

OPERNRING ZWEI



Kate Lindsey singt Nerone
in Monteverdis Meisterwerk
L'incoronazione di Poppea

Das Monatsmagazin der Wiener Staatsoper → №5/Mai 2021

PREMIERE »L'INCORONAZIONE DI POPPEA« → ab S. 3 WAS SICH
MARGUERITE UND MÉPHISTOPHÉLÈS ZU SAGEN HABEN → S. 18

NEUEINSTUDIERUNG »A SUITE OF DANCES« → S. 26
»DER BARBIER FÜR KINDER« → S. 32 JUGEND-PODCAST OPERNSTOFF → S. 46

WIENER
STAATSOPER





UNSERE ENERGIE FÜR DAS, WAS UNS BEWEGT.

Die OMV unterstützt die Wiener Staatsoper schon seit langem als Generalsponsor und wir sind stolz, diese herausragende österreichische Kulturinstitution in eine neue Ära begleiten zu dürfen. Wir freuen uns mit Ihnen auf bewegende Inszenierungen.

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

3

ÜBER LEICHEN
Anmerkungen zu
L'incoronazione di Poppea

4

EINER, DER DIE ESSENZ
HÖRBAR MACHT
Pablo Heras-Casado
im Gespräch

6

DAS THEATER DES
JAN LAUWERS

8

DAS UNGEWISSE
UMARMEN
Kate Lindsey im Gespräch

10

BEI MIR ÜBERNIMMT
DIE FIGUR DIE FÜHRUNG
Vera-Lotte Boecker im Gespräch

12

BLOSSE KORREKTHEIT
IST LANGWEILIG
*Interview mit dem Sprachcoach
Rita de Letteriis*

14

DIE IN DIE HAUT DES
KOMPONISTEN SCHLÜPFEN
Concentus Musicus Wien

18

ES GEHT IMMER NUR UM
MARGUERITE
*Nicole Car und Adam Palka
im Gespräch*

20

FAST EIN HALBES LEBEN
Dirigent Bertrand de Billy

23

VERWEIGERUNG DER
ÜBEREINSTIMMUNG
*Frank Castorf als
Musiktheater-Regisseur*

26

A SUITE OF DANCES
Ballett

29

DREI FRAGEN
*an den New Yorker Ballettmeister
Jean Pierre Frohlich*

32

ROSSINIS
FARBENFROHE WELT
Der Barbier für Kinder

35

ALLES NUR THEATER?
Was die Katharsis mit uns macht

39

INGWER-KEKSE,
BITTE ZU VERSUCHEN
Michèle Losier im Gespräch

42

GEGENBESUCH
ZURÜCK
IN DIE ZUKÜNFTEN!

45

ABSCHIED VON
CHRISTA LUDWIG

46

OPERNLUST TROTZ
LOCKDOWNFRUST
Der neue Opernpodcast

48

WAS SIE SCHON IMMER
ÜBER OPER UND BALLETT
WISSEN WOLLTEN

GENERALSPONSOREN DER WIENER STAATSSOPER



Verehrtes Publikum!

Es war knapp: Nur drei Wochen blieben uns zwischen der lang ersehnten Nachricht, Sie wieder im Haus am Ring begrüßen zu dürfen und der ersten möglichen Vorstellung nach mehr als einem halben Jahr Lockdown. Es war knapp, aber nicht unmöglich, und so haben wir unseren Spielplan etwas angepasst, um bei der ersten sich bietenden Gelegenheit am 19. Mai öffnen zu können.

Während der langen Schließung haben wir versucht, die Staatsoper lebendig zu erhalten. Wir haben Vorstellungen für Fernsehkameras gespielt, einen Kunst- und Architektur-Rundgang eingerichtet, eine Ausstellung besonders prachtvoller Kostüme aus alten Produktionen gemacht. Es ist viel Herzblut in diese Aktivitäten geflossen, und doch sind wir alle glücklich, diese Zeit nun hinter uns lassen zu können.

In den sechs verbleibenden Wochen dieser Spielzeit können wir ihnen sechs Premieren bieten, vier davon gleich in der ersten Woche: Monteverdis *Poppea* in der Regie von Jan Lauwers mit dem Concentus Musicus Wien – ein Hausdebüt des vielleicht wichtigsten im 20. Jahrhundert gegründeten Orchesters – unter Pablo Heras-Casado sowie mit dem *Barbier für Kinder* die erste Kinderopernpremiere der neuen Direktion am 22. bzw. 24. Mai. Zusätzlich holen wir mit *Carmen* und *Faust* zwei Premieren der vergangenen Monate sozusagen nach – es sind Produktionen, die nur vor Kameras gezeigt werden konnten. Am 26. Juni steht *Tänze Bilder Symphonien* mit der Uraufführung einer neuen Choreografie von Ballettdirektor Martin Schläpfer auf dem Spielplan. Davor noch, am 10. Juni, zeigen wir die Premiere von Verdis *Macbeth* in der Regie von Barrie Kosky, dirigiert von Philippe Jordan und mit Luca Salsi in der Titelrolle sowie Anna Netrebko als Lady Macbeth.

Wir haben diese Saison im September des vorigen Jahres mit einem vollen Spielplan und viel Optimismus begonnen. Seitdem ist viel passiert, aber nach einer für die gesamte Kultur schweren Zeit scheint nun der Optimismus wieder gerechtfertigt – nicht nur, was den Abschluss dieser, sondern auch, was die Präsentation der nächsten Saison betrifft. Wir werden sie am 3. Juni abhalten – im großen Saal, mit internationalen Gästen, Musik und Tanz. Sie sind herzlich eingeladen.

Herzlich,

Bogdan Roščić



MÜNZE
ÖSTERREICH

Hier lagern Sie
Ihr Gold sicher
und versichert:



Eine Anlage in Gold ist sicher. Die Tresorräume der Münze Österreich sind es ebenso. Und genau dort können Sie jetzt Ihr bei der Münze Österreich zukünftig gekauftes Gold einlagern. Mehr Informationen finden Sie auf muenzeoesterreich.at/anlegen/golddepot.



Über LEICHEN

Everything is about sex.

Except sex.

Sex is about power.

Anonym (zitiert von Francis Underwood in
House of cards)

L'incoronazione di Poppea ist das *House of Cards* des 17. Jahrhunderts: ein groß angelegtes, sarkastisches Sittengemälde über den Aufstieg einer Frau zur Kaiserin. Sie – Poppea – ist bereit, für ihre Karriere über Leichen zu gehen – aber alle anderen, auf die sie trifft, sind es auch: Kaiser Nero verstößt seine rechtmäßige Ehefrau Ottavia zugunsten Poppeas, Ottavia zwingt den von ihr abhängigen Ottone zu einem Mordanschlag, Ottono missbraucht die Liebe Drusillas und so weiter und so weiter. Am Ende gibt es einen Toten und viele gesellschaftlich Tote, viele Täter und noch mehr Opfer. Poppea und Nero haben ihr Ziel erreicht, sie sind das neue Kaiserpaar. Aber das kundige Publikum wusste schon 1643, was in den nächsten Staffeln zu erwarten wäre: Die schwangere Poppea stirbt nach einem Fußtritt Neros, und Nero zwingt einen Konsul zum Selbstmord, um dessen Witwe heiraten zu können.

Nicht nur das Geschehen spottet jeder Regel, auch die Erzählweise wirkt regellos wie ein Shakespeare-Drama: Immer neue Figuren treten hinzu oder verschwinden wieder aus der Handlung, Sympathieträger erweisen sich als Verbrecher, Übeltäter gewinnen unsere Sympathie, Nebenfiguren werden zum Star einer Episode. Heute kennen wir solche Erzählweisen aus Fernsehserien. Die Musikwissenschaftlerin Silke Leopold bezeichnete die venezianische Oper des 17. Jahrhunderts hingegen als »Dramaturgie des Tollhauses«.

Und die Musik? Sie folgt jeder Emotion mit der gleichen Präzision, sie zeichnet die erotische Anziehung zwischen Nero und Poppea ebenso hingebungsvoll wie die Verlorenheit der verbannten Ottavia, die unerwiderte und gleichwohl unverbrüchliche Liebe Drusillas ebenso wie die faulen Kompromisse des Staatsphilosophen Seneca. Monteverdis Spätwerk ist ein Wunder: facettenreich, schmerzvoll präzise, unsentimental, unterhaltsam und emotional.



Einer, der die Essenz hörbar macht



Unermüdlich, leidenschaftlich, hoch inspiriert und mit einem enormen Wissen ausgestattet begibt sich der im spanischen Granada geborene Dirigent Pablo Heras-Casado mit jedem Werk auf musikalische Entdeckungsreise. Sein weitgespanntes Repertoire reicht von der Spätrenaissance bis in die Gegenwart – nicht umsonst suchen die bedeutendsten Bühnen und namhaftesten Klangkörper die Zusammenarbeit mit dem vielfach Preisgekrönten. Mit *L'incoronazione di Poppea* debütiert er an der Wiener Staatsoper und beginnt damit den ersten Monteverdi-Zyklus in der Geschichte des Hauses.

Ein Werk aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, aufgeführt im 21. Jahrhundert in einem großen Opernhaus aus dem späten 19. Jahrhundert – dazu unsere heutigen Hörgewohnheiten: Wie geht das alles zusammen?

PHC Um zu begreifen, warum eine *Poppea*, Mozarts *Don Giovanni*, Debussys *Pelléas et Mélisande*, eine Symphonie Anton Bruckners, ein Lied Franz Schuberts und ähnliche Schöpfungen gemeinhin als Meisterwerke gelten, muss man intensiv das historische, gesellschaftliche, politische und geographische Umfeld der jeweiligen Entstehungszeit studieren, also den kulturgeschichtlichen Kontext erkunden.

Dann erst wird es möglich sein, in einem weiteren Schritt zur Essenz, zum Wesentlichen der Komposition vorzudringen, jene Aspekte auszumachen, die für die damaligen Zuschauer revolutionär, unerwartet, epochal neuartig, ja sogar schockierend gewesen sein müssen. Was hat denn aus dem großen Ozean der künstlerischen Evokationen, gleich welcher Disziplin, die Jahrhunderte überdauert? Werke, die nicht dem Mainstream gefolgt sind, mit denen neue Wege beschritten wurden. Regelwidrige Dissonanzen beispielsweise, ungewohnte Harmoniefolgen konnten Partituren einen besonderen Nimbus verleihen, eine verstörende Pinselführung der Entwicklung der Malerei eine Wendung geben. Der heutige Interpret der Opern- und Konzertliteratur hat daher dieses ehemals Schockierende, Revolutionäre in das Heute zu transformieren, er muss es dem jetzigen Publikum erfahrbar machen. Dazu kommt, dass es zur Zeit Monteverdis die Idee eines in allen Details fertig abgeschlossenen Musikwerkes noch nicht gab. Besetzungen – sowohl unter den Sängern als auch unter den Musikern – konnten sich von einer Wiederaufnahme zur nächsten ändern, die einzelnen Aufführungsorte zeigten hinsichtlich der akustischen und räumlichen Gegebenheiten große Unterschiede. Dementsprechend passten die Komponisten ihre Werke an die gegebenen Koordinaten an beziehungsweise ließen von Anfang an vieles offen. Man war, mit anderen Worten, extrem flexibel. Monteverdi hätte selbstverständlich für ein wunderbares Theater wie die Wiener Staatsoper Adaptionen durchgeführt respektive die vorhandenen Möglichkeiten genutzt. Und genau in diesem Geist versuchen wir, die Produktion unserer *Poppea* zu realisieren.

Das erklärt auch, warum hier ein deutlich größer besetztes Orchester spielen wird als bei der Uraufführung.

PHC Ist das so? Wir wissen, dass Monteverdi für Aufführungen seiner Sakralwerke im riesigen Markusdom große Ensembles engagierte, alle Instrumente herbeischaffen ließ, die greifbar waren, neue ankaufte, Stimmen im Orchester verdoppelte. Wir wissen ferner, dass die Uraufführungsbühne der *L'incoronazione di Poppea* – das Teatro Santi Giovanni e Paolo in Venedig – gut 900 Sitzplätze umfasste, somit zu den größten seiner Art zählte. Die Partitur gibt uns keine Auskunft über die tatsächliche Orchestergröße, aber warum hätte sich Monteverdi in so einem großen Theaterraum mit einer Kammerbesetzung zufrieden gegeben, wenn er es schon in einer Kirche nicht an Opulenz fehlten ließ?

Die Partitur gibt auch keine Auskunft über die konkrete Instrumentation.

PHC Wie schon gesagt, dem Variationsreichtum waren zu Monteverdis Zeiten keinerlei Grenzen gesetzt. Wichtig war lediglich, dass die Grundidee erhalten blieb. Und das gilt auch für die aktuelle Produktion, für die ebenfalls in einem spannenden, kreativen Prozess, erst während der Probenarbeit, die endgültigen Entscheidungen bezüglich der Instrumentation getroffen werden: abhängig vom Raum, dem dramatischen Fluss, reagierend auf die Inszenierung, im Zusammenspiel mit den Sängerinnen und Sängern, dem Orchester – hier muss eine Instrumentengruppe schwerer besetzt werden, dort bedarf es einer größeren Transparenz usw. Aber natürlich immer basierend auf unseren historischen Kenntnissen und im Sinne der Essenz des Stücks, der Szene, der Musiknummer.

Wie geht man damit um, dass zwei unterschiedliche Quellen für die Partitur existieren?

PHC ... und beide sind nur Abschriften von Kopistenhand. Aber noch einmal: Im damaligen Verständnis gab es keine Partituren, die sakrosankt und unveränderbar waren. Für uns bedeutet es eine Bereicherung, auf unterschiedliche Aufführungsversionen zurückgreifen zu können. Für die aktuelle Produktion haben wir eine eigene Wiener Mischfassung erstellt.

Und wie sieht es mit der Tempowahl aus? Bedarf es einer genauen Tempo-Architektur wie in einer Wagner-Oper, in der alle Teile zueinander in Beziehung stehen?

PHC Jede einzelne Szene hat ihren eigenen durchgehenden Puls, selbst wenn die Metrik, die Stilart wechselt, die Grenzen zwischen den Formen wie etwa Arietta, Rezitativ, Ritornell durchlässig sind. Und dieser Puls darf nie verlassen werden, da er den für den Hörer unmerklich durchgehenden Fluss, in dem alle Worte, Rhythmen, Melodien vollkommen natürlich wirken, garantiert. Zwischen den Szenen hingegen geht es weniger um eine Temporelation, als um den dramatischen Erzählstrang, der nicht abreißen darf.

Besteht die Möglichkeit, dass Monteverdi Einfluss auf das Libretto genommen hat? Oder hätte sich ein Textdichter dieser Frühzeit der Oper eine »Einmischung« seitens des Komponisten verbeten?

PHC Ich bin mir sogar sicher, dass es eine Zusammenarbeit zwischen Busenello und Monteverdi gegeben hat, die durchaus mit jener von Mozart und Da Ponte zu vergleichen ist. Giovanni Francesco Busenello war Mitglied der wichtigen venezianischen Accademia degli Incogniti, einer Gruppe von Freidenkern, Philosophen, Dichtern die bewusst die gesellschaftlichen Konventionen in Frage stellten. Monteverdi teilte

deren Gedanken und Prinzipien – es überrascht daher auch nicht, dass wir mit *Poppea* ein amoralisches, subversives, ja provokatives Werk vor uns haben. Nun besaß die Rhetorik innerhalb dieser Accademia einen hohen Stellenwert und dementsprechend wichtig war in Bezug auf die Vertonung eines Librettos natürlich die sehr konkrete Wort-Ausdeutung durch die Musik. Und das setzt zwangsläufig eine enge Kollaboration zwischen Komponisten und Dichter voraus.

Das Stichwort amoralisch ist gefallen: Wie passt diese wunderschöne Musik zu den großteils fragwürdigen, ja gewalttätigen und destruktiven Charakteren des Librettos?

PHC In der Tat erleben wir höchste Repräsentanten eines Staates, die sich von niedrigsten Instinkten und Beweggründen leiten lassen. Nicht zuletzt Kaiser Nero, dessen verbrecherische Skrupellosigkeit schonungslos vorgeführt wird – und gerade ihm hat Monteverdi die schönste Musik der Oper geschenkt. Warum? Weil dadurch eine bewusst herbeigeführte, zynische und zugleich anregende Spannung entsteht zwischen der für die Öffentlichkeit sorgsam polierten Oberfläche und den seelischen Abgründen der Handelnden. Eine Spannung, die viel weniger klar zutage trüte, wenn die Akteure durch eine betont hässliche Musik porträtiert würden.

Handelt es sich um einen Etikettenschwindel, wenn wir von Monteverdis Poppea sprechen? So manches stammt nicht von ihm.

PHC So zum Beispiel »Pur ti miro«, das berühmte Schlussduett von Nerone und Poppea. Ich glaube, dass hier ein Vergleich mit den mittelalterlichen Kathedralen hilfreich ist: Anton Pilgram gilt als einer der essenziellen Baumeister des Wiener Stephansdomes. Aber natürlich war er nicht der Schöpfer jeder Fiale, jedes Tympanons, jedes Fensterdetails, das in seiner Amtstätigkeit als Leiter der Bauhütte entstanden ist. Er war gewissermaßen der Meister, der alles überblickt, die Mitarbeiter ausgesucht hat, der eigentliche Architekt des Gesamten. Ähnlich verhielt es sich bei *L'incoronazione di Poppea*: Monteverdi war der eigentliche Gesamt-Schöpfer, dem andere zugearbeitet haben. Für den Dirigenten ist es darum wichtig, diese Pasticcio-artige Oper als Einheit zu sehen, und auch jenen Teilen, die mit Sicherheit nicht von Monteverdi stammen, die höchste Aufmerksamkeit zu schenken, alles auf demselben qualitativen Level zu bringen.

DAS THEATER DES JAN LAUWERS



Das Theater des Jan Lauwers ist überbordend und verwirrend, eine Überblendung von Kunst und Leben, die unser Verhältnis zur Welt mal schmerhaft punktiert, dann wieder mit verspieltem Witz oder rätselhafter Poesie hinterfragt. Seine Inszenierungen sind oft surreale, opulente Feste, in denen Musik, Tanz, Theater, Performance, Bildende Kunst, Literatur, Film und Installationen sich gegenseitig immer wieder neu inspirieren und in die Schwabe bringen.

An der Wiener Staatsoper ist nun mit Claudio Monteverdis *L'incoronazione di Poppea* Jan Lauwers erste Opernarbeit zu sehen – eine für das Haus am Ring weitergedachte Version der 2018 in Kooperation mit den Salzburger Festspielen entstandenen Inszenierung des flämischen Künstlers, der in Wien natürlich kein Unbekannter ist: Von 2009 bis 2014 war Jan Lauwers mit seiner in Brüssel ansässigen Needcom-

pany Artist-in-Residence des Burgtheaters. In Europa sind die Produktionen seines Theaterkollektivs bei vielen wichtigen Festivals zu erleben. Dieses hat Jan Lauwers gemeinsam mit Grace Ellen Barkey 1987 auf der Suche nach einem künstlerischen Gegenüber – »I need company« – nicht nur als interdisziplinär arbeitendes, sondern auch international und multilingual besetztes Ensemble gegründet, was damals ein Novum und politisches Statement war.

Viele seiner Inszenierungen beruhen auf eigenen Recherchen und beziehen Autobiographisches mit ein, so etwa die 2008 abgeschlossene Trilogie *Sad Face / Happy Face* oder das 2019 uraufgeführte *All the good*. Aber auch mit bestehenden Texten setzt sich Lauwers auseinander, darunter immer wieder mit dem Schaffen William Shakespeares, dessen zehn Tragödien er zuletzt für das Projekt *Billy's Violence*, das im Juli 2021 mit der Needcompany in Barcelona zur Uraufführung kommen soll, in intime, aber auch gewaltvolle Dialoge umgeschrieben hat, die die Frauen in den Mittelpunkt rücken. Bei den Salzburger Festspielen folgt diesen Sommer seine Inszenierung von Luigi Nonos *Intolleranza*.

Jan Lauwers, der auch als Bildender Künstler tätig ist und seine Arbeiten u.a. im Brüsseler Kunstzentrum BOZAR und im McaM in Shanghai ausstellte, wurde für seine Theaterarbeiten vielfach ausgezeichnet, u.a. mit dem New Yorker Obie Award und dem Kulturpreis der Flämischen Gemeinschaft für Theaterliteratur. 2012 wurde er mit dem »Goldenen Ehrenzeichen für Verdienste um die Republik Österreich« geehrt sowie 2014 als erster belgischer Künstler mit dem »Goldenen Löwen« der Biennale di Venezia für sein Lebenswerk.

Wie meist in seinen Arbeiten wird ihm auch in seiner Inszenierung von *L'incoronazione di Poppea* die Bühne zu einer Arena, die alles und nichts bedeuten kann, zu einem zunächst ortlosen Raum, in dem sich Schichten des Realen, der Fiktion und des Historischen überlagern. Es sind die Darsteller – die Sängerinnen und Sänger sowie eine Gruppe von Tänzerinnen und Tänzern, die Jan Lauwers in das Geschehen integriert –, die im Moment der Aufführung durch ihren Gesang, ihr Spiel, ihren Tanz, ihr Menschsein, mit dem sie sich in die Rollen dieses Drama musicale hineinbegeben, den Raum zum Ort jener ungeheuerlichen Geschichte über den Aufstieg Poppeas zur römischen Kaiserin werden lassen. Der Boden, auf dem das geschieht, ist ein barocker Albtraum: ein gigantisches Gewirr aus Leibern – Leichenfeld nach einer verlorenen Schlacht oder exzessive Orgie? Beides. In jedem Sänger, jedem Musiker und jedem Tänzer sieht Lauwers eine »eigenständige Kraft – und alle wollen gemeinsam überleben« in einer

Welt, deren Koordinaten aus den Angeln gehoben sind. Ein Tanzen wie das der Derwische, sich drehend und drehend und drehend, erstreckt sich durch die gesamte Inszenierung: mal sogartig hineinziehend in tranceartige Zustände, mal vom existenziellen Schwindel des Blicks in den Abgrund erfasst, ein Hurrikan mit seinen beiden Seiten, dem windlosen, totenstillen Auge und dem alles vernichtenden Strudel. Wenn das Ensemble sich schließlich in einer langen Reihe aus Sesseln in den Hintergrund des Geschehens setzt und diesem einfach nur noch zuschaut, entsteht ein Moment, wie er für das Theater Jan Lauwers typisch ist: das humorvoll-skeptische Hinterfragen von Illusion und Wirklichkeit durch Distanzierung.

»Wenn wir alles richtig machen, wird die Inszenierung von *Poppea* jeden Abend eine andere sein.« Damit meint Jan Lauwers natürlich nicht Beliebigkeit in der Ausführung, sondern überträgt vielmehr seine mit der Needcompany entwickelte Arbeitsweise auf eine Opernproduktion. Jeden Sänger und Tänzer sieht er dabei als Partner auf Augenhöhe, der in dem einmal entworfenen Gedankenraum mit der Freiheit des die vielfältigen Dimensionen des Stücks überschauenden Künstlers aus den während der Proben durch Improvisation entwickelten Möglichkeiten die im Augenblick der Aufführung richtig erscheinende wählt. Dies wiederum beeinflusst die Reaktionen der anderen Beteiligten. Aus den simultanen Ebenen von Gesang, Musik, Darstellung und Tanz entsteht eine polyphone szenische Textur, ein engmaschiges Netz, in dem das Ziehen an einem der vielen Fäden eine Vibration des Ganzen erzeugt. Aus dieser zwischen Perfektion und Unregelmäßigkeit entstehenden Spannung gewinnt Lauwers immer wieder die Energien für seine Theaterarbeit.

L'INCORONAZIONE DI POPPEA

22., 28., 31. MAI, 3. & 8. JUNI

Eine Koproduktion mit den Salzburger Festspielen

*Musikalische Leitung Pablo Heras-Casado
Inszenierung, Bühne & Choreographie Jan Lauwers
Kostüme Lemm& Barkey
Licht Ken Hioco*

*Mit u.a. Kate Lindsey, Slávka Zámečníková,
Xavier Sabata, Christina Bock, Willard White,
Vera-Lotte Boecker*

Concentus Musicus Wien

DAS UNGEWISSE UMARMEN

Die Mezzosopranistin Kate Lindsey zählt zu den faszinierendsten Sängerinnen unserer Zeit: Die darstellerisch ungemein wandelbare Künstlerin bringt einen enormen Grad an theatraler Wirkungskraft auf die Bühne, besticht in exzellent gezeichneten Rollenportraits. An der Wiener Staatsoper brillierte sie unter anderem als Orlando in der Uraufführung der gleichnamigen Oper und zuletzt als faszinierender Siébel der *Faust*-Premiere. Mit dem Nerone erlebt man sie nun mit einer weiteren musikalischen Facette.

Im Rahmen Ihrer Karriere stießen Sie erst relativ spät zu Monteverdi. Was waren die Gründe dafür? Wurden Ihnen entsprechende Auftritte einfach nicht angeboten oder hatten Sie andere Prioritäten?

KL In meiner Ausbildung in den USA war die älteste Musik, die auf den Lehrplan kam, Händel. Und auch das wurde zum Teil fast als Gesangsübung verstanden, viele szenische Aufführungen begegneten mir also zunächst nicht. Somit war mein Erfahrungshorizont in Sachen Alter Musik anfangs eher klein, der Schwerpunkt lag auf Mozart und die ihm nachfolgenden Epochen. Das änderte sich aber bald: Als ausgebildete Sängerin wurde ich bald für Händel-Opern stark angefragt und gestaltete daher viele unterschiedliche Produktionen. Später, hier in Europa, kam ich mit zahlreichen Barock-Ensembles in Kontakt: Das eröffnete mir wiederum eine ganz neue der Welt der interpretatorischen Möglichkeiten und Farben. Aber immer noch kein Monteverdi! Dass es schließlich zu *L'incoronazione di Poppea* kam, hatte die Ursache, dass ich für die Salzburger Premiere 2018 gefragt wurde. Und wer mich kennt, weiß: Ich bin immer glücklich, Neuland zu betreten.

Wie war es als Sängerin mit so reichhaltiger, weitgefächter Stil-Erfahrung, wie Sie sie besitzen, an die Wurzeln der Oper zurückzukehren? Beschreiben Sie das Gefühl der Achtung, des Respekts?

KL Ich erinnere mich an den ersten Probentag in Salzburg, als wir erstmals zusammenkamen. Ich war fast eingeschüchtert, denn ich wusste mich in einem Raum mit Künstlerinnen und Künstlern, die Monteverdis Musik und Repertoire enorm genau kennen und beherrschen. Der Respekt bezog sich also sehr stark auf die Mitwirkenden! Daher

beschloss ich, gut zuzuhören und aufzupassen: Was sie machen, wie sie es machen, ich beobachtete die Energie im Raum, ich habe viel nachgefragt, auch um Hilfe gebeten. Was mir sehr schnell auffiel, ist, dass Monteverdis Musik enorm vom Text bestimmt und geleitet wird und wie abhängig alles von einer Einheit von Gesang und Spiel ist, von Sängern und Instrumentalisten und der Fähigkeit, miteinander nonverbal zu kommunizieren. Das unterscheidet sich stark von sehr viel anderem im Repertoire.

Inwiefern? Text und Musik beziehen sich ja stets aufeinander?

KL Ja, aber in diesem Fall geht vom Text ein verblüffend starker Antrieb aus. Alle Sängerinnen und Sänger kennen den Schreckensmoment während einer Aufführung, in dem man sich plötzlich denkt: »Oh nein, wie geht es weiter?« Und dann muss man sich sagen: »Hör auf die Musik! Sie läuft als Subtext mit, sie leitet dich und erzählt dir, wo es lang geht.« Bei Monteverdi ist es anders: Die Musik ist nicht immer der Subtext, der Impuls kommt viel stärker von den Versen, die zueinander gesprochen werden. Man ruht nicht auf den Wogen der Musik, sondern die Aktion treibt die Musik vorwärts. Ich empfinde es so, dass ich in diesem Fall kreativer sein muss, mehr Risiken in Kauf nehmen muss, denn die Musik ist nur so lebendig wie die Menschen, die sie aufführen.

Eine Besonderheit dieser Produktion ist ja, dass Sie nicht nur im Probenprozess, sondern auch während der Vorstellung weitreichende Freiheiten haben.

KL Ich liebe das Unerwartete. Natürlich will man grundsätzlich wissen, was einen erwartet und sich dahingehend vorbereiten. Aber wenn man sich ausreichend mit der Materie auseinandergesetzt hat,

eine Figur in einem ruht und solide grundiert ist, wenn man die Verhältnisse zwischen den Figuren versteht, dann öffnet sich ein Freiheitsraum, der das Experimentieren selbst im Moment der Aufführung möglich macht. Natürlich: Das ist für alle Beteiligten nicht einfach. Es erfordert eine maximale Spontaneität, es erfordert Mut, aber man gewinnt viel: Das Unerwartete vergrößert den Fokus. Das ist im normalen Theaterbetrieb ja auch nichts Ungewöhnliches, hin und wieder gibt es kurzfristige Einspringen, bei denen man mit Kollegen und Kolleginnen, die man kaum kennt, auf der Bühne steht. So paradox das klingt, beruhigt mich gerade dieser Aspekt des Unplanbaren. Denn es erinnert mich daran, dass wir letztlich nicht alles unter Kontrolle haben können. Und diesem Unkontrollierbaren müssen wir uns ergeben. Also: Man muss alle Vorbereitungen machen, dann aber loslassen. Ich genieße das. Und umarme das Ungewisse.

Nun ist L'incoronazione di Poppea nicht unbedingt eine Oper mit zahlreichen positiven Identifikationsfiguren. Übt der schonungslose Blick auf das Dunkle einen Reiz auf Sie aus?

KL Mitunter blickt man gebannt auf etwas, was man zutiefst ablehnt und kann die Augen einfach nicht abwenden. Wir sehen eine Welt, betrachten Menschen und fragen: Was bringt einen dazu, andere so zu behandeln? Wie können manche so weit entfernt von dem sein, was wir gemeinhin als »richtig« ansehen? Und was hält die meisten Menschen von dieser dunklen Seite ab? Das zu erforschen, darüber nachzudenken, das zu sehen ist spannend. Und ich setze das Geschehen auf der Bühne durchaus in Bezug zur heutigen Welt, denn es sind zeitlose Fragen: Was bedeutet Macht und wie wird sie eingesetzt? Wofür? Für Selbstüchtiges oder für das Gute? Vor allem: Welche korrumpernde Kraft hat schier unermessliche Macht? Was macht sie mit uns? Über Nero gibt es ja viele Theorien, manche wollen von Münz-Portraits ablesen, dass er am Ende seines Lebens geisteskrank war, neue Thesen sprechen ihn von den großen Verbrechen frei – das sind viele Aspekte, die in eine Gestaltung einfließen können. Ich spiele am ehesten damit, dass für ihn die Erfahrung der immensen Machtfülle neu ist und er sich an ihr erfreut.

Die Oper kann als eine Laborsituation betrachtet werden. Im Sinne von: Was wird durch Macht ausgelöst? Und was durch Liebe?

KL Ich bezweifle ernstlich, dass Nerone versteht, was Liebe ist. »Liebe«, das Wort nehmen viele leicht-



Kurzfristig eingesprungen: Kate Lindsey als Siebel
(hier mit Nicole Car) in *Faust*

fertig in den Mund. Aber hier geht es doch eher um eine Transaktion, die auf der Zugkraft von Macht aufgebaut ist. Und um eine Art von Begierde. Da ist nichts Zartes. Immer steht der Austausch im Vordergrund. Das wie in einer Versuchsanordnung zu betrachten, ist spannend.

Und die Funktion dieser Anordnung ist es, uns selbst kennen zu lernen?

KL In der Arbeit mit Jan Lauwers geht es sehr stark darum, der Gesellschaft einen Spiegel vorzuhalten. Aber das ist ja an sich die Aufgabe der Kunst. Wir blicken auf diese historischen Figuren, auf einen geschichtlichen Moment und prüfen die Anwendbarkeit auf die Gegenwart. Als wir die Produktion 2018 in Salzburg erstmals entwickelten, schien uns all das sehr gegenwärtig, im Sinne eines mittlerweile verstörenden Umgangs der Politik mit Macht. Es geht in *L'incoronazione di Poppea* also nicht um eine explizite Darstellung oder Kritik an ausgewählten Personen, sondern wir gehen der Frage nach dem Menschsein an sich nach. Wie lauten unsere Werte? Was halten wir für »gut«? Und damit kann man sich schon eine Zeitlang beschäftigen ...

BEI MIR ÜBER- NIMMT DIE FIGUR DIE FÜHRUNG

Vera-Lotte Boecker im Gespräch mit Sergio Morabito



Vera-Lotte Boecker als Fusako in *Das verratene Meer*

SM *Was war deine Traumpartie, als du anfingst, dich mit Gesang zu beschäftigen?*

VLB Der Romeo in Bellinis *Capuleti e Montecchi*.

SM *Eine Mezzosopranpartie! Heute bist du im Sopranfach unterwegs.*

VLB Ich war verliebt in die Stimme von Kathleen Ferrier, ihren Alt fand ich wunderschön, so wollte ich auch klingen und hab das mit viel Druck und falscher Technik betrieben.

SM *Wir kennen eher das umgekehrte Phänomen: Die Lust der Mezzosopranistin, die Fachgrenze nach oben aufzusprengen.*

VLB Aber nein! Mich haben die Hosenrollen von den Charakteren und Charakterisierungsmöglichkeiten einfach ganz anders angesprochen, außerdem hätte ich später gern Ortrud und Kundry gesun-

gen. Wobei ich fürchte, dieser Zug ist abgefahrener! (lacht) Aber ich habe mich auch mit den Sopranfrauen angefreundet, im Lauf der Jahre, und Frauen gefunden, die mir was sagten, jenseits bestimmter Weiblichkeitsklischees. Ich kam ja aus einem Philosophiestudium, hatte von der Gesangswelt keine Ahnung und latschte am Tag meiner Aufnahmeprüfung ohne Makeup in einer schwarzen Plastikhose und Turnschuhen in die Berliner Hanns-Eisler-Hochschule rein, wo ich auf gefühlt 600 Prinzessinnen im Ballkleid traf. Das war mir sehr fremd und blieb es auch mein kurzes Studium lang. Ich habe erst mit 23 angefangen, Gesang zu studieren.

SM *Das ist für eine Sängerin schon spät?*

VLB Viele großen Sänger entstammen Musikerfami-

lien, fangen schon mit 13, 14 an und wachsen einfach so rein in den Beruf

SM *Das war bei dir anders?*

VLB Meine Eltern haben mit Musik überhaupt gar nichts zu tun. Erstaunlicher Weise hat meine ältere Schwester auch Musik studiert. Für meine Eltern stand die Sorge immer im Vordergrund, dass die Kinder einen Beruf erlernen, von dem man auch leben kann, insofern schien Ihnen ein Musikstudium nicht gerade eine solide Wahl.

SM *Du musstest dir das richtig erfechten?*

VLB Nö, ich hab's einfach nicht erzählt. Ich habe Philosophie und Literatur studiert und ging heimlich zur Aufnahmeprüfung. Ich glaube, meine Eltern und auch ich haben aufgeatmet, als ich im ersten Engagement und damit in der echten Theaterwelt angekommen war. Die Hochschule schien mir ein künstliches Pflaster, es herrschte oft eine Atmosphäre der Konkurrenz, um die es im Theater gar nicht geht. Theaterarbeit ist Zusammenarbeit, alle wirken gemeinsam an einem Kunstwerk, in das ganz viele Energien fließen, und man ist als Sänger natürlich dabei, aber man ist nie alleine. Die Vorstellung vom Einzelkämpfersänger hat mich nie angesprochen. Ich hatte immer Vorsingangst, aber ich habe keine Bühnenangst: Auf der Bühne, da sind meine Kollegen, da ist der Inspizient, der mich rausschickt, da bin ich Teil einer Gruppe, auch wenn ich eine Soloszene habe. Ich hatte vor der Fusako-Arie am Ende vom *Verratenen Meer* immer ein bisschen Angst. Aber ich wusste: alle andern sind hinter der Bühne, alle sind bei mir und auf meiner Seite, und alle wollen, dass jede Szene gut wird. Diese Energie trägt mich durch den Abend.

SM *Du hast bist heute keinen Lehrer deines Vertrauens?*

VLB Doch, immer wieder. Auch während des Studiums habe ich trotz einiger Lehrer- und Hochschulwechsel auch viel Glück gehabt, ich habe aber auch viel alleine gearbeitet und viel gelesen über Technik, Anatomie, Stimmfunktion. Dann habe ich in Salzburg bei den Bassariden Tanja Ariane Baumgartner kennengelernt, eine großartige Sängerin und Lehrerin, sie hat mir ihren Lehrer vermittelt, bei dem ich nun in guten Händen bin. Die Stimme ist ja kein festes Organ, sie ist variabel, sie ist mal so mal so. Und die Technik ist für mich letztendlich nur ein Mittel dazu, die Dinge, die ich ausdrücken möchte, ausdrücken zu können, ohne die Stimme zu schädigen. Technik ist für mich einfach das Mittel zum Zweck. Die Frage, wie erzeuge ich den technisch perfektesten Klang, beschäftigt mich nicht. Technik ist wichtig, um die Stimme nach Extremen wieder zurückführen, zu pflegen und entspannen zu können, so

wie man sich nach Intensivsport dehnt, um sich zu lockern. Während einer Vorstellung denke ich nicht an Technik, beim Singen übernimmt bei mir die Figur die Führung.

SM *Ich kann das von Regieseite bestätigen: Bei dir übernimmt irgendwann die Figur die Führung. Wir haben deine letzte Arie, die Wahnsinnszene, wie wir sie genannt haben, nie von A nach B inszeniert, wir haben das gemeinsam analysiert, wir haben natürlich versucht, deine Phantasie zu stimulieren und daraus und aus dem bereits zurückgelegten gemeinsamen Weg erwuchs deine Improvisation. Das erste Mal dachte man, wenn sie das so wieder hinkriegt, wird es großartig, und dann wurde es immer toller mit jedem Durchlauf und mit jeder Endprobe. Deine Entscheidung, in Wien ins Festengagement zu kommen, hat sicher mit der Suche nach einer solchen kollektiven Energie zu tun.*

VLB Ich bin ein großer Freund der Ensembleidee. Es ist wichtig, Kollegen gut zu kennen und auch in verschiedenen Rollen zu kennen, um Vertrauen aufzubauen und intuitiv zu wissen, wie man kann sich die Bälle zuspielt. Und die Sänger in einer ganzen Bandbreite von Partien erfahren zu können, stelle ich mir auch fürs Publikum spannend vor.

SM *Du hast die Fusako kreiert, du warst Micaëla und du erarbeitest jetzt die Drusilla.*

VLB Wunderbar: Ein Bogen aus der Frühzeit der Oper bis in die Moderne! Es gibt Kollegen, die eine Handvoll Partien perfektionieren und sie dann überall singen: Das ist Typsache, aber nicht das, was mich interessiert. Es geht mir weniger um Perfektion, ich war auch im Studium nie jemand, der ein halbes Jahr an einer Arie putzt. Stattdessen habe ich jeden Tag sechs bis acht Stunden im Kulturkaufhaus gesessen, CD's angehört und festgestellt: Das will ich singen, und das und das und das will ich auch noch singen. Das ist so geblieben. Für mich war es daher trotz Corona irgendwo doch auch eine großartige Spielzeit: zu beginnen mit Henze und aufzuhören mit Monteverdi.

SM *Wie erlebst du die Probenarbeit an der Poppea?*

VLB Ich genieße es vor allem auch, gemeinsam mit unserem Languagecoach Rita de Letteris meine Figur über die Sprache zu knacken und zu entdecken. Tonproduktion und Sprachproduktion sind zwei unterschiedliche Gehirnbereiche, und die muss man überein kriegen. Bei der Klangproduktion geht es um Resonanzräume, um die Projektion übers Orchester etc. und die Worte laufen irgendwie mit. Aber erst wenn man vom Text her arbeitet, kommt man als Sänger in die intellektuelle Position des Komponisten, der sich überlegt, welches Wort er wie vertont. Die Sprache

ist das nackte Skelett, darauf packt man als Sänger das Fleisch des Stimmklangs. Aber man braucht das Skelett, sonst bleibt es immer schwammig und wackelig. Ich fände es toll, einen Language-

coach wie Rita bei jeder Produktion dabei zu haben! Die Verschmelzung von Musik und Sprache, wo sich die Musik aus dem Wort ableitet und erschließt, das ist die große Faszination bei Monteverdi.



Rita de Letteriis bei der Arbeit mit Vera-Lotte Boecker

BLOSSE KORREKTHEIT IST LANGWEILIG

oder: Was macht eigentlich eine Sprachrepetitorin?

Mit Rita de Letteriis wurde erstmals eine Sprachrepetitorin für eine italienische Oper an der Wiener Staatsoper engagiert. Im Interview mit Dramaturgin Ann-Christine Mecke stellt sie ihre Arbeit vor.

Was genau macht eine Sprachrepetitorin oder Sprachcoach in einer Opernproduktion?

RL In der Opernwelt kommt es sehr häufig vor, dass Sängerinnen und Sänger in einer Sprache singen müssen, die nicht ihre Muttersprache ist. Meine Hauptarbeit ist, ihnen dabei zu helfen, sich die Worte zu eignen zu machen, die sie sagen müssen. Zunächst übersetzen wir nur und versuchen, die

komplizierte Syntax eines Satzes zu verstehen und die Schlüsselworte zu identifizieren – wobei natürlich jedes Wort wichtig ist. Auf einer anderen Ebene beschäftigen wir uns mit den musikalischen Eigenschaften des Textes. Dabei geht es vor allem um den Klang, also um eine korrekte Aussprache. Das bedeutet, dass ich zum Beispiel die Vokalqualität korrigiere. Im Italienischen besteht auch ein deutlicher Unterschied zwischen einfachen und doppelten Konsonanten. Die dritte Ebene betrifft die dichterische Form: Libretti sind in Versen geschrieben, Reime, Wortstellungen, Zäsuren und Zeilenumbrüche sind wesentlich. Das kann dazu führen, dass man in der Rezitation eine kleine Pause setzt, wo man in den Noten auf den ersten Blick gar keine erkennt, oder zwei Worte deutlicher ver-

bindet. Es geht mir aber vor allem darum, dass sich die Sprache natürlich anhört. Die Darsteller sollen mit ihr spielen können, aber das können sie nur, wenn sie die Form verstanden haben.

Wann beginnt deine Arbeit – wenn die Sängerinnen und Sänger ihre Partien einstudieren?

- RL Meine Arbeit beginnt zuhause am Schreibtisch. Ich lese das Libretto und versuche, eine kulturelle Verbindung zu bekommen. Dazu lese ich die Quellen, denn manchmal sind die Libretti so verknappiert, dass man wissen muss, was zwischen den Zeilen steht. Und ich versuche zu verstehen, wie der Komponist das Buch in Musik gesetzt hat. Im 18. Jahrhundert wurde das gleiche Buch sehr oft von verschiedenen Komponisten vertont, und ich muss die Verbindung zwischen Text und Musik in der jeweiligen Fassung verstehen.

Dann erst spreche ich mit den Sängerinnen und Sängern. Das Wichtigste ist, dass sie sich den Text wirklich zu eigen machen, es darf nicht nach Auswendiglernen »riechen« – ein wirklich muffiger Geruch! Wir müssen neue Frische in den Text bekommen. Natürlich ist die größte Sorge der Sänger, dass sie alles richtig machen, aber das dauert eben. Mir ist es am Anfang lieber, wenn ein Wort nicht ganz richtig ausgesprochen wird, aber mit dem gewissen Etwas. Bloße Korrektheit ist langweilig.

Und dann bist du bei den szenischen Proben dabei, machst dir Notizen und sprichst mit den Sängern, sobald sich Gelegenheit dazu ergibt.

- RL Ja, ich mache mir sehr viele Notizen. Aber ich verfolge eine gewisse Ordnung: Ich unterscheidet zwischen den Dingen, die unbedingt verbessert werden müssen, und erst wenn die stimmen, gehe ich weiter. Sonst wird es zu viel, wir müssen schrittweise vorgehen.

Wie bist du zu deinem Beruf gekommen? Sicher hast du dich nicht gleich nach der Schule dafür entschieden.

- RL Nein, wie so oft hat das Leben viel mehr Phantasie als wir. Ich habe Linguistik und Komparatistik studiert, im Nebenfach Klavier. Ganz zufällig hatte ich vor längerer Zeit eine sehr einflussreiche Begegnung mit dem Dirigenten William Christie. Ich bin also über das Barock-Repertoire zu dieser Arbeit gekommen, ein Repertoire, in dem die Sprache *alles* entscheidet: Die Art und Weise, in der der Text wiedergegeben wird, bestimmt auch darüber, was das Continuo macht und so weiter.

Das heißt, du bist auch vertraut mit den Feinheiten historisch informierter Aufführungspraxis?

- RL Das würde ich so nicht sagen. Vertraut bin ich mit Dichtung und dem alten Italienisch. Das unterscheidet sich nicht sehr von dem Italienisch, das wir heute sprechen, aber die Form ist eine andere.

Wie arbeitest du mit den anderen Beteiligten der Produktion zusammen, mit Korrepetitoren, dem Dirigenten, dem Regisseur?

- RL Ich bin sozusagen das freie Neuron, das überall genau zuhört, insbesondere natürlich dem Regisseur. Ein Wort kann sehr viele verschiedene Bedeutungen haben, in Abhängigkeit davon, wie man es sagt. Wir achten natürlich auf die wörtliche Bedeutung, aber das ist nur der Anfang der Interpretation. Es geht um den Geist, um den Sinn, mit dem es gesagt wird, der ist eng verbunden mit der Interpretation der Regie, und mit ihr muss meine Arbeit in Einklang stehen. Ich suche also die Werkzeuge, mit denen ich dem Regisseur dienen kann. Das kann ganz technisch sein: Ein R wird mehr gerollt, ein Vokal ein kleines bisschen verlängert, und plötzlich wird dieses Wort gewissermaßen dreidimensional. Aber gleichzeitig ist es auch Musik, und ich muss ebenso berücksichtigen, was der Dirigent verlangt. Zum Glück ist der Vers, der Rhythmus genau das Element, das alles verbindet, auch Musik und szenische Handlung. Wenn ich also einmal verstanden habe, was alle wollen, muss ich nur noch den Sängern helfen, ihr Ziel zu erreichen.

Gibt es manchmal Situationen, in denen du widersprechen musst, weil das Gewünschte mit dem Text einfach nicht geht?

- RL Natürlich, das passiert immer wieder. Zum Beispiel verlangen manche Dirigenten ein Staccato, das so kurz ist, dass es sich nicht mehr mit der italienischen Sprache verträgt. Dann kann ich nur sagen: Bitte schön, aber das klingt überhaupt nicht mehr italienisch – können wir den gewünschten Ausdruck nicht anders erreichen? Bei italienischen Dirigenten passiert das natürlich nicht. Oder das Team möchte etwas kürzen, aber die Kürzung unterbricht einen Vers oder eliminiert einen entscheidenden Reim. Dann muss man darüber sprechen, wie man die Form erhalten oder neu herstellen kann. Aber Italiener finden immer eine Lösung, das ist unsere Lebensart!

DIE IN DIE HAUT DES KOMPONISTEN SCHLÜPFEN

53mal stand Nikolaus Harnoncourt am Dirigentenpult der Wiener Staatsoper und das in einer halben Dekade, von 1987 bis 1991. Noch nie aber war der von ihm und seiner Frau Alice gegründete Concentus Musicus Wien im Haus am Ring zu hören. Nun, mehr als 60 Jahre nach der Gründung des weltbekannten Ensembles, findet das späte Debüt statt: mit Monteverdis *L'incoronazione di Poppea*.

Oliver Láng porträtiert den außergewöhnlichen Klangkörper.

Wien, 2014. Der Concentus Musicus spielt Mozarts *Haffner-Serenade*, ein immer wieder gehörtes Werk. Aber so hat es selten geklungen: Mit einer schwungenden Präsenz, einer immer wieder aufgerauten Oberfläche, einer fordernden Gegenwärtigkeit. Man lauscht fasziniert. Und dann auch noch: Nikolaus Harnoncourt wendet sich vor der Wiedergabe ans Publikum und erzählt. Über die Entstehungsgeschichte (die *Haffner-Serenade* wurde anlässlich einer Hochzeit geschrieben), über musikalisch wiederkehrende Themen, über Sinn und Inhalt der Komposition. Und ja, auch über mögliche Etappen des Ehestandes, die sich anfühlen »wie Brokkoli schmeckt«. Das Publikum lacht, ist elektrisiert. Und hört von nun an das Werk mit anderen, neuen Ohren. Eine Momentaufnahme und nur einer von zahllosen Concentus-Augenblicken, die jeder von uns mit sich trägt.

Es gibt ihrer viele. Wie selbstverständlich war es doch, als Student in Wien Concentus-Abende nicht nur zu besuchen, sondern diese mit Kolleginnen und Kollegen, mit den Professoren, zu diskutieren. Angewandte Musikgeschichte war das für uns. Beglückt erzählte Proben-Berichte gehörten dazu. Und wer konnte es sich leisten, nicht dabei gewesen zu sein, wenn der Concentus Mozarts seltener gespielte Opern wie *La finta giardiniera* oder *Lucio Silla* konzertant aufführte oder wenn szenische Produktionen anstanden. Selbstverständlich: die barocken Passionen zu Ostern. Selbstverständlich: der Zyklus im Mu-

sikverein, vom Stehplatz erlebt. Der Concentus, das ist und war ein Muss, nicht nur aufgrund seiner Interpretationen, sondern weil man von einer anders gelebten Einstellung zu Kunst und vom Dienst am Kunstwerk fasziniert war. Kein oben und unten, keine Pflicht. Sondern: Horizontal gedachte Hingabe an die Sache. Wie in einer Familie, beschreibt Maximilian Harnoncourt, Enkel der Gründer und Manager des Klangkörpers, den inneren Zusammenhalt des Ensembles. »Man hat das Gefühl, dass sich alle Musikerinnen und Musiker mit dem Concentus zutiefst identifizieren, sich entsprechend nahestehen und miteinander vertraut sind. Das macht einen Unterschied zu einem bunt zusammengewürfelten Festivalorchester, das sich nur für einzelne Projekte trifft.« Und Stefan Gottfried, Künstlerischer Leiter des Concentus und langjähriges Orchestermitglied am Cembalo, erlebt diese Früchte der Verbundenheit stets in der Praxis: »Man kann sich beim Musizieren blind vertrauen – auch das macht eine der Qualitäten dieses Klangkörpers aus.«

Dieses Vertrauen, diese Verbundenheit kommt freilich nicht von ungefähr. Sie liegt in der künstlerischen DNA des Orchesters und sie gehört zur Entstehungsgeschichte. Denn der Concentus Musicus begann als eine Schicksalsgemeinschaft Begeisterter, die sich Anfang der 1950er-Jahre mit Forschergeist und schier unermesslicher Begeisterung daran machten, Musik neu zu erleben. Liest man heute die Aufzeichnungen aus der Frühzeit des Ensembles, so



beschleicht einen der Eindruck einer musikalischen Forensik: In Marathonsitzungen wurden in europäischen Bibliotheken historische Quellen penibel transkribiert, wurden auf Flohmärkten Instrumente gekauft, wurde geforscht, ausprobiert, verworfen, entdeckt, optimiert. Man wusste ja noch nicht viel über die tatsächlichen Aufführungsbedingungen des Barock, der vorangegangenen Epochen und auch jener Mozarts und seiner Zeitgenossen. Man ahnte, dass die Mitte des 20. Jahrhunderts praktizierten Interpretationen hinterfragbar sind, man wollte mehr wissen, nicht um des reinen Wissens Willen, sondern um die Musik in ihrer denkbar besten, wahrsten Form wiedergeben zu können. Ein Schnittpunkt von Wissenschaft und Kunst, der inspiriert – auch heute noch, wie Stefan Gottfried berichtet. »Gerade die Beschäftigung mit den historischen Quellen legt letztlich das Musikantische frei. Denn nur so lernt man das Umfeld jenseits des Notentextes kennen und versteht das, was nicht explizit niedergeschrieben wurde. Wo habe ich Freiheiten? Was war damals so selbstverständlich, dass es nicht in den Noten eingetragen werden musste? Gerade dieses Wissen macht Musik lebendig und befreit sie aus der historischen Dimension.«

Ein kurzer Ausflug in die Archive. Bereits 1954 hört man Alice und Nikolaus Harnoncourt im Musikverein mit alter Musik, drei Jahre später, am 25. Mai 1957, ist der Concentus Musicus erstmals öffentlich zu erleben: im Rahmen der Eröffnung des Palais

Schwarzenberg. Die Begeisterung ist von Anfang an groß, Heinrich Drimmel, damaliger Unterrichtsminister, ist hingerissen und fördert das Ensemble. Was folgt, ist nicht nur eine mitreißende Entdeckungsfahrt, sondern auch eine Erfolgsgeschichte sondergleichen. Schnell werden erste Platten produziert, schon 1962 debütiert der Concentus im Konzerthaus, Anfang der 1970er-Jahre im Musikverein. Eine Pionierzeit, die in dieser Form unwiederbringlich ist. Und doch: Pioniere, so Maximilian Harnoncourt, sind die Musikerinnen und Musiker bis heute. »Mein Großvater meinte stets: Selbst, wenn er etwas zum dritten Mal macht, ist es doch ganz neu. Denn wenn man sich neugierig auf etwas einlässt entsteht an jedem Abend etwas Erstmaliges, bisher Ungehörtes. Es geht also darum, den inneren Pioniergeist zu entdecken.«

Hunderte Konzerte, hunderte Aufnahmen quer durch das Repertoire, mehr als ein halbes Jahrhundert später: Der Concentus ist nicht nur eine der fixen Größen im Musikbetrieb, er ist auch Träger eines Vermächtnisses, das Stefan Gottfried umreißt: »Mit Begeisterung und Neugierde den Dingen auf den Grund gehen. In die Haut der Komponisten schlüpfen und sich intellektuell und künstlerisch absolut auf jedes Werk einlassen. Dann, im Moment der Aufführung, alles zurücklassen und Raum schaffen für die Musik. In diesem Augenblick neu schaffen, neu schöpfen, ein Werk jedes Mal aufs Neue zur Uraufführung bringen.«

nachhaltig #jungbleiben



vöSLAUER
+
alexia
chung





KUNST IST TEIL
UNSERER KULTUR.

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 Heimländern – in Österreich sowie Zentral- und Osteuropa. www.rbiternational.com

RBI
Group

ES GEHT IMMER NUR UM MARGUERITE

Ein Gespräch zwischen Nicole Car (Marguerite) und Adam Palka (Méphistophélès) über ihr intensives, aber indirektes Verhältnis in Gounods Oper Faust

Marguerite und Méphistophélès sind oft gemeinsam auf der Bühne, aber sie sprechen nie direkt miteinander. Was denken eure Figuren übereinander?

NC Wir reden nicht miteinander, aber wir nehmen einander durchaus wahr. Es gibt Momente, in denen wir uns direkt ansehen. Ich glaube, Marguerite akzeptiert, dass er da ist, aber sie bleibt skeptisch; sie hat ein starkes Gespür für das Jenseitige.

AP Ich habe viel darüber nachgedacht, warum Méphistophélès sich überhaupt auf den Vertrag mit Faust einlässt. Bei Goethe hat er eine Wette mit Gott abgeschlossen, aber bei Gounod gibt es diese Rahmenhandlung nicht. Faust ist ein alter, unglücklicher Mann, der kurz davor ist, sich umzubringen. Méphistophélès müsste nur abwarten oder ihn ein bisschen motivieren, das Gift zu trinken, dann wäre Faust ohnehin in seiner Gewalt. Ich glaube deshalb, dass es eigentlich die ganze Zeit um Marguerite geht. Faust ist nur Mittel zum Zweck. Unsere Inszenierung zeigt das auch sehr deutlich: Méphistophélès hat am Anfang immer diese Zeitschrift mit Brigitte Bardot auf dem Cover bei sich, die ihm sehr wichtig ist. Marguerite sieht so ähnlich aus, das ist sein Typ. Während des ganzen Abends bin ich auf Marguerite konzentriert.

Sie ist die unschuldige, gute Seele, die zur Kirche geht. Das ist der Spaß für den Teufel.

NC Ich habe das Gefühl, dass Méphistophélès ziemlich gelangweilt ist. Er ist seit tausenden von Jahren auf der Welt, ihn interessieren nur noch Menschen, die eine Herausforderung für ihn darstellen, so wie Marguerite.

AP Ja, für Méphistophélès ist es ein Spiel, ähnlich wie das, das Don Giovanni mit Frauen spielt. Don Giovanni kommt auf die Hochzeit von Zerlina und Masetto und denkt: »Oh, eine Braut hatte ich noch nie. Mal sehen, ob ich sie herumkriege!« Méphistophélès kriegt diese Frau aber nur mit Hilfe von Faust. Im zweiten Akt gibt es einen Moment, in dem Marguerite Faust gerade zum ersten Mal abgewiesen hat. Dann kommt der Chor mit dem Walzer dazu. Faust und ich bleiben noch eine Weile im Café sitzen, und ich erkläre ihm, wie er mit dieser Frau umgehen muss. Frank Castorf hat mir gesagt, dass ich es ihm in meiner Muttersprache erklären soll, damit er es nicht verstehen kann. Ich erkläre ihm also auf Polnisch, dass er für diese Frau den Macho rauskehren muss – jemand Nettes hat sie ja schon mit Siébel.

Eine besondere Begegnung habt ihr in der Kirchenszene: Marguerite betet, aber sie hört nur die Antwort von



Méphistophélès. Hört sie da die Stimme des Teufels oder eher ihr eigenes Gewissen?

- NC Marguerite hat zu diesem Zeitpunkt schon viel durchgemacht: Sie hat ihren Bruder verloren und das Kind, vielleicht hat sie es umgebracht. Ihr ganzes Leben ist zusammengebrochen. Und dann hört sie eine Stimme, die ihr detailliert von ihrem Leben erzählt – natürlich denkt sie, dass hier das Urteil über sie gesprochen wird. Sie glaubt an Gott, sie glaubt an eine klare Grenze zwischen Gut und Böse, auch wenn sie selbst in den Graubereich dazwischen fällt.
- AP Ich glaube ehrlich gesagt, dass Méphistophélès gar nicht der Leibhaftige ist, sondern eine Art Unterteufel. Sind seine Tricks so überzeugend? Okay, er kann ein bisschen Feuer machen und hat wilde Kostüme ... *Er ist eher ein geschickter Manipulator, weil er das Verhalten der Menschen so gut kennt.*

AP Natürlich, denn er ist schon seit Ewigkeiten auf der Welt. Aber wenn er wirklich der mächtigste Teufel wäre, würde das alles schneller gehen. Und in der Kirchenszene ist er einfach ein Angeber. Er geht an den Ort, an dem man ihn am wenigsten erwartet und inszeniert sich dort als die ultimative Macht des Bösen. Marguerite spricht aber gar nicht mit ihm. Es ist ihre Szene, sie spricht mit sich selbst.

Am Schluss der Inszenierung passiert sehr viel in kurzer Zeit. Marguerite bricht zusammen, steht aber wieder auf und mischt sich Tabletten in ein Getränk.

NC Die Zeit wird in diesem musikalischen Moment aufgebrochen. Wird sie den einfachen Ausweg nehmen und das Gift schlucken? Wir sehen das nicht mehr.

AP Mir gefällt es sehr, dass wir am Ende keinen Punkt setzen. Wenn Marguerite zusammenbricht, denke ich als Méphistophélès einen kurzen Moment lang, dass ich gewonnen habe. Aber dann setzt der Chor ein, und ich merke: Okay, hier hat eine stärkere Macht übernommen, ich gehe besser und suche mir ein anderes Opfer. Für mich endet die Geschichte, aber für Marguerite geht es weiter. Sie ist nun allein, ohne den Bruder, der eine Art Vaterfigur für sie war. Es ist auch eine Art Erwachsenwerden, was hier stattfindet.

NC Für mich ist es eine Wiedergeburt, in der sich Marguerite entscheiden muss, welchen Weg sie gehen will. Der Teufel ist mit ihr fertig. Vielleicht bedeutet »gerettet« einfach, dass sie gerettet von dieser Geschichte ist und nun ihre eigenen Entscheidungen treffen kann. Und welche das sein werden, weiß sie selbst noch nicht.



Ungewöhnliche Vertragsunterzeichnung: Adam Palka als Méphistophélès und KS Juan Diego Flórez als Faust

Fast ein HALBES LEBEN

DIRIGENT BERTRAND DE BILLY FÜHRT DURCH DIE MUSIK VON »FAUST«.

Kein namhafter deutscher Komponist des 19. Jahrhunderts hat es gewagt, *Faust* zu vertonen. Louis Spohr näherte sich diesem Mythos, aber ohne auf Goethe Bezug zu nehmen – aber den *Faust* ohne die philosophische Grundierung Goethes zu komponieren und nur als Liebesgeschichte herauszulösen: undenkbar! Das konnte nur jemand aus dem Ausland machen, und auch der nicht ungestraft, denn wenn wir die deutschsprachigen Rezensionen lesen, warf man Gounod bis weit ins 20. Jahrhundert vor, sich

an dem »deutschen Meister« vergriffen zu haben. Gounod aber konnte nicht anders: *Faust*, das war sein Herzensprojekt, ein Traum. Schon als junger Träger des renommierten Prix de Rome saß er seinem eigenen Bericht zufolge auf Capri, blickte aufs Meer und erträumte sich die ersten Szenen der Oper. Das war 1840 – die Kompositionsgeschichte von *Faust* sollte dann – alles in allem – bis 1869 dauern. Fast ein halbes Leben.

Als Dirigent steht man immer vor der Frage nach der »richtigen« Fassung. Das ist bei *Faust* – trotz allem – gar

nicht so schwierig zu entscheiden wie bei anderen Werken. Die erste Version kam 1859 mit gesprochenen Dialogen heraus (das war am Uraufführungshaus, dem Théâtre Lyrique, so üblich). Es folgten Überarbeitungen, Einfügungen und Ergänzungen: Statt den Dialogen schrieb Gounod neue Rezitative (die ich in diesem Werk gegenüber den gesprochenen Texten bevorzuge, zumal sie vom Komponisten selbst stammen), Valentins Kavatine entstand für eine Londoner Aufführung und wurde fortan fester Bestandteil der Oper, was die Rolle enorm aufwertet; für die Pariser Opéra fügte der Komponist das damals dort verpflichtende Ballett in die Walpurgisnacht ein – für sich genommen ein brillantes Stück, das aber, wie die meisten in Opern nachträglich eingefügten Ballette, die Handlung zu einem späten Zeitpunkt des Stückverlaufs unnötig verzögert und heute kaum mehr gespielt wird. Gounod machte das alles mit, teilweise gegen seine ursprünglichen Intentionen.

War er deswegen ein Opportunist? Vielleicht. Ist das schlimm? Nein. Er wollte aufgeführt werden, wie alle Komponisten es wollen, gerade mit seinem Wunschprojekt *Faust*. Daher akzeptierte er das weit von Goethe entfernt liegende und mitunter oberflächliche Libretto ebenso wie Eingriffe von Intendanten und Sängern. Dennoch: Es wurde ein Meisterwerk! Man findet keinen falschen oder unnötigen Takt in dieser Oper.

Wie gerne würde ich Gounod aber trotzdem fragen, warum er sich dieses Libretto angetan hat? Ob ihm da nicht doch textliche Inhaltstiefe gefehlt hat? Vielleicht würde er antworten: »Was für eine Frage! Natürlich – aber das Drama finden Sie doch in der Musik...!« Und so ist es ja auch: All das Dramatische und Tiefsinnige des Sujets liegt hier nicht im Text, sondern in der Komposition; Gounod beweist sich in *Faust* als ein Komponist, der die Seele von Goethes Opus Magnum nicht nur gekannt, sondern auch verstanden hat, und er schöpft, als Meister der Farb- und Stilmischung, seine Kraft aus – scheinbarer – stilistischer Widersprüchlichkeit. Nehmen wir nur als Beispiel den Gegensatz zwischen der Kirmeszene, bei der man denkt, dass Maurice Chevalier gleich aus der Gasse kommt, und der direkt folgenden Valentin-Arie: was für ein starker, belebender dramatischer Gegensatz! Denken wir an die großen Chöre, die uns in manchen Momenten an die typische Grand opéra erinnern und die einen ungemeinen Farbenreichtum anbieten, und dann wieder die kleinen Chor-Ensembles oder den schlichten, ergreifenden a-cappella-Gesang des Chores nach dem Tod Valentins.

Dann wieder hören wir einen leichten Walzerhythmus, mit dem Marguerite die Juwelen besingt,

eine Arie, deren Wirkung auch dadurch verstärkt wird, dass sie unmittelbar zuvor das schlichte, historisch klingende, ihr offenbar zur routinierten Gewohnheit gewordene »Es war ein König in Thule«-Lied intonierte. Und schließlich die erlesene, schmerzliche Schönheit der Spinnrad-Musik, die von der Sängerin der Marguerite (die im 2. Akt noch ihre Koloraturbrillanz unter Beweis stellen muss) höchste Lied-Qualitäten abverlangt. Hier entdecken wir den genialen Dramaturgen Gounod: Es ist nämlich genau das in den Violinen in 32tel-Figuren schnurrende Spinnrad, das wir im ersten Akt bei Fausts Marguerite-Vision hören, dort allerdings mit einem Horn (das Méphistophélès-Instrument!) und der Harfe (als musikalisches Zeichen des verklärten Marguerite-Bildes) kombiniert: Im Rückblick verstehen wir dann auch, dass schon damals in der Vision, trotz des hellen E-Dur der Violinen, das tragische Ende mitschwang und die Geschichte gar nicht gut ausgehen kann. Eine besondere Herausforderung ist übrigens das Finale: Wenn sich Marguerites Partie höher und höher schraubt, wenn sie am Ende des Abends mit dramatischer Durchschlagskraft besticht, merkt man, wie sich diese Figur musikalisch – von der »alten Musik« des Thule-Liedes über die perlende Juwelenarie bis zum dramatischen, fast »wagnerisch« gesteigerten Finale – entwickelt. Das macht die Marguerite zu einer so außerordentlich herausfordernden Partie für jede Sängerin.

Immer wieder erlebt man in Opern (wie zum Beispiel in *La traviata*), dass der Beginn musikalisch das Ende vorwegnimmt. Bei *Faust* ist es genau umgekehrt. In der Kerkerszene intonierte Marguerite eine Reminiszenz ihres ersten Treffens mit Faust, wobei sie nun beide Partien übernimmt. An dieser Stelle dünnnt der Orchesterton immer stärker aus, das Klanggewebe wird filigran; und so wie Faust am Anfang alt war und dann jung wird, so erscheint mir Marguerite, die jung ist, an dieser Stelle plötzlich radikal gealtert, zerbrechlich, fast schon verklärt.

Ein schönes Beispiel für die Überkreuzung von zwei Zuständen, hier Groteske und Lyrik, ist die Gartenszene, genau in der Mitte der Oper, mit den Paaren Marguerite und Faust sowie Marthe und Méphistophélès. Die beiden Paare singen textlich Unterschiedliches, aber die Musik in den Quartettpassagen vereint sie. Doch die schöne musikalische Harmonie währt nicht lange, da Marthe immer wieder stört. Gounod benützt diese Szene, um via Marthe eine besondere Farbe des Méphistophélès zu zeigen: eben die Groteske. Méphistophélès ist im Libretto übrigens kein dämonischer Nihilist, kein philosophischer Verführer, er hat keine Klasse, ist kein Arsène Lupin, sondern vielmehr: ein Taschenspieler, ein Teufel zweiter Kategorie – was übrigens in dieser Inszenierung sehr gut herausgearbeitet wird. Doch gemessen am Umfang und an der Heraus-

forderung seiner Partie müsste die Oper eigentlich nach ihm benannt sein: Er ist dauernd auf der Bühne und hat die Gelegenheit, sehr unterschiedliche Facetten zu zeigen. Im 1. Akt beginnt er mit einem fast leichfüßigen Duett mit Faust, dann – geradezu bombastisch und für den Sänger äußerst attraktiv – im 2. Akt das Rondo vom goldenen Kalb (diese Nummer erinnert wiederum mehr an die Grand opéra) und im dritten Akt besingt er traumhaft schön – aber zynisch! – die Nacht: Er darf lange, berückende Linien gestalten, eine Herausforderung, die nur jemand umsetzen kann, der auch den Liedgesang souverän beherrscht. In der Kirchenszene im 4. Akt erleben wir Bach'sche Musik im romantischen Gewand – auch hier treffen Schönheit und Zynismus aufeinander. Seine Serenade erinnert ein wenig an *Don Giovanni* – da kann der Sänger wieder brillieren, bevor er im 5. Akt in der Kerkerszene noch einmal eine dramatische Charakterstudie abliefern darf. Dass Méphistophélès nicht nur in der Kirche auftreten darf, sondern Marguerite auch noch ihr Kind tötet, waren jene Handlungsaspekte, die eine Aufführung an der Pariser Opéra sicherlich nicht erleichtert haben!

Bei der Charakterisierung der Hauptfiguren folgt Gounod einer eigenen Instrumentations-Dramaturgie: So wie das Horn Méphistophélès als »sein« Instrument beigestellt wird, gehört das Cello zu Siébel – die Arie wirkt fast wie ein Schubert-Lied. Faust wiederum wird bei seiner berühmten Kavatine im 3. Akt (»Salut! Demeure chaste et pure«) von der Solo-Violine begleitet, an anderer Stelle spielt die solistische Klarinette eine wesentliche Rolle: Diese konzertierenden Instrumente des Orchesters verleihen dem Werk immer wieder eine sehr reizvolle kammermusikalische Note.

Als weiteres Stilelement in dieser Oper muss noch die Orgel genannt werden: Zu hören ist sie in der Kirchenszene und schließlich in der finalen Apotheose. Beide Szenen enden in C-Dur und diese Tonart, die aufgrund ihrer Vorzeichenlosigkeit gerne für das »Reine« oder auch das »Siegreiche« verwendet wird, zeigt sich hier mit zwei Gesichtern: in der Kirchenszene, nach dem Aufschrei Marguerites unglaublich schmerhaft und dann am Ende der Oper befreend und erlösend. Eine Tonart – zwei Ausdrucksformen.

Eine oft diskutierte Frage ist, ob und in welchem Maße Faust am Beginn der Oper alt klingen soll – schließlich ist er ja im Stück ein Greis. Im Laufe der Arbeit sind wir draufgekommen, dass es weniger eine Frage der stimmlichen Farbe ist, sondern dass es besonders um den Ausdruck des Textes geht, unter anderem auch um eine besondere Betonung der

Konsonanten. Faust verflucht anfangs alles: die Jugend, das Glück, die Hoffnung, immer und immer wieder verwendet er das Wort »maudit« (»verflucht«). Aus der verknöcherten Verbitterung des Fluches heraus muss sein Alter spürbar werden, nicht durch eine künstlich verstellte Stimme. Nach der Verjüngung ist er ein typischer französischer, lyrischer Tenor: Er hat eine Paradearie, in der er ein hohes C zeigen kann, im Verlauf der Oper muss aber auch er mehr und mehr dramatisches Potenzial entwickeln. Das finale Terzett, über das wir schon sprachen, ist auch für ihn eine enorme Herausforderung, und wie Marguerite ist Faust ein Charakter, der im Laufe des Abends eine erstaunliche musikalische Wandlung durchmacht und diese glaubhaft darstellen und singen muss.

Dass die Oper letztlich *Faust* und nicht *Méphistophélès* oder *Marguerite* heißt, hat mit dem Mythos zu tun – *Faust* ist eben *Faust!* Im deutschen Sprachraum war die Sache ganz anders: Da lief die Oper bis weit ins 20. Jahrhundert hinein meist unter dem Titel *Margarethe* – um dem Goethe'schen Meisterwerk nicht in die Quere zu kommen.

Warum wurde der *Faust*, trotz aller erwähnten Einschränkungen, in so kurzer Zeit so enorm erfolgreich in allen Opernhäusern der Welt? Einfach weil die Musik fantastisch ist! Man verlässt den Abend mit einem Dutzend Ohrwürmern. Gounod konnte alles bedienen. Schon die Kirmes-Szene am Beginn des zweiten Aktes zeigt, wie raffiniert er Verschiedenartiges zusammenfügen kann: Matronen, Studenten, Bürger, Soldaten, Jungs und Alte, jeder im Publikum konnte sich wiederentdecken. Dazu später die Kirche, ein bisschen Teufelsspuk, Walpurgisnacht, martialische und romantische Szenen – das alles verbunden mit dem Namen eines anspruchsvollen Stoffs, der wiederum den Bildungsbürger locken sollte: nichts fehlt! Gounod selbst war, wie viele französische Komponisten seiner Zeit, vom Tiefsinn und der Abgründigkeit und Dunkelheit des Stoffes angezogen, eine Düsternis, die er als typisch »deutsch« empfand. Nicht viel anders erging es seinem Kollegen, Jules Massenet, der später mit dem *Werther* einem ebenso »dunklen« Goethe-Stoff musikalische Unsterblichkeit verleihen sollte. Gounod war wie ein guter Filmregisseur, der weiß, dass wenn man sich zu sklavisch an eine literarische Vorlage hält, zumeist kein guter Film daraus wird. Er verstand, was er der Opernbühne seiner Zeit schuldig war, um ein erfolgreiches Werk aus dem Stoff zu machen, der ihm so nahe war. Dass er mehr von der literarischen Vorlage verstand als viele seiner Zeitgenossen – auch und besonders im deutschsprachigen Raum – wahrhaben wollten, und wie viel er von den Tiefen und Abgründen von Goethes Meisterwerk wusste, kann man trotzdem in vielen Momenten der Musik heraushören.



VERWEIGERUNG DER ÜBER- EINSTIMMUNG

Frank Castorf als Musiktheater-Regisseur

Frank Castorf darf als der einflussreichste Regisseur der letzten Dekaden bezeichnet werden. Nicht nur sein Umgang mit Texten, die Spiel- und Sprechweisen seiner Schauspielerinnen und Schauspieler sowie die überbordenden Strukturen seiner Inszenierungen haben das Theater weltweit verändert, sondern auch die ebenso monumentale wie sperrige Ästhetik der Bühnenräume und Kostüme, die besonders stilprägend von Bert Neumann († 2015) gestaltet wurden. Auch über die Inszenierungen hinaus war die Berliner Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz unter der Leitung von Frank Castorf und Bert Neumann ein herausforderndes Vorbild für Theaterinstitutionen: Sie war ein kulturelles Zentrum ohne Genregrenzen, das auch als Nachtclub, Notunterkunft für Obdachlose oder politisches Diskussionszentrum dienen konnte.

Castorf begann 1978 als Regisseur an verschiedenen DDR-Stadttheatern. 1988 inszenierte er zum ersten Mal an der Volksbühne, ab 1989 auch an westdeutschen Theatern. 1992 wurde er Intendant der Volksbühne – und blieb bis 2016. Seitdem arbeitet Castorf wieder als freier Regisseur an verschiedenen Institutionen, wie er es immer auch parallel zu seiner Volksbühnenintendanz getan hat. Insgesamt hat er weit über 100 Inszenierungen geschaffen.

Eine Aussage zieht sich durch alle Interviews und alle künstlerischen Arbeiten Castorfs: Übereinstimmung ist ihm verhasst. Damit ist einerseits der falsche gesellschaftliche Konsens gemeint – das Negieren von unterschiedlichen Interessen und Machtgefallen zugunsten einer verlogenen Harmonie. Immer wieder provoziert Castorf den gesellschaftlichen Konsens nicht nur durch seine Kunst, sondern auch durch herausfordernde Äußerungen und Haltungen in Interviews. Gleichzeitig ist Castorfs Übereinstimmungsvermeidung auch ein Kennzeichen seiner Kunst: »Es ist mir wichtig, eine These zu setzen und sie vehement zu negieren, ohne danach sofort zur Synthese durchzudrücken, sondern sie eher offenzulassen. Ich bin für die Irritation, das mephistophelische Prinzip der Verneinung, ohne zu sagen für wen, warum und wieso, ich möchte diesen Schwebezustand zwischen ja und nein, nicht wissend, wohin sich in diesem Augenblick etwas mit einer Antwort entwickelt.« Brüche, Aus-der-Rolle-Fallen, Kommentare über den gesprochenen Text, Kalauer, Ironie und Distanz zum Gespielten sind Mittel, die Übereinstimmung auf der Bühne zu verweigern.

Castorfs Aufführungen haben oft einen collagenhaften Charakter: Verschiedene Elemente wie Text, Gestik, Musik, Video, Bühne und Kostüm ergänzen sich in teils widersprüchlicher Weise und

Allen technischen Mitteln zum
Trotz lebt Castorfs Theater
vor allem von den Darstellerinnen
und Darstellern, die körperlich
aufs Äußerste gefordert
und oftmals zur Improvisation
aufgefordert sind. Elemente ihrer
»privaten« Persönlichkeit,
»natürliche« Reaktionen
wie Erschöpfung, Schmerz,
Überraschung und Überforderung
werden zum Bestandteil
der Aufführung.

Wie lässt sich ein solches Theater
auf die Oper übertragen?

fordern die Interpretation immer wieder neu heraus. Technische Medien, insbesondere Video, spielen in Castorfs Kunst schon seit den 80er-Jahren eine wichtige Rolle. Sie stellen Bezüge zur mediengefilterten Gegenwartserfahrung her, konterkarieren das Bühnengeschehen oder assoziieren Bildwelten. Die Verwendung von Live-Video wurde ab 1999 zu einem charakteristischen Element vieler Castorf-Inszenierungen. Angeregt wurde diese Entwicklung ebenfalls von Bert Neumann, der erstmals geschlossene Räume als Bühnenräume entwarf, die nur mit Hilfe von Videokameras einsehbar waren. Die Kameralute sind dabei in der Regel nicht versteckt, sondern sichtbare Partner auf der Bühne.

Allen technischen Mitteln zum Trotz lebt Castorfs Theater vor allem von den Darstellerinnen und Darstellern, die körperlich aufs Äußerste gefordert und oftmals zur Improvisation aufgefordert sind. Elemente ihrer »privaten« Persönlichkeit, »natürliche« Reaktionen wie Erschöpfung, Schmerz, Überraschung und Überforderung werden zum Bestandteil der Aufführung. Wie lässt sich ein solches Theater auf die Oper übertragen? Lassen sich körperliche

Extremzustände mit Sängerinnen und Sängern realisieren, wenn im Operngesang Perfektion und feinste musikalische Kontrolle gefordert ist, und die Noten- texte wenig Gelegenheit für Improvisation bieten? Wie kann die Gleichzeitigkeit einer These und ihrer Negation im Gesang umgesetzt werden, obwohl die klassische Gesangsästhetik kein »ironisches« Singen vorsieht?

Vielelleicht hat es mit diesen besonderen Herausforderungen zu tun, dass Frank Castorf erst relativ spät zum Musiktheater fand. Und die erste Musiktheaterproduktion – Johann Strauß' *Die Fledermaus* am Hamburger Schauspielhaus 1997 – war bezeichnenderweise ganz den Techniken seiner Schauspielinszenierungen verschrieben. Die erste durchkomponierte Oper (Giuseppe Verdis *Otello* 1998 in Basel) war zwar ein Erfolg, doch dauerte es zehn Jahre, bis sich Castorf erneut einer musikalisch unbearbeiteten Oper zuwandte, Wolfgang Rihms *Jakob Lenz* bei den Wiener Festwochen.

Drei Jahre später gaben die Bayreuther Festspiele die Sensation bekannt: Den *Ring des Nibelungen* im Jahr des 200. Geburtstags von Richard Wagner sollte Frank Castorf inszenieren. Eine von beiden Seiten mutige Entscheidung, wenn man die geringe Opernerfahrung des Regisseurs, die schwierigen Produktionsbedingungen in Bayreuth sowie die enormen Erwartungen an ein solches Vorhaben berücksichtigt. Auch war die Vorbereitungszeit ausgesprochen kurz – Frank Castorf wurde erst nach Absage von Wim Wenders angefragt. Umso erstaunlicher ist das Ergebnis.

Für diese Produktion fand sich das Team zusammen, das auch alle folgenden Opernprojekte (und auch die eine oder andere Schauspielinszenierung) gemeinsam realisierte: Neben Frank Castorf Aleksandar Denić als Bühnenbildner (beide hatten bereits 2013 zusammengearbeitet) und Adriana Braga Peretzki als Kostümbildnerin, die seit 2007 regelmäßig mit Frank Castorf gearbeitet hatte. Oft ist auch Lothar Baumgarte als Lichtdesigner beteiligt. Bei der Arbeit an Wagners Opernzyklus etablierte dieses Team einen Grundaufbau, der nicht nur für die vier *Ring*-Teile funktionierte, sondern sich als flexibel genug für andere Werke erwies und die von Castorf stets gesuchte Collagenform und inneren Widersprüche bereits in sich enthielt: Auf einer Drehbühne erlaubt ein monumentales, assoziations- und detailreiches Bühnenbild wechselnde Schauplätze ohne Umbauten. Aleksandar Denić, der lange als Set Designer für Film und Fernsehen gearbeitet hat, kombiniert dafür realistische Elemente verschiedener Herkunft zu surrealistischen Welten. Zwei Kameraleute auf der Bühne fangen Bilder an nicht einseh-

baren Orten des Bühnenbilds sowie Nahaufnahmen der Sängerinnen und Sänger ein, die live abgemischt und mit vorproduziertem Videomaterial ergänzt werden. Das Video ist auf ein oder zwei im Bühnenbild integrierten Projektionsflächen zu sehen und erzählt die Bühnenhandlung weiter, denkt voraus oder setzt ihr etwas entgegen. Die opulenten, mit Elementen verschiedener Kulturen und Zeiten spielegenden Kostüme Braga Peretzkis evozieren weitere Assoziationsräume.

Castorfs kontrovers aufgenommene *Ring*-Inszenierung war bis 2017, *Die Walküre* bis 2018 zu sehen. Noch während ihrer Laufzeit folgte Charles Gounods *Faust* für die Staatsoper Stuttgart – die Inszenierung, die heute an der Wiener Staatsoper zu erleben ist. Das Bayreuther Regie-Team arbeitete auch hier zusammen, wechselte allerdings die Videemannschaft. Tobias Dusche, Daniel Keller und Martin Andersson erarbeiteten für *Faust* eine noch reichere und komplexe Videoebene.

Seit dieser insgesamt begeistert aufgenommenen Arbeit inszenierte Frank Castorf mit seinem festen Ausstattungsteam (aber wechselnden Videoteams) fast im Jahresabstand an verschiedenen Opernhäusern: 2018 *Aus einem Totenhaus* von Leoš Janáček an der Bayerischen Staatsoper, 2019 Verdis *La forza del destino* an der Deutschen Oper Berlin, 2020 das Pasticcio *molto agitato* an der Hamburgischen Staatsoper (ein Ersatzprojekt für den der Pandemie zum Opfer gefallenen *Boris Godunow*) sowie *Die Vögel* von Walter Braunfels erneut an der Bayerischen Staatsoper.

Eine ausführlichere Version dieses Artikels finden Sie im Programmheft zu *Faust*.

Charles Gounod

FAUST

19. & 23. MAI

Musikalische Leitung Bertrand de Billy

Inszenierung Frank Castorf

Bühne Aleksandar Denić

Kostüme Adriana Braga Peretzki

Licht Lothar Baumgarte

Videoregie Martin Andersson

Kamera/Bildgestaltung Tobias Dusche, Daniel Keller

Doktor Faust Juan Diego Flórez

Marguerite Nicole Car

Méphistophélès Adam Palka

Valentin Étienne Dupuis

Wagner Martin Häßler

Siébel Michèle Losier

Marthe Monika Bohinec

A Suite of Dances

Neueinstudierung



Tomoaki Nakanome & Duccio Tariello – *Glass Pieces* © The Robbins Rights Trust

Der Name Jerome Robbins steht für klassisches Ballett und Broadway, hohe Kunst und Unterhaltung. Mit *Glass Pieces, A Suite of Dances* und *The Concert* präsentiert das Wiener Staatsballett drei unterschiedliche Facetten des Amerikaners, komplettiert durch George Balanchines *Duo Concertant*. Am Pult des Orchesters der Wiener Staatsoper gibt der Brite Benjamin Pope sein Debüt in einem auch musikalisch höchst abwechslungsreichen Programm mit Werken von Glass, Strawinski, Bach und Chopin.

Jerome Robbins ist nicht nur der Choreograph der *West Side Story*, sondern einer der wichtigsten Ballettschöpfer der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. An der Seite George Balanchines prägte er die amerikanische Neoklassik, wie sie bis heute vor allem durch das New York City Ballet vertreten wird und ging zugleich über diese weit hinaus. Hatte Balanchine – aus der zaristischen Schule des alten St. Petersburg kommend – das Ballett für das 20. Jahrhundert weitergedacht, indem er seine alten Figuren, Posen und Schritte durch ein neues, athletisches Körperbild anschärfte, mit Ecken und Kanten ver-sah, den Tanz als ein Musizieren mit dem Körper in einem von allem Dekor und aller Handlung befreiten Raum verstand und Frauen und Männer sich auf Augenhöhe begegnen ließ, so zeigte sich Robbins als ein Theatermacher mit einem unersättlichen Drang zum Experiment, hin- und hergerissen zwischen purem Tanz und dem Erzählen von Geschichten. War Balanchine ein Purist, ein Erforscher der Möglichkeiten der klassischen Balletttechnik und ein auf dem Instrument des Körpers Musizierender, der die idealisierte Schönheit und die Freiheit liebte, mit der seine Tänzerinnen und Tänzer durch ihre unvergleichlichen Persönlichkeiten die formale Strenge seiner Bewegungsfolgen zu jenem so besonderen Glühen brachten, so ging es Robbins nicht um die Erschaffung eines eigenen Stils. Vielmehr betrat er mit seinen Kreationen immer wieder andere Räume und machte sich die klassische Balletttechnik dabei ebenso zunutze, wie die expressive Körperlich-

keit des Modern Dance, die Nonchalance schlichter Alltagsbewegungen, die Rauheit des Slangs der Straße oder den Drive der amerikanischen Unterhaltungskultur. Von seinen besten Werken gleicht keines dem anderen.

Die 1983 entstandenen *Glass Pieces* sind eines der ersten Ballette, die sich mit Musik des heute von Tanzschaffenden so gern verwendeten Philip Glass auseinandersetzen. Zu den für den amerikanischen Minimalisten typischen repetitiven »patterns«, die sich langsam zu überlagern beginnen, nach und nach jedes Zeitempfinden außer Kraft setzen und den Hörer immer tiefer hineinziehen in die Strudel nur scheinbar friedlicher Trancezustände, schuf Robbins ein Stück über die Energien urbanen Lebens und das Getrieben-sein des modernen Großstadtmenschen. Nur für einen Moment steht das atem(be)raubende Geschehen der 42 Tänzerinnen und Tänzer still: in einem Pas de deux – ein Mann, eine Frau – der mit großer Innigkeit, aber ohne alle Sentimentalität den Fokus von der Masse weg auf ein einzelnes Paar lenkt.

Eine völlig andere Welt eröffnet das Zentrum des Programms mit zwei intimen Miniaturen: ein subtiles Kammerpiel sowie eine in ihrer Ungezwungenheit tiefst berührende Bewegungsstudie. George Balanchine kreierte sein *Duo Concertant* 1972 als Nachruf auf den ein Jahr zuvor verstorbenen engen künstlerischen Partner und Freund Igor Strawinski. Basis wurde ihm dessen gleichnamiges Duo für Violine und Klavier aus dem Jahr 1932, mit dessen 1. Satz der Geiger und die Pianistin das Stück beginnen, während die beiden Tänzer bei ihnen am Flügel stehen und zunächst einfach nur der Musik lauschen. Doch es dauert nicht lange und die Musik springt in die Körper über. Der Tanz beginnt und verdichtet sich immer mehr zu einem berührenden Szenario über Liebe und Verlangen, An- und Abwesenheit.

In Wien war Balanchines *Duo Concertant* erstmals 1976 auf dem Spielplan, aber seither nicht mehr zu erleben. Eine Wiener Erstaufführung im Haus am Ring ist Robbins' *A Suite of Dances*, die 1994 aus einem ungezwungenen Arbeiten unter Freunden entstand. Robbins hatte vier Jahre zuvor seine über vierzigjährige Tätigkeit beim New York City Ballet beendet und schon länger nichts mehr choreographiert, als es Mikhail Baryshnikov gelang, die Kreativität des Choreographen wieder zu wecken. Aus einem Miteinanderarbeiten ohne den Zwang eines konkreten Aufführungstermins entstand für Baryshnikov dieses Solo zu Stücken aus Johann Sebastian Bachs Suiten für Violoncello solo: ein inniger Dialog, in welchem eine Cellistin dem Tänzer zur Partnerin wird.

Eines der komischsten Werke der Ballettgeschichte ist dagegen Robbins' *The Concert* aus dem Jahr 1956. Ausgangspunkt dieser abenteuerlichen Ballettrevue ist das schlichte Szenario eines Konzertbesuchs, mit all



Davide Dato & Kiyoka Hashimoto – *Duo Concertant* © The George Balanchine Trust

den Vorkommnissen, die jeder kennt: Während eine Sitznachbarin, kaum hat die Aufführung begonnen, mit knisterndem Bonbon-Papier den Hörgenuss stört, kann eine andere ihre Begeisterung für den Pianisten nicht für sich behalten, einer sorgt auf einem falschen Platz sitzend für Unmut, wieder ein anderer schlägt respektlos eine Zeitung auf. Während der Pianist mit geradezu heiligem Ernst Chopin spielt, verstricken wir uns mit dem Ballettensemble immer mehr in raffinierteste Spiele der Fantasie, in denen sich auch die dunklen Seiten des Unterbewussten Bahn brechen, und werden Zeugen einer irrwitzigen Folge von Pannen und Slapstick-artigen Nummern.

Es gibt nicht viele Komödien auf der Ballettbühne. Gerade die Romantik mit ihren Märchen und Verzauberungen kannte keinen Humor. Wenn Robbins nun aber in seinem berühmten *Mistake-Waltz* so ziemlich alles schief gehen lässt, was in einem Pas de six eines großen weißen Aktes schief gehen kann, dann führt er uns nicht nur vor Augen, welche Schwierigkeiten, Raffinessen und Anstrengungen hinter der faszinierenden Leichtigkeit und Eleganz lauern, sondern punktiert mit seiner Komik zugleich das Heiligste des romantischen Balletts. Dieses hat natürlich längst seinen Platz unter den Unsterblichen der Kunst und Unsterblichen kann nichts passieren, wie wir alle wissen. Das Lachen des Menschen aber ist letztlich immer dem Wissen um unsere Gefährdung und Gebrech-

lichkeit abgetrotzt – auch das zeigt Robbins in *The Concert*.

George Balanchine hat das romantische Ballett ins 20. Jahrhundert geführt, Jerome Robbins hat es mit neuem Theatergeist aufgeladen. Ein Robbins-Balanchine-Programm zu präsentieren, ist für jede Ballettcompagnie »state of the art« – für das Tanzen im Ensemble genauso wie für die Solisten, für das Finden von Freiheit in der Strenge ebenso wie in der schauspielerischen Gestaltung von Rollen. *A Suite of Dances*: ab 20. Mai in der Wiener Staatsoper.

A SUITE OF DANCES

20. MAI, 25. & 30. MAI

4., 5., 7. & 11. JUNI 2021

Choreographie Jerome Robbins & George Balanchine
Musik Philip Glass, Igor Strawinski, Johann Sebastian Bach
und Frédéric Chopin
Musikalische Leitung Benjamin Pope
Wiener Staatsballett
Orchester der Wiener Staatsoper
Fedor Rudin (Violine), Ditta Rohmann (Violoncello),
Cécile Restier & Igor Zapravdin (Klavier)

Die Vorstellung vom 30. Mai 2021 wird
im Livestream der Wiener Staatsoper angeboten



Gloria Todeschini & Andrés Garcia Torres - *The Concert* @The Robbins Rights Trust

DREI FRAGEN AN JEAN-PIERRE FROHLICH

Sie haben viele Jahre eng mit Jerome Robbins zusammen gearbeitet. Wie würden Sie diesen Künstler charakterisieren?

JPF Er hatte den Ruf, schwierig zu sein, aber ich habe das nie so empfunden, sondern eine andere Seite von ihm kennengelernt. Er war großzügig und hat den Tänzer*innen viel gegeben, war aber auch ein Perfektionist und erwartete im Ballettsaal von jedem, genauso intensiv zu arbeiten, wie er selbst es tat. Wenn er das Gefühl bekam, dass man sich nicht vollkommen dem kreativen Prozess verschreibt, dann konnte er hart werden. Er war ein Theatermensch, ein Tanzmensch, der Geschichten mit Bewegung kreieren und Intimität und Menschlichkeit auf der Bühne in einer Weise erzeugen konnte, dass sich das Publikum stets verbunden fühlte.

Jerome Robbins war einer der ersten, der zu Musik des Minimalisten Philip Glass choreographiert hat. Wie ist er bei der Musikauswahl für seine Werke vorgegangen?

JPF Robbins hat unglaublich viel und unterschiedliche Musik gehört. Wenn er ein Stück kreierte, ließ er die gesamte Zeit die Musik laufen. Immer wieder. Non Stop. Sobald ihm eine Idee kam, schrieb er sie auf ein Blatt Papier nieder. Ihm war es wichtig,

jedes Ballett anders zu gestalten. *Glass Pieces* sollte etwas Amerikanisches werden. Philip Glass war damals äußerst populär und Robbins fühlte sich sehr von seiner Musik angezogen. Wenn er eine Komposition fand, die Sinn für ihn machte und die er visualisieren konnte, dann war das genug Inspiration für ihn.

Was verbirgt sich hinter dem Programm-Titel A Suite of Dances?

JPF Neben George Balanchines *Duo Concertant* drei komplett verschiedene Robbins-Stücke. Das ist das fantastische an Robbins: Man kann einen ganzen Abend mit seinen Werken programmieren und das Publikum kann unterschiedlichste Seiten in Bezug auf Choreographie, aber auch auf seine Persönlichkeit kennenlernen. Für die Tänzer*innen enthalten die Ballette von Balanchine und Robbins unglaublich viel – vom klassischen Ballett über Spitzenschuhtechnik bis hin zur Musikalität. Wenn eine Compagnie Balanchine tanzt, bekommt man sofort ein Gespür, ob sie musikalisch ist: Wie sie sich zur Musik bewegt, wie sie die Freiheit in der Bewegung findet.

→ Jean-Pierre Frohlich war Solist des New York City Ballet und arbeitete ab 1990 als Ballettmeister eng mit Jerome Robbins zusammen. Als Mitglied des Robbins Rights Trusts ist er für den Erhalt des Robbins-Erbes mitverantwortlich und studiert die Werke mit Compagnien weltweit ein.

PINNWAND

GEBURTSTAGE

5. Mai → Janusz Monarcha (65)
23. Mai → Ingeborg Hallstein (85)
28. Mai → Andrzej Dobber (60)
31. Mai → Hans Neuenfels (80)

TODESFALLE

Jewgenij Nesterenko verstarb am 20. März 2021. An der Wiener Staatsoper sang er u.a. Philipp II., Wassermann, Banquo, Boris Godunow, Ramfis.

KS Peter Wimberger verstarb am 22. März 2021. Das langjährige Ensemblemitglied sang hier in knapp 900 Vorstellungen über 50 Partien (u.a. Jochanaan, Escamillo, Wotan, Rangoni, Orest, Pizarro).

Vladimir Tsukanov, ehemaliger und langjähriger Ballettpädagoge – unter anderem an der Ballettschule der Österreichischen Bundestheater – sowie Trainingsleiter des Wiener Staatsoperballetts, verstarb im 92. Lebensjahr am 4. März 2021 in Wien.



ZUM TOD DER LETZTEN PRIMABALLERINA EDELTRAUD BREXNER

Das Wiener Staatsballett und die Ballettakademie der Wiener Staatsoper trauern um Prof. Edeltraud Brexner, die am 29. April 2021 in ihrem 94. Lebensjahr in Perchtoldsdorf verstarb. Sie war nicht nur die letzte Trägerin des Titels »Primaballerina«, sondern seit 1980 auch Ehrenmitglied der Wiener Staatsoper und für die Ballettwelt von großer Bedeutung, hat sie doch auch als Pädagogin ganze Generationen an Tänzer*innen geprägt, darunter die ehemaligen Ersten Solotänzerinnen Brigitte Stadler, Jolantha Seyfried, Eva Petters und Solotänzerin Roswitha Over.

Edeltraud Brexner, geboren am 12. Juni 1927 in Wien, trat 1934 in die Ballettschule der Wiener Staatsoper ein. 1944 erfolgte ihr Engagement an das Wiener Staatsoperballett, 1953 wurde sie zur Solotänzerin ernannt. Von 1957 bis 1972 war sie Primaballerina der Wiener Staatsoper. Seit 1962 Pädagogin an der Ballettschule der Wiener Staatsoper, wirkte sie von 1973 bis 1979 als stellvertretende Leiterin dieses Instituts. Ihr war eine außergewöhnliche

technische Brillanz zu eigen, die sie für das klassische Repertoire prädestinierte. Gleichwohl hatte sie, so ein Kritiker, »ihre stärksten und schönsten Momente dort, wo es um Ausdruck, wo es um das Unnennbare geht«. Zu ihren wichtigsten Rollen ihres breitgefächerten Repertoires zählen die Titelrolle in *Giselle*, Prinzessin Aurora in *Dornröschen*, Odette/Odile in *Schwanensee* sowie Hauptpartien in Werken von Erika Hanka, Dimitrije Parlić, Aurel von Miloss, Wazlaw Orlikowsky, Michail Fokin, Yvonne Georgi, Erich Walter und George Balanchine.

Zu ihren Auszeichnungen zählen das Goldene Ehrenzeichen für Verdienste um die Republik Österreich, das Österreichische Ehrenzeichen für Wissenschaft und Kunst, die Verleihung des »Fanny-Elfänger-Ringes« (1960) sowie 1977 der Professorentitel.

RADIO-TERMINE

22. MAI, 19.00 UHR
L'INCORONAZIONE DI POPPEA
→ Ö1

Live-Übertragung der Premiere aus der Wiener Staatsoper

30. MAI, 15.05 UHR
»DAS WIENER STAATSOPERN-MAGAZIN«
→ Ö1

*Ausschnitte aus aktuellen Aufführungen der Wiener Staatsoper
Gestaltung Michael Blees*

INSIDEOPERA / #UTOPERA

Die neu begonnenen Ausbildungs- und Vermittlungsaktivitäten der Wiener Staatsoper konnten – unabhängig von der erzwungenen Schließung des Hauses – erfolgreich umgesetzt werden. Einer der Förderer dieser Programme ist Dr. Herbert Cordt.

Geleitet von Mitarbeiterinnen der Wiener Staatsoper, wenden sich die Programme InsideOPERA und #UTOPERA direkt an Schülerinnen und Schüler ab 10 Jahren, um gemeinsam Opernthemen zu erarbeiten und zu präsentieren.

Wichtiger Teil der Jugendprogramme ist der Besuch einer Vorstellung in der Wiener Staatsoper. Durch die Unterstützung von Dr. Herbert Cordt ist es möglich, den jungen Besucherinnen und Besuchern Sitzplätze in guten Kategorien bieten zu können.

SPIELZEIT-PRASENTATION

3. JUNI 2021, 11.30 UHR

Bogdan Roščić präsentiert die Saison 2021/22 auf der Bühne der Wiener Staatsoper in einer Matinee. Mit Künstlerinnen und Künstlern der kommenden Spielzeit, Gesprächen, Gesang und Tanz.
Eintritt frei.

SAISONBUCH

Das mit Backstage-Bildern und vielfältigen Texten hochwertig gestaltete Saisonbuch mit allen Angaben und Informationen zur Spielzeit 2021/22 ist ab 3. Juni 2021 im Shop des Opernfoyers, beim Publikumsdienst im Opernhaus sowie im Online-Shop der Staatsoper erhältlich.

VIRTUELLE EINFÜHRUNGSMATINEEN

Auch die beliebten öffentlichen Einführungsmatineen vor Premieren der Wiener Staatsoper konnten aufgrund der COVID-bedingten Theaterschließung nicht stattfinden. Jedenfalls nicht vor Publikum:



Denn so wie die Premieren zumindest für Kameras stattfanden, so wurden auch die Einführungen gefilmt und via YouTube einem großen Publikum (mit zig-tausenden Zugriffen in kürzester Zeit) präsentiert. Diese – von Bogdan Roščić moderiert – boten ein ausführliches und abwechslungsreiches Programm, in dem nicht nur Werk, Inhalt und Produktion vorgestellt wurden, sondern auch zahlreiche weitere Aspekte der Neuproduktion zur Sprache kamen. So wurden sowohl Gespräche mit den beteiligten Künstlerinnen und Künstlern geführt, in musikalischen »Höranleitungen« führten zum Teil Premierendirigenten durch die Opern, im Falle von *Faust* wurde auch eine Videoführung durch das spektakuläre Bühnenbild unternommen. Musikalische Einlagen – etwa von Piotr Beczala und Anita Rachvelishvili in der *Carmen*-Einführung – runden die Filme ab. Auch für die Premiere von *L'incoronazione di Poppea* ist eine Video-Einführung entstanden, in der Pablo Heras-Casado, Jan Lauwers, Kate Lindsey, Slávka Zámečníková (Bild), Christina Bock, Sir Willard White und Xavier Sabata zu erleben sind. Und auch musikalisch zu Wort kommen, etwa mit dem berückend gesungenen Schlussduett »Pur ti miro«, gesungen von Kate Lindsey und Slávka Zámečníková, gespielt von Mitgliedern des Concentus Musicus Wien.

Alle Matineen, also auch jene zu *Carmen*, *La traviata*, *Parsifal*, *Faust* sind im YouTube-Kanal der Wiener Staatsoper zu finden.

BLEIBEN SIE IN KONTAKT

Auf unserer Website wiener-staatsoper.at finden Sie rund um die Uhr alles Wissenswerte zum Spielplan und Kartenkauf, Details zu Ihrem Besuch, zahlreiche Stories zu unseren Vorstellungen, Interviews mit Künstlerinnen und Künstlern, unserem Online-Shop sowie unsere Streaming-Plattform. Auf unseren Social Media-Kanälen Facebook, Instagram, Twitter, YouTube und Spotify erreichen wir bereits mehr als 300.000 Opern- und Ballettfans in aller Welt, mehr als 35.000 haben unsern Newsletter mit aktuellen Informationen, Service-Hinweisen sowie speziellen Angeboten abonniert. Wir freuen uns, wenn auch Sie mit uns in Kontakt bleiben!

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

MAI 2021
WIENER STAATSOPER
SAISON 2020/21
ERSCHEINUNGSWEISE:
MONATLICH

HERAUSGEBER
Wiener Staatsoper GmbH

DIREKTOR
Dr. Bogdan Roščić

KAUFMÄNNISCHE
GESCHÄFTSFÜHRERIN
Dr. Petra Bohuslav

MUSIKDIREKTOR
Philippe Jordan

BALLETTDIREKTOR
Martin Schläpfer

REDAKTION

Sergio Morabito / Anne do Paço / Nastasia Fischer
Iris Frey / Andreas Láng / Oliver Láng /
Ann-Christine Mecke / Krysztina Winkel

GESTALTUNG & KONZEPT
Fons Hickmann M23, Berlin

LAYOUT & SATZ
Annette Sonnewend & Gabi Adébisi-Schuster
(WerkstattWienBerlin)

BILDNACHWEISE
Coverfoto: Rosetta Greek

REDAKTIONSSCHLUSS
für dieses Heft: 12. Mai 2021 /
Änderungen vorbehalten

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

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

Produktionssponsor *Faust*



ROSSINIS FARBEN- FROHE WELT



Andy Hallwaxx als Ambrogi

Der Barbier für Kinder wird an der Wiener Staatsoper erstaufgeführt

Mit dem *Barbier von Sevilla* schuf Gioachino Rossini ein Meisterwerk, das praktisch seit jeher das Publikum mitreißt, unterhält und begeistert. Nun bringt die Wiener Staatsoper – Premiere am 24. Mai – erstmals einen *Barbier für Kinder* heraus: auf Deutsch gesungen, im Großen Haus gespielt. Die turbulente Handlung wurde auf etwas über eine Stunde gekürzt, die musikalischen Hits blieben aber natürlich alle erhalten. Als quirliger und unterhaltsamer Spielleiter führt der Diener Ambrogi durch die Vorstellung. Dieser wird vom Schauspieler Andy Hallwaxx gegeben, dessen Wirkungskreis vom Volkstheater bis zur Staatsoperette Dresden, vom Carinthischen Sommer bis zum Musikverein, vom Fernsehen bis zur Oper reicht. Im Gespräch mit Oliver Láng beleuchtet er sein Leben als Theatermacher und erzählt über seine Motivation, besonders auch für Kinder und Jugendliche zu spielen.

Fangen wir am Anfang an. Du bist eines Morgens in deinem Geburtsort Kemeten in Burgenland aufgewacht und hast beschlossen, nach New York zu reisen und Schauspieler zu werden.

AH Exakt so ... war es nicht. Obwohl ich immer ans Theater wollte, lernte ich ursprünglich Friseur. Wir sind seit Generationen eine Friseurfamilie und es gab die Überlegung, dass ich einmal das Geschäft übernehmen und in die Fußstapfen meiner Großeltern und Eltern treten soll. Wobei alle wussten, dass es – auch wenn ich gerne Friseur war – so nicht sein wird. Später zog ich mit einem Freund durch die USA und landete durch viele Zufälle als Statist an der Metropolitan Opera in New York. Es war ein so fantastisches Erlebnis, auf dieser riesigen Bühne zu stehen, dass ich beschloss, Schauspieler zu werden.

Zurück in Wien kam das Moki-Kindertheater.

AH Nach Schule und Berufsschule hatte ich in Wien einfach keine Lust mehr auf eine Schauspielschule. Also heuerte ich beim Moki-Kindertheater an und trat im Laufe der Jahre in über 2000 Vorstellungen auf. Da lernt man, für Kinder zu spielen! Ich arbeitete dabei mit tollen tschechischen und slowakischen Regisseuren, die Jugendtheater an der Universität studiert hatten. So bin ich in diesen Beruf reingerutscht.

Zu der Liebe zum Theater an sich kam auch die besondere Liebe zur Oper. Diese wurde durch die Met ausgelöst?

AH Ich bin in einem Dorf mit 90 Einwohnern aufgewachsen, meine Eltern waren zwar total theaterbesessen, die Oper kannte ich aber nicht so gut, auch wenn meine Mutter ein großer Fan war. Dann aber ... eines Tages zog Gerd Albrecht mit seinen Töchtern und deren Cousinen in unser Nachbarhaus ein – und das war der Anstoß Richtung Musiktheater. Mein winziges burgenländisches Dorf wurde also durch den berühmten Hamburgischen Opernchef wachgeküsst. Daraus entstand meine Liebe zur Oper. Später statierte ich an der Wiener Staatsoper. Dass ich Opern inszenieren und Libretti bearbeiten werde, das war mir nicht an der Wiege gesungen worden.

Die einen sagen: »Theaterspielen für Kinder ist wie Theaterspielen für Erwachsene.« Die anderen meinen: »Das sind ganz unterschiedliche Metiers.« Welche Position vertrittst du?

AH Natürlich agiert man im Kindertheater ein bisschen anders. Aber im Prinzip kann man fast wie für Erwachsene spielen, so groß ist der Unterschied nämlich gar nicht. Denn die Aufmerksamkeitsspanne der »Großen« ist in Wahrheit gar nicht so viel länger als bei Kindern, das glaubt man immer nur! Aber: All das ist nur Theorie. In Wahrheit muss man es einfach mögen, für ein junges Publikum zu spielen. Ich kenne so viele Kollegen, die sich distanzieren oder sich sogar davor fürchten. Also: Ich fürchte mich null...

... warum haben die Kollegen Angst?

AH Naja, weil die Kinder eine Gruppe darstellen. In einer Vorstellung für Schulen kommen Kinder mit all ihren Freunden, mit nur einem oder zwei Lehrern als Aufsicht, da akkumuliert sich schnell eine erhebliche Energie. Der muss man sich als Darsteller stellen. Das ist auch kein Problem, man »kriegt« die Kinder ja ganz leicht – wenn man sich traut und sich darauf einlässt. Wir alle wissen, dass das junge Publikum direkter ist und sehr offen zeigt, ob ihm etwas gefällt oder nicht. Die eingelernten Regeln, die den meisten Erwachsenen ganz selbstverständlich scheinen, greifen da noch nicht. Kinder klatschen einfach nicht, wenn's nicht gut ist, vor allem nicht aus Höflichkeit. Oder: Der Bösewicht wird ausgebuht. Das ist ein Grundprinzip bei Kindervorstellungen. All die Emotionen kommen ungefiltert auf die Bühne.

Wie findet man inmitten dieser hereinstürzenden Emotionen das richtige Maß an Ernsthaftigkeit? Überfordert man Kinder im Theater eher – oder unterfordert man sie?

AH Unterfordern sollte man Kinder nie! Ich habe zum Beispiel *La traviata* für Kinder gemacht oder *Orpheus und Eurydike* – das sind traurige Themen, aber die jungen Zuschauer nehmen auch diese an. Das war nie ein Problem.

Komödien wie der Barbier »funktionieren« für Kinder sicherlich über den Witz, aber Trauriges – wie bringt man das rüber?

AH Kinder sind fähig, Trauriges zu verstehen und sich damit auseinander zu setzen. Dass jemand sehr krank ist und stirbt, das begreift ein Kind. Man muss natürlich zu Tragisches im Vorfeld abfangen und entschärfen, bei *Traviata* haben wir Taschentücher verteilt und gemeinsam weinen »geübt«. Dadurch wird das Ganze ein wenig ins Spielerische abgebogen, bleibt aber begreifbar. Man kann die Kinder zwar nicht mit dem Tod und der Tragik alleine lassen, man kann das Thema aber ansprechen. Wo die Grenzen liegen, muss man im Gefühl haben. Das ist wie mit den Bösewichten: man zeigt sie, aber nicht zu bedrohlich.

Wie viel Spontaneität brauchen gerade solche Situationen?

AH Ich bin extrem vorbereitet, weil ich die Reaktion der Kinder mitdenke. Ich muss bedenken, dass es manchen zu nahegehen könnte, wenn Violetta stirbt. Da braucht es ein Konzept. Spontan bin ich, wenn ich die Kinder etwas frage, denn dann kann ich die Antwort natürlich nie wissen; und ich bin in diesen Situationen immer wieder überrascht, was sie für Ideen haben. Das ist immer auch witzig, weil die Eltern dabei sind und mindestens ebenso überrascht über ihr eigenes Kind sind wie ich.

Die beliebte Frage: Was lernt Andy Hallwaxx von den Kindern im Publikum?

AH Dass man dranbleiben muss und die Fantasie nicht verlieren darf. Max Reinhardts Spruch, dass das Theater der seligste Schlupfwinkel für diejenigen ist, die ihre Kindheit heimlich in die Tasche gesteckt haben, um bis an ihr Lebensende weiterzuspielen, ist nach wie vor gültig. Wenn man nicht einen kindlichen Zugang findet, schafft man es nie, ein Publikum zu gewinnen. Oft denke ich mir auch: Wie hätte ich das gerne als Kind erlebt? Was hätte ich mir erwartet?

Ist diese Maxime des »Was hätte ich mir erwartet?« unumschränkt anwendbar? Im Sinne von: Kinder aller Zeiten sind einander in ihrem Kind-Sein ähnlich. Oder ist die Welt heute eine andere als vor einigen



Jahren und das junge Publikum muss daher auch anders angesprochen werden?

AH Zumindest was das live-Erlebnis anbelangt sind Kinder einander durch alle Zeiten ähnlich. Auch wenn sich die Einflüsse stark verändert haben. Als ich am Theater angefangen habe, gab es kein Handy, kein Internet, nur Kino, Fernsehen – und natürlich Bücher. Aber in dem Moment, in dem ein Darsteller aus Fleisch und Blut vor ein Publikum tritt, empfinden heutige Kinder dasselbe wie ihre Elterngeneration oder die Kinder im Jahr 1.000 vor Christus. Wenn ein Sänger oder eine Schauspielerin live vor den Kindern steht, ist die online-Welt vergessen.

Wenn man sich aber einen heutigen Kinderfilm à la Eisprinzessin anschaut, erlebt man mitunter eine verblüffende Perfektion. Kann Theater da konkurrieren?

AH Die Filme sind perfekt. Ohne Frage. Aber ich glaube dennoch, dass die live-Kommunikation das alles überbietet. Bei einem Kinofilm ist man immer geschützt, weil es eine Distanz der Darstellung gibt. Live ist man unmittelbar dabei. Wenn ich am Podium durch eine Bühnenbild-Tür abgehe, glauben die Kinder, dass ich tatsächlich in ein anderes Zimmer gegangen bin. Da arbeitet die Fantasie mit. Ich liebe die Zeichentrick-Filme unserer Zeit, ich zitiere sie auf der Bühne auch gerne, aber sie sind keine Konkurrenz.

Das heißt, du musst immer up to date sein?

AH Das bin ich auch. Ich schau mir diese Filme ja gerne an!

Zur Figur des Ambrogio, der in der Fassung für Kinder aufgewertet wurde: Er ist nun mehr als nur eine im Hintergrund agierende Nebenrolle.

AH In der originalen Oper ist er ein so gut wie stummer Diener, in unserer Fassung spricht er hingegen ununterbrochen. Er mischt sich dauernd ein und ist der Erzähler. Dabei wende ich mich auch an das Publikum und durchbreche die vierte Wand – als Einziger. Es geht darum, den Kindern

die Geschichte ein wenig zu erläutern. Und die Motivation der einzelnen Personen zu erklären, also warum sie so oder so agieren und reagieren. Ambrogio darf übrigens ein bisschen frech sein, er richtet sich auf einer zweiten Ebene ja ebenso an die Erwachsenen. Ausgehend von einer Vorlage durfte ich den Ambrogio-Text anpassen und ihn mir quasi auf den Leib schreiben, also »meinen« Ambrogio zu einer lebendigen Figur formen.

Letzte Frage: Berufsbezeichnung. Du bist Schauspieler, Regisseur, Autor und vieles mehr. Wie umreißt man das richtig? Theaternmacher?

AH Ich habe mich immer als Haar- und Bühnenkünstler bezeichnet. Lange Jahre war ich ein Schauspieler, der auch inszeniert, inzwischen ist es umgekehrt, und ich bin eher ein Regisseur, der auch spielt. In Wahrheit greifen all diese Berufe aber viel stärker ineinander als man denkt. So kam ich vom Spielen zum Inszenieren und vom Inszenieren zum Schreiben. Ich würde also sagen: Ich bin ein Theaternmenschen, und alles, was dieses Metier betrifft, fügt sich bei mir zusammen.

24. & 30. MAI
Empfohlen ab 6 Jahren

Musik Gioachino Rossini
Kinderoper-Fassung Alexander Krampe
Musikalische Leitung Markus Henn
Inszenierung Grischa Asagaroff
Bühne & Kostüme Luigi Perego
Einrichtung Bühne Luca Filaci

Graf Almaviva Hiroshi Amako
Rosina Patricia Nolz
Figaro Michael Arivony
Don Bartolo Wolfgang Bankl
Don Basilio Ilja Kazakov
Ambrogio Andy Hallwaxx
Berta Ileana Tonca
Wachmann Hans Peter Kammerer
Bühnenorchester der Wiener Staatsoper

Oper für Kinder wird gefördert von



Alles nur *Theater?*

Was die Katharsis mit uns macht

Unter Katharsis versteht man im Theater die Annahme eines seelischen »Reinigungsvorgangs« beim Publikum, der durch das Miterleben der auf der Bühne zur Schau gestellten Gefühle ausgelöst wird. Georg Titscher, Kardiologe, Psychotherapeut und Autor von Opernfachbüchern, beleuchtet im Gespräch mit Oliver Láng dieses Phänomen.

Es ist eine Sache, dass ein Schauspieler durch das Einleben in eine Figur etwas Kathartisches erlebt. Eine andere, dass man als Zuschauerin bewegt wird. Sind beide Erlebnisse vergleichbar?

GT Ein Schauspieler (bzw. Sänger) muss sich ganz in eine Figur hineinversetzen, auch in sich Eigenschaften der darzustellenden Person entdecken und herausarbeiten, was ein emotional sehr mühsamer und belastender Prozess sein kann. Gleichzeitig muss die Schauspielerin aber bei der Aufführung so viel professionelle Distanz wahren, dass sie auf der Bühne auch sie selbst bleibt und nicht total in der Rolle aufgeht. Schon der große Sänger Fjodor Schaljapin hat sich über einen Tenorkollegen lustig gemacht, der als Bajazzo hemmungslos »echt« geweint hat. Er meinte, wen würden die Tränen des Sängers interessieren, es gehe ja um das Leid des Bajazzo.

Als Zuschauer werden wir durch die dargestellten Gefühle bewegt. Wenn es solche sind, die wir selbst kennen oder die, wie bei einem großen Kunstwerk, zeitlos und allgemein gültig sind, dann erleben wir sie selbst, allerdings in verringertem Ausmaß als auf der Bühne. Das kann zu einem tiefen emotionalen (und auch intellektuellen) Erlebnis führen, und wir gehen tatsächlich »gereinigt«, Katharsis bedeutet ja Reinigung, aus dem Theater. Musik vermittelt mehr noch als die Sprache Gefühle,

die Oper als Kunstform ist daher besonders geeignet, eine Katharsis auszulösen.

Ist die Katharsis klinisch nachweisbar? Oder bewegen wir uns nur in der Theorie?

GT Zunächst einmal spüren wir die Katharsis als Erleichterung, Befreiung, wir können sozusagen etwas »gebessert« aus der Vorstellung gehen. Denn wir leben im Theater eine Handlung und Schicksale, also auch die Gefühle der handelnden Personen mit. Dadurch können wir uns von in uns aufgestauten oder auch nicht gelebten Gefühlen, zumindest kurzfristig, befreien. Emotionen sind immer mit vegetativen, d.h. aus dem unwillkürlichen Nervensystem kommenden, Begleiterscheinungen verbunden. Das merken wir selbst als Aufregung, Herzklopfen, Hitzegefühl, man kann es aber auch klinisch nachweisen, wenn sich Herzfrequenz, Hautdurchblutung, Atemrhythmus ändern. Die damit möglicherweise verbundene Katharsis ist jedoch ein eminent subjektives Erlebnis, das nur der oder die Betroffene selbst als solche definieren kann. Eventuell ließe sich die damit verbundene Spannungsabfuhr klinisch nachweisen, wenn man die vegetative Ausgangslage vor der Vorstellung mit nachher vergleichen würde.

Was wird im Menschen im Rahmen einer Katharsis wirksam? Ist es ein echtes Mitleid oder eine Spiegelung, im Sinne von »Das könnte auch mir passieren«?

GT Ich denke, wir müssen zwischen Spiegelung und echtem Mitleid gar nicht unterscheiden. Mitgefühl entsteht durch Spiegelung, wir spiegeln die beobachteten Emotionen und erleben sie dabei. Empathie, das gefühlsmäßige Mitschwingen mit dem Anderen, beruht auf Spiegelung. Eine für die psychotherapeutische Beziehung grundlegende Voraussetzung. Wir können dieses Mitschwingen aber bewusst unterdrücken und es gibt Menschen, die zu einer Empathie nicht fähig sind. Vielleicht können solche Personen auch dem Theater nichts abgewinnen. Spiegelung meint weniger ein »Das könnte mir auch passieren« als ein »Das passiert auch mir gerade«. Theater ist immer Überhöhung, eben auch und vor allem der Gefühle.

Eine Zeitlang wurde viel von Spiegelneuronen gesprochen, ist dieses Thema noch aktuell?

GT Spiegelneuronen wurden bei Primaten nachgewiesen. Wenn ein Affe einen anderen bei einer bestimmten Handlung beobachtet, dann werden dieselben Nervenzellen beim Beobachter wie beim Handelnden stimuliert. Der neurophysiologische Nachweis ist beim Menschen schwierig, aber es ist anzunehmen, dass es ein ganzes neuronales Spiegelnetzwerk gibt.

Geht es vielleicht nur um die Intensität der Gefühle, ganz egal, ob sie mich betreffen oder nicht? Elektra löst in vielen etwas aus, aber in eine Elektra-Situation kommen zum Glück die wenigsten von uns.

GT Wenn Sie von *Elektra* sprechen, liegt es nahe zur antiken griechischen Tragödie zu kommen. Der Begriff Katharsis geht auf Aristoteles zurück. Das Durchleben von »Jammer und Schaudern«, das die Tragödie hervorruft, soll zur Reinigung, zur Katharsis führen. Die Intensität der gezeigten Gefühle allein reicht meiner Meinung nach nicht aus. Sie müssen dem Betrachter zumindest in Ansätzen bekannt sein. Das trifft auch auf *Elektra* zu. Trauer, Rachegefühle, Unfähigkeit selbst zu handeln (*Elektra*), Angst, Schuldgefühle (*Klytämnestra*), Sehnsucht nach einem anderen Leben (*Chrysotemis*), Zwang eine Aufgabe erfüllen zu müssen (*Orest*) werden viele aus dem Publikum kennen, auch wenn hoffentlich niemand von uns in eine Elektra-Situation kommen wird.

Es muss also etwas sein, das mich zumindest betreffen könnte – oder gibt es auch ein abstraktes Miterleben?

GT Wie schon erwähnt, ist ein kathartisches Erleben nur möglich, wenn uns die Konflikte und gezeigten Probleme in irgendeiner, vielleicht auch verschlüsselten, Weise betreffen. Ja sogar mehr und tiefer,

wenn sie uns nicht bewusst sind, uns aber auf einer tieferen Ebene berühren. Falls wir das wahrnehmen, kann es uns durch Selbstreflexion auch intellektuell helfen, einem persönlichen Problem ein kleines Stück näher zu kommen, etwas in uns zu lösen. »Wieso berührt mich dieses Stück so intensiv?« »Was hat das mit mir zu tun?«, sind Fragen, die uns weiterhelfen können.

Kann das menschliche Bewusstsein unterscheiden, ob ich etwas wirklich erlebe oder es nur intensiv miterlebe?

GT Natürlich wissen wir, dass alles nur Theater ist, was wir auf der Bühne miterleben. Aber besonders beim Betrachten eines besonders spannenden, aufregenden Films kennen wahrscheinlich viele den Effekt, dass man sich sagen muss: »Es passiert ja nicht wirklich, es ist nur ein Film.«

Im Psychodrama wird das Element des therapeutischen Spielens verwendet. Dieses geht über das reine Zuschauen hinaus.

GT In der von Jacob Levy Moreno entwickelten Therapiemethode des Psychodramas ist das kathartische Erleben ein zentrales Element. Dabei inszenieren die Klienten ihre persönlichen Lebensszenen unter Mitwirkung anderer Gruppenteilnehmer. Durch das Wieder-Erleben und Mit-Erleben kann es zu heftigen Affektentladungen kommen, die mit Hilfe des Therapeuten bearbeitet werden können.

Aber warum schaut der Mensch gerne zu? Warum betrachtet man das Leid anderer? Warum Horrorfilme?

GT Die Handlung einer Tragödie verfolgen wir mit gemischten Gefühlen. Schrecken, Angst, Abscheu, aber auch Mitleid, Traurigkeit und ein Gefühl von Lust und Befriedigung. Sonst würden wir uns den unangenehmen Gefühlen nicht aussetzen. Diese gleichzeitigen widersprüchlichen Empfindungen nennt man in der Psychologie Angstlust. Ein Phänomen, das man auch schon bei Kindern beobachten kann. Physiologisch geht der Zustand der Angstlust mit der Ausschüttung des Hormons Dopamin einher. Dopamin ist ein Neurotransmitter (eine Überträgersubstanz) im zentralen Nervensystem und führt zu Antriebssteigerung und Euphorie. Wir werden dafür belohnt, uns diesen unangenehmen Gefühlen auszusetzen und können darauf vertrauen, wieder in unsere gewohnte Umgebung zurückzukehren. Im Englischen wird die Angstlust als »thrill« übersetzt. Damit sind wir beim Thriller, beim Horrorfilm, für den die gleichen Voraussetzungen gelten. Allerdings gibt es sich häufig mit dem oberflächlichen Erzeugen von Angstlust zufrieden, ohne in tiefere seelische Schichten vorzudringen.



Lädt zu Empathie ein: der leidende Amfortas (Ludovic Tézier), hier mit Gurnemanz (Georg Zeppenfeld) und dem damaligen Parsifal (Nikolay Sidorenko).

Beim Betrachten von echtem Leid, z.B. bei Katastrophen, ist die Gefühlslage bei manchen eine andere. Hier kommt Sensationslust dazu. Der Wunsch, es Anderen zeigen, man denke nur an Handy-Fotos. Außerdem dürfte die Erleichterung, die man am besten auf Wienerisch mit dem Satz »Karl, du bist's net« ausdrücken kann, mitverantwortlich sein.

Dieses Leid-Erleben im Theater klingt nach dem Luxus einer Friedenszeit. Kaum einer wird inmitten des Kriegs einen besonders brutalen Kriegsfilmen anschauen wollen?

GT Wie das während des Kriegs war, kann ich nicht beurteilen. Aber derzeit, in der Phase der Pandemie, läuft der Film *Outbreak*, bei dem es um ein gefährliches Virus geht, unter den Top-Ten auf einem Streaming-Kanal. Ich denke, wir erwarten beim Zusehen ein Happy-End des Films und hoffen unbewusst, dass es in der Realität auch so sein wird. Und ein Film kann uns individuelle Lösungsmöglichkeiten anbieten und Trost spenden.

Muss es ein live-Erlebnis sein? Spielt das Gruppengefühl eine Rolle?

GT Für den Zuschauer ist es immer ein live-Erlebnis, weil die Gefühle während der Aufführung entstehen. Die Darbietung selbst muss nicht live sein, sonst würde die Katharsis beim Film nicht funktionieren. Von großer Bedeutung ist das gemeinsame Erleben des Publikums, das Gruppengefühl. Während intensiver Situationen auf der Bühne synchronisieren sich Herz- und Atemfrequenz der Zuschauer als Zeichen eines Gemein-

schaftserlebens, das Sicherheit und Geborgenheit vermittelt.

Wenn das Zusehen purgatorisch wirkt – wieso neigen viele Menschen, die Gewaltvideos konsumieren, zur Aggression?

GT Die Annahme, dass das zur Schau stellen aggressiver Inhalte in Form von Videos oder Computerspielen zur Abreaktion aggressiver Impulse, z.B. bei Jugendlichen führt und dadurch zu einer verminderten Aggressivität, konnte nicht bestätigt werden. Die einfache plumpere Darstellung von Aggression, ohne die dahinterstehenden Konflikte zu zeigen, führt nicht zur Reflexion eigener Gefühle und damit zur Katharsis, sondern stimuliert ähnliche Emotionen und Handlungen. Aggression ist nach der Frustrations-Aggressions-Theorie immer Folge einer Frustration, es ist daher auch nicht zu erwarten, dass mit solchen doch einfachen Mitteln Aggression zu beherrschen ist, sondern nur durch Kompensation der Frustration.

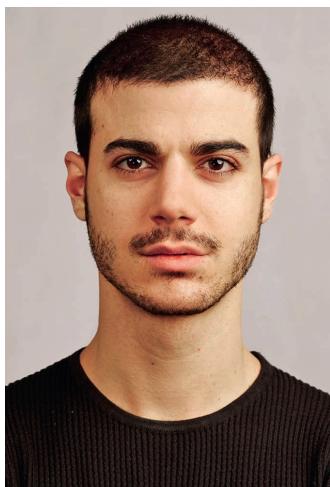
Inwiefern ist Katharsis etwas kulturell Bedingtes, etwas Erlerntes? Empfinden Zuschauerinnen aus unterschiedlichen Kulturreihen bei einer spezifischen Aufführung Vergleichbares?

GT Ich denke, dass Katharsis etwas allgemein Menschliches, ein kulturunabhängiges Phänomen ist. Wie und womit ein Darsteller aber die Emotionen der Zuschauer trifft, das ist sehr wohl kulturbedingt und kann sehr unterschiedlich sein. Die Aufführung einer Peking-Oper trifft viele Europäer nicht so sehr wie das chinesische Publikum, um nur ein Beispiel zu nennen.

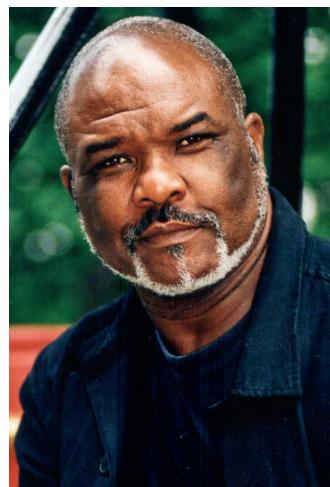
DEBÜTS



Christina Bock



Davide Dato



Sir Willard White



Xavier Sabata

HAUSDEBÜTS

L'INCORONAZIONE DI POPPEA AM 22. MAI 2021

Pablo Heras-Casado → *Dirigent*
 Xavier Sabata → *Ottone*
 Christina Bock → *Ottavia*
 Sir Willard White → *Seneca*
 Hiroshi Amako* → *Liberto / Soldato II / Console*

DER BARBIER FÜR KINDER AM 24. MAI 2021

Andy Hallwaxx → *Ambrogio*

ROLLENDEBÜTS IM HAUS

FAUST AM 19. MAI 2021

Michèle Losier → *Siébel*

TOSCA AM 21. MAI 2021

Axel Kober → *Dirigent*
 Sonya Yoncheva → *Tosca*

L'INCORONAZIONE DI POPPEA AM 22. MAI 2021

Kate Lindsey → *Nerone*
 Slávka Zámečníková → *Poppea*
 Vera-Lotte Boecker → *Virtù / Drusilla*
 Daniel Jenz → *Nutrice / Famigliare I*
 Thomas Ebenstein → *Arnalta*
 Isabel Signoret* → *Amore / Valletto*
 Johanna Wallroth* → *Fortuna / Damigella / Amorino I*
 Aurora Marthens* → *Pallade / Venere*
 Josh Lovell → *Lucano / Soldato I / Famigliare II*
 Erik Van Heyningen* → *Littore / Tribuno / Famigliare III*
 Katarina Porubanova → *Amorino II*

DER BARBIER FÜR KINDER AM 24. MAI 2021

Markus Henn → *Dirigent*
 Hiroshi Amako* → *Graf Almaviva*
 KS Wolfgang Bankl → *Bartolo*
 Patricia Nolz* → *Rosina*
 Michael Arivony* → *Figaro*
 Ilja Kazakov* → *Basilio*
 Ileana Tonca → *Berta*
 KS Hans Peter Kammerer → *Wachmann*

CARMEN AM 26. MAI 2021

Michèle Losier → *Carmen*
 Dmytro Popov → *Don José*

ROLLENDEBÜTS IM HAUS / BALLETT

A SUITE OF DANCES AM 20. MAI 2021

I. SATZ IN GLASS PIECES

Ioanna Avraam, Alice Firenze,
 Fiona McGee, Lourenço Ferreira,
 Arne Vandervelde → *Solopaar*

II. SATZ IN GLASS PIECES

Nina Poláková → *Solopaar*

DUO CONCERTANT

Liudmila Konovalova, Masayu Kimoto
 → *Solopaar*

A SUITE OF DANCES

Davide Dato → *Solist*

THE CONCERT

Elena Bottaro → *Die Ballerina*
 Ketevan Papava → *Die Ehefrau*
 Daniel Vizcayo
 → *Ein schüchtern Füngling*

INGWER-KEKSE, *bitte zu versuchen*



Michèle Losier 2014 als Sesto an der Wiener Staatsoper

Von ihrem »blühenden Mezzo« war die Rede (*Kurier*), von »innigen Tönen« (*Presse*), von einer Stimme, »die gleichermaßen zum weichen wie zum dramatischen Ausdruck fähig ist« (*Wiener Zeitung*): Die aus dem französischen Teil Kanadas stammende MICHELE LOSIER hatte sich für ihr Staatsopern-debüt vor mittlerweile sieben Jahren keine Premiere,

keine Wiederaufnahme, sondern lediglich eine gut geprobte Repertoirevorstellung von Mozarts *Clemenza di Tito* ausgesucht. Aber gerade die von ihr gesetzten vokalen Glanzlichter und ihre fesselnde Darstellung des Beinahe-Kaisermörders Sesto verliehen der gesamten Aufführungsserie eine Außergewöhnlichkeit, die in Erinnerung blieb.

Sie selbst hatte diesem Debüt mit großer Spannung entgegen gesehen: Nach ihrem Triumph an der New Yorker Met 2007 eroberte Losier innerhalb kürzester Zeit eine wichtige internationale Bühne nach der anderen – aber das Haus am Ring stand zu dieser Zeit noch aus. Eine Bühne, die zusammen mit der musikalischen Vergangenheit der Stadt Wien auf die Sängerin eine außergewöhnliche Sogwirkung ausübte. Kurzum: Das Debüt wurde nicht nur für das Publikum zum Ereignis, auch Losier selbst spricht heute noch von einem tief gehenden, emotionalen Erlebnis. Dass diesem erfolgreichen beiderseitigen Kennenlernen zunächst keine weiteren Auftritte folgten, lag an terminlichen Überschneidungen der weltweit Vielgefragten. Doch nun ist die langersehnte Rückkehr geglückt, und das gleich zweifach – als Siébel in der neuen *Faust*-Produktion, die hier nach der Corona-Pause erstmals vor Publikum gegeben werden kann und schon drei Tage später mit *der Mezzosopranistinnen-Wunschrolle schlechthin*: als Carmen.

Sie haben sowohl Siébel als auch Carmen schon andernorts erfolgreich gesungen. Wie sehr werden Sie in Ihrer Rollengestaltung von bestimmten Produktionen geprägt?

ML Es ist tatsächlich so, dass die erste Inszenierung die ich in einer Partie erarbeite, eine extrem deutliche Spur in mir hinterlässt. Wann immer ich zum Beispiel die Dorabella singe, immer schleichen sich bei den Proben, wenn ich nicht achtgebe, automatisch Details meiner ersten *Così fan tutte*-Produktionen ein, kaum jemals von den 14 späteren. Hier muss ich aufmerksam sein! Andererseits macht das eben den Reiz meines Berufes aus, einen Charakter von immer neuen Perspektiven her beleuchten zu können. Es beglückt mich, wenn ich sehe, wie eine Partie in mir weiterlebt, sich wandelt, andere Zusammenhänge klar werden, wie sie mit jeder Produktion facettenreicher, vielschichtiger wird. Außerdem – egal um welche Regie es sich handelt, es sind letztendlich immer mein Körper, meine Stimme, mein Empfinden, meine Fähigkeiten, die eine Rolle auf der Bühne lebendig werden lassen. Mit anderen Worten: Nicht nur Inszenierungen, auch das Privatleben, die persönlichen Erfahrungen nehmen Einfluss auf die Rollengestaltung. Und somit ist eine Carmen der Michèle Losier nicht nur anders als die Carmen von jeder anderen Interpretin, sondern wird auch von mir selbst auf immer auf andere Weise gebracht.

Sowohl für Siébel als auch für Carmen ist die Liebe etwas Zentrales – wer von den beiden ist näher an der wahren Liebe dran? Wohl eher Siébel?

ML Siébel schaut zu Marguerite auf, eher schwärmerisch wie ein Teenager. Was allerdings passieren sollte, wenn Marguerite dieses Gefühl erwiderte, das wüsste Siébel vermutlich gar nicht. Er empfindet ehrlich, aber er verwechselt Verliebtheit mit echter Liebe. Bei Carmen wissen wir von Escamillo, dass sie keinen Mann länger als sechs Monate lieben kann – sie schafft offenbar die Transformation von der Leidenschaft in eine echte partnerschaftliche Liebe nicht. Möglicherweise gab es traumatische Erlebnisse in ihrer von Gewalt geprägten Kindheit, auf jeden Fall hat sie offenbar weder selbst noch durch ihre Umgebung erfahren dürfen, dass es auch positiven Seiten einer dauerhaften Beziehung geben kann. Carmen sieht nur eines: Wer wirklich liebt, kann nicht mehr richtig frei sein und davor fürchtet sie sich. Wer näher an der wahren Liebe dran ist? Keiner der beiden so wirklich.

Jeder im Publikum erwartet sich etwas von einem Opernabend. Was erwarten Sie sich vom Publikum?

ML In erster Linie Respekt, dann Aufmerksamkeit und die Offenheit Neues zu erleben. Was ich mir hingegen wünsche, besser: wonach ich mich sehne, ist, dass ich die Zuschauerinnen und Zuschauer berühre, ihre Aufmerksamkeit errege, sie mitnehme ins Zentrum der von uns auf der Bühne geschaffenen Welt. Denn anders als manche Kollegen, kann ich und will ich nicht vergessen, dass das Publikum im Saal sitzt, auch wenn ich es im Dunkeln nicht sehen kann. Ich möchte mich mit dem Publikum geradezu verbinden, es als meinen Freund betrachten!

Domingo hat einmal seine eigene Stimme mit einer Tasse dunkler Schokolade verglichen. Wie würden Sie Ihre Stimme charakterisieren?

ML (lacht) Es macht mir Spaß, die Stimmen der Kollegen zu beschreiben. Aber die meinige? Vielleicht so: Als ich einst in einer Gesangsstunde zur sehr auf die Technik fixiert war und irgendwie nicht weiterwusste, meinte mein Lehrer, dass ich an etwas denken sollte, was ich gerne esse. Ich hatte damals gerade Ingwer-Kekse gebacken und die Vorstellung von diesen süß-würzigen Köstlichkeiten hat mir damals geholfen. Ich glaube, hier habe ich auch die Beschreibung meiner Stimme: Süß und würzig zugleich.



AUCH WENN
WIR NEUE
WELTEN
ENTDECKEN.

DIE ZUKUNFT
IST GOLD.

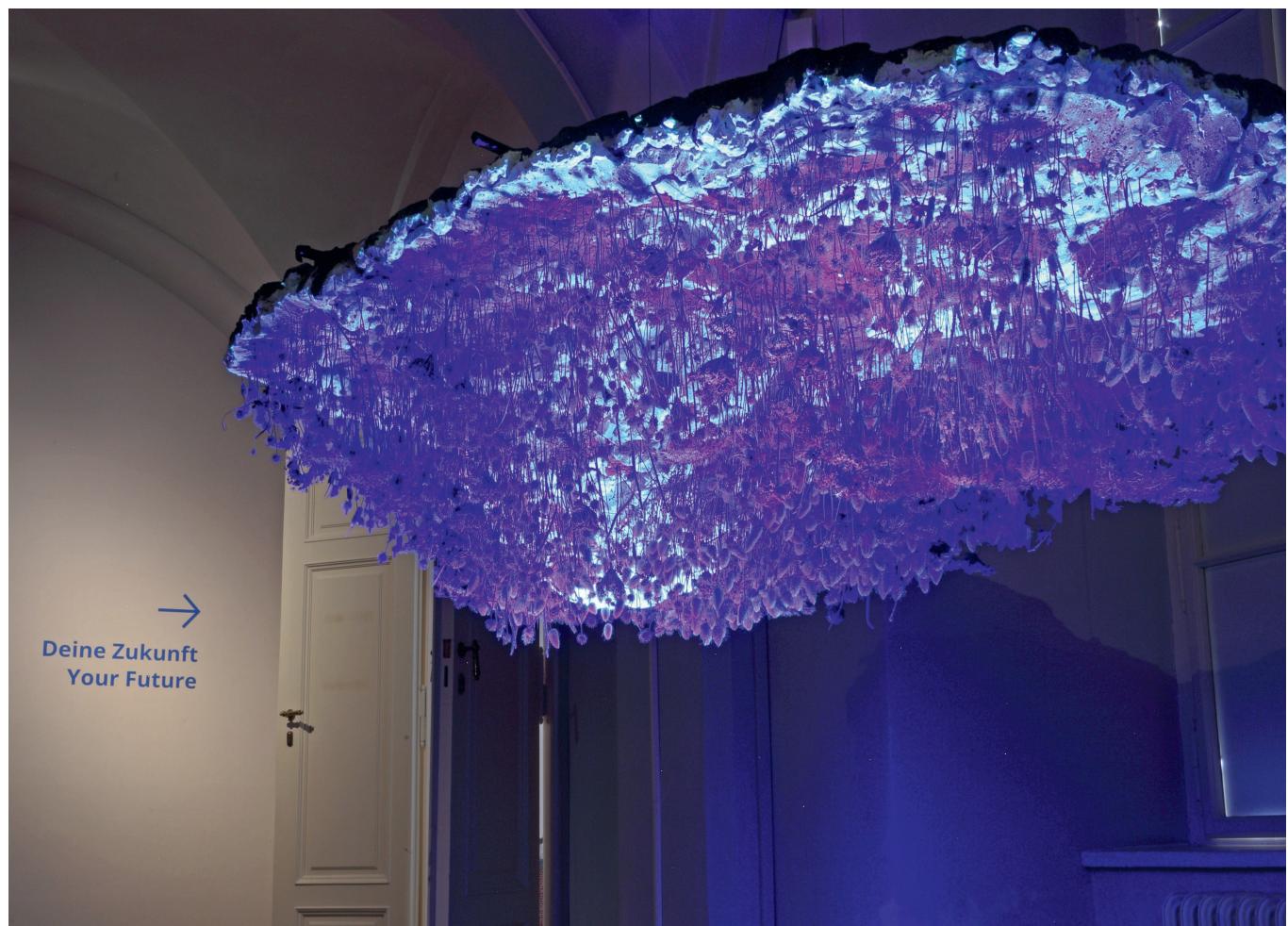


VIEL GOLD. VIEL ZUKUNFT.
philoro.at

 philoro
EDELMETALLE

Zurück in die ZUKUNFTE!

Im Rahmen der Reihe »Gegenbesuch« geht die Staatsoper auf andere Wiener Kultur- und Bildungsinstitutionen zu, mit denen sich spannende Themen-Überschneidungen ergeben. Im Dezember nutzte der Jugendclub »Opernlabor« die geöffneten Museen für einen Besuch im Literaturmuseum der Österreichischen Nationalbibliothek. Katharina Manojlovic, Co-Kuratorin der Ausstellung »Utopien und Apokalypsen. Die Erfindung der Zukunft in der Literatur«, sprach anschließend per Videokonferenz mit den Jugendlichen.



Klaus Wankers Installation *Inseln der Seligen* (GIER) im Literaturmuseum der Österreichischen Nationalbibliothek

»Alles renkt sich wieder ein / Irgendwann geht es vorbei / Der Schmerz tut weh und es wird besser / Nur durch unsre Melodie«, singt die Liedermacherin Eva Jantschitsch (Gustav) aus einem Lautsprecher im Literaturmuseum. Nach der Konfrontation mit literarischen Zukunftsvisionen der letzten 500 Jahre möchte man noch eine Weile unter der Klangdusche mit heimeligen Blasmusikklängen stehen – auch wenn der mit zarter Stimme vorgetragene Text nicht gerade beruhigend wirkt: »Macht aus den Städten Schutt und Asche / Ich will nie wieder Sonnenschein / Ein Menschenleben weg genügt nicht / Es müssen Gottesleben sein.«

Maximal in Zweiergruppen und mit reichlich Babyelefanten zwischen sich besuchen Luci, Sara, Mathias, Laura-Sophie, Igor, Fini und Nihat aus dem *Opernlabor* der Staatsoper das Literaturmuseum. Es ist nach langer Zeit die erste Gelegenheit zu einer zwar »abständigen«, aber immerhin direkten Begegnung der Gruppe, denn seit Anfang November können sich die Jugendlichen nur noch per Videokonferenz sehen, um an ihrer Musiktheater-Aufführung zu arbeiten. »Utopera« lautet das Oberthema dieser Spielzeit – am Ende soll eine musiktheatrale Zukunftsvision präsentiert werden, die Ausstellung *Utopien und Apokalypsen* liefert Inspiration dafür. Die Zukunftsaussichten, die in der liebevoll gestalteten und informativen Sonderausstellung vorgestellt werden, reichen von paradiesisch bis verstörend: Geschichten vom Schlaraffenland, Thomas Morus' Roman *Utopia* (1516), George Orwells *1984* (1949), Karel Čapeks *Der Krieg mit den Molchen* (1936) oder Marlen Haushofers *Die Wand* (1963) werden präsentiert, dazwischen gibt es Skurriles zu entdecken wie den Roman *Österreich im Jahre 2020* von 1893, vor dem Nihat fasziniert stehenbleibt, oder kleine Kostbarkeiten wie Rose Ausländers Gedicht *Mein Atem*, das Fini besonders beeindruckt. Nicht immer ist eindeutig, ob ein Text eine utopische oder eine dystopische Zukunft beschreibt, und das liegt in der Natur der Sache, wie Katharina Manojlovic, (neben Kerstin Putz eine der beiden Kuratorinnen), im Nachgespräch erläutert: Utopische Gesellschaften, in denen alle gleich sind und alles gerecht zugeht, tendieren zum Totalitären. Außerdem ist ein Zustand, in dem sich nichts mehr ändern muss, eben zumeist auch ein langweiliger. Einen Kontrast zu einem solchen statischen Zustand bildet die Apokalypse: »nicht notwendigerweise das Ende von allem, sondern, wie in der biblischen Apokalypse, ein radikaler Umbruch, nach dem etwas anderes kommen kann.« Dass die Menschheit sich selbst auslösen könnte, ist ein relativ neues Thema in der Kulturgeschichte, denn diese Vorstellung hat nicht

zuletzt in den Erfahrungen der Atombombenabwürfe ihren Ursprung, erklärt die Kulturwissenschaftlerin. Noch neuer ist die Vorstellung einer »schleichenden Apokalypse« durch allmähliche, tiefgreifende ökologische Veränderungen.

Vielleicht bringt das in der Ausstellung erklingende Lied von Gustav, das Wohlklang, Horrorvision und Hoffnung auf irritierende Weise vereint, die Faszination für dieses Genre am besten auf den Punkt: »Ich habe eine Sehnsucht nach der nächsten Katastrophe. Denn wenn wir gemeinsam leiden, fällt dieses Unbehagen ab.«

Die Jugendlichen des Opernlabors allerdings vereint keine Sehnsucht nach der nächsten Katastrophe, sondern die Angst vor Klimawandel, Umweltverschmutzung und Artensterben, das wird im Gespräch mit Josefine, Luci, Sara und Nihat deutlich. Das Thema beschäftigt sie auf vielfältige Weise: Sie schauen Dokumentarfilme, lesen Bücher und verfolgen besorgt die Nachrichten. Mehrere aus der Gruppe engagieren sich bei »Fridays for Future«.

Wie können Kunst und Literatur angesichts so großer Bedrohungen helfen, eine neue Perspektive zu sehen? Viele literarische Zukunftsvorstellungen zeigen einen positiven oder negativen Zustand als »Zukunft«, lassen aber offen, wie die Gesellschaft dort hineingeraten ist und wie sie wieder hinauskommt. Die Schriftstellerin Kathrin Röggla spricht in ihrem Beitrag zur Ausstellung von »Zukünften«, die es zu erfinden gilt, um zum Handeln einzuladen. Kuratorin Manojlovic empfiehlt Donna J. Haraways *Unruhig bleiben* (2016) als überraschende und phantasievolle Anregung für das gemeinsame Leben mit anderen Lebewesen in Gegenwart und Zukunft. Und Fini legt ihren Mitstreitern Stéphane Hessels *Empört euch!* (2010) ans Herz. Zu welcher künstlerischen Antwort die Jugendlichen des *Opernlabors* kommen, wird am 11. und 12. Juni im Kulturhaus Brotfabrik zu erleben sein.

Das Literaturmuseum der Österreichischen Nationalbibliothek befindet sich im Grillparzerhaus, Johannesgasse 6, 1010 Wien.

Am 11. Juni eröffnet die neue Sonderausstellung *Stefan Zweig: Weltautor*.

→ Mehr Infos: www.onb.ac.at/museen/literatumuseum

Das **Opernlabor** ist ein partizipatives Jugendprojekt der Wiener Staatsoper in Kooperation mit Superar. Das selbstentwickelte Musiktheater der Jugendlichen, *Der letzte Tag*, ist am 11. und 12. Juni im Ankersaal Kulturhaus Brotfabrik zu erleben.

→ Mehr Infos: www.wiener-staatsoper.at/jung/utopera/

KATTUS

STIL UND QUALITÄT SEIT 1857

FEINSTER SEKT
NACH MÉTHODE
TRADITIONNELLE



KATTUS GRANDE CUVÉE
Offizieller Sekt der
Wiener Staatsoper



ABSCHIED VON CHRISTA LUDWIG

von Brigitte Fassbaender

In ihrem 93. Lebensjahr hat Christa Ludwig, die Königin der Mezzosopranen, diese Erde verlassen. Man nennt das wohl ein stattliches Alter – aber der Tod kommt letztendlich immer zu früh. Christa Ludwig war ein Fixstern und Haltepunkt, eine der ganz Großen, deren Erinnerungen davon zeugen, dass die Welt es verstand, den Leistungen einer außerordentlichen Begabung Respekt und Achtung zu zollen, ohne Wenn und Aber. Publicityrummel war dafür nicht nötig.

Christa Ludwig wurde 1928 in ein wegweisendes Berliner Elternhaus geboren, der Vater Sänger und Intendant mittlerer Häuser, die Mutter Sängerin und zeitlebens die einzige Lehrerin der Tochter. Die machte eine Weltkarriere, Salzburg, Bayreuth, die Mailänder Scala, London, die New Yorker Met. Ihre

künstlerische Heimat aber blieb über Jahrzehnte die Wiener Staatsoper, deren Trauerfahne jetzt aufgezogen ist. Christa Ludwig wurde sogar Österreicherin, natürlich ohne ihre Wurzeln zu verleugnen.

In ihrer Glanzzeit wagte sie abenteuerlustig und mutig Ausflüge über das Fach des Mezzosoprans hinaus, indem sie die Leonore in Beethovens *Fidelio* sang, die Marschallin im *Rosenkavalier* oder die Färberrin in Strauss' *Frau ohne Schatten*. Getroffen haben wir uns 1986 zum ersten Mal in New York, Christa sang die Marschallin, ich den Octavian im *Rosenkavalier*. Ich erinnere mich an meine übergröÙe Scheu, meinen Respekt, ja meine Ehrerbietung gegenüber dieser Frau, die an der Metropolitan Opera zu Hause war, ihre Popularität genoss und mir gegenüber zwar herzlich kollegial war, aber distanziert blieb. So schien es mir. Meine Leistung als Octavian stand jedenfalls im Schatten dieser marschallstabschwingenden »Primadonna«. Ihre Marschallin entsprach ganz dem Rollenbild der klugen, reifen Frau, die Verzicht übt und sich der nächsten Affäre gewiss sein kann. Eine Facette der Partie, die Christa ohne rollenübliche Sentimentalität verkörperte.

Später, in der Abgeklärtheit des Alters, als wir uns durch private Begegnungen persönlich nähergekommen waren, sprach sie offen zu mir von den Stimmkrisen, in die sie sich durch ihre Ausflüge ins Sopranfach hineinmanövriert hatte. Mit ihrem Können und ihrem unversiegbaren Elan überwand sie jede Krise, widmete sich den großen, dramatischen Partien ihres Faches und sang sie mit der ihr eigenen Verve und unveränderten Schönheit. Die dunkle, lebendige, elegante Stimmfarbe, das unverkennbare Timbre, die spielerischen Möglichkeiten der Tongebung, die Sprachgestaltung – stets wusste man nach dem ersten Ton, wem diese Stimme gehörte.

Als Christa Ludwig nach über fünfzig Jahren Bühnenleben von den Podien dieser Welt Abschied nahm, wurde sie eine gesuchte Gesangspädagogin. Sie war, ist und bleibt ein unerreichtes Vorbild für Scharen junger Sängerinnen und Sänger. Unzählige Aufnahmen aus allen Bereichen ihres Schaffens werden uns weiter begleiten und beglücken. Ich stelle mir das berühmte *Rigoletto*-Quartett vor, »*Undi, se ben rammentomi ... Bella figlia, dell'amore*«, mit Enrico Caruso, Maria Callas, Christa und Titta Ruffo. Vielleicht findet sich dieses Quartett demnächst im Himmel zusammen. Und hoffentlich ist Christa Ludwig der letzte Akt ihres Lebens leichtgefallen.

Der Erstabdruck dieses – hier gekürzten – Texts war in der *Zeit* zu lesen.

Opernlust trotz *Lockdownfrust*

Wie eine Gruppe junger Kulturliebhaberinnen und Kulturliebhaber sich der Neuinszenierung des *Parsifal* nähert und welche Rolle Jonas Kaufmann dabei spielt.



Podcaster bei der Recherche: Dávid Gajdos und Maresa Wildner gehen den Geheimnissen der Wiener Staatsoper auf den Grund

Den führenden Opernhäusern dieser Welt wird häufig vorgeworfen, dass sie langsam, aber allmählich verstauben. Was braucht es also, um Transparenz, Erneuerung und Nähe zur Öffentlichkeit zu zeigen? Jugendprogramme! Und obwohl die Wiener Staatsoper unumstritten eine der marktführenden Institutionen am Opernhimmel ist, ist sie alles andere als verstaubt. Mit der Antrittszeit des neuen Operndirektors Bogdan Roščić weht seit Herbst ein frischer Wind durch das historische Gebäude am Ring. Trotz seines schwierigen Starts (Corona sei Dank...) stehen seine Erneuerungen bereits auf großes Interesse in der Bevölkerung; wohl kaum ein Passant übersieht die LED-Installation an der Fassade der Oper, die Blicke auf sich zieht. Vor allem der Nachwuchs liegt Roščić am Herzen. Tolle Programme stehen der Generation U27 zur Verfügung. Jetzt ist ein weiteres Jugendprojekt im Anmarsch, oder wohl eher: bereits auf der Überholspur.

Her mit dem Stoff!

Nun wurden die Türen der Wiener Staatsoper trotz erneutem Lockdown wieder ein Stück weit der Bevölkerung geöffnet. Aber halt, nicht wie man denkt. Eine Gruppe junger kulturinteressierter Menschen im Alter zwischen 15 und 25 Jahren begab sich auf die Mission, die Oper vor allem jungen Leuten zugänglicher zu machen – mit Hilfe ihres neuen Podcasts *OpernStoff – der junge Podcast der Wiener Staatsoper*. Doch wie kam es dazu? Als Gruppe *InsideOpera* erhielten wir zunächst Einblicke in die verschiedensten Bereiche des Opernhauses. Gäste aus den erdenklichsten Arbeitsbereichen der Staatsoper beehrten unsere wöchentlichen Meetings und gingen auf unsere Fragen ein. Leider fanden unsere Treffen bis auf wenige Ausnahmen nur virtuell statt. Schnell war klar, dass wir unser Wissen, welches wir uns angeeignet haben, mit der Welt teilen möchten. Begleitet und mentoriert vom brüderlichen Dramaturgensupergespann des Hauses (Andreas und Oliver Láng) und der neuen Musiktheatervermittlerin Krysztina Winkel machten wir uns daran, eine Podcastreihe zu entwerfen.

Bereits um die erschienene erste Folge war der Trubel groß. Lob von allen Seiten konnte man den sozialen Netzwerken entnehmen, darunter auch einen Repost von niemand geringerem als Startenor Jonas Kaufmann (wir sind immer noch starstruck...). Was ist also das Besondere daran, wenn sogar der Kaufmann dafür wirbt? Wir hoffen, das ist dem Konzept und unserer jugendlichen Frische und nicht nur der Reichweite der Institution zu verdanken.

4,5 Stunden Heldendrama in einer Minute erklärt

Der Podcast entführt in die spannende Neuinszenierung des *Parsifal* von Regisseur Kirill Serebrennikov, die bereits am 11. April auf Grund der derzeit gelgenden Coronaregelungen vor geschlossenen Türen Premiere feierte und aktuell im Stream auf Arte Concert zu erleben ist. Im lockeren Umgang miteinander unterhalten wir uns darüber, was hinter Wagner's *Parsifal* und den Kulissen der Wiener Staatsoper steckt und schaffen es sogar, den Inhalt des 4,5 Stunden langen Bühnenweihfestspiels in (fast) einer Minute zu erklären. Ebenso wird in der ersten Folge auf die Figur Richard Wagners eingegangen, der wir uns in einer Sonderfolge über seinen Antisemitismus nochmal genauer widmen möchten.

Wie geht's weiter? Die nächsten Folgen stehen bereits in den Startlöchern, der Ausblick klingt vielversprechend: Ihr könnt euch über ein exklusives Interview mit dem Chefdrdramaturgen der Wiener Staatsoper, Sergio Morabito, freuen. Im Gespräch erklärt er, wie das Arbeitsfeld eines Dramaturgen überhaupt aussieht, was es mit dem »Wagnerianertum« auf sich hat, und warum der Regisseur weder bei den Proben noch bei der Premiere anwesend sein konnte. Weiters warten spannende Inhalte zur Musik Richard Wagners und Einblicke in die Welt der Technik in den nächsten Folgen auf unsere Hörerinnen und Hörer.

Neugierig?

Dann klickt euch rein! *OpernStoff* ist ab sofort auf → Spotify und → Amazon Music, sowie auf der auf der Homepage der Wiener Staatsoper unter → wiener-staatsoper.at/jung/opernstoff streambar.

*Diesen Artikel verfasste Sophie Stummer, Mitwirkende des *InsideOpera* Jugendclubs und *OpernStoff*-Podcasts im April 2021 auf Einladung von Dávid Gajdos für *Bohema, das junge kulturmagazin* <https://www.bohema-wien.com>.



Instagram-User [dancingfreydy](#) wollte von uns wissen:

Wird es unter Direktor Martin Schläpfer weiterhin klassische Ballettaufführungen geben?

»Mit jeder Compagnie, die ich geleitet habe, war es mein Ziel, die Kunst des Tanzes als Sparte zu etablieren. Als einen ganzen Bereich und nicht als ›One-Man-Show‹, die nur meine Arbeit in den Mittelpunkt stellt. Ich möchte das gesamte Spektrum der Kunstform Ballett zeigen. Wie bei einem Konzert, das verschiedene Komponist*innen vereint, so programmiere ich auch eine Spielzeit.«

Martin Schläpfer



Maria Yakovleva und Masayu Kimoto in Rudolf Nurejew's *Schwanensee*

Ja, das Wiener Staatsballett wird weiterhin klassische Handlungsballette programmieren. Uns ist es ein Anliegen, das Ballett in seiner ganzen Schönheit und Vielseitigkeit, mit all seinen Schichten, Formen und Schattierungen zu präsentieren. Und dazu gehört das klassische Handlungsballett genauso wie eine zeitgenössische Auseinandersetzung

mit dieser Kunstform. Hätte uns die Corona-Pandemie und der daraus resultierende Lockdown die Planung der Saison 2020/21 nicht zunichte gemacht, so wäre das Wiener Staatsballett in Frederick Ashtons Ballettkomödie *La Fille mal gardée*, in Elena Tschernitschovas *Giselle* und Rudolf Nurejews *Schwanensee* in der Wiener Staatsoper sowie Pierre Lacottes *Coppélia* in der Volksoper Wien zu erleben gewesen. Die Tänzer*innen haben während der Zeit der Schließung weiterhin an ihren Rollen, die teilweise Debüts gewesen wären, gearbeitet, denn ein Albrecht, eine Odette/Odile oder ein Siegfried sind Lebensrollen, die die Künstler*innen begleiten, mit denen sie wachsen und an denen sie sich stets messen können. Die Auseinandersetzung mit der Rolle, aber auch dem Handlungsballett hört nie auf, doch muss man sich als ein Mensch, der im Hier und Jetzt lebt, ob Tänzerin oder Choreograph, auch mit der Frage beschäftigen, wie zum Beispiel ein romantisches Ballett, seine Handlung und ihre Figuren heute interpretiert werden können und müssen bzw. wie man sie aus einer heutigen Perspektive mit Leben füllen kann.

Wie kann das Ballett in das Zeitgenössische hineinwirken, wie kann ein Menschen- und Körperbild mit all seinen Fragestellungen und Emotionen mit der akademischen Balletttechnik choreographiert werden? Diese Fragen beschäftigen auch Martin Schläpfer in seinen Werken und Uraufführungen für das Wiener Staatsballett. Aber auch die Arbeiten anderer zeitgenössischer Choreograph*innen finden sich auf dem Spielplan, wie in dieser Saison z.B. von Hans van Manen und Alexei Ratmansky.

Die Programmierung einer Saison lädt Sie ein auf eine Entdeckungsreise verschiedener Horizonte. So können Sie mit unseren Produktionen eintauchen in die Welt einer Giselle oder eines Colas, genauso aber die moderne Tanzgeschichte erfahren und Stücke von Choreographen wie George Balanchine oder Jerome Robbins kennenlernen, die den Weg für das zeitgenössische Ballett geebnet haben, und natürlich können Sie mit dem Wiener Staatsballett auch die Gegenwart mit neuen Kreationen erkunden. Wir freuen uns auf Ihren Besuch und auf einen gemeinsamen Dialog!

A photograph of a woman and a man in profile, facing away from each other. The woman is on the left, wearing a light-colored sweater, and the man is on the right, wearing a dark t-shirt. They appear to be outdoors with a blurred background.

Nähe
ist ein
Gefühl.

Denk



Beratung
per Klick,
per App,
persönlich.

KLANGVOLLE EMOTIONEN

LEXUS LC CABRIOLET

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

Visit lexus.eu to find out more.



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

 **LEXUS**
EXPERIENCE AMAZING