

OPERNRING ZWEI

Probe zu Martin Schläfers Dornröschen fotografiert von Florian Moshammer



Das Monatsmagazin der Wiener Staatsoper → №18 / Oktober 2022

PREMIERE »DORNRÖSCHEN« → 6

MAHLERS »VON DER LIEBE TOD« → 26

INTERVIEWS: KEENLYSIDE, HANUS, NOLZ, TÉZIER, VOEFFRAY

WIEDERAUFAHME »JENUFA« → 16 AUSBLICK: »CARDILLAC« → 31

WIENER
STAATSOPER



BACK-KUNST
≥ SEIT 1970 ≤



GEMEINSAM MEISTERN.

Wir fördern die Ballettstars von morgen und unterstützen die Ballettakademie der Wiener Staatsoper.
Näheres unter stroeck.at/teamstroeck

Stroeck



2 DIE MUSIK UND DIE HOFFNUNG <i>Patricia Nolz singt in L'Orfeo</i>	20 OPER ALS LEHRE DES LEBENS <i>Dirigent Tomáš Hanus über die Musik in Jenůfa</i>	34 WAGNER INSZENIEREN HEUTE <i>Teil 2: »Ganz anders als du« oder Fisch versus Kröte</i>
5 DEBÜTS	22 DAS SCHICKSAL MAHLT IN CES <i>Das Xylophon in Jenůfa</i>	38 »GLANZLICHT DER SAISON« <i>Auszeichnung für das Wiener Staatsballett</i>
6 IM HERZ DES MÄRCHENS <i>Martin Schläpfers Dornröschen feiert Premiere</i>	24 DAS STICHWORT LAUTET: TEILEN <i>Ludovic Tézier gibt ein Solistenkonzert</i>	40 OFFENHEIT & NEUGIERDE <i>Kristina Mkhitarian debütiert in La traviata</i>
10 BEWEGUNG GARANTIEREN <i>Catherine Voeffray über ihre Kostüme zu Dornröschen</i>	26 VON DER LIEBE TOD <i>Gustav Mahler und sein jugendlicher Geniestreich</i>	42 NEU BEIM WIENER STAATSBALLETT
12 EINMAL KÖNIG, EINMAL HOFNARR <i>KS Simon Keenlyside im Gespräch</i>	30 DIE NEUE GENERATION <i>Die Sängerinnen und Sänger des Opernstudios</i>	43 WITZ, FREIHEIT & LIEBE <i>Slávka Zámečníková singt die Adina in L'elisir d'amore</i>
15 WAS IST DER WIENER KLANG?	31 EXPRESSIONISTISCHER MUSIKTHEATERKRIMI <i>Ausblick auf Cardillac</i>	43 KINDER & JUGENDLICHE AUFGEPASST! <i>Wiederaufnahme von Die Entführung ins Zauberreich</i>
16 DAS RÄDERWERK DES SCHICKSALS <i>Leoš Janáčeks Jenůfa wird wiederaufgenommen</i>	32 WE'RE FIRING! <i>Die Musiktheater-Performance The Start Up</i>	44 PINNWAND
19 ALLES STREBT ZUM LICHT <i>Interview mit Asmik Grigorian</i>		46 SPIELPLAN

GENERALSPONSOREN DER WIENER STAATSBALLETT



DIE MUSIK

und die Hoffnung



In der zweiten Serie der Neuproduktion von Claudio Monteverdis *L'Orfeo* übernimmt Ensemblemitglied Patricia Nolz die aus drei Partien bestehende »Schlüsselrolle« La Musica – La Speranza – Eco. Im Gespräch erzählt sie von ihren früheren Erfahrungen mit der Alten Musik und einer eindrücklichen Begegnung mit dem Orpheus-Mythos.

Wir begeben uns an die Anfänge der Operngeschichte: Monteverdis L'Orfeo ist eines der ersten Werke der Gattung, und eines der einflussreichsten. Wie ist dein Verhältnis zur alten Musik beziehungsweise speziell zu dieser Musik am Übergang von Renaissance zu Barock – als Zuhörerin wie als Sängerin?

PATRICIA NOLZ Meine musikalischen Ursprünge liegen genau in diesem Bereich. Ich habe in meiner Jugend als Chorsängerin in der Domkantorei St. Pölten begonnen, unter der Leitung von Otto Kargl. Der Schwerpunkt lag dort auf der Literatur dieser Zeit, also auf dem Übergang zwischen Renaissance und Barock – Buxtehude-Kantaten, auch bereits viel Monteverdi, und natürlich auch Hochbarockliteratur, etwa Bach und Händel. Otto Kargl war auch mein erster musikalischer Förderer, und durch diese Erfahrung habe ich auch das Selbstbewusstsein entwickelt, die Karriere als Sängerin einzuschlagen. Insofern bin ich mit dieser Musik in vielerlei Hinsicht sehr vertraut und verbunden.

Wie steht es um die Alte Musik in der Ausbildung? Welchen Raum nimmt sie ein?

PN Wenn man nicht von sich aus den Impuls hat, sich in diese Richtung zu bilden und weiterzubilden, gibt es in der Ausbildung leider keinen besonderen Fokus darauf, zumindest nicht in dem Gesangsstudium, das ich absolviert habe. Man hat immer die Möglichkeit, Wahlfächer zu belegen, aber das muss mehr aus Eigeninitiative kommen. Ich hatte dieses aktive Interesse, auch durch meine Vorgeschiede. Während meiner Studienzeit wurde an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien das Institut für Alte Musik gegründet, dort habe ich dann immer wieder Wahlfächer besucht und darauf geachtet, dass ich meinen Horizont breit halte. Solistisch bin ich in der vergangenen Saison zum ersten Mal mit einem Werk aus der Literatur der Alten Musik aufgetreten. Im Musikverein habe ich mit dem Concentus Musicus Wien unter Stefan Gottfried einige Stücke aus Henry Purcells *The Fairy Queen* aufgeführt. Dass es für mich nun so kurz

darauf wieder die Möglichkeit gibt, aus diesem Repertoire zu singen – und dann auch gleich noch auf der Bühne der Staatsoper – freut mich besonders.

Im Zusammenhang mit Alter Musik hat die Hinwendung zur »historischen Aufführungspraxis« gewissermaßen eine Zeitenwende eingeleitet – also der Versuch, dem Originalklang möglichst nahe zu kommen, in der Instrumentation, in der Spielweise, im Gesang. Ist die historisch-informierte Aufführungspraxis heute über jede Debatte erhaben?

PN Die Debatte ist sogar sehr lebendig, aber dabei geht es um Fragen innerhalb der historischen Aufführungspraxis. Bei der Zusammenarbeit mit dem Concentus Musicus Wien und Stefan Gottfried, Nikolaus Harnoncourts Nachfolger, ist man natürlich sofort mitten in diesem Diskurs. Ich würde sagen, das Interessante ist, dass die Frage nach dem Originalklang natürlich letztlich unbeantwortbar ist. Bei originalklanginteressierten Ensembles haben sich Übereinkünfte gebildet, wie bestimmte Dinge zu musizieren und zu artikulieren sind, aber ich glaube und hoffe, dass eine »einzig richtige« Idee von Originalklang noch nicht kanonisiert ist – der Diskurs sollte eigentlich immer lebendig bleiben, gerade, weil die Musik so alt ist und wir immer noch mehr darüber erfahren können. Man sollte außerdem immer auch bedenken, dass die meisten Stücke für bestimmte Sängerinnen und Sänger geschrieben worden sind. Wir müssen uns mit unserem eigenen Können, der eigenen Vorstellung und der eigenen Stimme annähern.

An der Wiener Staatsoper hast du schon wichtige Partien gesungen – Zerlina im Don Giovanni, Cherubino im Figaro, demnächst Rosina im Barbiere di Siviglia. Woran musst du, im Vergleich zu Mozart und Rossini etwa, als Sängerin arbeiten, wenn du Monteverdi interpretierst?

PN Ich bin gerade mitten in der Suche nach der Balance zwischen dem Singen dieser Partien mit meiner eigenen Stimme und dem Versuch, Farben zu finden, die stilgerecht sind. Da geht es um ganz

konkrete Praktiken wie Non-Vibrato-Gesang und weitere bestimmte Verzierungstechniken, mit denen ich in meiner bisherigen Karriere nicht so viel gearbeitet habe. Es ist wichtig, die Beratung des Dirigenten zu haben, in diesem Fall Stefan Gottfried, mit dem ich ja schon bekannt bin. Wir sind gerade dabei, die Partie gemeinsam zu erarbeiten. Mir ist es sehr wichtig, gerade bei einem Repertoire, mit dem ich noch nicht so viel Erfahrung habe, den Rat eines Experten dafür einholen zu können, wie ich diese Musik mit meinem eigenen Gesang verbinden kann.

L'Orfeo erzählt einen sehr alten Mythos, der tief menschliche Fragen und Themen verhandelt: Es geht um Liebe und Verlust. Und natürlich um die Kraft der Musik. Hast du eine Verbindung zu dem Stoff?

PN Ja, eine sehr tiefe. Der Stoff hat mich immer schon sehr stark fasziniert, und ich habe zwar noch nicht Monteverdis *Orfeo*, aber Glucks *Orfeo ed Euridice* schon einmal intensiv studiert. Der Impuls dafür war eine Aufführung bei den Wiener Festwochen 2014, die ich gesehen habe. Romeo Castellucci hatte damals inszeniert, Bejun Metha sang den Orfeo. Auf eine Leinwand über der Bühne wurde ein Video übertragen – es war eine Live-Schaltung in das Zimmer einer Wachkoma-Patientin, die die Vorstellung über Kopfhörer hörte, und die Inszenierung wurde um dieses Live-Video arrangiert. Das hat mich damals so bewegt, weil es dem Mythos eine derartige Realität gegeben hat. Man sitzt im Publikum und weiß: Es ist zwar sehr unwahrscheinlich, aber theoretisch könnte sie jeden Augenblick aufwachen. Das hat mich so unglaublich mitgenommen, weil es diese Unmittelbarkeit hatte. Ich habe dann unter diesem Eindruck die ganze Rolle des Orfeo studiert. Natürlich ist die Bearbeitung von Monteverdi ganz anders als die von Gluck, aber der Mythos bleibt derselbe, und ich versuche darum auch, diese Eindrücke, die ich damals gesammelt habe, mitzunehmen.

Zwischen der Inszenierung, die du beschreibst, und dem Zugang in unserer Inszenierung kann man gewisse Parallelen ziehen: Die Interpretation unseres Regisseurs Tom Morris ist, dass es sich um die Geschichte von Orfeos Verarbeitung des Todes seiner Euridice handelt. Die Begegnung mit Euridice in der Unterwelt ist dann die Imagination einer Möglichkeit – wie die Vorstellung, dass die Koma-patientin plötzlich aufwacht.

PN Ich denke, die Inszenierung trifft einen sehr wichtigen Punkt. Egal, wie man den Stoff deutet –

es ist immer eine Geschichte von Verlust und Trauer, der Verarbeitung eines Verlustes und dem möglichen Scheitern daran. Das kommt in der Inszenierung auch sehr gut zum Tragen.

Deine drei Partien sind nicht einfach nur eine Mehrfachbesetzung: Der Regisseur hat die Musik und die Hoffnung zusammengedacht, als Echo ruft sie sich in Erinnerung. Die Musik als Hoffnung – für dich eine stimmige Idee für dieses Werk?

PN Ich halte das für eine gute und folgerichtige Idee – es ergibt sich ziemlich natürlich aus dem Stück. Die beiden allegorischen Figuren stehen ein bisschen außerhalb der Handlung und sind gleichzeitig treibende Kraft – ich finde die Verbindung sehr stimmig für das Gesamtkonzept. Musik und Hoffnung sind untrennbar miteinander verbunden – in dem Werk wie auch im Leben!

Wenn du den Abend als La Musica eröffnest, gehört dir die Bühne ganz allein. Ein Moment, den du genießt, oder auch etwas aufregend?

PN Beides. Als Performerin ist es natürlich immer mit einer besonderen Anspannung verbunden, den Abend zu eröffnen. Das Publikum sitzt im Saal und man selber hat die Möglichkeit, die Energie zu geben, die den Abend einläutet, und das Publikum sofort mitzunehmen. Wenn das glückt, ist es natürlich sehr lohnend – wenn man das Gefühl hat, das Publikum nicht sofort mitnehmen zu können, kann es auch ein ziemlich nervenzerreißender Moment sein! Aber in diesem Fall freue ich mich besonders, den Abend als La Musica zu eröffnen und dann auch als La Speranza durch das Bespielen des Zuschauerraumes die körperliche Nähe zum Publikum zu haben. Die Musik und die Hoffnung – das sind keine Partien, bei denen ich als Vortragende dem Publikum einfach nur etwas erzählen will, sondern es soll eine gemeinsame Erfahrung sein, ein gemeinsames Erlebnis, und ein gemeinsames Spüren, und darum finde ich wunderbar, wie in dieser Inszenierung La Musica auftritt und alle einlädt, sich auf das einzulassen, was da folgt.

L'ORFEO

14. / 16. / 20. / 22. Oktober 2022

Musikalische Leitung Stefan Gottfried

Inszenierung Tom Morris

Mit u.a. Georg Nigl / Slávka Zámečníková / Christina Bock / Andrea Mastroni / Patricia Nolz / Concentus Musicus Wien

→ Kostenlose Werkeinführung eine halbe Stunde vor Vorstellungsbeginn im Gustav Mahler-Saal

DEBÜTS



David Butt Philip



Davide Luciano



Kristina Mkhitariany



Patrick Lange

HAUSDEBÜTS

RIGOLETTO 1. OKTOBER 2022

Daria Sushkova → *Giovanna*
 Agustín Gómez* → *Borsa*
 Jusung Gabriel Park* → *Graf Ceprano*
 Jenni Hietala* → *Gräfin Ceprano*

DIE ENTFÜHRUNG INS ZAUBERREICH / 2. OKTOBER 2022

Katleho MokhoaBane* → *Pedrillo*

DIE ENTFÜHRUNG INS ZAUBERREICH / 8. OKTOBER 2022

Ted Black* → *Belmonte*

JENÚFA 9. OKTOBER 2022

David Butt Philip → *Laca Klemen*
 Eliška Weissová → *Küsterin*
 Margarita Nekrasova → *Alte Buryja*

DIE ENTFÜHRUNG INS ZAUBERREICH / 10. OKTOBER 2022

Stephano Park* → *Bosmin*

L'ORFEO 14. OKTOBER 2022

Stefan Gottfried → *Musikalische Leitung*

L'ELISIR D'AMORE 21. OKTOBER 2022

Davide Luciano → *Belcore*

LA TRAVIATA 29. OKTOBER 2022

Kristina Mkhitariany → *Violetta*
 Jack Lee* → *Marquis von Obigny*

ROLLENDEBÜTS

DIE ENTFÜHRUNG INS ZAUBERREICH / 1. OKTOBER 2022

Miriam Kutrowatz* → *Konstanze*
 Lukas Schmidt* → *Pedrillo*

RIGOLETTO 1. OKTOBER 2022

Pier Giorgio Morandi →
Musikalische Leitung
 Benjamin Bernheim → *Herzog*
 Monika Bohinec → *Maddalena*

JENÚFA 9. OKTOBER 2022

Tomáš Hanus → *Musikalische Leitung*

Asmik Grigorian → *Jenúfa*
 Michael Laurenz → *Štewa*
 Dan Paul Dumitrescu → *Dorfrichter*
 Stephanie Houtzeel →
Frau des Dorfrichters
 Anna Bondarenko → *Karolka*
 Daria Sushkova* → *Schäferin*
 Jenni Hietala* → *Barena*
 Maria Nazarova → *Jana*

L'ORFEO 14. OKTOBER 2022

Patricia Nolz → *Die Musik/*
Die Hoffnung/Echo

DIE ENTFÜHRUNG INS ZAUBERREICH / 17. OKTOBER 2022

Agustín Gómez* → *Belmonte*

DIE ENTFÜHRUNG INS ZAUBERREICH / 8. OKTOBER 2022

Maria Nazarova → *Konstanze*
 Jenni Hietala* → *Blondchen*

L'ELISIR D'AMORE 21. OKTOBER 2022

Gianluca Capuano → *Musikalische Leitung*
 Slávka Zámečníková → *Adina*
 Bogdan Volkov → *Nemorino*
 Alex Esposito → *Dulcamara*
 Miriam Kutrowatz* → *Giannetta*

DORNRÖSCHEN 24. OKTOBER 2022

Patrick Lange → *Musikalische Leitung*
 und alle Tänzer*innen
 des Wiener Staatsballetts

LA TRAVIATA 29. OKTOBER 2022

Thomas Guggeis → *Musikalische Leitung*
 Monika Bohinec → *Annina*
 Amartuvshin Enkhbat → *Giorgio Germont*

Bilder Andrew Staples (Butt Philip) /
 Die Hoffotografen GmbH Berlin (Lange)

Das Opernstudio wird gefördert von
 Czerwenka Privatstiftung / Martin Schlaff /
 Hildegard Zadek Stiftung / WCN /
 Offizieller Freundeskreis der Wiener Staatsoper

* Mitglied des Opernstudios
 Operndebüts / Ballettdebüts



IM HERZ des Märchens

*Martin Schläpfers Dornröschen
feiert mit dem Wiener Staatsballett Premiere*

Zu den schönsten und zugleich größten Herausforderungen eines Choreographen zählt es, eines der drei Meisterwerke Piotr I. Tschaikowskis auf die Ballettbühne zu bringen. Der Direktor und Chefchoreograph des Wiener Staatsballetts Martin Schläpfer hat sich dieser Herausforderung nun gestellt und bringt am 24. Oktober sein eigens für das Wiener Staatsballett geschaffenes *Dornröschen* zur Uraufführung. Mit einem Tanz, der in die inneren Welten der Figuren vordringt, aber auch voller Schönheit und Leichtigkeit ist, zielt Martin Schläpfer in einer imposanten Architektur Florian Ettis und den prächtigen Kostümen Catherine Voeffrays ins Herz des Märchens. Ans Pult des Orchesters der Wiener Staatsoper kehrt Patrick Lange zurück.

»Da war in alten Zeiten, in sehr alten Zeiten, ein König und eine Königin, die hatten alles, nur keine Kinder. Endlich, nach jahrelangem Warten, ward ihre Sehnsucht gestillt, ihr höchster Wunsch erfüllt. Die Königin gebar eine Prinzessin. Man richtete eine große Taufe her und lud dazu sämtliche sieben Feen des Landes ...«.

Charles Perrault

← Martin Schläpfer, Direktor & Chefchoreograph des Wiener Staatsballetts

Die Geschichte von Prinzessin Aurora, die – von Carabosse verflucht, aber von der Fliederfee beschützt – in einen hundertjährigen »Dornröschen-Schlaf« fällt bis es schließlich Prinz Désiré gelingt, in ihr von Rosen umwuchertes Schloss einzudringen und sie wachzuküssen, existiert in unzähligen Varianten. Die Geschichte einer Frau, die schläft, bis sie von einem tapferen Helden wachgeküsst wird, ist ein Topos vieler Sagen und Märchen. *Dornröschen* ist eines der zartesten und schönsten unter diesen, in anderen Versionen aber auch eines der gewaltvollsten und grausamsten. Seine Offenheit und Durchlässigkeit hat es sich bis heute im Erzählen seiner Geschichte über das Erwachsenwerden bewahrt, einer Geschichte aber auch über den Kampf des Hellen gegen das Dunkle, der Zeit gegen das Böse, den Einbruch einer Welt der Feen und anderer Märchenwesen in den Alltag an einem Herrscherhaus, dessen Könige sich zunächst als eine »ganz normale Familie« präsentieren.

1634 wurde die Fabel wahrscheinlich erstmals in Italien von Giambattista Basile festgeschrieben, von Charles Perrault und den Brüdern Grimm stammen die bekanntesten Überlieferungen. Und bereits 1829 fand die Geschichte dann auch ihren Weg auf die Ballettbühne: an der Opéra de Paris in einer Choreographie Jean-Pierre Aumers zur Musik Louis Joseph Ferdinand Hérold und einem Libretto Eugène Scribes – erfahrene Theatermacher, deren Erfolg in diesem Fall aber ausblieb. Erst als sich Piotr I. Tschaikowski und Marius Petipa, durch den St. Petersburger Theaterdirektor Iwan A. Wsewoloschski

zusammengebracht, zu einem gemeinsamen *Dornröschen*-Projekt entschieden, gelang es, das Märchen für die Tanzbühne wirklich fruchtbar zu machen: Zu Tschaikowskis überaus prächtiger Ballettpartitur *Spaschtschaya Krassawitsa* gelang Marius Petipa in einer Architektur aus perfekt gebauten Proportionen, in denen sich der Tanz aufs Schönste entfalten kann, das vielleicht vollkommenste Werk des russischen Balletts, uraufgeführt im Jänner 1890 im St. Petersburger Mariinski-Theater mit weitreichenden Folgen: George Balanchine bekannte in seinen Gesprächen mit Salomon Volkov: »Dank *Dornröschen* habe ich mich in das Ballett verliebt.« Anna Pawlowa war als kleines Mädchen von diesem Stück so hingerissen, dass sie ihre Mutter schließlich in einer Ballettschule

Blaue Vogel eine meiner schönsten und faszinierendsten Rollen. Losgelassen hat mich dieses Stück nie.«

Nachdem Martin Schläpfer 2018 seine eigene Fassung des *Schwanensee* auf die Bühne brachte, mit der das Ballett am Rhein nicht nur in Deutschland, sondern auch in Japan gefeiert und beim Theaterpreis *Der Faust* ausgezeichnet wurde, setzt er nun seine Auseinandersetzung mit der Tschaikowski-Trilogie in Wien fort. An die Figuren, wie sie das Ballettlibretto zeichnet, hat er viele Fragen: »Wie ist – trotz aller Helligkeit – die tiefere Beziehung Auroras zu ihren Eltern, dem König und der Königin, die für mich ganz klar Hauptrollen sind, die nicht nur repräsentieren, sondern viel zu tanzen haben werden? Könnten die Feen elfenhafter sein, aus einer anderen Welt als der

»Ist Carabosse wirklich böse? Oder ist sie eine missverstandene Frau, tiefgründig, vielschichtig, weise?«

anmeldete. Tamara Karsawina machte als Geistchen, das die Fliederfee begleitete, erstmals auf sich aufmerksam. Und als Sergej Diaghilew, der bedeutendste Förderer der Ballettavantgarde in Europa, das Stück 1921 mit riesigem Aufwand und immensen Kosten in London herausbrachte, führte ihn dies zwar fast in den finanziellen Ruin – doch die Bedeutung des Werkes war von da an nicht nur für das klassische Repertoire des 20. und 21. Jahrhundert gesichert, sondern immer wieder taucht sein Titel auch an wichtigen Stationen der neueren Ballettgeschichte auf.

Mit dem Wiener Staatsballett hat Martin Schläpfer nun seine eigene Version erarbeitet – basierend auf Tschaikowskis Partitur sowie dem Märchen, wie es von Charles Perrault und den Brüdern Grimm überliefert ist. »Was mich an diesem Stück sehr fasziniert, ist das Zusammenspiel von Stoff, Musik und Rezeption«, so Schläpfer: »zum einen die Partitur Tschaikowskis und natürlich das Märchen, zum anderen aber auch, was als sogenanntes ›Ballett-Original‹ in den Köpfen der Zuschauerinnen und Zuschauer oft regelrecht eingefräst ist.« Seine Beschäftigung mit *Dornröschen* reicht bis in seine Studentenzeit an der Londoner Royal Ballet School zurück: »Es war das klassische Ballett, das ich mir in London immer wieder und am meisten angesehen habe mit Besetzungen wie Jennifer Penney und David Wall, Lynn Seymour, Rudolf Nurejew und vielen anderen. Später, als ich selbst Tänzer war, war der

der Menschen entstammen? Was bedeutet der immense Zeitsprung von hundert Jahren zwischen dem ersten und dem zweiten Akt – für die Handlung, die Figuren, den Tanz?«

Dornröschen ist die Partitur Tschaikowskis mit dem höchsten Anteil an reinen Tanznummern. »Es ist genau diese Abstraktion, die mich an diesem Stück so reizt, denn sie liegt mir sehr nahe«, erklärt Martin Schläpfer und präsentiert mit seiner Choreographie kein dramatisiertes Tanztheater, sondern ein echtes Ballett, durch dessen Bewegungssprache aber stets der Mensch spricht.

Im Zentrum des Stücks steht die geheimnisvolle erste Begegnung zwischen Aurora und dem Prinzen, die wundersame tiefe Verbundenheit, die sich zwischen der so lange der Welt abhanden gekommenen jugendlichen Prinzessin und Désiré auftut, der in Martin Schläpfers Fassung ganz und gar kein heldischer Draufgänger, sondern ein Mensch von heute mit einem hypersensiblen Sensorium ist. Zwei Welten, die hier aufeinanderstoßen und sich finden – ein Ereignis, für das Martin Schläpfer Tschaikowskis Musik auf eine Komposition von Giacinto Scelsi treffen lässt: das 1965 entstandene »Lyrische Poem über den Namen der Venus« *Anahit* – »eine Musik voller Poesie, Magie und Archaik«, so der Choreograph.

Aber auch in die Persönlichkeiten der Fliederfee und Carabosse dringt Martin Schläpfer tief vor und fragt sich zu der oft »en travestie« von einem Mann



Hyo-Jung Kang (Prinzessin Aurora) & Marcos Menha (Prinz Désiré)

dargestellten Carabosse: »Ist Carabosse wirklich böse? Oder ist sie eine missverstandene Frau, tiefgründig, vielschichtig, weise, eine Figur, in die man auch Schönheit und Wärme legen könnte? Für die es ein Verzeihen gibt?« Carabosse wird für ihn zu einer echten Gegenspielerin der Fliederfee – zwei Frauen, die sich auf Augenhöhe begegnen. Mit dem dritten Akt, der in Petipas Fassung eine Huldigung des jungen Königspaares durch die schönsten Märchenfiguren Perraults ist, öffnet Schläpfer seine Choreographie hinein in ein gegenwärtiges gesellschaftliches Panorama, in einem großen Tanzfest auch erzählend von den Fragen, die uns heute bewegen.

In den zahlreichen Solorollen, die teils eine große Aufwertung erfahren und durch neue Figuren wie eine geheimnisvolle Waldfrau und einen Faun bereichert werden, aber auch in den groß angelegten Ensembleszenen und virtuosen Tänzen der Divertissements zeigt sich das Wiener Staatsballett – gerade erst vom Magazin *tanz zum* »Highlight der Saison« gekürt – in Martin Schläpfers *Dornröschen* in all seinen Facetten: mit seiner technischen Brillanz ebenso wie mit seinen starken Persönlichkeiten und deren intensiven Rollengestaltungen.

Text Anne do Paço Bilder Andreas Jakwerth (Martin Schläpfer) /
Ashley Taylor (Probenfoto)

DORNRÖSCHEN

Ballett in einem Prolog & drei Akten
ab 8 Jahren

24. / 26. Oktober / 1. / 4. / 7. / 12. / 20. November /
21. / 23. / 27. / 29. Dezember 2022

Musik Piotr I. Tschaikowski & Giacinto Scelsi

Choreographie Martin Schläpfer

Musikalische Leitung Patrick Lange

Bühne Florian Etti Kostüme Catherine Voeffray

Licht Thomas Diek

Mit u.a. Esina / Kang / Konovalova / Schoch /
Liashenko / Kato – Kimoto / Menha / Carroll /
Dato / Vizcayo

Wiener Staatsballett / Studierende der
Ballettakademie der Wiener Staatsoper /
Orchester der Wiener Staatsoper

→ Die Einführungsmatinee zu dieser Premiere
findet am 16. Oktober 2022 um 11 Uhr in der Wiener
Staatsoper mit Mitwirkenden der Produktion statt

→ Die Premiere am 24. Oktober ist auf
play.wiener-staatsoper.at auch im kostenlosen
Live-Stream zu sehen

BEWEGUNG *garantieren*

Catherine Voeffray über ihre Kostüme zu Dornröschen

Catherine Voeffray ist seit vielen Jahren eine enge künstlerische Partnerin Martin Schläpfers. Am 24. Oktober ist mit der Uraufführung *Dornröschen* auch Premiere für ihr Kostümbild – ein prächtiges Design, in aufwändiger Handarbeit produziert. Anne do Paço sprach mit Catherine Voeffray über ihren Entwurf und die Zusammenarbeit mit Martin Schläpfer.

Was war dein Ausgangspunkt für die Neuproduktion von Dornröschen?

CATHERINE VOEFFRAY Die intensiven Gespräche mit Martin Schläpfer, aber auch dem Bühnenbildner Florian Etti, über die Fragen nach dem Kern dieses alten Ballettmärchens. Dabei fielen schnell Begriffe, die sich vermutlich für jeden mit *Dornröschen* verbinden: Magie, Verzauberung, Märchen. An diesen wollten wir festhalten und zugleich das Ballett aber als Künstler erzählen, die im Jahr 2022 eine Produktion auf die Bühne bringen.

Die Zeitsprünge innerhalb des Stücks – das Jahr von Auroras Geburt, ihr Geburtstag an der Schwelle zum Erwachsensein und dann ihr Aufwachen aus dem »Dornrösenschlaf« hundert Jahre später – sind ein zentraler Aspekt der Märchen-Dramaturgie.

cv Die Zeitsprünge zu respektieren war für uns ein Muss. So arbeite ich im Prolog und 1. Akt mit historisierenden Elementen, mit denen ich aber ganz im Sinne des Märchens, das ja immer seine eigenen Welten imaginiert, frei umgehe. Ich habe mich von Schnitten aus der Zeit des Rokoko inspirieren lassen, die ich sehr mag, weil sie einerseits mit ihren Linien dem Körper entlang verlaufen und diesen modellieren, sie sich aber gleichzeitig auch von diesem abheben. Ein typisches Kleidungsstück aus dieser Zeit ist der Justaucorps, ein Herrenrock, in dessen Schnitt



man wunderbar neue Akzentuierungen setzen kann, indem man seine Linien übertreibt, Ausstülpungen noch stärker herausarbeitet. Dies gilt auch für meine Frauenkostüme, bei denen meine Assoziationen zu den historischen Vorlagen aber freier und experimenteller sind. Was ich an meinem Beruf so sehr liebe, ist, dass ich über das Kostüm Figuren imaginieren kann und mit diesen die Zeichnung des Choreographen und die Verkörperung durch die Tänzer*innen stütze.

Haben Anklänge an die Historie auch bei der Wahl der Stoffe eine Rolle gespielt?

cv Die Stoffe sind modern. Was sie mit historischen Stoffen verbindet, ist ihr Glanz, ihr Schimmer, ihre Brillanz, ihr Zauber. Sie sind golden, sie sind silbern, haben ein bestimmtes Relief. Der Raum von Florian Etti, der nicht historisierend ist, sondern eine moderne Architektur entwirft, schafft Platz für einen solchen Entwurf. Bühne und Kostüme ersticken sich nicht gegenseitig, sondern treten in eine kontrastreiche Beziehung. Wenn Aurora, ihre Eltern, ihre Freundinnen und der gesamte Hofstaat dann nach hundert Jahren wieder erwachen, ist die Welt verändert, aber auch hier war es uns wichtig, im Märchen zu bleiben und nicht mit einer Art Naturalismus in eine heutige Realität hineinzugehen.

Welche Anforderungen stellt der Tanz an ein Kostüm?

cv Es muss tanzbar sein! Die Bewegungsfreiheit ist ein ganz wichtiger Punkt und steht bei meinen Kostümen für den Tanz immer im Zentrum. Anders als in anderen Versionen des Balletts hat Martin Schläpfer in seiner Fassung einige Figuren aufgewertet. Königin und König sind z.B. bei ihm zwei Hauptrollen mit sehr anspruchsvollen



Figurinen zu *Dornröschen*:
König, Carabosse, Königin, Catalabutte



Tänzen. Die Kostüme können entsprechend nicht mit einer prächtigen Schlepp ausgestattet sein und es ist also meine Aufgabe, den Aspekt eines Königsgewands so zu realisieren, dass man Königin und König als solche erkennt, sie gleichzeitig darin aber auch tanzen können. Dies ist eine wunderschöne Herausforderung, denn es ist so vieles möglich, wenn man entsprechend schneidet und die Stoffe die richtige Qualität haben. Wichtig ist eine hohe Elastizität, aber auch Reißfestigkeit. Ein Choreograph muss sich darauf verlassen können, dass meine Kostüme Bewegung garantieren.

Was interessiert dich an der Zusammenarbeit mit Martin Schläpfer?

cv Diese Zusammenarbeit ist für mich einzigartig, weil sie sehr speziell ist. Er ist ein Künstler, der mir nicht eine komplette Konzeption vorgibt, sondern ein Stück mit ihm zu machen, ist von der ersten Anfrage bis zur Premiere ein gemeinsamer Weg, auf dem wir aber nicht permanent Hand in Hand gehen, sondern über weite Strecken auch getrennt, also koexistent arbeiten. Aus einzelnen Worten, Sätzen, Imaginationen, die wegweisend sind, baut Martin Schläpfer ein Netz an Koordinaten. Auch wenn diese oft gar nicht konkret auf das Kostüm bezogen sind, kann ich mich von diesen leiten lassen, richte mich an ihnen aus. Wenn wir zu wichtigen Knotenpunkten kommen oder ich das Gefühl habe, dass mir Informationen fehlen, treffen wir uns

wieder. Da *Dornröschen* mit seinen vielen Rollen ein sehr komplexes Stück ist, ist hier der Dialog enger als in anderen Produktionen, in denen unsere Zusammenarbeit teils sehr experimentell war. Ich mag es sehr, so zu arbeiten. Daraus spricht eine große Freiheit und ein großes gegenseitiges Vertrauen. Ich habe die Verantwortung und fühle mich doch keinen Moment alleine gelassen. Das heißt natürlich nicht, dass ich nicht auch Zweifel habe, mich frage, ob ich auf dem richtigen Weg bin.

Alle Kostüme, die ab der Premiere am 24. Oktober in der Wiener Staatsoper zu sehen sein werden, sind nicht nur von dir entworfen, sondern auch alle neu angefertigt worden.

cv Genau, und das war eine riesige Arbeit. *Dornröschen* zählt mit der Wiener Staatsopern-Produktion von *Die Meistersinger von Nürnberg* derzeit zu den aufwändigsten Neuanfertigungen durch die Kostümwerkstätten von Art for Art, mit denen wir in Wien wirklich herausragende Partner haben. Ein Kostümwerksturf ist in der Realisierung gut, weil meine Gewandmeister*innen gut sind und mich bei der Entwicklung der Schnitte unterstützen, sich in meine Arbeit hineindenken und die Praktikabilität ebenso im Blick haben wie eine hohe Sensibilität für den Look, den Stil.

Weitere Infos & Termine zu *Dornröschen* auf Seite 9



Simon Keenlyside als Rigoletto

Einmal KÖNIG, einmal HOFNARR

Was Simon Keenlyside stimmlich wie darstellerisch auf der Bühne entwirft, sind Menschenbilder von unglaublicher Lebendigkeit. Er beglaubigt die von ihm dargestellten Charaktere durch hochintelligente

psychologische Tiefenbohrungen, Facettenreichtum, eine Meisterschaft im Nuancenbereich sowie durch eine die Kollegenschaft ansteckende Hingabe – all das ließ ihn zu einem der feinsten und bedeutendsten

Interpreten seines Faches werden. Entsprechend groß ist seine Popularität auch beim Publikum der Wiener Staatsoper. Die Ernennung des britischen Baritons zum Österreichischen Kammersänger im Jahr 2017 war dann gewissermaßen die urkundlich gefasste Form jener Begeisterung, die ihm seitens des Auditoriums auch an diesem Haus Abend für Abend entgegenschlägt. Nun kehrt er mit zwei wichtigen Partien des Verdirepertoires zurück: Als Rigoletto im Oktober und als Macbeth im November.

So sehr das Publikum im Allgemeinen geneigt ist, Mitleid mit Rigoletto zu haben, so wenig Sympathien hegt es für Macbeth. Warum eigentlich? Spätestens ab seinen Rachegelüsten hat der Hofnarr wenig Einnehmendes, und wenn Macbeth am Ende innerlich verglüht seinem Untergang entgegensieht, müsste sich doch so etwas wie Mitgefühl regen.

SIMON KEENLYSIDE Weil durch die Erzählungen jeweils ganz unterschiedliche Dynamiken ausgelöst werden. Untersuchen wir die beiden Figuren separat: Rigolettes ganzes Streben gilt seiner Tochter Gilda. Der verzweifelte Versuch, das eigene Kind zu beschützen, wird nicht nur bei Vätern und Müttern im Zuschauerraum auf tiefstes Verständnis stoßen. Seine geliebte Frau ist gestorben, er ist Alleinerzieher – das ist schon heute kein einfaches Los, um wie viel weniger in früheren Zeiten. Zudem muss er in einem Umfeld agieren, das für ihn die Hölle ist – den Launen der Mächtigen ausgeliefert, missgestaltet, von allen verachtet. Das macht Rigoletto zugleich schutzbedürftig. Dass er getrieben von seiner gesellschaftlichen Ohnmacht zur Rache schreitet, ist aus unserer heutigen Sicht vielleicht zu verurteilen. Aber noch vor 100, 150 Jahren galten andere Parameter, die ihn letztlich exkulpieren. Und Macbeth? Übertriebener Ehrgeiz ist an sich schon eher abstoßend, aber wenn jemand dann noch darauf aus ist, Kinder zu ermorden, hat er wohl jeden Funken Sympathie für immer verspielt. Außerdem wirkt er nicht unbedingt allzu intelligent, ein willfähriges Werkzeug in den Händen seiner Frau – auch keine besonders einnehmenden Eigenschaften.

Aber dieser Schutz, den Rigoletto Gilda angedeihen lässt, ist eher fragwürdig. Letztlich sperrt er sie ein, hindert sie am Leben, an der Entfaltung ihres Ichs.

SK Zunächst einmal kennt er den Hof und die Umgebung des Herzogs, weiß also, was mit ihr passieren kann, und wie groß die Gefahr ist, dass sie in diesen Strudel hineingerät. Und dann... es gibt sehr unterschiedliche Ausformungen

von Liebe, die von der Absicht her richtig sind, aber in eine falsche Richtung laufen. Ich kenne in Wales einen Bauern, dessen Liebe zu seinen Kindern ganz offensichtlich und eindeutig ist – trotzdem ist er ihnen gegenüber über die Maßen rau und hart. Geprägt von seiner Erziehung, seiner Vorstellungswelt meint er aber, genau das Richtige zu tun. In vielen Ländern des globalen Südens existiert zum Beispiel Kinderarbeit mit dem Wissen der Eltern. Aber wenn man diese fragte, ob sie ihre Kinder lieben, würden sie mit einem eindeutigen »Ja« antworten, und zwar aus echter Überzeugung. Es sind die furchtbaren sozialen Umstände, die sie zu diesen Verbrechen zwingen. Und im Falle Rigolettos sind es gesellschaftliche Zwänge, diverse persönliche Traumata, die ihn auf diese Weise agieren lassen. Seine Gefühle der Liebe sind wahr, aber er weiß nicht, wie er diese umsetzen soll. Und so macht er Fehler. Und der Schlimmste ist natürlich, dass sein Racheplan schiefläuft und Gilda ermordet wird.

Macbeth ist vielleicht auch von einem Trauma getrieben. Vom Trauma der Kinderlosigkeit.

SK Glaube ich nicht. Es gibt, bevor er gewissermaßen zum Bösewicht mutiert, keinen einzigen Hinweis darauf, dass ihm Kinder wichtig wären. Und der Gedanke einer Dynastiegründung spielt ja am Beginn sowieso keine Rolle. Er ist Soldat, sein Leben ist der Krieg und der Sieg, der zu erkämpfen ist. Das ist seine Welt, dafür wurde er ausgebildet. Und seine intelligente, furchtbare Frau benutzt das für ihre Zwecke.

Liebt sie ihn?

SK Ich glaube, sie hat ihn geliebt. Andererseits: So wie andere Ehen in den vergangenen Jahrhunderten, speziell bei den Potentaten, war auch jene von Macbeth und seiner Frau wohl eine arrangierte Partnerschaft, in der es um Macht und Besitz ging, nicht um Zuneigung. Letztlich ist es aber unwesentlich, eine mögliche Liebe ist nicht das Thema dieser Geschichte.

Ist Rigoletto ein italienischer Wozzeck?

SK Schwierige Frage. Es scheint einige Analogien zwischen den beiden Figuren und Schicksalen zu geben. Aber letztlich würde ich diese Frage verneinen. Denn ein fundamentaler Unterschied ist ganz offensichtlich: Berg zeigt uns in Wozzeck einen Menschen, der im Grunde daran zerbricht, dass ihm sein Lebenssinn genommen wurde. Er hatte als Ernährer seiner

Familie eine Funktion, die ihn einigermaßen aufrecht erhält in seinem trostlosen Leben. Durch Maries Untreue fällt der mühsam aufgebaute und aufrechterhaltene Lebensentwurf in sich zusammen. Verdi hingegen erzählt uns eine andere Geschichte. Rigoletto zerbricht ja nicht, nachdem Gilda in seinem Verständnis die Ehre verloren hat, er rebelliert vielmehr gegen das System. Zerbrechen wird er erst durch Gildas Tod, aber dieser ist nur bedingt seine Schuld.

Sowohl Verdi als auch Mozart haben ungemein vielschichtige Charaktere geschaffen, die sie zugleich ohne jede Wertung auf die Bühne stellten. Aber worin unterscheiden sich die diesbezüglichen Herangehensweisen der beiden Komponisten?

SK Vor allem die drei Da Ponte-Opern entstanden im zeitlichen Nahverhältnis zur Französischen Revolution, dadurch spielen Ideen wie Menschenrechte, Freiheit, Verantwortung bei Mozart immer, zumindest subkutan, eine große Rolle. In all seinen Figuren und den gezeigten Beziehungen werden außerdem allgemein-menschliche Konflikte, Fehler, Stärken, Eigenheiten thematisiert. Verdi fragt sich hingegen immer, wie ganz bestimmte Menschen in ganz bestimmten Situationen mit der Welt zuretkommen. Anders gesagt: Verdi fokussiert auf ein ganz konkretes Individuum mit all seinen Verwerfungen.

Inwieweit ist Verdis Macbeth jener von Shakespeare?

SK Während der Proben zur Uraufführung von Benjamin Brittens *A Midsummer Night's Dream* hat der berühmte Choreograph und Regisseur John Cranko einmal einen Sänger ermahnt, nicht zu viel Unterschiedliches zugleich zeigen zu wollen. Wer auf der Bühne vier oder fünf Botschaften auf einmal an das Publikum adressiert, so Cranko, würde keine einzige anbringen. Das ist eine fundamentale Weisheit. Umgelegt auf die Werke für die Opernbühne bedeutet das: Je komplexer die Komposition, desto weniger komplex darf das Libretto sein. Sonst sieht man vor lauter Bäumen den Wald nicht mehr. Das Gewaltige an den Werken Shakespeares sind ja nicht die Geschichten selbst, sondern das, was in jeder Zeile ausgedrückt wird und wie es ausgedrückt wird. Diese literarische Höhe erreicht selbst ein Boito in *Otello* und *Falstaff* nicht, und schon gar nicht die übrigen Librettisten Verdis. Und das ist gut so. Verdis Kompositionen würden die Dichte der Shakespeare'schen Sprache gar nicht

vertragen, es käme genau zu jenem Zuviel, das Cranko meinte. So gesehen ist Verdis *Macbeth* nicht jener von Shakespeare. Verdis *Macbeth* ist von Verdi.



RIGOLETTO

1. / 4. / 8. / 11. Oktober 2022

Musikalische Leitung Pier Giorgio Morandi

Inszenierung Pierre Audi

Mit u.a. Benjamin Bernheim / Simon Keenlyside /

Erin Morley / Evgeny Solodovnikov /

Monika Bohinec

MACBETH

18. / 21. / 24. / 27. November 2022

Musikalische Leitung Giampaolo Bisanti

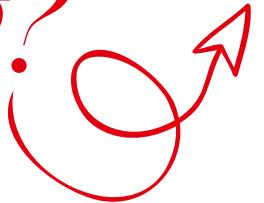
Inszenierung Barrie Kosky

Mit u.a. Simon Keenlyside / Riccardo Fassi /

Anna Pirozzi / Freddie De Tommaso

WAS IST DER *Wiener Klang?*

CHANDA VANDERHART



Was ist der Klang einer Stadt? Wenn man eine akustische Postkarte von Wien entwerfen würde, was würde sie zeigen? Das Scharren der Fiaker-Pferdehufe auf den Kopfsteinpflasterstraßen, die Touristen, die durch die Innenstadt ziehen? Das markante Läuten der Straßenbahnglocken, wenn sich ein Autofahrer als zu unaufmerksam erweist? Das Klirren der Kaffeetassen gegen ihre Untertassen im Café Central? Die Schrammel-Musikanten beim Döblinger Heurigen?

Es kommt auf die Perspektive an – oder vielleicht auf die Perspektiven. Als Wahlwienerin seit mehr als zwei Jahrzehnten habe ich immer noch das Privileg, über die Klanglandschaft Wiens nachzudenken und mich daran zu erinnern, wie anders sie im Vergleich zu anderen Städten klang, als ich sie das erste Mal besuchte. Als ich ankam, fiel mir vor allem das Fehlen von Geräuschen auf. Nach großen Metropolen wie Chicago und Mailand kam mir Wien verdächtig still vor, und abends durch die stillen, dunklen Straßen zu gehen, machte mich nervös; heute genieße ich solche friedlichen Momente. Meine ersten akustischen Erinnerungen sind eine bizarre Mélange aus Kebab-Verkäufern, die vor der Wohnung im Naschmarktviertel ihre Waren anpriesen, Schubert-Liedern von der Bühne des Konzerthauses, wo ich als Notenblätterin jobbte, und der schwingende Dialekt des älteren Wiener Professors, der die Pflichtvorlesung »Musikgeschichte III« unterrichtete und Brahms' Reisen nach Wien mit dem Zug mit solch leidenschaftlicher Klarheit beschrieb, dass selbst eine Studentin, die gerade erst lernte, sich im Auf und Ab der Sprache zurechtzufinden, es verstehen konnte.

Heute, in meiner Arbeit am *Institut für musikalische Akustik – Wiener Klangstil*, betrachte ich den Wiener Klang auf eine ganz andere Weise. Wir denken über die Wiener Oboe nach, mit ihrem im Vergleich zur französischen Oboe dunkleren Timbre und tiefen Registerwechsel, die – nur in Wien – mit deutlich weniger Vibrato gespielt wird. Wir beschäftigen uns mit der Wiener Pauke, die mit Ziegenleder statt mit

Kunststoff bespannt ist, was ihr akustisch eine größere Amplitude des Grundtons verleiht, und mit dem Wiener Horn, dessen Pumpventil-Mechanismus in der Regel eine breitere Farbpalette ermöglicht als das Standard-Doppelhorn, aber auch schnelle Passagen riskant macht. Im Rahmen des Projekts »Signature Sound Vienna«, bei dem die Neujahrskonzerte untersucht werden, wird deutlich, dass der Wiener Klang mit langen Traditionen verbunden ist. Es gibt verschiedene Arten, einen Walzer, eine Polka und einen Marsch zu interpretieren, Normen für die Phrasierung, den Rhythmus und die Agogik – und, was vielleicht noch wichtiger ist, ungeschriebene Regeln, wie man sie in Wien nicht spielt.

Diese Unterschiede im Wiener Klang werden oft auf Besonderheiten der Wiener Seele zurückgeführt, aber wenn ich aufgefordert werde, den in meinen Ohren wienerischsten Klang zu beschreiben, wäre es etwas vollkommen anderes: Vor ein paar Jahren drehte ich gemeinsam mit einer Sopranistin eine kleine Szene für einen Dokumentarfilm. In der frühen Morgendämmerung begleitete ich sie auf dem Klavier beim Singen im Sonnenaufgang. Die Tatsache, dass das Filmteam die Erlaubnis dazu hatte, schreckte eine ältere Wienerin nicht im Geringsten davon ab, dramatisch-performativ, ja sogar freudig, von ihrem Balkon aus zu rufen – allerdings nur zwischen den Aufnahmen: »Hearts, schlechts eich endli, oda i kumm eich owe, oba net alanech!«

→ Am 15. Oktober veranstaltet der Offizielle Freundeskreis der Wiener Staatsoper im Rahmen von *Dialog am Löwensofa* ein Gespräch zum Thema »Gibt es einen Wiener Klang?« im Gustav Mahler-Saal. Zu Gast sind ein Mitglied des Staatsoperorchesters, Concentus Musicus-Dirigent Stefan Gottfried sowie die Stadtpsychologin Cornelia Ehmayer-Rosinak. Die Veranstaltung findet exklusiv für den Freundeskreis statt. Informationen & Anmeldung unter → wiener-staatsoper.at/foerdern



Szenenbild *Jenůfa*

DAS RADERWERK DES SCHICKSALS

Leoš Janáčeks Jenůfa wird wiederaufgenommen

Von Wien aus startete *Jenůfa* ihre Weltkarriere: Ein Meisterwerk, das an der Staatstoper in einer exemplarischen Inszenierung zu erleben ist. Mit Asmik Grigorian und David Butt Philip stehen zudem Interpreten von packender Präsenz und Bühnenintensität auf der Bühne.



»Ihre *Jenůfa* hat auf mich einen gewaltigen Eindruck gemacht. Selten ging ich aus dem Theater von einem Werk so hingerissen. Sie verstehen es, den Hörer den ganzen Abend wie mit Zangen festzuhalten.« So der Komponistenkollege Otokar Ostrčil 1916, nach der Prager Erstaufführung der Oper, an Leoš Janáček. Gut hundert Jahre später haben die Zangen nichts von ihrer zwingenden Kraft verloren. Egal wann *Jenůfa* auf den Spielplänen erscheint, der Handlung, den vielschichtigen Figuren und ihren ungeschminkten Nöten kann sich kein Publikum entziehen. *Jenůfa*: Das ist die Geschichte einer jungen Frau, die in der dörflichen Enge zum Spielball der menschlichen Gewalt, des Egoismus und des Grauens wird. Sie steht zwischen zwei Männern – der eine verletzt sie körperlich, der andere seelisch –, ihre Ziehmutter, die Küsterin, ermordet ihr Kind. Und doch: *Jenůfa* gibt nicht auf. Wer aber ist sie? Ein Opfer? Eine Ausnahmeherrscheinung?

Asmik Grigorian, die erstmals an der Wiener Staatsoper die Titelrolle übernimmt, will sie in keine Entweder-Oder-Kategorie stecken, sondern sieht die Titelheldin als ganz normalen Menschen, als Teil der dörflichen Gemeinschaft (siehe Kurzinterview über nächste Seite). Diese Gesellschaft wiederum, und das ist eine der faszinierenden Stärken der Oper, ist ein Panoptikum des Menschen, auch mit all den Tiefen und Schrecknissen seines Wesens. Und dennoch: David Pountney, der Regisseur der Produktion, die vor 20 Jahren ihre erfolgreiche Premiere feierte, sieht nicht nur das Dunkel, sondern hört in der Musik einen Erlösungsgedanken, der »vom ersten bis zum dritten Akt immer mächtiger wird, sich stets zu steigern scheint.« Und, so Pountney weiter: »Das Schöne an der Oper ist, dass sie eine positive Grundaussage hat. Natürlich hat der Mensch auch negative Qualitäten. Janáček geht an diesen nicht vorbei. Ganz im Gegenteil, er zeigt sie unheimlich klar auf, es gibt ja keine Spur von Sentimentalität in dieser Oper, wie etwa bei Puccini. Trotzdem schafft er es, das Würdevolle überwiegen zu lassen.« Die unbarmherzige Gewalt, die auf *Jenůfa* einwirkt, findet im Bühnenraum ihren treffenden Ausdruck: »Da stellt Bühnenbildner Robert Israel nämlich ein riesiges Räderwerk auf die Bühne, das nicht Protest, sondern unentrinnbares Schicksal nach antikem Vorbild signalisiert. Und diese fahle Mühle des Schicksals dreht sich gnadenlos«, wie Peter Vujica im *Standard* anlässlich der Premiere feststellte.

Jenůfa, uraufgeführt im Jahr 1904, ist die dritte Oper des mährischen Komponisten Leoš Janáček – und seine erfolgreichste. Das Werk konnte nach der Uraufführung in Brünn bereits zu Lebzeiten des Komponisten rund 70 Neuinszenierungen aufweisen, der Wiener Operndirektor Gustav Mahler interessierte sich für die Oper, wenn auch allfällige Pläne zu einer frühen Wiener Aufführung von *Jenůfa* in seiner Ära nicht umgesetzt wurden. Die Oper basiert auf einem Schauspiel der Dichterin Gabriela Preissová, das 1890 in Prag zur Uraufführung kam: Janáček zeigte sich so mitgerissen von dem Stoff und der Darstellung der unverstellten Lebensrealität, dass er bald den Plan zu einer Vertonung fasste. Denn was er für sein Musiktheater suchte, war keine überhöhte Handlung, kein fortgespommener Mythos. Vielmehr interessierte ihn das Wahre im Menschen, und so kam ihm ein Stück, das voller Authentizität war und – noch dazu – eine Handlung aus jener Gegend erzählte, die der Komponist nur zu gut kannte, entgegen. Die Arbeit an der Musik selbst war von größter privater Tragödie, dem Tod von Janáčeks Tochter Olga, brutal überschattet. »Die *Jenůfa* möchte ich nur mit dem Trauerflor der langen Krankheit, des Schmerzes und des Jammers meiner Tochter Olga und meines

Sohnes Vladimír umwinden«, schrieb der Komponist und widmete das Werk Olga, die, bereits todkrank, ihren Vater beim Komponieren erlebte; die erfolgreiche Uraufführung zu hören war ihr jedoch nicht mehr vergönnt.

Sehr konsequent hat Janáček in dieser Oper seine eigene, ganz persönliche Kompositionstechnik verfolgt und verfeinert. Unabhängig von den großen Schulen entwarf er einen Personalstil, der auf der Melodie seiner Muttersprache fußte. Aus dem gesprochenen Wort entwickelte er einzelne Motive, die das musikalische Klangbild prägten, ja zum grundlegenden Element seiner Kompositionssprache wurden. Aus den Melodien der Worte werden Klang-Bausteine, aus denen sich in kleinen, oftmals wiederholten und



David Butt Philip

variierten Motiven das Ton-Geschehen bilden. Bis ins Leitmotivische reicht diese Kompositionstechnik, die sich durch ihre Praktikabilität und vielfache Einsatzmöglichkeit auch für psychologische Feinarbeit anbietet. »Überall, wo der Ausdrucksinhalt es zulässt, potenziert Janáček das Wort durch dessen ganze verborgene Fülle an musikalischem Gehalt, schafft so tatsächliche Sprachmelodien und wird zu einem unvergleichlichen Meister der Kunst, in einigen Takten, ja Tönen poetische Schönheiten zum Erblühen zu bringen«, schrieb der Dirigent Jaroslav Vogel in seinem Standardwerk über den Komponisten.

Und auch wenn die Oper immer wieder mit dem Verismo in Verbindung gebracht wird – gerade aus Gründen der Unmittelbarkeit der menschlichen Gefühle und Handlungen, der Auseinandersetzung mit

der Gewalt und mit dem unverstellten Leid der »kleinen Leute« – darf man nicht vergessen, dass *Jenůfa* zuletzt, gerade durch die menschliche Größe und das Verzeihen-Können der Titelfigur, in einer positiven Finalstimmung endet.

Es war die Erstaufführung 1918 an der Wiener Hofoper, die dem Meisterwerk seinen internationalen Durchbruch verschaffte, wenn das Werk auch zunächst (und für lange Zeit) nicht in seiner Originalsprache, sondern in einer deutschen Übersetzung erklang. Mit Maria Jeritza in der Titelrolle – »die beste Jenůfa, die ich je gesehen und gehört habe« – so die Gattin des Komponisten, sicherte man sich auch das Publikumsinteresse, seither ist das Werk auch in Wien ein regelmäßiger Gast im Opernrepertoire.

Die musikalische Leitung dieser Wiederaufnahme übernimmt Tomáš Hanus (Interview: siehe übernächste Seite), der an der Wiener Staatsoper 2017 debütierte und hier die Premiere von *Eugen Onegin* (2020) sowie Aufführungen von *Rusalka* und *Hänsel und Gretel* leitete. Mit Asmik Grigorian in der Titelrolle steht eine Ausnahmeherrscheinung auf der Bühne: Eine Künstlerin, die die ihr anvertrauten Partien mit höchster Intensität durchdringt und Charaktere von atemlos machender Bannkraft schafft – sie erlebte das Staatsopern-Publikum bisher als Cio-Cio-San (Premierenproduktion *Madama Butterfly*, 2020), Tatjana (*Eugen Onegin*, 2021) und Manon Lescaut (2022). Ein am Haus neuer Name ist David Butt Philip, der als Laca zu hören ist. Demnächst als Walther in der Wiener *Meistersinger*-Premiere zu Gast, ist der britische Tenor international ein gefragter Name: Salzburger Festspiele, Deutsche Oper Berlin, Royal Opera House Covent Garden, New Yorker Metropolitan Opera, Glyndebourne Festival, Teatro Real in Madrid. Das Ensemblemitglied Michael Laurenz als Štewa sowie die Hausdebütantin Eliška Weissová als Küsterin runden die Besetzung ab. Fünfmal steht *Jenůfa* im Oktober/November auf dem Staatsopern-Spielplan: Fünfmal die Gelegenheit, eine der Wegmarken des europäischen Musiktheaters der Jahrhundertwende um 1900 (neu) zu besichtigen.

JENŮFA (Wiederaufnahme)

Musikalische Leitung Tomáš Hanus
Inszenierung David Pountney
Mit u.a. Asmik Grigorian / David Butt Philip /
Michael Laurenz / Eliška Weissová
9. / 12. / 15. / 19. & 23. Oktober 2022
→ Kostenlose Werkeinführung jeweils
eine halbe Stunde vor Vorstellungsbeginn
im Gustav Mahler-Saal



← Asmik Grigorian

Alles strebt zum Licht

Für viele scheint Jenüfa in der düsteren Handlung die einzige positive Person zu sein. Was ist sie für Sie? Eine Heldin?

ASMIK GRIGORIAN Das ist schwer zu sagen! Für mich ist sie in einem großen Maße einfach ein Teil des Dorfes. Und dort gibt es, wie in jede Gemeinschaft, Personen mit sehr unterschiedlichen Eigenschaften. Was ich nun an dieser Oper besonders schätze und bewundere ist die Tatsache, dass sie uns daran erinnert, dass es nicht einfach gute und böse Menschen gibt. Sie alle sind gleichzeitig gut und schlecht – und sie sind alle sehr menschlich. Jenüfa gehört dazu, ich will sie da nicht ausnehmen. Sie ist ein Teil der Gesellschaft.

Dennoch zeigt sie sich in der Handlung besser als die anderen, deren dunkle Seiten augenfälliger sind.

AG Auch sie wird ihre dunkle Seite haben. Denn

auch sie ist ein Mensch, und alle Menschen tragen beides in sich. Selbst bei der Küsterin sehe ich das so. Grundsätzlich pflege ich die Figuren nicht in diese Richtung zu analysieren oder zu beurteilen. Jenüfa ist, was sie ist. Sie hat ein Leben und geht mit diesem Leben um. Ich teile nicht ein in: das sind die Guten, das die Bösen.

Ungemein berührend ist die Schönheit der Musik, die durch alle Grausamkeiten der Handlung leuchtet.

AG Ich liebe diesen Kontrast sehr! In der Schönheit der Musik zeigt sich für mich, dass alles im Leben zum Licht strebt – das ist etwas, woran ich glaube. Selbst das Dunkelste, das am weitesten vom Licht Entfernte will ins Helle. Auch das erzählt die Musik, das ist ihr Geheimnis und das Schöne!

OPER ALS *Lehre des Lebens*

*Wiederaufnahmen-Dirigent Tomáš Hanus
über die Musik in Jenůfa*

Jenůfa ist die international bekannteste Oper von Leoš Janáček. Woran liegt das? Was macht die Oper so populär?

TOMÁŠ HANUS Unter anderem wahrscheinlich die Tatsache, dass Janáček bei diesem Werk im Vergleich zu späteren Opern noch am ehesten traditionelle Wege beschritten hat. Im ersten Akt

Janáčeks Klangsprache leitete sich kompositionstechnisch von der Sprachmelodie seiner Heimat ab. Wenn Sie nun jemandem, der über kein musiktheoretisches Wissen verfügt, seine Musik erläutern wollten: Wie lautete die Erklärung?

TH Wenn wir nicht über Kompositionstechnik, sondern nur über Inhalte sprechen wollten, dann



Tomáš Hanus

der *Jenůfa* gibt es bekannte, klare Formen wie Arie oder Duett – diese finde man in dieser Form in nachfolgenden Werken nicht mehr. Wichtig scheint mir aber, dass man Janáčeks Musiksprache in der *Jenůfa* ganz klar erkennt und sein Gefühl für das Drama bereits bei dieser Oper spürt.

lautete die Antwort wie folgt: Janáček hatte eine fantastische Intuition, die innere Melodie und die emotionale Spannung der menschlichen Sprache genau zu erkennen und sie in idealer Weise in Musik zu fassen. Es gibt in *Jenůfa* Phrasen, die einem so wahrhaftig, so ohne jegliche Künstlichkeit erscheinen, als ob sie ganz aus

menschlichem Fleisch und Blut wären. Hier wirkt nichts gebaut oder konstruiert, alles zutiefst lebensnah!

Während der Arbeit an der Oper starb Janáčeks Tochter Olga. Inwiefern ist der Schmerz darüber in das Werk eingegangen?

TH Ohne Zweifel trägt die Oper Spuren dieses tragischen Todes. Es gibt eine Beschreibung der Szene, in der Olga ihren Vater bittet, ihr am Klavier *Jenůfa* vorzuspielen – weil sie wusste, dass sie die Uraufführung nicht mehr erleben würde. In diesem Zusammenhang würde ich fast sagen, dass ihm in der Verarbeitung des persönlichen Leides die Kälte der Küsterin auf eine gewisse Art und Weise geholfen hat: natürlich nicht in einem Verständnis ihrer grausamen Taten, sondern in der Härte, die sie an den Tag legt.

International wird die Oper – entgegen ihres Originaltitels Její pastorkyňa (Ihre Ziehtochter) – zumeist Jenůfa genannt. Damit wird der Fokus verstärkt nur auf die jung Frau und nicht die Küsterin gelegt. Wer ist Ihrer Meinung nach die eigentliche Hauptfigur?

TH Ich könnte schlau antworten: das Orchester. Aber wie so oft bei Janáček lässt er uns nicht wissen, wer wirklich die zentrale Figur ist. Beide – Jenůfa und die Küsterin – haben ihre starken Momente. Im zweiten Akt bei der Jenůfa-Szene mit dem Violinsolo, denkt man: es kann nichts Besseres geben! Und wenn die Küsterin am Ende um Verzeihung bittet, denkt man wiederum: das ist die eigentliche Hauptdarstellerin! Daher würde ich fast sagen, dass Janáček gar keine einzelne Hauptfigur, sondern die Geschichte an sich ins Zentrum rücken wollte.

Sie meinten: »Ich könnte schlau antworten: das Orchester«. Wie war das gemeint? Was ist die Funktion des Orchesters? Ein Kommentar? Atmosphäre?

TH Bei Janáček gibt es keine Trennung in Orchester und Gesang. Für ihn ist es eine Einheit. Das Orchester steht also nicht am Rand, sondern befindet sich in der Mitte des Feuers, ja ist oftmals sogar die Flamme, die alles entzündet. Man könnte fast sagen, dass darin die Janáček'sche Version eines klanglichen Gesamtkunstwerks liegt. Das ist übrigens ein Aspekt, den er von Tschaikowski, von dessen *Pique Dame* er fasziniert war, übernommen hat: das Orchester trägt das Drama.

Am Beginn der Oper sticht der Klang des Xylophones ins Ohr. Was soll damit ausgedrückt werden? Ist es das Mühlrad, das sich ewig weiterdreht? Oder drückt es das das Bedrohliche aus?

TH Man hört natürlich die Mühle, aber wir spüren auch das Drängen der Zeit: Jenůfa ist schwanger, und in ihrer Welt bleibt nicht viel Zeit, um ihre und Štewas Reputation zu »retten«. Wenn man sich aber in die Musik einhört, merkt man, dass alle äußerlichen Beschreibungen wie »Mühle« immer mehr an Bedeutung verlieren und es um die unglaublich gezeichnete Atmosphäre geht, in der man von Anfang an spürt, dass das heute kein Entertainment-Abend wird.

Gleich beim ersten Auftritt von Štewa spürt man dessen Aggressivität. Ein schönes Beispiel für eine musikalische Beschreibung eines Figuren-Charakters.

TH Ja, bei Štewa ist die musikalische Charakterisierung sehr klar, bei der Küsterin auch. Ebenso bei Laca: da dauert es nämlich ein bisschen mit den präzisen Umrissen, weil er selber nicht genau weiß, wer er ist. Im Falle von Jenůfa ist es so, dass man am Anfang der Oper eine gänzlich andere Figur erlebt – und hört – als am Ende: durch ihr Leid wird sie zu einer reifen Frau, die in der Lage ist, zu verzeihen. Und mit Laca weiterzumachen. Diese Wandlung wird auch in der Musik gezeigt.

Worum geht es aber in der Oper eigentlich? Um die Bitterkeit des Lebens? Deren Überwindung?

TH Ich glaube, dass Janáček uns da keine definitive Antwort geben wollte. Er zeigt uns ein Stück des menschlichen Lebens, ohne dieses zu »lackieren« oder schöner dazustellen, als es ist. Das war nie seine Sache, das Übertünchen und Glätten – auch nicht in der Instrumentation, übrigens. Natürlich kann man sagen, dass es Aspekte eines halbwegs guten Endes gibt, aber auch der Verzweiflung. Wir haben keine Ahnung, wie es mit Jenůfa und Laca weitergehen wird. Und mit der Küsterin? Janáčeks Musik zeigt uns den Menschen in all seiner Farbigkeit und nicht nur in einem Schwarz-Weiß-Denken. Ihm gelingt es, Mitgefühl zu erzeugen, allerdings nicht auf die süßliche Art, sondern im Sinne einer Identifikation. Ich würde daher sagen, dass diese Oper eine tiefe Lehre des Lebens sein kann – zumindest mein Leben hat der Kontakt mit seiner Musik absolut verändert.

Besetzung & Termine von *Jenůfa* auf Seite 18

Das Schicksal mahlt in Ces



← Schlagwerker Benjamin Schmidinger

Mit unbarmherziger Regelmäßigkeit erzwingt sich in Leoš Janáčeks *Jenůfa* die monotone Achtelkette aus einem unentwegt repetierten Ces gleich zu Beginn die Aufmerksamkeit des Publikums. Trocken und doch klangvoll, emotionslos und unbeirrbar, wie das unbestechliche Schicksal. Der Großteil des Orchesters schweigt zunächst, lediglich die Streicher, denen sich etwas später Klarinetten und Hörner hinzugesellen, machen sich im Hintergrund bemerkbar.

Doch übertönt werden sie von diesem ins Unendliche reichenden Ces des Xylophons, das sich förmlich wie eine klingende Ausweglosigkeits-Metapher ins Unterbewusstsein des Publikums hineinbohrt. Immer wieder kehrt dieses rhythmische Ces-Ostinato im Laufe des Abends wieder, stets korrespondierend mit dem Drehen des Mühlrades auf der Bühne – symbolhaft für die Unabwendbarkeit, mit der der Frohmut, das unbeschwerete Glück der jungen Jenůfa von den sie

umgebenden Personen und Umständen zerbrochen wird. In unermüdlicher Kleinarbeit wird nach und nach alles zermahlen, nur nicht die Güte dieser Frau, die sich zum Schluss zu einer Größe aufschwingt, die alle übrigen beschämt, allen voran ihre sittenstrenge Ziehmutter. »Es ist ein zur Entstehungszeit der Oper *Jenůfa* noch recht ungewohntes, fast exotisches Instrument, dem Leoš Janáček eine so gewichtige Rolle zuweist«, erzählt der Philharmoniker Benjamin Schmidinger. »Erst um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert soll das Xylophon zum fixen Bestandteil der Partituren werden, nicht zuletzt durch Komponisten wie Strawinski, Schostakowitsch, Prokofjew, Bartók oder eben Janáček«.

Benjamin Schmidinger, seit mehr als 15 Saisonen Mitglied des Staatsopernorchesters, gehört zur vier Personen umfassenden Gruppe der Schlagwerker, von denen alle gleichberechtigt die gesamte Bandbreite des ihnen anvertrauten Instrumentariums spielen:

»... organisch in den Fluss des Gesamtgeschehens einfügen, um den gewünschten (musikalischen) Effekt zu erzielen...«

Beginnend bei der kleinen und großen Trommel, über Vibraphon, Glockenspiel, Röhrenglocken, Becken, Triangel, Tamburin und weitere unzählige Sonderinstrumente bis hin zu den Holzstabspielinstrumenten, zu denen neben dem eher harmonisch eingesetzten Xylorimba respektive Marimbaphon auch das solistischere, hauptsächlich mit zwei Schlägeln zu spielende Xylophon gehört.

Zurück zu den Ces-Achtelketten in der *Jenůfa*. Um hier die Intentionen Janáčeks zu verwirklichen, also genau jenen Klangcharakter zu formen, der das Abbild des Schicksalhaften auf ideale Weise Musik werden lässt, bedarf es, trotz der scheinbaren Simplizität der Tonwiederholungen, einer überaus fein geschulten Spieltechnik, der notwendigen Portion musikalischer Intuition und eines richtigen Gespürs für kleinste Ausdrucks-Nuancen. Benjamin Schmidinger, Lehrbeauftragter an der MdW, verwendet gerne für das unerlässliche Rüstzeug des Profi-Musikers den schönen Vergleich eines riesigen Kastens mit unzähligen Schubladen, die im Laufe des Ausbildung (aber auch während des Berufslebens), mit Erfahrungen, Literatur- und Stilkenntnissen, Partiturstudien, manuellen Fertigkeiten und Interpretationsanalysen angefüllt und dann je nach Bedarf herausgezogen werden können. »Abhängig von der Akustik des

Raumes«, so Schmidinger, »des Orchesterklanges, den Wünschen des Dirigenten, der Funktion, die das Instrument an einer bestimmten Stelle in einem Stück auszufüllen hat – eher allgemein begleitend, in Zwiesprache mit anderen Instrumenten, rein solistisch – oder dem Charakter, der ihm inhaltlich zugedacht ist, hat die jeweilige Musikerin, der jeweilige Musiker unentwegt zu entscheiden, zu reagieren, anzubieten. Dazu kommt, dass beim Xylophon die Art der Vibratationen und Schwingungen sowie das Spektrum der Klangfarben von den unterschiedlichsten Faktoren abhängig sind. Von der Holz- und Bauart beispielsweise und sogar vom Alter des Instruments. Man darf nicht vergessen, dass bei jedem Schlag einiges von einer Klangpalette absplittert – wenn auch nur im Mikrobereich. Und so ist irgendwann einmal das Instrument im Aufführungsalltag nicht mehr zu gebrauchen. Aber auch die Beschaffenheit der Schlägel und die Spielweise haben Einfluss auf das klangliche Ergebnis, der perkussiver, schärfer, akzentuierter oder weicher, sonorer sein kann.« Das Schlägel-Set auf das die Musiker zurückgreifen können, ist jedenfalls variationsreich. In der *Jenůfa* kommen beispielsweise Schlägel mit harten, kleinen Köpfen zum Einsatz, um das kontinuierliche Klopfen, das klöppelhafte Aufeinandertreffen der Steine beim Drehen des Mühlrades zu versinnbildlichen.

Zu den unverzichtbaren Schubladen-Inhalten des oben erwähnten fiktiven Rüstzeug-Kastens zählt freilich auch das musikantische Aufeinanderhören während des Abends, geschult im tagtäglichen Opernrepertoire- und Konzertbetrieb sowie – auch im Falle Benjamin Schmidingers – in diversen Kammermusikformationen. Selbst kleinste, fast unmerkliche Rückungen werden dadurch abgefangen und atmosphärische Mikrobewegungen aufgegriffen. Denn, so losgelöst von jedem äußeren Einfluss die besagten Achtelketten des Xylophons in der *Jenůfa* auch klingen mögen: sie müssen sich organisch in den Fluss des Gesamtgeschehens einfügen, um den gewünschten Effekt zu erzielen – und der ist nur möglich durch jene unsichtbaren musikalischen Fäden, die alle Mitglieder während einer Aufführung miteinander verbinden.

JENŮFA (Wiederaufnahme)
Musikalische Leitung Tomáš Hanus
Inszenierung David Pountney
Mit u.a. Asmik Grigorian / David Butt Philip / Michael Laurenz / Eliška Weissová
9. / 12. / 15. / 19. & 23. Oktober 2022
→ Kostenlose Werkeinführung jeweils eine halbe Stunde vor Vorstellungsbeginn im Gustav Mahler-Saal



DAS STICHWORT LAUTET: *teilen*

Ludovic Tézier singt Mahler, Wagner, Fauré und Ibert

Bei Liederabendprogrammen ist es stets besonders interessant, den Weg der Entstehung nachvollziehen zu können. Wie schaut es in Ihrer »Werkstatt« aus? Setzen Sie Lieder aufs Programm, die Ihnen schon lange vertraut sind, oder auch neue, auf eine Aufführungsstadt bezogene Nummern?

LUDOVIC TÉZIER Die Antwort haben Sie bereits gegeben! Ich würde sagen: ein bisschen von all dem. Bei der Planung des Oktober-Liederabends ging es meiner Pianistin Maria Prinz und mir zunächst um die Frage, was wir musikalisch teilen möchten. Und es ging um die Suche nach einem Klang, nach einer Stimmung, einer Erzählung. Dazu kommt, dass es meiner Meinung nach immer auch etwas Nicht-Althergebrachtes als zusätzliche Motivation braucht. Denn selbst wenn ein oft gesungenes Programm doch stets auch etwas Ungewöhnliches bereithält, ist es doch wesentlich, Neues zu bringen. Und all das hat zu unserem aktuellen Programm geführt.

Was war diesmal der Startpunkt der Zusammenstellung? Ein Klang? Ein Komponist?

LT Wir sind in Wien zusammengesessen und dachten, es wäre doch schön, wenn es so etwas wie einen Blick auf meine Jugend gäbe. In die Zeit, in der ich als Anfänger viele Mahler-Lieder lernte und sang. Dann fiel uns auf, dass ich schon sehr lange kein Liedprogramm mehr mit Mahler gemacht habe. Demnach: Wir sind in Wien, Mahler gehört zu Wien, also greifen wir das auf und nehmen es als Anfangspunkt für den Liederabend! Dann stellten wir uns die Frage, was sich gut dazu fügt: Sehr gerne wollte ich französische Musik einbringen und auch Wagner, der für mich ein zentraler Komponist ist und dessen Amfortas in *Parsifal* ich hier ja zuletzt gesungen habe. So fanden wir zu den *Wesendonck-Liedern*, die ich nun erstmals auf der Bühne präsentieren werde.

Was »kann« der Liederbühnen-Wagner, was seine Opern nicht können?

LT Wenn man die *Wesendonck-Lieder* mit Klavier macht, ist das Klangvolumen natürlich sehr viel schlanker, als wenn man einen Wotan oder Telramund singt. Wir können also viel mehr in die Nuancen hineingehen – und dennoch gibt es einige Momente, die dem Opern-Wagner sehr nahestehen. Da spürt man gleich, was Wagner-Gesang mit seiner teils »heldischen« Farbe wirklich bedeutet.

Dieses In-die-Nuancen-Gehen zählt ja auch zu den besonderen Freuden des Liederabends?

LT Das unbedingt! Und die Stimmung ist eine ganz andere. Ich stehe vorne an der Rampe, ganz nahe bei den Zuschauern, kein Orchestergraben trennt uns voneinander. Das ist ein besonderes, sehr schönes Gefühl der Unmittelbarkeit. Hinzu kommt, dass ich stimmliche Farben einsetzen kann, die in einer Opernaufführung mitunter keine Anwendung finden. Es ist ja eine interessante Sache, in einem Raum als Liedsänger aufzutreten, den ich als Operndarsteller kenne. Wobei ich gar nicht Liedsänger sagen möchte, sondern einfach: Sänger. Einer, der Geschichten erzählt und Spaß daran hat.

Mehrere Geschichten? Oder eine große?

LT Die große Geschichte ist die Verbindung, die ich mit den Zuhörerinnen und Zuhörern aufbaue. Die Freude, wunderschöne Musik mit dem Publikum zu teilen. Dazu kommt, dass jedes Stück, jeder Zyklus seine eigene Geschichte und Stimmung hat. Wie Sie wissen, fotografiere ich gerne. Dabei habe ich folgende Beobachtung gemacht: Wenn der Himmel leicht bewölkt ist, kann das Licht von einem Augenblick zum nächsten wechseln – und die Stimmung ist plötzlich eine gänzlich andere. Dieses metaphorische Bild möchte ich auf den Liederabend anwenden: Das Programm ist wie ein Himmel mit wechselndem Licht. Hell und dunkel, ernst und heiter: es entsteht eine einzigartige Landschaft.

Beim Liederabend treten Sie natürlich ohne Kostüm und Maske auf. Sie führen keine durchgängige Opernrolle aus. Bedeutet das, dass Sie mehr Ludovic Tézier sind, es vielleicht sogar noch persönlicher wird als in einer Opernvorstellung?

LT Ich glaube, dass man in einem Liederabend mehr zeigen kann, nicht physisch, aber mehr von der eigenen Seele. Es ist ein anderes Medium. Das Stichwort lautet: teilen. In der Oper muss man manchmal »zeigen«, ein Rigoletto muss dargestellt werden. Beim Liedgesang hingegen

wird geteilt. Und da die Lieder zwar schwer, aber stimmlich etwas weniger herausfordernd als eine komplette Opernpartie sind, kann ich auch mehr riskieren, mehr ausprobieren. Das führt eben dazu, dass das Publikum in einem Liederabend mehr Persönliches von mir erlebt.

*Sie singen »Blick' ich umher« aus dem *Tannhäuser* und die *Don Quichotte-Lieder* von Ibert. Was verbindet diese beiden Programmpunkte?*

LT Die Liebe! Don Quichotte ist chancenlos in Dulcinée verliebt und Wolfram ergeht es mit Elisabeth nicht anders. Die beiden Frauen sind ganz verschieden, aber die Männer ähneln sich in ihren Gefühlswelten. Sie träumen, hoffen – und leiden. Für mich sind das zwei miteinander verbundene Figuren.

Der Abend wird mit Mahler beschlossen. Zu ihm haben Sie eine besondere Beziehung...

LT Ich bin über Mahler zum Liedgesang gekommen. Mit 18 oder 19 Jahren, also ganz am Beginn meines Studiums, widmete ich mich nicht Schubert oder Schumann, sondern Mahler. Dann ergab sich die Chance, eine Meisterklasse bei Christa Ludwig in Paris zu besuchen. Ich hatte die *Lieder eines fahrenden Gesellen* studiert und durfte mit ihr arbeiten – eine großartige Erinnerung! Am Ende meinte sie: »Sie müssen unbedingt weiter Mahler singen, es ist für Ihre Stimme und Sie spüren diese Musik«. Also dachte ich mir: Wenn Frau Ludwig das sagt, dann muss ich mich richtig bemühen! Und so baute ich früh eine enge Beziehung zu Mahler auf. Und wenn Sie sich bei mir daheim umschauten: Irgendwo liegen immer aufgeschlagene Mahler-Noten, Lieder und Symphonien!

SOLISTENKONZERT

18. Oktober 2022

Ludovic Tézier Bariton

Maria Prinz Klavier

→ Programm:

Gabriel Fauré: *L'horizon chimérique*, op. 118

Les Berceaux, op. 23/1

Richard Wagner: *Wesendonck-Lieder*

Blick' ich umher (aus: *Tannhäuser*)

Jacques Ibert: *Quatre chansons de Don Quichotte*

Gustav Mahler: *Fünf Lieder nach Gedichten von Friedrich Rückert*

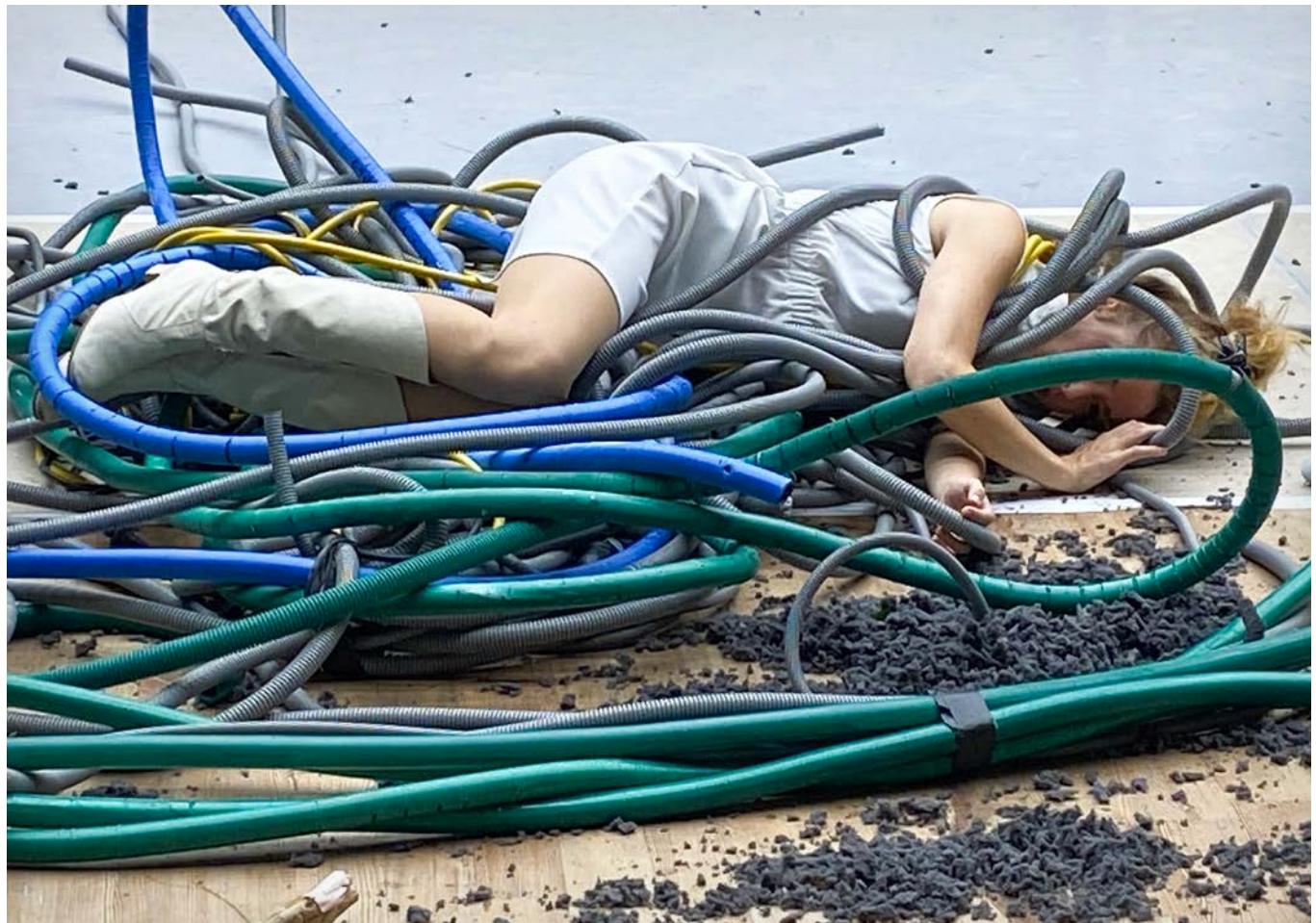


VON DER LIEBE TOD

Mahler ist seit früher Jugend Teil meines Lebens, ich empfinde ihn als Zeitgenossen. Unser Theaterabend, der das frühe *Klagende Lied* mit den späten *Kindertotenliedern* verbindet, könnte unter dem Motto stehen: »Die Zukunft ist jetzt«. Unsere Gegenwart hat der Computerwissenschaftler und Künstler James Bridle als »New Dark Age« bezeichnet und gezeigt, wie sie einem digitalen Big Data-Overkill entgegen taumelt. Unser Raum überträgt unser Gefangensein in dieser virtuellen Welt in die Märchenwelt des *Klagenden Liedes*, die Mahler am Ende kollabieren lässt. Nach der Katastrophe erschließen die *Kindertotenlieder* einen Raum der Trauer, der Stille und der Reflexion und einen vielleicht möglichen Neubeginn. Mich bewegt bei der Arbeit die Erinnerung an die Geschichten und Märchen unserer Kindheit und die Frage, welche Welt wir unseren Kindern hinterlassen.

CALIXTO BIEITO

← ↓ Proben zu *Von der Liebe Tod* (Florian Boesch & Vera-Lotte Boecker)



»Ob ich DAS je zur Aufführung bringen kann, weiß Gott.«

Gustav Mahler und sein jugendlicher Geniestreich

»Ich kann Dir sagen, ich bin paff über dieses Werk, seitdem ich es wieder unter den Händen habe. Wenn ich bedenke, dass das ein 20-jähriger Mensch geschrieben, kann ich es nicht begreifen – so eigenartig und gewaltig ist es!« Jeder Hörer von *Das klagende Lied* wird das Erstaunen des Schöpfers teilen, das diesen ergriff, als er die unaufgeföhrt liegengeliebte Partitur nach 13 Jahren wieder vornahm. Gleich nach ihrer durchaus mühevollen Vollendung im November 1880 – »ein wahres Schmerzenskind,

klar gewesen sein, dass allein schon der gigantische Apparat, den die Partitur verlangt, von der Zunft als anmaßend, wenn nicht gar als Zeichen von Größenwahn verstanden werden würde: Neben einem Hauptorchester aus Streichern, 3-fachem Holz, je 4 Hörnern und Trompeten, 3 Posaunen, 2 Basstuben, großem Schlagwerk und 6 Harfen disponiert der Komponist ein Fernorchester aus 3 Flöten, 4 Klarinetten, 3 Fagotten, 6 Hörnern, 3 Trompeten und Schlagwerk, dazu gemischten Chor, ein Gesangssolistenquartett, Knabensopran und Knabenalt. Späteren Revisionen fielen unter anderem das Fernorchester und der 1. Satz aus rein pragmatischen Gründen zum Opfer, weshalb in der Staatsoper im Wesentlichen die Urfassung erklingen wird (unter Berücksichtigung einiger weniger, bei Mahlers Neubegegnung mit eigenen Werken ja stets üblichen Retuschen). Aber diese Anmaßung betrifft nicht nur die äußersten Koordinaten und Dimensionen. Die musikalische Dramaturgie des »Märchenspiels« lässt alle gewohnten Formate hinter sich. Mahler, der sein eigener Textdichter ist, hat das in den Sammlungen der Brüder Grimm und Ludwig Bechstein tradierte *Märchen vom singenden Knochen* in eine dreiteilige Ballade verwandelt. Damit scheint er zunächst anzuknüpfen an ein in verschiedenen Genres der Musizier- und Konzertpraxis seiner Zeit etabliertes Format: Das Märchen vom klagenden, bzw. »begrabenen« Lied, das die Seele eines Ermordeten in Knochen-, Tier- oder Pflanzengestalt anstimmt und seinen Mörder damit entlarvt, war in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in einer Reihe unterschiedlicher Fassungen überaus populär. Es wurde mehrfach als Melodram, also als Rezitation mit Klavier- oder Orchesterbegleitung, sowie als Kantate vertont. Kein Geringerer als Robert Schumann hatte 1852 die das gleiche Motiv variierenden vier Balladen *Vom Pagen und der Königstochter* Emanuel Geibels als großes Konzertstück für Chor, Soli und Orchester auskomponiert. Doch Mahlers »Revolte wider die bürgerliche Musik« (Adorno) katapultiert sich heraus aus allen Darstellungs- und Rezeptions-Verabredungen seiner Epoche. Anders als bei seinen Vorgängern und Zeitgenossen gibt es keine gesicherte Erzähler- und Rezipienten-Position mehr. Dem Zuhörer wird kein



Proben zu *Von der Liebe Tod* (Tanja Ariane Baumgartner & Staatsobernchor)

an dem ich schon über ein Jahr arbeite« – hatte der frischgebackene Absolvent des Wiener Konservatoriums alles Erdenkliche unternommen, um sein »Märchenspiel« zu lancieren: Er hatte es beim Wiener Beethovenwettbewerb eingereicht, sich um eine Aufführung im Rahmen des Deutschen Tonkünstlerfestes in Weimar bemüht und einen Verleger gesucht. Einerseits. Andererseits kann es ihn nicht wirklich überrascht haben, dass das Stück den Kompositionspreis nicht erhielt, ihm die Partitur aus Weimar – von Franz Liszt mit einem schmallippigen Kommentar versehen – retourniert wurde und kein Verleger bereit war, ein unnötiges Risiko einzugehen. Mahler muss

Bild mehr geboten, das er aus objektivem Abstand betrachten könnte. Stattdessen wird er hineingerissen in einen musikalischen Mahlstrom, der die Geschichte weniger zu erzählen als zu halluzinieren scheint. Die Musik selber ist es, die den Albtraum eines traumatischen Geschehens träumt. Sie berichtet nicht, sondern in ihr ereignet sich die Katastrophe unmittelbar. Dabei wird der Text der Ballade auf die Stimmen des aus Sopran, Alt, Tenor und Bariton gebildeten Vokalquartetts und des Chores verteilt, doch ohne dass diese sich zu Rollenträgern oder einer Erzählergestalt verfestigen würden. Es ist, als würde das gewaltige Orchester, das ihre Stimmen intermittierend nach oben spült, sie auch wieder verschlucken. Einzig das Lied des singenden Knochens ist an die beiden Kinderstimmen gebunden, wobei ihre Aufspaltung auch hier jede eindeutige Identifizierung unmöglich macht. Berlioz hatte bereits mit spektakulären Fernorchester-Effekten experimentiert, doch das Pandämonium, das Mahlers Fernorchesters entfesselt, ist beispiellos. Es wird zum Teil einer Entgrenzungsstrategie, die das von den anderen Stoffbearbeitungen zum schauerlich-besinnlichen Genrebild verniedlichte Märchen zu einem Gleichnis des Weltlaufs werden lässt. Das Diktum des späten Mahler: »Symphonie heißt mir eben: mit allen Mitteln der vorhandenen Technik eine Welt aufbauen«, gilt ohne Einschränkung bereits für dieses Werk, das Mahler als gereifter Künstler als sein »Opus 1« deklarierte. Und die Welt, die Mahler im *Klagenden Lied* erstmals aufbaut, ist eine giftige. Seine Partitur arbeitet mit Naturklängen und -Motiven der romantischen Tradition, doch anders als in der Wagner'schen Kosmogonie, wo sie einen in sich ruhenden Urzustand symbolisieren, sind sie von Anfang an verfremdet und verseucht. Die harmonische Beklemmung der Anfangstakte führt im Laufe einer »course à l'abyme«, einer 6ominütigen Jagd in den Abgrund, zu frenetischen Steigerungen, um sich erst ganz am Ende schockhaft zu lösen, beim Zusammenbruch der todverfallenen, auf Kälte, Mord und Lüge errichteten Welt. Der letzte Akkord lässt die Mauern des Königsschlosses, in der die Hochzeit des Brudermörders mit der Königin stattfinden hätte sollen, in sich zusammensinken.

Der Zusammensturz der Königsburg darf als Allegorie verstanden werden für die Erschütterung der vermeintlich ewigen Grundfesten der klassisch-romantischen Musik. Carl Dahlhaus hat den Verlust des Glaubens an die Selbstverständlichkeit der Musik des 19. Jahrhunderts, den Verlust des Glaubens an eine idealtypische Kongruenz von Form, Ausdruck und Inhalt, als Voraussetzung des Mahler'schen Komponierens benannt. Die dramatisch verspätete Anerkennung des Komponisten Mahler, dem anders als dem

Dirigenten der internationale Durchbruch zeitlebens versagt blieb, hängt mit der unreflektierten Gleichsetzung des klassisch-romantischen Kanons mit Musik überhaupt zusammen. Ein Glaube, der – nach seiner Zementierung durch den Antimodernismus der NS-Zeit – in breiteren Hörerschichten erst mit den 60er-Jahren des letzten Jahrhunderts erodierte. Erst jetzt konnte das als destruktiv, übersteigert oder bestenfalls als peripher Wahrgenommene – auch über die nachhaltige Verankerung der Mahler'schen Musik in den Wiener Konzertprogrammen hinaus, wo sie bereits in den 20er und 30er Jahren definitiv »angekommen« war – als innovativ erkannt werden. Man war bereit, Mahlers Sinfonik als eine Terra incognita jenseits eindeutiger Fassbarkeit und Fasslichkeit zu erkunden: Mahlers sinfonische Niemandslandschaften stellen den akademischen Traditionalismus und linearen Fortschrittsglauben gleichermaßen in Frage. Ihre Klänge sind, wie es der Mahlerforscher Jens Malte Fischer formulierte, nur als Differenz zu fassen und führen in eine unbekannte Zukunft.

Die Einheit des Mahler'schen Ingeniums, dem es im emphatischen Sinne immer »ums Ganze« geht und das im apokryphen »Opus 1« des *Klagenden Lieds* schon ganz gegenwärtig ist, hat es dem Regisseur Calixto Bieito als möglich und richtig erscheinen lassen, es mit den reifen *Kindertotenliedern* zu einem Musiktheaterabend zu verbinden. Als Regisseur hat Bieito stets die kreatürliche Leiblichkeit des Menschen, ihre Gefährdung und Gefährlichkeit, ihre Heimatlosigkeit als Ausgangs- und Zielpunkt angesteuert. Es kann nicht überraschen, dass er neben seiner Opern- und Theaterarbeit auch mit szenisch-theatralen Umsetzungen ursprünglich nicht für die Bühne gedachter, oft geistlich inspirierter Werke experimentiert: Neben der Verdi'schen *Messa da Requiem*, Bachs *Johannes-Passion* oder Monteverdis *Marienvesper* hat vor allem auch seine Inszenierung von Britten's *War Requiem* Aufsehen erregt. Sein an der Seite des Dirigenten Lorenzo Viotti erarbeiteter Mahler-Abend an der Staatsoper verspricht eine bewegende Neuentdeckung Mahlers als jenes »fremden Vertrauten«, dem Jens Malte Fischer seine Biografie des Komponisten zugeeignet hat.

VON DER LIEBE TOD

Das klagende Lied. Kindertotenlieder.

2. / 5. / 7. / 10. / 13. Oktober 2022

Musikalische Leitung Lorenzo Viotti

Inszenierung Calixto Bieito Bühne Rebecca Ringst

Kostüme Ingo Krügler Licht Michael Bauer

Mit Vera-Lotte Böcker / Tanja Ariane Baumgartner / Daniel Jenz / Florian Boesch



← Die Mitglieder
des Opernstudios
ab der Saison
2022/23

Die neue Generation

Seit nunmehr zwei Jahren besitzt die Wiener Staatsoper wieder ein eigenes Opernstudio. Die Idee dahinter ist so einfach wie sinnvoll: Junge Sängerinnen und Sänger, die den Hochschulen schon entwachsen sind, vielleicht sogar schon erste Gehversuche auf kleineren Bühnen machen konnten, bekommen in einem der bedeutendsten Opernhäuser der Welt ein zweijähriges Fortbildungsprogramm, das sie auf die Herausforderungen des internationalen Niveaus vorbereiten soll. Teil dieser Fortbildung ist das Heranführen an kleinere Rollen im täglichen Spielbetrieb der Staatsoper. Von den 13 Mitgliedern, die 2020–2022 zum Opernstudio gehörten, konnten nach Ende der zwei Jahre einige sogar direkt in das Ensemble des Hauses übernommen werden, andere bekamen Fixengagements an ebenfalls wichtige Bühnen. Ein erfolgreiches Programm also. Mit Beginn der Spielzeit startet nun der zweite Durchgang, in dem erneut zwölf junge Talente (ausgewählt aus 734 Bewerbungen) unter die Fittiche genommen werden. Im Folgenden seien sie kurz vorgestellt: Die österreichische Sopranistin **Miriam Kutrowatz** machte schon als Mitglied des jungen Ensembles des Theater an der Wien auf sich aufmerksam, als Papagena hat sie bereits am 7. September ihr erfolgreiches Debüt an der Staatsoper gegeben. Die aus Finnland stammende **Jenni Hietala** – Stipendiatin der Hilde Zadek Stiftung – wurde u.a. an der Wiener MUK bei Linda Watson ausgebildet und durfte sich in Richtung jugendlich-dramatischer Sopran entwickeln. In Finnland sang sie zuletzt Gerhilde in einer *Walküren*-Produktion. **Alma Neuhaus**, eine lyrische Mezzosopranistin aus den USA, studierte an der New Yorker Juilliard School und nahm

im Sommer am Young Singers Project der Salzburger Festspiele teil. Zudem ist sie Finalistin des Neue-Stimmen-Wettbewerbs. Die Russin **Daria Sushkova** – ein dramatischer Mezzo – kann auf mehrere Wettbewerbspreise verweisen und dürfte bald als Orlofsky reüssieren. Der aus Frankfurt stammende Tenor **Lukas Schmidt** gab als 1. Priester in der *Zauberflöte* bereits sein Debüt an der Staatsoper – seine durchwegs große Stimme mit der sicheren Höhe wird ihn eine Tages wohl ins dramatischere Fach führen. Der britische Tenor **Ted Black**, ebenfalls mehrfacher Preisträger, eignet sich derzeit ebenso gut für Mozart-Rollen wie für das französische Fach. Der unter anderem bei Francisco Araiza ausgebildete **Agustín Gómez** verfügt ebenfalls über eine beeindruckende Höhe und ist schon jetzt als Belmonte in der *Entführung ins Zauberreich*-Produktion angesetzt. Die wunderschöne Tenorstimme des hochmusikalischen **Katleho Mokhoabane** wurde in Südafrika von Josef Protschka entdeckt, der ihn zum Studium nach Köln einlud. Ebenfalls in Deutschland absolvierte der Bariton **Nikita Ivasechko** sein Gesangsstudium. Er ist aktuell Stipendiat der Czerwenka-Privatstiftung. Der britische Bariton **Jack Lee** studierte an der Royal Academy in London und sang zuletzt im Glyndebourne Chorus. Bassbariton **Jusung Gabriel Park** (Stipendiat von WCN) wurde von Michael Kraus, dem Leiter des Opernstudios, in einem Zoom-Coaching entdeckt. Sein derzeitiges Fach umfasst Mozart- und Rossini-Partien. Sein südkoreanischer Landsmann **Stephano Park**, ein echter Basso cantante, verfügt über eine schöne, weiche Stimme, mit der er beim 1. Studiokonzert im Mahler-Saal der Staatsoper beeindrucken konnte.

Expressionistischer MUSIKTHEATER- KRIMI



Szenenbild aus *Cardillac*

Die dominant-eindringliche Schwarz-Weiß Anmutung der Bühnenbildkompositionen und die bewusst überzeichneten, markanten, ja geradezu mechanischen Bewegungsstrukturen, die Sven-Eric Bechtolfs *Cardillac*-Inszenierung prägen, erinnert nicht von ungefähr an Horrorfilme der Stummfilmära, insbesondere an Wilhelm Murnaus berühmten *Nosferatu*. Schließlich ging es dem Regisseur um nichts weniger als um die Sichtbarmachung jener drei Zeitebenen, die sich in diesem dreiaktigen Musiktheater-Krimi auf beeindruckende Weise ineinander verschlingen: Das Paris des 17. Jahrhunderts als Ort des Geschehens, die nachtdunkle Weltsicht der Novellen-Vorlage des 19. Jahrhunderts und das in der Neuen Sachlichkeit

beheimatete Libretto der 20er Jahre des 20. Jahrhunderts. Mit seiner hier gewählten szenischen Erzählform fand Bechtolf ein szenisches Äquivalent für Paul Hindemiths Zugriff auf E.T.A. Hoffmanns hochromantische Gestalt des gleichermaßen genialen wie gefährlich-wahnsinnigen Goldschmieds Cardillac, also für die Darstellung einer Geschichte, die gewissermaßen »durch die Beschleunigungsmaschine des Expressionismus gejagt wurde«. Der in der Musik und im Text zelebrierten Selbstverständlichkeit des Überdrehten und Übertriebenen, der Prägnanz und Kompaktheit der Partitur begegnet diese Inszenierung durch stark überzeichnete Gesten, einer Art Gefühlsmechanik sowie einem ritualisierenden Bewegungsvokabular, das stringent durch den Abend führt.

Im November wird die bei der Premiere frenetisch gefeierte Produktion nun wiederaufgenommen – mit KS Tomasz Konieczny in der Titelpartie. Damit kehrt ein beliebter Künstler an das Haus zurück, der schon in der Vergangenheit die Aufführungen durch seine eindrückliche Interpretation des rätselhaften Goldschmieds, der sich nicht von seinen Schöpfungen zu trennen vermag und daher alle Käufer seiner Preziosen zu ermorden trachtet, zum Ereignis werden ließ. In weiteren Rollen sind unter Cornelius Meister u.a. Vera-Lotte Boecker als Tochter, Gerhard Siegel als Offizier, Stephanie Houtzeel als Dame, Daniel Jenz als Kavalier und KS Wolfgang Bankl als Goldhändler zu erleben.

CARDILLAC (Wiederaufnahme)

2. / 5. / 10. / 13. November 2022

Musikalische Leitung Cornelius Meister

Inszenierung Sven-Eric Bechtolf

Mit u.a. KS Tomasz Konieczny /

Vera-Lotte Boecker / Gerhard A. Siegel /

KS Wolfgang Bankl / Daniel Jenz /

Stephanie Houtzeel / Evgeny Solodovnikov

→ Kostenlose Werkeinführung jeweils

eine halbe Stunde vor Vorstellungsbeginn

im Gustav Mahler-Saal



WE'RE FIRING!

Für Zartbesaitete ist in diesem fancy Start-Up Unternehmen kein Platz! Firmenchef Mr. Frisch lässt knallhart kündigen. Aus dem Urlaub kommt er dafür natürlich nicht, für seinen Friseurbesuch aber schon.



Das Opernlabor-Jugendensemble erzählt in seiner neusten Musiktheater-Performance *The Start Up* von Macht(-missbrauch), toxischen Beziehungen und über Femizid. Doch springen wir noch vor diesen Anfang zurück! Denn bekanntlich stehen alle Opernlaborteilnehmer*innen in diesem Format am Anfang vor einem leeren Blatt, denn ein Stück muss erst noch gemeinsam entwickelt werden.

Zum Projektbeginn haben sich die 18 Jugendlichen und jungen Erwachsenen in wöchentlichen Proben dem originalen *Wozzeck*-Stoff bzw. Alban Bergs Oper, welche in der Saison 21/22 in der Regie von Simon Stone Premiere an der Wiener Staatsoper feierte, angenommen und geschaut, was die Themen in *Wozzeck* wie z.B. Eile und Hetze, finanzielle und emotionale Abhängigkeiten und seelische und körperliche Gewalt mit ihnen und der heutigen Gesellschaft zu tun haben. Schnell stand fest, dass »Oper nicht weit weg ist« und jede und jeder hierzu etwas zu erzählen hat. In szenischen und musikalischen Improvisationen hat das Jugendensemble eigene Szenen zu diesen Themen entwickelt, Figuren geschaffen und Musik komponiert. Nachdem die sogenannte Materialsammlungsphase abgeschlossen war, kristallisierten sich ein Narrativ und eine Dramaturgie heraus, die das Ensemble auf der Bühne darstellen wollte. Ausgangs- und Knotenpunkt der Figuren ist das Start-Up, ein hipps, tech-affines Unternehmen mit vermeintlich flachen Hierarchien, auf den ersten Blick nur guten Vibes, doch in Wahrheit jeder Menge gestresster Personen, die immer viel zu tun haben, denn ein guter Mensch ist eben immer beschäftigt. In *The Start Up* wird heiß diskutiert, denn die Sales Zahlen stimmen schon lange nicht mehr. Firmenchef Mr. Frisch lässt daher aus seinem Urlaub verkünden, dass sein Senior-Management Leute rauschmeißen soll. Wie ist ihm egal, Hauptsache »fünf gehen«. Welche Auswirkungen diese Entscheidungen auf ein Individuum haben können, ist Ausgangspunkt für die Musiktheater-Performance des Ensembles.

Ebenso beschäftigt hat das Opernlabor-Ensemble das Thema der Femizide. Im Jahr 2021 wurden in Österreich 31 Frauen von Männern ermordet, im Jahr 2022 sind es bisher 27. Die jungen Darsteller*innen fragen daher: Wo fängt Gewalt an Frauen an? Und welche Handlungen, Nachrufe oder Aussagen überschreiten bereits eine Grenze? Während *Wozzeck* in Bergs Oper Marie am Ende umbringt, bleibt in *The Start Up* offen, welche der Frauen, die zuvor in unterschiedlichen Gewaltkontexten eingeführt wurden, ermordet wurde, ebenso wenig wird offengelegt, wer gemordet hat. Stattdessen wird das Publikum mit einer Beauty-Salon-Szene zurückgelassen, in der bei

einer Kopfhautmassage und einer Augenlid-Entspannungsmaske schon wieder über den neusten Gossip der Stadt geredet wird. Der Mord von gestern ist heute nur noch ferne Sensation. Darf's noch ein Tee sein?

Nun wird *The Start Up* wiederaufgenommen. Das junge Ensemble ist am 14. und 15. Oktober wieder im Kulturhaus Brotfabrik zu erleben. Begleitet wird es vom Bühnenorchester der Wiener Staatsoper unter der musikalischen Leitung von Andy Icochea Icochea, Künstlerischer Leiter des Projektkooperationspartners Superar.

TEIL DER NEUEN JUGENDENSEMBELS WERDEN

Ab Oktober und November haben Jugendliche zwischen 15 und 24 Jahren zudem die Möglichkeit, selbst Teil der neuen Jugendensembles und Laborprojekte zu werden:

→ Tanzlabor

Tabula rasa, das unbeschriebene Blatt, ist Inspiration für die Stückentwicklung des Tanzlabors. Hier wird gemeinsam getanzt und improvisiert. Die daraus entwickelten Choreographien werden mit Live-Musik auf die Bühne gebracht. Gemeinsame Ballettbesuche und das Kennenlernen von Künstlerinnen und Künstlern des Wiener Staatsballetts sind ebenfalls Teil des Tanzlabors.

Kick-Off und Kennenlernen: Do., 10. November 2022, 18.30–20.30 Uhr, Kulturhaus Brotfabrik

Wöchentliche Proben: immer donnerstags 18.30–20.30 Uhr, Kulturhaus Brotfabrik, 1100 Wien
Aufführung: 21. April 2023

→ Opernlabor

Das neue Opernlabor entwickelt, basierend auf Monteverdis Oper *Il ritorno d'Ulisse in patria*, kombiniert mit den Themen, Interessen und Fähigkeiten der Darsteller*innen, eine eigene Musiktheater-Performance. Das Stück wird im Juni 2023 mit dem Superar Orchester und dem Bühnenorchester der Wiener Staatsoper im Kulturhaus Brotfabrik aufgeführt.

Kick-Off und Kennenlernen: Di., 18. Oktober 2022, 18.30–20.30 Uhr, Kulturhaus Brotfabrik

Wöchentliche Proben: immer dienstags, 18.30–20.30 Uhr, Kulturhaus Brotfabrik, 1100 Wien
Aufführungen: 14. und 15. Juni 2023

Die Projektteilnahme ist kostenlos und richtet sich an alle Tanz- und Theaterenthusiast*innen mit und ohne künstlerischer Vorerfahrung. Weitere Infos und Anmeldung:

→ jugend@wiener-staatsoper.at oder wiener-staatsoper.at/jung



Daniel Brenna als Siegfried und Wolfgang Ablinger-Sperrhacke als Mime

WAGNER inszenieren heute

SERGIO MORABITO

TEIL 2: »Ganz anders als du«
oder Fisch versus Kröte

»Der Ruhm, bemüht, der Größe den Stachel zu nehmen, übersetzt gleichsam aus ›Größe als Ferment‹ in ›Größe als Genussgegenstand‹. Dass man, das Große wirklich zu genießen, sich produktiv (und das heißt: abwehrend) gegen es verhalten muss, wird dabei ebenso unter den Tisch gewischt, wie dass Größe nur als Herausforderung Sinn hat.«

Albrecht Fabri, *Variation über den Ruhm*

Der Literatur- und Musikessayist Friedrich Dieckmann hat unter dem Titel *Das Liebesverbot und die Revolution* eine Sammlung von Aufsätzen über Wagner herausgegeben. Den Band eröffnet der Text *Schwanenrätsel – Wagners Schwester in Wagners Werken*. Dieckmann untersucht das Motiv der Geschwisterliebe, verfolgt zunächst dessen Variationen im Frühwerk, betrachtet es sodann als Schlüssel zur *Lohengrin*-Erzählung, um anschließend den Inzest der Zwillinge in der *Walküre* zu reflektieren sowie dessen im Spätwerk sich entfernende Echos.

Dass im *Lohengrin* dem Verhältnis zwischen den verwaisten Herzogskindern Elsa und Gottfried eine zentrale Bedeutung zukommt und das rätselhafte Verschwinden und Wiederauf tauchen des jüngeren Bruders mit der Epiphanie des Schwanenritters gewissermaßen ursächlich verknüpft ist, hat der Freud schüler Otto Rank in seiner



Studie über die Lohengrinsage erstmals dargestellt. Nach Rank ist Lohengrin eine Transfiguration Gottfrieds, die es der Schwester ermöglicht, ihr auf den Bruder gerichtetes erotisches Begehrn zuzulassen. Das Frageverbot nach »Nam' und Art« ihres Geliebten ist eine Deckerinnerung an das suspendierte Inzesttabu, das mit Benennung der Blutsverwandtschaft wirksam würde und die Trennung erzwänge. Dieckmann kontextualisiert diese Lesart mit seiner profunden Kenntnis der Biografie Wagners, den ein inniges Vertrauensverhältnis mit seiner 10 Jahre älteren Schwester Rosalie, einer erfolgreichen, im Jahr 1837 früh verstorbenen Schauspielerin verband. Selbst da, wo wir ihr nicht folgen mögen, erweist sich Dieckmanns stets materialreich unterfütterte Argumentation als anregend. Doch auch wenn wir seinem im besten Sinne frag-würdigen Gedankengang nicht *en détail* nachzeichnen können, sei es gestattet, einen zentralen Einwand zu erheben.

Dieckmann legt nahe, im vorrevolutionären Wagner rumore ein inneres Aufbegehren gegen die Inzestschranke; mit Erfahrung der Revolution ermächtige sich der unterdrückte Trieb zu rückhaltloser Selbstdarstellung, »der privateste Wunschtraum« werde dem Künstler »zu Organ und Sinnbild eines Gesellschaftlich-Allgemeinen«: In der *Walküre* falle die Inzestschranke als »gesellschaftliches Brauchtum, das starr in den Angeln althergebrachter Machtverhältnisse hängt«, sinnbildlich für die gesellschaftlichen Fesseln der Restaurationsperiode. Schon der Haupttitel der Essaysammlung suggeriert, dass in Wagners Schaffen eine sexuelle Revolution gemeint und wirksam sei.

Ausgeblendet bleibt in Dieckmanns Konstruktion, dass die kulturelle Verortung und Stoßrichtung des Inzestdiskurses im 19. Jahrhundert eine entscheidende Wendung und Neudefinition erfuhr und niemand anderer als Wagner einer ihrer wirkungsmächtigsten Agenten gewesen ist. Vielleicht weil Dieckmann ausdrücklich am Wunschbild eines »roten Wagner«, als dem »Verfechter einer von feudalen Vorrechten und bourgeoiser Geldmacht befreiten Demokratie« festhalten möchte? Wenn von einer sexuellen Befreiung bei Wagner die Rede sein kann, dann tut sie das als konstitutiver Teil eines neuen Machtdiskurses, eines Diskurses mit fatalen Implikationen.

Die schon im I. Teil zu Wort gekommene Antisemitismusforscherin Christina von Braun hat untersucht, wie das 19. Jahrhundert christliche Mythen in säkulare Kontexte überführte. Dabei wurden deren Konstrukte nicht etwa durchleuchtet und aufgehoben, sondern gewissermaßen radikalisiert und »verwissenschaftlicht«. Bereits Nietzsche hatte darauf aufmerksam gemacht, wie vom Autoren

des *Lohengrin* mit der »feierliche[n] In-Acht-Erklärung des Forschens und Fragens« der christliche Begriff »du sollst und musst *glauben*« vertreten werde. Wagner war bei der Transkription christlicher Konzepte und deren transformierender Anverwandlung durch das 19. Jahrhundert federführend. Von Braun erläutert: »Im säkularen Kontext verwandelt sich der christliche Kollektivleib in die Vorstellung eines Kollektivkörpers, der sich durch die Einheit der Nation oder der Rasse bildet. Vor allem in der Rassenideologie spielt die Gemeinsamkeit des Blutes eine zentrale Rolle – und in genau diesem Kontext wird dem Inzest eine wichtige Bedeutung beigemessen. Die Liebe zwischen einem Bruder und einer Schwester [...] nimmt quasi-religiöse Dimensionen an. [...] die sexuelle Vereinigung mit der Schwester [tritt] an die Stelle der Einswerbung mit Gott [...]. Die [christliche] »Sünde« [...] wird durch die narzisstische Kränkung abgelöst, die durch die Diskrepanz zwischen dem Ich und dem Ich-Ideal, das gleichsam die Stelle Gottes oder der Religion eingenommen hat, entsteht.«

Die Idealisierung des Inzests spielt – wenig überraschend – auch im antisemitischen Diskurs eine entscheidende Rolle: »Wurde der Jude [...] im Mittelalter der »Hostienschändung« beschuldigt, so treten im säkularen Kontext *sexuelle* Beschuldigungen – vor allem die »Rassenschande« – in den Vordergrund.« Von Braun verfolgt den spektakulären Bedeutungswandel, dem der Begriff der »Blutschande« dabei unterzogen wird: Hatte das Stigma der »Sünde wider das Blut« über Jahrhunderte hinweg dem Geschlechtsverkehr mit dem »eigenen Blut« – der eigenen Familie – gegolten, so brandmarkt es am Ende des 19. Jahrhunderts Liebesbeziehungen mit fremdem, nicht »artverwandtem« Blut. 1935 wurde es mit den Nürnberger Rassegesetzen in einen Straftatbestand gegossen. Bereits 1887 nannte der Mitbegründer des ›Deutschvölkischen Schutz- und Trutzbundes‹ Theodor Fritsch die Reinhal tung des Blutes als das wichtigste seiner *Zehn deutschen Gebote*: »Erachte es als ein Verbrechen, Deines Volkes edle arische Art durch Juden-Art zu verderben.«

Sieglindes Scham und Schuldgefühle im 2. Akt *Walküre* gelten denn auch der »grässlichsten Schande« der Mesalliance mit ihrem Ehemann Hunding, mit der sie das Recht auf die Liebesumarmung des »reinsten Mannes« – ihres Zwillingsbruders – verwirkt habe. Fricka erweist sich als nicht auf der Höhe des Wotan-Wagner'schen Weltenplans, wenn sie dagegen das überkommene Verständnis von »Blutschande« ins Feld führt: »Mir schaudert das Herz, / mir schwindelt mein Hirn: – / brätlich umfing die Schwester den Bruder!« Denn nach dem Willen des Schöpfers »entblüht« nicht etwa »Blutschande / [...] dem Bund eines Zwillingspaars«, nein: Sieglinde trägt

»den hehrsten Helden der Welt« – Siegfried – »im schirmenden Schoss«.

Letzterem hat Wagner eine infantile Rassentheorie in den Mund gelegt. Seinem Ziehvater, dem Zwerge Mime gegenüber stellt er klar: »Wie die Jungen den Alten gleichen, / das hab ich mir glücklich ersehn. / Nun kam ich zum klaren Bach: / [...] / Da sah ich denn auch / mein eigen Bild: – / ganz anders als du / dünkt ich mir da; / so glich wohl der Kröte / der glänzende Fisch, / doch kroch nie der Fisch aus der Kröte!« Bereits Mimes Bruder Alberich ist in der die Tetralogie eröffnende Szene »in der Tiefe des Rheins« mit Hinweis auf seine »Krötengestalt« von den Rheintöchtern vorgeführt und verlacht worden; Alberich hat die ihm unerreichbaren Schönen als »spröden« bzw. »kalten, gräßigen Fisch« apostrophiert, nur um sich nach seinem Liebesfluch und dem Raub des Rheingoldes vor unsren Augen verleiten zu lassen, sich mit Hilfe des Tarnhelms und der Zauberformel »Krumm und grau / krieche Kröte« in eine ebensolche zu verwandeln. Und im 2. Akt *Siegfried* bedient sich der Titelheld bei Charakterisierung seines Ziehvaters aus dem gleichen Wortfeld: »Denn wär wo von Mime ein Sohn, / müsst er nicht ganz Mime gleichen? / Grade so garstig / griesig und grau, / klein und krumm, / höckrig und hinkend / [...]«

Der Satz, dass jegliche sozialistische Deutung der Tetralogie an dem ihr immanenten Rassismus ihre Grenze fände, behält seine Gültigkeit; auch wenn im *Ring* nicht von »Rasse«, sondern – wie im oben zitierten *Antisemiten-Katechismus* – von »Art« die Rede ist. Die Abwehr der Einsicht, dass der Antisemitismus dem Imaginarium des Wagner'schen Werks tief eingesenkt ist, erinnert an das Argument, mit dem der Herodes der *Salome* zu leugnen versucht, dass die Verwünschungen des Propheten seiner Frau gelten: »Er hat deinen Namen nicht genannt.«

Am »Fall Wagner« lässt sich exemplarisch nachvollziehen, dass die Inszenierung einer Oper nicht darin bestehen kann, die Intention, gar die Botschaft ihres Autors zu beglaubigen. Wollten wir das ernsthaft annehmen, dürften wir Wagner nicht



mehr spielen. In der Kunst geht es aber nicht um Botschaften. In der bündigen Formulierung Adornos: »Ideen, die von Kunstwerken behandelt, dargestellt, willentlich gemeint werden, sind nicht deren Idee sondern Stoffe; [...].« Daher kann, darf und muss der Spieltrieb des Theaters sich noch der abseitigsten »Ideen« eines Werkes *als eines Stoffes* bemächtigen. Wir nehmen uns in unserer Inszenierung des *Siegfried* (Stuttgart 1999, Wiederaufnahme am 9. Oktober 2022) die Freiheit, die oben zitierte Replik – »Wie die Jungen den Alten gleichen...« – in der Pfeife zu rauchen. Jung-Siegfried »dreht sich einen«: Im Verlauf eines turbulent verlaufenen Mittagessens hat der in das schwierige Alter eingetretene Ziehsohn in einem »vor und zurück« immer wieder versucht, seine Grenzen auszutesten: Wo er merkt, dass er zu weit gegangen ist – der Kartofelsalat ist auf dem Boden gelandet –, macht er mit Schippe und Besen ein Friedensangebot. Nach Tisch kann er es sich aber dennoch nicht versagen, seine innere Unabhängigkeit von der kleinbürgerlichen Engstirnigkeit des Vormunds zu demonstrieren. Aus einer der geräumigen Hosentaschen seiner Baggy-Jeans fischt er einen Tabaksbeutel, in dem sich auch ein Feuerzeug und ein gepresster Haschischblock befinden: Ganz anders als Mime dünkt er sich da! Doch bevor er zum ersten genussvollen Zug an seinem Joint kommt, gewinnt der um Fassung ringende Erziehungsberechtigte das Heft des Handelns zurück und entreißt Jung-Siegfried das Teufelszeug, um es gegen den körperlichen Widerstand des Youngsters im Küchenmüllheimer zu entsorgen. Die heftige Aufwallung dieser Szene hat Mime so mürbe gemacht, dass er den Zeitpunkt gekommen sieht, das »undankbare, arge Kind« mit der bitteren Wahrheit über seine Herkunft zu konfrontieren.

**Die Serie wird in der nächsten Ausgabe des OPERNRING 2 ihren Abschluss finden:
→ Teil 3 »Hat man je so einen Feind bedacht?«
oder Hammer versus Kreide**

↑ Bild oben: Heinz Göhrig als Mime und Jon Frederic West als Siegfried

»GLANZLICHT DER SAISON«

*Auszeichnung für das
Wiener Staatsballett*



links: Marcos Menha in *Die Jahreszeiten*
Mitte: Hyo-Jung Kang in *Other Dances*
oben: Davide Dato in *Giselle*
unten: Marcos Menha, Davide Dato und
Hyo-Jung Kang in *Die Jahreszeiten*



Die Kritiker*innen-Umfrage
im *tanz*-Jahrbuch 2022
Neue Räume – Neue Körper
hat ergeben: Das Wiener
Staatsballett hat als
»Glanzlicht der Saison«
weithin ausgestrahlt und
konnte neben Gauthier Dance
am Theaterhaus Stuttgart,
dem Ballett Zürich und dem
Nederlands Dans Theater
mit den meisten Nennungen
punkten.

Ballettdirektor & Chefchoreograph Martin Schläpfer und das Wiener Staatsballett freuen sich sehr über diese Anerkennung, die u.a. die Uraufführungen 4, *Sinfonie Nr. 15* und *Die Jahreszeiten* sowie die »elegante« Erweiterung des Repertoires »mit Signaturstücken von Balanchine, van Manen, Robbins, Ratmansky und anderen« hervorhebt. Aus dem Ensemble wurden die Ersten Solist*innen Hyo-Jung Kang, Davide Dato und Marcos Menha als »Tänzer*innen des Jahres« nominiert. Victor Cagnin, Mitglied des Corps de ballet der Wiener Staatsoper, zählt zu den »10 Tänzer*innen mit den besten Aussichten«.

KOMPANIE DES JAHRES

Manuel Brug (Welt) fasst die Nominierungen, welche das Wiener Staatsballett durch österreichische und deutsche Tanzjournalistin*innen erhielt, zusammen: »Martin Schläpfer hat die Herausforderung in bisher zwei Spielzeiten, die zudem durch Corona mehr oder schwer beeinträchtigt waren, erstaunlich souverän gewuppt. Während allerorts eher Stillstand als Aufbruch in den großen, klassisch ausgerichteten Kompanien zu verzeichnen ist. Während kreative Talente, die für vielköpfige Ensembles choreografieren können, immer rarer zu werden scheinen, vom Interesse an intelligent und zeitgenössisch aufgestellten Handlungsballetten ganz zu schweigen ..., ging es in Wien voran. Die Kompanie hat bereits jetzt wieder ein unverwechselbares Gesicht und eine lebendig pulsierende Seele. [...] Für diese kurze, pandemiegebeutelte Direktionszeit steht das Wiener Staatsballett schon ziemlich einmalig da.«

Und Helmut Ploebst (Der Standard) schreibt in seiner Nominierung: »Das Wiener Staatsballett unter Martin Schläpfer überzeugt durch technische Exzellenz und die wunderbare Wandelbarkeit der Kompanie.«

INTERESSANTESTER CHOREOGRAPH

Als »Interessanter Choreograph« wurde Martin Schläpfer, »der sich sowohl in *Sinfonie Nr. 15* als auch in seinem Abendfüller *Die Jahreszeiten* treu bleibt, aber auch am Wiener Staatsballett wächst und sich weitererfindet«, nominiert (Manuel Brug).

TÄNZER*IN DES JAHRES

Aus dem Ensemble des Wiener Staatsballetts durften sich gleich drei Solisten über Nominierungen in der Kategorie »Tänzer*in des Jahres« freuen: Andrea Amort, Wien (freie Autorin u.a. tanz, tanznetz.de)

kürte »Davide Dato u.a. als Albrecht – Gesamtverständnis von Inhalt und Form, Marcos Menha, der Schläpfer-Tänzer, feinsinnig.« Bettina Trouwborst (freie Tanzjournalistin) gab ihre Stimmen an »Hyo-Jung Kang in *Die Jahreszeiten* von Martin Schläpfer und *Other Dances* von Jerome Robbins: Anmut und Brillanz« sowie an »Marcos Menha in Schläpfers *Die Jahreszeiten*: geschmeidige Eleganz.«

ONLINE

Und nicht zuletzt konnte das Wiener Staatsballett auch mit seinen Streamings der Premieren überzeugen: Vesna Mlakar (Abendzeitung München) nennt »Haydns Oratorium *Die Jahreszeiten*« in der musikalisch bezaubernden und choreografisch so kaleidoskopisch-prallen Umsetzung von Martin Schläpfer für das Wiener Staatsballett« als bestes Streaming, Sylvia Staude (Frankfurter Rundschau) den »sorgfältig wie originell gefilmten Abend [Liebeslieder] mit Balanchine, Robbins und Childs«.

WEGWEISEND – 10 TÄNZER*INNEN MIT DEN BESTEN AUSSICHTEN

Eine besondere Auszeichnung ging an den Tänzer Victor Cagnin, der seine Ausbildung an der Ballettakademie der Wiener Staatsoper absolvierte und seit September 2021 Mitglied des Corps de ballet ist: Mit seiner Rollengestaltung des Tadzio in der Produktion von Benjamin Brittens *Tod in Venedig* an der Volksoper Wien überzeugte er derart, dass er zu einem der »10 Tänzer*innen mit den besten Aussichten« gekürt wurde – »der Start einer Karriere als hochgewachsener Danseur noble« (Andrea Amort).



Victor Cagnin in *Tod in Venedig*

Das Jahrbuch *tanz* ist im Buch- & Zeitschriften-Handel oder online erhältlich
→ der-theaterverlag.de/tanz

Offenheit & Neugierde

Die Sopranistin Kristina Mkhitaryan
debütiert in Wien in *La traviata*



Stets wird im Publikum an dieser Stelle schwer geschluckt. Violetta, am Ende von Verdis *La traviata* an der Schwelle des Todes, lässt das Leid scheinbar hinter sich: »Die Schmerzen weichen / Meine Kräfte scheinen zurückzukehren / ich kehre ins Leben zurück« Dann ein letztes Mal ein Höhenflug: »Oh Freude!« Doch alle Hoffnung ist vergebens: die Krankheit siegt, Violetta stirbt. Die junge Sopranistin Kristina Mkhitaryan, die im Oktober erstmals im Haus am Ring auftreten wird, ist hier, im Moment des Todes der Bühnenfigur, zwar bewegt, das aber durchaus im positiven Sinn: »Eigentlich fühle ich immer eine Art des Glücks am Ende. Denn ich denke, dass Violetta im Augenblick des Todes froh ist – weil sie hofft, nun zu Gott zu kommen. Kein Tragödienmoment also, sondern Hoffnung.« Und auch an der Wiener Staatsoper steht am Ende der Oper kein absolutes Dunkel, sondern ein Licht, in das die Titelfigur der Oper eingeht: ein szenisch eindringliches Finale,

Beides ist denkbar!« Und dennoch, trotz aller offenen Fragen, gibt es für die Sängerin Konstanten, etwa, wenn es um die ihr besonders nahegehenden Augenblicke der Oper geht. Diese findet sie etwa im *Amami, Alfredo*, jenem Moment, in dem Violetta ihren Geliebten Alfredo verlässt, um dessen Ruf und Familie zu schützen. »Hier verstehen wir, dass Violetta alles zu geben bereit ist, ihr Leben, einfach alles, weil sie ihn so sehr liebt.« Und Mkhitaryan nennt als besondere, sie stets berührende Opernstelle auch ihre große Arie im dritten Akt, *Addio, del passato*: »Das verklingende Ende: es ist so einzigartig!«

Mkhitaryans Offenheit, mit der sie den unterschiedlichsten szenischen Konzepten entgegentritt, spiegelt sich auch der Breite ihres Repertoires wider. Dieses reicht von der barocken Literatur über Mozart, Belcanto und Verdi bis Puccini und Strauss. Nach Möglichkeit achtet sie auf einen stetigen Wechsel der Partien: »Wenn ich eine Violetta gesungen habe,

»Eigentlich fühle ich immer eine Art des Glücks am Ende.«

das Regisseur Simon Stone, dessen *Traviata*-Produktion seit eineinhalb Jahren am Staatsopern-Spielplan steht, geschaffen hat. Nach den irisierenden Bildern einer digital überladenen Gegenwart, die Stone immer wieder platziert, erfolgt am Schluss die Reduktion auf das Minimum: man ist ganz bei Violetta, Alfredo und Vater Germont. Die grelle Gegenwart, der Druck der sozialen Medien, das Ausgeliefertsein, die Aufmerksamkeitswirtschaft – all das ist am Ende ausgetilgt.

Kristina Mkhitaryan als neue Wiener Violetta also: Die Partie gehört zu ihren zentralen Rollen, die sie international an vielen Orten gesungen hat. Und doch kann sie nicht genug von ihr bekommen und hat sich eine Offenheit bewahrt: »Ich kann nicht aufhören, immer etwas Neues finden zu wollen, neue Farben, Möglichkeiten. Denn in jeder Produktion kommt etwas dazu, musikalisch wie szenisch. Das erzeugt stets einen frischen Blick auf die Figur.« Und so sind für sie auch nach etlichen Produktionen dieser Oper bei weitem nicht alle Fragen beantwortet. Etwa, wie es nun wirklich mit der Liebe zwischen Violetta und Alfredo ausschaut? Mkhitaryan schwankt: »Manchmal glaube ich, dass sie ihn liebt wie ein Kind. Normalerweise spielt in einer Beziehung ja vieles in die Gefühlswelt hinein, die Sexualität und anderes. Violetta aber empfindet für Alfredo die reine, pure Liebe, eben wie zu einem Kind. Aber dann denke ich mir wieder: Vielleicht sucht sie nur einen Mann, der ihr Gesundheit geben kann, einen Plan für ihr Leben?«

möchte ich wieder zu Barock zurückkehren, etwa zu einer Händel'schen *Alcina* oder *Cleopatra*. Und ich freue mich auf eine *Adina* in *L'elisir d'amore*, die ich im Februar/März an der Wiener Staatsoper singen werde: wiederum eine ganz andere, helle Farbe!«

Kristina Mkhitaryan studierte in Moskau. Sie ist Preisträgerin wichtiger Wettbewerbe wie etwa des Operalia- oder Neue Stimmen-Bewerbs. Zu ihren jüngsten Erfolgen zählen ihr Debüt an der Metropolitan Opera als Lauretta (Gianni Schicchi), ihr Debüt am Royal Opera House, Covent Garden als Micaëla (Carmen), ihre Gilda (Rigoletto) an der Opera Australia und der Hamburgischen Staatsoper, die Titelrolle in Alcina an der Opéra National de Lorraine und Armida (Rinaldo) beim Glyndebourne Festival.

LA TRAVIATA

29. / 31. Oktober / 3. / 6. / 8. November 2022

Musikalische Leitung Thomas Guggenheim

Inszenierung Simon Stone

Mit u.a. Kristina Mkhitaryan / Dmytro Popov /

Amartuvshin Enkhbat / Szilvia Vörös



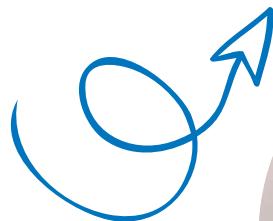
→ Hier finden Sie ein Gespräch,
das Staatsopern-Direktor Bogdan Roščić
mit dem Regisseur Simon Stone führte.

NEU beim Wiener Staatsballett

Die tschechische Ballettmeisterin Barbora Kohoutková und die schwedische Ballett-Korrepitorin Anna Buchenhorst verstärken seit der Spielzeit 2022/23 das künstlerische Team des Wiener Staatsballetts.



← Barbora
Kohoutková



← Anna
Buchenhorst

Barbora Kohoutková ist im Haus am Ring keine Unbekannte, war sie hier doch bereits als Gasttrainingsleiterin und Gastsolistin in der *Nurejew-Gala* 2011 im Pas de deux aus *Le Corsaire* eingeladen. In Prag geboren und am dortigen Tanzkonservatorium ausgebildet, erhielt sie bereits während ihres Studiums mehrere internationale Auszeichnungen bei Ballettwettbewerben in Paris, Helsinki und New York. Mit 17 Jahren wurde sie als Erste Solotänzerin an das Finnische Nationalballett engagiert. Es folgten Engagements beim Bayerischen Staatsballett, Boston Ballet und Hamburg Ballett sowie zahlreiche Gastauftritte. Sie tanzte ein umfangreiches Rollenrepertoire und arbeitete mit einigen der bedeutendsten Choreograph*innen. All diese Erfahrungen steckte sie in der Folge in die pädagogische Arbeit. Ab 2008 war sie weltweit bei renommierten Ballettschulen und Compagnien tätig, wie an der Harvard University in Boston, English National Ballet School, dem Finnischen Nationalballett, der schwedischen Compagnie Norrdans, der Beijing Dance Academy und dem Tokyo Ballet. Zuletzt war sie Ballettmeisterin am Nationaltheater in Prag. Seit 2009 ist sie zudem zertifizierte Gyrotonic® & Gyrokinesis®-Trainerin und bringt diese Methode in ihre Arbeit mit den Tänzer*innen ein. Seit September 2022 leitet sie als Ballettmeisterin Trainings und Proben beim Wiener Staatsballett.

Nach ihrer langjährigen Tätigkeit an der Königlich Schwedischen Oper und beim Bayerischen Staatsballett ergänzt auch die gebürtige Schwedin Anna Buchenhorst seit der aktuellen Spielzeit das Team des Wiener Staatsballetts. Als Korrepitorin begleitet sie Balletttrainings und Proben, absolviert aber auch Orchesterdienste, wie erstmals bei Martin Schläpfers Uraufführung von *Dornröschen* am 24. Oktober. Anna Buchenhorst begann schon in jungen Jahren mit dem Klavierspiel, nahm aber auch Ballettunterricht, bis sie sich mit 18 Jahren ganz der Musik verschrieb und an der Musikhochschule in Göteborg ihr Magister-Examen machte. Es folgten ein Studium in Klavier und Kammermusik an der Franz Liszt-Akademie in Budapest sowie Meisterklassen und ein Privatstudium bei Peter Feuchtwanger in London. Neben solistischen Auftritten mit der Königlichen Hofkapelle Stockholm in Klavierkonzerten von Tschaikowski, Schostakowitsch, Poulenc oder Martinů, gibt sie seit 30 Jahren im Klavierduo mit ihrem Bruder Per Rundberg Konzerte in ganz Europa. Darüber hinaus arbeitete sie mit dem Royal Danish Ballet und namhaften Künstler*innen wie John Neumeier, Mats Ek, Dame Beryl Grey, Mikhail Baryshnikov, Nicolas Le Riche, Igor Zelenky und Sergei Polunin. In Aufnahmen für Radio und Fernsehen sowie in Jeff L. Liebermans Film *The Amazing Nina Simone* ist Anna Buchenhorsts Schaffen ebenfalls dokumentiert.



← Slávka
Zámečníková

WITZ, FREIHEIT & LIEBE

Gleich Anfang September feierte das Ensemblemitglied Slávka Zámečníková als Micaëla in *Carmen* ihr erstes großes Rollendebüt der Spielzeit. Und erntete nicht nur reichen Publikumszuspruch, sondern auch herausragende Kritiken: da war von einem »exzellent geführten Sopran« die Rede oder auch von der »makellos herzerweichenden« Darstellung der Figur. Im Oktober folgt ihr zweites Rollendebüt, eines, auf das sie sich ebenfalls besonders freut: die Adina in Donizettis *L'elisir d'amore*. »Was ich am Liebestrank mag, ist, dass es wie im echten Leben zugeht«, meint Zámečníková. »Es ist eine Geschichte, in der alle überlistet werden, egal, ob es sich um die kluge Adina oder den ›reinen‹ Nemorino handelt. Und sogar in sich selbst kann man sich irren: Adina fühlt sich so lange sicher und erhört Nemorino so lange nicht, bis er plötzlich nicht mehr interessiert scheint. Da merkt sie erst, wie es wirklich um sie steht! Und auch das ist wie im tatsächlichen Leben: Wenn einmal die Gewissheit, geliebt und beachtet zu werden, verloren ist, merken manche erst, wie wichtig ihnen der oder die andere ist.« Wie schon bei der Norina in *Don Pasquale* schätzt Zámečníková die Leichtigkeit und den Humor der Rolle: »Mir fällt es leicht, Spaß auf der Bühne zu haben und Figuren wie die Adina zu gestalten: Sie erschließt sich für mich ganz organisch und ich überrasche mich selbst gerne mit neuen Aspekten eines Charakters, die ich während der Vorstellungen plötzlich entdecke. Abgesehen davon ist sie lebendig, positiv, sympathisch und kann am Ende zugeben, dass sie sich geirrt hat! Also: Eine Rolle, die Witz, Freiheiten und viele Möglichkeiten bietet, sich in sie einzufühlen!«

→ Slávka Zámečníková ist im Oktober in *L'elisir d'amore* (21. / 25. / 28. / 30. Oktober) & *L'Orfeo* (14. / 16. / 20. / 22. Oktober) zu erleben.

Kinder & Jugendliche
aufgepasst!

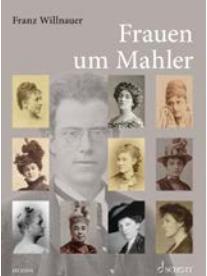


Allen coronabedingten Erschwernissen zum Trotz hat sich *Die Entführung ins Zauberreich*, das Wanderoper-Projekt der Wiener Staatsoper, in kürzester Zeit zu einer echten Erfolgsgeschichte entwickelt. Bereits tausende Kinder haben sich seit der Premiere im Vorjahr gemeinsam mit Konstanze, Belmonte & Co. auf die Suche nach der geheimnisvollen Pforte gemacht – und diese auch glücklich gefunden. Ab 1. Oktober sind nun weitere Vorstellungen angesetzt und das große Opernhaus wieder für musikalische Abenteuer geöffnet. Angelehnt an Mozarts *Entführung aus dem Serail* kann das rund 80minütige Werk übrigens für viele der jungen Besucherinnen und Besucher auf anregende und kurzweilige Weise und in direkter Tuchfühlung mit den Sängerinnen und Sängern sowie Musikerinnen und Musikern zugleich noch eine weitere Tür öffnen: jene in die einzigartige Welt des Musiktheaters. Mit dem Kanon *Hokus, Lokus, Tokus* gibt es zusätzlich einen Ohrwurm für den Nachhauseweg und den besonders Aufmerksamen winkt auch noch mit ein bisschen Glück ein Sonderpreis.

Für jene Kinder, die mit der *Entführung ins Zauberreich* noch nicht genug bekommen konnten (aber auch für Jugendliche unter 16 Jahren), gibt es zudem noch ein Kontingent an preisgünstigen Kinderkarten von € 15,- für nahezu jede reguläre Vorstellung im großen Haus: Von Mozart bis Rossini, von Verdi bis Puccini, von Wagner bis Strauss. (Weitere Informationen finden Sie u.a. unter → wiener-staatsoper.at, in den Monatsspielplänen und im Spielzeitheft).

Außerdem gibt es ab Jänner 2023 mit *Tschick* erstmals auch eine eigene Jugendoper, genauer eine Road Opera (ab 13 Jahren) im Großen Haus, die vom Erwachsenwerden, von Freundschaft und erster Liebe erzählt.

PINNWAND

GEBURTSTAGE	NEUE MAHLER-FACETTE	
<p>1. Oktober → Peter Stein (85) 3. Oktober → Boaz Daniel (55) 4. Oktober → Marc Minkowski (60) 7. Oktober → KS Herbert Lippert (65) 8. Oktober → KS Kurt Rydl (75) 9. Oktober → Alain Fondary (90) 11. Oktober → Alexander Pereira (75) 18. Oktober → Catarina Ligendza (85) 20. Oktober → Wolfgang Brendel (75)</p>	 <p>»Mit allen hat er ein Verhältnis gehabt, mit allen«, notierte die 19jährige Alma Maria Schindler voll Entrüstung noch vor der Heirat mit Gustav Mahler in ihrem Tagebuch. Auch wenn diese Behauptung längst widerlegt ist, umgibt doch Mahlers Verhältnis zum weiblichen Geschlecht ein Gespinst aus Gerüchten und Vermutungen. Mit umfangreichen Recherchen bis in die USA hat der Mahler-Experte Franz Willnauer die meist engen Kontakte aufgespürt, die der Komponist, Dirigent und Operndirektor in seinem Leben zu Frauen geknüpft, gepflegt und auch wieder gelöst hat. Damit entsteht zugleich ein ebenso überraschendes wie faszinierendes Panorama von Frauenschicksalen an der Schwelle zum 20. Jahrhundert.</p>	<p>25. Oktober, 10.05 → Ö1 JEDER ZOLL EIN KAVALIER Anlässlich des 75. Geburtstags des Baritons Wolfgang Brendel <i>Mit Robert Fontane</i></p> <hr/> <p>26. Oktober, 14.00 → radioklassik FILMMUSIK SPEZIAL Max Richter <i>Mit Gerald Stocker</i></p> <hr/> <p>30. Oktober, 15.05 → Ö1 DAS WIENER STAATSPERNMAGAZIN Ausschnitte aus aktuellen Aufführungen der Wiener Staatsoper <i>Mit Michael Blees</i></p>
<h2>TODESFALLE</h2> <p>Der Tenor Marian Talaba, ehemaliges Ensemblemitglied der Wiener Staatsoper, ist am 4. September in Wien unerwartet verstorben. Der ukrainische Sänger wurde 1977 in Chernivtsi geboren und studierte in seiner Heimatstadt sowie an der Ukrainischen Musikakademie. 2002 gewann er den ersten Preis des International M. Lysenko Music Competition. Noch während seines Studiums gab er sein Debüt an der Nationaloper in Kiew. In der Spielzeit 2004/2005 wurde er Ensemblemitglied der Wiener Staatsoper. In den darauffolgenden Jahren entwickelte er sich zum Ensemblemitglied im besten Sinne: In fast 400 Vorstellungen stand der Tenor auf dieser Bühne, sang zahlreiche Partien in unterschiedlichen Fächern quer durch das große Staatsopern-Repertoire und rettete als Einspringer Vorstellungen. Das Publikum erlebte ihn fast 20mal als Pinkerton, weiters als Cavaradossi (<i>Tosca</i>), Grigori (<i>Boris Godunow</i>), Štěwa (<i>Jenůfa</i>), Tichon (<i>Kátja Kabanová</i>), Kuska (<i>Chowanschtschina</i>), Narraboth (<i>Salomé</i>), Tybalt (<i>Roméo et Juliette</i>), Cassio (<i>Otello</i>). In Erinnerung bleiben weiters seine Auftritte als Hermann (<i>Pique Dame</i>) oder als Sinowi in der Premierenproduktion von <i>Lady Macbeth von Mzensk</i>.</p>	<h2>RADIO-TERMINE</h2> <p>11. Oktober, 10.05 → Ö1 DER BASSIST KURT RYDL Zum 75. Geburtstag des Sängers <i>Mit Christoph Wagner-Trenkwitz</i></p> <hr/> <p>15. Oktober, 20.00 → radioklassik OTELLO (VERDI) <i>Dirigent Karajan</i> <i>Mit u.a. Tebaldi (Desdemona) – del Monaco (Otello) / Protti (Jago)</i> <i>Konzertvereinigung Wiener Staatsopernchor / Wiener Philharmoniker / Wiener Kinderchor</i></p> <hr/> <p>16. Oktober, 15.05 → Ö1 FRÜH VOLLENDET, FRÜH VERSTORBEN Erinnerungen an den Bariton Dmitri Hvorostovsky <i>Mit Michael Blees</i></p> <hr/> <p>18. Oktober, 10.05 → Ö1 NICHT NUR BEI WAGNER ERFOLGREICH Anlässlich des 85. Geburtstags der Sopranistin Catarina Ligendza <i>Mit Michael Blees</i></p>	<h2>LIVE-STREAM AUS DER WIENER STAATSOPER</h2> <p>7. Oktober, 19.00 VON DER LIEBE TOD (MAHLER) <i>Musikalische Leitung Viotti</i> <i>Inszenierung Bieito Bühne Ringst</i> <i>Kostüme Krügler Licht Bauer</i> <i>Mit Boecker / Baumgartner / Jenz / Boesch</i></p> <hr/> <p>15. Oktober, 19.00 JENŮFA (JANÁČEK) <i>Musikalische Leitung Hanus</i> <i>Inszenierung Pountney Bühne Israel</i> <i>Kostüme Lecca Licht Sherin</i> <i>Choreographie Zanella</i> <i>Mit u.a. Grigorian (Jenůfa) / Weissová (Küsterin) / Butt Philip (Laca) / Laurenz (Štěwa)</i></p> <hr/> <p>24. Oktober, 19.00 DORNRÖSCHEN <i>Musik Tschaikowski & Scelsi</i> <i>Choreographie Schläpfer</i> <i>Musikalische Leitung Lange</i> <i>Mit Kang / Esina / Konovalova / Schoch / Kato – Menha / Kimoto / Carroll / Dato / Vizcayo</i> Wiener Staatsballett, Studierende der Ballettakademie & Orchester der Wiener Staatsoper</p>
<p>Der Videokünstler Torge Möller ist in seinem 50. Lebensjahr in Leipzig verstorben. Er war, neben Momme Hinrichs, lange Teil des Filmduos <i>fettfilm</i>, das an der Wiener Staatsoper in mehreren Produktionen mitwirkte: 2006 debütierte <i>fettfilm</i> in der Premiere von <i>Moses und Aron</i>, 2007 folgte <i>Die Walküre</i>, 2008 steuerten sie die Videobilder zu <i>Siegfried</i> und <i>La forza del destino</i> bei.</p>		<p>OPERNRING ZWEI</p>

PINNWAND

<p>30. Oktober, 19.00 L'ELISIR D'AMORE (DONIZETTI)</p> <p><i>Musikalische Leitung Capuano Nach einer Inszenierung von Schenk Mit Zámečníková / Kutrowatz – Volkov / Luciano / Esposito (zusätzlich 20.15 live zeitversetzt in ORF III)</i></p>	<h2>INSIDE OPERA</h2> <p>Mit »InsideOpera« können Jugendliche und junge Erwachsene einen vollkommen neuen Zugang zum Musiktheater finden: In wöchentlichen, kostenlosen Club-Treffen blickt man gemeinsam hinter die Kulissen, lernt die Funktionsweise und Mitarbeiter eines Opernhauses kennen, trifft Künstlerinnen und Künstler und beschäftigt sich mit einzelnen Werken. All das mit einem Praxisbezug, wie er intensiver nicht sein kann! Ab 20. Oktober immer von 16.00-17.30 Uhr in der Wiener Staatsoper!</p> <p>Informationen und Anmeldung: → jugend@wiener-staatsoper.at</p>
<h2>BALLETT</h2> <p>Susanne Kirnbauer, ehemalige Erste Solotänzerin an der Wiener Staatsoper, die am 27. Juli ihren 80. Geburtstag feierte, wurde am 1. September 2022 das Goldene Verdienstzeichen der Stadt Wien verliehen.</p>	
<h2>FREUNDESKREIS WIENER STAATSBALLETT</h2>	<h2>WERKEINFÜHRUNGEN</h2> <p>Bei Vorstellungen mit der Kennzeichnung »WE« (im Spielplan) werden eine halbe Stunde vor Vorstellungsbeginn im Gustav Mahler-Saal kostenlose Einführungen angeboten.</p>
<p>Das Programm des Freundeskreis Wiener Staatsballett bietet im Oktober zwei Probenbesuche vor den beiden großen Tschaikowski-Premieren: Am 1. Oktober geben wir in der Volksoper erste Einblicke in Lotte de Beers (Regie) und Andrey Kaydanovskiy (Choreographie) Musiktheater für die ganze Familie <i>Jolanthe und der Nussknacker</i>. Am 15. Oktober folgt der Besuch einer Bühnenorchesterprobe zu Martin Schläpfers Uraufführung <i>Dornröschen</i> in der Wiener Staatsoper. Das Programm ist exklusiv für Förderer des Freundeskreis Wiener Staatsballett. Weitere Informationen: wiener-staatsoper.at/freundeskreis-wiener-staatsballett. Über Ihre Kontaktaufnahme freut sich Adrian Cunescu via → freundeskreis@wiener-staatsballett.at</p>	<h2>NEWSLETTER</h2> <p>Wollen Sie stets über die Aktivitäten der Wiener Staatsoper und des Wiener Staatsballetts auf dem Laufenden sein? Interessieren Sie sich für vertiefende Informationen zu unseren Produktionen, unseren Künstlerinnen und Künstlern, unseren internationalen Gästen, Tänzerinnen und Tänzern, Regisseuren, Choreographinnen oder Dirigenten? Möchten Sie spezielle Preisangebote nutzen? Dann abonnieren Sie doch einen unserer Newsletter. In regelmäßigen Abständen versorgen wir Sie mit spannenden Themen, Fotos und Videos. → wiener-staatsoper.at/service/newsletter/</p>
	<h2>CLUB Ö1</h2>
<p>Rashaen Arts & Brendan Saye im Künstlergespräch der Ballettfreunde</p> <p><i>Bilder Ashley Taylor (Künstlergespräch der Ballettfreunde)</i></p>	<p>Als Ö1-Clubmitglied erhalten Sie 10% Ermäßigung auf alle Ballettvorstellungen (außer Premieren- und Sonderveranstaltungen) und ausgewählte Opernvorstellungen (siehe Spielplan).</p>

OKTOBER 2022

1	Sa	Kinderoper	WIEDERAUFGNAHME			
		11.00 12.30	DIE ENTFÜHRUNG INS ZAUBERREICH*	<i>Musikalische Leitung Henn Inszenierung Blum</i> → Wanderoper durch das Gebäude der Wiener Staatsoper		⑯
		→ Wolfgang Amadeus Mozart / Gerald Resch				
		16.00 – 17.30	OPEN CLASS	Balletttraining zum Mitmachen. <i>Leitung</i> Schläpfer → Die Open Class findet im Nurejew-Saal der Ballettakademie der Wiener Staatsoper statt (Einheitspreis € 20.-)		
		Oper 19.00 – 21.45	RIGOLETTO	<i>Musikalische Leitung</i> Morandi <i>Inszenierung</i> Audi <i>Mit</i> Morley / Bohinec / Sushkova / Hietala / Tonca – Bernheim / Keenlyside / Solodovnikov / Mokus / Arivony / Gómez / G. Park	Ⓐ / Ö1	
2	So	Oper 19.00 – 20.45	VON DER LIEBE TOD DAS KLAGENDE LIED. KINDERTOTENLIEDER.	<i>Musikalische Leitung</i> Viotti <i>Inszenierung</i> Bieito <i>Mit</i> Boecker / Baumgartner – Jenz / Boesch	Ⓐ / Ö1 / BT / WE	
		→ Gustav Mahler				
3	Mo	Ballett 19.00 – 21.15	ONEGIN	<i>Choreographie</i> Cranko <i>Musikalische Leitung</i> Reimer <i>Mit</i> Avraam / Dvořák – Peci / Dato u.a. Solisten & Corps de ballet des Wiener Staatsballetts	Ⓐ / U27	
4	Di	Oper 19.00 – 21.45	RIGOLETTO	→ Besetzung wie am 1. Oktober	Ⓐ / 4 / Ö1	
		→ Giuseppe Verdi				
5	Mi	Oper 19.00 – 20.45	VON DER LIEBE TOD DAS KLAGENDE LIED. KINDERTOTENLIEDER.	→ Besetzung wie am 2. Oktober	Ⓐ / U27 / Ö1 / WE	
		→ Gustav Mahler				
7	Fr	Oper 19.00 – 20.45	VON DER LIEBE TOD DAS KLAGENDE LIED. KINDERTOTENLIEDER.	→ Besetzung wie am 2. Oktober	Ⓐ / 8 / Ö1 / WE	
		→ Gustav Mahler				
8	Sa	16.00 – 17.30	OPEN CLASS	Balletttraining zum Mitmachen. <i>Leitung</i> Schläpfer → Die Open Class findet im Nurejew-Saal der Ballettakademie der Wiener Staatsoper statt (Einheitspreis € 20.-)		
		Oper 19.00 – 21.45	RIGOLETTO	→ Besetzung wie am 1. Oktober	Ⓐ / Ö1	
		→ Giuseppe Verdi				
9	So	Konzert 11.00 – 12.00	ENSEMBLEMATINEE 2	<i>Mit</i> Nolz – Arivony <i>Klavier</i> Ziegler → Veranstaltung findet im Gustav Mahler-Saal statt	⑩	
		Oper 19.00 – 22.00	WIEDERAUFGNAHME JENUFA	<i>Musikalische Leitung</i> Hanus <i>Inszenierung</i> Pountney <i>Mit</i> Grigorian / Weissová / Nekrasova / Houtzeel / Bondarenko / Sushkova / Hietala / Nazarova – Butt Philip / Laurenz / Pelz / Dumitrescu → Leoš Janáček	Ⓐ / WE	
10	Mo	Oper 19.00 – 20.45	VON DER LIEBE TOD DAS KLAGENDE LIED. KINDERTOTENLIEDER.	→ Besetzung wie am 2. Oktober	Ⓐ / 13 / Ö1 / WE	
		→ Gustav Mahler				
11	Di	Oper 19.00 – 21.45	RIGOLETTO	→ Besetzung wie am 1. Oktober	Ⓐ / U27 / Ö1	
		→ Giuseppe Verdi				
12	Mi	Oper 19.00 – 22.00	JENUFA	→ Besetzung wie am 9. Oktober	Ⓐ / 9 / BT / WE	
		→ Leoš Janáček				
13	Do	Oper 19.00 – 20.45	VON DER LIEBE TOD DAS KLAGENDE LIED. KINDERTOTENLIEDER.	→ Besetzung wie am 2. Oktober	Ⓐ / Ö1 / WE	
		→ Gustav Mahler				
14	Fr	Oper 19.00 – 21.30	L'ORFEO	<i>Musikalische Leitung</i> Gottfried <i>Inszenierung</i> Morris <i>Mit</i> Nolz / Zámečníková / Bock – Nigl / Mastroni / Bankl / Amako / Iushkevich Concentus Musicus Wien	Ⓐ / 5 / Ö1 / WE	
		→ Claudio Monteverdi				

* DIE ENTFÜHRUNG INS ZAUBERREICH:
weitere Vorstellungen am 2. / 8. / 26. / 30. (11.00)
10. / 17. / 18. (10.30) Oktober 2022

15	Sa	15.00 – 16.00	DIALOG AM LÖWENSOFA	GIBT ES EINEN WIENER KLANG? → Veranstaltung findet exklusiv für den Offiziellen Freundeskreis der Wiener Staatsoper statt
		16.00 – 17.30	OPEN CLASS	Balletttraining zum Mitmachen. <i>Leitung</i> Colombe → Die Open Class findet im Nurejew-Saal der Ballettakademie der Wiener Staatsoper statt (Einheitspreis € 20.-)
		Oper 19.00 – 22.00	JENUFA → Leoš Janáček	→ Besetzung wie am 9. Oktober Ⓐ / WE
16	So	11.00 – 12.30	EINFÜHRUNGSMATINEE	DORNRÖSCHEN <i>Mit</i> Mitwirkende der Premiere Ⓜ
		Oper 19.00 – 21.30	L'ORFEO → Claudio Monteverdi	→ Besetzung wie am 14. Oktober Ⓢ / 21 / U27 / Ö1 / WE
18	Di	Konzert 20.00 – 22.00	SOLISTENKONZERT	<i>Mit</i> Ludovic Tézier <i>Klavier</i> Maria Prinz ⓖ / U27 / ZGS
19	Mi	Oper 19.00 – 22.00	JENUFA → Leoš Janáček	→ Besetzung wie am 9. Oktober Ⓐ / 10 / U27 / WE
20	Do	Oper 19.00 – 21.30	L'ORFEO → Claudio Monteverdi	→ Besetzung wie am 14. Oktober Ⓢ / 18 / Ö1 / WE
21	Fr	Oper 19.30 – 21.45	L'ELISIR D'AMORE → Gaetano Donizetti	Musikalische Leitung Capuano <i>Nach einer Inszenierung von</i> Schenck <i>Mit</i> Zámečníková / Kutrowatz – Volkov / Luciano / Esposito Ⓢ / 6
22	Sa	16.00 – 17.30	OPEN CLASS	Balletttraining zum Mitmachen. <i>Leitung</i> Rachedi → Die Open Class findet im Nurejew-Saal der Ballettakademie der Wiener Staatsoper statt (Einheitspreis € 20.-)
		Oper 19.00 – 21.30	L'ORFEO → Claudio Monteverdi	→ Besetzung wie am 14. Oktober Ⓢ / Ö1 / WE
23	So	Oper 19.00 – 22.00	JENUFA → Leoš Janáček	→ Besetzung wie am 9. Oktober Ⓐ / 22 / WE
24	Mo	Ballett 19.00 – 22.00	URAUFFÜHRUNG DORNRÖSCHEN → Piotr I. Tschaikowski / Giacinto Scelsi	Choreographie Schläpfer <i>Musikalische Leitung</i> Lange <i>Bühne</i> Etti Kostüm Voeffray <i>Licht</i> Diek <i>Mit</i> Kang / Esina / Konovalova / Schoch / Liashenko / Kato – Menha / Kimoto / Carroll / Dato / Vizcayo / Solisten & Corps de ballet des Wiener Staatsballetts / Studierende der Ballettakademie der Wiener Staatsoper Ⓑ / ZBP / WE
25	Di	Oper 19.00 – 21.15	L'ELISIR D'AMORE → Gaetano Donizetti	→ Besetzung wie am 21. Oktober Ⓢ / 3
26	Mi	Ballett 19.00 – 22.00	DORNRÖSCHEN → Piotr I. Tschaikowski / Giacinto Scelsi	→ Besetzung wie am 24. Oktober Ⓑ / ZFE1 / U27 / WE
28	Fr	Oper 19.00 – 21.15	L'ELISIR D'AMORE → Gaetano Donizetti	→ Besetzung wie am 21. Oktober Ⓢ
29	Sa	16.00 – 17.30	OPEN CLASS	Balletttraining zum Mitmachen. <i>Leitung</i> Schläpfer → Die Open Class findet im Nurejew-Saal der Ballettakademie der Wiener Staatsoper statt (Einheitspreis € 20.-)
		Oper 19.00 – 22.00	LA TRAVIATA → Giuseppe Verdi	Musikalische Leitung Guggenheim <i>Inszenierung</i> Stone <i>Mit</i> Mkhitarian / Vörös / Bohinec – Popov / Enkhbat / Osuna / Mokus / Lee / Kazakov Ⓐ
30	So	Konzert 15.00 – 16.00	ENSEMBLEMATINEE 3	<i>Mit</i> Marthens – Amako <i>Klavier</i> Lepore → Veranstaltung findet im Gustav Mahler-Saal statt Ⓛ
		Oper 19.00 – 21.15	L'ELISIR D'AMORE → Gaetano Donizetti	→ Besetzung wie am 21. Oktober Ⓢ / 23
31	Mo	Oper 19.00 – 22.00	LA TRAVIATA → Giuseppe Verdi	→ Besetzung wie am 29. Oktober Ⓐ / 16

LEGENDE

Ⓐ Preise A
U27 unter 27
24 Abo
ZGS Zyklus Große Stimmen

ZBP Zyklus Ballett: Premieren
ZFE1 Feiertags-Zyklus 1
Ö1 Ö1-Ermäßigung
WE Werkeinführung
BT BundestheaterCard

ANDRIS NELSONS Gewandhausorchester
1.–10.4.2023

Tannhäuser
RICHARD WAGNER
Musikalische Leitung
ANDRIS NELSONS

Inszenierung, Bühne, Kostüme, Licht
ROMEO CASTELLUCCI

mit ELĪNA GARANČA, CHRISTIAN GERHAHER,
JONAS KAUFMANN, MARLIS PETERSEN,
GEORG ZEPPENFELD

Osterfestspiele Salzburg Salzburg Easter Festival 23

Leitung Orchester- und Chorkonzerte
ANDRIS NELSONS
mit JULIA KLEITER, CHRISTIAN GERHAHER,
GAUTIER CAPUÇON
Chor des Bayerischen Rundfunks

Kammerkonzerte und Late Night Concert

EMANUEL GAT
Träume *Uraufführung*

WESTBAM MEETS WAGNER



CO₂ neutral*

Das Wasser in der Oper.
nachhaltig #jungbleiben

MÜNZSERIE „MIT DER SPRACHE DER BLUMEN“

BLUMEN SPRECHEN VON LIEBE



SAMMELKASSETTE FÜR
DIE MÜNZEN DER SERIE



Sie bezaubern, sie erfreuen das Auge, und sie bedeuten etwas. Mit Blumen können Sie Gefühle der Liebe und der Zuneigung ausdrücken. Lassen Sie Blumen für sich sprechen. Erhältlich in Geldinstituten, in den Filialen von Dorotheum Juwelier, bei philoro, in ausgewählten Filialen der Österreichischen Post AG, im Münzhandel, bei Schoeller Münzhandel, im Münze Österreich-Shop Wien sowie unter www.muenzeoesterreich.at.
MÜNZE ÖSTERREICH – ANLEGEN. SAMMELN. SCHENKEN.