

OPERNRING ZWEI



Asmik Grigorian singt
die Elisabeth in der
Don Carlo-Wiederaufnahme

Das Monatsmagazin der Wiener Staatsoper → №10 / Dezember 2021

NEUPRODUKTION »DON GIOVANNI« → 2 WIEDERAUFGNAHME
»DON CARLO« → 18 NEUE ROSALINDE FÜR WIEN → 26 JUGENDLICHE FRAGEN
DEN OPERNDIREKTOR → 30 PREMIERE VOR PUBLIKUM »PARSIFAL« → 34

WIENER
STAATSOPER





KUNST IST TEIL UNSERER KULTUR.

Kunst und Kultur sind eine Bereicherung für Geist und Seele. Aus diesem Grund fördert Raiffeisen etablierte Institutionen, junge Talente der Musik, Bühne und bildenden Kunst. So stärken wir die Region und erhalten das kulturelle Erbe Österreichs. raiffeisen.at



2
AUS DEM ZERRSPIEGEL
Barrie Koskys neuer Don Giovanni

6
EIN UNGLAUBLICHS
CRESCENDO
*Musikdirektor Philippe Jordan
dirigiert die Don Giovanni-Premiere*

10
IM ZENTRUM DER
DIONYSISCHEN ENERGIE
*Fünf Sängerinnen und Sänger der
Don Giovanni-Neuproduktion
im Gespräch*

17
DEBÜTS

18
SINGEN ZWISCHEN
DÄMONEN & GÖTTERN
Interview mit Asmik Grigorian

21
ALLES, WAS AUF
DEN KÖRPER KOMMT
Bevor sich der Premieren-Vorhang hebt

22
TRAUMROLLE TATJANA
*Hyo-Jung Kang und Ketevan Papava über
John Crankos Onegin*

26
»ICH WERDE MEIN
HERZ WEIT AUFMACHEN«
*Rachel Willis-Sørensen
singt Johann Strauß*

30
WIE LEIDENSCHAFT
ENTSTEHT

34
DIE IDEE DER FREIHEIT
*Parsifal in der Inszenierung
Kirill Serebrennikovs feiert seine
Publikumspremiere*

38
PINNWAND

39
WAS SIE SCHON IMMER ÜBER OPER
UND BALLETT WISSEN WOLLTEN

40
DER PRÄGENDE MOMENT
Erwin Schrott

42
SPIELPLAN

GENERALSPONSOREN DER WIENER STAATSOPERA





AUS DEM ZERR- SPIEGEL

Barrie Koskys
neuer *Don Giovanni*

Wenn am 5. Dezember der neue *Don Giovanni* seine Premiere feiert, dann ist das auch der Beginn für den neuen Mozart-Da-Ponte-Zyklus, den Regisseur Barrie Kosky und Musikdirektor Philippe Jordan über die nächsten drei Spielzeiten gemeinsam an der Wiener Staatsoper erarbeiten werden. Aber Regisseur Barrie Kosky interessiert sich weniger für den Zyklus als für die drei Stücke, aus denen er sich zusammensetzt: der Zusammenhang, betont Kosky, ergibt sich ja letztlich aus der durch Mozarts Tod viel zu früh geendeten Zusammenarbeit des kongenialen Gespanns. Man kann sich innerhalb des Korpus auf

die Suche nach verbindenden thematischen Fäden machen, kann über Liebe, Täuschung, Betrug und Moral vergleichend nachdenken – oder auch über Sexualität, Triebstruktur, Dominanz. Aber letztlich stehen *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni* und *Cosi fan tutte* in ihrer Stärke jeweils für sich und verlangen, so Kosky, auch ganz unterschiedliche Zugänge. Und so ist es in erster Linie *Don Giovanni*, der Barrie Kosky im November 2021 fasziniert und beschäftigt.

Das Etikett der »Oper aller Opern« hat das Werk vom romantischen Dichterkomponisten E.T.A. Hoffmann erhalten. Dass Mozart einen nie dagewesenen

Reichtum an Stimmungen, Spannungen, Charakterisierungen, kurz: an Musikdramatik komponiert hatte, darüber bestand schnell Einigkeit. Der Drang, dem Werk, der Figur, dem »Prinzip« Don Giovanni auf den Grund zu kommen, nahm dadurch noch zu, und heute kann *Don Giovanni* als eine der meistinterpretierten Opern der Musik- und Theatergeschichte bezeichnet werden.

In Wien, das eine von Mozart eigens geschaffene – im Vergleich zur Prager Uraufführung nicht ganz so triumphal aufgenommene und inzwischen kaum mehr vollständig gespielte – »Wiener Fassung« des Werks für sich reklamieren darf, wurde das neue Opernhaus am Ring 1869 mit *Don Giovanni* eröffnet – in deutscher Sprache, aber ohne den heiteren Schluss nach Don Giovannis Höllenfahrt. Auch Gustav Mahler strich in seiner Einstudierung von 1905 den sextettförmigen Nachruf auf den Uneinsichtigen. Diese interpretatorische Entscheidung war ein besonders wirkungsmächtiger Beitrag zur Arbeit am Mythos dieses Werks, der unter anderem dazu führte, dass ein Strich dieser Szene und damit die Implementierung eines tragischen Endes hartnäckig Mozart selbst zugeschrieben wurde.

In den vergangenen Jahrzehnten veränderte sich der Blickwinkel auf *Don Giovanni*. Die Befragung des Mythos bedeutet nun auch die Auseinandersetzung damit, wie man mit den gewalttätigen Anteilen des vermeintlich Unwiderstehlichen umzugehen hat, beziehungsweise ob Don Giovanni im Ganzen toxische, gewalttätige Männlichkeit verkörpere, eher als Struktur denn als Figur. Und was das für den Umgang mit *Don Giovanni* im Repertoire bedeuten würde.

In Barrie Koskys Inszenierung ist die Gewalt allgegenwärtig auf der kahlen, felsigen Fläche, auf der seine Charaktere sich bewegen. Genauso wie die Lust. Die Figur des Don Giovanni beschreibt der Regisseur als »ein Kind von Dionysos« – also jenes Gottes, der für Wein, Theater und Wahnsinn zuständig ist. »Das Kreative ist bei ihm Teil des Destruktiven, und das Destruktive gehört dem Kreativen an«, sagt Kosky über Dionysos, »er kann nur der Schutzpatron von Giovanni sein«. Dabei bedeutet Destruktivität in der Inszenierung oft ganz und gar nicht dasselbe wie Brutalität. Die Feier für das junge Brautpaar Zerlina und Masetto gestaltet Barrie Kosky im Probenraum als ausgelassenes Fest der Liebe für zwei junge Leute, die ihre Begeisterung füreinander nicht verbergen können (und das auch gar nicht wollen). Seinem Hauptdarsteller Kyle Ketelsen erklärt der Regisseur den Impuls, den er bei Don Giovanni angesichts dieser Szene sieht: »Er sieht etwas Schönes und will es zerstören.« Am Ende der intensiven Probe, die folgt, wird eine Szene stehen, in der Don Giovanni ein

Zerstörungswerk von formvollendeter Eleganz und Höflichkeit vollbracht hat.

»Ich denke, Charaktere wie Don Giovanni sind wie Spiegel, in denen wir uns sehen«, sagt der Regisseur. »Manchmal wie Zerrspiegel, manchmal wie Spiegel, die zerbrochen sind. Manchmal ist das Bild, das wir dabei sehen, unappetitlich.« Umso interessanter und wichtiger ist es für ihn, sich mit dem Charakter, dem Prinzip, das Don Giovanni verkörpert, auseinanderzusetzen und diese Auseinandersetzung auf der Theaterbühne zu zeigen. »Die Beziehung zu den dunklen und problematischen Seiten wurde immer in der Kunst untersucht. Theater ist insofern ein Safe space, als man dort alles untersuchen kann, was in der realen Welt nicht möglich ist.«

Bei dieser Untersuchung vertraut der erfahrene Regisseur und Intendant der Komischen Oper Berlin auf die Kraft seines Ensembles: Die Sängerinnen und Sänger müssen in diesem *Don Giovanni* nicht nur sängerisch, sondern auch darstellerisch auf höchstem Niveau reüssieren. Kosky inszeniert hier gewohnt detailliert, und nicht nur in den Rezitativen, sondern auch und gerade in den Arien und Ensembles erzählt sich die Geschichte aus jenem Zusammenspiel, das die Sängerinnen und Sänger mit dem Regisseur in wochenlanger Probenarbeit entwickelt haben. Und wenn am 5. Dezember in der Staatsoper der Vorhang hochgeht, dann sind sie es, die die Ambivalenzen und Abgründe in *Don Giovanni* zum Leben erwecken.

Barrie Kosky über...

... DIE ZUSAMMENARBEIT ZWISCHEN DIRIGENT UND REGISSEUR

Für meine Arbeitsweise ist es besonders wichtig, dass der Dirigent im Proberaum ist. Man kann im Vorfeld viel besprechen und viel diskutieren, aber das ist alles Theorie oder Abstraktion. Die Zeit der Vorbereitung ist nicht die, in der die Arbeit gemacht wird. Und auch nicht die Bühnenproben. Die Inszenierung entsteht im Proberaum, und hier ist die Zusammenarbeit zwischen Dirigent, Regisseur und Ensemble unerlässlich. Manche Stücke kann der Regisseur zur Not auch ohne den Dirigenten erarbeiten. Aber bei Werken von Mozart, Puccini, Janáček ist das unmöglich. Es kommt hier so sehr darauf an, wie man artikuliert, wie man die Tempowechsel inszeniert. Im Fall von *Don Giovanni* hängt etwa unendlich viel von der Entscheidung ab, mit welcher Emotion artikuliert wird. Wenn hier die Ideen des Dirigenten und des Regisseurs nicht zusammenstimmen, ist es eine Katastrophe. Und ich möchte über solche Entscheidungen

nicht im Vorfeld theoretisch sprechen – ich sage immer, Theater ist ein Verb, man muss es machen. Und dann kommentiert man, ob es richtig ist oder nicht. Aber es geht um das Tun. Man macht das Theater. Und ich finde, im Machen, im Proberaum, entwickelt man auch die Beziehung zwischen Regisseur, Dirigent und Darsteller und die Idee von dem, was man machen will. Aber man braucht dafür das Bewusstsein, dass man in einem Boot ist, alle zusammen, und dass alle Ideen beitragen können. Natürlich haben der Dirigent und der Regisseur immer das Recht zu sagen: Nein, diese Idee will ich nicht. Aber ein guter Dirigent und ein guter Regisseur werden wissen, dass von guten Darstellerinnen und Darstellern oft auch sehr gute Ideen kommen und dass man viele Inspirationen bekommen kann. Gute Dirigenten wie Philippe Jordan haben auch diese Flexibilität, mit der sie eine Idee aufnehmen und vielleicht verändern können, so dass sie noch besser wird. Wenn du einen Dirigenten hast, der kein Interesse am Theaterprozess hat, dann kannst du es vergessen. Philippe ist richtig interessiert, und er sagt auch selbst: Ich muss Impulse von der Bühne bekommen. Es gibt keine Trennung zwischen Graben und Bühne.

... DEN EINFLUSS DER BESETZUNG AUF DIE AKTUELLE INSZENIERUNG

Vieles, was wir in der Inszenierung sehen, wurde stark durch das Casting-Konzept beeinflusst, das ich zusammen mit dem Haus entwickelt habe. Kyle Ketelsen ist Anfang fünfzig, Philippe Sly Anfang dreißig. Beide sind unglaubliche Schauspieler. Aus dem Spiel der beiden und den Gesprächen auf der Probe hat sich ergeben, dass die beiden in vielen Szenen eine Art Vater-Sohn-Dynamik entwickeln, die man so aus *Don Giovanni* sonst nicht kennt. Hanna-Elisabeth Müller sieht in manchen Szenen aus wie ein 18-jähriges Mädchen. Das wirkt ganz anders, als wenn man eine ältere Sopranistin auf der Bühne hat. Es wird dadurch zum Beispiel glaubhaft, dass Donna Anna noch keine sexuellen Erfahrungen gemacht hat, und das hat wiederum einen großen Einfluss auf die Don-Giovanni-Geschichte, die wir erzählen. Aus der Arbeit mit den Sängerinnen und Sängern im Proberaum entsteht unglaublich viel Entscheidendes für die Inszenierung. Alle, die an einem solchen Prozess beteiligt sind, müssen eine Offenheit mitbringen. Ich sage das auch zu jungen Regisseuren: Wenn du keinen offenen Blick hast für das, was in einem Proberaum passieren kann, dann kannst du keine gute Arbeit leisten. Denn ich bin selbst immer wieder komplett überrascht über das, was in einem Proberaum passieren kann. Dort geschieht die Arbeit, und dort habe ich auch die größte

Freude. Und der Proberaum ist nicht dazu da, um meine vorherigen Ideen zu bestätigen. Es geht darum, meine Ideen auszuprobieren wie in einem Labor, alles rauszuschmeißen, was nicht funktioniert, und dafür neue Dinge zu finden. In der Vorbereitung für meine Inszenierung der *Dreigroschenoper* an der Komischen Oper habe ich viel über Brecht gelesen. Er hat das auch immer gemacht. Er hat immer alle, die im Proberaum waren, gefragt, was sie von dem halten, was sie da sehen, was sie fühlen. Ich denke, das ist wichtig. Ich glaube, dass die Idee eines Auteur-Theaters ein Missverständnis ist. Theater ist kein Film.



Hanna-Elisabeth Müller & Kyle Ketelsen bei der ersten Bühnenprobe zu *Don Giovanni*

DON GIOVANNI

5. (Premiere ohne Publikum / live: Stream und auf Ö1 / live zeitversetzt: auf ORF III),
13. (Premiere vor Publikum) / 14. / 17. / 20. Dezember 2021

Musikalische Leitung Philippe Jordan

Inszenierung Barrie Kosky

Bühne & Kostüme Katrin Lea Tag

Licht Franck Evin

Dramaturgie Sergio Morabito & Nikolaus Stenitzer

Don Giovanni Kyle Ketelsen

Komtur Ain Anger

Donna Anna Hanna-Elisabeth Müller

Don Ottavio Stanislas de Barbeyrac

Donna Elvira Kate Lindsey

Leporello Philippe Sly

Zerlina Patricia Nolz

Masetto Peter Kellner

Die Produktion

Don Giovanni

wird gefördert von





Philippe Jordan mit Philippe Sly (Leporello) bei der ersten Bühnenprobe zu *Don Giovanni*

EIN
UNGLAUBLICHES
CRESCENDO
*in einer nachtschwarzen
Komödie*

Musikdirektor Philippe Jordan dirigiert die *Don Giovanni*-Premiere

Die aktuelle Don Giovanni-Neuproduktion folgt der – an der Staatsoper ebenfalls gängigen – sogenannten Mischfassungs-Tradition. Das heißt, dass die Prager Uraufführungsversion durch die für Wien nachgereichte »Dalla sua pace«-Arie Don Ottavios und Elviras »Mi tradi« ergänzt wird. Für die Wiener Erstaufführung komponierte Mozart allerdings noch ein zusätzliches Duett Zerlina-Leporello, das man praktisch nie zu hören bekommt. Auch diesmal nicht – warum?

PHILIPPE JORDAN Wenn ich dieses Duett geschrieben hätte, wäre ich vermutlich unheimlich stolz darauf (*lacht*). Aber das übliche Niveau der Mozart'schen Schöpfungen erreicht diese kleine Nummer in Wahrheit nicht. Und sie würde die viel witzigere Leporello-Arie ersetzen, um die es mir sehr leidtäte. Außerdem stellt sich die Frage, was das Duett dramaturgisch soll: ein spürbar retardierendes Element, das nirgendwohin führt und nichts Neues bringt. Anders liegt der Fall bei »Dalla sua pace« und »Mi tradi« – das sind Kleinodien, die sich sehr früh zu richtiggehenden Schlagnern entwickelt haben. Ich bin sicher, dass ich für eine auf wenige Aufführungen beschränkte Produktion in einem Stagionehaus oder bei Festspielen die Prager-Fassung vorziehen würde, schließlich handelt es sich dabei um das Original. Aber in einem Repertoirehaus wie der Wiener Staatsoper kann und darf man auf diese beiden großartigen späteren Arien nicht verzichten: Das Publikum erwartet sie regelrecht und im gesamten Fluss des Handlungsverlaufes stellt vor allem Don Ottavios »Dalla sua pace« einen ausgleichenden Ruhepunkt dar, der dann sogar vergessen macht, dass die Proportionen des zweiten Aktes durch diese Einfügungen etwas aus dem Gleichgewicht geraten.

Das Weglassen der letzten Szene, wie dies sogar Gustav Mahler und so manch prominenter Dirigent nach ihm hier im Haus am Ring praktiziert hatte, stand aber nie zur Diskussion?

PJ Natürlich hat es einen gewissen dramatischen Effekt, wenn die Oper mit der Höllenfahrt

Giovannis – wie immer man sie auch erzählt – aufhört. Aber der nachfolgende Dur-Epilog ist deshalb so wichtig, weil er zeigt, dass Giovanni letztlich nicht verschwunden ist. Giovanni hat im Laufe der vom Publikum miterlebten Geschichte alle Menschen in seiner Umgebung verführt, aus dem Lot gebracht, negativ beeinflusst, mit seinem Gift verwundet – und das hat bleibende Folgen. Ich finde es übrigens sehr bezeichnend, dass Mozart ganz am Schluss im Orchester noch eine D-Dur-Tonleiter hinunterrast. Damit symbolisiert er gewissermaßen: Don Giovanni hat sie allesamt in die Hölle mitgerissen. Insbesondere das sehr schnelle, im sotto voce angestimmte, gemeinsam gesungene »Questo è il fin di chi fa mal« [»So ist das Ende jener, die Böses tun«] atmet einen unbarmherzigen Fundamentalismus, zeigt schonungslos auf, dass diese im wahrsten Sinn des Wortes Übriggebliebenen kein besonders hehres humanistisches Gefühl mehr umtreibt, sondern die Genugtuung der Rache als Trost herhalten muss. Masetto und Zerlina haben es immerhin geschafft, wieder zusammenzufinden, in puncto Beziehung sogar gestärkt und gereift aus allem hervorzugehen – das merkt man spätestens bei Zerlinas zärtlichem »Vedrai, carino«. Aber alle anderen sind definitiv vollkommen kaputt – und diese spürbaren, unumkehrbaren Auswirkungen werden in diesem Schluss-Sextett als Conclusio aufgezeigt.

Hoffnungslos kaputt?

PJ An eine tragfähige gemeinsame Zukunft von Donna Anna und Don Ottavio glaube ich nicht, da nutzt das von Anna eingeforderte Trauerjahr wenig. Der vom Gift ausgezehrte Leporello dürfte in diversen Wirtshäusern zum Alkoholiker mutieren und Elvira, mit Leporello das vielleicht größte Opfer Don Giovannis, bleibt – ob im Kloster oder außerhalb – nur mehr eine innerliche Leere.

Nichtsdestotrotz handelt es sich um eine komische Oper.

PJ Richtig. *Don Giovanni* ist zweifelsohne eine Komödie, wenn auch eine schwarze mit großer

Fallhöhe. Ein Nachtstück sozusagen, in dem das Komische stets präsent bleibt, aber die Schattenseiten und Abgründe ebenfalls bestimmen sind.

Und inwieweit zeigt sich das Komische in der Musik der Titelfigur?

PJ Giovanni ist, und das ist ein Teil seines Erfolges, ein Chamäleon, der sich immer an das jeweilige Gegenüber anpasst, der wie ein Magnet alle anderen anzieht und diese benutzt. Er hat eine andere Musik für Zerlina als für die Zofe, eine andere für Donna Anna als für Elvira, usw. Aber diese Musik ist nicht per se komisch – das ist anders als bei Puccinis *Gianni Schicchi* oder Verdis *Falstaff*. Das Witzige, Sarkastische, Humorvolle findet sich im Subtext, im Mehrdeutigen, Doppelbödigen des genialen Da Ponte-Librettos und nicht zuletzt in den großartig gestalteten Secco-Rezitativen. Lediglich in seiner Verkleidung als Leporello streift sich Don Giovanni im Musikstil Buffoneskes über, aber auch da liegt das eigentlich Komische in seiner Wortwahl und Eloquenz.

Apropos Falstaff: Ist Don Giovanni die jüngere Ausgabe des alten, fetten Möchtegern-Frauenhelden? So wie dieser ist Don Giovanni schließlich ebenfalls der Motor, der alles in Bewegung hält. Das Salz in der Suppe.

PJ Nein, das ist er nicht. Denn bei aller Intrige bleibt Falstaff ein Romantiker. Er dichtet Briefe, verliebt sich und sieht seine eigenen Fehler ein. Giovanni hingegen entwickelt seine Energie auf Kosten der anderen und hat ganz eindeutig Freude und Spaß am Destruktiven. Das Glück, die Jugend des Hochzeitspaars Masetto-Zerlina beispielsweise reizt ihn. Er möchte daran teilhaben und zugleich alles bewusst zerstören. Und als Leporello in der Friedhofsszene erfährt, dass seine eigene Frau möglicherweise gerade von Giovanni verführt wurde, so kennt die boshaft Heiterkeit des Titelhelden angesichts der erschrockenen Verzweiflung seines Dieners keine Grenzen.

In der Don Giovanni-Rezeption haben bedeutende Musiker, Literaten und Philosophen Bewunderung für das Werk erkennen lassen. Tschaikowski und Brahms etwa zeigten sich vor allem von der musikalischen Konzeption beeindruckt.

PJ Wenn man die Partitur studiert, zeigt sich in der Tat sowohl im Detail wie im großen Ganzen ununterbrochen Verblüffendes. Wie geschickt

doch alles gebaut ist und zueinander in Beziehung steht! Die Disposition der Tonarten, die ideale Abfolge von vorwärtsdrängenden Teilen und den notwendigen Ruhepunkten gemahnt an den goldenen Schnitt in der Architektur. Und wie raffiniert Mozart etwa eine musikdramatische Klammer schafft durch Verwendung desselben vermindernden Septakkordes an der Stelle, an der der Komtur im ersten Akt den tödlichen Stich erhält und an jener im zweiten Akt, bei der dessen steinernes Standbild eintritt. Dass Leporello ferner in seiner Verteidigungs-Arie im zweiten Akt dieselbe Melodie aufnimmt, die Donna Anna und Zerlina abwechselnd im Sextett davor angestimmt haben, ist ebenso geistreich, wie die originelle Tatsache, dass Giovanni im Terzett am Beginn des zweiten Aktes die Melodie des folgenden Ständchens anstimmt: Dieselbe Musik, aber wie unterschiedlich gefärbt und orchestriert, da sie an verschiedene Personen gerichtet ist! Oder: Wenn Mozart am Ende der ersten Elvira-Arie, Don Giovanni sein »Signorina« über den letzten Orchester-Akkord weitersingen und ihn damit aus der instrumentalen Deckung heraustreten lässt, sodass er von Elvira zwangsläufig »gesehen« werden muss, so ist das eine äußerst kreative musikalische Beschreibung eines szenischen Vorganges.

Sie sprachen von der Disposition der Tonarten – gibt es diesbezüglich eine Querverbindung zur ersten Da Ponte-Oper, zu Nozze di Figaro?

PJ Giovannis zentrale Tonart ist das D-Dur respektive das ins nächtliche Pendant gewandelte d-Moll. Und D-Dur vermittelt einerseits etwas Heiteres, Strahlendes, andererseits aber das Männlich-Draufgängerische. Kein Wunder, dass Mozart sie sowohl Don Giovanni als auch dem Grafen Almaviva im *Figaro* zugesellt. Da gibt es also eine eindeutige und bewusste tonartendramaturgische, persönlichkeitsbeschreibende Parallele. Das d-Moll und das D-Dur der *Don Giovanni*-Ouvertüre zeichnet übrigens schon gleich von Anfang an das Porträt des Titelhelden: Natürlich nimmt der dramatische Beginn die Komturszene des zweiten Aktes vorweg, aber da der Komtur gewissermaßen Teil Don Giovannis ist, wird neben dem Spielerischen zugleich auch das Abgründige dieser Persönlichkeit aufgezeigt.

Es ist auffallend, dass Mozart die Ouvertüre ohne Unterbrechung in die erste Szene münden lässt.

PJ Mozart experimentierte immer wieder mit Übergängen zwischen einzelnen, für sich stehenden Teilen. Er versuchte formale Stereotypen zu überwinden und hat damit eine Entwicklung vorangetrieben, die den Weg zur durchkomponierten Oper beschleunigte. Das kündigt sich unter anderem schon in der *Entführung aus dem Serail* an, wo die Ouvertüre ebenfalls nahtlos in die erste Szene wechselt und erreicht bekanntlich einen ersten Höhepunkt in den ausgedehnten Kettenfinali von *Nozze di Figaro*. Im *Don Giovanni* wird diese Idee weitergeführt – nicht nur folgen die Finali demselben Muster wie im *Figaro*, es werden darüber hinaus größere Abschnitte noch klarer zusammengefasst. Das zeigt sich schon gleich am Beginn: Aus der Ouvertüre entwickelt sich die erste Szene, in der sich Leporello dem Publikum sinngemäß damit vorstellt, dass er eigentlich auf der Stelle verschwinden möchte. In diese absolute Buffo-Situation bricht mit einem Mal die dramatische Auseinandersetzung zwischen Donna Anna und Don Giovanni hinein, der wiederum der Komtur mit seinem Dazwischentreten eine neue Wendung gibt. Doch mit dessen Tod ist es immer noch nicht vorbei, denn es geht gleich mit zwei Secco-Rezitativen weiter, denen sich attacca subito ein Accompagnato-Rezitativ anschließt, aus dem wiederum ein Duett entwächst. Innerhalb von fünf Minuten passiert also immens Unterschiedliches, wodurch wir aus einer komischen Ausgangslage unerwartet in eine furchtbare Situation kippen. Ähnliches finden wir später erneut: Das Duett Giovanni/Zerlina »Là ci darrem la mano« entwickelt sich ebenso organisch aus einem Rezitativ, wie die Register-Arie Leporellos. Und ganz grundsätzlich gilt daselbe wie im *Figaro*: Der erste Akt weist ein unglaubliches Crescendo und Accelerando auf.

Ein besonderer Höhepunkt im ersten Akt ist sicherlich das Fest bei Don Giovanni mit den drei unterschiedlichen Orchestern, die drei rhythmisch unterschiedliche Tänze zugleich spielen. Wollte Mozart an dieser Stelle zeigen, was er Kompositorisch draufhat oder die Atmosphäre am Hof eines Adeligen wiedergeben oder das Chaotische der Situation musikalisch widerspiegeln?

PJ Weder noch. Diese drei Tänze haben einen rein dramaturgischen Grund. Don Giovanni geht es darum, Zerlina von ihren Mitstreitern zu absentieren, um ungestört an sie herankommen zu können. Er plant es schon ganz

strategisch in der Champagner-Arie, wenn er namentlich drei Tänze nennt, die »ganz ohne Ordnung« zu erklingen haben, damit er in diesem Gewusel seine Eroberungs-Liste erweitern kann: Ein Menuett (für die drei Masken), eine Follia (eigentlich ein Kontratanz mit dem Giovanni Zerlina entführt) und eine Alemanna (mit dem Leporello versucht, Masetto abzulenken). Und genau das gelangt beim Fest dann auch zur Ausführung. Dass Mozart Freude daran gehabt hat, so etwas zu schreiben, kann man freilich mit Sicherheit annehmen.

Die aktuelle Besetzung weist mit Patricia Nolz als Zerlina sowie mit Kate Lindsey als Donna Elvira zwei Mezzosopranen auf.

PJ Zu Mozarts Zeiten gab es die heutige Unterscheidung zwischen Sopran und Mezzo gar nicht: Alle waren Soprane. Wir fanden es auf jeden Fall schöner, wenn Elvira eine eindeutig andere Stimmfarbe hat als Donna Anna und Zerlinas niedrigerer gesellschaftlicher Stand durch die tiefere Stimme ausgedrückt wird. Das wird bei Despina übrigens genauso werden. Also keine Blondchen-Soubrette.

Sie haben im Zusammenhang mit der Nozze-Wiederaufnahme vergangene Saison erwähnt, dass sie das Werk heute durchschnittlich schneller dirigieren als früher. Trifft das auch auf den Don Giovanni zu?

PJ Absolut! Ein rascher Mozart ist besser als ein zu langsamer Mozart – aber nur dann, wenn man die oben erwähnten Ruhepunkte beachtet.

DON GIOVANNI

5. (Premiere ohne Publikum / live: Stream und auf Ö1 / live zeitversetzt: auf ORF III),
13. (Premiere vor Publikum) / 14. / 17. / 20. Dezember 2021

Musikalische Leitung Philippe Jordan

Inszenierung Barrie Kosky

Bühne & Kostüme Katrin Lea Tag

Licht Franck Evin

Dramaturgie Sergio Morabito & Nikolaus Stenitzer

Don Giovanni Kyle Ketelsen

Komtur Ain Anger

Donna Anna Hanna-Elisabeth Müller

Don Ottavio Stanislas de Barbeyrac

Donna Elvira Kate Lindsey

Leporello Philippe Sly

Zerlina Patricia Nolz

Masetto Peter Kellner

Die Produktion

Don Giovanni
wird gefördert von



IM ZENTRUM DER DIONYSISCHEN ENERGIE



Ain Anger, Kyle Ketelsen & Philippe Sly bei der ersten Bühnenprobe zu *Don Giovanni*

Wer oder was ist Don Giovanni? Das absolute Chaos? Ein schwarzes Loch?
Oder einer, den man insgeheim beneidet? Fünf Sängerinnen und Sänger der
Neuproduktion – Kyle Ketelsen, Philippe Sly, Kate Lindsey,
Hanna-Elisabeth Müller, Stanislas de Barbeyrac – diskutieren anlässlich
der Premiere über Zugänge zur Figur und zum Mythos.

Don Giovanni galt lange, ausgehend von einer romantischen Interpretation, als »die Oper aller Opern«. Ohne Zweifel gehört das Werk auch heute zu den zentralen Kunstmomenten unserer Zeit und initiiert laufend neue Auseinandersetzungen. Woran liegt das? Was macht Don Giovanni so besonders?

KYLE KETELSEN Es ist zumindest *eine* der Opern schlechthin. Don Giovanni ist ein Topos, mit dem auch viele, die sich gar nicht besonders für Oper interessieren, eine Vorstellung verbinden. Dabei geht es um den Mythos der Titelfigur. Also Don Giovanni: der größte Verführer! Abgesehen davon muss ich sagen, dass die Oper mit ihren fast 250 Jahren verblüffend zeitgenössisch ist. Weil sie sich auf menschliche Gefühle gründet. Und die – seien wir ehrlich – ändern sich nicht und waren vor 250 Jahren dieselben wie vor 2000 Jahren und wie heute. Im Grunde sind wir, was unser Herz betrifft, immer noch dieselben, die wir immer waren.

HANNA-ELISABETH MÜLLER Ich glaube, dass *Don Giovanni* tatsächlich eine jener Opern ist, die man auf die berühmte Insel oder ins Weltall mitnehmen würde. Sie ist musikalisch grandios! Jede Nummer hat das Zeug zum Ohrwurm, musikdramaturgisch ist das Werk einfach aufregend. Und die Oper bietet eine gute Geschichte, die man sich eigentlich immer anschauen kann: spannend, aber nicht zu heftig. Man hat nie genug. Sie ist eine Oper, die man eigentlich der Voyager mitgeben hätte sollen.

PHILIPPE SLY Mir fallen da viele Antworten ein! Es handelt sich um eine Opernform, die Mozart perfektionierte und zur Vollendung brachte, ebenso perfektioniert ist der Librettostil von Da Ponte – in Vielem sehr nahe an Shakespeare. Die Oper setzt sich mit unserer Natur auseinander, damit, was wir sagen, aber auch damit, was wir *nicht* sagen. Es geht um die Faszination, die unsere ursprünglichen Bedürfnisse auf uns ausüben. Es geht um das Dionysische im Gegensatz zu Moralvorstellungen. Und das sind nur einige wenige Aspekte.

KATE LINDSEY Besonders ist vor allem die Musik! Unglaublich, wie sie seit so langer Zeit lebt und gedeiht. Und uns in unserem Innersten berührt. Und es ist verblüffend, wie vertraut sie uns ist – auch in dieser Vertrautheit findet sich für mich etwas Schönes... Natürlich, die Handlung ist griffig. Aber sie ist letztlich nur so packend, weil sie durch die Musik erhöht wird.

STANISLAS DE BARBEYRAC Genau! Auch dem heutigen Zuhörer oder der Zuhörerin erscheint *Don*

Giovanni nicht als ein Werk mit alter Musik und einem seltsamen Libretto, sondern die Oper steht noch immer inmitten unseres Lebens, wie ein zeitgenössisches Meisterwerk. All die Arien, die Ensembles, auch die Rezitative sind so voller Leben, so heiter, traurig, emotional!



Philippe Sly

Nun ist Don Giovanni als Figur ein Mythos. Wie geht man mit einem entsprechend aufgeladenen Topos um, wie bringt man ihn ins Heute, gleichsam auf den Boden? Muss man das überhaupt?

PS Das ist die Frage schlechthin! Denn Don Giovanni ist ein schwarzes Loch, seine Wünsche, Intentionen sind so klar, dass es in der Oper eher darum geht, wie die anderen auf ihn reagieren. Wie aber spielt man ihn? Eine Analyse ist einfach, aber die Umsetzung? Man macht den Mythos diesseitig, indem man als Sänger Entscheidungen, philosophische Entscheidungen über den Charakter trifft. Ist er ein Hedonist? Oder ist es reine Liebe, ganz ohne Fehler? Wenn man solche Fragen beantwortet, kommt der Mythos auf die Erde.

HM Nun, wir gehen in unserer Produktion die Geschichte ja neu und »anders« an. Und dieser Zugang macht den Mythos direkt erfahrbar. Da ist kein Abstand mehr, der einen fernhält.

KL Alle unsere großen Mythen basieren letztlich auf Phänomenen, die auch in unserer Realität existieren – wenn auch in abgeschwächter Form. So ist auch Don Giovanni jemand, den wir aus unserem Leben kennen, nur wurde er stark überhöht. Denn das Theater braucht diese Übersteigerung und Vergrößerung, es braucht dieses Mehr-als-das-echte-Leben. Nur so lassen sich die Geschichten in einer umfassenderen und allgemeingültigen Form erzählen.

KK Ich sehe in Don Giovanni keine Abstraktion, sondern versuche, und das mit aller Ehrlichkeit, immer »Verismo« zu bieten. Lebensecht zu spielen, immer ganz nah am Realismus dranbleiben. Und so habe ich nicht das Gefühl, einem Mythos gerecht werden zu müssen: Es geht um das Leben.

Die Beziehung zwischen Don Giovanni und Leporello ist besonders spannend. Sie ist getragen von Anziehung und Abhängigkeit, von Widerwillen und Fliehkraft.



Kate Lindsey

KK Giovanni ist für Leporello eine Vaterfigur. Es gibt Zeiten, da manipuliert er ihn, ist grausam oder aber braucht ihn. Er kennt ihn jedenfalls gut, verfügt über ihn wirtschaftlich, die beiden verbindet auch sehr stark eine persönliche Beziehung. Leporello will ausbrechen, kann ihn aber nicht verlassen. Giovanni versucht ihn zu halten und ist von ihm abhängig. Sie sind keine Brüder, aber wie Brüder.

PS Leporello ist ein Diener, aber ein bezahlter Diener. Kein Sklave. Also muss auch er immer verführt werden. Das ist ein sehr wichtiger Moment in der Beziehung der beiden. Leporello ist von Don Giovanni fasziniert, er sehnt sich danach, eine solche klare Weltverachtung zu haben, denn er trägt aus seiner Sicht die Bürde eines moralischen Kompasses. Er ist neidisch auf Giovannis Mangel eines solchen, und die Freude, die Giovanni am puren Sein verspürt, hat etwas Verführerisches. Andererseits braucht Don Giovanni Leporello – als Publikum, denn ohne Gemeinschaft kann er nicht überleben!

Würde Leporello gerne wie Don Giovanni sein?

PS Leporello kann zwei Dinge in sich tragen: Er kann ihn verlassen und gleichzeitig wie er sein wollen. Alle Figuren haben meiner Meinung nach eine ähnliche Beziehung zu Don Giovanni, weil dieser, als archetypischer Charakter, ihnen als Reflexion dient. Er stellt in einer gewissen Weise alles in Frage, was sie bisher als sicher angesehen haben. Er zieht ihnen den Boden unter den Füßen weg. Seine dionysische Energie bewegt sie, treibt sie weiter. Er ist Wille. Um in der Welt leben zu können, muss purer Wille allerdings kontrolliert sein und kann nur behutsam freigegeben werden.

Und wie steht Donna Anna zur Titelfigur? Gibt es etwas an ihm, das sie fasziniert? Bewusst, unbewusst, wie auch immer?

HM Ja, ganz klar! Es muss etwas Spannendes oder zumindest Interessantes an Don Giovanni sein, sonst hätte sie sich anders gewehrt. Auch musikalisch findet zwischen den beiden eine Art Verschmelzung statt. Wahrscheinlich ist er ein sehr polarisierendes Alphatier, das einen einfach mitzieht. Und das muss gar nicht mal sexuell sein, sondern einfach eine Attraktivität. Das ist eine vielleicht sogar nur rein chemische Konstruktion, aber sie existiert, unbestreitbar.

Wohingegen die Figur der Donna Elvira...

KL ...mich total verwirrt! (lacht) Über die Donna Elvira lernt man sehr viel, wenn man sich ihre Interaktionen, ihre Beziehungen mit den anderen Personen anschaut. Nun, ihre engste Verbindung besteht zu Don Giovanni, selbst wenn sie nur einige wenige Tage mit ihm hatte. Wobei sich ihr Verhältnis zu ihm laufend ändert: sie glaubt ihn zu lieben, sie ist wütend, sie will ihn zurück, sie ist verzweifelt. Es ist ein laufendes Hin und Her.

Sie glaubt ihn zu lieben? Ist es keine echte Liebe?

KL Donna Elvira ist eine sehr einsame Figur, man weiß so wenig über ihre Umgebung, über ihr Vorleben. Daher habe ich mir eine Biografie zurechtgelegt und denke mir, dass sie vielleicht ihre Eltern früh verloren hat und in einem Kloster groß wurde. Sie ist in einer Lebensphase, in der sie zu verstehen versucht, was Liebe ist. Das ist etwas, was man nur in einer Beziehung erforschen kann, etwa die Frage: Ist das, was ich erlebe und auch mache ein liebendes, oder schon manipulatives Verhalten? Jedenfalls ist es ihre erste diesbezügliche

Erfahrung, ihre erste Liebe, ihr erster Sex. Wenn wir als erwachsene Menschen ihr Agieren beobachten, dann können wir aus unserer Lebenserfahrung heraus feststellen, dass das vielleicht keine echte Liebe ist, die sie erlebt. Aber sie glaubt es. Und es gibt niemanden, der ihr hier helfen und sie die wahre Liebe erleben lassen könnte. Das ist die Tragödie der Elvira.

Die Beziehung zwischen Don Ottavio und Don Giovanni ist weniger komplex, oder?

- SB Sie sind Freunde, es ist aber nicht einfach, wirklich viel über diese Beziehung zu erfahren. Denn in der Oper verbringen sie ja letztlich nicht viel Zeit miteinander. Aber ganz generell ist für Don Ottavio Donna Anna, beziehungsweise ihre Gefühlswelt, das Wichtigste. Natürlich ist Don Giovanni für ihn – anfangs – ein cooler Kerl, mit dem er gerne befreundet ist. Aber seine Erziehung hat ihn vielleicht auch gelehrt, sich nicht wie er zu verhalten.

Ist Don Ottavio so etwas wie die moralische, die bürgerliche Gegenwelt zu Don Giovanni?

- SB Don Ottavio hat ein bisschen das Problem, dass seine Position weniger attraktiv erscheint, weil er von einem Konservativismus umgeben ist. Mit Barrie Kosky arbeiteten wir daran, dass manchmal auch seine dunkle Seite zu sehen ist. Es ist ja nicht so, dass nicht auch die moralische, nennen wir es die bürgerliche Welt, einen Ausflug ins Dunklere machen kann.



Kyle Ketelsen

Die Anziehungskraft, die Don Giovanni auf viele ausübt, bedeutet auch, dass er von Neid und Eifersucht umgeben ist. Denn viele lehnen ihn aus – vielleicht nur vorgeschobenen – moralischen Gründen ab, wären aber gerne wie er. Neid eben.

HM Absolut. Und solche Persönlichkeiten ziehen das immer an. Also irgendwie möchte man nicht Don Giovanni sein, aber dann doch, allein schon, um in seinen Kopf reinschauen zu können. Wäre doch superspannend! Oder das auch mal ausleben zu dürfen, ohne dass der persönliche Kreis einen verurteilt, was den meisten von uns ja sofort passieren würde. Aber Don Giovanni ist das egal!

Dass Donna Anna von ihm fasziniert ist, hat doch auch Freud-Potenzial?

HM Ja, da ist dieser tolle und auch schreckliche Mann, mit dem sie eigentlich gar nichts zu tun haben will, der nicht ihr Niveau ist, der ihren Vater ermordet hat – und doch irgendwie spannend ist. Viel Konfliktpotenzial! Aber die Verführung ist unter diesen Umständen nicht groß genug, um ihr nachzugeben. In einer anderen Situation: womöglich. Zweifellos ist es aber für sie verwirrend, dass diese Attraktivität auf sie wirkt. Das macht sie hellhörig: Achtung, das mit Ottavio sollte dringend geprüft werden!

Donna Elvira kennt keinen Neid?

KL Nein, ich glaube, dass sie bei aller Gefühlsverwirrung und ihren wechselhaften Emotionen ehrlich und direkt ist. Sie hofft, dass sie ihn verändern kann. Sie glaubt es. Denn auch wenn sie kein hyperreligiöser Charakter ist, fühle ich, wenn ich sie singe, dass in ihr Glaube und Überzeugung sind. Sie ist zutiefst beseelt davon, dass sie und Don Giovanni für einander bestimmt sind. Selbst wenn sie erfährt, dass er tausende Frauen hatte, schreckt sie das nicht ab. Vielleicht findet sie es sogar interessant. Elvira sieht seine dunkle Seite und spürt bei diesem Anblick Trauer und Mitgefühl. Sie fühlt, dass er verloren ist. Sie fürchtet für ihn und dass sie ihn an die Dunkelheit verliert.

SB Don Ottavio ist auch nicht neidisch. Davor bewahrt ihn seine Liebe zu Donna Anna, er muss für sie so etwas wie ein Bodyguard sein. Neid und Eifersucht sind keine Gefühle, die er empfindet – dafür hat er viel zu viel zu tun, weil er sich so sehr um andere kümmert.

HM Don Ottavio ist die Treue in Person, auch sich selbst gegenüber. Er ist für Donna Anna nicht unattraktiv, aber ich glaube, dass sie überhaupt noch nicht imstande ist, das wertzuschätzen. Donna Anna ist einfach noch sehr jung... man kennt das ja von sich selber, dass man erst später realisiert, was man hatte oder was da eigentlich neben einem steht. Don Ottavio ist da

»Theater braucht Übersteigerung und Vergrößerung, sie braucht dieses Mehr-als-das-echte-Leben. Nur so lassen sich die Geschichten in einer umfassenderen und allgemeingültigen Form erzählen.«

KATE LINDSEY



schon viel weiter. Auch, indem er so ruhig in seiner Rolle bleibt. Für sie hat ein Gedanke in Bezug auf Zuneigung und Liebe erst einmal keinen Platz. Aber ich glaube nicht, dass das Jahr Pause ein totales Nein ist.

Und was denkt Don Ottavio über das Verhältnis von Donna Anna zu Don Giovanni?

- SB Das ist tricky. Ich denke, es ist sein Ziel, sie zu überzeugen, dass sie es besser mit ihm als mit Don Giovanni hat. Wobei, wie soll man gegen Gefühle kämpfen, die womöglich vorhanden sind? Ich denke aber, dass Donna Anna ausreichend Gelegenheit hat, herauszufinden, dass Don Giovanni gar nicht so toll ist. Und wenn sie Zeit braucht, zu trauern oder sich über ihre Gefühle klar zu werden, dann gibt ihr Don Ottavio die benötigte Zeit.

Warum reden wir heute eigentlich noch so viel über Don Giovanni? In Zeiten der Promiskuität und Polyamorie fehlt ja der Zündstoff?

- KK Ich bin mir nicht sicher, ob wir heute wirklich promiskuitiver sind als vor 100 oder 1000 Jahren. Es wird, wie bei allen Dingen, nur mehr darüber berichtet. Wir denken freier darüber, aber ausgelebt wurde es immer. Denn moralische Regeln, die es in jeder Zeit gibt, wurden und werden stets auch ignoriert und hintergangen. Menschen sind Menschen. Sie lieben, hassen, begehen, damals wie heute. Warum aber war *Breaking Bad* so ein TV-Hit? Weil ein durchschnittlicher Zuseher Handlungen und Umstände beobachten kann, über die er vielleicht fantasiert, aber nicht erlebt. Vielleicht ist es bei *Don Giovanni* ähnlich. Dazu kommt natürlich, dass die Geschichte einfach gut erzählt wird, es ist ja kein Zufall, dass das Werk seit rund 250 Jahren Menschen bewegt.
- SB Auch wenn wir heute in einer Zeit leben, in der manches anders ist, sich manches vielleicht entwickelt hat, wir in einigen Dingen Grenzen setzen, beschreibt *Don Giovanni* seit Jahrhunderten das echte Leben. Von vielen Menschen, auch aus unserer Umgebung. Daher funktioniert die Geschichte bis heute. Diese Oper zeigt vielen etwas, was sie zum Teil an sich, an anderen kennen, aus ihrer Vergangenheit oder sogar der Gegenwart. Das Werk ist wie ein Spiegel.

- KL Die Geschichte selbst und die Epoche, in der sie spielt, sind historisch. Und mit unserem historischen Wissen können wir das moralische Dilemma, das vor Jahrhunderten mit Don

Giovanni verbunden war, verstehen. Zeitgenössisch ist aber unter anderem dieses Ich-will-Alles, Ich-will-es-Jetzt und Ich-will-nicht-Warten. Wie viele von uns leben das aus! Wenn man einen speziellen Drink will: Man bekommt ihn. Wenn man ein spezielles Handy will: Man bestellt es. Wenn man sich mit einem Essen verwöhnen will: Man tut es. Und so weiter. Wir leben in einer Gesellschaft, in der dieses Alles-Sofort ganz gewöhnlich ist. Dazu kommen Reality-Serien im Fernsehen, die extrem reiche Menschen zeigen. Viele sind von diesem Exzess fasziniert und werden davon angezogen. Auch das ist Don Giovanni.

HM Das Thema um eine Figur wie Don Giovanni wird niemals langweilig und bietet immer viel Stoff zum Unterhalten und Diskutieren. Er wird niemals aus der Mode geraten.



Stanislas de Barbeyrac

Es geht bei Don Giovanni auch um das Verhältnis und die Beziehung von Komik und Tragik.

- KK Wenn man eine Tragödie mit Humor verknüpft – und vice versa – erhöht sich die Fallhöhe. Abgesehen davon bildet diese Kombination das Leben ab. In unserer Produktion gibt es eine gute Balance zwischen den beiden, was mich sehr freut. Alleine schon, weil ich gerne lache. Und wenn das in der Produktion abgebildet wird, schadet es nicht. (*lacht*)

- PS Es gibt in Bezug auf Leporello viele Komödien-Momente. Aber nicht nur bei ihm, auch bei den anderen, selbst wenn es die Tradition nicht so gesehen hat. Weil Ausgelassenheit und Trauer manchmal so nahe beieinander liegen.



Hanna-Elisabeth Müller & Stanislas de Barbeyrac

Wenn ich zum Beispiel sehr gestresst bin, fühle ich oft den Zwang zu lachen. Ganz allgemein gesagt: Die Tragödie wird kathartischer, wenn die Komödie zur Hand ist. Man braucht das Licht, um zu verstehen, was Dunkelheit ist. Denn Dunkelheit ohne Licht ist nicht dunkel, sondern nur eine Leere.

HM Bei Donna Anna entdecke ich keinen einzigen komischen Moment. Das bespielt sie nicht.

KL Bei Donna Elvira gibt es hingegen eine komische Seite, und zwar in Bezug auf ein Handeln, das für uns alle nachvollziehbar ist. Denn jede und jeder hat sich schon Hals über Kopf, aber chancenlos in jemanden verliebt und dabei die Grenze zum Lächerlichen überschritten. Und dabei irrationale Dinge getan. Wir kennen dieses Verhalten, wenn man jemanden anruft und dann sofort wieder auflegt, sobald die Stimme des anderen erklingt. Daher können wir Elviras Verhalten mit einem Lächeln betrachten – und in diesem Sinne gibt es Komik. Wobei natürlich vieles in der Oper überhöht ist.

Was passiert eigentlich mit Leporello nach dem Ende der Oper?

PS Leporello, der von Don Giovanni freikommen wollte, ist am Ende ohne ihn. Wie fühlt sich das an? Ist es eine Befreiung? Oder ist er allein? Er sagt, dass er sich einen besseren Herrn

suchen wird. Vielleicht ist er nun selbst sein besserer Herr?

Zuletzt: Was soll das Publikum aus einem Don Giovanni-Abend mitnehmen?

KL Ich denke, das Publikum soll sich das mitnehmen, was es darin sieht. Die Produktion ist auf Charaktere aufgebaut, darauf, wie sie agieren, reagieren und interagieren. Es geht nicht um Ausstattung, nicht um Requisiten. Es geht um keine übergeordnete, von uns verschriebene Aussage. Die eine wird die Musik mögen, der andere ganz genau verstehen, was eine Figur empfindet. Auch das, was man mitnimmt, ist hochindividuell.

PS Das ist eine Fangfrage! Denn wenn wir entschieden hätten, was das Publikum fühlen oder mitnehmen soll, dann wäre es Propaganda. Nämlich eine Idee, die wir vermitteln wollen. Aber das wäre dann keine Kunst mehr.

Also gut. Was kann das Publikum mitnehmen?

PS Ich würde mich freuen, wenn das Publikum Don Giovanni ambivalent sähe. Verführerisch. Abstoßend. Und sich jeder Fragen stellt. Was, wenn ich tätte, was ich will? Ganz im Augenblick lebte? Die christliche Weltsicht bietet eine Zukunft durch Opfer in der Gegenwart. Don Giovanni ist das ausgelebte Gegenteil. In diesem Sinne ist er der Antichrist.

*Ginge das, dass wir alle Don Giovannis sind?
Oder braucht es die Ottavios und Leporellos?*

PS Das ist eine gute Frage. Das sollten Sie Nietzsche fragen... Aber man kann natürlich keine Oper mit nur Don Giovannis schreiben.

Wäre das eher eine Utopie oder eine Dystopie?

PS Je nachdem, wie wir unsere Welt definieren. Ist sie eher eine Utopie oder Dystopie? Sagen wir es so: Er wäre das Chaos. Und wir brauchen Chaos, um zu wachsen.

SB Letztlich ist *Don Giovanni* mehr als nur eine Geschichte. Das Ganze kann eine Reflexion darüber sein, wie man Beziehungen lebt, als Paar, als Familie, als Freunde. Das hat mit der hohen Qualität des Librettos zu tun, das klug, witzig und sehr präzise ist. Und natürlich mit Mozarts unglaublich faszinierender Musik.

DON GIOVANNI
→ Termine und Besetzung siehe Seite 9

DEBÜTS



Kyle Ketelsen



Gevorg Hakobyan



Brandon Jovanovich



Hyo-Jung Kang

HAUSDEBÜTS

DON GIOVANNI 5. DEZEMBER 2021

Kyle Ketelsen → *Don Giovanni*

TOSCA 27. DEZEMBER 2021

Gevorg Hakobyan → *Scarpia*

ROLLENDEBÜTS

DON GIOVANNI 5. DEZEMBER 2021

Stanislas de Barbeyrac → *Don Ottavio*
 Kate Lindsey → *Donna Elvira*
 Philippe Sly → *Leporello*
 Patricia Nolz* → *Zerlina*

PARSIFAL 12. DEZEMBER 2021

Wolfgang Koch → *Amfortas*
 Artyom Wasnetsov* → *Titirel*
 Brandon Jovanovich → *Parsifal*

DON CARLO 16. DEZEMBER 2021

Boris Pinkhasovich → *Rodrigo*
 Asmik Grigorian → *Elisabeth*
 Ekaterina Gubanova → *Eboli*
 Virginie Verrez → *Tebaldo*
 Robert Bartneck → *Lerma / Herold*

ONEGIN 23. DEZEMBER 2021

Hyo-Jung Kang → *Tatjana*
 Aleksandra Liashenko → *Olga*
 Igor Milos → *Fürst Gremin*
 Rebecca Horner → *Madame Larina*
 Yuko Kato → *Amme*

TOSCA 27. DEZEMBER 2021

Saioa Hernández → *Tosca*
 Luciano Ganci → *Cavaradossi*
 Martin Häßler → *Angelotti*
 Dan Paul Dumitrescu → *Mesner*

ONEGIN 29. DEZEMBER 2021

Marcos Menha → *Onegin*
 Elena Bottaro → *Olga*
 Alexey Popov → *Lenski*
 Zsolt Török → *Fürst Gremin*

DIE FLEDERMAUS 31. DEZEMBER 2021

Andreas Schager → *Eisenstein*
 Rachel Willis-Sørensen → *Rosalinde*
 Christina Bock → *Orlofsky*
 Vera-Lotte Boecker → *Adele*

BIOGRAFIEN DER HAUSDEBÜTANTEN

Der amerikanische Bassbariton Kyle Ketelsen, bekannt für seine starke Bühnenpräsenz und seine unverwechselbare Stimme, ist auf den Bühnen der führenden internationalen Opernhäuser häufig zu Gast. Zuletzt sang er an der New Yorker Met, der Zürcher Oper, in Paris, Barcelona, Berlin, München, Hamburg, Washington, Chicago, Houston, Madrid, London, Aix-en-Provence, Amsterdam Madrid und San Francisco – Partien wie Escamillo, Méphistophélès, Golaud, Leporello, Nick Shadow, Dulcamara, Kaspar, Figaro.

Der aus Armenien stammende Bariton Gevorg Hakobyan studierte am Staatlichen Konservatorium in Jerewan. Seit 2003 ist er Solist am Nationalen Akademischen Opern- und Balletttheater. Gastengagements führten den mehrfachen Preisträger zuletzt an das Mariinskij- und das Michailowskij-Theater in Sankt Petersburg, an das Moskauer Bolschoi-Theater, nach Turin, Frankfurt, Genua, Valencia, Stuttgart, Rom. In den nächsten Monaten singt er darüber hinaus in Barcelona, Amsterdam und Savonlinna.

* Mitglied des Opernstudios
Operndebüts / Ballettdebüts

Das Opernstudio wird gefördert von

Czerwenka Privatstiftung
 Robert Placzek Holding
 Offizieller Freundeskreis der Wiener Staatsoper

Bilder Lawrence Brownlee (Kyle Ketelsen) /
 Kristina Kalinina (Gevorg Hakobyan) /
 Peter Dressel (Brandon Jovanovich) /
 Andreas Jakwerth (Hyo-Jung Kang)

*Singen
zwischen
Dämonen
& Göttern*



An der Wiener Staatsoper gestaltete Asmik Grigorian bisher Cio-Cio-San in der Eröffnungspremiere der Direktion Bogdan Roščić und – als Einspringerin – die Tatjana in Tschaikowskis *Eugen Onegin*. Nun kehrt die charismatische Sängerin mit einem weltweiten Rollendebüt an die Wiener Staatsoper zurück: als Elisabeth in Verdis zentraler Oper *Don Carlo*.

Die von Ihnen gesungenen Rollen bieten eine erstaunliche Bandbreite der unterschiedlichsten Farben und Charaktere. Ist das etwas, was sich im Laufe der Jahre ohne bewusst gesetzte Planung ergeben hat oder suchen Sie den stetigen Wechsel, die Variation?

ASMIK GRIGORIAN Ich bin zweifellos eine Sängerin, die die große Abwechslung und die Vielzahl an Möglichkeiten braucht. Ich suche nach unterschiedlichen Partien, weil ich aus ganzem Herzen daran glaube, dass wir Künstlerinnen und Künstler, wenn wir interessant und spannend bleiben wollen, ein breites Repertoire anbieten müssen. Man kann seine Erfahrungen – meiner Meinung nach – nicht wachsen lassen, wenn man ein ganzes Leben lang immer nur dieselben drei Rollen singt. Natürlich, es gibt hier ganz verschiedene Zugänge und nicht jede Stimme ist für ein großes Repertoire geeignet. In meinem Fall empfinde ich es jedenfalls als ganz großes Geschenk, dass mir ein Organ gegeben wurde, das es erlaubt, mit unterschiedlichsten Aspekten und Stilen zu experimentieren. Es wäre eine ganz große Sünde, wenn ich diese Möglichkeiten nicht nützte.

Beeinflusst der jeweilige Rollen-Erfahrungsge-winn die Partien untereinander? In dem Sinne, dass Ihre Salome sich verändert, nachdem Sie eine Elisabeth gesungen haben?

AG Unbedingt. Zunächst einmal in technischer Hinsicht. Ich lerne vom deutschen Fach viel für das italienische, vom italienischen für das russische und vom russischen für das deutsche – und so weiter. Vor allem aber musikalisch! Jede Rolle, die ich singe, macht mich als Künstlerin reicher und erfahrener. Um Ihr Beispiel zu nehmen: Wenn ich zuerst Salome singe, dann Elisabeth und danach wieder zu Salome zurückkehre, habe ich einen veränderten Zugang zur Strauss-Figur. Weil Aspekte von Elisabeth auf die Prinzessin zurückwirken.

Wie aber läuft dieser stetige Wechsel zwischen den Rollen ab? Führen Sie eine Liste, die Ihnen

Auskunft gibt: Das waren jetzt drei italienische Partien, nun ist es Zeit für eine deutsche?

AG Ich zähle das nie! Es ist eher so, dass ich das Italienische als eine Medizin empfinde, als etwas, was für mich unabdingbar und notwendig ist. Wenn ich also den Eindruck gewinne, dass besonders viel anderes, also Deutsches oder Russisches, auf meinem Auftrittsplan steht, dann schiebe ich ganz bewusst eine italienische Oper ein. Es ist tatsächlich ein absolutes Muss für mich, um mir die Beweglichkeit und Gesundheit meiner Stimme zu erhalten.

Nun sangen Sie viel Puccini, aber deutlich weniger Verdi. Womit hat das zu tun?

AG Ich denke, dass meine Stimme sich sehr gut mit Verdi verträgt, mehr noch: sie für ihn wie geschaffen ist. Ich sang einige der lyrischen Partien, wie zum Beispiel die Violetta in *La traviata* oder die Desdemona in *Otello*. Doch sehr viele der großen weiblichen Verdi-Charaktere kann man nicht in jungen Jahren gestalten, da braucht es eine stimmliche Reife. Ich habe das Gefühl, das ich jetzt gerade an einem Punkt angekommen bin, an dem ich viele Rollen, die mich schon lange reizen, endlich singen kann. Ich denke da unter anderem an die *Don Carlo*-Elisabeth, Amelia in *Un ballo in maschera*, an die Lady Macbeth. All diese Figuren brauchen Erfahrung, aber eben auch eine entsprechend entwickelte Stimme. Für mich beginnt jedenfalls gerade eine neue Ära meines Verdi-Repertoires!

Wenn Sie ein neues Rollen-Kapitel aufschlagen, sich also einer bisher noch nicht gesungenen Partie nähern: Was ist der Auslöser? Die Musik? Eine persönliche Verbindung zu einer Figur? Das gesamte Werk?

AG Das ist gar nicht so einfach zu beantworten. Ich würde sagen, dass das alles dazugehört. Es sind verschiedene, von der jeweiligen Situation abhängige Aspekte, die mich interessieren und die das Einlassen auf eine Partie initiieren. Im Falle von *Don Carlo* ist mein Zugang aber zunächst ganz einfach: Wie für so viele andere zählt diese Oper für mich zu den berührendsten und schönsten Werken der Musikliteratur. Und dank meiner Sänger-Eltern war *Don Carlo* bereits in meiner Kindheit allgegenwärtig, ich bin mit dieser Oper praktisch aufgewachsen. Natürlich ist eine darüber hinausgehende umfassende Beschäftigung, etwa über Literatur

oder über andere Wege, etwas, das mir als Künstlerin allergrößte Freude bereitet. Allerdings, und das darf man nie vergessen, ist das immer auch eine Zeitfrage.

Der elterliche Carlo-Zugang ist also bis heute prägend?

AG Sagen wir es so: Es für mich nicht leicht, sie beide *nicht* im Ohr zu haben, wenn ich an *Don Carlo* denke.

Wonach suchen Sie, wenn Sie sich mit einer Rolle intensiv auseinandersetzen? Nach Antworten? Oder nach immer weiteren spannenden Fragen?

AG Es gibt immer mehr Fragen als Antworten. Und umso tiefer ich mich in ein Werk einarbeite, umso länger ich mich mit einer Figur auseinandersetze, desto mehr entdecke ich neue Fragestellungen. Daran ist aber nichts Beängstigendes, sondern es zeigt nur den inhaltlichen Reichtum der großen Werke. Viele Fragen sind einfach nie zu beantworten. Aber das Nachdenken über sie lohnt sich immer, denn man kommt so dem dargestellten Charakter, aber auch den anderen Figuren, näher.

*Eine dieser Fragen könnte sein, was Elisabeth in *Don Carlo* sieht? Posa scheint in vielem ja ein überzeugenderer, gefestigterer, spannenderer Charakter zu sein, ein Mann mit Ideen und Glauben.*

AG Die Frage, warum ein Mensch einen beseelt und fasziniert, können Sie jeder Frau und jedem Mann stellen! Wir wissen nicht, warum wir von einem Gegenüber plötzlich so magnetisch angezogen werden, obwohl auf der Straße tausend Bessere vorübergehen. Warum gerade diese Person? Das ist nicht zu beantworten. Liebe ist eben Liebe, und wer nach Erklärungen sucht, wird bald enttäuscht. Das ist in unser aller Leben so.

Am Ende dominiert bei Elisabeth doch die Vernunft bzw. der Wille zum Verzicht zum Wohle anderer.

AG Ihre Entscheidung, von Carlo zu lassen, kann einerseits mit der Zeit zu tun zu haben, in der die Handlung spielt. Aber selbst heute liegt es nahe, dass man der Liebe zu einer Person, so groß und wahr dieses Gefühl auch ist, nicht nachgibt. Wenn es einen Sinn hat: etwa die Rettung dieser Person oder die Rettung anderer Menschen. Letztlich folgen wir bei vielen Entscheidungen im Leben unserem Geist und

nicht unserem Herzen. Elisabeth handelt hier gar nicht so ungewöhnlich.

Bringt die Vernunft einen auch dazu, Figuren wie Philipp oder den Großinquisitor zu verstehen?

AG Ich versuche – als Asmik – mit ganzer Kraft und aus ganzem Herzen, die Welt niemals durch eine Freund-/Feind-Brille zu betrachten. Das betrifft das reale Leben wie auch meinen Zugang zu den Charakteren von Opern. Es sind alles Menschen, und sie – wir – tragen alle unsere Feinde und Freunde in uns selbst. Dämonen und Götter, in uns vereint. Daher: Egal, welche Rolle ich gerade gestalte, egal, in welcher Oper ich auftrete, ich versuche immer nur den Menschen zu erblicken und ihn zu verstehen. Wenn diese Sichtweise gelingt, dann entdeckt man, dass alle Figuren in den Opern immer mit denselben Problemen zu kämpfen haben und stets mit den gleichen Schwierigkeiten ringen. Was sich ändert, sind die Situationen, in denen sie sich befinden. Wie ich immer wieder sage: Es gibt für mich in Wahrheit keinen Unterschied zwischen Salome und Tatjana, denn wenn man ausreichend in die Tiefe geht, entdeckt man, dass sie sich ausschließlich durch die Umstände, in denen sie sich befinden, unterscheiden.

WIEDERAUFGNAHME
DON CARLO (ital.)
16. / 19. / 22. / 25. Dezember 2021

Dirigent Franz Welser-Möst
Inszenierung Daniele Abbado
Bühne Angelo Linzalata
Kostüme Carla Teti
Licht Alessandro Carletti
Philip II. Ain Anger
Don Carlo Fabio Sartori
Rodrigo Boris Pinkhasovich
Der Großinquisitor Dmitry Ulyanov
Ein Mönch Dan Paul Dumitrescu
Elisabeth von Valois Asmik Grigorian
Prinzessin Eboli Ekaterina Gubanova
Tebaldo Virginie Verrez
Graf von Lerma / Herold Robert Bartneck
Stimme vom Himmel Ileana Tonca

Die Produktion

Don Carlo
wird gefördert von



Zahlreiche Zuschauerinnen und Zuschauer interessieren sich für den Prozess, den eine Neuproduktion bis zur erste Vorstellung durchlaufen muss, nachdem die Direktion entschieden hat, das betreffende Stück herauszubringen.

In dieser Serie werden unterschiedliche Aspekte und Schritte dieses Prozesses aufgezeigt.



Alles, was auf den Körper kommt

Die intensiven Vorbereitungen für eine Premierenproduktion müssen auch von der Abteilung Maske parallel zum täglichen Repertoirebetrieb – und seinen größeren und kleineren Überraschungen – erledigt werden. Das erfordert vom rund 20köpfigen Team ein hohes Maß an Flexibilität und von der Leiterin Mag. Beate Krainer zusätzlich eine exakte Planungsstrategie, die alle Eventualitäten einkalkuliert und abfängt. Ihr langjähriger Erfahrungsschatz spielt daher neben ihrem fachlichen Know-how eine gewichtige Rolle. Kein Wunder, dass Kostümbildnerinnen und Kostümbildner praktisch vom ersten Moment der Zusammenarbeit an gerne ihre Vorschläge und Ideen annehmen, da erst mit Beate Krainers Hilfe so mancher Aspekt einer künstlerischen Vision optimal realisiert werden kann.

Spätestens sechs Monate, manchmal sogar schon ein Jahr vor einer Premiere beginnen die Gespräche, werden erste Entwürfe und Konzepte beziehungsweise Gedanken zur idealen Umsetzung derselben ausgetauscht. In den Zuständigkeitsbereich der Abteilung Maske fällt übrigens alles, was unmittelbar mit dem Körper oder der Haut der Darstellerinnen und Darsteller zu tun hat: Schminke ebenso wie Perücken, Bärte oder diverse Körperteile aus unterschiedlichen Schaumprodukten oder Silikon (etwa Nasenprothesen u.ä.). Und ganz wichtig: Einen Gutteil des Benötigten kann die Maske selbst herstellen, ohne auf externe Werkstätten zurückgreifen zu müssen. Insbesondere die aufwendigen Perücken der Solistinnen und Solisten werden in einzigartiger Präzision im Haus geknüpft. Viele Außenstehende stellen sich die Frage, ob Kunst- oder Echthaar zum Einsatz kommt. Nun haben beide Varianten ihre Vor- und Nachteile: Wird ein bestimmtes Perückenmodell in großer Zahl benötigt, das man in keiner anderen Inszenierung zu verwenden plant – wie jüngst für

den Chor im neuen *Barbier von Sevilla* –, rentiert sich der Ankauf von vorproduzierten billigeren Kunsthaarperücken. Möchte man hingegen eine Perücke (auch aus ökologischen Gründen) mehrfach verwenden, umfärben, umfrisieren, kommt ausschließlich das robustere Echthaar zum Einsatz. Überhaupt ist Beate Krainer eine große Anhängerin des Recycling-Gedankens und der wohlsortierte Fundus ist, soweit ökonomisch sinnvoll, auch für Neuproduktionen immer wieder eine ideale »Adresse«.

Aber auch puncto Schminke ist vieles komplexer als es aufs erste den Anschein hat: In welchem Verhältnis soll die Schminke zum Kostüm stehen? Welche Farbkombinationen lassen die vom Kostümbildner gewünschte Wirkung an welchem Teint am besten zutage treten? Kann Wasser- oder Fettenschminke verwendet werden oder sind eher die von Schweiß nicht lösbar Alkoholfarben angesagt? Und dann steht noch über dem gesamten Maskenbild das große Fragezeichen hinsichtlich der Wirkung in der finalen Beleuchtung, die viele Änderungen in letzter Minute erforderlich machen kann. Ganz abgesehen von der Tatsache, dass die Wünsche des einen Sängers oder der anderen Sängerin nicht immer mit den Vorstellungen des Kostümbildners konform gehen – in solchen Situationen sind diplomatisches Geschick und ausgleichende Lösungsansätze seitens der Maske gefragt.

Auf jeden Fall muss Krainer für alle die Maske betreffenden Faktoren mehrere Vorschläge parat haben und für jede Neuproduktion entsprechende Varianten an Kostenvoranschlägen erarbeiten.

Spätestens zur Generalprobe sollten alle Fragen geklärt sein – es sei denn, eine Umbesetzung stellt alles auf den Kopf. Doch selbst dann noch ermöglicht die durch den plötzlichen Adrenalinschub befeuerte Kreativität der Abteilung optimale Ergebnisse.

Traumrolle TATJANA

Hyo-Jung Kang und Ketevan Papava über John Crankos *Onegin*



Hyo-Jung Kang mit Roman Novitzky als Fürst Gremin / Ketevan Papava mit Roman Lazik als Onegin



Mit John Crankos *Onegin* kehrt am 23. Dezember eines der erfolgreichsten und beliebtesten Handlungsballette des 20. Jahrhunderts auf die Bühne der Wiener Staatsoper, wo dieses Werk erstmals 2006 aufgeführt wurde, zurück. Meisterhaft erzählt Cranko die ergreifende Geschichte nach dem dramatischen Versroman von Alexander Puschkin (veröffentlicht 1833) von dem blasierten Dandy Onegin, der zu spät seine Liebe zu Tatjana erkennt, mit wahrhaftigen

Emotionen. Die Entwicklung der Charaktere, deren Reifeprozesse und der Blick in die Seelen macht diese zu den attraktivsten Bühnenfiguren überhaupt. Die Rolle der Tatjana zählt dabei zu den begehrtesten Partien für viele Ballerinen. In der aktuellen Serie werden unter anderem die Ersten Solotänzerinnen Hyo-Jung Kang und Ketevan Papava diese Partie verkörpern. Sie geben persönliche Einblicke in dieses Ballett.

Wann sind Sie erstmals mit dem Werk Onegin in Berührung gekommen?

HYO-JUNG KANG Ich bin sozusagen mit Crankos Ballett *Onegin* aufgewachsen. Es wurde ja für das Stuttgarter Ballett choreographiert und ab dem Moment, als ich in diese Compagnie engagiert wurde, sah ich so viele Principals, inspirierende Künstler*innen ihre eigenen Interpretationen dieser Rollen tanzen: Tatjanas, Onegins, Olgas, Lenskis ... Es ist – mir fehlen fast die Worte dafür – so ein wunderschönes Meisterwerk, dass ich damals nicht einmal zu denken wagte, jemals die Tatjana zu tanzen. Als ich später diese Rolle erarbeiten durfte, habe ich zudem Puschkins Roman wiederholt gelesen. Wenn man reifer ist, entdeckt man darin immer neue Dinge, die man zuvor nicht gesehen hat, versteht manches besser. Interessant und berührend war auch, als ich mir im Oktober 2021 die Oper *Eugen Onegin* an der Wiener Staatsoper angesehen habe. Besonders spannend fand ich die unterschiedliche Perspektive, aus der erzählt wurde, und es hier Onegin ist, der das Stück weinend auf seinen Knien sitzend beschließt – es ist ja auch eine Geschichte über ihn. Im Ballett ist es Tatjana, die zum Schluss alleine und verzweifelt auf der Bühne zurückbleibt – Crankos Sicht war also eine andere.

KETEVAN PAPAVA Puschkins *Eugen Onegin* ist mein Lieblingsroman – inhaltlich, aber auch sprachlich ist dieser so schön geschrieben. Ich habe das Buch immer wieder gelesen, zum ersten Mal im Alter von 14 oder 15 Jahren – wie Tatjana. Damals dachte ich, dass Onegin ein schlechter Mensch ist, weil er Tatjana das Herz gebrochen hat. Später habe ich meine Sichtweise darauf ein wenig verändert, ihn besser verstanden, korrekt gefunden, dass er mit Tatjana sehr ehrlich gesprochen und nicht ihre Gefühle benutzt hat. Als ich zum letzten Mal den Roman als Hörbuch gehört habe, empfand ich plötzlich großes Mitleid für Tatjana. Sie bleibt ihrem Ehemann, Fürst Gremin, treu, erwidert Onegins Liebesgeständnis nicht, obwohl sie diesen liebt. Dieser Roman ist für mich wie *Anna Karenina* von Tolstoi – man wächst mit diesem mit und die Themen, wie Liebe, Gefühle, sind immer gültig, aktuell.

Haben Sie den Text beim Tanzen im Kopf?

P Bei der »Briefszene« im 1. Akt schreibe ich wirklich immer den originalen Text. Wir mussten diesen in meiner Schule in St. Petersburg

auswendig lernen – die Buben den Brief von Onegin und die Mädchen jenen von Tatjana. Es kommt bei mir automatisch, ohne nachzudenken. Bei jedem Blick, bei jeder Geste habe ich Puschkins Worte im Kopf.

K Da es beim Ballett keinen Text gibt, man nur durch den Körper sprechen kann, lese ich viele Bücher, sehe mir Filme an und versuche, all das in den Bewegungen auszudrücken.

Die Tatjana ist für viele Ballerinen eine Traumrolle. Was ist die Faszination daran?

P Ich glaube, dass es wenige Ballerette gibt, wo man wirklich reale Geschichten erzählen und wahre Gefühle zeigen kann. Die großen Klassiker wie *La Bayadère* oder *Schwanensee* basieren oft auf Märchenstoffen und spielen in einer überirdischen Welt. *Onegin* hingegen ist eine Geschichte, die jedem Menschen widerfahren kann – jeder ist einmal verliebt, hat ein gebrochenes Herz. Man erzählt somit nicht nur die Geschichte von Tatjana Larina, sondern auch ein bisschen von sich selbst, kann seine eigenen (Lebens)Erfahrungen hinein interpretieren und das macht diese Rolle für mich so besonders. Auch das Publikum kann seine eigene Tatjana oder Olga darin finden, seinen eigenen Onegin oder Lenski – natürlich ohne klassisches Duell, und statt Liebesbriefen werden heute sms geschrieben.

K Als ich meine Premiere in Stuttgart feierte, war es für mich der richtige Zeitpunkt, ich fühlte mich reif dafür. Was ich wirklich an dieser Rolle liebe, ist, dass sie sich immer verändert, natürlich mit dir wächst, wie eine zweite Haut und je älter man wird, desto tiefer wächst man hinein. *Onegin* nun hier in Wien zu tanzen, ist für mich so besonders, weil es ohne Zweifel mein Lieblingsballett ist und ich mich darin so wohl fühle – es ist für mich, wie ein Stück Heimat hierher zu bringen.

Das Herausfordernde, aber wohl auch Reizvolle an der Rolle der Tatjana ist, dass man in etwa 95 Minuten eine große Wandlung vollziehen muss ...

P Ja, anfangs ist Tatjana fast noch ein Kind, ein schüchternes Mädchen. Dann kommt die Phase der Verliebtheit, anschließend die Enttäuschung über nicht erwiderte Gefühle Onegins. Später ist sie eine schöne Frau der High Society, respektvoll an der Seite ihres Ehemanns Fürst Gremin, und im letzten Pas de deux mit Onegin schließlich voller

Zerrissenheit und Verzweiflung, aber auch Leidenschaft. Ist der »Spiegel-Pas de deux« im 1. Akt noch schwierig zu tanzen, auch technisch, ist man für den Schluss-Pas de deux am Ende des 3. Aktes emotional bereit, es fließt wie von selbst.

- κ Das Publikum sieht, wie sich Tatjana vom jungen Mädchen zur reifen Frau entwickelt. Wenn man die Rolle tanzt, muss man sich emotional sehr schnell umstellen, vor allem auf den finalen Pas de deux. In Crankos Choreographie erfolgt jedoch alles natürlich. Es ist, als würde man Tatjana für diese ca. 95 Minuten leben.

Seit dem Tod Crankos 1973 sind die Rechteinhaber für die Bewahrung seiner Werke sowie die getreue Einstudierung verantwortlich. Für die aktuelle Wiederaufnahme in Wien obliegt diese Reid Anderson. Wie erfolgt die Arbeit an diesem Werk, wie viel Freiheit haben Sie in der Interpretation?

- P Reid Anderson passt die Choreographie, vor allem Gesten und Blicke, schon den jeweiligen Persönlichkeiten an. Die Schritte müssen aber wie im Original bleiben.
- κ Ich war in Stuttgart so privilegiert, da ich von vielen lebenden Legenden gecoacht wurde, die Onegin teilweise aus erster Hand kennen, wie auch Reid Anderson. Beim ersten Mal studierte ich die Rolle der Tatjana mit Georgette Tsinguirides, die bereits in der Stuttgarter Compagnie war, als dieses Ballett kreiert wurde. Was ich wirklich genossen habe, ist, dass sie mich nicht nur die korrekten Schritte lehrte, sondern mir auch den Freiraum gab, meine eigene Interpretation der Tatjana zu finden. Gewisse Dinge muss man aber machen, da es wichtig ist, die originale Choreographie beizubehalten. Marcia Haydée, die Tatjana der Uraufführung, hat uns viel über die Entstehung dieses Balletts erzählt – bei einer Vorstellung war sie sogar meine Amme, was sehr berührend war. Auch von Tamas Detrich, der viele Male die Titelrolle getanzt hat, konnte ich viel lernen.

Was ist das Besondere an Crankos Choreographie?

- P Ich habe dieses Ballett zum ersten Mal bei der Premiere 2006 an der Wiener Staatsoper gesehen und war sofort verliebt. Es ist genial gemacht durch das perfekte Zusammenspiel von Bühnenbild, Kostümen, Musik und Choreographie. Die Schritte ergeben sich aus den Emotionen, sind sehr organisch. Das alles

macht das Stück so stark. Man braucht die Geschichte nicht zu lesen, es wird alles klar erzählt und man versteht diese ohne Worte.

- κ Ich liebe an Crankos Choreographien, dass man eine Rolle, einen Charakter im Moment leben kann – die Schritte führen dich dorthin, ohne dass man sich pushen muss. Jeder Schritt bedeutet etwas, erzählt eine Geschichte. Jede Probe, jede Vorstellung ist anders, hängt von der jeweiligen Tagesverfassung und Stimmung ab. Viele Solist*innen möchten darin ihre Abschlussvorstellung geben, die Männer als Onegin, die Damen als Tatjana – es ist einfach ein Meisterwerk!

Welcher Moment in diesem Ballett liegt Ihnen persönlich am meisten am Herzen, ist Ihre »Lieblingsszene«?

- P Einerseits das Duell zwischen Onegin und Lenski am Ende des 2. Aktes, wo Tatjana mit nur einem einzigen Blick all ihre Verachtung ausdrückt, andererseits der Schluss-Pas de deux mit seiner großen Emotionalität.
- κ Auch für mich ist der stärkste Moment der letzte Pas de deux – der Moment, wenn Tatjana beim Schreibtisch sitzt und Onegin eintritt. Da fühle ich mein Herz ganz offen, als würde es brennen, und gleichzeitig bin ich emotional erschöpft. Alleine in Gedanken daran kommen mir die Tränen – auch, wenn sie den Brief zerreißt, an Onegin gibt und ihn bittet, zu gehen. Er möchte sie noch einmal umarmen, aber sie muss stark bleiben, ihm widerstehen. Da geschehen in kurzer Zeit wahre Gefühlsexpllosionen, alles passiert ganz schnell. Es fühlt sich so schmerzvoll an, als würde jemand dein Herz zerreißen. Auch der »Spiegel-Pas de deux« ist ein sehr starker Moment – vor allem zu Beginn, wenn Onegin durch den Spiegel auf die Bühne tritt. Dabei bekomme ich jedes Mal Gänsehaut – es ist die ganze Atmosphäre dieser Szene, gepaart mit der Musik. Es ist, als würde man fliegen.

ONEGIN

Ballett in drei Akten & sechs Szenen nach Alexander Puschkin
23. Dezember 2021 – 11. Jänner 2022

Musik Piotr I. Tschaikowski in einem Arrangement

von Kurt-Heinz Stolze

Choreographie & Inszenierung John Cranko

Musikalische Leitung Simon Hewett

Bühne & Kostüme Elisabeth Dalton

Licht Steen Bjarke

Einstudierung Reid Anderson

Wiener Staatsballett

Orchester der Wiener Staatsoper

Im siebten Himmel mit dem Wiener Staatsballett



Duccio Tariello & Marcos Menha in Marco Goeckes *Fly Paper Bird*

»Das Premierenpublikum wurde Zeuge eines Abends, der wieder bewiesen hat: Diese Truppe ist vom Feinsten.«

HELMUT PLOEBST, *Der Standard*

»Der neue Ballettabend kann alles: [...] klassisches Ballett auf höchstem Niveau. Und das Zeitgenössische können sie auch«, schreibt Isabella Wallnöfer in *Die Presse* über die Premiere *Im siebten Himmel* – das neue Programm des Wiener Staatsballetts, das wegen des erneuten Lockdowns leider nur dreimal in der Wiener Staatsoper gezeigt werden konnte.

Neben Martin Schläpfers »Wien-Ballett« *Marsch, Walzer, Polka* waren George Balanchines *Symphony in C* und die Uraufführung *Fly Paper Bird* von Marco Goecke zu sehen – und Publikum und Presse begeistert.

»*Marsch, Walzer, Polka*« ist [...] ein durchwegs vergnügliches Seh- und Hörerlebnis und ein wunderbares Heimspiel für das Wiener Staatsopernorchester,

das unter der Leitung von Patrick Lange auch bei Mahler und Bizet in klanglicher Hochform musizierte«, so Edith Wolf Perez auf *tanz.at*. »Susanne Bisovsky hat [...] wundersame Kostüme kreiert. Sie sind nicht nur eine Referenz an alpenländische Trachten, sondern auch an die Commedia dell'arte mit ausladenden Halskrausen. Sie verkörpern so auch den schelmischen Geist, den Schläpfer in dieses Werk gepackt hat. Mit einem Blick von außen zeichnet er seine Karikaturen wienerischer Folklore, genial etwa zum Radetzkymarsch.« Und im *Kurier* konstatiert Silvia Kargl: »Die Öffnung zu zeitgenössischen Choreographien unter Ballettdirektor Martin Schläpfer ist ein wichtiger Schritt. Dies vor allem dank der Uraufführung von Marco Goeckes *Fly Paper Bird*. [...] Wie die Tänzerinnen und Tänzer zu Wesen werden, die vogelhafte Züge annehmen, ist insbesondere beim berühmten Adagietto [Gustav Mahlers] große Kunst: oft vertanzte Musik, aber so eigenständig und doch mit Musik und Poesie verwoben wie noch nie.« *Im siebten Himmel* verbindet »Humor, Irritation und Eleganz [...], tänzerisch top«, meint Barbara Freitag in der *Kleinen Zeitung*.



←
Rachel Willis-Sørensen
als Marguerite in *Faust*

»ICH WERDE MEIN HERZ *weit* AUFMACHEN«

Rachel Willis-Sørensen
singt Johann Strauß

Ihren ersten Erfolg in Wien feierte sie 2011 als zweifache strahlende Gewinnerin des Belvedere-Wettbewerbs (Oper und Operette), fünf Jahre später de-

bütierte die amerikanische Sopranistin Rachel Willis-Sørensen bereits als Donna Anna an der Staatsoper. In der aktuellen Spielzeit kehrte sie – weitere

fünf Jahre und viele beglückende Auftritte auf internationalen Bühnen später – an das Haus am Ring zurück. Diesmal mit drei vollkommen unterschiedlichen Partien innerhalb weniger Monate: Als Desdemona in *Otello* im September / Oktober, als Marguerite in *Faust* im Oktober / November und ab 31. Dezember als Rosalinde in der obligaten *Fledermaus*-Serie zum Jahreswechsel. Knapp vor Ausbruch des jüngsten österreichischen Lockdowns gab die perfekt deutsch sprechende Sängerin das folgende Interview.

Sie zeigen seit Saisonbeginn auf der Staatsopern-Bühne einen sehr abwechslungsreichen Ausschnitt Ihres großen Repertoires. Welche der drei hier präsentierten Rollen würden Sie als die herausforderndste ansehen?

RACHEL WILLIS-SØRENSEN Das Herausforderndste war wahrscheinlich die Tatsache, dass ich in der *Faust*-Serie in jeder Vorstellung einen anderen Tenor-Partner hatte, also insgesamt vier Faust-Sänger – als ob ein Fluch auf uns gelegen wäre (*lacht*). Nein, Spaß beiseite: Wahrscheinlich sind Marguerite und Rosalinde ungefähr gleich anspruchsvoll. Zwei doch sehr dramatische Rollen, die beide von der Sängerin sowohl in vokaler als auch in schauspielerischer Hinsicht viel abverlangen. Freilich, eine Rosalinde auf dieser Bühne zu verkörpern, überhaupt eine so Wienerische Operette vor einem erfahrenen Wiener Publikum zu geben, ist von Haus aus eine Königsdisziplin – oder besser eine Königinnen-Disziplin. Als ich für die Semperoper vor einigen Jahren zum ersten Mal die *Lustige Witwe* einstudierte, war das zunächst ein recht mühsamer Weg: Zwar spreche ich schon seit langem Deutsch, aber nie zuvor hatte ich das auf der Bühne machen müssen. Mir kam es plötzlich vor, als ob ich die Worte mit einem Mal anders betonen würde, als ein Native-Speaker. Es dauerte, bis sich jene nötige Lockerheit einstellte, die ich brauche, um mich hundertprozentig einbringen zu können. Und nun bin ich, die Amerikanerin, in Wien die Rosalinde. Das ist schon ein bisschen ein Risiko, obwohl ich die Partie schon auf mehreren großen Bühnen machen durfte. Aber Wien ist Wien. Andererseits bin ich voller Tatendrang und echter Begeisterung, schließlich findet man hier ideale Bedingungen – nicht zuletzt durch die Hilfe der wunderbaren Oberspielleiterin Katharina Strommer, mir der ich die gesprochenen Dialoge schon im November durchgegangen bin. Sie ist in ihrer Kritik extrem ehrlich und zugleich motivierend.

Außerdem habe ich mein Herz weit aufgemacht und arbeite zudem sehr intensiv, um den Erwartungen zu entsprechen.

Manche Sängerinnen und Sänger reisen ja mit ein, zwei Partien rund um die Welt. Ihr Kalender ist diesbezüglich deutlich bunter. Knapp vor der Fledermaus singen Sie in Dresden die Mimi, von der Desdemona und Marguerite sprachen wir schon, im Jänner geht es mit der Ellen Orford in Peter Grimes in München weiter.

ws Idealerweise versuche ich, so viel Abstand zwischen den Partien einzubauen, dass ich die Möglichkeit habe, immer nur auf eine von ihnen zu fokussieren. Die Musik eines Werks geht mir nämlich unentwegt im Kopf herum – bis zur letzten Vorstellung einer Serie, und das erschwert das Studium eines zusätzlichen Stückes. Im Falle der von Ihnen angesprochenen Mimi liegt die Sache etwas anders: Ich habe die *Bohème* schon öfter gemacht – auch in derselben Produktion, in der ich im November und Dezember auftrete – und die Vorstellungen liegen zum Teil weit auseinander. Ich kann ich mich also ausführlich mit der Rosalinde auseinandersetzen. Aber Sie haben recht, in den vergangenen Monaten war die Situation mühsamer, weil sich einiges überschnitten hat oder sehr Verschiedenes in kurzen Abständen aufeinander gefolgt ist. Doch es hat, Gott sei Dank, geklappt (*sie klopft auf Holz*).

Und was machen Sie, wenn Sie kurzfristig einspringen müssen?

ws Wissen Sie, warum solche Einspringen kappen? Weil meist ein guter Souffleur zugegen ist! (*lacht*) Auch ich kenne natürlich die Situation, in der man eine schon länger nicht gesungene Partie unerwarteter Weise singen soll und keine andere Möglichkeit hat, als in den Pausen den jeweils nächsten Akt in sich aufzusaugen, bevor man adrenalingeladen vor das Publikum tritt. Man hofft halt, dass alles gut geht und die Zuschauerinnen und Zuschauer nachsichtig aufgelegt sind. Aber solche Momente sind wahrlich nicht das, was wir Interpreten uns aus künstlerischer Sicht wünschen.

Wie sieht es beim Einsingen aus? Wodurch unterscheidet sich zum Beispiel das Einsingen vor einem Einspringen vom Einsingen vor einer Rosalinde oder vor einer Marguerite?

ws Wenn ich mich einsinge, dann immer die ganze Stimme, alles wird vorbereitet: tief, hoch,

superhoch – also höher als ich es auf der Bühne brauche –, die Mittellage, lange langsame Passagen, Koloraturen. Ich habe letztlich nur eine Stimme: meine Stimme, aber die möchte ich bei jeder Partie in ihrer ganzen Breite einsetzen – natürlich im Sinne des jeweiligen Stiles. Sie sollte andererseits weder künstlich eingefärbt sein, noch darf gepresst werden, um sie größer erscheinen zu lassen, auch soll sie nicht stranguliert werden, damit sie kleiner wirkt. Nur in ganz seltenen Fällen gehen die Emotionen so mit mir durch, dass ich die Grenzen meiner Stimme kurz etwas ausdehne – etwa am Ende von *Otello*.

Johann Strauß soll nicht eben gut für Stimmen geschrieben haben.

ws Das stimmt. Der berühmte Csárdás der Rosalinde im zweiten Akt zum Beispiel wirkt wie für eine Geige einer Roma-Kapelle geschrieben, das macht diese Nummer nicht gerade leicht. Aber es ist immer noch leichter als Mozart. (*lacht*)

Der Gipfel der Rosalinde ist mit dem Csárdás also erklimmen?

ws Sagen wir: ein gewisses Hochplateau – denn das nachfolgende Uhrenduett ist auch nicht ohne, ja sogar noch spannender: Da ist auch ein hohes D zu platzieren und im Spiel muss das perfekte Timing mit Eisenstein passen, der Feuer und Flamme ist, seine Frau unwissentlich mit ebendieser, gut maskierten Frau betrügen zu wollen. Der Csárdás ist eine Arie, die man gut üben kann, ich habe ihn außerdem unzählige Male in Konzerten, bei Wettbewerben und Vorsingen gegeben – mittlerweile läuft er schon fast von selbst. Aber bei dem Duett geht das viel schwerer, da gibt es nicht so viele Gelegenheiten und man braucht einen guten Partner.

Und der erste Akt? Der lebt ebenso von Duetten und Ensembles?

ws Im ersten Akt geht es vor allem darum, das Komische gut rüberzubringen, ohne zu outrieren, aber auch ohne zu unterspielen. Vieles hängt außerdem von den Reaktionen des Publikums ab – und die sind nur schwer im Vorhinein einzukalkulieren. Rein vom Vokalen her ist der erste Akt wunderschön, aber nicht schwer.

Die Rosalinde und die lustige Witwe begleiten sie schon seit längerem. Ihr Herz schlägt also auch für die sogenannte leichtere Muse.

ws Als Kind habe ich einige dieser berühmten alten Operetten-Verfilmungen geradezu verschlungen – auch die von Schenk inszenierte *Fledermaus* übrigens. Außerdem hat es mir von Anfang an Freude bereitet, ein Publikum zum Lachen zu bringen. Und so ergab eins das andere. Das Terzett aus dem 1. Akt der *Fledermaus* habe ich schon mit 19 in einem Konzert gesungen – das hat damals schon großen Spaß gemacht. Und ganz früh standen sogar Musicals auf meinem Programm – wobei ich da wahrlich noch nicht klassisch gesungen habe ... eher geschrien (*lacht*). Auf jeden Fall ist die Musik der wichtigen Operetten einfach großartig und wunderschön! Dass ich beim Belvedere-Wettbewerb zusätzlich in der Operetten-Sparte angetreten bin, hat aber eher damit zu tun gehabt, dass ich hoffte, mit einem weiteren Preis einen größeren finanziellen Gewinn einstreifen zu können. Ich lebte zu dieser Zeit nicht gerade im Überfluss. Und so sang ich damals unter anderem auch den Csárdás.

Der von Ihnen angesprochene Otto Schenk meinte einmal, dass die Handlung der Fledermaus von zwei Elementen vorangetrieben wird: von der Sentimentalität und der Blamage.

ws Sentimentalität ist klar, aber Blamage – daran habe ich noch nie gedacht. Das hat auch sicher mit der Kultur eines Landes zu tun. In Amerika ist es nicht so schlimm, wenn etwas misslingt, hier im deutschen Sprachraum wird schneller etwas peinlich, da spielt Scham wohl eine größere Rolle. Andererseits: Wenn ich die Heuchelei des Paars Rosalinde-Eisenstein aus der Perspektive der Peinlichkeit und Schadenfreude ansehe und nicht nur aus jener der Komik – beide wollen fremdgehen und ärgern sich darüber, dass der andere fremdgeht – ja... da hat dieser Gedanke der Blamage als Handlungsmotor schon sehr viel für sich.

Wie wird es denn mit den beiden weitergehen nach dem Schluss der Operette?

ws Das hängt natürlich davon ab, wie die Inszenierung angelegt ist. Aber die Produktion in Wien suggeriert schon, dass es eine Aussöhnung geben kann und man alles »vergisst, was nicht zu ändern ist«. Wie kam es denn zu dieser Krise? Das Feuer war ein bisschen aus der Ehe draußen und beide waren auf der Suche nach etwas Neuem, nach etwa Abwechslung – ohne zu wissen, dass sie ebendas beieinander finden würden. Es kann in jeder Beziehung der

*»Ich habe letztlich nur eine Stimme:
meine Stimme, aber die möchte ich
bei jeder Partie in ihrer ganzen
Breite einsetzen«*



Rachel Willis-Sørensen als Desdemona in *Otello*

Moment kommen, wo es darum geht, dass man einander neu entdecken muss. Aber dazu braucht es vor allem auch einen ehrlichen, intensiven Gesprächsaustausch. Wenn der nicht existiert, geht die Partnerschaft in Brüche, oder man geht fremd oder lebt ein Roboterleben. Aber da sich Eisenstein und Rosalinde meiner Meinung nach letztlich doch lieben, könnten alles wieder ins Lot kommen – einigermaßen jedenfalls.

Was für ein Bild haben Sie persönlich von Wien und von den Wienern – es werden da sehr unterschiedliche Klischees kolportiert.

ws Wissen Sie, ich reise viel und habe dadurch den Vorteil, dass ich überall nur das Schöne sehen darf. Ein derartig warmherziges Publikum, das am Bühneneingang wartet, mir nach Vorstellungen über Social Media-Kanäle Lob und Zuspurk mitteilt, so sehr mit den Darbietungen während der Vorstellung mitgeht, die Arbeit, die man leistet, schätzt, das findet man selten. Ja, ich liebe diese bezaubernde Stadt und freue mich über die hier fühlbare Begeisterung für klassische Musik!



Letzte Frage: Waren Sie schon jemals in Baden bei Wien, also am eigentlichen Handlungsort der Fledermaus?

ws Aber ja!! 2011 als ich den schon angesprochenen Belvedere-Wettbewerb gewonnen habe. Das Schlusskonzert der Gewinnerinnen und Gewinner fand in Baden statt. Ich bin also absolut im Bilde!

DIE FLEDERMAUS

31. Dezember 2021 / 1. / 3. / 5. Jänner 2022

Musikalische Leitung Bertrand de Billy

Inszenierung Otto Schenk

Bühne Günther Schneider-Siemssen

Kostüme Milena Canonero

Choreographie im 2. Akt »Unter Donner und Blitz« Gerlinde Dill

Gabriel von Eisenstein Andreas Schager

Rosalinde Rachel Willis-Sørensen

Frank Wolfgang Bankl

Prinz Orlofsky Christina Bock

Alfred, ein Tenor Jörg Schneider

Dr. Falke Clemens Unterreiner

Adele Vera-Lotte Boecker

Frosch Peter Simonischek

Wie LEIDEN- SCHAFT *entsteht*



Mit dem Projekt »*InsideOPERA*« beschreitet die Wiener Staatsoper neue Wege. Teenager und junge Erwachsene beschäftigen sich monatelang, unter Mitwirkung der Vermittlung und Dramaturgie, intensiv mit der Welt der (Staats-)Oper und lernen das Haus und das Genre von innen kennen.

Mitglieder des ersten Jahrgangs trafen sich zum Abschluss zu einem ausführlichen Gespräch mit Direktor Bogdan Roščić, um ihm Fragen zu seinem Beruf und Musiktheater-Zugang zu stellen.

Wenn man eine Sängerin oder einen Sänger engagiert, orientiert man sich naheliegenderweise an der höchstmöglichen Qualität. Mir kommt vor, dass bei der Wahl von Regisseurinnen oder Regisseuren das subjektive Element stärker ist: nach welchen Kriterien suchen Sie diese aus?

BOGDAN ROŠČIĆ Zunächst muss man feststellen, dass auch bei Sängerinnen und Sängern, und stärker noch bei Dirigatoren, eine sogenannte objektive Beurteilung schwer sein kann. Man hört ein Gesamtergebnis, das allerdings von vielen Faktoren und Umständen abhängt. Was nun »höchste Qualität« ist, darüber kann es erbitterte Debatten und zum Teil große Meinungsverschiedenheiten geben, auch bei Menschen, deren Urteil man ernst nehmen sollte. Daher fände ich es falsch, hier eine Verkürzung zu machen: Musikalische Wahl – rein objektiv gesteuert, Regie – das Reich der Subjektivität und der Meinung. Aber nun zu Ihrer Frage: Bevor ich hier angefangen habe, habe ich mein Brot in der Musikindustrie verdient. Ich war ungefähr 20 Jahre lang verantwortlich für die Klassik-Aufnahmen bei einigen sehr interessanten Labels, da arbeitet man viel mit Sängerinnen und Sängern zusammen. Dieses Geschäft ist vollkommen global, so hatte ich das Privileg, 20 Jahre lang weltweit unzählige Aufführungen sehen zu können, DVD-Projekte zu machen etc. Dabei entsteht ein Überblick. So bin ich nach meiner Ernennung als Direktor dieses Hauses in Gespräche mit jenen Regisseurinnen und Regisseuren eingestiegen, die mich in den letzten Jahren begeistert haben. Eine andere Methode gibt es schlechterdings nicht, ich habe mich mein Leben lang ausschließlich von meiner persönlichen Begeisterung leiten lassen. Wenn etwas mich euphorisiert und bewegt, wird es seine Wirkung auch bei anderen Menschen haben.

Was zu der Anschlussfrage führt: Es geht also mehr um eine persönliche Präferenz als um die Überlegung, was in Wien gut ankommt und sich im Repertoire bewährt?

BR Ich bin ja als Direktor auch Geschäftsführer einer GmbH und damit auch für den wirtschaftlichen Erfolg mitzuständig. Das Finanzielle spielt also eine große Rolle, da soll man bloß nicht scheinheilig sein. Aber auch abseits dieser Fakten: Keine Direktorin und kein Direktor will das Haus »leerspielen«. Aber ich bin andererseits auch künstlerischer Geschäftsführer und habe als solcher ein durch

Steuergelder ermöglichtes, gesetzlich definiertes Kulturinstitut zu führen. Wenn man anfängt, Hochrechnungen darüber anzustellen, was wem vielleicht gefallen könnte, verrät man erstens diesen Auftrag. Zweitens kommt dabei nichts heraus. Man muss handeln entlang der eigenen Überzeugung, der eigenen Passionen. Leitplanken existieren auch dabei. Regisseurinnen oder Regisseure, die sich ausschließlich der sogenannten »Dekonstruktion« von Werken widmen wollen, interessieren mich persönlich zum Beispiel nicht. Sie wären aber auch eine grundsätzliche Themenverfehlung an einem Repertoirehaus, das durchaus auch einen bildnerischen Auftrag hat, also die Kunstform an möglichst viele Menschen vermitteln soll. Das hat aber nichts zu tun mit Überlegungen wie: »Den/die kann man nicht nehmen, das ist den Wienern zu heiß.«

Wenn Sie in einer Premiere sitzen und das Publikum buht – freuen Sie sich in dem Sinne, dass Sie einen Nerv getroffen haben oder sind Sie entriestet?

BR Erstens: Ich freue mich nicht. Das wäre fast zynisch. Natürlich gibt es Kollegen in unserem Geschäft, die sagen: »Wunderbar! Wenn Leute buhen, wird das Feuilleton auf meiner Seite sein, denn dann muss ich ja eine avancierte Position eingenommen haben, die das Publikum halt noch nicht versteht.« Das ist mir zu billig. Zweitens: Buh ist nicht gleich Buh. Wenn ich jene Person identifizieren hätte können, die bei der Premiere von Mozarts *Entführung aus dem Serail* in das Rezitieren eines wundervollen Mörike-Gedichts hinuntergepöbelt hat: »Das gehört nicht hierher«, ich hätte sie hinausschmeißen lassen. Das geht nicht. Dieses Theater ist ein Freiraum für die Entfaltung künstlerischer Ideen. Man muss nicht kommen, man muss nicht gut finden, was hier passiert, man kann nachher auch Entrüstung ausdrücken – aber man hat die Kunstausübung nicht zu stören. Die ehrliche Antwort auf Ihre Frage ist also: Ich fühle mich weder gut noch schlecht. Ich akzeptiere Buhs im Sinne von: Wir haben getan, was wir konnten, und das Publikum reagiert, wie es reagiert. Kalt lässt es mich aber nicht. Denn niemand von uns will vereinzelt sein und allein im eigenen Sandkasten spielen. Was uns begeistert und was uns beschäftigt, das wollen wir herzeigen und teilen. Und wenn das nicht angenommen wird,

macht einen das nicht glücklich. Vielleicht noch eine Anmerkung am Rande: Ich selbst habe aus Prinzip noch nie Buh gerufen. Wenn mir etwas nicht gefällt, mache ich mir meinen Reim darauf und fertig.

Wenn man eine Inszenierung in Auftrag gibt ist ja das Spannende, dass man noch nicht weiß, was dabei herauskommen wird. Was passiert, wenn Sie im Probenprozess das Gefühl haben, dass es in eine falsche Richtung geht?

BR Sie sprechen da einen ganz heiklen Punkt an. Natürlich, man muss sich im Vorfeld, in vielen Gesprächen, mit einem Regisseur oder einer Regisseurin austauschen und so zur Überzeugung kommen, dass er oder sie richtig für diese Produktion ist. In dem Augenblick aber, in dem man den Auftrag vergibt, hat man auch viel Kontrolle über das Resultat abgegeben. Das muss einem klar sein. Denn es handelt sich um Künstler, mit allen Freiheiten, die es zu wahren gilt. Als Direktor kann und will ich nie Dinge sagen wie: »Bitte keine Neonröhren auf der Bühne und kein graues Bühnenbild, sondern lieber warme Töne, das schaut besser aus.« Was nicht bedeutet, dass es nicht zu Diskussionen kommen kann. Im Idealfall sind das Auseinandersetzungen, an denen auch das Leading Team wächst, weil es Widerstand spürt und sich behaupten muss. Von diesen produktiven Gesprächen abgesehen kann es in seltenen Fällen immer passieren, dass man einen sinnlosen Eklat verhindern muss – aber das ist die absolute Ausnahme. Zusammengefasst also: Das Wichtigste ist, was vor dem Moment der Entscheidung für eine Regisseurin oder einen Regisseur passiert. Denn wenn die Maschine sich in Gang setzt, ist vieles nur noch Konsequenz der Entscheidung und kaum zu beeinflussen.

Als Sie das Haus aus der Innensicht kennenlernen: Hatten Sie manchmal das Gefühl, dass es wie ein altes, riesiges Schlachtschiff ist, das sich schwer manövrieren lässt und viele Regelungen und Verwaltungsabläufe die Arbeit behindern?

BR Überhaupt nicht. Ich kenne das Haus als Besucher seit langem sehr, sehr gut und war auch beruflich oftmals in Kontakt mit vielen Abteilungen, sprach mit Künstlerinnen und Künstlern über die Staatsoper. Mit anderen Worten: Ich hatte schon eine Meinung, bevor ich hier antrat. Was mich aber wirklich überrascht hat, war, in welchem Maße der gesamte Betrieb

reaktionsschnell und effektiv ist. Im Sinne von: »Nicht viel reden, sondern machen, machen, machen!« Dieses Haus funktioniert wunderbar, falls es früher bürokratisiert war, ist das lange vorbei. Beeindruckend.

Ich meinte auch ein wenig das Repertoire-Prinzip mit all seinen Herausforderungen.

BR Wenn man damit Probleme hat, darf man den Job nicht annehmen. Und ich glaube ja an den gesellschaftlichen Wert des Repertoiresystems und bin daher bereit, mich mit ihm zu beschäftigen, mit allen Herausforderungen, die das System mit sich bringt. Es gibt übrigens ein Gesetz, das Bунdestheaterorganisationsgesetz, das unter anderem den künstlerischen Auftrag des Burgtheaters, der Volksoper und der Staatsoper genau definiert. Man muss diesen Auftrag ernst nehmen, und das tun wir.

Kurze Zwischenfrage zum Auflockern: Wie viele Abende im Monat verbringen Sie in Vorstellungen?

BR Das ist unterschiedlich, aber ganz allgemein: sehr, sehr viele. Manchmal, weil ich muss. Oft, weil ich will. Bei Neuproduktionen sitzt man selbstverständlich in der Premiere und nicht nur in der Premiere, sondern vorher schon in vielen Proben und in Folgeaufführungen. Die erste Vorstellung einer Repertoire-Serie ist Pflicht, eigentlich auch die letzte. Wiederaufnahmen sind Pflicht. Wenn es Umbesetzungen gibt, höre ich mir das natürlich an. Abgesehen davon gehe ich so oft in Vorstellungen, wie ich kann. Im Falle des französischen *Don Carlos*, den wir in der letzten Spielzeit als Wiederaufnahme herausgebracht haben, war ich in jeder Vorstellung. Und hätten wir ihn zehnmal gespielt, wäre ich zehnmal gegangen.

Können Sie Vorstellungen noch genießen?

BR Wissen Sie, was mir während des Lockdowns wirklich zusetzt? Dass man am Abend nicht in eine Aufführung gehen kann. Da habe ich erst gemerkt, wie sehr mich persönlich dieser Vorstellungsbesuch über vieles andere drüberhebt und er manches erklärt. Natürlich nicht immer, aber sehr oft. Opernabende können auf alles ein magisches Licht werfen, ich kann es nicht weniger pathetisch sagen. Wenn aber etwas schiefgeht, etwas trotz aller Sorgfalt nicht klappt: dann kann ich ohne die geringste Übertreibung sagen, dass ich nachts nicht schlafen kann.

Sehen Sie Ihren Job eher als Arbeit oder als Leidenschaft? Und wie funktioniert bei Ihnen eine Work-Life-Balance?

BR Also zweiteres ist leicht beantwortet. Sie ist einfach unmöglich. In einem Haus, das sieben Tage die Woche, zehn Monate im Jahr spielt, das täglich neue Fragen produziert und das etwas sehr Fragiles herstellt, sodass mitunter etwas zu Bruch geht, was man schon gesichert glaubte – da kann eine Work-Life-Balance nicht existieren. Aber dessen ist man sich bewusst, *bevor* man Direktor wird. Zu Ihrer ersten Frage – die Leidenschaft und die Arbeit. Es gab ja eine Zeit, in der es unglaublich modern war, Menschen Ihren Alters den Rat zu geben, im Leben einfach Ihrer Leidenschaft zu folgen. Ich halte das für eine ganz unreflektierte Ansicht. Denn ich glaube, dass man die Disziplin aufwenden muss, sich zu beschränken und eine Sache zu finden, an der man wirklich intensiv arbeitet, sozusagen in eine ernstzunehmende Tiefe bohrt. Wenn man das gut macht, entsteht Leidenschaft. Die allerwenigsten von uns haben das Privileg, schon mit drei Jahren gewusst zu haben, wozu sie im Leben berufen sind. Zwar hatte ich nicht das Vergnügen, Mozart zu kennen, aber ich glaube nicht, dass er lange nachdenken musste, wozu er auf der Welt war. Aber das war eben Mozart. Und in unserer Spezies gab und gibt es nicht viele Mozarts. Leidenschaft entsteht und existiert, weil der Gegenstand mir wert erscheint, die ernsthafteste und hoffentlich ambitionierteste Arbeit in ihn zu investieren. So ist es zumindest bei mir.

Viele Menschen empfinden eine Barriere, die sie von einem Opern-Besuch abhält. Wie bringt man solche Leute ins Haus? Man kann ja kaum mit allen einen gemeinsamen Opernabend verbringen.

BR Da gibt es keinen Dreh. Aber es gibt unzählige Formen von Angeboten, die man machen kann und die etwas bewirken. Das kann eine Einführungsveranstaltung zu einer Premiere sein, die man auch online verfügbar macht. Das kann ein Gespräch mit einer Sängerin wie Kate Lindsey sein, die auf ihre unnachahmliche Weise über ihre Rollen und Kunst spricht. Das kann ein gefilmtes Duett wie »Pur ti miro« aus *L'incoronazione di Poppea* sein, ein Pop-Hit in Wahrheit, den man auf allen Kanälen spielt. Das kann eine Fernsehübertragung sein. Eine Neon-Reklame an der Front der Staatsoper. Und so weiter. Es gibt 1.000 Details und Facetten und nichts davon ist nur richtig oder nur falsch. Es

geht vielmehr um den Ausdruck einer generellen Haltung und die Haltung muss eine des Dialogs, der Öffnung, der Neugierde sein.

Glauben Sie, dass junges Publikum eher durch »moderne« Inszenierungen motiviert wird?

BR Ich habe da keine klare Meinung, wäre aber sehr erstaunt, wenn es ein Entweder-Oder wäre. Ich könnte mir vorstellen, dass es viele Altersgenossen von Ihnen gibt, die eine Mantel-und-Degen-Inszenierung, verbunden mit



fantastischer Musik, schätzen. Übrigens, ich sehe es mitunter auch so. Ich mag unsere *Tosca*, diese historisierenden Kostüme, die Engelsburg. Es kommt aber immer darauf an, *wie* etwas gemacht wird. Eine Inszenierung kann modern sein und zugleich unglaublich trostlos. Oder sie kann alt sein und immer noch einen wahren Kern haben, den jeder und jede spürt. Was ist unser neuer *Eugen Onegin*? Ist er modern oder ist er klassisch? Man merkt, dass da eine Welt aus den Fugen geraten ist, aber nicht mit billig provozierenden Mitteln. Und unsere *Poppea*? Die ist ja nicht gerade konservativ, ich sehe da keine Paläste, keine Toga, keine römischen Kurzschwerter. Aber es ist auch kein theoretisierendes Konzepttheater. Diese gewohnten, symmetrischen Einteilungen in klassische Inszenierung, progressive Inszenierung, konservative Inszenierung funktionieren ja längst nicht mehr. Da muss jede und jeder skeptisch sein, wenn uns das einer vormachen will. Letztlich passieren gute Dinge nur, wenn man all das komplett hinter sich bringt und Kunst zulässt.

Interessierte können sich unter
→ jugend@wiener-staatsoper.at anmelden



Nikolay Sidorenko als damaliger Parsifal und Elina Garanča als Kundry

Die Idee der
FREIHEIT

KIRILL SEREBRENNIKOV

Am Ende seiner Laufbahn unternimmt Wagner in einem »Bühnenweihfestspiel« einen Rückblick auf sein gesamtes künstlerisches Schaffen: Amfortas ist der »gesteigerte Tristan«, in Parsifal ist Wagners Siegfried-Gestalt im doppelten Wortsinne aufgehoben, Kundry ist eine Reinkarnation von Erda, Brünnhilde und Venus zugleich, in Klingsor sind Züge von Alberich und Wotan, Hagen und Beckmesser vereint. Wagner beschwört die musikalische Aura dieser Gestalten und führt sie einer letzten Verfeinerung und Sublimierung zu.

Diese in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstandene, in vieler Hinsicht außergewöhnliche Oper lädt ein, über unser Leben nachzudenken. Ich bin Buddhist und glaube an etwas Absolutes. Das Absolute ist aber nicht immer, oder richtiger vielleicht: fast nie dort zu finden, wo man es gemeinhin annimmt und vermutet, und schon gar nicht in theologischen Argumenten und Disputen. Diese führen immer wieder nur zur Errichtung von Scheiterhaufen – und in gewisser Weise haben auch Wagners religionsphilosophische Theorien zumindest als Brandbeschleuniger für andere Scheiterhaufen gewirkt.

Es ist Wagners kompositorische und dramaturgische Erinnerungsperspektive im *Parsifal*, aus der ich meine szenische Konzeption entwickelt habe: Ein erwachsener Mann meines Alters erinnert sich an den jungen Mann, fast noch den Burschen, der er einmal war. Wagners Musik geht bei uns aus der inneren Bewegung des Protagonisten hervor und steht im Kontext einer szenischen Versuchsanordnung.

Die ersten beiden Akte der Oper zeige ich im innernden Rückspiegel dieser Person. Parsifal wird von seinen Erinnerungen eingeholt oder übermannt, manchmal verirrt er sich in ihnen. Er entdeckt Verdrängtes. Er versucht seine Erinnerung zu steuern, und – wie jeder von uns – mit Schmerz und Scham verbundene Erfahrungen zu beschönigen. Und wir alle kennen Momente unseres Lebens, in denen wir uns nachträglich gern ganz anders verhalten hätten, als wir es getan haben. Nach der zeitlichen Kluft, die das Geschehen der ersten beiden Akte von dem des 3. Aktes trennt, sind wir in der Gegenwart oder jüngsten Vergangenheit unseres Erzählers angelangt. In allen drei Akten kommt es zu einer in meinem Verständnis sakralen oder auch mystischen Begegnung zwischen dem damaligen und dem heutigen Parsifal: Beide stehen Aug' in Auge dem andern, fremd gewordenen oder plötzlich wieder ganz nah rückenden Ich gegenüber, das sie einmal waren oder das sie einmal sein werden.

Wichtig ist mir, zu betonen, dass ich einen poetischen Erinnerungsraum geschaffen habe, in dem es – genau wie in unserer Erinnerung auch – Widersprüche geben kann und in dem sich verschiedene

Ebenen überlagern oder wie in einer Überblendung ablösen können. Und natürlich weist jede Erinnerung Lücken und Leerstellen auf. Die Grenze von Erlebtem und Phantasiertem bleibt fließend – bei aller kinematographischer Konkretheit, mit der meine Aufführung arbeitet.

Parsifals Erinnerung setzt da ein, als er noch neu im Gefängnis war und einen Mithäftling mit großer Brutalität ermordete. Wagner selbst lässt Parsifals Tötung des Schwans von Gurnemanz als »Mord« bezeichnen. Der Schwan hat Parsifal nichts getan, vermutlich hat er ihn aus purer Lust abgeschossen: »Im Fluge treff' ich, was fliegt!«, prahlt er. Jedenfalls steigt Parsifal mit dem Mord an einem unschuldigen Wesen, dessen Blut er mutwillig vergießt, in das Stück ein. Dem toten Schwan zu Beginn des Stükkes entspricht die schwebende Taube, die an seinem Ende erscheint. Bei uns schlägt an dieser Stelle der tote Schwan seine Augen auf und scheint lächelnd ins Leben zurückzukehren – ein großes Zeichen der Hoffnung.

Die Gralsritter, so wie Wagner sie bereits zu Beginn des Stükkes darstellt, haben offenbar einen Teil ihres Glaubens verloren, vermutlich sogar dessen wichtigsten und entscheidendsten Teil. Der Gral, so wie ich ihn verstehe, ist die Idee der Freiheit ganz allgemein – und genau deswegen ist er in Widerspruch zur Bruderschaft der Gralsgemeinschaft geraten: Die Ritter sind gefangen in ihrer dogmatischen Kampfstellung gegen alles Weltliche. Sie sind mit Scheuklappen unterwegs in der Welt, von der sie eine zunehmend verzerrte und verengte Wahrnehmung haben. Der Gefängnis-Raum meiner Inszenierung ist eine Metapher für eine bornierte, zusammengeschrumpfte, dogmatische Welt, in die sie sich selbst eingesperrt haben und in der alles anders passiert als es passieren sollte. Und natürlich: Ein Leben hinter Gefängnismauern ist eine der möglichen Lesarten, die meine Inszenierung für den Satz »Zum Raum wird hier die Zeit« anbietet.

Das Geschehen dieser Oper ist dystopisch: Die Figuren haben jeden Glauben, alle Liebe, alle Hoffnung verloren. Wir erleben, wie Menschen sich aus den Trümmern, Versatzstücken, Fragmenten und Splittern einstiger Glaubensgewissheiten eine neue, eklektische Religion zu schaffen versuchen: sowohl in der Gefängniswelt der beiden Außenakte, in der Gurnemanz den Häftlingen Glaubenssymbole in die Haut tätowiert, als auch im Zauberschloss Klingsors, in dem sie als modische Accessoires und Fetische kommerzialisiert werden. Wir thematisieren dadurch indirekt auch Wagners eigene Mythen-Bricolage.

Wir dürfen das Kunstwerk *Parsifal* nicht auf seine vermeintliche »Message« reduzieren. Wir können das Theater nicht als Sprachrohr einer Mitleidsethik

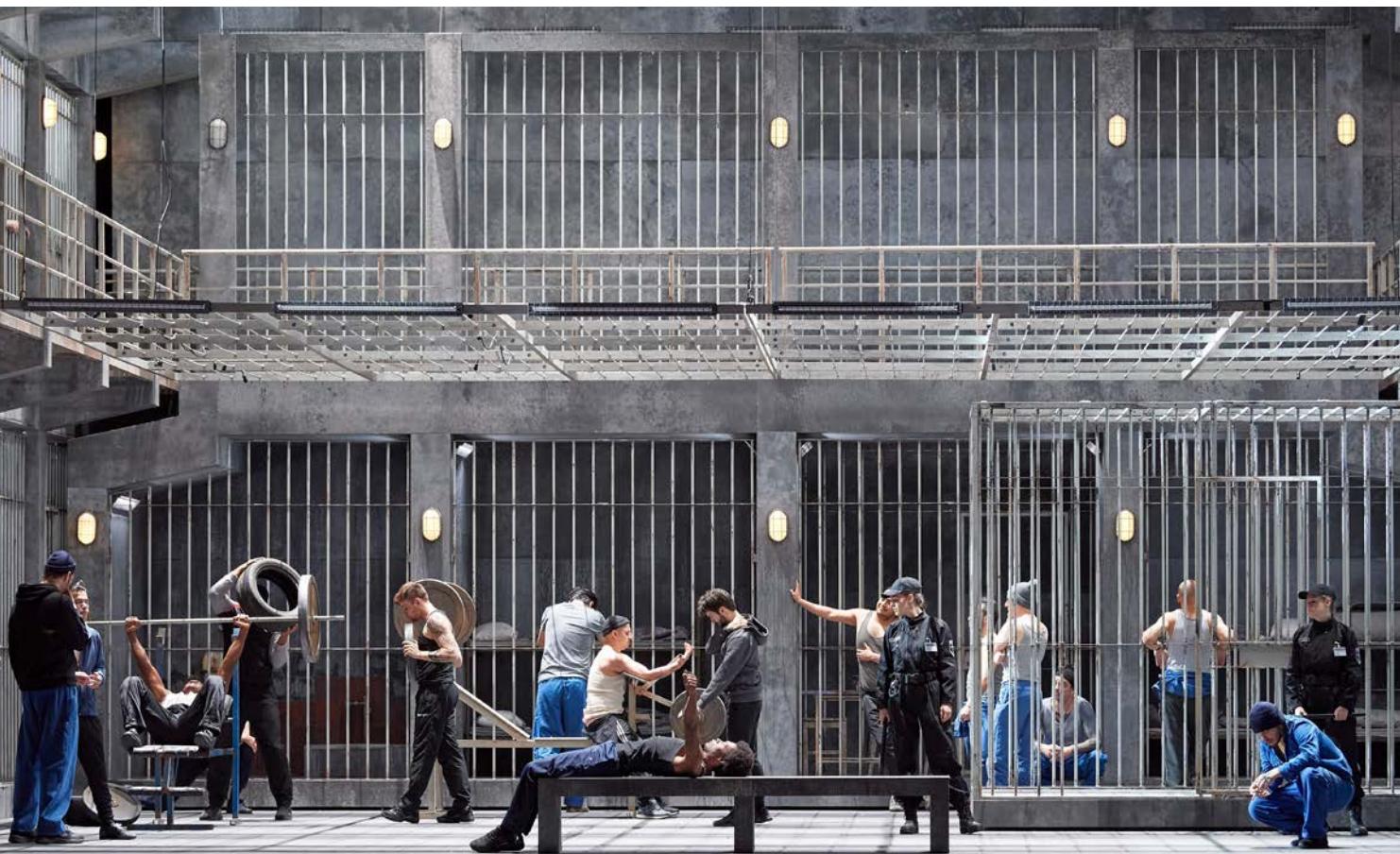
benutzen, die sich als historisch kompromittierbar erwiesen hat. Wir können aber zeigen, wie widersprüchlich und diskontinuierlich der Prozess einer spirituellen Läuterung verläuft. Das heißt, das oberste Gesetz für das Erzählen einer Geschichte gilt auch hier: Nicht vom vermeintlich harmonischen Ende her zu denken, sondern jeden szenischen Moment ergebnisoffen auszuloten.

Die graue Eminenz der Häftlingsgemeinschaft ist Gurnemanz. Er ist, wie alle anderen Figuren dieses Stücks auch, ein sehr vielschichtiger Mensch. Nicht zuletzt ist er ein geschickter Moderator, der Autorität und Einfluss nicht direkt, sondern immer nur aus der zweiten Reihe heraus ausübt. Angesichts des Versagens des Amfortas, der sich die Wunde, an der er labortiert, in unserer Aufführung immer wieder selbst beibringt, ist Gurnemanz auf der Suche nach einem neuen König. Bereits am Ende des 1. Aktes versucht er den jungen Parsifal anzuwerben, aber erst im 3. Akt finden beide unter völlig veränderten Vorzeichen zusammen.

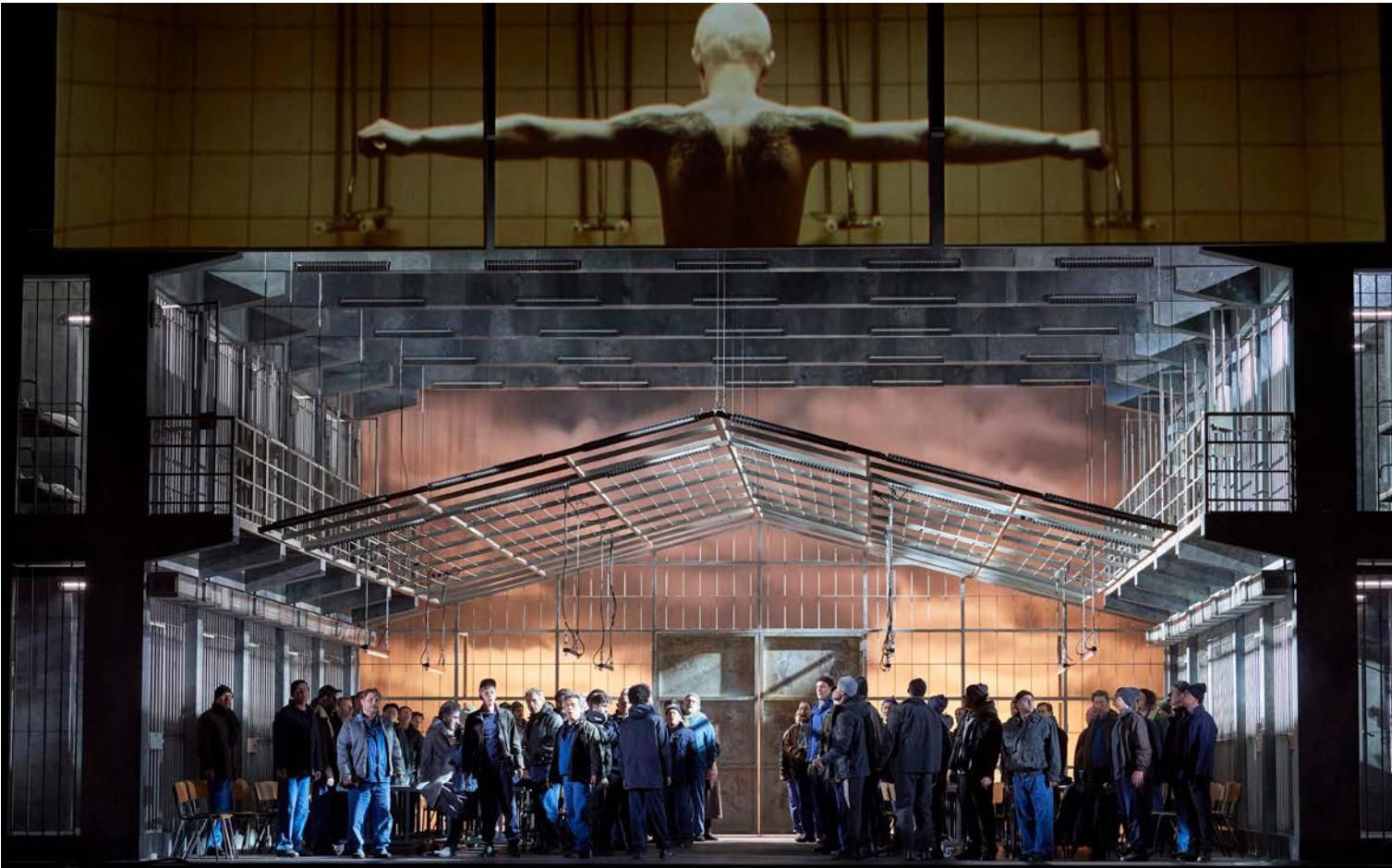
Ich sehe Amfortas als Klingsors Bruder. Ich deute diese Blutsverwandtschaft durch ein sehr ähnliches Kostüm der beiden an. Die Details, die zu Amfortas Inhaftierung geführt haben, kennen wir nicht. Sein

Bruder Klingsor, ein »gefallener Engel«, hat ihm wohl etwas angehängt. Er ist ein Medienmogul, der Menschen von sich abhängig macht – die Konsumenten seiner Vermarktungsstrategien ebenso wie die ihm ausgelieferten Mitarbeiterinnen. Auch Kundry gehört zu seinen Opfern. Sie hat Amfortas in seinem Auftrag und trotz einer leidenschaftlichen Liebe zu ihm hinter Gitter gebracht. Deswegen zieht es sie immer wieder ins Gefängnis: Sie liebt Amfortas und will ihm wirklich helfen. Klingsor führt ein rücksichtloses Leben im Luxus, aber alles hat seinen Preis. Er überstätzt seine Macht, und am Ende entscheidet sich Kundry dafür, ihn und nicht Parsifal zu vernichten. So zerstört sie am Ende des 2. Aktes seine auf Manipulation und Machtmissbrauch gegründete Herrschaft der Illusion und des schönen Scheins.

Beim Erzählen von Kundrys Geschichte begebe ich mich in einen Konflikt mit Wagner: Es ist eine patriarchale Pose des 19. Jahrhunderts, mit der im Stück »Dienen« als Bestimmung der Frau definiert wird. Bei Wagner muss Kundry, als die einzige Frau, die – außer den Blumenmädchen – im Stück vorkommt, versuchen, Teil dieser männlichen Welt zu werden. Mit anderen Worten: Sie soll sich assimilieren – und wir wissen, dass Wagner den jüdischen



Szenenbild aus *Parsifal*



Szenenbild aus *Parsifal*

*Die Predigt der Keuschheit bleibt eine Aufreizung zur Widernatur:
ich verachte jedermann, der den Parsifal
nicht als Attentat auf die Sittlichkeit empfindet.*

FRIEDRICH NIETZSCHE

Uraufführungsdirigenten unter Druck gesetzt hat, zum Christentum zu konvertieren. Dies ist die destruktive und beschämende Kehrseite von Parsifals Satz »Die Taufe nimm und glaub an den Erlöser!« Ich wünsche mir, dass Kundry widerständig bleibt, sich am Ende nicht selber aufgibt, sondern dass sie an einer Hoffnung festhält.

Jede naive Bebilderung würde die subtilen Sinnzusammenhänge von Wagners Partitur vergröbern. Man kann sich die szenischen Lösungen konventioneller Aufführungen für das Wunder des in der Luft stehenden Speers anschauen: Solche Versuche, die musikalisch realisierten Wunder von Wagners Partitur zu illustrieren, zeitigen alles andere als

die gewünschten magische Effekte. Ich will und kann daher Wagners *Parsifal* nicht eins-zu-eins illustrieren – obwohl alle Symbole Wagners in unserer Inszenierung vorkommen: der Kelch, der Speer, das Kreuz, »des Heilands selige Boten« und so weiter. Ich glaube aber, dass die eigentliche Metaphysik sich im tatsächlichen Leben ereignet. Bei den Dreharbeiten zu unserem *Parsifal*-Filmmaterial im letzten Dezember rund um Moskau haben wir eine Beton-Ruine entdeckt. Es herrschte unglaublicher Frost und zugleich fiel das Sonnenlicht durch die Löcher in den zerstörten Wänden herein. Ein in seiner Schönheit magischer und irrealer Moment. Ich entdecke als Künstler Gott in dieser Schönheit.

PINNWAND

GEBURTSTAGE	VIENNA STORIES	
<p>1. Dezember → Eric Halfvarson (70) 3. Dezember → KS Marjana Lipovšek (75) 5. Dezember → KS José Carreras (75) 14. Dezember → Egils Siliņš (60) 23. Dezember → KS Nancy Gustafson (60) 24. Dezember → KS Harald Serafin (90) 31. Dezember → Eva Randová (85)</p>		<p>9. DEZEMBER, 14.05 → Ö1 ZUM 75. VON JOSÉ CARRERAS <i>Mit Chris Tina Tengel</i></p>
<h3>TODESFALL</h3> <p>Der Sänger und Schauspieler Hans Kraemmer starb am 21. November in Wien. An der Wiener Staatsoper gab er mehrfach den Frosch und einmal den Frank in der <i>Fledermaus</i>, weiters Haushofmeister (<i>Ariadne auf Naxos</i>) sowie kleinere Partien in <i>Gianni Schicchi</i>, <i>Baal</i>, <i>Karl V.</i>, <i>Die verkaufte Braut</i>.</p>	<p>Seit zehn Jahren ist Anneleen Lenaerts Soloharfenistin des Staatsopernorchesters – und anlässlich dieses Jubiläums brachte sie im November eine neue CD heraus: <i>Vienna Stories</i>. Auf dieser sind musikalische Fantasien über all jene Werke zu hören, die ihr besonders ans Herz gewachsen sind, etwa <i>Meistersinger</i>, <i>Eugen Onegin</i>, <i>Faust</i>, <i>Rusalka</i>, <i>Rosenkavalier</i> oder eine selbst komponierte Annäherung an <i>La bohème</i>. Lenaerts: »Es geht um eine Periode meines künstlerischen Lebens, in der ich so viel lernen durfte, sei es durch ein unglaubliches Repertoire, sei es durch die wertvolle Zusammenarbeit mit so vielen großartigen Kollegen und Künstlerinnen.«</p>	<p>11. DEZEMBER, 19.30 → Ö1 GÖTTERDÄMMERUNG (WAGNER) <i>Musikalische Leitung</i> Jordan <i>Mit u.a.</i> Merbeth / Gabler / Schuster – Schager / Schmeckenbecher / Kränzle / Anger Aufgenommen am 28. November 2020 in der Pariser Opéra Bastille</p>
<h3>OPERNWEIN BELCORE</h3> 	<h3>RADIO- & TV-TERMINE</h3> <p>2. DEZEMBER, 14.05 → Ö1 GROSSE OPERNGESTE, INTERESSANTES REPERTOIRE KS Marjana Lipovšek zum 75. Geburtstag <i>Mit Chris Tina Tengel</i></p>	<p>19. DEZEMBER, 14.00 → RADIOKLASSIK OPERNSALON MIT FREDDIE DE TOMMASO</p>
<p>Unterreiner trägt viele Titel: Opernsänger, Solist der Wiener Staatsoper, Buchautor, Präsident des Vereins HILFSTÖNE für Menschen in Not und Erfinder des OpernWeins. Bereits zum dritten Mal präsentierte er mit Winzer Paul Achs am 9. November einen OpernWein im Hotel Sacher – diesmal mit dem klingenden Namen BELCORE, eine Hommage an seine auch an der Staatsoper schon oft gesungene Rolle im <i>Liebestrank</i>. Gesegnet wurde der Charity-Wein von Pater Karl Wallner, Nationaldirektor von Missio – Päpstliche Missionswerke in Österreich. Ein Teil des Verkaufserlöses kommt lockdownbetroffenen Künstlerinnen und Künstlern zugute. Der OpernWein ist online im Webshop auf → www.hilfstoene.at oder → www.unterreiner.at zu erwerben oder traditionell bei Meini am Graben und glasweise in der Blauen Bar im Hotel Sacher Wien.</p>	<p>5. DEZEMBER, 18.00 → Ö1 DON GIOVANNI (MOZART) <i>Musikalische Leitung</i> Jordan <i>Inszenierung</i> Barrie Kosky <i>Mit Müller / Lindsey / Nolz – Ketelsen / Sly / de Barbeyrac / Anger / Kellner</i> <i>Chor & Orchester der Wiener Staatsoper</i> <i>Liveübertragung der Premiere aus der Wiener Staatsoper</i></p>	<p>19. DEZEMBER, 15.05 → Ö1 DAS WIENER STAATSOPERNMAGAZIN Ausschnitte aus aktuellen Aufführungen der Wiener Staatsoper <i>Mit Michael Blees</i></p>
	<p>5. DEZEMBER, 20.15 → ORF III DIE FLEDERMAUS (STRAUSS) <i>Musikalische Leitung</i> de Billy <i>Mit u.a.</i> Willis-Sørensen / Boecker / Bock / Tonca – Schager / Bankl / Schneider / Unterreiner / Bartneck / Simonischek <i>Zeitversetzte Live-Übertragung aus der Wiener Staatsoper</i></p>	<p>25. DEZEMBER, 15.05 → Ö1 VOR 50 JAHREN AN DER WIENER STAATSOPER Ausschnitte aus der umjubelten Weihnachts-Premiere von Verdis <i>Traviata</i></p>
	<h3>STREAMS</h3> <p>5. DEZEMBER, 20.15 → ORF III DON GIOVANNI (MOZART) <i>Zeitversetzte Live-Übertragung aus der Wiener Staatsoper</i></p>	<p>Um bis zur Wiederöffnung nach dem Lockdown weiterhin große Opern anbieten zu können, bildet die Wiener Staatsoper den Spielplan neuerlich durch Video-Mitschnitte vergangener Aufführungen aus dem Archiv so gut wie möglich durch kostenlose Streams nach. Siehe dazu auch Seite 43.</p>

Der Instagram-Userin »Petrasalzburg« wollte von uns wissen:

Wie sind die Sänger & Sängerinnen in der Staatsoper eigentlich beschäftigt?



←
Gastsolisten, Ensemblemitglied,
Mitglieder der Opernstudios in
Adriana Lecouvreur

Das ist sehr unterschiedlich.

Prinzipiell hat die Wiener Staatsoper, wie die meisten großen Opernhäuser, ein Ensemble. Das Ensemble deckt im Prinzip alle Stimmfächer, Stimmarten und Partien ab. Das ist notwendig, damit ein Repertoirebetrieb möglich ist: Die Wiener Staatsoper spielt so gut wie jeden Abend und braucht dafür ihre Sängerinnen und Sänger hier in Wien, vorbereitet und einsatzbereit – für alle denkbaren Rollen, von kleineren Rollen bis hin zur Titelpartie!

Die Ensemblemitglieder üben mit den Korrepetitoren, kennen die Inszenierungen und sind auch oftmals Covers – damit zB. bei einem Krankheitsfall die Vorstellung trotzdem stattfinden kann.

Die Wiener Staatsoper hat außerdem seit zwei Jahren ein Opernstudio. Das Opernstudio widmet sich insbesondere Sängern, die am Anfang ihrer Karriere stehen, beispielsweise frisch von der Uni kommen. Sie werden hier an den Opernalltag herangeführt, gecoacht und erfüllen – ganz grob gesagt – sehr ähnliche Aufgaben wie das Ensemble und erarbeiten sich dabei ein Repertoire! In vielen unserer Vorstellungen können Sie also Ensemble- und Studiomitglieder Seite an Seite erleben. Zusätzlich gibt es Sänger mit

Residenzverträgen. Residenzverträge sind den Ensembleverträgen auch nicht unähnlich.

Hier wird eine Sängerin aber nicht gleich für eine oder mehrere Spielzeiten an das Haus gebunden, sondern nur für Perioden von einigen Monaten. In dieser Zeit nimmt man quasi an der Staatsoper »Residenz« – daher der Name. Residenzverträge sind also ein Brückenglied zwischen Ensemble und Abendverträgen. Und schließlich gibt es Sänger, die nur Abend für Abend, Produktion für Produktion engagiert werden. Hier handelt es sich um international gefragte Künstlerpersönlichkeiten, die sich an keine Bühne (mehr) binden wollen, also freischaffend tätig sind. Aufgrund ihrer weltweiten Verpflichtungen können sie nur für ausgesuchte Termine eingeladen werden – wobei sich die Wiener Staatsoper natürlich immer bemüht, sie möglichst intensiv an das Haus zu binden.

Daraus setzt sich bei den Solisten eine Opernaufführung zusammen. Für den Opernalltag ist es natürlich notwendig, dass alle Sängerinnen und Sänger – im wahrsten Sinne des Wortes – gut harmonieren und so Abend für Abend sich der Vorhang zu einer beeindruckenden Vorstellung heben kann.

DER *prägende* MOMENT

ERWIN SCHROTT



Musik hat mein Leben in jeder Hinsicht geprägt – und jeder Tag hat seinen eigenen Soundtrack.

Immer, wenn ich mich für eine meiner Vinylplatten entscheide, bereite ich mich auf eine Zeitreise vor, um jene Empfindungen und Emotionen zu erleben, die ich fühlte, als ich das Album dieser Künstlerin oder dieses Künstlers zum ersten Mal hörte.

Meine frühesten musikalischen Erinnerungen sind gleichermaßen mit Piazzolla und Mozart verknüpft. In dem Jahr, in dem ich als Kind in Mozarts magischer Oper *Le nozze di Figaro* auftrat, erklang bei uns zu Hause Astor Piazzollas Musik mit der gleichen Häufigkeit wie Mozart und wurde mit dem gleichen Respekt gehört. Ich habe mich sehr mit dem Lied »Libertango« identifiziert, da dieses Portmanteau eine Kombination aus zwei schönen Wörtern ist: *Libertad (Freiheit)* und *Tango*. Genau so sehe ich Musik: Sie ist ein Pass, der

uns frei macht und uns die Möglichkeit schenkt, an jedem beliebigen Ort unseres eigenen Universums zu sein

oder uns in das Universum eines anderen zu versetzen. Mit der gleichen *Freiheit* denke ich in Bezug auf Oper, und mit der gleichen

Freiheit habe ich vor kurzem meine neue Show *Tango Diablo* kreiert, in der ich das Publikum einlade, mit mir in den tiefblauen Ozean der Musik einzutauchen und dabei die schönsten Melodien zu hören, die Mefistofeles gewidmet sind.

Als Kind nahm ich an einem Vorsingen für *Carmen* teil, wurde genommen und bekam die Chance, im Kinderchor mitzuwirken. Genau zu dieser Zeit lernte ich ein Genie kennen, das mit der Zeit meine Vorstellung vom Künstler-Sein veränderte: Was es bedeutet, ein Künstler zu sein und wie man sich in den Wahnsinn stürzt, für ein paar Stunden auf der Bühne jemand anderes zu sein. Als Kind war dies zunächst ein einfaches,

von einem Erwachsenen inszeniertes Spiel. Und da ich sehr oft mit professionellen Sängerinnen und Schauspielern auf der Bühne stand, begann dieses Spiel, dieses »Wer bin ich? Wo bin ich? Warum? Und wie?« für mich schon sehr früh. Meine Aufgabe als Theaterkind war es, ein Kind zu sein. Aber ein Kind aus einer anderen Kultur und meistens auch aus einer anderen Zeit. All das wurde Teil einer »ernsthaften« Auseinandersetzung, die durch Jacques Brel an dem Tag, als ich ihn zum ersten Mal hörte, entzündet wurde. Als ich mich Jahre später mit Stanislawski beschäftigte, trieb mich die Frage um, wie ich meine Fähigkeiten als Schauspieler verbessern könnte. Aber letztlich war es Brel, der mir half, mich als Künstler auf so vielen Ebenen weiterzuentwickeln. Sein Schaffen hat einen großen Einfluss auf mich und erinnert mich – zum Beispiel wenn ich die Rolle des Escamillo singe – an die bereits erwähnte Freiheit.

Während meiner Schulzeit war mein ständiger Begleiter ein altes Radio, das in meinem Zimmer einen ganz besonderen Platz hatte. Eines Abends, als ich beim »Radio-Zappen« nach Musik suchte, die ich beim Lernen hören konnte, spielte einer der wenigen Radiosender in Uruguay wunderbare Klänge, die mich gleichermaßen begeisterten und verblüfften. Nach einigen erfüllenden Stunden mit den Geschichtsbüchern und dieser Musik wurden die Namen der beiden Musiker endlich vom DJ genannt: John Coltrane und Miles Davies. Seitdem transportiert mich ihre Musik stets auf eine andere Bewusstseins Ebene.

Eine atemberaubende musikalische Erinnerung, die mir immer noch in den Ohren klingt, ist mein erstes Erleben der Wiener Philharmoniker unter Carlos Kleiber mit der vierten Symphonie von Johannes Brahms. Mit meinen besten Freunden verbrachten wir jeden Dienstag und Donnerstag ganze Abende damit, beim Schachspielen darum zu wettelefern, wer als Erster Dirigenten, Komponisten oder Sängerinnen und Sänger auf Aufnahmen erkannt. Einmal lief im Radio die »Vierte« von Brahms, und mein »Bobby-Fischer-Moment« dauerte fast so lange wie die ganze Symphonie. Ich konnte mich nicht auf das Spiel konzentrieren, weil die Musik all meine Sinne in Beschlag nahm, und ich konnte nicht aufhören, über die vielen musikalischen Übereinstimmungen mit einem Lied der Rockgruppe Yes nachzudenken. Übrigens eines der vielen Beispiele, die beweisen, dass klassische Musik und Oper die Musen für so viele andere Musikrichtungen sind. An diesem Abend musste ich die »Sizilianische Verteidigung« lernen, und jedes Mal, wenn ich seither Schach spiele, fällt mir die Musik in so wenigen Momenten ein wie ein Schustermatt dauert.

SERVICE

ADRESSE

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

IMPRESSUM

OPERNRING ZWEI
DEZEMBER 2021
WIENER STAATSOPER
SAISON 2021/22
ERSCHEINUNGSWEISE: MONATLICH

HERAUSGEBER

Wiener Staatsoper GmbH

DIREKTOR

Dr. Bogdan Roščić

KAUFMÄNNISCHE
GESCHÄFTSFÜHRERIN
Dr. Petra Bohuslav

MUSIKDIREKTOR
Philippe Jordan

BALLETTDIREKTOR
Martin Schläpfer

REDAKTION

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

GESTALTUNG & KONZEPT
Fons Hickmann M23, Berlin

LAYOUT & SATZ
Irene Neubert

BILDNACHWEISE
Coverfoto: Algirdas Bakas

DRUCK

Print Alliance HAV Produktions GmbH, Bad Vöslau

REDAKTIONSSCHLUSS
für dieses Heft: 24. November 2021 / Änderungen
vorbehalten

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

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

→ wiener-staatsoper.at

Produktionssponsoren

Don Giovanni
& Don Carlo



DEZEMBER 2021

13	Mo	Oper 18.30 – 22.00	PREMIERE VOR PUBLIKUM DON GIOVANNI → Wolfgang Amadeus Mozart	<i>Musikalische Leitung Jordan Inszenierung Kosky Bühne & Kostüme Tag Licht Evin Mit Müller / Lindsey / Nolz – Ketelsen / Anger / de Barbeyrac / Sly / Kellner</i>	© / WE
14	Di	Oper 19.00 – 22.30	DON GIOVANNI → Wolfgang Amadeus Mozart	→ Besetzung wie am 13. Dezember	© / 1B / WE
15	Mi	Oper 17.30 – 22.30	PREMIERE VOR PUBLIKUM PARSIFAL → Richard Wagner	<i>Musikalische Leitung Jordan Regie, Bühne & Kostüme Serebrennikov Mit Kampe / Nolz / Maitland / Plummer / Tonca / Nekhamas / Marthens / Zámečníková / Kędzior / Signoret – W. Koch / Pape / Wasnetsov / Jovanovich / Osuna / Van Heyningen / Jens / Pollak – Sidorenko</i>	Ⓐ
16	Do	Oper 18.30 – 22.15	WIEDERAUFAHME DON CARLO (ITAL.) → Giuseppe Verdi	<i>Musikalische Leitung Welser-Möst Inszenierung Abbado Mit Grigorian / Gubanova / Verrez / Tonca – Anger / Sartori / Pinkhasovich / Ulyanov / Dumitrescu / Bartneck</i>	© / 14A
17	Fr	Oper 19.00 – 22.30	DON GIOVANNI → Wolfgang Amadeus Mozart	→ Besetzung wie am 13. Dezember	© / 13A / WE
18	Sa	Konzert 11.00 – 12.30	KAMMERMUSIK DER WR. PHILHARMONIKER 3	<i>Mit Ljubas / Schulz / Führlinger / Härtel / B. Hedenborg / Breit → Veranstaltung findet im Gustav Mahler-Saal statt</i>	Ⓑ
		16.00 – 17.30	OPEN CLASS	→ Die Open Class findet im Nurejewsaal der Ballettakademie der Wiener Staatsoper statt (Einheitspreis € 20.-)	
		Oper 17.30 – 22.30	PARSIFAL → Richard Wagner	→ Besetzung wie am 15. Dezember	© / 18B / WE
19	So	Kinderoper 11.00 – 12.30	DIE ENTFÜHRUNG INS ZAUBERREICH → Wolfgang Amadeus Mozart, Gerald Resch	<i>Musikalische Leitung Melear Inszenierung Blum → Wanderoper durch das Gebäude der Wiener Staatsoper</i>	⓫
		Oper 18.00 – 21.45	DON CARLO (ITAL.) → Giuseppe Verdi	→ Besetzung wie am 16. Dezember	© / 14B
20	Mo	Oper 19.00 – 22.30	DON GIOVANNI → Wolfgang Amadeus Mozart	→ Besetzung wie am 13. Dezember	© / 1A / WE
21	Di	Oper 17.30 – 22.30	PARSIFAL → Richard Wagner	→ Besetzung wie am 15. Dezember	Ⓐ / U27 / WE
22	Mi	Oper 19.00 – 22.45	DON CARLO (ITAL.) → Giuseppe Verdi	→ Besetzung wie am 16. Dezember	© / U27
23	Do	Ballett 19.00 – 21.15	ONEGIN → Piotr I. Tschaikowski / Kurt-Heinz Stolze	<i>Choreographie Cranko Musikalische Leitung Hewitt Solisten & Corps de ballet des Wiener Staatsballetts</i>	© / 4A
24	Fr			DIE WIENER STAATSOPER WÜNSCHT gesegnete Weihnachten!	
25	Sa	Kinderoper 11.00 – 12.30	DIE ENTFÜHRUNG INS ZAUBERREICH → Wolfgang Amadeus Mozart, Gerald Resch	<i>Musikalische Leitung Henn Inszenierung Blum → Wanderoper durch das Gebäude der Wiener Staatsoper</i>	⓫
		Oper 19.00 – 22.45	DON CARLO (ITAL.) → Giuseppe Verdi	→ Besetzung wie am 16. Dezember	©
26	So	Oper 17.00 – 22.00	PARSIFAL → Richard Wagner	→ Besetzung wie am 15. Dezember	Ⓐ
27	Mo	Oper 19.00 – 21.45	TOSCA → Giacomo Puccini	<i>Musikalische Leitung Morandi Inszenierung Wallmann Mit Hernández – Ganci / Hakobyan / Häßler / Dumitrescu / Giovannini / Mokus / Pelz</i>	Ⓐ

28	Di	Ballett 19.00 – 21.15	ONEGIN → Piotr I. Tschaikowski / Kurt-Heinz Stolze	→ Besetzung wie am 23. Dezember	© / 2A / U27
29	Mi	Ballett 19.00 – 21.15	ONEGIN → Piotr I. Tschaikowski / Kurt-Heinz Stolze	→ Besetzung wie am 23. Dezember	© / 2B
30	Do	Oper 19.00 – 21.45	TOSCA → Giacomo Puccini	→ Besetzung wie am 27. Dezember	Ⓐ
31	Fr	Operette 19.00 – 22.30	DIE FLEDERMAUS → Johann Strauß	<i>Musikalische Leitung</i> de Billy <i>Inszenierung</i> Schenk <i>Mit</i> Willis-Sørensen / Bock / Boecker / Tonca – Schager / Bankl / J. Schneider / Unterreiner / Bartneck / Simonischek	Ⓟ

Die Corona-bedingte Aussetzung des Spielbetriebs zwischen dem 22. November und dem 12. Dezember 2021 hat auch Auswirkungen auf die Proben- und Vorstellungsdisposition. Aus diesem Grund kann die gesamte Serie *Don Pasquale* nicht stattfinden. Wir werden am 13. Dezember eine Vorstellung von *Don Giovanni* anbieten. Die *Don Giovanni*-Vorstellung am 14. Dezember findet wie angekündigt statt.

STREAMING-TERMINE

→ Während des Lockdowns zeigt die Wiener Staatsoper Vorstellungen aus ihrem Archiv (außer *Don Giovanni*)

1	Mi	Oper 19.00	L'ELISIR D'AMORE → Gaetano Donizetti	<i>Musikalische Leitung</i> Frédéric Chaslin; <i>Inszenierung</i> Otto Schenk <i>Mit</i> Carroll / Tonca – Bernheim / Cassi / Rumetz (Aufzeichnung am 10.2.2018)
2	Do	Oper 19.00	DER FLIEGENDE HOLLANDER → Richard Wagner	<i>Musikalische Leitung</i> Graeme Jenkins; <i>Inszenierung</i> Christine Mielitz <i>Mit</i> Merbeth / Wilson – Terfel / Rose / Ernst / Ebenstein (Aufzeichnung am 12.9.2014)
3	Fr	Oper 19.00	LA CENERENTOLA → Gioachino Rossini	<i>Musikalische Leitung</i> Jean-Christophe Spinosi; <i>Inszenierung</i> Sven-Eric Bechtolf <i>Mit</i> Leonard / Tonca / Plummer – Mironov / Arduini / Pisaroni / Rumetz (Aufzeichnung am 22.2.2018)
4	Sa	Ballett	BALLETTABEND*	
5	So	Oper 18.00	PREMIERE DON GIOVANNI → Wolfgang Amadeus Mozart	<i>Musikalische Leitung</i> Philippe Jordan; <i>Inszenierung</i> Barrie Kosky <i>Mit</i> Müller / Lindsey / Nolz – Ketelsen / Anger / de Barbeyrac / Sly / Kellner (Zusätzlich live-zeitversetzte Übertragung auf ORF III / Live Übertragung auf Radio Ö1)
6	Mo	Oper 19.00	L'ELISIR D'AMORE → Gaetano Donizetti	<i>Musikalische Leitung</i> Marco Armiliato; <i>Inszenierung</i> Otto Schenk <i>Mit</i> Naftorniță / Fahima – Costello / Caria / Schrott (Aufzeichnung am 13.6.2016)
7	Di	Oper 19.00	DON PASQUALE → Gaetano Donizetti	<i>Musikalische Leitung</i> Jesús López Cobos; <i>Inszenierung</i> Sven-Eric Bechtolf <i>Mit</i> Naftorniță – Flórez / Pertusi / Arduini / Derntl (Aufzeichnung am 8.5.2015)
8	Mi	Oper 19.00	DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL → Wolfgang Amadeus Mozart	<i>Musikalische Leitung</i> Antonello Manacorda; <i>Inszenierung</i> Hans Neuenfels <i>Mit</i> Oropesa / Mühlmann – Behle / Laurenz / Jurić – Frankenberg / Roberts – Natter / Blochberger / Grötzinger / Nickel (Aufzeichnung am 12.10.2020)
9	Do	Ballett 19.00	BALLETTABEND*	
10	Fr	Oper 19.00	DON PASQUALE → Gaetano Donizetti	→ Besetzung wie am 7. Dezember
11	Sa	Oper 19.00	LE NOZZE DI FIGARO → Wolfgang Amadeus Mozart	<i>Musikalische Leitung</i> Philippe Jordan; <i>Inszenierung</i> Jean-Pierre Ponnelle <i>Mit</i> Alder / Lombardi / Verrez – Sly / Schuen u.a. (Aufzeichnung am 4.2.2021)
12	So	Oper 19.00	FAUST → Charles Gounod	<i>Musikalische Leitung</i> Bertrand de Billy; <i>Inszenierung</i> Frank Castorf <i>Mit</i> Car / Lindsey / Bohinec – Flórez / Palka / Dupuis / Häßler (Aufzeichnung am 29.4.2021)

NEU AUF DVD & BLU-RAY

MAHLER 4/LIVE

Martin Schläpfer · Hans van Manen
Marcos Menha · Olga Esina
Axel Kober

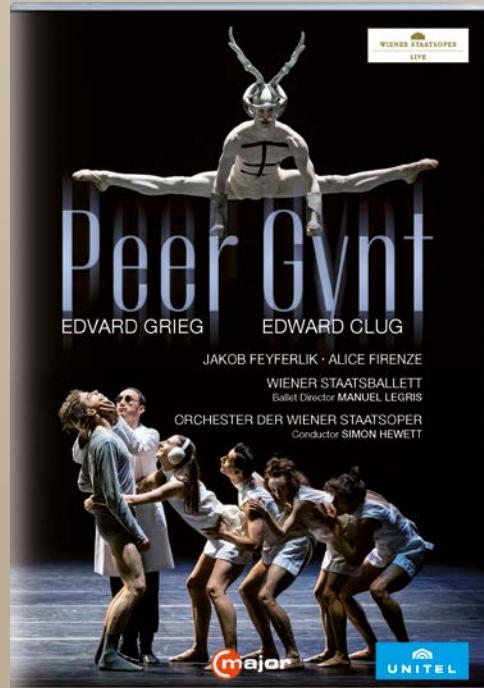
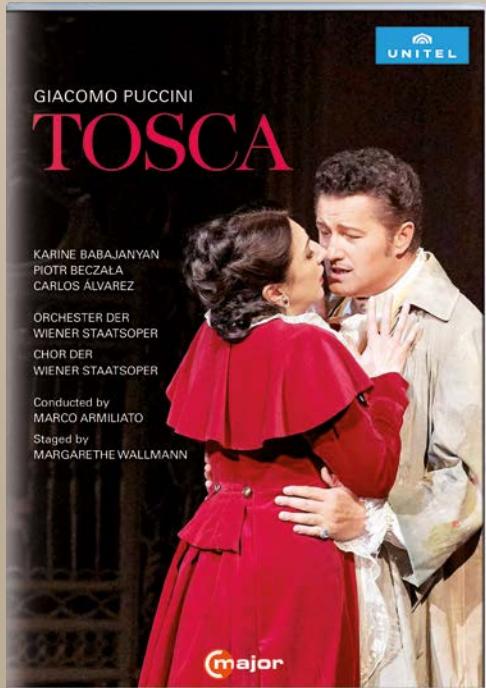
TOSCA

Karine Babjanyan · Piotr Beczała
Carlos Álvarez · Marco Armiliato
Margarethe Wallmann

PEER GYNT

Edward Clug
Jakob Feyerlik · Alice Firenze
Simon Hewett

AUS DER WIENER STAATSOPERA



KATTUS

STIL UND QUALITÄT SEIT 1857

FEINSTER SEKT
NACH MÉTHODE
TRADITIONNELLE



KATTUS GRANDE CUVÉE
Offizieller Sekt der
Wiener Staatsoper



KLANGVOLLE EMOTIONEN

LEXUS LC CABRIOLET

Dank des schallabsorbierenden Interieurs und optimierter Aerodynamik, die den Luftstrom bei geöffnetem Verdeck am Fahrzeug vorbei leitet, genießen Sie das sinnliche Klangbild des perfekt abgestimmten V8-Motors gänzlich ohne unerwünschte Nebengeräusche. Das Lexus LC Cabriolet zu hören, heißt es zu fühlen.

Visit lexus.eu to find out more.



◊ NORMVERBRAUCH KOMBINIERT: 275G/KM
◊_{CO2} EMISSIONEN KOMBINIERT: 11,7L/100KM. SYMBOLFOTO.

LEXUS
EXPERIENCE AMAZING