

OPERNRING ZWEI



KS Jonas Kaufmann
singt die Titelpartie in
Andrea Chénier

Das Monatsmagazin der Wiener Staatsoper → №19 / November 2022

WIEDERAUFAHME »CARDILLAC« → 2 WIEDERAUFAHME
»ANDREA CHÉNIER« → 8 INTERVIEWS: KS KAUFMANN,
KS NYLUND, KS KONIECZNY, KSCH FÖTTINGER, LANGE
»WERTHER« WIEDER AM SPIELPLAN → 22

WIENER
STAATSOPER



Boesendorfer

Einzigartiges Klanguniversum in neuer Größe: 230VC

Raumfüllende Strahlkraft, schier endlose Klangvielfalt, einzigartige Klangtiefe: Der neue 230VC Konzertflügel ist ein unvergleichliches Klangerlebnis und eine unerschöpfliche Quelle künstlerischer Kreativität. Erleben Sie das Klavierspiel vollkommen neu.

www.boesendorfer.com



CG
Concert
Grand

VC
Vienna
Concert



2	16	30
GENIE, KUNST & WAHNSINN <i>Gedanken zur Wiederaufnahme</i> von Cardillac	KUNST IST KEIN GUMMIBÄRCHEN <i>Ein Spaziergang</i> mit KSCH Herbert Föttinger	NACKTER MENSCH IM LEEREN RAUM <i>Kirill Serebrennikov ist Regisseur des Jahres</i>
4	20	34
DIE TOXISCHE WELT EINES GENIES <i>KS Tomasz Konieczny singt die Titelpartie</i> in Cardillac	3x FLÖREZ	EINEN STACHEL HAT ES AUCH <i>Ein mysteriöses Instrument</i>
8	20	36
DA SPRICHT DER POET, NICHT DER MENSCH <i>Gespräch mit KS Jonas Kaufmann</i>	AUSBLICK: DIE MEISTERSINGER VON NÜRNBERG	WAGNER INSZENIEREN HEUTE <i>Teil 3: »Hat man je so einen Feind</i> <i>bedacht?« oder: »Hammer versus Kreide«</i>
11	21	40
EIN NOBELPREISTRÄGER AM STEHPLATZ <i>Erinnerungen von Anton Zeilinger</i>	DARF MAN KUNST VERMARKTEN <i>Gastbeitrag von Norbert Kettner</i>	MIT SPANNUNG ERWARTET
12	22	41
SINGEN IST AUCH GRENZEN ERPROBEN <i>KS Camilla Nylund singt Tosca und Ariadne</i>	LOTTES KINDER <i>Die Ursprünge der Kinderchorszenen</i> in Werther	DEBÜTS
15	26	42
DER PRÄGENDE MOMENT <i>Vera-Lotte Boecker</i>	DER ERSTE MODERNE KLASSIKER <i>Patrick Lange dirigiert Tschaikowskis</i> Dornröschen	MUSIK & BALLET SIND MEIN LEBEN <i>Porträt Igor Zapravdin</i>
	29	44
	DANCE MOVIES 2022/23	PINNWAND
		46
		SPIELPLAN

GENERALSPONSOREN DER WIENER STAATSOPERA



GENIE, KUNST & WAHN

Cardillac *an der Wiener Staatsoper*

Der Applaus war lang, begeistert und unwidersprochen. Die *Cardillac*-Premiere von 2010 konnte als glatter Erfolg verbucht werden, bei der alles stimmte: Von der Besetzung der Solistinnen und Solisten über die musikalische bis hin zur szenischen Interpretation. »Riesenerfolg für *Cardillac*« titelte Karl Löbl, und so manch ein Kritiker lobte die Produktion in den allerhöchsten Tönen. *Cardillac*: das ist Paul Hindemiths 1926 erstaufgeführte Oper, die bereits ein Jahr nach der Dresdner Uraufführung auch an der Wiener Staatsoper zu erleben war und seither unregelmäßig, aber letztlich stetig, gespielt wird. Erzählt wird die Geschichte des genialen Goldschmieds Cardillac, der sich von den von ihm geschaffenen Schmuckstücken nicht trennen kann und Morde begeht, um sie wieder zurückzuerlangen. Selbst in seinem Tod, den er durch das aufgebrachte Volk erleidet, gilt sein letzter Gedanke dem Schmuck.

Die Handlung geht auf E.T.A. Hoffmanns Novelle *Das Fräulein von Scuderi* zurück, wobei in der Oper die Geschichte in manchem stark verändert erscheint. Besonders auffällig ist, dass die titelgebende Figur – eben das Fräulein – gestrichen wurde und dem Stoff jede romantische Farbe fehlt. Stattdessen werden in der Oper die Kräfte einer aus dem Expressionismus kommenden Sprache mobilisiert: Librettist Ferdinand Lion, ein enger Freund von Thomas Mann, André Gide und Alfred Döblin, sorgte für einen markanten Text, dessen Dichte und verknappte Form, die oftmals aus mit Rufzeichen versehenen Schlagworten zu bestehen scheint, gleich zu Beginn alarmierend tönt: »Mörder! Unter uns, zwischen uns! Greift ihn! Werft ihn in die Höhe wie einen Ball!« Es ist eine aufgebrachte Volksmenge, die erregt skandiert: »Wie viele der Morde! Zehn, dreißig, hundert?«

Hindemith jedoch überschritt in seiner Musik den Expressionismus und schuf eines der zentralen Werke der Neuen Sachlichkeit: Auf seiner Suche nach einer neuen, zeitgemäßen Musiktheatersprache entdeckte er für sich eine Vielfalt an raffiniert verwobenen Ausdrucksformen, die er in eine klangliche Mechanik kleidete. Barocke Formen geben immer wieder den Rahmen, in diese setzt Hindemith eine plastische, ungemein griffige Musik, aber auch Ziseliertes. All das bildet ein Amalgam, das nicht nur die Kunst der 1920er

Jahre reflektiert, sondern bis heute ungemein frisch und schlackenlos klingt. – Kurzum: *Cardillac* beweist eine Sogkraft, die jedes Mal aufs Neue fasziniert.

Regisseur Sven-Eric Bechtolf, dessen Arbeiten im Staatsopern-Repertoire zahlreich sind, orientierte sich in seiner Inszenierung an der Ästhetik der 1920er Jahre. Große, überzeichnete Gesten, Schwarz-Weiß-Effekte, Riesenschatten und puppenhaftes Spiel bestimmen die Produktion, nicht zufällig ist man an Filme wie *Nosferatu* erinnert. Gerade diese Stilisierung verbindet sich mit Hindemiths unpathetischer Klangsprache und erzeugt eine Geschlossenheit, die den 90minütigen Abend zu einer Auseinandersetzung mit Geniekult und Wahn wie auch zu einer klug gesetzten, raffinierten Theaterästhetik werden lässt. Vor allem aber ist die an Typen orientierte Figurenzeichnung von großer Eindrücklichkeit: die puppenhaft trippelnde Tochter des Goldschmieds, der flatternde Kavalier, das restliche, überdeutlich kolorierte Personal der Oper, dem eine jeweils ihm eigene Motorik zugewiesen wird, sie alle lassen auch an die Gefühlsmechanik denken, auf die der Regisseur Bechtolf in Bezug auf das Werk hinweist.

Mit KS Tomasz Konieczny – siehe sein Interview nächste Seiten – kehrt einer der großen Sängerdarsteller unserer Zeit an das Haus zurück. Unter der musikalischen Leitung von Cornelius Meister singen weiters die hochgelobten Ensemblemitglieder Vera-Lotte Boecker (sie wurde kürzlich zur Sängerin des Jahres gewählt, siehe Seite 15), KS Wolfgang Bankl, Daniel Jenz, Gerhard A. Siegel, Stephanie Houtzeel und Evgeny Solodovnikov.

CARDILLAC (Wiederaufnahme)

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

*Musikalische Leitung Cornelius Meister
Inszenierung Sven-Eric Bechtolf*

*Mit u.a. KS Tomasz Konieczny / Vera-Lotte Boecker /
Gerhard A. Siegel / KS Wolfgang Bankl /
Daniel Jenz / Stephanie Houtzeel /
Evgeny Solodovnikov*

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





Die TOXISCHE WELT eines Genies

KS Tomasz Koniecznys Vielseitigkeit, seine Versiertheit in den unterschiedlichsten Stilrichtungen, die unverwechselbare Intensität, mit der er die von ihm dargestellten Charaktere beglaubigt, machen ihn weltweit zu einem gefeierten Interpreten. So auch an der Wiener Staatsoper, an der er seit 2008 – quer durch das deutsche und italienische Fach – in einem breiten Repertoire zu erleben ist. Nun kehrt er in der Titelrolle von Paul Hindemiths packendem Musiktheaterkrimi *Cardillac* als geheimnisumflorter Goldschmied zurück, als zwischen Genialität und Verbrechertum changierender Künstler, der ganz Paris in Atem hält.

Nach der Überführung Cardillacs als wahntriebener Mehrfachmörder wird er von der aufgebrach-entfesselten Volksmenge gelyncht. Der ihn überhöhende letzte Ausspruch des Offiziers »Ein Held starb, liegt er auch hier, ist er doch Sieger« steht allerdings in einem seltsamen Kontrapunkt dazu. Obwohl es sich um ein Werk des 20. Jahrhunderts handelt, das mit einem Bein im Expressionismus und mit dem anderen sogar schon in der Neuen Sachlichkeit steht, treffen wir somit dennoch auf ein Künstlerbild, das sich aus einer alles exkulpierenden Künstlerverherrlichung der Romantik speist.

TOMASZ KONIECZNY Wir haben es hier in der Tat mit einer spannenden, bewusst gesetzten Gemeingelage aus widersprüchlichen Auffassungen,

Ausdrucksformen und Vorstellungswelten zu tun. Keine Frage: Dass Paul Hindemith und sein Librettist Ferdinand Lion diesen Satz des Offiziers geradezu frech an das Ende des Stücks stellten, hat sicherlich viel mit der Kunst-auffassung, den Kunstbetrachtungen während der Entstehungszeit dieser Oper, also den 1920er Jahren zu tun. Hindemith vertrat natürlich nicht die Meinung, dass ein Künstler alles dürfe. Er stieg mit seinem *Cardillac* vielmehr in eine Diskussion ein, in der sich tradierte Ideen vom Wesen eines Genies mit dem durchaus provokanten Selbstbewusstsein einer damals neuen Künstlergeneration trafen. Letztlich ist uns die Sonderstellung, die Künstlerinnen und Künstler zugesprochen wurde, selbst heute nicht fremd. Nicht von ungefähr gestehen ihnen große Teile der Bevölkerung in der westlichen Welt die Fähigkeit zu, relevante gesellschaftliche Entwicklungen oftmals wacher und sensibler wahrzunehmen als andere Menschen.

Das erklärt auch, warum Künstlerinnen und Künstler vor politischen Urnengängen, vermehrt nach ihrer Einschätzung beziehungsweise Wahlempfehlung gefragt werden.

TK Ganz sicherlich. Gerade Schauspielerinnen und Schauspieler besitzen durch das große Repertoire an Charakteren, Situationen und Erlebnissen,

die sie auf der Bühne oder der Leinwand durchleben, einen indirekten Erfahrungsschatz, den sie für andere fruchtbar machen können. Unter anderem eben durch politische Kommentare in der Öffentlichkeit. Und Autoren und Dramatiker, Maler, Bildhauer usw. haben durch ihre Empathie, ihre geschärzte Beobachtungsgabe, die sie für ihre Kunst benötigen, ein ebenso fein entwickeltes Sensorium.

Nun ist es eine Sache, Meinungen zu äußern und eine andere, Menschen durch die Kunst zu verändern, gar zu erziehen, wie dies unter anderem Friedrich Schiller erhofft hatte. Was hat es nun beispielsweise mit den kathartischen Momenten nach einer Opernaufführung auf sich? Sind das lediglich momentbezogene Erlebnisse oder ist die Hoffnung, das Publikum nachhaltig bewegen zu können, mehr als eine utopische Wunschvorstellung?

TK Es ist ein ganz großer Fehler, die Wirkungsmacht des Theaters zu unterschätzen. Ich habe viele Freunde und Bekannte, die ursprünglich überhaupt keinen Bezug zur Oper hatten und die ich durch regelmäßige Einladungen, Aufführungen zu besuchen, für das Live-Erlebnis im Theater dauerhaft gewinnen konnte. Und alle, wirklich alle, haben sich nach und nach verändert, begannen Dinge anders zu sehen, zu hinterfragen, sich Gedanken zu machen. Ja, das Theater hat eine gesellschaftliche Sauerstofffunktion, und umso trauriger, ja empörter war ich, dass es in der Corona-Zeit als etwas nicht essenziell Wichtiges betrachtet wurde und praktisch alle Bühnen für Wochen und Monate schließen mussten.

Kommen wir zurück zum romantischen Bild, nach dem ein großer Künstler kompromisslos für seine Kunst lebt, ungeachtet, ob diese ein Publikum findet oder nicht. Der geniale Goldschmied Cardillac überspannt jedoch den Bogen und geht sogar so weit, dass er sich außerstande sieht, seine Schöpfungen abzugeben.

TK Cardillac ist schlicht und einfach verrückt, und das macht ihn zum Serienmörder. Ich glaube nicht so recht an dieses seltsam abstrakt-klinische Dasein, in dem der Künstler die eigene Kunst als einzig toleriertes Gegenüber akzeptiert. Jeder schöpferisch tätige Mensch lebt in Symbiose mit dem Publikum. Bei den Schauspielern, bei den Sängerinnen ist das offensichtlicher, da sie die Reaktionen oder Nichtreaktionen der Zuschauer unmittelbar

mitbekommen und davon in ihrem Agieren auf der Bühne augenblicklich beeinflusst werden. Alle wissen, dass Sternstunden im Theater nur im Verband mit dem Publikum möglich sind, das beflügelnd, animierend, motivierend, inspirierend auf die Darstellerinnen und Darsteller wirken kann. Aber auch der Komponist, Dramatiker, Schriftsteller benötigt jemanden, der das Werk rezipiert und darauf womöglich reagiert. Genauso schafft der Kunsthändler – wie eben ein Goldschmied – selbstverständlich nicht in ein Vakuum hinein, sondern hat im Käufer sein Publikum, auf das er angewiesen ist. Künstlerisch wie existenziell.

Thomas Bernhard berichtet von seinem Großvater, der aus künstlerischer Skrupelhaftigkeit ein Buch nie beenden konnte. Cardillac vollendet zwar seine Kunstwerke, doch er traut keinem anderem zu, deren Wert vollständig würdigen zu können – also will er sie nicht abgeben. Haben Sie Verständnis für eines der beiden Syndrome? Etwa, wenn Sie eine CD produzieren?

TK Dass eine Einspielung, insbesondere eine Operneinspielung, einerseits immer nur eine komprimierte Archivierung des Tatsächlichen darstellt, in der unzählige Details untergehen und die anderseits nur einen vorübergehenden künstlerischen Entwicklungsstand des Interpreten festhält, ist richtig. Selten sind wir mit einer Aufnahme rundum zufrieden, egal, ob sie im Studio oder bei einer Live-Aufführung entstanden ist – das liegt in der Natur der Sache eines selbstkritischen Künstlers. Aber das heißt natürlich nicht, dass ich den Verkauf einer CD im Normalfall zurückhalten würde. Einspielungen sind ein wichtiges Mittel, das Publikum zu erreichen, womöglich neues zu gewinnen. Zu meinem Selbstverständnis als Sänger gehört, dass ich meine Vorstellungen eines Werkes präsentieren möchte und den Diskurs um das von mir Vorgestellte als wichtigen Teil des künstlerischen Gesamtprozesses empfinde. Ganz besonders, wenn ich live auf der Bühne stehe. Ein falsch verstandener Perfektionstrieb wie jener von Bernhards Großvaters, der mich am Auftreten hindern würde, hätte ebenso wenig Sinn, wie das Herabwürdigen der Urteilsfähigkeit des Publikums, wie dies bei Cardillac zu finden ist, absurd ist.

Sven-Eric Bechtolf, der Regisseur der aktuellen Cardillac-Inszenierung, sah die Radikalität dieser Oper übrigens weniger im Inhaltlichen als im

Formalen. Laut Bechtolf unternahm Hindemith hier nichts weniger als den Versuch, die Nummernoper des 18. Jahrhunderts zu restaurieren.

- TK Die Opern von Hindemith werden oft als Musiktheaterwerke in der deutschen Tradition missverstanden. Doch das sind sie nicht. Im Gegenteil: Gerade *Cardillac* stellt eine ganz bewusste Abwendung von der Wagner-Nachfolge und der Romantik dar. Bechtolf hat dies wunderbar erkannt und seine maßstabsetzende Inszenierung auf die formalen Rückgriffe in der Partitur, auf die Faktur der Komposition abgestimmt. Das Formale ist in dieser Produktion auch zum szenischen Gestaltungsprinzip erhoben worden, die nüchterne Schilderung der Musik hat Bechtolf überdies in einer Art Bewegungsmechanik gespiegelt. Ritualhafte Bewegungsabläufe korrespondieren mit den neobarocken Formen und unterstreichen zugleich die toxische Atmosphäre rund um *Cardillac*...

... der als einziger einen Namen trägt. Alle anderen bekommen lediglich Funktionsbezeichnungen – wie »Tochter«, »Dame«, »Offizier«. Auch das unterstreicht das Nüchtern-Mechanische.

- TK Und *Cardillacs* pervertierte Leidenschaft, die sich auf den von ihm geschaffenen Schmuck beschränkt. Alles andere, vor allem die ihn Umgebenden, nimmt er nur in ihrem schablonenhaften Sein wahr – ebenfalls das wird durch diese unentwegte Bewegungsmechanik der Handelnden betont.

Neben dem Formalen kennzeichnet die Partitur ein polyphones Stimmengeflecht, das die Singstimmen einbezieht. Man kann als Sänger somit seinen Part nicht als instrumental begleiteten separaten Teil begreifen, sondern nur als Bestandteil einer weit verzweigten Konstruktion. Wie herausfordernd ist das beim Einstudieren?

- TK Dass alle Stimmen als Teil eines Gesamten zu verstehen sind, beschäftigt uns in sehr vielen Werken ab dem 20. Jahrhundert. Bei Debussys *Pelléas et Mélisande* beispielsweise kann es vorkommen, dass die Gesangsstimme eine Phrase a cappella zu beginnen hat und erst danach die dazu passende Harmonie im Orchester folgt. Das ist tatsächlich recht schwierig zu erlernen. Hier in *Cardillac* kommt einem das Formale, von dem wir eben sprachen, zu Hilfe. Außerdem führt Hindemith den Orchesterpart sehr durchsichtig, fast kammermusikalisch, was das Eingliedern in den polyphonen Satz zusätzlich erleichtert. Das Neobarocke betrifft also ausschließlich die

gliedernde Struktur, eine barocke Opulenz im Klanglichen sucht man vergebens. Die Singstimmen hingegen müssen immer wieder recht dick auftragen – schon deshalb sollte die Partie des *Cardillac* mit einem Heldenbariton und nicht zu lyrisch besetzt sein.

Eine barocke Opulenz ist auch beim Libretto von Ferdinand Lion nicht zu finden: Der Text ist sehr knapp, sehr komprimiert und wirkt oft fast telegrammstilartig.

- TK Wir betonen diese Besonderheit, dieses gewollt Künstliche sogar noch durch eine absichtliche Überartikulation, etwa durch rollende »Rs« und orientieren uns dadurch am Sprechstil der Entstehungszeit von *Cardillac*. Das gibt der ganzen Produktion einen zusätzlichen, fast exotischen Reiz.

*Sie sprachen davon, dass *Cardillac* alle anderen Menschen nur schemenhaft wahnimmt. Damit wird – unabhängig vom geschilderten Irrsinn des Titelhelden – auch noch ein weiterer romantischer Topos aufgegriffen: Jener des einsamen Künstlers.*

- TK Ich glaube nicht, dass die Wüste der quälenden Einsamkeit auf Dauer künstlerisch produktiv sein kann. Es stimmt schon, gerade wir Sänger, die ständig mit vielen Menschen zu tun haben – allein im Zuschauerraum sitzen allabendlich bis zu zwei-, dreitausend Personen – ziehen uns zum Ausgleich immer wieder gerne zurück: zum Studium, zum Regenerieren. Kaum einer von uns ist ein großer Partylöwe. Aber das ist ein gewolltes Alleinsein, keine Einsamkeit.

CARDILLAC (Wiederaufnahme)

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

Musikalische Leitung

Cornelius Meister

Inszenierung Sven-Eric Bechtolf

Bühne Rolf Glittenberg

Kostüme Marianne Glittenberg

Licht Jürgen Hoffmann

Mit u.a. KS Tomasz Konieczny / Vera-Lotte Boecker /

Gerhard A. Siegel / KS Wolfgang Bankl /

Daniel Jenz / Stephanie Houtzeel /

Evgeny Solodovnikov

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



DA SPRICHT DER POET, *nicht der Mensch*

Gustav Mahler war begeistert von Giordanos Andrea Chénier – als Direktor der Hofoper durfte er das Werk allerdings nicht bringen – die Zensur stieß sich am Thema Französische Revolution. Also wich Mahler auf Fedora aus. Puccini hingegen gehörte nicht zu Mahlers Lieblingskomponisten. Was hat Giordano, speziell Andrea Chénier, was Puccini nicht hat? Was zeichnet diese Partitur aus?

JONAS KAUFMANN Nicht nur Mahler, auch andere große Dirigenten sind Puccini eher ablehnend gegenüber gestanden. Der Grund dafür ist, denke ich, dass Puccini für ihr Empfinden zu gewollt die Emotions-Knöpfe des Publikums gedrückt hat. Es ist so offensichtlich, dass er sein Publikum ganz gezielt in der Hand hat – weshalb man die Wirkung seiner Musik oft mit Filmmusik vergleicht, wo ja sehr plakativ mit den Gefühlen der Zuschauer gespielt wird.

Gerade die Oper Andrea Chénier gehört zu den großen »Sänger-Opern«, also zu jenen Werken, um die sich die größten Sänger aller Generationen stets bemüht hatten (anders als etwa bei einem Simon Boccanegra). Inwiefern haben sich hier bestimmte Traditionen entwickelt, die vielleicht nicht notiert sind, aber dennoch gewissermaßen zur Interpretation dazugehören?

JK Ich habe immer wieder festgestellt, dass sich im Laufe der Aufführungsgeschichte bestimmte Traditionen herausgebildet haben, die nicht im Sinne des Komponisten sind, sondern eher im Sinne des Sängers – entweder, um schwierige Stellen zu entschärfen oder um eine Zirkusnummer vorzuführen. Im Fall von *Andrea Chénier* ist genügend Stoff vorhanden, den man als Sänger auskosten kann, da muss man sich keine Extras überlegen.

Der Tenor kann in dieser Oper auf eine Reihe von (relativ kurze) Arien verweisen: Worin unterscheiden sich diese?

JK Das »Improviso« würde ich jetzt nicht als kurz bezeichnen, das ist sogar einer der längsten Titel im Verismo-Repertoire. Es ist der stürmische, aufrührerische Monolog eines Freiheitskämpfers. Die zweite Tenor-Szene, im Duett mit Roucher, ist Ausdruck einer romantisch-leidenschaftlicher Liebe, die dritte ist die Verteidigungsrede des zum Tode Verurteilten, der gegen Willkür und Lüge aufbegehrt. Und die letzte, unglaublich zärtliche Solo-Szene ist der berührende Abschied eines großen Künstlers von dieser Welt.

Maddalena macht eindeutig eine Entwicklung durch, Gérard ebenfalls. Aber gilt dies auch für Andrea Chénier? Oder bleibt er durchgehend, unabhängig von allen äußeren Veränderungen, der gleiche romantische Idealist? Was erzählt die Musik von seinem Charakter?

JK Musik und Text zeichnen eine Figur mit vielen Facetten: Den jugendlichen Idealisten, der kein Blatt vor den Mund nimmt; den ehemaligen Revolutionär, der sich versteckt halten muss; den Liebhaber und Dichter; und schließlich das politische Bauernopfer. Wobei Chénier nicht in Verbitterung stirbt, sondern angesichts seiner Hinrichtung geradezu aufblüht, weil der gemeinsame Tod mit der Geliebten zum Schöntesten gehört, was er sich vorstellen kann.

Im zweiten Bild besingen Maddalena und Chénier bei ihrem ersten Zusammentreffen seit Ausbruch der Revolution ein »vereint bis in den Tod« (»Fino alla morte insieme«). Sie werden auch am Ende vereint in den Tod gehen (»Viva la morte insieme«). Aber wäre es im zweiten Bild nicht angebrachter vom Leben zu sprechen, als gleich einen Tod anzunehmen, in den man gemeinsam gehen möchte?

JK Die Todessehnsucht ist natürlich etwas hoch Romantisches. Für jemanden, der sich in seiner Literatur vergräbt und in Worten Erotik

empfindet, ist die Vorstellung eines gemeinsamen Todes das höchste der Gefühle. Da spricht der Poet, nicht der Mensch.

Liebt Chénier Maddalena von Anfang an? Oder überhaupt jemals? Oder: ab wann liebt er sie, gibt es einen Moment, an dem er entzündet wird? Man hat das Gefühl, dass Chénier die Liebe an sich sucht – er bleibt in Paris, um eine ihm Unbekannte kennenzulernen, auch auf die Gefahr hin, getötet zu werden. Er macht es aber nicht, um einer konkreten Person willen. Was ist das für eine Einstellung? Was treibt ihn ganz grundsätzlich an?

JK Ich bin mir nicht sicher, ob es eine körperliche Beziehung ist, die er sucht. Im ersten Akt verliebt er sich in Maddalena, ist aber extrem enttäuscht, als er feststellt, dass auch sie dem Snobismus der Aristokratie verfallen ist. In der Szene mit Roucher brennt er für eine Unbekannte, mit der er eine intensive Brieffreundschaft pflegt und die er unter allen Umständen kennenlernen muss. Als er dann erfährt, dass diese Unbekannte, die sich »Speranza« nennt, Maddalena ist, geht für ihn in Erfüllung, wovon er nicht zu träumen wagte.

Es ist interessant, wenn man Cavaradossi und Andrea Chénier vergleicht: Cavaradossi wartet in Verzweiflung auf die Hinrichtung und denkt an die Liebe zu Tosca. Andrea Chénier scheint nicht sonderlich verzweifelt zu sein und besingt in seiner letzten Arie die Poesie. Kann man bei so einem Verhalten im Falle von Chénier überhaupt von Verismo sprechen?

JK Ich weiß nicht, ob man das so direkt vergleichen kann. Trotz Polizei-Terror in Rom sind wir in *Tosca* weit entfernt von einer Situation, wie sie der junge Chénier während der Französischen Revolution erlebt: da werden Tag für Tag massenweise Leute verhaftet und öffentlich hingerichtet, und ich denke, dass man in einer solchen Extrem-Situation schon eine Art Todessehnsucht entwickeln kann.

Kennt Chénier überhaupt das Gefühl der Angst? Bei seiner Verurteilung stört ihn vordringlich, dass seine Ehre beschmutzt wird, am Schluss meint man sogar einen Triumphator vor sich zu haben.



JK Wie heißt es so schön: Wer Angst hat im Wald, der pfeift. Ein bisschen trifft das auf seinen Monolog im dritten Akt zu, wenn er vor dem Tribunal seine Ehre verteidigt, für sein Vaterland spricht und für den Urgedanken der Revolution. Dass ihm Angst nicht fremd ist, wird ja schon darin deutlich, dass er sich nicht nur um sich Sorgen macht, sondern auch um Maddalena. Da merkt man schon, dass sein Herz noch sehr am Leben hängt.

Wäre Chénier als Charakter in einem »normalen« Leben überhaupt ein interessantes Gegenüber für eine Frau? Macht ihn nicht erst sein Schicksal zu etwas Besonderem?

JK Die Ausnahmesituation, in der sich Chénier befindet, macht es schwierig zu beurteilen, wie er sich in einem »normalen« Leben verhalten würde. Die Gründe und Motive, warum sich Maddalena in ihn verliebt, sind sicher nicht die einer »normalen« jungen Frau.

Chénier ist ein Dichter, Cavaradossi ein Maler – sie sind also beide Künstler. Ist es rein vom Darstellerischen her nicht schwieriger einen Künstler zu mimieren als z.B. einen ägyptischen oder venezianischen Feldherrn. Wie bringt ein Künstler einen Künstler auf die Bühne, ohne ihn zu überzeichnen und trotzdem diesen Aspekt zu berücksichtigen. Oder ist die Tatsache, dass Chénier ein Dichter ist, in Wahrheit nebensächlich.

JK Ich sehe keinerlei Schwierigkeiten darin, auf der Bühne einen Künstler zu verkörpern. Ich denke, dass ich mich eher in die Lage eines Künstlers hineinversetzen kann als in die eines Feldherrn. Von dessen Welt bin ich sicher weiter entfernt als von der eines Malers oder Dichters.

ANDREA CHÉNIER

30. November / 3. / 6. / 9. Dezember 2022

Musikalische Leitung Francesco Lanzillotta

Nach einer Inszenierung von Otto Schenk

Bühne Rolf Glittenberg Kostüme Milena Canonero

Mit u.a. KS Jonas Kaufmann / KS Carlos Álvarez / Maria Agresta / Isabel Signoret / Michael Arivony

EIN NOBELPREIS-TRÄGER *am Stehplatz*

Anton Zeilinger, der neue österreichische Nobelpreisträger für Physik, war nicht nur Statist an der Wiener Staatsoper, sondern verbrachte auch Zeit am Stehplatz des Hauses. Aus Anlass seiner Ehrung drucken wir seine Erinnerungen an diese Zeit ab.

Meine Staatsopern-Anfänge liegen in meiner Gymnasialzeit. Damals fing ich an, regelmäßig auf den Stehplatz zu gehen, wobei ich dazusagen muss, dass ich hochspezialisiert war, das heißt: Ich besuchte, bis auf wenige Musikvereins-Ausnahmen, immer nur den Stehplatz der Wiener Staatsoper. Ein paar Jahre lang, vor allem auch während meiner Studienzeit, war ich dort wöchentlich anzutreffen. Mit ein paar Freunden stellte ich mich oftmals, wie es damals üblich war, lange vor den eigentlichen Vorstellungen an, wenn es sein musste, wechselten wir einander in der Schlange ab. Rückblickend kann ich sagen, dass mir dieses Anstellen und Warten niemals als Last vorgekommen ist, sondern es gehörte einfach dazu und steigerte die Vorfreude auf das Kommende. Und ich glaube, es gab keine einzige Wunsch-Aufführung, in die ich letztendlich nicht reingekommen wäre.

Es ging mir damals nicht um einzelne Sängerinnen und Sänger oder Dirigenten, sondern immer um die Musik: Ich pilgerte also nicht in die Oper, um ganz spezielle Künstler zu erleben, sondern genoss einfach die Klänge, die Musik. So ist es auch naheliegend, dass ich zu keiner der mitunter geradezu »ideologischen« Gruppen gehörte, die einen Sänger besonders bejubelten, dafür aber einen anderen mit Buhs-Orkanen verdammten. Was nicht bedeutet, dass wir nicht auch am Jubel teilnahmen, wenn es uns besonders gefiel! Ich kann mich erinnern, dass wir an manchen Abenden an die dreißig oder vierzig Vorhänge erklatschten – aber es ging uns dann um die gesamte Aufführung, um die Sache also und nicht um einzelne Protagonisten oder Parteikämpfe. Und obgleich ich den Stehplatz weniger als sozialen Treffpunkt ansah, kann ich mich an ein gemütliches



Ausklingen im Gösser-Keller (den es heute nicht mehr gibt) erinnern, bei dem wir über das Erlebte plauderten: ein Seidel Bier kostete damals noch 1,70 (Schilling! Nicht Euro), ein Krügel 2,70...

Da ich mich eben besonders für die Musik interessierte, besorgte ich mir Klavierauszüge und Partituren der wichtigsten Opern und las immer wieder während der Vorstellung mit, so wie ich mir auch öfters einen Platz suchte, von dem ich eine gute Sicht auf den Dirigenten hatte. Und ich entdeckte damals schon etwas, was sich durch mein späteres Leben als Wissenschaftler ziehen sollte – durch das Konzentrieren auf die Musik kamen mir immer wieder Ideen und Einfälle, die nichts mit der Musik zu tun hatten, die mir aber in meinem eigentlichen Arbeitsbereich weiterhalfen. Parallel zu meiner Stehplatz-Zeit trat auch noch eine andere Staatsopern-Erfahrung in mein Leben, jene als Statist bei einigen Produktionen. Ich erinnere mich noch an einen *Lohengrin* von Wieland Wagner, eine *Aida*, *Tosca* und einen *Palestrina* – bis heute meine absolute Lieblingsoper, sowohl das Inhaltliche wie das Musikalische betreffend. Und obwohl ich mich eigentlich nie so sehr für das Szenische interessierte, hatte sich mein Bezug zu diesen Opern durch die Proben, die ich miterlebte, durch mein Mitwirken auf der Bühne, einfach durch mein Dabeisein signifikant verändert. Ich lernte sie so genau kennen, dass sich mir eine gänzlich neue Tiefe der Musik erschloss, ich hörte mit einem ganz anderen Ohr zu: und das hat sich bis heute erhalten!

→ Dieser Beitrag erschien erstmals Juni 2015 im Magazin der Wiener Staatsoper.

SINGEN IST AUCH GRENZEN ERPROBEN

KS Camilla Nylund singt Tosca und Ariadne



Im letzten Monat war Ihr Gesicht am Cover von zumindest zwei Opernmagazinen zu sehen. Welche Wirkung hat das auf Sie? Sind Sie stolz?

CAMILLA NYLUND Natürliche bin ich auch stolz und ich freue mich darüber sehr! Denn, wie sagt man so schön: Ein Bild sagt manchmal mehr als tausend Worte.

Aber dieses Gefühl, ganz an der Spitze zu stehen, ist das auch herausfordernd, vielleicht sogar ein Druck?

CN Ob ich ganz »an der Spitze stehe«, das weiß ich nie so genau. Vielleicht in meinem Fach. Jedenfalls hätte ich nie gedacht, dass ich einmal überhaupt so weit kommen werde: Brünnhilde! Isolde! Das sind ja Rollen, die ich mir als junge Sängerin nicht erwartet habe. Wobei es ja auch nicht so ist, dass das von alleine geht, das alles war harte Arbeit. Noch schwieriger ist jedoch, das Erreichte zu erhalten. Ich muss ständig an mir arbeiten – auch und gerade jetzt!

Sie erzählten, dass Ihnen eine Lehrerin – bis heute – zur Seite steht.

CN Ja, und das ist für mich nach wie vor ganz wichtig!

Wie gehen Sie mit Rollen-Grenzgängen um? Schätzen Sie die Herausforderung eines Restrisikos bei einem Debüt, fordern Sie sich selbst heraus?

CN Naja, es ist schwer zu sagen, ob man eine neue Rolle schafft, bevor man sie tatsächlich auf der Bühne gesungen hat. Unser Beruf besteht ja oftmals daraus, dass man an seine Grenzen gebracht wird und eben nicht zu einhundert Prozent sicher sein kann. Singen ist auch Grenzen erproben. Und für mich gehört das auch zum Spannendsten an meinem Beruf.

Sie singen weltweit sehr viel deutsches Fach, weniger italienisches. Das Publikum darf sich über Ihre Wiener Tosca daher doppelt freuen.

CN Im Laufe meiner Karriere habe ich schon einiges Italienisches gemacht. Die Elisabetta in *Don Carlo*, Desdemona in *Otello*, in meinen Anfängen die Mimì in *La bohème*, ebenso das Verdi-Requiem, für das man ja auch eine italienische Stimme braucht. Aber es ist leider schon so, dass man in Schubladen gesteckt wird – und in meinem Falle ist es eher das deutsche Fach. Die Tosca kam übrigens letztes Jahr in mein Repertoire, ich sang eine Produktion in Helsinki. Und ich bin sehr glücklich, diese Partie nun auch hier, an der Wiener Staatsoper gestalten zu können und damit eine andere Seite von mir zu

zeigen. Wahrscheinlich muss ich es in Zukunft machen wie Birgit Nilsson. Sie verhandelte sich stets auch Partien heraus, die ihr neben Wagner und Strauss am Herzen lagen, und meinte: Wenn ich eine Brünnhilde singe oder eine Isolde, dann muss mir das Opernhaus eine italienische Partie dazugeben.

Eine Stelle, auf die sich viele Zuhörerinnen und Zuhörer stets freuen, ist das »Vissi d'arte« der Tosca. Geht es Ihnen als Interpretin ebenso? Ist das ein kleiner Glücksmoment?

CN Vor allem habe ich viel Respekt vor dieser Arie. Denn wir alle kennen sie sehr gut und viele berühmte Sängerinnen haben sie schon vor mir gesungen. Wobei für mich die Arie kein neues Terrain ist, da ich sie schon vor meinem eigentlichen *Tosca*-Opern-Debüt in Konzerten interpretierte. Das Vissi d'arte ist auch für mich als Sängerin ein besonderer Moment in diesem intensiven zweiten Akt. Nicht nur musikalisch, sondern auch, was das Szenische betrifft: Man erlebt eine Tosca, die an dieser Stelle geradezu fleht und nicht verstehen kann, warum ihr jemand etwas so Böses antut. Warum muss sie leiden? Warum wird ihr das angetan? Ein bewegender Opernmoment, für uns alle!

Ist die Arie auch etwas Besonderes, weil Ihnen die Tosca als Charakter nahesteht? Oder ist das alles ohnedies nur Schauspiel?

CN Eine Rolle wird gespielt, das ist wahr. Gleichzeitig findet man in Aspekten in jeder Partie, die man auf einer Bühne verkörpert, das eigene Leben wieder. Das betrifft die Tosca ebenso wie die Ariadne: beide besitzen auch Persönlichkeitsmerkmale und Eigenschaften, die ich von mir kenne. Für mich gehört das ja auch zum Reizvollen am Theater, dass man diese unterschiedlichsten Dinge verkörpern kann, mit den Rollen in eine persönliche Beziehung tritt und sich selbst wiedertrifft.

Worin besteht diese Beziehung im Falle der Ariadne, die Sie im November an der Staatsoper ja auch singen?

CN Die Ariadne ist eine Partie, mit der ich mich sehr lange und intensiv auseinandergesetzt habe. Selbstverständlich entstehen da auch zahlreiche persönliche Beziehungen, Bezüge und Überschneidungen. Mir ist dabei jedoch stets der Hinweis wichtig, dass *Ariadne auf Naxos* ein großes komisches Potenzial in sich birgt. Im Vorspiel, in dem ich die Primadonna gebe,

ist es ja offenkundig: die vielen Klischees, die ausgespielt werden, sind überspitzt und witzig, nicht nur im Falle der Primadonna, sondern auch beim Tenor und vielen anderen, man denke nur an Zerbinetta! Alles Typen! Und dann auch in der eigentlichen Oper, da handelt es sich ja um ein Missverständnis – Ariadne und Bacchus reden aneinander vorbei. Es ist ein anderer Humor als im ersten Teil, aber es ist nicht nur ernst, sondern eben auch komisch.

Dieses Komische ist ein Genre, das, wenn wir von der Rosalinde in der Fledermaus absehen, Sie nur selten ausleben dürfen.

CN Leider. Aber die Literatur ist hier ja eher schmal. Andererseits gibt es Inszenierungen, die gerade diesen Aspekt betonen, selbst in ernsten Werken. Man kann das Komische ja auch im Tragischen finden.

Nun singen Sie mit der Isolde ja im hochdramatischen Fach. Wie geht es Ihnen, wenn Sie zu einer Rolle wie Ariadne zurückkehren? Ergeben sich dann neue Fragen, oder fällt Ihnen die Ariadne, ganz allgemein, leicht?

CN Es kann schon sein, dass neue Fragen auftauchen. Aber ganz allgemein kann ich sagen, dass mir nun vieles einfacher vorkommt. Denn Isolde ist im Vergleich zu anderen Rollen eine so lange Partie, sie scheint einfach nicht mehr aufzuhören! Wenn man das einmal gesungen hat, verändert sich die Sicht auf anderes. Mir wurde dieses Leichter-Fallen diesen Sommer sehr eindrücklich klar, als ich in Bayreuth wieder die Elsa in *Lohengrin* sang: es war nun einfach etwas ganz anderes!

Wenn Sie in die Zukunft blicken: Was streben Sie demnächst an? Was fehlt noch?

CN Ich lasse es auf mich zukommen, so wie ich im Leben nie einer Rolle nachgelaufen bin, sondern immer die Partien zu mir kamen. Ich denke aber, dass ich, wenn der *Ring des Nibelungen* in Zürich vollendet ist – also nach der *Götterdämmerung* nächsten Herbst – diesbezüglich weitersehen werde.

Wie sieht es an sich mit Pausen aus? Planen Sie sie bewusst ein?

CN Also derzeit geht es wirklich ohne Unterbrechung durch und es sind gar keine Pausen geplant. Ich arbeite dauernd – und versuche, das durchzuhalten und zu schaffen. Wenn der Körper eine Pause braucht, merke ich das und

gebe ich sie ihm auch. Das muss dann eben sein, ganz klar!

Ihr Kollege Michael Volle erzählte, dass er selbst als großer Wagner-Interpret noch Bach singen möchte – und es auch tut. Geht es Ihnen ähnlich? Ein Bach, ein Mozart muss immer sein?

CN Es gehört auf jeden Fall dazu! Vor wenigen Tagen traf ich in Zürich eine junge Sängerin aus dem dortigen Opernstudio, deren Weg in mein Fach weist. Sie sang mir Elisabeth aus *Tannhäuser* und die *Freischütz*-Agathe vor. Da kamen wir auf das Thema, dass Mozart dabei nicht fehlen darf: er hält unsere Stimme elastisch, und es ist ganz wichtig, immer und immer wieder zu ihm zurückzukommen.

An der Wiener Staatsoper haben Sie 2005 debütiert, seither sangen Sie zahlreiche Partien, zum Teil in Premieren. Entsteht so etwas wie Geborgenheit, wenn Sie an das Ihnen so bekannte Haus kommen?

CN Ja, unbedingt! Die Wiener Staatsoper, die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter, das Publikum, die Kollegen, all das ist für mich etwas ganz Eigenes. Ich habe hier – in der Staatsoper, aber auch in Wien ganz allgemein – so vieles erlebt, so viele Menschen kennen gelernt, zu denen ich eine Beziehung aufbauen konnte. Daher hat dieses Haus, und das sage ich nicht einfach so, sondern mit größter Ehrlichkeit, einen besonderen Platz in meinem Herzen. Und gerade darum bin ich auch so froh, in dieser Spielzeit gleich mit drei Rollen – jetzt Ariadne und Tosca, im April dann Elsa – am Haus sein zu können!

ARIADNE AUF NAXOS

9. / 11. / 14. / 17. November 2022

Musikalische Leitung Thomas Guggis

Inszenierung Sven-Eric Bechtolf

Mit u.a. KS Camilla Nylund / Eric Cutler /

Caroline Wettergreen / Christina Bock /

Jochen Schmeckenbecher / KSCH Herbert Föttinger

TOSCA

23. / 26. November / 2. / 5. Dezember 2022

Musikalische Leitung Giacomo Sagripanti

Inszenierung Margarethe Wallmann

Mit u.a. KS Camilla Nylund / Stefano La Colla /

Erwin Schrott



DER *prägende* MOMENT

VERA-LOTTE BOECKER

Ich komme aus keinem klassischen Musiker-Haus-halt, doch meine Eltern achteten darauf, dass ihre Kinder ein Instrument spielen – welches genau, das konnten wir uns aussuchen. Bei mir war es anfangs die Blockflöte, die ich nach einem halben Jahr gegen die Trompete tauschte. Ich war begeistert! So begeistert, dass ich mich mit neun Jahren bei einem Jugend-musiziert-Wettbewerb anmeldete. Da stand ich also: Das Trompetenmundstück zum Aufwärmen ordnungsge-mäß in der Hosentasche, auf das Kommende gespannt. Ich kam an die Reihe, betrat die Bühne, setzte an und – nichts geschah. Kein Ton. Ich probierte es noch ein-mal, und dann noch einmal: nichts. Einfach furchtbar! Völlig geknickt schlich ich von der Bühne. Und was war passiert? Ich hatte einen dieser kleinen Strohhalme in der Tasche, die beim Schulkakao dabei waren, und ein Stückchen des Halms war ins Mundstück geraten. Dieses Schweigen auf der Bühne war für mich so prägend, dass es mit meiner Wettbewerbskarriere erst einmal vorbei war. Viel später, als ich mit dem Singen ange-fangen habe, löste sich dieser Knoten und ich konnte eine Bühne betreten, ohne akute Panikanfälle zu be-kommen. Und selbst dann, eine große Wettbewerbs- oder Vorsing-Künstlerin bin ich nie geworden – was mir nur gezeigt hat, dass es ja nicht nur diesen einen Weg gibt, sondern viele!

Etliche Jahre später, in meiner Zeit im Schulchor. Unsere Leiterin lieh mir eine Aufnahme von Kathleen Ferrier, um mir eine Ahnung zu vermitteln, was klas-sischer Gesang überhaupt ist und kann. Daheim ange-kommen, legte ich die Platte auf – und es warf mich um! Ich hörte »Che farò senza Euridice?«, die »Sapphische Ode« von Brahms und anderes mehr und war faszi-niert, hingerissen von dieser Stimme, die mein Ideal für viele Jahre wurde. Genau das wollte ich! So wollte

ich auch klingen! Mit anderen Worten: Ich wollte ein schöner, tiefer Alt werden! Also genau das Gegenteil von meiner tatsächlichen Stimmlage... Und es dauerte sehr lange, bis ich einsah, dass ich niemals eine cre-mige, volle Altstimme besitzen werden, sondern ein hoher Sopran bin.

Ein dritter, wirklich berührender Augenblick in meiner bisherigen Karriere war mein Debüt als Eudoxie in *La Juive*. Ich kam von Mannheim als Probencover an die Münchner Staatsoper – und war plötzlich mit einer französischen Koloraturpartie besetzt, noch dazu zur Eröffnung der Festspiele, mit einem absoluten Star-Cast, live-Streaming und so weiter. Ich dachte: Auweia! Vor der Vorstellung war ich geradezu verrückt nervös, so etwas Großes und Wichtiges habe ich noch nie ge-sungen. Und dann, ganz plötzlich, überkam es mich und ich dachte: »Egal, was passiert, ich werde diesen Abend genießen, das Auf-der-Bühne-Stehen und Sin-gen!« Was mir tatsächlich auch gelang. Dieses Erleb-nis hat mich insofern geprägt, dass ich seither immer versuche, die Umstände auszublenden und mir einfach denke: »Wie schön, dass ich hier auftreten, das alles erleben und genießen kann!«

→ Vera-Lotte Boecker wurde heuer vom Magazin *Opernwelt* zur »Sängerin des Jahres« gekürt. An der Wiener Staatsoper, deren Ensemblemitglied sie ist, debütierte sie im September 2020 und sang seither fast 50 Abende, unter anderem Gilda (*Rigoletto*), Micaëla (*Carmen*), Fusako Kuroda (*Das verratene Meer*), Musetta (*La bohème*) und zuletzt im Mahler-Abend *Von der Liebe Tod*. Im November singt sie die Tochter in der Wieder-aufnahme von *Cardillac*, im Dezember die Sophie im *Rosenkavalier* sowie die Adele in der *Fledermaus*.



Herbert Föttinger, Kammerschauspieler und Direktor des Theater in der Josefstadt, am Wiener Brunnenmarkt

KUNST ist kein Gummibärchen

Herbert Föttinger, Kammerschauspieler und Direktor des Theaters in der Josefstadt, spielt erstmals an der Wiener Staatsoper – und zwar den Haushofmeister in Strauss' *Ariadne auf Naxos*. Also jene Figur, die mit boshafter Grundierung die Wünsche seines Herren, des »reichsten Mannes von Wien«, ausrichtet. Wünsche, die die Kunst radikal dem Geld unterwerfen. Was Herbert Föttinger über Theater und Geld, Wien und die Stellung des Theaters in dieser Stadt denkt, erzählte er auf einem Spaziergang von der Josefstadt zum Brunnenmarkt, der Gegend seiner Jugend.

Der Haushofmeister: Welche Form von Bosheit entdecken Sie bei ihm? Eine, die der Angst vor seinem Herrn entspringt? Oder ist er einfach so? Ist es eine spezifisch Wienerische Bösartigkeit? Gibt es eine solche überhaupt?

HERBERT FÖTTINGER Selbstverständlich! Aber die ist anders als jene des Haushofmeisters, sie ist horváthesker im Sinne von *Geschichten aus dem Wiener Wald*, nestroyanischer, schnitzlerischer. Bei dieser Form von Boshaftigkeit spüren wir die subtile Freude, dem anderen zu schaden, den Spaß, wenn es dem Gegenüber schlecht geht. Beim Haushofmeister habe ich hingegen das Gefühl, dass er eine Einheit mit seinem Herrn bildet und dessen Haltung und Meinung übernommen hat. Er ist ein kleiner Unsympathler, der endlich Macht zeigen kann. Er ist einfach ein Wurmfortsatz seines Herrn.

Vergleicht man unsere aktuelle kulturelle Situation mit jener in der Ariadne, geht es uns ja zweifellos sehr gut. Diese Hemmungslosigkeit, mit der das Geld regiert, haben wir in Österreich nicht.

HF Naja, »Wer zahlt, schafft an.« Dass dieses Denken

besteht, wissen wir ja mittlerweile, es hat sich aber zum Glück noch nicht auf den Kulturbereich ausgedehnt. Aber grundsätzlich ist es leider vorstellbar, dass ein Geldgeber entsprechende Forderungen anbringt und etwas auf der Bühne genauso sehen will, wie er es sich vorstellt. Da setzt *Ariadne* ja mit der Kritik an: Geld und Macht können die Kunst zerstören! Dass dann in der Opernhandlung doch etwas Besonderes entsteht – das ist das Wunder der Bühne und natürlich die Theaterfantasie der Autoren. Aber im Grunde ist es kunstzerstörerisch, was da zu erleben ist. Und wenn man den Text, der gesprochen wird, ernst nimmt, wird einem die Radikalität des Zugriffs des »reichsten Manns von Wien« auf das Werk des Komponisten ersichtlich. Wir sehen den reichen Herrn zwar nicht, aber wir spüren den erschreckenden Geist, der in diesem Haus herrscht.

Welche der Figuren entspricht Ihnen im echten Leben? Der Komponist, dessen ganzer Glaube an dem Werk hängt? Der Musiklehrer, der schon viel erlebt hat? Oder Zerbinetta, die das alles mit Leichtigkeit nimmt?

HF Da muss ich ehrlich sagen: ich bin der Komponist. Für mich kann es keine Eingriffe von außen geben! Und ich lasse mir von niemandem sagen, was auf der Bühne statzufinden hat.

Gilt das für den Regisseur und den Schauspieler gleichermaßen?

HF Gleichermaßen!

Auch der Theaterdirektor darf nicht in Kompromissionen denken?

HF Natürlich gibt es gewisse Zwänge, aber ich kann nicht sagen: »Dieses oder jenes streiche ich, weil das für irgendjemanden nicht angenehm klingt«. Das Theater verlangt die Radikalität einer Wahrhaftigkeit und braucht die Freiheit. Nur so kann es Seelenbildung sein, nur so kann es das geistige Rückgrat eines Landes werden. Kunst bildet uns, macht uns größer, weiter im Denken. Und wenn die Frage gestellt wird, ob Theater tatsächlich ein Lebensmittel ist, dann lautet die Antwort: ja! Denn es gibt nicht nur physische, sondern auch psychische Nahrung. Zu dieser zählt die Kunst ebenso wie die Bildung. Und wir wollen ja im Sinne der Demokratie gebildete, frei denkende Menschen, die ein selbstständiges Urteilsvermögen besitzen. Zur Menschwerdung braucht man Kunst. Und wenn die Kunst nicht frei ist, ist auch diese Menschwerdung durch die Kunst gefährdet.

In Ariadne auf Naxos ist einerseits die Position des Komponisten zu erfahren, für den Kunst das Allerheiligste ist, aber auch jene von Zerbinetta, die Theater stärker als Unterhaltungsmedium sieht. Befindet sich ein Theater immer in dieser Spannung?

HF Jetzt müsste man das Wort Unterhaltung genauer definieren. Ich will nicht die abgedroschene Formulierung wiederholen, dass in diesem Wort auch »Haltung« steckt. Mit Unterhaltung ist jedenfalls nicht gemeint, dass ich etwas genieße wie ein Gummibärchen. Sondern der Anspruch, dass mich etwas anregt und auch gescheiter macht.

Und dennoch wird oft der Wunsch nach dem schnellen Genuss an das Theater herangetragen. Selbst in einer erschütternden Tragödie stolpert womöglich eine Person – und schon lachen manche. Ein Grundbedürfnis?

HF Das ist nur der primäre Reiz. Die Person, die stolpert, hat ja vielleicht ein Problem, das sich im Stolpern äußert? Da ist es die Aufgabe des

Publikums, über diese erste Schicht der Wahrnehmung hinwegzugehen und zu schauen, was dahintersteckt. Und gerade das macht es aufregend: Nämlich, dass ich nicht bei der ersten Bananenschale verbleibe, sondern weitergehe, nicht im ersten Eindruck verharre, sondern einen zweiten, dritten zulasse. Kunst muss man sich ja auch verdienen! Beim Bildungsbürgertum, das lange so heftig gescholten wurde, zählten die Künste zum Grundwissen, zur Grundausrüstung. Sie waren gewissermaßen ein Elementarunterricht des Lebens. Dass wir in einer Zeit leben, in der man das mitunter infrage stellt, finde ich schade. Denn alles, was man weiß, was man *besser* weiß, hilft einem weiter. Wenn ich Musik zu verstehen und nicht nur zu konsumieren lerne, wird mein Erlebnis, der Gewinn, den ich aus einer Aufführung ziehen kann, größer.

Der Reiz von Ariadne auf Naxos liegt für viele unter anderem im Blick hinter die Kulissen des Theaters. Man trifft auf Unruhe, eine Diva, einen Divo, Konkurrenten. Wie sehr genießen Sie diese spezielle Welt? Wie echt ist sie?

HF Dem Funktionieren des Stücks tut diese aufgeladene Stimmung sehr gut. Diese besondere Atmosphäre und manche Konflikte gibt es ja mitunter tatsächlich. Ich selbst bin allerdings eher ein Freund der kreativen, konzentrierten Arbeit – die man in *Ariadne* nicht erlebt. Aber natürlich hat dieses Außergewöhnliche, die Unruhe, die letztlich auch durch den Haushofmeister ausgelöst wird, seinen Reiz. Die Überhöhung, die ans Farcehafte grenzt, entbehrt nicht einer gewissen Wirkung.

Anfangs sprachen wir von der Wienerischen Boshaftigkeit. Wie sieht es ganz allgemein mit dem Wiener Ton aus? Michael Heltau etwa sprach immer wieder gerne von einem speziellen »Ton«.

HF Wenn man alte Aufzeichnungen heranzieht, dann spürt man schon, dass es etwas gab, etwas Besonderes, einen Ton, von dem auch die Dichter und Dramatiker gelebt haben. Zum Beispiel ein Hofmannsthal, der dieses Zeitkolorit im *Schwierigen* oder *Unbestechlichen* verewigt hat. Man kann jetzt sagen: Weltliteratur ist es, wenn es das überwindet. Doch wenn man die Texte genau liest, wenn man ein Harnoncourt der Sprache ist, dann erkennt man schon, was durch die Nivellierung zum Hochdeutschen, durch die ein Text eine Form der Allgemeingültigkeit bekommt, passiert. Die Feinheiten,

die Vielschichtigkeiten, diese speziellen Subtexte, wo grün nicht grün ist, sondern auch ein bissel rosa, die gehen verloren. Das alles ist schwer zu vermitteln. Wenn der Invaliden in *Glaube, Liebe, Hoffnung* auf die Bühne kommt und sagt: »Na bravo«, dann ist dieses »Bravo« im Hochdeutschen ein positives Wort. Im Sinne von: »Bravo!« Es bedeutet hier aber etwas ganz anderes, das Gegenteil, nämlich [sagt es auf Wienerisch]: »Na, bravo!«

Nach wie vor genießt Wien den Ruf einer Kulturstadt. Hält das einer Überprüfung stand? Oder haben wir das einander einfach oft genug erzählt?

Ist es tatsächlich so, dass sich die Wienerinnen und Wiener vergleichsweise mehr für die Oper, fürs Theater interessieren?

HF Ich glaube schon, dass sie das machen. Alle Künstlerinnen und Künstler, die nach Wien kommen, weisen mich darauf hin. Es gibt hier schon eine ungewöhnliche Form der Begeisterung, selbst wenn die Ablenkungen, Gegenangebote und Konkurrenzen sehr groß sind. Alleine, dass in der *Zeit in Bild*, also in einer Nachrichtensendung, über Aufführungen des Musik- und Sprechtheaters berichtet wird, sagt schon sehr viel aus. Da können Sie in Deutschland lange schauen, bis Sie so etwas erleben! Bei uns hingegen ist es Normalität. Der berühmte Taxifahrer, der Ihnen sagen kann, was am Abend gespielt wird – ich weiß nicht, ob es ihn noch gibt, aber jedenfalls gab es ihn – ist schon eine Besonderheit. Oder als beim Begräbnis von Alexander Girardi Tausende trauerten... Nicht, dass sie alle im Theater gewesen wären, aber sie wussten Bescheid und es bedeutete ihnen etwas. Also ja, eine besondere Kunstfreude gab und gibt es in Wien schon, eine Euphorie für die Oper und das Sprechtheater. Warum das so ist? Das hat sicherlich viele Gründe und ich glaube nicht, dass man da alles über einen Kamm scheren kann. Aber im Vergleich zu anderen großen Städten, denken wir nur an Berlin, das ein härteres Pflaster ist, geht es uns diesbezüglich sehr gut.



Im Laufe unseres Spaziergangs haben wir zumindest einige hundert Meter in Wien zurückgelegt. Wenn Sie die Stadt ganz allgemein definieren sollten, wie würde die Beschreibung lauten?

HF Wien war immer ein Schmelztiegel der Sprachen und der Kulturen. Das hat sich nicht verändert, vielleicht nur ein wenig verschoben. Wenn man Hofmannsthal liest, und ich erwähne noch einmal den *Schwierigen*, dann spürt man ganz genau, wie groß der Einfluss des Böhmisches und Tschechischen auf Wien war, auch in der Sprache. Das war eben die Monarchie, die Mischung der unterschiedlichsten Einflüsse. Und dieses Zusammentreffen des Tschechischen, Unga-

rischen, Jüdischen, Italienischen und vieles anderen, das hat hier in Wien seinen Kulminationspunkt gefunden. Genau das macht auch das Besondere aus, das Flair, wenn man so will. Natürlich kennen wir das ebenso aus anderen großen Städten, wenn wir uns zum Beispiel London anschauen. Aber Wien wurde in einem hohen Maße durch diese Vielfalt geprägt. Und so ist es ja bis heute. Vielleicht sind es heute weniger Tschechen und Ungarn, dafür zum Beispiel Serben, Kroaten und Türken. Als Jugendlicher lebte ich hier im 16. Bezirk, und ich weiß noch, wie ich in einem Nebenzimmer unserer Wohnung für die mündliche Matura lernte. Durch das offene Fenster hörte ich türkische Musik und fand das einfach toll. Bis heute inspiriert mich das, denn jede zusätzliche Sprache, jede Kultur stellt eine ungemeine Bereicherung dar – und keine Bedrohung, wie manche leider denken.

Besetzung und Termine von *Ariadne auf Naxos* auf Seite 14

3x FLÓREZ

Im Gegensatz zu anderen Größen des Sängermarktes – wie etwa KS Elina Garanča – war KS Juan Diego Flórez (leider) nie Ensemblemitglied der Wiener Staatsoper. Trotzdem ist er seit seinem Debüt 1999 bis heute nahezu in jeder Spielzeit mehrfach auf dieser Bühne aufgetreten. Zumindest seine starke Präsenz und seine Popularität beim Publikum ließen also das Gefühl entstehen, dass er unbedingt und fix zum Haus gehört. Wobei er im ernsten Fach ebenso begeistert wie im komischen – man denke beispielsweise nur an seinen darstellerisch und stimmlich grandiosen linkisch-sympathischen Tiroler Tonio in *La Fille du régiment*. Diesen wird er in der aktuellen Saison im Dezember und Jänner erneut geben, davor kommt noch mit dem Rollendebüt als Sänger im *Rosenkavalier* ein ganz besonderes Zuckerl für die Zuschauerinnen und Zuschauer – eine punktgenaue Luxusbesetzung dieser kleinen, aber zugleich ziemlich herausfordernden Partie. Bereits am 16. November ist Flórez mit einem Solo-Programm zu erleben, einem Solistenkonzert, in dem er wieder einmal sein breites stilistisches Repertoire-Spektrum bzw. seine einzigartige Gesangskunst unter Beweis stellen wird, um auf diese Weise vielschichtige emotionale Lebenswelten zu durchmessen: So entführt er zu einer musikalischen Reise, die bei Gluck, Caccini, Carissimi ihren Anfang nimmt, natürlich über Rossini, Bellini und Donizetti führt und schließlich bei Verdi und Puccini (und wohl einer Reihe von Zugaben) endet.



← KS Juan
Diego Flórez

SOLISTENKONZERT

16. November, 20 Uhr

KS Juan Diego Flórez / Klavier Vincenzo Scalera

DER ROSENKAVALIER

18. / 22. Dezember, 18 Uhr

LA FILLE DU RÉGIMENT

25. / 28. / 30. Dezember / 2. Jänner, 19 Uhr



← Richard Wagner

Einführungsmatinee MEISTER- SINGER

Fast 50 Jahre ist es her, dass *Die Meistersinger von Nürnberg* an der Wiener Staatsoper zuletzt zur Premiere kam – die letzte Neuproduktion fand 1975 statt, die letzte *Meistersinger*-Vorstellung im Haus am Ring 2012. Am 4. Dezember ist nun endlich wieder eine Premiere dieser Wagner-Oper zu erleben. Der britische Regisseur Keith Warner, ein Wagnerianer seit seiner frühen Jugend, wird das Werk inszenieren: sein diesbezügliches Repertoire umfasst fast sämtliche Wagner-Opern, manche hat er mehrfach erarbeitet, nur *Meistersinger* fehlte bis dato noch. Musikdirektor Philippe Jordan übernimmt wie bei den beiden vorangegangenen Wagner-Premieren die musikalische Leitung, ein spektakuläres Sängerensemble – unter anderem Michael Volle als Hans Sachs, David Butt Philip als Walther, Hanna-Elisabeth Müller als Eva, Wolfgang Koch als Beckmesser und Georg Zeppenfeld als Pogner – wird zu erleben sein.

Zwei Wochen vor der Premiere, am 20. November, findet im Großen Haus die Einführungsmatinee zu den *Meistersingern* statt, es moderiert Direktor Bogdan Rošić. Dabei werden nicht nur Aspekte des Werkes erläutert, sondern es wird auch die Produktion genau beleuchtet. Mitwirkende berichten über die Probenarbeit und ihren Zugang zu der Oper, musikalische Beiträge erlauben ein Hineinhören in Klangwelten. Wer also wissen möchte, wie die neue *Meistersinger*-Produktion wird und mehr über das Werk erfahren will, sei auf diesen Sonntagvormittag verwiesen!

Sonntag, 20. November, 11 Uhr

Moderation Bogdan Rošić

Mit Mitwirkende der Premiere

Der Besuch der Matinee ist für Abonnentinnen und Abonnenten, Newsletter-Empfänger, das U27-Publikum sowie für Mitglieder des Offiziellen Freundeskreises der Wiener Staatsoper kostenlos.

Darf man Kunst VERMARKTEN?

NORBERT KETTNER



SYMBIOSE MIT MEHRWERT

Städte sind seit alters her Keimzellen sozialer, wirtschaftlicher und gesellschaftlicher Innovationen und Revolutionen. Kunst und Kultur existieren in dieser Gemengelage und definieren sie mit. Eine grundsätzliche Standortbestimmung erscheint wichtig, wenn man sich dem Thema Vermarktung einer Stadt und der Frage »Darf man Kunst vermarkten?« annähert:

Drei Viertel aller Wien-Gäste geben an, Wien aufgrund seiner kulturellen Vielfalt zu besuchen. Kunst und Kultur sind neben dem imperialen Erbe Hauptargument für einen Besuch in einer Stadt, die gerade im Bereich der klassischen Musik als Weltstadt wahrgenommen wird. Das Angebot global relevanter Institutionen, von Museen über Theater bis hin zu Konzerthäusern – die Wiener Staatsoper sei als Speerspitze namentlich erwähnt – sind die dahinterliegenden Ursachen für diese Wahrnehmung. Kunst und Kultur sind damit auch zentrales Leitmotiv der Marketingaktivitäten des WienTourismus. In der täglichen Arbeit des Stadtmarketings beschäftigt man sich allerdings nur selten mit der Metaebene des »Dürfens«. Wenn man Kunst vermarktet, hat man vielmehr das Wie und Warum vor Augen. Daraus ergibt sich allerdings auch eine Antwort auf die Frage, ob man Kunst vermarkten darf.

POPULARISIERUNG OHNE POPULISMUS

Zum Wie also: Vermarktung, auch wenn es sich um Hochkultur handelt, hat zumindest unter der Prämisse der Reichweite niederschwellig zu erfolgen. Dies passiert durch popkulturelle Aufladung, die dem Zweck dient, Zugangsbarrieren zu senken – nicht aber die Qualität des kulturellen Angebots. Qualität ist dem Publikum zumutbar. Qualität ist Existenzgrundlage und darf von der Vermarktung



nicht beeinträchtigt werden. Der Konkurrenzkampf unter den internationalen Kunstmetropolen ist groß. Der WienTourismus sieht sich als Advokat und größter internationaler Verstärker des Wiener Kunst- und Kulturliebens. Hier nähern wir uns der Antwort auf das Warum: Mit seiner Marketingtätigkeit will der WienTourismus aktiv einen Beitrag zum künstlerischen Leben in der Stadt leisten, indem er – gemäß seiner »Visitor Economy Strategie« – für Wertschöpfung sorgt. Denn Qualität muss auch finanziert werden.

Ohne (stilvolle) Vermarktung könnte es unser kulturelles Leben in seiner jetzigen Bandbreite nicht geben – mit allen Folgen für ein Land wie Österreich, dessen Stärke im Bereich der Kultur auch sein einziger wahrhaft globaler Imagefaktor ist. Schmerzlich vor Augen geführt hat uns die Pandemie, was es bedeutet, wenn diese Finanzierungsgrundlage wegbricht, die Binnennachfrage in Häusern, deren Anteil internationaler Gäste nicht selten jenseits der 80 Prozent liegt, zum Überleben nicht ausreicht. Touristische Vermarktung löst also mittelbar auch aus, dass Kunst gefördert und der Steuerzahler entlastet wird – ohne dabei den Staat aus seiner Obsorgepflicht zu entlassen. Womit sich schließlich auch die Frage beantworten lässt, ob man Kunst vermarkten darf: Man darf es nicht nur, man muss es. Wichtig ist, sich an die Spielregeln zu halten.

→ Am 19. November veranstaltet der Offizielle Freundeskreis der Wiener Staatsoper im Rahmen von Dialog am Löwensofa ein Gespräch zum Thema »Darf man Kunst vermarkten?«. Zu Gast sind Bariton Florian Boesch, der Werbe- und Strategieberater Tibor Bárci und Susanne Athanasiadis, (Leitung Marketing & Kommunikation der Staatsoper). Die Veranstaltung findet exklusiv für den Freundekreis statt. → wiener-staatsoper.at/foerdern



KS Hans Peter Kammerer als Le Bailli und Kinder der Opernschule der Wiener Staatsoper in *Werther*

LOTTES KINDER

Jules Massenets Drame lyrique *Werther* ist ab 19. November wieder an der Wiener Staatsoper zu erleben. Ein Herzstück des Werks sind die Kinderchorszenen, genial erfunden von Massenet und seinen Librettisten. In der Vorlage, Johann Wolfgang von Goethes *Die Leiden des jungen Werthers* sind die Szenen nicht direkt enthalten – und doch finden sich dort ihre Ursprünge.

»Eine derart wilde, verzückte Leidenschaft trieb mir die Tränen in die Augen. Diese aufwühlenden Szenen, diese fesselnden Bilder – Was musste das alles hergeben! Das war *Werther!* Das war mein 3. Akt.« Jules Massenet war sichtlich außer sich nach der Lektüre der französischen Übersetzung von Johann Wolfgang von Goethes *Die Leiden des jungen Werthers*, die ihm sein Librettist Georges Hartmann gegeben hatte. Der

erst fünfundzwanzigjährige Goethe hatte in seinem Briefroman das Lebensgefühl der jungen Autoren-Generation des Sturm und Drang auf den Punkt und ins Bild gebracht: Impulsive Emotionen, leidenschaftliche Kompromisslosigkeit in der Liebe wie in der Suche nach dem wahren, dem unmittelbaren künstlerischen Ausdruck. Die Geniefigur und ihr unausweichliches tragisches Ende – ein idealer Opernstoff.

Goethes Jugendwerk vermittelte aber nicht nur das atemlos getriebene Lebensgefühl des Sturm und Drang, es verbreitete auch dessen Programmatik. Was Goethe in angeblich knapp sechs Wochen niederschrieb war dabei das, was ihn selbst unmittelbar beschäftigte, emotional wie künstlerisch. Die unglücklichen Lieben zu Charlotte Buff und Maximiliane von LaRoche und der Selbstmord von Goethes Bekanntem Karl Wilhelm Jerusalem haben unmittelbaren Eingang in das Werk gefunden; aber auch die Begeisterung für die Natur und die Faszination für das Leben der »einfachen Leute«, die Werther mit so viel Nachdruck bespricht, waren Themen, die den jungen Goethe besonders beschäftigten und deren Schilderung ihm wohl auch deshalb so wunderbar gelang. Es sind typische Themen der Stürmer und Dränger, die sich, unter anderem von Jean-Jacques Rousseaus Schriften beeinflusst, auf die Suche nach dem Ungekünstelten, »Unverdorbenen« in der menschlichen Existenz begaben.

Im *Werther* findet Goethe für diesen programmatischen Themenkomplex atmosphärisch starke Bilder, die zugleich eine wichtige Funktion in der Dramaturgie des Romans übernehmen. Wie Goethes eigene Angebetete Charlotte Buff hat die Lotte im Roman zahlreiche Geschwister, um die sie sich kümmert. An ihnen und an den Kindern des Dorfes erzählt Goethe ein Ideal der Unschuld. In verschiedenen Stadien des Romans verwendet er es, um die Figur der Lotte mit mütterlichen Zügen zu versehen, um das schwere Leben einfacher Leute noch deutlicher zu illustrieren, um grundlegende Plädoyers für das Kindliche zu formulieren.

Jules Massenet und seine Librettisten Edouard Blau, Paul Milliet und Georges Hartmann gestalten diese atmosphärisch wie programmatisch wichtigen Szenen aus Goethes Werk dramatisch weiter und kommen so zu einem bemerkenswerten Element in der Dramaturgie der Oper *Werther*. »Lottes Kinder«, wie Werther sie im Roman wiederholt nennt, bilden den Kinderchor, der schon im Sommer das Lied von der Geburt Jesu Christi einstudiert. Das Sujet des nahenden Weihnachtsabends, das auch in Goethes Briefroman bedeutsam ist, wird dadurch stark aufgewertet, die Kinder werden unmittelbar mit dem neugeborenen Christuskind in Zusammenhang gesetzt. Am Schluss der Oper liegt ihr Lied über der Szene, in der Werther in Lottes Armen stirbt.

Die wirksame Weiterentwicklung und auch die inhaltliche Entscheidung für Kinderchor und Weihnachtslied ist Massenet und seinen Librettisten zuzuschreiben. Die gedankliche Anlage findet sich in den Kinderszenen in *Die Leiden des jungen Werthers*.

Den 17. Mai

Noch gar einen braven Mann habe ich kennen lernen, den fürstlichen Amtmann, einen offenen, treuerherzigen Menschen. Man sagt, es soll eine Seelenfreude sein, ihn unter seinen Kindern zu sehen, deren er neun hat; besonders macht man viel Wesens von seiner ältesten Tochter. Er hat mich zu sich gebeten, und ich will ihn ehster Tage besuchen. Er wohnt auf einem fürstlichen Jagdhofe anderthalb Stunden von hier, wohin er nach dem Tode seiner Frau zu ziehen die Erlaubnis erhielt, da ihm der Aufenthalt hier in der Stadt und im Amtshause zu weh tat.

Am 27. Mai

Ich bin, wie ich sehe, in Verzückung, Gleichnisse und Deklamation verfallen und habe darüber vergessen, dir auszuerzählen, was mit den Kindern weiter geworden ist. Ich saß, ganz in malerische Empfindung vertieft, die dir mein gestriges Blatt sehr zerstückt darlegt, auf meinem Pfluge wohl zwei Stunden. Da kommt gegen Abend eine junge Frau auf die Kinder los, die sich indes nicht gerührt hatten, mit einem Körbchen am Arm, und ruft von weitem: »Philipps, du bist recht brav.« Sie grüßte mich, ich dankte ihr, stand auf, trat näher hin und fragte sie, ob sie die Mutter von den Kindern wäre. Sie bejahte es, und indem sie dem ältesten einen halben Weck gab, nahm sie das kleine auf und küßte es mit aller mütterlichen Liebe. »Ich habe«, sagte sie, »meinem Philipps das Kleine zu halten gegeben und bin mit meinem Ältesten in die Stadt gegangen, um Weißbrot zu holen und Zucker und ein irden Breipfännchen.« [...]

Ich sage dir, mein Schatz, wenn meine Sinne gar nicht mehr halten wollen, so lindert all den Tumult der Anblick eines solchen Geschöpfes, das in glücklicher Gelassenheit den engen Kreis seines Daseins hingehet, von einem Tage zum andern sich durchhilft, die Blätter abfallen sieht und nichts dabei denkt, als daß der Winter kommt.

Seit der Zeit bin ich oft draußen. Die Kinder sind ganz an mich gewöhnt, sie kriegen Zucker, wenn ich Kaffee trinke, und teilen das Butterbrot und die saure Milch mit mir des Abends. Sonntags fehlt ihnen der Kreuzer nie, und wenn ich nicht nach der Betstunde da bin, so hat die Wirtin Ordre, ihn auszuzahlen.

Sie sind vertraut, erzählen mir allerhand, und besonders ergetze ich mich an ihren Leidenschaften und simpeln Ausbrüchen des Begehrrens, wenn mehr Kinder aus dem Dorfe sich versammeln.

Viel Mühe hat michs gekostet, der Mutter ihre Besorgnis zu nehmen, sie möchten den Herrn inkommodieren.

Am 16. Junius

[...] Ich war ausgestiegen, und eine Magd, die ans Tor kam, bat uns, einen Augenblick zu verziehen, Mam-sell Lottchen würde gleich kommen. Ich ging durch den Hof nach dem wohlgebauten Hause, und da ich die vorliegenden Treppen hinaufgestiegen war und in die Tür trat, fiel mir das reizendste Schauspiel in die Augen, das ich je gesehen habe. In dem Vorsaale wimmelten sechs Kinder von elf zu zwei Jahren um ein Mädchen von schöner Gestalt, mittlerer Größe, die ein simples weißes Kleid mit blaßroten Schleifen an Arm und Brust anhatte. Sie hielt ein schwarzes Brot und schnitt ihren Kleinen rings herum jedem sein Stück nach Proportion ihres Alters und Appetits ab, gabs jedem mit solcher Freundlichkeit, und jedes rief so ungekünstelt sein: »Danke!« indem es mit den kleinen Händchen lange in die Höhe gereicht hatte, ehe es noch abgeschnitten war, und nun mit seinem Abendbrote vergnügt entweder wegsprang oder nach seinem stillern Charakter gelassen davonging nach dem Hoftore zu, um die Fremden und die Kutsche zu sehen, darin ihre Lotte wegfahren sollte. »Ich bitte um Vergebung«, sagte sie, »daß ich Sie hereinbemühe und die Frauenzimmer warten lasse. Über dem Anziehen und allerlei Bestellungen fürs Haus in meiner Abwesenheit habe ich vergessen, meinen Kindern ihr Vesperbrot zu geben, und sie wollen von niemanden Brot geschnitten haben als von mir.« [...]

Am 29. Junius

Vorgestern kam der Medikus hier aus der Stadt heraus zum Amtmann und fand mich auf der Erde unter Lottens Kindern, wie einige auf mir herumkrabbelten, andere mich neckten, und wie ich sie kitzelte und ein großes Geschrei mit ihnen erregte. Der Doktor, der eine sehr dogmatische Drahtpuppe ist, unterm Reden seine Manschetten in Falten legt und einen Kräusel ohne Ende herauszupft, fand dieses unter der Würde eines gescheiten Menschen, das merkte ich an seiner Nase. Ich ließ mich aber in nichts stören, ließ ihn sehr vernünftige Sachen abhandeln und baute den Kindern ihre Kartenhäuser wieder, die sie zerschlagen hatten. Auch ging er darauf in der Stadt herum und beklagte, des Amtmanns Kinder wären so schon ungezogen genug, der Werther verderbe sie nun völlig.

Ja, lieber Wilhelm, meinem Herzen sind die Kinder am nächsten auf der Erde. Wenn ich ihnen zusehe und in dem kleinen Dinge die Keime aller Tugenden, aller Kräfte sehe, die sie einmal so nötig brauchen werden, wenn ich in dem Eigensinne künftige Standhaftigkeit und Festigkeit des Charakters, in dem Mutwillen guten Humor und Leichtigkeit, über die Gefahren der Welt hinzuschlüpfen, erblicke, alles so unverdorben, so ganz! – immer, immer wiederhole ich dann die

goldenen Worte des Lehrers der Menschen: Wenn ihr nicht werdet wie eines von diesen! Und nun, mein Bester, sie, die unseresgleichen sind, die wir als unsere Muster ansehen sollten, behandeln wir als Untertanen. Sie sollen keinen Willen haben! – Haben wir denn keinen? und wo liegt das Vorrecht? – Weil wir älter sind und gescheiter! – Guter Gott von deinem Himmel, alte Kinder siehst du und junge Kinder und nichts weiter; und an welchen du mehr Freude hast, das hat dein Sohn schon lange verkündigt. Aber sie glauben an ihn und hören ihn nicht, – das ist auch was Altes! – und bilden ihre Kinder nach sich und – Adieu, Wilhelm! Ich mag darüber nicht weiter radotieren.

[Der Herausgeber an den Leser]

Gegen zehn Uhr rief Werther seinem Bedienten, und unter dem Anziehen sagte er ihm, wie er in einigen Tagen verreisen würde, er solle daher die Kleider auskehren und alles zum Einpacken zurechtmachen; auch gab er ihm Befehl, überall Kontos zu fordern, einige ausgeliehene Bücher abzuholen und einigen Armen, denen er wöchentlich etwas zu geben gewohnt war, ihr Zugeteiltes auf zwei Monate vorauszubezahlen.

Er ließ sich das Essen auf die Stube bringen, und nach Tische ritt er hinaus zum Amtmanne, den er nicht zu Hause antraf. Er ging tiefsinnig im Garten auf und ab und schien noch zuletzt alle Schwermut der Erinnerung auf sich häufen zu wollen.

Die Kleinen ließen ihn nicht lange in Ruhe, sie verfolgten ihn, sprangen an ihm hinauf, erzählten ihm, daß, wenn morgen und wieder morgen und noch ein Tag wäre, sie die Christgeschenke bei Lotten holten, und erzählten ihm Wunder, die sich ihre kleine Einbildungskraft versprach. »Morgen!« rief er aus, »und wieder morgen! und noch ein Tag!« – und küßte sie alle herzlich und wollte sie verlassen, als ihm der kleine noch etwas in das Ohr sagen wollte. Der verriet ihm, die großen Brüder hätten schöne Neujahrswünsche geschrieben, so groß! und einen für den Papa, für Albert und Lotten einen und auch einen für Herrn Werther; die wollten sie am Neujahrstage früh überreichen. Das übermannte ihn, er schenkte jedem etwas, setzte sich zu Pferde, ließ den Alten grüßen und ritt mit Tränen in den Augen davon.

WERTHER

19. / 22. / 25. / 29. November 2022

Musikalische Leitung Alejo Pérez

Inszenierung Andrei Šerban

Mit Dmitry Korchak / Julie Boulianne /

Attila Mokus / Maria Nazarova /

KS Hans Peter Kammerer / Andrea Giovannini /

Jack Lee

Haltungsübung Nr. 67

Meinungsvielfalt schätzen.



Das Schöne an Meinungen ist, dass jeder Mensch eine hat. Das Komplizierte ist: Viele haben eine andere als wir. Wir können jetzt einfach versuchen, lauter zu schreien. Oder Haltung zeigen und zuhören. Und vielleicht draufkommen, dass wir falsch liegen. Oder alle ein wenig richtig.

derStandard.at

Der Haltung gewidmet.

DER STANDARD

**17.11.2022
–5.11.2023**

Ingeborg Bachmann Eine Hommage



Ingeborg Bachmann © Kurt Husnik, 1964; Erigettliche Einschätzung

Literaturmuseum



Österreichische
Nationalbibliothek

**Johannesgasse 6
1010 Wien
www.onb.ac.at**

DER ERSTE *moderne Klassiker*

Patrick Lange dirigiert

Piotr Iljitsch Tschaikowskis Dornröschen



Seit seinem Debüt mit Puccinis *Madama Butterfly* im November 2010 ist Patrick Lange regelmäßig an der Wiener Staatsoper zu Gast. In der aktuellen Saison stehen nicht nur Vorstellungen der *Fledermaus* und des Ballettabends *Im siebten Himmel* mit Musik der Strauss-Familie, Gustav Mahlers und Georges Bizets auf seinem Programm am Pult des Orchesters der Wiener Staatsoper, sondern auch die musikalische Leitung und Einstudierung einer großen abendfüllenden Tanzproduktion: Martin Schläpfers *Dornröschen*. Anne do Paço sprach mit Patrick Lange über Piotr Iljitsch Tschaikowskis Partitur und die Arbeit an *Dornröschen*.

Dornröschen gilt als die vielleicht perfekteste, meisterhafteste Ballettpartitur aus dem 19. Jahrhundert. Was zeichnet sie aus?

PATRICK LANGE Piotr Iljitsch Tschaikowski ist der erste moderne Klassiker. Während Richard Wagner ja die Form der »Nummer« aufgegeben und seine Musikdramen durchkomponiert hat, hält Tschaikowski im *Dornröschen* an einer Nummerndramaturgie fest, versteht es aber, diese auf ganz eigene Weise mit einer Musik zu füllen, die nicht nur von einer faszinierenden Eleganz und Virtuosität, sondern auch einem großen

Klangreichtum geprägt ist. Nach Adolphe Adam und Léo Delibes war es Tschaikowski, dem es gelang, die Ballettmusik aus der Ecke der »Gebrauchsmusik« herauszuholen und gleichwertig neben die Oper und die symphonische Literatur zu stellen. Nicht zufällig gibt es von *Schwanensee*, *Dornröschen* und *Nussknacker* auch Orchestersuiten, die heute zum festen Konzertrepertoire gehören.

Für die Dornröschen-Handlung spielen mehrere Zeitsprünge eine zentrale Rolle: Zwischen dem Prolog und dem ersten Akt sind es 16 Jahre, zwischen dem ersten und zweiten Akt hundert. Findet sich ein Spiel mit verschiedenen Zeitebenen auch in der Partitur?

- PL Ja, und das ist interessant: Die Tänze sind nicht nur Walzer, Mazurkas und Polaccas, sondern es gibt auch Anklänge an ältere Formen wie Menuett, Gavotte, Farandole oder die klassische Rondoform. Und nicht zu vergessen – bevor es am Ende des dritten Aktes im vollen Orchester zum großen Finale mit Apotheose kommt – die meisterhafte Sarabande, die in der ganzen Anlage eine barocke Stilkopie ist, allerdings symphonisch gesetzt. Wir hören hier einen Klassizismus, der Tschaikowskis große Bewunderung für Mozart, aber auch Bach zeigt, jedoch durch rhythmische Verschiebungen und harmonische Erweiterungen eine neue, ganz eigene Färbung erhält.

In einem Brief an seine Freundin und Mäzenin Nadeschda von Meck schrieb Tschaikowski: »Ich habe mit besonderer Sorgfalt und Liebe an der Instrumentierung gearbeitet und einige ganz neue Kombinationen für das Orchester gewählt, die, wie ich hoffe, sehr schön und interessant klingen.«

- PL Von den vielen Beispielen, die hier zu nennen wären, möchte ich zwei herausheben. Zum einen integriert Tschaikowski neben den Trompeten zwei Pistons, die wir aus dem französischen Orchester kennen. Dies verändert den Klang des hohen Blechs, rundet ihn ab. Und eine instrumentatorische Besonderheit fällt sofort ins Auge: der Einsatz des Klaviers. Zwar verwendet Tschaikowski auch in einer Oper wie *Pique Dame* das Klavier, aber im *Dornröschen* ist interessant, dass er es im dritten Akt die Harfe ablösen lässt. Für die Interpretation des dritten Aktes sollte man sich die Frage stellen, wieso er dies tut.

Leider ist mir keine Äußerung Tschaikowskis zu dieser Entscheidung bekannt. Im Kontext der

Ballett-Handlung ist diese Klangverschiebung aber sehr interessant: Nach dem zweiten Akt ist die Geschichte ja eigentlich abgeschlossen, Aurora gerettet. Aus dem todesähnlichen Schlaf öffnet sich der Blick in eine neue Zeit – und im Orchester weicht die »rauschende«, volle, sehr romantische Harfe dem trockeneren, teils perkussiver eingesetzten Klavier, was dem Klangbild schärfere Konturen verleiht.

- PL Also auch in der Klangsprache der Blick in ein neues Zeitalter, ein Sprung in Richtung Moderne ...

... zu Klang-Konstellationen, die Momente enthalten, in denen man einen Pulcinella Strawinskis bereits anklingen hört.

- PL Interessant ist auch eine Nummer wie die des Katers und der Katze im dritten Akt, die mit Oboen, Englischhorn und Fagott zum einen sehr lautmalerisch angelegt ist. Aber hinein setzt Tschaikowski diese schneidenden Akkorde im schweren Blech und den Streichern. Auch das ist für 1890 wirklich modern. – Und dann ist es aber doch dieser ganz typische Tschaikowski-Klang, den man schon nach wenigen Tönen erkennt, der die gesamte Komposition durchzieht: weniger das Elegische, die großen Linien, die seine Symphonien so sehr prägen, als diese wunderschöne Eleganz des Tänzerischen. Und wie das Wiener Staatsopernorchester diese zu entfalten vermag, ist zum Niederknien. Es ist einfach ein unfassbar gutes Orchester mit einer sensationellen Tradition.

*In Ihrer Orchesterprobe zu *Dornröschen* heute Morgen waren viele junge Musikerinnen und Musiker ...*

- PL ... die diese Tradition aber vollständig in sich aufgesogen haben, so dass man – auch wenn einige das *Dornröschen* noch nie gespielt haben – sehr schnell zu dem kommt, was man sich wünscht. Und selbst wenn das, was das Orchester mir anbietet, nicht der Idee entspricht, mit der ich in die Probe gegangen bin, so ist doch alles von einer derartigen Musikalität durchdrungen, dass es einfach eine Freude ist. Es geht darum, gemeinsam Musik zu machen – und dafür öffnet sich mit einer Partitur wie *Dornröschen* ein großes Feld: die vielen Nummern unterschiedlichsten Charakters, die vielen Töne, die in all diesen kleinen, sehr feinen Passagen zu spielen sind, alle Instrumentengruppen sind sehr anspruchsvoll behandelt, selbst im Becken gibt es eine Passage, deren

Tempo für jeden Schlagzeuger eine große Herausforderung ist. *Dornröschen* erfordert ein hochvirtuoses, sehr präzises Orchester. Es ist alles andere als eine Partitur, die sich einfach so »wegspielt«, es braucht eine intensive Auseinandersetzung.

Bereits im Fall des Schwanensee musste Tschaikowski es ertragen, dass an seinem Werk Veränderungen, Umstellungen, Striche und Ergänzungen von fremder Hand vorgenommen wurden. Auch Dornröschen kam 1890 in der Choreographie von Marius Petipa nicht in seiner Originalfassung zur Uraufführung, sondern mit einer ganzen Reihe von Strichen: Aus dem zweiten Akt entfielen die Tänze der Baronessen, Comtessen und Marquisen, die Variation der Aurora sowie der als großes Violinsolo für den berühmten Geiger Leopold Auer konzipierte Entreacte. Und auch im dritten Akt gab es Striche.

PL Auch Martin Schläpfer hat sich im zweiten Akt zu einem radikalen Eingriff entschieden. Prinz Désiré tritt bei ihm nicht mit Tschaikowskis Jagdmusik ins Geschehen, sondern mit einer zeitgenössischen Komposition: *Anahit* von Giacinto Scelsi. Es ist eine großartige Idee, mit dem Prinzen zu dieser Musik in eine neue Zeit aufzubrechen. *Anahit* ist ein Violinkonzert, das in seinen mikrotonalen Reibungen eine ganz große Poesie entfaltet und sich schließlich – nachdem Aurora aus ihrem hundertjährigen Schlaf erlöst wurde – mit dem großen Violinsolo des Entreactes verbindet und so in Tschaikowskis Welt zurückführt. Abgesehen von diesem Einschub sowie einigen wenigen, sehr kleinen Strichen, spielen wir die Partitur aber im Original, wie von Tschaikowski konzipiert, denn in diesem stimmt einfach alles ...

... wofür auch Martin Schläpfer, der bereits bei seinem Schwanensee auf die so gut wie nie als Ballett zu erlebende Originalfassung zurückgriff, ein untrügliches Gespür hat.

PL Für mich ist die Zusammenarbeit mit Martin Schläpfer so schön, faszinierend und inspirierend, weil er so unglaublich musikalisch ist, was man nicht von allen Choreographen sagen kann. Ihm geht es nicht um ein Setzen von Schritten, sondern um ein Musizieren mit dem Körper und entsprechend verlangt er auch von seinen Tänzerinnen und Tänzern, dass sie nicht zählen, sondern die Musik hören, auf ihre Motive und Farben reagieren.

DORNRÖSCHEN

Ballett in einem Prolog & drei Akten

1. / 4. / 7. / 12. / 20. November /

21. / 23. / 27. / 29. Dezember 2022

Musik Piotr I. Tschaikowski & Giacinto Scelsi

Choreographie Martin Schläpfer & Marius Petipa

Musikalische Leitung Patrick Lange

Bühne Florian Etti Kostüme Catherine Voeffray

Licht & Video Thomas Diek Mit u.a. Esina / Papava /

Kang / Bottaro / Konovalova / Avraam / Schoch /

Jovanovic / Kato – Kimoto / Peci / Saye / Menha /

Carroll / Lavignac / Dato / Popov / Vizzcayo

Wiener Staatsballett / Studierende der

Ballettakademie der Wiener Staatsoper

Orchester der Wiener Staatsoper

TANZPODIUM: *Ballet Class*

In der Reihe Tanzpodium stellt sich die Direktion des Wiener Staatsballetts aktuellen Themen oder gibt Einblicke in Arbeitsweisen, wie am 12. November, wenn Ballettdirektor Martin Schläpfer sich der Ballet Class widmet. Das tägliche Training ist die Basis alles Tanzens. Es ist Übung und mehr: Exerzitium im wirklichen Sinne des Wortes. Es schult den Tänzer – lässt ihn wachsen im Körper und Geist. Die Schulen und Lehren für die tägliche Class sind vielfältig. Martin Schläpfer zählt heute nicht nur zu den bedeutendsten Choreographen seiner Generation, sondern ist ein wichtiger Ballettpädagoge, der – basierend auf der klassischen Tanztechnik – seine eigene Weise des Trainings entwickelt hat. Im *Tanzpodium: Ballet Class* spricht er über Methoden und die Bedeutung des Trainings für die künstlerischen Prozesse und erläutert anhand ausgewählter Beispiele mit einem Mitglied des Wiener Staatsballetts verschiedene Techniken.

12. November / 15 Uhr / Gustav Mahler-Saal der Wiener Staatsoper Mit Martin Schläpfer und Mitgliedern des Wiener Staatsballetts



Martin Schläpfer

DANCE MOVIES 2022/23

Das Filmprogramm des Wiener Staatsballetts in Zusammenarbeit mit dem Filmcasino

Nach vier erfolgreichen Matineen setzt das Wiener Staatsballett seine Kooperation mit den Kinos Filmcasino und Filmhaus am Spittelberg fort. Abermals stehen Tanzfilme unterschiedlicher Genres auf dem Programm und lassen vielseitige Perspektiven auf die Künstler*innen der Premieren und des Repertoires des Wiener Staatsballetts zu. Nachgespräche bieten die Möglichkeit zum Dialog.

Eröffnet wird die Reihe am 6. November mit der Österreichpremiere einer neuen Dokumentation über George Balanchine. *In Balanchine's Classroom* gewährt mit nie zuvor gezeigtem Archivmaterial Einblicke in Trainings und Proben Balanchines, dessen Choreographien bis heute »State of the Art« sind und auch im Repertoire des Wiener Staatsballetts einen festen Platz haben. In Interviews mit ehemaligen Tänzer*innen und Weggefährten des »Erneuerers des



Filmstill *In Balanchine's Classroom*

klassischen Balletts« wird vor allem die Frage diskutiert, wie Balanchines Erbe heute lebendig gehalten werden kann.

Am 5. Februar entführt uns *Dance Maker* in die New Yorker Tanz-Szene der 1990er Jahre. Im Mittelpunkt steht mit Paul Taylor einer der Pioniere des Modern Dance, dessen eigene Compagnie zu den aufregendsten seiner Zeit zählte. Die Vorbereitungen von der Konzeption über die Proben bis zur Premiere von Taylors *Piazzolla Caldera* bilden den Rahmen der für einen Oscar nominierten Dokumentation, die einen intensiven Blick auf den Künstler Taylor wirft, aber auch dessen Wurzeln und Arbeit mit den Tänzer*innen kommentiert. Der Film ist eine großartige Einführung in Taylors Schaffen, aus welchem mit *Promethean Fire* erstmalig ein Werk mit dem Wiener Staatsballett zu sehen sein wird.

Anlässlich von Rudolf Nurejews 85. Geburtstag im März erleben wir im Biopic *The White Crow* die Zeit um jenes legendäre Paris-Gastspiel des Kirow-Balletts, das der Ausnahmetänzer zum Anlass nahm, nicht mehr in die Sowjetunion zurückzukehren. Großes Kino und zugleich spannender Ballettkrimi ist Ralph Fiennes' Spielfilm, der Nurejew als Weltstar des Tanzes ehrt.

Zur Premiere *Goldberg-Variationen* erzählt der Film *Mr. Gaga* am 23. April die faszinierende Geschichte des israelischen Choreographen Ohad Naharin, dessen frühes Werk *Tabula Rasa* das Wiener Staatsballett zeigt. Von den Anfängen als junger Tänzer in New York bis zu seiner Direktion der Batsheva Dance Company gewährt die Dokumentation tiefe Einblicke in die Künstlerseele Naharins.

In Balanchine's Classroom

Connie Hochman / US 2020 / 88 Min / engl. OF
6. November 2022, 13 Uhr / Filmcasino
Nachgespräch mit Liudmila Konovalova

Paul Taylor: Dance Maker

Matthew Diamond / US 1998 / 98 Min / engl. OF
5. Februar 2022, 13 Uhr / Filmcasino
Nachgespräch mit Richard Chen See (New York),
ehemaliger Tänzer der Paul Taylor Dance Company

Nurejew. The White Crow

Ralph Fiennes / GB 2018 / 122 Min / OmU
12. März 2023, 13 Uhr / Filmhaus
Nachgespräch mit Weggefährten
Rudolf Nurejews

Mr. Gaga. Der Choreograph Ohad Naharin

Tomer Heymann / IL/SE/DE/NL 2015 /
100 Min / OmU
23. April 2023, 13 Uhr / Filmcasino
Nachgespräch mit Beteiligten der Produktion
Tabula Rasa

Eintritt 9 Euro, Saisonpass 28 Euro

8 Euro für Förderinnen und Förderer des Freundeskreis Wiener Staatsballett sowie Ö1 Clubmitglieder

Weitere Informationen, Termine und Tickets unter
→ filmcasino.at





NACKTER MENSCH IN LEEREM RAUM

Kirill Serebrennikov ist Regisseur des Jahres

Bei der internationalen Kritikerumfrage für das Jahrbuch der Fachzeitschrift *Opernwelt* wurde Kirill Serebrennikov als Regisseur des Jahres geehrt. Das Porträt des der Wiener Staatsoper, deren neuen *Parsifal* er 2021 inszenierte, auch weiterhin verbundenen großen Theaterschaffenden verfasste Chefdramaturg Sergio Morabito.

Kirill Semjonowitsch Serebrennikov ist ein Universalist der darstellenden Künste. Er inszeniert in Schauspiel, Ballett und Oper, bei Crossoverprojekten und im Performancebereich und ist dabei oft als sein eigener Bühnen- und Kostümbildner unterwegs, er ist Drehbuchautor und Kinoregisseur, er realisiert Fernsehproduktionen und Musikvideos – und ist zugleich das genaue Gegenteil eines Monomanen oder gar Berserkers. Als Regisseur begegnet er allen

Mitwirkenden – ob vor oder hinter der Bühne, ob jemand als Hauptdarsteller oder zum ersten Mal auf einer Bühne steht – mit der gleichen wertschätzenden Hochachtung. Und er ist Ermöglicher, Förderer und Kommunikator weit über sein im engeren Sinne persönliches Schaffen hinaus. Als Festivalleiter kuratierte er mit »Territory« und »Platforma« zwei langfristig angelegte und für die Etablierung zeitgenössischer Musik, Theater- und Performancekunst in Russland

entscheidende Veranstaltungsreihen. Als Pädagoge prägte er eine ganze Generation junger Theaterschaffender, zentral mit Gründung des »Siebten Studios« als Ausbildungslehrgang für Schauspiel und Regie am Moskauer Künstlertheater. Nachdem 2012 die »Goldene Maske« zum ersten Mal in der Geschichte des gleichnamigen nationalrussischen Theaterpreises der Abschlussproduktion einer Schauspielklasse zuerkannt worden war, sollten zahlreiche Absolventen des »Siebten Studios« zu Protagonisten von Serebrennikovs eigenem Theater werden, für das er das Moskauer Gogol-Theater aus postsowjetischem Dornröschenschlaf wachküsst, als »Gogol Zentrum« in eine Plattform ästhetischer und zivilgesellschaftlicher Verständigung verwandelte und zu beispiellosem, auch internationalem Erfolg führte: ein Erfolg, der allen Bestechungs-, Erpressungs- und Diffamierungsversuchen des russischen Kulturministeriums trotzt, das 2012 mit Berufung eines Marketingfachmanns und bekennenden Stalinisten de facto in ein Propagandaministerium umgewandelt worden war (und wohl zur maßgeblich treibenden Kraft hinter dem Schauprozess und dem 2020 über Serebrennikov verhängten Unrechtsurteil wurde).

Für jedes seiner Projekte holt Serebrennikov einen »Störer« mit ins Boot: ob den agent provocateur und Regiekollegen Konstantin Bogomolov für die Rolle des Valmont in Heiner Müllers *Quartett (Müllermaschine)* oder den Rapper Husky, der in *Vier kleine Tragödien* (nach Puschkin) mit düsteren Rhythmen und Reimen aller offiziellen Schönfärberei der sozialen Realität im Lande eine Absage erteilt; ob singende und musizierende Geflüchtete, die in *Nabucco* auf Verdis Oper mit Klängen ihrer verlorenen Heimat antworten, oder Mitglieder der russischen Mannschaft für Rollstuhltanz, die in *Ein Held unserer Zeit* Seite an Seite mit den Solisten und dem Corps de Ballett des Bolschoi Theaters agieren; oder auch der russisch-deutsche Schauspieler Nikolay Sidorenko, der auf der Bühne der Wiener Staatsoper im *Parsifal* den jugendlichen »reinen Toren« verkörpert. Neben der inhaltlichen, stückbezogenen Motivation sind diese »Störmanöver« ein Angebot an jeden Mitwirkenden, einen fremden Blick auf das eigene Metier und Selbstverständnis zuzulassen und dieses weiterzuentwickeln.

Wenn wir uns fragen, was diesen Künstler auch in der Opernregie zu solch außerordentlichen Würfen wie den Moskauer *Goldenen Hahn* (2011), die Stuttgarter *Salome* (2015), die Zürcher *Cosi* (2018) oder den Wiener *Parsifal* (2021) befähigt, dann stellt sein rezeptives und kommunikatives Sensorium sicher eine der entscheidenden Voraussetzungen dar. Die zurückhaltend-besonnene Art und Weise, wie er sich seiner ersten »echten« Opernregie annäherte – nämlich über

den Umweg installativer und konzertant-performativer Formate – unterscheidet Serebrennikov von vielen in der Oper dilettierenden Film- und Schauspielregisseuren. Zudem kennt Serebrennikov den state of the art der Opernregie. Er weiß, dass er in eine Tradition eintritt, die er studieren muss, wenn er diese weiterführend verwandeln möchte. Eine Oper verlangt von der Regie eine sehr spezifische Phantasieleistung, um im Ausloten der Zwischenräume ihres aus Noten und Worten gefügten Zeichen-Systems, das die Zeit des theatralischen Ereignisses weitgehend vorstrukturiert, eine ebenso konstruktive wie subversive Lust an der Fremdbestimmung zu entwickeln; an der Besonderheit der Aufgabenstellung liegt es, dass es häufig die interessantesten Theatermacher sind, die an der Oper scheitern.

Serebrennikovs Schaffen erwies sich von Anbeginn als hochmusikalisch und musikaffin: Den Film *Yurev den (St. Georgs-Tag*, 2008) über eine erfolgreiche Opernsängerin, die vor der geplanten Übersiedlung in den Westen in den Sog ihrer russischen Wurzeln gerät, grundieren Fragmente aus Verdis *Macht des Schicksals* und Kammermusik von Sergej Newski; im Psychodrama *Izmena (Betrug*, 2012) ist es Rachmaninows sinfonische Dichtung *Toteninsel*, die den Abstieg ins Unbewusste der Helden begleitet; Bilder und Handlung von *Leto (Sommer*, 2018) sind ganz aus den Rocksongs der Bands *Zoopark*, *Talking Heads*, *Iggy Pop* und natürlich *Kino* entwickelt, deren situatives und narratives Potential musikvideoartige Sequenzen spielerisch entfalten. Als kinematographisches Kleinod sei noch die Miniatur *Phonograph* (2016) erwähnt, der eine verlorenglaubte und 1997 wiederentdeckte, kaum einminütige Edison-Tonaufnahme aus dem Jahr 1890 zugrunde liegt, die die Stimmen von Tschaikowski und seiner Entourage bewahrt hat. Sie zeigt in nuce das Wunder, das große Opernregie zu schaffen vermag: zu einer fixierten Tonspur einen visuellen Kontrapunkt zu komponieren, der diese nicht verdoppelt, sondern auf erweiterte Reflexions- und Wahrnehmungsebenen öffnet und ein neues Kunstwerk schafft.

Aus Serebrennikovs Schauspielarbeit sei *Kafka* (2016) exemplarisch hervorgehoben. Nach dem Besuch dieser Vorstellung am Gogol-Zentrum notierte ich: »Alle theatralische Aktion: jeder Gang, jeder stimmliche Gestus, jedes Lachen dieser Hommage an Kunst und Leben des Titelhelden ist zugleich Teil einer Partitur aus Geräuschen und Klängen. Mit den auf der Bühne mitwirkenden Musikern realisieren die Schauspieler virtuos einstudierte, dabei zugleich fragmentierte und neu arrangierte musikalische ›Nummern‹ (darunter Schuberts *Erlkönig*, Musical-songs, Klaviermusik). Man könnte die Tonspur dieses

Abends abkoppeln und würde bei geschlossenen Augen ein faszinierendes Hörspiel erleben. Das erstaunliche ist, dass diese Gesamtkomposition völlig unangestrengt, »subkutan«, um nicht zu sagen »hinterrücks« sich realisiert. Denn das gesamte Ensemble spielt frei und befreit – keinen Moment stellt sich der Eindruck eines kunstgewerblichen Kunstwillens ein. Niemand »erfüllt« etwas, sondern: Etwas entsteht. Ein Teil des Geheimnisses verdankt sich gewiss der unglaublichen Aufmerksamkeit, Wachheit und Intelligenz, mit der das Ensemble einander wahrnimmt und zuhört – immer aus ganz individuellen Haltungen der Figuren heraus, auch und gerade in den choreografierten Momenten. Man kann nicht mehr trennen zwischen Schauspielern und Musikern: Der gleiche Akteur kann mit derselben punktgenauen Fokussierung einen Scheinwerfer führen oder ein Cello-Solo intonieren.«

Serebrennikovs Vermögen, von einer Partitur ausgehend einen szenischen Kosmos zu entfalten, ermöglichte ihm, eine Reihe bedeutender Operninszenierungen per »Fernregie« zu realisieren, was im Schauspiel seiner Einschätzung nach nicht möglich gewesen wäre. Das von ihm entwickelte Arbeitsmodell sei mit erheblichem Mehraufwand für ihn verbunden gewesen, aber über ausreichend Zeit habe er im Hausarrest ja verfügt, wie der Regisseur rückblickend lakonisch feststellte. Dieses Modell ist oft genug beschrieben worden, es braucht an dieser Stelle nicht nochmals zu geschehen. Viel wichtiger ist es, sich einer weiteren, vielleicht sogar *der entscheidenden Dimension* von Serebrennikovs Theaterarbeit zu nähern.

Im Wiener *Parsifal* ist eine strukturierte Verwebung zwischen dem Bühnengeschehen und dem in Russland vorproduzierten Filmmaterial gelungen, die in ihrer Raffinesse und Musikalität mit dem »medialen Overkill« äußerlich zunächst vielleicht ähnlich wirkender Inszenierungsangebote nichts zu tun hat. Angesichts der Virtuosität, mit der Serebrennikov hier wie andernorts mit den digitalen Medien jongliert, mag die Minimaldefinition seines Theaters überraschend archaisch erscheinen: Ausgangs- und Zielpunkt seines Theaters sei, so der Regisseur, der nackte Mensch in einem leeren Raum.

In zahlreichen Filmsequenzen seines *Parsifal* ist die Projektionsfläche identisch mit den Körpern der Häftlinge. Der Wagner'sche Mythenmix konkretisiert sich in Piktogrammen der Gefängnissubkultur: Der Speer, der Amfortas verwundete, wird zum Stichel und Einschreibefläche für Gurnemanz' Tätowierungskunst ist die Haut der Sträflinge. Ihre Haut *ist* die Leinwand. Serebrennikovs Filmsequenzen entfernen sich nicht vom Körper seiner Bühnendarsteller, sie offenbaren seine Fragilität und Verletzlichkeit. Der Regisseur

entbindet die körperlichen Energien der Musik: Gesang ist Manifestation des Körpers.

Die Gralsenthüllung des 1. Aktes hat Serebrennikov in ein »analoges« theatricalisches Geschehen aufgelöst. Wir sehen, wie das Wachpersonal der Strafkolonie von Montsalvat die eingehende Post inspiert,



nachdem die Häftlinge in Gemeinschaftszellen zur Nachtruhe gepfercht wurden. Unter den Gaben, die den mit Klebeband verstärkten Carepaketen Nahestehender und Angehöriger entnommen werden, finden sich neben Nahrungsmitteln und Kleidungsstücken auch ein Gebetsteppich, eine kleine Menora, eine Gebetskette und eine Ikone; bis einer der Vollzugsbeamten aus einem der aufgeschlitzten Pappkartons einen kostbaren Gralskelch hebt und mit ausgestreckten Armen hoch über seinen Kopf führt – ein atemberaubender Moment, absolut real und von höchster Irrealität. Wie dieser mittelalterliche Kultgegenstand in die Isolation des Hochsicherheitstraktes Eingang gefunden hat? Völlig rätselhaft und völlig logisch zugleich! Dieser Vorgang ist eingebettet in eine ebenso komplexe wie sinnfällige Gesamtdisposition der Inszenierung, über die eine Monografie zu schreiben wäre, wollte man ihrem Detail-, Phantasie- und Gedankenreichtum gerecht werden.

Das zutiefst um die menschliche Bedingtheit, Fehlbarkeit und Gefährdung wissende Ethos von Serebrennikovs Theaterarbeit ist ein Versprechen. Auch nachdem sich der Hype um seine Person mit all seinen positiven wie negativen Begleiterscheinungen gelegt haben wird, dürfen wir uns von diesem Künstler weiterhin Aufschluss über das Operntheater der Zukunft erwarten.



← Paul Halwax

EINEN STACHEL *hat es auch*

Cimbasso – fremdartig, fast mysteriös mutet dieser Begriff an und lässt auf Anhieb eher an ein altertümliches Saiten- oder Tasteninstrument denken als an jenes mächtige Blechblasinstrument, das im Musiktheater im italienischen Fach in großer Regelmäßigkeit zum Einsatz kommt. Auf jeden Fall gehört das Cimbasso rein vom Namen her zu den großen Unbekannten eines Opernorchesters, obwohl es die meisten im Publikum unbewusst wohl schon oftmals vernommen haben. Gespielt wird es im Allgemeinen von den Tubisten – in der Staatsoper also unter anderem von Paul Halwax, der leidenschaftlich von diesem (scheinbaren) Exoten erzählen kann. So etwa bei einem mittäglichen Zusammentreffen in der Kantine des Hauses, bei dem er gleich zu Beginn auf den sonderbaren, fast laumalerisch anmutenden Namen zu sprechen kommt: Keine Spur von altertümlich, keine Spur von mysteriös, vielmehr ließ eine der Praxis geschuldete Abkürzung in der Partitur aus dem *Corno in basso* zunächst ein *C. in basso* werden, das dann durch Weglassen des Punktes samt Zusammenziehung plus kleinem Schreibfehler in weiterer Folge zum *Cimbasso* verschmolz. »Allerdings«, so Paul Halwax, »bezeichnete dieses Wort zunächst nur das Bassinstrument,

also die tiefste Stimme des ursprünglich vierstimmigen Posaunensatzes und diente de facto als Sammelbegriff beispielsweise für Serpent, Ophikleide oder das Wienerische Bombardino.«

Die Entwicklung der Ventile die den immer höher werdenden technischen Ansprüchen Genüge tat, die moderne Bauweise vieler weiterer Instrumente und die damit einhergehende Zunahme des Klangvolumens führten schließlich zum Cimbasso in seinem heutigen Verständnis als eigener, konkreter Instrumententyp. Wobei durchaus auch spannende zusätzliche Wegmarken diese Entwicklungsgeschichte bereicherten. »So hat Richard Strauss während seiner Direktionszeit (1919-1924) für die Wiener Staatsoper eine eigene Kontrabassposaune in F – speziell für die *Elektra*-Aufführungen – konstruiert und erbauen lassen«, erklärt Halwax. »Noch heute zeugt ein eigener Haken auf unserem Notenpult von diesem besonderen Exemplar, das aufgrund seiner Größe daran eingehängt werden musste. Leider ist das kostbare Unikat, das ebenfalls von den Tubisten gespielt wurde, vermutlich während des Zweiten Weltkriegs, verschollen.«

Das heute in der Staatsoper befindliche Cimbasso gehört zu den feinsten und besten seiner Art und

konnte erst nach langem Suchen bei einem der bedeutendsten Instrumentenbauern erworben werden. »Ein Weltmeisterinstrument«, schwärmt Halwax. »Ich habe am Beginn meiner Laufbahn gelegentlich auch in anderen Häusern ausgeholzen und musste mich dadurch mit zum Teil schrecklichen Modellen herumquälen. Das unsere hingegen besitzt ein wunderschönes Timbre, eine ideale Ansprache bei der Tonherzeugung und eine optimale Intonationssicherheit.«

Ganz grundsätzlich unterscheidet sich ein Cimbasso in der Bauweise sehr deutlich von der Tuba, was für die betreffenden Musiker, die ja beides betreuen, bezüglich der jeweiligen Umstellung einige Herausforderungen bereithält. Anders als die konische Tuba, besitzt das größere Cimbasso nämlich (vom Trichter abgesehen) eine zylindrische Mensur, ein drei Mal so langes Mundrohr und ein kleineres Mundstück, wodurch sowohl hinsichtlich des Luftdrucks als auch der Lippenspannung ganz andere Voraussetzungen gegeben sind. Klanglich wirkt das Cimbasso darüber hinaus heller, kompakter und präziser als der weicher und runder anmutende Tubaton. Und dann gibt es noch ein ganz augenfälliges Detail: Musste man die früheren Cimbassi beim Spielen noch mit beiden Händen halten, besitzt das heutige Instrument – im Gegensatz zur Tuba – noch einen Stachel zum Abstellen respektive Fixieren am Boden. Es handelt sich schließlich um eines der größten Instrumente im Orchestergraben.

Gewissermaßen als Startvorteil diente dem gebürtige Burgenländer Paul Halwax die Tatsache, dass er seine Musikerlaufbahn in der örtlichen Blasmusik bereits als Siebenjähriger (!) beginnen durfte. Und zwar vorerst auf der F-Posaune, die er immerhin zwei Jahre lang spielte, ehe er an einem Weihnachtsabend endlich mit einer Tuba beschenkt wurde. »Ich bin somit gewissermaßen auf beiden Instrumenten musikalisch sozialisiert worden – was mir heute im Berufsleben sehr entgegenkommt, wenn ich als Tubist regelmäßig auf den Posaunen-Verwandten Cimbasso umsteigen muss.«

Dieses »Umsteigen« war in den ersten Jahren nach seinem Eintritt ins Staatsopernorchester sogar noch häufiger als heute, da es in Wien eine lange Tradition gab, das Cimbasso auch in Wagners *Ring des Nibelungen* und bei manchen Strauss-Werken zu verwenden. Erst Franz Welser-Möst hat in seiner Funktion als Generalmusikdirektor diese anachronistische Gepflogenheit im deutschen Fach beendet. Seither wird, wie weltweit üblich und vom Komponisten gewünscht, die vierte Posaunenstimme tatsächlich von einer Kontrabassposaune gespielt.

Literatur für das Cimbasso gibt es aber nach wie vor genug. Ob Bellinis *Norma*, das große Œuvre Giuseppe

Verdis, die Opern Giacomo Puccinis – das besondere, tiefe Blechblasinstrument kommt regelmäßig zum Einsatz. Nicht zuletzt in *Macbeth*, der zum Beispiel im November wieder am Spielplan steht: »Die hier geforderte martialische Dramatik wird vom Cimbasso federführend an vielen essentiellen Stellen der Partitur mitgetragen. Wer nun im Publikum diesen besonderen Klang gezielt erleben möchte, hat in dieser Vorstellungsserie die Möglichkeit dazu«, ermuntert Paul Halwax die Zuschauerinnen und Zuschauer. Abschließend vielleicht noch ein kleiner Neben-Aspekt: Da das Cimbasso in der Konzertliteratur so



gut wie nicht vorkommt, besitzt der Verein der Wiener Philharmoniker kein eigenes Cimbasso. Wenn also die eine oder andere Opernouvertüre – wie etwa *La forza del destino* – ins Programm genommen wird und ein dem romantischen italienischen Klang verpflichteter Dirigent am Pult steht (wie ein Riccardo Muti), ist es gut möglich, dass das Cimbasso des Staatsopernorchesters vorübergehend das Haus verlässt und im Musikvereinssaal oder gar auf einer Tournee gespielt wird – unter anderem natürlich wieder von Paul Halwax.



Philipp Jekal als Beckmesser und Johan Reuter als Sachs bei den Proben zu *Die Meistersinger von Nürnberg*

WAGNER *inszenieren heute*

SERGIO MORABITO

3. UND LETZTER TEIL

»Hat man je so einen Feind bedacht?« – oder: Hammer versus Kreide

»Weitgehend dasselbe übrigens, etwas wahrnehmen und etwas Beunruhigendes wahrnehmen! Der Wahrnehmung des Nichtbeunruhigenden antwortet augenblickliches Vergessen. Es wird eigentlich überhaupt nicht wahrgenommen; was mit anderen Worten besagt, dass es eine innige Beziehung zwischen Wahrnehmung und Schmerz gibt.«

Albrecht Fabri

Zum Abschluss unserer kleinen Sequenz über *Wagner-Regie heute* sei dem Arbeitsprozess Wagners eine Stichprobe entnommen, und zwar aus dem ersten Prosaentwurf zu den *Meistersingern*. Dieser entstand 1845 in Marienbad und skizziert bereits mit erstaunlicher Verbindlichkeit die äußersten Konturen der Handlung des 30 Jahre später vollendeten Werks. An einer einzigen Stelle verzweigt sich der Entwurf in zwei alternative Verläufe, und zwar im Anschluss an das Erscheinen Beckmessers in der Schusterstube im 1. Bild des 3. Aktes. Es geht um jene Auseinandersetzung zwischen Sachs und Beckmesser, die nach wechselseitigen Vorwürfen und Rechtfertigungen zum euphorischen Abzug des in der zurückliegenden Johannsnacht schwer lädierten Merkers führt, der mit dem neuen, ihm von Sachs zur Verfügung gestellten Wettbewerbsbeitrag doch noch zu reüssieren hofft. Wagner zeigt sich an dieser Stelle des Entwurfs noch unschlüssig, wie genau die Vorgänge zu erzählen sind.

Beide Varianten sind durch die Bezifferung [1] und [2] voneinander abgehoben. Sie werden eingeleitet durch den »schüchternen Eintritt« des Merkers: »Er ist in großer Not, da er die Überzeugung gewonnen hat, dass er diese Nacht vor seiner Erwählten durchgefalen sei. Er möchte sich des Sachs versichern, weil er seinen großen Einfluss aufs Volk kennt.« Bei der zunächst skizzierten Variante [1], »erblickt der Merker das [von Stolzing improvisierte und von Sachs notierte] Lied auf dem Arbeitstische«, »liest

es« und »findet es für sich passend«. Er entwendet das Lied nicht vorsätzlich, sondern »steckt es« – vom eintretenden Sachs überrascht – »unbewusst schnell in die Brust«. Als ihm der Diebstahl bewusst wird, zwingt ihn sein Gewissen, die Fehlleistung zu bekennen, wobei sich diese Gewissensgründe mit der Erwägung mischen, sich des Liedes »ohne Sachs' Übereinstimmung« realistischerweise nicht bedienen zu können. Dann erhält er es von Sachs zum Geschenk, der Beckmesser allerdings darin täuscht, dass er »sich stellt, er wisse gar nicht, wem das Lied gehöre« und sich stattdessen in Andeutungen ergeht, in denen er die Wahrheit allenfalls noch durchblicken lässt: »vielleicht dem jungen Manne [= Stolzing], »der schon längst über alle Berge« sei (wobei letzteres wiederum gelogen ist). In dieser Variante [1] halten sich die Unredlichkeit Beckmessers (das unbewusste Einsticken des Manuskripts, für das er sich dennoch schuldig fühlt) und die Unredlichkeit Sachsens (die irreführenden Angaben zur Provenienz des Liedes) einigermaßen die Waage.

Die folgende Variante [2] beginnt hingegen gleich mit dem Wiedereintritt des festlich gewandeten Sachs; »Sachs macht ihn [Beckmesser] immer zutraulicher«, dann »bietet [er] ihm endlich ein Lied an, was er selbst in seinen jungen Jahren gefertigt habe, und das niemand kenne«. Sachs »überwindet alle Bedenklichkeiten« Beckmessers und »unterweist ihn (boshaft) – wegen des Vortrages.« In dieser Variante [2]

sind die moralischen Gewichte deutlich zuungunsten Sachsens verschoben: Nicht reagiert Sachs auf die übergriffige Aneignung des Liedes durch Beckmesser, sondern als vorgeblicher Helfer in der Not »bietet [er] ihm endlich ein Lied an«, ja, er drängt es ihm geradezu auf. Beckmessers Prüfungsangst – er hält sich für »durchgefallen« –, seine »große Not« – an der Sachs nicht unschuldig ist: »Er habe ihm sein Lied verdorben« – wird ausgenutzt, um den Verblendeten erst recht in die Falle tappen zu lassen.

Die endgültige Redaktion hat beide Varianten miteinander verbunden und dabei die Beckmesser belastenden Momente potenziert: → Beckmesser entwendet das Lied, es wird ihm nicht von Sachs aufgedrängt; Beckmesser kann daher von Sachs wiederholt als »Dieb« bezeichnet werden. → Sachs macht keine falschen Angaben über die Provenienz des Liedes. → Nicht das Gewissen, sondern der Zorn ist es, der Beckmesser veranlasst, ob der hartnäckigen Leugnung Sachsens einer Bewerbungsabsicht das eingesteckte Lied hervorzuziehen (»Wenn ich aber d'rob ein Zeugnis hätte?«), nicht um sich zu entschulden, sondern um Sachs der Unwahrheit zu überführen. → Beckmesser erhält indirekte Warnungen durch Sachs, die er in eitler Selbstgewissheit und Selbstüberschätzung überhört.

In der Endredaktion hat Wagner alles so gedreht, dass Sachs als lediglich Reagierender erscheinen kann. Die dramaturgische Präsentation legt nahe, dass uns Beckmessers Täuschungsabsicht, sich um die Hand der Braut mit einem nicht von ihm verfassten Lied zu bewerben, als Freibrief für einen Vergeltungsschlag betrachtet werden darf. Dabei soll sich Sachs ebenso geschickt taktierender wie souveränmahnender Gestus einmal mehr unserer Sympathie versichern. Aber Wagner kann nicht völlig darüber hinwegtäuschen, dass seine und Sachsens Intrige auf dieses Fehlverhalten Beckmessers angewiesen ist, um ihr eigentliches Ziel zu erreichen, nämlich die nachträgliche Zulassung des zuvor (Ende des 1. Aktes) disqualifizierten Sangeskandidaten Stolzing zum finalen Preissingen. »Dass hier Herr Beckmesser ward zum Dieb, ist mir für meinen Plan gar lieb«, plaudert Sachs denn auch eins zu freimütig aus. Zu gelegen kommt Beckmessers Diebstahl, als dass wir Sachs die Rolle des moralischen Korrektivs noch abnehmen könnten. Mit dem Satz »und dass man von euch auch nichts Übles denk', behaltet das Blatt, es sei euch geschenkt« erlöst Sachs weniger Beckmesser aus einer moralischen Schieflage, als dass er sich zu deren Nutznieder macht. Als »betrogener Betrüger« darf sich der Merker nach dem Scheitern seiner Täuschungsabsicht nicht mehr beschweren (er tut es dann trotzdem: »Das Lied, es ist gar nicht von mir«,

Sachs »hat sein schlechtes Lied mir aufgehängt.« – ein weiterer Beleg seiner Inkonsistenz, aber auch unerlässlich, damit das erstaunte Auditorium Sachs um Aufklärung bitten kann, was diesem die Möglichkeit gibt, Stolzing noch einmal Gehör zu verschaffen). Freilich setzte das dem Komödienarsenal entstammende Stratagem des »betrogenen Betrügers« voraus, dass der Betrüger eine wie auch immer geartete tatsächliche Übermacht und Bedrohung darstellt. Dies ist in keinem Moment der gesamten *Meistersinger*-Handlung der Fall: Von Anfang an wissen wir, dass die von ihrem Vater ausgelobte Braut über eine salvatorische Klausel verfügt, die die tatsächliche Eheschließung mit einem ihr nicht genehmen Sieger des Preissingens verhindern kann. Beckmessers Avancen sind von Anfang das Produkt eines mit zerbrechlicher Zutraulichkeit und Offenherzigkeit ausgeplauderten, ungedeckten Wunschdenkens. Die Drohkulisse durch Beckmesser ist ein fadenscheiniges dramaturgisches Phantom – für das der Merker freilich in seiner Leiblichkeit büßen muss. Angesichts der in der Johannsnacht erfolgten psychischen und physischen Degradiierung und Dissoziation des Stadtschreibers wird dieser in der sadistischen Demontage des 3. Aktes endgültig zur Strecke gebracht.

In unserer jüngsten Wagner-Inszenierung an der Deutschen Oper Berlin (Premiere war am 12. Juni 2022) haben wir das Geschehen der *Meistersinger* in Dr. Pogners Privat-Konservatorium verortet. Pogner möchte das von ihm gegründete und geleitete Institut der öffentlichen Hand übergeben. Sein Nachfolger soll am bevorstehenden Sankt-Johannistag durch eine öffentliche Gesangsprüfung ermittelt werden. Letzte Bedingung des scheidenden Patriarchen: Sein Nachfolger muss in die Ehe mit seiner Tochter Eva einwilligen, über die er die Geschicke des Instituts auch nach seinem Rückzug weiter mitzustalten gedacht. Dass Eva ein heimliches Verhältnis mit dem an seinem Institut angestellten Musik-Dozenten und -therapeuten Hans Sachs pflegt, weiß er nicht. Als Leiter der Schlagzeugklasse mit »U-musikalischer« Vergangenheit wird Sachs im Hochschulkollegenkreis eher geduldet als respektiert. Ein gewisses Ansehen hat ihm freilich seine podologische Expertise zu verschaffen gewusst (am Ende der Oper wird sich sogar das von ihm propagierte Gesundheitsschuhmodell als Mehrheitsfähig erweisen).

Sachs ist eine janusköpfige Erscheinung, deren Drängen auf Demokratisierung der Hochschulhierarchie von populistischen Zügen nicht frei ist. Ein heutiger Leser kann kaum umhin, sich an verwandte Gestalten etwa aus Michel Houellebecqs Roman *Unterwerfung* erinnert zu fühlen. Im Roman ist das »Umkippen« einer Bildungseinrichtung geschildert,

in deren sich neu findenden Führungskadern Islamisten und Identitäre zu beiderseitigem Nutzen kollaborieren – und Etwas recht Ähnliches erzählen die *Meistersinger* in Berlin. Die Fantasien des Romanerzählers über das Privileg der Frauen im Islam, immer Kinder bleiben zu dürfen, ist paternalistischen Sentenzen Sachsens vom Schlage »der Frauen Sinn, gar unbelehrt, dünkt mich dem Sinn des Volks gleich wert« nicht unverwandt.

Beckmesser ist in Berlin bereits bei seinem ersten Erscheinen im 1. Akt ein Beschädigter und Gezeichneter: Die orthopädische Beratung durch den Kollegen scheint bei ihm eher zur Verschlimmerung eines offenbar chronischen Fußleidens zu führen.

Nach der nächtlichen Eskalation, bei der der eifersüchtige David ihn sehr bewusst an seiner verletzlichsten Stelle schachmattsetzt, muss Beckmesser sich im 3. Akt auf Krücken auf die Bühne schleppen. Sachs empfängt den Patienten hingebungsvoll therapeutisch, sucht Verspannungen zu lösen, pflegt den geschundenen Körper, verwöhnt die wunden Extremitäten durch seine legendäre Fußzonenreflexmassage. Die psychosomatische Dynamik der Szene macht es möglich, dass Beckmesser sich nach seiner grotesk-schmerhaften Auftritts-Pantomime ein neues Paar Gesundheitsschuhen anpassen lässt, um – im scheinbaren Vollbesitz seiner wiedererlangten motorischen Kräfte – erhobenen Hauptes und unbeschwert Ganges die Thierpiesitzung in Richtung Festwiese wieder zu verlassen. Unsere Inszenierung versucht unter der Erarbeitung einer beinahe slapstickhaften Zuspitzung der oben dargestellten dramaturgischen Tiefendimension der Szene gerecht zu werden: Sachs agiert in dieser Szene wie ein Arzt, der Menschenversuche durchführt, und das ihm ausgelieferte Opfer nur deshalb wieder zusammenflickt, um es nach erfolgreicher »Reha« desto gründlicher und gnadenloser schreddern zu können. Ohne sie zu illustrieren, ohne sie dem Zuschauer aufzudrängen, vermag das szenische Dispositiv Assoziationen an solch diabolische Praktiken zu erwecken.

Nur eine Regie, die eine vergleichbar kritische wie produktive Distanz zu halten und fruchtbar zu machen versteht, kann hoffen, der Zumutung Wagners gewachsen zu sein. Ratschläge vom Schlage, man müsse Wagner nur einmal so inszenieren, wie



er das in seinen Regieanweisungen vorgegeben habe, erst das dürfe heute als wahrhaft nonkonformistisch gelten, helfen gewiss nicht weiter; sie reproduzierten die Aporie des Gesamtkunstwerks: »Gerade indem die Opern [Wagners] durch »Weihe« aus der Spannung herausgelöst werden und sich als wiederholbare Kulthandlungen gebärden, überantworten sie sich der reinen Immanenz ihres Ablaufs und merzen aus, was anders wäre, die Freiheit.« (Adorno, *Versuch über Wagner*) Freiheit lässt sich in der – immer wieder gern und ungeniert geforderten – Unterwerfung unter den Autorenwillen nicht gewinnen, sondern nur im reflektierten Umgang mit diesem. Abschließend sei noch einmal auf Adornos *Versuch* Bezug genommen. Im 7. Kapitel *Musikdrama* durchleuchtet er das Phantom des Gesamtkunstwerks. Adorno weist nach, dass die individualistische Vereinzelung des Künstlers im Hochkapitalismus jede prätendierte kollektive Verbindlichkeit zur Illusion macht. »Zu einem verbindlichen, von falscher Identität gereinigten Gesamtkunstwerk gehörte«, so Adorno, »ein planendes Kollektiv von Spezialisten. Schönberg [...] hat einmal die Utopie von »Komponierateliers« sich ausgedacht, in denen der eine die Arbeit genau dort aufnimmt, wo der andere sie aufgeben muss. Kollektivarbeit ist aber bei Wagner nicht bloß durch die Zeitsituation um die Mitte des 19. Jahrhunderts ausgeschlossen [...], sondern durch [...] die Metaphysik von Drang, Rausch und Erlösung. Sie verwehrt jene Organisation des Gesamtkunstwerks, die einzig als kollektive vorgestellt werden könnte: die antithetische.«

Als These möchte ich in den Raum stellen, dass ein »Regieatelier«, wie es etwa von Anna Viebrock, Jossi Wieler und mir seit Jahrzehnten betrieben wird, dem im Anschluss an Schönberg entworfenen Desiderat Adornos verblüffend nahekommen könnte. Unsere Wagner-Aufführungen sind nichts anderes als der Versuch, »aus den Widersprüchen der einander entfremdeten Künste ihre Einheit zu konstruieren«. Bühne und Szene können heute nicht anders, als sich antithetisch verhalten, um dem Wagner'schen »Gesamtkunstwerk« eine Verbindlichkeit jenseits der kompromittierten Metaphysik ihres Autors und vor allem: jenseits der falschen Identität von Szene und Musik zuwachsen zu lassen.

↑ Bild oben: Johan Reuter als Sachs in *Die Meistersinger von Nürnberg*

SPANNENDE DEBÜTANTEN

im Kurzporträt

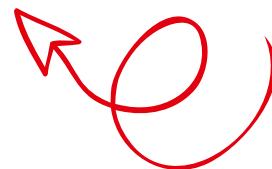
Der aus den USA stammende ERIC CUTLER zählt zweifelsohne zu den gefragtesten jugendlich-dramatischen Tenören der Gegenwart. Von Salzburg bis New York und Chicago, von Brüssel über Zürich bis Madrid, von Bayreuth und Baden-Baden bis Hamburg – wo immer er auftritt, ist ihm der Erfolg sicher. Zunächst reüssierte er als lyrischer Tenor im Mozart-, Belcanto- und dem leichteren französischen Fach. Spätestens ab seinem ersten Lohengrin 2018 am Théâtre La Monnaie machte er sich als Wagner- und Strauss-Interpret unentbehrlich (so mancher wird ihn vielleicht in der Titelrolle der *Lohengrin*-Neuproduktion der Salzburger Osterfestspiele im vergangenen Frühling erlebt haben, einer Koproduktion mit der Wiener Staatsoper, die von Christian Thielemann geleitet und Jossi Wieler & Sergio Morabito inszeniert wurde), aber auch der Prinz in Rusalka, die Titelpartie in *Hoffmanns Erzählungen* und Pierre Bezuchow in Prokofjews *Krieg und Frieden*, Max im *Freischütz*, Florestan in *Fidelio* und Mahlers *Lied von der Erde* zählen zu seinem Repertoire.

Eigentlich hätte das lang erwartete Debüt der weltweit gefeierten JULIE BOULIANNE schon in der vergangenen Saison stattfinden sollen – als Charlotte in Massenets *Werther*. Dass sie damals krankheitsbedingt absagen musste, enttäuschte viele Wiener Opernfreunde, die sich auf eine erste Begegnung mit der frankokanadischen Mezzosopranistin im Haus am Ring gefreut hatten (im quasi benachbarten Theater an der Wien konnte sie übrigens schon als Sesto in *Giulio Cesare* reüssieren). Als ausgesuchte Interpretin eines breiten Repertoires, das vom Barock über Mozart, Belcanto-Partien, viel französisches Fach, Richard Strauss und die klassische Moderne bis zur Zeitgenössischen reicht, ist sie regelmäßig Gast an zahlreichen bedeutenden Bühnen der Welt – in Europa ebenso wie in Übersee. Hymnische Besprechungen und viel positive Mundpropaganda haben die Erwartungshaltung in der Zwischenzeit zusätzlich angefeuert. Nun wird, noch dazu in derselben Partie wie im Vorjahr geplant, ihr Staatsopern-Debüt endlich nachgeholt.

Nach wiederholten Erfolgen u.a. an der Bayerischen und Berliner Staatsoper, dem Londoner Royal Opera

House Covent Garden, der Pariser Opéra Bastille und beim Glyndebourne Festival folgt mit dem Debüt an der Wiener Staatsoper der nächste wichtige Markstein in der künstlerischen Laufbahn von CAROLINE WETTERGREEN. Umso mehr als die norwegische Koloratursopranistin ihren Einstand gleich mit der immens herausfordernden Partie der Zerbinetta in der *Ariadne auf Naxos* geben wird. Erste Bühnen-Erfahrungen sammelte sie schon während ihrer Studienzeit an der Musikhochschule in Oslo und an der Kopenhagener Opernacademie, nicht zuletzt ihre Zusammenarbeit mit Stefan Herheim in einer *Lulu*-Produktion an der norwegischen Oper war für sie prägend. Mit dem Debüt an der Komischen Oper Berlin 2016 in Massenets *Cendrillon* begann sie ihre internationale Opernkarriere: Partien wie Königin der Nacht, Blondchen, Lucia di Lammermoor, Gretel (*Hänsel und Gretel*), Gilda aber auch ihre Mitwirkung in einer Neuproduktion von Walter Braunfels' *Die Vögel* und in der Münchner Erstaufführung von Hans Abrahamsens *Snow Queen* begeisterten Publikum wie Presse gleichermaßen.

Auch die mehrfach preisgekrönte MARIA AGRESTA (unter anderem »beste Sopranistin 2014«), die Ende November/Anfang Dezember als Maddalena in *Andrea Chénier* zu hören sein wird, holt ihr vor einigen Jahren abgesagtes Debüt an der Wiener Staatsoper nach. Das angestammte Repertoire der italienischen Sopranistin umfasst nahezu alle zentralen Partien von Verdi, Puccini, einiges aus dem Verismo und ausgesuchte Belcanto-Rollen; außerhalb ihres Heimatlandes ist sie auf den großen europäischen Bühnen ebenso zu Hause wie in New York, Chicago oder Tel Aviv. Eine fruchtbare Zusammenarbeit verbindet sie seit Jahren mit den großen italienischen Maestri (etwa Riccardo Muti oder Riccardo Chailly) aber auch mit Pultgrößen wie Christian Thielemann, Zubin Mehta oder Antonio Pappano. Gefeiert wird sie ebenso für die gut geführte, warm und dunkel-timbrierte Stimme, wie ihre leidenschaftlichen Darstellungen der von ihr porträtierten Charaktere.



DEBÜTS



Eric Cutler



Caroline Wettergreen



Julie Boulianne



Elena Bottaro

HAUSDEBÜTS

ARIADNE AUF NAXOS 9. NOVEMBER 2022

KSCH Herbert Föttinger → *Haushofmeister*
 Eric Cutler → *Tenor/Bacchus*
 Caroline Wettergreen → *Zerbinetta*

WERTHER 19. NOVEMBER 2022

Julie Boulianne → *Charlotte*

ANDREA CHÉNIER 30. NOVEMBER 2022

Maria Agresta → *Maddalena*

ROLLENDEBÜTS

DORNRÖSCHEN 1. NOVEMBER 2022

Arne Vandervelde → *Der Blaue Vogel*

CARDILLAC 2. NOVEMBER 2022

Cornelius Meister → *Dirigent*
 Vera-Lotte Boecker → *Die Tochter*
 Gerhard A. Siegel → *Der Offizier*
 Daniel Jenz → *Der Kavalier*
 Stephanie Houtzeel → *Die Dame*
 Evgeny Solodovnikov → *Führer der Prévôte*

DORNRÖSCHEN 7. NOVEMBER 2022

Ketevan Papava → *Die Königin*
 Elena Bottaro → *Prinzessin Aurora*
 Davide Dato → *Prinz Désiré*
 François-Eloi Lavignac → *Catalabutte*
 Gala Jovanovic → *Carabosse*
 Alexey Popov → *Der Blaue Vogel*
 Aleksandra Liashenko → *Prinzessin Florine*
 Laura Cislaghi → *Die Katze*
 Giorgio Fourés → *Der Kater*

ARIADNE AUF NAXOS 9. NOVEMBER 2022

Thomas Guggenheim → *Dirigent*
 Christina Bock → *Komponist*
 Michael Arivony → *Harlekin*
 Ilja Kazakov → *Truffaldin*
 Hiroshi Amako → *Brighella*
 Szilvia Vörös → *Dryade*
 Aurora Marthens → *Echo*

DORNRÖSCHEN 12. NOVEMBER 2022

Eno Peci → *Der König*

MACBETH 18. NOVEMBER 2022

Riccardo Fassi → *Banco*
 Jusung Gabriel Park* → *Arzt*

WERTHER 19. NOVEMBER 2022

Alejo Pérez → *Dirigent*
 Attila Mokus → *Albert*
 Jeck Lee* → *Johann*

TOSCA 23. NOVEMBER 2022

Giacomo Sagripanti → *Dirigent*
 KS Camilla Nylund → *Tosca*
 Stefano La Colla → *Cavaradossi*

ANDREA CHÉNIER 30. NOVEMBER 2022

Francesco Lanzillotta → *Dirigent*
 Isabel Signoret → *Bersi*
 Stephanie Houtzeel → *Gräfin di Coigny*
 Michael Arivony → *Roucher*
 Nikita Ivascheko* → *Pietro Fléville*
 Evgeny Solodovnikov → *Fouquier Tinville*
 Andrea Giovannini → *Abbé*
 Jusung Gabriel Park* → *Schmidt*

Bilder Dario Acosta (Cutler) / Trond Gudevold (Wettergreen) / Andréanne Gauthier (Boulianne) / Andreas Jakwerth (Bottaro)

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

* Mitglied des Opernstudios
 Operndebüts / Ballettdebüts

»Musik & Ballett sind mein Leben«

*Igor Zapravdin – 30 Jahre Ballett-Korrepétitor
an der Wiener Staatsoper*



← Igor Zapravdin

Er lebt und brennt für die Musik und das Ballett gleichermaßen. Aufgewachsen in Sewastopol und ausgebildet in den Fächern Komposition und Klavier am Staatlichen Tschaikowski-Konservatorium sowie der Pädagogischen Staatlichen Universität in Moskau war Igor Zapravdin Korrepétitor an verschiedenen Theatern und Ballettensembles in Russland, bis er am 1. November 1992 als Ballettkorrepétitor an die Wiener Staatsoper engagiert wurde. Im Gespräch mit Iris Frey lässt er seine Karriere Revue passieren und blickt auch in die Zukunft.

Welche Leidenschaft war zuerst da: jene für die Musik oder jene für das Ballett?

IGOR ZAPRAVDIN Als ich etwa sieben Jahre alt war, schickte mich meine Mutter sowohl zum Klavier- als auch zum Ballettunterricht. Ich entschied mich zwar für eine Musikerkarriere, habe mich aber immer für Ballett interessiert und bereits früh eine große Liebe dazu entwickelt. Als Ballettpianist war ich erstmals am Stanislawski- und Nemirowitsch-Dantschenko-Musiktheater Moskau tätig, später beim Moskauer Klassischen Ballett sowie beim Russischen Staatsballett. Zunächst war es herausfordernd für mich, da mein Repertoire noch nicht so groß war, aber ich hatte eine gute klassische Ausbildung, die mir sehr geholfen hat.

Wie erfolgte Ihr Weg an die Wiener Staatsoper?
IZ Im Herbst 1992 war ich mit dem Russischen Staatsballett unter Wjatscheslaw Gordejew auf Tournee in Wien und bekam die Möglichkeit, der damaligen Direktorin des Wiener Staatsopernballetts Elena Tschernischova vorzuspielen. Ich erhielt sogleich einen Vertrag als Ballettkorrepétitor. Es war anfangs sehr schwierig für mich, mein Land und meine Mutter zu verlassen. Jetzt kommen mir die 30 Jahre wie ein Tag vor. Mein Leben ist hier, die Staatsoper mein zweites Zuhause.

Welche Fähigkeiten machen für Sie einen guten Ballettkorrepétitor aus?

IZ Es ist ein sehr anspruchsvoller Beruf, viele verstehen nicht dessen große Bedeutung. Als Ballettpianist ist es wichtig, etwas von sich zu geben, zu fühlen, nicht mechanisch zu spielen. Der größte Fehler ist, für das Training dasselbe Repertoire wie bei Vorstellungen zu spielen. Es gehört die Kunst der Improvisation dazu, Psychologie, das Verständnis von Bewegung, man muss auf die Tänzer*innen achtgeben und darauf, welcher Charakter in der Musik gefragt ist sowie die facettenreiche Palette an Ballettmusik nutzen. Ich versuche zudem, mich den

jeweiligen Trainingsleiter*innen anzupassen und spiele für unsere aus Frankreich stammenden etwa französische Opern und Ballette. Für Ballettdirektor Martin Schläpfer hingegen bemühe ich mich – angesichts seines großen philosophischen Verständnisses in seinen Choreographien und der Musikalität –, seinem speziellen Stil zu entsprechen und verwende Formen wie Passacaglia, Sarabande und Courante. Selbst für die täglich gleichen Übungen suche ich immer nach neuer Musik, u.a. auch aus Musicals oder Pop-Songs. Natürlich spiele ich vor allem klassische Ballettmusik, aber nicht nur bekannte, sondern gerne auch Raritäten von Ludwig Minkus, Riccardo Drigo oder Cesare Pugni.

Legrис, Vladimir Malakhov, Maria Eichwald oder Svetlana Zakharova –, aber auch mit berühmten Sänger*innen und Musiker*innen wie Mstislaw Rostropowitsch. In meinen Ballett-Galas, wie der 2013 von mir gegründeten *Gala des Étoiles* in Luxemburg, versuche ich einerseits internationale Ballettstars zu vereinen, andererseits möchte ich Synergien mit anderen Künstler*innen schaffen. Etwa Tanz mit Gesang zu verbinden ist sowohl für das Publikum als auch für mich interessant, weil dadurch eine ganz spezielle Atmosphäre entsteht. Zudem fördere ich auch junge Talente. Ein besonderes Anliegen ist es mir, etwa in meinen Fanny Elßler-Galas, Ballettraritäten zu zeigen. Dafür habe ich die

»Ich schätze Igor Zapradin als äußerst leidenschaftlichen und professionellen Künstler, der sich bei der Trainingsbegleitung blitzschnell auf verschiedene Stile und den Charakter der Übungen einstellt. Er inspiriert uns mit seinem passionierten Klavierspiel bei der täglichen Arbeit und wir dürfen von seinem großen Schatz an Berufs- und Bühnenerfahrung profitieren. Seine Solo-Auftritte im Zusammenspiel mit dem Orchester der Wiener Staatsoper bei Ballett-Vorstellungen sind musikalische Genussmomente, welche die Tänzerinnen und Tänzer mit dem Publikum teilen.«

Ballettdirektor Martin Schläpfer

Bei Ballettvorstellungen sind Sie auch als Solist zu erleben und spielen die sogenannten »Tastendienste«, also die Klavierparts in einer Orchesterkomposition, im Graben.

- IZ Bei den Vorstellungen ist es besonders wichtig, eine Stimmung zu kreieren, mit den Tänzer*innen zu atmen. Gemeinsam mit dem Orchester zu spielen ist für mich herausfordernd. Ich fühle mich wohler, wenn ich solistisch auftrete, dann bin ich in meiner eigenen Welt. Generell liebe und brauche ich die Bühne, aber das Wichtigste ist das Publikum, der Applaus. Ich habe an der Staatsoper so viele schöne Stücke gespielt, u.a. Jerome Robbins' Ballette zur Musik von Chopin, einer meiner Lieblingskomponisten, wie *The Concert* – wo ich auch darstellerisch mitwirkte – oder *In the Night, Other Dances* sowie Schostakowitschs *Concerto*.

Sie organisieren zudem Ballett-Galas mit internationalen Gästen. Was ist Ihr Anliegen damit?

- IZ Ich habe mit Ballettlegenden gearbeitet wie Ekaterina Maximowa, Maja Plissezkaja und Vladimir Vasiliev – in jüngerer Zeit mit Manuel

Erlaubnis, Choreographien von Anna Pawlowa, Fanny Elßler – zum Beispiel ihre weltberühmte *Chachucha* – oder Pierre Lacotte zu präsentieren. Gezeigt werden hier jedoch nicht nur Original-Choreographien, sondern auch jene im Stil dieser. Selten gespielte Petipa-Ballette wie *La Halte de cavalerie* aus dem Jahr 1896 zählen ebenfalls dazu. Ich beschließe meine Galas zumeist mit meinen beim Publikum so beliebten Potpourris aus diversen Ballettmusiken.

Gibt es Pläne oder Wünsche für Ihre Zukunft?

- IZ Ich wurde unlängst gefragt, warum ich nicht Ballettpianist*innen unterrichte, und denke nun darüber nach. Es wäre eine neue Erfahrung für mich. Zudem möchte ich weiterhin Ballett-Galas organisieren und eventuell eine neue CD herausbringen. Ich habe bereits drei CDs mit Trainings- und Ballettmusik eingespielt und jetzt ist wieder die Zeit dafür gekommen, ich habe genügend Material gesammelt.

Das Wiener Staatsballett gratuliert Igor Zapradin ganz herzlich zu seinem Jubiläum!

PINNWAND

GEBURTSTAGE

9. November → Yvonne Naef (65)
→ Pierre Audi (65)
10. November → Ingo Metzmacher (65)
11. November → KS Ildikó Raimondi (60)
→ Thomas Platzer (65)
13. November → Lothar Zagrosek (80)
15. November → Daniel Barenboim (80)
20. November → KS René Kollo (85)
29. November → Paolo Rumetz (60)
30. November → Semyon Bychkov (70)
→ Luona de Vol (80)

KS KURT RYDL



KS Kurt Rydl, geboren 1947, feierte letzten Oktober seinen 75. Geburtstag – und gleichzeitig sein 50jähriges Bühnenjubiläum, stand er doch am 8. Oktober 1972 im Linzer Landestheater in *Zar und Zimmermann* erstmals auf der Bühne. Der international höchst gefragte Bass ist auch ein Mann der Superlative: 3.800 Auftritte gestaltete er weltweit, auf über 160 Bühnen stand er (u.a. New Yorker Met, Scala, Semperoper, Royal Opera House, Covent Garden, Maggio Musicale, Salzburg, Bregenz, Verona, Bayreuth), alleine an der Wiener Staatsoper sang er über 1.150 Abende. Hier debütierte er 1976 und wurde nicht nur zum Kammersänger, sondern auch zum Ehrenmitglied ernannt. Seine meistgesungenen Partien an der Staatsoper waren der Ochs und Don Bartolo in *Le nozze di Figaro*: jeweils 57mal. Aber auch als La Roche, Osmin, Sir Morosus, Sarastro, Hunding, Hagen, Boris Ismailow, Pimen und Komtur wie auch in zahlreichen anderen Rollen war er an der Staatsoper zu hören und zu sehen.

SCHMANKERLN

Johannes Gisser, Mitglied des Chores der Wiener Staatsoper und der Wiener Comedian Harmonists ist auch solistisch

zu erleben: Am 9., 10., 11. & 12. November wird er im Theater-Center Forum einen wienerischen Abend als Sänger, Pianist und Moderator geben. Unter dem Titel *Powidltatschkerln – Wiener Schmankerln* sind Lieder zu hören, wie man sie von Bronner, Kreisler, Danzer, Leopoldi, Conrads und Kurt Ostbahn gehört hat – garniert mit Texten von u.a. Trude Marzik, Anton Krutisch, Georg Strnadl.

GALAKONZERT

KLASSIKSTARS FÜR DEN GUTEN ZWECK: 50 JAHRE »LICHT INS DUNKEL«

Österreich feiert das 50-jährige Bestehen von »Licht ins Dunkel« – die erste Hilfsaktion wurde 1973 vom ORF ins Leben gerufen. Seit einem halben Jahrhundert ist es Ziel dieser europaweit einzigartigen Initiative, Menschen mit Behinderungen und sozialer Benachteiligung materiell und ideell zu unterstützen. Aus diesem Anlass laden ORF III und der Verein »Licht ins Dunkel« zu einer glanzvoll besetzten Gala in die Wiener Staatsoper. Barbara Rett führt durch ein reiches musikalisches Programm, das sich um die beiden Pole »Licht« und »Dunkel« dreht und sowohl die hellen als auch die dunkleren Seiten unseres Lebens umfasst. Zahlreiche Stars und Publikumslieblinge der klassischen Musik haben ihre Mitwirkung zugesagt und werden musikalisch und sängerisch einen Bogen spannen, der von der Musik des 17. Jahrhunderts bis in die Gegenwart reicht. Zu erleben sind die Tenöre KS Piotr Beczala und KS Jonas Kaufmann, Bassbariton Erwin Schrott, die beiden jungen Ensemblemitglieder der Wiener Staatsoper Maria Nazarova und Patricia Nolz, die Wiener Sängerknaben und zwei herausragende junge Geiger: Eduard Steude und Julia Dueñas, Preisträger der österreichischen Nachwuchswettbewerbe »Die Goldenen Note« und »prima la musica«. Am Pult des ORF RSO Wien steht Leo Hussain – auf der Bühne zu erleben sind mit Eva Török und Alex Stuchlik zwei Mitglieder der »Ich bin O.K.« Dance Company. Die beiden Schauspieler Markus Hering und Grischka Voss werden herausragende Texte des Literaturwettbewerbs »Ohrenschmaus« zum Besten geben.

Sonntag, 27. November, 11.00 Uhr

Die Gala wird am 27. November um 20.15 Uhr auf ORFIII ausgestrahlt.

LIVE-STREAM AUS DER WIENER STAATSOPERA

13. November, 19.30
CARDILLAC (HINDEMITH)

*Musikalische Leitung Meister
Inszenierung Bechtolf
Bühne R. Glittenberg
Kostüme M. Glittenberg Licht Hoffmann*

*Mit Boecker (Tochter) / Houtzeel (Dame) –
KS Konieczny (Cardillac) / Siegel (Offizier) /
Jenz (Kavalier) / KS Bankl (Goldhändler) /
Solodovnikov (Führer der Prévôté)
Chor und Orchester der
Wiener Staatsoper*

RADIO- & TV-TERMINE

1. November, 14.00 → radioklassik
LUST AUF LIED

*Seelenkunde:
Psychologisches von Hugo Wolf
Mit KS Hans Peter Kammerer*

5. November, 19.30 → Ö1
CARDILLAC (HINDEMITH)

*Musikalische Leitung Meister
Inszenierung Bechtolf
Bühne R. Glittenberg
Kostüme M. Glittenberg Licht Hoffmann*

*Mit Boecker (Tochter) / Houtzeel (Dame) –
KS Konieczny (Cardillac) / Siegel (Offizier) /
Jenz (Kavalier) / KS Bankl (Goldhändler) /
Solodovnikov (Führer der Prévôté)
Chor und Orchester der W. Staatsoper*

17. November, 14.05 → Ö1
»HELD« MIT EIGENER MEINUNG
René Kollo zum 85. Geburtstag

Mit Chris Tina Tengel

24. November, 20.00 → radioklassik
DON PASQUALE (DONIZETTI)

Musikalische Leitung Kertész

*Mit Sciutti (Norina) – Corena (Don Pasquale) / Oncina (Ernesto) / Krause (Malatesta) / Mercuriali (Notar)
Chor und Orchester
der Wiener Staatsoper, 1960*

PINNWAND

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
NOVEMBER 2022
WIENER STAATSOPER
SAISON 2022/23
ERSCHEINUNGSWEISE: MONATLICH

HERAUSGEBER
Wiener Staatsoper GmbH

DIREKTOR
Dr. Bogdan Roščić

KAUFMÄNNISCHE
GESCHÄFTSFÜHRERIN
Dr. Petra Bohuslav

MUSIKDIREKTOR
Philippe Jordan

BALLETTDIREKTOR
Martin Schläpfer

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

GESTALTUNG & KONZEPT
Fons Hickmann M23, Berlin

LAYOUT & SATZ
Irene Neubert

BILDNACHWEISE
Coverfoto: Gregor Hohenberg /
Sonyclassical

DRUCK
Print Alliance HAV Produktions GmbH,
Bad Vöslau

REDAKTIONSSCHLUSS
für dieses Heft: 24. Oktober 2022 /
Änderungen vorbehalten

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

Urheber / innen bzw. Leistungsschutz-
berechtigte, die nicht zu erreichen waren,
werden zwecks nachträglicher Rechtsab-
geltung um Nachricht gebeten.
→ wiener-staatsoper.at

27. November, 15.05 → Ö1
DAS WIENER
STAATSOPERNMAGAZIN
Ausschnitte aus aktuellen Aufführungen
der Wiener Staatsoper

Mit Michael Blees

27. November, 20.15 → ORFIII
GALAKONZERT 50 JAHRE
»LICHT INS DUNKEL«

Aus der Wiener Staatsoper /
siehe linke Seite

OFFIZIELLER FREUNDESKREIS DER WIENER STAATSOPER

Exklusiv für den Freundeskreis der
Wiener Staatsoper gibt es im November
folgende Veranstaltungen:
14. November, 15.00 Uhr: Richard Wagner
in Wien – Ein Spaziergang rund um die
Wiener Staatsoper
19. November, 11.00 Uhr: Dialog am
Löwensofa: »Darf man Kunst vermark-
ten?«, u.a. mit Florian Boesch, Tibor
Bárci und Susanne Athanasiadis
15. November, 13.30 Uhr: Mittagspause
mit Sir Simon Keenlyside

Anmeldungen und Informationen
→ wiener-staatsoper.at/foerdern

FREUNDESKREIS WIENER STAATSBALLETT

Exklusiv für den Freundeskreis Wiener
Staatsballett gibt es im November
folgende Programme:

5. November, 16.00 Uhr: Freundeskreis-
Salon mit der neuen Direktorin der
Wiener Volksoper Lotte de Beer.
Probebühne 4 der Volksoper Wien im
Stadtbahnbogen Währinger Straße

27. November, 11 Uhr: Zum Mitmachen:
Movement Class *Dornröschen* mit Louisa
Rachedi.
Ballettkenntnisse sind nicht erforderlich,
nur Freude am Tanzen. Und: bitte bringen

Bilder Michael Pöhn (Rydl) /
Ashley Taylor (World Ballet Day)

Sie lockere Kleidung bzw. Trainingsklei-
dung und Socken oder Schläppchen mit.
Nurejew-Saal der Ballettakademie im
Hanuschhof

Weitere Informationen:
→ [wiener-staatsoper.at/freundeskreis-
wiener-staatsballett](http://wiener-staatsoper.at/freundeskreis-wiener-staatsballett)

Über Ihre Kontaktaufnahme freut sich
Adrian Cunescu via
→ freundeskreis@wiener-staatsballett.at

WORLD BALLET DAY 2022 AM 2. NOVEMBER

Der World Ballet Day ist eine Feier des
Tanzes: Rund um den Globus präsentieren
sich auch in dieser Saison zahlreiche
Compagnien in unterschiedlichen
Streaming-Formaten. Auf Einladung des
Royal Ballet London ist das Wiener
Staatsballett auch heuer wieder dabei und
gibt am 2. November um 15 Uhr über seine
Social-Media-Kanäle Einblicke hinter die
Kulissen: in Martin Schläpfers *Dornrös-
chen* mit choreographischen Proben und
Backstage-Impressionen.



Martin Schläpfer, Hyo-Jung Kang und Brendan
Saye bei den Proben zu *Dornröschen*

Produktionssponsoren



NOVEMBER 2022

1	Di	Kinderoper 11.00 12.30	DIE ENTFÜHRUNG INS ZAUBERREICH → Wolfgang Amadeus Mozart / Gerald Resch	Musikalische Leitung Henn Inszenierung Blum → Wanderoper durch das Gebäude der Wiener Staatsoper	⑯
		Ballett 19.00 – 22.30	DORNRÖSCHEN → Piotr I. Tschaikowski / Giacinto Scelsi	Choreographie Schläpfer & Petipa Musikalische Leitung Lange Bühne Etti Kostüme Voeffray Licht Diek Mit Kang / Esina / Konovalova / Schoch / Hashimoto / Kato – Saye / Kimoto / U27 / Carroll / Dato / Vizcayo / Solisten & Corps de ballet des Wiener Staatsballetts / Ö1 / WE Studierende der Ballettakademie der Wiener Staatsoper	⑮ / ZFE2 / U27 / Ö1 / WE
2	Mi	Oper 19.30 – 21.15	WIEDERAUFNAHME CARDILLAC → Paul Hindemith	Musikalische Leitung Meister Inszenierung Bechtolf Mit Boecker / Houtzeel – Konieczny / Siegel / Bankl / Jenz / Solodovnikov	⑯ / Ö1 / WE
3	Do	Oper 19.00 – 22.00	LA TRAVIATA → Giuseppe Verdi	Musikalische Leitung Guggeis Inszenierung Stone Mit Mkhitaryan / Vörös / Bohinec – Popov / Enkhbat / Osuna / Mokus / Lee / Kazakov	Ⓐ / 20
4	Fr	Ballett 19.00 – 22.30	DORNRÖSCHEN → Piotr I. Tschaikowski / Giacinto Scelsi	→ Besetzung wie am 1. November	⑮ / U27 / Ö1 / WE
5	Sa	Ballett 16.00 – 17.30	OPEN CLASS	Balletttraining zum Mitmachen Leitung Vizcayo → Die Open Class findet im Nurejew-Saal der Ballettakademie der Wiener Staatsoper statt (Einheitspreis € 20.-)	
		Oper 19.30 – 21.15	CARDILLAC → Paul Hindemith	→ Besetzung wie am 2. November	⑯ / Ö1 / WE
6	So	Kinderoper 11.00 12.30	DIE ENTFÜHRUNG INS ZAUBERREICH → Wolfgang Amadeus Mozart / Gerald Resch	Musikalische Leitung Henn Inszenierung Blum → Wanderoper durch das Gebäude der Wiener Staatsoper	⑯
		13.00 – 14.45	DANCE MOVIES → Giuseppe Verdi	IN BALANCHINE'S CLASSROOM Film von Connie Hochman (engl. OF) → Veranstaltung findet im Filmcasino, Margaretenstr. 78, 1050 Wien statt. Tickets sind ausschließlich über das Filmcasino erhältlich.	Ö1
		Oper 19.00 – 22.00	LA TRAVIATA	→ Besetzung wie am 3. November	Ⓐ / 24
7	Mo	Ballett 19.00 – 22.30	DORNRÖSCHEN → Piotr I. Tschaikowski / Giacinto Scelsi	Choreographie Schläpfer & Petipa Musikalische Leitung Lange Bühne Etti Kostüme Voeffray Licht Diek Mit Bottaro / Papava / Avraam / Jovanovic / Liashenko / Kato – Menha / Kimoto / Lavignac / Popov / Vizcayo / Solisten & Corps de ballet des Wiener Staatsballetts / Studierende der Ballettakademie der Wiener Staatsoper	⑮ / ZBTG / U27 / Ö1 / WE
8	Di	Oper 19.00 – 22.00	LA TRAVIATA → Giuseppe Verdi	→ Besetzung wie am 3. November	⑯ / U27
9	Mi	Oper 19.30 – 22.00	ARIADNE AUF NAXOS → Richard Strauss	Musikalische Leitung Guggeis Inszenierung Bechtolf Mit Nylund / Wettergreen / Bock / Nazarova / Vörös / Marthens – Cutler / Schmeckenbecher / Ebenstein / Pelz / Arivony / Osuna / Kazakov / Amako – Föttinger	Ⓐ / 11 / Ö1
10	Do	Kinderoper 10.30 12.00	DIE ENTFÜHRUNG INS ZAUBERREICH → Wolfgang Amadeus Mozart / Gerald Resch	Musikalische Leitung Henn Inszenierung Blum → Wanderoper durch das Gebäude der Wiener Staatsoper	⑯
		Oper 19.30 – 21.15	CARDILLAC → Paul Hindemith	→ Besetzung wie am 2. November	⑯ / 17 / Ö1 / WE
11	Fr	Oper 19.30 – 22.00	ARIADNE AUF NAXOS → Richard Strauss	→ Besetzung wie am 9. November	Ⓐ / 5 / Ö1
12	Sa	15.00 – 16.30	TANZPODIUM	BALLET CLASS Mit Martin Schläpfer, Mitglieder des Wiener Staatsballetts → Veranstaltung findet im Gustav Mahler-Saal statt	Ⓛ
		Ballett 16.00 – 17.30	OPEN CLASS	Balletttraining zum Mitmachen Leitung Rachedi → Die Open Class findet im Nurejew-Saal der Ballettakademie der Wiener Staatsoper statt (Einheitspreis € 20.-)	
		Ballett 19.00 – 22.30	DORNRÖSCHEN → Piotr I. Tschaikowski / Giacinto Scelsi	→ In dieser Vorstellung tanzt Eno Peci die Rolle des Königs. Die übrige Besetzung wie am 7. November	⑮ / U27 / Ö1 / WE

13	So	Konzert 11.00 – 12.00	ENSEMBLEMATINEE 4	<i>Mit Signoret – Astakhov Klavier Herfurth</i> → Veranstaltung findet im Gustav Mahler-Saal statt	(L)
		Oper 19.30 – 21.15	CARDILLAC → Paul Hindemith	→ Besetzung wie am 2. November	(S) / 21 / U27 / Ö1 / WE
14	Mo	Oper 19.30 – 22.00	ARIADNE AUF NAXOS → Richard Strauss	→ Besetzung wie am 9. November	(A) / 14 / BTC
16	Mi	Konzert 20.00 – 22.00	SOLISTENKONZERT	<i>Mit Juan Diego Flórez</i> <i>Klavier Vincenzo Scalera</i>	(L) / U27 / ZGS
17	Do	Oper 19.30 – 22.00	ARIADNE AUF NAXOS → Richard Strauss	→ Besetzung wie am 9. November	(A) / 18 / U27 / Ö1
18	Fr	Oper 19.00 – 22.00	MACBETH → Giuseppe Verdi	<i>Musikalische Leitung Bisanti Inszenierung Kosky</i> <i>Mit Pirozzi / Marthens – Keenlyside / Fassi / De Tommaso / Osuna / J. Park</i>	(A) / 6 / WE
19	Sa	11.00 – 12.00	DIALOG AM LÖWENSOFA	DARF MAN KUNST VERMARKTEN? → Die Veranstaltung findet exklusiv für den Offiziellen Freundeskreis der Wiener Staatsoper statt*	
		Ballett 16.00 – 17.30	OPEN CLASS	Balletttraining zum Mitmachen <i>Leitung Lesage</i> → Die Open Class findet im Nurejew-Saal der Ballettakademie der Wiener Staatsoper statt (Einheitspreis € 20.-)	
		Oper 19.30 – 22.00	WERTHER → Jules Massenet	<i>Musikalische Leitung Pérez Inszenierung Šerban</i> <i>Mit Boulianne / Nazarova – Korchak / Mokus / Kammerer / Giovannini / Lee</i>	(S) / BTC / Ö1
20	So	11.00 – 12.30	EINFÜHRUNGSMATINEE	DIE MEISTERSINGER VON NÜRNBERG <i>Moderation Roščić</i> <i>Mit Mitwirkende der Premiere</i>	(M)
		Ballett 18.30 – 22.00	DORNRÖSCHEN → Piotr I. Tschaikowski / Giacinto Scelsi	→ In dieser Vorstellung tanzt Eno Peci die Rolle des Königs. Die übrige Besetzung wie am 7. November	(B) / 22 / U27 / Ö1 / WE
21	Mo	Oper 19.00 – 22.00	MACBETH → Giuseppe Verdi	→ Besetzung wie am 18. November	(S) / 15 / WE
22	Di	Oper 19.30 – 22.00	WERTHER → Jules Massenet	→ Besetzung wie am 19. November	(S) / 1 / Ö1
23	Mi	Oper 19.00 – 21.45	TOSCA → Giacomo Puccini	<i>Musikalische Leitung Sagripanti Inszenierung Wallmann</i> <i>Mit Nylund – La Colla / Schrott / Mokus / Bankl / Giovannini / Kammerer / Pelz</i>	(A) / 9
24	Do	Oper 19.00 – 22.00	MACBETH → Giuseppe Verdi	→ Besetzung wie am 18. November	(S) / U27 / WE
25	Fr	Oper 19.30 – 22.00	WERTHER → Jules Massenet	→ Besetzung wie am 19. November	(S) / 8 / Ö1
26	Sa	Ballett 16.00 – 17.30	OPEN CLASS	Balletttraining zum Mitmachen <i>Leitung Schläpfer</i> → Die Open Class findet im Nurejew-Saal der Ballettakademie der Wiener Staatsoper statt (Einheitspreis € 20.-)	
		Oper 19.00 – 21.45	TOSCA → Giacomo Puccini	Besetzung wie am 23. November	(A)
27	So	Konzert 11.00 – 13.00	KLASSIKSTARS FÜR DEN GUTEN ZWECK	<i>Mit u.a. Bezzala / Kaufmann / Schrott / Nazarova / Nolz</i>	
		Oper 19.00 – 22.00	MACBETH → Giuseppe Verdi	→ Besetzung wie am 18. November	(S) / WE
29	Di	Oper 19.30 – 22.00	WERTHER → Jules Massenet	→ Besetzung wie am 19. November	(S) / 4 / U27 / Ö1
30	Mi	Oper 19.00 – 22.00	WIEDERAUFAHME ANDREA CHÉNIER → Umberto Giordano	<i>Musikalische Leitung Lanzillotta</i> <i>nach einer Inszenierung von Schenk</i> <i>Mit Agresta / Signoret / Houtzeel / Bohinec – Kaufmann / C. Álvarez / Arivony / Ivasechko / Solodovnikov / Bankl / Giovannini / Osuna / Pelz / J. Park</i>	(A) / U27

LEGENDE

(A) Preise A

U27 unter 27

24 Abo

ZGS Zyklus Große Stimmen

ZBTG Zyklus Ballett; Tanzgeschichten

ZFE2 Feiertags-Zyklus 2

Ö1 Ö1-Ermäßigung

WE Werkeinführung

BTC BundestheaterCard

OPERNRING ZWEI



UNSERE ENERGIE FÜR DAS, WAS UNS BEWEGT.

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

Alle Sponsoringprojekte finden Sie auf www.omv.com/sponsoring

REINES GOLD, PURE ENTPANNUNG



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

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



shop.vitality-world.com

SCHLUCK
FÜR SCHLUCK
KULTUR
GENIESSEN.




Ottakringer
BRAUEREI - WIEN