

# OPERNRING ZWEI



Gustav Mahler

*Das Monatsmagazin der Wiener Staatsoper → №17 / September 2022*

PREMIERE »VON DER LIEBE TOD« → 8

WICHTIGE DEBÜTS: LORENZO VIOTTI / FLORIAN BOESCH → 12/18

WIEDERAUFAHME »LA JUIVE« → 26 BALLETT: JOHN CRANKOS

»ONEGIN« WIEDER AM SPIELPLAN → 34

WIENER  
STAATSOPER





# UNSERE ENERGIE FÜR DAS, WAS UNS BEWEGT.

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

Alle Sponsoringprojekte finden Sie auf [www.omv.com/sponsoring](http://www.omv.com/sponsoring)



- 
- |   |   |   |
|---|---|---|
| <p><b>2</b><br/>ZUM SAISONAUFTAKT:<br/><i>Direktor Bogdan Roščić im Wordrap</i></p> <p><b>6</b><br/>ACHT FRAGEN<br/>AN GARANČA UND BECZAŁA<br/>ZU »CARMEN«</p> <p><b>8</b><br/>DAS WIENER MAHLER-PROJEKT</p> <p><b>9</b><br/>EINE MUSIK FÜR DAS<br/>KOMMENDE ZEITALTER<br/><i>Zu Calixto Bieitos Annäherung an</i><br/>Von der Liebe Tod</p> <p><b>12</b><br/>DIE SPANNUNG DES NEUEN<br/><i>Lorenzo Viotti liebt</i><br/>herausfordernde Projekte</p> <p><b>18</b><br/>»ICH BIN EIN ÖFFENTLICHER<br/>BEKENNER«<br/><i>Florian Boesch debütiert in Mahlers</i><br/>Von der Liebe Tod</p> | <p><b>22</b><br/>TAKE HUMOR SERIOUSLY<br/><i>Ruth Brauer-Kvam</i><br/>gibt wieder den Ambrogio<br/><i>in Rossinis Il barbiere di Siviglia</i></p> <p><b>25</b><br/>FAHRTWIND SPÜREN<br/><i>Outreach-Formate zum Mitmachen</i></p> <p><b>26</b><br/>EIN WERK,<br/>DAS DIE OPERNGESCHICHTE<br/>PRÄGTE<br/><i>Bertrand de Billy im Gespräch anlässlich</i><br/><i>der Wiederaufnahme von La Juive</i></p> <p><b>30</b><br/>DIE BOTSCHEAFT<br/>INS OHR GEFLÜSTERT<br/><i>Interview mit Sonya Yoncheva</i><br/>und KS Roberto Alagna</p> <p><b>33</b><br/>DEBÜTS</p> | <p><b>34</b><br/>»... WAS ER FÜHLTE, WAR LIEBE.«<br/><i>John Crankos Onegin</i><br/>eröffnet die Ballettsaison</p> <p><b>38</b><br/>WAGNER INSZENIEREN HEUTE<br/><i>Ästhetische Erfahrungen im Umgang</i><br/><i>mit drei Werken Wagners</i></p> <p><b>42</b><br/>NEUE TÄNZER*INNEN BEIM<br/>WIENER STAATSBALLETT</p> <p><b>44</b><br/>PINNWAND</p> <p><b>46</b><br/>SPIELPLAN</p> <p><b>48</b><br/>DER PRÄGENDE MOMENT<br/><i>Günther Groissböck</i></p> |
|---|---|---|

GENERALSPONSOREN DER WIENER STAATSOPERA



# Saison-AUFTAKT

*Direktor Bogdan Roščić im Wordrap*

*Die Saisonpremieren in drei Worten?*

BOGDAN ROŠČIĆ Yes we can.

*Welche der Premieren steht Ihnen persönlich am nächsten?*

BR Sie stehen mir verblüffenderweise alle auf den Millimeter gleich nah.

*Der musikalische Moment der Spielzeit, auf den Sie sich besonders freuen?*

BR Der kommt gleich im September. Wenn Mahlers Opus Nummer eins, von ihm begonnen als eines seiner nicht verwirklichten Opernprojekte, also *Das klagende Lied*, zum ersten Mal im Haus am Ring erklingt – als Teil unserer Mahler-Hommage *Von der Liebe Tod*.

*Das größte Wagnis der Spielzeit?*

BR Sicher ebendieses Mahler-Projekt, also der Versuch, Gustav Mahler an diesem Haus einmal anders, nämlich mit einem Bühnenwerk zu würdigen.

*Warum eine Mahler-Uraufführung?*

BR Weil es so schön ist, zusammen mit dem Publikum den Traum zu träumen, Mahler hätte uns doch eine Oper hinterlassen. Erst recht dann, wenn die dafür gewählte Musik so großartig ist, und dabei selbst in Wien noch so unbekannt. Ich glaube, man wird hier eine begeisterte Entdeckung machen.

*Was würden Sie Gustav Mahler gerne fragen?*

BR Ob er nicht wieder Direktor der Staatsoper werden und mich als Assistenten beschäftigen möchte.

*Mahlers größte Leistung als Direktor der Wiener Oper?*

BR Zehn Jahre lang die menschenmöglich kleinste Anzahl an faulen Kompromissen gemacht zu haben.

*Wagner, Mahler und Mozart beim Abendessen. Worüber wird gesprochen?*

BR Wagner und Mozart würden wahrscheinlich angeregt über Geld beziehungsweise dessen permanenten Mangel sprechen und Mahler daneben sitzen und wie vom Blitz getroffen zu hören. Man soll sich über solche olympischen Symposien keine sentimental Vorstellungen machen. Mozart war am Küchentisch nicht das, was wir meinen, wenn wir Mozart denken, und Wagner privat in seinem Narzissmus unausstehlich.

*Salome – Nozze di Figaro – Meistersinger – Ulisse: bei welcher Uraufführung wären Sie am liebsten dabei gewesen?*

BR Man soll ja in meinem Beruf solchen Reihungen eigentlich um jeden Preis aus dem Weg gehen. Aber wenn Sie mich so fragen, muss ich leider doch sagen: Mozarts *Figaro*. Manchmal macht die Menschheit einen großen Schritt, über den sich die Zeitzeugen oft gar nicht klar werden können. Ein solcher Schritt waren Mozarts drei Da-Ponte-Opern. Im Saal zu sitzen, wenn dieses Neue, Ungeheure sich zum ersten Mal enthüllt, ist eine unbeschreibliche Vorstellung.

*Das inspirierendste Libretto der Premieren?*

BR Vielleicht doch *Die Meistersinger*, die wir im



Kate Lindsey gibt den Octavian

Dezember neu machen, ein großes Vorhaben. Es löst bei mir Widerstand aus, und das tut so einem Projekt gut. Es ist ja ein in Teilen und auch durch späteren Missbrauch so belastetes Werk – und doch kann man beim Lesen nur staunen über das Genie jenes Mannes, der nicht nur die Musik, sondern, wie bei ihm Brauch, auch gleich das Textbuch und die philosophische Kommentierung und Umrahmung des Ganzen selbst geschaffen hat.

*An Dialogues des Carmélites interessiert Sie...*

BR Mich interessieren vor allem zwei Fragen. Erstens, wie ein so unwiderstehliches, völlig eigenständiges Meisterwerk der Musik für fast 60 Jahre aus dem Repertoire fallen konnte. Karajan hatte das Stück ja an die Staatsoper geholt und jährlich spielen lassen, bis es nach seinem Abgang 1964 in der Versenkung verschwand. Es ist also auch eine Rehabilitation. Inhaltlich sagt die Regisseurin unserer Produktion, Magdalena Fuchsberger, das Stück sei gleichzeitig ein Polit-Thriller, ein Machtkampf, ein Glaubenskrieg – aber vor allem ein Stück über den Kampf mit der Angst. Der Angst vor dem Tod und vor dem Leben. Für die findet der Mensch ja immer genügend Anlässe, aber man könnte doch sagen: ein Stück, wie geschrieben für unsere Zeit.

*Im ersten Gespräch mit Musikdirektor Philippe Jordan nach der Sommerpause geht es um...*

BR Natürlich vor allem um die *Meistersinger*, um *Salome*, um den *Figaro!* Philippe dirigiert nächste Spielzeit drei der wichtigsten Werke überhaupt, das sind große Projekte, die auf uns zukommen und eine fantastische Herausforderung.

*Ihre denkwürdigste Meistersinger-Aufführung?*

BR Das war die Produktion, die Philippe Jordan in Bayreuth 2017 dirigiert hat – in der Regie von Barrie Kosky. Nicht nur war es ein großartiger Theater-Abend, sondern wir haben danach auch viele gemeinsame Projekte beschlossen. *Die meisten Fragen stellen sich für Sie bei welcher Oper?*

BR Bei *Salome*. Mich hinterlässt das Stück nach 90 Minuten, in denen man wie von einem rasenden Expresszug mitgeschleift wurde, immer genauso atemlos wie ratlos. Strauss selbst hat das ja lapidar damit erklärt, dass alle handelnden Personen eben »pervers« seien. Ich weiß nicht, ob Oscar Wilde sich da so ganz verstanden gefühlt hat.

*Bei den ersten beiden Teilen des Monteverdi-Zyklus lernten Sie...*

BR ... dass diese Musik, richtig aufgeführt, auch in einem großen Opernhaus des 19. Jahrhunderts ihre volle Autorität und Magie entfaltet. Der Abschluss der Trilogie im April 2023, also



Malin Byström, die neue Salome

die Neuproduktion von Monteverdis *Ulisse*, ist für mich persönlich einer der Höhepunkte des Programms.

*Der Concentus Musicus Wien ist für Sie...*

BR ... die wichtigste Orchestergründung des 20. Jahrhunderts. Nikolaus Harnoncourt hat zusammen mit dem Concentus mehr Erneuerung und Veränderung in die Welt der klassischen Musik getragen als irgendjemand anderer nach 1945.

*Von einem Regieteam erwarten Sie sich...*

BR Liebe zum und Respekt vor dem Werk und vor allem die Fähigkeit, diese in das Wunder einer Theateraufführung zu verwandeln.

*Das Debüt, auf das Sie besonders gespannt sind?*

BR Da gäbe es für die nächste Spielzeit viel zu sagen, an der Staatsoper gibt es ja durch das ganz breite Repertoire konkurrenzlos viele Gelegenheiten für spannende Debüts. Alleine die großartige Malin Byström als neue Salome ist ein ganzes Kapitel wert. Oder in der *Rosenkavalier*-Serie im Dezember Kate Lindsey als Octavian... Aber ich muss doch hervorheben, dass ein ganz großer, weltweit gefeierter österreichischer Sänger sein unerklärlich spätes Debüt am Haus gibt – nämlich Florian Boesch in dem Mahler-Projekt *Von der Liebe Tod*.

*Auf das Wiedersehen dieser Produktion aus Ihren ersten beiden Jahren freuen Sie sich besonders...*

BR Auch da soll man sich eigentlich vor Rangfolgen hüten. Aber die erste Premiere, für die ich Verantwortung hatte, war im September 2020 Puccinis *Madama Butterfly* mit Asmik Grigorian in der großen Inszenierung von Anthony Minghella. Das verbindet vielleicht besonders stark. Die Produktion war danach noch oft angesetzt, aber ausnahmslos alle weiteren Termine seitdem sind der Pandemie und den Lockdowns zum Opfer gefallen... Darum freue ich mich besonders darauf, wenn das Werk im Juni mit Sonya Yoncheva und Charles Castrovovo, beides übrigens Wiener Rollendebüts, hoffentlich ungestört endlich in den Spielplan zurückkehrt.

*Das Schicksal dieser Opernfigur bewegt Sie am meisten...*

BR Was soll man da nennen? Cio-Sio-Sans Abschied von ihrem Kind in *Madama Butterfly*? Den Moment, in dem Violetta in der *Traviata*

versteht, dass auch die Rückkehr eines über alles geliebten Menschen an ihrem Tod nichts ändern kann? Isoldes Schlussgesang über Tristans Leichnam? Alle diese Figuren sind nur Facetten des einen Menschen, Facetten unserer selbst, immer neue Versuche, uns alle uns selbst fassbar zu machen.

*Der Verdi-Moment der Spielzeit?*

BR Da muss man wohl zuerst die Wiederaufnahme von *Aida* nennen, mit Elīna Garanča, Jonas Kaufmann und Anna Netrebko in den Hauptrollen. Aber es ist natürlich völlig unmöglich, dafür genug Karten zur Verfügung zu stellen. Darum sage ich: die Wiederaufnahme des *Ri-*



Benjamin Bernheim singt den Herzog in *Rigoletto*

*goletto* im Oktober, bei der Benjamin Bernheim sein Debüt als Herzog gibt und Simon Keenlyside, der besser denn je singt, ans Haus zurückkehrt.

*Eine gelungene Spielzeit ist für Sie...*

BR Letztlich zählt für mich immer nur die einzelne Vorstellung. Ich habe das Zusammenhängen disparater Werke zu dramaturgischen Spielplankonzepten, von denen niemand außer den Machern etwas bemerkt, nie ganz ernstnehmen können. Aber an einem Repertoire-Haus wie dem unseren gelten ohnehin ganz eigene Gesetze. Wir sind eben kein Festival, sondern spielen zehn Monate lang und haben dabei den Auftrag, die Oper in allen ihren Dimensionen zu zeigen, alle ihre Möglichkeiten erlebbar zu

machen. Nur ein Spielplan, der das schafft, kann wirklich gelungen sein.

*Jahresmotto Mahler, weil...*

- BR Weil in seinen zehn Jahren an der Oper Dinge entstanden sind, mit denen man sich gar nicht genug auseinandersetzen kann. Man darf da nichts sozusagen buchstäblich in unsere Zeit transponieren wollen, aber der Geist, der unter ihm das Haus beherrscht hat, hat es zum wichtigsten Musiktheater der Welt gemacht. Darin liegt unendlich viel Kraft und Inspiration.

*Ein Zitat, das Ihnen beim Durchblättern der Saisonbroschüre spontan einfällt?*

- BR »Nachdenken über die schönen Künste macht fühlen.« Ein wunderbarer Satz aus Stendhals Buch über Rossini.

*Lernen soll das Publikum...*

- BR Das Publikum soll gar nichts sollen. Eine fatale Tendenz unserer Zeit ist es, die Kultur und ihre Rituale mit allerlei Aufträgen zu bedenken und zu befrachten. Aber die Kunst ist kein Packesel. Wenn man sich ihr so nähert, schlägt sie gerne aus und dann fliegt man ganz schnell auf den Haufen der kunstgewerblichen Fadesse. Das Publikum wird frei, aufrecht und neugierig hineingehen und dann wird jede und jeder das mitnehmen, was sie mitnehmen, manche unermesslich viel, manche gar nichts. Wie Don Giovanni singt: »È aperto a tutti quanti, viva la libertà!« Das versteht man weltweit und ganz ohne Italienisch-Kurs.

*Welche der geplanten Werke bzw. Produktionen könnten Sie in jeder persönlichen Stimmung und zu jeder Zeit erleben?*

- BR Ich glaube, ein solches Werk gibt es gar nicht und darf es gar nicht geben. Man darf Kunst nicht »konsumieren«, wie der Kranke, dem man immer gerne noch einen Teller Bouillon verabreicht. Man muss dem Blitz der Kunst Gelegenheit geben, einzuschlagen. Aber das sind distinkte Erlebnisse, die man nicht *en gros* einsacken kann.

*Welche der Produktionen würden Sie Opernneulingen empfehlen?*

- BR Da gibt es so viel in der kommenden Saison – und das ist ja wie schon gesagt der große Auftrag der Wiener Staatsoper: auch einem neuen Publikum die Begegnung mit der ganzen Oper zu ermöglichen. Außerdem glaube ich, dass

man sogenannte Neulinge nie unterfordern soll. So nach dem Motto: Geh du mal schön in die *Carmen* oder *Traviata*, für die schwierigeren Sachen bist du noch nicht bereit. Warum? Ich empfehle neuen Besucherinnen und Besuchern, einfach auf unserer Website den Newsletter der Staatsoper zu abonnieren und sich ein bisschen auf die Geschichten einzulassen, die der erzählt. Man wird schnell spüren, zu welchem Stück und welchen Künstlern es einen selbst zieht.

*Vertrauen können Sie auf...*

- BR ... meine gut ausgebildete Fähigkeit zum gesunden Misstrauen.

*Gute Kinderoper kann...*

- BR ... das große Geschenk einer lebenslangen Leidenschaft sein.

*Welche der Produktionen würden Sie Kindern empfehlen?*

- BR Marcel Prawy war ja bekanntlich der Ansicht, dass Wagners *Walküre* ohnehin die beste Kinderoper sei, inklusive Inzucht und Totschlag. Ganz so weit würde ich nicht gehen, aber Kinder werden von ihren Eltern, so glaube ich als dreifacher Vater zumindest, oft unterschätzt. Darin, was sie wirklich interessiert und was sie verarbeiten können. Dafür ist aber natürlich auch das Alter ein großes Kriterium, und darum haben wir aufgehört, Kinder als eine Gruppe zu betrachten. Im Dezember hat zum Beispiel eine »road opera« für Jugendliche namens *Tschick* Premiere. Für Kinder unter zehn dagegen würde ich vor allem *Entführung ins Zauberreich* empfehlen. Oder eigentlich für deren Eltern. Es ist ja ein Stationen-Theater durch das Gebäude der Staatsoper. Man muss einmal gesehen haben, mit welcher unglaublichen Begeisterung die Kinder durch das Haus rennen und mitmachen.

*Ist für Sie der Beginn der Probenzeit einer Neuproduktion am spannendsten, der Probenprozess oder der Tag der Premiere?*

- BR Immer der Beginn der Proben. Egal wie oft und wie lang und wie gut man davor schon über das Projekt mit den Mitwirkenden gesprochen haben mag, es ist jedes Mal ein Aufbruch ins Unbekannte.

[wiener-staatsoper.at/service/newsletter](http://wiener-staatsoper.at/service/newsletter)

→ Weitere Informationen zum Newsletter siehe S. 44

# ACHT FRAGEN

## *an Carmen und Don José*



←  
KS Elīna Garanča /  
KS Piotr Beczała

Mit Elīna Garanča in der Titelrolle und Piotr Beczała als Don José steht im September eine brillant besetzte *Carmen*-Serie am Spielplan der Wiener Staatsoper. Gehören beide doch zu den führenden Publikumslieblingen unserer Zeit, die musikalisch wie szenisch Idealverkörperungen der jeweiligen Partien in Bizets Oper darstellen. In den Sommermonaten beantworteten die Mezzosopranistin und der Tenor acht Fragen von Oliver Láng zu den von ihnen dargestellten Figuren in *Carmen*.

*Passen Carmen und Don José grundsätzlich nicht zusammen oder könnte es eine Dimension geben, in der sie »glücklich bis zu ihrem Ende« leben?*

ELĪNA GARANČA Ich glaube nicht. Wir Menschen tendieren ja dazu, unsere Erwartungen und Hoffnungen auf das Gegenüber zu projizieren. Carmen und Don José wollen aber eigentlich beide etwas, das der jeweils andere nicht bieten kann – weil sie beide unterschiedliche Ausgangspositionen haben.

PIOTR BECZAŁA Ich denke, dass, wie so oft in der Welt, Timing das Wichtigste ist. Die beiden haben sich einfach zur falschen Zeit getroffen. Vielleicht würde es ein paar Jahre später, wenn Carmen sich ausgetobt hat, klappen. Weil sie meiner Meinung nach grundsätzlich schon zusammenpassen:

nicht umsonst verlieben sie sich ja ineinander, aber... der falsche Zeitpunkt!

*Welche Eigenschaften entdecken Sie in sich, die sich mit Carmen bzw. Don José überschneiden?*

PB Ich würde sagen, dass ich mit Don José sehr wenig gemeinsam habe, ich bin eher so Richtung Werther. Vielleicht gibt es, was seine Ernsthaftigkeit und Konsequenz betrifft, gewisse Berührungspunkte – aber nicht sehr viele. Sein Wahn, diese Hitzköpfigkeit, das ist mir alles fremd. Ich bin einfach bodenständiger als Don José, auch wenn mich natürlich dann und wann etwas auf die Palme bringen kann.

EG Immer weniger. (*lacht*) Vor zehn bis 15 Jahren hätte ich mich auch mit heißem Kopf in vieles hineingestürzt, von Lust oder Idealen getrieben. Jetzt versteh ich immer mehr, dass es nicht immer um mich geht und dass es spannender ist, einen vermittelnden Weg zu finden, als blind für die eigene, subjektive Wahrheit zu kämpfen. Aber, auch ich kann ungeduldig sein und schnell »explodieren«, auch ich reiße Menschen gerne zu ausgelassenen Unternehmungen mit. Ebenso will ich über mein eigenes Leben bestimmen. Aber, da Carmen im Gegensatz zu mir keine Kinder hat, entfremden wir uns langsam. Denn

mit Familie und Kindern verändert sich der eigene Egoismus.

*Sind Carmen und Don José auf längere Sicht per se beziehungstauglich – wenn sie jeweils den Richtigen oder die Richtige fänden?*

- EG Gute Frage, aber was heißt schon – den Richtigen? In jeder Etappe des Lebens suchen wir ja einen anderen Partner oder eine andere Partnerin. Es ist selten, dass man auch nach 25 Jahren noch genauso verliebt ist wie am ersten Tag. Der Mensch ist grundsätzlich, glaube ich, nicht monogam. Aber – wenn *the big picture* passt, dann würde auch Carmen sich zähmen und ihren Egoismus aufgeben.
- PB Wie in der ersten Frage beantwortet: Carmen sucht zur Zeit Abenteuer und Don José will letztlich eine Beziehung, das sind zwei verschiedene Paar Schuhe. Ich glaube schon, dass beide zu einer Beziehung fähig sind, aber, wie gesagt, nur wenn das Timing stimmt.

*Mit wem würden Sie lieber einen Abend verbringen: der Figur von Carmen oder jener von Don José?*

- PB Das ist eine interessante Frage! Ich finde, dass Carmen eine faszinierende Frau ist, also ja, eher mit ihr! Denn Don José ist für mich ein wenig scheu und kontaktunwillig, das finde ich schwieriger. Andererseits könnte es ein interessanter Abend werden, wenn ich mit ihm und einer Flasche Tequila an der Bar sitzen würde. Da könnten sich interessante Gespräche ergeben.
- EG (lacht) Weder – noch. Aber wenn es sein müsste – wahrscheinlich doch Carmen. Ich würde mit ihr gerne über vieles sprechen, vor allen über ihre Vergangenheit, die wir ja nicht kennen. Wir alle sind aus dem, was wir waren, was wir erlebten oder gesehen haben, geworden – und darüber wissen wir in ihrem Fall nichts.

*Gibt es für Sie »den« Moment in der Oper?*

- EG Ich finde, dass sich »der« Moment mit dem Zeitpunkt, den Erwartungen, Wünschen oder Träumen der Sängerin, die die Carmen singt, verändert. Als junge Carmen ist es vielleicht der zweite Akt, wenn José von ihr berauscht ist. Irgendwann ist der Wunsch nach Freiheit am wichtigsten. Für mich geht es zur Zeit um den kleinen Moment, in dem die Zeit still stehen kann, wenn José in der Mitte der Blumenarie singt, dass er dieses oder jenes gedacht, verflucht hat – aber immer sie sehen wollte. Es war die Sehnsucht, die ihn antrieb, an sie zu denken. Die Sehnsucht nach Liebe, Glück, Seligkeit oder

was auch immer. Etwas, das wir alle wollen – aber letztlich nicht genau definieren können.

- PB Für mich eigentlich auch meine Blumenarie. Da offenbart er alle seine Gefühle. Umso schockierender dann, wenn Carmen erwidert: »Nein, du liebst mich nicht!« Da kommt die Geschichte in Fahrt, weil es, außer dem Duett am Ende, der einzige Moment ist, in dem er sich wirklich offenbart. Und zeigt, welche Emotionen ihn umtreiben.

*Welches Buch würden Sie Carmen / Don José empfehlen?*

- PB Irgendetwas, was ihn auf den Boden bringt und beruhigt. Vielleicht, dass die Männer vom Mars und die Frauen von der Venus sind. Das könnte ihm helfen. Danach würde er wahrscheinlich mit Micaëla weiterziehen.
- EG Ebenfalls: »Männer sind vom Mars, Frauen von der Venus.«

*Drei Begriffe, die Carmen / Don José beschreiben?*

- PB Er ist ein sehr konsequenter Mensch, ein Hitzkopf, aber auch ehrlich.
- EG Drei sind zu wenig... sie ist mehr als nur ein Triangel.

*Beide sind in letzter Konsequenz Egoisten. Ist das ein Aspekt, der Sie interessiert?*

- EG Ich glaube, sie sind Egoisten, weil sie noch sehr jung sind und vor vielen Sachen Angst haben. Das ist ein Schutzreflex. Wie sagt man? Angriff ist die beste Verteidigung. Wenn wir Carmen erst im Alter von 60 Jahren kennen lernen würden, wäre ihr Mythos nicht so interessant.
- PB Egoistisch... ich weiß nicht... Don José ist in seinen Versuchen, Carmen an sich zu binden, ja bereit, vieles aufzugeben, um mit ihr leben zu können. Aber sie sind egozentrisch! Sie denken zwar nicht nur an sich, aber sie glauben, dass sich alles nur um sie dreht und nur um sie drehen muss!

## CARMEN

6. / 9. / 12. / 15. September 2022

*Musikalische Leitung Yves Abel*

*Inszenierung Calixto Bieito*

*Mit u.a. Elina Garanča / Piotr Beczała /*

*Roberto Tagliavini / Slávka Zámečníková /*

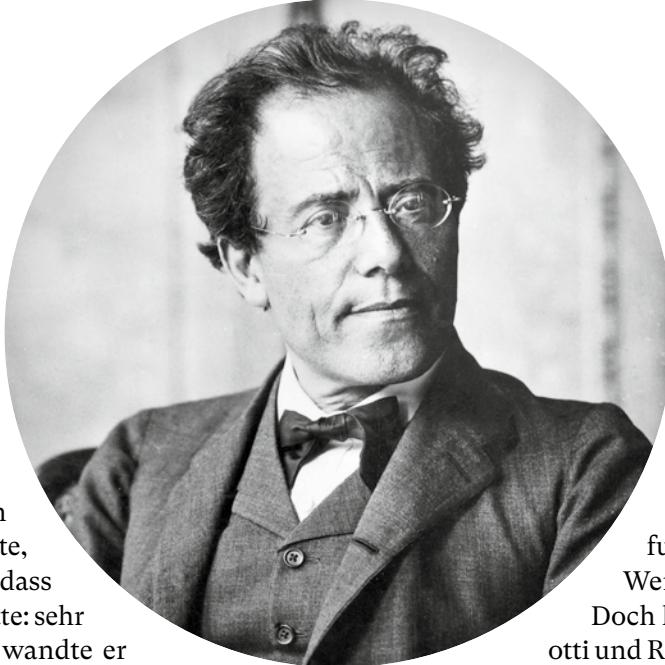
*Maria Nazarova / Isabel Signoret / Ilja Kazakov /*

*Stefan Astakhov / Carlos Osuna /*

*Clemens Unterreiner*

# *Das Wiener* MAHLER-PROJEKT

Es scheint paradox. Doch leider ist es so: Der bis in die innerste Faser seines Daseins vom Theater durchpulste Gustav Mahler, der einen entscheidenden Teil seines Lebens höchst produktiv mit und in Opernhäusern verbracht hatte, schrieb keine Oper. Nicht, dass es nicht Anläufe gegeben hätte: sehr früh schon und mehrfach wandte er sich dem Musiktheater zu, experimentierte etwa recht lange (wenn auch ohne Erfolg) mit einer *Rübezahl*-Oper oder dem *Argonauten*-Thema, um dann letztlich alle diesbezüglichen Pläne zu verwerfen. Immerhin war er als Bearbeiter tätig, so kitzelte er *Die drei Pintos*, Carl Maria von Webers Opernfragment, mit sehr viel Eigenem zu einem geschlossenen, fertigen Werk, das mit großem Erfolg aufgeführt wurde. Ebenso scheute er sich nicht, in seinen vielfältigen Wirkungskreisen an diversen Opernhäusern als Bearbeiter in Werke anderer Komponisten einzutreten. Nicht vergessen darf man natürlich seine großen Theaterreformen, die zu einem gänzlich neuen Erleben und Verstehen, zu einer umfassend neuen ästhetischen Wahrnehmung führten. Mit anderen Worten: Mahler verstand sich aufs Theater wie wenig andere zu seiner Zeit, und das als Organisator, Denker, Regisseur – und als einer der allergrößten Dirigenten der Musikgeschichte. Wo er Funken schlug, dort brannte es bald lichterloh, so berichten euphorische Zeitgenossen vom Theatergenie. Kaum ein anderer konnte aus Künstlerinnen und Künstlern so viel herausholen wie er, solche Sternstunden platzieren. Und doch: Keine eigene Oper. Wie hätte sie geklungen, welche Wirkung hätte sie gehabt? Wir können nur mutmaßen und träumen.



Dieser Traum wird bei der ersten Premiere der Spielzeit konkret, die sich einem neuen Mahler-Opernprojekt widmet. Also doch? Ist mit großer Verspätung, auf einem Dachboden oder in einem Archiv, ein Sensationsfund gelungen und das ersehnte Werk aufgetaucht? Das nicht. Doch kreieren Dirigent Lorenzo Viotti und Regisseur Calixto Bieito aus der Verbindung zweier bestehender Mahler-Kompositionen (die frühe Märchenkantate *Das klagende Lied* und die *Kindertotenlieder*) ein neues Werk, das erstmals – und szenisch! – gemeinsam auf die Bühne kommt. Ein Wagnis, zweifellos, wie auch der Dirigent der Neuproduktion anmerkt, doch gleichzeitig ein faszinierendes Experiment, das dem Opern-Publikum das Eintauchen in eine mögliche Musiktheater-Welt Mahlers erlaubt. Und dass am Premierenabend gleich zwei große Künstler – Lorenzo Viotti und Florian Boesch – ihr Staatsopern-Hausdebüt geben, macht die Sache noch spannender.

## VON DER LIEBE TOD

*Das klagende Lied. Kindertotenlieder.*

29. September / 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 Einführungsmatinee zu dieser Premiere

findet am 18. September mit Mitwirkenden der Produktion statt. *Moderation* Bogdan Rošić.

# EINE MUSIK FÜR DAS KOMMENDE ZEITALTER?

Zu *Calixto Bieitos Annäherung an Von der Liebe Tod.*



Calixto Bieito

»Am anderen Morgen stiegen sie aus der Schlucht heraus und machten sich wieder auf den Weg. Aus einem Stück Rohr an der Straße hatte er dem Jungen eine Flöte geschnitzt, die er nun aus seiner Jackentasche

zog und ihm gab. Der Junge nahm sie wortlos entgegen. Nach einer Weile fiel er zurück, und wieder etwas später konnte der Mann ihn spielen hören. Eine formlose Musik für das kommende Zeitalter. Oder

vielleicht die letzte Musik auf der Erde, beschworen aus der Asche ihres Untergangs. Der Mann drehte sich um und betrachtete ihn. Er war völlig in sein Spiel vertieft. Er kam ihm vor wie ein trauriger, einsamer Wechselbalg, der die Ankunft eines Wanderschauspiels in Grafschaft und Dorf ankündigt und noch nicht weiß, dass hinter ihm alle Schauspieler von Wölfen verschleppt worden sind.«

An dieser Stelle der grandiosen, 2006 von dem amerikanischen Romanautor Cormac McCarthy entworfenen Dystopie *The Road (Die Straße)* entsteht ganz unvermutet die Assoziation eines Spielmannes. Ein Spielmann ist auch eine wichtige Gestalt in Mahlers symphonischer Chorkantate mit Gesangssoli *Das klagende Lied* – und zugleich eine Identifikationsfigur ihres Komponisten. Den Korrespondenzen beider Werke, die die Fantasie des Regisseurs Calixto Bieito miteinander verknüpft, sei im Folgenden nachgehordt.

McCarthy schildert einen Mann und einen Jungen auf einem einsamen und gleichwohl ständig bedrohten Marsch, »jeder die ganze Welt des anderen«. Der Mann ist der Vater des Jungen. Die Mutter hatte das Kind während einer globalen, aber uns nicht näher erklärten Katastrophe zur Welt gebracht und sich später aufgrund von Hoffnungslosigkeit und im Bewusstsein, früher oder später »den Bösen« zum Opfer zu fallen, selbst getötet. Die Bösen: Das sind Überlebende, die sich zu versklavenden, vergewaltigenden, mordenden und menschenfressenden paramilitärischen Rotten zusammengeschlossen haben. Vater und Sohn sind – neben wenigen Habseligkeiten, die sie in einem umfunktionierten Einkaufswagen mit sich führen – ein Revolver und zwei Patronen geblieben. Diese sind ihr kostbarster Besitz. Der Vater bewahrt sie auf, um den Sohn und sich selbst umbringen zu können, bevor sie den Bösen in die Hände fallen. Die beiden Flüchtlinge werden, den Trassen amerikanischer Highways folgend, in einem Gewaltmarsch ein Gebirge übersteigen, um im Süden das ersehnte Meeresufer zu erreichen. Ihr Marsch führt durch eine apokalyptisch ausgebrannte, von Aschen-Schnee bedeckte Eislandschaft. Was von der Natur, von Fauna und



Vegetation übriggeblieben ist, sind verkohlte Scheiben, die bei der geringsten Erschütterung zu Staub zerfallen. Alle gesellschaftlichen Organisations- und Kulturformen sind restlos zerstört. Das nackte Faustrecht ist an ihre Stelle getreten. Vater und Sohn sind auf das Aufspüren versteckter und nach dem Tod der Besitzer vergessener Vorräte und Lebensmittel angewiesen. Unterwegs wachsen angesichts der eigenen, vom Vater im Dienste des Existenzhalts erzwungenen Entmenschlichung die Zweifel des Sohnes, ob sie sich wirklich noch »zu den Guten« zählen dürfen, zu jenen, »die das Feuer bewahren«, ständig an. Der nach Erreichen ihres Ziels durch einen Pfeil aus dem Hinterhalt angeschossene Vater vermag zwar den Angreifer mit einer in einem Schiffswrack aufgefundenen Leuchtpistole zu töten, erliegt aber bald darauf seiner Verletzung. Auch

wenn die endlich erreichte südliche Küste die Hoffnung auf eine intakt gebliebene, bessere Welt bitter enttäuscht, so leuchtet doch am Ende der Dystopie ein Lichtschimmer: Der Junge wird von einem Paar aufgenommen, das auch zwei Kinder seines Alters beschützt. Es sind die ersten Altersgenossen, die der Bub kennenlernt. Nur einmal war ihm im Verlauf des Romangeschehens angeblich ein kleiner Junge begegnet, von dem der Vater freilich meinte, es müsse sich um eine Halluzination seines Kindes gehandelt haben.

Für Regisseur Calixto Bieito wurde *The Road* – die Verfilmung aus dem Jahr 2009 kam ein Jahr später auch in die deutschsprachigen Kinos – zu einer wichtigen Inspirationsquelle seines Schaffens. Bereits sein Stuttgarter *Parsifal* aus dem Jahr 2010 knüpfte an Motive aus McCarthys post-zivilisatorischem Roadmovie an, bei dem an die Stelle von Motorrad oder Auto ein als solcher nutzlos gewordener Einkaufswagen getreten ist. Auch im Vorfeld seines Wiener Mahlerprojektes, das Mahlers apokryphes Opus 1 *Das klagende Lied* (1879/80) mit den späten *Kindertotenliedern* (1901/04) zu einem szenischen Abend verbindet, kommt der Regisseur im Gespräch immer wieder auf dieses Buch zurück. Vielleicht, weil das ca. einstündige Werk, das dem ersten Teil des Abends zugrunde liegt, mit dem Zusammenbruch einer Welt endet? Im zweiten Satz des *Klagenden Lieds* schnitzt sich ein Spielmann

eine Knochenflöte, doch als er sie an die Lippen führt, singt die Flöte mit der Stimme eines Knaben:

*Ach Spielmann, lieber Spielmann mein,  
das muss ich dir nun klagen.  
Um ein schönfarbig Blümlein  
hat mich mein Bruder erschlagen.  
Im Walde bleicht mein junger Leib,  
mein Bruder freit ein wonnig Weib.*

Die Flöte ist also aus dem Gebein eines Mordopfers geschnitten. Das »wonnig Weib« ist die »stolze Königin«. Im ersten Satz der Kantate ist sie als ebenso »lieblich« wie gefährlich geschildert worden. In ihrem Männerhass will sie sich nur demjenigen hingeben, der im Wald eine »rothe Blume« findet und ihr überbringt. Zwei Brüder sind ausgezogen, doch der ältere hat den jüngeren glücklichen Finder um des versprochenen Lohnes willen mit dem Schwert ermordet. Im dritten und letzten Satz, dem *Hochzeitsstück*, verschafft sich der Spielmann Einlass zu den Hochzeitsfeierlichkeiten im Schloss und lässt vor der Festgesellschaft die Knochenflöte ihr Lied anstimmen. Der entlarvte Mörder greift frevelnd nach dem Instrument und setzt es sich selbst an den Mund, doch dieses singt nun die Worte:

*Ach Bruder, lieber Bruder mein!  
Du hast mich ja erschlagen!  
Nun bläst du auf meinem Totenbein!  
Dess' muss ich ewig klagen.*

Die Königin sinkt zu Boden, die Festmusik verstummt, die Gäste fliehen, die Mauern des Schlosses stürzen ein, die Lichter im Königssaal verlöschen.

»Die Uhren blieben um 1 Uhr 17 stehen. Eine lange Lichtklinge, gefolgt von einer Reihe leichter Erschütterungen. Er stand auf und trat ans Fenster. Was ist das?, fragte sie. Er gab keine Antwort. Er ging ins Bad und betätigte den Lichtschalter, aber der Strom war bereits ausgefallen. Im Fensterglas ein stumpfer, rosiger Schimmer. Er ließ sich auf ein Knie nieder, drückte den Hebel, der den Abfluss der Badewanne verschloss, und drehte beide Hähne bis zum Anschlag auf. Sie stand im Nachthemd in der Tür, klammerte sich am Türpfosten fest, hielt sich mit einer Hand den Bauch. Was ist das?, fragte sie. Was ist los?«

*Ich weiß nicht.  
Warum nimmst du ein Bad?  
Ich nehme kein Bad.«*

In McCarthys Roman wird das »vor der Katastrophe« nur in Erinnerungen des Vaters vergegenwärtigt, dem

Jungen ist es völlig unbekannt. Doch die Erinnerung an eine schönere Welt muss abgewehrt werden, sie bedeutet eine existentielle Bedrohung, denn es ist der Tod, der sich in ihre verführerischen Träume kleidet:

»Er schlief wenig, und er schlief schlecht. Er träumte, sie gingen durch einen blühenden Wald, wo Vögel vor ihnen herflogen und der Himmel von schmerhaftem Blau war, aber er lernte, sich aus solchen Sirenenwelten herauszureißen. Und lag dort im Dunkeln, während in seinem Mund der unheimliche Nachgeschmack eines Pfirsichs aus einem Phantomobstgarten schwand. Er sagte, die richtigen Träume für einen Mann in Gefahr seien Träume von Gefahr, und alles andere sei die Lockung der Trägheit und des Todes.«

Sätze wie diese führen den Leser immer wieder zur Musik Mahlers zurück. Die im ersten, mit dem idyllischen Titel *Waldmärchen* betitelte Satz des *Klagenden Liedes* beschworene Natur ist von ähnlich »schmerzhafter« Schönheit und abgründiger Gnadenlosigkeit wie die Träume des Vaters. Hätte sich der junge Rittersmann nur nicht unter dem grünen Weidenbaum, in dem eine »wonnigliche Nachtigall« und ein Rotkehlchen zwitschern, »zur Ruhe sich hingestreckt«! Denn die Ruhe wird eine ewige, wird die Grabsruhe sein. Der Vogelgesang wird ihn nicht rechtzeitig mehr wecken. Der von Mahler selbst gedichtete Balladentext lässt es offen, ob sich die beiden folgenden Verse auf den Augenblick kurz vor oder kurz nach dem Brudermord beziehen:

*Der Alte lacht unter'm Weidenbaum, der Alte!  
Der Junge lächelt wie im Traum.*

Das traumumflorte Lächeln des Ruhenden als Thomas Mann'sche »Sympathie mit dem Abgrund«? Die von der Mahler'schen Musik scheinbar beschworene Romantik ist in Wahrheit ein fragiles »spätzeitliches« Fantasiegespinst, das den geschilderten Horror nicht abzumildern vermag, ihn vielmehr umso krasser hervortreibt.

## VON DER LIEBE TOD

*Das klagende Lied. Kindertotenlieder.*

*29. September / 2. / 5. / 7. / 10. / 13. Oktober 2022*

*Musikalische Leitung Lorenzo Viotti*

*Inszenierung Calixto Bieito*

*Bühne Rebecca Ringst*

*Kostüme Ingo Krügler*

*Licht Michael Bauer*

*Bühnenbildassistentin Annett Hunger*

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



# DIE SPANNUNG *des Neuen*

*Lorenzo Viotti liebt  
herausfordernde Projekte*

Er ist erst 32 Jahre alt. Nichtsdestotrotz kann und will die Musikwelt ohne ihn nicht mehr auskommen. Seine Biographie verzeichnet schon jetzt regelmäßige Auftritte auf den wichtigsten Konzertpodien mit einigen der bedeutendsten Orchester der Welt sowie Vorstellungen an zahlreichen essenziellen Opernhäusern. Außerdem ist er derzeit Chefdirigent der Niederländischen Philharmonie und der De Nationale Opera in Amsterdam. Nun wird der gebürtige Laußanner Lorenzo Viotti im September nicht nur sein Debüt im Haus am Ring geben, sondern zugleich eine

Premiere leiten, die ein Stück weit aus dem üblichen Rahmen fällt und gerade dadurch seit Monaten mit großer Spannung erwartet wird: Einen Musiktheaterabend mit der szenischen Umsetzung von Gustav Mahlers *Klagendem Lied* und den *Kindertotenliedern*. Mit Andreas Láng sprach er über den Wert von risikobehafteten Projekten, der ungerechten Vernachlässigung von Frühwerken, warum er lieber keine Einspielungen produzieren möchte und das fruchtbare Wiener Ambiente für all jene, die später den Beruf der Musikerin oder des Musikers ergreifen möchten.

*Sie haben bereits die erste, dritte, vierte, fünfte und siebente Symphonie von Mahler dirigiert, im Februar kommt noch die sechste dazu und jetzt Anfang September leiten Sie in Grafenegg, gewissermaßen als Auftakt zu den Proben an der Staatsoper, wieder die »Erste«. In Ihrem Repertoire scheint Mahler einen sehr wichtigen Platz einzunehmen. Darf man Sie einen Mahler-Spezialisten nennen?*

LORENZO VIOTTI Für mein Alter habe ich tatsächlich schon recht viel von Mahler gemacht – nicht zuletzt auch noch einige seiner Lieder, aber als Mahler-Spezialisten würde ich mich trotzdem nicht definieren. Was ist ein Mahler-Spezialist? Einer, der sein ganzes Leben dem Studium der Werke dieses Komponisten gewidmet hat. Das ist bei mir nicht der Fall. Aber ich liebe und begreife die Einsamkeit und Trauer, die neben einer einnehmenden, unendlich scheinenden fröhlichen Kindlichkeit allen Partituren Mahlers

*Aber es gibt sicher Details, die das Klagende Lied als Frühwerk ausweisen?*

LV Das möchte ich eigentlich erst beantworten, wenn ich das Stück mit dem Orchester und den Sängern fertig erarbeitet habe. Beim Lesen einer Partitur erfährt man sicherlich sehr vieles: Ich erkenne die Technik der Orchestrierung, weiß, dass Mahler gerade diese Partitur mehrfach überarbeitet hat, in puncto Instrumentierung transparenter geworden ist und einige Dopplungen gestrichen hat. Andererseits: auch in der ersten und dritten Symphonie finden wir zahllose instrumentale Dopplungen. Das war einfach sein Stil. Wie gesagt: Die Klangwelt Mahlers ist hier schon fertig zu finden. Solche Aspekte erkenne und erfahre ich beim Studium der Partitur – aber durch das gemeinsame Musizieren wird dann oft zusätzlich Anderes, Ungeahntes enthüllt. Also bitte um Geduld bei dieser Frage.

*»Ich empfinde es nicht als Notwendigkeit, ganze Zyklen einzuspielen, nur weil ein berühmtes Label eine Zusammenarbeit anbietet.«*

eigen ist. Schon in seinem eigentlichen Opus 1, der Märchenkantate *Das klagende Lied*, das er mit nicht einmal 20 Jahren schuf, begegnen uns in der Musik auf Schritt und Tritt jene Tränen, die bei ihm nie zu versiegen scheinen. Wenn man also als Interpret beides in sich findet, die fröhliche Naivität und das Begreifen der Mahler'schen Trauer, dann sollte man sich unbedingt auch diesem Komponisten verschreiben. Schade ist nur, dass der heutige Musikbetrieb junge Dirigentinnen und Dirigenten drängt, von allen Komponisten gleich die bekannten, großen Stücke aufzuführen. Man macht beispielsweise von Beethoven sehr bald die »Fünfte« oder »Siebente«, aber vielleicht erst nach zehn Jahren einmal die »Erste«. Damit kommen die frühen Meisterwerke immer zu kurz. Das ist dumm und ungerecht. Schauen wir uns nur Mahlers gewissermaßen erstes Werk, *Das klagende Lied*, an: Im Zuge des Einstudierens war ich immer wieder aufs Neue davon ergriffen, wie klar und vollständig die Welt Mahlers hier schon zu finden ist – die Welt der dritten, der sechsten Symphonie etwa, seine große Liebe zum Gesang. Sie können sich vorstellen, wie froh ich bin, nun endlich auch dieses Stück machen zu dürfen.

*Aber aufgeführt wird vom Klagenden Lied die unveränderte, mutigere Urfassung?*

LV Ja – unter anderem mit den sechs Harfen und dem Fernorchester. (*lacht*)

*Nun gibt es doch ein beachtliches, bereits vorhandenes Opernrepertoire. Was interessiert Sie an diesem Projekt, an der Kompilation von zwei Werken, die in dieser gemeinsamen Form ursprünglich nicht für das Musiktheater gedacht waren?*

LV In einem Musiktheater werden neben den Balletten Stücke aufgeführt, die, grob gesprochen, gemeinhin als Oper bezeichnet werden und deren Handlungen man zumeist mehr oder weniger gut kennt. Das heißt, der Überraschungsgrad selbst bei einer Neuproduktion eines bekannten Titels ist für alle Beteiligten wie für das Publikum letztlich natürlich geringer als bei einer Uraufführung. Dazu kommt – insbesondere in einem Repertoirehaus – dass vieles nicht so intensiv geprobt werden kann, wie es notwendig wäre. Wir wissen, wie sehr gerade Gustav Mahler als Operndirektor unter dieser unveränderbaren Tatsache gelitten hat. Der Vorgang des insgesamten Kreationsprozesses, die Intensität des Erarbeitens ist also bei einer Uraufführung – und als solche verstehe



ich auch diese szenische Umsetzung und Vereinigung der beiden Mahler-Werke – notgedrungener Weise sicherlich deutlich höher, als im sogenannten Normalfall. Selbsterständlich ist auch das Risiko des Scheiterns größer und ich bin überzeugt, dass wir alle während der Probenarbeit mehr als einmal Überraschungen erleben werden. Aber das hält das Theater als solches jung und gerade deshalb liebe ich dieses Projekt und gerade darum ist es notwendig!

*Schon Richard Wagner postulierte: »Kinder schafft Neues!«*

LV Wie recht er hatte! Man ist früher mehr Risiken eingegangen. Heutzutage haben viele Musik-

Institutionen zu große Angst davor, dass keine Karten verkauft werden. Also spielt man lieber zum tausendsten Mal einen der populären Titel mit bekannten Sängerinnen und Sängern, womöglich ohne große Probenarbeit. Aber das ist der Tod unserer Kunst! Es kommt nicht nur auf die Titel an, sondern auch auf die Kommunikation. Gerade Corona hat dazu geführt, dass so manche Institution plötzlich mit einem Publikumsmangel zu kämpfen hat. Diese unleugbare Tatsache hat andererseits vielleicht das Gute, dass wir gezwungen sind, deutlicher zu vermitteln, warum es einen Mehrwert hat, warum es auch für zukünftige Generationen wichtig sein wird, sich Zeit zu nehmen für eine Aufführung,

warum es ein unbezahlbarer Gewinn ist zwei, drei, vier Stunden in einem Opernhaus abzusitzen und dafür sicherlich auch mehr zu bezahlen als für Netflix. Wir müssen Antworten auf solche Fragen geben – und gerade dieses Mahler-Projekt der Staatsoper ist so eine Antwort. Für mich ist dieses Debüt definitiv mit einem höheren Stresspegel verbunden, als wenn ich mit einer bekannten Oper zum ersten Mal vor das Staatsopern-Publikum träte. Aber für uns Musiker ist es wichtig, Stress zu haben, aus dem Alltagstrott aufgescheucht zu werden, unsicher zu sein über das Ergebnis – denn nur so können wir Besonderes und Neues erreichen.

*Mahler gab zu, dass selbst für den Schöpfer stets ein Rest von Mysterium in einem Kunstwerk verbleiben wird. In welchem Maße gilt das auch für den Interpreten?*

LV Für den Interpreten gilt das noch viel mehr. Denn die Interpretin, der Interpret ist in einem gewissen Sinne blind. Was wir nämlich machen, ist immer nur ein Versuch. Ich kann ein Prélude von Chopin 200 Mal zur Aufführung bringen, um dann nach Jahren draufzukommen, dass ich noch nicht alles in dem Stück ausgeleuchtet habe. Dieses Suchen und Finden und Weitersuchen verleiht dem Ganzen auch eine wichtige Portion Magie! Wissen Sie, gerade deshalb sträube ich mich dagegen, CD-Aufnahmen zu produzieren. Ich mag einen Francis Poulenc oder einen Johannes Brahms noch so gut kennen – ich möchte meinen jeweils aktuellen Interpretationsstand nicht konservieren.

*Aber vielleicht später einmal?*

LV Vielleicht auch nie. Ich empfinde es nicht als Notwendigkeit, ganze Zyklen einzuspielen, nur weil ein berühmtes Label eine Zusammenarbeit anbietet.

*Aber wenn in 80, 90 Jahren Leute gerne etwas von Lorenzo Viotti hören wollten, wäre es doch schade, wenn keine Aufnahmen vorliegen.*

LV Möglich, aber dann werde ich ja schon tot sein. (*lacht*) Nein, im Ernst, vielleicht ist es wichtiger, dass man später davon spricht, dass die Konzerte oder Opernvorstellungen von mir ein Erlebnis waren, als wenn ich die x-te CD eines Werkes vorlege. Seien wir ehrlich: Die meisten Aufnahmen, selbst von den ganz großen Dirigenten, werden Jahrzehnte später ohnehin kaum noch gehört.

*Eine letzte Frage: Sie haben auch in Wien, unter anderem am Konservatorium, der heutigen Privatuniversität in der Johannesgasse, studiert. Warum gerade hier?*

LV Ich hatte in Lyon neben Gesang und Klavier auch ein Schlagwerkstudium absolviert. Aber Bertrand de Billy, mit dem ich gut befreundet bin, riet mir, nach Wien zu gehen, weil hier das Leben und die Atmosphäre für einen Musikstudenten optimal wäre: Jeden Tag Aufführungen an der Staatsoper, der Volksoper, im Musikverein, im Konzerthaus und an zahlreichen anderen Orten. Nirgendwo sonst, könne man so ein breites Angebot wahrnehmen. Ich war ja dann auch kein besonders guter Student im herkömmlichen Sinn. Meine erste Aufnahmeprüfung am Konservatorium habe ich gar nicht bestanden und so studierte ich an der Musikuniversität weiter Schlagwerk, um den Wiener Klang besser kennen zu lernen. Und ich war fast jeden Tag am Stehplatz oder auf billigen Plätzen in den diversen Musiktempeln, habe im Singverein unter Dirigenten wie Boulez und Harnoncourt gesungen, durfte im Staatsopernorchester als Schlagwerker substituieren und habe dabei gelernt, wie wichtig für die Gesamtfarbe eines Klanges die sogenannten Nebeninstrumente wie Harfe, Triangel, Tuba sein können. Ich durfte sogar im Notenarchiv der Staatsoper mitarbeiten und Orchesterstimmen einrichten. All diese Erfahrungen waren meine Schule! Ich war der Meinung, dass ich die Psychologie der anderen Seite verstehen muss, wenn ich eines Tages ein Ensemble leiten möchte. Und Bertrand de Billy hatte recht behalten – einen besseren Ort als Wien zur Vorbereitung für meinen Beruf hätte ich nie finden können.

## VON DER LIEBE TOD

Das klagende Lied. Kindertotenlieder.

29. September / 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 Einführungsmatinee zu dieser Premiere findet am 18. September mit Mitwirkenden der Produktion statt. Moderation Bogdan Roščić.*



HOTEL BRISTOL  
VIENNA

## THE AFTERNOON TEA

Genießen Sie bei uns in der Bristol Lounge  
feine Delikatessen nach  
britischem Vorbild:

FREITAG – SONNTAG VON 15:00 – 17:00 UHR

1. OKTOBER 2022 BIS ENDE APRIL 2023

WIR BITTEN UM RESERVIERUNG

TEL.: +43 1 515 16 553

RESTAURANT.BRISTOL@LUXURYCOLLECTION.COM

THE LUXURY COLLECTION HOTELS & RESORTS



MEMBER OF MARRIOTT BONVOY



# »Ich bin ein öffentlicher Bekenner«

Florian Boesch zählt nicht nur in Österreich, sondern international zu den wichtigsten Interpreten quer durch alle Genres. Seine Liederabende können ebenso bestechend intensive Erlebnisse bieten, wie er im Musiktheater charismatische Impulse setzt. Im Mahler-Projekt *Von der Liebe Tod* übernimmt er die Bariton-Partie und gibt damit sein Debüt an der Wiener Staatsoper. Doch ist er nicht nur ein großer Sänger,

sondern auch ein brillanter Gesprächspartner, der im Nachdenken über Welt und Kultur einen großen Bogen zu spannen versteht.

*Singen ist einerseits eine physische, andererseits eine psychische Herausforderung. Im Falle der Kindertotenlieder, die Teil des Mahler-Abends sind: welche wiegt schwerer?*

FLORIAN BOESCH Ich habe es immer vermieden, diese Lieder aufgrund der ihnen innewohnenden Thematik zu singen, ja, ich habe sie aus diesem Grund für unsingbar gehalten – zumindest für mich. Das hat mit meiner Auffassung von Interpretation zu tun. Ich arbeite aus der Identifikation heraus und kann nicht den Blickwinkel eines nur berichtenden Dritten einnehmen. Ich kann also die Lieder nicht einfach »schön« singen, das ist keine Option für mich. Es wäre übrigens auch nicht im Sinne Mahlers, der aus dem damals herrschenden Kanon ausbrach und Artikulationen wie »Mit äußerster Kraft« oder »An die Grenze gehen« forderte. Also: Ich unterwerfe das Material nicht dem Singen, sondern mache es genau umgekehrt, ich nehme es in den Körper und dann macht es etwas mit mir. Was dabei genau passieren wird, das kann ich noch nicht sagen. Fest steht, dass ich mich mit dieser Produktion weit hinauslehne. Aber das gehört zu meinem Temperament und zu meiner Einstellung: das öffentliche Bekennen meiner Menschlichkeit ist mein zentrales Thema und es ist nicht etwas, was mir nur zufällig passiert. Und die mentale Herausforderung bei den *Kindertotenliedern* ist eine Dimension, die selbst jene großen Lied-Zyklen, die »ans Eingemachte« gehen, sogar noch in den Schatten stellt.

*Doch braucht es nicht so etwas wie eine schützende Barriere, die Sie vor dem radikalen Zugriff des Werkes auf Ihre Seelenwelt schützt? Weil sonst ein Verglühen im Raum steht? Ich kenne Dirigenten, die ganz bewusst eine diesbezügliche Schranke errichten.*

FB Sie kennen aber wie ich auch Dirigenten, die sich während einer Aufführung der Tränen nicht erwehren können. Es ist ohne Zweifel ein Borderline: einen Teil der Herstellungsnotwendigkeiten über die Grenze zu schicken und einen anderen doch noch sichern. Schon beim Erarbeiten und Üben stellt sich genau diese Frage: Wie viel kann ich noch singen, wie viel von meiner sogenannten klassischen Tonherstellung und Artikulation bleibt noch, wenn ich all das Tragische der *Kindertotenlieder* in meinen Körper hineinlasse? In den letzten Jahren machte ich mehrere Arbeiten, bei denen ich die Regeln der genannten klassischen Artikulation klar überschritten habe. Wozzeck etwa. Aber auch bei Händels *Saul* zeigte ich den Verfall des Protagonisten stimmlich: Mein sterbender König war weit von einer historisch informierten Händel-Praxis entfernt. Doch dramaturgisch

und musikdramatisch war dieser Zugang gerechtfertigt.

*Dieses intensive Ausloten des Menschlichen – liegt für Sie gerade auch darin ein Anreiz Ihrer Arbeit?*

FB Das ist eben wieder die Frage nach dem Temperament. Ich bin ein öffentlicher Bekannter: Ich verstehe meinen Beruf so, dass es meine Aufgabe ist, mich zur tiefen Menschlichkeit zu bekennen. Durchaus auch stellvertretend für viele andere, denen dies nicht möglich ist. Denn wer geht schon herum und spricht an: *Ich habe etwas verloren, ich liebe etwas, ich habe Angst?* Das aber sind alles Kategorien unserer Humanität, die uns allen zu eigen sind. Und in diesen Kategorien spielt sich meine Arbeit ab. Ich spreche das alles an, ermögliche Empathie, Resonanz. Und kann womöglich Menschen dazu bewegen, dass sie sagen: »Ja, auch ich!« Und damit sind sie nicht mehr allein. Ich stelle mich also zur Verfügung, in den Abgrund zu schauen und mich auch Aspekten des Horrors unserer Existenz zu stellen. Denn wozu brauchte man uns Künstlerinnen und Künstler sonst?

*Sie ermöglichen also dem Publikum eine Katharsis?*

FB Das könnte ich mir vorstellen. Wobei das ganz an den Zuschauerinnen und Zuschauern liegt, die mit dem Erlebten machen dürfen, was sie wollen. Natürlich kenne ich auch die andere Seite, nämlich wenn ich Publikum bin. Dann werde ich mit der Möglichkeit beschenkt, in mich hineinzugehen und an einer Stelle nachzuspüren, nachzuforschen, wo ich zuvor vielleicht noch nie war. Unlängst las ich einen Satz, der in Renate Welshs Buch *Hoffnung lebt vom Trotzdem* steht. Nach einer Schreibwerkstatt, die sie veranstaltet hat, schrieb ihr ein zwölfjähriger Schüler folgenden Satz: »Was Sie da schreiben, habe ich auch schon fast gedacht. Nur hätte ich nicht gewusst, dass ich es gedacht habe, wenn Sie es nicht geschrieben hätten.« Das ist doch gigantisch! Das macht einen ganz großen Teil unserer künstlerischen Arbeit aus! Wir stellen uns mit Eichendorff, Da Ponte, Goethe, Rückert, Schubert, Schumann, Mozart, Mahler hin und im Zuschauerraum sitzt jemand, der sich denkt: Ja, genau das habe ich schon fast gedacht und gespürt, aber jetzt weiß ich es. Jetzt habe ich es erkannt, jetzt bin ich erkannt. Ich bin in meiner Menschlichkeit verstanden worden. Ergo dessen bin ich nicht allein...

*Das Publikum hat also die Funktion des Ansprechpartners?*

FB Aus meiner Sicht hat das Publikum eine ganz wichtige Aufgabe, es nimmt mein Singen, mein Sprechen an und hört zu. So wird es mir ermöglicht, dass ich mir selbst nicht zuhören muss und ich dadurch ganz im Moment, in der Gegenwart bleiben kann. Die Gegenwärtigkeit meines Tuns ist also bedingt durch ein zuhörendes Gegenüber. Würde ich mir selber zuhören, dann geriete ich augenblicklich in die Vergangenheit. Das merke ich bereits, wenn ich eine CD aufnehme und keine Zuhörer vor mir habe.

*Sie sprachen von der völligen Freiheit der Zuhörenden. Gibt es auch die völlige Freiheit des Interpretierenden?*

FB Absolut! Ich als Interpret darf machen, was ich will. Diese Freiheit ist ganz wichtig in der nachschaffenden Kunst! Das Werk eines Komponisten ist wie ein Gefäß, aus dem wir herausholen dürfen, was wir darin finden. Und was immer es ist: es war darin. Wenn also jemand nach hunderten Aufführungen eines Liederzyklus quer durch die Musikgeschichte etwas ganz Neues entdeckt, dann war es immer schon da. Das ist das Magische an einem Kunstwerk. Der Gradmesser, ob das nun gerechtfertigt ist oder nicht, liegt allein in der Ehrlichkeit. Die eitle Pose, das Tun-als-Ob ist der Untergang dieses Prinzips.

*Und diese Ehrlichkeit ist es, die das Publikum erkennt?*

FB Ich glaube, dass unsere evolutionäre Erziehung dazu führt, dass wir Echtes erkennen. Das ist seit Millionen von Jahren so. Wenn Sie auf der Straße gehen und Ihr Bruder geht 60 Meter vor Ihnen, dann erkennen Sie ihn in einer halben Sekunde. Und das erstaunliche ist, dass Sie sogar wissen, wie es ihm geht. Das brachte uns die Evolution, die uns zwang zu spüren: Das in der Ferne, ist das gefährlich? Gut? Wahr? Mit Michael Haneke sprach ich einmal sehr lange darüber, wie man in einem Opernhaus einem Publikum Gefühle und Zustände verständlich machen kann. Die einfache, große Pose – die ist gar nichts, die kann alles bedeuten. Aber wenn jemand auf der Bühne etwas Echtes macht und eine Atmosphäre schafft, in der sich das Publikum einen Zentimeter nach vorne beugt: dann ist jede Distanz überwunden. Dann kann man auf der Bühne flüstern, ganz klein spielen – und dennoch wird alles verstanden.

*Und dieses Echte ist zeitlos?*

FB Selbst das Echte macht einen Wandel durch. Denken wir zum Beispiel an Alexander Moissi, wie faszinierend er war und wie sich unsere Hörgewohnheit – es gibt ja Aufnahmen von ihm – geändert hat. Auch das Heutige wird irgendwann als nicht mehr treffend angesehen werden, denn nur ganz Wenigen gelingt durch ihre herausragende, radikale Gültigkeit ein Sprung aus dem engen Rahmen der Gegenwart: einer Callas, einem Oskar Werner. Wie sagte Nikolaus Harnoncourt? In 15 Jahren lachen alle darüber, was wir machen.

*Stört Sie das?*

FB Überhaupt nicht. Ich versuche in meiner Zeit, für meine Zeit die Aufgabe, die ich mir gestellt habe, zu lösen. Damit bin ich glücklich.

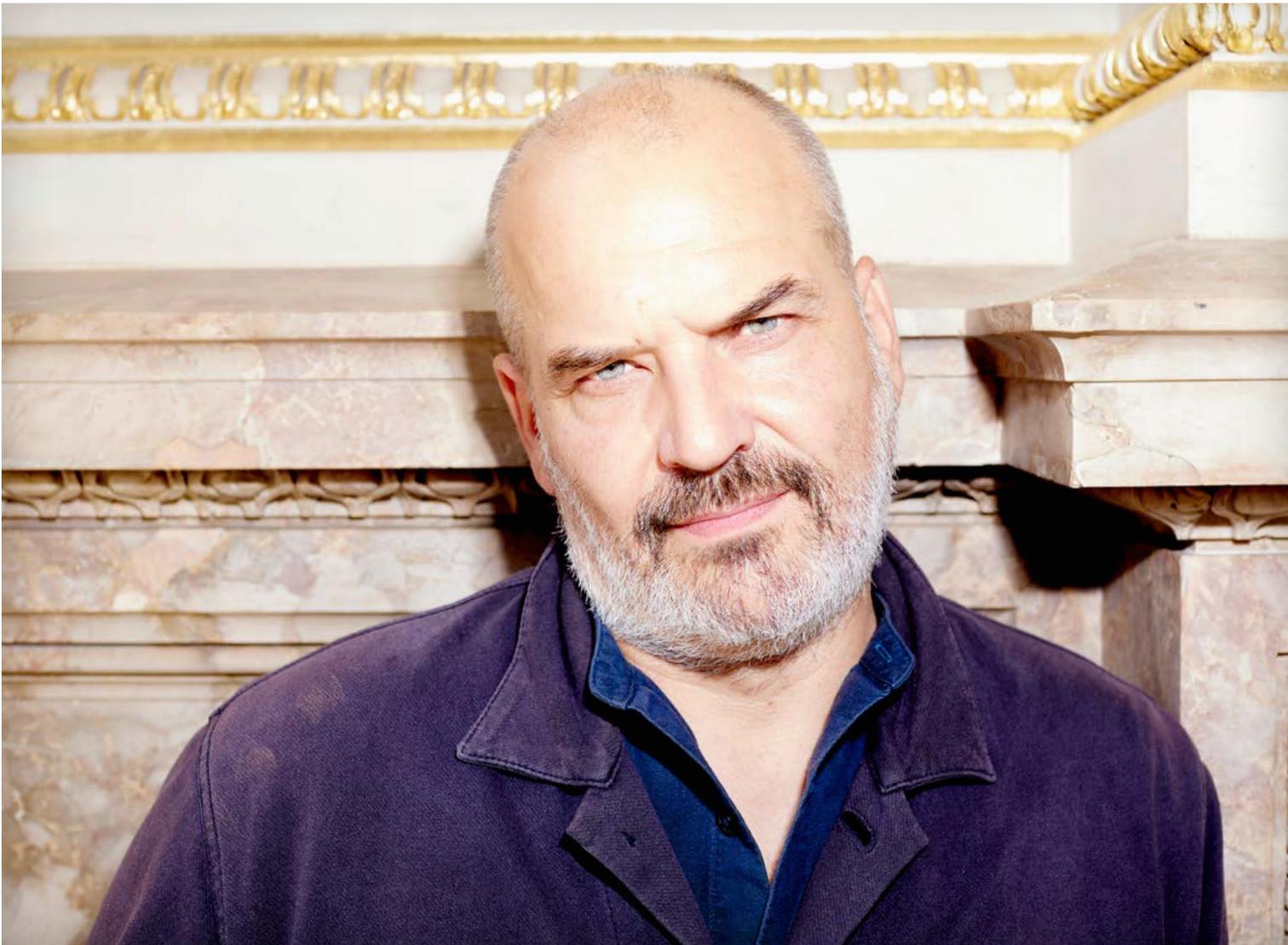
*In und für die eigene Zeit: bedeutet das, dass Sie bewusst versuchen, die Zeit einzufangen?*

FB Ich bin ja ein Produkt meiner Zeit. Ich kann mich ihr nicht entziehen oder aus meinem Kontext heraustreten. Das, was aus der mich umgebenden Welt in meine Arbeit einfließt, ist nicht gesteuert, sondern passiert automatisch. Sonst wäre ich ja Regisseur.

*Und dieses Brennen auf höchstem Ehrlichkeitslevel: laugt es nicht aus? Auf lange Sicht?*

FB Nicht jede Produktion, nicht jedes Werk fordert in gleichem Maße. Manches kostet mich auf der Brenn-Ebene weniger, manches mehr, mitunter geht es nur darum, etwas mit allen Mitteln gut zu machen. Eine *Winterreise* aber, eine *Dichterliebe*, das geht immer ans Eingemachte. Sollte ich einmal die Energie, Neugierde, Spontaneität nicht mehr haben und eines dieser Stücke nur noch routiniert singen, ist es Zeit, damit aufzuhören. Die Gefahr sehe ich allerdings nicht. Denn wann immer ich eines dieser besonderen Werke anröhre, beginnt es mich nach wenigen Takten so maßlos zu interessieren, dass ich nichts mehr möchte als mich darauf einzulassen. Insofern brenne ich gerne von beiden Seiten. Ich fordere mich gerne und habe zum Glück kein Problem damit, was die moderne Kindererziehung *Anstrengungsbereitschaft* nennt. Ich strenge mich in der Hoffnung und dem Glauben an, dass etwas dabei herauskommt.

*All das, was Sie beschreiben, ist ein Gegengewicht zu vielem, was uns heute auf diversen Medien- und Unterhaltungsplattformen berieselte. Oper, Theater, Musik kann etwas, was andere nicht können?*



FB Wenn es nicht so wäre, gäbe es uns ja nicht. Zum Beispiel: Das Genre des Liedgesangs wird seit jeher totgesagt, aber es ist immer noch da. Ebenso die Oper. Sie ist ja eigentlich das Absurdeste, das man sich nur denken kann. Und dennoch: Wir alle arbeiten uns seit Jahrhunder-ten immer und immer wieder daran ab, ein paar Seiten von Mozart und Da Ponte neu zu befragen und darüber nachzudenken, ob sie noch für uns gültig sind. Und was sie für unsere Identität be-deuten. Absurd! Aber das Absurde an sich hat im Beschreibungsversuch unserer Humanität eine funktionierende Sonderstellung. Nicht nur im Bereich der Kunst. Denken Sie nur: Menschen hängten irgendwann ein Gewicht an ein Seil und schleuderten es mit einer Drehbewegung möglichst weit: der Hammerwurf. Und im Laufe der Geschichte haben viele ihre besten Jahre darauf verwendet, dieses Gewicht noch einen Zentimeter weiter zu werfen. Alles muss sich dem unterwerfen: was man isst, wie man lebt,

wie viel man schläft. Alles nur für einen Zenti-meter! Und genauso ist es mit der Kunst. Immer aufs Neue versuchen wir uns zum Beispiel an einem Zyklus von 24 Liedern von Schubert und an dem Text von Wilhelm Müller und probieren, es noch besser, noch ehrlicher zu gestalten. Stel-len immer weiter Fragen an uns und die Welt. Das scheint absurd, ist aber zutiefst wertvoll und menschlich!

#### VON DER LIEBE TOD

*Das klagende Lied. Kindertotenlieder.*

*29. September / 2. / 5. / 7. / 10. / 13. Oktober 2022*

*Musikalische Leitung Lorenzo Viotti*

*Inszenierung Calixto Bieito*

*Bühne Rebecca Ringst*

*Kostüme Ingo Krügler*

*Licht Michael Bauer*

*Bühnenbildassistenz Annett Hunger*

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

*Take humor  
seriously!*



Im neuen *Barbiere di Siviglia* der Wiener Staatsoper treibt sich eine rätselhafte Figur herum. Wenn der Conte d'Almaviva und Rosina zueinander zu finden versuchen, Doktor Bartolo alles tut, um das zu verhindern und Figaro mit den besten Absichten Chaos stiftet, ist die drahtige Gestalt mit dem weißgeschminkten Gesicht fast immer irgendwo zu finden: Einmal lauschend und beobachtend, dann wieder mitten im Geschehen, sprühend vor Energie und offenbar mit einem Faible für Tanz und Bewegung ausgestattet. Es handelt sich um den Diener Ambrogio, in der Partitur Gioachino Rossinis eine winzige komische Nebenrolle. Die Schauspielerin Ruth Brauer-Kvam hat sie im Verlauf des Probenprozesses ausgebaut und umgestaltet – immer in enger Abstimmung mit Regisseur Herbert Fritsch, mit dem sie seit vielen Jahren zusammenarbeitet. Im Gespräch erzählt Ruth Brauer-Kvam von Ambrogios Entstehung und teilt ihre Gedanken über Humor und Komik.

*Die wichtigste Frage zuerst: Wer ist eigentlich dieser Ambrogio? Also: Der Ambrogio, wie wir ihn in dieser Inszenierung sehen?*

RUTH BRAUER-KVAM Ambrogio ist für mich ein Diener in jeder Beziehung: Er ist Doktor Bartolos Diener. Er dient dem Publikum, indem er die Emotion der unglaublich dynamischen Musik Rossinis mit seinem Körper und in seinen Bewegungen spiegelt. Er dient der Liebe, indem er versucht, mit seiner Energie den Grafen Almaviva und Rosina zusammenzubringen. Er dient der Commedia dell'arte, in der das Werk seinen Ursprung hat, indem ich aus dem Bewegungsrepertoire dieser Tradition schöpfe. Und letztendlich diene ich als Ambrogio Herbert Fritsch – der ja auch so eine Art Arlecchino des Theaters ist. In einer Kritik stand, ich wäre sein Alter Ego, das fand ich ganz schön!

*Aus einem schlaftrigen Charakter, für den nur eine Handvoll Geräusche und ein halber Satz in der Partitur stehen, ist gewissermaßen das Faktotum der Produktion geworden. Wie ist es dazu gekommen? Wie ist die Figur entstanden?*

RB Es war für mich ein sehr spannender Prozess. Herbert Fritsch und ich kennen uns schon lange, und er hat mir bei der Entwicklung des Charakters sehr viel Freiheit gelassen. Ich habe einen Monat lang bei den Proben zugeschaut und mir überlegt, wie ich mich in das Gefüge einbinden könnte, das da entsteht – ohne zu stören. Dabei fiel mir ein, dass es unter den Figuren der Commedia dell'arte den sogenannten »neunten Charakter« gibt, eine Art Narr oder

Puck, der die Handlung begleitet und auf seine eigene Art mithilft, dass die Liebenden zueinander finden. Da ich nie singe, kann ich extrem körperlich sein und diese Ebene der Komödie bedienen. Bei Herbert Fritsch entwickelt sich alles aus dem Körper heraus, und genau da bin ich künstlerisch zu Hause. So entstand dieses Wesen, das zwar nie »mitsingen«, nie aktiv in die Handlung eingreifen darf, aber mit Energie und Kraft auf einer anderen Ebene die Handlung antreiben kann. Diese Arbeit war einzigartig für mich!

*In der italienischen Commedia dell'arte, die du angesprochen hast, war es üblich, dass die Schauspielerinnen und Schauspieler über einen langen Zeitraum denselben Typus spielten und immer weiter verfeinerten, an den Details arbeiteten. Auch wenn die Umstände andere sind: Arbeitest du auch immer noch an Ambrogio? Und wenn ja, wie?*

RB Ich versuche jeden Abend, mich aufs Neue einzulassen, es ist jeden Abend anders – das ist die Magie des Theaters. Meine Kolleginnen und Kollegen sind anders, das Publikum ist anders, ich bin anders. Es verändert sich vielleicht äußerlich nicht viel, aber auf unbewusster Ebene wächst die Rolle immer mehr mit mir zusammen. Ich werde immer freier, mutiger. Manchmal verstehe ich auch manche Dinge erst bei der letzten Vorstellung. Die Premiere ist immer ein aufregender Abend, aber die tollsten Momente hat man meistens bei den letzten Vorstellungen.

*In der zweiten Serie wurde Ambrogio von Sebastian Wendelin gespielt. In der Repertoireoper ist es üblich, dass viele verschiedene Besetzungen in einer Inszenierung zu sehen sind – vor allem bei erfolgreichen Inszenierungen, die lange auf dem Spielplan bleiben. Bei diesem speziellen Charakter, den du selbst stark geprägt hast, ist es aber vielleicht noch einmal etwas anders, die Rolle gewissermaßen »abzugeben«?*

RB Ich finde es toll, die Rolle zu teilen – sie wächst dadurch! Teilen ist überhaupt etwas, das missverstanden wird. Alles wird mehr, wenn man es teilt! Die Liebe, das Lachen, die Freude, die Kunst. Sebastian Wendelin ist ein fantastischer, sehr körperlicher Schauspieler, der sehr viel mit Herbert Fritsch gearbeitet hat. Und noch dazu ein wunderbarer Mensch, der sich gut in ein Ensemble einfügen kann. Leider konnte ich es nicht sehen, wie er seinen Ambrogio aufblühen lässt – aber ich bin sicher, es war ein Fest!

*Ein Experiment: Stell dir vor, du könntest dir jede beliebige Partie im Barbiere aussuchen, unabhängig von der Stimmlage (die Studienleitung würde sich etwas einfallen lassen). Welche würdest du aussuchen? Und warum?*

RB Ach, ich denke ich würde gerne den Figaro spielen! Er ist ein wenig die Weiterführung von Ambrogio – auch ein Diener, aber einer, der eingreifen darf. Eine unfassbar tolle Rolle!

*Wie steht es eigentlich um den komischen Gehalt unseres Barbiere: Zwei junge Verliebte, die einen älteren Herrn austricksen – ist das für dich noch witzig? Oder anders gefragt: Was an Humor erhält sich, was müssen wir heute anders wenden, damit es noch funktioniert, und wie stellen wir das an?*

RB Ich finde, wir müssen uns immer hinterfragen, wenn wir kreativ arbeiten. Gerade in der Oper und der Operette gibt es viel Nachholbedarf, was das Hinterfragen der Themen betrifft, die da verhandelt werden – der kulturellen Aneignung,

den Fantasiefiguren, den Überzeichnungen der Realität oder unseren Reaktionen darauf. Das ist so theatralisch und magisch. Die Groteske öffnet einen zuvor nicht dagewesenen Raum, der uns auf eine andere Ebene einlädt. Wundervoll! Wir lachen und sind auch irritiert, wir lassen uns auf eine ganz eigene Logik ein, die wir davor nicht kannten – das weitet unseren Geist und unsere Seele.

*Du bist selbst Regisseurin. Was ist die Herausforderung daran, komische Stoffe zu inszenieren?*

RB Ich versuche immer erst mal zu begreifen, was das Stück braucht – was ist das für ein Rhythmus oder Puls, der durch die Adern des Textes oder der Musik fließt? Ich versuche, mit den Spielern eine Körperlichkeit zu finden, in der sich alle wohl fühlen. Oft beginne ich den Probenprozess mit der Einstudierung einer Choreografie, damit erst einmal der Körper aufwacht. Bewegung ist für mich ein zentraler Bestandteil meiner Arbeit.

*»Wir müssen uns immer hinterfragen,  
wenn wir kreativ arbeiten.«*

der Position der Frauen oder des Rassismus. Die Diskussion ist sehr wichtig, damit was Neues entsteht! Ich finde aber, wir dürfen unseren Humor nicht verlieren. »Ein älterer Mann verliebt sich in eine junge Frau« – passiert immer noch ständig! Und wir sehen auch, wie wunderbar gewitzt Rosina damit umgeht. Sie ist so stark, klug und mutig. Ich finde, es ist vieles lustig – wenn es gut gemacht wird! Humor hat viele Ebenen: Ironie, Groteske oder Slapstick. Jedes Stück, jede Oper und jede Operette bringt eine eigene Welt mit sich. Diese gilt es zu erforschen und zu vertiefen, und dann braucht man natürlich auch Darstellerinnen und Darsteller, die mitmachen und Spaß am Humor haben! Take humor seriously! Gerade in Zeiten wie diesen müssen wir alle ein wenig meschugge sein, um nicht ganz verrückt zu werden. Humor war immer ein wichtiges Ventil, um kurz die eigenen Sorgen zu vergessen. Wer von Herzen lacht, ist immer weit offen. Ich finde die Komödie in allen Varianten wahnsinnig wichtig. Sie ist auch sehr schwierig zu proben!

*Herbert Fritsch tendiert im Humor eher zur Groteske. Wie funktioniert diese Art von Humor für dich?*

RB Ich habe mich immer angezogen gefühlt von der Groteske, dieser verzerrten Wirklichkeit,

Dann geht es ans Üben! Komödie muss geübt werden, bis alle das Timing im Blut haben und nicht mehr darüber nachdenken. Und Musik ist für mich immer unfassbar wichtig. Nichts erreicht uns so wie Musik, nichts kann eine Stimmung so gut unterstützen wie Musik, und alles ist leichter, wenn wir einen Beat haben!

*Was bringt dich zum Lachen?*

RB Zum Beispiel das: »Kommt der alte Moische zu Doktor und sagt: ›Doktor, ich kann nicht mehr pischen‹. Fragt der Arzt: ›Moische, wie alt bist du?‹ Sagt Moische: ›85!‹ Sagt der Arzt: ›Nu, genug gepischt!‹. Jiddischer Witz, mit all seiner Philosophie, Ironie und Leichtigkeit ist für mich das Schönste. Damit bin ich aufgewachsen, und immer, wenn ich einen guten jüdischen Witz höre, denke ich an meinen Vater!

**IL BARBIERE DI SIVIGLIA**

**22. / 25. / 27. / 30. September 2022**

**Musikalische Leitung Giacomo Sagripanti  
Inszenierung & Bühne Herbert Fritsch**

**Kostüme Victoria Behr**

**Mit u.a. Levy Sekgapane / Paolo Bordogna /  
Vasilisa Berzhanskaya / Peter Kellner / Marco Caria /  
Ruth Brauer-Kvam / Aurora Marthens /  
Nykyta Ivasechko**

# Fahrtwind spüren!

Outreach-Formate zum Mitmachen  
und Selbstgestalten an der Wiener Staatsoper



Und los: Fahrt aufnehmen, mit Mut und Zuversicht neue Orte erkunden und Begegnungen schaffen – in der Wiener Staatsoper, im Stadtraum, über Wiens Grenzen hinweg, analog und digital: Auch in dieser Saison bietet die Wiener Staatsoper wieder ein vielseitiges Vermittlungsprogramm für Kinder, Jugendliche und junge Erwachsene an. Ob Opernneuling oder Theaterenthusiast\*in, hier ist für jede und jeden etwas dabei: Ob auf, hinter oder unter der Bühne – immer mittendrin! Einen Überblick über alle partizipativen Angebote sowie Informationen zum aktuellen Kinder- und Jugendopernprogramm – auch für Schulen – finden Sie unter → [wiener-staatsoper.at/jung](http://wiener-staatsoper.at/jung)



Ab Oktober immer donnerstags am Nachmittag in der Wiener Staatsoper.

## OPERNLABOR FÜR 15-24-JÄHRIGE

Lust, eigene Geschichten auf einer Bühne zu erzählen? Im Opernlabor entwickeln Jugendliche eine eigene Musiktheater-Performance rund um Themen, die ihnen wichtig sind. Kreativer Ausgangspunkt für die diesjährige Stückentwicklung ist die Staatsopernpremiere *Il ritorno d'Ulisse in patria*. Die dadurch inspirierte neue Musiktheater-Performance wird im Juni 2023 mit dem Jugendorchester des Kooperationspartners Superar 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

## TANZLABOR\_JUNG FÜR 7-12-JÄHRIGE

Im jungen Tanzlabor wird getanzt, Theater gespielt und rund um das Ballett *Dornröschen* ein eigenes kleines Tanzstück entwickelt. Besonderes Highlight: Das junge Ensemble geht gemeinsam in eine Ballettaufführung und wird von Künstlerinnen und Künstlern des Wiener Staatsballetts besucht.

### *Kick-Off und Kennenlernen:*

Mo., 3. Oktober 2022, Kulturhaus Brotfabrik

*Wöchentliche Proben:* immer montags,  
17–18.15 Uhr, Kulturhaus Brotfabrik, 1100 Wien

Infos und kostenlose Anmeldung  
für alle Projekte:

→ [jugend@wiener-staatsoper.at](mailto:jugend@wiener-staatsoper.at)

# EIN WERK, DAS DIE OPERN- GESCHICHTE PRAGTE





Szenenbild *La Juive*

Mit der Wiener Staatsoper verbindet den Dirigenten Bertrand de Billy eine lange und erfolgreiche Geschichte – 1997 debütierte er im Haus am Ring und leitete hier seitdem fast 250 Vorstellungen zwischen *Fledermaus* und *Don Carlos*. In der nun beginnenden Spielzeit wird er unter anderem die Premiere von Poulençs *Les Dialogues des Carmélites* dirigieren, aber auch die Saison mit der Wiederaufnahme von Halévy's *La Juive* eröffnen. Ein Gespräch über den Komponisten, sein Meisterwerk und warum de Billy diesmal Striche in der Partitur gutheißt.

*Wenn jemand noch nie eine französische Grand opéra erlebt hat – was raten Sie ihm oder ihr als ersten Zugang? Worauf soll der Fokus liegen?*

BERTRAND DE BILLY Ich würde sagen, dass er oder sie zunächst darauf achten soll, eine gewisse Distanz zu wahren. Damit ist es möglich, das Gesamte wahrzunehmen und sich nicht in Details zu verlieren. Und man darf die Sache – im guten Sinne – als etwas Spektakuläres betrachten, etwas Vieles Umfassendes, selbst wenn man vielleicht nicht alles aufs Erste versteht. Diese Größe und Imposanz hat mit der Form der Grand opéra zu tun, die gewissen, durchaus auch starren, Regeln unterworfen war, auf Ausstattung und historische Themen setzte und einige Elemente wie mächtige Chorszenen oder Ballette vorschrieb. Bei einer Mozart-Oper ist die Situation ganz anders, intimer, da schlüpft man als Publikum gleich in eine der handelnden Figuren, dann in eine zweite und dritte. Bei einer Grand opéra hingegen kann man sich ruhig ein wenig zurücklehnen und das Werk aus einer Entfernung auf sich wirken lassen, beobachten, wie eine Atmosphäre entsteht. Und obwohl ich zumeist finde, dass man sich ganz unbefangen in eine Vorstellung setzen können soll, schadet es bei einem Werk wie *La Juive* nicht, wenn man ein wenig über die geschichtlichen Hintergründe Bescheid weiß. Denn sie sind bei dieser Gattung wichtiger als bei anderen, da der Blick in die Vergangenheit forciert wird. Dazu kommt, dass die erzählten Geschichten oftmals komplex sind. Man muss sich auch ein wenig von den Schemata anderer Opern verabschieden, so gibt es hier nicht zwei oder drei Hauptfiguren wie vor allem in der italienischen Oper üblich, sondern gleich fünf, die alle wichtig sind. Zusammengefasst also: Sich ein wenig informieren über historische Eckpunkte wie das Konzil von Konstanz und dann die Oper als Ganzes wirken lassen.

*Die damaligen Konventionen beinhalteten auch, dass das Publikum erst nach und nach hereingetrudelt ist und nicht von Anfang an vollzählig im Zuschauerraum saß.*

BB Was sich auf den Aufbau der ersten Akte auswirkte, die dadurch besonders lang und musikalisch etwas weniger bedeutend waren. Auch gab es am Anfang der Opern mitunter wiederholte Handlungselemente. Wir sehen das bei *La Juive*, wie sich das Werk musikalisch im Lauf des Abends sehr stark steigert. Das ist aber kein besonderes Merkmal dieser Oper, sondern lag eben an den genannten Umständen. Und gerade darum werden die Akte von *La Juive* gegen Ende kürzer. Der 5. Akt ist ja fast schon *zu kurz*, aber das zeigt eine Modernität von Halévy, der hier fast filmisch arbeitet. Ehe man sich versieht, ist es vorbei. Ich halte es für genial, wie er das Finale gestaltet.

*Hielte sich Halévy an die musikalischen Konventionen seiner Zeit?*

BB Er hat alles gemacht, was gefordert war. Wir haben die großen Chöre, das Ballett, alles. Wobei ich finde, dass er die beste Musik immer dort schrieb, wo Intimität herrscht. Er hielt sich zwar an die Konventionen, sprengte sie jedoch auch, wo es ihm dramatisch nötig schien. Ohne Zweifel steht aber fest, dass er die Gattung der Grand opéra mit *La Juive*, die ein unglaublich großer Erfolg war, nachhaltig prägte.

*Der große Erfolg von La Juive überflügelte jenen seiner anderen Werke.*

BB Es ist bei weitem nicht allen großen Künstlern wie etwa einem Mozart, Puccini, Verdi, Strauss oder Wagner gegönnt, gleich mehrere epochale Meisterwerke zu schaffen. Fest steht, dass Halévy im Laufe seiner Karriere sehr viel geschrieben hat, einige seiner Opern – neben *La Juive* – wurden ja auch in Wien gespielt. Doch *La Juive* nimmt ohne Zweifel eine besondere Stellung ein und ist sein Meisterwerk. Es herrschte damals die Konvention, als Komponist mit komischer Oper anzufangen, Halévys großes Talent lag aber besonders in der Dramatik. Und ich denke, dass er ungemein für dieses Werk gebrannt hat und ihm die Themenstellung und der Stoff wichtig waren. Werfen wir einen Blick in die Uraufführungszeit, also ins Jahr 1835: In Frankreich herrschte zuvor ein fürchterlicher Antisemitismus, diese Zeit jedoch war für Juden friedlicher, jedenfalls besser als zuvor oder später. Ich sehe also keinen gesellschaftlichen Druck auf den

Komponisten, daher konnte er diese Oper auch *La Juive* nennen. Er hätte sie ja auch *Rachel* oder *Rachel und Eudoxie* oder *Das Konzil von Konstanz* betiteln können. Aber er wählte *La Juive*. Darin sehe ich durchaus ein Statement.

*Inwiefern hatte der enorme Erfolg von La Juive einen Einfluss auf die musikalische Welt seiner Zeit?*

BB Wir müssen uns vergegenwärtigen, wie erfolgreich diese Oper war. Allein in Paris erklang sie zu Halévys Lebzeiten über 500mal, sie wurde auf den meisten wichtigen internationalen Bühnen unmittelbar nachgespielt. Mit anderen Worten: Es handelte sich um ein Stück, das sehr prominent und ein wirklicher Welterfolg war. Alle



←  
Bertrand  
de Billy

kannten es, nicht nur das Publikum, sondern besonders auch die Komponisten-Kollegen. Und von diesen gibt es euphorische Anmerkungen, etwa von Liszt oder Rossini, ganz besonders auch von Wagner und zwar bis ans Ende seines Lebens. Aber diese Oper wurde auch »benutzt«, also zitiert, man orientierte sich an ihr. Ein Beispiel: Eine Besonderheit an der Instrumentation von *La Juive* ist die Verwendung von zwei Englischhörnern in der Einleitung der berühmten Eléazar-Arie »Rachel, quand du Seigneur«. Ich kenne nur einen Komponisten, der vor Halévy zwei Englischhörner verwendet hat – Joseph Haydn in seiner Symphonie *Der Philosoph*. Nach Halévy griff Giacomo Meyerbeer auf diese Instrumentation zurück, deutlich später auch Richard Strauss. Inwiefern das jeweils bewusst oder intuitiv war, kann man heute nicht mehr sagen. Da aber das Zitieren auch im 19. Jahrhundert eine beliebte und gängige Praxis war, kann man durchaus von einem Einfluss Halévys sprechen. Auch in Massenets *Werther* kommen Zitate aus *La Juive* vor, der Beginn von Wagners *Meistersingern* kann an das *Te Deum* in *La Juive* gemahnen (ich erinnere: Wagner schätzte *La*

*Juive* sehr!). Auch zu Verdis *Don Carlo* findet man Parallelen, unter anderem beim Hornquartett (das Halévy zum Duett von Eudoxie und Rachel mengte). All das ist durchaus nicht skandalös oder gar ein Diebstahl, sondern ein Zeichen, dass das Werk hochgeschätzt war und andere beeinflusste. In diesem Zusammenhang noch ein Aspekt: Halévy war ein ungemein spannender Charakter, enorm gebildet, intelligent, ein Mann, der sehr viel gearbeitet hat, in jungen Jahren den renommierten Rom-Preis gewann (der ein Studium in dieser Stadt ermöglichte) und später als Professor unterrichtete und er war ein wirklicher Moderner: faszinierend, dass er sich bis zur Viertelton-Technik vorwagte!

*An der Wiener Staatsoper wird La Juive nicht komplett, sondern mit einigen Strichen gespielt. Warum das?*

BB Ich bin bekanntermaßen ein Verfechter von ungekürzten Opern – außer bei einigen Werken der Grand opéra, bei denen es sinnvoll ist. Wie eben festgestellt, mussten sich Komponisten an gewisse Formen halten, die wiederum mit den spezifischen Aufführungsgegebenheiten zu tun hatten. Heute jedoch ist die Situation eine gänzlich andere, es bedarf also einer Anpassung und die starren Formen um jeden Preis einzuhalten ist nicht mehr nötig und sinnvoll. Dazu kommt, dass der Werkcharakter ein besonderer war: weniger war die Partitur ein abgeschlossenes Ganzen, sondern eher wie beim Musical heute ein »Work in progress«. Es war üblich, dass Opern während der Laufzeit umgearbeitet wurden oder sogar noch vor der Uraufführung erste Kürzungen erfolgten. Ich bin der Meinung, dass man hier dem Stück ein wenig helfen muss um heute die entsprechende Wirkung zu erzielen und bin sicher, dass dies auch im Einklang mit dem Schöpfer geschieht. Wir verzichten zum Beispiel auf die sehr ausführliche Ouvertüre (die möglicherweise bei der Uraufführung ebenfalls nicht gespielt wurde) und steigen direkt bei der Orgel und dem *Te Deum* ein und sind damit vom ersten Moment an mitten in der Handlung. Wichtig ist es aber, nicht einfach zu streichen, sondern stets die Struktur des Werkes zu erhalten. Ich sprach anfangs von den fünf Hauptfiguren, diese dürfen in ihrer Bedeutung natürlich nicht verändert werden, zumal sie wunderbar gezeichnet und musikalisch genau definiert sind.

*Charakterisiert Halévy diese unterschiedlichen Figuren bzw. Welten auch musikalisch?*

BB Halévy verknüpft nicht, wie es etwa später Gounod tat, einzelne Figuren mit Instrumenten oder setzt gar Leitmotive ein; zwar wirkt Eudoxie musikalisch leichter als etwa Rachel, doch ist das auf den gesamten Charakter bezogen und wird nicht durch eine besondere Instrumentation erreicht. Wobei: Beim Duett zwischen Rachel und Eudoxie erhält erstere die Bläser als Begleitung, zweitere die Streicher – so haben wir ein doppeltes Duett: jenes der Sängerinnen und jenes im Orchester. Halévy schafft ganz allgemein eine große Variabilität an Ausdrucksformen und Stilen, er kann unterschiedlichste Farben erzeugen, Stimmungen und Charaktere entwerfen, er beherrscht die gesamte Bandbreite an musikalischen Sprachformen. So verweist der choralartige Beginn der Oper etwa auf den Komponisten Palestrina, das Gebet im 2. Akt auf eine jüdische Kantilene. Daran merkt man diesen ungeheuer gebildeten Körner, der intellektuell und kompositorisch auf allerhöchstem Niveau sein Handwerk beherrschte. Kein Wunder, dass seine Kollegen ihn so sehr schätzten!

*Geradezu ikonischen Charakter hat die bereits genannte Eléazar-Arie aus dem 4. Akt. Ohne Zweifel ein Musikstück, das einen Markstein der Musikgeschichte darstellt.*

BB Sie ist pure Einsamkeit. Die ersten Strophen sind überdies ein Resümee des Lebens von Eléazar – und an diesem Punkt ist der Ausgang der Oper ganz offen. Das ist ungewöhnlich, sehr oft weiß das Publikum schon bald, wie ein Abend enden wird. Hier allerdings, am Beginn der Arie im 4. Akt, könnte es in alle Richtungen ausgehen. Zweifellos ist diese Arie ein einzigartiges Meisterwerk, wenn sie gut gesungen wird, kommen einem die Tränen, übrigens auch uns Künstlern, die wir das Werk sehr gut kennen. Wichtig ist, dass man einen Tenor für diese Rolle findet, der inmitten seiner Karriere steht, also auch schon Erfahrung hat und nicht zu jung ist. Denn es geht bei dieser Rolle nicht nur um Technik und Stimmfarbe, sondern ebenso um die richtige Emotionalität und Reife. Dann kann sie zu einer absoluten Paradeplage für ihn werden!

## LA JUIVE

5. / 8. / 11. / 14. / 18. September 2022

*Musikalische Leitung Bertrand de Billy*

*Inszenierung Günter Krämer*

*Mit u.a. Roberto Alagna / Sonya Yoncheva /*

*Nina Minasyan / Günther Groissböck /*

*Cyrille Dubois*

# DIE BOTSCHAFT *ins Ohr geflüstert*



KS Roberto Alagna

Mit der vielbeachteten Neuproduktion von Jacques F. Halévy's *La Juive* gab die Wiener Staatsoper 1999 den Anstoß für die weltweite Renaissance des einst-mals so ungemein populären Werkes, dessen Erfolgsgeschichte aber von den Nationalsozialisten jäh unterbrochen worden war. Die Wiederaufnahme am

5. September eröffnet nicht nur die neue Spielzeit, sondern bringt zugleich einige aufsehenerregende Rollendebüts (siehe auch S. 33). So unter anderem Sonya Yoncheva als Rachel und KS Roberto Alagna als Eléazar – mit beiden Künstlern führte Andreas Láng schon vorab ein Gespräch.

*So manches Beispiel der Grand opéra hatte nur eine kurze Lebensdauer. Was hebt Halévy's *La Juive* aus der Vielzahl der Werke dieser Gattung heraus, was macht es so besonders, dass sogar Komponistenkollegen wie Richard Wagner oder Gustav Mahler vom Stück begeistert waren?*

KS ROBERTO ALAGNA Das hat wohl verschiedene Gründe: Zunächst haben wir eine Geschichte vor uns, die allen hundertprozentig unter die Haut geht, jede und jeden berührt. Das war bei der Uraufführung so und das hat sich bis heute nicht verändert. Halévy ist es überdies gelungen, alle wichtigen Charaktere gleichwertig herauszuarbeiten, jeder hat seine Arien, Duette, Ensembles, alle sind durchgehend wichtig – es gibt nicht so viele Opern, in denen die zentralen Partien so wunderbar bedient werden.

SONYA YONCHEVA Es handelt sich außerdem indirekt um eine Art musikalische Missionierung, wenn Sie verstehen was ich meine: Halévy ist sicher ein Komponist, der mit Neuem und Innovativem – sei es in der Harmonik, sei es in der Instrumentierung – experimentiert hat und damit andere inspirieren konnte. Das war übrigens auch der Fall bei Cherubini: seine *Médée* beispielsweise, die ich schon verkörpern durfte, ist ebenfalls eine Fundgrube für andere Komponisten gewesen. Und ganz grundsätzlich handelt es sich bei *La Juive* um eine sehr authentische, tiefgründige und tiefesinnige Musik.

RA Das Spannende an dieser Musik von Halévy ist überdies, dass er innerhalb weniger Minuten, innerhalb einer einzelnen Arie zum Beispiel, mehrfach den Stil wechselt – so wie wir dies auch bei Berlioz finden können. Das bringt jene enorme Abwechslung, die vom ersten bis zum letzten Ton aufrecht bleibt.



Sonya Yoncheva

*Was war ausschlaggebend dafür, dass Sie die jeweilige Partie in Ihr Repertoire augenommen haben?*

sy Zunächst einmal gefällt mir diese Oper. Und es ist eine, die man nicht jeden Tag an jedem Haus hören kann. Ich bin ja neugierig und möchte immer wieder anderes ausprobieren, nicht ausschließlich nur die klassischen Stücke wie *Bohème*, *Traviata*, *Tosca* singen. Das sind natürlich die wichtigen Säulen, die Hauptschiffe unseres Repertoires. Aber es gibt eben auch die versteckten Juwelen – und *La Juive* beziehungsweise Rachel ist eine davon. Es ist beispielsweise ganz großartig zu sehen, wie sich Rachel im Laufe der Handlung parallel zu ihrer persönlichen Entwicklung auch stimmlich verändert, mit einem Mal eine deutlich dramatischere Farbe aufnimmt. Für mich als Sängerin, als Theatermensch, ist so etwas selbstverständlich äußerst anregend! Ich muss noch dazu sagen, dass ich die Partie jetzt zum allerersten Mal singen werde – entsprechend groß ist meine Vorfreude!

RA Bei mir kommt auch Persönliches ins Spiel: Meine erste Frau starb, als ich 29 war und ich bin mit meiner kleinen Tochter allein zurückgeblieben. Und so hat mir die große Arie des Eléazar, die ich schon am Beginn meiner Karriere singen durfte, verständlicherweise immer viel bedeutet:

Seine Gefühle, seine Angst, die Tochter zu verlieren, habe ich tief nachempfinden können. Außerdem hat mich Enrico Carusos Aufnahme dieser Arie, in der er den Schmerz des Vaters so intensiv zum Ausdruck bringt, geradezu entflammtd. Es war eine der letzten Einspielungen, die er gemacht hat und man merkt seine angeschlagene Gesundheit, sein mühsames Atemholen – das hat mich zusätzlich bewegt. Weiters hat mich beeindruckt, dass der Uraufführungstenor, Adolphe Nourrit, den Text der Arie mitverfasst hat – Eléazar war ja als Baritonrolle konzipiert und erst auf Wunsch Nourrits wurde sie zu einer Tenorrolle umgeschrieben. Aber die Oper hat auch sonst ganz großartige Geschenke an uns alle: Das wunderschöne Gebet im zweiten Akt etwa oder das dramatische Terzett Rachel-Léopold-Eléazar.

sy An Rachel ist auch ihre Stärke faszinierend, mit der sie in den Tod geht, ihre Liebe zu ihrem Vater. Geradezu modern muten überdies die Probleme an, die durch die immer wieder angefachten Feindschaften zwischen unterschiedlichen Ideologien oder Religionen entstehen. Da hat sich leider bis heute nichts verändert. Wir leben in einer Zeit, in der zwar viele dazu aufrufen, sich für irgendwelche Ziele zusammenzutun und

zugleich Vielfältigkeit zuzulassen, aber trotzdem werden regelmäßig gedankliche Schranken errichtet, die die Menschen scharf voneinander trennen. Ein sehr aktuelles Stück also.

*Eine kurze Zwischenfrage: Der Eléazar ist definitiv keine Spinto-Partie?*

RA Nein, nein, es handelt sich um einen ganz besonderen romantisch-französischen Stil. Das Herausfordernde an den Werken dieser Gattung für uns Tenöre ist, dass zur Entstehungszeit alle Töne ab dem g im Falsett gesungen wurden, heute aber mit voller Stimme gebracht werden müssen. Das ist bei Halévy der Fall, aber beispielsweise genauso bei Meyerbeer, dessen *Vasco da Gama* ich in der *L'Africaine* singen durfte. Beim Eléazar kommt neben den Spitzen tönen noch dazu, dass die Rolle dramatisch und sehr lang ist und sogar Koloraturen aufweist.

*Haben Sie bei der ersten Einstudierung der Partie des Eléazar bewusst jüdischen Kantoren gelauscht, um sich inspirieren zu lassen?*

RA Wissen Sie, ich höre mir grundsätzlich immer wieder jüdischen Kantorengesang an, weil ich diesen Stimmtypus so mag. Aber auch Caruso ging immer wieder in eine bestimmte Synagoge, um den berühmten Kantor Jossele Rosenblatt zu hören, weil er so sehr von ihm beeindruckt war.

*Frau Yoncheva, Sie sprachen von Rachels Liebe zu ihrem Vater: Was ist bei ihr größer: ihre Liebe zu ihm oder ihre Furcht, ihn zu enttäuschen?*

sy Ich glaube nicht, dass sie irgendwelche Ängste antreiben. Man sieht das schon an ihren letzten, so aufgewühlten, ja ungestüm vorgebrachten Worten: Sie spricht von der Liebe, von etwas, das größer ist als das Leben, als das Dasein hier auf Erden. Dass die Liebe größer wäre, als alles andere. Nein, da gibt es keinen Erwartungsdruck, der sie antreibt. In meinen Augen stirbt sie als Heldin.

*Und aus Liebe zu Eléazar weigert sie sich, zum Christentum zu konvertieren oder auch aus religiösen Gründen oder einfach, weil sie sich schuldig fühlt, dass Eléazar ebenfalls zum Tod verurteilt wurde?*

sy Es spielt sicher alles eine Rolle, aber hauptsächlich geht es bei dieser letzten Entscheidung um Religion. Ich komme selbst aus einem Land, das einst Teil des Osmanischen Reiches war und in dem Christen früher gezwungen wurden, zum

Islam zu konvertieren. Einige von ihnen wollten das nicht und haben nicht nur Selbstmord begangen, sondern gleich die ganze Familie getötet – Kinder, Eltern, Großeltern. Dieser Extremismus war früher – und in manchen Teilen der Erde existiert er ja heute noch – ein Teil des Glaubensbekenntnisses. Ich persönlich bin Christin, befindet mich aber an einem quasi neutralen Ort, da ich davon ausgehe, dass Gott eine Empfindung ist, die in allen Menschen gleichermaßen verankert ist. Gerade darum verstehe ich jede Religion – so lang sie nicht extremistisch wird. Und darum verstehe ich irgendwie auch Rachel – denn sie begeht ja nicht Selbstmord, sie wird ermordet – das ist ein gewaltiger Unterschied.

*Gibt es in La Juive einen Hoffnungsschimmer, eine Utopie – oder ist dieses Werk einfach düster mit einem überaus tragischen Schluss?*

RA Es ist einfach eine Geschichte voller Emotionen, die uns erzählt wird. Das ist Oper. Das Publikum möchte ja berührt werden, traurig sein, Furcht verspüren, Dramatik erleben – kurz zur Katharsis gelangen. Und das alles ist in *La Juive* vorhanden. Natürlich braucht eine dramatische Oper einen möglichst effektvollen Schluss. In der Bieito-Inszenierung in München sang meine eigene Frau Aleksandra Kurzak die Rachel. Sie war dann am Ende in einem Käfig eingesperrt, der schließlich in echten Flammen aufging – Sie können sich vorstellen, wie mich das getroffen hat! Ich denke, Halévy hat ein eindrucksvolles Finale geschaffen, aber eben auch viele andere tolle Passagen. Was man braucht, sind gute Sänger, unter anderem gleich zwei gute Soprane, zwei gute Tenöre, einen guten Bass, einen guten Dirigenten, einen tollen Chor und einen guten Regisseur. Die Oper selbst ist von Haus aus großartig!

sy Ich denke, dass es trotz des dramatischen Schlusses eine Form von Hoffnung gibt. Das bereits erwähnte Bekenntnis Rachels zur Liebe ist vielleicht die Hauptaussage schlechthin. Und ich denke, dass es gilt, diese Botschaft allen ins Ohr zu flüstern – oder eben zu singen.

## LA JUIVE

5. / 8. / 11. / 14. / 18. September 2022

*Musikalische Leitung Bertrand de Billy*

*Inszenierung Günter Krämer*

*Bühne & Kostüme Gottfried Pilz / Isabel Ines Glathar*

*Mit u.a. Roberto Alagna / Sonya Yoncheva /*

*Nina Minasyan / Günther Groissböck /*

*Cyrille Dubois*

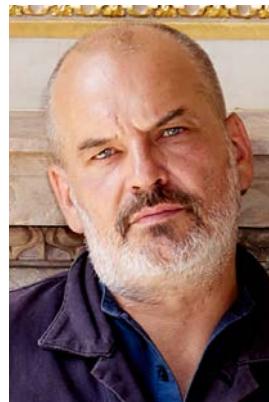
# DEBÜTS



Lukas Schmidt



Miriam Kutrowatz



Florian Boesch



Ioanna Avraam

## HAUSDEBÜTS

### DIE ZAUBERFLÖTE 7. SEPTEMBER 2022

Lukas Schmidt\* → *1. Priester*  
 Anna Bondarenko → *1. Dame*  
 Miriam Kutrowatz\* → *Papagena*

### IL BARBIERE DI SIVIGLIA 22. SEPTEMBER 2022

Nykyta Ivasechko\* → *Fiorello*

### VON DER LIEBE TOD 29. SEPTEMBER 2022

Lorenzo Viotti → *Musikalische Leitung*  
 Florian Boesch → *Bariton*

## ROLLENDEBÜTS

### LA JUIVE 5. SEPTEMBER 2022

Bertrand de Billy → *Musikalische Leitung*  
 KS Roberto Alagna → *Eléazar*  
 Sonya Yoncheva → *Rachel*  
 Nina Minasyan → *Eudoxie*  
 Günther Groissböck → *Kardinal Brogni*  
 Cyrille Dubois → *Léopold*  
 Michael Arivony → *Ruggiero*  
 Ilja Kazakov → *Albert*

### CARMEN 6. SEPTEMBER 2022

Roberto Tagliavini → *Escamillo*  
 Slávka Zámečníková → *Micaëla*  
 Maria Nazarova → *Frasquita*  
 Ilja Kazakov → *Zuniga*

### DIE ZAUBERFLÖTE 7. SEPTEMBER 2022

Golda Schultz → *Pamina*  
 Peter Kellner → *Papageno*  
 Jörg Schneider → *1. Geharnischter*

### DON GIOVANNI 17. SEPTEMBER 2022

Tara Erraught → *Donna Elvira*

### ONEGIN 20. SEPTEMBER 2022

Alexandra Inculet → *Madame Larina*

### IL BARBIERE DI SIVIGLIA 22. SEPTEMBER 2022

Giacomo Sagripanti →  
*Musikalische Leitung*  
 Levy Sekgapane → *Graf Almaviva*

### ONEGIN 26. SEPTEMBER 2022

Ioanna Avraam → *Tatjana*

### VON DER LIEBE TOD 29. SEPTEMBER 2022

Vera-Lotte Boecker → *Sopran*  
 Tanja Ariane Baumgartner → *Alt*  
 Daniel Jenz → *Tenor*

\* Mitglied des Opernstudios  
**Operndebüts / Ballettdebüts**  
*Das Opernstudio wird gefördert von*  
 Czerwinka Privatstiftung  
 Robert Placzek Holding  
 Hildegard Zadek Stiftung  
 WCN  
 Offizieller Freundeskreis der Wiener Staatsoper

»Was er fühlte,  
war Liebe.«



# John Crankos *Onegin* eröffnet die Ballettsaison an der Wiener Staatsoper

Seit jeher berührt John Crankos Ballett *Onegin* nach Alexander Puschkins Versroman tanzbegeisterte Menschen weltweit. Die im Unglück endende Liebesgeschichte zwischen der jungen Frau Tatjana und dem Dandy Onegin diente John Cranko als Ausgangspunkt für ein Werk, das sich – 1965 mit dem Stuttgarter Ballett uraufgeführt – zu einem der bedeutendsten Handlungsballette des 20. Jahrhunderts entwickeln sollte. Cranko verbindet meisterhaft die diversen emotionalen Zustände und Leidenschaften seiner Figuren mit einer Dramaturgie des Tanzes, in der intime Momente auf große Ensembleszenen treffen.

Auch im Repertoire des Wiener Staatsballetts hat Crankos *Onegin* seit 2006 einen festen Platz und bietet den Tänzer\*innen die Möglichkeit, sich nicht nur mit der intensiven Rollengestaltung eines Onegin, Lenski, einer Tatjana oder Olga auseinanderzusetzen, sondern auch mit der anspruchsvollen Technik, die maßgeblich für Crankos Choreographie ist. Am 20. und 23. September tanzen Marcos Menha, der im folgenden Interview über seine Arbeit an *Onegin* spricht, und Ketevan Papava die beiden Hauptrollen an der Seite von Elena Bottaro als Olga und Alexey Popov als Lenski. Am 26. September feiert Solistin Ioanna Avraam ihr lang erwartetes Debüt als Tatjana mit Eno Peci als Onegin und Sonia Dvořák sowie Davide Dato als Olga und Lenski.

*Die ikonische Rolle des Onegin ist eine, nach der viele Tänzer in ihrer Karriere streben und die stets einen Höhepunkt darstellt. Was bedeutet es für dich, Onegin in John Crankos gleichnamigem Ballett zu tanzen?*

MARCOS MENHA Das Ballett ist ein Meisterwerk, ein wahrhaft unglaubliches Stück. Das natürlich auch, weil es für wichtige und großartige Persönlichkeiten in der Ballettwelt kreiert wurde: Marcia Haydée und Ray Barra. Es ist eine große Ehre für mich, Onegin zu tanzen. Man kann mit dieser Rolle wachsen, sich ständig weiterentwickeln. Es gibt kein Ende und keine Limits. Als ich begonnen habe, an ihr zu arbeiten, wollte ich immer mehr: Noch tiefer in Onegins Seele und seine Welt eindringen. Man kann als Tänzer außerdem sehr viel von dem Ballett lernen, was zum Beispiel das Partnering, das sehr anspruchsvoll ist, betrifft.

*Was ist das Herausfordernde an Crankos Partnering?*

MM Der »Spiegel-Pas de deux« ist allein in der körperlichen Umsetzung einer der schwierigsten Pas de deux in der Ballettwelt. Bei der letzten Hebung kurz vor dem Ende hat man das Gefühl, dass die eigenen Arme aufgeben. Cranko hat hier spezifische Griffe von der Handoberseite ausgehend choreographiert, die man einhalten muss. Die Herausforderung besteht darin, zum einen die Kontrolle über den eigenen Körper und die Technik zu beherrschen und zum anderen loslassen zu können und frei zu sein. *Onegin* ist eines der Ballette, welches man oft proben muss, damit man sich darin zuhause fühlt und diesen Moment, in der Kontrolle loszulassen, erreichen kann. Und natürlich muss man auch verstehen, dass es hier ganz um die Frau, um Tatjana geht. Sie ist der wichtigste Part in diesem Pas de deux, der Mann ist für sie da und lässt ihre Träume wahrwerden. Ich muss sie fliegen lassen.

*Das Ballett ist technisch sehr anspruchsvoll, aber die von dir erwähnte Freiheit und die Emotionen müssen genauso entwickelt und in die Technik integriert werden.*

MM Genau, und das macht diese Choreographie so einzigartig. Hinzu kommt Tschaikowskis Musik, die wunderschön ist. Es ist auch immens wichtig, mit wem man das Ballett tanzt. Meine Partnerin Ketevan Papava tanzt die Rolle der Tatjana bereits seit vielen Jahren. Sie hat mir sehr dabei geholfen, den Charakter zu entwickeln, ihn und unsere Beziehung bzw. die Entwicklung dieser zu spüren. Das hat es einfach für mich gemacht. Ich bin ein großer Fan von ihr und sehr dankbar, mit ihr dieses Ballett zu tanzen.

*Wie hast du dich auf die Rolle des Onegin vorbereitet?*

MM Ich habe mir verschiedene Vorstellungen zum Beispiel vom Stuttgarter Ballett und auch Rolleninterpretationen diverser Tänzer angeschaut. Ich wollte sehen, wie die Tänzer sich dem Ballett und der Rolle des Onegin annähern und das körperlich erreichen, was die Choreographie vorgibt. Ich habe mich mit Puschkins Roman beschäftigt und auch zusätzliches Material gelesen. Vor allem hat mir die Arbeit mit Ketevan

geholfen: sowohl mit der Entwicklung der Geschichte als auch, um meinen Onegin lebendig werden zu lassen. Trotz der vielen Recherche ist es wichtig, eine eigene Interpretation des Onegin zu finden und seine Persönlichkeit in die Rolle einfließen zu lassen. Crankos Choreographie macht es uns Tänzer\*innen allerdings leicht,

so freundlich«, das habe ich oft in den Proben gehört (lacht). Das Schöne an diesem Ballett ist aber auch, dass man einen Charakter entwickeln kann, der sich im Verlauf des Balletts verändert: Der Onegin vom Beginn ist ein anderer als der zum Schluss. Und ich habe gefühlt, dass Onegin mehr wie ich wurde oder ich mehr wie Onegin.



Ketevan Papava (Tatjana), Marcos Menha (Onegin)

diese Rollen darzustellen. Des Weiteren muss auch die Technik da sein, um das Künstlertum ausleben zu können. Daran muss man arbeiten.

*Wie haben sich die Proben gestaltet? Wie hast du an der Pantomime gearbeitet?*

MM Es war ein intensiver Probenprozess. Ich bin eine sehr romantische Person, ich kann in meinem Ausdruck schnell und einfach verliebt und romantisch erscheinen. Das fällt mir leicht. Aber Onegin ist kein romantisches Mensch. Er ist arrogant und verwöhnt. An dieser Darstellung eines Mannes, der gelangweilt ist und sich nicht kümmert bzw. sich nicht für seine Umgebung interessiert, musste ich in den Proben viel arbeiten. Jean Christophe Lesage, unser Ballettmeister, hat mir dabei geholfen und mich dahin gebracht, Onegin so auf der Bühne darzustellen, wie er sein sollte: »Marcos, sei nicht so verliebt, schau nicht

*Wie empfindest du den Charakter des Onegin?*

MM Das ist eine gute Frage. Er ist jemand, der sehr viel Zeit benötigte, um zu realisieren, dass das, was er fühlte, Liebe war. Ich mag ihn, denn er hat schlussendlich gelernt, was Liebe ist und dass er sie fühlen kann. Ich denke, nicht jeder Mensch teilt diese Erfahrung im Leben. Wenigstens hat er sie gespürt, auch wenn seine Einsicht zu spät kam und er wahrscheinlich sein ganzes restliches Leben darunter leiden wird. Aber er hat seine Fehler eingesehen. Er hat versucht, es wieder zu richten. Das gefällt mir an ihm und am Ende tut er mir auch leid.

*Hast du eine Lieblingsszene im Ballett?*

MM Ja! Der letzte Pas de deux, in welchem Onegin und Tatjana nach vielen Jahren wieder aufeinandertreffen und diese große Enttäuschung auf beiden Seiten zu spüren ist. Man ist so verletzlich

in diesem Moment und muss es nicht einmal spielen oder vortäuschen. Das Ballett, die Choreographie bringt dich dahin. Man ist müde und innerlich zerbrochen und alles, was man will, ist Tatjanas Liebe. Es ist schön, das einfach zuzulassen. Für mich ist dieses Finale ein sehr besonderer Moment in dem Ballett. Man wirft sich vollkommen hinein und gibt alles, was man zu geben hat – als Tänzer und als Mensch. Leidenschaft, Liebe, Zögern, Wut, Kampf...

## ONEGIN

Ballett in drei Akten & sechs Szenen  
nach Alexander Puschkin

20. / 23. / 26. September 2022 /  
3. Oktober 2022 /  
23. / 27. / 30. Jänner 2023

*Musik* Piotr I. Tschaikowski  
in einem Arrangement von Kurt-Heinz Stolze  
*Choreographie & Inszenierung* John Cranko  
*Musikalische Leitung* Robert Reimer  
*Bühne & Kostüme* Elisabeth Dalton  
*Licht* Steen Bjarke  
*Einstudierung* Reid Anderson,  
Jean Christophe Lesage, Lukas Gaudernak

Wiener Staatsballett  
Orchester der Wiener Staatsoper



Ensemble des Wiener Staatsballetts

In dieser und den folgenden beiden Ausgaben von *Opernring Zwei* skizziert Sergio Morabito ästhetische Erfahrungen im Umgang mit drei Werken Wagners, die er an der Seite von Jossi Wieler und Anna Viebrock inszenierte. Der 1. Teil bietet – nach einer Einleitung – eine Reflexion der vorletzten dieser drei Arbeiten, ihres bei den diesjährigen Salzburger Osterfestspielen herausgekommenen *Lohengrin*, der 2024/25 – ebenfalls unter der Leitung von Christian Thielemann – ins Repertoire der Wiener Staatsoper übernommen werden soll.

# WAGNER *inszenieren heute*

SERGIO MORABITO



Szenenbild *Lohengrin*, Salzburger Osterfestspiele 2022

»Hältst du die Liebe für den stärksten Affekt?«, fragte er.

»Weißt du einen stärkeren?«

»Ja, das Interesse.«

Thomas Mann, *Doktor Faustus*

Die Herausforderungen, die die Opern und Musikdramen Richard Wagners an die Regie stellen, sind besondere. Denn bei der Beschäftigung mit ihnen spürt man einen »Machtwillen«, der ihnen eingeschrieben ist. Dieser Machtwillen deckt sich zum Teil, unterscheidet sich aber im Wesentlichen vom »Wirkungswillen«, der nahezu jeden Opernkomponisten bewegt. Denn der Opernkomponist möchte eben im Rahmen und auf das Publikum des Operntheaters wirken. Die Gründung Bayreuths ebenso wie die Sperrung des *Parsifal* für andere Opernbühnen verweist hingegen auf den Ausschließlichkeitsanspruch, den Wagner stellt. Der bedeutendste Musikkritiker der Weimarer Republik, Paul Bekker, formulierte in einem Artikel, der am 12. Februar 1933 bereits nur im Ausland, in der *Neuen Zürcher Zeitung* erscheinen konnte:

»Wagner ist der erste Vertreter jenes fanatischen Sektierer-Typs neuzeitlicher Prägung, der seine Heilsendung auf Feuer und Schwert gründet, Ausschließlichkeit der Geltung, Vernichtung alles anderen zur Voraussetzung seines Wirkens macht. Der Kunst gegenüber konnte sich dieser Machtwillen nur im Begriff des Theaters erfüllen. Jede Regung und Leistung schöpferischer Art musste aus der Bezugnahme auf dieses Theater erfasst werden, weil nur das Theater sich der Steigerung zur Gipfelscheinung diktatorischer Künstlerschaft fähig erwies.«

Interessant und beunruhigend genug deutet Bekker Wagners gesamtes Künstlertum als Emanation eines Machtwillens, und nicht umgekehrt Wagners Machtwillen als einer »primären« künstlerischen Sendung nachgeordnet. Bekker differenziert seine These im Folgenden, in die die Drohkulisse der Nationalsozialistischen »Machtergreifung« am 30. Jänner desselben Jahres unüberhörbar mit hineinspielt. Zugleich ist in diesen Worten – gleichsam negativ – die Substanz und Sonderstellung von Wagners Künstlerschaft, so wie Bekker sie in seiner Gesamtdeutung Wagners *Das Leben im Werke* 1924 eindrucksvoll durchgeführt hatte, ausgesprochen: Nämlich die umfassende Erkundung, Erfassung und Erweiterung der theatralischen Spiel- und Ausdrucksmöglichkeiten der abendländischen Musik. Wir haben es bei Bekker nicht mit »Ideologiekritik« – also der reduzierenden Gleichstellung eines

Kunstwerkes mit den tatsächlichen oder unterstellten Intentionen seines Autors – zu tun: Eine, wenn nicht *die entscheidende Pointe* von Bekkers Wagner-Buch ist die paradoxe Emanzipation und Entfesselung der Wagner'schen Musik aus dem Systemzwang ihres Autors. Nein, Bekker – ebenso wie dem ihm in vielem verpflichteten Theodor W. Adorno – gelingt es, das Unbehagen an Wagners autoritärem Charakter in der Faser des Komponierten selbst nachzuweisen und zu objektivieren, ohne dabei Wagners bahnbrechende musikdramatische und kompositorische Errungenschaften zu negieren. Im Gegenteil, diesen wächst dadurch eine sogar noch gesteigerte Bedeutung zu; freilich ohne Verringerung ihres problematischen Gehalts. So bleibt die Diskussion über den latenten Antisemitismus in Wagners Werk wichtig, auch wenn diese Kontroverse leicht zur Ablenkung gerät von dem, was es nach wie vor gilt, immanent musikalisch wahrzunehmen und zu analysieren. Indirekt leistet diese Diskussion Vorschub der im Operndiskurs beliebten, wohlfeilen Abwertung des sprachlichen (Libretto-) Textes zugunsten einer Verabsolutierung der musikalischen Textur – die als Dispens davon begriffen wird, sie auf immanent ideologische Momente ihrer Faktur abzuhorchen und abzutasten; stattdessen überlässt man sich »gläubig« ihrem Zauber. (Dass ein solcher Eskapismus in das angeblich »begriffslose« Reich der Musik in flagrantem Widerspruch steht zu Wagners Verdikt über die sogenannte »absolute« Musik und zum Selbstverständnis seines Theaters als sprachlich-musikalisch-dramaturgischer Einheit wäre noch der geringste Einwand gegen diese Haltung.) Zugleich werden Wagners Stücke humanistische Botschaften unterstellt und diese zu »allgemein menschlichen« Parabeln abgeschliffen, etwa über Vertrauen in der Partnerschaft (*Lohengrin*), den Untergang einer im Banne naturferner Lieblosigkeit stehenden Welt (*Der Ring des Nibelungen*) oder den gelingenden Ausgleich zwischen jugendlichem »Sturm und Drang« und von Sklerose bedrohter Meisterschaft (*Die Meistersinger von Nürnberg*) – um nur jene drei Stücke anzuführen, auf die ich im Folgenden Bezug nehmen möchte. Mit anderen Worten, Wagner wird zum abgeklärten Klassiker erklärt – eine Strategie, die, wie ein Roland Barthes

nicht müde wurde aufzuzeigen, Kultur in Natur verwandeln will: Die Klassiker-Ideologie verwechselt ästhetische Konstrukte mit dem »wirklichen Leben«, das »im klassischen Text zu einer abscheulichen Mischung landläufiger Meinungen, zu einer erstickenden Schicht von stereotypen Meinungen« wird. Alles, was an Wagneraufführungen inszenatorisch heute Bestand hat, verdankt sich gründlichstem Misstrauen solchen Harmonisierungsversuchen gegenüber.

Die inszenatorischen Strategien bringen dabei unterschiedlichste Konzepte zum Einsatz. Explizite Bezugnahmen auf den Wagner'schen Antisemitismus im Besonderen und den deutschen Antisemitismus im Allgemeinen, wie sie Barrie Kosky 2017 in seinen Bayreuther *Meistersingern* herstellte – etwa indem er die Gestalt Beckmessers mit Hermann Levi identifizierte, dem von Wagner systematisch gedemütigten Uraufführungsdirektoren des *Parsifal*, oder der Spielort seiner Aufführung den Gerichtssaal der Nürnberger Prozesse zitierte – stellt eine unter vielen Möglichkeiten dar.

Mit paradoxer Intervention in die Rezeptionsgeschichte, die seit jeher in der Gestalt des verlachten »Merkers« und Hagestolzes Beckmesser die antisemitische Blaupause erkennen wollte, erklärte Hans Neuenfels sich 1994 außerstande, Beckmessers Pedanterie als »typisch jüdisch« zu verstehen. Ihm erschien Beckmessers Zwangscharakter hingegen »typisch deutsch«, und so verwandelte er ihn in seiner Stuttgarter Inszenierung in den Burschenschaftler einer schlagenden Verbindung, der seine »deutschen (Un-)Tugenden« im Nachkriegsdeutschland von Wiederaufbau, Wirtschaftswunder und Wiedervereinigung zu bewähren suchte. Neuenfels katapultierte sich so aus der inszenatorischen Aporie heraus und schlug den Deutschtümler Wagner gewissermaßen mit seinen eigenen Waffen. Ein erfrischendes Beispiel dafür, wie eine intelligente Lesart keine bestätigende Fortschreibung, sondern eine subversive Verkehrung des rezeptionsgeschichtlichen Common Sense betreiben kann. Auch die drei Momente, die ich aus den oben genannten Werken herausheben möchte, fokussieren antisemitische Problemzonen – und welche Spielmöglichkeiten Anna Viebrock, Jossi Wieler und ich im Umgang mit ihnen entdeckt haben.

### »WER LOG?« ODER GLAUBE VERSUS ZWEIFEL

»... das Christentum [ist] eine *Glaubensreligion*. Für den Christen gibt es keine größere Sünde als den Zweifel [...] Denn die christliche Heilsbotschaft beinhaltet mehr als [...] die Hoffnung, dass der Messias eines Tages kommen *wird*. Sie beinhaltet die *Erfüllung* dieser Verheißung: Die Gestalt des Mensch gewordenen Gottes

bedeutet die Aufhebung aller Zweifel. Von dieser Unmöglichkeit den Zweifel zuzulassen, leitet sich wiederum ein Gutteil der antisemitischen Bilder ab [...] Für den Christen stellt [...] der Jude die Verkörperung des Zweifels schlechthin dar: weil er einerseits nicht an die Erfüllung glaubt, und weil der Christ andererseits seine eigenen Glaubenszweifel an den Juden delegiert. Im Juden findet er das andere »böse« Selbst verkörpert, für das es in seinem Glauben keinen Platz gibt.«

Die Kulturwissenschaftlerin Christina von Braun hat jenes Denkmuster analysiert, das Wagner im *Lohengrin* aktualisierte. Die Antagonistinnen Elsa und Ortrud verkörpern die dargestellte Dynamik exemplarisch. Das Stück erzählt, wie die christliche Helden Elsa von der dämonischen Skepsis Ortruds gleichsam infiziert wird, am selbst postulierten Ideal gläubig-fragloser Hingabe scheitert und dem »gottgesandten Erlöser« (Lohengrin) letztendlich den Gehorsam verweigert. Auch wenn die Gestalt der heidnischen Seherin Ortrud kaum je in der »offiziellen« Galerie von Wagners Judenzerrbildern figuriert, überrascht gleichwohl nicht, dass sie im ominösen Bayreuther Schrifttum der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert durchaus als »jüdisch« diffamiert wurde: Kulturgeschichtlich entspringt die antisemitische Aggression gegen den angeblich »zersetzenden« jüdischen Intellekt dem christlichen Tabu über den Zweifel an der eigenen Glaubensgewissheit. Wie sehr noch das Nachkriegsbayreuth an solchen Mythen des »christlichen Abendlandes« weiterstrickte, wäre eine eigene Untersuchung wert und könnte etwa anhand von Wolfgang Wagners *Lohengrin*-Inszenierung aus dem Jahr 1967 aufgezeigt werden, in der Ortrud mit dem »Heilandsverräter« Judas identifiziert wurde.

Die für die Salzburger Osterfestspiele in Koproduktion mit der Wiener Staatsoper erarbeitete Aufführung erzählt das gesamte Stück unter subversiv verkehrtem Vorzeichen: Nicht mehr wird der hexenhaften Ortrud die Schuld am Verschwinden Gottfrieds, des brabantischen Thronfolgers, aufgebürdet, sondern dessen ältere Schwester, die erstgeborene Elsa hat seinen Tod tatsächlich zu verantworten. Ortrud war am Tatort zugegen und hat ihrem Mann von ihrer Beobachtung wahrheitsgemäß berichtet, der daraufhin gegen Elsa Anklage wegen Brudermordes erhob. Das »Seherauge« Ortruds, ihr »zweites Gesicht«, das ihr zugeschrieben wird und auf das sie sich beruft, darf entmythologisiert und sinnvoll verstanden werden: Als Angehörige einer verhassten »ungläubigen« Minderheit nimmt sie Dinge wahr, die von den Mitgliedern der christlichen Mehrheitsgesellschaft gern übersehen werden. So wie Ortrud sich vom Rollenfach der »fanatischen Intrigantin« zu einer komplexen, ernstzunehmenden und reflektierten weiblichen Individualität emanzipiert,

fächert sich auch der Charakter der Elsa unvermutet auf. Wagner hat sie als verleumdete Unschuld inszeniert, dabei des Guten etwas zu viel getan und sie mit explizit narzisstischen Zügen, ausgeprägtem Selbstmitleid und einem devoten Masochismus ausgestattet. Die ominöse Naivität ihres Handelns wird in der Salzburger Aufführung als Ausdruck ihres verleugneten Schuldbewusstseins nachvollziehbar: In der Absicht, die mutmaßliche Mitwisserin Ortrud zu ihrer Komplizin zu machen, nimmt sie die Verstoßene als Dienerin in Gnaden bei sich auf und verspricht ihr die Aufhebung des Verdikts, das ihren Mann für vogelfrei erklärte. Das oft analysierte schauspielerhafte Moment von Wagners

Symbolen des Antisemitismus auskommt, ist erhellend, erheiternd und bestürzend zugleich, geronnene Seh- und Hörgewohnheiten produktiv verunsichernd. Mit entscheidend hierfür war das befreite, differenzierte, geistesgegenwärtige und körperliche Spiel unserer großartigen Darstellerinnen Jacquelyn Wagner (Eva) und Elena Pankratova (Ortrud). Dass Sängerinnen und Sänger mit der Regie komplexe Charakterstudien entwickeln, erwartet man auch heute noch eher bei Mozart- als bei Wagneraufführungen – was natürlich auch mit dem Hochleistungssport zu tun, den das Wagnersingen bedeutet. Gerade deshalb ist es so wichtig, Wagner die Schwere zu nehmen, seine Figuren aus der



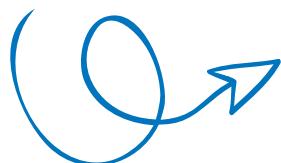
Jacquelyn Wagner (Elsa), Eric Cutler (Lohengrin)

Ästhetik – dass also Konflikte und Charaktere vom Autor weniger objektiv dargestellt als musikalisch »gemimt« werden – hält in unserer Aufführung die Figur der Elsa in einer faszinierenden Balance zwischen Sein und Schein: Sie ist eine begnadigte Schauspielerin, die mit ihrem Rollenspiel gesellschaftliche Sehnsüchte erfolgreich zu wecken und zu manipulieren vermag. Im Entwurf eines neuen Männer- und Männlichkeitsideals ist sie zugleich Künstlerin und agiert als eine Art Leni Riefenstahl *avant la lettre*: als moderne, unkonventionelle, sportliche Frau, die für einen gesellschaftlichen, emanzipatorischen Aufbruch steht und gleichwohl die nationale Gewaltgeschichte ebenso fortschreibt wie die patriarchalen Strukturen, deren eigenes Opfer sie ist (als Frau ist sie von der Erbfolge ausgeschlossen und heiratspolitische »Verfügungsmasse« ihres Clans). Diese theatralische Neukontextualisierung von Elsa und Ortrud sowie ihres spannungsreichen Verhältnisses, die ohne jede explizite Bezugnahme auf historische

Statuarik »szenischer Schockstarre« zu befreien und ihnen idealerweise eine Mozart’sche Leichtigkeit zu verleihen. Den inhumanen Wagner in dieser Weise mit Humanität zu konfrontieren, statt nur mit großen Setzungen und Behauptungen gegen ihn »anzuklotzen« oder ausschließlich auf den historischen Missbrauch anzuspielen, halten wir für eine subtile und zugleich subversive Umgangsweise mit dem »wehvollen Erbe«, das Wagners Werk für uns darstellt. Seinen mythisch extrem stilisierten und überhöhten Licht- und Nachtgestalten eine komplexe, an inneren und äußeren Widersprüchen reiche und allein dadurch beglückende Menschlichkeit zu verleihen, bleibt Konstante unserer Wagner-Arbeiten.

- Teil 2: »Ganz anders als du dünkt ich mich da« oder Fisch versus Kröte
- Teil 3: »Hat man je so einen Feind bedacht?« oder Hammer versus Kreide

# *Neue Tänzer\*innen BEIM WIENER STAATSBALLETT*



*In der Spielzeit 2022/23 begrüßt das Wiener Staatsballett mit Brendan Saye einen neuen Ersten Solotänzer sowie weitere neun Ensemblemitglieder, darunter zwei Absolventen der Ballettakademie der Wiener Staatsoper.*



## **ERSTER SOLOTÄNZER → *Brendan Saye***

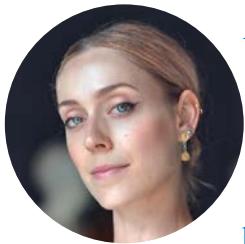
Brendan Saye erhielt seine Ausbildung an Canada's National Ballet School. 2008 wurde er Mitglied des National Ballet of Canada, wo er 2019 zum Principal Dancer befördert wurde. Er tanzte zahlreiche Hauptrollen – von Prinz Siegfried in *Schwanensee* über Romeo und Karenin bis zu Balanchines *Apollo* – sowie ein breites Repertoire von Kylian über Forsythe bis zu Tharp. Zu seinen Auszeichnungen zählen der Peter Dwyer Award und Christopher Ondaatje Prize (beide 2008) sowie der Patron Award of Merit (2012).



## **HALBSOLIST → *Rashaen Arts***

Der auf Jamaika geborene Niederländer Rashaen Arts absolvierte seine Ausbildung an der National Ballet Academy in Amsterdam. Nach Engagements bei Europa Danse in Paris und der Ballet Chicago Studio Company wechselte er 2011 zu Introdans nach Arnhem. Ab 2013/14 war er Mitglied des Balletts am Rhein, wo er ein Repertoire u.a. von Barton, Forsythe, Goecke, León & Lightfoot, van Manen, Naharin und Schläpfer tanzte sowie die Taylor-Variation in Balanchines *Episodes* und in Neumeiers Uraufführung *From Time to Time*.

## CORPS DE BALLET WIENER STAATSOPER



*Alisha Brach*

Nach umfangreichen Tanzstudien führten Alisha Brach Engagements zum American Contemporary Ballet Los Angeles, Norwegischen Nationalballett, zur New Mexico Ballet Company, zum Royal Swedish Ballet, Royal Danish Ballet, Ballet de l'Opéra de Paris sowie zuletzt zum Ballet Nice Méditerranée der Opéra Nice Côte d'Azur.

*Meghan Lynch*

Die Amerikanerin Meghan Lynch wurde an The Academy of Dance Arts in Chicago ausgebildet. Nach Stipendien für Canada's Royal Winnipeg Ballet und die American Ballet Theatre Studio Company erhielt sie Engagements am Texas Ballet Theatre, Pittsburgh Ballet Theatre sowie am Finnischen Nationalballett.



*Tanya Mazniak*

Bereits seit Mai 2022 ist die Ukrainerin Tanya Mazniak Mitglied des Wiener Staatsballetts und trat mit diesem erstmals in der *Nurejew-Gala* auf. Ihre Ausbildung erhielt sie in

Kharkiv und an der Kyiv State Choreographic School. 2018 folgte ein Engagement an der Nationaloper der Ukraine in Kiew, wo sie 2021 zur Zweiten Solistin avancierte.



*Benjamin Alexander*

Der Kanadier Benjamin Alexander absolvierte seine Ausbildung an Canada's National Ballet School, wo er u.a. Solor in *La Bayadère* tanzte. Zudem wirkte er in *Der Nussknacker* mit dem National Ballet of Canada mit. 2020 wurde er mit dem Christopher Ondaatje Ballet Prize und dem Peter Dwyer Award ausgezeichnet.

*Giorgio Fourés*

Giorgio Fourés studierte an der Ballettschule der Pariser Oper und wurde 2016 an das Ballet de l'Opéra de Paris engagiert, wo er ein umfangreiches Repertoire tanzte, u.a. in Uraufführungen von Mats Ek, Crystal Pite und Pontus Lidberg. Zudem wurde er mehrfach zu Galas in Europa, Südamerika und Asien eingeladen.



*Junnosuke Nakamura*

Der Japaner Junnosuke Nakamura erhielt seine Ausbildung an der Acri Horimoto Ballet Academy in Saitama sowie an Canada's National Ballet School. 2018 wurde er an das Tulsa Ballet engagiert, 2020 an das Ungarische Nationalballett. Er gewann 1. Preise bei Ballettwettbewerben in Japan und 2018 den Lawrence Haskett Scholarship Award.

## CORPS DE BALLET VOLKSOPER WIEN



*Riccardo Franchi*

Der Italiener Riccardo Franchi studierte an der Ballettschule der Mailänder Scala sowie an der Ballettakademie und der Jugendkompanie der Wiener Staatsoper. Neben Auftritten mit dem Wiener Staatsballett tanzte er in der Matinee der Ballettakademie 2022 die Hauptrolle in Christiana Stefanous *Gioconda's Smile*.



*Nicola Rizzo*

Nicola Rizzo wurde an der VivoDanza91-Schule in Genua sowie an der Ballettakademie und der Jugendkompanie der Wiener Staatsoper ausgebildet.

An der Wiener Staatsoper trat der Italiener u.a. bei Matineen der Ballettakademie sowie 2019 und 2020 beim Wiener Opernball auf, an der Volksoper Wien in *Märchenwelt Ballett*.



# PINNWAND

| GEBURTSTAGE  | NOMINIERT   |  |
|--|---|--|
| <p>2. September → KS Herwig Pecoraro (65)<br/>     10. September → David Pountney (75)<br/>     13. September → Melitta Muszely (95)<br/>     21. September → Alessandro Corbelli (70)<br/>     21. September → Nina Rautio (65)<br/>     27. September → KS Franz Grundheber (85)<br/>     29. September → Lisl Maar (80)</p>   | <p>Die Wiener Staatsoper ist mit UTOPERAS - Eine Jugend(chat)oper im Serienformat (Semperdepot) für den internationalen YAM Award (Young Audiences Music Awards) in der Kategorie »Best Participatory Project« nominiert.</p>   | <p>25. September, 15.05 → Ö1<br/>     DAS WIENER STAATSOPERNMAGAZIN<br/>     Ausschnitte aus aktuellen Aufführungen der Wiener Staatsoper<br/> <i>Mit Michael Blees</i></p>  |
| TODESFALLE   | RADIO-TERMINE   | <p>27. September, 10.05 → Ö1<br/>     DAS GUSTAV MAHLER-JAHRZEHN IM WIENER OPERNHAUS AM RING<br/> <i>Mit Christoph Wagner-Trenkwitz</i></p>  |
| <p>Allein an der Wiener Staatsoper hat Stefan Soltesz in rund 500 Vorstellungen neben zahllosen Balletten nahezu alle bekannten Werke und so manche Rarität der Opernliteratur geleitet – von Mozart über Bellini, Verdi, Wagner, Puccini, Strauss bis hin zu Britten und Johann Strauß' <i>Fledermaus</i>. Der in Ungarn geborene Soltesz war zunächst Mitglied der Wiener Sängerknaben. An der Wiener Staatsoper war er in den 1970er Jahren zunächst als Solorepetitor tätig, trat aber immer häufiger als Ballettdirigent vor das Publikum. 1983 leitete er mit Rossinis <i>Barbiere di Siviglia</i> schließlich seine erste Opernvorstellung im Haus am Ring. Am 22. Juli ist er 73jährig in München während einer Aufführung der <i>Schweigam-Frau</i> zusammengebrochen und kurz darauf verstorben.</p> | <p>5. September, 11.00 → radioklassik<br/> <b>RUBATO</b><br/>     Die Sammlung Edita Gruberova (anlässlich der Versteigerung des Nachlasses im Dorotheum am 7. September)</p> <p>11. September, 15.05 → Ö1<br/> <b>ERINNERUNGEN AN STEFAN SOLTESZ</b><br/> <i>Mit Michael Blees</i></p> <p>13. September, 10.05 → Ö1<br/> <b>MELITTA MUSZELY ZUM 95. GEBURTSTAG</b><br/> <i>Mit Michael Blees</i></p> <p>17. September, 19.30 → Ö1<br/> <b>LA JUIVE (HALÉVY)</b><br/> <i>Musikalische Leitung de Billy Mit Yoncheva / Minasyan – Alagna / Groissböck / Dubois / Arivony / Kazakov Chor und Orchester der Wiener Staatsoper (Aufgenommen am 5. &amp; 8. September in der Wiener Staatsoper)</i></p> <p>24. September, 20.00 → radioklassik<br/> <b>IL TROVATORE (VERDI)</b><br/> <i>Musikalische Leitung Karajan Mit Price / Simionato / Dutoit – Corelli / Bastianini / Zaccaria / Frese / Equiluz Wiener Philharmoniker / Chor der Wiener Staatsoper Aufgenommen bei den Salzburger Festspielen 1962</i></p> | <p>29. September, 19.00 → Ö1<br/> <b>VON DER LIEBE TOD</b><br/>     Das klagende Lied. Kindertotenlieder.<br/> <i>Musikalische Leitung Viotti Mit Boecker / Baumgartner / Jenz / Boesch</i></p> <p><b>LIVE-STREAM AUS DER WIENER STAATSOPER</b></p> <p>12. September, 19.00<br/> <b>CARMEN (BIZET)</b><br/> <i>Musikalische Leitung Abel Inszenierung Bieito Bühne Flores Kostüme Paloma Licht Rodríguez Vega Mit Garanča / Zámečníková / Nazarová / Signoret – Bezzala / Tagliavini / Kazakov / Astakhov / Osuna / Unterreiner Chor und Orchester der Wiener Staatsoper</i></p> <p>18. September, 18.30<br/> <b>LA JUIVE (HALÉVY)</b><br/> <i>Musikalische Leitung de Billy Inszenierung Krämer Bühne &amp; Kostüme Pilz &amp; Glathar Mit Yoncheva / Minasyan – Alagna / Groissböck / Dubois / Arivony / Kazakov Chor und Orchester der Wiener Staatsoper</i></p> <p><b>NEWSLETTER</b></p> <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, Tänzer-</p> |
| OPERNRING ZWEI   | 44  | WIENER STAATSOPERA   |

# PINNWAND

innen 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/](http://wiener-staatsoper.at/service/newsletter/)

## MAHLER-GENERALPROBE

Zuschauerinnen und Zuschauer unter 27 Jahren können die Generalproben der Wiener Staatsoper besuchen. Bereits vor der Premiere ist es dadurch möglich, einen Blick durch das Schlüsselloch des Probenbetriebs zu werfen und sich einen Eindruck von der Neuproduktion zu verschaffen. Die Generalprobe zu Gustav Mahlers *Von der Liebe Tod* findet am Montag, dem 26. September (11.30) statt.  
→ [wiener-staatsoper.at/jung](http://wiener-staatsoper.at/jung) oder über die Ticket Gretchen App Karten buchen.

## OPERNSTUDIO

Mit dem Beginn der Amtszeit von Bogdan Roščić und Philippe Jordan 2020/21 hat die Wiener Staatsoper ein Opernstudio gegründet, um herausragende Gesangstalente zwei Jahre lang gezielt und praxisnah zu fördern. 2022/23 beginnt bereits die zweite Generation: Ausgewählt wurden zwölf junge Sängerinnen und Sänger sowie zwei Pianisten: Jenni Hietala → Sopran / Miriam Kutrowatz → Sopran / Alma Neuhaus → Mezzosopran / Daria Sushkova → Mezzosopran / Ted Black → Tenor / Agustín Gómez → Tenor / Katileho Mokhoaebane → Tenor / Lukas Schmidt → Tenor / Nykyta Ivasechko → Bariton / Jack Lee → Bariton / Jusung Gabriel Park → Bassbariton / Stephano Park → Bass / Richard Fu, Piotr Jaworski → Pianisten

## CLUB Ö1



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

## SAISONVORSCHAU 2022/23



Für viele ist die Saisonvorschau der Wiener Staatsoper ein unersetzlicher Wegweiser durch die Spielzeit, für andere eine Landkarte zum Entdecken von Neuem und Unbekanntem oder ein Magazin über den Musiktheaterkosmos der Wiener Staatsoper. So oder so – die erstmals kostenlose Publikation ist seit Frühjahr 2022 erhältlich und liegt im Haus am Ring zur Entnahme auf. Die kommenden Opern- wie Ballett-Premieren werden präsentiert, Wiederaufnahmen und Repertoirevorstellungen mit allen Besetzungen dargestellt. Natürlich gehört auch heuer eine Zusammenstellung aller Künstlerinnen und Künstler des Hauses dazu.

## OFFIZIELLER FREUNDESKREIS DER WIENER STAATSOPER

»Welche gesellschaftliche Relevanz hat Kunst?«, diese Frage stellt der Offizielle Freundeskreis der Wiener Staatsoper am 10. September. Unter anderem nehmen an der Diskussion die aktuelle Österreichische Literatur-Staatspreisträgerin Anna Baar sowie die Philosophin Anne Sophie Meincke teil. Ebenfalls im September findet ein Künstlergespräch mit dem Ensemblemitglied Peter Kellner statt, eine Wanderung durch den ersten Wiener Bezirk auf den Spuren Gustav Mahlers, dessen Hofopern-Direktion vor 125 begann, wird ebenso angeboten. Alle Veranstaltungen sind exklusiv für Mitglieder des Offiziellen Freundeskreises. Informationen & Anmeldung:  
→ [wiener-staatsoper.at/foerdern](http://wiener-staatsoper.at/foerdern).

Produktionssponsor

Don Giovanni



## SERVICE

### ADRESSE

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

## IMPRESSUM

OPERNRING ZWEI  
SEPTEMBER 2022  
WIENER STAATSOPER  
SAISON 2022/23  
ERSCHEINUNGSWEISE: MONATLICH

### HERAUSGEBER

Wiener Staatsoper GmbH

### DIREKTOR

Dr. Bogdan Roščić

KAUFMÄNNISCHE  
GESCHÄFTSFÜHRERIN  
Dr. Petra Bohuslav

MUSIKDIREKTOR  
Philippe Jordan

BALLETTDIREKTOR  
Martin Schläpfer

### REDAKTION

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

GESTALTUNG & KONZEPT  
Fons Hickmann M23, Berlin

LAYOUT & SATZ  
Irene Neubert

BILDNACHWEISE  
Coverfoto: Michael Pöhn (Reproduktion eines Gemäldes aus den Beständen der Wiener Staatsoper)

DRUCK  
Print Alliance HAV Produktions GmbH,  
Bad Vöslau

REDAKTIONSSCHLUSS  
für dieses Heft: 19. August 2022 /  
Änderungen vorbehalten

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

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

# SEPTEMBER 2022

|    |    |                             |   |   |                              |
|----|----|-----------------------------|---|---|------------------------------|
| 4  | So | 14.00 /<br>17.30            | TAG DER OFFENEN TÜR                                     | → Die Veranstaltung findet im gesamten Haus statt   | GK                           |
| 5  | Mo | Oper<br>18.30 –<br>22.15    | WIEDERAUFAHME<br>LA JUIVE<br>→ Jacques Fromental Halévy | <i>Musikalische Leitung</i> de Billy Inszenierung Krämer<br>Mit Yoncheva / Minasyan – Alagna / Groissböck / Dubois / Arivony / Kazakov  | Ⓐ / 16 /<br>U27 /<br>Ö1 / WE |
| 6  | Di | Oper<br>19.00 –<br>22.00    | CARMEN<br>→ Georges Bizet                               | <i>Musikalische Leitung</i> Abel Inszenierung Bieito<br>Mit Garanča / Zámečníková / Nazarova / Signoret – Beczala / Tagliavini / Kazakov / Astakhov / Osuna / Unterreiner   | Ⓐ / U27                      |
| 7  | Mi | Oper<br>19.00 –<br>22.00    | DIE ZAUBERFLÖTE<br>→ Wolfgang Amadeus Mozart            | <i>Musikalische Leitung</i> de Billy Inszenierung Leiser & Caurier<br>Mit Lewek / Schultz / Bondarenko / Vörös / Bohinec / Kutrowatz – Groissböck / Petrov / Unterreiner / Schmidt / Kellner / Bartneck / J. Schneider / Dumitrescu | Ⓐ / 11 /<br>Ö1               |
| 8  | Do | Oper<br>18.30 –<br>22.15    | LA JUIVE<br>→ Jacques Fromental Halévy                  | → Besetzung wie am 5. September   | Ⓐ / 20 /<br>Ö1 / WE          |
| 9  | Fr | Oper<br>19.00 –<br>22.00    | CARMEN<br>→ Georges Bizet                               | → Besetzung wie am 6. September   | Ⓐ                            |
| 10 | Sa | Konzert<br>11.00 –<br>12.00 | STUDIOKONZERT 1   | <i>Mit</i> Mitglieder des Opernstudios<br>→ Veranstaltung findet im Gustav Mahler-Saal statt  | Ⓛ                            |
|    |    | 16.00 –<br>17.30            | OPEN CLASS<br>Ballettunterricht zum Mitmachen           | <i>Leitung</i> Schläpfer<br>→ Die Open Class findet im Nurejew-Saal der Ballettakademie der Wiener Staatsoper statt (Einheitspreis € 20.-)  |                              |
|    |    | Oper<br>19.00 –<br>22.00    | DIE ZAUBERFLÖTE<br>→ Wolfgang Amadeus Mozart            | → Besetzung wie am 7. September   | Ⓐ / Ö1                       |
| 11 | So | Oper<br>18.30 –<br>22.15    | LA JUIVE<br>→ Jacques Fromental Halévy                  | → Besetzung wie am 5. September   | Ⓐ / 23 /<br>Ö1 / WE          |
| 12 | Mo | Oper<br>19.00 –<br>22.00    | CARMEN<br>→ Georges Bizet                               | → Besetzung wie am 6. September   | Ⓐ / 13                       |
| 13 | Di | Oper<br>19.00 –<br>22.00    | DIE ZAUBERFLÖTE<br>→ Wolfgang Amadeus Mozart            | → Besetzung wie am 7. September   | Ⓐ / EZ /<br>Ö1               |
| 14 | Mi | Oper<br>18.30 –<br>22.15    | LA JUIVE<br>→ Jacques Fromental Halévy                  | → Besetzung wie am 5. September   | Ⓐ / GZ /<br>Ö1 / WE          |
| 15 | Do | Oper<br>19.00 –<br>22.00    | CARMEN<br>→ Georges Bizet                               | → Besetzung wie am 6. September   | Ⓐ / 17                       |
| 16 | Fr | Oper<br>19.00 –<br>22.00    | DIE ZAUBERFLÖTE<br>→ Wolfgang Amadeus Mozart            | → Besetzung wie am 7. September   | Ⓐ / U27 /<br>Ö1              |
| 17 | Sa | Konzert<br>11.00 –<br>12.30 | KAMMERMUSIK DER<br>WR. PHILHARMONIKER 1                 | <i>Mit</i> Gyenge – Maisenberg / Schubert / T. Lea / B. Hedenborg<br>→ Veranstaltung findet im Gustav Mahler-Saal statt   | Ⓐ / KMZ                      |
|    |    | 16.00 –<br>17.30            | OPEN CLASS<br>Ballettunterricht zum Mitmachen           | <i>Leitung</i> Schläpfer<br>→ Die Open Class findet im Nurejew-Saal der Ballettakademie der Wiener Staatsoper statt (Einheitspreis € 20.-)  |                              |
|    |    | Oper<br>19.00 –<br>22.15    | DON GIOVANNI<br>→ Wolfgang Amadeus Mozart               | <i>Musikalische Leitung</i> Jordan Inszenierung Kosky<br>Mit Müller / Erraught / Nolz – Ketelsen / Anger / Breslik / Sly / Häßler   | Ⓐ / WE                       |

|    |    |                                 |  |   |                      |
|----|----|---------------------------------|--|---|----------------------|
| 18 | So | 11.00 –<br>12.30                | EINFÜHRUNGSMATINEE   | <b>VON DER LIEBE TOD</b><br><i>Moderation Roščić<br/>Mit Mitwirkende der Premiere</i>   | ℳ                    |
|    |    | <b>Oper</b><br>18.30 –<br>22.15 | LA JUIVE<br>→ Jacques Fromental Halévy   | → Besetzung wie am 5. September   | Ⓐ / 21 /<br>Ö1 / WE  |
| 19 | Mo | Oper<br>19.00 –<br>22.15        | DON GIOVANNI<br>→ Wolfgang Amadeus Mozart  | → Besetzung wie am 17. September  | Ⓐ / 14 /<br>WE       |
| 20 | Di | Ballett<br>19.30 –<br>21.45     | ONEGIN<br>→ Piotr I. Tschaikowski  | <i>Choreographie Cranko</i> <i>Musikalische Leitung Reimer</i><br><i>Mit Papava / Bottaro – Menha / Popov sowie Ensemble</i><br><i>Wiener Staatsballett</i>                                       | © / 1 /<br>U27       |
| 21 | Mi | Oper<br>19.00 –<br>22.15        | DON GIOVANNI<br>→ Wolfgang Amadeus Mozart  | → Besetzung wie am 17. September  | Ⓐ / WE               |
| 22 | Do | Oper<br>18.30 –<br>21.45        | IL BARBIERE DI SIVIGLIA<br>→ Gioachino Rossini   | <i>Musikalische Leitung Sagripanti</i> <i>Inszenierung &amp; Bühne Fritsch</i><br><i>Mit Berzhanskaya / Marthens – Sekgapane / Bordogna /</i><br><i>Kellner / Caria / Ivasechko – Brauer-Kvam</i> | Ⓐ / U27 /<br>Ö1 / WE |
| 23 | Fr | Ballett<br>19.30 –<br>21.45     | ONEGIN<br>→ Piotr I. Tschaikowski  | → Besetzung wie am 20. September  | © / U27              |
| 24 | Sa | 16.00 –<br>17.30                | OPEN CLASS<br>Ballettunterricht zum Mitmachen  | <i>Leitung Colombet</i><br>→ Die Open Class findet im Nurejew-Saal der Ballettakademie<br>der Wiener Staatsoper statt (Einheitspreis € 20.-)  |                      |
|    |    | Oper<br>19.00 –<br>22.15        | DON GIOVANNI<br>→ Wolfgang Amadeus Mozart  | → Besetzung wie am 17. September  | Ⓐ / WE               |
| 25 | So | Konzert<br>11.00 –<br>12.00     | ENSEMBLEMATINEE 1  | <i>Mit Nazarova – Kazakov Klavier Restier</i><br>→ Veranstaltung findet im Gustav Mahler-Saal statt   | Ⓛ                    |
|    |    | Oper<br>18.30 –<br>21.45        | IL BARBIERE DI SIVIGLIA<br>→ Gioachino Rossini   | → Besetzung wie am 22. September  | Ⓐ / 24 /<br>Ö1 / WE  |
| 26 | Mo | Ballett<br>19.30 –<br>21.45     | ONEGIN<br>→ Piotr I. Tschaikowski  | <i>Choreographie Cranko</i> <i>Musikalische Leitung Reimer</i><br><i>Mit Avraam / Dvořák – Peci / Dato sowie Ensemble</i><br><i>Wiener Staatsballett</i>  | © / U27 /<br>ZBTG    |
| 27 | Di | Oper<br>19.00 –<br>22.15        | IL BARBIERE DI SIVIGLIA<br>→ Gioachino Rossini   | → Besetzung wie am 22. September  | Ⓐ / Ö1 /<br>WE       |
| 28 | Mi | Oper<br>19.00 –<br>22.15        | DON GIOVANNI<br>→ Wolfgang Amadeus Mozart  | → Besetzung wie am 17. September  | Ⓐ / 12 /<br>WE       |
| 29 | Do | Oper<br>19.00 –<br>20.45        | <b>PREMIERE</b><br>VON DER LIEBE TOD<br>DAS KLAGENDE LIED. KINDERTOTENLIEDER.<br>→ Gustav Mahler | <i>Musikalische Leitung Viotti</i> <i>Inszenierung Bieito</i><br><i>Bühne Ringst Kostüme Krügler</i> <i>Licht Bauer</i><br><i>Mit Boecker / Baumgartner – Jenz / Boesch</i>                       | Ⓐ / WE               |
| 30 | Fr | Oper<br>19.00 –<br>22.15        | IL BARBIERE DI SIVIGLIA<br>→ Gioachino Rossini   | → Besetzung wie am 22. September  | Ⓐ / 7 /<br>Ö1 / WE   |

#### LEGENDE

- Ⓐ Preise A
- U27 unter 27
- 24 Abo
- GZ Goldener Zyklus
- KMZ Kammermusik-Zyklus
- EZ Zyklus Einstieger\*innen
- ZBTG Zyklus Ballett: Tanzgeschichten
- Ö1 Ö1-Ermäßigung
- WE Werkeinführung
- GK Gratiskarten

# DER prägende MOMENT

GÜNTHER GROISSBOCK



Die prägendsten, beglückendsten und bereicherndsten Momente, sind sicher jene, in denen man mit dem Publikum verschmilzt, mit dem Auditorium eins wird. Augenblicke, die dieses Prädikat verdienen, gibt und gab es in meinem Sängerdasein glücklicherweise immer wieder, gewissermaßen in einer unregelmäßigen Regelmäßigkeit. Aber man muss genau unterscheiden: Zwischen solchen Momenten, die karrieretechnisch gesehen wichtig waren, und solchen, die mich auf der Bühne auf unglaubliche Weise erfüllt haben. Im Idealfall kommt es zu einer Kombination von beiden Faktoren – so zum Beispiel bei einer *Rusalka*-Neuinszenierung in München 2010. In dieser Produktion war ich ursprünglich ebenso wenig vorgesehen, wie die Sängerin der Titelpartie. Für die einspringende Kristíne Opolais war diese Chance letztlich der vollkommene Durchbruch und bei mir war es ähnlich: Den angesetzten Sänger des Wassermann hat der Regisseur abgelehnt und so kam man auf mich. Mit dem Regisseur habe ich mich schon im Vorfeld der Probenarbeit getroffen, wir haben einander sozusagen beschnuppert. Wir fanden, dass die Chemie zwischen uns beiden stimmt und so durfte ich einsteigen. Für meine Karriere war dieser Wassermann wie gesagt sicher ein Meilenstein, aber die Minuten, in denen ich in der Premiere meine Arie sang, gehören ganz unabhängig vom biografischen Verlauf zu meinen schönsten Erinnerungen. Die Zeit schien stehen zu bleiben und ich spürte, wie

jeder Ton, jede Phrase auf geradezu ideale Weise zustande kam, wie ich die Zuschauerinnen und Zuschauer mitnahm. Die Stille im Publikum glich den Augenblicken unmittelbar vor einem Gewitter, in denen schon hin und wieder einige Entladungen zu spüren sind. Bei solchen Momenten fragt man sich im Nachhinein natürlich, ob es eine Einbildung war, eine lediglich subjektive Wahrnehmung oder doch Realität? Aber in der Pause kam die Souffleuse, also die Maestra suggeritorea, extra in meine Garderobe, um mich zu fragen, ob ich die Magie empfunden hätte, die mit der Arie einherging – und so war mir klar, dass ich mich nicht geirrt hatte.

Es scheint mir, als träten solche Momente nach der ausgehungerten Corona-Zeit häufiger auf, gewissermaßen wie Sternschnuppen im August. Die Zuschauer genießen das Live-Erlebnis und je authentischer, direkter, unmittelbarer man auf der Bühne ist, desto eindeutiger stellt sich diese bewusste Magie wieder ein. Es ist wie eine plötzliche Frühlingsstimmung nach einem langen Winter, in der alles wieder zum Leben erwacht.

→ Günther Groissböck singt im September Kardinal Brogni in der Wiederaufnahme von Halévy's *La Juive* und Sarastro in der *Zauberflöte*, im Dezember Ochs auf Lerchenau im *Rosenkavalier* und im Mai/Juni Boris Ismailow in *Lady Macbeth von Mzensk*.



Master  
Lin

Elīna Garanča, Opern-Weltstar & Master Lin-Markenbotschafterin

MADE IN AUSTRIA

Spürbar besser.  
Sichtbar schöner.



**Master Lin** setzt ausschließlich natürliche Inhaltsstoffe ein – aus Überzeugung und Respekt vor der Natur. Master Lin-Produkte vereinen das Wissen der Traditionellen Chinesischen Medizin mit dem Know-how des 21. Jahrhunderts. Mehr Information und Online-Shop auf [masterlin.com](http://masterlin.com)



NATURAL SKIN CARE BASED ON TCM

GW COSMETICS®



# ELEKTRISIERT ALLE SINNE

## DER NEUE LEXUS NX PLUG-IN HYBRID

Aufregend zu fahren, zukunftsweisend, elektrisierend. Der neue Lexus NX berührt alle Sinne mit purer Dynamik, überlegener Effizienz und einer der besten elektrischen Reichweiten seiner Klasse. Sichern Sie sich jetzt attraktive Lieferzeiten. Mehr entdecken auf [keusch.com/lexus/nx2022](http://keusch.com/lexus/nx2022)

BIS ZU **€ 6.100,-**  
AKTIONSPRÄMIE\*

 **LEXUS**  
EXPERIENCE AMAZING

LEXUS WIEN NORD | KEUSCH | DAS AUTOHAUS | Lorenz-Müller-Gasse 7-11 | 1200 Wien

Lexus NX 450h+ Plug-In Hybrid: Gesamtsystemleistung 227 kW (309 PS), Normverbrauch kombiniert 1,1-1,0 l/100 km, CO<sub>2</sub>-Emissionen kombiniert 25-22 g/km und 17,4-16,5 kWh Stromverbrauch/100 km, elektrische Reichweite (EAER kombiniert) 74 km, elektrische Reichweite (EAER city) 96 km. Abbildung zeigt Symbolfoto. Änderungen, Satz- und Druckfehler vorbehalten.

\*Das Angebot für den Lexus NX 450h+ mit Executive Paket beinhaltet eine Aktionsprämie (inkl. unverbindlicher Händlerbeteiligung) von bis zu € 6.164,10 bei Anfrage und Genehmigung bis 30.06.2022. Angebote freibleibend u. solange der Vorrat reicht, nicht mit anderen Aktionen kombinierbar. Gültig bei teilnehmenden Lexus Partnern inkl. Händlerbeteiligung.