

OPERNRING ZWEI



Ying Fang & Peter Kellner
singен Susanna & Figaro
in *Le nozze di Figaro*

Das Monatsmagazin der Wiener Staatsoper → №23/März 2023

PREMIERE »LE NOZZE DI FIGARO« → 2

WIEDER AM SPIELPLAN: »EUGEN ONEGIN« → 22 NEUE FARBEN

IM REPERTOIRE DES WIENER STAATSBALLETTS → 30

EIN NEUER WOZZECK → 38

WIENER
STAATSOPER



KATTUS

STIL UND QUALITÄT SEIT 1857

FEINSTER SEKT
NACH MÉTHODE
TRADITIONNELLE



KATTUS GRANDE CUVÉE
Offizieller Sekt der
Wiener Staatsoper





← Dmitry Korchak
als Don Ramiro
in *La cenerentola*

<p>2 LIEBE IN BEWEGUNG <i>Barrie Kosky über seine Figaro-Inszenierung</i></p>	<p>17 ON THE ROAD WITH TSCHICK <i>Wiener Staatsoper goes Bundesländer</i></p>	<p>32 FÜR MANCHE IST ES DAS LEBENZENTRUM <i>Die Komparserie der Wiener Staatsoper</i></p>
<p>6 GESANG UMARMT DIE HERZEN UND SEELEN <i>Ying Fang gibt als Susanna ihr Hausdebüt</i></p>	<p>18 DIE WURZELN OFFENLEGEN</p>	<p>34 DU HAST DEN TAG DEINER RÜCKKEHR VERSÄUMT <i>Aspekte von Monteverdis Odysseus-Oper</i></p>
<p>8 DIE VIELSCHICHTIGKEIT EINES TOLLEN TAGES <i>Musikdirektor Philippe Jordan über Le nozze di Figaro</i></p>	<p>22 WENN MAN ZUM FALSCHEN ZEITPUNKT LIEBT <i>Nicole Car & Étienne Dupuis über Tatjana & Eugen Onegin</i></p>	<p>38 EINER DER FÜRS THEATER BRENNT <i>Johannes Martin Kränzle ist der neue Wozzeck</i></p>
<p>12 GRAF & GRÄFIN IM PORTRAIT</p>	<p>27 DEBÜTS</p>	<p>41 DER PRÄGENDE MOMENT <i>KS Nina Stemme</i></p>
<p>14 EIN FIGARO MIT THEATERINSTINKT <i>Peter Kellner gestaltet die Titelfigur in Le nozze di Figaro</i></p>	<p>28 »... DER TANZ WÄHLTE MICH« <i>Zu Rudolf Nurejews 85. Geburtstag</i></p>	<p>42 PINNWAND</p>
<p></p>	<p>30 FREIHEIT IN DER FORM <i>Neue Farbe im Repertoire des Wiener Staatsballetts</i></p>	<p></p>

GENERALSPONSOREN DER WIENER STAATSOPERA





LIEBE

in Bewegung

*Barrie Kosky im Gespräch
über seine Figaro-Inszenierung*

Du hast Le nozze di Figaro schon zwei Mal inszeniert und auch während der Proben gelegentlich davon gesprochen, vor allem von deinem Figaro an der Komischen Oper Berlin im Jahr 2005. In welcher Weise greift du auf deine Erfahrungen zurück?

BARRIE KOSKY Ich mache *Figaro* zum dritten Mal, weil es eine meiner Lieblingsopern ist. Ich glaube überhaupt, dass man alle zehn bis 15 Jahre einen *Figaro* machen sollte. Bei meinem ersten Versuch in Australien war ich sehr jung, 21. Das firmiert unter Juvenilia – was hatte ich mit 21 über die Welt der Liebe zu sagen? Bei meinem *Figaro* an der Komischen Oper 2005 war ich zur Mitte der Probenzeit unglücklich, aber ich wusste auch, dass ich von dem Punkt, an dem ich angekommen war, nicht mehr umkehren konnte. Als ich die Inszenierung fertig hatte, wusste ich: Ich will das noch einmal machen. Jetzt denke ich, ich weiß, wie man dieses Stück inszenieren kann. Ich mache in London auch den *Ring* zum zweiten Mal, das beginnt im September dieses Jahres. Es ist eine wunderbare Sache – man kennt das Stück vom ersten bis zum letzten Takt sehr, sehr gut. Es ist eigentlich, als würde man einen alten Freund treffen. Und man denkt: Ich kenne dich. Schön, dich wiederzusehen.

Manchmal trifft du viele alte und neue Freunde in kurzen Abständen: Du arbeitest als vielbeschäftiger Regisseur an vielen Projekten zugleich. Es kann vorkommen, dass du an einem Wochenende mit Kostümbildnern und Bühnenbildnerinnen an drei verschiedenen Stücken in unterschiedlichen Entwicklungsstadien arbeitest, und am Montag früh ist dann wieder Figaro-Probe. Kommen die verschiedenen Projekte einander dabei manchmal in die Quere?

BK Es ist etwas in meinem Gehirn oder in meiner Arbeitsweise, ich weiß nicht genau, was – aber ich habe seit Beginn meiner Karriere nie ein Problem gehabt, gleichzeitig unterschiedliche Inszenierungen zu entwickeln und daran zu arbeiten. Nicht gleichzeitig umzusetzen – man probt nicht gleichzeitig, das ist zu schwierig. Aber das Arbeiten an verschiedenen Projekten geht gut, weil auch die jeweiligen Arbeiten unterschiedlich sind. Ich vergleiche das immer mit einer Küche in einem Restaurant. Wenn man dort Koch ist, dann hat man verschiedene Töpfe auf dem Herd: Das eine kocht langsam, es braucht noch fünf Stunden; etwas anderes muss zwanzig Minuten köcheln, hier hat man vielleicht Eier, die muss man jetzt schnell und frisch kochen. Bei den unterschiedlichen Inszenierungen ist

es genauso. Etwas steht ganz hinten auf dem Herd – das kommt in zwei, drei, vier Jahren. Dann gibt es Sachen, die nächstes Jahr kommen, die kochen schon. Und dann bereite ich etwas frisch zu, das ist die aktuelle Inszenierung. So funktioniert das. Und dazu kommt, dass ich mich in zwei Aspekten meiner Arbeit von vielen meinen Kollegen unterscheide. Erstens arbeite ich durch viele Genres hindurch – Oper, Operette, Musical. Momentan bereite ich eine große Neuinszenierung des Musicals *Chicago* für die Komische Oper in Berlin vor. Das ist so weit von *Figaro* entfernt, oder vom *Rheingold*, das ich für meine *Ring*-Inszenierung in London vorbereite.

Stellst du dir deinen Produktionskalender auch so zusammen, dass sich verschiedene Genres abwechseln?

BK Ja, darauf achte ich. Und dazu kommt der zweite Punkt, nämlich dass ich immer verschiedene Teams habe, also nicht immer mit den gleichen Leuten für Bühne, Kostüm und Licht zusammenarbeite. Es wäre unmöglich für mich, immer mit denselben Leuten zu arbeiten. Und ehrlich gesagt: Natürlich muss man vorbereiten, aber der Hauptteil meiner Arbeit liegt im Proberaum. Diese Prozesse sind sehr instinkтив, sie funktionieren in Reaktion auf den Raum und auf die Darsteller. Mein Konzept kommt in der Personenführung zum Ausdruck, und darum offenbart sich die Inszenierung tatsächlich erst im Proberaum. Wenn ich beginne und ich weiß: Das wird die Inszenierung – welchen Sinn hat es, zu proben? Das macht mir keinen Spaß.

Du hast in der Konzeptionsphase deiner Inszenierung einmal gesagt, in Le nozze di Figaro geht es zuallererst um zwei Fragen: Die nach der Zeit und die nach dem Raum. Das wirkt auf den ersten Blick wie eine formale Konzeption, ist aber das Gegenteil: Bei den Fragen nach Raum und Zeit geht es sofort darum, wer über beides in welcher Weise verfügen kann. Ein sehr aktuelles Werk?

BK Unbedingt, in verschiedener Hinsicht. Zeit und Raum sind unheimlich wichtige Aspekte von *Le nozze di Figaro*, auch im Unterschied zu den beiden anderen Zusammenarbeiten von Da Ponte und Mozart, *Don Giovanni* und *Cosi fan tutte*. In *Don Giovanni* gibt es Angaben über Innen und Außen, aber es hat nichts damit zu tun, wie das Stück verläuft. *Cosi fan tutte* ist eine Abstraktion und ein Laboratorium, der Raum hat nichts mit der Interaktion zwischen den sechs Figuren zu tun. *Le nozze di*

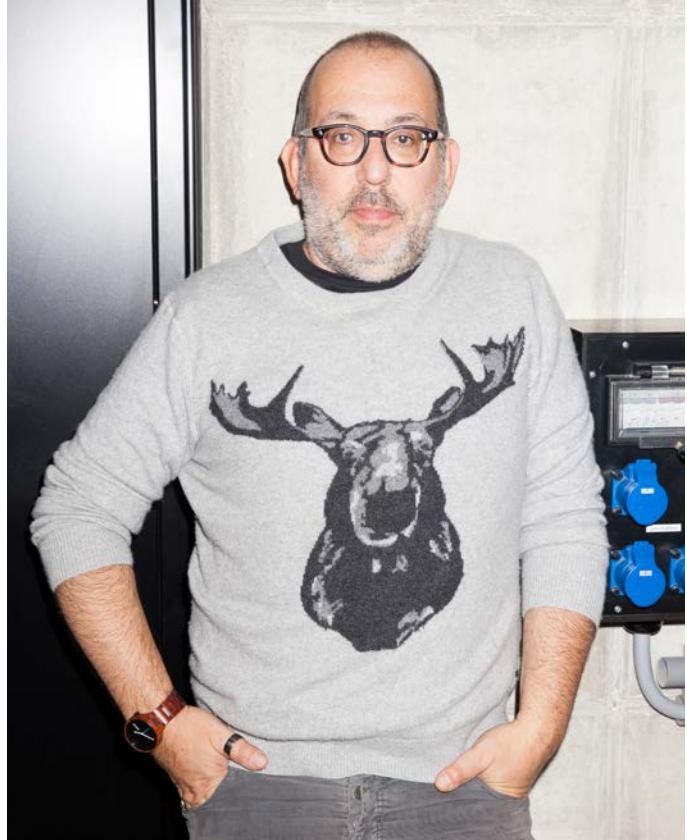
Figaro kann man nicht inszenieren, ohne sich mit diesen Fragen zu beschäftigen. Was die Räume für eine Bedeutung haben, wird schon in den ersten paar Minuten klar: Der Raum, den Figaro und Susanna bewohnen sollen, dieser Zwischenraum, ist ein Geschenk des Grafen. Und es ist ein Raum, in den permanent eingedrungen wird – wie auch in den Raum der Gräfin, den wir im zweiten Akt sehen. Dieser Raum ist eigentlich ihr privater Ort, niemand außer Susanna hat dort etwas zu suchen. Aber alle dringen ständig in diesen Raum ein. Niemand respektiert ihre Grenzen.

Das heißt, die Verhältnisse zwischen den beteiligten Personen können wir an den Räumen schnell verstehen, und auch daran, wie von wem mit welchem Raum umgegangen wird.

BK Richtig, und genau deshalb ist so genial, was im vierten Akt geschieht. Dieser Akt spielt in einem Garten oder in einem Wald. Wir wissen von Shakespeare, aus dem *Sommernachtstraum* oder aus *Wie es euch gefällt*, und auch aus Märchen und aus der Mythologie, dass ein Garten oder ein Wald – vor allem am Abend – ein demokratischer Raum ist. Alles ist möglich, Status ist irrelevant. Man kann sich verkleiden, man kann Rollen einnehmen und tun, was man will. Alle Grenzen, die der Raum auferlegt, sind weg.

Die Zeit finden wir in Le nozze di Figaro schon im Untertitel: La Folle Journée, Der tolle Tag. Die Handlung lässt sich recht eindeutig auf 24 Stunden festlegen. Aber für die wichtigsten Figuren geht es auch über den Zugriff oder die Verfügbarkeit über Zeit. Figaro und Susanna können nicht frei über ihre eigene Zeit verfügen.

BK Daran sehen wir die hierarchische Struktur in dem Stück. Ich habe immer zu meinen Darstellern gesagt: Bitte denkt daran, dass Figaro und Susanna nicht mit dem Grafen und der Gräfin befreundet sind. Sie arbeiten für sie, sie müssen ihnen dienen. Vor allem im ersten Akt ist es wichtig, zu verstehen, dass alles, was passiert, an einem normalen Arbeitstag geschieht. Die Routinen und die Pflichten sind an ihrem Hochzeitstag nicht ausgesetzt. Status ist so wichtig in diesem Stück. Die Figuren bringen das ja auch ständig zum Ausdruck, auch die Gräfin: sie verteilt Aufgaben, gibt Befehle. Und das ist besonders wichtig, weil es in Mozarts und Da Pontes Zeit revolutionär war, dass sich eine Gräfin als ihre Dienerin verkleidet und eine Dienerin als Gräfin, und sie dann zusammen singen.



Die beiden befinden sich in einer Art Zwangsgemeinschaft. Dass es sich um keine Freundschaft handelt, wie du gesagt hast, wird auch explizit gemacht: Wir dürfen den Ausruf der Gräfin vor ihrer melancholischen Arie »Dove sono i bei momenti« nicht vergessen: Dass sie sich bei einer Dienerin Hilfe holen muss, ist eine unglaubliche Schmach für sie.

BK Und dabei müssen wir uns auch immer erinnern, in welcher Zeit Beaumarchais das Stück geschrieben hat: Das war der Anfang vom Ende für diese aristokratischen Figuren. Natürlich nicht für Leute, die Macht haben und sie missbrauchen. Die Aristokraten von heute sind Leute mit Geld.

Dass sich die Zeit ändert, zeigt sich aber auch in einem anderen Sinn an der Art, wie die Gräfin gezeichnet ist. Ihre Sentimentalität lässt schon die Epoche der Empfindsamkeit erkennen – eigentlich eine bürgerliche Frauengestalt.

BK Die Gräfin hat vor allem eine Reihe von First-World-Problems, aber es stimmt, ihre Melancholie hängt mit dieser Idee von Liebe zusammen. Im dritten Teil von Beaumarchais' Figaro-Trilogie, *La mère coupable*, hat dann ja alles noch einmal eine andere Entwicklung genommen: Dort hatten der Graf und die Gräfin beide Geliebte, die Gräfin hatte eine Beziehung mit Cherubino, der inzwischen gestorben ist – sie haben dort gewissermaßen eine offene Ehe in bester aristokratischer Tradition. Aber das hilft uns für *Le nozze di Figaro* nicht, und wir

brauchen es auch nicht. Denn Da Pontes besondere Fähigkeit ist hier, dass es ihm gelingt, einen geschlossenen Kosmos zu entwerfen: Eine ganz besondere Welt mit Regeln, Status und Hierarchie, die eine Metapher auf die ganze Welt ist. Diese Fähigkeit verbindet ihn mit Shakespeare und Tschechow, etwa im *Sommernachtstraum* und im *Kirschgarten*. Diese Stücke entwerfen in so unglaublicher Weise eine Metaphorik für die Welt. All die Beziehungen zwischen den Figuren – dieser Mikrokosmos in seiner detaillierten Alltäglichkeit hat mehr über die Welt zu sagen als große Abstraktionen.

Der Graf ist eine Figur, die nicht einfach zu inszenieren ist. Als egoistische, triebgesteuerte Männerfigur kann er leicht eindimensional werden. Wie denkst du über die Figur?

BK Der Graf ist der Grund, warum wir uns in der Geschichte überhaupt in dem Dilemma befinden, aus dem sie besteht. Und wir befinden uns damit auch wieder in unserer Welt. Wenn man sich eine toxische weiße Maskulinität vorstellen will, die sagt: Ich will etwas, also nehme ich es mir, darauf habe ich ein Recht – man muss kein Ritual aus dem 18. Jahrhundert bemühen, um das zu erzählen. Aber der Graf ist nicht Jeffrey Epstein oder Harvey Weinstein.

Wer ist der Graf?

BK Was der Graf in dem Stück will und macht, ist unerträglich. Aber es ist unerträglich innerhalb der Struktur einer Komödie. Das bedeutet: Jeder weiß es. Und jeder arbeitet daran, ihn zu erniedrigen – mit Erfolg. Der »trial of humiliation« für den Grafen ist ja das, was das ganze Stück hindurch vorbereitet wird und worauf es hinausläuft. Und darüber lachen wir ja auch: Wir freuen uns an der Rache, die die anderen Figuren bekommen. Was uns in dem Stück an dem Grafen interessiert, sind die Gefühle, die er bei anderen auslöst – der Schmerz der Gräfin, Susannas Angst, Figaros Wut.

Was ist dein Resümee zum Stück? Gibt es eine Pointe über die Liebe, die uns heute noch betrifft?

BK Was Figaro so stark macht, ist, dass Liebe nicht beschrieben, sondern praktiziert wird: Liebe als Verb. Die Charaktere singen nicht so viel über Liebe, außer Cherubino. Figaro und Susanna zeigen ihre Liebe eher, als dass sie sie reflektieren würden. Bei der Gräfin sieht man nur den Schmerz, den die Liebe zu ihrem Mann jeden Tag verursacht. Was wir sehen, ist, dass Liebe

nicht statisch ist, sondern in Bewegung bleibt, sich vielleicht auch völlig verändert. Marcellina ist dafür das allerbeste Beispiel: Sie will Figaro als Liebhaber. Dann kommt es im dritten Akt zur Enthüllung, plötzlich sind wir wie in einer Ödipus-Geschichte, und dann muss sie innerhalb von ein paar Takten ihre Liebe transformieren, von »Das ist mein zukünftiger Mann« zu »Das ist mein verlorenes Kind«. Das perfekte Beispiel für Liebe in Bewegung.

Wie steht es um Liebe und Verzeihen? Die Gräfin vergibt dem Grafen am Ende – auch musikalisch. Ist das ein absoluter Liebesbeweis oder die völlige Kapitulation?

BK Ich habe einmal gelesen, dass der Halbtorschritt, den wir beim Grafen hören – hier ist es Ais auf H – bei Mozart immer ein Zeichen für Untreue ist. Der Graf bittet in einem Augenblick von Scham und Schock um Verzeihung. Er wünscht sich in dem Moment aufrichtig, dass die Gräfin ihm vergibt. Aber zumindest sein Unbewusstes weiß, dass er nicht treu bleiben wird. Vielleicht ist die Musik hier so zu verstehen. Die Musik der Gräfin hat keine solchen Momente, ihre Vergebung ist ehrlich. Aber ich denke nicht, dass hier wirklich Vergebung als vollkommene Lösung geschieht. Ich denke, sie vergibt ihm im Moment, aber sie sagt: »Ich vergebe dir noch einmal.« Ihr ganzes Leben ist eine Serie von Vergebungen gewesen.

Ist das die letzte Vergebung, die sie gewährt?

BK Wer weiß? Wer weiß, was sie am nächsten Morgen beim Aufwachen denkt. Für mich ist sie in einer unendlichen Krise gefangen. Die Ehe ist eine Katastrophe. Das macht es auch sehr echt und sehr modern: Sie kommt nicht aus dieser Schleife heraus. Und dieser Schmerz, die Melancholie, wenn ihre Vergebung vom Ensemble leise wiederholt wird. Das fröhliche Ende folgt darauf wie eine Coda. Aber nicht alle sind glücklich.

LE NOZZE DI FIGARO

11. (Premiere) / 13. / 15. / 17. / 19. / 23. / 26. März 2023

Musikalische Leitung Philippe Jordan

Inszenierung Barrie Kosky Bühne Rufus Didwiszus

Kostüme Victoria Behr Licht Franck Evin

Mit u.a. Andrè Schuen / Hanna-Elisabeth Müller /

Ying Fang / Peter Kellner / Patricia Nolz /

Stephanie Houtzeel / Josh Lovell /

Andrea Giovannini / Stefan Cerny /

Wolfgang Bankl / Miriam Kutrowatz

Einführungsmatinee: 5. März 2023

Gesang umarmt die Herzen und Seelen

Ying Fang gibt ihr Hausdebüt als Susanna

Von einer »Stimme, die die Zeit anhalten kann«, sprach eine große US-amerikanische Zeitung, viele andere schlugen ähnlich euphorische Töne an. Nicht zu reden vom Publikum, das der jungen Ying Fang jubelt: an der New Yorker Metropolitan Opera, in Zürich, Chicago, Paris, Washington, Aix-en-Provence. Und demnächst wohl auch an der Wiener Staatsoper, an der die Sopranistin im März ihr szenisches Opern-debüt gibt – eine Mozart-Arie sang sie bereits bei der Spielplanpräsentation im April 2022. Aber trotz aller internationalen Erfolge, das Wiener Debüt bleibt, so erzählt Fang, ein spezieller Augenblick in ihrem Leben: »Natürlich ist es etwas Besonderes! Ich habe auf diesen Moment gewartet, seit ich Gesang studiert habe. Nicht nur, weil die Staatsoper so ein wichtiges Haus ist, sondern – und das betrifft *Le nozze di Figaro* –, weil Wien jene Stadt ist, in der die Oper geschrieben und uraufgeführt wurde. Und ich weiß, dass Mozart, Oper und Musik den Schatz Wiens und Österreichs bilden. Also bin ich sehr neugierig, auch nervös, aber in erster Linie doch gespannt, die Susanna in der Neuproduktion zu singen. Mir ist bewusst, dass die Erwartungshaltungen hoch sind.«

Fang, vielfach ausgezeichnet, studierte zunächst in Shanghai, später an der renommierten New Yorker Juilliard School und wurde Mitglied des Metropolitan Opera's Lindemann Young Artist Development Program; umfangreich ist ihr Repertoire, das viel Mozart, aber auch Donizetti, Rossini, Händel und Partien wie Nanetta in Verdis *Falstaff* umfasst. Und immer wieder taucht die Susanna in ihrer künstlerischen Biografie auf, eine Partie, die ihr besonders am Herzen liegt. »Wir alle kennen doch in unserem Leben eine Susanna, nicht wahr?«, lacht Fang. »Sie ist stark und klug und fürsorglich und mutig. Was ich wirklich an ihr schätze, ist die Tatsache, dass sie sich, wenn etwas an ihrem Hochzeitstag durch all die katastrophalen Dinge in die falsche Richtung läuft, nicht geschlagen gibt. Sie lacht und meint: ›Wisst ihr was? Ich gebe nicht auf! Meine Hochzeit wird trotzdem stattfinden!‹ Und genau das lerne ich von dieser Figur, denn wenn eine Frau im 18. Jahrhundert das Leben so anpacken

kann, dann muss ich es doch auch können! Schließlich war Susanna mit einer viel harscheren Gesellschaft und Umgebung konfrontiert. Und doch hat sie erreicht, was sie wollte – und das auf eine sehr clevere Art und mit einer wirklich optimistischen Denkweise.« Daher, so Fang, wächst sie durch die Susanna gleich doppelt: »Immer, wenn ich die Rolle neu interpretiere und eine neue Seite an ihr entdecke, lerne ich etwas als Künstlerin – und als Mensch.«

Schön ist es, wenn Fang die schwierige Frage nach der Eigenbeschreibung ihres Gesangs beantwortet. Sie denke, so meint die Sopranistin, daran, dass die menschliche Stimme die Kraft hätte, gleichermaßen Seelen und Herzen zu erreichen. Insofern sollte Gesang eine Umarmung sein, eben eine Umarmung des menschlichen Herzens wie der Seele.

Das alles klingt nicht nur ungemein positiv, poetisch, auch lebhaft und vorwärtsdenkend, es ist es auch, wie sich ganz allgemein das Euphorische bei Ying Fang den Weg bahnt. Das Beste am Beruf? »Das Singen für ein Publikum! Das Eintauchen in die Musik, in diese wundervollste universale Sprache, die Möglichkeit, sich durch sie auszudrücken und durch die eigene Stimme, das eigene Verständnis und die eigene Musikalität zu interpretieren, was die großen Komponisten intendierten – das ist eine immense Befriedigung. Und auch ein Privileg! Wie auch das Arbeiten mit einigen der besten Künstlerinnen und Künstler ein inspirierendes Privileg ist!«

LE NOZZE DI FIGARO

11. (Premiere) / 13. / 15. / 17. / 19. / 23. / 26. März 2023

Musikalische Leitung Philippe Jordan

Inszenierung Barrie Kosky Bühne Rufus Didwisszus

Kostüme Victoria Behr Licht Franck Evin

Mit u.a. Andrè Schuen / Hanna-Elisabeth Müller /

Ying Fang / Peter Kellner / Patricia Nolz /

Stephanie Houtzeel / Josh Lovell /

Andrea Giovannini / Stefan Cerny /

Wolfgang Bankl / Miriam Kutrowatz

Einführungsmatinee: 5. März 2023





DIE VIELSCHICHTIGKEIT *eines tollen Tages*

Mit der aktuellen Neuproduktion von *Le nozze di Figaro* wird der im Vorjahr begonnene Mozart-Da Ponte-Zyklus fortgesetzt. Am Pult des bis heute mit Abstand meistgespielten Werkes an der Wiener Staatsoper steht wieder Musikdirektor Philippe Jordan, der im folgenden Gespräch Einblicke in diese einzigartige Partitur gibt.

Den drei gemeinsam mit Da Ponte geschaffenen Werken wird innerhalb des Mozart'schen Opern-Œuvres eine Sonderstellung eingeräumt. Über die »Rangordnung« innerhalb der Trias wird hingegen oft und gern diskutiert.

PHILIPPE JORDAN *Le nozze di Figaro* ist wie aus einem Guss geformt und vielleicht Mozarts am perfektesten gebaute Schöpfung für die Musiktheaterbühne. Spätestens mit der *Entführung aus dem Serail* hatte er ja begonnen, elementar in die Libretti einzugreifen, mitzugestalten, dem von schablonenartigen Archetypen geprägten Personal Leben einzuhauen und die seelischen Tiefenbohrungen musikdramaturgisch immer nuancierter zu begründen. Seine kompositorische Weiterentwicklung, die immense, nicht zuletzt durch zahllose Theaterbesuche geschärzte Erfahrung, sowie das Glück der künstlerisch so fruchtbaren Partnerschaft mit dem kongenialen Lorenzo Da Ponte haben ihn aber im *Figaro* einen weiteren Gipfel erreichen lassen. Dass die drei mit Mozart gemeinsam in kurzer Abfolge geschaffenen Meisterwerke *Nozze di Figaro*, *Don Giovanni* und *Cosi fan tutte* sich in der Art eines Triptychons gegenseitig zu ergänzen scheinen, erhöht ihre Sonderstellung noch zusätzlich. Die Handlung jeder dieser Komödien umfasst einen Zeitraum von maximal 24 Stunden – gemäß dem im Titel der Beaumarchais'schen Vorlage konkretisierenden Hinweis *La Folle Journée* verkörpert *Le nozze di Figaro* demnach das Tagstück – und in allen drei Fällen ist eine südländische Brise, eine an italienischen Vorbildern geschulte besondere Farbe spürbar, insbesondere in der Ausformung der Charaktere, die in den deutschsprachigen

Bühnenwerken Mozarts in dieser Form nicht vorkommt.

Eine besondere, nirgendwo zuvor zu beobachtende Qualität erreichte Mozart im Figaro auch in der Gestaltung der Rezitative.

PJ In ihrer Lebendigkeit, ihrer musikalischen Gestik animieren sie regelrecht zum Mitsingen, in ihrer psychologischen Raffinesse und grundsätzlichen Vielschichtigkeit und Doppeldeutigkeit fördern und fordern sie die kreative Interpretationsarbeit, gerade weil nichts, kein Ton, keine Pause, keine rhythmische Wendung zufällig notiert ist. Mozart zeigt ein unglaubliches Gefühl, einen Instinkt, wie er mit den genialen textlichen Vorgaben Da Pontes umgeht. Jedem Detail, jeder Interpunktionswelle wird musikalisch entsprochen, sodass von der Interpretin, vom Interpreten ein unentwegtes Denken zwischen den Zeilen und Worten erwartet wird. Barrie Kosky hat es schön auf den Punkt gebracht, als er bei einer der Proben feststellte, dass man beim Singen eines Satzes im Kopf bereits den nächsten Gedanken formulieren muss. Wenn Pointen und Schlüsselworte gut gesetzt werden, wenn man das Gesangstempo der oft sehr gedrängten inhaltlichen Information am dramaturgischen Zusammenhang ausrichtet, einen durchgehenden Rhythmus findet, zeigen sich diese oft unterschätzten, mitunter sträflich vernachlässigten Passagen als funkelnde Kleinodien, die sich zudem organisch mit den Arien und Ensemblesnummern verbinden. Lässt man beispielsweise im Rezitativ vor Cherubinos »Non so più cosa son« Susanna als Kontrast zum aufgeregten, sich überschlagenden

Pagen eher langsam, beruhigend reden, wird ein wirkungsvoller symbolischer Doppelpunkt gesetzt, der nahtlos und stringent in die Arie überleitet. Wie groß ist doch die diesbezügliche Fallhöhe zu den von Süßmayr verfertigten eher linkischen und steifen Secco-Rezitativen in Mozarts letzter Oper *La clemenza di Tito*!

Diese Lebendigkeit, psychologische Raffinesse, Vielschichtigkeit beschränken sich selbstverständlich nicht auf die Rezitative allein.

PJ Sie durchziehen natürlich die gesamte Partitur. Ein Reichtum, der sich gleich im ersten Akt in seiner gesamten Pracht vor dem Zuschauer ausbreitet und in seiner Diversität den Beteiligten, allen voran dem Dirigenten, immer wieder zur anregenden, spannenden Herausforderung wird: Innerhalb von rund 40 Minuten werden neben dem Chor nicht weniger als sieben der acht zentralen Charaktere in rascher Reihenfolge eingeführt und eine unglaubliche Intrige am Laufen gehalten: Figaro und Susanna mit ihren Hochzeitsabsichten, der antagonistische Graf, der Querschläger Cherubino, dazu Marcelina, Bartolo, Basilio, die wiederum von je eigenen Interessen angetriebenen werden. Lediglich die Gräfin fehlt in diesem dramaturgisch so genial gestalteten Getümmel, wodurch ihr Sonderstatus elegant unterstrichen wird. Um den von den Schöpfern intendierten Schwung dieses Aktes zu realisieren, der beabsichtigten Komplexität zu begegnen, ist der Dirigent auf eine ausgefeilte Tempodramaturgie angewiesen. Er muss darauf achten, einen gewissen pulsierenden Zug, eine von der quirligen Ouvertüre ausgehende Relation aufrecht zu erhalten. Da gibt es kein Stop- and-Go! Gleich die ersten beiden Duette werden daher, meines Erachtens nach, gelegentlich zu gemütlich genommen. Aber sie sollten vielmehr einen spielerischen Charakter erhalten – schließlich wird hier die ganze Bühnenaktion in Gang gesetzt. Man könnte darüber diskutieren, ob die erste Cherubino-Arie als kurzer Moment des Innehaltens zu verstehen ist. Ich persönlich sehe hier aber eher ein atemloses Abbild des zutiefst hormongesteuerten, pubertierenden, unentwegt stürmenden und drängenden Burschen und behalte daher den schon mit der Ouvertüre aufgenommenen, vorwärtsreibenden Duktus bis zur Gräfinnen-Arie am Beginn des zweiten Aktes bei.

Man findet im ersten Akt ja auch keine einzige langsame Tempobezeichnung. Das Larghetto der

besagten ersten Gräfinnen-Arie ist das bis dahin Langsamste.

PJ Und auch diese Stelle ist nicht wirklich langsam – zumal sie im 2/4-Takt steht. Grundsätzlich sind die von Mozart verlangten Zusatzinformationen aussagekräftiger als die eigentliche Tempo-Angabe: Bei einem »Allegro con spirito« ist zum Beispiel das »con spirito« von größerer Wichtigkeit für den Interpreten als das »Allegro«. Zudem sollte man immer vom natürlichen Sprachrhythmus ausgehen und auch die Tempo-Relationen in der Gesamtarchitektur aufeinander abstimmen. Besonders deutlich wird das in den beiden Ketten-Finali – am Ende des zweiten und vierten Aktes: Die hier sprudelnden musikalischen Einfälle sind in eine Form gegossen, in der sich jeder Abschnitt auf geniale Weise aus dem vorangehenden entwickelt. Hier gilt es die Übergänge schlüssig zu gestalten und die Tempi der einzelnen Szenen in Beziehung zueinander zu setzen. Wenn man es genau nimmt, sind solche Finali ein Stück weit die Vorboten der durchkomponierten Oper!

Interessanterweise gibt es im gesamten Werk kaum Moll-Abschnitte. Ins Auge stechen nur die Barbarina-Kavatine am Beginn des vierten Aktes, das halbe Duett Susanna/Graf und der Fandango im dritten Akt.

PJ Die vor allem ab der Romantik gebräuchliche Gleichung »heiter ist Dur und traurig ist Moll« stimmt in der Wiener Klassik noch nicht. Gerade der Fandango ist alles andere als traurig – trotz des a-Moll. Und wie phänomenal gelang es Mozart doch, mit beiden Gräfinnen-Arien Schwermut und Melancholie in Dur auszudrücken! Andererseits wissen wir, dass es sich bei der Gräfin jeweils nur um emotionale Momentaufnahmen handelt und keine manifeste depressive Stimmung der immer noch jungen Frau vermittelt werden soll. Sie wird ja, wie wir wissen, mit Cherubino und auch Susanna durchaus noch Spaß haben, ist also nicht unbedingt selbstmordgefährdet. Richard Strauss hat im ersten Aufzug des *Rosenkavalier* beim »Kann mich auch an ein Mädel erinnern« der Marschallin genau diese Stimmung aufgegriffen – man möchte fast von einem Plagiat sprechen – und die Stelle mit »heiter bewegt« überschrieben... Dass Mozart die Grundmelodie seines »Dove sono« schon sieben Jahre vorher als »Agnus Dei« in seiner *Königsmesse* verwendet hat und sie in beiden Fällen optimal ins jeweilige inhaltliche Ambiente passt,

spricht übrigens zusätzlich für die Größe des Einfalls.

Eine kleine Detail-Frage: Worin unterscheiden sich die beiden Gräfinnen-Arien?

- PJ Die erste – »Porgi amor« – hat einen absoluten Lied-Charakter, sie könnte fast von Schubert sein – es handelt sich ja auch »nur« um eine Kavatine. Das »Dove sono« hingegen ist eine klassische Opernarie mit einem Rezitativ, einem langsamen und einem nachfolgenden schnellen Teil.

Die Ouvertüre haben wir schon angesprochen. Im Grunde ist sie untypisch für die damalige Zeit. Es fehlt zum Beispiel der Langsam-Schnell-Aufbau.

- PJ Und die bei Mozart üblichen einleitenden Orchesterakkorde. Genau genommen existiert nicht einmal ein wirkliches Thema, sondern eher Figuren, die sich um sich selbst drehen. Und wenn wir doch von einem Thema sprechen wollen, so finden wir ein siebentaktiges, statt eines erwartbaren achttaktigen. Es wird also schon formal angedeutet, dass hier etwas aus den Fugen geraten ist. Auch dieses nervöse Presto sowie der Pianissimo-Beginn, der dann in ein Fortissimo umschlägt – Mozart lässt die für seine Zeit extremsten dynamischen Möglichkeiten unmittelbar aufeinanderprallen – soll all die unerwarteten, gleichsam sprudelnden Geschehnisse dieses sogleich anbrechenden tollen Tags antizipieren und das Publikum in entsprechende Aufregung versetzen.

Wie sieht es in puncto Dynamik nach der Ouvertüre aus? Wie viele Freiheiten hat der Interpret, die Interpretin?

- PJ Mozart geht hier einen neuen Weg, da er vor allem in den Ensemblestellen ungewöhnlich oft dynamische Angaben macht. Da ein Piano oder sotto voce, dort ein Forte oder Diminuendo. Wir treffen erneut – wie schon bei den Secco-Rezitativen – auf die zahllosen Zwischentöne, Wortspiele und Mehrdeutigkeiten dieser Partitur. Die Sänger sind hier in der Tat gefordert!

Könnte man sagen, dass jeder Akt eine eigene Grundfarbe besitzt?

- PJ Sicherlich besitzt der erste Akt, beginnend mit der Ouvertüre, eine helle und brillante Anmutung, der zweite strahlt durch die b-Tonartenlastigkeit eine gewisse noble und kammerspieltige Intimität aus – wir befinden uns schließlich im Gemach der Gräfin. Der dritte Akt changiert

zwischen dem dunkel-bedrohlichen Gericht und einer hoffnungsfrohen Hochzeitsatmosphäre, und der vierte spiegelt eine gewisse Nachstimmung, eine Sommernachtstraumstimmung wider. Aber ganz grundsätzlich hat Mozart in puncto Tonarten und Instrumentation den schon in der *Entführung* eingeschlagenen Weg noch ausgereifter fortgeführt. Schlechterdings besitzt dadurch auch jede Nummer und jeder Charakter eine eigene Farbe – Susanna befindet sich zum Beispiel eher im Kreuztonarten-Bereich, ist in der Begleitung eher streicher- und oboenlastig, der Graf verfügt über Pauken und Trompeten – andererseits treten subkutane Beziehungslinien deutlicher hervor: dass Cherubino und die Gräfin mit b-Tonarten und Klarinetten in diesem Bereich sehr nahe beieinanderliegen, ist wohl eher nicht dem Zufall geschuldet.

Über die sehr fragwürdige Beständigkeit des Glückes und der Liebe gibt Beaumarchais im letzten Teil seiner Figaro-Trilogie eine sehr ernüchternde Antwort. Was meint aber Mozart? Was sagt uns seine Musik am Schluss von Nozze di Figaro?

- PJ Mit dem »Contessa perdono« des Grafen und der liebevoll-verzeihenden Antwort der Gräfin am Schluss der Oper schuf Mozart einen weiteren, intensiv bewegenden Augenblick. Natürlich bleibt das Fragezeichen im Raum stehen, wie dauerhaft die Einsicht ihres Ehemannes sein wird – doch die Musik macht uns ein paar Atemzüge lang glauben, dass noch bleibende Liebe zu finden ist. Für eine kurze Weile sind Wahrscheinlichkeit und nüchterne Wirklichkeit ausgeblendet. Ein wahrlich transzentaler Moment! Hier findet eine Entwicklung hin zu einem kathartischen Scheitelpunkt, da sich das herrschaftliche Ehepaar im Shakespeare'schen Sinne durch die während der Handlung gemachten Erfahrungen anrühren und verwandeln ließ. Aber, und das ist das Kostbare und Schöne bei Mozart, auch die übrigen facettenreichen Charaktere durchleben Verwandlungen – im Falle von Figaro und Susanna im vierten Akt durchaus ins Schmerzvolle und dadurch Läuternde reichende Metamorphosen.

LE NOZZE DI FIGARO

11. (Premiere) / 13. / 15. / 17. / 19. / 23. / 26. März 2023
Besetzung siehe Seite 5

DER GRAF

ANDRÈ SCHUEN

Der Graf ist aus meiner Sicht ein Mensch, der in eine Welt hineingeboren wurde, die ihm stets alles nur Erdenkliche geboten hat. Daher ist er es auch gewohnt, auf nichts verzichten zu müssen. Etwas nicht zu bekommen – das scheint ihm geradezu unvorstellbar und bringt ihn völlig auf die Palme: er flippt aus. Dieses Ausflippen ist übrigens eines seiner ganz allgemeinen Charaktermerkmale, es passiert immer wieder, etwa auch, wenn man ihm das Gefühl gibt, sich nicht richtig verhalten zu haben. Das ist musikalisch nicht ganz ungefährlich. Denn man gerät in Versuchung, diesen andauernden Zorn auch stimmlich durch ein »Draufhauen« zu zeigen – und das ist auf Dauer nicht gesund.

Im ersten Teil der Figaro-Trilogie, dem *Barbier von Sevilla*, wird deutlich, dass der Graf Rosina, also die spätere Gräfin, durchaus geliebt hat – und ich denke, dass er es immer noch tut. Aber leider ist er ein Schürzenjäger und hat neben seiner Gattin zahlreiche Affären; das ist vielleicht nicht im Laufe seiner (gar nicht so langen) Ehe passiert, sondern war von Anfang an so. Vieles an seinem Charakter ist übrigens in keiner Weise »historisch«, sondern heutig.

Immer stellt sich bei ihm die Frage, wie ehrlich sein »perdono« am Schluss ist. Darf man ihm glauben? Da habe ich meine Zweifel! Im Moment meint er es sicherlich so. Doch wird es nicht lange dauern, bis er alles vergessen hat und wieder so weitemacht wie zuvor. Und dennoch! Ich finde es wichtig, dass man nicht außer Acht lässt, dass er zwei Seiten hat. Die üblichen erlebt man in der Oper: Er ist jähzornig, betrügt, behandelt seine Frau mehr als schlecht, hat sich nicht unter Kontrolle. Die guten Eigenschaften sieht man in *Nozze* nicht, doch muss er etwas haben, was die Gräfin an ihn bindet – und ich glaube auch, dass sie ihn nach wie vor liebt. Sicherlich kann er, oder zumindest konnte er, liebevoll, einnehmend, überzeugend sein. Und er ist auch nicht so dümmlich, wie er immer wieder gezeigt wird: Sein Problem ist, dass er durch seine Leidenschaft geblendet wird und dann zu keiner Reflexion in der Lage ist. Ein neutraler Blick auf die Welt: das ist ihm nicht gegeben. Im Übrigen ist der Graf für mich ein sehr junger Mann, in der Zeit der Handlung etwa 18 oder 19 Jahre? Oder vielleicht ein bisschen darüber, wenn man ihm ein paar Jahre Ehe mit Rosina gibt, aber jedenfalls jung. Und weil die Vorgeschichte, der



Barbier von Sevilla angesprochen wurde: Mit dem Barbier, also Figaro, verbindet ihn kein enges Freundschaftsverhältnis. Er hat ihn zwar gebraucht, um an Rosina heranzukommen, doch nun, auf dem Schloss, benötigt er ihn nicht mehr so dringend, also ist das Verhältnis entsprechend abgekühlt. »Buddies« waren sie aber ohnedies nie, auch nicht im *Barbier*. Das Spannende an der Figur ist ihre Vielfältigkeit, sind die zahlreichen Dimensionen: Der Graf kann zornig sein bis zum Exzess, dann bis zur Fassungslosigkeit ernüchtert, gleich darauf wieder wütend. Das Duett mit Susanna im dritten Akt ist wirklich schön und lyrisch, unmittelbar darauf folgt das gänzlich anders ausgestaltete »Hai già vinta la causa« und dann das Sextett, das ganz im Stil einer Opera buffa gehalten ist. Es ist also ein ständiges Hin und Her, das der Graf durchlebt, er ist eine Figur, die viele Seiten erkennen lässt, wenn man erst einmal das einfache Bild des nur oberflächlichen Charakters hinter sich gelassen hat.

Der Bariton André Schuen, der als Opern- und Liedsänger internationale Erfolge feiert, trat u.a. bei den Salzburger Festspielen, in Graz, Madrid, am Theater an der Wien, in Tokio, Hamburg, Paris und London auf. An der Wiener Staatsoper debütierte er 2020 und sang bisher u.a. in der Premiere von *Eugen Onegin* die Titelfigur, weiters Olivier und Graf Almaviva.

DIE GRAFIN

HANNA-ELISABETH MÜLLER



Immer wieder kann es verblüffen, wie aktuell und heutig die Figuren Mozarts und Da Pontes sind. Nehmen wir das Beispiel der Gräfin: Wer hat nicht im Bekanntenkreis jemanden, der oder dem es ähnlich geht wie ihr? Dieses Feststecken in einer Beziehung, das emotionale Gebundensein, die Unfähigkeit, sich von einer Person zu lösen: das ist so gegenwärtig wie leider auch alltäglich. Die Gräfin ist sich bewusst, wie ihr Ehemann sich verhält – und dennoch bleibt sie bei ihm, was nicht nur gesellschaftliche Gründe hat. Warum also? Weil sie ihn nach wie vor liebt! Denn warum sonst würde eine Frau all seine Eskapaden mitansehen? Diese Liebe kommt einerseits aus der Vorgeschichte, also dem *Barbier von Sevilla*, in der die bestehenden Widerstände gegen ihre Heirat die beiden zusammengeschweißt haben. Aber man darf andererseits nicht vergessen, dass er kein Tölpel ist, sondern ein imposanter und souveräner Mann, der durchaus eine Wirkung auf sein Gegenüber hat. In den Konversationen merkt man, wie klug er ist und wie schnell im Denken. Und wenn man einen klugen Menschen vor sich hat, dann ist er interessant. Und wenn er interessant ist, dann wird er auch attraktiv. Mit anderen Worten: Der Graf ist schon ein attraktiver Ehemann, wenn es die vielen Abers nicht gäbe... Und genau aus dieser Liebe heraus, an die sie sich nach wie vor hält, möchte sie am Ende seine Bitte um Verzeihung glauben. Sie klammert sich an diesen Strohhalm, selbst wenn sie im Inneren weiß: er wird sich nicht ändern. Das ist übrigens auch ihre einzige Schwäche, die in der Oper gezeigt wird: dass sie sich in dieser Hinsicht so klein macht!

All das wissend ist es dennoch wichtig, die Gräfin vor zu viel Trauer und Lethargie zu bewahren. Sie ist nie in einem aussichtslosen Leidenszustand, sondern hat sich eine Helligkeit und eine Leichtigkeit bewahrt. In den berückenden Legato-Bögen ihres Gesanges muss immer auch ein wenig Hoffnung durchschimmern und man muss spüren, dass sie doch nie vor dem Leben kapituliert. Hier finden wir sicherlich auch noch Anteile der Rosina (aus dem ersten Teil der Trilogie), wie man in ihrer Klugheit und ihrem Pläneschmieden ebenso ihr jüngeres Ich wiedererkennt. Die Gräfin hat sich natürlich verändert, steht sie doch jetzt an der Spitze der Hierarchie, was sich auch durch eine klare gesellschaftliche Über- und Unterordnung zwischen ihr und Susanna zeigt. Die beiden könnten, unter anderen sozialen Bedingungen, Freundinnen sein, aber in diesem Fall bleibt immer eine Schranke. Susanna – übrigens die einzige Vertraute im Schloss, die sie hat – bleibt die Dienerin, da darf man nicht zu viel hineininterpretieren. Auch zu Figaro wahrt die Gräfin im Gegensatz zum *Barbier von Sevilla* eine relativ große Distanz. Wie aber steht sie zu Cherubino? Zu ihm fühlt sich die Gräfin durchaus auf einer körperlichen Ebene hingezogen, belässt es aber bei einem mehr oder weniger harmlosen Flirt – wobei die Gräfin selbst ja keine ganz harmlose Person ist. Aber sie hat zu viel Respekt vor der Ehe und vor dem Grafen, als dass sie mit Cherubino wirklich etwas riskierte. Ein großer Unterschied zum Verhalten ihres Gatten! Das alles fügt sich zu der – nach meiner Meinung – komplettesten Figur der Oper: man kann im Laufe des Abends die Gräfin in all ihren Facetten, wie in einer 360-Grad-Aufnahme erleben. Genial von Mozart und Da Ponte geschaffen!

Hanna-Elisabeth Müller singt unter anderem an der Bayerischen Staatsoper, der New Yorker Metropolitan Opera, der Mailänder Scala, bei den Salzburger Festspielen, in Paris, Zürich, Hamburg und Baden-Baden. An der Wiener Staatsoper war sie sie bisher als Pamina sowie u.a. in den Premierenproduktionen von *Don Giovanni* (Donna Anna) und *Die Meistersinger von Nürnberg* (Eva) zu hören.

LE NOZZE DI FIGARO

→ Besetzung und Termine siehe Seite 5

EIN FIGARO *mit Theaterinstinkt*

Peter Kellner gestaltet die Titelfigur
der *Nozze di Figaro*-Premiere



Wenn man dich auf Proben, hinter der Bühne oder sonst wo in der Wiener Staatsoper antrifft, vermittelst du stets ein Gefühl großer Zufriedenheit. Im Sinne von: Hier bin ich daheim.

PETER KELLNER So empfinde ich es auch! Es ist nun meine fünfte Spielzeit und ich fühle mich an diesem Haus wirklich sehr wohl und freue mich,

dass es so gut läuft. Ja, ich kann sagen, dass die Staatsoper tatsächlich so etwas wie ein Zuhause für mich geworden ist.

Aus deinem ersten Jahr an der Staatsoper habe ich ein Bild im Kopf, du singst den Panthée in Les Troyens und strahlst ein großes Selbstbewusstsein

aus. Warst du als Kind schon so? Der Purzelbaum-schlager beim Weihnachtsspiel?

- PK Eigentlich war das in meiner Jugend überhaupt nicht so. Ich war ein ganz gewöhnliches Kind, kein großer Darsteller und keiner, der irgendwie im Rampenlicht stehen will. Es war sogar so, dass ich mich in einer öffentlichen Situation eher geschämt hätte. Die Bühnenpräsenz kam durch das Konservatorium, und der Mut durch die Freiheit, die ich als Student erwarb, als ich von daheim auszog. Nicht, dass ich davor keine Freiheit gehabt hätte, aber die Unabhängigkeit hilft natürlich. Wie man auf der Bühne wirken muss, lernt man letztlich im Studium.

Ist diese natürliche Sicherheit, die du auf der Bühne ausstrahlst, auch familiär bedingt? Also: Kommst du aus einem Theaterhaushalt?

- PK Nein, in meiner Familie bin ich der erste echte Profimusiker. Wobei Musik bei uns immer eine große Rolle gespielt hat, ob im Kirchenchor oder daheim, es wurde viel gesungen. Und mein Großvater hatte immer den Wunsch, einen Musiker in der Familie haben, am liebsten einen Organisten oder Akkordeonspieler. Das sah er als leicht verdientes Geld an: man spielt etwa bei einer Hochzeit auf und wird dafür bezahlt. Dieser Gedanke hat ihm gefallen! (lacht) Und so habe ich mit sechs oder sieben Jahren ein Klavier bekommen...

Aber gab es einen familiären Schockmoment, als du professionell ans Theater gegangen bist? Ein »Also so war es eigentlich nicht gemeint!«?

- PK Überhaupt nicht, meine Eltern haben mir die Freiheit gegeben, meinen eigenen Weg zu gehen. Es hat sich ja so nach und nach entwickelt: Zunächst sang ich in einem Kinderchor, dann im Chor meiner Heimatstadt, später kamen Solos dazu. Und es gab Kinderversionen dieser Supertalent-Wettbewerbe, die damals überall in Mode kamen. Ich nahm Teil – und hatte Erfolg. Schließlich empfahl mir meine Klavierlehrerin die Gesangsklasse des Konservatoriums. Ich fragte mich: Gesang, was für ein Gesang?

Das war also Neuland für dich. Die Welt des klassischen Gesangs.

- PK Vollkommenes Neuland. Ich hatte bis dahin keinerlei Verbindung zur Oper. Daher war ich sehr überrascht, als ich zum ersten Mal in die Vorbereitungsstunde ging und meinen Lehrer singen hörte – es war für meine Ohren so unglaublich laut! Da dachte ich mir: Das ist ja cool! Das möchte ich lernen!

Und deine erste Opernvorstellung?

- PK Die erlebte ich im Staatstheater Kosice in der Slowakei. Mein Lehrer sang den Jäger in *Rusalka*, was mich sehr stolz machte. Aber ganz ehrlich: Von der Vorstellung habe ich praktisch nichts mitbekommen, weil ich damals in ein Mädchen aus unserer Klasse verliebt war und nur Augen für sie hatte.

Also gut, die zweite Vorstellung.

- PK Sehr beeindruckend! Es gab damals am Staatstheater packende und schöne Inszenierungen, die haben mich sehr bewegt.

Wir sprachen vorhin über die Wirkungskraft auf der Bühne. Wo schaust du dir Schauspiel-Nuancen ab? Von Kolleginnen und Kollegen? Aus dem Kino?

- PK Das Meiste kommt, glaube ich, aus einem Theaterinstinkt. Natürlich hatte ich Schauspielunterricht im Studium, sehr gute und inspirierende Lehrer. Und ich beobachte gerne Menschen auf der Straße, wie sie gehen, stehen, sich bewegen, da kann man viel lernen. Selbstverständlich gibt es auch Kolleginnen und Kollegen, von denen ich mir etwas abschauke – nicht nur Darstellerisches, sondern vor allem auch Technisches: Wie atmet er? Wie gestaltet sie eine Phrase, ein Decrescendo? Aber ebenso: Wie ist die Körperhaltung? Auch Kino und Fernsehen spielen eine Rolle: Wenn ich Serien wie *Friends* anschau, inspiriert mich das und ich beobachte, wie die Charaktere mit ihren Eigenheiten gezeichnet werden.

Zuletzt standest du unter anderem als Papageno auf der Bühne. Wenn du ihn spielst, denken sich viele: »Exakt so muss das gebracht werden!« Ist das eine Figur, die dir besonders nahesteht? Oder genau im Gegenteil ein Charakter, den du nur spielst und der deshalb so plastisch wirkt?

- PK Naja, Papageno, das ist so ein naturverbundener Bursche, der mir sehr ähnlich ist. Wenn ich diese Partie verkörpern, dann muss ich gar nicht viel spielen, sondern einfach sein. Peter ist ganz Papageno – und umgekehrt.

Als Masetto in Don Giovanni schlägst du bei deinem ersten Auftritt ein Rad. War das deine Idee? Oder kam das vom Regisseur Barrie Kosky?

- PK Das habe ich ihm bei der vorvorletzten Probe angeboten, es hat ihm gefallen und er meinte: »Ja, mach' das!« Ich mag solche Sachen, das passt zum Theaterspielen. Ein bisschen Zirkus, wenn es möglich ist. Natürlich nicht überall, man

muss schon wissen, wo man sich solche Dinge leisten kann. Es muss also gesangstechnisch möglich sein und darf das Atmen und Singen nicht stören.

Wie ist die Zusammenarbeit mit Barrie Kosky? Wie viel gibt er den Sängerinnen und Sängern vor? Wie viel bringt ihr ein?

PK Ich mag die Zusammenarbeit sehr gerne. Er ist sehr genau, sehr konzentriert, enorm effizient – was ich gut finde. Und er fordert viel Energie von uns – bringt aber selber ebenso sehr viel davon ein. Das Tolle ist, dass er das gesamte Potenzial, das eine Sängerin oder ein Sänger hat, zu nützen versteht. Abgesehen davon arbeitet er auf allen Ebenen: es geht um die Musik, um den Text, um die Körperarbeit. Dabei entwirft er zunächst eine Konstruktion, die in weiteren Schritten mit Aktionen gefüllt wird. Wir alle machen Vorschläge, die er aufgreift oder mitunter auch verwirft. Aber es ist schön, dass immer Platz für Eigenes, für Improvisation bleibt und er gegenüber den Ideen und Überlegungen der anderen offen ist.

Bei aller Freude am Aufreten lässt sich nicht verleugnen, dass dir an einem Abend mehr als 4000 Ohren zuhören. Viele davon haben ja schon einiges gehört. Was empfindet Peter Kellner also bei einem Auftritt?

PK Ich würde sagen: Verantwortung. All diese Menschen sind gekommen, um etwas wirklich Gutes zu hören und zu erleben, das ist etwas, was ich natürlich weiß und auch spüre. Und es führt zu Gedanken wie: »Bin ich gut vorbereitet?« Glücklicherweise bin ich das ja immer und das beruhigt und sorgt für deutlich weniger Stress. Selbstverständlich hat man ein bisschen Angst, dass, trotz aller Vorbereitung, ein Blackout passiert, aber das sind Überlegungen, die man bewusst hintanhalten muss. Ich reiße mich dann zusammen und gehe auf die Bühne. Und wenn etwas passiert, dann passiert es eben. Wir alle sind nur Menschen.

Der Figaro ist keine neue Rolle für dich. Wann hast du ihn zum ersten Mal gesungen?

PK Ich habe die Rolle für Glyndebourne vorbereitet – dort war ich 2016 als Cover engagiert. Bei der letzten Vorstellung bin ich dann tatsächlich



auch eingesprungen und gab so mein Debüt in dieser Partie. Und nachdem ich 2018 an der Staatsoper den Antonio gesungen habe, kam 2022 in der Wiederaufnahme der Ponnelle-Produktion auch an diese Haus der Figaro dazu.

Ohne jetzt ohne nachzudenken: Was sind die ersten drei Worte, die dir zu ihm einfallen?

PK Blumen – springen schwitzen! (lacht)

Und was ist er für ein Charakter? Wie ist sein Verhältnis zum Grafen?

PK Ich sehe ihn eher jung, etwa so um die 25 Jahre. Aber dennoch hat er schon einiges erlebt, er kennt sich also im Leben aus. Mit Tricks, Intrigen, auch mit der Politik. Und trotzdem bleibt er ein entspannter Kerl. Figaro ist doch recht klug, wenn er auch nicht alles überblickt und nicht jede Situation unter Kontrolle hat. Susanna scheint zweifellos cleverer zu sein! Und das Verhältnis zum Grafen... eigentlich mag er ihn, er respektiert ihn, vielleicht ist er in manchem sogar eine Art Vorbild. Bis er erkennt, worum es dem Grafen wirklich geht, nämlich um Susanna. Da begreift Figaro auch, dass er falsch lag: er dachte nämlich, dass es zwischen ihm und dem Grafen ein besonderes Verhältnis gäbe, er also zumindest so etwas wie ein höhergestellter Diener wäre. Doch nun auf einmal...

Du hast an der Wiener Staatsoper sechs Rollen in vier Mozart-Opern gesungen. Wenn du deine diesbezüglichen Erfahrungen vergleichst: Wie viele Freiheiten findest du in den Partituren Mozarts?

PK Viele! Mozart hat uns ausreichend Raum gelassen, damit wir unsere eigenen Ideen umsetzen können. Man kann mit der Dynamik arbeiten, Akzente etwas freier setzen, den Doppelbedeutungen im Text nachforschen und diese musikalisch entsprechend aufbereiten. Mozarts Musik, und das ist eines ihrer großen Geheimnisse, ist immer in Bewegung, immer kommt etwas Neues, etwas Unerwartetes. Sich darauf einzulassen, ist immer ein großes Abenteuer!

LE NOZZE DI FIGARO

11. (Premiere) / 13. / 15. / 17. / 19. / 23. / 26. März 2023
Besetzung siehe Seite 5

On the road with **TSCHICK**

Wiener Staatsoper goes Bundesländer und Karlsplatz
»Wir sind für immer unterwegs!«

Das Gefühl von Freiheit, Freundschaften über Stereotype hinweg, gemeinsam erwachsen werden: Basierend auf den Themen der Roadopera *Tschick*, die im Dezember 2022 an der Wiener Staatsoper Premiere feierte, arbeiten gerade hunderte Jugendliche und junge Erwachsene aus ganz Österreich am partizipativen Projekt *On the road with Tschick*.

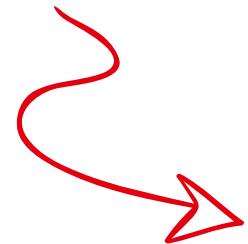
Neben verschiedenen Community-Gruppen aus Wien – darunter der Superar-Jugendchor, eine Jugendgruppe des Roten Kreuzes, eine KFZ-Lehrlingsgruppe von Jugend am Werk in Kooperation mit der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien – sind zum ersten Mal auch Kooperationsschulen aus den Bundesländern Teil des umfangreichen Projekts.

Aktuell entwickeln Schüler*innen aus sechs Bundesländern mittels interdisziplinärer Zugänge, kombiniert mit persönlichen und gesellschaftspolitischen Fragestellungen, unterschiedlichste Werke: Klangkompositionen, Kurzfilme, Monologe und Sprechchöre. Die künstlerischen Ergebnisse der Jugendlichen werden Mitte Mai im öffentlichen Raum präsentiert. Verschiedene Plätze am Karlsplatz werden an einem Wochenende zu Bühnen, und das Publikum wird von jugendlichen Tourguides von Station zu Station geführt. Zu sehen und hören werden sein: eine Klangimprovisation auf einer Autokarosserie, ein Bewegungschor von Schulklassen aus Oberösterreich und Kärnten, aber auch Theaterszenen, Poetrytexte und komponierte Werke für Chor und das Bühnenorchester der Wiener Staatsoper.

»ontheroadwithtschick.at«, die digitale Plattform, bietet ebenfalls die Möglichkeit, die diversen Werke der verschiedenen Gruppen kennenzulernen. Interaktive digitale Tools bieten hier den Webpage-Besucher*innen auch die Möglichkeit, sich selbst künstlerisch aktiv einzubringen und Teil von *On the road with Tschick* zu werden.

ON THE ROAD WITH TSCHICK –
Partizipativer Performancewalk am Karlsplatz
20. & 21. Mai 2023
Weitere Infos: → jugend@wiener-staatsoper.at
→ wiener-staatsoper.at/jung

Text Krysztina Winkel & Katharina Augendopler



Einblicke in die Probenarbeit in Salzburg und Wien

Die Wurzeln OFFENLEGEN



Die Wurzeln für die rassistische Nazi-Agitation liegen früher:
Schon Gustav Mahler beispielsweise war als Hofoperndirektor antisemitischen Anfeindungen ausgesetzt



Praktisch zeitgleich mit dem sogenannten »Anschluss« Österreichs 1938 begannen die Auswirkungen des nationalsozialistischen Terror-Regimes auch in den Kulturinstitutionen zu greifen. Unzählige Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter wurden auf der Basis einer menschenverachtenden antisemitisch-rassistischen Ideologie verfolgt, vertrieben, ermordet und von Mitläufern respektive glühenden Anhängern der braunen Aggressoren ersetzt. Anlässlich des 85. Jahrestages des Einmarschs der Nazi-Truppen am 12. März 1938 sprachen wir mit dem renommierten Historiker Univ.-Prof. DDr. Oliver Rathkolb über die viel zu spät einsetzende Aufarbeitung der NS-Vernichtungspolitik in der Kulturszene seit der Befreiung Österreichs im Jahr 1945 und über neue Ansätze der Beschäftigung mit diesem Thema.

Von NS-Opfern bzw. -Tätern hörte man an den österreichischen Theatern, Museen und sonstigen kulturellen Einrichtungen jahrzehntelang nichts. Auch an der Wiener Staatsoper war die eigene dunkle Geschichte tabuisiert. Erst unter Direktor Ioan Holender, also nach einem halben Jahrhundert, wagte man sich vollständig und ehrlich der Vergangenheit zu stellen.

OLIVER RATHKOLB Die Wiener Staatsoper war hinsichtlich des Verschweigens, des bewussten Vergessens natürlich kein Einzelfall. Genau genommen ist bei allen Kunstdisziplinen hinsichtlich der Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus eine Übereinstimmung mit der allgemeinen politischen Ausrichtung zu erkennen. Es gab nach dem Zweiten Weltkrieg eine fröhliche antifaschistische Phase, die 1946 in der Künstlerhaus-Ausstellung »Niemals vergessen!« gipfelte und letztlich endete. Im Theaterbereich haben vor allem die Amerikaner versucht, kritische Autoren auf die Bühne zu bringen, die sich

← Sascha Leontjew, Solotänzer und Ballettmeister der Staatsoper, wurde 1942 im KZ Mauthausen ermordet

mit dem Nationalsozialismus auseinanderzusetzen. Aber schon kurz darauf, insbesondere mit der Zulassung einer vierten, rechten Partei der »ehemaligen NSDAP-Mitglieder« für die Nationalratswahl 1949 [die VdU – die Vorgängerpartei der FPÖ], hörte diese kurze Phase auf und die Entwicklung ging in Richtung Reintegration und Amnestierung ehemaliger Nationalsozialisten – ohne ihr tatsächliches Verhalten zu berücksichtigen. Und wenn Jahrestage thematisiert wurden, dann ging es nur um etwaige Zerstörungen durch die Kriegseinwirkungen – im Fall der Oper kamen etwa die Bombentreffer und Zerstörung von 1945 regelmäßig zur Sprache. Einer der negativen Höhepunkte war dann die Affäre rund um den Trompeter Helmut Wobisch, den man mit einem Formfehler zum Geschäftsführer der Wiener Philharmoniker wählte. Wobisch, seit 1933 illegaler Nazi, SS-ler und Beteiligter am Juli-Putsch-Versuch 1934, agierte ab 1938 als Spitzel und schrieb entsprechende denunziatorische Berichte. Da er Anfang der 1950er Jahre noch nicht amnestiert gewesen war, hätte er per Gesetz nicht in den Vereinsvorstand der Philharmoniker gewählt werden dürfen. Um die Situation zu »sanieren«, wurde Wobisch daraufhin von der Bundespräsidialkanzlei gewissermaßen im Schnellverfahren entnazifiziert. Die vielen Auszeichnungen, die Wobisch später erhalten hat, sprechen zusätzlich Bände über diese Mentalität des »das alles spielt keine Rolle mehr«. Übrigens sind in Kärnten heute noch Straßen nach ihm benannt.

Wann begannen die verschiedenen Kunstinstitutionen die Jahre 1938-1945 wieder ans Tageslicht zu holen?



← Der gefeierte Bass Alexander Kipnis musste Österreich 1938 verlassen

OR Das Bedenkjahr 1988 stellte sicherlich eine Zäsur dar: Im Rathaus gab es eine eigene Ausstellung, am Rathausplatz eine dazu passende große Veranstaltung auf der der Schoah-Überlebende und Begründer der Logotherapie, Viktor Frankl, mit einer sehr versöhnlichen Ansprache

»Wider die Kollektivschuld« zu Wort kam, im Theater in der Josefstadt (*Zerreißproben* mit Dietmar Schönherr) einen eigenen Abend zu diesem Thema, an der Wiener Staatsoper eine Matinee »Zum Gedenken an den März 1938«, in der Größen wie Franz Kardinal König oder der Komponist Ernst Krenek als Redner geladen waren. Nicht zu vergessen sei noch die Uraufführung von Thomas Bernhards *Heldenplatz* am Burgtheater unter der Direktion Claus Peymanns, die bekanntlich zu leidenschaftlichen und aggressiven Diskussionen und Kontroversen führte, die weit in die Politik hineinreichten. Wobei – von *Heldenplatz* abgesehen – der Fokus vorerst auf meist anonymisierter Selbstkritik und auf den Opfern lag. Um die zum Teil noch lebenden Täter ging es hingegen nur sehr selten. Man war vorsichtig und auch für viele der Opfer waren die Wunden selbst 1988 noch zu frisch, um allzu offen über Erlebtes zu berichten. Umgekehrt wirkten selbst damals noch Kräfte an diversen Positionen, die mit allen Mitteln darauf geachtet haben, möglichst viel im Dunkeln zu belassen.

Nur ein Beispiel: Für einen Beitrag über die NS-Kulturpolitik benötigte ich Bundestheater-Akten aus 1938, die damals im Haus-, Hof- und Staatsarchiv am Minoritenplatz lagen. Der zuständige Archivar verweigerte mir allen Ernstes die Herausgabe beziehungsweise hatte alle Akten, in denen die Wörter Jude oder jüdisch vorkamen, aus dem Konvolut herausgenommen. Erst Jahrzehnte später fand ich die fehlenden Dokumente, die der Betreffende in

einer eigenen Box mit der Aufschrift »Judenakte« zusammengeführt verwahrt hatte. Unter Ioan Holender rückte die Wiener Staatsoper, beginnend 1995 mit dem Abend »Ein Haus gedenkt«

über die Verhängung des Eisenmenger-Vorhangs, die Umbenennung des Gobelinsaals in Gustav Mahler-Saal bis hin zur großen Gedenkausstellung 2008 endlich nicht nur die Opfer und die daraus resultierenden künstlerischen Kahlschläge, sondern auch die Täter in das Blickfeld. 1995 konnte ich durch Text- und Materialzusammenstellung diesen besonderen Abend, getragen von Klaus Maria Brandauer und zahlreichen Opern-Stars, mitgestalten, ein wirkliches Erlebnis – mit dem Überlebenden des Ghettos Theresienstadt, dem Opernsänger Karel Berman, als Höhe- und Schlusspunkt. Die Gedenkveranstaltung ging – wie geplant – ohne Applaus zu Ende.

Sie sprachen von einer kurzen antifaschistischen Welle nach 1945. Wenn der Wiederaufbau der Wiener Staatsoper schon in dieser Zeit abgeschlossen worden wäre, hätte Eisenmenger wohl kaum den Zuschlag für den Eisernen Vorhang erhalten.

OR Vermutlich nicht. Man war vor 1947 noch hellhöriger und hätte kaum einen ehemaligen illegalen Nationalsozialisten beauftragt – wissend, mit was für Werken und an welchen Ausstellungen Rudolf Hermann Eisenmenger teilgenommen hatte.

Gab oder gibt es hinsichtlich der Aufarbeitungsbelegschaft einen Unterschied zwischen den einzelnen Bundesländern?

OR Heute nicht mehr, aber noch 1988 kam Wien sicherlich eine Vorreiterrolle zu. Zwar gab es

durchaus auch im regionalen Bereich Bestrebungen, sich dem Bedenkjahr anzuschließen, aber um wirklich in die Tiefe zu gehen, dafür war die Zeit noch nicht reif. Die kritische Auseinandersetzung in Linz mit dem Gedanken der sogenannten »Patenstadt des Führers« Hitler beispielsweise ist erst Jahrzehnte später 2008/09 passiert.

Inwieweit gingen Akzeptanz und das Wollen um die Aufarbeitung seitens der Künstlerschaft selbst und der Politik Hand in Hand?

- OR Eine schwierige Frage, da mehrere Aspekte hineinspielten. Unter anderem gab es die merkwürdige Position – selbst von Persönlichkeiten, die in Konzentrationslagern gelitten hatten – jenen, denen es gelungen war, vor den Nationalsozialisten ins Ausland zu flüchten, die Opferrolle abzusprechen. Frei nach dem Motto: »Was haben wir alles erdulden müssen, während ihr in Sicherheit wart!« Denken wir beispielsweise nur an den großen Ernst Lothar, der 1938 als Direktor des Theaters der Josefstadt zurücktreten musste und in die Schweiz und später in die USA flüchtete. 1946 kehrte er als US-Kulturoffizier nach Österreich zurück und wurde fast des Landesverrats beschuldigt.

Welcher Stellenwert kommt dem Ausland zu, auständige Diskussionen in Österreich in Gang zu bringen?

- OR Es gab natürlich auch eine globale Entwicklung. Ohne die inneramerikanische Auseinandersetzung über Nazi-Kriegsverbrecher, die illegal in die USA gebracht wurden, um die Rüstungsindustrie und die NASA mitaufzubauen, wäre auch bei uns so manches noch später aufgekommen. Man kann geradezu von einem transatlantischen Diskurs sprechen.

Wie soll man sich heute und in Zukunft diesem Thema nähern, um junge Generationen zu sensibilisieren?

- OR Es ist spannend zu sehen, dass jede Generation von sich aus versucht, einen eigenen Weg und noch Unaufgearbeitetes zu entdecken – ich orte diesbezüglich eine Art Zehnjahreszyklus. Außerdem scheinen bestimmte Themen manchmal auf den »richtigen« Zeitpunkt zu warten. Ende der 1990er Jahre habe ich in den USA auf einem Kongress einen Vortrag halten, in dem ich auf die schmutzigen Deals einging, die im Zuge von Kunstrestitutionen entstanden sind: Man gab von den Nazis geraubte Sammlungen

an die rechtmäßigen Erben nur zurück, erlaubte die Ausfuhr aber nur, wenn diese »freiwillig« einen Teil als »Schenkung« an Museen – wie beispielsweise das Kunsthistorische Museum – abgaben. Doch der Hinweis auf diese Praxis stieß damals auf kein großes Echo. Aber nur wenige Jahre später wurde die Frage ganz groß und international diskutiert und mündete bei uns in einem eigenen Kunstrestitutionsgesetz. Ein anderes Beispiel: Die aktuelle, wichtige Debatte rund um das Lueger-Denkmal steht im Zusammenhang mit einem bisher noch zu wenig aufgearbeiteten Themenkomplex – der Frage nach dem Antisemitismus im 19. Jahrhundert und den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts. Und da haben nahezu alle Schuld auf sich geladen. Bis weit in die Zwischenkriegszeit hinein wird etwa sowohl in der christlichsozialen *Reichspost* als auch in der sozialdemokratischen *Arbeiterzeitung* (dort vor allem wenn es gegen Unternehmer und Banker ging) auf übelste und radikale Weise antisemitisch bzw. rassistisch gehetzt. Die antisemitische Traditionen der katholischen und evangelischen Kirche reichen noch viel weiter zurück. Den Boden für die Nazi-Agitation hat also bis zu einem bestimmten Grad eine Gemengelage an politischen Richtungen und Agitationen bereitet. Im Falle der Staatsoper betrifft es beispielsweise die Person Gustav Mahlers, der von seiner Ernennung zum Hofoperndirektor an mit rassistischen Anfeindungen zu tun hatte, aber auch viele andere, weniger bekannte Künstler, die immer wieder zur Zielscheibe wurden. Die Schnelligkeit, mit der etwa an der Wiener Staatsoper 1938 präzise Entlassungs-Listen auftauchten, die genau klassifizierten, wer Jude war, wer mit einer Jüdin verheiratet war, wer jüdische Vorfahren hatte usw. zeigt nur, dass man schon mit einem rassistischen Kainsmal versehen war, bevor die Nazis kamen. Hier gilt es also – auch für die Kulturinstitutionen – in der Geschichte zusätzlich ein Stück weit zurückzugehen, um jene Wurzeln aufzudecken, die letztlich die nationalsozialistischen Verbrechen und die Schoah mitbedingten.

Wenn man zum falschen Zeitpunkt liebt

Nicole Car und Étienne Dupuis
sing Tatjana und Onegin
in Tschaikowskis *Eugen Onegin*





Fangen wir mit einer kurzen Charakterbeschreibung von Tatjana und Onegin an.

NICOLE CAR Tatjana ist jung, klug, sehr naiv, in einem kleinen Ort aufgewachsen, lesewütig. Sie mag reserviert scheinen, ist aber voller Hoffnung auf Liebe und ein Leben, von dem sie denkt, dass sie es verdient.

ÉTIENNE DUPUIS Und sie ist loyal.

NC Ja!

ED Onegin ist in vielem das Gegenteil. Er hat eine Menge Geld geerbt, ist anderen gegenüber wertend, kultiviert – und ein Einzelgänger. Nachdem er Lenski im Duell getötet hat, passiert etwas mit ihm: Er ist zwar immer noch gelangweilt, aber er kann wieder Emotionen fühlen. Etwas, was er nicht versteht und womit er nicht umgehen kann. Und dann endet die Oper!

Diese Gegensätze sind aber nicht der Grund, warum es zwischen den beiden nicht klappt. Oder sind Tatjana und Onegin einfach zu verschieden?

NC Ich denke, in einer idealen Welt könnten Tatjana und Onegin ein tolles Paar sein. Aber in jedem Moment der Oper arbeitet das Timing gegen sie. Sobald Tatjana älter und klug genug ist zu wissen, was sie wirklich will, ist es einfach schon zu spät für die beiden. Und als sie noch jung und auf eine Art verletzlich ist, ist sie für Onegin nicht interessant. Die beiden haben keinen richtigen Zeitpunkt.

ED Ich finde es spannend, wie Larina und Filipjewna über die Ehe sprechen. Es geht dabei nicht um Liebe auf den ersten Blick – und dennoch geht es um Liebe. Und als Tatjana den Fürsten Gremin heiratet, schlägt sie genau diesen Weg ein. Es ist sicher keine Leidenschaft, die sie antreibt. Vielleicht anfangs auch keine Liebe. Aber zwischen zwei Menschen kann sich Liebe entwickeln, sie können lernen, einander zu respektieren. Daher lautet meine Antwort ein bisschen anders: Ich glaube nicht, dass Onegin und Tatjana eine dauerhafte Beziehung führen können. Ihre Leidenschaft brennt zwar sehr heftig, aber sie ist jäh. Nur wenn sich aus dieser Leidenschaft Liebe entwickelte, könnte die Beziehung halten.

NC Ich glaube, das Älterwerden verändert die Sicht. Ich fragte mich so oft, warum Tatjana im Finale nicht Onegin wählt? Aber dann wird man ein bisschen älter und vielleicht auch ein bisschen weiser, man versteht womöglich ein wenig mehr von der Welt und begreift, dass der tiefe Respekt und die Liebe, die zwischen Tatjana und Gremin gewachsen ist, nicht etwas ist, was sie jemals aufs Spiel setzen würde. Das zu verstehen ist der echte Schlüssel zu den Verhältnissen in der Oper. Jungverliebte denken, dass Tatjana einfach mit Onegin durchbrennen sollte. Auch Onegin erwartet, dass das passieren wird. Und ich bin mir sicher, dass sie diesbezüglich in Versuchung gerät. Doch ihre Liebe zu Gremin und die Beziehung, die sie miteinander haben, das Vertrauen und den Respekt, das alles will sie nicht aufgeben.

Steht nicht Angst hinter der Entscheidung, Gremin nicht zu verlassen? Die Angst vor der Leidenschaft? Gremin ein sicherer Ehemann, wohin der Weg mit Onegin führte, ist hingegen unklar.

NC Womöglich, aber das ist mir zu vereinfacht. Ich habe mich zu lange mit der Rolle beschäftigt, um nicht zu glauben, dass es einen großen Teil von ihr gibt, der nicht nur aus Loyalität handelt. Wenn sie wirklich keine Gefühle für Gremin hätte, würde sie ihn verlassen.

ED Das ist vielleicht der Grund, warum die Oper *Eugen Onegin* und nicht *Tatjana Larina* heißt.

NC Ja, warum eigentlich?

ED Weil es das ist, was Puschkin zu zeigen versucht hat: Nämlich, wie die Desillusionierung eines Menschen all diesen Herzschmerz verursacht. Tatjana hingegen erlebt ein Happy End.



NC Ja, das stimmt. Es stellt sich aber immer die Frage: Was hätte sein können? Es gibt diesen schönen Moment im letzten Duett von Tatjana und Onegin, wo genau das aufkommt: »Das Glück war möglich...«. Aber das ist nur ein Traum, nicht das, was es wirklich gewesen wäre.

ÉD Das ist ein sehr kurzer Moment, doch es ist sehr interessant, was Tschaikowski macht. Für einen einzigen Augenblick singen beide denselben Text auf dieselbe Musik. Nur zehn Sekunden, sie beginnen nicht zusammen, aber sie finden sich. Dann bricht es wieder ab.

Aber Tatjana hat ja ohne Zweifel immer noch Gefühle für ihn, sie spricht es ja auch aus.

NC Ja, natürlich. Es ist wie...

ÉD ... eine erste Liebe.

NC Absolut. Es ist wie jede Beziehung, die man hatte. Etwas von der Liebe bleibt. Natürlich liebt sie ihn, das ist das Schwierige daran. Ja, es ist so schwer für sie, dieses »Ich will nicht, dass diese Worte aus meinem Mund kommen, aber ich muss dir sagen, dass ich dich liebe. Aber das bedeutet nicht, dass ich mit dir weggehen werde.«

ÉD In der Musik hört man es auch, dass es ihr damit ernst ist. Dass sie das mit der Liebe auch so meint. Sie sagt es nicht nur, um ihn loszuwerden. Es ist definitiv Liebe zwischen den Noten.

Die klassische Frage: Liebt Onegin Tatjana am Ende wirklich? Oder versucht er, etwas zu bekommen,

was er nicht haben kann? Oder die Zeit zurückzudrehen?

ÉD Es könnte sein, dass er andere Gründe hat als Liebe. Aber selbst wenn es so wäre, wüsste er es nicht. Er spürt ein Gefühl und denkt sich: »Oh mein Gott, was überkommt mich da? Ich muss in sie verliebt sein.« Und er möchte sich zu hundert Prozent darauf einlassen. Onegin versucht, denselben Fehler, nämlich Tatjana nicht zu lieben, nicht zweimal zu machen. Er hat ja ohnehin ausreichend viele Fehler in seinem Leben gemacht.

Und am Anfang? Liebt Tatjana Onegin wirklich?

NC Es ist ohne Zweifel Verliebtheit, Schwärmerie. Sie hat viel gelesen und kennt ihn überhaupt nicht. Also erschafft sie eine Illusion, wie er sein könnte. Wir alle kennen das, als Teenager verknallt man sich mitunter in solche Fantasiebilder.

ÉD Onegin wird in eine Figur verwandelt, die sie in einem Buch gelesen hat. Ich erinnere mich, dass ich mich einst in Amélie Poulain aus *Die wunderbare Welt der Amélie* verliebt habe, ich war in eine fiktive Figur verknallt, der ich meine Liebe gestanden hätte, wenn ich ihr begegnet wäre.

Nun ist Eugen Onegin eine Figur des 19. Jahrhunderts, ein besonderer (Literatur-)Typus des gelangweilten Dandys, der mit sich und der Welt nichts anzufangen weiß. Worin liegt der Bezug zum Heute? Ist Onegin auch ein Mensch der Gegenwart?

NC Er ist absolut ein heutiger Mensch. Wir können ihn in jede Epoche oder in jedes Zeitalter versetzen.

ÉD Einer der wohlhabend ist und nicht tätig werden will. So sehr nicht, dass er, wenn sich ihm eine Frau an den Hals wirft, antwortet: »Ich wäre ein schlechter Ehemann, weil ich nicht an der Beziehung arbeiten möchte. Du würdest darunter nur leiden.« Er kennt keine Verantwortung. Ich habe übrigens solche Bekannte, Menschen, die einfach keine Verantwortung übernehmen wollen. Ob sie sich davor fürchten oder ob es andere Gründe gibt, tut nichts zur Sache.

NC In gewisser Weise warst du in jüngeren Jahren auch ein bisschen so, oder?

ÉD Nein, da gab es einen Unterschied. Ich habe es genossen, nicht so viel Verantwortung zu haben, aber ich habe sie sehr wohl gesucht. Ich wollte zum Beispiel immer Kinder haben. Verantwortung zu übernehmen hat mir keine Angst gemacht. Aber ja, es gab einen Teil von mir, der

- es genossen hat, eine Zeitlang weniger Verantwortung zu übernehmen. Bis ich dich traf!
- NC Ich glaube, in jedem von uns steckt eine Art Tatjana oder Olga oder Lenski oder Onegin. Ich denke, deshalb ist es eine Geschichte, die die Zeit übersteht.

Dass wir etwas von Onegin lernen können, liegt jetzt auf der Hand. Aber was lernen wir von Tatjana?

- NC Ich glaube, die Naivität, die sie anfangs hat, ist etwas Besonderes. Heute, wo auf jeden Schritt gleich der nächste folgen muss und wir es so eilig haben, erwachsen zu werden, fehlt das oft. Und wir können lernen, den Moment zu genießen, in dem man gerade ist. Das ist etwas, was vielen von uns sehr schwerfällt. Sie hat diese Mischung aus einer alten Seele und einem jugendlichen Geist. Ich jedenfalls habe im Laufe der Jahre definitiv viel von ihr gelernt.

ÉD Jeder sollte Tatjana singen! (*lacht*)

- Und bevorzugen Sie die jüngere oder reifere Tatjana?*
- NC Oh, da ist eine gute Frage. Die junge Tatjana gibt mir so viel Schönheit und Energie, es ist erfreulich, davon umhüllt zu werden. Auch wenn es mir gefällt, wie die spätere Tatjana mit Onegin umgeht (*lacht*), gewinnt wahrscheinlich die jüngere.

Eine Schlüsselstelle ist die Briefarie der Tatjana, eine der umfangreichsten Sopranarien überhaupt. Fordert Sie diese eher stimmlich oder emotional heraus?

- NC Sie ist so klug und gut geschrieben, dass es, wenn man sich an Tschaikowski hält, fast wie von selbst läuft. Stimmlich liegt sie gut, niemals zu lange zu hoch, zwischendurch gibt es immer auch Momente der Ruhe, wie das wunderschöne Zwischenpiel. Aber gefühlsmäßig bleibt es eine Achterbahnhaltung, Tatjana ist voller Liebe, voller Leidenschaft. Mit anderen Worten: sie ist emotional anstrengender als gesanglich.
- ÉD Ich würde es ja keine Arie nennen. Es ist eine ganze Szene!

Wenn Sie den Onegin darstellen: Versuchen Sie, seine besseren Seiten zu zeigen und so Verständnis für ihn zu gewinnen oder streichen Sie das Schlechte an ihm besonders hervor?

- ÉD Meine Persönlichkeit, die auch auf der Bühne zum Vorschein kommt, ist eher leicht, fröhlich und glücklich. Als Onegin liegt die Herausforderung darin, mir stets zu vergegenwärtigen, dass ich von allen Leuten und vom Leben total

gelangweilt bin. Und dass jede Handlung, die ich setze, von Egoismus motiviert ist. Aber es gibt auch ein paar bessere Seiten seines Charakters, er hat auch Qualitäten, wir erhaschen auch einen Blick in seine Jugend. Das sind für mich die leichten Momente und ich mag es, das auch zu zeigen.

Im tatsächlichen Leben sind Sie ein Paar. Wie gehen Sie mit der Oper in Ihrem Leben um? Sprechen Sie daheim von ihr? Oder bewusst gar nicht?

- NC Wir reden viel über die Oper, vor allem, wenn es um aktuelle Inszenierung geht. Darüber, wie sich eine Figur anfühlt, wie die szenische Setzung ist, wir machen einander auch Vorschläge, wie etwas funktionieren könnte.

ÉD Es kommt einem oft zufällig in den Sinn. Manchmal liegen wir im Bett, sind beim Einkaufen oder gehen mit dem Hund spazieren, und dann kommt ein: »Weißt du, ich habe gerade an diese oder jene Szene gedacht«. Es passiert einfach so. Und dann geht der Alltag wieder weiter. Das Theater ist einfach ein Teil unseres Lebens!

Tschaikowskis *Eugen Onegin* – basierend auf Alexander Puschkins Versroman – erzählt die Geschichte einer in ihrer Bücherwelt lebenden jungen Frau, die sich in den gelangweilten Dandy Eugen Onegin verliebt. Entgegen den gesellschaftlichen Konventionen gesteht sie ihm ihre Gefühle, er weist sie jedoch kühl zurück. Später tötet er bei einem Duell seinen besten Freund. Als gebrochener Mann trifft Onegin Jahre später die inzwischen mit dem Fürsten Gremin verheiratete Tatjana wieder. Nun versucht er sie zu gewinnen, doch entscheidet sich Tatjana gegen ihn. Onegin bleibt verzweifelt zurück. An der Wiener Staatsoper ist eine Inszenierung Dmitri Tcherniakovs zu sehen, die in faszinierend hoher Auflösung ein gesellschaftliches wie privates Panoptikum entwirft. In der Premiere am 25. Oktober 2020 sang Nicole Car die Tatjana. Étienne Dupuis, der an der Wiener Staatsoper unter anderem Valentin in *Faust* oder Figaro im *Barbier von Sevilla* gestaltete, gibt hier nun erstmals den Onegin.

EUGEN ONEGIN

14. / 18. / 22. / 24. März 2023

*Musikalische Leitung Tomáš Hanus
Inszenierung & Bühne Dmitri Tcherniakov
Mit u.a.: Nicole Car, Étienne Dupuis,
Maria Barakova, Iván Ayón Rivas,
Dimitry Ivashchenko*



Momentaufnahme

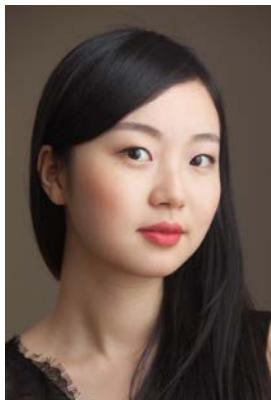
Ein zentrales, buchstäblich augenfälliges Element der *Eugen Onegin*-Inszenierung von Dmitri Tcherniakov ist der riesige Tisch in der Mitte des Bühnenraums, der in allen Bildern der Oper zu sehen ist. Dieser verkörpert einerseits den Treffpunkt der Gesellschaft, ist also jener Ankerort, an dem Familiäres und Persönliches verhandelt wird und das soziale Leben stattfindet. Durch seine enorme Weite kann er andererseits aber nicht nur Fülle, sondern auch die unüberbrückbare Distanz zeigen, die sich zwischen zwei Figuren – nämlich Tatjana und Eugen – auftut. Im oberen Bild befinden

wir uns auf dem Gut der Familie Larina, viel Bewegung, Austausch, körperliche Nähe – aus der die sehnstsvooll nach draußen blickende, innerlich vereinsamte Tatjana ausgeschlossen wirkt. Das untere Bild zeigt den Prunk des Festes, bei dem die inzwischen verheiratete Tatjana wieder auf Onegin stößt, um den sie anfangs geworben hat. Nun fleht er um ihre Zuneigung, die sie – obgleich sie ihn immer noch liebt – nicht gewährt. Auch in der äußereren Haltung wendet sie sich von ihm ab, der Tisch ist nun das Bild der Kluft, die die beiden für immer trennen wird.

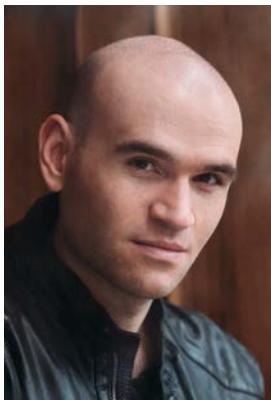
Fotos der Premiere 2020
mit Nicole Car und André Schuen



DEBÜTS



Ying Fang



Michael Fabiano



Johannes Martin Kränzle



Andrés Garcia Torres

HAUSDEBÜTS

LE NOZZE DI FIGARO
11. MÄRZ 2023

Ying Fang → *Susanna*

EUGEN ONEGIN
14. MÄRZ 2023

Elena Manistina → *Larina*
Maria Barakova → *Olga*
Iván Ayón Rivas → *Lenski*

TOSCA
25. MÄRZ 2023

Michael Fabiano → *Cavaradossi*

WOZZECK
29. MÄRZ 2023

Johannes Martin Kränzle → *Wozzeck*

ROLLENDEBÜTS

LIEBESLIEDER
1. MÄRZ 2023

CONCERTO

Zsófia Laczkó, Chiara Uderzo,
Céline Janou Weder
→ *Tänzerinnen*

LIEBESLIEDER WALZER

Marcos Menha, Lourenço Ferreira
→ *Tänzer*

LA CENERENTOLA
3. MÄRZ 2023

Stefano Montanari → *Musikalische Leitung*
Michael Arivony → *Dandini*
Vasilisa Berzhanskaya → *Angelina*
Alma Neuhaus* → *Tisbe*
Roberto Tagliavini → *Alidoro*

LE NOZZE DI FIGARO
11. MÄRZ 2023

Hanna-Elisabeth Müller
→ *Gräfin Almaviva*
Stefan Černy → *Don Bartolo*
KS Wolfgang Bankl → *Antonio*
Miriam Kutrowatz* → *Barbarina*

EUGEN ONEGIN
14. MÄRZ 2023

Elena Zaremba → *Filipjewna*
Étienne Dupuis → *Eugen Onegin*

LA FILLE MAL GARDÉE
16. MÄRZ 2023

Johannes Witt → *Musikalische Leitung*
Andrés Garcia Torres → *Witwe Simone*

TOSCA
25. MÄRZ 2023

KS Krassimira Stoyanova → *Tosca*
Luca Salsi → *Scarpia*

LA FILLE MAL GARDEÉ
27. MÄRZ

Javier González Cabrera → *Alain*

WOZZECK
29. MÄRZ 2023

Sara Jakubiak → *Marie*
Daniel Jenz → *Andres*
Andrea Giovannini → *Narr*
Monika Bohinec → *Margret*

Bilder Arthur Moeller (Fang) /
Jiyang Chen (Fabiano) /
Andreas Jakwerth (Garcia Torres)

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

* Mitglied des Opernstudios
Operndeüts/Ballettdeüts



← Rudolf Nurejew mit Dr. Gerhard Brunner in der Wiener Staatsoper

ZU RUDOLF NUREJEWS 85. GEBURTSTAG

»...der Tanz wählte mich.«

Am 17. März 2023 wäre Rudolf Nurejew 85 Jahre alt geworden. Seine sich wie ein Hollywood-Film lesende Biographie, aber vor allem sein brillantes Künstlertum, die unabdingbare Tanzwucht und -sucht sowie seine tänzerische Raffinesse und Ausdruckskraft machten ihn zum wichtigsten Tänzer des 20. Jahrhunderts. Mit Wien verband Nurejew eine intensive Beziehung, als »Liebe auf den ersten Blick« bezeichnete er seine Verbundenheit zu der Stadt. Nachdem sein erster Auftritt im Westen bei den Weltjugendfestspielen den Direktoren der großen Wiener Häuser entgangen war, tanzte er später mehr als 100 Vorstellungen mit dem Ballett der Wiener Staatsoper. Seine legendären Wiener Choreographien und Inszenierungen von *Schwanensee* und *Don Quixote* sind bis heute wichtige Eckpfeiler des Repertoires des Wiener Staatsballetts. 1982 folgte die österreichische Staatsbürgerschaft.

Nurejews Schaffen wirkt bis in das Jetzt tief und lebt in der Auseinandersetzung der heutigen Tänzer*innen-Generation mit seinem Erbe weiter. Das Ensemble des Wiener Staatsballetts pflegt im Studium und Tanzen seiner Werke eine lebendige Beziehung zu dem Startänzer und -choreographen. Welchen Einfluss Nurejew auf die Compagnie hat und welchen

Herausforderungen man begegnet, wenn man seine Choreographien tanzt, erläutern die Erste Solotänzerin Liudmila Konovalova, Solist Eno Peci und Corps de ballet Tänzerin Gaia Fredianelli.

LIUDMILA KONOVALOVA



Rudolf Nurejew ist für mich ein absolutes Vorbild und Idol. Sein unbändiger Wunsch zu tanzen, zu wachsen und zu lernen, sein Wille und natürlich die Liebe zu seinem Beruf, seine Einstellung und Leistung und sein fantastisches Charisma haben mich immer begeistert und motiviert! Vor allem die Tatsache, dass er nie aufgegeben und immer bis zum Ende gekämpft hat. Er ist als Tänzer aufgewachsen und hat sich unter sehr schwierigen Umständen einen Namen gemacht. Allein ihn in den Aufzeichnungen anzuschauen, wie er auf der Bühne stand oder ging, seine Verbeugungen..., ist unglaublich.

Ich liebe es, seine Choreographien zu tanzen und an ihnen zu arbeiten. Meiner Meinung nach sind sie die Schwierigsten im Ballettrepertoire. Bei der Arbeit

an seinen Balletten habe ich das Gefühl, dass ich mich entwickele und wachse, der Körper verwandelt sich in eine sehr schöne Form. Es ist unmöglich, seine Choreographien zu tanzen, ohne jeden einzelnen Schritt zu üben, und manchmal kostet das Üben sehr viel Zeit. Aber das ist es, was mich auf die nächste Stufe bringt, zu einer besseren Tänzerin macht. Man wird stärker, ein zweiter und manchmal ein dritter Atem öffnet sich, wenn man die Ballette tanzt. Und das Wichtigste und Schwierigste ist, in der Lage zu sein, mit seinen Bewegungen und komplexen technischen Elementen eine Geschichte auf der Bühne zu erzählen. Ein wunderbares Beispiel dafür ist Rudolf Nurejew selbst! Er konnte immer eine Geschichte erzählen und das Publikum mit seiner Kunst bewegen und verblüffen.

ENO PEKI



Rudolf Nurejew war einzigartig für seine Zeit. Er hatte einen Biss und eine unglaubliche Bühnpräsenz, er war ein richtiges Tier. Seine Choreographien haben einen besonderen Stellenwert im Repertoire. Sie sind schwer und anspruchsvoll, man leidet immer ein bisschen, wenn man seine Werke tanzt. Nurejews Choreographien haben zudem eine eigene Musikalität: Oftmals ging er ein bisschen über die Musik hinweg, wodurch er mehr Schrittmaterial in die Choreographien einbauen konnte. Auf den ersten Blick scheint dies vielleicht nicht musikalisch, ist aber doch sehr überlegt. Er hat damals schon gewusst, dass man auch mit der Musik spielen muss. Dieses besondere Timing ist für uns Tänzer*innen schwierig zu erarbeiten. Wenn man das nicht schafft, ist es im Visuellen nicht organisch, aber wenn es funktioniert, dann entsteht ein besonderer Moment auf der Bühne.

Nurejew hat die Männer nie hinter die Frauen, sondern sie gleichgestellt. Selbst beim Partnering – man hebt nicht nur eine Tänzerin, sondern tanzt auch gleichzeitig mit. Auch wenn die Aufmerksamkeit auf der Frau liegt, ist es wichtig, im Hintergrund ebenso die Rolle zu verkörpern. Das hat Nurejew umgesetzt. Auch hat er die männlichen Variationen ausgebaut.

Abderachman in seiner *Raymonda* war für mich eine wichtige Rolle. Die Schritte und Rhythmen sind sehr kompliziert, Elemente der Folklore werden mit einer klassischen Technik verbunden, außerdem ist es eine Charakterrolle. Espada in *Don Quixote* ist ebenso ein großartiger Part, der in seiner Version sehr aufgewertet ist. Es gibt ein anspruchsvolles Solo, in welchem man mit dem Kostüm, einem Cape, tanzen muss – Pirouetten, Double Tours, etc.



GAIA FREDIANELLI

Nurejew ist eine große Inspiration für mich. Ich schaue mir immer gerne alte Aufnahmen von seinen Vorstellungen an. Zu meinen FAVORITEN gehören *Giselle* und *Don Quixote*.

Er war nicht nur ein toller Tänzer, sondern auch ein großartiger Darsteller. Seine Ausstrahlung war so fesselnd, dass er eine leere Bühne mit seiner Präsenz füllen konnte. Auch wenn er einer älteren Generation angehört, sind seine Auftritte zeitlos, weil die Energie, die er übertragen konnte, zeitlos ist. Ich bewundere seine harte Arbeit, Hingabe und Leidenschaft, die ihn zum meistbeachteten Tänzer aller Zeiten gemacht haben.

Es ist ein Geschenk, in seinen Balletten tanzen zu dürfen, da alle, ob im Ensemble oder als Solist*in, vor viele Herausforderungen gestellt werden. Zum Beispiel im *Schwanensee*. Ich habe letztes Jahr im Corps de ballet getanzt. Eine der größten Herausforderungen war die eigene Ausdauer, denn man tanzt vier Akte lang. Nurejews choreographischer Stil zeichnet sich durch eine akribische Fußarbeit, sehr präzise Formationen und eine besondere Neigung des Körpers und der Armhaltung bei der Darstellung eines Schwans aus. Sein *Schwanensee* hat einen besonderen Platz in meinem Herzen, nicht nur, weil ich nun zum ersten Mal eines seiner Werke getanzt habe, sondern auch, weil seine Choreographie mit Hilfe von Tschaikowskis Musik die Fähigkeit hat, Emotionen zu vermitteln und sowohl die Tänzer*innen als auch das Publikum auf eine sehr tiefe Weise zu berühren, was meiner Meinung nach die wahre Essenz dieser schönen Kunst ist.

DANCE MOVIES

NUREJEW. THE WHITE CROW
Ralph Fiennes / UK 2018 / 122 Min / OmU

Sonntag, 12. März 2023 / 13 Uhr / Filmhaus (Spittelberggasse 3)
anschließend Gespräch mit u.a.
Susanne Kirnbauer-Bundy
Weitere Informationen und Tickets unter
→ filmcasino.at





Ensemble des Wiener
Staatsballetts in *Concerto*

FREIHEIT *in der Form*

Neue Farbe im Repertoire des Wiener Staatsballetts

Mit Lucinda Childs' *Concerto* im dreiteiligen Ballett-
abend *Liebeslieder* tanzt das Wiener Staatsballett erst-
mals eine Choreographie der herausragenden Künst-
lerin des Post Modern Dance. Ballettdirektor Martin
Schläpfer ist es seit jeher ein Anliegen mit dem En-
semble den Kosmos des Tanzes in seiner Vielfalt für
das Publikum erfahrbar zu machen, so wird mit Lu-
cinda Childs in der Wiener Staatsoper, aber auch den
wichtigen American Modern Dance Choreographen
Paul Taylor und Mark Morris im aktuellen Programm
Promethean Fire in der Volksoper Wien (noch bis
20. März) dem Repertoire des Wiener Staatsballetts
eine weitere spannende Farbe hinzugefügt. Über
Childs' Choreographie und wie sich die Tänzer*innen
mit diesen Werken auseinandersetzen, haben Céline
Janou Weder und Daniel Vizcayo gesprochen.

Was ist das Besondere an Lucinda Childs' Concerto und wie gestaltet sich die choreographische Struktur?

CÉLINE JANOU WEDER In Lucinda Childs' *Concerto* sind
stetig wiederkehrende, eher reduzierte Tanz-
schritte vorherrschend, die im Raum verschiedene
geometrische Formationen ergeben. Obwohl

die einzelnen Bewegungen einfach erscheinen,
ist das Stück sehr komplex und anspruchsvoll.
Die Bewegungssequenzen sind oftmals gleich,
aber dann trotzdem in der Anordnung verschie-
den. Mir gefällt das, denn ich liebe es, wenn eine
Choreographie mit einfachen Elementen solch
beeindruckende Formationen und Effekte er-
zielen kann. Das Stück bringt eine gewisse
Coolness mit sich, die auch durch die Musik
unterstützt wird.

DANIEL VIZCAYO Es geht um die Erfahrung von Bewe-
gung. Wie wird die Bewegung aufgebaut, damit
sie weitergeht? Vielleicht wirkt diese Form der
Bewegungssprache zunächst mechanisch, aber
es ist ein Flow von Bewegungen, in dem wir
Tänzer*innen uns befinden. Das macht es sehr
interessant zu tanzen. Das Gruppengefühl ist
ebenfalls intensiv. Auch wenn wir wenig phy-
sischen Kontakt zueinander haben, wissen wir,
dass wir ein Ensemble sind und darauf achten
müssen, das Werk zusammen zu spüren – die
Struktur, die Energie, wie wir einander unter-
stützen können, das sind wichtige Elemente

von *Concerto*. Spannend ist außerdem Lucinda Childs' Arbeit mit dem Gesichtsausdruck, der mehr oder weniger nicht vorhanden ist, das Gesicht bleibt pur, trotzdem müssen wir uns jederzeit bewusst sein, dass wir dem Publikum etwas vermitteln. Was das Publikum wahrnimmt, ist die Bewegung im Raum, die Anordnung unserer Körper im Raum. Man erreicht das Publikum nicht durch eine Emotion im Ausdruck, aber durch die Auseinandersetzung mit dem Bühnenraum.

Worin liegen die Herausforderungen bei dieser Choreographie und was habt ihr bei ihrer Erarbeitung gelernt?

dv Der Prozess der Einstudierung und die Aufführungen sind eine große Herausforderung, nicht nur wegen der extremen Anforderungen an das Ausdauervermögen, sondern auch, weil die Wiederholung der Bewegungen eine Reihe von Fehlerquellen bietet. *Concerto* dauert nur neun Minuten. Ich weiß nicht, ob die Zuschauer*innen das fühlen können, aber am Ende sind wir fix und fertig (lacht). Gelernt habe ich aus dieser Arbeit, wie es gelingt eine Emotion durch reine Bewegung zu kreieren oder besser zu erzielen und offen im Umgang mit der Bewegung zu sein.

cjw Das Stück ist aus physiologischer Sicht sehr anspruchsvoll, es geht extrem auf die Kondition, was sich wiederum auf die Konzentration auswirken kann. Es fühlt sich ein wenig wie eine zu tanzende Geometrie-Prüfung an. Während des Tanzens fühle ich mich körperlich und geistig »angespannt«. Gleichzeitig bin ich in Dauerbewegung und tanze einfach. Es ist fast wie eine Meditation. Wenn die letzte Note ertönt, fühle ich mich befriedigt, weil Körper und Geist verknüpft sind.

*In der Volksoper Wien tanzt ihr in Werken von Paul Taylor und Mark Morris, an der Staatsoper in Lucinda Childs' Choreographie. Wie ist es für euch als Tänzer*innen, sich mit diesen Arbeiten auseinanderzusetzen?*

cjw (Post) Modern Dance bringe ich mit reduzierten, auch alltäglichen Bewegungen ohne »Verschnörkelungen« in Verbindung. In der Vergangenheit konnte ich bereits Erfahrungen mit der Martha Graham-Technik sowie in Merce Cunningham's *Duets* sammeln. Die Stile der verschiedenen Choreograph*innen empfinde ich als sehr abstrakt, puristisch und – gepaart mit einer gewissen Natürlichkeit – auf das Wesentliche reduziert. In *Promethean Fire* tanzen wir barfuß,

was die Bodengebundenheit des Stils unterstreicht. Richard Chen See, der das Werk mit uns einstudiert hat, gab uns für die weitere Auseinandersetzung fünf Begriffe mit auf den Weg: »form«, »time«, »space«, »vision« und »context«. Besser kann man es nicht beschreiben. Vor allem der »context« ist hervorzuheben, wenn man bedenkt, dass das Stück in Verbindung mit der Tragödie von 9/11 steht. Mit diesem Hintergrund habe ich etwas Neues erfahren: eine konkretere inhaltliche Auseinandersetzung mit einem abstrakten Stück.

dv Bei der Einstudierung von *Concerto* hat Lucinda Childs' Assistent Ty Boomershine weniger Wert auf die perfekte Ausrichtung unserer Beine gelegt, als auf das Fühlen des Raums und wie wir uns in diesem bewegen. Das war für unsere Compagnie eine neue Erfahrung. Natürlich ist eine sehr gute Technik wichtig, aber am Ende macht etwas anderes diese Choreographie aus: Die Frage, welchen Zugang man zur Bewegung findet. Ich denke, es ist von hohem Wert, diese Art von Stücken zu tanzen, um sich mit einer anderen Arbeitsweise auseinanderzusetzen. Auch für das Publikum sind diese Choreographien interessante neue Erfahrungen und ich habe das Gefühl, dass die Zuschauer*innen diese Vielfalt schätzen.

LIEBESLIEDER

1. / 6. / 9. März 2023

Other Dances

Musik Frédéric Chopin
Choreographie Jerome Robbins
© The Robbins Rights Trust
Klavier Schaghajeh Nosrati

Concerto

Musik Henryk Mikołaj Górecki
Choreographie Lucinda Childs

Liebeslieder Walzer

Musik Johannes Brahms
Choreographie George Balanchine
© The George Balanchine Trust
Sopran Ileana Tonca
Alt Stephanie Maitland
Tenor Hiroshi Amako
Bass Ilja Kazakov
Klavier Stephen Hopkins & Cécile Restier

Wiener Staatsballett

Für manche ist es das Lebenszentrum



Wie viele Statisten stecken im Kamel?

Nahezu auf jedem Abendplakat oder Besetzungssetzel ist – weiter unten – der Hinweis »Komparserie der Wiener Staatsoper« zu lesen. Mit der etwas familiäreren Bezeichnung für diese große Gruppe an Mitwirkenden, mit dem Wort »Statisten«, können die meisten im Publikum eher etwas anfangen: Gemeint sind all jene, die in vielen Opernvorstellungen und sogar in manchen Ballettproduktionen kleinere, aber mitunter auch größere, zumeist stumme Rollen

übernehmen, die neben den Solisten und dem Chor das darstellende Bühnenpersonal ausmachen. Man könnte aber auch von Theater- oder Opernenthusiasten sprechen, die viel Zeit, Leidenschaft und Herzblut investieren, um aktiv in eine einzigartige Welt eintauchen zu dürfen, die nahezu jeden, der sich ihr nur einmal genähert hat, in ihren Bann zieht. In einer Spielzeit kommen alles in allem rund 400 Statisten – manche von ihnen allerdings fast allabendlich – zum



Sebastian Kerssenbrock

Einsatz. Allein in jeder *Tosca*-Vorstellung sind es insgesamt 80 Personen, die wahlweise im ersten Akt während des Te Deums durch die Kirche Sant'Andrea della Valle defilieren, im zweiten Akt als Scherzen dem dämonischen Scarpia zur Verfügung stehen oder im dritten Akt das Erschießungskommando mimen.

Ausgesucht (zum Teil gemeinsam mit den Regisseuren) und eingeteilt werden die Statistinnen und Statisten von Sebastian Kerssenbrock und seinen Stellvertretern Katrin Roschangar und Christof Hartmann, die gemeinsam eine Art Komparse-Betriebsbüro bilden. Dass der aus dem salzburgischen stammende Kerssenbrock selbst schon sehr bald und rettungslos der Musik und dem Theater verfallen ist, versteht sich für jemanden, der zumindest einen Teil seines Lebens der Staatsoper verschrieben hat. Infiziert durch den Klang von Orgeln und der *Wassermusik* Händels, näherte er sich über ein Klavierstudium, dem Chorsingen und einer Wiener Stehplatzvergangenheit der Bühnenwelt an. Durch seine mehrjährige Tätigkeit als Oberspielleiter und Regisseur (unter anderem mehrere Jahre lang am Passauer Landestheater Niederbayern) konnte er sich dann in vielen Theaterstürmen und Herausforderungen bewähren, ehe er mit der verantwortungsvollen Aufgabe des Komparserieapters der Staatsoper gewissermaßen eine Abteilung von mehreren hundert Personen übernahm.

Statistin oder Statist kann übrigens jede und jeder werden, der bereit ist für Neuproduktionen sechs Wochen lang regelmäßig zur Verfügung zu stehen beziehungsweise im normalen Repertoirebetrieb neben den Vorstellungen pro Werk zumindest eine Woche Probenzeit einzukalkulieren. »Der Pool aus dem wir

schöpfen, läuft quer durch alle Altersgruppen und ist bunt durchgemischt – mit Anton Zeilinger hatten wir früher sogar einen zukünftigen Nobelpreisträger in unseren Reihen«, so Sebastian Kerssenbrock. »Manche sind nur in ausgesuchten Produktionen dabei, andere mehrere Jahrzehnte. Letztere wissen übrigens von so manchem Inszenierungsdetail, das nicht einmal in den alten Regiebüchern zu finden ist«, schmunzelt der Statistenchef. »Überhaupt sind es oft die alteingesessenen Statisten, die eine gewisse szenische Stütze für den einen oder anderen Einspringer bilden, der sich ohne Probe in einer Produktion zurechtfinden muss.«

Mit den immer komplexeren Produktionen sind im Laufe der Jahre auch die Aufgaben der Statisten herausfordernder geworden. Reicht es in der *Zeffirelli-Bohème* im zweiten Bild kostümiert herumzuschlendern oder stumm Getränke zu servieren, so geht man heute gelegentlich in Richtung eines Bewegungschores, hat zum richtigen Zeitpunkt das Donnerblech zu schütteln (*Zauberflöte*), einige Verwandlungen des Bühnenbildes zu erledigen (*Meistersinger*) oder sogar ein paar Takte zu singen (*Orlando*).

Sebastian Kerssenbrock und seine Stellvertreter sind natürlich auch während der Vorstellungen anwesend, um die Qualität der einzelnen Auftritte zu über-



Statistengarderobe

wachen. Und in ganz seltenen Fällen, wenn wirklich Not am Mann ist, springt Kerssenbrock sogar selbst ein, wie zuletzt in der *Tosca* oder in *Manon Lescaut* und wechselt somit für einige Momente aus der Administration an jenen Ort, den manche der von ihm Eingeteilten, als das Zentrum ihres Lebens erkennen.



↑
Penelope mit den Freiern,
Pinturicchio (1454-1513),
16. Jahrhundert

DU HAST DEN TAG DEINER RÜCKKEHR VERSAUMT.

SERGIO MORABITO
ÜBER ASPEKTE VON MONTEVERDIS
ODYSSEUS-OPER

WER IST ODYSSEUS?

Vom »ritorno d'Ulisse in patria« – von der Rückkehr, der Wiederkehr, der Heimkehr des Odysseus erzählt das Stück, beginnend mit seiner ihm unbewussten Ankunft auf Ithaka, die im Schlaf geschieht, ermöglicht durch das freundliche Gastvolk der Phäaken – bei Homer ein rätselhaftes, in einem entrückten Jenseits angesiedeltes Volk, an dem in der Oper freilich ein groteskes göttliches Strafgericht vollzogen wird –, bis zu dem Moment, an dem Odysseus sich nach Täuschungen, Wiederbegegnungen und blutigen Kämpfen seiner Frau Penelope zu erkennen gibt und diese unfassbar lange zögert, den ihr in zwanzig Jahren Abwesenheit fremd gewordenen wieder(an)zuerkennen.

Der titelgebende »ritorno in patria« umschreibt in drei Worten den altgriechischen Begriff des »nostos«, der »Heimkehr«: Unter ihm wurden in der Literaturdiskussion der Antike die Gesänge 13 bis 23 von Homers *Odyssee* zusammengefasst, die von der eigentlichen Heimkehr des Trojakämpfers und Irrfahrers berichten. Als Wortbestandteil in »Nostalgie« ist der Begriff noch als Element unserer Alltagssprache

wirksam. Unter der Mehrzahl von »nostos«, den »nostoi«, verstand man die von Seefahrern erzählten Märchen: Seemannsgarn. Wir entfernen uns mit dieser Zweitbedeutung gar nicht vom homerischen Epos, welches auch und besonders in der Schilderung der Irrfahrten eine Vielzahl fantastischer Märchenmotive und -gestalten aufbietet. Und so stellt sich die Frage: Wieviel ist wahr von dem, was der »Listenreiche« und vielleicht nur angeblich Schiffbrüchige, Flüchtige, Verschleppte, der – im doppelten Wortsinn also: – Verschlagene zu erzählen weiß? »Selbsterhaltung ist Selbstverleugnung«, so lautet die Quintessenz von Adorno/Horkheimers Lektüre der *Odyssee*, dieses »Grundtextes der europäischen Zivilisation«, in ihrer *Dialektik der Aufklärung*. In dem er seinen Namen mit »Niemand« angibt, überlistet Odysseus den Menschenfresser Polyphem: Der wendet sich, als Odysseus ihm sein eines Auge ausgebrannt hat, mit dem Hilfeschrei »Niemand hat mir ein Leid getan!« vergeblich an sein Zyklopenvolk. Dafür wird Polyphems Vater, der Meeresgott Neptun, den Odysseus mit unerbittlichem Hass verfolgen. Und mit jeder bestandenen Etappe im Überlebenskampf

wird die Identität des Seeschäumers inhaltsleerer und brüchiger. Tatsächlich und anders als vermeint wird Odysseus zu einem »Niemand«: Bei Bertolt Brecht spielt er als Herr Keuner (= Keiner) eine schwer zu fassende Rolle, und in James Joyces *Ulysses* lässt er sich als Anzeigenakquisiteur Leopold Bloom durch Dublin treiben.

Aber lassen wir uns nicht täuschen: Die Entmythologisierung von Homers Epos ist kein Phänomen der Moderne. Gerade zur Entstehungszeit der 1640 erstaufgeführten Oper war die literarische Form des homerischen Epos nicht weniger als der Heldensta-

lebt.« Die Zeit – il Tempo – ist eine der drei Allegorien, die im Prolog die »fragilità humana«, die »menschliche Zerbrechlichkeit« bedrängt hatten. Dort hatte sich die Zeit mit den Worten charakterisiert »ché se ben zoppo / ho l'ali« (»wenn ich auch hinke / habe ich doch Flügel«): ein Oxymoron, in das die paradox-qualvolle Situation der schleppend-endlos und doch widerstandslos verrinnenden Zeit gefasst ist. Mit den nächsten vier Versen ihres Monologs sagt die Königin sich von der »trägerischen Hoffnung« los, um dann die zwanzigjährige »Vorgeschichte« des Stückes zu rekapitulieren, in deren Zeit-Raum sie sich

»Die Entmythologisierung von Homers Epos ist kein Phänomen der Moderne.«

tus seines Protagonisten teilweise heftig und grundlegend in die Kritik geraten. Eine Kritik, die an antike Autoren anknüpfen konnte, die den Herrscher von Ithaka als listigen Betrüger (Pindar) und neidischen Schurken (Gorgias), feigen Ränkeschmied (Sophokles) oder grausamen Machtpolitiker (Vergil) in Verzug gebracht hatten. Im Mittelalter sah man Odysseus als klug, aber unedel an, und seine Irrfahrten galten in diesem Verständnis als Strafe eines ruhelos umhergetriebenen Mörders. Den Höhepunkt der Abwertung bildete schließlich die Höllenstrafe, die Odysseus in Dantes *Inferno* ereilt. Unter den Gelehrten der Renaissance mehrten sich die Stimmen derer, die auch den Dichter der *Odyssee* nicht mehr kritiklos anerkannen. Dabei spielte die Identifikation mit der eigenen Nationalkultur, die sich auf die trojanisch-römische Tradition berief, gewiss ebenso eine Rolle wie poetologische Kriterien, denen vor allem die mangelnde Einheit der Handlung der beiden Homer zugeschriebenen Epen Stein des Anstoßes war.

DIE KLAJE DER KÖNIGIN

Wenden wir uns dem großen Monolog der in Ithaka auf die Rückkehr ihres Mannes wartenden Penelope zu, der – im Anschluss an einen allegorischen Prolog – das von dem Dichter Giacomo Badoaro verfasste Stück eröffnet. Die Akteurin stellt die Tirade gleichsam unter eine objektivierende Überschrift: »*Di misera regina / non terminati mai dolenti affani.*« (»Einer unglücklichen Königin / niemals endende schmerzliche Qualen.«) Zwei weitere Verse genügen, um die Situation zu umreißen: »Der Erwartete trifft nicht ein / und zugleich fliehen die Jahre.« Und Penelope fährt fort: »Die Reihe der Leiden ist lang, ach, allzu lang; / die Zeit hinkt für denjenigen, der in Ängsten

gebannt fühlt: »Vier mal fünf Jahre ist es her, / dass an jenem denkwürdigen Tag / der übermütiige Trojaner / seine Heimat ins Verderben rief.« Mit dem »übermütiigen Trojaner« ist der trojanische Prinz Paris gemeint, der mit Entführung der Frau des griechischen Königs Menelaos, der schönen Helena, jenen Bündnisfall auslöste, der die Griechenfürsten verpflichtete, mit einer Flotte gen Troja auszurücken und die Stadt mit Krieg zu überziehen. Penelope vermeidet es hier wie im gesamten Stück, die Namen des ehebrecherischen Paars auszusprechen. Es ist kein Zufall, dass ihr die Namen »Paride« und »Elena« nicht über die Lippen kommen: Er ist für sie nur »*il superbo troiano*«, sie ist »*la profuga greca*« – »die flüchtige Griechin«. Man sollte in ihrer Gegenwart diese beiden Namen nicht aussprechen – was freilich das Erste sein wird, was ihr Sohn Telemaco, aus Sparta zurückgekehrt, wo er Helenas ansichtig wurde, zu Beginn des zweiten Teiles der Oper tut. Und nicht nur das: Er peinigt seine Mutter durch eine hingerissene Liebeserklärung an jene Frau, die durch ihren Ehebruch auch *ihre* Ehe, letztlich einen wichtigen Teil ihres Lebens zerstört hat. Telemaco solidarisiert sich mit Paris, um in einer erstaunlichen Hyperbel alle »Kolleratalschäden« von Paris’ Liebe – sprich: den trojanischen Krieg und damit auch das Leid seiner Mutter – durch die Schönheit Helenas mehr als gerechtfertigt zu sehen. Penelope beginnt, mit ihrem abwesenden Ehemann zu hadern: Ja, es war gerecht und richtig, die ehebrecherische Liebe von Paris und Helena als »*delitto di fiamme*« – »verbrecherische Flamme« – durch die Einäscherung Troias zu ahnden; »doch du, der dich rühmst, den Ehebruch zu strafen, / lässt dabei die eigene keusche Gemahlin im Stich. / Jede Abreise erwartet die ersehnte Rückkehr, / du allein hast den Tag deiner Rückkehr versäumt.« Hier deklamiert Penelope den später

wiederholten Vers »*Tu sol del tuo tornar perdesti il giorno*« alsschmerz- und vorwurfsvoll drängende, chromatisch aufsteigende Linie. »*tornare*« – wiederkehren, zurückkehren – damit ist das semantische, der Oper ihren Titel gebende Wortfeld erreicht. Penelope wird es bis zum Ende des Monologs nicht mehr verlassen. Es folgt die Zäsur einer Ergebenheitsadresse, mit der sich Odysseus' alte Amme beim Namen ruft: »Un-glückliche Ericlea, / trostlose Amme, / bemitleide den Schmerz der geliebten Königin.« Dies ist die erste ihrer beiden kurzen Repliken, mit denen sie sich in Penelopes Monolog einschaltet und von denen offenbleibt, ob sie von der Königin überhaupt bemerkt werden. Nach »il Tempo« – der Zeit – ruft Penelope mit Fortuna nun eine weitere der drei Allegorien an, denen die »menschliche Zerbrechlichkeit« im Prolog ausgeliefert war, die Göttin des Zufalls: Hat sie ihr »unbeständiges Rad« gegen einen festen Sitz vertauscht oder ist ihr vom sich stets drehenden Wind geblähter Schleier nur für Penelope erschlafft? Nur die Liebe – neben Zeit und Fortuna die dritte Schicksalsmacht des Prologs –, nur Amore wird Penelope in ihrem Monolog nicht anrufen. Sie spricht von der Liebe nicht als Allegorie, sondern schlicht als Verbrechen. Später wird sie den geflügelten Amorknaben als »*idol vano*«, »eitles Götzenbild« schmähen, dessen »Unbeständigkeit es ja nicht an Federn« mangelt. Penelopes Zurückweisung der Freier geschieht in der Oper weniger aus Treue zu Odysseus oder weil sie unempfindlich wäre für deren Werbung, sondern aufgrund ihrer Verwundung durch die Liebe zu ihm, aus Angst, in ihrer Liebe wieder verletzt, wieder enttäuscht, wieder betrogen zu werden; auch dies eine bedeutsame Verschiebung, die die Autoren in der motivierenden Deutung ihres Verhaltens vornahmen.

ZEIT DES SUBJEKTS

»Ich verteidige dich«, sagt Penelope in ihrem imaginären Gespräch mit Odysseus, »ich klage das Fatum an, um dich zu entlasten«, aber dabei wird deutlich: Diese Verteidigungsrede ist die bitterste aller Anklagen. Gerahm wird ihr Plädoyer von dem Vers »*torna, deh torna Ulisse*«, »kehre, ach kehre zurück, Odysseus.« Ericlea greift nun das Wort »*tornare*« auf, und meint, »ein Scheiden ohne Rückkehr kann gewiss kein Stern bestimmen«. Woraufhin Penelopes gesteigerte rezitativische Deklamation sich erstmals in Gesang löst, und damit scheint sie nun doch auf das Stichwort ihrer alten Dienerin zu reagieren, die ihr vielleicht das nun folgende Lied in Erinnerung rufen wollte: »Die Stille kehrt zum Meer zurück / und der Zephir zur Flur, / sanft lädt die Morgenröte die Sonne ein / zur Rückkehr des Tages, der zuvor schied ...« Das Liedchen reiht weitere

Naturgleichnisse an, das wiederkehrende Gras und die in den Ozean zurückfließenden Flüsse, ehe seine Melodie versiegt und Penelope, indem sie weiterspricht, auch die in den Himmel auffahrende Seele eines Verstorbenen als Heimkehrerin nach kurzer Erdenfrist bezeichnet, was zur insistenten Wiederholung des Vorwurfs führt »*tu sol del tuo tornar, tu sol del tuo tornar perdesti il giorno*«.

Hans-Thies Lehmann, der international wirkungsmächtigste Theaterdenker der vergangenen Dekaden, hat aufgezeigt (in seinem Buch *Theater und Mythos*, Stuttgart 1991), dass die antiken Tragödien die mythische Überlieferung nicht einfach szenisch nacherzählen, geschweige denn diese »weltanschaulich« beglaubigen oder gar rechtfertigen. Durch die Herauslösung menschlicher Einzelstimmen und die Freistellung menschlicher Körper aus dem Fluss der auktorialen epischen Erzählung stellt die Tragödie den Mythos vielmehr grundlegend in Frage: In und gegen die überwölbende und sinnstiftende Zeit des Mythos wird so »die punktuelle Perspektive des Menschen eingeführt«. Galt »für die Welt Homers«, »dass die Zeit des Menschen in die Zeit der Götter eingeschrieben« war, so führte das Theater der Tragödie eine ganz am Körper orientierte Zeit des *Subjekts* ein. Diese »neue Zeiterfahrung des Individuums steht im Kontrast zur Vorstellung der zyklischen Zeit des Mythos, der wiederkehrenden Zeit des Kosmos, der Jahreszeiten, der Feste.« Diese neue, irreversible Zeit weist auf den Tod: »Kehre zurück, denn während du / meinen bitteren Schmerz grausam verlängerst / sehe ich die Stunde meines Todes nahen«, mit diesen Worten beschließt Penelope ihren Monolog. Homers mythischer Kosmos ist bereits zu Beginn von Badoaros und Monteverdis Oper ein durch Ulisses Fernbleiben irreversibel zerbrochener.

IL RITORNO D'ULISSE IN PATRIA

2. (Premiere) / 4. / 8. / 11. / 14. April 2023

Musikalische Leitung Pablo Heras-Casado

Inszenierung Jossi Wieler & Sergio Morabito

Bühne & Kostüme Anna Viebrock

Ko-Bühnenbildner Torsten Köpf

Licht Reinhard Traub

Video Tobias Dusche

Mit u.a. Georg Nigl / Kate Lindsey /

Josh Lovell / Isabell Signoret / Daria Sushkova /

Hiroshi Amako / Andrea Mastroni /

Anna Bondarenko / Katleho Mokhoabane /

Daniel Jenz / Alma Neuhaus / Miriam Kutrowatz /

Jörg Schneider / Helene Schneiderman /

Robert Bartneck

Einführungsmatinee: 26. März 2023



EINER, *der fürs Theater* BRENNNT

*Johannes Martin Kränzle
ist der neue Wozzeck*

Ziemlich genau ein Jahr nach der erfolgreichen Premiere ist Simon Stones Inszenierung von Alban Bergs *Wozzeck* erneut an der Wiener Staatsoper zu erleben. Stone zeigt die brennende Aktualität des Stoffes durch die Verlegung der Handlung in das heutige Wien, in dem letztlich dieselben menschenverachtenden gesellschaftlichen und zwischenmenschlichen Mechanismen wie im 19. und frühen 20. Jahrhundert zur finalen Katastrophe führen. Zugleich versteht der Regisseur die von allen gequälte und verachtete Titelfigur nicht bloß als Opfer, sondern – durch dessen Femizid an der Partnerin Marie – auch als Schuldigen, als Täter. In der nun bevorstehenden Aufführungsserie wird mit Johannes Martin Kränzle ein vielgefeierter Singschauspieler par excellence als Wozzeck sein schon lange fälliges Staatsopern-Debüt geben. Ein Künstler, der vokal und darstellerisch Charaktere zu formen versteht, die das Publikum lange nicht mehr loslassen.

Sie sind mehrfacher »Sänger des Jahres« und können auf ein Repertoire von über 130 Rollen verweisen. Dazu kommt aber noch, dass Sie Geige spielen, ein ausgebildeter Regisseur sind, Professuren auf unterschiedlichen Kontinenten hatten und auch noch als Opernkomponist erfolgreich sind. Wie geht sich das alles aus?

JOHANNES MARTIN KRÄNZLE (*lacht*) Ich lebe ja nicht in diesem großen Takt, der mich nahezu jeden Tag auf eine andere Bühne bringt, sondern versuche konzentriert eins nach dem andern zu machen. Das gelingt natürlich manchmal besser, manchmal weniger gut, aber es gibt immer wieder Wochen und Tage, in denen auch Zeit für anderes bleibt. Als beispielsweise durch den Corona-Lockdown viele Auftritte wegfielen, konnte ich mich wieder ausführlicher dem Komponieren widmen. Und die beiden von Ihnen erwähnten Professuren ruhen derzeit – wenn ich also unterrichte, dann in zeitlich begrenzten Meisterkursen und ein paar Privatschüler. Nur die Geige, da haben Sie recht, sollte nicht zu kurz kommen.

Schließlich trainiert sie als Melodieinstrument die für einen Sänger wichtige Legatokultur und Intonationssicherheit. Und es gab tatsächlich zwei, drei Rollen, bei denen ich sie auf die Bühne mitgenommen habe, um auf ihr zu spielen.

Was die Nervosität vor den Auftritten gesteigert hat?
JK Das Lampenfieber geht in so einem Fall fast vollständig aufs Konto des Geigenspiels, keine Frage.

Der Schriftsteller John Irving verglich den Schreibprozess mit einem Ringkampf, Viktor Frankl mit einem anstrengenden Geburtsvorgang. Wie empfinden Sie die Erarbeitung einer neuen Partie?
JK Von einem Ringkampf würde ich in meinem Fall nicht sprechen, eher von einer lustvollen Annäherung. Allerdings hat sich diese vor mittlerweile zehn Jahren insofern verändert, als ich mich heute zunächst nur mit dem Text auseinandersetze und erst in einem zweiten Schritt mit der Musik. Weil ich einerseits bei fremdsprachigen Rollen auf diese Weise die Syntax besser

verstehe und andererseits bei den deutschsprachigen Werken manchmal eine andere oder zusätzliche Intention des Dichters erkenne, die vom Komponisten nicht in die Vertonung eingeflossen ist. Würde ich gleich mit der Musik beginnen, käme mir eine alternative Auslegung vielleicht gar nicht in den Sinn. Besonders auffällig ist dies etwa bei den Schumann-Heine-

»So ausgetreten können die Pfade gar nicht sein, dass es nicht Raum für Neues gibt.«

Liedern: Liest man die Dichtungen separat, fällt auf, dass Heine etwas anderes gemeint hat, als Schumann daraus gemacht hat.

Aber läuft man da nicht Gefahr, gegen die Komposition zu interpretieren?

JK Zu wissen, dass ich einem Satz eine zusätzliche Färbung verleihen könnte, ist zumindest bereichernd. Und manchmal geht es sich ja aus, beispielsweise eine süßlicher komponierte Wendung etwas härter zu bringen oder eine Portion Ironie dazu zu packen.

Das bedeutet, dass Sie der Gleichung »Je bekannter ein Werk, desto ausgetretener die Interpretationspfade«, nicht zustimmen würden.

JK So ausgetreten können die Pfade gar nicht sein, dass es nicht Raum für Neues gibt. Wichtig ist für uns Interpretinnen und Interpreten, offen und neugierig zu bleiben. Wenn ich jetzt in die Wiener Inszenierung des *Wozzeck* einsteige, werde ich mit einer anderen Sichtweise konfrontiert sein als zuvor in der Inszenierung desselben Stücks in Paris. Ich werde mir Fragen stellen, wie diese andere Erzählweise der Geschichte von meiner Seite aus am besten umzusetzen sei und dabei vielleicht überraschende Aspekte kennen lernen. Aber selbst innerhalb derselben Inszenierung reicht schon eine andere Partnerin auf der Bühne, eine neue zwischenmenschliche Chemie, um einige Vorzeichen und damit die Interpretation zu verändern. Das macht ja meinen Beruf für mich so liebenswert.

Wozzecks Ausspruch »Der Mensch ist ein Abgrund, es schwindelt Einem, wenn man hinunterschaut« zeigt eine gewisse Verwandtschaft zu Hofmannsthals »Die Welt ist dumm, gemein und schlecht« aus dem Jedermann. Stehen solche Sätze nicht im Gegensatz zur Utopie der gesellschaftsveränderten Kraft des Theaters?

JK Ich fürchte, dass diese Sätze sehr wahr sind und die Hoffnung, dass eine Aufführung die Welt im Großen verbessern könnte, eben Utopie bleibt. Andererseits gibt es immer Menschen im Publikum, die nicht die Unterhaltung allein im Blickfeld haben, die sich von einzelnen Momenten während der Vorstellung anrühren lassen, die die Katharsis eines Opernabends dazu bringt, über Themen nachzudenken, die sie bis dahin noch nicht beschäftigt haben. So manche potentielle schlechte Erfahrung, die einem erst die Augen für bestimmte Probleme öffnet, könnte durch das Miterleben einer Aufführung eventuell umgangen werden. Zumindest im Kleinen ist also Veränderung durch die Kunst ein Stück weit möglich.

Theater als Substitut für die raue Wirklichkeit also.
JK Absolut! Daher ist es auch die Pflicht der Theater, den Unkenrufen vom aktuellen Publikumschwund zum Trotz, alles zu unternehmen, um immer neue Teile der Gesellschaft für sich zu gewinnen.

Sind Sie selbst gelegentlich noch Publikum? Sie kennen den Betrieb hinter den Kulissen, die Leistungen von Kollegen werden Sie automatisch einer fachlichen Beurteilung unterziehen – kann Ihnen eine Aufführung noch ans Herz gehen?

JK Was Sie sagen, stimmt: Ich kenne die Welt hinter der Bühne und ich höre Sängerinnen und Sängern anders zu als die meisten im Zuschauerraum. Trotzdem hat sich in mir – glücklicherweise – meine ursprüngliche Liebe zum Theater erhalten. Und selbst von einem sogenannten schlechten Abend, also einer qualitativ mäßigen Aufführung, können wir zumindest lernen, was anders gemacht werden sollte. Da ich möglichst viel Zeit mit unserem einjährigen Sohn verbringen möchte, habe ich den Vorstellungskonsum derzeit etwas eingeschränkt. Aber in absehbarer Zeit werde ich mein früheres Pensum, mindestens zweimal die Woche ein Schauspiel oder eine Oper zu besuchen, wohl wieder erreichen.

WOZZECK

29. März / 1. & 5. April 2023

Musikalische Leitung Philippe Jordan

Inszenierung Simon Stone Bühne Bob Cousins

Kostüme Alice Babidge & Fauve Ryckebusch

Licht James Farncombe

Mit u.a. Johannes Martin Kränzle / Sean Panikkar /

Jörg Schneider / Dmitry Belosselskiy /

Sara Jakubiak / Daniel Jenz



DER *prägende* MOMENT

KS NINA STEMME

Spricht man über frühe Erlebnisse professioneller Musikerinnen und Musiker, erfährt man meist von sehr beeindruckenden, einschlagenden und alles überstrahlenden Augenblicken. Bei mir hat es anders angefangen. Als kleines Kind, also viele, viele Jahre, bevor mir überhaupt nur ein Gedanke an den Beruf der Sängerin in den Sinn kam, besuchte ich zum ersten Mal eine Opernvorstellung: *La bohème* an der Oper in Stockholm. Ich war sechs Jahre alt und verstand die Handlung nicht so richtig – und doch hat mich die Geschichte auf der Bühne immerhin so bewegt, dass ich mich bis heute daran erinnern kann. Doch wirklich einschneidend, so, dass sich in mir der Wunsch, Musikerin zu werden, entzündet hätte – das war der Abend nicht. Nicht anders das erste Konzert, das ich mit meinem Vater besuchte: es langweilte mich, um ehrlich zu sein, ein wenig. Andrés Segovia musizierte, heute kann ich sein wunderschönes Spiel schätzen, doch damals war ich nur erstaunt, wie man mit einer einzigen Gitarre einen ganzen Saal akustisch füllen kann.

Tatsächlich prägend wurde es etwas später, als ich im hölzernen Cirkus-Saal in Stockholm Vater und Sohn Oistrach erlebte. Damals, obwohl ich mein Geigenstudium noch gar nicht begonnen hatte, fing ich an, etwas von dem Zauber und dem Geheimnis der Musik zu begreifen.

Etliche Jahre danach stand ich zum ersten Mal selbst auf einer Bühne. Ich sang im Chor in Carl Orffs *Der Mond* und war – fälschlicherweise – überzeugt, dass mich ohnedies keiner sähe. Aber an diesem Abend hat es mich gepackt: Ich fühlte, wie schön es ist, gemeinsam, im Chor, auf einer Bühne zu singen, und ich fühlte: eine unglaubliche Freiheit. Zuvor musste ich beim Vorsingen noch versprechen, ja

niemals Oper zu singen, weil diese angeblich so gefährlich für die Stimme wäre. Und ich erinnere mich an unseren Chorleiter, der uns so sanft und vorsichtig eingesungen hat. Ich würde sagen, dass damals etwas in mir erweckt wurde.

Wieder einige Zeit später: Ich absolvierte in den USA, in der Highschool ein Vorsingen für den *All Virginia State Chorus* und stand förmlich unter Schock, als ich das Ergebnis erfuhr: von 2000 Studentinnen und Studenten hatte ich die zweithöchste Punkteanzahl errungen. Dabei dachte ich doch stets, dass ich eine hässliche Stimme hätte... In einem kleinen Konzert der städtischen Musikschule sang ich damals erstmals einen, von einer Gitarre begleiteten, Soloabend. Eine Entdeckung für mich! Wie nahe man einem Publikum kommen kann und wie eng der Kontakt mit den Zuhörerinnen und Zuhörern ist! Und dass ich als Solistin einfach etwas zu erzählen habe! Doch noch immer stand meine Zukunft als Sängerin nicht fest, nicht einmal, als ich beim Operalia-Wettbewerb 1993 antrat. Ich tat es, weil ich die Musik so liebte, nicht, weil ich an einen Sieg glaubte. Doch dann, als ich Elsas »Einsam in trüben Tagen« sang, da prägte sich mir das Bild dieses wunderbaren Saals des Palais Garnier, mit seiner außergewöhnlichen Decke, tatsächlich intensiv ein – und ich habe es lange in meinem Herzen getragen. Es gab mir Mut, den Weg, der nun vor mir lag, zu meistern.

→ Nina Stemme singt im März ein Solistenkonzert mit Werken von Richard Wagner, Sigurd von Koch, Gustav Mahler und Kurt Weill. Im April ist sie als Ortrud (*Lohengrin*) zu hören.

PINNWAND

<h2>GEBURTSTAGE</h2> <p>2. März → KS Adrienne Pieczonka (60) Simon Estes (85) 6. März → Petra Maria Schnitzer (60) 7. März → Pier Giorgio Morandi (65) 10. März. → Alfred Oberzaucher (75) 15. März → Oskar Hillebrandt (80) 20. März → Heikki Siukola (80) 29. März → Günter Missenhardt (85) Kasper Holten (50)</p>	<p>heraus. 2002 folgte schließlich die gefeierte Uraufführung des <i>Riesen vom Steinfeld</i> – eines Auftragswerkes der Wiener Staatsoper an Friedrich Cerha und den Librettisten Peter Turrini.</p>	<p>26. März, 15.05 → Ö1 Das Wiener Staatsopernmagazin Ausschnitte aus aktuellen Aufführungen der Wiener Staatsoper <i>Mit Michael Blees</i></p>
<h2>TODESFALLE</h2> <p>Die Wiener Sopranistin ungarischer Abstammung, Melitta Muszely, verstarb am 18. Jänner 2023 im Alter von 95 Jahren. An der Wiener Staatsoper sang sie Mozart (<i>Donna Elvira</i>, <i>Susanna</i>, <i>Pamina</i>), <i>Rosenkavalier</i>-Sophie, <i>Violetta</i>, <i>Marzelline</i>, <i>Rosalinde</i> und <i>Marie</i> in <i>Smetanas Verkaufter Braut</i>.</p>	<p>7. März, 10.05 → Ö1 Simon Estes zum 85. Geburtstag <i>Mit Robert Fontane</i></p> <p>9. März, 14.05 → Ö1 Erinnerungen an Leonie Rysanek <i>Mit Chris Tina Tengel</i></p>	<p>TANZPODIUM: BALLET FÜR DAS 21. JAHRHUNDERT</p>
<p>Am 2. Februar verstarb der 1944 in Lübeck geborene Dirigent und langjährige Musikdirektor der Vereinigten Bühnen Wien Caspar Richter, der an der Wiener Staatsoper zwischen 1982 und 1991 neben <i>Wozzeck</i> und <i>Il barbiere di Siviglia</i> vor allem Ballettabende dirigierte, u.a. 30-mal <i>Die Puppenfee</i> sowie zahlreiche Vorstellungen von <i>La Fille mal gardée</i>, <i>Schwanensee</i> und <i>Der Nussknacker</i>.</p>	<p>11. März, 18.30 → Ö1 LE NOZZE DI FIGARO (Mozart) <i>Musikalische Leitung</i> Jordan <i>Inszenierung</i> Barrie Kosky <i>Mit Müller / Fang / Nolz / Houtzeel / Kutrowatz- Schuen / Kellner / Lovell / Giovannini / Bankl</i></p> <p>Chor und Orchester der Wr. Staatsoper Live-Übertragung der Premiere aus der Wiener Staatsoper</p>	<p>Das Tanzpodium <i>Ballett für das 21. Jahrhundert</i> fragt in einer Podiumsdiskussion nach Perspektiven des Balletts als Kunst der Gegenwart und den Stellenwert von Tanz in der Stadt Wien und ihrer Umgebung. Als Mitwirkende haben Bettina Masuch (Künstlerische Leitung Festspielhaus Sankt Pölten), Bettina Kogler (Künstlerische Leitung Tanzquartier Wien), Roma Janus (Künstlerische Leitung Tanz am Landestheater Linz) und Martin Schläpfer (Direktor & Chefchoreograph Wiener Staatsballett) zugesagt.</p>
<p>Der deutsche Regisseur und mehrfache Intendant Jürgen Flimm ist am 4. Februar 2023 im 82. Lebensjahr verstorben. An der Wiener Staatsoper zeichnete er für die Inszenierungen von <i>Der ferne Klang</i> (1991), <i>Roméo et Juliette</i> (2001), <i>Der Riese vom Steinfeld</i> (2002) und <i>La clemenza di Tito</i> (2012) verantwortlich.</p>	<p>11. März, 14.00 → radioklassik Per Opera ad astra IL RITORNO D'ULISSE IN PATRIA (Monteverdi)</p> <p>12. März, 15.05 → Ö1 Adrienne Pieczonka zum 60. Geburtstag <i>Mit Michael Blees</i></p>	<p>18. März 2023, 15 Uhr, Gustav Mahler-Saal</p> <p>FREUNDESKREIS WIENER STAATSBALLETT</p>
<p>Drei Tage vor seinem 97. Geburtstags ist der österreichische Komponist, Dirigent, Geiger und Pädagoge Friederich Cerha am 14. Februar 2023 in Wien verstorben. Seine auf Brechts Drama basierende Oper <i>Baal</i> wurde 1981, unmittelbar nach der Salzburger Uraufführung an das Haus am Ring übernommen, bei der Wiener Erstaufführung seines <i>Rattenfängers</i> stand der Komponist sogar selbst am Pult. 1983 kam die von Cerha vervollständigte Version von Bergs <i>Lulu</i>, vier Jahre nachdem sie in Paris vorgestellt worden war, erstmals an der Wiener Staatsoper</p>	<p>13. März, 11.00 → radioklassik RUBATO Paul Halwax live – philharmonic Brass</p> <p>14. März, 11.00 → radioklassik RUBATO Die neue CD von Rachel Willis-Sørensen</p> <p>17. März, 21.20 → ORF 2 / 21.40 → ARTE LE NOZZE DI FIGARO (Mozart) aus der Wiener Staatsoper → Besetzung siehe 11. März</p> <p>21. MÄRZ, 10.05 → Ö1 Erinnerung an Melitta Muszely <i>Mit Michael Blees</i></p>	<p>Für die Mitglieder des Freundeskreis Wiener Staatsballett öffnet die Ballettakademie der Wiener Staatsoper am 17. März 2023 ihre Türen: Direktorin Christiana Stefanou stellt den Lehrplan, die Unterrichtsmethoden und Gesundheitskonzeption in der Ausbildung sowie das Programm der Matinee am 1. Mai in der Wiener Staatsoper vor. Nach einer Stärkung mit Gebäck und Kaffee des Akademie-Sponsors Ströck folgt im Noverre-Saal ein Probenbesuch. Wenn auch Sie an solchen Veranstaltungen interessiert sind und das Wiener Staatsballett unterstützen möchten, finden Sie weitere Informationen hier: → wiener-staatsoper.at/freundeskreis-wiener-staatsballett</p> <p>Ströck</p>

EINBLICKE

Viele Zuschauerinnen und Zuschauer schätzen die von Direktor Bogdan Roščić moderierten Einführungsmatineen zu den Premieren, die jeweils an einem Sonntagvormittag im Großen Haus stattfinden, besonders. In ungefähr 90 Minuten kommen dabei zentrale Aspekte eines Premierenwerks zur Sprache, wobei die szenische und musikalische Konzeption der Neuproduktion natürlich besonderes Gewicht erhält. In Gesprächen und Interviews berichten Mitwirkende der Premiere über ihre Rollenbilder und ihre Gedanken zu den Figuren, musikalische Einlagen runden das Bild ab. So entfaltet sich eine Wissenslandkarte des Opernterrains, durch die der eigentliche Besuch der Vorstellung größere Tiefenschärfe erhält.

Im März gibt es gleich zwei Einführungsmatineen: Am 5. März zu *Le nozze di Figaro* und am 26. März zu *Il ritorno d'Ulisse in patria* (jeweils 11 Uhr).

Ein voller Gustav Mahler-Saal, ein hochinteressiertes Publikum, das mit Begeisterung dabei war und ein intensiv geführtes Gespräch, das das künstlerische Panoptikum eines Theatermachers zeigte: das war das *Regieportrait Cyril Teste*, das im Vorfeld zur *Salome*-Premiere stattfand. Chefdramaturg Sergio Morabito sprach dabei mit dem französischen Regisseur über seine Arbeitsweise, seinen Zugang zu Werken – und natürlich ging es auch um die Neuproduktion. Genau das will das Gesprächs-Format *Regieportrait*: eine fein geführte Auseinandersetzung mit den Premieren-Regisseurinnen und -Regisseuren, die Einblicke in die Werkstatt gibt und neue Sichtweise öffnet. Es geht also um den künstlerischen Weg sowie zentrale Arbeiten eines Künstlers, die auch in ausgewählten Video-Sequenzen präsentiert werden. Am 25. März um 15 Uhr ist das künstlerische Terzett Jossi Wieler, Sergio Morabito und Anna Viebrock zu erleben, das im April die Staatsopern-Erstaufführung von Claudio Monteverdis *Il ritorno d'Ulisse in patria* auf die Bühne bringt.

→ Für Abonnentinnen und Abonnenten, Newsletter-Empfängerinnen und -Empfänger, für das U27-Publikum sowie für Mitglieder des Offiziellen Freundeskreises der Wiener Staatsoper ist der Besuch der Einführungsmatineen und des *Regieportraits* kostenlos.

→ Regieportraits
zum Nachschauen:



Cyril Teste



Barrie Kosky

Produktionssponsoren

Le nozze di Figaro



La cenerentola



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
MÄRZ 2023
WIENER STAATSOPER
SAISON 2022/23
ERSCHEINUNGSWEISE: MONATLICH

HERAUSGEBER
Wiener Staatsoper GmbH

DIREKTOR
Dr. Bogdan Roščić

KAUFMÄNNISCHE
GESCHÄFTSFÜHRERIN
Dr. Petra Bohuslav

MUSIKDIREKTOR
Philippe Jordan

BALLETTDIREKTOR
Martin Schläpfer

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

GESTALTUNG & KONZEPT
Fons Hickmann M23, Berlin

LAYOUT & SATZ
Irene Neubert

BILDNACHWEISE
Coverfoto: Peter Mayr

DRUCK
Print Alliance HAV Produktions GmbH,
Bad Vöslau

REDAKTIONSSCHLUSS
für dieses Heft: 23. Februar 2023 /
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

MARZ 2023

1	Mi	Ballett 19.30 – 21.30	LIEBESLIEDER → Frédéric Chopin / Henryk M. Górecki / Johannes Brahms	OTHER DANCES <i>Choreographie Robbins Mit Kang – Dato Klavier Nosrati</i> CONCERTO <i>Choreographie Childs</i> LIEBESLIEDER WALZER <i>Choreographie Balanchine Mit Papava / Dvořák / Hashimoto / Avraam – Menha / Ferreira / Vandervelde / Kimoto Gesang Tonca / Maitland – Amako / Kazakov Klavier Hopkins / Restier</i>	© / 9 / U27 / Ö1 / WE
2	Do	Oper 19.00 – 21.45	FIDELIO → Ludwig van Beethoven	Musikalische Leitung Kober Inszenierung Schenk <i>Mit Kampe / Zámečníková – Jovanovich / Schmeckenbecher / Fischesser / Jenz / Häßler</i>	Ⓐ / 17 / U27
3	Fr	Oper 19.00 – 22.00	LA CENERENTOLA → Gioachino Rossini	Musikalische Leitung Montanari Inszenierung Bechtolf <i>Mit Berzhanskaya / Nazarova / Neuhaus – Korchak / Arivony / Spagnoli / Tagliavini</i>	Ⓐ / ZKO / Ö1 / BTC
4	Sa	Konzert 15.00 – 16.00	STUDIOKONZERT 2	Mit Mitglieder des Opernstudios → Veranstaltung findet im Gustav Mahler-Saal statt	Ⓛ
		16.00 – 17.30	OPEN CLASS**	Balletttraining zum Mitmachen Leitung Colombe → Die Open Class findet im Nurejew-Saal der Ballettakademie der Wiener Staatsoper statt (Einheitspreis € 20.-)	
		Oper 19.00 – 21.45	FIDELIO → Ludwig van Beethoven	→ Besetzung wie am 2. März	Ⓐ
5	So	11.00 – 12.30	EINFÜHRUNGSMATINEE	LE NOZZE DI FIGARO <i>Moderation Roščić Mit Mitwirkende der Premiere</i>	M
		Oper 19.00 – 22.00	LA CENERENTOLA → Gioachino Rossini	→ Besetzung wie am 3. März	Ⓐ / 21 / U27 / Ö1
6	Mo	Ballett 19.30 – 21.30	LIEBESLIEDER → Frédéric Chopin / Henryk M. Górecki / Johannes Brahms	→ Besetzung wie am 1. März	© / U27 / ZB7H / Ö1 / WE
7	Di	Oper 19.30 – 22.00	L'ELISIR D'AMORE → Gaetano Donizetti	Musikalische Leitung Montanari <i>Nach einer Inszenierung von Schenk Mit Mkhitaryan – Tonca – Demuro / Unterreiner / Schrott</i>	Ⓐ / 2 / U27
8	Mi	Kinderoper 10.30 – 12.00	DIE ENTFÜHRUNG INS ZAUBERREICH*	Musikalische Leitung Hopkins Inszenierung Blum → Wanderoper durch das Gebäude der Wiener Staatsoper	ⓧ
		Oper 19.00 – 22.00	LA CENERENTOLA → Gioachino Rossini	→ Besetzung wie am 3. März	Ⓐ / 10 / Ö1
9	Do	Ballett 19.30 – 21.30	LIEBESLIEDER → Frédéric Chopin / Henryk M. Górecki / Johannes Brahms	→ Besetzung wie am 1. März	© / 18 / U27 / Ö1 / WE
10	Fr	Oper 19.30 – 22.00	L'ELISIR D'AMORE → Gaetano Donizetti	→ Besetzung wie am 7. März	Ⓐ
11	Sa	14.00 – 15.00	DIALOG AM LöWENSOFA	WAS MACHT MUSIK MIT UNS? → Die Veranstaltung findet exklusiv für den Offiziellen Freundeskreis der Wiener Staatsoper statt	
		Oper 18.30 – 22.00	PREMIERE LE NOZZE DI FIGARO → Wolfgang Amadeus Mozart	Musikalische Leitung Jordan Inszenierung Kosky <i>Bühne Didwizsus Kostüme Behr Licht Evin Mit Müller / Fang / Nolz / Houtzel / Kutrowatz – Schuen / Kellner / Lovell / Giovannini / Cerny / Bankl</i>	Ⓐ / WE
12	So	13.00 – 15.00	DANCE MOVIES	NUREJEW, THE WHITE CROW Zu Rudolf Nurejews 85. Geburtstag → Veranstaltung findet im Filmhaus am Spittelberg (Spittelberggasse 3, 1070 Wien) statt. Tickets zu 9 € über → <i>filmcasino.at</i>	Ⓐ / 22 / Ö1
		Oper 18.30 – 21.30	LA CENERENTOLA → Gioachino Rossini	→ Besetzung wie am 3. März	Ⓐ / 22 / Ö1

* DIE ENTFÜHRUNG INS ZAUBERREICH: weitere Termine am 14. / 20. & 21. März 2023 jeweils von 10.30 – 12 Uhr /
12. & 19. März von 11 Uhr – 12.30

** OPEN CLASS (Leitung Colombe / Vizcayo / Schläpfer): weitere Termine am 11. / 18. & 25. März 16 – 17.30 Uhr

13	Mo	Oper 18.30 – 22.00	LE NOZZE DI FIGARO → Wolfgang Amadeus Mozart	→ Besetzung wie am 11. März	© / 15 / WE
14	Di	Oper 19.00 – 22.00	EUGEN ONEGIN → Piotr I. Tschaikowski	Musikalische Leitung Hanus Inszenierung & Bühne Tcherniakov Mit Car / Barakova / Manistina / Zaremba – Dupuis / Ayón Rivas / Ivashchenko / Dumitrescu	Ⓐ / 3 / U27 / Ö1 / WE
15	Mi	Oper 19.00 – 22.30	LE NOZZE DI FIGARO → Wolfgang Amadeus Mozart	→ Besetzung wie am 11. März	G / MZ / WE
16	Do	Ballett 19.00 – 21.15	LA FILLE MAL GARDÉE → Ferdinand Hérold / John Lanchbery	Choreographie Ashton Musikalische Leitung Witt Bühne & Kostüme Lancaster Licht Gasquet Einstudierung Lesage Mit Hashimoto – Dato / Garcia Torres / Fourés / Ensemble Wiener Staatsballett & Jugendkompanie	© / 19 / U27 / Ö1
17	Fr	Oper 19.00 – 22.30	LE NOZZE DI FIGARO → Wolfgang Amadeus Mozart	→ Besetzung wie am 11. März	© / 7 / WE
18	Sa	15.00 – 16.30	TANZPODIUM: BALLETT FÜR DAS 21. JAHRHUNDERT	Podiumsgespräch mit Roma Janus, Bettina Kogler, Bettina Masuch, Martin Schläpfer u.a. → Veranstaltung findet im Gustav Mahler-Saal statt.	⌚ BTC / WE
		Oper 19.00 – 22.00	EUGEN ONEGIN → Piotr I. Tschaikowski	→ Besetzung wie am 14. März	Ⓐ / Ö1 / BTC / WE
19	So	Oper 14.00 – 17.30	LE NOZZE DI FIGARO → Wolfgang Amadeus Mozart	→ Besetzung wie am 11. März	© / U27 / WE
21	Di	Konzert 20.00 – 22.00	SOLISTENKONZERT	Mit Nina Stemme Klavier Magnus Svensson	®, ZGS / U27
22	Mi	Oper 19.00 – 22.00	EUGEN ONEGIN → Piotr I. Tschaikowski	→ Besetzung wie am 14. März	Ⓐ / 12 / Ö1 / WE
23	Do	Oper 19.00 – 22.30	LE NOZZE DI FIGARO → Wolfgang Amadeus Mozart	→ Besetzung wie am 11. März	© / ZNP / WE
24	Fr	Oper 19.00 – 22.00	EUGEN ONEGIN → Piotr I. Tschaikowski	→ Besetzung wie am 14. März	Ⓐ / WEZ / Ö1 / WE
25	Sa	Konzert 11.00 – 13.00	KAMMERMUSIK DER WR. PHILHARMONIKER 6	Mit Traxler / Götsch / Janeschitz → Veranstaltung findet im Gustav Mahler-Saal statt	®, KMZ
		15.00 – 16.00	REGIEPORTRAIT	Mit Wieler / Morabito / Viebrock	
		Oper 19.00 – 21.45	TOSCA → Giacomo Puccini	Musikalische Leitung Armiliato Inszenierung Wallmann Mit Stoyanova – Fabiano / Salsi / Unterreiner / Bankl / Giovannini / Kammerer / Pelz	Ⓐ / Ö1
26	So	11.00 – 12.30	EINFÜHRUNGSMATINEE	IL RITORNO D'ULISSE IN PATRIA Moderation Roščić Mit Mitwirkende der Premiere	M
		Oper 18.00 – 21.30	LE NOZZE DI FIGARO → Wolfgang Amadeus Mozart	→ Besetzung wie am 11. März	© / 24 / WE
27	Mo	Ballett 19.30 – 21.45	LA FILLE MAL GARDÉE → Ferdinand Hérold / John Lanchbery	→ In dieser Vorstellung dirigiert Guillermo García Calvo. Javier González Cabrera tanzt den Alain. Die übrige Besetzung wie am 16. März	© / 13 / U27 / Ö1
28	Di	Oper 19.30 – 22.15	TOSCA → Giacomo Puccini	→ Besetzung wie am 25. März	Ⓐ / 1 / Ö1
29	Mi	Oper 19.00 – 20.45	WOZZECK	Musikalische Leitung Jordan Inszenierung Stone Mit Jakubiak / Bohinec – Kränzle / Panikkar / Jenz / J. Schneider / Belosselskiy / Kellner / Astakhov / Giovannini	⌚ / 11 / U27 / WE
30	Do	Ballett 19.30 – 21.45	LA FILLE MAL GARDÉE → Ferdinand Hérold / John Lanchbery	→ In dieser Vorstellung dirigiert Guillermo García Calvo. Javier González Cabrera tanzt den Alain. Die übrige Besetzung wie am 16. März	© / ZBF / U27 / Ö1 / BTC
31	Fr	Oper 19.30 – 22.15	TOSCA → Giacomo Puccini	→ Besetzung wie am 25. März	Ⓐ / 5 / Ö1

LEGENDE

Ⓐ	Preise A	WE	Werkeinführung	MZ	Mozart-Zyklus	
U27	unter 27	ZKO	Zyklus Komische Opern	ZGS	Zyklus Große Stimmen	ZB7H Zyklus Ballett: Im siebten
24	Abo	KMZ	Kammermusik-Zyklus	WEZ	Weihnachtszyklus	Himmel
Ö1	Öl-Ermäßigung	ZNP	Zyklus Neuproduktionen	ZBF	Zyklus Ballett: Familie	BTC BundestheaterCard

OPERNRING ZWEI



AGNONA
ALBERTA FERRETTI
BALDININI
BARBARA BUI
CAROLINA HERRERA
CASADEI
DIANE VON FÜRSTENBERG
DOMREBEL MONTREAL
ELIE SAAB
ELISABETTA FRANCHI
EMANUEL UNGARO
ICEBERG
IRIS VON ARNIM
JENNY PACKHAM
JITROIS PARIS
KITON
LANCEL
LEOLIN
LINDA FARROW
MARY KATRANTZOU
MOSCHINO COUTURE
OSCAR DE LA RENTA
PAUL SMITH
PORTS1961
RALPH LAUREN
SALVATORE FERRAGAMO
SLY010
TALBOT RUNHOF
VIVIENNE WESTWOOD
ZUHAIR MURAD
AND MANY MORE ...

Popp & Kretschmer

multibrandstore



GO AND GET IT IN VIENNA AND 24/7 ONLINE

www.popp-kretschmer.at

STORE VIENNA Kärntnerstraße 51 1010 Vienna OPENING HOURS Mo–Fr 10:00–18:30 Sa 10:00–18:00



Der günstigste Weg in die Staatsoper

Es gibt
wieder Abos
*Jetzt buchen –
bis zu 30%
sparen!*

Generalsponsoren
der Wiener Staatsoper



Informationen unter
→ wiener-staatsoper.at/abo



 UNIQA

gemeinsam besser leben

Wertvolles besser schützen.

UNIQA Kunstversicherung

artuniqa.at

Werbung



Kunst ist Teil unserer Kultur.

Wir haben verstanden. #responsiblebanking



Durch unser Engagement unterstützen und fördern wir sowohl etablierte Kulturinstitutionen als auch junge Talente und neue Initiativen. So stärken wir größtmögliche Vielfalt in Kunst und Kultur in unseren Heimmärkten – in Österreich sowie Zentral- und Osteuropa.

LORTZING IN LEIPZIG

OPERNREISE VOM 9. BIS 12. JUNI 2023



Albert Lortzing, im 19. Jahrhundert ein bedeutender deutscher Opernkomponist, verbrachte zwölferfolgreiche Jahre in Leipzig. Wie kein anderer seiner Zeit verstand er es, Geschichten der Märchenwelt nah an die Menschen und deren Alltag zu führen.



DIE OPERN »UNDINE« UND »DER WILDSCHÜTZ«

»Undine« gehörte nach ihrer Uraufführung 1845 ein Jahrhundert lang zu den Blockbuster des Opernbetriebes. Dieses heute sehr selten gespielte Juwel erleben Sie exklusiv an der Oper Leipzig. Lortzings Werk istträumerisch, lustig, tragisch und melancholisch zugleich und stellt die Frage: Wie viel ist der Mensch eigentlich bereit aufzugeben, um zur Gesellschaft dazuzugehören?

Als Meisterstück unter den Musikkomedien Lortzings ist »Der Wildschütz« in Leipzig beheimatet, denn hier wurde das Stück vor 180 Jahren uraufgeführt. Trotz der gesellschaftlichen Seitenhiebe auf den Adel kommt die romantische Komödie mit Verkleidungen, Verwechlungen und Rollenspielen stets heiter und locker daher.



OPER LEIPZIG – EIN TRADITIONSHAUS MITTEN IN EUROPA

Im Jahr 1693 gegründet, ist die Leipziger Oper das drittälteste bürgerliche Opernhaus Europas und blickt voller Stolz auf eine mittlerweile über 325-jährige Tradition zurück. Mit dem Gewandhausorchester ist ein Ensemble von Weltruhm ständiger musikalischer Begleiter der Oper Leipzig.

MUSIKREISE »LORTZING-WOCHENENDE« IN LEIPZIG

Termin: 9. bis 12. Juni 2023

- 3 x Übernachtung inkl. Frühstück im Hotel
- Stadtrundgang »Musikstadt von Weltruhm – Ein Spaziergang auf der Leipziger Notenspur«
- Geführte Motorbootfahrt durch die Wasserstadt Leipzig
- Eintrittskarte für die Lortzing-Oper »Undine« am 10.6.2023 im Leipziger Opernhaus und für die Lortzing-Oper »Der Wildschütz« am 11.6.2023 in der Musikalischen Komödie Leipzig
- Führung »Hinter die Kulissen« im Leipziger Opernhaus
- Abendessen im historischen Gasthaus Barthels Hof

Preis pro Person im DZ: 599,00 €

(EZ-Zuschlag: 150,00 €)

Informationen und Buchungen unter:

www.leipzig.travel/reiseangebote,
incoming@ltm-leipzig.de oder +49 (0) 341 7104-275

In Kooperation mit:

Deutschland
Das ReiseLand

SACHSEN LAND VON WELT.

LEIPZIG REGION

OPER
LEIPZIG