

OPERNRING ZWEI



Michael Volle singt
Hans Sachs in
Die Meistersinger von Nürnberg

Das Monatsmagazin der Wiener Staatsoper → №20 / Dezember 2022

PREMIERE »DIE MEISTERSINGER VON NÜRNBERG« → 8
ERSTAUFFÜHRUNG DER JUGENDOPER »TSCHICK« → 2
WIEDERAUFAHME »LA FILLE MAL GARDÉE« → 22

WIENER
STAATSOPPER



REINES GOLD, PURE ENTPANNUNG



Die neue Premium-Geschenkkarte der VAMED Vitality World glänzt – und das nicht nur in den Augen der beschenkten Person. Im Innersten der stilvoll-eleganten Premium-Geschenkkarte befindet sich eine Ronde aus 99,99 % Feingold der Münze Österreich. Ihre Entspannung ist Gold wert. Streng limitiert und einlösbar in allen Resorts der VAMED Vitality World:

AQUA DOME – Tirol Therme Längenfeld | SPA Resort Therme Geinberg | Therme Laa – Hotel & Silent Spa | St. Martins Therme & Lodge | Therme Wien | Gesundheitszentrum Bad Sauerbrunn | TAUERN SPA Zell am See – Kaprun | la pura women's health resort kamptal

VAMED
VITALITY
WORLD

the
relaxing
way
of life

shop.vitality-world.com



2 ENDLICH LOS! FAHRTWIND SPÜREN! <i>Tschick – Jugendoper vor dem Eisernen</i>	22 HÜHNERTANZ UND LIEBESDUETT <i>Wiederaufnahme des Balletts La Fille mal gardée</i>	40 DIE DOPPELTE FLEDERMAUS <i>Zwei Dirigenten zum Jahreswechsel</i>
6 HÖRT HER, DAS IST JETZT EIN GROSSES WORT! <i>Florian Boesch gibt ein Solistenkonzert</i>	28 MANCHMAL SATIRE, MANCHMAL MÄRCHEN <i>KS Krassimira Stoyanova singt wieder die Marschallin im Rosenkavalier</i>	43 DER PRÄGENDE MOMENT <i>Jörg Schneider</i>
8 DAS MYSTERIUM DES SCHAFFENSPROZESSES <i>Musikdirektor Philippe Jordan dirigiert die Premiere der Meistersinger</i>	30 DER OCHS IST AM ENDE DER ESEL <i>Gastbeitrag von Anna Baar</i>	45 WIE KONSUMIERT MAN KUNST <i>Gastbeitrag von Andreas Kugler</i>
12 MEISTERSINGER & MEISTERSINGERIN <i>Michael Volle, Hanna-Elisabeth Müller und David Butt Philip im Gespräch</i>	32 DER KOMPONIERTE BLUTHOCHDRUCK <i>KS Adrian Eröd singt erstmals den Sulpice in La Fille du régiment</i>	46 DOPPELTE BRAVOUR
16 SACHS IM TRAUMSPIEGEL <i>Interview mit Regisseur Keith Warner</i>	35 DEBÜTS	48 PINNWAND
	36 OCHS – EINE SEELISCHE SELBSTERKUNDUNG <i>Günther Groissböck über die Partie des Baron auf Lerchenau</i>	50 SPIELPLAN

GENERALSPONSOREN DER WIENER STAATSOPER



Endlich los! Fahrtwind spüren!

Tschick – *Jugendoper vor dem Eisernen*



Wie Untertauchen in das Glück. Es war der schönste Sommer meines Lebens, denn man kann nicht ewig die Luft anhalten, aber ziemlich lange.

MAIK



← ↑ Aus den *Tschick*-Materialien von Xandi Vogler & Ella Steinbach

Unglücklich in die Mitschülerin Tatjana verliebt, Mutter in der Entzugsklinik, Vater mit Assistentin auf »Geschäftsreise«: Maik Klingenberg wird die großen Ferien am Pool der elterlichen Villa allein verbringen. Doch dann kreuzt Tschick auf. Tschick, eigentlich Andrej Tschichatschow, kommt aus einem der schäbigen Gemeindebauten hinter Floridsdorf, hat es von der Mittelschule irgendwie aufs Gymnasium geschafft und wirkt dennoch nicht gerade wie das Musterbeispiel gelungener Integration. Außerdem hat er einen geklauten Wagen zur Hand. Und damit beginnt eine unvergessliche Reise ohne Handy, Karte und Kompass bis ans Ende des Sommers, nach der nichts mehr so sein wird, wie es einmal war.

Der 1961 in Berlin geborene Musiker und Pädagoge Ludger Vollmer ist einer der produktivsten deutschen Opernkomponisten. Mit Beharrlichkeit, Konsequenz und großem Erfolg betreibt er in seinen Jugendopern die Schließung der Repertoirelücke zwischen Kinder- und Erwachsenenoper: *Paul und Paula*, *Gegen die Wand*, *Schillers Räuber*, *Border*, *Lola rennt*, *Crusades* und *The Circle* bearbeiten jugendrelevante Themen, bzw. ziehen die ästhetischen Bedürfnisse

und sinnliche Entwicklung der jungen Leute ein und lassen sie auf der Bühne Seite an Seite mit Musiktheaterprofis agieren. Gemeinsam mit der Librettistin Tina Hartmann hat er auch Wolfgang Herrndorfs Jugend-Kultroman *Tschick* für die Opernbühne bearbeitet. Den Autoren ist hier ein rasanter Szenenbogen gelungen, der Chöre und Solisten mit der elektrisierenden Rhythmus eines großen Schlagzeugapparats und dem Farbenreichtum einer opulenten Bläser- und



Mitglieder der Opernschule bei einer Video-Vorprobe zu *Tschick*

Streicherbesetzung, eines Orchesterklaviers und einer E-Gitarre durch unterschiedlichste musikalische Welten führt, mit Zwischenhalten von Nina Hagen bis Arnold Schönberg.

Das 2017 in Hagen uraufgeführte Werk erlebte bereits mehrere Folgeinszenierungen und feiert nun als »Jugendoper vor dem Eisernen« an der Wiener Staatsoper seine österreichische Erstaufführung. Dafür wurde in Zusammenarbeit mit dem Komponisten und der Librettistin eine eigene Fassung entwickelt, die die sommerliche Odyssee zweier Jugendlicher in einem geklauten Lada nicht mehr durch die deutsche, sondern durch die österreichische Provinz führt. Die Dramaturgie wurde noch einmal verdichtet, und: der Anteil der von Jugendlichen zu übernehmenden und zu gestaltenden Rollen wurde deutlich erhöht. Junge Künstler und Künstlerinnen, die aus dem ebenfalls mitwirkenden Jugendchor der Opernschule hervorgegangen sind, spielen und singen gemeinsam mit Mitgliedern des Solistenensembles der Staatsoper und ihres internationalen Opernstudios. Zahlreiche Mitwirkende kennen sich übrigens bereits aus den von Krysztina Winkel szenisch und von Johannes Mertl musikalisch gestalteten Outreach- und Vermittlungsprogrammen der Staatsoper, aus Community-Workshops, Mitmachprojekten und partizipativen Stückentwicklungen. Die Kostümbildnerin Mahshad Safei war damals ebenfalls schon mit von der Partie, erstmals im Team dabei ist das Bühnenbildnerinnenduo Xandi Vogler & Ella Steinbach, das aus der Szenographieklasse der Akademie der bildenden Künste hervorgegangen ist.

Die Welt ist schlecht, und der Mensch ist auch schlecht. Trau keinem, geh nicht mit Fremden und so weiter. Das hatten mir meine Eltern erzählt, und das Fernsehen erzählte es auch. Wenn man Nachrichten guckte: Der Mensch ist schlecht. Wenn man Spiegel TV guckte: Der Mensch ist schlecht. Und vielleicht stimmte das ja auch so, und der Mensch war zu 99% schlecht. Nur: Irgendwie hatten wir das immer anders erlebt, seitdem wir unterwegs waren. Auf sowas sollte man in der Schule vielleicht auch mal hinweisen, damit man nicht völlig überrascht wird. Ich war jedenfalls völlig überrascht.

MAIK



Kostümfiguren
von Mahshad Safaei
zu *Tschick*



TSCHICK

Road Opera für Jugendliche ab 13 Jahren
Österreichische Erstaufführung

(Wiener Fassung 2022)

Musik Ludger Vollmer

Text Tina Hartmann

nach dem Roman von Wolfgang Herrndorf

18. (Premiere) / 19. / 26. Dezember 2022 /

8. / 15. Jänner / 1. Februar / 14. / 18. Mai /

10. / 16. Juni 2023

Musikalische Leitung Johannes Mertl

Inszenierung Krysztina Winkel

Bühne Xandi Vogler & Ella Steinbach

Kostüme Mahshad Safaei

Maik Jakob Krammer / Constantin Müller
Tschick Lukas Lemcke / Felix Pacher

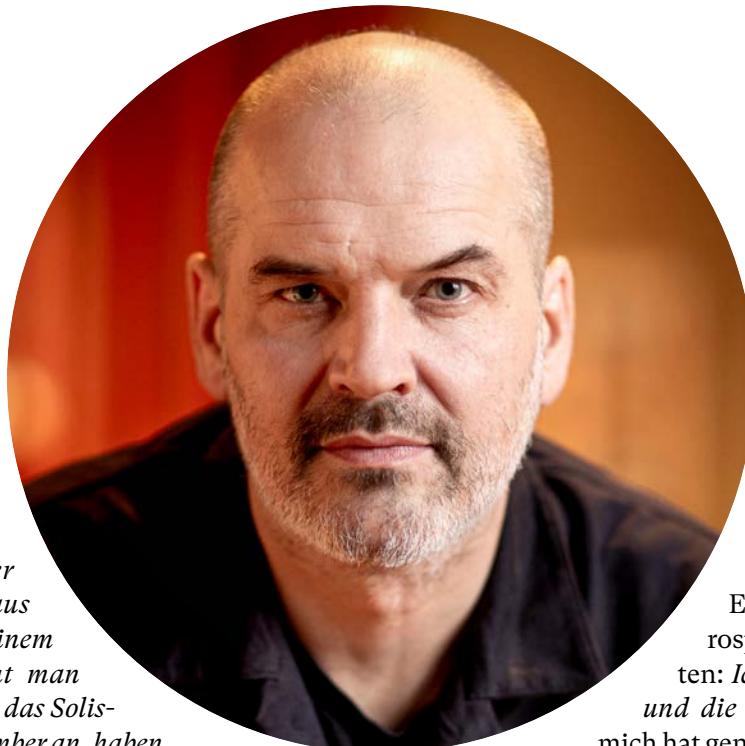
Isa Marlene Janschütz / Theresa Praxmarer

In weiteren Rollen Hiroshi Amako / Noa Beinart /
Monika Bohinec / Agustín Gómez / Stephanie
Houtzeel / Hans Peter Kammerer / Daniel Jenz /
Attila Mokus / Jusung Gabriel Park / Marcus Pelz
sowie Solisten und Chor des Jugendchors der
Opernschule und des Extrachores der Wiener
Staatsoper

Hinweis An Wochentagen finden Vorstellungen
für Schulklassen ab der achten Schulstufe statt.
Anmeldungen für Schulklassen
→ jugend@wiener-staatsoper.at

Hört her, das ist jetzt ein großes Wort!

Florian Boesch singt am 1. Dezember ein Solistenkonzert
mit Liedern von Loewe, Schumann und Schubert



← Florian Boesch

Ihr letztes Projekt an der Wiener Staatsoper war der Mahler-Abend Von der Liebe Tod: ein szenischer Abend, geschaffen aus einer Kantate und einem Lieder-Zyklus. Schaut man sich Ihr Programm für das Solistenkonzert am 1. Dezember an, haben wir eine ähnliche Situation. In der Verzahnung der unterschiedlichen Lieder entsteht fast so etwas wie Musiktheater.

FLORIAN BOESCH Eigentlich mache ich schon seit langem keinen Liederabend mehr, dessen Programmausrichtung nur auf reinen Opuszahlen oder Dichtern beruht. Es ist mir weniger wertvoll, irgendwelche Wissenschaftler zu beglücken, die einen Zusammenhang zwischen Opuszahlen entdecken, als den Versuch zu unternehmen, einen dramaturgischen Bogen, einen dramatischen Bogen über zumindest eine Hälfte eines Liederabends zu ziehen. Das ist einfach ungemein viel spannender! Die aktuelle Liedauswahl hat natürlich auch etwas mit dem Aufführungsort zu tun. Denn zum Teil handelt es sich ja fast um Mini-Opern. Ich eröffne etwa mit *Herr Oluf*, einer Loewe-Ballade, in der in Summe fünf Sprecher zu erleben sind, nämlich:

Erzähler, Erlkönigs Tochter, Oluf, seine Mutter und seine Braut. Das ist eine fantastische dramatische Erzählung, weniger Introspektion als ein Berichten: *Ich weiß eine Geschichte, und die erzähle ich jetzt...* Für mich hat genau diese Art der Ballade ihre absolute Berechtigung an der Staatsoper: Sie hat ihre eigene Sprache, ihre eigene musikalische Struktur und sie hat die Qualität des Epischen. Die habe ich immer schon geliebt, und sie bewegt mich stets aufs Neue: das große, gewichtige, in einer Pose formulierte Wort, das sich nicht seiner schämt und sich nicht kleiner macht. Sondern ausdrückt: Hört her, das ist jetzt ein großes Wort! Diese Kategorie des Theatralischen hat mit der Oper viel zu tun. Denn die Oper darf sich ja auch nicht genieren und klein machen, sondern muss stolz darauf sein, ein so fantastisches, großes Genre zu sein, das so kraftvoll, wirkungsvoll, nachhaltig und tiefgreifend ist, wie nur irgendwie vorstellbar.

Die einzelnen Loewe-Balladen des ersten Teils werden von Robert Schumann-Liedern durchbrochen.
FB Loewe ist mir ein Anliegen – und Schumann

bleibt für mich ohnedies eines der größten Genies des Liedgenres. Was mir an solchen Programmen wichtig ist, ist, dass sich die einzelnen Teile die Hand geben. So ist Schumanns »Mein Wagen rollet langsam« von der Stimmung her dem Loewe'schen »Tom der Reimer« ähnlich, das »Süße Begräbnis« folgt der Liedgruppe »Der arme Peter«, es verbindet dabei wunderbare Simplizität mit großer Tiefe. All diese Verwandtschaften unter einen großen Bogen zu stellen finde ich spannend und bereichernd. Vielleicht ragt Loewes »Edward« ein wenig aus diesem Bogen heraus, aber das ist einfach ein so großartiges Lied, dass ich nicht darauf verzichten möchte! Wir erleben eine radikale Szene zwischen Mutter und Sohn, die jeweils ihre eigenen psychologischen Bögen haben!

Und doch erleben wir bei Schumann und Loewe sehr unterschiedliche Welten. Wenn wir an die große, schwarze Romanik bei Loewe denken: ist das nur Erzählkunst? Oder steckt da auch eine ironische Brechung darin?

- FB Das ist wahnsinnig interessant! Es liegen unter dem Offensichtlichen noch etliche Ebenen, wie in allen Märchen. Und damit sind wir ja wieder beim Mahler-Projekt, denn in all diesen Stoffen finden wir enorm viel, was sehr tief im Menschen liegt und aus dem Menschen kommt. Bleiben wir gleich beim angesprochenen »Edward«, da kommen Dinge auf, die Sigmund Freud fast 100 Jahre später angefangen hat zu artikulieren.

Verknüpfungen sehe ich aber auch zwischen weiteren Themen, in »Die beiden Grenadiere« wird ein Kaiser angesprochen, in »Der Pilgrim vor St. Just« zieht ein anderer ins Kloster.

- FB »Die beiden Grenadiere« ist ein oftmals missverstandenes Lied. Heinrich Heine, dessen Text von Schumann vertont wurde, verwendet, um den deutschen Nationalismus zu kritisieren, den französischen. Es geht um die Grande Armée, die in Russland aufgerieben wird. Das Lied gipfelt in dem Satz des einen Soldaten, der andere möge doch seine Kinderbetteln schicken, wenn sie hungrig wären: denn es gibt ein wertvolles Verlangen, nämlich den Kaiser zu schützen. Das Gedicht prangert die Idiotie der nationalistischen Pose Frankreichs an, um die deutsche zu kritisieren. Schumann kommentiert das am Schluss mit einem für ihn so typischen Nachspiel: wir hören eine absteigende chromatische Linie, die nichts mit dem ganzen Stück zu tun hat. Das bedeutet: »Und diesen Unsinn glaubt ihr

wirklich?« Nach den »Grenadieren« singe ich »Der Pilgrim vor St. Just«, ein Meisterwerk von Loewe, das nur wenige kennen. Kaiser Karl V., am Ende seines Lebens, klopft an die Klostertür und spricht den eindrücklichen Satz: »Nun bin ich vor dem Tod den Toten gleich, und fall' in Trümmer, wie das alte Reich«. Vergessen wir nicht, es geht um jenen Herrscher, der sagen kann: »Mehr als die Hälfte dieser Welt war mein«. Wie Loewe damit musikalisch umgeht, lässt viel mitschwingen. Im Sinne von: Was bleibt denn übrig von all der menschlichen Macht, dem Glanz? Von all dem, was wir sind und haben?

Als letztes Lied des Abends hört man den Schubert'schen »Atlas«, warum haben Sie ihn ans Ende gesetzt?

- FB Für mich ist »Der Atlas« das große Testament des Heinrich Heine über die Pose des romantischen Dichters, der sagt: »Du stolzes Herz, du hast es ja gewollt! Du wolltest glücklich sein, unendlich glücklich / Oder unendlich elend, stolzes Herz. / Und jetzo bist du elend.« Es ist also die Eingebildetheit des Künstlers, der sagt: Unendlich glücklich oder unendlich unglücklich, aber *unendlich* muss es sein. Diese bourgeoise Mitte, dieses Solala, das ist keine Haltung für einen Romantiker. Heine hat das gekannt und erkannt und hat den »Atlas« als Statement geschrieben: für sich und seinesgleichen, eine Reflexion über das Aufgeblasene, über die Pose.

Aber braucht man als Künstler nicht diese extreme Forderung an sich selbst, die Sucht nach dem Absoluten, nach dem großen Ausdruck?

- FB Da kann ich mit Goethe antworten. »Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt / Gab mir ein Gott zu sagen, wie ich leide«, lässt er Torquato Tasso sprechen. Das Besondere ist nicht das Leid oder die Qualität der Emotion, sondern das Sagen, das Nicht-Verstummen. Wenn alle nicht mehr sprechen können und der Dichter plötzlich zu reden anfängt, zu bekennen anfängt, die Worte findet – dann hat das eine Größe!

SOLISTENKONZERT

Florian Boesch / Klavier Malcolm Martineau

Lieder von Carl Loewe, Robert Schumann

& Franz Schubert

1. Dezember 2022



Das Mysterium des Schaffensprozesses oder: Die jüngste Gevatterin erhält den Preis

Nach *Parsifal* 2021 und *Tristan und Isolde* im April 2022 leitet Musikdirektor Philippe Jordan am 4. Dezember mit den *Meistersingern von Nürnberg* seine dritte Wagner-Premiere an der Wiener Staatsoper. Ein Werk, das er ebenfalls an unzähligen wichtigen Bühnen – unter anderem bei den Bayreuther Festspielen – dirigiert hat und das ihm von Jugend an sehr nahestand. Kurz vor den letzten großen Abschlussproben gab er das folgende Interview.

Sie sagten einmal, dass Tristan und Isolde die Essenz von Wagners Schaffen wäre, gewissermaßen der gesamte Wagner im Fokus des Brennglases. Was sind angesichts dieses Befundes nun die Meistersinger?

PHILIPPE JORDAN Sowohl als Interpret wie als Publikum ist man bei den *Meistersingern* am nächsten am Wesen Wagners dran – an Wagner als Person genauso wie an Wagner als Künstler und seinem Verständnis von Kunst. Es geht hier um nichts weniger als um die immer neue und zentrale Frage des Verhältnisses, der idealen Verschmelzung von Form und Inhalt einerseits und des Quells von Inspiration und Einfall andererseits. Ohne Struktur, Aufbau und Übergänge bleiben die besten Ideen lose im Raum stehen, umgekehrt wird aus der klarsten und durchdachtesten Form nie ein Kunstwerk, wenn der Einfall fehlt. Da Wagner die Einfälle bekanntlich meistens nicht einfach so zuflossen, glaubte er zeitweise aus inszenierten Wutanfällen, Hass, Gegnerschaft – bis hin zu seinem abstoßenden Antisemitismus – die Triebfeder für seine Inspirationen gewinnen zu können. Zeitlebens beschäftigte ihn die Frage nach dem Geheimnis der Genese eines Kunstwerks – und hier in den *Meistersingern* hat er eine schöne Antwort gegeben. Um also auf Ihre Frage zurückzukommen:

Tristan und die Meistersinger gehören, gerade durch ihre offensichtliche Gegensätzlichkeit, eindeutig zusammen, sie bedingen einander geradezu. Erst in der Zusammenschau beider Werke wird endgültig verständlich, was Wagner wichtig war.

Auch wenn die Meistersinger ursprünglich als Satyrspiel zum Tannhäuser gedacht waren, sind sie also das Pendant zu Tristan und Isolde?

PJ Das Einzige, was die *Meistersinger* mit *Tannhäuser* verbindet, ist die grundsätzliche Idee des Künstlerdramas. Ansonsten zeigt Wagner all das, was in *Tristan* zur Vollendung gebracht wurde, in den *Meistersingern* als Antithese auf: zum Beispiel Chromatik gegen Diatonik, Harmonik gegen Kontrapunkt, Tragödie gegen Komödie, Helden gegen Bürger.

Apropos Komödie: Warum hat Wagner die ausdrückliche Bezeichnung »Komödie«, die er ursprünglich sehr wohl angedacht hatte, letztendlich dann gestrichen und die Meistersinger lediglich als »Oper in drei Aufzügen« bezeichnet?

PJ Es stimmt schon, dass man Wagner gemeinhin die komische Seite aufs Erste gar nicht zumutet – aber selbst das *Rheingold* und passagenweise *Siegfried* weisen Aspekte des Komödiantischen

auf. Ich denke, dass sich die *Meistersinger* während des Schaffensprozesses vom Schöpfer emanzipiert haben und Wagner in der endgültigen Gattungsbezeichnung diesem Prozess Rechnung getragen hat. Und da sind wir wieder beim Geheimnis der Entstehung eines Kunstwerkes. Es ist etwas Größeres, Umfassenderes herausgekommen, als von Wagner zunächst angedacht. Dazu kommt, dass sich die großen Komödien seit den Griechen über Shakespeare bis heute von leichten Schwänken dadurch unterscheiden, dass sie die *Conditio humana* in ihrer ganzen Tiefe beleuchten. Nicht zuletzt darum sehe ich – auch hinsichtlich der Qualität des Textes, den man losgelöst von der Musik öffentlich in Lesungen geben kann – in den *Meistersingern* eine der besten deutschsprachigen Komödien. Durchaus auf derselben Höhe wie etwa Kleists *Zerbrochener Krug* oder Lessings *Minna von Barnhelm*.

Wenn wir schon beim Text sind, kann die Barform der Meistersinger-Dichtung nicht unangesprochen bleiben.

PJ Zumal es beim Stollen-Stollen-Abgesang-Aufbau eines Bars, weit über die rein sprachliche Ebene hinausgeht. Hans Sachs erklärt es Walther im dritten Aufzug sehr eindrücklich: Es geht um die Vereinigung des Gegensatzes, aus dem etwas Neues entsteht: »Das rechte Paar« aus dem die Kinder hervorgehen – womit wir wieder beim Thema Form-Inhalt wären. Wagner hat die Barform übrigens nicht nur in den *Meistersingern*, etwa im Stolzing- und im Beckmesserlied verwendet. In »Wotans Abschied« in der *Walküre* – um nur ein Beispiel zu nennen – taucht sie ebenfalls sehr schön ausgeführt auf. Überhaupt ist die Barform nicht nur für die mittelalterlichen Meistersinger von Bedeutung, sondern für die gesamte klassische Musik.

Sie haben in den Proben darauf hingewiesen, dass Sie Eva ebenfalls als Meisterin sehen, ja sogar als die eigentliche Meisterin. Warum?

PJ Zunächst erfüllt sie nur die Funktion der inspirierenden Muse, indem sie Walther zu seinem Lied entzündet. Aber wenn im dritten Aufzug, knapp vor dem unbeschreiblich großartigen Quintett, der Tristanakkord als Eigenzitat Wagners erklingt, wird weit mehr ausgedrückt als Sachs' Erkenntnis, dass eine Verbindung zwischen ihm und Eva traurig ausgehen würde. Schon mit dem Ausruf Evas »O Sachs! Mein Freund« einige Partiturseiten früher, bricht

aus Eva eine Musik heraus, wie sie vorher und nachher in der gesamten Oper nicht wieder auftaucht. Plötzlich sind wir in der Musiksprache von *Tristan und Isolde*, ein Urerlebnis Evas bahnt sich hier seinen Weg. Ihre Loyalität und Freundschaft zu Sachs gipfeln in ihrer Dankssagung, in ihrer Bestätigung, dass sie alles vom Meistersinger Sachs gelernt hätte. Ihr »Durch dich gewann ich, was man preist, durch dich gewann ich, was ein Geist, durch dich erwacht, durch dich nur dacht ich edel, frei und kühn; du liebst mich erblühen« betrifft natürlich nicht nur ihr Frausein, sondern auch ihr künstlerisches Verständnis. Wagner setzt besagten Tristanakkord auf das Wort »bang« in Evas Satz »Euch selbst, mein Meister, wurde bang«, weil Sachs spätestens durch diesen Ausbruchs Evas deren übergroße künstlerische Potenz begreift. Bang nicht aus Liebe allein, sondern bang durch Anerkennung, Respekt. Nicht umsonst lässt er sie, die er nun als jüngste Gevatterin tituliert, daraufhin das nachfolgende Quintett eröffnen. Und wie wunderbar sublimiert, transzendiert sie ihr »Beklommenheitsmotiv« vom Beginn der Szene, und damit ihre persönliche Lebenssituation beim Übergang zum Quintett in eine der schönsten Melodien der gesamten Oper! Zugleich zeigt sie sich auch als talentierte Dichterin, wenn sie die einzelnen Worte der »Sellenigen Morgentraumdeutweise«, also des eben gefundenen Titels von Walthers neuem Lied, jeweils an den Beginn der einzelnen Verse der von ihr angestimmten Melodie setzt. Walthers oft zitiertter Ausspruch in der letzten Szene, sein »Nicht Meister! Nein! Will ohne Meister selig sein!« soll eine Verbeugung vor Eva symbolisieren. Walther will – was er öffentlich nicht sagen kann – ihr den Kranz zuerkennen, ihr der wahren Meisterin.

Neben dem Quintett heben Sie in allen Gesprächen über die Meistersinger das Vorspiel zum dritten Akt immer wieder gesondert hervor.

PJ Tatsächlich ergreift mich dieses Orchesterstück, das vieles aus dem dritten Aufzug vorbereitet, durch sein unglaublich tiefempfundenes, anrührendes Nachsinnen über den Weltenlauf und das Mensch-Sein an sich, jedes Mal neu. Das im Schusterlied angerissene »Wahnmotiv« erfährt hier eine Fortführung, Blech und Fagott stimmen den »Wach-auf«-Chor der Festwiese an, der von Eva gestaltete, bereits angesprochene wundervolle Übergang zum Quintett, erklingt. Und Wagners Hommage an Johann Sebastian

Bach wird einmal mehr greifbar: Wir hören in diesem Vorspiel beispielsweise eine Fuge, die genauso gut aus Bachs *Kunst der Fuge* sein könnte.

Der Leipziger Richard Wagner hat also Bach besser gekannt als es viele seiner Zeitgenossen taten.



PJ Mendelssohn hat die *Matthäuspassion* sicherlich in das Bewusstsein der breiten Öffentlichkeit zurückgeholt. Das heißt aber nicht, dass dieses Werk und Bachs Schaffen generell gänzlich verschwunden gewesen wären. Wagners Idee des Musikkramas basiert sicher nicht nur auf Gluck, Mozart, Beethoven und der französischen Grand opéra, sondern hat eine wichtige Wurzel in den Bach'schen Passionen. Das Wechselspiel von Evangelist-Akteure, die Dramatik der großen Turbachöre, ja sogar die Sprache der Passionen hinterließen bei Wagner deutliche Spuren – und hinsichtlich der Fugen, der Kontrapunktik und den Chorälen natürlich ganz besonders in den Meistersingern.

Es wäre aber ganz falsch, bei den Meistersingern aufgrund von Diatonik, Choral und Fuge von einer tonalen Kehrtwende Wagners zu sprechen.

PJ Natürlich wäre das falsch. Wenn im »Fliedermonolog« in den Hörner das Lenzmotiv ertönt und die Streicher dazu ein Tremolo sul ponticello

spielen, nimmt Wagner im klanglichen Ausdruck sogar den Impressionismus vorweg. Die Quartschichtung in der Prügelszene erinnert sogar an Schönbergs 1. Kammerinfonie und die Verwendung des Dominantseptnonakkords beult die damals traditionelle Tonartensprache auf sehr originelle Weise aus.

Die Schlussansprache von Hans Sachs ist spätestens durch den nationalsozialistischen Terror geschichtlich belastet. Wie damit umgehen?

PJ Ich wundere mich, dass das »Für deutsches Land das deutsche Schwert!« aus dem *Lohengrin* deutlich weniger hinterfragt wird. Ich glaube, dass man die Schlussansprache richtig lesen sollte. Es geht hier um Werte, es geht darum, dass Neues immer nur durch das Vorhandensein des Früheren entstehen kann – sei

es durch Weiterführung, sei es durch bewusste Opposition. Das Vernichten und Fallenlassen dessen, was über Jahrhunderte gewachsen ist, kann in der Kunst kein vernünftiger Weg sein – gerade in unserer heutigen globalisierten Welt ist das Hochhalten der eigenen künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten, wie dies Sachs fordert, von ungeheurer Wichtigkeit. Und das ist die Botschaft. Nicht auf dem Wort »deutsch« liegt die Betonung, sondern auf dem Wort »echt«. Echt im Sinne von authentisch.

DIE MEISTERSINGER VON NÜRNBERG
4. (Premiere) / 8. / 11. / 15. / 20. Dezember 2022
Musikalische Leitung Philippe Jordan
Inszenierung Keith Warner Bühne Boris Kudlicka
Kostüme Kaspar Glarner Licht John Bishop
Video Akhila Krishnan
Choreographie Karl Alfred Schreiner
Mit u.a. Michael Volle / David Butt Philip / Hanna-Elisabeth Müller / Georg Zeppenfeld / Wolfgang Koch / Christina Bock / Michael Laurenz

MEISTERSINGER & *Meistersingerin*

Michael Volle, Hanna-Elisabeth Müller &
David Butt Philip im Gespräch



Michael Volle



Hanna-Elisabeth Müller



David Butt Philip

Meistersinger ist nicht nur ein langes, sondern auch ein ungemein vielschichtiges Werk, zu dem es, wie zu Wagner und seinen Werken ganz allgemein, kilometerweise Literatur gibt. Wir alle kennen ja viele unterschiedliche Sichtweisen auf diese Oper. Als Einstieg daher in Kürze: Worum geht es für Sie in den Meistersingern?

HANNA-ELISABETH MÜLLER Ich würde als allererstes, aus dem Bauch heraus sagen: um die fantastische Musik.

MICHAEL VOLLE Es ist eine unglaublich spannende Geschichte über Beziehungen, über Neues, Veränderndes, über das Scheitern. Sehr menschlich. Sehr zeitlos. Und aktuell.

DAVID BUTT PHILIP Anders als bei anderen Wagner-Opern geht es um Kunst, die Notwendigkeit des Fortschritts und um Menschlichkeit. Es kommen echte Menschen vor, in echten Lebenssituationen und im Erleben echter Erfahrungen. Keine Götter, keine Gespenster, keine Monster.

Die Meistersinger waren als Komödie gedacht, herausgekommen ist aber sicherlich kein reines

Lachtheater. Wie komödiantisch sehen Sie das Werk?

HM Fast ein Drama mit Augenzwinkern. Und eine Gratwanderung zwischen Komik und größtem Ernst.

DBP Rein technisch handelt es sich eher um eine Komödie, vieles in dem Werk ist hell und warm. Und echt.

MV Es ist alles drin. Der liebe Kollege Georg Zeppenfeld meinte: Wenn man die Komik nicht herausarbeitet, dann hat man sein Ziel auch verfehlt. Es ist also viel Komisches in der Oper, etwa in der Meistersitzung, aber es sind mitunter auch Kleinigkeiten. Wenn Eva zu Sachs in die Schusterstube kommt und wissen möchte, wie es um den Stolzing steht, zunächst aber das Theater mit dem drückenden Schuh veranstaltet ist das saukomisch! Dann aber geht es gleich wieder in die tiefste Melancholie.

Hans Sachs ist für viele eine Idealfigur, als Denker und Künstler. Er hat aber auch seine Schattenseiten, wenn man genau hinschaut.

HM Sachs ist wie jeder echte Mensch, er trägt alles in sich. Und ich würde behaupten, dass all das auch in der Oper aufblitzt, zumindest, wenn man es sehen möchte. Ausschließlich und nur positiv erscheint er mir nicht.

MV Er ist durchaus sehr menschlich in seiner Enttäuschung, Eifersucht und Hinterfotzigkeit. Wie er Beckmesser auflaufen lässt, das ist absolut berechnend. Im ersten Teil ist Beckmesser absolut souverän, da geht es um Regeln, wenn er sich auf das schlüpfrige Gebiet von Emotionen und Liebeserklärungen begibt, da loost er derartig ab! Sachs könnte das steuern, helfen, ihn anleiten. Das tut er aber nicht, weil er ja will, dass Beckmesser verliert. Das ist eine dunkle Seite. Aber wie Hanna-Elisabeth sagt: jeder von uns hat alle Schattierungen. Es gibt keine Heiligen.

Hat auch Walther seine dunklen Seiten?

DBP Man erlebt in dieser Produktion so etwas wie einen Charakterbogen Walthers, wenn er etwa im 2. Akt an dem Trauma leidet, das die Meister im 1. Akt bei ihm ausgelöst haben. Und er Zweifel hat, ob er ein Künstler ist und Eva gewinnen kann. Wird er jemals akzeptiert werden? Da ist einiges an Dunkelheit. Aber in großen Teilen des 1. und des 3. Akts wird er als die positive Kraft dargestellt.

Und ist er ein einfacherer Charakter als Sachs?

DBP In der Struktur des Stücks ist Walther ein idealistischer Charakter, durch den Sachs Frieden und Erfüllung in seinen künstlerischen Zielen sowie Erleuchtung findet. Ich weiß nicht, ob er ein einfacherer Charakter ist, man sieht nicht so viele Seiten von ihm, das bedeutet aber nicht, dass sie nicht existieren. Jedenfalls muss man ihn mit viel charakterlicher Tiefe spielen. Man sieht bei Sachs freilich größere Tiefe als bei allen anderen Figuren. Aber das betrifft alle Figuren der gesamten Opernliteratur. Man könnte sagen, dass Sachs die vielleicht vielschichtigste Abbildung einer menschlichen Persönlichkeit in der Oper schlechthin ist.

Nun ist das Verhältnis zwischen Sachs und Eva ein besonderes. Es schwingt ja sehr vieles mit. Empfinden da beide Seiten gleich?

MV Diese Frage öffnet den Blick auf einen ganz wichtigen Aspekt, der diese Rolle zu einer der größten macht, auch darstellerisch. Wenn Walther nicht gekommen wäre, wären Eva und Sachs ein Paar. Durchaus. Egal wie groß der Altersunterschied ist. Er kapiert ja erst im Verlauf

des 2. Aktes im Duett mit Eva, was da so läuft. Und da hat er sehr zu schlucken.

Würde er, wenn es Walther nicht gäbe, vielleicht sogar beim Wettsingen um Eva antreten?

HM Ich gehe stark davon aus, jedenfalls wäre ich sehr enttäuscht, wenn es nicht so wäre. Es ist ein komplexes und schwieriges Verhältnis. Denn eigentlich fehlt die Vaterfigur in dem Stück. Pogner ist das ja nicht, zumindest emotional nicht. Also wird Sachs im Heranwachsen von Eva immer wichtiger, fast ein Ersatzvater, der die erste Anlaufstelle für all ihre Fragen darstellt. Auch was emotionale Themen betrifft. Sicherlich war daher ihr erster Gedanke, als sie von diesem Wettsingen erfuhrt: Hoffentlich tritt Sachs an! Er ist ihr lieber als Beckmesser oder ein anderer. Sie liebt ihn auf eine gewisse Weise, daher fällt ihr der Abschied ja auch so schwer.

MV In der Schusterstube, vor dem Quintett, wenn sie singt »Oh Sachs, mein Freund...«, da verreißt es mich jedes Mal und ich könnte losheulen, weil es so schön ist. Er verliert da sehr viel, und ist danach auch nicht mehr der unangefochtene Meister des Gesangs. Weil da etwas Neues, Überwältigendes kommt. Das will er ja auch, aber leicht ist es für ihn nicht.

Ist Walther eine jüngere Version von Sachs?

DBP Nein, das denke ich nicht. Sachs sieht in Walther eine Art der Reinheit des Geistes und eine künstlerische Begabung, die er auch in sich erkennt. Natürlich erforschen sie den jeweilig anderen Charakter in Beziehung zu sich selbst. Aber es ist wichtig zu beachten, dass Walthers Background anders ist. In einem modernen Kontext sehen wir es vielleicht ein bisschen problematisch, dass Walther ein Adeliger ist statt aus der Arbeiterklasse zu kommen, wie die anderen in *Meistersinger*. Ich verstehe natürlich, warum es aus der Sicht des 19. Jahrhunderts so gemacht wurde. Aber heute wäre es für uns befriedigender, wenn es umgekehrt wäre. Wenn Walther der Arme wäre, der sich durch Dichtung ausdrückt.

Wie wird es nach dem Wettsingen weitergehen? Bleiben Walther und Eva in Nürnberg?

MV Ich glaube das nicht. Denn alles, was dort so verkrustet und alt ist, wird sich nicht sofort ändern.

DBP Das ist natürlich immer eine Interpretation. In meiner Vorstellung leben sie glücklich, bis dass der Tod sie scheidet – allerdings nicht in Nürnberg. Das Ende kann man zweideutig sehen. Ist

das Ringen von Sachs vorbei? Sind die Fragen, die er am Ende aufwirft, wichtiger als der Rest der Oper? Mein erster *Meistersinger*-Kontakt war als Chorist und dabei erlebte ich am Ende ein außerordentliches Glück seitens des Publikums wie auch der Darsteller. Und für mich ist es das, was das Ende definiert.

Träten Sachs und Stolzing gegeneinander an: würde das Volk sich vielleicht sogar für Walther entscheiden, weil er eben so überwältigend und neu ist?



MV Das ist eine Hypothese, aber sie trifft zu. Das Volk ist ja auf Walthers Seite. Wenn der seine Schmalzlocken wirft, bleibt kein Auge trocken. Aber wenn es so wäre, müsste Sachs Nürnberg verlassen. Diese Niederlage wäre zu verheerend.

Wie geht Eva mit all dem um? Sie hat sich womöglich mit dieser seltsamen, starren Gesellschaft, die sie als Preis ausschreibt, abgefunden. Und dann kommt etwas ganz Unerwartetes. Öffnet sich etwas in ihr, auch im Sinne einer neuen Lebenssicht?

HM Das kann ich mit großer Sicherheit bejahen. Sie verlieben sich ja ineinander, bevor Walther von dem Wettbewerb erfährt. Alleine sein Auf-tauchen vervielfacht die Geschwindigkeit ihres Erwachsenwerdens. Wir alle kennen das, dass im Zustand des Verliebtseins Entscheidungen ganz klar und schnell gefällt werden. Plötzlich ist da ein neuer Beginn. Und genauso geht es Eva.

Walther liebt Eva. Liebt Eva Walther auch, oder ist er nur ein Ausweg aus der engen Meistersgesellschaft?

DBP Beides ist möglich. Es stimmt sicherlich, dass Walther für sie einen Weg nach außen bietet. Aber ich denke dennoch, dass sie ihn liebt, sie zeigt ihre Gefühle ja sehr deutlich. Es ist nichts Zynisches an der Sache.

Was ist die »Funktion« der Eva? Ist sie nicht nur ein Anlass, die Geschichte in Schwung zu bringen?

HM Anfangs ist Eva nur eine Marionette, sie ist ein wohlerzogenes Kind, das als Preis vergeben werden soll. Auch, damit Pogner seinen Einfluss behalten und weiterhin ein wenig mitmischen kann. Aber wider Erwarten entwickelt sie sich und bietet Paroli – und kehrt dem Ganzen den Rücken. Diese Entwicklung ist eine spannende. Und man darf nicht vergessen, dass Eva vieles von Sachs gelernt hat. Er hat ihr sein Wissen mitgegeben – und das steckt sie alles in diese kleine Arie rein, diese Ansprache an Sachs. In einem gewissen Sinne wird sie zu einer »Meistersängerin«, wie Philippe Jordan meinte. Letztlich ist sie jene Figur, die »unwichtig« scheint, der aber das gelingt, was so schwer ist: Die Regeln der Kunst und die Emotionen miteinander zu verknüpfen, und das mit Einfachheit und Ehrlichkeit.

Ist am Ende Sachs Geschichte? Sind Eva und Walther wie in der Zauberflöte das neue Paar?

HM Man könnte hier durchaus Parallelen finden, aber lassen wir das Märchen lieber bei Pamina und Tamino...

DBP Ich finde, dass das eine schöne Parallelle ist. Für mich werden Eva und Walther als ein romantisches archetypisches Paar gezeigt. Sie verlieben sich auf den ersten Blick, dann gibt es Widerstände zu überwinden. Für mich persönlich ist es hilfreich, das einfach so zu belassen.

Und wen halten Sie letztlich für den größeren Künstler?

DBP Das ist die falsche Frage! Sachs ist der größere Philosoph und der größere Handwerker. Aber die Hauptsache ist die große Menschlichkeit in dem Stück, dass Sachs sich entscheidet und auf die Liebe zu Eva verzichtet – für den jungen Mann, den sie ehrlich liebt.

HM Ich finde, man merkt in der Oper, dass Sachs mehrschichtiger ist als Walther. Der ist unbeschwörter und mehr so drauflos. Er sprüht vor

Enthusiasmus, ist stolz und ein Kämpfer. Sachs hingegen ist, schon von Beginn der Oper an, vom Leben gezeichnet. Das ist eine zerbrechlichere Basis. Und daher vielleicht in einigen Momenten berührender.

Der Hans Sachs ist eine Ihrer Leibrollen, eine Lebensrolle – und umgekehrt gelten Sie als die Idealverkörperung dieser Figur. Sie sangen aber auch schon den Beckmesser, kennen also diese Oper aus unterschiedlichen Blickwinkeln. Gibt es für Sie dennoch etwas Neues zu entdecken?

MV Dieses Stück ist so komplex, so groß in Quantität, aber auch so vielschichtig, dass man wirklich, wenn man genau zuhört, stets Neues entdecken kann. Aber auch der Regisseur Keith Warner, der einen ganz eigenen Zugang schafft, hat mir nochmal ganz neue Seiten des Sachs-Charakters eröffnet. Er erzählt viel von der persönlichen Seite Sachsens, es ist nichts Ausgetretenes, Altes, was er zeigt, sondern wirklich Spannendes. Wie Warner Wagner kennt, wie er sich auskennt – ich bin restlos begeistert.

Eine der Herausforderungen, nicht nur für Sachs, ist die Länge der Oper.

DBP Für mich als Nicht-Muttersprachler ist der Text eine echte Herausforderung. Der Walther ist von der Wortanzahl her doppelt so lang, wie meine bisher längste Partie: der Lohengrin. Es geht also auch um ein Durchhaltevermögen, und damit meine ich nicht nur das stimmliche.

Die Schlussansprache des Hans Sachs mit ihrer nationalistischen Aussage – wie geht der Sänger der Partie mit ihr um?

MV Ich erinnere mich, dass Barrie Kosky sein Konzeptionsgespräch zur *Meistersinger*-Produktion in Bayreuth 2017 mit dem Satz begonnen hat: »Wagner ist nicht verantwortlich für Auschwitz«. Wir wissen, wie die *Meistersinger*

missbraucht wurden. Und man muss höchst wachsam sein und immer im Kopf haben, was Wagner Schreckliches gesagt und geschrieben hat. Übrigens auch andere Komponisten, ich bin schier vom Glauben abgefallen, wie sich mein musikalisch alles überstrahlender Bach über Juden geäußert hat. Das ist nie zu entschuldigen! Aber ich bin sicher, dass ein Mensch, der fehlbar war wie Wagner, dennoch auch Künstler war – und in der Kunst kann ein solcher Rassismus keinen Platz haben. Man darf nie aufhören



Wagner zu hinterfragen und die Diskussionen darüber sind enorm wichtig. Wagner hat ja viele bewundert, auch wenn er gegen Meyerbeer und andere gewettert hat, und er nahm wahr, was andere geschaffen haben, auch nicht Deutsche. Hier geht es um Kunst an sich! Daher, wenn ich am Schluss sage, »was deutsch und echt«, dann betone ich das deutsch fast überhaupt nicht, sondern das »echt«. Die Oper spielt ja in Deutschland, wäre der Handlungsort in Frankreich, würde Sachs französische Meisterehre sagen. Es geht also um einen allumfassenden Kunstbegriff, er versucht zu zeigen, welche Verantwortung man als Künstler hat. Damit wendet er sich an Walther, gleichzeitig aber auch an alle.

Besetzung und Termine von *Die Meistersinger von Nürnberg* auf Seite 11

SACHS IM TRAUM- SPIEGEL

Der britische Regisseur Keith Warner zählt international zu den Größten seines Fachs. Sein Repertoire ist umfassend, seine Liebe zur Oper überwältigend und seine Arbeitskraft erstaunlich. Darüberhinaus wird er von Sängerinnen und Sängern aufgrund seiner Fachkenntnis, seines Wissens und seines Handwerks hochgeschätzt. Einen besonderen Schwerpunkt hat der Regisseur, der nun an der Wiener Staatsoper debütiert, auf Wagner gelegt, dessen zentrale Werke er mehrfach inszeniert hat. Nur eine Oper fehlte ihm bislang noch: *Die Meistersinger von Nürnberg*. Dieses Werk – eines der größten der Operngeschichte – bringt er nun an der Wiener Staatsoper neu heraus. Zehn Jahre nach der letzten *Meistersinger*-Aufführung im Haus am Ring und rund 50 Jahre nach der Premiere der letzten Produktion.

Gehen wir einmal davon aus, dass die Meistersinger eine Komödie sind. Aus Ihrer britischen Sicht betrachtet: Worin liegt der Unterschied zwischen britischem und deutschen Humor?

KEITH WARNER Ich habe nie einen großen Unterschied wahrgenommen. Die Menschen lachen über Chaplin, über Woody Allen, weltweit, überall. Daher kann ich keinen großen Unterschied

zwischen England und Deutschland entdecken. Wobei es in einem anderen Aspekt einen Unterschied gibt: In Deutschland und Österreich wagen Menschen viel weniger, *in* der Oper zu lachen. Sie scheinen das Gefühl zu haben, dass eine Komödie weniger wert ist als eine Tragödie. Also ist eine Komödie nichts für ein ernstzunehmendes Opernhaus. In Amerika oder England

gibt es diesen Gedanken nicht. Niemand dächte, dass die Shakespeare-Komödien weniger wert wären als seine Tragödien. Oder Eugene O'Neil oder Oscar Wilde keine große Kunst. Ich erinnere mich an einen *Don Giovanni* im Theater an der Wien, den ich inszenierte. Ich glaube bei diesem Werk an das Drama giocoso, also die Komödie. Bei der Premiere: fast kein Lachen. Am nächsten Tag las ich aber in den Zeitungen,

kW Ich denke, das war zuallererst für Wagner eine Frage. In der ersten Annäherung an das Werk, in der Marienbader Zeit, wollte er eine Komödie. Als er die Oper ausarbeite, war er allerdings in einer gänzlich anderen Stimmung, wir wissen von seiner Verzweiflung, und er hörte auf, die *Meistersinger* als eine Komödie zu bezeichnen – es solle keine leichte »Operette« mehr werden. Das sind die *Meistersinger* übrigens auch nicht.



Keith Warner

wie lustig diese Produktion doch gewesen wäre! Man traut sich also kaum zu lachen. Wohlgernekt, im Theater. Denn wenn ich in Deutschland und Österreich mit Freunden zusammensitze, lachen wir über dieselben Dinge.

Nun aber: Sind die Meistersinger eine Komödie? Egal, ob man sich zu lachen traut oder nicht.

Ich denke, dass man in dieser Oper eine Reise entdeckt. Die ersten beiden Akte sind komödiantischer, kommen wir aber zu Beckmesser's Lied, dann ist es nicht komisch, sondern schmerhaft, quälend, grausam. Eine Selbstdemütigung. Wie also das Stück fortschreitet, wird es immer ernster. Und im 3. Akt klingt die Musik für mich deutlich dunkler. Dann, am

Ende, haben wir wieder ein traditionelles Komödienfinale, im Sinne von: der Bub bekommt das Mädchen und so weiter. Wenn wir uns den Wahn-Monolog des Sachs anschauen und dann seinen langen Dialog mit Walther, dann finden wir – so las ich einmal – die profundierte Analyse der Schopenhauer'schen Philosophie. Es folgen Beckmesser und dann dieser tiefgründige, menschlich schmerzhafte Moment von



Sachs, wenn Eva im Quintett singt. Es geht um Erwartungen, die sich ändern... Ich denke, dass Wagner die Komödie schlecht aufrechterhalten konnte. Aber so wurde die Sache gehaltvoller, reicher. Mir fällt der Autor Alan Ayckbourn ein, der inzwischen über 80 Jahre alt ist und unzählige Stücke schrieb. Begonnen hat er mit sehr cleveren Komödien, im Alter wurde es deutlich düsterer. Wie gesagt: eine Reise!

Ein wichtiger Aspekt Ihrer Inszenierung ist der Traum. Wer träumt? Und was?

kw Ich stellte mir den Traum von Sachs als kreatives Bedürfnis vor, in dem Sinn, dass er eine Geschichte über seine Gefühle erschafft. Ich wollte aber, dass dieses Träumen ansteckend ist. Dass diejenigen, die sich anstecken lassen und das nötige Talent haben, ihre eigenen Welten erschaffen können, eine Art von Illusion. Plötzlich beginnt Sachs, in Walthers Fantasie einzutauchen, er wandelt durch dessen Welten, und umkehrt kann Walther auf jene von Sachs zugreifen, auch Eva tritt dazu. Mir gefällt es, wenn das Verhältnis zwischen der Realität und

der inneren Vorstellung des Künstlers oder des individuellen Traums fließend wird. Man fragt dann nicht mehr: Was ist das jetzt genau? Wir kennen das von Shakespeare, vom *Sommernachtstraum*, aber auch vom *Sturm* und anderen Werken, dass Realität und Illusion sehr eng miteinander verwoben sind. Genau das spüre ich auch seit langem in der Musik der *Meistersinger*. Man könnte das Ganze ausschließlich als Traum

von Sachs zeigen – aber umso älter ich werde, desto weniger möchte ich eine konzeptuelle Sicht entwickeln, die nur einen Weg, nur eine Interpretation zulässt. Ich mag es, wenn es eine Zweideutigkeit gibt.

Wagners Werk ist umgeben von vielerlei Theorien und Ideen. Wie bringt man eine seiner Opern mit – oder trotz – all dieser Theorie auf eine Bühne?

kw Indem es immer Theater bleiben muss. Ein Opernabend kann

nicht nur Idee oder Konzept sein, er muss in diesem Rahmen funktionieren. Als Darsteller oder Regisseur können wir einen alternativen Weg zur Philosophie gehen, wir können theatralisch denken. Das ist gleichrangig zur Philosophie und zu einer Ideenlehre. Was wir im Theater gemeinsam erleben, und wie das funktioniert, ist eine alternative Art, das Leben und die Welt zu sehen. Es ist nicht nur Unterhaltung! Durch das theatralische Denken lernt man Dinge auf eine Art zu sehen, wie man sie durch Philosophie niemals lernen könnte.

Von Wagner kennen wir auch Erschreckendes, auch die Meistersinger sind nicht frei von Bedenklichem.

kw Es ist sehr schwer, wenn man bei den persönlichen großen Idolen in der Kunst sehr schwierige Bereiche in ihrer Persönlichkeit entdeckt. Wenn man an Wagners *Judentum in der Musik* denkt, ist es zutiefst abstoßend, widerlich. Das kann man nicht tolerieren! Leider waren auch andere Künstler wie Dostojewski oder T. S. Eliot antisemitisch, sie versteckten es, Wagner aber

verfasste hundertseitige Pamphlete. Diese Angelegenheit hat einen Bezug, mit dem Österreicher und Deutsche sich auseinandersetzen müssen! Für mich, der ich aus einem anderen Kulturkreis komme, wäre es meiner Meinung nach nicht angemessen, mit dem Zeigefinger zu kommen und zu beurteilen, wie in dieser Gesellschaft mit dieser Sache umgegangen wird. Ich habe viele Produktionen gesehen, und viele Produktionen haben sich mit diesem Problem intensiv auseinandersetzt. Ich hielt es daher nicht unbedingt für notwendig, dass ich mich diesmal direkt damit auseinandersetze, weil es andere brillant gemacht haben. Man muss sich hier damit auseinandersetzen, aber hier vielleicht nicht mithilfe eines Briten.

»Sachs projiziert sich in die verschiedensten Figuren und spiegelt sich fast immer in ihnen.«

In Ihrer Arbeit spielen eine Reihe von Symbolen eine Rolle. Wir sehen einen Vogel, einen Kobold. Dieser erinnert auch noch an Friedrich Nietzsche. Bringen Sie hier eine weitere Interpretationsebene ein?

kW Sowohl der Vogel als auch der Kobold – es muss ja nicht unbedingt Nietzsche sein – finden ihre Deckung im Text. Walther singt ja von Raben, Elstern und Dohlen, das sind die Meister. Hier kommt etwas Surreales ins Spiel. Und dann sieht er sich selbst als einen prächtigen, goldenen Vogel. Walther wird dabei übrigens durchaus von Sachs unterstützt. Auch der Kobold kommt aus dem Text, Sachs spricht ihn im Wahn-Monolog an. Dazu kommt die Musik, in der ich von Anfang an eine etwas magische Mittsommernachtsmusik höre, die uns leitet und andere Entwürfe anbietet. Die Sache mit dem Nietzsche-Kopf bezieht sich darauf, dass Wagner meinte, eine nagende Galle wäre notwendig, also etwas Irritierendes, das die kreative Fantasie befähigt. Ein Künstler braucht dieses kleine Sandkorn in der Auster, das ihn in Gang bringt. So gesehen war sei Hass auf Meyerbeer zum Beispiel ein Mittel, um herauszufinden, wie er selbst Opern schreiben wollte. Die italienische Opernpraxis, wie er sie hasste, führte ihn zu seinen Musikdramen. Das ist also der Kobold. Es muss nicht Nietzsche sein, es könnte auch Hanslick sein, Rossini, eine Person, von der Wagner sich irritiert fühlte. Ich weiß auch nicht, wie viele im

Publikum Nietzsche überhaupt erkennen. Nietzsche als Philosoph gefiel mir am besten. Es gibt natürlich auch eine Sachs-Referenz, auch er hat in sich etwas, eine Qual, die an ihm nagt, aber auch die Inspiration befähigt und die Tür zum Unterbewusstsein in gewisser Weise öffnet. Das bedeutet aber nicht, dass es in diesem Stück eine tiefe Auseinandersetzung Wagner-Nietzsche gibt. Es geht nur um die Irritation.

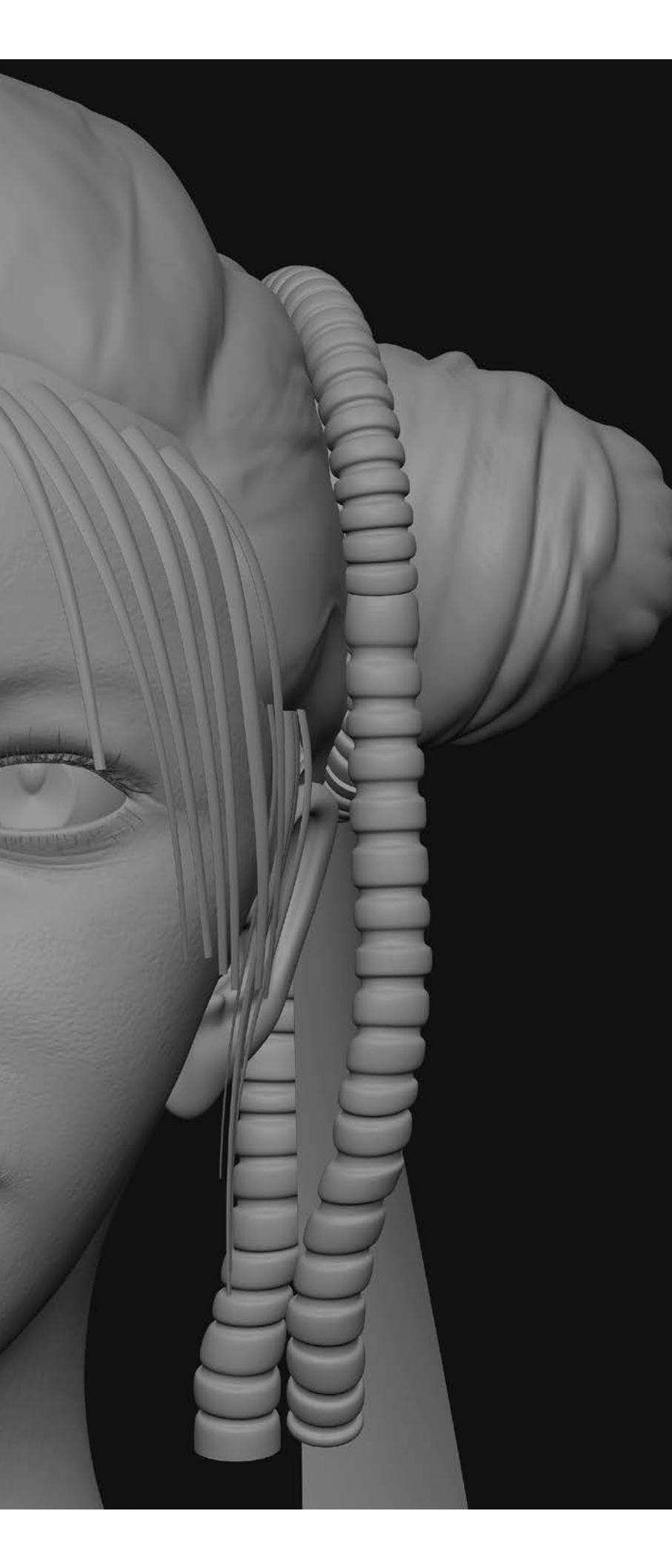
Sah sich Wagner eher in Walther abgebildet, oder war er doch Hans Sachs?

kW Über diese dramaturgische Frage habe ich viel nachgedacht. Und je länger ich mich mit dem *Ring*, mit *Lohengrin* und vor allem mit *Tristan und Isolde* beschäftigte, desto intensiver wur-

den die Überlegungen. Wagner hatte eine faszinierende Methode zu schreiben, sie bestand darin, Figuren in Teile zu trennen, als wären sie unterschiedliche Seiten derselben Medaille. Ich denke, Walther, Beckmesser, Sachs, vielleicht sogar Eva und David sind alles Aspekte einer Person. So sieht sich Sachs mitunter in David, wenn er flirten will... Diese Erkenntnis trägt dazu bei, wie ich die Oper inszeniere, nämlich, dass sich alles um Hans Sachs dreht. Er projiziert sich in die verschiedenen Figuren und spiegelt sich fast immer in ihnen. Es werden in ihnen verschiedene Aspekte von Sachs gezeigt. Eine komplexe, etwas dramaturgische Methode, die mich fasziniert! Manchmal scheint es fast, als gäbe es keine andere Person in dem Stück, das Ganze wird immer mehr zu einem Monodram mit Sachs, in dem wir immer tiefer in seine Gedanken eindringen.

DIE MEISTERSINGER VON NÜRNBERG
4. (Premiere) / 8. / 11. / 15. / 20. Dezember 2022
Musikalische Leitung Philippe Jordan
Inszenierung Keith Warner Bühne Boris Kudlička
Kostüme Kaspar Glarner Licht John Bishop
Video Akhila Krishnan
Choreographie Karl Alfred Schreiner
Mit u.a. Michael Volle / David Butt Philip /
Hanna-Elisabeth Müller / Georg Zeppenfeld /
Wolfgang Koch / Christina Bock / Michael Laurenz





EISERNER VORHANG

2022/23

»THE NEW ANGEL« VON CAO FEI

»Mein digitaler Avatar China Tracy lebt in der virtuellen Welt. Im Opernhaus gleicht das riesige Porträt einer ruhigen Skulptur. China Tracy ist still und mitfühlend, wie eine Buddha-Statue. Sie beobachtet die reale Welt schweigend und blickt vom schweren Bühnenvorhang, ohne Antworten zu geben.«

Cao Fei

Im Proszenium erscheint ein Gesicht. Es ist »China Tracy« – der Avatar der Künstlerin Cao Fei, das Spiegelbild ihres Alter Egos. Die digitale Hülle China Tracys gleicht einer Sammlung visueller Stereotypen einer »Kriegerin«. Dennoch wurde China Tracy nicht erschaffen, um zu kämpfen, und sie ist auch keine »ehrliche« Nachbildung Cao Feis in ihrem echten Leben. Schließlich wurde sie in Second Life geboren, einer virtuellen Welt ohne fixe Handlungen, choreographierte Aktionen oder Missionen, in der man sich auch nicht der (anpassbaren) Schwerkraft, ja nicht einmal des (virtuellen) Todes sicher sein kann. Als Bewohnerin eines solch virtuellen Reiches bewegt sich China Tracy durch die von Benutzer-Inhalten gesteuerte virtuelle Welt, driftet oder teleportiert sich zwischen virtuellen Städten hin und her.

China Tracy ist ein »neuer Engel«, ein Engel unserer Zeit, mit einer ewigen Gegenwart vor Augen, in der Ereignisse gleichzeitig und in Echtzeitkommunikation auftauchen, sich entfalten und wieder in sich zusammenfallen, während man auf das dunkle Loch spekulativer, noch nicht ans Licht gekommener Zukünfte zusteert.

Venus Lau

Die Ausstellungsreihe »Eiserner Vorhang« ist ein Projekt von museum in progress in Kooperation mit der Wiener Staatsoper und der Bundestheater-Holding. Jury: Daniel Birnbaum, Bice Curiger, Hans-Ulrich Obrist. Management: Kaspar Mühlmann Hartl, Alois Herrmann. Projektpartner: BLUE MOUNTAIN CONTEMPORARY ART (BMCA). Support: ART for ART, Hotel Altstadt, Johann Kattus, Foto Leutner und PRIVAT BANK der Raiffeisenlandesbank Oberösterreich. Medienpartner: *Die Furche* und *Die Presse*.

Hühnertanz und Liebesduett

Eine der liebevollsten und beliebtesten Ballettkomödien des 20. Jahrhunderts feiert im Dezember ihre Wiederaufnahme mit dem Wiener Staatsballett. Sir Frederick Ashtons La Fille mal gardée – Das schlecht behütete Mädchen – ist ein Meisterwerk des Demi-caractère-Balletts und ein Must-See für die ganze Familie!



Sonia Dvořák (Lise) & Géraud Wielick (Colas)



← Daniel Vizcayo
(Alain)

Lise liebt Colas.
Aber ihre Mutter,
die Witwe Simone,
hat längst andere
Pläne für die Tochter und
möchte sie mit Alain, dem
nicht ganz so smarten Sohn
eines reichen Weinbauern verhei-
ren ... Mit seiner Version von *La Fille
mal gardée* hat der englische Choreograph Sir

Frederick Ashton im Jahr 1960 die bis heute wohl
bekannteste Fassung jenes Balletts mit der längsten
Aufführungsgeschichte kreiert: 1789 choreographiert
von dem Franzosen Jean Dauberval und unter dem
Titel *Ballet de la Paille ou Il n'est qu'un pas du mal au
bien* (*Das Strohballett oder Es ist nur ein Schritt vom
Schlechten zum Guten*) am Grand Théâtre in Bordeaux
uraufgeführt, hat das Ballett nicht nur mit den damaligen
etablierten Balletttraditionen gebrochen, sondern
ganz nach dem Streben Jean Georges Noverres
das Leben der Bauern und Landwirte – der »normalen«
Menschen – und nicht das des Adels beschrieben.
»Die Charaktere und die Handlung Daubervals
entsprachen dem Zeitgeist, der bewusst römische
Helden durch französische ersetzte und die Natur
und das Gefühl ganz oben auf die Liste der Tugenden
stellte«, ergänzt Tanzkritiker John Percival. Die
Geschichte der heimlichen Geliebten, die nicht nur
über Eltern, sondern auch gesellschaftliche Regeln
triumphierten, wurde bei Dauberval zu einer Sitten-
komödie, die beim Publikum auf große Begeisterung
stieß und am Vorabend der Französischen Revolution
zur Stimme einer beunruhigten Nation wurde.

Jean Daubervals Uraufführung von *La Fille mal
gardée* inspirierte viele Generationen von Choreo-
graph*innen und Komponisten, sich mit diesem Werk
auseinanderzusetzen, so den Schüler Daubervals

Jean Aumer an
der Pariser Oper
1828 – jene Rekon-
struktion, in der
die Wiener Tänzerin
Fanny Elßler 1837 ihr be-
rühmtes Portrait der Lise
gab – und weitere Größen der
Ballettgeschichte wie Paul Taglioni,

Anna Pawlowa und Bronislava Nijinska.
Frederick Ashtons Version ist es allerdings, die bis
heute in unserem kulturellen Gedächtnis vorherrscht
und gemeinhin als eine der fröhlichsten und farben-
prächtigsten Kreationen des Choreographen gilt.
Angeregt von der renommierten Tänzerin des Ballet
Russe de Monte Carlo Tamara Karsawina, die wiede-
rum eine Version von Lew Iwanow zur Musik Peter
Ludwig Hertels gesehen hatte, setzte sich Ashton
mit dem Werk auseinander und choreographierte
das Ballett in einem musikalischen Arrangement
von John Lanchbery nach Ferdinand Hérolds Kom-
position in nur wenigen Wochen: »Bevor ich anfange
zu choreographieren, arbeite ich immer die Struktur
eines Balletts heraus, wer macht was und wie lange?
Ich kreiere keine Schritte, bis ich mit den Tänzer*in-
nen zusammen bin. Die Struktur für *La Fille* habe ich
mit Lanchbery erarbeitet, der die Musik arrangiert
hat. Ich habe ein gutes Gespür für die richtige Länge
der Dinge. Und ich kann diese sehr leicht festlegen.
Alles floss einfach.«

Frederick Ashtons *La Fille mal gardée* ist nicht nur
ein großes Handlungsballett und für sich alleinstan-
dendes Werk, sondern gilt – durch die pure Eleganz,
mit der der Choreograph die Bemühungen der jungen
Liebenden Lise und Colas choreographierte und ins-
zenierte – auch als das Ballett, das die Basis für einen
Englischen Stil legte, definiert durch eine lyrische und

zurückhaltende statt dramatische Choreographie, die die Nuancen von Emotionen, Charakteren und Beziehungen herausarbeitet.

Der Tanzkritiker Alastair Macaulay schreibt über Ashtons Werk: »Mit dem Ballett kann man bemerkenswert angenehm leben ... Es gibt nur wenige Verlierer oder Schurken in Ashtons Welt. Seine Hauptfiguren zeichnen sich im Allgemeinen weder durch Heldenhumor noch durch Klugheit aus ... Sie leben, lieben, amüsieren sich, machen sich zum Narren, sind exzentrisch, genießen Freundschaft und Gesellschaft: so wie wir. Das macht sie so attraktiv.« Während Dauberval 1789 den ländlichen Realismus auf die Bühne brachte und damit das Publikum in seinen Bann zog, hat Ashton einen englischen Flair mit seiner Fassung vermittelt, der der charmante Zauber einer Vergangenheit durch die Einbeziehung von traditionellen Folkelementen zugrunde liegt. Besonders kennzeichnend für Ashtons Auseinandersetzung mit jenen englischen Volkstänzen ist der berühmte Holzschahtanz der Witwe Simone mit Lises Freundinnen, inspiriert vom Leben in den englischen Grafschaften.

Ashtons Ballett über das »schlechte behütete Mädchen« verbindet gekonnt englische Folk-Reminiszenzen mit einer technisch anspruchsvollen und brillanten Choreographie, die vor allem in den energetischen Pas de deux der Geliebten Lise und Colas zum Ausdruck kommt. Über all das hat Ashton eine überschwängliche Schicht an gutem Humor gelegt, der *La Fille mal gardée* zu der besonderen Ballettkomödie macht, die sie bis heute ist. Ein komödiantisches Schlüsselmoment ist der Hühnertanz, der das Stück eröffnet. Als Hahn und Hühner verkleidete Tänzer*innen lassen einen weiteren Tag auf dem Bauernhof erwachen und bringen durch ihre eigene, tierische Bewegungssprache das Publikum zum Schmunzeln. Der Hühnertanz, bei dem man über die Tiere lacht, aber auch, weil man in ihnen den einen oder anderen menschlichen Ausdruck findet, macht direkt zu Beginn deutlich, wo Ashtons Ballett anzusiedeln ist: in einer Welt voll leichter Comedy und klugem Witz, in der sich Dorfbewohner*innen nicht darüber wundern, von tanzenden Hühnern geweckt zu werden. Auch in der Charakterzeichnung der Figuren wird Ashtons Sinn für Humor deutlich sichtbar. So bei Alain, ein burlesker Charakter, der immer wieder aus der klassischen Ballettsprache ausbricht und dessen Witz vor allem durch seine Physis evoziert wird. Sein komischer Tanz mit dem Regenschirm, aber auch seine Art und Weise zu gehen, zeugen von seiner Inkompetenz und seinem Widerwillen, Lise zu heiraten. Die komödiantische Matriarchin Witwe Simone, getanzt en travestie, liefert während ihrer Versuche, Lise von ihrem Colas zu trennen, weitere prägende

Slapstick-Momente. Ashton zeichnet in *La Fille mal gardée* allerdings keine schwarz-weiße Welt mit einseitigen Charakteren, denn auch wenn Alain oder die Witwe Simone als komödiantische Figuren gelten, so bestechen sie letztendlich durch ihre Menschlichkeit. Und da eine Komödie stets mit einem Happy End enden sollte, so lässt sich auch Simone vom Glück der wahren Liebe überzeugen und die Beziehung ihrer Tochter zu Colas zu.

Ashtons *La Fille mal gardée* hat als demi-caractère, in welchem Charaktertanz mit dem klassischen Ballett verwoben wird, einen einzigartigen Stellenwert in der internationalen Ballettwelt. Seine an Vielfalt reiche Choreographie, die pur und bodenständig ist und zugleich mit lyrischen und expressiven Qualitäten glänzt, vereint harmonisch Menschlichkeit und Humor. Ashton zog in seiner Kreation keine Grenzen zwischen Klassizismus und Charakter, sondern beide Elemente sind Teil eines großen Ganzen. Seit 1986 im Repertoire des Wiener Staatsballetts, haben bereits einige große Tänzer*innen wie Brigitte Stadler oder Vladimir Malakhov die Rollen von Lise und Colas interpretiert. Die diesjährige Wiederaufnahme bringt abermals Rollendebüts mit sich: Sonia Dvořák und Natalya Butchko tanzen erstmalig Lise, Géraud Wielick und Arne Vandervelde den Colas. Daniel Vizcayo und Giorgio Fourés sind alternierend als Alain und François-Eloi Lavignac und Andrés Garcia Torres als Witwe Simone zu erleben.

»The Shakespeare of Dance«

Im Gespräch mit Natasja Fischer erläutert Mike Dixon, ehemaliger Tanzkritiker und enger Vertrauter des Rechteinhabers von *La Fille mal gardée* Jean-Pierre Gasquet die Besonderheiten des Balletts und gibt Einblicke in Frederick Ashtons unverkennbaren Tanzstil.

Wodurch definiert sich Frederick Ashtons »English Style«?

MIKE DIXON Der Englische Stil ist der Ashton-Stil, der sich aus seinen frühen Einflüssen durch Cecchetti, Pavlowa, Massine und Nijinska ableitet. Er zeichnet sich durch eine schnelle, präzise Fußarbeit, die Betonung des Épaulement und einen flexiblen Oberkörper aus (das von Ashton bei den Proben am häufigsten verwendete Wort war »beugen«). Ashton hat die Bewegungen des Kopfes und der Augen genau choreographiert, was in *La Fille* häufig zu sehen ist, wenn z.B. die Tänzer*innen im Profil



Sonia Dvořák (Lise)

nach links schauen, während sich ihre Körper nach rechts bewegen und umgekehrt.

Das Komödiantische ist entscheidend für Ashtons Choreographie. Einerseits gibt es Momente wie den Hühnertanz, die das Komische erzeugen, aber auch die Figuren selbst bewegen sich innerhalb komischer Möglichkeiten. Können Sie

uns Einblicke in Ashtons Auffassung von Komik geben?

MD Ashton war abseits der Bühne ein großer Witzbold und Mimiker und ein sehr aufmerksamer Mensch. In seinen Balletten gelang es ihm, visuelle Witze zu machen und in vielen Szenen von *La Fille* wechselt er von der intensiven Romantik zur Komik. Ashton verstand die Macht



François-Eloi Lavignac (Witwe Simone) & Ensemble

der Pantomime und setzte sie häufig ein. Er war schon zu Lebzeiten als »Shakespeare of Dance« bekannt, weil seine Charaktere so vollkommen sind. Keine der Figuren ist nur komisch oder nur romantisch.

La Fille mal gardée ist ein Ballett, das seit seiner Uraufführung von seinem Publikum geliebt wird. Warum hat die Geschichte bis heute ihren Charme für Jung und Alt behalten?

MD Jede Generation versteht das Ballett auf etwas andere Weise. Kinder, verliebte junge Menschen und Eltern filtern die Ereignisse durch ihre eigenen Erfahrungen. In *La Fille* gibt es drei bedeutende Liebesbeziehungen: die junge romantische Liebe von Lise und Colas, die Liebe von Simone zu ihrer Tochter Lise und die Liebe von Thomas zu seinem unschuldigen Sohn Alain. Es wird also eine ganze Reihe von Zuneigungen gezeigt. Interessant ist, dass *La Fille* ihrer Zeit bei der Darstellung menschlicher Beziehungen voraus war und auch im 21. Jahrhundert noch die Kraft hat, das Publikum emotional zu bewegen.

Für die Witwe Simone kreierte Ashton die Rolle en travestie. Was bedeutet das für den Tanz und die Choreographie?

MD Die britische Tradition der Travestie geht auf das 17. Jahrhundert zurück, wo diese einzigartige hybride Kunstform der Pantomime aus der italienischen Commedia dell'arte-Tradition

entstand. Interessanterweise hatte der in Peru geborene Ashton in seiner Kindheit keine Pantomime gesehen, bis er sich entschloss, diese Tradition des Cross-Dressing für die Figur der Simone zu nutzen. Ein Mann, der eine Frau spielt, erweitert die physischen Möglichkeiten der Komödie und ermöglicht es dem Tänzer, der Simone verkörpert, z.B. seine Tochter hochzuheben und unter dem Arm zu tragen.

→ Das vollständige Interview können Sie im Programmheft zu *La Fille mal gardée* nachlesen.

LA FILLE MAL GARDÉE
13. / 14. / 17. Dezember 2022
16. / 27. / 30. März 2023
Musik Ferdinand Hérold in einem Arrangement von John Lanchbery
Choreographie Sir Frederick Ashton
Musikalische Leitung Guillermo García Calvo / Johannes Witt
Bühne & Kostüme Osbert Lancaster
Supervisor Produktion & Licht Jean-Pierre Gasquet
Einstudierung Jean Christophe Lesage
Mit u.a. Sonia Dvorák / Natalya Butchko / Géraud Wielick / Arne Vandervelde / François-Eloi Lavignac / Andrés Garcia Torres / Daniel Vizcayo / Giorgio Fourés / Igor Milos Wiener Staatsballett / Jugendkompanie der Ballettakademie der Wiener Staatsoper / Orchester der Wiener Staatsoper

Wiener Staatsoper

WEIHNACHTSZYKLUS

*Zwei der beliebtesten Opern & eine Ballett-
Neuproduktion zum Vorteilspreis*



LA BOHÈME am Sonntag, 22. Jänner 2023

EUGEN ONEGIN am Freitag, 24. März 2023

Ballett: GOLDBERG-VARIATIONEN am Montag, 22. Mai 2023

Der Weihnachtszyklus bietet eine Ermäßigung von 10% zum Normalpreis und ist in den Preisgruppen 1-7 erhältlich.

→ SO KÖNNEN SIE DEN WEIHNACHTSZYKLUS ERWERBEN:

Persönlich im Service Center der Wiener Staatsoper / Opernring 2, 1010 Wien
(unter den Arkaden in der Operngasse neben dem Stehplatzeingang)

Öffnungszeiten: Mo, Di, Do & Fr 9 – 16 Uhr, Mi 9 – 18 Uhr

Telefonisch 01 51 444 2678 mittels Kreditkartenzahlung (Mo – Fr / 9 – 14 Uhr)



*Geschenk-
tipp:*

3 Vorstellungen
bereits ab knapp
€ 90,-



KS Krassimira Stoyanova als Marschallin in *Der Rosenkavalier*

MANCHMAL SATIRE, *manchmal Märchen*

Für viele zählt sie zu den edelsten Stimmen der Gegenwart:

KS Krassimira Stoyanova, die seit ihrem Staatsoperndebüt rund 250 Abende sang. Vor allem Italienisches wie Desdemona, Mimi, Liù, Nedda, Violetta, Amelia oder Elisabetta war dabei, aber auch Deutsches wie Ariadne oder Marschallin. In letzterer Rolle ist sie nun wieder im Haus am Ring zu hören.

Was ist der Rosenkavalier? Ein Märchen? Eine Lebensschule? Eine Komödie?

KRASSIMIRA STOYANOVA Eine Kombination aus vielem! Eine geniale Oper. Eine großartige Satire. Natürlich auch ein Märchen für junge Frauen, die wie Prinzessinnen heiraten wollen und für verliebte junge Männer, die auf der Suche nach der Richtigen sind. Ein bisschen ein trauriges Erlebnis für manche Menschen, die in einem gewissen Alter noch schön sein und geliebt werden möchten – aber jede und jeder will geliebt werden! Es gibt so viele ernste, komische, peinliche, ja auch brutale Momente in dieser Oper, es wird gezeigt, wie Menschen nur an sich – und aber auch an andere denken. Einzigartig!

Wenn Sie eine Figur wie die Marschallin verkörpern, suchen Sie da nach Charakterüberschneidungen zu Ihrer eigenen Persönlichkeit?

ks Wahrscheinlich schlüpft jede Künstlerin auf die eine oder andere Weise ein bisschen in eine Rolle. Es wäre ja schwierig, sich ganz von einer Partie zu trennen. Denn ich erlebe direkt die Figur, ich leide mit ihr, ich freue mich mit ihr, ich lache und amüsiere mich. Gleichzeitig versuche ich, soweit es mir gelingt, doch auch Abstand zu halten, um eine Rolle analysieren zu können und unterschiedliche Seiten zu finden. Wäre das nicht der Fall, spielte ich mich immer nur selbst, was keinesfalls Sinn des Theaters ist. Die Aufgabe ist es, eine Rolle zu zeigen und nicht mich.

Und was zeigt diese Rolle? Wie ist die Marschallin tatsächlich? Schwach? Stark? Weise?

ks Gute Frage! Die Marschallin zeigt ihre Schwäche nur in ihren Monologen, kann dann aber auf eine Leichtigkeit umschwenken. Warum das? Ist das Erziehung? Oder weil sie ein starker

Charakter ist? Weil sie oberflächlich ist? Das kann jeder anders sehen. Für mich ist sie eine sehr starke Persönlichkeit. Als sie sich von Octavian trennt, weint sie allein. Sie will es keinen sehen lassen. Egal, wie sehr es schmerzt.

Wenn man neben der Schönheit der Musik und der Dichtung auch anwendbare Lebensweisheit aus dem Rosenkavalier schöpfen will – was wäre diese? Was kann man lernen?

ks Wir können aus allem lernen, auch aus Fehlern, eigenen und selbst solchen, die man bei anderen erkennt. Wir sollen auch lernen, deswegen sind wir am Leben. Das ist eine große Schule! Die Marschallin ist eine hervorragende Lehrerin, so viele ihrer Worte haben uns etwas zu sagen. Wenn sie über die Zeit spricht, wie man plötzlich ihr Vergehen spürt, dann kann das einen tragischen Inhalt haben, es kann aber auch eine Motivation sein. Im Sinne von: Nützen wir diese Zeit, die wir wahrnehmen, um etwas zu tun! Etwas Produktives, Gutes, um für andere da zu sein und zu helfen. Um etwas zu schaffen. Daraus entspringt eine Lebensphilosophie... Wie dankbar müssen wir sein, dass Hofmannsthal und Strauss gemeinsam dieses geniale Stück kreiert haben! Diese Musik ist so unglaublich, sie reflektiert so vieles, was in der Seele liegt, dazu die so treffenden Worte Hofmannsthals. Und in der Wiener Staatsoper wird das durch Otto Schenks geniale Inszenierung ergänzt. Ich sage bewusst genial: jede Geste ist sinnvoll, alles erfolgt mit Geschmack. Ich freue mich einfach darauf!

Besetzung und Termine von Der Rosenkavalier auf Seite 39

DER OCHS IST AM ENDE DER ESEL

VON ANNA BAAR



Szenenbild aus *Der Rosenkavalier*

Der G'scheitere, heißt es, gibt nach, der Esel fällt in den Bach. Das Kind denkt: Wer so redet, irrt. Warum in aller Welt sollte ein Esel sein, wer sein Recht behauptet, statt klein beizugeben? Lieber in den Bach fallen als dastehen mit leeren Händen! Marie von Ebner-Eschenbach sah in der Nachgiebigkeit der Gescheiten die Weltherrschaft der Dummheit begründet. Ob sie wohl bedacht hat, dass die Besserwisser auf taube Ohren stoßen? Mag einer noch so hell sehen, bleibt er doch verdächtig, wo er auf Dingen beharrt, die sich den Blicken der andern entziehen – und sei er noch so bewandert und meinte er's noch so gut, ist er in deren Augen nichts als ein Friedensstörer. Cassandra lässt schön grüßen. Wäre der Kluge weise, er nähme gelassen hin, was er nicht ändern kann, und ließe das Eifern sein und rechnete auf die Einsicht. Was heute besiegt steht, zeigt sich am nächsten Morgen in einem neuen Licht. Es gilt das Weltgesetz, dass uns beinahe alles, woran wir uns heute klammern, einst durch die Finger rinnt und letztlich nichts von Bestand bleibt, was uns zu eigen scheint, wie die Burgen der Kindheit, gebaut aus Klötzchen und Sand, im Werden nichts als Werden, doch im Moment der Vollendung

»Erst die Endlichkeit setzt das Leben ins Maß.«

nur noch Fragen der Zeit. Die Vor- und Nachsicht des Weisen ermächtigt den Dummen nicht. Sie weiß um die Beschränktheit jeder irdischen Macht gegen die höhere Fügung, das ewige Stirb und Werde. Das Wissen um den Abschied bewahrt uns vor Enttäuschung. In Rainer Maria Rilkes Sonette an Orpheus heißt es: »Sei allem Abschied voran, als wäre er hinter / dir ...«, und an anderer Stelle: »Errichtet keinen Denkstein. Laßt die Rose / nur jedes Jahr zu seinen Gunsten blühn ...«, und, wieder anderswo: »O wie er schwinden muss, dass ihr's begriffst! / Und wenn ihm selbst auch bangte, dass er schwände. / Indem sein Wort das Hiersein übertrifft ...«

Erst die Endlichkeit setzt das Leben ins Maß. Die Güte des Schicksals bestimmt, wer es bedenkt und bemüht. Wer Geliebtes freigibt, wird nicht verlassen sein, wird es auf ewig besitzen. Der Kindskopf will durch die Wand, unfähig zum Verzicht, hält das Geliebte fest, selbst wenn es ihm dadurch bricht. *Der Rosenkavalier*: ein fabelhaftes Lehrstück über den Triumph der Nachsicht über den Starrsinn. Seine Botschaft lautet, nicht Muskeln noch Schneid zu brauchen und auch keine große Klappe, um es in einer Welt immerwährenden Wettstreits am Ende zu etwas zu bringen. Das scheinbar Schwache siegt über das scheinbar Starke. Die Musikkomödie – ein Gleichnis über das Lieben, oder jedenfalls das, was wir die Liebe nennen, Leidenschaft und Begierde, Selbstsucht, Lächerlichkeit, die geschlechtliche Gier und das Ringen um

Würde. Die Marschallin, eine verheiratete Frau in ihren Dreißigerjahren, meint sich am Verblühen und stößt den Geliebten von sich, um den gehaunten Abschied tapfer vorwegzunehmen. Sie ist sich bei aller Macht über den hörigen Knaben ihrer Ohnmacht bewusst gegen den Gang der Zeit, und lässt sich nicht erweichen vom Weinen Octavians, der nicht voraussehen kann, dass er es ist, der verlässt. Sie macht den Jüngling zum Mann, einem Mädchen zum Gatten. Anderseits ist da der Ochs, ein Kleinadel-Don-Juan, berechnend in Heiratsdingen, unfähig, sich zu bescheiden – »Macht das«, fragt er und spielt auf seine Hochzeit an, »einen lahmen Esel aus mir?«. Mit Blick auf die baldige Ehe packt ihn erst recht die Lust, unter dem Zaun zu grasen. In seiner blinden Gier verschaut er sich in den Knaben, der sich als Zofe verkleidet. Das ausgelassene Spiel der verliebten Naturen! Und doch, zwischen Walzer und Wollust sticht grau die Moral hervor: Abenteuer sind flüchtig, und was aus der Ordnung fällt, darf nicht in Erfüllung enden. In Ordnung kommen heißt hier, sich in die Ehe zu fügen. So verwundert es nicht, dass unser Schwerenöter neben dem sanften Jüngling und seiner klugen Geliebten als der Dumme dasteht: Sein boden-

loser Geschlechtsdrang gerät zur lachhaften Posse. Der Ochs ist am Ende der Esel.

Hugo von Hofmannsthal war ein Heiratsverfechter, sprach von der Metamorphose von einer Art Präexistenz zum geläuterten Ich. Aber was ist mit dem Du? Kein Zweiergespann der Welt ist schon die Krönung der Liebe, schon gar nicht als warmes Asyl eines unsteten Geistes, der sein häusliches Süppchen umso begieriger schlürft, je weiter er ausschwärmen will. Und schmäht nicht der Treue den Lustling, weil er ihn heimlich beneidet? Selbst wenn die Ehe gelingt: Der Schritt vom Ich zum Du glückt nur im weiteren Sinn, wo ein Paar danach strebt, die Zweisamkeit zu entsiegeln. Nicht Ein- oder Unterordnung in starre Geschlechterrollen und staubige Konventionen taugen heute als Muster sozialer Vollkommenheit, sondern umfassende Liebe, die nicht den Stillstand will, sondern Lernen und Wandlung. Es braucht nicht den Ring noch den Denkstein. Schon was Dauer behauptet, verweist auf Vergänglichkeit. Ewig ist nur das Wort, das alles im Werden bedingt und unser Hier und Jetzt beglaubigt und übertrifft. Und finden wir uns einst wieder mit leeren Händen, bleibt uns immerhin der Name der einstigen Rose.

Besetzung und Termine von *Der Rosenkavalier*
auf Seite 39

Der komponierte BLUTHOCHDRUCK

KS Adrian Eröd singt erstmals den Sulpice in der *Regimentstochter*
und wieder den *Rosenkavalier*-Faninal



Im Rosenkavalier lässt sich gut zuordnen: die Marschallin steht für die Weisheit, der Ochs für das Unverschämte, Octavian und Sophie stehen für die Jugend. Wo sehen Sie den Faninal? Hat er auch »sein« Prinzip?

ADRIAN ERÖD Im Grunde ist er ein neureicher Wende-hals, der zwar im Tiefsten seines Herzens seine Tochter liebt und will, dass es ihr gut geht, sie aber dennoch dem Meistbietenden – also Ochs – verkauft. Und das selbst noch zu einem Zeitpunkt, in dem er erkennt, was für ein unmöglicher Mensch der Ochs ist. Erst dann, wenn er die negativen Folgen der Verbindung Ochs-Sophie für sich selbst und seinen Ruf realisiert, wendet er sich gegen die Heirat. Solange es aber nur um Sophie und nicht um ihn selbst geht, steht er hinter Ochs.

Erstellen Sie, bevor Sie an die Erarbeitung einer Partie gehen, so etwas wie ein Psychogramm der dargestellten Figur, um in diese so richtig eintau-chen zu können?

AE Zumindest nicht bewusst. Wahrscheinlich passt es ganz automatisch, wenn ich eine Figur als Menschen betrachte und mich mit diesem beschäftige. Ich entwickle aber kein eigenständiges psychologisches Profil – ein solches ergibt sich ohnedies fast automatisch aus der Musik und dem Text. Im Vordergrund steht bei mir stets, dass ich eine entsprechende Figur als echten Menschen zeigen will. Also auch Faninal: Selbst wenn er ein unsympathischer Charakter ist, will ich ihn dennoch so zeichnen, dass er nachvollziehbar und erfahrbar bleibt – und keine verzerrte Karikatur zu erleben ist.

Der Rosenkavalier-Librettist Hugo von Hofmanns-thal meinte, dass Faninal eigentlich komplementär zum Ochs ist und die beiden einander brauchen. Nun ist es so, dass der Ochs, selbst wenn er sich

ekelhaft benimmt, ein Sympathieträger sein kann. Faninal hingegen ist, als einziger der großen Rollen, eigentlich nur unattraktiv.

- AE Es ist tatsächlich so, dass er eigentlich erst ganz am Ende, wenn er sein »Sind halt aso, die jungen Leut« singt, ein gewisses Verständnis des Publikums gewinnt. Man kann aber auch Mitleid mit ihm haben, wenn er im zweiten Akt aufgrund des allgemeinen Chaos in Verzweiflung fällt. Das mit dem der Komplementarität der beiden, also von Ochs und Faninal, stimmt freilich. Denn Leute wie der Ochs, die eine solche Unverschämtheit an den Tag legen, brauchen ein Gegenüber, das dieses Verhalten akzeptiert und hinnimmt. Wir kennen das ja auch aus der Politik. Populisten brauchen jene, die sich angesprochen fühlen, sich einen Vorteil versprechen und sie unterstützen. So gesehen ist Faninal eine moderne Figur. Er ist einer, der die Moral hinterstellt und mithilfe seiner Tochter in die – für ihn erstrebenswerte – Gesellschaft hineinzukommen versucht.

Hofmannsthal hat ja auch den schönen Satz gesagt, dass die Faninals nicht aussterben.

- AE Nein, gar nicht!

Und würden Sie eine Figur wie den Faninal überzeichnen, um seine Charaktereigenschaften deutlicher zu zeigen? Oder soll das einfach nur ein Mensch von nebenan sein?

- AE Es ist eine Komödie. Man kann also bestimmte Sachen hervorstreichen, aber eine echte Überzeichnung macht den Faninal nicht glaubwürdiger. Ich meine, es reicht, wenn man ihn so zeigt, wie ihn die Musik von Strauss und der Text von Hofmannsthal beschreiben. Da muss man nicht noch etwas draufsetzen.

Sie sprachen von Musik und Text. Im Falle der Strauss-Hofmannsthal-Opern schwanke ich ja immer, was mich intensiver bewegt: die musikalische oder sprachliche Brillanz.

- AE Ich würde sagen, dass es hier – wie bei Verdi-Boito oder Mozart-Da Ponte – um die Kombination geht. Sowohl die Musik als auch die Sprache sind für sich genommen außerordentlich, aber die Kombination macht die Werke unsterblich.

Kehren wir noch einmal zur Faninal-Beschreibung von Hofmannsthal und Strauss zurück. Wie ist denn die musikalische Färbung des Faninal? Hat er seinen eigenen Ton?

- AE Ja, den Ton des permanenten Bluthochdrucks. Faninal ist ein bissel ein durchkomponierter Bluthochdruck.

Einer der Höhepunkte der Operngeschichte ist das Schlussterzett von Marschallin, Octavian und Sophie, bei dem stets eine Ergriffenheit um sich greift. Ergreift diese auch Sie, hinter der Bühne?

- AE Ja, unbedingt! Ich gehe auch jedes Mal drei Minuten, bevor ich eingerufen werde, auf die Seitenbühne, um das Terzett zu hören. Was für ein Glück, dass der Faninal danach nur noch ein paar Töne zu singen hat! Eine ganze Arie wäre, mit all der Bewegtheit im Herzen, die auch auf die Stimme durchschlägt, zu viel. Da hätte ich nicht genügend Zeit, um wieder herunterzukommen.

Das bedeutet aber, dass Sie, wenn Sie auf der Bühne stehen, sich gegen Ergriffenheit wappnen müssen?

- AE Ja, das muss ich. In solchen Augenblicken ist es notwendig, sich als Musiker zu sehen, der etwas umzusetzen hat und sich nicht von der Woge des Gefühls davonschwemmen lassen darf. Bei Mozarts *Cosi fan tutte* ist das praktisch den ganzen Abend lang so: Wenn ich auf der Bühne bin, muss ich mich auf das konzentrieren, was ich singe und nicht auf das Gesamte. Würde ich all die Emotionen zulassen, die Mozarts Musik bei mir auslösen, spülte es mich förmlich von der Bühne.

Sie stehen im Dezember in einer zweiten Komödie auf der Bühne: in Donizettis La Fille du régiment. Wo liegt der humorbezogene Unterschied zwischen dem Rosenkavalier und Fille du régiment? Beide Opern zählen zum heiteren Fach.

- AE Ein Unterschied liegt in der vorhin angesprochenen Einheit von Text und Musik und in der Kongenialität von Dichter und Komponist. Auch in der *Regimentstochter* ist der Text sehr ansprechend, aber es ist kein Hofmannsthal, man würde ihn, ohne Musik, in keiner Lesung präsentieren wollen. Die Musik Donizettis ist natürlich großartig. Sie ist aber keine Musik, die für sich selbst steht, sondern eine, die im Theater »funktioniert«. Eine Theatermusik, Opernmusik also. Damit entspricht sie jener von *Il barbiere di Siviglia*, *La cenerentola*, *Don Pasquale* oder *L'elisir d'amore*. Das sind Stücke, die wirklich ganz großen Spaß machen! Doch die Komödie ist eine andere als jene des Rosenkavalier: Was wir in der *Regimentstochter* auf der Bühne

»Wenn man anfängt, zu viel Zucker zu geben, läuft man Gefahr, in die Schmiere abzurutschen.«

sehen, sind ja nicht psychologisch bis in die tiefsten Schichten durchleuchtete Menschen, sondern Typen. Und dadurch spielen sich die Rollen ja ganz anders. Hier kann man, im Gegensatz zu Strauss und zu Mozart, ein bisschen ins Überzeichnete gehen. Vor allem, da die wunderbare Inszenierung von *La Fille du régiment* ja ebenfalls humorvoll überzeichnet und sehr auf dem Punkt ist.

Sie sprachen vom Spaß auf der Bühne: Wie groß ist die Versuchung, dem Publikum Zucker zu geben und die Lacher zu jagen?

AE Ich glaube, von mir sagen zu können, dass ich dieser Versuchung gut widerstehen kann. Weil ich der Überzeugung bin, dass man lustig sein und dennoch in einem Rahmen bleiben kann. Wenn man anfängt, zu viel Zucker zu geben, läuft man Gefahr, in die Schmiere abzurutschen. Natürlich wird es dann der eine oder andere lustig finden, aber die Ernsthaftigkeit der Sache ist dahin. Und da bin ich heikel: wenn ich im Publikum sitze und zuschauet und sogar noch heikler, wenn ich auf der Bühne stehe. Das bedeutet ja nicht, dass man nicht eine Gaudi haben darf. Aber halt mit einer Seriosität!

Wo liegt denn eigentlich die Grenze zur Schmiere? Das ist ja ein schwer festzumachender Begriff.

AE Für mich ist die Grenze dann überschritten, wenn es nicht mehr ums Stück geht, sondern um einen selbst, beziehungsweise wenn man nicht mehr für die anderen, sondern nur für sich selbst spielt. Für mich muss es immer so sein, dass man sich, sein Spiel und seine Stimme in den Dienst des jeweiligen Werks stellt.

La Fille du régiment wird in einer sehr bekannten Inszenierung gezeigt, die zusätzlich von vielen im Fernsehen gesehen wurde. Wie fügen Sie sich in eine solche Produktion ein? Wie viel Spielraum bleibt für Persönliches?

AE Das wird sich eigentlich erst im Laufe der Proben herausstellen. Natürlich: Den Sulpice hat Carlos Álvarez geprägt, in Wien hat nur er diese Partie in dieser Produktion gespielt. Nun bin ich aber

zweifellos ein ganz anderer Typ als er, sowohl stimmlich als auch körperlich. Daher wird meine Interpretation zwangsläufig eine andere werden. Es wird sich ein Weg finden, dass es die Inszenierung mit all ihrem Witz bleibt, ich aber dennoch ich bleibe.

Bedeutet das auch, dass Sie bewusst manches anders machen werden, um sich abzusetzen?

AE Nein, ich mache es, wie ich es eben mache. Manches wird ähnlich sein, anderes ganz anders. Das wird sich weisen.

Sie waren lange Zeit im Staatsopernensemble, haben seit Jahren einen Residenzvertrag und gastieren an internationalen Häusern. Ist das eine ideale Balance für Sie?

AE Die ersten Jahre nach meiner Ensemble-Zeit waren perfekt. Dann kam die Corona-Phase – mit all den Schwierigkeiten, die sie für freischaffende Künstlerinnen und Künstler brachte. Jetzt pendelt es sich wieder gut ein, und ich bin froh, dass ich einerseits frei bin, andererseits mit der Wiener Staatsoper mein Haupthaus habe, als zentrale, fixe Komponente in meinem Künstlerleben. So, wie es jetzt ist, ist es großartig und schön!

DER ROSENKAVALIER

18. / 22. / 26.* Dezember 2022

Musikalische Leitung Philippe Jordan

Inszenierung Otto Schenk

*Mit u.a. KS Krassimira Stoyanova /
Günther Groissböck / Kate Lindsey /
KS Adrian Eröd / Vera-Lotte Boecker /
KS Juan Diego Flórez – Angel Romero* /
Thomas Ebenstein / Monika Bohinec*

LA FILLE DU RÉGIMENT

25. / 28. / 30. Dezember 2022 /

2. Jänner 2023

Musikalische Leitung Michele Spotti

*Inszenierung & Kostüme Laurent Pelly
Mit Pretty Yende / KS Juan Diego Flórez /
Stephanie Houtzel / KS Adrian Eröd /
KSCH Marianne Nentwich / Marcus Pelz*

DEBÜTS



Michele Spotti



KSCH Marianne Nentwich



Angel Romero



Marcos Menha

HAUSDEBÜTS

LA FILLE DU RÉGIMENT 25. DEZEMBER 2022

Michele Spotti → *Musikalische Leitung*
 KSCH Marianne Nentwich →
Duchesse de Crakentorp

DER ROSENKAVALIER 26. DEZEMBER 2022

Angel Romero → *Sänger*

ROLLENDEBÜTS

DIE MEISTERSINGER VON NÜRNBERG 4. DEZEMBER 2022

Philippe Jordan → *Musikalische Leitung*
 Michael Volle → *Hans Sachs*
 Georg Zeppenfeld → *Veit Pogner*
 David Butt Philip → *Walther von Stolzing*
 Hanna-Elisabeth Müller → *Eva*
 Wolfgang Koch → *Sixtus Beckmesser*
 Michael Laurenz → *David*
 Christina Bock → *Magdalene*
 Martin Häßler → *Fritz Kothner*
 Jörg Schneider → *Kunz Vogelgesang*
 Stefan Astakhov → *Konrad Nachtigall*
 Lukas Schmidt* → *Balthasar Zorn*
 Ted Black* → *Ulrich Eißlinger*
 Robert Bartneck → *Augustin Moser*
 Nikita Ivasechko* → *Hermann Ortel*
 Dan Paul Dumitrescu → *Hans Schwarz*
 Evgeny Solodovnikov → *Hans Foltz*
 Peter Kellner → *Nachtwächter*

DIE ZAUBERFLÖTE 7. DEZEMBER 2022

Alexander Soddy → *Musikalische Leitung*
 Sebastian Kohlhepp → *Tamino*
 Brenda Rae → *Königin der Nacht*
 Erin Morley → *Pamina*

LA FILLE MAL GARDÉE 13. DEZEMBER 2022

Guillermo García Calvo →
Musikalische Leitung
 François-Eloi Lavignac → *Witwe Simone*
 Sonia Dvorák → *Lise*
 Géraud Wielick → *Colas*
 Igor Milos → *Thomas*
 Daniel Vizcayo → *Alain*

LA FILLE MAL GARDÉE 14. DEZEMBER 2022

Andrés Garcia Torres → *Witwe Simone*
 Natalya Butchko → *Lise*
 Arne Vandervelde → *Colas*
 Giorgio Fourés → *Alain*

TSCHICK 18. DEZEMBER 2022

Johannes Mertl → *Musikalische Leitung*
 Noa Beinart → *Mutter*
 KS Hans Peter Kammerer → *Vater*
 Agustín Gómez* → *Horst Fricke*
 Attila Mokus → *Richter Burgmüller*

DER ROSENKAVALIER 18. DEZEMBER 2022

Kate Lindsey → *Octavian*
 Vera-Lotte Boecker → *Sophie*
 KS Juan Diego Flórez → *Sänger*
 Miriam Kutrowatz* → *Modistin*

DORNRÖSCHEN 21. DEZEMBER 2022

Liudmila Konovalova → *La Fée des Lilas*

DORNRÖSCHEN 23. DEZEMBER 2022

Marcos Menha → *Prinz Désiré*
 Natalya Butchko → *Prinzessin Florine*
 Giorgio Fourés → *Kater*

LA FILLE DU RÉGIMENT 25. DEZEMBER 2022

Pretty Yende → *Marie*
 Stephanie Houtzeel →
Marquise de Berkental
 KS Adrian Eröd → *Sulpice*

IN DIE FLEDERMAUS 31. DEZEMBER 2022 (Nachmittagsvorstellung)

Daria Sushkova* → *Orlofsky*
 Miriam Kutrowatz* → *Ida*

DIE FLEDERMAUS 31. DEZEMBER (Abendvorstellung)

Yoel Gamzou → *Musikalische Leitung*
 Daniel Jenz → *Alfred*
 Andrea Giovannini → *Blind*

Bilder Marco Borrelli (Spotti) / Jan Frankl (Nentwich) / Max Woltman (Romero) / Andreas Jakwerth (Menha)

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

* Mitglied des Opernstudios
 Operndebüts/Ballettdebüts



Der Baron Ochs auf Lerchenau – eine seelische Selbsterkundung

von GÜNTHER GROISSBÖCK

Die Fähigkeit zur Reflexion oder besser Selbstreflexion ist eine der Grundeigenschaften der Marschallin. Niemand sonst aus dem gesamten *Rosenkavalier*-Personal kann ihr diesbezüglich das Wasser reichen. Am allerwenigsten natürlich Ochs auf Lerchenau, diese fleischgewordene Antithese zur weisen, edlen und wahr liebenden Fürstin Therese von Werdenberg. Anders als die Bühnenfigur muss ich mir als Interpret des Ochs aber sehr wohl Gedanken über mein Bühnen-Ich machen, gewissermaßen stellvertretend für ihn die seelische Selbsterkundung durchführen.

Zunächst sollte ein grundsätzliches Detail geklärt werden: Wie alt ist dieser Baron eigentlich, der frühmorgens und unangekündigt bei der Marschallin hereinplatzt? Nun, glücklicherweise handelt es sich ja um eine Rolle, die der jeweilige Sänger sehr lange in seinem Repertoire behalten kann – eigentlich bis zum Ende der Karriere. Trotzdem würde ich ihn nach der Vitalität und Virilität, die er ausstrahlt, auf zwischen 35 und 45 schätzen. Also nicht viel älter als die Marschallin, die bekanntlich ebenfalls noch eine relativ junge Frau ist.

Manche halten ihn ob seiner Derbheit für dumm, aber das ist er nicht. Auch wenn Ochs unter der oben

beschriebenen Selbstreflexionsimpotenz leidet, denkt er – zumindest in vielen Momenten – ganz genau über die Situation nach, in der er sich jeweils befindet. Er weiß schließlich, mit wem er sich einlassen muss, um seine eigene Position zu verbessern, er erkennt beispielsweise die Eitelkeit Faninals und seinen Minderwertigkeitskomplex, keine Standesperson zu sein, weiß also, wo ihn der Schuh drückt, und nützt diesen wunden Punkt strategisch perfekt für sich aus. Dass seine Tochter Sophie Alleinerbin des gewaltigen Vermögens ist und Faninal nicht bei bester Gesundheit, lässt Ochs' Heiratsmanöver um noch eins gewiefter erscheinen. Freilich: Aus seiner Perspektive ist nichts Verwerfliches an dieser nur oberflächlich kaschierten Erbschleicherei. Durch die Heirat verhilft er Faninal zu dem ersehnten, gesellschaftlich beachtlichen Aufstieg und kann zugleich seine eigene finanziell extrem angeschlagene Lage um 180 Grad ins Positive wenden. Eine Win-win-Situation, würde man heute sagen. Und mit Faninal liegt er hier absolut auf einer Linie. Nur Sophie spielt halt nicht mit. Weil sie liebt, einen anderen, Octavian eben. Übrigens schon wieder etwas, worauf sich Ochs so gar nicht versteht: Lieben. Zumindest verstehen wir gemeinhin etwas anderes

darunter als er. Altruistisches ist ihm fremd, Selbstaufgabe und Opfer für jemand anderen zu erbringen, selbstlos für etwas einzustehen, was ihn nicht betrifft, kommt ihm nicht in den Sinn. Er liebt weder Sophie noch das vermeintliche Mariandel, noch all die Frauen, die er früher »erobert« hat und später »erobern« wird. Und gegenüber der Marschallin

an ihren eigenen Scherzen ergötzen. Zwei Lausbuben, jedoch mit einem gehörigen Altersunterschied. Auf jeden Fall hat Ochs in Leupold jemanden, der ihm gehorcht und dem er in einsamen Stunden seine »Weisheiten« anvertrauen kann. Selbstlos sieht anders aus. Dementsprechend kann man von ihm auch keine Gesellschaftskritik erwarten. Dass die



Günther Groissböck als Baron Ochs und Marcus Pelz als Notar in *Der Rosenkavalier*

empfindet er bestenfalls eine verwandtschaftliche Zugehörigkeit. Aber selbst das Verhältnis zu seinem Sohn ist so richtig liebesbefreit. Möglicherweise ist er stolz auf ihn. Allerdings nicht auf dessen Leistungen (die eher beschränkter Natur sind), sondern auf die Tatsache, dass er (überhaupt) einen Sohn zuwege gebracht hat, dessen Ähnlichkeit zu ihm unverkennbar sein soll. Eine seltsame Beziehung, die da zwischen Ochs und seinem Leupold zutage tritt. Nach Vater und Sohn sieht das nicht aus, eher wirken die beiden wie zwei Hinterbänkler in der Schule, die sich

Marschallin gewissermaßen ein Veto einlegt und mithilft, die Heiratspläne von Ochs zu vereiteln, hat zunächst mit einer moralischen Entrüstung zu tun, auch Mitleid mit Sophie schwingt mit, in der sie ihr eigenes früheres Schicksal wiedererkennt. Aber daraus leitet sie dann grundsätzliche Fragen über die gesellschaftliche Ordnung ab, die solche arrangierten Ehen überhaupt erst möglich macht. Da schimmert ein Hauch von Beaumarchais durch. Nicht so bei Ochs. Die Vorteile, die ihm die hierarchische Struktur bietet, nimmt er freudig (nicht

dankend, denn sie sind ihm selbstverständlich) entgegen, entsprechende Nachteile scheint er nicht zu kennen.

Was er ebenso wenig kennt, ist das Gefühl von Reue. Dass er Unruhe in Faninals und Sophies Leben gebracht hat, wird er ganz rasch vergessen. Allein schon deshalb, weil er damit auch sein persönliches Scheitern, seine Demütigung hinter sich lassen kann. Vielleicht ist es müßig, darüber nachzudenken, wie es mit einer Kunstfigur nach dem Ende der Geschichte weitergeht. Doch rein spekulativ und seiner charakterlichen Struktur folgend, die wir im Laufe der Handlung kennen lernen, würde ich meinen, dass Ochs sich nicht allzu lange enttäuscht zurückziehen wird, sondern sehr rasch einen Plan B bei der Hand hat, um seinem (finanziellen) Glück eine neue Chance zu geben.

Das sind einige meiner Gedanken, aber viel Zusätzliches passiert auf der Bühne darüber hinaus unbewusst und spontan. Als ich zuletzt im April an der Wiener Staatsoper den Ochs sang, sprach mich nach einer der Aufführungen ein treuer, langjähriger Stehplatzbesucher am Bühneneingang an, welche Inszenierung ich denn gerade gespielt hätte, da ihm so vieles ungewohnt vorgekommen sei. Das hat mich ehrlich gesagt nicht wirklich verwundert. Denn obwohl ich in jeder Produktion haargenau darauf achte, die Details einer Regie exakt zu erfüllen, liegt zwischen dem Inszenierungsgerüst – bei diesem Stichwort hat man da zu stehen, bei jenem Stichwort diese Emotion zu transportieren – und der Gesamtheit eines Rollenbildes, das man dem Publikum mitgibt, ein langer Weg. Im Grunde beginnt es schon beim regelmäßigen Studium der Partitur. Als ich 2014 in Salzburg mein Ochs-Debüt gab, hatte ich wirklich versucht, alle Noten exakt so zu singen, wie sie geschrieben stehen, jede Harmonie im Orchester wurde von mir erforscht. Mit den Jahren wird man jedoch selbstbewusster, weiß gerade im *Rosenkavalier* um die atmosphärischen Absichten von Richard Strauss und kann unterscheiden zwischen dem, was sein muss und dem, was sein kann oder gegebenenfalls anders sein sollte. Andererseits läuft man dadurch auch Gefahr, unbewussten Schlamperien Tür und Tor zu öffnen. Also bedarf es einer steten Reinigung, indem man Seite für Seite das Geschriebene und das Gesungene übereinanderlegt. Dieser Balanceakt zwischen den notwendigen Erfahrungen der allabendlichen Praxis und dem hygienischen Zurückgehen an die Quellen, bringt immer neue, kostbare und unerwartete Wendungen in die abendliche Vorstellung. Vor allem, wenn man sich so gut kennt und intuitiv versteht, wie Musikdirektor Philippe Jordan und ich, entsteht

jeden Abend spontan etwas wunderbar Neues. Dazu kommt die Interaktion mit den unterschiedlichsten Kolleginnen und Kollegen, die Verschiedenheit der Inszenierungen aber auch die eigene, sich immer weiter entwickelnde Persönlichkeit, die allesamt weitere Farbnuancen ermöglichen und auch in einer bestehenden Produktion unbekannte Türen öffnen, ohne Essenzielles zu verändern. Gerade beim *Rosenkavalier* darf man daher nie vergessen, dass es sich um ein Ensemblestück handelt, in dem jeder nur ein Teil des großen Ganzen sein kann.

Ein anderer Besucher fragte mich einmal, ob ich rein theoretisch bereit wäre, den Ochs auch an zwei hintereinanderliegenden Tagen zu singen. Nun, der Körper ist in Ausnahmesituationen zu vielem in der Lage. Aber gerade der Ochs ist in puncto unterschiedlichste Herausforderungen, Länge der Rolle und Stimmhygiene (man denke nur an seine großen Ausbrüche im zweiten Aufzug) nicht eben jene Partie, mit der man ohne ausreichende Regenerationszeit auf die Bühne möchte. Allein die Konversationsstruktur des ersten Aufzuges erinnert an eine permanent sprudelnde Prosecco-Flasche, die vom Sänger höchste Konzentration erfordert. (Ungefähr dieselbe, die notwendig wäre, wenn man sich zum Wahnsinn herabließe, beim Autofahren zur gleichen Zeit zu telefonieren und eine WhatsApp-Nachricht zu schreiben.) Also lieber ein, zwei, drei Tage Pause – man möchte die Aufführung schließlich selbst auch genießen. Zumal in Wien (oder in Salzburg), wo die Wiener Philharmoniker respektive die Musikerinnen und Musiker des Staatsoperorchesters im Graben sitzen, denen der *Rosenkavalier* (überhaupt Strauss) in die DNA eingeschrieben ist: Da gibt es ein freudvolles Miteinander, einen intensiven Austausch (durchaus garniert mit großer Komik), der die allergrößte Aufmerksamkeit erfordert. Ich bin ehrlich: Ich möchte weder das Publikum noch mich selbst – noch das Orchester enttäuschen!

DER ROSENKAVALIER

18. / 22. / 26.* Dezember 2022

Musikalische Leitung Philippe Jordan

Inszenierung Otto Schenk

Mit u.a. KS Krassimira Stoyanova /

Günther Groissböck / Kate Lindsey /

KS Adrian Eröd / Vera-Lotte Boecker /

KS Juan Diego Flórez – Angel Romero /*

Thomas Ebenstein / Monika Bohinec

Die doppelte FLEDERMAUS

Sechsmal erklingt heuer die *Fledermaus* – in zwei Besetzungen.
Die beiden Dirigenten – Yoel Gamzou und Patrick Lange –
baten wir zum Fragebogen-Check

Warum spielt man zu Silvester eigentlich die Fledermaus?

PATRICK LANGE Weil die *Fledermaus* auf der einen Seite augenzwinkernd nach hinten blickt, während sie auf der anderen Seite schwungvoll nach vorne – und damit ins neue Jahr stürmt.

YOEL GAMZOU Das ist eine sehr gute Frage, zu der ich keine Antwort habe. Vielleicht, weil in der *Fledermaus* alles steckt, was menschlich ist? Alle Gefühle, alle Abgründe, alle Bedürfnisse und

alle Eigenarten des Menschen. Vor einigen Jahren fragte mich ein Journalist: »Welches Stück würdest du auf eine einsame Insel mitnehmen?« Ich antwortete: »Ein einziges könnte ich mir niemals aussuchen, es müssten mindestens zehn sein. Aber wenn ich ein einziges Werk aussuchen müsste, das ich bis an mein Lebensende jeden Tag dirigieren dürfte, würde ich die *Fledermaus* auswählen, und mir würde definitiv nie langweilig.« Deshalb könnte man von mir aus



die *Fledermaus* jeden Tag spielen, nicht nur zu Silvester!

Ganz unabhängig von Johann Strauß und der Fledermaus: Was ist das Wienerischste, das Ihnen einfällt?

PL Mal abgesehen von Apfelstrudel mit Schlagobers und einer schönen Melange im Café Sperl ist es für mich dieses gelebte Bewusstsein um Tradition.

YG Die Tatsache, dass ich nach den zwei Jahren, in denen ich hier lebe, wirklich angefangen habe zu denken, dass die Welt an der Stadtgrenze aufhört – ein bisschen wie ein gebürtiger Wiener. Diese Stadt ist so ein reicher Kosmos, sie ist so intensiv und so widersprüchlich, so ambivalent und so endlos inspirierend, dass man plötzlich – mit Schrecken! – feststellt, dass man gar nicht mehr so viel anderes braucht ... außer Wien.

In Wien, wo jede/r Operninteressierte mindestens Operndirektor/in ist, glaubt auch jeder und jede ganz genau zu wissen, wie der vermeintlich perfekte Walzer zu klingen hat. Was macht für Sie den perfekten Walzer aus?

PL Dass er eben nicht perfekt ist. Ein gerader Walzer kann schnell unerträglich fad werden – es braucht dieses gewisse Etwas, das man eben nicht so richtig in Worte fassen kann. Etwas »Luft« im Rhythmus. Sobald man aber anfängt daraus Regeln ableiten zu wollen, ist es schon zu viel und wirkt bemüht. Walzer darf man nicht »wollen« – man muss ihn kommen lassen und geschmackvoll dosieren. Das liegt einem, oder eben nicht. Es ist ein gewisses Mysterium um den Wiener Walzer und genau deswegen ist er so wunderbar. Hier in Wien hat man das im Blut, das ist herrlich.

YG In jeder Vorstellung, in jeder Stadt sitzen Hobbydirigenten. Man wird irgendwann immun, weil man als Künstler eh nur das sein kann – darf! –, was man wirklich ist. In dem Moment, wo man die Authentizität und die Integrität aufgibt und versucht zu gefallen, ist man als Künstler gescheitert. Natürlich wünsche ich mir, dass das Publikum meine Walzer mag – aber es wäre mir lieber, wenn die Hälfte des Publikums sie großartig findet und die andere Hälfte schrecklich, als wenn ein vereintes Publikum aus der Vorstellung kommt und sagt »Es war ganz nett«. Außerdem



mache ich den Walzer ja nicht alleine! Ich freue mich außerordentlich, mit diesem wunderbaren Orchester, das nicht nur beim Walzer, sondern auch bei allem anderen so einzigartig ist, an diesem Abend musizieren zu dürfen.

Eisenstein oder Alfred, Rosalinde – oder gar Prinz Orlofsky? Mit welcher Fledermaus-Partie verbindet Sie am meisten? Und gibt es vielleicht sogar eine, in der Sie sich selber wiederfinden?

PL Das ist sehr tagesformabhängig. Oder mit den Worten von Orlofsky: »Champagner hat's verschuldet!« Und dann selbstverständlich einzig und allein durch Champagner verschuldet.

YG Ich liebe sie und hasse sie alle zugleich, das ist genau so widersprüchlich wie Wien! Ich war für eine Weile mit einer Adele liiert – sie hieß nicht Adele, sondern hat eine Adele gesungen – deshalb bin ich vielleicht ein wenig voreingenommen... aber am meisten finde ich mich im Frosch wieder – denn er darf jedes Mal ein bisschen anders sein! Und so stelle ich mir Theater vor, jede Vorstellung ein Unikat, jeder Abend, im Moment, ein neues Erlebnis, das nie wieder so sein wird.

Die Wiener Operette ist eine Mischung aus vielem: da ist die französische Operette drinnen, das Wiener Vorstadttheater, der italienische Belcanto. Was ist aber das Alleinstellungsmerkmal?

PL Im Gegensatz zur Berliner Operette, die vor allen Dingen grell und bunt daher kommt, und der französischen Operette, die sich durch einen gewissen Hang zur Frivolität auszeichnet, hat die Wiener Operette diesen unwiderstehlichen Charme, den wir als Wiener Schmäh bezeichnen. Vielleicht beruht dieser auf den Wiener Walzern, vielleicht auf der inhaltlichen Darstellung des Großbürgertums – alles in allem ist es aber vor allen Dingen eine Unterhaltungsform, deren Komposition von musikalisch allerhöchster Qualität und alles andere als seicht ist.

YG Ich bin grundsätzlich ein riesiger Operetten-Fan – und ich finde auch, Operette ist das Schwerste zu dirigieren, was es gibt. Man braucht so viel Freiheit und gleichzeitig so viel Klarheit und Struktur. Man wandert an dem ganz schmalen Grat des guten Geschmackes – es gibt so viel Erotik, so viel Trieb, so viel Witz, so viel Melancholie, so viel Kitsch in der Operette, und es ist alles so echt und existenziell. Entscheidend ist aber – wenn es von all dem nicht zu viel ist, und nicht zu wenig, dann ist es extrem berührend. Immer das richtige Maß. Operette wird oft als die »kleinere Kunst« gesehen, was völlig falsch ist. Denn

es nicht nur schwer, jede Kunstform gut zu machen – die Operette ist besonders heikel, weil man genau den richtigen Grad der Ironie finden muss, genau das richtige Maß an Geschmack. In Wien wird das Genre geschätzt und so gut beherrscht wie nirgendwo, und dementsprechend besetzt, musiziert, wahrgenommen, erlebt – und das macht einen riesigen Unterschied. Ich habe nirgends so viel über Operette gelernt wie hier! Vor allem, weil die Wiener Kultur, von Schubert bis Mahler, immer auf Tanzen und Singen basiert war. Das ist sowieso der Ursprung der Musik als menschliches Bedürfnis! Und es ist mir nicht nur sehr nahe, sondern es ist die beste Voraussetzung, um wahrhaftig zu musizieren.

Wenn zu Silvester die Fledermaus auf dem Spielplan steht, wo sind Sie am liebsten: Am Pult, im Publikum – oder vielleicht doch ganz woanders?

PL Definitiv am Pult des Wiener Staatsopernorchesters! Strauß ist ein wichtiger Teil der DNA dieses Orchesters mit dieser unglaublichen Tradition. Mit ihnen das musizieren zu dürfen ist ein Geschenk und definitiv der beste Start in das neue Jahr.

YG Ich muss zugeben, dafür schäme ich mich ein bisschen – aber Musik mache ich immer am liebsten selbst, zusammen mit meinen Musiker-Kolleginnen und -Kollegen! Dirigenten sind leider sehr sture Wesen, wir haben über alles immer sehr starke Meinungen – fast so starke wie die Opernfans – und ich dirigiere immer lieber selbst. Ich bin gerne Zuhörer bei anderen Musikgenres, besonders gern höre ich die Beatles und die Kammermusik von Schubert. Aber zu Silvester stehe ich am liebsten genau dort, wo ich sein werde, zum ersten Mal – was für mich eine riesige Ehre ist – am Pult an der Staatsoper.

DIE FLEDERMAUS

31. Dezember 2022 (13* & 19 Uhr) /

1. / 4. / 6. Jänner 2023 (13* & 19 Uhr)

Musikalische Leitung Yoel Gamzou / Patrick Lange*
Inszenierung Otto Schenk

Gabriel von Eisenstein Andreas Schager / Jörg Schneider*
Rosalinde Rachel Willis-Sørensen / Laura Aikin*
Frank KS Wolfgang Bankl / KS Hans Peter Kammerer*
Prinz Orlofsky Christina Bock / Daria Sushkova*
Alfred Daniel Jenz / Thomas Ebenstein*
Dr. Falke Clemens Unterreiner / Martin Häßler*
Adele Vera-Lotte Boecker / Maria Nazarova*
Dr. Blind Andrea Giovannini / Robert Bartneck*
Ida Ileana Tonca / Miriam Kutrowatz*
Frosch Peter Simonischek



DER prägende MOMENT

JÖRG SCHNEIDER

Da für mich jede einzelne Aufführung ein einmaliges, bereicherndes und bewegendes Erlebnis darstellt, fällt es mir nicht leicht, konkrete prägende Momente auszuwählen. Aber wenn ich mein bisheriges Sängerleben im Schnelldurchlauf Revue passieren lasse, so springen mich dann doch drei emotional besonders aufwühlende Erlebnisse an, die aus der Fülle der bedeutsamen Auftrittserinnerungen herausstrahlen. Nummer 1: Ich stand recht am Beginn meiner Karriere und erhielt die Möglichkeit, Zubin Mehta, mit dem ich bis dahin noch nie zusammengearbeitet hatte, vorsingen zu dürfen. Wie es der Teufel will, fühlte ich mich am Tag davor nicht wohl. Sollte ich absagen, sollte ich es doch wagen? Ich entschloss mich für zweiteres und fuhr erst wenige Stunden vor dem Termin mit dem Auto nach München, wo ich an der Bayerischen Staatsoper erwartet wurde. Zunächst sang ich eine Belmonte-Arie, die mir aber nicht ganz hundertprozentig gelang – zu meinem Glück hatte sich Mehta verspätet und kam erst zur zweiten Arie, zu Don Ottavios »Il mio tesoro«. Es schien ihm zu gefallen, und noch während ich sang, begann er zu dirigieren und ließ mit einem Mal eine Atmosphäre des gemeinsamen Musizierens entstehen, die mich jedes Lampenfieber vergessen ließ. Ich war wie besiekt. Das unmittelbare Ergebnis war eine Aufführung von Beethovens 9. Symphonie unter seiner Leitung im Opernhaus von Palermo. Und abermals kam es zu diesem magischen Moment: Kaum begann ich meinen Part, lächelte er mich an und brachte alles rundherum zum Verschwinden, sodass dem vereinten, selbstvergessenen Aufgehen in den Beethoven'schen Klängen nichts mehr im Wege stand.

Nummer 2: Die Dirigentin Susanna Mälkki hatte mich zu einem Konzert in der Londoner Royal Albert verpflichtet – am Programm stand Berlioz' *Te Deum*. Die Klavierprobe verlief zu aller Zufriedenheit und bei der Orchesterprobe wurde ich vorgezogen, da der Organist sich verspätet hatte. Doch dann kam der Abend. Ich

glaube nicht, dass sich jeder eine Vorstellung von den gigantischen Ausmaßen der Royal Albert Hall macht: 8.400 Zuschauer haben Platz, also dreieinhalb Mal die Wiener Staatsoper! Und das *Te Deum* erfordert einen 200köpfigen Chor, weitere 100 Kinderstimmen, einen gewaltigen Orchesterapparat, dazu die mächtige Orgel. Überdies gibt es in diesem Werk nur einen einzigen Solo-Part – den Tenor. Diesmal hatte ich natürlich alles mitanzuhören, was vor meinem Einsatz kam. Ich saß inmitten der Fortissimo-Wogen, die von dieser Masse an Stimmen und Instrumenten hinausgeschleudert wurden. Wie sollte ich da im von mir angedachten Piano beginnen? Ganz automatisch stimmte ich also ein etwas stärkeres Mezzoforte an, und entsprechend nach oben verschoben hatte auch das nachfolgende dynamische Anwachsen zu sein, das die Partitur vorschrieb. Für meine Frau im Publikum kamen die nun erforderlichen ersten heldischen Tendenzen meiner Stimme ebenso überraschend wie für mich selbst. Aber es klappte wunderbar, und ich schwamm in der wunderbaren Akustik des Saales förmlich in den Olymp.

Nummer 3: 2008 durfte ich in der Wiener Staatsoper in der damals neuen *Capriccio*-Produktion kurzfristig als Flamand einspringen. Wie immer in so einer Ausnahmesituation war die Anspannung groß, aber glücklicherweise verlief alles ganz nach Wunsch. Noch mehr als die Tatsache, dass ich diese Rolle an diesem Haus geben durfte, bewegte mich ein ganz anderer Aspekt: Mitte der 1990er Jahre wirkten Adrian Eröd, Wolfgang Bankl und ich in Bregenz in einer *La cenerentola*-Produktion mit, in der wir sehr viel Spaß hatten und eine künstlerische Freundschaft entstand. Leider verloren wir einander dennoch für zwölf Jahre aus den Augen – aber am besagten *Capriccio*-Abend standen wir wieder, ganz unerwartet, gemeinsam auf einer Bühne. Und in diesem Moment hatte ich das schöne Gefühl, heimgekehrt zu sein.



Im Dezember zeigt das Wiener Staatsballett vier weitere Vorstellungen und zum letzten Mal in dieser Saison Martin Schläpfers *Dornröschen*.

In den Hauptrollen erwarten Sie spannende Rollendebüts, so tanzt Liudmila Konovalova die Fliederfee und Marcos Menha den Prinzen Désiré. Die Vorstellungen sind bereits ausverkauft, aber nutzen Sie die Chance auf einen der Stehplätze, den Sie ab 80 Minuten vor Vorstellungsbeginn oder bereits vorher mit der Bundestheatercard kaufen können.

WIE »KONSUMIERT« MAN *Kunst?*

von ANDREAS KUGLER

Und wie besser nicht? Provoziert nicht die Verwendung des Wortes *konsumieren* Gedanken an beiläufigen Verbrauch aus fragwürdigen Motiven weit entfernt von den Erfahrungen, die Kunst unter idealen Bedingungen entfalten kann?

Im Wörterbuch lässt sich nachschlagen, dass bei der Verwendung des lateinischen Wortes für gebrauchen, »consumare«, stets die Bedeutungen »Verschwendug« und »Vernichtung« mitschwangen und das einmal Konsumierte, das »Verstrichene«, »Aufgebrauchte«, sogar »Zerstörte« und »Umgekommene« bezeichnete. In diesem Fall müssten keine weiteren Gedanken zur Langzeitwirkung des Kunstgenusses vergeben werden.

Niemand wird bestreiten, dass Kunst zwischen Konvention, Kommerz, Tourismus, Langeweile, Unverständnis, Bildungsdunkel und Gewohnheit aufgerieben werden kann. Ebenso sind die Möglichkeiten geglickter Kunstbegegnung unendlich: Literatur im Bett, Architektur mit der Sonne oder dem Wind im Gesicht, Bilder im Gespräch und Skulpturen mit beiden Händen am Objekt – oder ganz anders? Ähnlich vielfältig sind auch die erstrebten Wirkungen: Berührung und Anstoß, Belehrung und Genuss, Irritation und Anteilnahme, ...

Große Institutionen wie Opernhäuser, Museen, Theater denken wie selbstverständlich an aufwendige Erlebnisse in prächtigem Rahmen. Vielfach war bis vor Kurzem in diesen häufig kostspieligen Zusammenhängen noch vor der Kunst von passender Kleidung und entsprechendem Benehmen die Rede.

Wenn auch diese gesellschaftlichen Vorgaben weitgehend obsolet geworden sind – das Spiel von Präsentation und Prestige ist gegenwärtig. Schließlich befinden wir uns ja auch in einzigartiger Gesellschaft: hervorragende Kunst in unvergleichlichen Räumen. All das soll nicht verächtlich gemacht werden.

Dass die ersten Schritte so häufig von der grandiosen Architektur und übermächtigen Tradition dieser Institutionen geprägt werden, ist aber kritisch zu bedenken. Entspricht es der Mehrheit der Kunstwerke an den Beginn der Begegnung die Heroisierung zu stellen? Verbunden mit wenig Vorbildung und finanziellem Aufwand entstehen jene Schwelle, die zu senken zum geläufigen Appell geworden ist.

Darüber hinaus gilt es die Besonderheiten verschiedener Kunstgattungen im Blick zu haben: Die nahezu bewegungslose Stille, die Aufführungen häufig dem Publikum abverlangen; die Ähnlichkeit mit Warenhäusern, die in Galerien die Gedanken an den Kunstmarkt allzu leicht in den Vordergrund schieben; die Sammlungslogik eines Briefmarkenalbums oder Schmetterlingskastens, die Museen verleiht, Kunstwerke in Anordnung und Erklärung als Auszug aus der Kunstgeschichte zu zeigen.

Zugänge zu eröffnen, zu erleichtern, attraktiv anzubieten, ist das Ziel vieler Bemühungen. Über die Hinführung hinaus wäre es zu wünschen, die Kunst öfter in Dialog zu bringen, gleichsam ein assoziatives Netz zu spannen, das Anknüpfungspunkte aller Art sucht und ermöglicht. Wenn wir Kunst als existentielle Möglichkeit begreifen, die Glück und Mitleid, Reflexion und Einsicht, Erinnerung und Fantasie, Perspektivenwechsel und Erkenntnis auslöst, kann hier gar nicht genug geschehen. Der Freiheit der Kunst entspricht wohl die Freiheit in der Begegnung mit ihr.

→ Am 11. Dezember um 11 Uhr veranstaltet der Offizielle Freundeskreis der Wiener Staatsoper im Rahmen von Dialog am Löwensofa ein Gespräch zum Thema »Wie ›konsumiert‹ man Kunst?« Die Veranstaltung findet exklusiv für den Freundeskreis statt.
→ wiener-staatsoper.at/foerdern



←
Juan Diego
Flórez als
Tonio in *La
Fille du
régiment*
→
Pretty Yende



Doppelte BRAVOUR ↗

Für objektive Beobachter war es am Ende ein ohrenbetäubender Jubel. Für ihn wohl eine alltägliche Zustimmung. Die Rede ist vom Schlussapplaus bei Juan Diego Flórez' Solistenkonzert im November, in dessen Rahmen er ein breites musikalisches Programm bot. Alltäglich: Weil er den ohrenbetäubenden Jubel praktisch an jedem seiner Abende erlebt. Denn ohne Zweifel gehören Superlative sowohl musikalisch als auch in puncto Publikumsreaktion, bei ihm einfach dazu! Im Dezember ist Flórez in zwei Produktionen und zwei sehr unterschiedlichen Partien zu hören. Zunächst als Sänger im *Rosenkavalier*: Diese kleine, aber ungemein heikle Passage kann, wenn sie entsprechend präsentiert wird, zum edel besetzten Glanzstück werden, wie zuletzt auch Piotr Beczała unter Beweis stellte. Fast parallel dazu steht Flórez als Tonio in Gaetano Donizettis umwerfender Komödie *La Fille du régiment*, an deren Premierenerfolg im Jahr 2007 er maßgeblichen Anteil gehabt hatte, auf der Bühne. Die rührende Geschichte der Marketenderin Marie, die sich in den Tiroler Bauern Tonio verliebt, ist nicht nur musikalisch ein Erlebnis, die szenische Interpretation durch Laurent Pelly ist ein Wurf. Pelly ist mit seiner Inszenierung ein Meisterstück gelungen, das von Wien über New York und London getrost zu den erfolgreichsten Opernarbeiten der letzten Jahrzehnte gezählt werden darf. Elemente der Überzeichnung, der Sentimentalität oder des zündenden Witzes sind ebenso zu finden wie eine stringente Erzählform. Überdies ist der Tonio eine Partie, die darstellerisch (stimmlich ohnehin!) dem Unterhaltungskünstler Flórez weit entgegenkommt.

→ Sänger in *Der Rosenkavalier*

18. / 22. Dezember 2022

→ Tonio in *La Fille du régiment*

25. / 28. / 30. Dezember 2022 / 2. Jänner 2023

Neue WIENER ROLLE

Nur wenige Karrieren erzählen ein solches Märchen wie jene von Pretty Yende. Die südafrikanische Sopranistin sah als Jugendliche einen Fluglinien-Werbespot, der mit einer berühmten Opernmelodie unterlegt war – mit dem Blumenduett aus Léo Delibes' *Lakmé*. Unmittelbar packte sie das Klangerebnis: Genauso das, genau diese Art des Singens wollte auch sie können! Also studierte sie Gesang, ging nach Italien, gewann Wettbewerbe – und ein Star war geboren. Besonders gut in Erinnerung ist in Wien natürlich ihre Violetta in der *La traviata*-Neuproduktion von Simon Stone. Die Handlung wurde in die Gegenwart verlegt, die verlorene, umschwärmte Violetta ist nun ein modernes It-Girl, das sich allerdings ebenso heftig und ebenso unglücklich in Alfredo verliebt, wie die Figur in der Vorlage von Alexandre Dumas. Was Simon Stone und Pretty Yende an Rollenentwicklung gelang, war das Übersetzen einer Opernfigur in die Kommunikationsrealität der heutigen Zeit, also in die Mühlen der Aufmerksamkeitsökonomie. Hier flimmern Bildschirme, da meldet sich ein WhatsApp-Chat: Violetta ist gefangen in all dem, ist dem Blick der voyeuristischen Gesellschaft ausgeliefert. Nach der Violetta, der Adina im *Liebestrank* und Elvira in Bellinis *I puritani* ist die Marie in *La Fille du régiment* nun Yendes vierte Staatsopern-Rolle. Und wieder wird man sie von einer ganz neuen Seite erleben: Nicht tragisch wie im Falle der Violetta oder der Elvira, nicht als reiche, überlegene Adina, sondern als liebenswerte und spaßige Marie, die von einem ganzen Regiment adoptiert wurde.

→ Marie in *La Fille du régiment*

25. / 28. / 30. Dezember 2022 / 2. Jänner 2023



gemeinsam besser leben

Jetzt den Anfang machen
auf uniqa.at.

PINNWAND

GEBURTSTAGE	RADIO- & TV-TERMINE	JUVENILIA WOCHENENDE AN DER WIENER STAATSOPER
<p>5. Dezember → KS José Cura (60) → Christof Loy (60)</p> <p>13. Dezember → Sven-Eric Bechtolf (65)</p> <p>15. Dezember → Lars Woldt (50)</p> <p>17. Dezember → Carlos Gacio (85)</p> <p>19. Dezember → Olaf Bär (65)</p> <p>21. Dezember → Erwin Schrott (50) → Ludwig Karl (65)</p>	<p>3. Dezember, 19.00 → Ö1 ANDREA CHÉNIER (Giordano)</p> <p><i>Musikalische Leitung</i> Lanzillotta <i>Mit u.a.</i> Agresta (Maddalena) – KS Kaufmann (Andrea Chénier) / Petean (Carlo Gérard) Chor und Orchester der Wr. Staatsoper</p> <p>Live aus der Wiener Staatsoper</p>	<p>Auf Einladung der Wiener Staatsoper und des Offiziellen Freundeskreises war Juvenilia (European Network of Young Opera Friends) im Oktober zum ersten Mal in Wien. 52 junge Opernliebhaber*innen aus der ganzen Welt besuchten Vorstellungen und nahmen an einem Rahmenprogramm teil, das Einblicke in den Opernbetrieb bot. Ebenso waren die Jungen Mitglieder des Offiziellen Freundeskreises mit dabei und hatten die Möglichkeit, internationale junge Opernfreund*innen zu treffen. Unter anderem gab es ein Gespräch mit dem Staatsopern-Ensemblemitglied Hiroshi Amako und einen Workshop zu <i>L'Orfeo</i>. Die Wiener Staatsoper möchte dem U27-Publikum auch im Rahmen des Offiziellen Freundeskreises die Möglichkeit bieten, das kulturelle und gesellschaftliche Leben des Opernhauses aktiv mitzugestalten. Informationen und Anmeldung → wiener-staatsoper.at/jung/offizieller-freundeskreis</p>
<p>LIVE-STREAM AUS DER WIENER STAATSOPER</p> <p>11. Dezember, 17.00</p> <p>DIE MEISTERSINGER VON NÜRNBERG (Wagner)</p> <p><i>Musikalische Leitung</i> Jordan <i>Inszenierung</i> Warner <i>Bühne</i> Kudlicka <i>Kostüme</i> Glarner <i>Licht</i> Bishop <i>Mit u.a.</i> Müller (Eva) / Bock (Magdalene) – Volle (Sachs) / Zeppenfeld (Pogner) / W. Koch (Beckmesser) / Butt Philip (Stolzing) / Laurenz (David) / Häßler (Kothner) Chor und Orchester der Wiener Staatsoper</p>	<p>4. Dezember, 15.05 → Ö1 50 JAHRE LICHT INS DUNKEL</p> <p>1. Teil der Ausschnitte aus einer Konzertmatinee in der Wiener Staatsoper</p> <p><i>Mit u.a.</i> Nazarova / Nolz – KS Beczała / KS Kaufmann Aufgenommen am 27. November in der Wiener Staatsoper <i>Mit</i> Michael Blees</p>	<p>11. Dezember, 15.05 → Ö1 50 JAHRE LICHT INS DUNKEL</p> <p>2. Teil der Ausschnitte aus einer Konzertmatinee in der Wiener Staatsoper</p> <p>→ Besetzung siehe 4. Dezember</p>
<p>30. Dezember, 19.00</p> <p>LA FILLE DU RÉGIMENT (Donizetti)</p> <p><i>Musikalische Leitung</i> Spotti <i>Inszenierung & Kostüme</i> Pelly <i>Mit</i> Yende (Marie) / Houtzeel (Berkenfield) – Flórez (Tonio) / Eröd (Sulpice) / Pelz (Hortensius) – Nentwich (Crakentorp) Chor und Orchester der Wiener Staatsoper</p>	<p>11. Dezember, 17.00 → Ö1 bzw. 20.15 → ORF III DIE MEISTERSINGER VON NÜRNBERG (Wagner)</p> <p>→ Besetzung siehe linke Spalte</p> <p>Live bzw. Live zeitversetzt aus der Wiener Staatsoper</p>	<p>NEUER KONZERTMEISTER</p>
<p>31. Dezember, 19.00</p> <p>DIE FLEDERMAUS (Strauß)</p> <p><i>Musikalische Leitung</i> de Billy <i>Inszenierung</i> Schenk <i>Mit u.a.</i> Willis-Sørensen (Rosalinde) / Bock (Orlofsky) / Boecker (Adele) – Schager (Eisenstein) / KS Bankl (Frank) / Unterreiner (Falke) / Bartneck (Dr. Blind) – KSCH Simonischek (Frosch)</p> <p>Aufgenommen am 31. Dezember 2021</p>	<p>25. Dezember, 15.05 → Ö1 DAS WIENER STAATSSOPERNMAGAZIN</p> <p>Ausschnitte aus aktuellen Aufführungen der Wiener Staatsoper</p> <p><i>Mit</i> Michael Blees</p>	<p>Yamen Saadi ist neuer Konzertmeister im Orchester der Wiener Staatsoper / der Wiener Philharmoniker. Der erfahrene Musiker, der in dieser Position bisher beim West-Eastern Divan Orchestra tätig war, ging bei einem Probispiel für die vakante Konzertmeisterstelle als Gewinner hervor. Yamen Saadi wurde 1997 in Nazareth geboren. Er erhielt seinen ersten Geigenunterricht am Barenboim-Said-Konservatorium in seiner Heimatstadt und studierte später bei Chaim Taub, renommierter Konzertmeister des Israel Philharmonic Orchestra sowie bei Mihaela Martin an der Kronberg Academy. Im Alter von elf Jahren trat er Daniel Barenboims West-Eastern Divan Orchestra bei und wurde sechs Jahre später zum Konzertmeister dieses Klangkörpers ernannt. Als Solist trat er u.a. mit der Staatskapelle Berlin, dem Chamber Orchestra of Europe, dem Israel Philharmonic Orchestra sowie dem Orquestra de València auf. Weitere internationale Auftritte führten ihn nach Europa, Asien und in die USA, er gastierte u.a. beim</p>

PINNWAND

Rheingau Musik Festival, beim Schleswig-Holstein Festival sowie in der New Yorker Carnegie Hall. Er ist mehrfacher Stipendienträger der America-Israel Cultural Foundation und Preisträger zahlreicher Wettbewerbe, u.a. gewann er den ersten Preis beim Paul Ben-Haim-Wettbewerb, den zweiten Preis bei der Clairmont Competition, den ersten Preis der Aviv Competitions sowie den Prinz von Hessen-Preis.

AUSGEZEICHNET

Der Solistenverband der Wiener Staatsoper stiftete den »Lotte Lehmann-Gedächtnisring« zur Würdigung der großen Verdienste von Lotte Lehmann, die als eine der herausragenden Künstlerinnen der Operngeschichte zum Ruhm der Wiener Staatsoper zwischen den beiden Weltkriegen beigetragen hatte. Nach Lehmann, Leonie Rysanek, Hildegard Behrens und Waltraud Meier wurde nun KS Camilla Nylund mit dem Ring ausgezeichnet. Die feierliche Überreichung fand am 9. November, nach einer *Ariadne*-Vorstellung, durch Direktor Bogdan Roščić und den Präsidenten des Solistenverbandes der Wiener Staatsoper, KS Hans Peter Kammerer, statt.

HILFE

Ensemblemitglied Clemens Unterreiner hilft seit 9 Jahren mit seinem Verein HILFSTÖNE erfolgreich Menschen in Not. Jetzt hilft er mit seiner »KünstlerHilfe« speziell Künstlern in schwierigen Zeiten. Egal ob Sänger, Tänzerin, Musiker, Malerin, Komponist, Regisseurin etc. Jeder Antrag wird absolut vertraulich behandelt und den Menschen rasch geholfen.

Produktionssponsoren

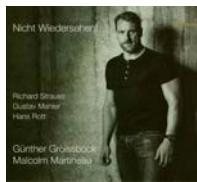
Die Meistersinger von Nürnberg



Der Rosenkavalier



NEUE CDS



Die interpretatorische Meisterschaft von Günther Groissböck als Liedinterpret besteht auch darin, dass er bereits mit wenigen Tönen unglaublich nuancierte Landschafts- und Seelenräume vor dem Publikum entstehen lässt. Er nimmt die Zuhörerin, den Zuhörer auf seinen musikalischen Reisen gewissermaßen an der Hand und lässt sie all die Stimmungen, Farben und Emotionen miterleben, die er den jeweiligen Werken entlockt. Ganz exquisit gelingt ihm das auch auf seiner neuesten CD-Einspielung »Nicht Wiedersehen!«, die Beispiele von Richard Strauss, Gustav Mahler und vom wiederentdeckten, tragischen Genie Hans Rott vereint: Von düster bis abgeklärt, von zärtlich bis dramatisch, von verzweifelt bis hoffnungslos – Groissböck fächert, begleitet von Malcolm Martineau, kaleidoskopartig das gesamte Universum der menschlichen Innen- und Außenwelt auf. Eine Aufnahme, die einen nicht mehr loslässt! (Gramola 99280)



Zu seinem 70. Geburtstag schrieb der oberösterreichische Komponist Johann Schlipflinger eine Biographie, die ersten drei Kapiteln dieses Buches, in welchen er seine Erfahrungen mit Gott beschrieb, verarbeitete er wiederum zu einem Liederzyklus, der sich aus vielfältigen Wurzeln der europäischen weltlichen- und geistlichen Musiktradition speist. Bei Staatsopernensemblemitglied Jörg Schneider, einem Meister der Kantilene, sind diese 13 Meditationen, die die Hörerin, den Hörer in ihrer bewussten Schlichtheit Ruhe und Gelassenheit finden lassen, bestens aufgehoben. Schneiders in allen Lagen schön timbrierter Tenor begleitet durch alle Höhen und Tiefen, die der Mensch in seiner Suche nach dem Sinn des Lebens durchdringt – leidenschaftlich, gefühlvoll und abgeklärt. Nicht zuletzt ideal für die Advents- und Weihnachtszeit. (Erwerbar u.a. im Shop des Opernfoyers der Wiener Staatsoper)

SERVICE

ADRESSE

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

IMPRESSUM

OPERNRING ZWEI
DEZEMBER 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: Carsten Sander

DRUCK
Print Alliance HAV Produktions GmbH,
Bad Vöslau

REDAKTIONSSCHLUSS
für dieses Heft: 24. November 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

DEZEMBER 2022

1	Do	Konzert 20.00 – 22.00	SOLISTENKONZERT	<i>Mit Florian Boesch Klavier Malcolm Martineau</i>	® / U27 / ZGS
2	Fr	Oper 19.00 – 21.45	TOSCA → Giacomo Puccini	<i>Musikalische Leitung Sagripanti Inszenierung Wallmann Mit Nylund – La Colla / Schrott / Mokus / Bankl / Giovannini / Kazakov / Pelz</i>	Ⓐ / 7
3	Sa	Konzert 11.00 – 13.00	KAMMERMUSIK DER WR. PHILHARMONIKER 2	<i>Mit Huber / Reif / Lintner / Janković / Vladár / Jöbstl / Tomböck / Stransky – Wallendorf → Veranstaltung findet im Gustav Mahler-Saal statt</i>	® / KMZ
		16.00 – 17.30	OPEN CLASS*	<i>Balletttraining zum Mitmachen Leitung Vizcayo → Die Open Class findet im Nurejew-Saal der Ballettakademie der Wiener Staatsoper statt (Eintrittspreis € 20.-)</i>	
		Oper 19.00 – 22.00	ANDREA CHÉNIER → Umberto Giordano	<i>Musikalische Leitung Lanzillotta nach einer Inszenierung von Schenk Mit Agresta / Signoret / Houtzeel / Bohinec – Kaufmann / Petean / Arivony / Lee / S. Park / Bankl / Giovannini / Osuna / Pelz / J. Park</i>	Ⓐ
4	So	Oper 17.00 – 22.15	PREMIERE DIE MEISTERSINGER VON NÜRNBERG → Richard Wagner	<i>Musikalische Leitung Jordan Inszenierung Warner Bühne Kudlička Kostüme Glarner Licht Bishop Choreographic Schreiner Mit Müller / Bock – Volle / Butt Philip / Zeppenfeld / W. Koch / Laurenz / J. Schneider / Astakhov / Häßler / Schmidt / Black / Bartneck / Ivasechko / Dumitrescu / Solodovnikov / Kellner</i>	Ⓟ / WE
5	Mo	Oper 19.00 – 21.45	TOSCA → Giacomo Puccini	→ Besetzung wie am 2. Dezember	Ⓐ / 13 / U27 / BTC
6	Di	Oper 19.00 – 22.00	ANDREA CHÉNIER → Umberto Giordano	→ Besetzung wie am 3. Dezember	Ⓐ / GZ
7	Mi	Oper 19.00 – 22.15	DIE ZAUBERFLÖTE → Wolfgang Amadeus Mozart	<i>Musikalische Leitung Soddy Inszenierung Leiser & Caurier Mit Rae / Morley / Hangler / Houtzeel / Beinart / Kutrowatz – Selig / Kohlhepp / Werba / Unterreiner / Bartneck / Ebenstein / Osuna / Dumitrescu</i>	Ⓐ
8	Do	Oper 17.00 – 22.15	DIE MEISTERSINGER VON NÜRNBERG → Richard Wagner	→ Besetzung wie am 4. Dezember	Ⓐ / U27 / WE
9	Fr	Oper 19.00 – 22.00	ANDREA CHÉNIER → Umberto Giordano	→ Besetzung wie am 3. Dezember	Ⓐ
10	Sa	Konzert 11.00 – 13.00	KAMMERMUSIK DER WR. PHILHARMONIKER 3	<i>Mit Bonelli / Breinschmid / Horak / Blüml / Labstätter / Götsch / Dervaux / Koblitz / Kafka / Huber / Janković / T. Jöbstl / E. Jöbstl / Haimel / Schinnerl-Schlaffer / Turriziani / Gaal → Veranstaltung findet im Gustav Mahler-Saal statt</i>	® / KMZ
		Oper 19.00 – 22.15	DIE ZAUBERFLÖTE → Wolfgang Amadeus Mozart	→ Besetzung wie am 7. Dezember	Ⓐ
11	So	Oper 17.00 – 22.15	DIE MEISTERSINGER VON NÜRNBERG → Richard Wagner	→ Besetzung wie am 4. Dezember	Ⓐ / WZ / WE
12	Mo	16.30 – 18:00	PUBLIKUMSGESPRACH	→ mit Direktor Bogdan Roščić & der kaufm. Geschäftsführerin Petra Bohuslav	Zähl- karten**
		Oper 19.00 – 22.15	DIE ZAUBERFLÖTE → Wolfgang Amadeus Mozart	→ Besetzung wie am 7. Dezember	Ⓐ / 16
13	Di	Ballett 19.30 – 21.45	WIEDERAUFAHME LA FILLE MAL GARDÉE → Ferdinand Hérold / John Lanchbery	<i>Choreographie Ashton Musikalische Leitung Calvo Bühne & Kostüme Lancaster Licht Gasquet Einstudierung Lesage Mit Dvořák – Wielick / Lavignac / Ensemble Wiener Staatsballett</i>	Ⓒ / 2 / U27 / Ö1
14	Mi	Ballett 19.30 – 21.45	LA FILLE MAL GARDÉE → Ferdinand Hérold / John Lanchbery	<i>Choreographie Ashton Musikalische Leitung Calvo Bühne & Kostüme Lancaster Licht Gasquet Einstudierung Lesage Mit Butchko – Vandervelde / Garcia Torres / Ensemble Wiener Staatsballett</i>	Ⓒ / 10 / U27 / Ö1
15	Do	Oper 17.00 – 22.15	DIE MEISTERSINGER VON NÜRNBERG → Richard Wagner	→ Besetzung wie am 4. Dezember	Ⓐ / ZNP / WE

* OPEN CLASS: weitere Termine am 10. & 17. Dezember 2022 jeweils von 16.00 – 17.30 Leitung Rachedi

** über wiener-staatsoper.at/spielplan-karten

16	Fr	Oper 19.00 – 22.15	DIE ZAUBERFLÖTE → Wolfgang Amadeus Mozart	→ Besetzung wie am 7. Dezember	Ⓐ / MZ
17	Sa	Ballett 19.30 – 21.45	LA FILLE MAL GARDÉE → Ferdinand Hérold / John Lanchbery	→ Besetzung wie am 13. Dezember	Ⓒ / U27 / ZBTG / Ö1 / BTC
18	So	Jugend- oper 11.00 – 12.45	ÖSTERREICHISCHE ERSTAUFFÜHRUNG TSCHICK → Ludger Vollmer	<i>Musikalische Leitung</i> Mertl <i>Inszenierung</i> Winkel <i>Bühne</i> Vogler / Steinbach <i>Kostüme</i> Safaei <i>Mit</i> Beinart – Kammerer / Gómez / Mokus	Ⓕ
		Oper 18.00 – 22.15	DER ROSENKAVALIER → Richard Strauss	<i>Musikalische Leitung</i> Jordan <i>Inszenierung</i> Schenk <i>Mit</i> Stoyanova / Lindsey / Boecker / Hangler / Bohinec / Kutrowatz – Groissböck / Eröd / Ebenstein / Bankl / Amako / Pelz / Flórez / J. Schneider	Ⓢ / Ö1
19	Mo	Jugend- oper 10.30 – 12.15	TSCHICK → Ludger Vollmer	→ Besetzung wie am 18. Dezember	Ⓕ / Ö1
		Oper 19.00 – 22.15	DIE ZAUBERFLÖTE → Wolfgang Amadeus Mozart	→ Besetzung wie am 7. Dezember	Ⓐ
20	Di	Oper 17.00 – 22.15	DIE MEISTERSINGER VON NÜRNBERG → Richard Wagner	→ Besetzung wie am 4. Dezember	Ⓖ / 3 / WE
21	Mi	Ballett 19.00 – 22.30	DORNRÖSCHEN → Piotr I. Tschaikowski / Giacinto Scelsi	<i>Choreographie</i> Schläpfer <i>Musikalische Leitung</i> Lange <i>Bühne</i> Etti <i>Kostüme</i> Voeffray <i>Licht</i> Diek <i>Mit</i> Kang / Esina / Konovalova / Schoch / Liashenko / Kato – Saye / Kimoto / Carroll / Fourès / Vizcayo / Solisten & Corps de ballet des Wiener Staatsballetts / Studierende der Ballettakademie der Wiener Staatsoper	Ⓑ / U27 / Ö1 / WE
22	Do	Oper 18.00 – 22.15	DER ROSENKAVALIER → Richard Strauss	→ Besetzung wie am 18. Dezember	Ⓐ / 19 / U27 / Ö1
23	Fr	Ballett 19.00 – 22.30	DORNRÖSCHEN → Piotr I. Tschaikowski / Giacinto Scelsi	<i>Choreographie</i> Schläpfer <i>Musikalische Leitung</i> Lange <i>Bühne</i> Etti <i>Kostüme</i> Voeffray <i>Licht</i> Diek <i>Mit</i> Bottaro / Papava / Avraam / Jovanovic / Butchko / Kato – Menha / Peci / Lavignac / Vandervelde / Vizcayo / Solisten & Corps de ballet des Wiener Staatsballetts / Studierende der Ballettakademie der Wiener Staatsoper	Ⓑ / U27 / Ö1 / WE
24	Sa	DIE WIENER STAATSOPERA WÜNSCHT gesegnete Weihnachten!			
25	So	Oper 19.00 – 21.45	LA FILLE DU RÉGIMENT → Gaetano Donizetti	<i>Musikalische Leitung</i> Spotti <i>Inszenierung & Kostüme</i> Pelly <i>Mit</i> Yende / Houtzeel – Flórez / Eröd / Pelz – Nentwich	Ⓐ / Ö1
26	Mo	Jugend- oper 11.00 – 12.45	TSCHICK → Ludger Vollmer	→ Besetzung wie am 18. Dezember	Ⓕ / Ö1
		Oper 18.00 – 22.15	DER ROSENKAVALIER → Richard Strauss	→ In dieser Vorstellung singt Angel Romero die Partie des Sängers. Die übrige Besetzung wie am 18. Dezember	Ⓐ / ZFE 1 / Ö1 / BTC
27	Di	Ballett 19.00 – 22.30	DORNRÖSCHEN → Piotr I. Tschaikowski / Giacinto Scelsi	→ Besetzung wie am 23. Dezember	Ⓑ / 4 / U27 / Ö1 / WE
28	Mi	Oper 19.00 – 21.45	LA FILLE DU RÉGIMENT → Gaetano Donizetti	→ Besetzung wie am 25. Dezember	Ⓐ / U27 / ZKO / Ö1
29	Do	Ballett 19.00 – 22.30	DORNRÖSCHEN → Piotr I. Tschaikowski / Giacinto Scelsi	→ Besetzung wie am 21. Dezember	Ⓑ / U27 / Ö1 / WE
30	Fr	Oper 19.00 – 21.45	LA FILLE DU RÉGIMENT → Gaetano Donizetti	→ Besetzung wie am 25. Dezember	Ⓐ / Ö1
31	Sa	Operette 13.00 – 16.30	DIE FLEDERMAUS → Johann Strauß	<i>Musikalische Leitung</i> Lange <i>Inszenierung</i> Schenk <i>Mit</i> Aikin / Nazarova / Sushkova / Kutrowatz – J. Schneider / Kammerer / Ebenstein / Häßler / Bartneck – Simonischek	Ⓐ
		Operette 19.00 – 22.30	DIE FLEDERMAUS → Johann Strauß	<i>Musikalische Leitung</i> Gamzou <i>Inszenierung</i> Schenk <i>Mit</i> Willis-Sörensen / Boecker / Bock / Tonca – Schager / Bankl / Jenz / Unterreiner / Giovannini – Simonischek	Ⓕ

LEGENDE

Ⓐ	Preise A	Ö1	Öl-Ermäßigung	GZ	Goldener Zyklus	ZGS	Zyklus Große Stimmen	ZFE1	Feiertags-Zyklus 1
U27	unter 27	WE	Werkeinführung	ZNP	Zyklus Neuproduktion	ZBTG	Zyklus Ballett: Tanzgeschichten	ZKO	Zyklus Komische Opern
24	Abo	KMZ	Kammermusik-Zyklus	MZ	Mozart-Zyklus	WZ	Wagner-Zyklus	BTC	BundestheaterCard



OPÉRA DE MONTE- CARLO

Sous le haut patronage
de S.A.S. le Prince Albert II

Spielzeit DIREKTION CECILIA BARTOLI 2023

Rezital

Daniel
Barenboim

G. Verdi

La traviata

Zanetti, Grinda;
Garifullina,
Camarena, Domingo

G. F. Haendel

Alcina

Capuano, Loy;
Bartoli, Jaroussky,
Piau, Abrahamyan

W. A. Mozart

*Le nozze
di Figaro*

Jordan; Lombardi,
Fang, Schuen, Kellner

G. Rossini

*Stabat
Mater*

Capuano; Agresta,
Abrahamyan, Albelo,
D'Arcangelo

G. Rossini

*Il barbiere
di Siviglia*

Capuano, Villazón,
Bartoli, Sekgapane, Alaimo,
Corbelli, Abdrazakov

C. Monteverdi

*Andrea
Chénier*

Armiliato, Maestrini;
Kaufmann, Agresta

L'Orfeo

Capuano, Citterio; Dolcini,
Colombo, Mingardo



MONTE-CARLO
SOCIÉTÉ DES BAINS DE MER



Gouvernement Princier
PRINCIPAUTÉ DE MONACO

PICTET

ROLEX

KARTEN: OPERA.MC
MONTECARLOTICKET.COM

+377 92 00 13 70 | TICKET@OPERA.MC

KATTUS

STIL UND QUALITÄT SEIT 1857

FEINSTER SEKT
NACH MÉTHODE
TRADITIONNELLE



KATTUS GRANDE CUVÉE
Offizieller Sekt der
Wiener Staatsoper





Gerstner Sonntagsbrunch

Genuss in Perfektion wird hier großgeschrieben



Jeden Sonntag von
11 bis 14 Uhr

Machen Sie den Sonntag für sich und Ihre Liebsten zu einem ganz besonderen Erlebnis – mit einem exklusiven **Sonntagsbrunch** in den einzigartigen Räumlichkeiten der Beletage von Gerstner im **Palais Todesco**. Es erwarten Sie die feinsten kulinarischen Leckerbissen bei stimmungsvoller **Live-Klaviermusik**.

Als Highlight verwöhnen wir Sie mit dem Besten, das die Patisserie des K. u. K. Hofzuckerbäckers seit 1847 zu bieten hat.

**Besondere Momente gehören besonders gefeiert.
Genießen Sie einen feierlichen Brunch mit Ihren
Liebsten!**

Details & Reservierung: www.gerstner-konditorei.at

Gerstner K.u.K. Hofzuckerbäcker

Kärntner Straße 51, 1010 Wien

Instagram: [@gerstner.culinary](https://www.instagram.com/gerstner.culinary/) | www.gerstner.at



Entspannte Pause bei Ihrem Opernbesuch

schnell, bequem und ohne anstellen



Jetzt
vorbestellen

1. **Registrieren** Sie sich auf unserer Website: staatsoper.gestner.at



2. **Wählen Sie Zeitpunkt und Produkte für Ihre Pause:**

1. Programm
2. Bereich
3. Zeitpunkt (Einlass oder Pause)
4. Tisch
5. Speisen und Getränke

3. **Bezahlen** Sie ganz bequem online.

4. Sie erhalten eine **Bestellbestätigung** per Mail und können sich ganz auf Ihre Opernvorstellung freuen.