

OPERNRING ZWEI



Hyo-Jung Kang, Marcos Menha
& Davide Dato in einer Probe zu
Die Jahreszeiten

Das Monatsmagazin der Wiener Staatsoper → №14/April 2022

PHILIPPE JORDAN, CALIXTO BIEITO, MARTINA SERAFIN & ANDREAS SCHAGER ÜBER »TRISTAN UND ISOLDE« → 6 ANNA GORYACHOVA SINGT CARMEN → 20 PUBLIKUMSPREMIERE »MAHLER, LIVE« → 22 MARTIN SCHLÄPFERS »DIE JAHRESZEITEN« → 28

WIENER
STAATSOPER





Das Wasser in der Oper.
nachhaltig #jungbleiben



-
- | | | |
|--|--|--|
| <p>2
LIEBESTOD IM VERTRAUEN
<i>Calixto Bieito inszeniert Wagner</i></p> <p>6
EIN TRAUMGEDICHT
<i>Regisseur Calixto Bieito im Gespräch</i></p> <p>10
AUSFLUG IN DIE SEELENWELT
<i>Ein Interview mit Philippe Jordan</i></p> <p>15
DIE WAHRHAFTIGKEIT
DES MOMENTS
<i>Andreas Schager und Martina Serafin
singten Tristan und Isolde</i></p> <p>19
OPERNWAHN
<i>Lisette Oropesa / Benjamin Bernheim</i></p> | <p>19
EINE LÜCKE WIRD GESCHLOSSEN
<i>René Pape</i></p> <p>20
AN DEN GRENZEN DER FREIHEIT
<i>Anna Goryachova ist die neue
Staatsopern-Carmen</i></p> <p>22
EIN WELTTHEATER ÜBER DEN
MODERNNEN MENSCHEN
<i>Publikumspremiere für Mahler, live</i></p> <p>26
UNGESCHRIEBENES VORWORT
»ZUM ROSENKAVALIER«</p> <p>28
METAPHER DES LEBENS
<i>Über Martin Schläpfers Choreographie
zu Haydns Die Jahreszeiten</i></p> | <p>30
DAS GANZE LEBEN MIT
ALL SEINEN WIDERSPRÜCHEN
<i>Giovanni Antonini im Gespräch</i></p> <p>32
DEBÜTS</p> <p>33
WAS SIE SCHON IMMER ÜBER OPER
UND BALLETT WISSEN WOLLTEN
<i>Die Untertitel</i></p> <p>34
PINNWAND</p> <p>36
JULIA & JANA
<i>Die Opernschule setzt ein Zeichen</i></p> <p>38
SPIELPLAN</p> |
|--|--|--|

GENERALSPONSOREN DER WIENER STAATSOPER





LIEBESTOD IM VERTRAUEN

Calixto Bieito inszeniert Wagner

Es ist das Duett im zweiten Akt. Die Herausforderung, die Richard Wagners *Tristan und Isolde* an jeden szenischen Zugang stellt, kulminiert hier in vierzig Minuten, in denen sich die Liebe zur Metaphysik übersteigert, in denen zwei Figuren im Gesang und in der Musik nicht verschmelzen, sondern sich singend synthetisieren in etwas ganz anderes: Die beiden *Nachtgestalten* schaffen aus der Liebe, wie Wagner sie denkt, eine eigene Wirklichkeit.

BEIDE
selbst dann
bin ich die Welt:
Wonne-hehrstes Weben,
Liebe-heiligstes Leben,
Nie-wieder-Erwachens
wahnlos
hold bewusster Wunsch.

Vor allem im ersten Akt der *Handlung* – so die Bezeichnung, die Wagner für sein Werk gewählt hat – begegnen uns gekonnt gesetzte Elemente einer »äußeren« Dramenhandlung: Figuren werden eingeführt, auch motivisch; Isoldes wiederholte Versuche, Tristan

zu konfrontieren, bauen Spannung auf; die Vorgeschichte, die Wagner aus Gottfried von Straßburgs Versroman *Tristan* entnommen hat, erzählt Isolde in atmosphärisch starken Rückblenden.

Im zweiten Akt steht die äußere Handlung mit Tristans Eintreten beinahe völlig still, die innere dringt in den Vordergrund. Carl Dahlhaus hat darauf hingewiesen, dass in diesem zweiten Akt die Konventionen zumindest der neuzeitlichen Dramatik außer Kraft gesetzt scheinen, entwickelt sich die Substanz des Zwiegesprächs zwischen Tristan und Isolde doch »nicht dialogisch, zwischen den Personen, sondern in ihnen, als gemeinsamer innerer Vorgang.« Richard Wagner selbst hat 1859 einem Brief an Mathilde We-sendonck eine Beschreibung des Vorspiels zur Oper beigelegt, die entsprechend zuspitzt:

»Ein altes, unerlöslich neu sich gestaltendes, in allen Sprachen des mittelalterlichen Europa nachgedichtetes Ur-Liebesgedicht sagt uns von Tristan und Isolde. Der treue Vasall hatte für seinen König diejenige gefreit, die selbst zu lieben er sich nicht gestehen wollte, Isolde, die ihm als Braut seines Herrn folgte, weil sie dem Freier selbst machtlos folgen musste. Die auf ihre unterdrückten Rechte eifersüchtige



Liebesgöttin rächt sich:
den, der Zeitsitte gemäß für
den nur durch Politik vermähl-
ten Gatten von der vorsorglichen
Mutter der Braut bestimmten Liebes-
trank lässt sie durch ein erfindungsreiches
Versehen dem jugendlichen Paare kredenzen, das,
durch seinen Genuss in hellen Flammen auflodernd,
plötzlich sich gestehen muß, dass nur sie einander
gehören. Nun war des Sehnens, des Verlangens, der
Wonne und des Elends der Liebe kein Ende: Welt,
Macht, Ruhm, Ehre, Ritterlichkeit, Treue, Freundschaft – alles wie wesenloser Traum zerstoben; nur
eines noch lebend: Sehnsucht, Sehnsucht, unstillbares, ewig neu sich gebärendes Verlangen, Dürsten und Schmachten; einzige Erlösung: Tod, Sterben, Untergehen, Nichtmehrerwachen!«

Indem er dieses »nur eines noch lebend« in Text und Musik setzte, erweiterte Richard Wagner die Vorstellung dessen, was Dramatik kann und sein kann, nachhaltig. Die Entwicklungen in der (Opern)Regie bis ins 21. Jahrhundert konnte er kaum ermessen; wohl aber, welche Rolle die Inszenierung für die Wirkung des *Tristan* spielen würde. »Nur mittelmäßige Aufführungen können mich retten!«, schrieb er in jenem Brief an Mathilde Wesendonck, in dem er die »Furchtbarkeit« seines Werks schilderte.

Als die Proben zur Wiener Neuproduktion von *Tristan und Isolde* beginnen, will der Regisseur Calixto Bieito nicht lange über sein Konzept sprechen. Die Bühnenwelt, die Rebecca Ringst geschaffen hat, die Kostümwürfe von Ingo Krüger sind in Grundzügen aus der früheren Präsentation bekannt, was er »sonst gesagt hat«, so der Regisseur, sei weiterhin gültig. Er meint seine Andeutungen aus der ersten Präsentation, Andeutungen darüber, wie Tristan und

Isolde über eine gemeinsame Geschichte, ein Geheimnis verfügen, wie sie sich erfolglos voneinander befreien wollten, wie sie wieder aufeinander treffen. Und dass es sich um ein unglaubliches Stück über die Liebe handle.

Jetzt, am Beginn der Proben, will Calixto Bieito nicht weiter erzählen und erklären, er will anfangen: Mit dem Duett im zweiten Akt. Er hat eine Idee, sagt Bieito, eine, zwei, mehrere Ideen, Plan A, B und C, aber man müsse es ausprobieren, man müsse sehen. Und so sieht das Team in den nächsten Tagen, wie auf der Probebühne im Orgelsaal eine Szene nicht gebaut, nicht gestellt, sondern belagert und belauert wird. Bis sie sich schließlich, scheinbar überrascht, gleichsam ergibt, in mehrfachem Sinn.

Die Bühnenbildnerin Rebecca Ringst, die seit vielen Jahren eine enge, vertrauliche Zusammenarbeit mit Calixto Bieito verbindet, hat für die beiden *Nachtgestalten* zwei Räume gebaut, die sie, vereinfachend beschrieben, zunächst einmal überwinden, aus denen sie sich befreien müssen, um in die allumfassende *Nacht der Liebe* einzugehen. Die Probebühnenmannschaft hat im Orgelsaal die Räume in den entsprechenden Dimensionen und mit dem Originalmobiliar und den entsprechenden Requisiten aufgebaut; dass sie nicht die technischen Finessen aufbieten können, die eine Rebecca-Ringst-Bühne zu bieten hat, ist klar, es geht hier zunächst um die Größenverhältnisse. Also sehen wir in der ersten Abendprobe zwei Räume, einen Tristan-Raum, einen Isolde-Raum. Sie sind ganz unterschiedlich ausgestattet, deuten Situationen an, an die sich viele Assoziationen anschließen lassen, sind klar und vieldeutig zugleich. Diese Räume bespielt nun der Regisseur. Die erste Probe ist technisch,

es sind keine Sängerinnen und Sänger bestellt. Calixto Bieito und Rebecca Ringst besprechen sich, füllen die Räume, arrangieren die Requisiten. Dann bittet der Regisseur seine Assistentinnen, verschiedene Situationen zu stellen, sich hierhin zu setzen, dort zu stehen. Wir sehen, wie Andeutungen von Bildern entstehen, die nur Ausgangspunkte sein können. Der Regisseur sieht sie auch, sieht sie sich an und überlegt. Dann bedankt er sich, die Probe ist vorbei.

Am nächsten Abend sind Martina Serafin und Ekaterina Gubanova bestellt. Das Duett, das den Regisseur so beschäftigt, steht noch nicht auf dem Plan, sondern der Beginn des zweiten Akts, das Gespräch zwischen Brangäne und Isolde, ehe die *warnende Zünde* ausgelöscht ist, Tristan die Szene stürmt und die Handlung von außen nach innen verkehrt wird. Der Regisseur spricht viel mit den Sängerinnen, er vermittelt ihnen die Atmosphäre, in der er sie sich denkt. Und die Atmosphäre kann nicht konkret sein, sie besteht aus Gefühlen, aus Bildern, Assoziationen. Die Raum-Versuche vom Vorabend spielen eine Rolle, aber nicht als eine Übertragung des Gestellten auf die Solistinnen. Der Regisseur scheint vielmehr das Raumgefühl, das er in seinen Versuchen gewonnen hat, auf die Sängerinnen zu übertragen. Martina Serafin und Ekaterina Gubanova haben Nachfragen, besprechen sich mit dem Regisseur, mit der Bühnenbildnerin, probieren aus. Es wird auch gesungen, allerdings nur wenig, vieles wird angedeutet und ausprobiert. Erstaunlich ist dabei, wie in den Probedekorationen immer wieder Bilder, Konstellationen zwischen den Sängerinnen entstehen, die »fertig« wirken. Am Ende der Probe wirkt der Regisseur optimistisch, wenn auch weiter angespannt: Das Duett wartet noch.

Am Ende der ersten Probenwoche ist es so weit. Die Räume sind jetzt voll ausgestattet, die Innenausstattung entspricht der Situation auf der Bühne. Der Regisseur kennt die Sängerinnen und Sänger – die Kernbesetzung wäre bei dem Pariser *Ring* zum Einsatz gekommen, der aufgrund der Corona-Pandemie abgesagt werden musste, mit einigen Sänger*innen hat Calixto Bieito schon öfter zusammengearbeitet.

Etwa mit Andreas Schager. Der nicht zuletzt für seine Interpretationen von Wagner-Partien gefeierte Tenor ist zum ersten Mal zur Probe geladen, er sieht sich die Bühnenbildentwürfe an, lässt sich die Kostüme erklären. Auch er ermisst den Raum, unterstützt von Calixto Bieito und Rebecca Ringst, beginnt zu assoziieren. Regisseur und Sänger sprechen vertrauensvoll miteinander, eindringlich, aber nicht sehr lange. Dann beginnt der zweite Akt.

Eine gute Stunde später hallt die Probebühne vom Applaus der Mannschaft. Die Szene liegt in Trümmern –

ob das im übertragenen oder im wörtlichen Sinn zu verstehen ist, wird nicht verraten und ist bei den *Tristan*-Vorstellungen nachzuprüfen. Wesentlich ist: Die erste Szene und das Duett des zweiten Aktes von *Tristan und Isolde* sind gerade vollständig und ohne Unterbrechung gesungen und gespielt worden, und das Ergebnis hätte eine gelungene Vorstellung abgeben können. In den folgenden Wochen wird sich erweisen, dass in dieser Probe, in der sehr viel aus Inspiration, Spontaneität und Mut der Solistinnen und Solisten heraus entstanden ist, tatsächlich das feste Fundament für eine künstlerische Arbeit gelegt wurde, die nicht Improvisation, sondern Darstellung, Repräsentation als künstlerische Übersetzung dieser ungemein schwierigen Szene ist. Die »innere Handlung«, mit der Wagner der inszenierenden und singendarstellenden Nachwelt eine so schwierige Aufgabe gestellt hat, ist hier in einer Vereinigung aus Impulsivität und inhaltlicher Durchdringung in Bilder gegossen. Die Beurteilung des Ergebnisses ist dem Publikum überlassen. Als Eindruck aus der künstlerischen Arbeit Calixto Bieitos bleibt die Faszination dafür, wie eine Szene gewissermaßen gedanklich, aber auch bildlich immer wieder umkreist, eingekreist wird, um sie dann den Sängerinnen und Sängern ohne allzu detailreiche Erläuterungen so nahezubringen, dass sie gewissermaßen im Rausch eines Abends entsteht und dann wiederholbar, theaterpraktikabel, probenfähig werden kann. Es ist eine Atmosphäre aus höchster Konzentration und Inspiration, in der diese Arbeit entsteht: Inspiration und Konzentration der Sängerinnen und Sänger, die hier ohne Rücksicht auf Verluste, dafür mit allergrößter Lust arbeiten. Wie erreicht man diese Atmosphäre? »They trust me«, sagt Calixto Bieito, »sie vertrauen mir.« Wenige Worte, die ungemein Komplexes beschreiben.

TRISTAN UND ISOLDE

14. (Premiere) / 18. / 22. / 27. April; 1. Mai 2022

Einführungsmatinee: 3. April 2022, 11 Uhr

Musikalische Leitung Philippe Jordan

Inszenierung Calixto Bieito

Bühne Rebecca Ringst

Kostüme Ingo Krügler

Licht Michael Bauer

Tristan Andreas Schager

Isolde Martina Serafin

König Marke René Pape

Brangäne Ekaterina Gubanova

Kurwenal Iain Paterson

→ Vollständige Besetzung siehe Seite 14.





Ein Traum- gedicht

Regisseur Calixto Bieito
im Gespräch

Beginnen wir mit dem Wasser, das unsere Bühne füllt. Wasser bietet so viele Assoziationsmöglichkeiten an – die »ozeanische Weite« versinnbildlicht Perspektiven, zugleich steht das Meer für die Unkontrollierbarkeit der Natur, etwas Bedrohliches. In Freuds Traumdeutung ist Wasser häufig mit Fruchtbarkeit konnotiert. Was waren die Gedanken, die Rebecca Ringst und dich zu der Entscheidung gebracht haben, die Bühne zunächst als Wasserfläche zu konzipieren?

CALIXTO BIEITO Niels Bohr sagte, dass »ein Teil der Ewigkeit in Reichweite derer liegt, die in der Lage sind, die schwindelerregende Weite des Meeres zu betrachten, ohne die Augen zu schließen«. Das ist ein sehr schöner Satz, aber Rebecca und ich wollten über das innere Meer sprechen, über das »Unterwasser«, das wir Menschen haben, um auf den Hintergrund der Figuren verweisen. Das Wasser auf der Bühne soll helfen, diesen Hintergrund zu denken, und es bietet den Zuschauerinnen

und Zuschaubern Raum für Assoziationen wie die, die du beschreibst.

Wagner sandte eine Zusammenfassung seiner Oper an Mathilde von Wesendonck, in der er vor allem beschreibt, was Tristan und Isolde in ihrem Duett im zweiten Akt erleben: Sehnsucht, sich ineinander verlieren, sich ineinander auflösen. Er stellt damit sein Werk als ein Manifest der romantischen Liebe dar, einschließlich ihrer Nähe zur Nacht, zum Tod. Was assoziierst du mit der romantischen Liebesvorstellung?

- CB Romantische Liebe hat, wenn wir bis ins Mittelalter zurückgehen, wenig mit dem zu tun, was Wagner entwirft. In meinem Verständnis der romantischen Epoche ist es eine Liebe, die die Menschen, die sie leben, an einen Punkt bringt, an dem der Tod keine Rolle mehr spielt. Außerdem ist es eine Liebe, die ständig von der Entfernung, der Unmöglichkeit und dem Warten genährt wird. Es ist der Widerspruch zwischen sexuellem Begehrten und der Moral einer monogamen Gesellschaft, die die Verwirklichung dieser Anziehung verhindert. Denn das hieße: immer weiter, weiter und weiter, bis die Körper im Tod verschmelzen. Der Tod ist Teil dieser Liebe. Es ist eine zärtliche, gewalttätige, wütende, viszerale Liebe, bei der es kein Zurück mehr gibt. Die Mauern müssen niedergerissen werden.

Sprechen wir darüber, wo die Liebe herkommt. »Mir erkoren, mir verloren«, sagt Isolde im ersten Akt über Tristan. Wenn sie von dieser Art von »Erwähltheit« spricht, kann Schicksal gemeint sein, es kann aber auch ihre eigene, selbstbestimmte Wahl für Tristan bedeuten. Was ist deine Interpretation? Was hältst du von der Idee einer schicksalhaften Vorsehung?

- CB Das würde einen langen Vortrag erfordern, aber in meiner Vorstellung ist das Ziel der endgültige Ort, an den wir gelangen werden. Niemand kann mit Sicherheit wissen, was sein oder ihr Schicksal ist. Aber die Frage ist: Inwieweit sind wir Herr über unser Schicksal? Wie beeinflusst unser Schicksal unser Leben, unser Handeln und unser Umfeld? Tristan und Isolde konstruieren bewusst und unbewusst ihre letzte Reise. Der Tod ist Teil ihrer Art zu lieben, er ist ein Akt der Liebe. Es hat in der Geschichte viele, viele Beispiele gegeben, wo Tod und Liebe zusammenkommen und die Angst verschwindet, weil die Liebe so groß ist. Wie viele Paare haben sich aus unterschiedlichen Gründen gewünscht, gemeinsam zu sterben?

Die Todesmetaphern sind allerdings so vielschichtig, dass man sich fragt, ob man sie nicht auch anders verstehen könnte. Welten-entronnen, Welt-entrücken, das Sehnen hin zur ewigen Nacht, wo ur-ewig, einzig wahre Liebesonne ihm lacht – wäre es denkbar, die Todesmetaphern als den Wunsch der Liebenden zu verstehen, sich der Welt, der Gesellschaft zu entziehen, um sich nur aufeinander zu konzentrieren?

- CB Man könnte das schon so interpretieren, aber ich denke, in *Tristan und Isolde* sind die Liebe, der Schmerz und die Sehnsucht so groß, dass der Todes- und Liebeswunsch in eins fallen.

*Gottfried von Straßburgs Versroman *Tristan*, der Wagner als Vorlage diente, ist voll von Geschichten. Entlang der Erzählungen über Liebe und Betrug erfahren wir viel über die Figuren, über Isoldes Wut, Tristans Listen, Markes Eifersucht. Wagner verwendet die meisten Erzählungen nicht, und er hat für seine Charaktere, wie wir bereits besprochen haben, eine ganz eigene Agenda. Du hast dir wiederum eigene Geschichten, eine eigene Atmosphäre für die Figuren der Oper ausgedacht.*

- CB Es war für mich sehr interessant, den Roman von Gottfried von Straßburg zu lesen. Aber es sind nicht die mittelalterlichen oder pseudomittelalterlichen oder abstrakten Figuren, die mich interessieren. Ich glaube, Wagner nannte seine Opern »Musikdramen oder Gedichte«. Ich denke, wir arbeiten in Richtung eines musikalischen Gedichts. Wo eine kleine Gemeinschaft, verloren im Nebel, in der Nacht, in der Dunkelheit, versucht, weiterzumachen, weiterzumachen, weiterzumachen. Die von Wagner geschaffene Sprache hilft mir, einen Raum des Rätsels zu schaffen, in dem die Figuren träumen, denken und wieder träumen und wir hinter diesen Worten die Sehnsüchte, die Wünsche entdecken können. Ein schönes Traumgedicht.

Ein Traumgedicht – das erinnert an verschiedene Assoziationen aus der bildenden Kunst, vor allem der surrealistischen Kunst, die du während der Proben öfter angesprochen hast.

- CB Ich liebe die letzten Gemälde von Goya und die Filme von Buñuel, den katalanischen Surrealismus. Mit all dem bin ich aufgewachsen. Es bedeutet für mich auch: Kunst ist eine Möglichkeit, Träume auszudrücken, die intimsten Wünsche, das Unbewusste, das Wasser, das in uns allen steckt und in dem alles möglich ist. Kunst. Liebe. Hass. Tod.

Noch einmal zu den Figuren in der Oper. Isolde ist wohl der stärkste Charakter – sie revoltiert gegen die Ehe, die für sie vorgesehen ist, sie gibt Tristan nicht auf, fordert ihn auch heraus.

- CB Isolde ist eine unheimlich starke Figur, voller Liebe und Wut – fähig, Grenzen zu überschreiten, fähig, sich auf niemanden zu verlassen. Fähig zu vollem Engagement für das, was ihr wichtig ist. Die Energie unserer Premieren-Isolde Martina Serafin hat mich sehr inspiriert.

Tristan, der Held, wirkt in der Inszenierung wie ein gebrochener Mann. Woher kommt dieser Zugriff?

- CB Bei der Figur, die Andreas Schager gestaltet hat, können wir sogar von einem Antihelden sprechen. Die Helden von heute sind für mich anonym. Tristan ist nicht so stark wie Isolde – er war lange Zeit im Nebel verloren, das ist meine Beschreibung von ihm. Er hat Angst, und das macht ihn zu einem menschlichen Helden.

Auch Brangäne und König Marke bekommen in der Inszenierung ihre ganz eigenen Erzählungen.

- CB Ich habe zu Ekaterina Gubanova gesagt, sie soll bei Brangäne an Renata denken, aus Sergej Prokofjews *Der feurige Engel*. Generell hatte ich ein relativ klares Bild von Brangäne: Sie ist eine besondere, eine einzigartige Person, die am Rande der Gemeinschaft lebt. Sie betreut und bewacht den Leuchtturm an der Küste. König Marke wiederum ist eine Figur, deren stabiler und ausgeglichener Boden in Stücke zerbrochen ist. Er ist verloren, obwohl er sich sein ganzes Leben lang sicher gefühlt hatte. Seine Welt ist in tausend Stücke zerbrochen.

In deinem Probenraum scheint manchmal eine gewisse Magie zu herrschen. Kannst du den kreativen Prozess beschreiben, den du zusammen mit den Sängern beschreitest?

- CB Nein. Ich versuche nur, mich gut vorzubereiten, wie ein Schwamm zu sein, der alles aufnimmt,

und zusammen mit den Sängerinnen und Sängern die kreative Arbeit zu machen. Wenn ich arbeiten will, schreibe ich einfach schlechte Gedichte, male oder mache Installationen. Genau so. Darauf vertraue ich. Während der Proben versuche ich, kreative Großzügigkeit einzubringen und jede Probe ruhig zu erleben, aber zugleich so, als wäre es die letzte. Du siehst, das Geheimnis ist, dass es kein Geheimnis gibt.

Von Richard Wagner hast du bis auf das Frühwerk fast alles inszeniert, Der Ring des Nibelungen ist nur noch ausständig, weil das Projekt durch die Corona-Pandemie aufgehalten wurde. Was ist deine persönliche Verbindung zu Wagner?



- CB Es ist eine Verbindung, die früh begann, als ich 14 oder 15 Jahre alt war. Mein erster Mentor Adan Kovasics hat mir Wilhelm Furtwänglers Aufnahmen gegeben. Ich hörte sie zusammen mit meinem kleinen Bruder. Wir hörten Wagners Opern und wir spielten Helden, wir kämpften, rannten durch das Haus mit den Papierrüstungen und Helmen, die wir uns gebastelt hatten. Manchmal spielten wir auch mit den Ritter- und Cowboy-Puppen, die wir hatten, kleine Spiele zu der Musik. *Tristan und Isolde* liebe ich. Der Text kann ein Märchen sein, wenn man will; aber wie Shakespeare spricht Wagner eindeutig von seiner Zeit und seinem Leben.

→ Besetzung und Termine siehe Seite 14.



AUSFLUG *in die Seelenwelt*

Noch während der Schlussproben für die *Wozzeck*-Neuproduktion begannen die Proben für die *Tristan und Isolde*-Premiere im April. Musikdirektor Philippe Jordan setzte sich somit zugleich mit zwei Schlüsselwerken der Operngeschichte auseinander. Im Gespräch mit Oliver Láng leuchtet er in die düsteren Ecken von Tristans Unterbewusstsein, erzählt über den Giftschränk Richard Wagners und dessen Vorliebe für Nebelkerzen.

Adorno meinte einst, dass man keinesfalls eine Verbindung zwischen Meistersinger und Wozzeck finden könne, womöglich aber eine zwischen Tristan und Wozzeck. Sie dirigieren dieser Tage Wozzeck und bereiten Tristan vor – können Sie Adornos Sicht etwas abgewinnen?

PHILIPPE JORDAN Die Verwandtschaft liegt bereits in der Anlage der Werke, beides sind »dunkle« Opern. Vor allem aber tragen sie beide, wenn auch in unterschiedlichen Graden, die Auflösung der traditionellen Harmonik und des tonalen Systems in sich. Natürlich: *Tristan* ist ein tonales Stück, und immer, wenn ich von einer *Wozzeck*-Probe in eine *Tristan*-Probe wechsle, kommt mir die Partitur wie von Mozart oder Haydn vor. Aber nichtsdestotrotz leitete *Tristan* die »Krise« der Tonalität, die Auflösung des traditionellen harmonischen Systems ein. Und das führte 60 Jahre später zum *Wozzeck*.

Die Neuerung betraf aber nicht nur die Harmonik, sondern auch das Wesen des Werks. Carl Dahlhaus sprach von einer Ursprungsurkunde der musikalischen Moderne.

PJ Ja, Wagner schuf im Grunde fast so etwas wie eine neue Gattung. *Tristan* ist ein inneres Theater, ein Seelentheater. Man erlebt keine große

äußere Geschichte, sondern der Blick verweist unter die Oberfläche, hinter das tatsächliche Tun. Wenn man diese beiden Elemente – neue Harmonik und Verlagerung des Geschehens ins Innere – zusammennimmt, dann kann man wirklich von einem Urknall sprechen. Der *Tristan* war die Auflösung der theatralen Konzeption, er war eine Sublimierung des *Ring des Nibelungen*: denn dessen Essenz findet man im *Tristan*. Wurde im *Ring* die Nummernoper aufgegeben – wenn auch die einzelnen Szenen zu meist noch deutlich voneinander abgesetzt sind –, so wird im *Tristan* die Idee der unendlichen Melodie, in der überganglos eines zum nächsten führt, viel konsequenter durchgeführt.

Doch wie kam es zu diesem Schritt? Hatte es mit Tristan zu tun oder war Wagner einfach an einem Punkt, an dem er Neues versuchen wollte?

PJ Es hat ohne Zweifel mit dem Stoff zu tun! Man darf nicht vergessen, dass er in diesem zeitlichen Umfeld auch an *Siegfried* und den *Meistersingern* arbeitete. Und in den *Meistersingern* herrscht ja Diatonik vor.

All das führte dazu, dass Tristan ein Mythos der Operngeschichte wurde. Dieser Mythos beginnt

ja schon beim einleitenden »Tristan-Akkord«, wenngleich dieser, für sich alleine genommen, ja gar nicht so außergewöhnlich ist.

PJ Wagner war auch dann ein Genie, wenn es darum ging, Nebelkerzen zu werfen. Denn er hat den berühmten »Tristan-Akkord«, also

als Gunther erscheint, spielt das Orchester den Akkord fortissimo. Auch im *Parsifal* findet man ihn. Wagner hat ihn immer wieder herangezogen. Was mich aber am Beginn von *Tristan* fast noch mehr beeindruckt, ist die Verbindung von zwei Motiven: das sogenannte »Leidensmotiv«

»Das Sehnen, das Wünschen, das ist fast wichtiger als die eigentliche Handlung Es dreht sich ja gar nicht um Liebe, sondern um die Sehnsucht nach Liebe. «

den harmonischen Aufbau dieses Akkords, ja nicht erfunden oder als erster verwendet. Dieser kam ja schon früher immer wieder vor, etwa bei Beethoven im langsamen Satz seiner 5. Klaviersonate in c-Moll oder im Schumann-Cellokonzert – dort sogar mit derselben Weiterführung wie bei Wagner. Der große Unterschied ist, dass Wagner den Akkord gleich zu Beginn des Stücks einsetzte und nicht irgendwo zwischen drin, als Übergang. Mit dieser Position bekam der Akkord eine Signalfunktion, eine besondere Bedeutung. Man fragte sich: Was meint er? Der Akkord war also ein großes Fragezeichen, das dramaturgischen Sinn hatte.

Im Sinne von: Wir hören eine Dissonanz, die keine klassische Auflösung findet und fühlen, dass es hier um ein Suchen an sich geht?

PJ Genau das. Im *Tristan* geht es ja um die Spannung und die Nichtauflösung dieser. Das ist das eigentliche Thema. Das Sehnen, das Wünschen, das ist fast wichtiger als die eigentliche Handlung. Es dreht sich ja gar nicht um Liebe, sondern um die Sehnsucht nach Liebe. Um die Sehnsucht nach dem Tod. Würde die Liebe erfüllt, wäre die Spannung dahin. Das gesamte *Tristan*-Vorspiel ist übrigens in a-Moll geschrieben, die Vorzeichen, alles deutet darauf hin. Nur: Es kommt nicht zum a-Moll-Akkord. Auch hier wird etwas aufgebaut, dessen Einlösung bis zuletzt nicht stattfindet. Eine Dauerspannung. Mit anderen Worten: Sehnsucht.

mit der aufsteigenden Sext und dazu das chromatisch aufsteigende »Sehnsuchtsmotiv«. Wir hören im Grunde keine Melodie, sondern zwei Motive, die sich über dem Akkord verbinden.

Zum Tristan-Mythos gehört ja auch, dass Wag ners heimliche Liebe, Mathilde von Wesendonck, die reale Sehnsucht während der Tristan-Arbeit verkörperte.

PJ Eine Sehnsucht, die in meinen Augen in keiner Affäre gipfelte. Ich denke, sie hat in ihm sehr viel ausgelöst, es handelte sich um eine Seelenverwandtschaft, sie inspirierte ihn: Da war es, das Ausbrechen-Wollen aus der Konvention, aus Bindungen, aus der Ehe. Ich bin aber zutiefst davon überzeugt, dass, wäre die Liebe zu Mathilde in Erfüllung gegangen, der Sehnsuchs-Antrieb verloren gegangen wäre, der ihn dazu brachte, diese Oper *so* zu schreiben.

Hat der Versuch, mit den Konventionen zu brechen auch zu einer Entsprechung in seiner Kompositi onssarbeit geführt? In dem Sinne, dass er sich einer Reglosigkeit zuwandte?

PJ Das denke ich gar nicht. Zwar war er in seiner Fantasie frei, aber die Komposition selbst ist formvollendet. Nichts ist da willkürlich. Alles unglaublich geschickt gebaut und kalkuliert. Jede Szene hat ihren Tonarten-Raum, den sie, egal wie moduliert wird, nie verlässt. Und dieser Tonarten-Raum hat eine sehr klare Form, wenn man das genauer untersucht.

Tristan ist, was die Orchesterbehandlung betrifft, symphonisch gedacht. Wagner selbst meinte zu Ludwig Schnorr, dem ersten Tristan, dass das Symphonische zwar vorherrsche, es aber – wenn es richtig gebracht wird – nicht als solches wahrgenommen werden wird. Sondern sich die

PJ Nein, der Akkord wurde zu seinem neuen Spielzeug. Wir treffen ihn erstaunlich oft an. In der *Götterdämmerung* etwa, wenn Siegfried

Aufmerksamkeit ganz auf die Sängerinnen und Sänger lenkt.

- PJ Natürlich, es ist ja eine Oper. Und diese lebt vom Gesang und dem Text im Gewebe mit dem Orchester. Das Atemberaubende ist freilich, dass Wagner beides schafft: das Symphonische und die Oper. Ließe man die Stimmen weg, könnte der Orchesterpart über weite Strecken alleine stehen. Wagner bedient beide Ebenen. Spannend finde ich, dass er in der Behandlung der Stimmen italienisch denkt. Natürlich, das Orchester ist sehr groß und die Partien unglaublich lang. Aber von der Linienführung her befinden wir uns erstaunlich nahe am Belcanto.

Hat sich das angesprochene Gewebe bei Tristan geändert? Gibt es einen Unterschied im orchesterlichen Ausdruck im Vergleich mit den Meistersingern?

- PJ Die Meistersinger sind das Gegenteil von Tristan, wie zwei Seiten einer Medaille. Tristan ist das Nachtstück, Meistersinger das Tagstück, Tristan die Tragödie, Meistersinger die Komödie, Tristan die Harmonik und die Chromatik, Meistersinger der Kontrapunkt und viel Diatonik. Natürlich

niemals absolut, auch Tristan ist kontrapunktisch, auch die Meistersinger sind harmonisch. Aber im Vordergrund stehen jeweils andere Aspekte.

Nun die Frage nach der Bezeichnung »Handlung«. Lässt sie sich musikalisch argumentieren?

- PJ Es ist ja immer spannend, wie Wagner seine Stücke beschreibt. Von »Romantischer Oper« bis zu »Bühnenweihfestspiel«. Tristan hat eine Sonderposition, denn wie vorhin gesagt, bietet sie wenig äußeres Geschehen, stattdessen eine Auslotung der sich verändernden Seelenzustände. Es ist eben kein Musikdrama, es ist eben keine romantische Oper und auch kein Festspiel. Es ist eine Analyse der menschlichen Innenwelten. Und wenn man darauf achtet, wie genau Wagner die psychischen Vorgänge seiner Figuren in Musik gießt, wie fein er diese ausführt, dann ist das eben eine innere »Handlung«. Eine schöne Bezeichnung, finde ich.

Sagt man Wagner, denken viele an Leitmotivik. Diese kommt im Tristan zwar auch vor, ist aber weniger präsent.



PJ Spannend ist, dass es ebenso viele Leitmotive gibt wie im *Ring*. Nur ist Wagner im *Ring* sehr konkret, da gibt es »Speer«, »Schwert« und »Walhallmotiv«. Im *Tristan* geht es mehr um Begriffe wie »Leidensmotiv«, »Sehnsuchtsmotiv«, »Verhängnismotiv«, »Sühnetrankmotiv«, es steckt viel mehr Symbolik dahinter. Die Motive ähneln sich zum Teil, werden umgestellt, dadurch bekommen sie etwas Nebulöses, Atmosphärisches. Ich bin mir sicher, dass Wagner das genau so wollte: Das Unscharfe hervorheben, das Ungreifbare in den Vordergrund rücken.

Betrifft dieses Ungreifbare alle Figuren gleichermaßen? Gibt Wagner ihnen allen eine ähnliche Klangwelt?

PJ Man sieht, dass Wagner Tristan und Isolde eher der chromatischen Welt zuordnet, wohingegen er König Marke die Moll-Tonarten zuweist, Kurwenal in die Nähe eines kirchentonalen Feldes rückt und Brangäne diatonisch-harmonisches Material gibt, wenn auch mit chromatischen Färbungen. Das alles natürlich niemals absolut, aber durchaus als Tendenz wahrnehmbar.

Und gibt es auch eine Trennung der Orchester- und Bühnenorchester-Welten?

PJ Ja, der Bühnenorchester-Klang ist sehr klar. Das ist eine »normale« konventionelle Opernsprache. Wenn es am Ende des 1. Aufzugs den Tag mit C-Dur betont, dann ist das einer der wenigen hellen Momente in der Oper. Auch die Hörner im 2. Aufzug, die klanglich die Jagdgesellschaft darstellen, gehören dem »Diesseits« an. Wagner trennt hier sehr deutlich.

Wagner meinte einst, den 3. Aufzug können man praktisch nur mit geschlossenen Augen oder scherzend begegnen.

PJ Der 3. Aufzug ist wie ein Psychokrimi, man dringt Schicht für Schicht tiefer ins Dunkel der Seele Tristans ein, in sein Unbewusstes. Das Fazit ist, dass all diese Todessehnsucht immer in ihm war, die tote Mutter, der tote Vater, die Überdeckung des Schmerzes durch die Suche nach Erfolg und Bestätigung. Und man begreift, dass die beiden vielleicht gar nicht lieben, sondern nur sterben wollen und endlich ihren Seelenpartner gefunden haben – und das führt sie in den Tod. Und das sind ja die beiden »letzten« Dinge: die Liebe und der Tod. Beide transzendentieren uns, gehen über jede Ratio hinaus. Wagner arbeitet genau mit diesen beiden Begriffen. Kein Wunder, dass es uns bewegt.

Eine Tatort-Folge in den 1980er Jahren drehte sich darum, dass eine Dame tagaus-tagein nur den 2. Aufzug von Tristan und Isolde hört und dadurch in erotische Stimmung gerät. Hat der Tatort recht? Ist Tristan erotische Musik?

PJ Absolut! Es ist eine bestens zusammengesetzte Mixtur. Geradezu ein Giftschrank, den Wagner da öffnet. Unglaublich geschickt kalkuliert, sehr raffiniert dosiert, damit es wirkt. Da ist er ein echter Hexenmeister, der die richtigen Gifte kennt, die man nicht auf Rezept bekommt. Mich fasziniert immer wieder, wie genial er arbeitet. Ein Beispiel: Nachdem der Liebestrank genossen wurde, hört man im Orchester, wie der Trank langsam wirkt, wie er sich ausbreitet und die flirrenden Klänge, ja die ganze Atmosphäre des zweiten Aktes verweisen auf diese geradezu narkotische Wirkung. Wagner schafft da eine einzigartige, in den Bann ziehende Klangwelt, die mit allem aufgeladen ist, was Tristan und Isolde empfinden.

Und wie gehen Sie als Dirigent mit diesen Klängen um? Wie sich davor schützen?

PJ Grundsätzlich gibt es keinen Wagner-Abend, der nicht aufwühlte. Bei *Tristan* sind es freilich besonders viele Augenblicke, die einen berühren. Da muss man versuchen, einen kühlen Kopf zu bewahren und wie ein Kapitän auf See den Durchblick haben, sonst läuft das Schiff unweigerlich auf Grund oder landet in einem Felsenriff.

TRISTAN UND ISOLDE

14. (Premiere) / 18. / 22. / 27. April;
1. Mai 2022

Einführungsmatinee: 3. April 2022, 11 Uhr

*Musikalische Leitung Philippe Jordan
Inszenierung Calixto Bieito
Bühne Rebecca Ringst
Kostüme Ingo Krügler
Licht Michael Bauer
Tristan Andreas Schager
Isolde Martina Serafin
König Marke René Pape
Brangäne Ekaterina Gubanova
Kurwenal Iain Paterson
Melot Clemens Unterreiner
Hirt Daniel Jenz
Steuermann Martin Häßler
Stimme des Seemanns Josh Lovell*



Andreas Schager

Die WAHRHAFTIGKEIT des Moments

*Andreas Schager und Martina Serafin singen erstmals
auch in Wien die Titelpartien in Wagners Tristan und Isolde*

Zu Beginn ein kurzer Rückblick: Wie sah euer Wagner-Weg, eure Wagner-Erfahrung vor Tristan und Isolde aus?

SERAFIN Zunächst Elsa in Essen unter Stefan Soltesz und Sieglinde in Zürich unter Philippe Jordan – beide Partien durfte ich danach in vielen wunderbaren Häusern singen, später kam noch die *Tannhäuser*-Elisabeth dazu und schließlich die *Walküren*-Brünnhilde in Amsterdam und Paris. Unter Philippe Jordan hatten wir mit Andreas auch noch einen 1. Akt *Walküre* in Bregenz gemacht. Das war nach etlichen Jahren unser erstes gemeinsames Projekt auf einer Bühne – wir waren beide richtig erfreut darüber, wie sehr sich der jeweils andere entwickelt hatte. (*lacht*)

SCHAGER Ich hatte als David bei den Tiroler Festspielen in Erl meinen Wagner-Weg begonnen,

Schauspieler glaubt, mit einer Rolle eins zu sein, müsse man ihn austauschen.

SERAFIN Man darf nie der Gefahr erliegen, sich während einer Vorstellung von den Wellen der Musik davontragen zu lassen. Und gerade der *Tristan* bietet viele solche Augenblicke. Wir sind Interpretinnen und Interpreten und möchten, dass bei einer Aufführung die Zuseher genießen.

Nach einer Carmen-Produktion wird Calixto Bieito sich dem Wiener Publikum nun mit einem neuen Tristan vorstellen. Die Proben mit ihm scheinen von einer allgemeinen Euphorie getragen zu sein.

SERAFIN Ich arbeite das erste Mal mit ihm zusammen und bin tatsächlich begeistert. Selten habe ich einen Regisseur erlebt, der die Tiefen und

»Es sind die wahren, ehrlichen Gefühle, die Bieito einfordert und aus uns herausarbeitet.«

es folgte der Steuermann und dann kam schon das Vorsingen für den Rienzi in Meiningen. Im Jahr 2012 ging es dann schließlich Schlag auf Schlag: Innerhalb kürzester Zeit durfte ich mit den drei ganz großen Rollen debütieren: den beiden Siegfrieden und dem Tristan! Letzteren hatte ich geradezu in Windeseile einstudiert.

Und nun zu Tristan und Isolde: Seid ihr in diesem Werk schon gemeinsam auf der Bühne gestanden?

SERAFIN Ja, in Paris unter Philippe Jordan, ebenfalls mit René Pape als Marke und Ekaterina Gubanova als Brangäne – also fast dieselbe Besetzung wie jetzt in Wien.

Nun betonen viele namhafte Pultgrößen, dass sie Tristan und Isolde nicht unentwegt dirigieren wollen, weil sie dann Gefahr laufen, auszubrennen und dem Stück nicht mehr gerecht zu werden. Gilt das auch für die Sängerinnen und Sänger?

SCHAGER Ums Ausbrennen geht es bei uns weniger, aber eine innere Distanz halten – das ist schon notwendig. Es gibt von Max Reinhardt einen Ausspruch, der sinngemäß folgendermaßen lautet: In dem Moment, in dem ein

Weiten der menschlichen Emotionen so plastisch auf die Bühne bringt und lebendig werden lässt, wie er.

SCHAGER Das Wunderbare an dieser Inszenierung ist beispielsweise die durchgehende Greifbarkeit unserer Liebe. Sie wird für das Publikum unmittelbar erfahrbar.

SERAFIN Das heißt natürlich nicht, dass Tristan und Isolde immer nahe beieinander sind, sich womöglich andauernd berühren oder umarmen. Es geht vielmehr um das optimale Vermitteln von jenen Gefühlen, mit denen wir unsere Charaktere aufladen.

SCHAGER Das kann allerdings sehr wohl zu einer körperlichen Nähe führen, wenn auch nur zu einer scheinbaren: Während des langen Tantris-Monologs von Isolde im ersten Aufzug wird etwa auf unglaublich innige Weise offenbar, wie sehr die beiden darunter leiden, ihre Liebe nicht offen ausleben zu können. Denn plötzlich taucht Tristan, von dem Isolde gerade singt, wie in einer Vision auf. Er ist also bei ihr ohne tatsächlich real anwesend zu sein.

SERAFIN Was hier sichtbar wird, ist nicht Tristan in Person, sondern ihre Sehnsucht nach diesem



←
Martina Serafin

Menschen, nach diesem Mann. Während sie Brangäne erzählt, was zwischen ihr und Tristan vorgefallen ist, wird diese Sehnsucht so stark, dass sie für den Zuschauer Gestalt annimmt. Ein wunderschönes, einprägsames Bild, das mir überdies auf der Bühne insofern sehr entgegenkommt, als ich diesen Visions-Tristan emotional für meine Gestaltung nützen kann. Sowohl, um meiner Verärgertheit und Rachsucht Ausdruck zu verleihen, als auch meiner großen Zärtlichkeit.

SCHAGER Calixto Bieito gelingt es immer wieder, solche paradoxe Situationen auf die Bühne zu zaubern: Surreale Momente von höchster Wahrhaftigkeit.

SERAFIN Diese Formulierung trifft es sehr gut: Surreale Momente von höchster Wahrhaftigkeit. Denn die wahren, tiefen, ehrlichen Gefühle sind es, die Bieito einfordert und aus uns herausarbeitet – die ganze Bandbreite von äußerster Dramatik bis zur absoluten Zärtlichkeit. Nicht umsonst wiederholt er auf den Proben regelmäßig: Fühl dich frei, lass es gehen! Und mit dem, was dabei herauskommt, arbeitet er dann.

SCHAGER Und wenn dann auf diese Weise etwas Neues entsteht, das ihn überzeugt, ist er ohne weiteres bereit, bereits Festgelegtes wieder ad acta zu legen, Requisiten, die schon ausgeschieden waren, wieder einzubeziehen usw.

Natürlich kann es vorkommen, dass wir in der Hitze des Gefechtes in einer Probe übers Ziel hinausschießen, zu Vieles in zu kurzer Zeit zeigen wollen oder uns in eine Sackgasse verlaufen. Aber dann greift Calixto sofort korrigierend ein. Man hat ein wenig das Gefühl, dass er wie ein Erfinder oder Feinmechaniker vor einer komplexen Maschine sitzt und immer wieder nachjustiert, glättet, eine Schraube anzieht, an einer anderen Stelle etwas lockert. Ich arbeite jetzt schon zum dritten Mal mit ihm und bin jedes Mal neu beglückt!

SERAFIN Unter gehört zu jenen Regisseuren, die die Musik zu einhundert Prozent respektieren, alles aus ihr heraus entwickeln.

Obwohl er mit keinem fix fertigen Konzept in die Proben geht, hat er aber sehr wohl bestimmte Bilder schon von Anfang an im Kopf.

SERAFIN Sagen wir besser, Wegmarken, die er aber dann mit uns gemeinsam ausgestaltet. Er nimmt Rücksicht auf unsere Persönlichkeiten, vertraut uns und nimmt, wie gesagt, gerne an, was wir ihm in einer Szene anbieten.

SCHAGER Apropos Bilder: Calixto Bieito hat uns tatsächlich Bilder berühmter Maler und Fotografen gezeigt, die er atmosphärisch mit bestimmten Stellen der Partitur emotional assoziiert. Das waren gewissermaßen Tools, Hilfestellungen, die er uns auf den Weg mitgab. Wir sollten nämlich versuchen, die durch so ein Bild evozierte Atmosphäre szenisch umzusetzen.

SERAFIN Er gibt uns also kein Bewegungsmuster vor, sondern Ideen von Gefühlen. Das ist ein wunderbares Arbeiten und für mich in dieser Form eine ganz neue Erfahrung. Und zu alldem fügt sich noch unser Dirigent, Philippe Jordan ein, der wiederum seine Sicht, seine Erfahrung einbringt, hier zur Vorsicht mahnt, dort Freiheiten einräumt. Kurzum: Da ist was Schönes im Entstehen!

Aber dieses gemeinsame Entwickeln, Suchen, Probieren, Finden, das Eintauchen in die tiefsten eigenen Gefühlsebenen ist schon fordernder, als wenn man bloße Anweisungen eines Regisseurs ausführen soll?

SCHAGER Das mit Sicherheit. Zumal wir hier im *Tristan* mit viel Aktion aufwarten. Da sitzt niemand stundenlang vor sich hinblickend irgendwo herum, während er seinen Part singt. Die Proben zu einer Calixto Bieito-Produktion können für Sängerinnen und Sänger in der Tat zu einer körperlichen wie emotionalen Extremerfahrung

werden – aber zu einer äußerst positiven, befruchtenden. Wobei Calixto vollkommen egal ist, was man im Detail szenisch machen muss, um jene Wahrhaftigkeit des Moments einzulösen, die wir vorhin erwähnten.

SERAFIN Calixto spricht in diesem Zusammenhang namentlich von Energie. Und wenn er diese notwendige, sich auf alle Zuschauer übertragende Energie an einer Stelle wahrnimmt, dann kann er so beglückt und erfüllt sein, dass er die Probe sogar mit den Worten vorzeitig beendet: Ich habe hier etwas gespürt, was ich unverfälscht nach Hause mitnehmen möchte.

Nun entsteht so ein energetischer, beglückender Moment während einer Probe – vielleicht ganz unerwartet durch ein paar neue Ideen, die spontan entstanden sind. Wie erinnert man sich dann beim nächsten Mal an all jene Details, die zu diesem Ergebnis geführt haben? Ist so ein Glücksmoment so ohne weiteres wiederhol- und abrufbar?

SERAFIN Ja, weil sie erstens aus uns heraus entstanden sind und daher echt und nicht künstlich sind und da zweitens bestimmte Strukturen, die wir schon festgelegt hatten sowie vor allem die Musik helfen, das gemeinsam Erarbeitete zu behalten. Abgesehen davon, dass die Regieassistenten in jeder Probe alles aufzeichnen, was wichtig erscheint.

SCHAGER Man entwickelt als Sänger eine Art muskuläres und emotionales Gedächtnis, das einem in solchen Fällen hilft. Man weiß daher auch oft Monate, ja sogar Jahre später noch ganz genau: An dieser Stelle, war folgendes Position mit diesem oder jenem Gefühl verbunden. Wann immer ich also in irgendeine Inszenierung eintauche, die ich intensiv erarbeiten durfte, kann ich augenblicklich alles wieder Notwendige abrufen.

SERAFIN Und wie schon Andreas angedeutet hat: Die einzelnen Details, wie – ich bin links von ihm gestanden und er hat die linke Hand gehoben und Ähnliches – sind nicht so wichtig und auch gar nicht minuziös auswendig zu lernen. Was zählt, ist die Essenz einer Szene, eines Bildes und die Gefühle, die wir dort transportieren möchten. Und so etwas merkt man sich.

Das heißt aber, dass sich – im Detail – jeder Abend vom nächsten unterscheidet?

SCHAGER Richtig. Wir sind Schöpfer im Moment – diese kreative Freiheit ist uns gegeben.

→ Besetzung und Termine siehe Seite 14.

Opern-Wahn

LUCIA DI LAMMERMOOR



2015 stand sein Name erstmals auf einem *Lucia di Lammermoor*-Plakat. Damals, an der Zürcher Oper, sang Benjamin Bernheim den Arturo, jenen Lord also, der von der Titelfigur, die ihn ehelichen musste, in der Hochzeitsnacht ermordet wird. Nun ist für Bernheim wieder *Lucia*-Zeit: In gleich drei unterschiedlichen Produktionen steht der französische Tenor in den kommenden Monaten in Donizettis Meisterwerk auf der Bühne: an der Wiener Staatsoper, in Zürich und konzertant bei den Salzburger Festspielen. Diesmal singt er die männliche Hauptpartie, Edgardo, den Geliebten Lucias. Donizettis tragische Oper – basierend auf Walter Scotts Roman *The Bride of Lammermoor* – erzählt eine Geschichte von politischen Manövern, von Zwang und Wahn und hat sich, nicht nur, aber auch, durch die ikonische Wahnsinnsarie der Protagonistin in die musikalische Unsterblichkeit geschrieben. Diese wird von Lisette Oropesa gesungen, die zuletzt als brillante Konstanze in *Die Entführung aus dem Serail* und in einem Solistenkonzert zu hören war. George Petean (Enrico) und Roberto Tagliavini (Raimondo) vervollständigen das namhafte Solistenensemble.

LUCIA DI LAMMERMOOR
16./ 19./ 24./ 29. April 2022

Musikalische Leitung Evelino Pidò
Inszenierung & Kostüme Laurent Pelly
Mit u.a. Lisette Oropesa, Benjamin Bernheim,
George Petean, Josh Lovell, Roberto Tagliavini

→ Die vollständige Besetzung finden Sie im Spielplan.

Eine Lücke wird geschlossen

Der Wiener Staatsoper ist der deutsche Bass René Pape seit 1991 durchgehend verbunden – zuletzt sang er im vergangenen Dezember Philippe. Und er hat hier – in diesen 30 Jahren – nicht nur wichtige Partien seines von Mozart über Beethoven, Verdi, Wagner, Mussorgski bis zu Wagner reichenden breiten Rollenspektrums erfolgreich verkörpert, sondern auch als Überraschungsgast einer Silvester-Fledermaus das Publikum beglückt, an der 2019 an diesem Haus erstmals ausgetragenen Europäischen Kulturpreisgala gesungen, ein Solistenkonzert gegeben und sogar bei einem Symposium mitgewirkt, bei dem die »Kunst Verdi zu singen« erörtert wurde. Dass der mittlerweile zum Österreichischen Kammersänger ernannte Pape wichtige Partien seines Repertoires hier noch nicht gesungen hat, könnte man bei dieser Fülle an Auftritten und Rollen gar nicht glauben. Doch eine genaue Analyse zeigt, dass er an der Wiener Staatsoper bisher tatsächlich noch nie als König Marke zu erleben war. Nun – diese »Lücke« wird mit der *Tristan und Isolde*-Premiere am 14. April endlich geschlossen. (Es handelt sich übrigens nach einer *Don Carlo*- und einer *Parsifal*-Neuproduktion um seine dritte Premiere auf dieser Bühne.) Doch damit nicht genug: Zwischen der zweiten und dritten *Tristan*-Aufführung gibt René Pape am 21. April außerdem ein weiteres, vom Pianisten Camillo Radicke begleitetes, Solistenkonzert und präsentiert als Liedsänger eine weitere wichtige Facette seines Künstlertums.

TRISTAN UND ISOLDE (Marke)
14. (Premiere) / 18. / 22. / 27. April & 1. Mai 2022
→ Besetzung und Termine siehe Seite 14.

SOLISTENKONZERT
21. April 2022

An den Grenzen der Freiheit

Anna Goryachova ist die neue Staatsopern-Carmen



»In der Titelrolle die hinreißend spielende Anna Goryachova: Mit fein-herb abschattierter Tiefe, blitzblank kullernden Koloraturen und einer machtvollen, ins Metallische tendierenden Höhe«, so schrieb Stefan Mußil in der *Kronen-Zeitung* über die Mezzosopranistin in der letzten *Cenerentola*-Serie im Jänner 2022. Nun steht Anna Goryachova, die als Olga in der vielgepriesenen Neuproduktion von *Eugen Onegin* in der vergangenen Spielzeit an der Staatsoper debütierte, wieder auf der Bühne: als Carmen! Im Vorfeld erzählt sie im Gespräch mit Oliver Láng über das Lebensumfeld der Titelrolle, den Druck der Tradition und die feine Grenze zwischen Egoismus und Freiheit.

Fangen wir mit einer einfachen wie schweren Frage an: Was macht Carmen zu Carmen? Warum ist diese Oper so ungemein populär?

ANNA GORYACHOVA Ich denke, es ist die glückhafte Verbindung einer genialen Musik mit einer Geschichte, die allgemeingültige Themen verhandelt. Und da fällt mir zuallererst der Aspekt der Freiheit ein. Es ist eine innere, Carmen hält sie hoch und gibt sie für nichts auf der Welt auf. Das ist ein Moment, der uns alle anspricht, denn wer kann schon von sich sagen, immer so richtig frei zu sein? So ehrlich zu sein wie Carmen – und so wild?

Eine große Freiheit kann allerdings auch großen Egoismus bedeuten. Wer auf sich bezogen an keine Grenzen denken will, denkt womöglich auch nicht an andere.

AG Das hängt natürlich immer davon ab, an welche Freiheit man denkt und wie sie ausgestaltet ist. Natürlich, wer Grenzen überschreitet und zur Gefahr für andere wird, der handelt egoistisch. Aber wenn es nur um die Freiheit der persönlichen Wahlmöglichkeit geht, wenn jemand von keiner anderen Person Besitz ergreift – dann ist die Freiheit ein Privileg. Es ist freilich immer schwer, hier eine exakte Linie zu ziehen: Wo geht die Freiheit in einen Egoismus über? Es ist oft ein Kompromiss. Ob sie an andere denkt? Hm, im Zentrum von Carmens Lebens steht Carmen. Was nicht bedeutet, dass sie sich nicht in andere einfühlen könnte, denn das liegt ihr sehr gut. Aber sie benutzt dieses Wissen, um mit der Gefüllslage anderer zu spielen. Carmen ist zweifellos kein Mensch des großen Mitleids. So betrachtet, sehen wir natürlich ihren Egoismus.

Sie standen in Mozarts Don Giovanni als Donna Elvira und als Zerlina auf der Bühne. Entdecken Sie eine Verbindung zwischen der Titelfigur und Carmen? Sind die beiden wesensverwandt?

AG Gute Frage. Viele sehen da ja eine Parallele, aber ich empfinde es nicht so. Denn die beiden haben ganz unterschiedliche Ausgangs- und Lebenslagen. Er ist adelig, hat ein bequemes Leben,

genießt es, bei ihr hingegen geht es von Anfang an ums Überleben. Wir dürfen, wenn wir an Carmen denken, niemals die Umstände vergessen, in denen sie aufgewachsen ist und in denen sie lebt. Natürlich: Es gibt eine Freiheit, die beide vertreten. Aber ich sehe unterschiedliche Charaktere vor mir.

Sie sprachen über die Umstände, in denen Carmen lebt. In unserer aktuellen Produktion sieht man ja ein Kind, das vielleicht die nächste Carmen wird. Denken Sie manchmal darüber nach, welche Kindheit die von Ihnen verkörperte Figur hatte?

AG Das ist ein ganz wichtiger Gedanke! Wir wissen doch, wie unser Elternhaus uns prägt und wie die Kindheit auf das gesamte Leben rückwirkt. Carmen, so habe ich es im Kopf, kommt aus einer Umgebung, die kriminell war, sie war von früh an eine Schmugglerin, wurde missbraucht.

Eine chancenlose Situation?

AG Das ist eine sehr komplexe Diskussion, denn es gibt so viele Wege, über die ein Charakter gebildet und geformt wird. Und man hat immer eine Chance, jeder Tag stellt uns vor eine Wahl. Aber klar, sie wurde geprägt! Vielleicht fehlt ihr eine Person, die sie rettet. Vielleicht braucht es keine Rettung, weil sie mit ihrem Leben, so wie es jetzt gerade ist, zufrieden ist.

Sie ist also in ihrem Dasein gefestigt? Generell, nicht nur im Augenblick?

AG Das denke ich schon. Sie kommt mir nicht wie eine Person vor, die große Konflikte in sich trägt. Selbst in dem Moment, in dem sie den Tod in den Karten liest, ändert sie sich nicht. Es ist vielleicht ein Moment des Schocks, aber sie bleibt, was sie ist. Schon alleine deshalb, weil sie an das Schicksal glaubt.

Ist es das, was sie in den Augen anderer Personen so attraktiv wirken lässt?

AG Ich würde sagen, die anderen sind fasziniert von ihrer Freiheitsliebe. Aber auch von der Wildheit und der Sinnlichkeit, die sie in sich trägt.

Was aber findet sie an Don José? Zumindest in der Oper ist er ja das Gegenteil von ihr.

AG Vielleicht ist es seine Scheu, die ihr gefällt. Aber auch, dass er nicht sogleich auf sie reagiert. Das macht ihn interessant. Und sie beginnt ihr Spiel. Es ist ja für sie immer ein Spiel, auch wenn sie die Liebe immer ernst nimmt. Natürlich kommt dazu, dass sie auch in ihm ihr Schicksal spürt.

Und wir müssen Carmen ja als eine Frau sehen, die sich »Warum nicht?« denkt, die die Sache leichtnimmt. Das erzählt uns ja die Musik.

Sie denkt also nicht an die Zukunft, den weiteren Verlauf der Liebesgeschichte?

AG Nein, Carmen lebt absolut für den Augenblick. Das große Nachdenken ist sicherlich nicht so das ihre. Was sie macht, macht sie im Heute, im Jetzt. Das ist es, was für sie zählt.

Nun haben wir viel über Freiheiten gesprochen, wie sieht es mit der künstlerischen aus? Wie viel Raum lassen Sie sich an einem Opernabend, wie strikt halten Sie an Vorgaben fest?

AG Der Freiraum ist für mich von elementarer Bedeutung! Insofern liebe ich die Improvisation, natürlich innerhalb vorgegebener Grenzen, denn das Inszenierungskonzept will eingehalten werden, und auch die Kolleginnen und Kollegen dürfen nicht darunter leiden. Aber dennoch: Carmen muss ein bisschen ein Hooligan sein, sonst ist es ja langweilig. Vielleicht gibt es Partien, die man nach einem gewissen Schema F spielen und singen kann – Carmen gehört definitiv nicht dazu. Man muss dieser Rolle ausreichend Raum geben.

Ein Aspekt einer so populären Oper ist, dass viele die bekannten Melodien mitpfeifen können. Lastet dieses Wissen, das auch eine Erwartungshaltung in sich birgt, auf Ihnen?

AG Natürlich kann man sich denken: »Oh Gott, was für eine Herausforderung! Wie viele große Sängerinnen haben diese Partie schon interpretiert!« Man kann sich aber auch denken: »Wie schön, dass ich das singen darf!« Und dann spürt man die Freude, die diese Partie einem bereitet. Es ist einfach ein magisches Werk, das einem immer etwas Neues schenkt, selbst wenn man es schon tausendmal gesungen hat. Und wenn man seine eigene Persönlichkeit in die Figur steckt, dann kann auch etwas unglaublich Beglückendes entstehen.

CARMEN

1. / 4. / 8. / 12. April 2022

Musikalische Leitung Alejo Pérez

Inszenierung Calixto Bieito

Mit u.a. Anna Goryachova, Vittorio Grigolo, Alexander Vinogradov, Olga Kulchynska

→ Die vollständige Besetzung finden Sie im Spielplan.



Claudine Schoch und Marcos Menha in 4 von Martin Schläpfer

EIN WELT- THEATER

über den modernen Menschen

Publikumspremiere für
Mahler, live mit dem Wiener Staatsballett

Endlich vor Publikum: Martin Schläpfers erste Produktion für das Wiener Staatsballett, die zu Gustav Mahlers Symphonie Nr. 4 90 Tänzerinnen und Tänzern in einem berührenden Welttheater über die Sehnsüchte und Verlorenheiten, Träume und Verwerfungen des modernen Menschen auf die Bühne bringt. Nachdem die Premiere im Dezember 2020 mitten im Corona-Lockdown nur für die Kameras von ORF und Arte stattfinden konnte, ist die Produktion nun live in der Wiener Staatsoper zu erleben. Eröffnet wird das Programm mit einem Werk, das Tanzgeschichte geschrieben hat: Hans van Manens Videoballett *Live* – ein meisterhaftes Spiel mit den Mechanismen der Wahrnehmung und eine Eröffnung wie eine Initiation: Das Erlebnis eines historischen Werks, das heute aktuell wie damals ist, nicht nur, weil wir Zuschauer selbst Teil des Ganzen sind.

Nach der Fernsehpremiere im Dezember 2020 attestierte Dorion Weickmann in der Süddeutschen Zeitung dem Wiener Staatsballett »einen sensationellen Start« unter der neuen Leitung Martin Schläpfers.

Silvia Kargl schrieb im Kurier: »Ein starkes Lebenszeichen einer phänomenalen Compagnie.« Neben starken Tanzbildern hat *Mahler, live* aber auch für Musikfreunde jede Menge zu bieten: die preisgekrönte Pianistin Schaghajegh Nosrati spielt die von Hans van Manen choreographierten Klavierwerke von Franz Liszt, für Gustav Mahlers 4. Symphonie steht Ramón Tebar am Pult des Orchesters der Wiener Staatsoper. Joanna Kędzior aus dem Sängerensemble der Wiener Staatsoper singt in den April-Vorstellungen das Sopransolo vom »himmlischen Leben«.

EIN VIDEOBALLETT VON HANS VAN MANEN

Martin Schläpfer präsentiert in seinen Spielplänen stets verschiedene Handschriften, pflegt ein Repertoire, das neben neue Werke die Meister der Vergangenheit und wichtige Zeitgenossen stellt. Zu letzteren gehört Hans van Manen, der im Juli 2022 seinen 90. Geburtstag feiert. Viele Jahre prägte der Niederländer als künstlerischer Leiter das Nederlands Dans

Theater sowie als Hauschoreograph das Amsterdamer Het Nationale Ballet, dem er bis heute eng verbunden ist. Mit seiner einzigartigen Ästhetik zählt er zu den bedeutendsten Tanzschöpfern der Moderne. In seiner reduzierten, klaren Handschrift mit den für ihn so typischen Balances und Off-Balances, angewinkelten und angespannten Gliedern, den Raum strukturierenden Formen und charakteristischen Blicken findet er zu immer neuen Nuancen.

Mit seinem Ballett *Live* schuf Hans van Manen 1979 zu Klavierwerken von Franz Liszt das vermutlich erste Videoballett der Tanzgeschichte. Protagonisten dieser intimen Miniatur sind eine Tänzerin, ein Tänzer, ein Kameramann und eine Pianistin, aber auch die Zuschauerinnen und Zuschauer, über die zunächst die Kamera schweift und sie riesengroß auf eine Leinwand wirft, spielen in diesem Tanzstück eine sichtbare Rolle. Im Dialog zwischen Tänzerin und Kameramann kommt es zu einem raffinierten Ausloten von Distanz und Nähe in den Überlagerungen von realer Präsenz und Kameraperspektive, live-Tanz, aber auch aufgezeichnetem Material. Durch den Blick der Kamera werden wir zu Voyeuren, die direkt teilhaben an einer körperlichen Intensität, die uns normalerweise aus dem Zuschauerraum verborgen bleibt. Am Ende öffnet sich der Raum: Ein Mann erscheint – eine Liebe aus einer längst vergangenen Zeit, wie wir später erfahren. Verfolgt von der Kamera verlässt die Tänzerin die Bühne. Im Foyer der Wiener Staatsoper trifft sie auf den Tänzer, doch dieser Pas de deux wird ihr letzter sein. Sie verlässt das Haus und enteilt hinaus in die Wiener Nacht.

Geschaffen für das Amsterdamer Het Nationale Ballet vertraute Hans van Manen *Live* mit dem Wiener Staatsballett nun erstmals einer weiteren Compagnie an. Getanzt wird die Choreographie alternierend von Claudine Schoch und Eno Peci sowie Maria Yakovleva und Marcos Menha. Am Klavier ist die u.a. mit dem Leipziger Bach-Preis ausgezeichnete Schaghajegh Nosrati zu erleben. Zu den letzten Höhepunkten in der Karriere der jungen Pianistin zählen Konzerte im Berliner Pierre Boulez Saal, der Elbphilharmonie Hamburg, dem Wiener Musikverein, Mozarteum Salzburg, Konzerthaus Dortmund oder beim Lucerne Festival.

MARTIN SCHLÄPFER: 4

Martin Schläpfer antwortet auf diese ebenso intime wie raffinierte Miniatur auf kontrastierende Weise mit seinem groß besetzten Ballett 4, für das er sich mit seinen Tänzerinnen und Tänzern in Gustav Mahlers faszinierende Klangwelten auf der Schwelle zwischen Romantik und Moderne geradezu hineingräbt, um aus all den musikalischen Brüchen, Auftürmungen, aber auch Entrückungen und traumverlorenen Gegenwelten einen »Entwurf gesellschaftlicher Bewegung, eine Metapher auf die vielschichtigen Energien der sozialen Kommunikation« zu schaffen, wie Helmut Ploebst im Standard schrieb. Die jähn Stimmungswechsel in Mahlers im Januar 1901 vollendeter Symphonie Nr. 4 evozieren im Tanz rasch wechselnde, virtuos ineinander verschränkte Bilder: Szenen voller Intimität, aber auch Vereinzelung zwischen nur wenigen Tänzerinnen und Tänzern, in denen es um nicht mehr



Das Ensemble des Wiener Staatsballetts in 4 von Martin Schläpfer

und nicht weniger als ein existenzielles Ringen und Aufwerfen von Grundfragen menschlichen Miteinanders, aber auch In-der-Welt-Seins geht, wechseln mit groß besetzten, dramatischen Gruppensequenzen. Immer wieder macht der Tanz das Brüchige von Mahlers Idyllen sichtbar und reißt die unüberwindbaren Abgründe zwischen Individuum und Masse in unter die Haut gehenden Bildern auf. Das Wiener Staatsballett steht mit dieser Produktion fast als gesamtes auf der Bühne – mit all seinen verschiedenartigen Künstlerpersönlichkeiten.

PRESSESTIMMEN

»Martin Schläpfers 4 ist ein Schicksals- und ein Schlüsselwerk. Es spiegelt die Zerbrechlichkeit des Daseins, die uns seit der Pandemie hautnah begleitet. Und es zeigt den Tanzautor im Zenit seiner choreographischen Beredsamkeit. Die Wiener haben ganz zweifellos ein Glückslos gezogen.«

→ Dorion Weickmann, *Süddeutsche Zeitung*

»Wunderbar zu erleben, wie [ein] auf Hochtouren laufender Martin Schläpfer hier an Gustav Mahlers schwelgerisch-wehmütigen, in diesem Werk nur selten borstigen Klängen wächst. Wach und agil wechseln sich die Gruppierungen ab, herrlich geformte Doppel-Pas de deux, skurrile Soli, der eine trägt des anderen Last, die Gruppe als Fächer oder als flüchtige Schatten. [...] Fliegend-leicht wechselnde Bilder als umfassende Sinfonie des Tanzes.«

→ Manuel Brug, *Die Welt*

»Schläpfer zeigt sich als eleganter, feinfühliger Choreograf, der das Staatsballett bildstark ins Heute führt.«

→ Verena Franke, *Wiener Zeitung*

»Die beiden Werke an einem Abend ergeben ein programmatisches Gustostückerl. [...] Die Bewegungssprache, die Martin Schläpfer in 4 bietet, ist atemberaubend, die Musikalität hinreißend und das Ensemble hochmotiviert und in großartiger Form.«

→ Edith Wolf Perez, *tanz.at*

»The company is strong and relevant, and it is wonderful to be able to enjoy their gifts in whatever form possible right now.«

→ Jenifer Sarver, *bachtrack*

Das Wiener Staatsballett:

»Neu formiert, technisch exzellent und frappierend elegant.«

→ Regine Müller, *Rheinische Post*



Olga Esina in *Live* von Hans van Manen

MAHLER, LIVE

2. / 5. / 9. / 11. April / 1. / 5. Juni 2022

LIVE

Ein Videoballett

Musik Franz Liszt

Choreographie Hans van Manen

Mit Claudine Schoch / Maria Yakovleva,

Eno Peci / Marcos Menha, Schaghajegh Nosrati (Klavier), Balázs Delbó (Kamera)

4

Musik Gustav Mahler

Choreographie Martin Schläpfer

Musikalische Leitung Ramón Tebar

Mit Wiener Staatsballett, Joanna Kędzior (Sopran),
Orchester der Wiener Staatsoper



HUGO VON HOFMANNSTHAL

Ungeschriebenes Nachwort zum ROSENKAVALIER

Hugo von Hofmannsthal, der dem Komponisten Richard Strauss kongeniale Textschöpfer des *Rosenkavalier*, schrieb im Uraufführungsjahr – 1911 – einen berühmt gewordenen Text zu dieser Oper. In diesem umreißt der Dichter, Librettist und Mitbegründer der Salzburger Festspiele noch einmal, in seiner einzigartig präzisen wie poetischen Sprache, die Figuren, Konstellationen und die Notwendigkeit des Zusammenwirkens aller Elemente im Musiktheater. Anlässlich der April-Vorstellungen des *Rosenkavalier*, die Musikdirektor Philippe Jordan leitet, erinnern wir an dieses Nachwort, das auch als Vorwort zur Aufführungsserie gelesen werden kann.

Ein Werk ist ein Ganzes und auch zweier Menschen Werk kann ein Ganzes werden. Vieles ist den Gleichzeitigen-Lebenden gemeinsam, auch vom Eigensten. Fäden laufen hin und wieder, verwandte Elemente eilen zusammen. Wer sondert, wird Unrecht tun. Wer eines heraushebt, vergisst, dass unbemerkt immer das Ganze entklingt. Die Musik soll nicht vom Text gerissen werden, das Wort nicht vom belebten Bild. Für die Bühne ist dies gemacht, nicht für das Buch oder für den Einzelnen an seinem Klavier.

»Die Musik soll nicht vom Text gerissen werden, das Wort nicht vom belebten Bild.«

Der Mensch ist unendlich, die Puppe ist eng begrenzt; zwischen Menschen fließt vieles herüber, hinüber, Puppen stehen scharf und reinlich gegeneinander. Die dramatische Figur ist immer zwischen beiden. Die Marschallin ist nicht für sich da und nicht der Ochs. Sie stehen gegeneinander und gehören doch zueinander, der Knabe Octavian ist dazwischen und verbindet sie. Sophie steht gegen die Marschallin, das Mädchen gegen die Frau und wieder tritt Octavian dazwischen und trennt sie und hält sie zusammen.

Sophie ist recht innerlich bürgerlich, wie ihr Vater und so steht diese Gruppe gegen die Vornehmen, Großen, die sich vieles erlauben dürfen. Der Ochs, sei er wie er sei, ist immerhin noch eine Art von Edelmann; der Faninal und er bilden das Komplement zueinander, einer braucht den andern, nicht nur auf dieser Welt, sondern sozusagen auch im metaphysischen Sinn. Octavian zieht Sophie zu sich herüber – aber zieht er sie wirklich zu sich und auf immer? Das bleibt vielleicht im Zweifel. So stehen Gruppen gegen Gruppen, die Verbundenen sind getrennt, die Getrennten verbunden. Sie gehören alle zueinander und was das Beste ist, liegt zwischen ihnen: es ist augenblicklich und ewig, und hier ist Raum für Musik.

Es könnte scheinen, als wäre hier mit Fleiß und Mühe das Bild einer vergangenen Zeit gemalt, doch ist dies nur Täuschung und hält nicht länger dran als auf den ersten flüchtigen Blick. Die Sprache ist in keinem Buch zu finden, sie liegt aber noch in der Luft, denn es ist mehr von der Vergangenheit in der Gegenwart als man ahnt, und weder die Faninal, noch die Rofrano, noch die Lerchenau sind ausgestorben, nur ihre drei Livreen gehen heute nicht mehr in so prächtigen Farben. Von den Sitten und Gebräuchen sind diejenigen zumeist echt und überliefert, die man für erfunden halten würde und diejenigen erfunden, die

echt erscheinen. Auch hier ist ein lebendiges Ganze und man kann den Figuren ihre Redeweise nicht vom Mund reißen, denn sie ist zugleich mit ihnen geboren. Es ist gesprochene Sprache, mehr als sonst vielleicht auf dem Theater, aber sie will nicht für sich allein das Fluidum sein, von dem alles Leben in die Gestalten überströmt, sondern nur mit der Musik zusammen. Wo sie ihr zu widerstreben scheint, ist es vielleicht nicht ohne alle Absicht; wo sie sich ihr hingibt, geschieht es von innen heraus.

Die Musik ist unendlich liebevoll und verbindet alles: ihr ist der Ochs nicht abscheulich – sie spürt, was hinter ihm ist, und sein Faunsgesicht und das Knabengesicht des Rofrano sind ihr nur wechselweise



Richard Strauss

vorgebundene Masken, aus denen das gleiche Auge blickt – ihr ist die Trauer der Marschallin eben so süßer Wohllaut wie Sophiens kindliche Freude, sie kennt nur ein Ziel: die Eintracht des Lebendigen sich ergießen zu lassen, allen Seelen zur Freude.

DER ROSENKAVALIER
7. / 10. / 13. / 17. April 2022

*Musikalische Leitung Philippe Jordan
Inszenierung Otto Schenk
Feldmarschallin Maria Bengtsson
Baron Ochs auf Lerchenau Günther Groissböck
Octavian Christina Bock
Herr von Faninal Adrian Eröd
Sophie Louise Alder*

→ Die vollständige Besetzung finden Sie im Spielplan.

METAPHER *des Lebens*

*Martin Schläpfers Choreographie zu Joseph Haydns Oratorium
Die Jahreszeiten feiert am 30. April Premiere*



Daniel Vizcayo in einer Probe zu *Die Jahreszeiten*

»Sei ein Flötenspieler«, »nimm die Flöte nach links«, »nein besser nach rechts, das ist heller«, »wechsle mal hin und her, ich will es nicht nur fröhlich, es muss auch eine Dunkelheit haben.« Martin Schläpfer probt mit dem Solotänzer Daniel Vizcayo. Auf dem Pult liegt die Aria Nr. 3 aus dem *Frühling* von Haydns *Die Jahreszeiten*. Wir kennen sie alle, diese fröhliche, volkstümlich-schlichte Musik: »Nun eilet froh der Ackermann zur Arbeit auf das Feld. In langen Furchen schreitet er dem Pfluge flötend nach.« Mit dem Rücken zum Zuschauerraum zieht der Tänzer eine Spur in kleinen hüpfenden Schritten quer durch den

Raum – und fällt zu Boden, hinein in die »Erde«. Zu Haydns Zeiten, unterstreicht Martin Schläpfer, hatten die Menschen noch ein ganz anderes Verhältnis zur Natur, der »Landmann« zu seiner Erde. »Sei mal dankbar, für alles, was sie dir schenkt – wie eine Andacht, ein Gebet.«

Was hier gerade entsteht, ist faszinierend zu beobachten. Ein Hineinschreiben eines kleinen, schlichten und doch so gehaltvollen Textes und der dazu gefundenen Töne in den Körper, ein »Erzählen« durch jeden Muskel, jede Faser, belebt durch die Kunst des Tänzers, ein »Darstellen«, das zu einer ganz eigenen



Marcos Menha & Hyo-Jung Kang

Ausdrucksweise führt, jenem für Martin Schläpfers Choreographieren so typischen Ausloten von Ambivalenzen: ein Mitdenken von Fragen und Brüchen und im Falle der *Jahreszeiten* das Wissen, dass unsere Welt heute eine andere ist, als die in Haydns Oratorium beschriebene, und doch immer noch dieselbe, denn – so Martin Schläpfer: »Viele von uns glauben nicht mehr an die archaischen Grundkräfte im Leben. Dabei können wir diesen nicht entfliehen.« In einem Tanzen über das Ziehen einer Furche und das Auswerfen des Saatguts wird der schlichte Vorgang der Bestellung eines Feldes zu einem Bild, das den gesamten Kreislauf des Lebens enthält – vom Werden zum Vergehen – und damit eine kleine Arie zum Kern, zur Essenz eines Ganzen, das Haydn in seinem letzten weltlichen Oratorium entwirft: ein Gang durch das Jahr als Metapher des Lebens.

Zwischen 1799 und 1801 arbeitete Haydn an seiner Partitur, die in ihren 44 Nummern als eine Fortführung der *Schöpfung* interpretiert werden kann. Den Text schrieb der Diplomat, Bibliothekar und Amateurkomponist Baron Gottfried van Swieten basierend auf einem englischen Lehrgedicht, das James Thomson 1726 verfasst hatte. Voller Plastizität entfaltet Haydn in seiner Musik Szenen prallen Lebens mit eingängigen Melodien, volkstümlichem Humor und singspielartigem Tonfall. Aber auch beeindruckende Naturschilderungen enthält die Partitur, die mit ihren charakteristischen Klangfarben bereits auf das Zeitalter der Romantik verweisen. Und immer wieder hält das fröhliche Treiben inne für nachdenkliche Reflexionen über die Vergänglichkeit allen Seins.

Martin Schläpfer begleiten *Die Jahreszeiten* schon seit mehr als 25 Jahren: »Den Komponisten Haydn habe ich durch das Lesen von Alfred Brendels Gedanken über Musik in den 1990er Jahren kennengelernt«, berichtet er. »Ich war beglückt durch die *Jahreszeiten*, die Schönheit und Kraft der Musik und diesen Text, der mich bis heute berührt und mitnimmt. Er ist so demütig, so rein, kann deftig feiern, andächtig loben und tief trauern.«

In seiner zweiten Spielzeit mit dem Wiener Staatsballett bringt Martin Schläpfer das Oratorium nun als ein groß besetztes Tanzstück ins Haus am Ring, in einer Produktion, in der ihm mit Slávka Zámečníková (Hanne), Josh Lovell (Lukas) und Martin Häßler (Simon) drei ausgezeichnete Sänger*innen aus dem Ensemble der Wiener Staatsoper zu Partnern werden. Für die große Chorpartie ist der Arnold Schoenberg Chor in der Einstudierung von Erwin Ortner zu Gast – eine erstmalige Zusammenarbeit mit dem Wiener Staatsballett. Sein Hausdebüt gibt der Mailänder Dirigent Giovanni Antonini, mit dem ein ausgewiesener Kenner von Haydns Werk als Partner am Pult des Orchesters der Wiener Staatsoper gewonnen werden konnte.

Mal in großen Ensembleszenen, dann wieder intimen Soli, Pas de deux oder Trios entfaltet Martin Schläpfer in einem atemberaubenden Kaleidoskop seine getanzten Bilder von Menschen, aufgehoben in ihrem Mikrokosmos, aber auch ausgesetzt in den Weiten des Universums. Die schwedische Künstlerin



Davide Dato & Sonia Dvořák

Mylla Ek, die auch für die Kostüme verantwortlich zeichnet, hat ihm hierfür einen Bühnenraum entworfen, der aus dem Gehäuse einer Meeresschnecke abstrahiert ist und sich den Jahreszeiten entsprechend verwandelt: eng, kalt und dunkel oder groß, warm und hell sein kann – eine gigantische, die gesamte Bühne überspannende Skulptur.

DAS GANZE LEBEN *mit all seinen* WIDERSPRÜCHEN

Giovanni Antonini im Gespräch über Joseph Haydn



»In seiner Musik finden wir eine perfekte Balance aus subtiler Ironie und etwas Groteskem, gepaart mit Melancholie und lyrischer Tiefe. Joseph Haydn hat da das ganze Leben mit all seinen Widersprüchen eingefangen.«

GIOVANNI ANTONINI

Seit vielen Jahren begeistert der italienische Dirigent und Flötist durch seine lebendigen, lustvollen Interpretationen vor allem des barocken und klassischen Repertoires. Mit der Premiere von Joseph Haydns *Die Jahreszeiten* in der Choreographie von Martin Schläpfer gibt er nun sein Hausdebüt in der Wiener Staatsoper. Der aus Mailand stammende Maestro ist u.a. Gründungsmitglied und Leiter des Barockensembles Il Giardino Armonico sowie Erster Gastdirigent des Mozarteum Orchesters Salzburg und des Basler Kammerorchesters. Anlässlich von Joseph Haydns 300. Geburtstag setzt er sich als Direktor des Projekts »Haydn 2032« im Rahmen einer Gesamteinspielung aller Symphonien intensiv mit dem Werk des Wiener Komponisten auseinander.

Was bedeutet Ihnen Joseph Haydn?

GIOVANNI ANTONINI Haydn ist eine unendliche Quelle der Inspiration. Er ist ein Komponist, der nicht sofort durchschaubar ist. Bei Mozart reicht es, eine seiner Melodien zu hören, um sich an sie zu erinnern. Bei Haydn ist das anders. Man muss zunächst in seine Welt eintreten, den Zugang finden, um seine Musik lesen zu können, denn vieles, was die Interpretation betrifft, ist in seinen Partituren nicht notiert. Das verbindet ihn mit den Komponisten des Barock, insbesondere den Italienern, die vieles nicht fixiert haben, weil man damals wusste, wie diese Musik zu spielen ist. Bei Haydn gibt es einen versteckten Code im Hinblick auf seine musikalischen Zeichen, die

Artikulation, seinen speziellen Humor. Hinter jeder Note steht eine Geste – mal eine tragische, mal eine humorvolle, mal eine groteske. Diese Sprache müssen wir auf die Bühne bringen.

Sie befassen sich seit einigen Jahren intensiv mit diesem Komponisten. Was verbirgt sich hinter »Haydn2032«?

GA Dies ist ein über viele Jahre angelegtes Projekt, mit dem die Haydn Stiftung Basel auf mich zukam. Seit Herbst 2014 bringe ich mit meinem Ensemble Il Giardino Armonico sowie dem Kammerorchester Basel nach und nach sämtliche Symphonien Haydns zur Aufführung. Dabei entsteht auch eine Gesamteinspielung, die zum 300. Geburtstag des Komponisten im Jahr 2032 fertig sein wird. Es ist ein wirklich außergewöhnliches Projekt, denn welcher Veranstaalter oder Produzent plant heute noch über einen so großen Zeitraum? Ich war von der Idee von Anfang an fasziniert, hatte aber zugleich auch großen Respekt vor der Herausforderung, die Spannung über diese Jahre zu halten. Inzwischen sind wir bei der zwölften Produktion angekommen und ich kann nur sagen: Es ist eine großartige Entdeckungsreise! Wer kennt schon Haydns Musik in ihrer ganzen Fülle? Im gängigen Repertoire spielen wir maximal 20 der insgesamt 107 Symphonien. Dabei gibt es in jeder – auch der kleinsten – einen Schatz zu entdecken.

Dies gilt natürlich auch für Die Jahreszeiten, die Sie 2022 in einer Produktion des Wiener Staatsballetts dirigieren. Wieso stehen diese seit ihrer Uraufführung oft im Schatten der Schöpfung?

GA Dass *Die Jahreszeiten* immer mit der Schöpfung verglichen werden, ist ein Problem. Ein weiteres ist das Libretto, mit dem Haydn selbst nicht glücklich war. Aber Gottfried van Swieten war ein einflussreicher Mann, und es blieb Haydn nichts anderes übrig, als seinen Text zu vertonen. Für mich ist die erste Frage, wie wir die Elemente der Natur, die sich mit einer so unglaublichen Qualität in dieser Musik manifestieren, sprechen lassen können. Nehmen wir nur die Introduktion: das ist wirklich herausragend! Ich bin überzeugt, dass sich die Einschätzung, das Stück sei nur der »kleine Bruder« der *Schöpfung*, mit unserer Produktion nicht bestätigen wird.

Sie sind für Ihre historisch informierten Interpretationen vielfach ausgezeichnet worden. Wie

wird Ihre Herangehensweise an Haydn mit dem Orchester der Wiener Staatsoper sein?

GA Die historische Aufführungspraxis hat auch die modernen Orchester längst verändert. Selbst Musiker, die sich dafür nicht interessieren, kommen an einer Arbeit, wie sie zum Beispiel Nikolaus Harnoncourt geleistet hat, nicht vorbei. Meine Herangehensweise wird die sein, die man von mir kennt. Natürlich ist das Aufeinandertreffen von Dirigent und Orchester auch eine Frage der »Chemie«, aber meine Erfahrung ist, dass wenn ich etwas anbiete, das Sinn macht, man schnell zusammenkommt. Ich denke, dass Haydn – wie die Musik des Barock – eine eigene Spielweise braucht und freue mich sehr auf das, was in der Begegnung mit dem Orchester der Wiener Staatsoper – der Begegnung von Musikern, von Menschen – entstehen wird.

Die Jahreszeiten sind Ihre erste Tanzproduktion. Wie war Ihre Reaktion auf die Anfrage, die musikalische Leitung zu übernehmen?

GA Im ersten Moment war ich tatsächlich überrascht. Aber je mehr ich über diese Idee nachdachte, desto schärfer wurde ich auf dieses Projekt, nicht zuletzt, weil ich mich in meiner Arbeit immer sehr intensiv mit dem Aspekt des Rhythmus, der ja auch für den Tanz wichtig ist, auseinandersetze. Für viele Musiker ist die Melodie der Ausgangspunkt, für mich ist es der Rhythmus. Hinzu kommt, dass mich nicht nur das moderne Ballett sehr interessiert, sondern ich in meinen Konzerten immer wieder den Verbindungen zwischen alter Musik und zeitgenössischer Kunst nachspüre. Auch das macht mich so neugierig auf diese Zusammenarbeit.

DIE JAHRESZEITEN

30. April (Uraufführung) / 5. / 7. / 10. / 13. /
17. / 25. Mai 2022

Einführungsmatinee 24. April 2022, 11 Uhr
Werkeinführung jeweils $\frac{1}{2}$ Stunde vor
Vorstellungsbeginn im Gustav Mahler-Saal

Musik Joseph Haydn

Choreographie Martin Schläpfer

Musikalische Leitung Giovanni Antonini

*Mit Wiener Staatsballett, Slávka Zámečníková
(Hanne), Josh Lovell (Lukas), Martin Häßler
(Simon), Arnold Schoenberg Chor, Orchester
der Wiener Staatsoper*

Livestreaming & Fernsehaufzeichnung
durch ORF III: 30. April 2022

→ Dieses Interview entstand im Februar 2021

für das Saisonbuch der Wiener Staatsoper

Das Gespräch führte Anne do Paço Bild Marco Borggreve

DEBÜTS



Olga Kulchynska



Ruth Iniesta



Cyrille Dubois



Giovanni Antonini

HAUSDEBÜTS

CARMEN 1. APRIL 2022

Alejo Pérez → *Musikalische Leitung*
Olga Kulchynska → *Micaëla*

DON PASQUALE 23. APRIL 2022

Cyrille Dubois → *Ernesto*
Ruth Iniesta → *Norina*

DIE JAHRESZEITEN 30. APRIL 2022

Giovanni Antonini → *Musikalische Leitung*

ROLLENDEBÜTS

CARMEN 1. APRIL 2022

Anna Goryachova → *Carmen*
Vittorio Grigolo → *Don José*
Alexander Vinogradov → *Escamillo*

MAHLER, LIVE 2. APRIL 2022

LIVE
Claudine Schoch → *Tänzerin*
Eno Peci → *Tänzer*
Schaghajegh Nosrati → *Klavier*
Balázs Delbó → *Kamera*

⁴
Ramón Tebar → *Musikalische Leitung*
Joanna Kędzior → *Sopran*
Barbara Brigatti → *Tänzerin*
Vivian de Britto-Schiller → *Tänzerin*
Gaia Fredianelli → *Tänzerin*
Dragos Musat → *Tänzer*
Laura Nistor → *Tänzerin*
Alexey Popov → *Tänzer*
Marta Schiumarini → *Tänzerin*
Daniel Vizcayo → *Tänzer*

DER ROSENKAVALIER 7. APRIL 2022

Maria Bengtsson → *Marschallin*
Christina Bock → *Octavian*
Angelo Pollak* → *Haushofmeister bei Faninal*
Josh Lovell → *Sänger*
Anna Nekhames* → *Modistin*

MAHLER, LIVE 9. APRIL 2022

LIVE
Maria Yakovleva → *Tänzerin*

TRISTAN UND ISOLDE 14. APRIL 2022

Philippe Jordan → *Musikalische Leitung*
Andreas Schager → *Tristan*
Martina Serafin → *Isolde*
KS René Pape → *Marke*
Iain Paterson → *Kurwenal*
Ekaterina Gubanova → *Brangäne*
Daniel Jenz → *Hirt*
Martin Häßler → *Steuermann*
Josh Lovell → *Stimme des jungen Seemanns*

LUCIA DI LAMMERMOOR 16. APRIL 2022

Lisette Oropesa → *Lucia*
Benjamin Bernheim → *Edgardo*
Josh Lovell → *Arturo*
Roberto Tagliavini → *Raimondo*
Patricia Nolz* → *Alisa*
Angelo Pollak* → *Normanno*

DON PASQUALE 23. APRIL 2022

Sergey Kaydalov → *Malatesta*
Michael Arivony* → *Notar*

DIE JAHRESZEITEN 30. APRIL 2022

Slávka Zámečníková → *Hanne*
Josh Lovell → *Lukas*
Martin Häßler → *Simon*
alle Tänzer*innen
des Wiener Staatsballetts
Arnold Schoenberg Chor

* Mitglied des Opernstudios
Operndebüts/Ballettdebüts

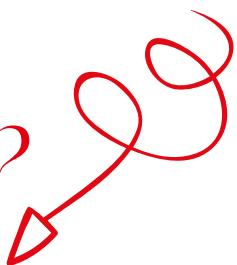
Das Opernstudio wird gefördert von

Czerwenka Privatstiftung
Robert Placzek Holding
Offizieller Freundeskreis der Wiener Staatsoper

Bilder Jonathan Manchón (Iniesta) /
Philippe Delval (Dubois) /
Andreas Jakwerth (Giovanni Antonini)

Herbert Krauss fragt:

Wie funktionieren eigentlich die Untertitel?



... was da die Vöglein sangen,
das konnt' ich flugs verstehn ...

Siegfried | *Götterdämmerung*

Die Erstellung und Präsentation der Untertitelungen sind wesentlich komplizierter, als man zunächst annehmen könnte.

Die Untertitelungsanlage der Wiener Staatsoper ist international Vorreiter: 2001 etablierte man als erstes Haus der Welt eine zweisprachige Anlage. Ermöglicht wurde dies durch das mäzenatische Engagement von Alberto Vilar. 2016 rüstete die Staatsoper noch einmal nach und stellte auf das bis heute im Einsatz befindliche System um. Die Technik bietet aber nur die Voraussetzung für die Präsentation der Untertitel. Da viele Stücke verschiedene Fassungen haben, muss die Dramaturgie die Fassung für die Untertitel auch individuell erstellen. Gibt es im Stück »Striche« (also Auslassungen von Passagen) muss das Textdokument natürlich entsprechend angepasst werden.

Die Wiener Staatsoper bietet ihre Untertitel aber gleich in mehreren Sprachen an, unter anderem auf Deutsch, Englisch, Italienisch, Französisch, Russisch. Nach Erstellung einer verbindlichen Fassung in der

Originalsprache der jeweiligen Oper und einer wörtlichen deutschen Übersetzung muss diese Fassung in alle angebotenen Sprachen übersetzt und diese Übersetzung anschließend eingepflegt werden.

Die fertige Fassung muss dann noch aufgeteilt werden. Die Anlage zeigt immer nur jenen Text an, der gerade gesungen wird. Der Text selbst muss also mit Umbrüchen versehen und in verschiedene Bausteine zerlegt werden. In einem Klavierauszug werden diese Umbrüche auf den Schlag genau markiert. Während der Vorstellung liest dann ein Mitarbeiter oder eine Mitarbeiterin das Stück mit und löst entsprechend die jeweilige nächste Texteinheit aus, die durch Tastendruck geschalten wird. Diese Arbeit kann nur »live« während der Vorstellung geschehen, da sie ja auf unterschiedliche Tempi oder Temposchwankungen reagieren müssen. Die Spieldauer der gleichen Oper fluktuiert bekanntlich, abhängig von Sängern und Dirigenten und deren jeweiliger Abendversion.

PINNWAND

<h2>GEBURTSTAGE</h2> <p>29. Februar → KS Reri Grist (90) 3. April → Miriam Gauci (65) 8. April → Anthony Michaels-Moore (65) 10. April → KS Luigi Alva (95) 11. April → Lando Bartolini (85) 15. April → Grischa Asagaroff (75) 16. April → KS Leo Nucci (80)</p>	<p>der Tenor Alexander Kaimbacher wirkt als Evangelist mit.</p>	<p>27. APRIL, 17.00 TRISTAN UND ISOLDE (WAGNER)</p> <p><i>Musikalische Leitung</i> Jordan <i>Inszenierung</i> Bieito <i>Bühne</i> Ringst <i>Kostüme</i> Krügler <i>Mit</i> Serafin (Isolde) / Gubanova (Brangäne) – Schager (Tristan) / Pape (Marke) / Paterson (Kurwenal) / Unterreiner (Melot) / Jenz (Hirt) / Häßler (Steuermann) / Lovell (Stimme des Seemanns) / Chor und Orchester der Wiener Staatsoper</p>
<h2>TODESFALLE</h2> <p>Die italienische Sopranistin Antonietta Stella starb am 23. Februar 2022, wenige Wochen vor ihrem 93. Geburtstag, in Rom. Ab den 1950er Jahren sang sie weltweit an den bedeutendsten Opernhäusern und wurde oft in einem Atemzug mit Maria Callas oder Renata Tebaldi genannt. Insbesondere während der Karajan-Ära war sie auch an der Wiener Staatsoper öfters zu Gast (insgesamt in 124 Vorstellungen bzw. in 11 Rollen: <i>Don Carlo</i>-Elisabeth, <i>Aida</i>, <i>Leonora</i> (<i>Forza del destino</i>, <i>Trovatore</i>), <i>Ballo</i>-Amelia, <i>Tosca</i>, <i>Cio-Cio-San</i>, <i>Manon Lescaut</i>, <i>Mimi</i>, <i>Santuzza</i> und <i>Maddalena</i> in <i>Andrea Chénier</i>). Bereits Mitte der 1970er Jahre hat sie sich von der Bühne zurückgezogen.</p>	<p>Am 30. April vormittags präsentieren Staatsopern-Direktor Bogdan Roščić die Spielzeit 2022/23. Auch diesmal findet die Veranstaltung im Großen Haus statt, auch diesmal sind namhafte Künstlerinnen und Künstler der nächsten Saison, das Staatsopernorchester unter Philippe Jordan und das Wiener Staatsballett zu Gast. Erstmals tritt auch der Wiener Staatsopernchor in der Präsentation auf. Im Rahmen dieses Vormittags werden nicht nur die Premieren der kommenden Saison vorgestellt, Bogdan Roščić und Ballettdirektor Martin Schläpfer werden auch weitere programmatiche Schwerpunkte präsentieren und Einblick in die geplanten Produktionen geben. Mit Regisseurinnen, Sängerinnen sowie Dirigenten spricht er über Kommandes, Videoeinspielungen und – natürlich – musikalische Live-Darbietungen geben einen ersten Vorgeschnack. So kann sich das anwesende Publikum ein Bild der geplanten Projekte machen und erfährt – als erstes – von den Plänen für 2022/23. Kostenlose Karten sind ab 4. April an allen Kassen der Bundestheater bzw. unter wiener-staatsoper.at erhältlich.</p>	<p>30. APRIL, 18.30 UHR DIE JAHRESZEITEN (HAYDN / SCHLÄPFER)</p> <p><i>Musik</i> Joseph Haydn <i>Choreographie</i> Martin Schläpfer <i>Musikalische Leitung</i> Giovanni Antonini <i>Mit</i> Wiener Staatsballett / Slávka Zámcňková (Hanne) / Josh Lovell (Lukas) / Martin Häßler (Simon) / Arnold Schoenberg Chor, Orchester der Wiener Staatsoper</p>
<h2>JOHANNESPASSION</h2> <p>Der 1941 im Waldviertel geborene Manager, Schauspieler, Historiker, Musik- und Theaterwissenschaftler Hans-Dieter Roser ist am 6. März 2022 im Alter von 81 Jahren gestorben. Roser war u.a. 1965-1967 Dramaturg und Schauspieler an der Landesbühne Schleswig-Holstein, 1967-1972 Leiter des Künstlerischen Betriebsbüros am Theater an der Wien, bis 1975 Musikdramaturg am Staatstheater Kassel, 1976-1982 Mitglied des Direktionsbüros des Burgtheaters, 1982-1986 Vizedirektor der Wiener Volksoper, 1986-1991 Künstlerische Betriebsdirektor an der Wiener Staatsoper, 1991 wechselte er in gleicher Funktion an die Berliner Staatsoper <i>Unter den Linden</i>, wo er bis zu seiner Pensionierung 1998 blieb.</p>	<p>LIVE-STREAM AUS DER WIENER STAATSOPER</p> <p>17. APRIL, 18.00 DER ROSENKAVALIER (STRAUSS)</p> <p><i>Musikalische Leitung</i> Jordan <i>Inszenierung</i> Schenk <i>Mit</i> u.a. Bengtsson (Marschallin) / Bock (Octavian) / Alder (Sophie) – Groissböck (Ochs) / Eröd (Faninal) / Chor und Orchester der Wiener Staatsoper</p> <p>24. APRIL, 19.00 LUCIA DI LAMMERMOOR (DONIZETTI)</p> <p><i>Musikalische Leitung</i> Pidò <i>Inszenierung & Kostüme</i> Pelly <i>Mit</i> u.a. Oropesa (Lucia) – Petean (Enrico) / Bernheim (Edgardo) / Tagliavini (Raimondo) / Chor und Orchester der Wiener Staatsoper</p>	<p>5. APRIL, 10.05 → Ö1 DAS WIENER OPERNHAUS AM RING VOR 50 JAHREN</p> <p>Opern-Neuproduktionen an der Wiener Staatsoper im Jahr 1972 <i>Mit</i> Michael Blees</p> <p>9. APRIL, 19.30 → Ö1 LOHENGRIN (WAGNER)</p> <p><i>Musikalische Leitung</i> Thielemann <i>Inszenierung</i> Wieler / Morabito <i>Bühne</i> Viebrock <i>Mit</i> J. Wagner (Elsa) / Pankratova (Ortrud) – König (König Heinrich) / Cutler (Lohengrin) / Ganter (Telramund) / Brück (Heerrufer) <i>Live-zeitversetzte Übertragung von den Osterfestspielen Salzburg</i></p> <p>12. APRIL, 10.05 → Ö1 DIE ANMUTSVOLLE STIMME</p> <p>Erinnerungen an Luigi Alva anlässlich seines 95. Geburtstages <i>Mit</i> Robert Fontane</p> <p>16. APRIL, 19.30 → Ö1 TRISTAN UND ISOLDE (WAGNER)</p> <p>Aufgenommen bei der Premiere am 14. April 2022 → Besetzung siehe links, Stream am 27. April</p>
<p>Unter der Leitung von Johannes Mertl gestalteten am 2. April der Jugendchor sowie Solistinnen und Solisten der Opernschule die <i>Johannespassion</i> im Wiener Stephansdom. Es spielt das Bühnenorchester der Wiener Staatsoper,</p>		

PINNWAND

19. APRIL, 10.05 → Ö1
EIN BARITON
DER ALTEN SCHULE
Zum 80. Geburtstag
von Leo Nucci
Mit Christoph Wagner-Trenkwitz

24. APRIL, 15.05 → Ö1
DAS WIENER
STAATSOPERNMAGAZIN
Ausschnitte aus aktuellen Aufführungen
der Wiener Staatsoper
Mit Michael Blees

28. APRIL, 14.05 → Ö1
STIMMEN HÖREN
Erinnerungen an
Antonietta Stella
Mit Chris Tina Tengel

OSTERFESTSPIELE SALZBURG

In Koproduktion mit der Wiener Staatsoper findet am 9. April 2022 bei den Osterfestspielen Salzburg eine Neuproduktion von Wagners *Lohengrin* statt. An der Wiener Staatsoper folgt die Premierenreihe in der Saison 2023/24. Beide Aufführungsserien wird Christian Thielemann dirigieren. Am Regiepult sitzt ein vielfach preisgekröntes Team mit Jossi Wieler und Sergio Morabito (Inszenierung) sowie Anna Viebrock (Bühne und Kostüme), das an der Wiener Staatsoper in der vergangenen Spielzeit mit großem Erfolg Henzes *Das verratene Meer* herausgebracht hat.



Sergio Morabito und der Sänger der Titelpartie,
Eric Cutler, bei einer *Lohengrin*-Probe in Salzburg.

BALETTCLUB WIENER STAATSBALLETT

MOVEMENT CLASS EIN DEUTSCHES REQUIEM

Selbst ausprobieren, wie sich bestimmte Schritte anfühlen, die Martin Schläpfer in seiner Choreographie *Ein Deutsches Requiem* geschaffen hat? Die Kraft der Musik von Johannes Brahms als Antrieb für eigene Bewegungen spüren? Louisa Rachedi, Stellvertretende Direktorin des Wiener Staatsballetts, bietet eine Movement Class, in der jeder mitmachen kann. Es sind keine Ballettkenntnisse erforderlich – nur Freude am Tanzen. Bitte bringen Sie lockere Kleidung und Socken oder Schläppchen mit. Wir bitten zur Sicherheit aller um Verständnis, dass folgende Covid-19-Sicherheitsauflagen eingehalten werden müssen: Nachweis, dass Sie vollständig geimpft oder genesen sind + für die gesamte Dauer der Class gültiger PCR Test.

3. April 2022, 11 Uhr, Ballettakademie
der Wiener Staatsoper – Nurejew-Saal

BESUCH EINER BÜHNENPROBE VON DIE JAHRESZEITEN

Bereits vor der Premiere Einblicke in die Arbeit an Martin Schläpfers neuem abendfüllenden Ballett erhalten: den Förderern des Ballettclubs Wiener Staatsballett öffnen wir eine der Bühnenproben zu *Die Jahreszeiten* mit einer Kurzeinführung durch die Dramaturgie.

23. April 2022, 9.30 Uhr,
Wiener Staatsoper

Beide Veranstaltungen richten sich exklusiv an Mitglieder des Ballettclubs Wiener Staatsballett. Anmeldung erforderlich unter
→ ballettclub@wiener-staatsballett.at
Fördern auch Sie das Wiener Staatsballett! Weitere Informationen auf
→ wiener-staatsballett.at/ballettclub

Produktionssponsoren

Don Pasquale



Tristan und Isolde



Der Rosenkavalier



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

APRIL 2022
WIENER STAATSOPER
SAISON 2021/22
ERSCHEINUNGSWEISE: MONATLICH

HERAUSGEBER

Wiener Staatsoper GmbH

DIREKTOR

Dr. Bogdan Roščić

KAUFMÄNNISCHE
GESCHÄFTSFÜHRERIN
Dr. Petra Bohuslav

MUSIKDIREKTOR
Philippe Jordan

BALETTDIREKTOR
Martin Schläpfer

REDAKTION

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

GESTALTUNG & KONZEPT
Fons Hickmann M23, Berlin

LAYOUT & SATZ
Irene Neubert

BILDNACHWEISE
Coverfoto: Gregor Hohenberg /
Sony Music Entertainment

DRUCK

Print Alliance HAV Produktions GmbH,
Bad Vöslau

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

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

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

Julia & Jana

DIE OPERNSCHULE SETZT EIN ZEICHEN

Es ist ein so einfaches wie berührendes Lied, ein Wiegenlied. Und es ist eine Aufnahme, die nicht auf Effekte und raffinierte Schnitte setzt, nicht auf all jene Show, die uns allen zum Alltag geworden ist, sondern einfach nur einen Chor ins Bild setzt.

Wobei, eigentlich ist es ja viel mehr. Denn wir sehen Kinder, die gemeinsam ein Lied singen. Kinder, die aus Ländern stammen, die derzeit auf tragische Weise in den Schlagzeilen stehen, aus der Ukraine, aus Russland und Weißrussland. Sie heißen Julia, Mischa, Alisa, Uljana, Alexis, Margarita und Jana, um nur einige zu nennen, und lernen und singen gemeinsam in der Opernschule der Wiener Staatsoper. Ein paar Mal in der Woche treffen sie sich mit den anderen, um beim Proben und bei den Vorstellungen den Zauber »Oper« und ihre Freundschaften zu genießen. Und sie alle sind vom Angriff des russischen Militärs auf die Ukraine geschockt.

Nun wird in vielen Medien darüber diskutiert, wie man Kindern in Österreich den Krieg erklärt, wie man ihnen das Unfassbare, das sich ja nicht verschweigen lässt, näherbringt. Hier aber erleben wir direkt betroffene Kinder: Die ukrainischen Opernschüler- und Opernschülerinnen haben Angst um ihre Angehörigen und die russischen werden in der Schule und auf der Straße gemobbt.

Da sich die Kinder weiterhin gernhaben, umarmen und sich trösten, hatte Johannes Mertl, der Leiter der Opernschule, die Idee, ein einfaches slawisches – in diesem Fall russisches – Volkslied aufzunehmen und zu zeigen, dass es nur so geht: Nicht Ukraine oder Russland, sondern Julia und Jana.

→ Das Video ist im YouTube-Kanal der Wiener Staatsoper zu sehen



Kinder der Opernschule der Wiener Staatsoper



volkshilfe.



**BITTE
HELPEN
SIE JETZT**

SPENDENMÖGLICHKEITEN

Volkshilfe Solidarität

IBAN AT77 6000 0000 0174 0400

Verwendungszweck „Nothilfe Ukraine“

[Online Spenden](#)



ukraine-hilfe.at

APRIL 2022

1	Fr	Oper 19.00 – 22.00	CARMEN → Georges Bizet	<i>Musikalische Leitung Pérez Inszenierung Bieito Mit Goryachova / Kulchynska / Tonca / Signoret – Grigolo / Vinogradov / Kellner / Häßler / Osuna / Arivony</i>	Ⓐ / 14A
2	Sa	16.00 – 17.30	OPEN CLASS	→ Die Open Class findet im Nurejew-Saal der Ballettakademie der Wiener Staatsoper statt (Einheitspreis € 20.-)	
	Ballett	19.30 – 21.30	PUBLIKUMSPREMIERE MAHLER, LIVE → Franz Liszt / Gustav Mahler	LIVE <i>Choreographie van Manen Kostüme Dekker Licht Dalhuysen Einstudierung Beaujean Klavier Nosrati Kamera Delbó Mit Schoch / Peci</i> 4 <i>Choreographie Schläpfer Musikalische Leitung Tebar Bühne Etti Kostüme Voeffray Licht Diek Mit Kędzior Solisten & Corps de ballet des Wiener Staatsballetts</i>	Ⓑ / 7A / WE
3	So	11.00 – 12.30	EINFÜHRUNGSMATINEE	TRISTAN UND ISOLDE <i>Moderation Roščić Mit Mitwirkende der Premiere</i>	Ⓜ
	Oper	20.00 – 21.45	WOZZECK → Alban Berg	<i>Musikalische Leitung Jordan Inszenierung Stone Mit Kampe / Bock – Gerhaher / Panikkar / Lovell / J. Schneider / Belosselskiy / Kellner / Astakhov / Ebenstein</i>	Ⓐ / U27
4	Mo	Oper 19.00 – 22.00	CARMEN → Georges Bizet	→ Besetzung wie am 1. April	Ⓐ / 24A
5	Di	Ballett 19.30 – 21.30	MAHLER, LIVE → Franz Liszt / Gustav Mahler	→ Besetzung wie am 2. April	Ⓑ / 7B / WE
7	Do	Oper 18.00 – 22.15	DER ROSENKAVALIER → Richard Strauss	<i>Musikalische Leitung Jordan Inszenierung Schenk Mit Bengtsson / Bock / Alder / Hangler / Bohinec / Nekhamas – Groissböck / Eröd / Ebenstein / Bankl / Pollak / Pelz / Lovell / J. Schneider</i>	Ⓐ / 22B
8	Fr	Oper 19.00 – 22.00	CARMEN → Georges Bizet	→ Besetzung wie am 1. April	Ⓐ / 14B
9	Sa	16.00 – 17.30	OPEN CLASS	→ Die Open Class findet im Nurejew-Saal der Ballettakademie der Wiener Staatsoper statt (Einheitspreis € 20.-)	
	Ballett	20.00 – 22.00	MAHLER, LIVE → Franz Liszt / Gustav Mahler	→ Besetzung wie am 2. April LIVE <i>Mit Yakovleva / Menha</i>	Ⓑ / 15B / WE
10	So	11.00 – 12.30	REGIEPORTRAIT	CALIXTO BIEITO → Veranstaltung findet im Gustav Mahler-Saal statt	Ⓛ
	Oper	18.00 – 22.15	DER ROSENKAVALIER → Richard Strauss	→ Besetzung wie am 7. April	Ⓐ / 22A
11	Mo	Ballett 20.00 – 22.00	MAHLER, LIVE → Franz Liszt / Gustav Mahler	→ Besetzung wie am 9. April	Ⓑ / U27 / WE
12	Di	Oper 19.00 – 22.00	CARMEN → Georges Bizet	→ Besetzung wie am 1. April	Ⓐ / 24B / WE
13	Mi	Oper 18.00 – 22.15	DER ROSENKAVALIER → Richard Strauss	→ Besetzung wie am 7. April	Ⓐ / U27
14	Do	Oper 17.30 – 22.30	PREMIERE TRISTAN UND ISOLDE → Richard Wagner	<i>Musikalische Leitung Jordan Inszenierung Bieito Bühne Ringst Kostüme Krügler Licht Bauer Mit Serafin / Gubanova – Schager / Pape / Paterson / Unterreiner / Jenz / Häßler / Lovell</i>	Ⓟ

LEGENDE

Ⓐ Preise A
U27 unter 27
24A Abo
ZGI Zyklus Große Interpreten

BPZ Ballett-Premiere Zyklus
WE Werkeinführung
GK Gratiskarten (unter → wiener-staatsoper.at
oder an den Bundestheaterkassen erhältlich)

16	Sa	16.00 – 17.30	OPEN CLASS	→ Die Open Class findet im Nurejew-Saal der Ballettakademie der Wiener Staatsoper statt (Einheitspreis € 20.-)
		Oper 19.00 – 22.15	LUCIA DI LAMMERMOOR → Gaetano Donizetti	<i>Musikalische Leitung Pidò Inszenierung & Kostüme Pelly Mit Oropesa / Nolz – Petean / Bernheim / Tagliavini / Lovell / Pollak</i> Ⓛ / 12B
17	So	Oper 18.00 – 22.15	DER ROSENKAVALIER → Richard Strauss	→ Besetzung wie am 7. April Ⓛ
18	Mo	Oper 17.00 – 22.00	TRISTAN UND ISOLDE → Richard Wagner	→ Besetzung wie am 14. April Ⓛ / U27
19	Di	Oper 19.00 – 22.15	LUCIA DI LAMMERMOOR → Gaetano Donizetti	→ Besetzung wie am 16. April Ⓛ / 12A / U27
21	Do	Konzert 20.00 – 22.00	SOLISTENKONZERT	<i>Mit René Pape Klavier Camillo Radicke</i> Ⓛ / ZGI
22	Fr	Oper 17.00 – 22.00	TRISTAN UND ISOLDE → Richard Wagner	→ Besetzung wie am 14. April Ⓛ / 8B
23	Sa	Konzert 11.00 – 12.30	KAMMERMUSIK DER WR. PHILHARMONIKER 7	<i>Mit Dervaux – Horak / Breit / Wimmer / Bogner</i> → Veranstaltung findet im Gustav Mahler-Saal statt Ⓛ
		16.00 – 17.30	OPEN CLASS	→ Die Open Class findet im Nurejew-Saal der Ballettakademie der Wiener Staatsoper statt (Einheitspreis € 20.-)
		Oper 19.30 – 22.00	DON PASQUALE → Gaetano Donizetti	<i>Musikalische Leitung Pidò Inszenierung Brook Mit Iniesta – Maestri / Dubois / Kaydalov / Arivony</i> Ⓛ / 17A
24	So	11.00 – 12.30	EINFÜHRUNGSMATINEE	DIE JAHRESZEITEN <i>Mit Mitwirkende der Premiere</i> Ⓜ
		15.00 – 16.00	ENSEMBLEMATINEE MAHLER-SAAL 5	<i>Mit Plummer – Bartneck – Ziegler (Klaver)</i> → Veranstaltung findet im Gustav Mahler-Saal statt Ⓛ
		Oper 19.00 – 22.15	LUCIA DI LAMMERMOOR → Gaetano Donizetti	→ Besetzung wie am 16. April Ⓛ / 23A
26	Di	Oper 19.30 – 22.00	DON PASQUALE → Gaetano Donizetti	→ Besetzung wie am 23. April Ⓛ / 4A
27	Mi	Oper 17.00 – 22.00	TRISTAN UND ISOLDE → Richard Wagner	→ Besetzung wie am 14. April Ⓛ / 8A
28	Do	Oper 19.30 – 22.00	DON PASQUALE → Gaetano Donizetti	→ Besetzung wie am 23. April Ⓛ / 17B
29	Fr	Oper 19.00 – 22.15	LUCIA DI LAMMERMOOR → Gaetano Donizetti	→ Besetzung wie am 16. April Ⓛ / 23B
30	Sa	11.30 – 13.00	MATINEE ZUR SAISON 2022/23	Direktor Bogdan Rošić präsentiert die Spielzeit 2022/23 auf der Bühne der Wiener Staatsoper <i>Mit Künstlerinnen und Künstler der kommenden Spielzeit</i> → Karten für die Matinee sind ab 4. April erhältlich GK
		16.00 – 17.30	OPEN CLASS	→ Die Open Class findet im Nurejew-Saal der Ballettakademie der Wiener Staatsoper statt (Einheitspreis € 20.-)
		16.00 – 17.00 / 18.30 – 19.30	UTOPERAS	→ Veranstaltung findet im Atelierhaus der Akademie der Bildenden Künste statt
		Ballett 18.30 – 21.30	URAUFFÜHRUNG DIE JAHRESZEITEN → Joseph Haydn	<i>Choreographie Schläpfer Musikalische Leitung Antonini Choreinstudierung Ortner Bühne & Kostüme Ek Licht Dielk Mit Zámečníková – Lovell / Häbler / Arnold Schoenberg Chor Solisten & Corps de ballet des Wiener Staatsballetts</i> Ⓛ / BPZ / WE



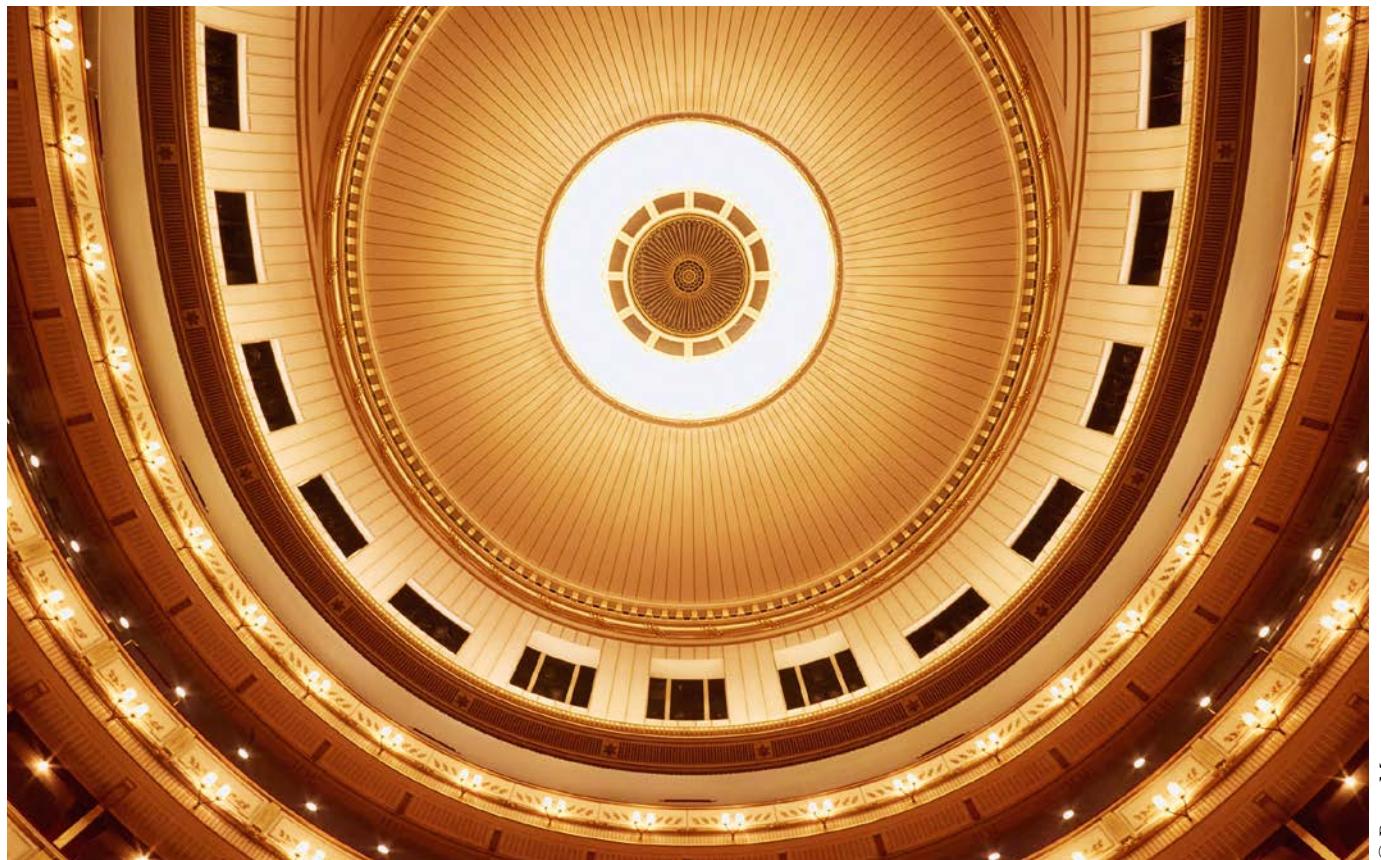
SEHEN Sie, WARUM UHS Kultur wichtig ist?

Frucht. Stärke. Zucker. - Mit diesen drei Standbeinen ist AGRANA weltweit erfolgreich tätig. Qualität steht bei uns an erster Stelle, auch wenn es um Bereiche außerhalb unseres Unternehmens geht. Damit das auch so bleibt, braucht es Engagement und Förderung. Mit unserem Kultursponsoring unterstützen wir einen wesentlichen Teil unseres gesellschaftlichen Lebens und sorgen dafür, dass diesem auch Aufmerksamkeit geschenkt wird.

**AGRANA ist Hauptsponsor
der Opernschule.**



Der natürliche Mehrwert



© Peter Mayr

MATINEE ZUR SAISON 2022/23

Liebes Publikum,

am Samstag, dem *30. April 2022*, werden Bogdan Roščić, Philippe Jordan und Martin Schläpfer im Rahmen einer *Matinee* auf der Bühne der Wiener Staatsoper die *Spielzeit 2022/23* vorstellen.

Das Orchester der Wiener Staatsoper wird dabei Sänger*innen wie Benjamin Bernheim, Lise Davidsen, Ying Fang, Georg Nigl und Andreas Schager begleiten. Neben einer Performance des Wiener Staatsballetts werden auch der Chor der Staatsoper sowie die Opernschule des Hauses zu erleben sein.

Inhaltlich stehen im Mittelpunkt der *Matinee* neben allen Informationen zur kommenden Saison Gespräche mit jenen Künstler*innen, die das nächste Jahr musikalisch wie szenisch prägen werden.

- **Samstag, 30. April 2022**
- **Beginn: 11.30 Uhr, Dauer ca. 90 Minuten**
- **Saaleinlass: 11.00 Uhr**

Wir möchten Sie einladen, diese *Matinee* zu besuchen. Der Eintritt ist frei. Ihre Tickets können Sie online auf → wiener-staatsoper.at buchen oder bei allen Bundestheaterkassen abholen.

Wir freuen uns auf Ihren Besuch!

Ihr Team der Wiener Staatsoper

**STADT
IST, WENN
ALLE DURST
AUF KULTUR
HABEN.**



Ottakringer
DAS FRISCH DER STADT.