweitern war, traten nach und nach Ableger hinzu: In Wladiwostok die Primorski-Bühne (die wiederum aus drei Sälen besteht), in Wladikawkas ein Opern-/Ballett-Haus sowie eine Konzertbühne und, dreieinhalbtausend Kilometer von Moskau entfernt, im sibirischen Kemerowo ein auch architektonisch beeindruckendes Kulturzentrum, geplant vom österreichischen Architekturbüro Coop Himmel-

b(l)aу. Kein Wunder, dass Gergiev sich in puncto Interviews rärmacht und stattdessen auf seine eigentliche, die musikalische, Arbeit konzentriert. Und um den sinnvollen Einsatz seiner Management-Qualitäten. Denn gerade als mächtigster Kulturmacher Russlands verwendet er seine Energie nicht nur darauf, Musik zu machen, sondern Musik auch zu organisieren und kanalisieren: Kostenlose Aufführungen für Kinder und Jugendliche oder jene, die sich den Besuch nicht leisten können, Tourneen quer durch das Land, Förderprojekte, Gratiskonzerte mit Stars, all das, was heute unter das Schlagwort Audience Development fällt, gehört zu diesen großangelegten Unternehmungen. Diese sollen dazu führen, möglichst Vielen, auch in geografisch entlegenen Orten, einen Zugang zu Musik auf höchstem Niveau zu ermöglichen. Doch ebenso wichtig ist ihm die Förderung russischer Komponisten, deren Pflege er als seine ureigenste Aufgabe ansieht und für die er eigene Festivals plant. Wie passend also, dass dieser große russische Dirigent nun erstmals mit einem der zentralen Werke der russischen Opernliteratur, mit Tschaikowskis *Pique Dame*, im Haus am Ring zu erleben sein wird, ein Werk, das er am 21. Jänner zur Wiederaufnahme bringt. Und wer weiß: Vielleicht auch mit neuen Hörentdeckungen, wie bei der anfangs erwähnten *Sacre*-Interpretation.

WIEDERAUFAHME
PIQUE DAME
21. / 23. / 27. / 30. Jänner 2022
Musikalische Leitung Valery Gergiev
Inszenierung Vera Nemirova
Bühne Johannes Leiacker
Kostüme Marie-Luise Strandt
Herrmann Dmitry Golovnin
Lisa Elena Guseva
Tomski & Pluto Alexey Markov
Jeletzki Boris Pinkhasovich
Gräfin Olga Borodina
Tschekalinski Robert Bartneck
Surin Evgeny Solodovnikov
Tschapitzki Angelo Pollak
Narumow Dan Paul Dumitrescu
Festordner Hans Peter Kammerer
Polina & Daphnis Monika Bohinec
Gouvernante Stephanie Houtzel
Mascha & Chloe Anna Nekhamas
Pianistin auf der Bühne Kristin Okerlund

Die Produktion
Pique Dame
wird gefördert von





Szenenbild *Pique Dame*

DIE TOILETTE *der Venus*

EIN MAGISCHER MOMENT
IN VERA NEMIROVAS »PIQUE DAME«

»Die alte Gräfin *** saß in ihrem Ankleidezimmer vor dem Spiegel. Drei Mädchen umgaben sie. Das eine hielt die Dose mit dem Wangenrot, das andere die Schachtel mit den Haarnadeln, das dritte die hohe Haube mit den feuerfarbenen Bändern. Die Gräfin erhob nicht den geringsten Anspruch auf Schönheit, die längst verwelkt war, doch hatte sie sich alle Angewohnheiten ihrer Jugend bewahrt, folgte streng den Moden der siebziger Jahre und kleidete sich ebenso lange, ebenso sorgsam wie sechzig Jahre zuvor.«

SERGIO MORABITO

Der Beginn des 2. Kapitels von Aleksandr Puškins Erzählung *Pique Dame* – in der mustergültigen Übersetzung Peter Urbans (Aleksandr Puškin, *Die Erzählungen*, Berlin 1999) – führt uns in die Gegenwart der Titelheldin. Diese hat in ihrer Jugend, so haben wir im 1. Kapitel erfahren, in Paris als »Vénus moscovite«, also als »moskowitische Venus« Furore gemacht. Puškin rekurreert für diesen ersten Auftritt der Gräfin auf das ikonographische Motiv der Liebesgöttin im Kreis ihrer drei Grazien, hier freilich parodiert durch den körperlichen Verfall der einstigen Schönheit.

Zugleich ist in einem einzigen Satz das Geschehen historisch präzise verortet, nämlich in der Gegenwart des Dichters: Entstanden ist die Erzählung 1833, die glanzvolle Jugend der Gräfin fiel also in die siebziger Jahre des 18. Jahrhunderts. Puškins kristalline Prosa stellt einen planvoll realistischen Kontrapost zu den geschilderten fantastischen Ereignissen dar: Nur ganz allmählich, nahezu unmerklich verschieben sich die Koordinaten ins Traumhafte und Surreale. Dostojewski pries die Erzählung darum als Gipfel der fantastischen Literatur, weil am Ende ihrer Lektüre für den Leser unentscheidbar wäre, ob die Erscheinung der toten Gräfin Herrmanns Fantasie entsprungen oder er tatsächlich mit dem Jenseits und seinen den Menschen feindlichen Geistern in Berührung gekommen sei: »Das Fantastische muss sich mit dem Realen so eng berühren, dass Sie gezwungen sind, es *beinahe* zu glauben.« (Brief vom 15. Juni 1880 an J. F. Abasa)

In der Oper hingegen häufen sich die Anachronismen. Denn die Tschaikowski-Brüder Pjotr (der Komponist) und Modest (der Librettist) versuchen, das Geschehen aus der Puškinzeit ins späte 18. Jahrhundert, in die letzten Jahre der Regierungszeit Katharina der Großen zurückzuschieben, die bis 1796 regierte. Ein Motiv hierfür ist gewiss der Wunsch, opulente »couleur locale« aufzubieten zu können: Sie arbeiten daher mit literarischen Entlehnungen aus der vaterländischen höfischen Kultur jener Epoche ebenso wie mit musikalischen Anklängen: Erinnert sei an die Mozart-Reminiszenzen im eingeschobenen Schäferspiel von der *Lauterkeit der Schäferin*. Dabei verfahren sie freilich höchst inkonsequent,

denn sie integrieren in die Partitur ebenso Anklänge an die russische Romanzenliteratur der Romantik wie an Intonationen der orthodoxen Liturgie. Die berühmteste Entlehnung der Oper stellt eine Gesangsdarbietung dar, mit der die Gräfin einst am französischen Hof reüssierte und an die sich die Greisin vor dem Einschlafen erinnert. Der verschobenen Puškin'schen Timeline entsprechend müsste sie eigentlich die Arie einer Oper der 1730er Jahre – von Leonardo Vinci, Händel, Hasse oder Rameau – intonieren. Stattdessen legen ihr die Autoren eine Ariette aus André Grétrys Opéra comique *Richard Löwenherz* aus dem Jahr 1784 in den Mund. Das dieser Ariette vorausgehende Namedropping der Gräfin evoziert darüber hinaus Liebhaberaufführungen der späten 1740er Jahre, in denen die Pompadour als Sängerin und Tänzerin mitwirkte, auf der Bühne des 1747 in Versailles eingeweihten und bis 1751 unter der Direktion des Duc de la Vallière betriebenen »Theaters der kleinen Appartements«, das Ludwig XV. seiner Mätresse zum Geschenk gemacht hatte (unter anderem ist ein Auftritt der Pompadour in *Die Toilette der Venus* bezeugt). Neben den von der Gräfin beschworenen, historisch verbürgten Celebrities – dem Herzog von Ayen, der Herzogin von Brancas – habe auch sie vor dem König geblinzelt, freilich nicht in Versailles, sondern in Chantilly, dem Stammschloss der Prinzen von Condé. Dass sich bei dem Grétry-Zitat der gewünschte Effekt einer »musique du temps jadis« dennoch einstellt, verdankt sich dem Kontext von Tschaikowskis spät-romantischer Tonsprache, aus der die Partitur seiner 1890 uraufgeführten Oper generiert ist, und die den gleichsam subjektiv-authentischen Ausdruck der Leidenschaften vorstellt.

Einen weitereren folgenschweren Eingriff der Tschaikowski-Brüder stellt die Rückführung der Konflikte ihrer Vorlage auf die Kapitalisierung aller Lebensbereiche dar, nicht zuletzt auf die im Petersburg ihrer Zeit allgegenwärtige Prostitution. Bei ihnen wurde bereits die Vénus moscovite gezwungen, ihren Körper zu verkaufen, um das Geheimnis der drei unfehlbaren Karten zu erlangen (»sie gewann alles zurück, doch um welchen Preis!«). Und der Herrmann

der Oper ist nicht mehr der Nutznießer eines »kleinen Kapitals«, das ihm sein Vater, ein russifizierter Deutscher hinterlassen hat und das er ausschließlich aus Gründen anerzogener Sparsamkeit nicht antastet. Stattdessen wird er schon im ersten Dialog der Oper als völlig mittellos bezeichnet. Es ist nicht der Ständegesellschaft geschuldet, wenn Lisa für Herrmann unerreichbar ist (selbst wenn Herrmann das an einer Stelle als Begründung anzuführen scheint, wobei er zugleich angibt, die Identität der schwärmerisch Verehrten gar nicht zu kennen); nein, er kann sehr wohl hoffen, sich durch ein im Glücksspiel erworbene Vermögen als Heiratskandidat zu qualifizieren. Das eingefügte Schäferspiel spiegelt das Problem der Käuflichkeit als Theater auf dem Theater: die »lautere Schäferin« (= Lisa) muss sich zwischen einem mittellosen Schäfer (= dem heimlich geliebten Herrmann) und dem reichen Gutsbesitzer (= Jeletzki, ihrem offiziellen Verlobten) entscheiden.

Vera Nemirova, die Regisseurin der Wiener Staatsopern-Produktion, tat Recht daran, das Geschehen aus der historisierenden Verklammerung einer vorrevolutionären Ständegesellschaft zu lösen. In Zusammenarbeit mit dem Bühnenbildner Johannes Leiacker schuf sie ein kahl-monumentales, unwirtliches Vestibül, das mal als Außen- mal als Innenraum deutbar ist. Wechselnde Zeitalüfe haben hier ihre architektonischen Spuren hinterlassen: Neben einem barocken Wappen, das das Portal eines breiten Treppenaufgangs zur Rechten krönt, ragt ein mächtiger verglaster Erker in den Raum, dessen Gestaltung an konstruktivistische Bau-techniken der frühen Moderne gemahnt. Links wird eine schräg in die Bühnentiefe führende Mauer durch hohe Fenster gegliedert: So oder so ähnlich könnte eine Palast-, eine Kirchen- oder auch eine Fabrikmauer sie aufweisen. Durch unterschiedliche Objekte und Leuchtelemente – vom Kronleuchter bis zur Lichtorgel – bewegen wir uns mit den Akteuren mal durch ein Kinderheim, mal durch ein Sanierungsobjekt, eine Event-Location, eine Kathedrale oder eine Spielhölle. Die Kostüme sind im weitesten Sinne der heutigen Gegenwart verpflichtet. Historische oder pseudohistorische Kostüme und Accessoires des 18. Jahrhunderts deutet die Regisseurin als Mummenschanz einer restaurativen Gesellschaft, in exakter Entsprechung zum musikalischen Stilkostüm, das Tschaikowski einigen Gesellschaftsszenen übergeworfen hat: Sie werden so von Anfang an zu einem Teil jenes Maskenballs, der in der Oper im zweiten Akt gefeiert wird, an dessen Höhepunkt die alte Gräfin selbst in der Maskierung Katharinas der Großen ein umjubeltes Comeback feiert.

Der ins Schlafzimmer der Gräfin heimlich eingedrungene Herrmann betrachtet ein – im Original der Künstlerin Vigée-Lebrun, einer seit den 1770er Jahren

für die französische Aristokratie tätigen Gesellschaftsmalerin, zugeschriebenes – Jugendbildnis der Haus-herrin. In der Oper richtet er sogar das Wort an die Dargestellte (»Ich an dir oder du an mir, das fühl ich: Einer von uns beiden wird an dem anderen zugrunde gehen!«). In der Inszenierung Vera Nemirovas gibt es kein Porträt, stattdessen werden wir mit Herrmann Zeuge des Couchers, des Zubettgehens der Gräfin, wie es von Puškin dem eingangs zitierten Lever entsprechend geschildert wird:

»Die Gräfin begann sich vor dem Spiegel zu entkleiden. Man steckte die Haube los, die mit Rosen verzierte; nahm die gepuderte Perücke von ihrem grauen, kurzgeschorenen Kopf. Ein Regen von Nadeln ergoss sich um sie. Das gelbe, silberdurchwirkte Kleid fiel über ihre geschwollenen Füße. Herrmann wurde Zeuge der widerwärtigen Geheimnisse ihrer Toilette; schließlich war sie mit Nachtkappe und Häubchen bekleidet. In diesem Aufzug, ihrem Alter eher gemäß, wirkte sie weniger schrecklich und hässlich.«

Nemirova lässt diesen Vorgang im verglasten Erker sichtbar werden: Hinter den trübe beschlagenen Scheiben schimmert ein kostbares Interieur des 18. Jahrhunderts auf, und zugleich erscheint einen magischen Moment lang die von ihren Zofen umringte Gestalt der Gräfin wie im Weichzeichner: Vor dem Blick des Voyeurs verwandelt sie sich in die Vénus moscovite, die kurz vor ihrem Tod ihrer erotischen Verheißung noch einmal mächtig wird.

WIEDERAUFAHME

PIQUE DAME

23. / 27. / 30. Jänner 2022

Musikalische Leitung Valery Gergiev

Regie Vera Nemirova

Bühne Johannes Leiacker

Kostüme Marie-Luise Strandt

Herrmann Dmitry Golovnin

Tomski & Pluto Alexey Markov

Jeletzki Boris Pinkhasovich

Gräfin Olga Borodina

Lisa Elena Guseva

→ Restliche Besetzung siehe Seite 13

Die Produktion

Pique Dame

wird gefördert von



Der Oper näher sein

DER OFFIZIELLE FREUNDESKREIS DER WIENER STAASOPER



Erwin Schrott, Simone Young

Viele Besucherinnen und Besucher der Wiener Staatsoper wollen nicht nur Vorstellungen im Haus am Ring besuchen, sondern »ihrer« Staatsoper auch stärker verbunden sein: Etwa in weiterführenden Veranstaltungen, bei Treffen mit Künstlerinnen und Künstlern, bei unterstützenden Projekten. Auch aus diesem Grund wurde der Offizielle Freundeskreis der Wiener Staatsoper geschaffen, um all jenen, die »mehr« Staatsoper wollen, eine entsprechende Plattform und Heimat zu geben. Vor allem aber haben die Mitglieder des Freundeskreises die Sicherheit, dass ihre Beiträge zu 100% dem Haus, genauer: der Nachwuchsförderung, zugutekommen.

Zu den exklusiven Veranstaltungen im Jänner zählen unter anderem die *Mittagspause mit Erwin Schrott* (11. Jänner, 14 Uhr), in der der Bassbariton – er singt im Jänner an der Wiener Staatsoper Alidoro in *La cenerentola* und im Februar Enrico VIII. in *Anna Bolena* – über Leben, Auftritte und Karriere plaudert. Video- und Musikeinspielungen runden die Stunde ab.

Am 14. Jänner gibt es eine exklusive Werkinführung zur Premiere von *Liebeslieder*, am 15. Jänner (15 Uhr) ein Konzert des Opernstudios »Von Schelminnen & Narren« im Gustav Mahler-Saal.

Auch im Jänner gibt es wieder das Diskussionsforum *Dialog am Löwensofa* (22. Jänner, 15 Uhr), in dem diesmal die Frage »Wozu Kunst?« gestellt wird. Dabei geht es um die weitgespannte Frage nach den vielfältigen Wirkungen und Bedeutungen von Kunst, sei es im Persönlichen oder Gesellschaftlichen: Macht Kunst »bessere« Menschen aus uns? Setzt sie gesellschaftliche Mechanismen in Gang? Dient sie einfach

nur der Freude? Kann sie lebensverändernd sein – und wenn ja: in welchem Maße? Muss sie überhaupt etwas wollen? Und wie sieht es auf der neuronalen Ebene aus – ist der oft zitierte »Mozart-Effekt« nachweisbar? Was passiert im Gehirn, wenn wir Kunst erleben oder produzieren? Fragen über Fragen... Am Gespräch nehmen diesmal die Dirigentin Simone Young (sie leitet im Jänner die *Peter Grimes*-Wiederaufnahmeserie), der Kulturwissenschaftler Philipp Blom, dessen brillant geschriebenen Bücher stets bekannte Denkhorizonte einreißen sowie die Neurobiologin und Kognitionswissenschaftlerin Isabella Sarto-Jackson, die in Wien lehrt und Vizepräsidentin der Österreichischen Gesellschaft für Neurowissenschaften ist, teil. Angefragt ist auch der Quantenphysiker und Doyen der österreichischen Naturwissenschaften, Anton Zeilinger, ein ehemaliger »Stehplatzler« und Statist der Wiener Staatsoper.

Zu Monatsschluss startet die neue Reihe »...noch Fragen?« (26. Jänner, 16.30 Uhr), in der das Ensemblemitglied KS Hans Peter Kammerer und der technische Direktor der Wiener Staatsoper, Peter Kozak, über die Entstehung einer Opernproduktion aus technischem und künstlerischem Blickwinkel plaudern.

→ Für Mitglieder des Offiziellen Freundeskreises sind die Veranstaltungen kostenlos.

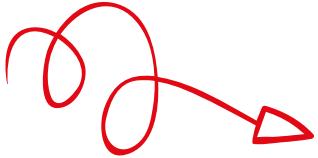
→ Anmeldung und Information unter
T +43 1 51444 2209
M.freundeskreis@wiener-staatsoper.at
Ingrid Skovhus (Leiterin) / Carina Kowaliuk, MA

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

THEATER IST EIN MEDIUM *der Verwandlung*



Bei einer Probe zum *Verratenen Meer*: Vera-Lotte Boecker, KS Bo Skovhus, die Regisseure Sergio Morabito und Jossi Wieler sowie die Assistenten Vera Liulko und Wolfgang Schilly



Ein Gespräch mit Sergio Morabito über die Entstehung einer Inszenierung



Vor allem die großen Opernbühnen müssen ihre Spielzeiten deutlich im Voraus planen und fixieren. Ab welchem Zeitpunkt wird der Regisseur von der Direktion in die Vorbereitungen eingebunden? Schon in der Stückfindungsphase oder erst später?

SERGIO MORABITO Oper ist ein kollektives Kunstwerk. Das bringt mit sich, dass von Anfang an sehr unterschiedliche Wünsche und Zielrichtungen auf einen Nenner zu bringen sind: Die Direktion verfolgt programmatische Schwerpunkte, der Dirigent hat bestimmte musikalische Prioritäten, bei besonders anspruchsvollen Partien

muss die Besetzungsfrage geklärt werden. Auf jeden Fall steht in der Regel die Entscheidung für das Stück und den Dirigenten schon fest, wenn mit einem Angebot an ein Regieteam herangetreten wird. Dies sollte allerdings nicht weniger als zwei Jahre vor dem Premierentermin geschehen. Schließlich erfordert die Vorbereitungsphase nicht nur eine Zeit der intensiven Beschäftigung, sondern auch eine der Latenz, in der man das Werk beiseitelegt, sodass die Gedanken auch unbewusst reifen können.

Sollten mehrere Versionen eines Werkes vorliegen, besitzt der Regisseur wohl ein Mitspracherecht.

SM Selbstverständlich! Und auch unabhängig davon sollte sich das Regieteam mit allen möglichen Fassungen eines Werks auseinandersetzen, Übersetzungen prüfen etc. Das schärft den Blick für die Vielfalt an Erzählmöglichkeiten eines Stoffes. Man darf auch nicht übersehen, dass keine Spielfassung und keine Tradition »unschuldig« ist: Es sind stets Versuche, etwas passend zu machen, was nicht als passend empfunden wird. Wichtig ist in der Kunst aber genau das nicht Passende, das Unstimmige, das Widerständige, das Krumme.

Und wie sieht es mit etwaigen Strichen aus? Wovon hängt es ab, ob man das Stück in seiner Gesamtheit zeigt oder Teile davon weglässt? Kommt es vor, dass man jene Passagen »opfert«, die nicht in das Regiekonzept passen?

SM Im Gegenteil. Es wäre künstlerisch in meinen Augen nicht vertretbar, wenn man aus einem Stück all das herausnimmt, was den eigenen konzeptuellen Angang nicht befördert. Jede Künstlerin, jeder Künstler benötigt kreativen Widerstand, um schöpferisch tätig sein zu können. In der Oper ist dieser Widerstand in Gestalt einer »durchgetakteten Partitur« besonders hoch, und man muss als Opernregisseur bereit und in der Lage sein, mit Widerständen lustvoll



und subversiv jonglieren zu können. Gelegentlich mag ein Strich aus pragmatischen Gründen vertretbar sein: Manchmal ist die Probenzeit so eng getaktet, dass es die künstlerische Qualität befördert, wenn eine Kürzung stattfindet, um den Rest optimal durcharbeiten zu können. Umso mehr, wenn der Vorschlag zu einem Strich vom Komponisten selbst stammt – ich denke beispielsweise an den sogenannten ›Luftsprung‹ im 3. Akt von *Lohengrin*, der auf Richard Wagner selbst zurückgeht.

Du sprichst immer von Regieteam. Ihr tretet also von Anfang an immer als Kollektiv aus Regisseur, Bühnen- und Kostümbildnerin auf, eventuell ergänzt durch den Lichtdesigner oder Choreographen?

SM Ich kenne es nur so, dass man sich zu einem sehr frühen Zeitpunkt regelmäßig trifft, gemeinsam das Werk liest und hört, recherchiert und diskutiert. Wir analysieren die Konflikte zwischen den Charakteren, die lebensgeschichtlichen und gesellschaftlichen Prägungen, die ihr Handeln motivieren könnten. Wir versuchen, die Koordinaten einer Welt zu definieren, in der ein Stück für uns versteht- und erzählbar wird. Kunst, Film und Fotografie spielen als Inspirationsquellen ebenso eine Rolle wie Literatur, Geschichte und Philosophie und last but not least die biographische Lebenserfahrung eines und einer jeden: Ohne den berühmten ›Schmerzpunkt‹, den man bei der Arbeit in sich und dem Werk entdecken muss, bleibt alles unverbindlich. In jedem von uns arbeitet das an einem Arbeitswochenende Besprochene weiter, was wiederum den nächsten Gedankenaustausch befördert. Irgendwann ist die Bühnenbildnerin am Zug und muss versuchen, dieses Puzzle aus Assoziationen und Emotionen in einen Raum zu verwandeln. Für uns geht es aber niemals darum, dass sich die Inszenierung schon fertig aus dem Bühnenbildentwurf ergibt, wir möchten also nicht gleich wissen, wie wir von A nach B kommen. Viel wichtiger ist, dass der Raum eine eigene Welt schafft, die einen Sog besitzt, der uns verführt, und an dem sich unsere Kreativität entzünden kann, der uns also zwingt, kreative Umwege zu entdecken und einzuschlagen. Meine Erfahrung ist: Man kann gar nicht offen und komplex genug denken und diskutieren. Daraus resultiert nicht Unverständlichkeit oder Abstraktheit, im Gegenteil: Es führt zu einer emotionalen und gedanklichen Durchdringung, die es allererst möglich macht, den Zuschauer im Innersten zu berühren.

Die Bühnenbildnerin hat einen gewissen Freiraum?

SM Unbedingt. Sie ist gleichberechtigte Künstlerin und wir hüten uns davor, sie als Erfüllungsgehilfin zu sehen, die wir mit allzu eindeutigen Vorgaben auf bestimmte Pfade zwingen. Vielmehr möchten wir uns überraschen lassen von jener Welt, die sie im Ausgang von unseren intensiven Gesprächen kreiert. Da die Werkstätten rechtzeitig in Produktion gehen müssen, ist die Bühnenbildnerin auch die erste, die sich künstlerisch verbindlich formulieren muss. Zunächst im Zuge einer Modellabgabe, bei der der Technische Direktor die finanzielle und logistische Machbarkeit untersucht und im Idealfall bei der sogenannten Bauprobe rund ein Jahr vor der Premiere: Hier kann der Raum auf der vorgesehenen Bühne als markierte Dekoration im Originalmaßstab überprüft werden, von der Raumwirkung bis zu den Sichtlinien.

Bist du, wenn ihr bei der Modellabgabe dem technischen Direktor aber auch dem Direktor des Hauses euer Konzept präsentiert, nervös?

SM Nein, warum? Ich empfinde es immer als wichtig und bereichernd, wenn Außenstehende erstmals auf unsere Überlegungen stoßen. Wenn das Gegenüber spürt, allen voran der Direktor, dass das, was man präsentiert, fundiert ist, dass man tief in das Material eingestiegen ist, wird einem stets Vertrauen entgegengebracht, auch wenn vielleicht ungewohnte Wege beschritten werden. Der Direktor sieht ja noch nicht die fertige Inszenierung, sondern einen ›Raum der Möglichkeiten‹. Die Entstehung einer Inszenierung ist ein Prozess, der gemeinsam mit den Mitwirkenden auf den Proben vor sich geht: Wir bieten den Sängerinnen und Sängern bestimmte Vorüberlegungen an, und diese knüpfen, mit ihrer Lebenserfahrung und ihren Ideen daran an und bieten improvisierend Spielmöglichkeiten an, auf die wir wiederum reagieren. An dieser Stelle möchte ich ganz klar unterstreichen: Es geht in unserer Arbeit nicht um Illustration oder Dekoration einer Oper. Theater ist vielmehr ein Medium der Verwandlung, wir wollen uns mit den Akteuren und dem Publikum auf eine Reise begeben, um etwas Neues zu erfahren, etwas, was wir von einem bestimmten Stück noch nicht wussten, was die Rezeptionsgeschichte vergessen oder übersehen hat – und laut Kafka ist das Vergessene ja das Beste. Nach einer neuen Inszenierung möchten wir das Werk mit anderen Augen sehen können als vorher – sonst könnte man sich die Mühe sparen. Das scheinbar

Vertraute muss fremdgemacht werden, um eine unverbrauchte und unverstellte Seh- und Hörerfahrung zu ermöglichen. Kunst ist keine Wiederholung von bereits Bekanntem. Durch die Genauigkeit unserer Auseinandersetzung soll eine ungeschützte Erstmaligkeit im Erleben einer Oper erreicht werden. Deshalb erscheint es mir wichtig, mich immer wieder nicht nur mit Raritäten und Uraufführungen, sondern auch mit den kanonischen Werken zu beschäftigen. Denn die sogenannten Meisterwerke – ein heikler Begriff, den ich ungern benutze, weil er zur Fesselung des Theaters missbraucht wird – zeichnet es aus, dass sie trotz einer spannenden Rezeptionsgeschichte mit tollen szenischen Würfen niemals auserzählt sind.

Aber es geht dir nicht um ein Neues bloß um des Andersmachens willen?

SM Überhaupt nicht. Wenn wir eine Inszenierung erarbeiten, dann entsteht in einer Konstellation von Mitwirkenden, die es in dieser Form vorher nicht gab und nachher nicht mehr geben wird, aus der gemeinsamen Verantwortung und Leidenschaftlichkeit automatisch etwas Einzigartiges. Selbst wenn sich dieselben Akteure nach zehn Jahren zusammenfänden, um dasselbe Werk wieder zu erarbeiten, käme bedingt durch die dazugekommenen Erfahrungen und Erlebnisse der Beteiligten etwas anderes heraus.

Kann es passieren, dass man sich im Probenprozess in eine Sackgasse manövriert?

SM Das kommt selbstverständlich vor, manchmal »klemmt es« und dann muss man, wie beim Stricken, so lange auftrennen, bis man wieder auf eine richtige Fährte kommt. Nicht umsonst gilt im Theater der bekannte Satz: »Der Fehler liegt davor.« (lacht)

Wann ist die »Reise« zu Ende? Nach den Bühnenorchesterproben, nach den Hauptproben, nach der Generalprobe?

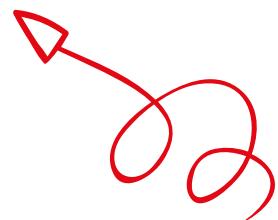
SM Man sagt oft, dass die Bühnenorchesterproben, also jene Proben, in denen die Sänger auf der Bühne nicht mehr vom Klavier, sondern vom Orchester begleitet werden, für Regisseure ein Alptraum sind, weil viele Details der Inszenierung vorerst vernachlässigt werden und sich alle auf den Dirigenten konzentrieren. Wir hingegen empfinden die Bühnenorchesterproben als sehr lehrreich, weil der Orchesterklang die

Wahrnehmung schärft und uns die Möglichkeit gibt, nachzustimmen – selbst nach der Generalprobe bekommen die Sängerinnen und Sängern von uns ein letztes Feedback. Und hier an der Staatsoper, an der ich gewissermaßen zu Hause bin, habe ich natürlich die Möglichkeit, auch nach den einzelnen Vorstellungen meine Eindrücke mitzuteilen. Das hat nichts mit Kontrolle zu tun. Manchmal gelingen einfach während einer Vorstellung Dinge, die in der Probenarbeit so nicht geglückt sind, und da ist es von großem Wert, die Künstler in ihrer diesbezüglichen Freiheit zu bestärken.

Du fällst also nach der Premiere nicht in das oft zitierte dunkle Loch, du hast nicht das Gefühl, dass mit der Premiere das ›Kind Produktion flügge geworden ist und du zurückbleibst?

SM Manchmal, wenn nicht alles erreicht wurde, was man sich vorgenommen hat, bleibt eine gewisse Unruhe. Aber im Allgemeinen fällt der Druck der letzten Wochen von mir ab und ich beginne mich interessiert neuen Projekten zuwenden. Auf jeden Fall gehöre ich nicht zu jenen, die sich am Premierenabend während der Aufführung in die Kantine flüchten. Ich sitze vielmehr unter den Zuschauerinnen und Zuschauern, weil auch das die Wahrnehmung auf die Inszenierung verändert und neue Erkenntnisse bringt.

→ Sergio Morabito ist international gefragter Dramaturg, Chefdrdramaturg der Wiener Staatsoper und kann auf zahlreiche erfolgreiche, preisgekrönte Produktionen zurückblicken, bei denen er – oft an der Seite von Anna Viebrock und gemeinsam mit Jossi Wieler – als Regisseur gewirkt hat. An der Wiener Staatsoper haben Morabito, Wieler und Viebrock bisher Henzes *Verratenes Meer* realisiert. Ihr nächstes Projekt ist *Lohengrin*, das als Koproduktion mit der Wiener Staatsoper bei den Salzburger Osterfestspielen unter Leitung von Christian Thielemann herauskommen wird.



Untypisch IM TRAGISCHEN FACH

Zur Wiederaufnahme von *Peter Grimes*

Er ist kein Held und kein Märtyrertyp, kein Bösewicht und kein Verbrecher. Ein Außenseiter – aber in einer kleinen überschaubaren Gemeinde ist man rasch ein solcher. Und allzu befreindlich konnte er schlussendlich auch nicht sein, da mit Ellen Orford zumindest

theoretisch eine Beziehung möglich gewesen wäre. Peter Grimes ist nicht einmal ein Mann ohne Eigenschaften, da er die eine oder andere menschliche Schwäche aufweist. Doch diese, vor allem die übertriebene Neigung zur Aggression und der über ein



vernünftiges Maß hinausgehender Hang zum »Ich mache es nach meinem Kopf«, heben ihn andererseits wiederum kaum aus der Masse anderer mit menschlichen Fehlern Behafteter heraus. Dennoch hat Britten diese Durchschnittsgestalt zur zentralen Figur einer Oper gemacht, die in ihrer Nicht-Außergewöhnlichkeit zum Sympathieträger, zu einer dramatischen Gestalt geworden ist. Durchaus unüblich im tragischen Fach des Musiktheaters. Brittens Billy Budd beispielsweise, jener unbefleckte Heilige, ist aus einem anderen Holz geschnitzt. Und all die Helden und Antihelden – Don Carlo auf- und abwärts –, all die romantischen Liebespaare – Rodolfo, Mimì und Ähnliche –, sie tragen das Bühnentaugliche in ihrem Wesen. Aber Peter Grimes? Nicht einmal sein Umfeld ist in Wahrheit interessant: ein Fischerdorf mit einigen skurrilen Persönlichkeiten, die gerade durch ihre Skurrilitäten jene von Grimes wieder einebnen und diesem jede Besonderheit nehmen. Die beiden toten Kinder scheinen Grimes freilich zu stigmatisieren – einerseits. Die Umstände ihres Todes entheben ihn – andererseits – beinahe jeder Schuld. Es bleibt nur so viel Schuld übrig, dass Grimes nicht zur typischen Opferfigur werden kann. Er ist also Opfer, aber nicht ganz ohne persönliches Zutun. Das Publikum läuft somit nicht Gefahr, in die Sentimentalitätsfalle zu tappen. Einigen Zwischenkriegsautoren wie Hans Fallada oder Erich Kästner sind solche Charaktere in der Literatur gelungen. Man sieht als Außenstehender die Fehler dieser Typen, man spürt zugleich das Unrecht, das ihnen angetan wurde, kann und will aber nicht entscheiden, ob sie in einer günstigeren Situation nicht trotzdem genauso oder ähnlich gehandelt hätten.

Was fasziniert nun an der Person des Peter Grimes – denn dass er und sein Schicksal Katharsis auslösen ist offensichtlich? Warum hofft man insgeheim, er möge es sich nicht mit Ellen Orford verscherzen, warum ist man enttäuscht, wenn offensichtlich wird, wie er mit dem zweiten Kind, seiner letzten Chance wahlgemerkt, umgeht? Woher kommt diese Anteilnahme seitens der Zuschauer? Sicher, ohne die musikalisch-dramatische Gestaltungskraft des Genies Britten, der unter anderem die Atmosphäre der Naturkulisse in den Handlungsablauf einbezog, verlöre die Figur des Peter Grimes Wesentliches. Die erste große Tat Brittens im Zusammenhang mit dieser Oper war jedoch die Erkenntnis, dass sich ein Grimes für die Opernbühne eignet. Grimes lässt den Zuseher nicht los, man beschäftigt sich noch Tage nach dem Erleben einer Aufführung mit seiner Handlungsweise; begreift sie und begreift sie wieder nicht. Vielleicht erweckt das Disparat dieses fiktiven Menschen, sein so ungemein aussichtloses Verhalten, das kollektive Mitleid des

Publikums mit dem Menschen an sich. Jeder und jede sucht ja stets nach Vorbildern, nach denen man sich neu ausrichten möchte. Man will den Idealismus im Letzten nicht über Bord werfen, egal, wie abgebrüht man womöglich nach außen tut. Irgendwo muss es doch jenen oder jene geben, deren Handeln jeder ethischen und moralischen Kritik standhält. Umgekehrt neigt man schnell dazu, gegen jedes bessere Wissen, private Sündenböcke zu kreieren, um die immer wieder auftretende eigene Unzulänglichkeit vor sich selber zu kaschieren. In der Figur des Peter Grimes hat die Hoffnungslosigkeit der Suche nach dem Vorbild und die gleichzeitige Einsicht der eigenen Unzulänglichkeit Gestalt angenommen. In Peter Grimes haben wir wohl ein gutes Stück uneingestandenes Mitleid – mit uns selber.



← ↑ Szenenbilder Peter Grimes

WIEDERAUFGNAHME

PETER GRIMES

26. / 29. Jänner / 2. / 5. / 8. Februar 2022

Musikalische Leitung Simone Young

Inszenierung Christine Mielitz

Bühne & Kostüme Gottfried Pilz

Choreographie Roland Giertz

Peter Grimes Jonas Kaufmann

Ellen Orford Lise Davidsen

Balstrode Bryn Terfel

Auntie Noa Beinart

1. Nichte Ileana Tonca

2. Nichte Aurora Marthens

Bob Boles Jörg Schneider

Swallow Wolfgang Bankl

Mrs. Sedley Stephanie Houtzel

Reverend Horace Adams Carlos Osuna

Ned Keene Martin Häßler

Hobson Erik Van Heyningen



Riccardo Franchi & Nicola Rizzo in Martin Schläpfers Uraufführung *Jamie*

MATINEE DER BALLETTAKADEMIE:
*Die große Bühne
für den tänzerischen
Nachwuchs*

Ein eigenes künstlerisches Programm zu erarbeiten und dieses auf der großen Bühne der Wiener Staatsoper zu präsentieren, ist ein wesentlicher Bestandteil

der Ausbildung an der Ballettakademie der Wiener Staatsoper und für die Studierenden wie auch das Wiener Publikum ein jährliches Highlight. In dieser

Saison haben die Schüler*innen aller Klassen sowie die Mitglieder der Jugendkompanie in einer Matinee am 16. Jänner die Gelegenheit, sich in einer großen stilistischen Vielfalt zu präsentieren. Mit der Mazurka und dem Grand Pas classique hongrois aus *Raymonda* in der Choreographie von Konstantin Sergeyev nach Marius Petipa sind zwei anspruchsvolle Szenen aus dem klassischen Repertoire zu erleben, in einer Kreation von Jennifer Weiss zeigen Studierende der 3. bis 8. Klasse ein Modern & Contemporary Class Work, das auch Themen aufgreift, welche die Jugendlichen aktuell beschäftigen. Hinzu kommen zwei neue Choreographien der beiden Direktoren Christiana Stefanou und Martin Schläpfer, die an diesem Vormittag ihre Uraufführungen erleben werden.

Christiana Stefanou hat mit *Gioconda's Smile* ein Ballett für die Unter- & Oberstufe der Ballettakademie sowie die Mitglieder der Jugendkompanie geschaffen. Musikalische Basis ist ihr die gleichnamige Komposition des griechischen Komponisten Manos Hadjidakis, von der sie selbst bereits als Kind zutiefst beeindruckt war: »Besonders das Stück *Portrait of my mother* bewegte mich sehr«, so Christiana Stefanou, »wann immer ich es hörte, fühlte ich die große Liebe und den tiefen Schmerz in dieser Musik«. Mit ihrer Choreographie eröffnet sie den Studierenden einen Raum für ihren Altersstufen gerechte Tänze, aber auch den individuellen Ausdruck. »Alle sollen ihren Platz in dieser Arbeit finden, die über die Musik von Manos Hadjidakis eine Brücke schlägt zwischen der traditionellen Musik meiner griechischen Heimat und dem Herzen meiner neuen Wirkungsstätte in Österreich.«

In einen intensiven kreativen Prozess ist auch Martin Schläpfer mit den elf Tänzer*innen der Jugendkompanie eingetaucht und hat für sie seine neue Choreographie *Jamie* geschaffen. Musikalische Basis ist ihm eine selbst zusammengestellte Collage, in der Klaviermusik von Bach, Beethoven und Chopin nicht nur auf alte Lautenmusik von Giovanni Girolamo Kasperger sowie eine zeitgenössische Komposition von Giacinto Scelsi trifft, sondern auch auf traditionelle Appenzeller Zäuerli und einen Song von Cyndi Lauper. »Eine Kombination dieser verschiedenen Timbres erschien mir besonders geeignet, um auf die Persönlichkeiten der jungen Künstler*innen zu reagieren, die nicht nur körperlich, sondern auch von ihrer Wesensart sehr individuell sind«, erläutert Martin Schläpfer. »Es geht mir dabei aber nicht um eine Choreographie für Jugendliche, vielmehr bin ich an dieses Stück wie an jedes andere Ballett herangegangen. Junge Tänzer*innen sind genauso wie erwachsene voller Imaginationen, haben ihre Träume und ihre Herausforderungen. Entsprechend suchte

ich nach einer durchaus komplexen musikalischen Struktur für ein Ballett, in dem es mir um die Menschen geht, die Tänze, die ich für sie mache.«

Die Direktorin der Ballettakademie Christiana Stefanou in einer Probe zu ihrer Uraufführung *Gioconda's Smile* ↓



MATINEE DER BALLETTAKADEMIE

16. Jänner 2022, 11 Uhr, Wiener Staatsoper

MAZURKA & GRAND PAS CLASSIQUE HONGROIS AUS »RAYMONDA«

Musik Alexander Glasunow

Choreographie Konstantin Sergeyev nach Marius Petipa

GIOCONDA'S SMILE (URAUFFÜHRUNG)

Musik Manos Hadjidakis

Choreographie Christiana Stefanou

MODERN & CONTEMPORARY CLASS WORK

Musik Wendy Melvoin & Lisa Coleman, Manuel Wandji, Deya Dova,

Moses Sumney

Choreographie Jennifer Weiss

JAMIE (URAUFFÜHRUNG)

Musik Ludwig van Beethoven, Zäuerli, Martin Stadtfeld,

Frédéric Chopin, Giovanni Girolamo Kasperger, Giacinto Scelsi,

Cyndi Lauper, Johann Sebastian Bach

Choreographie Martin Schläpfer

Tänzerinnen & Tänzer

Studierende der Ballettakademie der Wiener Staatsoper

Mitglieder der Jugendkompanie der Ballettakademie der Wiener Staatsoper

Kostüme Maria Alati

Licht Robert Einstein

Die Ballettakademie wird gefördert von

Stöck



Von Begeisterung getragen

STEPHANIE MAITLAND IM PORTRÄT

Als die Wiener Staatsoper im September 2020 das neue Opernstudio eröffnete, stand jenen 13 jungen Sängerinnen und Sänger, die den strengen Auswahlkriterien genügten und als Mitglieder ausgewählt wurden, ein zweijähriges intensives, praxisnahe und gezieltes Förderprogramm bevor. Dieses umfasst auch die Heranführung an die Erfordernisse eines großen Repertoirehauses und damit verbundene Auftritte in kleineren Partien an der Seite der ganz Großen – sogar in Premierenproduktionen. Eine aus dieser jungen Schar ist Stephanie Maitland, ihres Zeichens eine echte Altistin – was man aus ihrer höher liegenden Sprechstimme nicht erraten würde – und somit zu einer Stimmlage gehörig, die auf dem Sängerinnenmarkt nicht eben breit gestreut ist.

Während ihrer Ausbildungszeit galt sie zunächst als Sopranistin, die selbst gefürchtete Spitzentöne problemlos erreichte. Aber nach und nach wurde der jungen

Künstlerin bewusst, wie wohl sie sich in den tiefen Regionen fühlte und dass sie eigentlich in diesem Bereich zu Hause war. Und so kam es zu einem Fachwechsel, ohne dass sie dadurch die Höhe einbüßte, was eine extrem »lange Stimme« ergab. Das Sprichwort, nach dem der Apfel nicht weit vom Stamm fällt, traf übrigens auch in ihrem Fall zu: Auch ihre Mutter verfügt über eine herrliche Altstimme, stammt aber aus einer Gegend in Schottland, in der noch vor einer Generation eine Gesangsausbildung keine Option darstellte. Aber ihre diesbezügliche Leidenschaft hatte sich auf ihre Tochter übertragen, und so hatte Stephanie Maitland von Kindesbeinen an keinen anderen Berufstraum, als eines Tages Sängerin zu werden – wobei sie sich auf die Unterstützung ihrer Eltern zur Umsetzung dieses Traumes jederzeit verlassen konnte.

Nachdem sie in Großbritannien ihre Studien abgeschlossen und den einen oder anderen Auftritt

absolviert hatte, streckte sie ihre Fühler nach dem Festland aus, nach Deutschland und Österreich. Denn die wichtigen, mehr oder weniger im Stagione-System verankerten Opernkompanien ihrer Heimat, bieten aufstrebenden Sängerinnen und Sängern nur bedingt Entwicklungsmöglichkeiten. Schließlich kann sich ein junger Sänger nur in einem Repertoirehaus, das die ganze Bandbreite der Opernliteratur anbietet, ausprobieren, wachsen, von älteren Kolleginnen und Kollegen lernen und die nötigen Erfahrungen sammeln. Und so tauchte Stephanie Maitland nach ihrer Aufnahme ins Opernstudio mit größter Begeisterung und Neugierde in diese einzigarte Welt der unterschiedlichsten Stile und Sprachen ein, in der beispielsweise heute eine Mozart-Oper, morgen ein Werk von Verdi, und übermorgen ein Bühnenweihfestspiel von Wagner zur Aufführung gelangt und parallel dazu Stücke von Puccini, Tschaikowski, Strauss oder Britten auf dem Probenplan stehen. Ihr selbst haben es, neben dem slawischen Fach, insbesondere dem *Eugen Onegin*, vor allem die Werke Wagners angetan. Noch ehe sie mit einer regulären Gesangsausbildung begann, vertiefte sie sich früh in den *Ring des Nibelungen*, so dass sie mit den Akteuren der Tetralogie in kürzester Zeit gewissermaßen auf du und du stand und die Musik in allen ihren Einzelheiten kannte und liebte. Wie groß ihre Freude war, als sie hier am Opernstudio einzelne Partien des *Ring* einzustudieren begann und bei der *Parsifal*-Premiere der aktuellen neuen Produktion unter der Leitung von Musikdirektor Philippe Jordan als 2. Knappe mitwirken durfte (ebenso, wie in der vorweihnachtlichen Serie im Dezember), lässt sich erahnen.

Dieser *Parsifal* hielt für sie noch ein zusätzliches »Wunder« parat: Stephanie Maitland stand mit einem ihrer größten Vorbilder auf ein und derselben Bühne: Mit KS Elina Garanča, deren Wirken sie dadurch nicht nur aus nächster Nähe erleben konnte, sondern in der sie eine überaus sympathische Künstlerin kennen lernen durfte, die sich ihrer jungen Kolleginnen mit großem Interesse annahm. Als gewinnbringend empfand sie auch ihre Auftritte als Annina in der *Traviata*-Premiere, bei denen sie nicht zuletzt in der künstlerischen Interaktion viel von einer Pretty Yende, einem KS Juan Diego Flórez, einem Ludovic Tézier lernen durfte.

Dass ihre Wiener Opernstudio-Zeit von der Corona-Pandemie überschattet war, brachte sie zwar um einige interessante Rollen, vertiefte aber zugleich die Erkenntnis des Zaubers ihres Berufs: Wie sehr Musik und Gesang im Besonderen die Fähigkeit besitzen, anderen Menschen Halt zu geben, Zuversicht und Trost zu spenden und Menschen einander näher zu bringen, verwandelte sich für Stephanie Maitland von

einem oft gehörten Gemeinplatz in eine empfundene Wahrheit. Eine Wahrheit, die sie motiviert und bevorstehende Aufgaben mit entsprechender Freude angehen lässt. Ab 14. Jänner ist ihre tiefen, dunkle, vielfarbige Stimme übrigens im Rahmen einer weiteren Neuproduktion zu hören: Diesmal ist es eine Ballett-Premiere, jene der Brahms'schen *Liebeslieder Walzer*, in der Stephanie Maitland den wunderschönen Altpart singen wird.

Für die spätere Zukunft hofft sie natürlich auf eine Erda, eine Fricka, eine Olga und eine Polina, und auch eine ideale Gaea in Strauss' *Daphne* dürfte in ihr heranwachsen. Ganz oben auf dem Wunschzettel steht natürlich noch die Titelpartie jener Oper, mit der sie einst an der Scottish Opera in Glasgow erstmals die Live-Aufführung eines Musiktheaterwerks erleben durfte: die Carmen.

Der Vollständigkeit halber sei noch ein besonderer »Auftritt« Stephanies Maitlands an der Wiener Staatsoper zu erwähnen, einer, in dem sie das Publikum allabendlich – ganz gleich ob in Opern oder Ballettvorstellungen – zu hören bekommt: Es ist ihre Stimme, die das nicht deutschsprachige Publikum vor jeder Vorstellung ersucht, das Telefonieren und Fotografieren zu unterlassen und in Corona-Zeiten besondere Vorsichtsmaßnahmen einzuhalten. Somit ist sie manchmal zweifach zu hören, via Tonband am Beginn und dann live im Laufe des Abends auf der Bühne.



↑ Stephanie Maitland als Annina mit Pretty Yende in *La traviata*

PREMIERE
LIEBESLIEDER
→ Termine und Besetzung siehe S. 10



KS Juan Diego Flórez

MISSION: *Liebe*

Bei der ersten Premiere der Saison 2021/22 erlebte man Juan Diego Flórez in seinem ureigensten Belcanto-Fach als brillanten Conte d'Almaviva. Wenig später sprang er als Faust in Gounods gleichnamiger Oper ein, eine Rolle, die er in der Vorsaison in der Premierenserie gesungen hatte. Und nun gibt er sein Hausdebüt in Jules Massenets *Werther*. Also in jener auf Goethes Briefroman basierender Oper, die 1892 im Haus am Ring uraufgeführt wurde. Im nachfolgenden Gespräch berichtet der Kammersänger über die Zeitgenossenschaft der Werther-Figur und die tägliche Dosis an Drama.

Bei unserem letzten Interview erzählten Sie, dass man für den Rossini-Gesang ganz spezielle Muskulatur benötigt, die sonst nicht gebraucht werden. Wie sieht es mit Massenet aus? Gibt es da auch eine fachspezifische Muskulatur?

JUAN DIEGO FLÓREZ Hm, nein. Vielleicht ist diese Muskulatur tatsächlich eine Eigenheit des Rossini-Gesanges. Dieser ist ja ausgesprochen herausfordernd und heikel, aber wenn man sich gut vorbereitet und ausreichend übt und trainiert, dann läuft die Sache gut und macht ganz großen Spaß! Mit Massenet verhält es sich völlig anders. Bei seinen Opern soll man sich, meiner Meinung nach, weniger über technische Schwierigkeiten den Kopf zerbrechen als versuchen, ›natürlich‹ zu singen. Das klingt jetzt vielleicht einfach, ist es aber selbstverständlich nicht! Es geht um eine gute Legatokultur und vor allem um den Ausdruck – jede Menge Ausdruck! Massenet braucht eine überaus genaue Textausdeutung, man muss dem Publikum den exakten Bedeutungsinhalt des Gesungenen nahebringen. Das ist bei Des Grieux in *Manon* so, das ist bei Gounods Roméo so. Und bei Werther, würde ich sagen, muss man sogar noch genauer arbeiten, da es sich um eine so sensible und feinfühlige Figur voller Details handelt.

Lässt sich beschreiben, was das explizit Französische an der Musik Massenets ist? Der Umgang mit einer Tradition? Die Kolorierungstechnik?

JDF Das hängt von vielen unterschiedlichen Faktoren ab. Grundsätzlich ist es ja so, dass die Komponisten dieser Zeit mehr oder weniger

dieselben Dinge erforscht haben: die Palette der Farben in der Instrumentation, die Gefühlslandschaften, die vom Orchester gemalt werden, die differenzierten Leidenschaften und Emotionen, die die Sängerinnen und Sänger, aber auch das Orchester vermitteln. Nicht ohne Grund nannte man Massenet den französischen Puccini, denn es gibt eine Verwandtschaft im Umgang und in der Annäherung an diese Fragen. Massenet ist ein Forscher, ein Experimentator, der auf eine geniale Art und Weise Klang-Möglichkeiten und -Schattierungen untersucht hat.

Und wenn man ihn mit seinem Kollegen Gounod, dessen Faust Sie zuletzt sangen, vergleicht?

JDF Der größte Unterschied liegt in der Tessitura. Im *Faust* ist der Tenor eine Art Bariton mit einem hohen C. Mit anderen Worten: Er singt über weite Strecken ungewöhnlich tief, braucht aber die extreme Höhe. Mitunter, wie zum Beispiel im Terzett mit Valentin und Méphistophélès, liegt die Tenorstimme zum Teil sogar unter der Bariton- und sogar unter der Basspartie. Wenn man das mit dem Roméo von Gounod vergleicht, dann sieht man, wie anders dieser mit dem Tenor dort umgeht: er legt die Rolle viel höher an. Bei Werther wird die Tessitura noch einmal etwas höhergeschraubt. Für mich liegt die Partie sehr gut, schön im Zentrum. Schon allein deshalb liebe ich es, Werther zu singen.

Wenn wir uns Werthers Persönlichkeitsstruktur anschauen: Ist er ein Stürmer und Dränger des

18. Jahrhunderts? Ein verschatteter Romantiker des 19.? Oder ein Bild eines zeitlosen, daher auch zeitgenössischen Menschen?

JDF Ich denke, all dies zusammen. Werther ist für mich ein Mensch, der eine unglaublich dünne Haut hat und alles, was ihn emotional berührt, durchbricht diese Haut sofort und dringt tief in ihn ein. Er kann nicht über Emotionen, Erlebnisse und Umstände hinwegsehen, alles nimmt ihn unglaublich stark mit. Er empfindet einfach zu sehr. Massenet drückt diese emotionale Hochspannung in der Musik bravurös aus: Es liegt so viel Ausdruck in Werthers Gesangspassagen – und auch im Orchester. Nehmen wir zum Beispiel seine erste Arie, ›O nature, pleine de grâce‹, in der er die Natur preist: da wird im Orchester mit großer Intensität gezeigt, was in seinem Kopf, seinem Herzen vorgeht.

Massenet zeigt aber auch die Extreme in Werthers Charakter.

JDF Ja, man erkennt das schon in den dynamischen Anweisungen in der Partitur. Werther wird einerseits große Lautstärke abverlangt, andererseits aber auch sehr viel Pianissimo. Massive Gegensätze!

Weil Sie meinten, dass er zu viel empfindet: Liebt er Charlotte als Person, oder ist sie für ihn einfach ein Objekt für seine Liebe?

JDF Ich glaube, beides. Es geht um Charlotte, aber Werther hat auch eine Mission, und die lautet Liebe. Er hat beschlossen, dass Charlotte die richtige ist und er für sie sterben muss. Er ist wie ein Don Quixote der Liebe.

Und wenn sie ihn erhört und alle Bindungen und Konventionen hinter sich gelassen hätte? Wäre die Mission erfüllt gewesen?

JDF Gute Frage! Aber wer kann das beantworten? Vielleicht wäre eine mehr oder weniger konventionelle Ehe daraus geworden und alles wäre halbwegs gut ausgegangen. Denn er liebt die Familie, das Familienleben. Hätte er diese Geborgenheit, wäre vielleicht alles gut. Andererseits muss ich noch einmal unterstreichen: Werther braucht das Drama. Das ist seine Welt! Auf die tägliche Dosis Drama, auf die könnte er nie verzichten.

Was empfinden Sie für die Figur? Sympathie? Mitgefühl?

JDF Ich würde sagen: Mitgefühl. Werther ist ein Opfer seiner Psyche, seiner Wesensart. Er fühlt

auf diese intensive Art und Weise. Es gibt viele Menschen, denen es geht wie ihm. In unterschiedlichen Formen und Abstufungen, aber dieser Intensitätsgrad, damit ist er nicht alleine.

George Bernard Shaw meinte, dass Werther nur zwei Momente hat, in denen er selbsttätig wird, beim Versuch, Charlotte zu einem Kuss zu bewegen und beim Selbstmord. Wie sieht es also mit seiner Stärke aus?

JDF Ich weiß nicht... Er schwimmt einfach in dieser Suppe aus Sentiment und Drama. Das ist sein Leben. Ich persönlich halte ihn nicht für schwach, denn irgendetwas in ihm will dieses besondere Dasein.

Und Charlotte?

JDF Oh, sie ist sehr stark! Sie kümmert sich um die Kinder. Sie hält sich daran, was sie ihrer Mutter versprochen hat. Natürlich, sie empfindet etwas für Werther, sie liebt ihn. Aber sie hat einen enormen Sinn für Pflicht. Und dieser Sinn ist stärker als die Liebe. Abgesehen davon erwartet sie nicht, dass er sich tötet.

Um zuletzt zur bekanntesten Arie dieser Oper zu kommen, die auch durch sämtliche Opern Best-Ofs gegangen ist: ›Pourquoi me réveiller‹. Auf diese Arie wartet stets das ganze Publikum. Auch der Tenor?

JDF Natürlich auch der Tenor! Aber ich erwarte stets auch mit Hingabe und Freude die erste Arie, das bereits erwähnte ›O nature, pleine de grâce‹. Ganz allgemein muss ich sagen, dass Werther eine Partie ist, die nicht nur von den Zuschauerinnen und Zuschauern, sondern auch von den Tenören geliebt wird.

WERTHER

15. / 18. / 20. Jänner 2022

Musikalische Leitung Giacomo Sagripanti

Inszenierung Andrei Serban

Bühne & Kostüme Peter Pabst

Kostümmitarbeit Petra Reinhardt

Werther Juan Diego Flórez

Albert Etienne Dupuis

Charlotte Julie Boulianne

Sophie Slávka Zámečníková

Le Bailli Hans Peter Kammerer

Schmidt Andrea Giovannini

Johann Michael Arivony

Die Produktion

Werther

wird gefördert von



15 Fragen an...



Von links nach rechts: Sarah Tysman (Studienleiterin), Stephen Hopkins (stellv. Studienleiter), Eric Melear, Cécile Restier, Julia Simonyan, Jendrik Springer (Musikalischer Assistent des Musikdirektors), Kristin Okerlund, Tommaso Lepore, Annemarie Herfurth, Anton Ziegler

Die Solokorrepitoren sind das musikalische Rückgrat der Wiener Staatsoper: Acht einander ergänzende, erfahrene Künstlerpersönlichkeiten aus sechs verschiedenen Nationen (Österreich, Deutschland, Italien, Frankreich, Russland, USA) mit den unterschiedlichsten Werdegängen. Hervorragende Pianistinnen und Pianisten, die die aufgeführten Werke bis in ihre feinsten Verästelungen kennen. Erste Ansprechpartner der Dirigenten auf den Proben, Garanten dafür, dass die ihnen anvertrauten Sängerinnen und Sängern zur jeweils höchstmöglichen vokalen und interpretatorischen Qualität geführt werden. Im Opernalltag auf die unterschiedlichsten Wirkungsstätten im Haus verstreut, haben sich Annemarie Herfurth, Stephen Hopkins (Stellv. Studienleiter), Tommaso Lepore, Kristin Okerlund, Cécile Restier, Julia Simonyan, Jendrik Springer (Musikalischer Assistent

des Musikdirektors) und Anton Ziegler im Dezember auf der Eberhard Waechter-Bühne versammelt und auf unsere Bitte hin einen Proust'schen Fragebogen beantwortet.

Warum haben Sie begonnen Klavier zu spielen?

ANNEMARIE HERFURTH Ich wollte das können, was mein Papa konnte.

STEPHEN HOPKINS Es hat Spaß gemacht, es war wie ein neues Spiel.

KRISTIN OKERLUND Meine Mutter ist eine Klavierlehrerin. Ich habe in ihren Stunden immer zugehört und habe dann versucht alles nachzuspielen.

JULIA SIMONYAN Ich wollte die Melodien, die ich hörte, selber spielen können.

JENDRIK SPRINGER Es stand ein Instrument bei uns in der Wohnung herum...

ANTON ZIEGLER Da bin ich einem gesungenen Versprechen von Jopi Heesters auf den Leim gegangen.

Ihr Lieblingskomponist?

ANNEMARIE HERFURTH Bach – für mich das A und O in der Musik, er erdet mich in allen Lebenslagen; Bruckner und Wagner – da geht mir das Herz auf.

STEPHEN HOPKINS Liszt – sein umfangreiches Œuvre als Komponist (Symphonische Dichtungen), Pianist (u.a. virtuose Variationen über Opern, *Ungarische Rhapsodien*, *Liebesträume*) und Dirigent (hat die Uraufführung von *Lohengrin* dirigiert).

TOMMASO LEPORE Ravel: Zaubermusik!! Opernkomponist: Puccini – seine Melodien sind mitreißend und erinnern mich an meine Heimat.

KRISTIN OKERLUND Ich habe keinen Lieblingskomponisten, ich liebe, was ich im Moment mache!

CÉCILE RESTIER Das ist vollkommen unmöglich zu beantworten!

JULIA SIMONYAN Bach, Mozart, Rachmaninow, Tschaikowski, Verdi, Strauss. Die Musik von jedem dieser Komponisten fasziniert mich ganz besonders

JENDRIK SPRINGER Brahms! (Aber nicht wegen der Tatsache, dass er keine Oper geschrieben hat.)

ANTON ZIEGLER Richard Wagner – der Komponist meiner Lieblingsoper.

Ihre Lieblingsoper?

ANNEMARIE HERFURTH Humperdincks *Hänsel und Gretel* – das war die Initialzündung für meine Opernbegeisterung; Der *Ring*; *Tristan und Isolde* – Wagners Opern ziehen mich jedes Mal vollkommen in ihren Bann; *Die Gezeichneten* – eine wunderbare Oper mit sehr berührender Musik und Text; *Elektra* – packend psychologisch; *Die englische Katze* – saukomisch.

TOMMASO LEPORE *Turandot*: tolle Musik, fantastische Arien, perfekte Mischung von italienischer Melodie und exotischen Farben... und die erste Oper, die ich überhaupt komplett gehört habe.

KRISTIN OKERLUND *Figaro*, *Bohème*, *Tosca*, *Ring*, *Peter Grimes*, etc.

CÉCILE RESTIER Die, die ich gerade spiele... da wir sehr viele Werke spielen, gibt es hier einen steten Wechsel.

JULIA SIMONYAN *Le nozze di Figaro* – bringt immer gute Laune mit.

JENDRIK SPRINGER Ich bin immer hin- und hergerissen zwischen *Tristan*, *Meistersinger* und *Parsifal*.

ANTON ZIEGLER *Die Meistersinger von Nürnberg* – nicht zuletzt aufgrund der angenehmen Jahreszeit, in der die Handlung spielt.

Ihre Lieblingsfigur in einer Oper?

ANNEMARIE HERFURTH Mime in *Siegfried* und die Hexe in *Hänsel und Gretel* – beide eigentlich böse, aber aufgrund witziger und intelligenter Sprach- und Musikbehandlung absolute Sympathieträger.

STEPHEN HOPKINS Es gibt so viele – im deutschen Fach am liebsten Papageno und im italienischen muss es Nemorino sein.

TOMMASO LEPORE Es gibt zwei: Madama Butterfly und Nemorino. Beide ganz naiv, aber sie lieben ohne Grenzen, und die Liebe ist die stärkste Motivation für ihre Tat... leider hat nur der eine am Ende Glück.

KRISTIN OKERLUND Scarpia. Ich würde so gerne Scarpia singen. Unglaublich schöne Musik und so ein fieser Charakter!

CÉCILE RESTIER Isabella in *L'italiana in Algeri*: Sie ist eine starke Frau und bekommt alles, was sie will!

JULIA SIMONYAN Tatjana aus *Eugen Onegin*, eine der wunderschönsten und stärksten Figuren, integer, natürlich, einfach und fähig zu tiefem, aufrichtigem Gefühl.

ANTON ZIEGLER Monsieur Taupe aus *Capriccio*. Ehre wem Ehre gebührt!

Die für Sie eindrucksvollste Passage in der Opernliteratur?

ANNEMARIE HERFURTH Gespräch Brünhilde und Wotan plus Feuerzauber im 3. Akt *Die Walküre*, Abendsegen und der Traum in *Hänsel und Gretel*, Ouvertüre *Die Gezeichneten*, 2. Akt *Tristan und Isolde*, Arie Pamina »Ach, ich fühl's« in *Die Zauberflöte* (nur ein paar Beispiele – es gibt für mich noch sehr viel mehr).

STEPHEN HOPKINS Interessanterweise, fast immer die Zwischenspiele wo kein Sänger dabei sind (z.B. Intermezzo aus *Cavalleria rusticana* oder

Siegfrieds Tod). Diese berühren mich persönlich am intensivsten.

TOMMASO LEPORE Zweifellos »Amami Alfredo«, 2. Akt *Traviata*!

KRISTIN OKERLUND Isoldes Liebestod.

CÉCILE RESTIER Es ist schwer, von der Hinrichtung Jochanaans in *Salome* nicht beeindruckt zu sein.

JULIA SIMONYAN Das Ende des zweiten Aktes (Duett) und der Übergang zum dritten Akt in *Tristan und Isolde*.

JENDRIK SPRINGER Im 3. Akt des *Parsifal* der Moment, in dem Gurnemanz den gerade erschienenen fremden Ritter als den zurückgekehrten Parsifal erkennt. Dieses mich jedesmal aufs Neue ergreifende Zwischenspiel enthält sowohl den (wie Simon Rattle es einmal nannte) »längsten Vorhalt der Musikgeschichte« als auch die Stelle, die Bruckner im langsamen Satz der 7. Symphonie aufgreift als Reverenz an den hochverehrten »Meister« Richard Wagner. (Wer einen Peters-Klavierauszug zur Hand hat: Ich spreche von S. 221 unten »Sehr langsam«.)

ANTON ZIEGLER *Tristan und Isolde*, 3. Akt, das kurze Orchesterzwischenspiel nach »Die Leuchte verlischt, zu ihr, zu ihr!«.

Was halten Sie für die größte künstlerische Untugend?

ANNEMARIE HERFURTH Sich nicht um Gestaltung und Tiefgründigkeit zu bemühen.

STEPHEN HOPKINS Neid.

TOMMASO LEPORE Wenn sich Künstler/Innen über ihren Job beklagen... Wir arbeiten für die Kunst, das ist ein absolutes Privileg, man sollte das nie vergessen!

KRISTIN OKERLUND Wenn ein Sänger unrhythmisches ist.

CÉCILE RESTIER Instinkt.

JULIA SIMONYAN Abneigung gegen das Stück, das man gerade aufführt oder kreiert.

JENDRIK SPRINGER Eine Tradition nur um der Tradition willen fortzuführen.

ANTON ZIEGLER Tabletcomputer in musikalischen Proben als Notenersatz.

Was halten Sie für die größte künstlerische Tugend?

ANNEMARIE HERFURTH Größtmöglicher Gestaltungswille gepaart mit gut funktionierender Technik,

an die ich als Zuhörerin nicht denke, weil mich der Vortrag so fesselt und berührt.

STEPHEN HOPKINS Geduld, Aufeinanderhören.

TOMMASO LEPORE Andere Leute zu überzeugen und berühren.

KRISTIN OKERLUND Musikalität.

CÉCILE RESTIER Instinkt.

JULIA SIMONYAN Die Fähigkeit, bei einem Zuhörer oder Zuschauer Emotionen und Interesse zu wecken.

JENDRIK SPRINGER Die Kombination aus Selbstbewusstsein und Bescheidenheit.

ANTON ZIEGLER Wahrhaftigkeit (idealerweise begleitet vom Bemühen um halbwegs richtige Intonation).

Ihre wunderbarste Erfahrung in der Oper?

ANNEMARIE HERFURTH Da gab es viele Vorstellungen!! In Wien, in Leipzig, in Bayreuth... Sehr eindrücklich in Erinnerung ist mir auch das Oper-Spielen in der Kindheit mit meinen Geschwistern – inklusive Bühnenbildmalen (auf Bettlaken), Requisitenbasteln (u.a. lebensgroße Puppen als Chorersatz), Programmheftschriften, Verkleiden, ständiger Rollentausch (wir waren zu viert, die meisten Opern haben mehr Protagonisten), Textlernen und mit der Schallplatte mitsingen.

STEPHEN HOPKINS Jedes Mal, wenn ich Leo Nucci bei einer szenischen Probe einer Verdi-Oper begleitet habe. Diese Serie von *Simon Boccanegra* mit ihm und Ferruccio Furlanetto werde ich nie vergessen. Maestro Nucci ist später auch als Renato in *Maskenball* eingesprungen und ich war eingeteilt Logendienst zu machen. Er war einfach fantastisch – nicht nur beim Singen, auch schauspielerisch und stilistisch. Ich habe nur ein einziges Mal in der Oper geweint: bei seinem Liederabend, als er den Prolog aus *Pagliacci* gesungen hat. Ich wurde so berührt, dass ich die Tränen nicht zurückhalten konnte.

TOMMASO LEPORE *Die Frau ohne Schatten* am Linzer Landestheater, meine einzige Strauss-Produktion bisher.

KRISTIN OKERLUND Es gibt so viele: Die Arbeit mit Pavarotti, Domingo, Carreras, Bonisoli, Kraus, Gruberova, Zampieri, Raimondi, Bruson, Nucci, etc.

CÉCILE RESTIER Die 3. *Leonoren*-Ouvertüre in *Fidelio* in einer Aufführung an der Wiener Staatsoper unter Adam Fischer: Ich erinnere mich noch

sehr gut an die Energie und den Klang an diesem Abend.

JULIA SIMONYAN Es gibt viele, eine von denen war *Dido and Aeneas* an der Scala.

JENDRIK SPRINGER Man tendiert ja dazu, in der Vergangenheit liegende Ereignisse zu erklären, also nenne ich zwei Vorstellungen aus meiner ersten Wiener Saison (2002/03): die Premieren von *Simon Boccanegra* mit Gatti, Hampson, Furlanetto und *Tristan und Isolde* mit Thielemann – und bin mir sehr wohl der Tatsache bewusst, dass ich in 20 Jahren auch Erlebnisse aus der Jetzzeit nennen werde!

ANTON ZIEGLER Natürlich die Stehplatzfreuden meiner Teenagerzeit.

Welche natürliche Gabe möchten Sie besitzen?

ANNEMARIE HERFURTH Gelassenheit mit meinen eigenen Fehlern.

STEPHEN HOPKINS Die Gabe zwei Sachen gleichzeitig gleichermaßen gut zu machen.

TOMMASO LEPORE Fliegen... oder Teletransport. Aber das sollten alle Menschen haben, viele Probleme auf der ganzen Welt wären gelöst!

KRISTIN OKERLUND Eine schöne Stimme.

CÉCILE RESTIER Es wäre wunderbare, wenn ich mich verdoppeln könnte: Dann könnte ich mich gleichzeitig um meine Kinder kümmern und üben.

JULIA SIMONYAN Geduld.

JENDRIK SPRINGER An zwei Orten gleichzeitig sein zu können, um am unerschöpflichen Kulturleben dieser Stadt noch intensiver teilzunehmen!

ANTON ZIEGLER Unerwünschte akustische Reize ausblenden zu können.

Was wäre Ihr Alternativberuf gewesen?

ANNEMARIE HERFURTH Gab es nicht, ich liebe meinen Beruf. Falls ich irgendwann nicht mehr Klavier spielen können sollte, werde ich mir etwas anderes an der Oper suchen (müssen).

STEPHEN HOPKINS Lehrer, glaube ich. Ich habe mich aber immer nur als Musiker gesehen.

TOMMASO LEPORE Chef! Oder Architekt (langweiliger).

KRISTIN OKERLUND Gab es keinen.

CÉCILE RESTIER Ich fürchte, ich wäre in allen anderen Berufen nicht zu gebrauchen... wobei: die

Arbeit mit Dirigenten und Sängern hat mich viel über Psychologie gelehrt.

JULIA SIMONYAN Schauspielerin oder Ärztin.

JENDRIK SPRINGER Mathematiker. Das wollte ich ursprünglich studieren.

ANTON ZIEGLER Ich bin ja schon im Alternativberuf.

Welche Kunstform mögen Sie neben der Musik am meisten?

ANNEMARIE HERFURTH Die bildende Kunst
STEPHEN HOPKINS Malen.

TOMMASO LEPORE Kulinarische Kunst!! ;-)

KRISTIN OKERLUND Malerei.

CÉCILE RESTIER Ich mag das Ballett – wobei: auch da ist Musik im Spiel – und dann Literatur... in meiner Tasche befindet sich immer ein Buch.

JULIA SIMONYAN Literatur und Malerei.

JENDRIK SPRINGER Literatur!

ANTON ZIEGLER Literatur.

Mit welchem Komponisten würden Sie gerne auf einen Kaffee gehen?

ANNEMARIE HERFURTH Bach, Mozart, Bruckner, Brahms, Korngold.

STEPHEN HOPKINS Mozart, aber dann lieber gleich ein Bier!

TOMMASO LEPORE Rossini... aber nicht um über Musik zu reden, sondern übers Essen!

KRISTIN OKERLUND MOZART.

CÉCILE RESTIER Mozart und Berg.

JULIA SIMONYAN Mit Mozart würde ich mich gerne beim Kaffee unterhalten.

JENDRIK SPRINGER Gustav Mahler. Der ist vor über 100 Jahren gestorben, aber wirkt für mich bis heute wahnsinnig modern (auch als Person)!

ANTON ZIEGLER Eindeutig mit meinem verehrten Lehrer Kurt Schwertsik, aber der trinkt glaub ich lieber Tee.

In welcher historischen Zeit würden Sie am liebsten Opernaufführungen erleben?

ANNEMARIE HERFURTH Heute! Und: 1876 die ersten Bayreuther Festspiele, und: in den 1950er Jahren.

STEPHEN HOPKINS Am Anfang des 20. Jahrhunderts: bei der Premiere von Puccinis *La fanciulla del West* an der Met.

TOMMASO LEPORE 50er Jahre in Mailand, die Zeit von Callas, Di Stefano, Gobbi usw.

KRISTIN OKERLUND Immer in der Zeit, in denen die Werke geschrieben wurden.

CÉCILE RESTIER Ich wäre gerne Zeugin beim Skandal der Uraufführung von *Carmen* in der Opéra Comique 1875.

JULIA SIMONYAN In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

JENDRIK SPRINGER Die ersten Bayreuther Festspiele 1876 hätte ich gern miterlebt!

ANTON ZIEGLER In den Nullerjahren des 20. Jahrhunderts.

Seit wann sind Sie an der Wiener Staatsoper tätig?

ANNEMARIE HERFURTH Seit der Spielzeit 2019/20.

STEPHEN HOPKINS Seit September 2010.

TOMMASO LEPORE Seit der »Covid-Spielzeit« 2020/21.

KRISTIN OKERLUND Seit 1993.

CÉCILE RESTIER Seit zehn Jahren.

JULIA SIMONYAN Seit September 2020.

JENDRIK SPRINGER Seit Herbst 2002.

ANTON ZIEGLER Seit 2019.

Was darf man einen Solorepetitor/ eine Solorepetitorin nie fragen?

ANNEMARIE HERFURTH Hast du auch einen *richtigen* Beruf? Was machst du vormittags?

STEPHEN HOPKINS Es gibt leider ein Stigma, dass wir Solorepetitoren kein Solostücke spielen können. Meine Karriere hat definitiv mit Soloklavierrepertoire und Konzerten begonnen – Oper war eine schöne, interessante Fortentwicklung. Wenn man mich fragt, ob ich Solo spielen kann, bin ich immer etwas beleidigt.

TOMMASO LEPORE Nichts! Ich würde eher sagen: was MUSS man einen Solorepetitor IMMER fragen? ... und die richtige Antwort lautet »Was verlangst du für eine private Stunde?« ;)

KRISTIN OKERLUND Man darf mich alles fragen.

CÉCILE RESTIER Die französische Bezeichnung von Solorepetitor als »chef de chant« wird oft als Chorleiter missinterpretiert. Und so bin ich mein Leben lang damit beschäftigt, aufzuklären, dass ich weder Chöre noch Orchester dirigiere und... »nein, ich möchte das auch nicht tun!«.

JULIA SIMONYAN Hast Du gerade Zeit? :-)

JENDRIK SPRINGER »Müssen wir das wirklich nochmal

machen?« (Das fragen glücklicherweise aber eh die wenigsten).

ANTON ZIEGLER »Kann ich beim Umblättern helfen?«

Zumindest das können wir eigentlich wirklich alle sehr gut selber.



Von oben nach unten: Jendrik Springer, Kristin Okerlund, Tommaso Lepore, Stephen Hopkins, Eric Melear, Cécile Restier, Sarah Tysman, Julia Simonyan, Anton Ziegler, Annemarie Herfurth

Den gesamten Fragebogen mit zusätzlichen 18 Fragen und Antworten finden Sie unter → wiener-staatsoper.at

DER *Doppelpunkt*

Giacomo Puccinis *La bohème* besticht neben der melodischen Meisterschaft durch die detailliert komponierten Stimmungen. Wenn die schwer kranke Mimì am Beginn des dritten Aktes die Barrière d'Enfer erreicht – die Zollbarriere im Süden von Paris – hat das Orchester bereits die unverwechselbare Atmosphäre eines winterlichen Frühmorgens etabliert. Damit das gelingt, greifen die Schlagwerker im Graben und hinter der Bühne zu ungewöhnlichen Mitteln.

Der Morgen graut, die Stadt erwacht: In der Partitur bedeutet das, dass noch aus dem Fortissimoauftakt das ganz leise Tremolo der Celli aufsteigt – »subito pianopianissimo«, so die Vorschrift. Aus dem Orchestergraben scheint das »vage Licht der allerersten Dämmerung« aufzugehen, das die Szenenanweisung beschreibt.

»Es klingt, als würde noch der Nebel über der Stadt liegen«, sagt Oliver Madas, Schlagwerker des Wiener Staatsoperorchesters. »Eine beinahe impressionistische Stelle – ein Bild, das sich zuerst noch nicht ganz erschließt. Der Akt hat gerade begonnen, und nach dem imposanten Orchesterauftakt herrscht eine Art Nebelstimmung, eine Übergangsstimmung. Etwas Sphärisches, das sich in den musikalischen Sprengseln und Einwürfen, die folgen, gut ausdrückt.«

In der Nebelstimmung treten zuerst jene Gruppen auf, die am frühen Morgen ihr Tagwerk beginnen: Müllmänner, Zöllner, Milchhändlerinnen stellen sich ein und konterkarieren den leisen Orchesterklang mit lauten Rufen. Dann folgt die besagte Stelle, an der Puccini die Reste der Nacht in den beginnenden Tag hineinkomponiert hat: Aus einem Cabaret erklingt – vom Frauenchor gesungen – ein Lied über den Wein und die Liebe, in das Musetta einstimmt. Das Lied wird von einem leisen, rhythmischen Klingen

begleitet. Die Partitur gibt Aufschluss: »Bicchieri« sind hier gefordert, Gläser also. Und diese Gläser sind nicht nur rhythmisch exakt notiert, sondern auch die Tonhöhe ist festgelegt, ein zweigestrichenes C. Verfügt das Orchester also über gestimmte Gläser? Und wie hat man sich diese Instrumente vorzustellen?

»Die Notation ist mit Vorsicht zu genießen«, sagt Leonhard Waltersdorfer, einer der Schlagwerker im Bühnenorchester, die auch für den Gläserklang zuständig sind. »Viele ältere Partituren notieren Schlagzeugstellen im Violinschlüssel, die man in der heutigen Schlagzeugnotation ohne spezifische Tonhöhe schreiben würde.«

Dafür, dass Puccini hier vor allem an »scharfes« Klirren gedacht hat, spricht die Tonwahl, wie Oliver Madas anmerkt: »Die Stelle steht in D-Dur. Das C könnte ein Hinweis darauf sein, dass Puccini hier vor allem einen Ton haben wollte, der klar gegen die Tonart geht.« Die Tonhöhe wird hier also nicht ganz wörtlich genommen – sehr wohl aber der Rhythmus und auch die Klangfarbe. »In der Partitur steht tatsächlich, dass die Gläser mit Tischmessern angeschlagen werden sollen«, erklärt Leonhard Waltersdorfer. »Dieser Vorschrift versuchen wir Rechnung zu tragen, indem wir mit metallenen Triangel-Schlegeln auf den Gläsern spielen.«

Die Gläser, von denen die Rede ist, sind handelsübliche Wein- und Sektgläser, die seit vielen Jahren im Bühnenorchester zum Einsatz kommen. Die Spuren vergangener Produktionen sind teils deutlich zu sehen. »Etwa an den Markierungen und Wasserrändern«, erklärt Leonhard Waltersdorfer. Sie stammen von der Kinderproduktion *Das Traumfresserchen* (ab 1999) und zeigen, dass die Gläser tatsächlich auch einmal »gestimmt«, also durch die Befüllung mit Wasser auf eine bestimmte Tonhöhe gebracht wurden.

Zurück an die Barrière d'Enfer, in den dritten Akt von *La bohème*: Hier antwortet den Gläsern, die hinter der Bühne geschlagen werden, das Glockenspiel aus dem Graben zusammen mit Harfen und Holzbläsern mit jenem unheimlich anmutenden Motiv in Sekundschritten, das am Beginn des Aktes eingeführt worden ist. »Puccini macht das sehr geschickt«, sagt Oliver Madas. »In den ersten beiden Akten verwendet er das Glockenspiel als quirliges, fröhliches Instrument, das bei den schnellen Orchesterabgängen mit den Holzbläsern und Streichern spielt. Es wandelt sich dann aber zum Bedrohlichen. Der Komponist nutzt dabei die besondere Farbigkeit des Instruments: Es kann sehr fröhlich, im positiven Sinn naiv wirken, leicht und transparent. Und es kann zugleich mit einzelnen, geschickt eingesetzten Tönen einen sehr dunklen, düsteren Gehalt bekommen. Darum ist das Instrument gewissermaßen das Ass im Ärmel von Komponisten, die mit einem großen Orchester arbeiten und dann für eine besondere Szene noch einmal einen Farbton zeigen wollen, der noch nicht bekannt ist. Die guten Komponisten wussten das sehr gut einzuschätzen.«

Die besondere Atmosphäre, die Puccini am Beginn des 3. Aktes vorschwebte, entsteht aus dem Zusammenspiel von Bühnenmusik und Graben, die, wie Oliver Madas betont, hier »Hand in Hand gehen.« Folgerichtig hat die Bühnenmusik den nächsten prominenten Einsatz: Sie spielt das Morgengeläute aus dem »Ospizio Santa Teresa«, das wiederum das »Big-Ben-Thema« aus dem Uhrturm des Londoner Westminster-Palastes zitiert. Dafür kommen die berühmten Röhrenglocken des Bühnenorchesters zum Einsatz, die etwa auch die Glocken Roms in Puccinis

Tosca zum Klingen bringen (siehe dazu dem Beitrag in der diesjährigen Septemberausgabe von *Opernring 2*).

In *La bohème* vollenden die Glocken den Übergang von der Nacht zum Tag, an dessen musikalischem Beginn die klirrenden Gläser aus dem Cabaret stehen. Mit der »Mattinata«, dem Morgengeläut, ist die Nacht endgültig vorbei und etwas Neues beginnt.

»Glocken sind immer ein Doppelpunkt«, sagt Oliver Madas. »In der Entstehungszeit vieler Stücke war der Alltag des Publikums noch stärker vom Glockenklang geprägt. Wenn man darauf achtet, kann man diese Prägung aber auch heute noch feststellen. In der U-Bahn, wenn etwas öffentlich angekündigt wird, im Radio: Es beginnt immer mit einer Glocke oder einem Gong. Und das ist ein Moment, bei dem man kurz innehält und wartet, was kommt. Im Orchester ist es auch so: Wo Glocken notiert sind,

haben wir immer einen Doppelpunkt vor uns und eine große Verantwortung, als Musiker die richtigen Lösungen zu finden.«

Im Spielplan der Staatsoper findet sich ein weiteres Werk, das solche

Doppelpunkte enthält: Johann Strauss' *Fledermaus*. Hier werden die Glockenschläge in der Ouvertüre wiederum auf Röhrenglocken gespielt, dieses Mal allerdings von den Schlagwerkern im Orchestergraben. Ungewöhnlich ist die Lösung, die für Gabriel von Eisensteins Damenuhr gewählt wurde: Ihr heller Glockenton wird direkt von der Inspizienz gespielt. Sie verfügt zu diesem Zweck über einen einzelnen Glockenspielton, der eigens in ein Holzgestell eingepasst wurde. Die Provenienz dieses Tones lässt sich noch feststellen, so Oliver Madas: »Wir haben in unserem Fundus einmal ein sehr altes Glockenspiel gefunden, bei dem ein einzelner Ton gefehlt hat. Und an der Stelle dieses fehlenden Tones steckte ein Zettel mit dem Vermerk ›Lieg beim Inspizienten für *Fledermaus*‹.«

Die stimmungsvolle Szenerie am morgendlichen Pariser Strand und die verhängnisvolle Damenuhr haben außer dem bedeutsamen Einsatz des Glockenklangs noch etwas gemeinsam: Die Komposition oszilliert zwischen Bühne und Orchestergraben, die Partitur breitet sich auf die Hinterbühne aus und die Bühnenhandlung in den Orchestergraben. Der Doppelpunkt in der Partitur ist ein musiktheatrales Zeichen.



PINNWAND

<h2>GEBURTSTAGE</h2> <p>2. Jänner → Paolo Bordogna (50) 2. Jänner → Juri Grigorowitsch (95) 4. Jänner → Grace Bumbry (85) 10. Jänner → James Morris (75) 10. Jänner → KS Tomasz Konieczny (50) 17. Jänner → Michael Kraus (65) 24. Jänner → KS Stephen Gould (60)</p>	<p>8. JÄNNER, 19.30 → Ö1 DON CARLO (VERDI)</p> <p><i>Musikalische Leitung</i> Jordan <i>Mit</i> Siri / Gubanova / Signoret / Tonca – Pape / Sartori / Anger / Pinkhasovich / Dumitrescu / Bartneck Chor und Orchester der Wiener Staatsoper Aufgenommen am 16. Dezember 2021 an der Wiener Staatsoper</p>	<h2>BALLETTCCLUB WIENER STAATSBALLETT</h2>
<h2>PREISGEKRÖNT</h2> 	<p>29. JÄNNER, 19.00 → Ö1 PETER GRIMES (BRITten)</p> <p><i>Musikalische Leitung</i> Young <i>Mit</i> Davidsen / Beinart / Tonca / Marthens / Houtzeel – Kaufmann / Terfel / Schneider / Bankl / Osuna / Häßler / Van Heyningen Live aus der Wiener Staatsoper</p>	<p>Im Jänner bietet das Programm den Förderern des Ballettclubs Probeneinblicke, ein Künstlergespräch sowie eine Preisverleihung. Einblicke in die Premiere <i>Liebeslieder</i> gibt am 8. Jänner um 9.30 Uhr der Besuch einer Bühnenprobe mit Einführung in der Wiener Staatsoper. Am 29. Jänner folgt ein Probenbesuch zur Premiere <i>Begegnungen</i> um 9.30 Uhr in der Volksoper Wien, ebenfalls mit Einführung und anschließendem Künstlergespräch mit dem Choreographen Andrey Kaydanovskiy. Als »Ballettclub Extra« findet am 30. Jänner im Anschluss an die Vorstellung von <i>Peter Pan</i> (16.30 Uhr, Volksoper) die Verleihung des Ballettclub Förderpreises an den Tänzer Keisuke Nejime durch Sonja Wimmer (Hotel Harmonie) & Ingeborg Tichy-Luger (Botschafterin des Ballettclubs) im Hotel Harmonie, Harmoniegasse 5–7, 1090 Wien, statt.</p> <p>Fördern auch Sie das Wiener Staatsballett durch eine Mitgliedschaft im Ballettclub. Weitere Informationen finden Sie auf -> wiener-staatsoper.at/ballettclub. Über Ihre Kontaktaufnahme freut sich Ingeborg Tichy-Luger, Botschafterin des Ballettclubs, via → ballettclub@wiener-staatsballett.at</p>
<p>Olga Neuwirth hat für ihre Oper <i>Orlando</i> – ein Auftragswerk der Wiener Staatsoper, das im Dezember 2019 uraufgeführt wurde – den mit \$100.000 dotierten <i>Gravemeyer Award</i> 2022 der University of Louisville erhalten. Der prestigeträchtige Preis wurde im Dezember 2021 verliehen, die Wiener Staatsoper hat Neuwirths Werk nominiert.</p>	<p>30. JÄNNER, 15.05 → Ö1 DAS WIENER STAATSOPERNMAGAZIN</p> <p>Ausschnitte aus aktuellen Aufführungen der Wiener Staatsoper <i>Mit</i> Michael Blees</p>	<h2>LIVE-STREAMS AUS DER WIENER STAATSOPER</h2>
<h2>KOSTÜM-AUSSTELLUNG</h2>	<p>14. JÄNNER, 19.30 LIEBESLIEDER</p> <p>OTHER DANCES (Jerome Robbins / Frédéric Chopin) CONCERTO (Lucinda Child / Henryk M. Górecki) LIEBESLIEDER WALZER (George Balanchine / Johannes Brahms) <i>Tänzerinnen & Tänzer</i> Schoch / Bottaro / Konovalova / Yakovleva – Lazik / Cherevychko / Török / Kimoto u.a. <i>Sängerinnen & Sänger</i> Wallroth / Maitland – Amako / Kazakov <i>Klavier</i> Tysman – Hopkins</p>	<p>Das professionelle klassische Training für Berufstänzer*innen, Pädagog*innen, Studierende und fortgeschrittene Hobbytänzer*innen (ab 14 Jahren) des Wiener Staatsballetts: Jeden Samstag alternierend geleitet von Louisa Rachedi, Martin Schläpfer und weiteren Mitgliedern des Wiener Staatsballetts. Trainiert wird zu Live-Klaviersmusik. <i>Wo</i> Ballettakademie der Wiener Staatsoper, Nurejew Saal, Hanuschhof 3, 1010 Wien <i>Wann</i> jeden Samstag (außer an Feiertagen und in der Spielzeitpause) um 16 Uhr; Einlass: ab 15.30 Uhr <i>Dauer</i> 90 Minuten <i>Kostenbeitrag</i> € 20,- pro Unterricht. <i>Tickets & weitere Infos</i> über die aktuellen Covid-19-Maßnahmen: → wiener-staatsballett.at</p>
<h2>RADIO-TERMINE</h2>	<p>2. JÄNNER, 15.05 → Ö1 ÜBER ALLE FACHGRENZEN HINWEG</p> <p>Grace Bumbry zum 85. Geburtstag <i>Mit</i> Michael Blees</p>	<p>27. JÄNNER, 18.30 PIQUE DAME (TSCHAIKOWSKI)</p> <p><i>Musikalische Leitung</i> Gergiev <i>Inszenierung</i> Nemirova <i>Mit</i> Borodina / Guseva / Bohinec / Houtzeel / Nekhames / Okerlund – Golovnin / Markov / Pinkhasovich / Bartneck / Solodovnikov / Pollak / Dumitrescu / Kammerer Chor und Orchester der Wiener Staatsoper</p>

Operngeher 7 fragt:

Wozu dient der Eiserne Vorhang?



Der Eiserner Vorhang springt bei einem Opernbesuch sofort ins Auge. Der aktuelle Vorhang wurde von der brasilianischen Künstlerin Beatriz Milhazes gestaltet. Gemeinsam mit »museum in progress« wird diese Fläche seit 1998 jedes Jahr von einem Werk eines Künstlers oder einer Künstlerin temporär bespielt und erfreut so das Publikum in den Pausen und vor der Vorstellung.

Dabei hat der Eisernen Vorhang eigentlich einen sehr ernsten Hintergrund. 1881 brannte bei einer der schwersten Feuerkatastrophen der österreichischen Geschichte das damalige Ringtheater ab, nach offiziellen Angaben kamen 384 Menschen ums Leben. Dieser Brand hatte seine Ursache in den damals üblichen Gasbeleuchtungen auf der Bühne. Das Feuer griff auf die hochgradig brennbaren Prospekte und Bühnenteile über und setzte schließlich den Zuschauerraum in Brand.

Den damaligen Vorläufer des Eisernen Vorhangs (die sogenannte Kurtine) konnte man nicht rechtzeitig

schließen. Es ist außerdem fraglich, ob die Kurtine den Brand überhaupt eingrenzen hätte können. Der Eisernen Vorhang ist also eine Brandschutzeinrichtung. Er trennt das Zuschauer- und das Bühnenhaus und verhindert ein Übergreifen von Feuer. Im Übrigen gibt es eine Vielzahl von brandschutztechnischem Regelwerk, um eine solche Katastrophe zu verhindern. Viele dieser Vorschriften gehen auf den Ringtheaterbrand zurück. Aus diesem Grund hat die Wiener Staatsoper auch eine eigene Betriebsfeuerwehr. Eine weitere dieser baulichen Besonderheiten findet sich mittlerweile in fast allen Theatern weltweit: Da die Türen des Zuschauerraumes des Ringtheaters nur nach innen öffneten, war es aufgrund des Menschenandrangs nicht möglich, die Türe von innen oder von außen zu öffnen. Die fliehenden Menschen drückten gegen die Türe und sperrten sie. Aus diesem Grund müssen alle Türen im Zuschauerraum nach außen öffnen, sodass im Fall einer Evakuierung die Türe nicht durch Menschenmassen blockiert werden können.



DER prägende MOMENT

HANNA-ELISABETH MÜLLER

Eines der ersten musikalischen Schlüsselerlebnisse, an das ich mich erinnern kann, war eine Aufführung des *Weihnachtsoratoriums* von Bach. Ich war ein kleines Kind und weiß noch, wie unglaublich beeindruckt ich gewesen bin – selbst wenn ich natürlich vieles von dem, was gesungen wurde, noch nicht begreifen konnte. Aber diese Vielfalt, die ich erlebte, also Chor, Orchester, Solisten, auch die Musik, all das bewegte mich zutiefst. Und ich weiß noch, wie ich meinen Vater verwundert anstieß und flüsterte: »Dass Geigen so leise spielen können!« Im Rückblick muss ich immer lächeln, wenn ich daran denke. Und gleichzeitig finde ich es spannend, dass mich als Kind weniger die Pauken, also das Laute, als das Leise der Violinen interessiert hat. Jedenfalls war das ein Moment, in dem in mir der Gedanke keimte, dass das eben Erlebte etwas ist, das ich später selber machen könnte. Ein Ausgangspunkt, wenn man so will.

Viele Jahre später, ich war in der Abitur-Zeit, hörte ich während einer Auto-Heimfahrt im Radio eine Aufnahme von Gustav Mahlers *Lieder eines fahrenden Gesellen*, gesungen von Thomas Hampson. Ein bahnbrechendes Erlebnis! Ich war von der Musik unvorstellbar ergriffen, emotional geradezu mitgenommen. Längst daheim angekommen, blieb ich im Auto sitzen und hörte gebannt die Aufnahme zu Ende an. Diese Schönheit der Stücke! Thomas' Interpretation! Einzigartig. Damals waren die *Lieder eines fahrenden Gesellen* noch Neuland für mich, und ob Thomas Hampson mir ein Begriff war, weiß ich heute nicht mehr. Aber nach diesem Erlebnis auf alle Fälle! Denn das Allererste was ich tat, war nachzuschauen, wer dieser unglaubliche Interpret eigentlich war. Wieder im Rückblick betrachtet finde ich es ungemein spannend, dass dieses Erlebnis gerade in eine Zeit fiel, in der ich zwar schon über den Sängerinnen-Beruf nachdachte, mich aber noch nicht endgültig für diesen Weg entschieden hatte. Wer weiß, was dieses Erlebnis alles in mir bewegt hat?

Beim nächsten großen Musikerlebnis war Thomas Hampson wieder mit dabei: Eine Kino-Übertragung aus der Metropolitan Opera, und zwar Jules Massenets

Thaïs. So eine wunderschöne Oper! Die Melodien sind himmlisch, jeder kennt natürlich die Meditation, aber die Oper als Gesamtpaket ist unheimlich schön, sphärisch, ergreifend und entsetzlich tragisch. Inszenierung und Ausstattung waren opulent, vor drei Jahren habe ich die Produktion übrigens noch einmal gesehen, dieses Mal tatsächlich live im Publikum und war immer noch begeistert.

Die Titelrolle wurde von Renée Fleming gesungen, eine wahre Sopran-Göttin, die ich ebenfalls sehr bewundere, nein: verehre! Eine unglaubliche Künstlerin, zutiefst professionell, vielseitig, ausgestattet mit einer der schönsten Stimmen. Und gleichzeitig ein so lieber, ein so guter Mensch ist. Auch hier eine verblüffende Überschneidung: Denn als ich bei den Salzburger Festspielen 2014 als Zdenka in *Arabella* mit ihr gemeinsam auf der Bühne stehen durfte, war das einer der besonderen Bühnen-Momente, in denen ich dachte: »Heute ist alles richtig. Genau *das* ist es!«

Wenn ich auch noch ein Werk aussuchen dürfte, das für mich Schlüssel-Charakter hat, dann sind es die *Vier letzten Lieder* von Richard Strauss. Sie haben etwas Erhebendes, es ist eine Musik, die mich sofort »abholt«, egal, ob als Interpretin oder als Zuhörerin. Eine einzigartige Verschmelzung von Orchester (beziehungsweise Orchestersolisten, wie man eigentlich sagen muss), Gesang und Text. Klar: Viele von uns lieben Richard Strauss, auch seine Opernwerke, und wir alle wissen: mit gutem Grund! Aber diese vier Lieder sind so besonders, so einmalig in ihrem Zusammenspiel, dass sie für mich über allem stehen. Jede Aufführung wird zu einem einzigartigen, besonderen Moment. Und darin liegt auch eine der Herausforderungen dieses Werks: Denn als Interpretin muss man sich bis zu einem gewissen Grad unter Kontrolle halten, damit man vor Ergriffenheit nicht auf offener Bühne zerfließt. Eine, ich nenne es mal professionelle Distanz, muss eingehalten werden. Doch gerade dieses hohe Potenzial an Emotionen zeichnet diesen kleinen Zyklus aus. Übrigens so ein Werk, bei dem ich sehr froh bin, eine Sopranistin zu sein!

JANNER 2022

1	Sa	Operette 19.00 – 22.30	DIE FLEDERMAUS → Johann Strauß	<i>Musikalische Leitung de Billy Inszenierung Schenk Mit Willis-Sörensen / Bock / Boecker / Tonca – Schager / Bankl / Amako / Unterreiner / Bartneck / Simonischek</i>	®
2	So	Kinderoper 11.00 – 12.30	DIE ENTFÜHRUNG INS ZAUBERREICH → Wolfgang Amadeus Mozart / Gerald Resch	<i>Musikalische Leitung Henn Inszenierung Blum → Wanderoper durch das Gebäude der Wiener Staatsoper</i>	ⓧ
		Oper 19.30 – 22.00	LA BOHÈME → Giacomo Puccini	<i>Musikalische Leitung Kim Inszenierung & Bühne Zeffirelli Mit Car / Zámečníková – Bernheim / Dupuis / Häßler / Solodovnikov / Pelz</i>	Ⓐ / 21A
3	Mo	Kinderoper 11.00 – 12.30	DIE ENTFÜHRUNG INS ZAUBERREICH → Wolfgang Amadeus Mozart / Gerald Resch	<i>Musikalische Leitung Henn Inszenierung Blum → Wanderoper durch das Gebäude der Wiener Staatsoper</i>	ⓧ
		Operette 19.00 – 22.30	DIE FLEDERMAUS → Johann Strauß	→ Besetzung wie am 1. Jänner	Ⓐ / U27
4	Di	Kinderoper 11.00 – 12.30	DIE ENTFÜHRUNG INS ZAUBERREICH → Wolfgang Amadeus Mozart / Gerald Resch	<i>Musikalische Leitung Henn Inszenierung Blum → Wanderoper durch das Gebäude der Wiener Staatsoper</i>	ⓧ
		Ballett 19.00 – 21.15	ONEGIN → Piotr I. Tschaikowski / Kurt-Heinz Stolze	<i>Choreographie Cranko Musikalische Leitung Reimer Mit Avraam / Dvořák / Horner / Kato – Peci / Dato / Teterin</i>	© / 4B / Ö1
5	Mi	Operette 19.00 – 22.30	DIE FLEDERMAUS → Johann Strauß	→ Besetzung wie am 1. Jänner	Ⓐ
6	Do	Oper 19.30 – 22.00	LA BOHÈME → Giacomo Puccini	→ Besetzung wie am 2. Jänner	Ⓐ / FZ
7	Fr	Ballett 19.00 – 21.15	ONEGIN → Piotr I. Tschaikowski / Kurt-Heinz Stolze	<i>Choreographie Cranko Musikalische Leitung Reimer Mit Papava / Bottaro / Horner / Wallner-Hollinek – Menha / Popov / Török</i>	© / 17B / Ö1
8	Sa	Konzert 11.00 – 12.30	KAMMERMUSIK DER WR. PHILHARMONIKER 4	<i>Mit Morrison / Traxler / Schneider / Hrastnik → Veranstaltung findet im Gustav Mahler-Saal statt</i>	®
		Oper 19.00 – 22.00	LA CENERENTOLA → Gioachino Rossini	<i>Musikalische Leitung Sagripanti Inszenierung Bechtolf Mit Goryachova / Kędzior / Nolz – Brownlee / Priante / Bordogna / Schrott</i>	Ⓢ / 5A
9	So	Konzert 11.00 – 12.00	ENSEMBLEMATINEE 3	<i>Mit Vörös – Mokus Klavier Restier → Veranstaltung findet im Gustav Mahler-Saal statt</i>	Ⓛ
		13.00 – 15.00	DANCE MOVIES	LUCINDA CHILDS → Film von Patrick Bensard <i>sowie</i> im Anschluss Publikumsgespräch mit Lucinda Childs. → Die Veranstaltung findet im Filmcasino, Margaretenstr. 78, 1050 Wien statt. Tickets sind ausschließlich über das Filmcasino erhältlich.	
		Oper 19.00 – 21.30	LA BOHÈME → Giacomo Puccini	→ Besetzung wie am 2. Jänner	Ⓐ / 10A
10	Mo	Oper 19.00 – 22.00	LA CENERENTOLA → Gioachino Rossini	→ Besetzung wie am 8. Jänner	Ⓢ / 5B
11	Di	Ballett 19.00 – 21.15	ONEGIN → Piotr I. Tschaikowski / Kurt-Heinz Stolze	<i>Mit dieser Vorstellung feiert Nina Poláková in der Rolle der Tatjana ihren Abschied vom Wiener Staatsballett. Die übrige Besetzung wie am 4. Jänner</i>	© / 17A / Ö1
12	Mi	Oper 19.30 – 22.00	LA BOHÈME → Giacomo Puccini	→ In dieser Vorstellung singt Clemens Unterreiner die Partie des Marcello und Vera-Lotte Boecker die Partie der Musetta. Die übrige Besetzung wie am 2. Jänner	Ⓐ / 10B / U27
13	Do	Oper 19.00 – 22.00	LA CENERENTOLA → Gioachino Rossini	→ Besetzung wie am 8. Jänner	Ⓢ / 18A

LEGENDE

Ⓐ Preise A
WE Werkeinführung
U27 unter 27
24A Abo

14	Fr	Ballett 19.30 – 21.15	PREMIERE LIEBESLIEDER → Frédéric Chopin / Henryk M. Górecki / Johannes Brahms	OTHER DANCES <i>Choreographie</i> Robbins Klavier Zapráván CONCERTO <i>Choreographie</i> Childs LIEBESLIEDER WALZER <i>Choreographie</i> Balanchine <i>Mit</i> Wallroth / Maitland – Amako / Kazakov <i>Klavier</i> Tysman – Hopkins Solisten & Corps de ballet des Wiener Staatsballetts	© / BPZ / WE
15	Sa	Konzert 15.00 – 16.30	VON SCHELMINNEN & NARREN	<i>Mit</i> Mitgliedern des Opernstudios → Veranstaltung findet im Gustav Mahler-Saal statt	⑩
		Oper 19.00 – 21.30	WERTHER → Jules Massenet	<i>Musikalische Leitung</i> Sagripanti <i>Inszenierung</i> Serban <i>Mit</i> Boulianne / Zámečníková – Flórez / Dupuis / Kammerer / Giovannini / Arivony	Ⓐ
16	So	11.00 – 13.15	MATINEE BALLETTAKADEMIE	<i>Choreographie</i> Petipa / Stefanou / Schläpfer / Weiss <i>Mit</i> Studierenden der Ballettakademie & Jugendkompanie der Wiener Staatsoper	Ⓜ
		Oper 19.00 – 21.30	LA BOHÈME → Giacomo Puccini	→ In dieser Vorstellung singt Clemens Unterreiner die Partie des Marcello und Vera-Lotte Boecker die Partie der Musetta. Die übrige Besetzung wie am 2. Jänner	Ⓐ / 21B
17	Mo	Oper 19.00 – 22.00	LA CENERENTOLA → Gioachino Rossini	→ Besetzung wie am 8. Jänner	Ⓢ / 18B / U27
18	Di	Oper 19.00 – 21.30	WERTHER → Jules Massenet	→ Besetzung wie am 15. Jänner	Ⓐ / 3A / U27
19	Mi	Oper 19.00 – 22.00	MACBETH → Giuseppe Verdi	<i>Musikalische Leitung</i> Bisanti <i>Inszenierung</i> Kosky <i>Mit</i> Pirozzi / Marthens – Salsi / Tagliavini / De Tommaso / Amako / Kazakov	Ⓐ / 11B / WE
20	Do	Oper 19.00 – 21.30	WERTHER → Jules Massenet	→ Besetzung wie am 15. Jänner	Ⓐ / 3B
21	Fr	Oper 19.00 – 22.15	WIEDERAUFGNAHME PIQUE DAME → Piotr I. Tschaikowski	<i>Musikalische Leitung</i> Gergiev <i>Inszenierung</i> Nemirowa <i>Mit</i> Borodina / Guseva / Bohinec / Houtzeel / Nekhames / Okerlund – Golovnin / Markov / Pinkhasovich / Bartneck / Solodovnikov / Pollak / Dumitrescu / Kammerer	Ⓐ / 7B / WE
22	Sa	Oper 19.00 – 22.00	MACBETH → Giuseppe Verdi	→ Besetzung wie am 19. Jänner	Ⓐ / WE
23	So	Oper 18.30 – 21.45	PIQUE DAME → Piotr I. Tschaikowski	→ Besetzung wie am 21. Jänner	Ⓐ / 24A / WE
24	Mo	Ballett 19.30 – 21.15	LIEBESLIEDER → Frédéric Chopin / Henryk M. Górecki / Johannes Brahms	→ Besetzung wie am 14. Jänner	© / 12A / Ö1 / WE
25	Di	Oper 19.00 – 22.00	MACBETH → Giuseppe Verdi	→ Besetzung wie am 19. Jänner	Ⓐ / 11A / U27 / WE
26	Mi	Oper 19.00 – 22.00	WIEDERAUFGNAHME PETER GRIMES → Benjamin Britten	<i>Musikalische Leitung</i> Young <i>Inszenierung</i> Mielitz <i>Mit</i> Davidsen / Beinart / Tonca / Marthens / Houtzeel – Kaufmann / Terfel / J. Schneider / Bankl / Osuna / Häßler / Van Heyningen	Ⓐ / WE
27	Do	Oper 18.30 – 21.45	PIQUE DAME → Piotr I. Tschaikowski	→ Besetzung wie am 21. Jänner	Ⓐ / 7A / U27 / WE
28	Fr	Ballett 19.30 – 21.15	LIEBESLIEDER → Frédéric Chopin / Henryk M. Górecki / Johannes Brahms	→ Besetzung wie am 14. Jänner	© / Ö1 / WE
29	Sa	Oper 19.00 – 22.00	PETER GRIMES → Benjamin Britten	→ Besetzung wie am 26. Jänner	Ⓐ / WE
30	So	Oper 18.30 – 21.45	PIQUE DAME → Piotr I. Tschaikowski	→ Besetzung wie am 21. Jänner	Ⓐ / 24B / WE
31	Mo	Ballett 19.30 – 21.15	LIEBESLIEDER → Frédéric Chopin / Henryk M. Górecki / Johannes Brahms	→ Besetzung wie am 14. Jänner	Ⓐ / 12B / U27 / Ö1 / WE

→ Die OPEN CLASS findet am 8. / 15. / 22. und 29. Jänner jeweils von 16.00 – 17.30
im Nurejew-Saal der Ballettakademie der Wiener Staatsoper statt (Einheitspreis € 20,-)

WIENER STAATSOPER

PARTNER & PARTNERIN

DR. CHRISTOPHER SPRINGER /
UNIV. PROF. DR. J.M. FUNOVICS /
ESTERHAZY BETRIEBE GMBH /
ANNE UND WOLFGANG TITZE /
ZUM WEISSEN RAUCHFANGKEHRER GASTRONOMIE GMBH /
HOTEL BRISTOL WIEN /
CHRISTINE SPÖRRI BÜHLER + PETER BÜHLER /
ASTRID POLAK /
SACHER HOTELS BETRIEBSGESELLSCHAFT MBH /
PETER SPAK GMBH /
RADATZ FLEISCHWARENVERTRIEBSGESMBH /
DR. GABRIELE WERNER, ALTOPARTNERS ÖSTERREICH /
HYPO VORARLBERG BANK AG /
AMCS PRIVATSTIFTUNG /
MARIA UND CHRISTIAN PLANEGGER /
KREMSLEHNER HOTELS /
THE HARMONIE VIENNA HOTEL /
REGINA UND JEAN SCHRÉDER /
DR. HAVA BUGAJER-GLEITMAN /
WALTER HAUNER /

BENEFACTOR & BENEFACTORIN

ELENA SMIRNOVA UND HRISTO HRISTOV /
RHOMBERG HOLDING /
DURST D.O.O., BELGRAD /
MICHAEL SCHNITZLER, VORSTAND DER G4S SECURE SOLUTIONS AG /
LUKOIL INTERNATIONAL GMBH /
KLAUS FLACHMANN /
SCHALLER HOLDING GMBH /
MARIA-ELISABETH SCHAEFFLER-THUMANN /
DR. PETRA UND PROF. THEO LIEVEN /
WIENER STÄDTISCHE VERSICHERUNG AG /
DR. HERBERT CORDT

DONATOR & DONATORIN

PHILORO EDELMETALLE GMBH /
HALLMANN HOLDING /
EVA-MARIA HÖFER & GERDA DUJSIK /
KOMMUNALKREDIT AUSTRIA AG /
RAINER WIRTSCHAFTSGÜTER-VERMIETUNGS GES.M.B.H. /
WOLFGANG & ANGELIKA ROSAM /
AGRANA BETEILIGUNGS-AG /
SIMACEK FACILITY MANAGEMENT GROUP GMBH /
PROFESSOR DR. KARL JURKA /
MARTIN SCHLAFF /
RAIFFEISEN BANK INTERNATIONAL AG /
BUWOG GROUP GMBH /
SUPERNova GROUP /
CHRISTIAN ZELLER PRIVATSTIFTUNG /
SCHÖLLERBANK AG UND UNICREDIT BANK AUSTRIA AG /
KÖNIG HOLDING AG /
MARCUS MEIER /
HELMUT ESSL /
GERSTNER CATERING BETRIEBS GMBH /
DIEHL STIFTUNG & CO KG /
HELM AG /
WIRTSCHAFTSKAMMER WIEN /
STRABAG SE /
ANDRÉ UND ROSALIE HOFFMANN /
BIOLITEC AG /
SIEMENS AG ÖSTERREICH /
RAIFFEISEN HOLDING NÖ-WIEN

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
DEZEMBER 2021
WIENER STAATSOPER
SAISON 2021/22
ERSCHEINUNGSWEISE: MONATLICH

HERAUSGEBER

Wiener Staatsoper GmbH

DIREKTOR

Dr. Bogdan Roščić

KAUFMÄNNISCHE
GESCHÄFTSFÜHRERIN
Dr. Petra Bohuslav

MUSIKDIREKTOR

Philippe Jordan

BALLETTDIREKTOR

Martin Schläpfer

REDAKTION

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

GESTALTUNG & KONZEPT
Fons Hickmann M23, Berlin

LAYOUT & SATZ
Irene Neubert

BILDNACHWEISE
Coverfoto: Ashley Taylor

DRUCK

Print Alliance HAV Produktions GmbH, Bad Vöslau

REDAKTIONSSCHLUSS
für dieses Heft: 21. Dezember
2021 / Änderungen vorbehalten

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

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

→ wiener-staatsoper.at

Produktionssponsoren

Macbeth

 Raiffeisen-Holding
Niederösterreich-Wien

Pique Dame /
La cenerentola / Werther





NEU- ERÖFFNUNG

CAFÉ IM OPERNFOYER

GERSTNER IN DER
WIENER STAATSOPPER

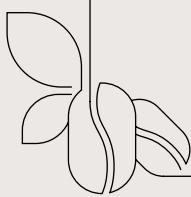
Opernring 2 / Eingang
Herbert-von-Karajan-Platz,
1010 Wien

WIENER
STAATSOPPER

©   gerstner.culinary
cafe-im-opernfoyer.
gerstner.at

Öffnungszeiten
10:00 bis 22:30 Uhr

SO GUT SCHMECKEN 160 JAHRE ERFAHRUNG.



juliusmeinl.at
f@ juliusmeinlaustria

