

# OPERNRING ZWEI



Malin Byström  
singt die Titelpartie  
in *Salome*

*Das Monatsmagazin der Wiener Staatsoper → №22 / Februar 2023*

PREMIERE »SALOME« → 2 INTERVIEWS MIT: TESTE, JORDAN,  
BYSTRÖM, PATERSON, SIEGEL → 4 BALLETT: LIEBESERKLÄRUNG  
AN DEN WALZER → 26 »SCHAGER-FESTSPIELE« → 32

WIENER  
STAATSOPPER





## Ihre Karte für mehr Kultur. Die Wiener Staatsoper Mastercard.

Wenn lange Tradition auf Innovation trifft, entsteht etwas ganz Besonderes: die Wiener Staatsoper Mastercard. Die Premium Kreditkarte, herausgegeben von der paybox Bank AG, bietet nicht nur Versicherungen, sondern auch exklusive Vorteile für KulturliebhaberInnen.

Holen Sie sich gleich Ihre Karte um nur €6,90 pro Monat, mehr unter [payboxbank.at/oper](http://payboxbank.at/oper)

WIENER  
STAATSOPERA



PAYBOXBANKAG



← Anja Kampe  
als Leonore in *Fidelio*

|    |   |    |   |    |  |
|----|---|----|---|----|--|
| 2  | WIE STRAUSS<br>ZU SEINER VILLA KAM<br><i>Zur Premiere von Salome</i>  | 18 | AKKORDE IN MOSCHUS<br><i>Ein Porträt des Duftkünstlers</i><br>Francis Kurkdjian | 32 | KLEINE UND GROSSE<br>MUSIKDRAMEN<br><i>Schager-Festspiele</i>  |
| 4  | LIEBE ODER BESITZ<br><i>Gespräch mit Wiens neuer Salome</i><br>Malin Byström  | 21 | ZWISCHEN ERSATZVATER<br>UND STIEFVATER<br><i>Die zwei Männer um Salome</i>      | 35 | BRAUCHT MAN EHRGEIZ?   |
| 8  | EINE AUTHENTIZITÄT, DIE SICH<br>NICHT MEHR VERBERGEN LÄSST<br><i>Salome-Regisseur Cyril Teste</i><br><i>im Gespräch mit Sergio Morabito</i> | 24 | DER VAMPIR WAR SCHULD!<br><i>oder: die Counterlage war zu hoch</i>              | 36 | VON DER IDEE<br>ZU EINEM STÜCK<br><i>Das Tanzlabor mit Martin Schläpfer</i><br><i>auf dem Weg zu einer eigenen</i><br><i>Tanzperformance</i> |
| 12 | DER AUFBRUCH INS NEUE<br><i>Musikdirektor Philippe Jordan</i><br><i>über Salome</i>   | 26 | LIEBESERKLÄRUNG<br>AN DEN WALZER  | 38 | PAGANINIS KANONE<br><i>Der Geiger Jun Keller und seine Violine</i>   |
| 16 | MAN TRINKT NICHT ZUFÄLLIG<br>ROTWEIN  | 31 | DEBÜTS  | 41 | PINNWAND   |
|    |   |    |   | 42 | SPIELPLAN  |

GENERALSPONSOREN DER WIENER STAATSOPERA



# Zur Premiere von SALOME

## Wie Richard Strauss zu seiner Villa kam

Fangen wir mit dem größten Musikkritiker des 19. Jahrhunderts an, mit Eduard Hanslick. Als 1882 ein erst 18jähriger Komponist sein Wiener Debüt im alten Bösendorfersaal gab, schrieb der Rezensent tags darauf prophetisch: »So dürfte dieser Name bald in weiteren Kreisen bekannt und beliebt sein.« Beim Komponisten handelte es sich, wie kann es in diesem Zusammenhang anders sein, um den noch blutjungen Richard Strauss. Jahre später übte sich Hanslick noch einmal in der Kunst der Prophetie, als er anlässlich einer Aufführung von Strauss' Symphonischer Dichtung *Tod und Verklärung* notierte: »Die Art seines Talents weist den Komponisten eigentlich auf den Weg zum Musikdrama.« Das war aus der Weltsicht Hanslicks zwar kritisch gemeint, doch durchaus nicht von der Hand zu weisen. Bis dahin sollte es allerdings noch ein wenig dauern. Mit *Guntram* und *Feuersnot* legte Strauss 1894 bzw. 1901 seine ersten beiden Opern vor – heute für uns Randwerke seines schöpferischen Kosmos'. Denn erst mit *Salome*, uraufgeführt 1905 in Dresden, stieg er zum epochemachenden Musiktheaterkomponisten auf. Und erst mit diesem Werk gelang es ihm, sich dem Bannkreis Wagners zu entziehen, selbst wenn – siehe Interview mit Philippe Jordan auf Seite 12 – noch vieles im Werk direkt von Wagner beeinflusst ist. Dennoch: *Salome* ist unverkennbar neu, in seiner Thematik, seiner Machart, seinen Farben. Und in der Behandlung der literarischen Vorlage.

Springen wir viele Jahrhunderte zurück. Seinen Ursprung schöpft die *Salome*-Handlung aus vier Quellen: den Evangelien von Markus, Matthäus und Lukas sowie den Schriften des Geschichtsschreibers Flavius Josephus; ähnlich gelagerte Erzählungen finden sich jedoch schon weit früher in unterschiedlichen römischen Quellentexten. Im Laufe der Kulturgeschichte ist das Interesse an der Erzählung überbordend, wie an der unüberschaubaren Zahl an *Salome*-Dichtungen, -Gemälden und -Plastiken abzulesen ist.

Eine Wegmarke in der diesbezüglichen Auseinandersetzung schuf Oscar Wilde mit seinem *Salomé*-Drama, das er 1891 auf Französisch verfasste.

In London verboten, in Paris uraufgeführt, wurde es alsbald ins Englische und dann ins Deutsche übertragen, wobei sich etliche Unschärfen und Fehler einschlichen, die später auch ins Libretto der Strauss-Oper, das auf Basis einer Übersetzung von Hedwig Lachmann entstand, Eingang fanden. Seinem intensiven Theaterinstinkt folgend erkannte der Komponist schnell das Potenzial des Stoffes, und als sich nach einer Aufführung der *Salomé* von Wilde mit der grandiosen Darstellerin Gertrud Eysoldt – Inszenierung Max Reinhardt – der bekannte Cellist und Pädagoge Heinrich Grünfeld mit den Worten »Das wäre doch ein Opernstoff für Sie« an Strauss wandte, konnte dieser gelassen erwideren: »Bin bereits am Komponieren.«

Er war nicht der Einzige. Schon Jules Massenet hatte zweieinhalb Jahrzehnte zuvor eine *Hérodiade* (also *Herodias*) verfasst, zeitgleich mit Strauss erarbeitete der französische Komponist Antoine Mariotte eine *Salomé* auf Basis des Wilde'schen Textes – Uraufführung 1908.

Am bekanntesten bleibt aber Strauss' Fassung. Die Uraufführung in Dresden wurde zum »unbeschreiblichen Erfolg«, wie eine Zeitung den Abend beschrieb, mehr als 40 Vorhänge gab es, zuvor aber zahlreiche Diskussionen. So wurde die Premiere erst gestattet, nachdem die Idee aufgekommen war, am Ende der Oper den Stern von Bethlehem aufgehen zu lassen und das skandalöse Geschehen durch einen christlichen Erlösungshorizont zu relativieren. Berühmt ist auch der Seufzer Kaiser Wilhelm II., dass er Strauss sonst »sehr gern habe«, dieser sich mit der *Salome* aber »furchtbar schaden werde«. Trockener Kommentar des Komponisten: »Von diesem Schaden konnte ich mir die Garmischer Villa bauen.«

Ohne Zweifel hatte der Komponist mit seiner Oper in mancher Hinsicht den Diskurs der Zeit getroffen: etwa in der Psychologie der Figuren, der neuen Klanglichkeit und der Abkehr von bestehenden Modellen.

Dass leider auch sehr dunkle Schatten auf diesem Werk liegen, ist nicht zu übersehen. So trägt die Diskussion der jüdischen Gläubigen ganz offen



Die Villa in Garmisch-Partenkirchen, die Strauss sich dank der *Salome*-Einnahmen leisten konnte

antisemitische Codes, die vom damaligen Publikum verstanden und von einem erheblichen Teil auch goutiert wurden.

Und Wien? Die Wiener Hofoper stand damals unter der Leitung Gustav Mahlers, eines erklärten Bewunderers von *Salome*. War sein Verhältnis zum Komponisten auf unterschiedlichsten Ebenen disparat, also von Kollegenschaft, großem Respekt bis zu Kopfschütteln reichend, so gab es in puncto *Salome* kein anderes Urteil als uneingeschränkte Bewunderung. Dass also diese Oper – Mahler hatte in Wien bereits *Feuersnot* gespielt – auf den Spielplan musste, stand außer Frage. Doch dann entspann sich ein Kampf mit der Zensur, der in die Operngeschichte eingehen sollte. Der Zensor Emil Jettel von Ettenach – er wäre ohne diese Affäre heute längst vergessen – verbot nach längerem Hin und Her die Oper, da sie nach seiner und des Kaiserhauses Meinung gegen die Sittlichkeit verstöße. Berühmtes Zitat: Man sehe »die Darstellung von Vorgängen, die in das Gebiet der Sexualpathologie gehören und sich nicht für

unsere Hofbühne eignen«. Man wich nach Graz aus, wo die österreichische Erstaufführung unter Strauss stattfand, ein Breslauer Gastspiel brachte die Oper wenig später ans Wiener Volkstheater, wo sie ausdauernd und mit großem Erfolg lief. Erst 1918 konnte *Salome* erstmals im Haus am Ring über die Bühne gehen.

Seither freilich zählt sie zu den großen fünf Klassikern des Wiener Strauss-Repertoires.

Knapp 600mal erklang sie in den letzten 100 Jahren im Haus am Ring, über 250mal in der inzwischen betagten Produktion Boleslaw Barlogs aus 1972. Dieser folgt am 2. Februar eine Neuproduktion, die Musikdirektor Philippe Jordan leitet. Als Regisseur darf man sich auf den Hausdebütanten Cyril Teste freuen, dessen vielschichtige Theaterkunst erstmals außerhalb Frankreichs mit einer Premiere zu erleben ist. Mit Malin Byström in der Titelpartie, Michaela Schuster als Herodias, Iain Paterson als Jochanaan und Gerhard Siegel als Herodes steht darüber hinaus ein international einzigartiges Ensemble auf der Bühne. Und wer mehr über die Produktion und ihre Hintergründe erfahren will, sei nicht nur auf die folgenden Seiten, sondern auch auf die von Direktor Bogdan Roščić moderierte Einführungsmatinee im YouTube-Kanal der Wiener Staatsoper verwiesen.

## SALOME

2. (Premiere) / 4. / 8. / 10. / 12. Februar 2023

*Musikalische Leitung* Philippe Jordan

*Inszenierung* Cyril Teste

*Künstlerische Mitarbeit* Céline Gaudier

*Bühne* Valérie Grall

*Kostüme* Marie La Rocca

*Licht* Julien Boizard

*Video* Mehdi Toutain-Lopez

*Video-Livekamera* Rémy Nguyen

*Choreographie* Magdalena Chowaniec

*Dramaturgie* Sergio Morabito

*Mit u.a.* Malin Byström / Iain Paterson /

Gerhard Siegel / Michaela Schuster /

Daniel Jenz / Patricia Nolz



# *Liebe oder BESITZ?*

Tosca, Salome, Minnie, Rusalka: nur einige der wichtigen Opernrollen der schwedischen Sopranistin Malin Byström. Viele weitere könnte man aufzählen, etwa die Elisabeth in der französischen Fassung von Verdis *Don Carlos*, mit der sie im Haus am Ring 2020 debütierte. Mit der Salome, die sie unter anderem schon in London am Royal Opera House gesungen hat, kehrt sie nun als Premierenprotagonistin an die Wiener Staatsoper zurück. Inmitten der aufregenden und inspirierenden Probenarbeit fand sie Zeit, mit Oliver Láng über die Arbeit mit dem französischen Regisseur Cyril Teste, die Liebessehnsucht der Salome und die stimmlichen Herausforderungen dieser außerordentlichen Strauss-Rolle zu sprechen.

*Frau Byström, die Salome ist eine Partie, die Sie international bereits mehrfach, sehr erfolgreich, gesungen haben. Gibt es etwas, was Sie in dieser Neuproduktion gelernt haben bzw. über die Figur noch nicht wussten – oder so noch nicht wussten?*

MALIN BYSTRÖM Mit unserem Regisseur Cyril Teste habe ich viel mehr über die Figur und ihre Psychologie nachgedacht als mit manchen anderen seiner Kollegen – und das finde ich sehr schön. Er ist kein Regisseur, der einem sagt: »Genau dieses und jenes musst du auf der Bühne machen!« Sondern er gibt mir ein paar Ideen und will dann sehen, wie ich damit umgehe. Wir sprechen sehr viel über all die zahlreichen Schichten, die in dem Stück und der Figur stecken. Und fragen uns: Aus welchen Blickwinkeln kann man eine

Szene betrachten? Wie kann man ein Verhältnis zwischen zwei Figuren beleuchten? Dabei kann ich vieles ausprobieren und dringe so immer tiefer in das Stück ein. Nicht, dass ich die Figur vorher nicht verstanden hätte. Aber nun kann ich noch mehr unterschiedliche Aspekte erkennen und sie zeigen. Das ist spannend und bereitet mir große Freude.

*Als ich Sie bei einer szenischen Probe erlebte, hatte ich das Gefühl, keinen Teenager zu sehen, sondern eine junge Frau, die die Welt durchaus schon versteht und erfahren hat.*

MB Na ja, man kann ja auch jung sein und schon viel verstehen. Ich glaube, dass Salome durch ihre Erfahrungen vielleicht ein bisschen älter wirkt, als sie vom Alter her ist – und sie will auch älter sein. Wobei sie natürlich dennoch sehr jung ist.

*Was sieht sie in Jochanaan? Eine Rettung aus ihren Verhältnissen? Ist Jochanaan mit seiner Glaubensstreng etwas, was sie so nicht erlebt hat – und sie daher interessiert? Oder ist er ein Vaterersatz?*

MB Ich würde sagen: Alle drei angesprochenen Aspekte stimmen. Salome weiß, dass ihr Vater in demselben Kerker wie Jochanaan eingekerkert war und sie vermisst ihren Vater, hier kommt es zu einer fast ödipalen Spiegelung. Man darf auch nicht vergessen, dass sie von ihrer Mutter viel zu

wenig bekommen hat: zu wenig Schutz, zu wenig Liebe. Also sucht sie nach all dem. Salome erfährt darüber hinaus im Verhältnis zu Jochanaan neue Gefühle, etwas was sie nicht kennt. Sie weiß nicht, wie sie damit umgehen soll. Wie liebt man? Wie verhält man sich, wenn man liebt? Letztlich geht sie so damit um, wie sie es aus ihrer Umgebung und ihrem bisherigen Leben kennt.

*»Salome will absolut nicht eine solche Frau werden, wie ihre Mutter. Vielleicht sucht Herodias die Verbindung zu ihrer Tochter, aber dieser Zug ist abgefahren. Es ist zu spät.«*

*Begehrt sie Jochanaan wirklich? Kann Salome Liebe und Sexualität unterscheiden?*

MB Ja, ich denke, sie begehrt ihn. Und ob sie Liebe und Sexualität unterscheiden kann? Können wir das immer? Es gibt vielleicht Momente, in denen die Trennlinie für viele nicht ganz scharf gezogen ist. Aber ohne Zweifel ist es für Salome mehr als nur Sexualität, mehr als nur das Körperlische.

*Geht es auch darum, dass sie sein Widerstand reizt?*

MB Das sehe ich weniger, wenn, dann zumindest nicht bewusst.

*Sie sagten, dass Salome zu wenig Geborgenheit und Zuneigung von Herodias erhielt. Wie ist das Verhältnis von der Tochter zur Mutter? In der Bibel ist sie ja die folgsame Tochter, die Oper sieht das anders.*

MB Es ist für Herodias schwer, denn ihre Tochter will nichts mit ihr zu tun haben. Ja, Salome freut sich ja fast, als sie hört, was Jochanaan über ihre Mutter sagt. Endlich einer, der wagt, die Wahrheit auszusprechen! Salome will absolut nicht eine solche Frau werden, wie ihre Mutter. Vielleicht sucht Herodias die Verbindung zu ihrer Tochter, aber dieser Zug ist abgefahren. Es ist zu spät.

*Es ist also keine normale Pubertät mit Phasen der Ablehnung der Eltern, sondern mehr?*

MB Nein. Viel mehr!

*Und das Verhältnis zu Herodes?*

MB Es ist furchtbar, aber ich denke, man kann es nur mit Hass beschreiben. Salome möchte nichts mit

ihm zu tun haben. Aber sie benutzt ihn, um das zu bekommen, was sie will.

*Ist Salomes Hass auch in einem Missbrauch durch Herodes begründet?*

MB Ja. Und zwar durch einen Missbrauch, der zur Normalität in der Familie wurde. Auch dadurch, dass Herodias sieht, aber nicht viel dagegen

sagt. Es kann ja auch um subtile Sachen gehen. Ein Blick, eine Hand zu lange auf die Knie und so weiter. Das ist ja auch das Erste, was ich singe: »Warum sieht mich der Tetrarch fortwährend so an? Es ist seltsam, dass der Mann meine Mutter mich so ansieht.«

*Herodes bietet Salome, um sie von der Forderung nach dem Kopf des Jochanaan abzubringen, gewissermaßen »kapitalistische« Werte an: Macht, Schmuck, Geld. Das alles lehnt sie ab. Weil sie an diesen Werten nicht interessiert ist?*

MB Zumindest in diesem Moment zählt das alles für sie überhaupt nicht.

*Und weshalb will sie den Tod von Jochanaan? Um Herodes oder um Jochanaan zu bestrafen?*

MB Hier geht es um Jochanaan, nicht um Herodes. Dabei dreht es sich – natürlich – auch um Strafe. Aber ebenso darum, Jochanaan, auf welche Weise auch immer, zu besitzen. Das ist die unglaubliche Tragik!

*Die musikalische Apotheose am Schluss, sie beschreibt das Gefühl der Liebe?*

MB Es gibt Momente, in denen Salome vieles versteht und die Liebe und die Tragik des Ganzen begreift. Die Euphorie... vielleicht versucht sie sich selbst zu überzeugen? Man kann das alles nicht streng logisch mit dem Kopf erfassen, es sind so viele Schichten, so viele Gefühle und Verwirrungen.

*Gibt es eine Grundemotion, die Salome leitet?*

MB Nein, ich spüre kein einzelnes Grundgefühl. Salome will zum Beispiel Jochanaan wirklich haben, aus ganzem Herzen, vollkommen. Aber sobald er sie verflucht, brandet in ihr auch

»Selbstverständlich tauche ich in die Rolle voll ein und es dauert danach stets eine Weile, bis ich wieder Malin Byström bin.«

gegen ihn ein Gefühl der Wut auf. Vielleicht ist es nicht Hass, aber Liebe und Hass in einer seltsamen Mischung. Und dann will sie Rache.

*Salome wurde immer wieder das Bild der Femme fatale übergestülpt.*

MB Ich sehe sie nicht so. Vielleicht ist sie das aus dem männlichen Blick. Aber eine Femme fatale ist für mich älter, bewusster in ihrem Tun. Salome fällt nicht in diese Kategorie.

*In der Übersetzung des originalen Oscar Wilde-Textes und damit in der Oper fehlt in Salomes Schlussmonolog ein Satz. Nämlich die Conclusio nach »Das Geheimnis der Liebe ist größer als das Geheimnis des Todes«. Diese lautet: »Man sollte nur die Liebe betrachten.« Würden diese sechs Worte Entscheidendes an der Charakterinterpretation Salomes ändern?*

MB Ich weiß nicht, ob das viel änderte. Womöglich ist es so, dass die Interpretationsmöglichkeiten ohne diesen Satz größer sind. Der Charakter der Salome ist dadurch offener angelegt, wenn die Einsicht, nur die Liebe zu betrachten, nicht so explizit im Raum steht.

*Richard Strauss wusste selbst um die Herausforderung seiner Salome-Partie. Die Sängerin muss nämlich beides abdecken: feine Ziselierung und große Kraft. Wie legen Sie Ihre Salome gesanglich an?*

MB Ich denke, man darf sich nicht nur für eine Richtung entscheiden, also *nur* fein oder *nur* kräftig. Stattdessen versuche ich stets, meine Stimme so zu führen, dass ich alle Nuancen abdecken kann. Mir ist es vor allem wichtig, alles mit einer sauberen und reinen Stimme zu singen und ganz präzise zu sein – das muss ja bei allen Rollen so sein, also auch bei Salome. Selbstverständlich gilt es vor allem bei dieser Partie, jene Passagen zu finden, in denen man nicht sofort Forte oder Fortissimo geben muss. Ganz



wichtig ist dabei freilich die gute Zusammenarbeit mit dem Dirigenten, gerade was die Lautstärken betrifft. Denn das Orchester ist ja groß! Mir persönlich ist es ja viel lieber – das erscheint auf den ersten Blick paradox – die gesamte Oper zu singen als nur die Schlusszene. Warum? Weil sich an einem kompletten *Salome*-Abend meine Stimme gut aufwärmen und vorbereiten kann, in einem Konzert hingegen fehlt dieser große Anlauf.

*Fällt Ihnen eine Stelle ein, die für Sie der schönste, tiefste Moment des Abends ist? Der Sie stets aufs Neue bewegt?*

MB Jener Moment in Salomes Gesang am Ende der Oper, in dem sie begreift, was sie durch den Mord an Jochanaan verloren hat. Ein Augenblick der unvorstellbaren Tragik. Gerade noch die Euphorie, und dann der Moment, in dem sie versteht, wie falsch sie agiert hat. Es ist so traurig!

*Wenden wir uns nun der Sängerin Malin Byström zu. Wie geht es dieser, wenn sie eine Salome singt und durchlebt? Wie geht es ihr danach?*

MB Selbstverständlich tauche ich in die Rolle voll ein und es dauert danach stets eine Weile, bis ich wieder Malin Byström bin. Und derzeit, in der Probenphase, träume ich seltsam: die Fragen, die Salome betreffen, verlassen mich auch nachts nicht. Andererseits gilt, wie immer: Man muss einen klaren Kopf bewahren und die gedankliche Ebene – wie löse ich diesen Abend sängerisch? – offenhalten. Ein Zugang, bei dem ich mich ganz ohne Kontrolle in die Partie hineinstürze und keine Ahnung habe, wie die Rolle gesanglich umzusetzen ist, ist nicht mein Weg – und es funktioniert auch nicht!

## SALOME

2. (Premiere) / 4. / 8. / 10. / 12. Februar 2023  
Besetzung siehe S. 3



*Eine Authentizität,  
die sich nicht mehr  
verbergen lässt*



## CYRIL TESTE IM GESPRACH MIT SERGIO MORABITO

Cyril Teste

*Cyril, Du bezeichnest Salome immer wieder als das Porträt einer Familie. Könntest Du diesen Gedanken ausführen ?*

CYRIL TESTE Das Drama der *Salome* ist das Kapitel einer Familientragödie, und die Ausgangssituation weist überraschende Parallelen zu *Hamlet* auf: Die Mutter hat in zweiter Ehe den Mann geheiratet, der den Vater ihres Kindes umgebracht hat, und der zugleich der Bruder ihres ersten Mannes ist. Das ist sehr elisabethanisch. Wir konzentrieren uns vor allem auch auf die Erkundung dieser Familienstruktur.

*In der Librettofassung wird das Schicksal von Salomes leiblichem Vater nicht mehr erwähnt. Warum ist es für Deine Analyse wichtig?*

CT Bei Wilde erfahren wir, dass Salome 14 Jahre alt war, als ihr Vater getötet wurde. Jochanaan wird in derselben Zisterne gefangengehalten, in der auch ihr Vater zwölf Jahre schmachtete. Sie hat ihren Vater also kaum gekannt. Wenn sie die Stimme Jochanaans hört, die durch die Gitterstäbe der Zisterne dringt, dann beschwört das die Erinnerung an die Klageschreie ihres Vaters herauf. Wenn Salome die Zisterne mit einer Gruft vergleicht, bezieht sie sich auf den Mord an ihrem Vater, der auf Herodes' Geheiß erdrosselt wurde. Jochanaan ist der einzige Mann, der Salome nicht ansieht, und zugleich der einzige Mann, der sie auf eine gute und richtige Weise ansieht, so wie ihr Vater sie angesehen hätte. Jochanaan öffnet etwas sehr Machtvolleres in Salome. Es geht um die Liebesgeschichte eines Kindes, das falsch oder zu viel geliebt wurde, wie Herodes selbst einräumt. Zur Zeit des Herodes konnte man 14jährige Kinder heiraten, Herodes deutet diese Möglichkeit sogar an. Im Jahr 2023 konfrontiert uns das Stück mit einer anderen Problematik, die wir nicht akzeptieren dürfen.

*Mit Pädophilie?*

CT Genau. Salome wird in der Oper von einer erwachsenen Frau dargestellt, das heißt wir sehen und beurteilen Salome fast zwangsläufig als Frau. Ich sehe meine Aufgabe darin, in ihr das Kind zu befreien, das von den Blicken der anderen gefangengehalten wird, oder richtiger: ihr in diesem Befreiungskampf beizustehen. Ich behandle diese Problematik auf poetische Weise. Das Stück erlaubt uns, der Gewalt und Niedertracht künstlerisch mit Schönheit zu begegnen.

*Das Thema des Festmahls ist bei Dir zentral. Dafür hast Du ikonographische Recherchen betrieben und*

*das Motiv des Kannibalismus entdeckt.*

- ct Der Mund nimmt eine zentrale Rolle ein: der Mund, aus dem die Worte der Rede dringen, aber auch der Mund, der isst und die Nahrung aufnimmt. Im Stück stehen immer wieder Früchte und Weine im Fokus. Salome wird am Ende als letzten Gang das Haupt des Jochanaan auftragen und entstellt so eine Gesellschaft von Kannibalen zur Kenntlichkeit, in der man sich gegenseitig verschlingt, obwohl man zunächst eine äußerlich perfekte, kultivierte Abendgesell-

man sieht? Es geht um die Geschichte einer verbotenen und verborgenen, einer unmöglichen Liebe. Salome versucht, das wiederzufinden und wieder herzustellen, was die Gesellschaft in ihr zerstört hat. Der Grund, warum Jochanaan sie nicht ansehen will, ist, dass Salomes Blick alle korrumptierten, verdorbenen Blicke ihres Milieus in sich trägt. Am Ende fragt sie den abgeschlagenen Kopf: »Warum hast du mich nicht angesehen? Hättest du mich angesehen, du hättest mich geliebt.« Ein unsagbarer Schmerz.

# »*Warum hast du mich nicht angesehen? Hättest du mich angesehen, du hättest mich geliebt.*«

schaft zu erleben glaubt. Das Gastmahl spielt eine Hauptrolle, wie in *Fanny und Alexander* von Bergman, wo sich unter der scheinbar gelösten Oberfläche einer Festgesellschaft ein menschliches Drama anbahnt.

*Salome ist auch eine Tragödie des Blicks.*

- ct Auch das ist sehr zeitgenössisch. Wir verlieren mehr und mehr das Gehör und den Geruchssinn, die Wahrnehmung wird heute über das Auge gesteuert. Einer der großen beiden Mythen, die *Salome* zugrundeliegen, ist der Orpheus-Mythos: Salome steigt in die Unterwelt hinab, um Jochanaan und in ihm ihren verlorenen Vater zu finden, so wie Orpheus Eurydike dort sucht. Und wenn man sich umblickt, verliert man, was man liebt. Der zweite Mythos ist der Blick der Gorgo Medusa, der Blick, der versteinert und tötet. Und der Blick verweist zugleich auf das Theater – »Theatron« bedeutet etymologisch »Schaustätte«, Raum des Sehens. Die Helden unseres Stücks zwingt uns, unseren Blick im und auf das Theater in Frage zu stellen: Von wo aus blickt man, was kann man sehen, was sieht man nicht, was sagt man, und warum ist das, was gesagt wird, nicht identisch mit dem, was

Ein Schmerz, mit dem jeder Mensch umgehen muss, wir alle leiden daran, nicht oder falsch angesehen worden zu sein.

*Was bedeutet das für die Ästhetik der live eingefangenen, aber auch vorproduzierten Bilder der Video-Kamera in Deiner Aufführung?*

- ct Ich möchte, dass die Bilder, die wir produzieren, zu uns sprechen, sich gewissermaßen an unser Gehör wenden. Ein Bild muss zu mir sprechen, das ist meine Überzeugung, es soll nichts zeigen, nichts abbilden. Das Porträt Salomes und das Porträt ihrer Familie filtere ich durch den Blick des Kamera-Augen, vor allem den Tanz der sieben Schleier. Wir befinden uns auf einem diplomatischen Bankett, auf dem durch eine Fotografin und einen Kameramann Bilder für die Öffentlichkeit produziert werden. Und das benutzt Salome, indem sie die Blickrichtung umkehrt. Sie benutzt das Bild als Waffe, um aller Welt jene Blicke zu zeigen, denen sie preisgegeben war. Die Rechnung ist offen zwischen Herodes und Salome, beide rücken in den Kamerabildern zu nah aufeinander, wir sehen, wie seine Hand die ihre sucht. Das ganze Stück beginnt mit dem Protest der jungen Frau »Warum sieht

mich der Tetrarch fortwährend so an?« und es endet damit, dass Herodes ihren Anblick nicht mehr erträgt und befiehlt, sie zu töten. Jochanaan hingegen wird von der Kamera nicht erfasst. Gilles Deleuze hat den wunderbaren Satz gesagt: »Jedes *close-up* ist Zärtlichkeit/Zuneigung.« Genau diese Nähe und Zärtlichkeit, im wohlmeinendsten Sinne, müssen wir finden im Umgang mit Salome. Die Kamera hilft uns dabei, Salome so schön zu zeigen wie möglich. Kein einziges Bild, das wir von ihr zeigen, will Übles.

*Vieles, was Deine Kunst ausmacht, wird im Gesagten bereits deutlich. Es geht in Fragen der Kunst ja nie direkt um das »was« sondern immer um das »wie«, das macht es schwer, über Kunst zu sprechen, man verständigt sich meist nur über sogenannte Inhalte. Mallarmé hat gesagt, ein Gedicht wird nicht aus Ideen, sondern aus Worten geschaffen. Wie realisierst Du Deine Ideen künstlerisch? Die Worte, mit denen Du arbeitest, sind die Parameter des Theaters, Raum, Licht etc., vor allem aber der Körper und die Fantasie der Darsteller. Ich beobachte, wie Du den körpersprachlichen Ausdruck der Mitwirkenden neu kalibrierst, ihn von falschen Konventionen zu reinigen suchst und einen Nullpunkt anstrebst, um zu einer anderen Glaubwürdigkeit vorzustöben.*

ct Oft kommen die Darsteller mit einer fertigen Idee zur Probe. Meine Arbeit besteht zunächst darin, diese Ideen zu dekonstruieren. Unsere Aufgabe am Theater ist es nicht, zu erklären, sondern zu verstehen. Entscheidend ist, dass alle Mitwirkenden begreifen, dass es um eine nicht abgeschlossene gemeinsame Erkundung, einen kollektiven Erfahrungsprozess geht.

*Hier spielt vermutlich Deine eigene Geschichte und Erfahrung als Schauspieler eine Rolle.*

ct Ich erinnere an Tarkowski, der von einer Authentizität gesprochen hat, die so groß ist, dass sie sich nicht mehr verbergen lässt. Nach dieser Authentizität und Intimität muss man gemeinsam mit den Darstellern suchen. Und diese Authentizität muss nicht mehr erklärt oder illustriert werden. Das Theater braucht die Welt nicht zu erklären, es ist ein Resonanz-, ein Echoraum der Welt. Und richtig: Du kannst die schönsten Bilder, Lichtstimmungen und Einstellungen schaffen – wenn die Akteure im Inneren deines Konstrukts nicht authentisch sind, dann taugt auch alles andere nichts. Der Inhalt, der Gedanke bestimmt die Form.

### *Wie findest Du zur Form?*

ct Ich weiß vor Beginn der eigentlichen Probenarbeit nicht genau, was ich erzählen werde. Denn das ist abhängig von den Darstellern. Sie geben mir die Energie, aus der meine Aufführung entsteht. Ich bin nur der Kartograph, die Sänger sind es, die in das Dickicht des Waldes hineingehen und es durchdringen. Man muss dabei auch den Zufall zulassen. Der Zufall ist ein großer Dramaturg. Jetzt, drei Wochen nach Probenbeginn, beginne ich – vielleicht – zu verstehen. Das Theater ist kein Bild, sondern etwas Lebendiges. Nur indem man es erlebt, kann man es verstehen.

*Opernsänger können Opfer einer bestimmten déformation professionnelle werden: Dadurch dass sie ihre Partien unter unterschiedlichen, oft eher theaterfeindlichen Bedingungen immer und überall produzieren müssen, wird ihr Spiel fast zwangsläufig veräußerlicht und vergröbert. Dem kann auf Publikumsseite das verbreitete Missverständnis entsprechen, bei einer Operninszenierung handele es sich um die optisch ansprechende »Verpackung« von Sängergrößen, und nicht um die wechselseitige Durchdringung und Verwandlung von Akteur und szenischem Ereignis.*

ct Auch hier hilft die Kamera, sie zwingt die Künstler zu einer Fokussierung ihres Spiels.

*Kannst Du uns die Arbeitsweise des Theaterkollektivs MxM erläutern, dessen Mitglied Du bist?*

ct Das Kollektiv ist ein großes Team von rund 35 Leuten, das Schauspieler, Dramaturgen, Videokünstler, Techniker usw. umfasst, jeder hat dabei seinen ganz bestimmten Arbeitsbereich. Im Grunde ist es ein selbständiger mobiler Theaterbetrieb und die Theaterproduktionen entstehen in gemeinsamer und hermetischer Interaktion, daher zeichnet auch das Kollektiv für sie verantwortlich. Wenn wir in der Oper arbeiten, öffnen wir uns zu anderen personellen und institutionellen Strukturen, daher ist das Ergebnis keines, das vom Kollektiv insgesamt erarbeitet wird. Und darum firmiere ich hier als Regisseur im klassischen Sinn. Unverändert ist, dass ich abhängig bin von Mitarbeitern, die Dinge in Frage stellen und mich auf Dinge aufmerksam machen, die mir entgangen sind. Letztlich geht es auch hier um das gemeinsame, kollektiv geteilte Abenteuer.

## **SALOME**

**2. (Premiere) / 4. / 8. / 10. / 12. Februar 2023**  
**Besetzung siehe S. 3**



# DER AUFBRUCH INS NEUE

*Musikdirektor Philippe Jordan über Salome*

*Wenn man Richard Strauss' Feuersnot aus 1901 mit seiner darauffolgenden Oper Salome aus 1905 vergleicht, wird der stilistische Quantensprung offenbar, der stattgefunden hat. Salome ist eine Art musiktheatraler Urknall. Was ist da passiert?*

PHILIPPE JORDAN *Guntram* und *Feuersnot*, seine ersten beiden Opern, sind ja noch sehr post-wagnerisch. Das war ein stilistischer Pfad, den etliche seiner Kollegen in dieser Zeit beschritten haben. Strauss selbst hat allerdings bald erkannt, dass dieser Weg – musikalisch wie stofflich – nicht weiterführt, sich viele Themen, die bekannten Helden- und Götterstoffe, erschöpft haben. Und er wusste natürlich, was musikalisch rund um ihn sonst noch geschah und kannte die anderen existierenden Stilrichtungen. Strauss spürte, dass nun etwas Anderes kommen musste und als *Enfant terrible* seiner Zeit wagte er das Neue. Und dieses Neue war *Salome*.

*Seine musikalische Sprache hatte er zuvor mit seinen Symphonischen Dichtungen weiterentwickelt und geschärft. Er selbst sprach davon, dass sie »Vorberbeitungsarbeiten« für Salome gewesen waren.*

PJ In der Tat führten seine Symphonischen Dichtungen zu *Salome* und auch *Elektra*, diese Opern stehen ganz im Geist der großen Orchesterwerke, die man als eine Art kompositorische Werkstatt ansehen kann. Wir dürfen dabei nicht vergessen, dass diese Symphonischen Dichtungen zu ihrer Zeit ungemein gewagt und modern waren. Das nicht nur in Bezug auf ihre musikalische Sprache, sondern auch thematisch. Es ging immer wieder nicht mehr um die großen Helden, sondern vor allem um Anti-Helden: ein Don

Quixote, ein Till Eulenspiegel, sie unterschieden sich stark von tradierten Protagonisten-Idealen. Schon darin lag eine bewusste Abkehr vom Wagner'schen Modell – was Cosima Wagner Strauss übrigens prompt vorwarf. Eine starke Verwandtschaft zu *Salome* entdecke ich etwa in *Also sprach Zarathustra*, obgleich dieses Werk knapp zehn Jahre vor *Salome* uraufgeführt worden war. Einerseits in dem religiösen Element, aber auch in der Lust am Kolorieren, an einer mitunter »exotisch« wirkenden Klangwelt – dies übrigens auch ein Zeitphänomen.

*Um beim Thema Wagner noch einmal einzuhaken. Wie viel Wagner steckt noch in Salome?*

PJ Schon noch sehr viel! *Salome* steht eindeutig in der Wagner-Nachfolge. Allein schon durch die Leitmotiv-Technik, die auch bei Strauss ein wesentliches Kompositionselement ist. Es hat jede Figur oder auch Situation ihr Motiv, mitunter sind es mehrere. Während die Leitmotive bei Wagner deutlich psychologischer angelegt sind, sind die Motive bei Strauss vor allem Material, um ganze Szenen zu bauen. Wir finden sie in allen möglichen Kombinationen, in Umkehrungen, Verlängerungen, Verkürzungen – all das dient dazu, ein großes Gemälde zu entwerfen. Nicht zu vergessen ist in Bezug auf Wagner die Orchesterbesetzung: Strauss greift auf Wagners Klangapparat zurück, der jedoch deutlich erweitert wird.

*War ab dem Rosenkavalier Mozart der Bezugspunkt für Strauss, so war es bei Salome und Elektra also noch Wagner?*

PJ Ja. Ein weiteres Wagner-Element ist die durchkomponierte Struktur, die wir sowohl bei *Salome* als auch bei *Elektra* wiederfinden. Dazu kommen bewusst gesetzte Verweise, denken Sie etwa an den Beginn der Oper, wenn der verliebte Hauptmann Narraboth singt, »Wie schön ist die Prinzessin Salome heute Nacht!« Unmittelbar darauf erklingt in den Celli ein Thema, dessen Bezugspunkt unverkennbar *Tristan und Isolde* ist: Es geht ja um die sehnsgütige Liebe von Narraboth! Abgesehen davon ist es erstaunlich, wie oft der sogenannte Tristan-Akkord in *Salome* eingesetzt wird. Strauss zitiert Wagner auch sehr deutlich, wenn Salome zum ersten Mal in die Dunkelheit der Zisterne hinunterschaut: Es erklingt es-Moll, ein Verweis auf die *Götterdämmerung*. Aber nicht nur Wagner, auch Engelbert Humperdinck ist in der Partitur zu finden. Strauss war ja der Uraufführungsdirigent von *Hänsel und Gretel* in Weimar, er hat das Stück geliebt und man merkt an vielen Stellen, dass es hier eine Beeinflussung gegeben hat. Etwa in dem Moment, in dem Salome auf die Idee kommt, den Kopf zu fordern oder in dem sie das Haupt küsst: Da hören wir denselben Triller in genau der gleichen Orchestrierung, die wir vom Sandmännchen in *Hänsel und Gretel* kennen. Leider hat Strauss auch Humperdincks Hang zur Überorchestrierung, also zu einem zu breiten und deckend klingenden Orchester, übernommen. In *Salome* merkt man das noch sehr stark.

*Warum aber hat der handwerklich gute und in der Praxis geschulte Dirigent, der Strauss ja war, den Komponisten nicht vor diesem Fehler bewahrt? Er wusste aus dem Opernalltag sehr genau, wie schnell der Orchestergraben zur Klang-Barriere werden kann.*

PJ Ich denke, dass er seine Grenzen austesten musste. Es ging Wagner mit dem *Holländer* ja nicht anders und Strauss hat hier sicherlich noch vieles ausprobiert. Um sich wirklich kennen zu lernen, muss man auch erst einmal die Grenzen überschreiten. Abgesehen davon schlägt eine Komposition mitunter einen Weg ein, den man nicht vorhergesehen oder geplant hat. Dass Salome keine Sieglinde ist und man mit der Rolle anders umgehen muss, das musste Strauss erst im Laufe der Proben zur Uraufführung und in der Folge, als er das Stück dann selbst dirigierte, begreifen. Daher ist es für den Dirigenten geradezu eine Verpflichtung, dynamische Retuschen vorzunehmen und in die Partitur einzugreifen,

dazu hat Strauss uns geradezu ermächtigt. Franz von Schuch, der von Strauss auf das Höchste geschätzte Uraufführungsdirigent, demonstrierte dem Komponisten bei der Probe, was passiert, wenn man die notierte Dynamik ungefiltert spielen lässt. Strauss erkannte damals, dass es sich hier eben nicht um eine Wagner-Oper handelt, sondern, dass es letztlich immer – wie er es später selbst ausdrückte – gleichsam wie Mendelssohn'sche Elfenmusik behandelt werden sollte.

*Er verhielt sich ja später selbst ironisch zu der Vorgabe, eine 16-Jährige mit Isolden-Stimme zu fordern.*

PJ In seinen Briefen an Franz von Schuch forderte er tatsächlich noch eine Sängerin mit »Isolden-Stimme«. Aber umso öfter er das Stück in den verschiedensten Produktionen hörte und dann auch immer wieder selbst dirigierte, merkte er, wie das Werk etwas viel Fragileres und Jüngeres verlangt. Nach wie vor ist die Salome daher eine schwierige Besetzungsfrage: Wie soll man sie anlegen? Je typengerechter man besetzt, desto achtsamer muss man mit dem gewaltigen Orchesterapparat umgehen. Strauss selbst hat ja, umso älter er wurde, immer leichtere Stimmen versucht zu überreden, die Salome zu probieren. So entstanden auch die nunmehr veröffentlichten »Dresdner Retuschen«. Die Strauss Dirigenten, die mit dem Komponisten noch unmittelbar zusammenarbeiteten, wie Clemens Krauss, Fritz Reiner und nicht zuletzt Karl Böhm, kannten die Intentionen des Meisters natürlich genau und wendeten diese ihre ganze Laufbahn lang an. Erst mit *Elektra* lernte Strauss das Verhältnis zwischen den Sänger- und Sängerinnenstimmen sowie dem Graben besser auszutarieren, indem er den Orchesterklang tiefer setzte und dunkler färbte, wodurch der Gesang sich besser absetzt. Auch der Einsatz von Fortepiano und Fortissimopiano sowie schneller Decrescendi wurde selbstverständlich.

*Musikalisch werden Salome und Jochanaan bewusst als Gegensätze charakterisiert. Erstreckt sich das auch auf die Tonarten, die bei diesen Figuren zum Einsatz kommen?*

PJ Absolut! Salome bewegt sich eher im cis-Moll- und A-Dur-Segment, das sind sehr helle Kreuztonarten. Jochanaan hat nicht nur C-Dur, sondern auch die dunkleren b-Tonarten, sein erster Einsatz ist zum Beispiel in As-Dur, oftmals hören wir Es-Dur. Es gibt aber auch einen großen

stilistischen Unterschied, die Sphäre Jochanaans bringt uns in einen klaren, tonalen Bereich, fast choralfest. Salome ist das exakte Gegenteil, oftmals leicht, schwebend, grazil, verletzlich.

*Und wo liegen Herodes und Herodias im Quintenzirkel?*

- PJ Ganz allgemein eher im Moll-Sektor, also zum Beispiel d-Moll oder e-Moll, verstärkt aber auch im Bitonalen, wir erleben bei Herodes Ganzton-Skalen wie auch Chromatik. Herodes und Herodias sind sich relativ ähnlich und weniger direkt zuordenbar als die beiden vorhin Genannten.

*Das Bitonale und harmonisch Gewagte ist bei Salome ja an sich ein ganz zentrales Element.*

- PJ Ja, das ist einer der Gründe, warum die Oper damals als so modern empfunden wurde. Selbst wenn *Salome* eigentlich noch eine tonale Partitur ist, verwendete Strauss viele Dissonanzen und Klangspielereien, schärfte Akkorde, schachtelte mitunter mehrere Tonarten übereinander. Ein einprägsames Beispiel dafür ist der Moment, in dem Salome den Mund des toten Jochanaan küsst: wir hören mehrere Tonarten simultan, die sich von einem hohen Triller (d-Moll) über ein Salome-Motiv (e-Moll) bis zu einem weit darunterliegenden, sehr »schmutzig« klingenden Akkord (cis-Moll mit Dissonanzen) – man empfindet förmlich diesen widerlichen Kuss – erstrecken. Das war eben das Neue, von dem ich vorhin sprach.

*Wie bei der nachfolgenden Elektra setzt Strauss ein gewaltig großes Orchester ein. Doch dient dieser umfangreiche Apparat weniger dazu, enorme Lautstärken zu entwickeln als vielmehr zum Evolieren von zusätzlichen Farben. Auch das ist eine Entwicklung, die Strauss aus seinen symphonischen Werken übernahm.*

- PJ Wir haben in *Salome* eine unglaubliche Palette an Schattierungen und die gesamte Breite an Orchestertechniken. Das lag freilich in der Zeit, wenn wir etwa an Igor Strawinski oder Maurice Ravel denken. Strauss entwirft einen großen atmosphärischen Zauber, man vergegenwärtige sich die schwüle Abendstimmung, die »orientalische« Färbung, die Klangbilder. Er setzt dafür etwa die Celesta oder Harfen ein, aber auch viele Solo-Streicher, eine reiche Auswahl an unterschiedlichen Blasinstrumenten, vor allem Klarinetten – ein ganzes Bataillon –, auch geteilte Streicher, die zum Teil jeweils unterschiedliche Techniken anwenden: Während

die einen trillern, tremoliert eine Gruppe, wiederum andere fügen Pizzicati hinzu. Nicht zuletzt gibt es ein unglaubliches Schlagwerk, unter anderem das Glockenspiel und das sehr wichtige Xylophon. Und Strauss versucht neuartige Klangfarben aus diesen Instrumenten herauszulocken, solche, die es vorher nicht gab. Ein ganz bekannter Moment ist jener, in dem Salome auf die Hinrichtung Jochanaans wartet. In die angespannte Stille setzt Strauss einen seltsamen Ton, gespielt vom Solokontrabass. Ein B, sehr kurz, ungewöhnlich hoch, wird mittels einer seltenen Spieltechnik, bei der die Saite mit Daumen und Zeigefinger festgehalten wird, angerissen. Ein außergewöhnlicher Effekt!

*Besonders auffällig ist stets die musikalische Maltechnik von Strauss. Ist die Rede von der Silberschüssel, hört man sie auch. Wenn von den stampfenden Männern erzählt wird, bebildert das Orchester die Worte. Welche Funktion haben diese musikalischen Beschreibungen?*

- PJ Ja, die angesprochene Silberschüssel ist ein Beckenschlag, der immer erklingt, wenn jemand vom Silber spricht. Es gibt auch lautmalerische Momente, etwa in Bezug auf den Mond, das ist beinahe impressionistisch, ganz nahe an Debussy. Ebenso, wenn es um den Wind geht: Da hört man chromatische Tonleitern. Besonders gut gefällt mir die Stelle, an der Herodes von den Pfauen spricht: Kontrabass-Pizzicati wechseln sich mit der Pauke ab, man sieht förmlich, wie die Vögel stolzieren. Strauss imitiert also musikalisch, oder besser: kommentiert alles. Es gibt bei ihm eine unbändige Freude an der Illustration des Textes, die sich quer durch sein Werk zieht, bis zu seiner letzten Oper *Capriccio*. Das weist darauf hin, wie eminent wichtig das Wort für ihn als Komponist war. Meiner Meinung nach war der Text sogar Strauss' Grundmotor, um überhaupt künstlerische Einfälle zu bekommen.

*Heben Sie als Dirigent diese musikalischen Bilder hervor oder muss man sich da eher zurückhalten?*

- PJ Das hängt davon ab. Es gibt Situationen, in denen es sich anbietet, auf ein solches Klangbild hinzuweisen. Gleichzeitig muss man Acht geben, aus lauter Detailverliebtheit nicht das große Ganze aus den Augen zu verlieren.

## SALOME

**2. (Premiere) / 4. / 8. / 10. / 12. Februar 2023  
Besetzung siehe S. 3**

# MAN TRINKT NICHT ZUFÄLLIG *Rotwein*



Täuschend echte Früchte und Tortenstücke, scheinbar halb geleerte Gläser – die Festtafel in der *Salome*-Neuinszenierung

Wer die Möglichkeit erhält, die märchenhaften Magazine der Requisite zu betreten – anders kann man diese Räume, die zum Bersten mit den vielfältigsten Gegenständen gefüllt sind, nicht nennen – wird aus einem gleichsam verzauberten Staunen nicht herauskommen: Gefäße aller Art, Musikinstrumenten-Attrappen, Fahnen, Körbe, täuschend echt aussehende

Torten, ebensolches Obst, Waffen, in die Jahre gekommene Rüstungsteile (aus weichem Kunststoff), Spazierstöcke, Münzen, Schmuck, gigantomanisch große Rosenkränze, Gürtel, Besen – die berühmten Wunderkammern der Renaissance verblassen geradezu vor diesem Angebot. Und dabei handelt es sich hierbei nur um einen Bruchteil des Vorhandenen,



Werner Schindlauer stellt alles für die Festtafel bereit

denn sehr vieles liegt gemeinsam mit den Bühnenbildern in Depots außerhalb von Wien. 15 Requisiteure fasst die Abteilung, die über diese Schätze wacht, sie ordnet und vor allem bei den Proben und Vorstellungen bereitstellt beziehungsweise in allen Szenen passgenau in das Spiel integriert, damit die Solistinnen und Solisten das Gewünschte am richtigen Ort und zum richtigen Moment vorfinden. Für die fünf- bis sechswöchigen Probenzeiten einer Neuproduktion werden jeweils zwei Kollegen bestimmt, die von der Konzeptpräsentation bis zur Premiere durchgehend das Werden der Inszenierung begleiten und schließlich alles Notwendige dokumentieren: Auf der großen Probebühne im Arsenal, auf kleineren im Haus selbst und natürlich auf der Bühne. Nach der ersten Vorstellungsserie geht dann das jeweilige Stück gewissermaßen in die Verantwortung aller Mitarbeiter über, die dann je nach Dienstplan zuständig sind.

Der aktuellen *Salome*-Neuproduktion wurde beispielsweise Werner Schindlauer zugeteilt. Im Zentrum steht für ihn und seinen Kollegen diesmal der große Tisch, an der Herodes' Festgesellschaft tafelt und die kleinen Beistelltische für die Dienerschaft. »Zunächst müssen 17 üppig ausgestattete Gedecke bereitgestellt werden – man ist gewissermaßen schon beim Dessert angelangt, was durch entsprechende Kuchenimitate auf den Tellern unterstrichen wird«, so Schindlauer. »Für die Jochanaan-Salome-Szene wird dann das Bankett durch eine schwarze Box verdeckt, die vom Schnürboden herunterfährt, sodass wir dahinter ungesehen umbauen können. Denn wenn der Tisch wieder sichtbar wird, wurde schon Obst aufgetragen und der Weißwein der Anfangsszenen durch Rotwein ersetzt.«

Apropos Wein: Da sich der Salome-Tanz um und auf dem Tisch ereignet, werden die (Kunststoff-) Gläser ausnahmsweise nicht mit üblicherweise

verwendeten nicht-alkoholischen Säften gefüllt (nicht zuletzt, um die hellen Bezüge der Sessel nicht zu gefährden), sondern sind von innen mit einer Spezialfarbe bemalt worden, die auf die Entfernung den gewünschten Eindruck von halbgefüllten Trinkbehältern hervorrufen. »Dass es im Laufe der Handlung zu einem Getränkewechsel kommt, ist natürlich nicht von ungefähr: Die Farbe des Rotweins korrespondiert wunderbar mit der allgemeinen Lichtstimmung des Schlusses respektive des Blutes der Ermordeten«, weist Werner Schindlauer auf ein atmosphärisches Detail hin.

Die einzelnen Requisiten einer Produktion bekommen erst im Laufe der Probenzeit ihr endgültiges Gesicht, da so manches nur beim Stellen der einzelnen Szenen endgültig definiert werden kann. Wobei die Beschaffung derselben im Allgemeinen aufgeteilt ist: Das meiste wird durch die Dekorationsabteilung besorgt, während die sogenannten (bei dieser *Salome* nicht benötigten) Verbrauchsrequisiten – wie frische Weintrauben, Luftballons, Säfte, Rasierschaum und ähnliches – von den Requisiteuren eingekauft werden, wie Werner Schindlauer erläutert.

Am Ende einer Probe oder Aufführung müssen die zahllosen Requisiten natürlich sorgfältig eingesammelt und fein-säuberlich verwahrt werden, um



sie komplett spielbereit zu halten. Und nach einer abgespielten Serie kommt das meiste in die oben angeprochenen Depots – manches findet allerdings gelegentlich auch in weiteren Produktionen Verwendung und bleibt somit greifbar im Haus.

Ob sich einer der Mitarbeiter der Abteilung schon den Spaß erlaubt hat, die genaue Zahl aller Requisiten zu erfassen? Sie müsste ins Unermessliche gehen...

## SALOME

2. (Premiere) / 4. / 8. / 10. / 12. Februar 2023  
Besetzung siehe S. 3



Francis Kurkdjian

# AKKORDE

## *in Moschus*

Inspizienz und Beleuchtung, Werkstätten, Musikalische Studienleitung und Requisite: Viele der Menschen, die an einer Opernproduktion mitarbeiten, bekommt das Publikum nur in Ausnahmefällen zu sehen. Ihre Arbeit geht in das Gesamtkunstwerk eines Opernabends ein, in die Klang- und Bildwelten, aus denen er sich zusammensetzt. Für die neue *Salome*-Produktion arbeitet ein ebenfalls unsichtbarer Akteur daran, dem Gesamtkunstwerk eine außergewöhnliche Facette hinzuzufügen. In enger Zusammenarbeit mit Regisseur Cyril Teste kreiert der französische Parfüm-Doyen und Duftkünstler Francis Kurkdjian die olfaktorische Dimension des Kunstwerks. Ein Porträt.

2008 wurde der damals 39-jährige Francis Kurkdjian mit dem Titel »Chévalier de l'ordre des Arts et des Lettres« ausgezeichnet. Diese Auszeichnung wurde 1957 gestiftet, um Personen auszuzeichnen, »die sich durch ihr Schaffen im künstlerischen oder literarischen Bereich oder durch ihren Beitrag zur Ausstrahlung der Künste und der Literatur in Frankreich und in der Welt ausgezeichnet haben«. Die Definition, die das französische Kulturministerium zur Verfügung stellt, ist weit gefasst und würde nichtsdestoweniger vielleicht zuerst an Musikerinnen und Schriftsteller denken lassen. Und doch passt sie genau auf den 1969 in Paris geborenen Francis Kurkdjian.

Kurkdjians erster Beruf ist der eines Parfüumeurs. Seine Duftkreationen für internationale Modelabels machten ihn schon früh international bekannt. Ebenso früh entwickelte Kurkdjian ein Interesse dafür, seine Fähigkeiten als Erdenker von Geruchswelten und -erzählungen über den Parfümmarkt hinaus einzusetzen: nämlich in der Zusammenarbeit mit Künstlerinnen und Künstlern. Der Grundstein für dieses Interesse, so Kurkdjian, wurde schon in seinem Elternhaus gelegt: »Ich hatte das Glück, von Eltern und Großeltern großgezogen zu werden, die mich früh in die Welt der Künste einführten. Ich nahm Ballett- und Klavierunterricht, besuchte Museen und Ausstellungen, und ich tauchte in die Welt der Mode ein: Meine Großväter waren ein Schneider und ein Kürschner, und meine Mutter, der ich sehr nahestand, arbeitete mit Christian Dior. Ich

wuchs mit einer großen Neugierde und einer Begeisterung für die Handwerkskunst auf.« Den Ausschlag für die Berufswahl gab schließlich eine andere Kunstform: Der 14-jährige Francis sah den Film *Le Sauvage* von Jean-Paul Rappeneau, in dem Yves Montand einen Parfümeur spielt, der auf einer entlegenen venezolanischen Insel arbeitet. »Danach sagte ich meinen Eltern, dass ich Parfümeur werden würde. Ich hatte meine Bestimmung gefunden!«

Seine Ausbildung erhielt Francis Kurkdjian am Institut supérieur international du parfum, de la cosmétique et de l'aromatique alimentaire in Versailles. Sein erster Arbeitgeber, der Duftstoffproduzent Quest International, beauftragte ihn 1994 mit der Kreation eines Duftes für Jean-Paul Gaultier. So entstand *Le Male*, ein Duft, der zu einem modernen Klassiker werden sollte. Die Liste der Häuser, für die Kurkdjian in der Folge Düfte kreierte, ist illustriert: Escada, Dior, Yves Saint Laurent, Versace, Giorgio Armani. Mit seinem 2009 gegründeten Maison Francis Kurkdjian schuf sich der Parfümeur dann die Freiheit, seine eigene Vorstellung der Parfümkreation umzusetzen. »Ein Duft ist für mich vor allem eine Möglichkeit, mich selbst auszudrücken«, sagt Francis Kurkdjian dazu. »Ich verwende Gerüche, wie ein Maler Farben einsetzt, ein Musiker Noten spielt und ein Schriftsteller Worte schreibt. Jeder neue Duft ist eine Weise, eine Geschichte zu erzählen.«

Ist die Kreation von Parfüms also eine Kunstform? Nein, präzisiert Kurkdjian. Bei einem Parfüm, das in

Flaschen gefüllt und verkauft werde, handle es in seinem Verständnis nicht um ein Kunstwerk – »auch wenn Kunst den Ausschlag für eine Kreation geben kann.« Der Grund dafür liege in den Schranken, die einem solches Parfüm für das gesetzt seien, was ihm in seiner Arbeit wichtig ist: Das Geschichtenerzählen. »Bei manchen Gefühlen – Schmerz oder Trauer, alles, was mit dem Tod zu tun hat – ist es unangemessen, sie in einem Parfüm auszudrücken. Nachdem ich das verstanden hatte, begann ich, mit Künstlerinnen und Künstlern zusammenzuarbeiten. So kann ich das konventionelle Konzept von Duft hinterfragen und auch in meiner Arbeit das ganze Spektrum von Emotionen erkunden, unkonventionell denken und Risiken nehmen.«

Seit mehr als 20 Jahren arbeitet Francis Kurkdjian mit Künstlerinnen und Künstlern zusammen. Die Arbeiten, die dabei entstanden sind, sind faszinierend multidisziplinär. Eine Arbeit für die Künstlerin Sophie Calle beruhte etwa auf die »Erinnerung an den Geruch einer Dollarnote«; für die Installation *Mawtini* des syrischen Künstlers Hratch Arbach (2014, eine Zusammenarbeit mit der Komponistin Sivan Eldar) versah Kurkdjian 20.000 wächerne Nägel mit den Gerüchen von Erde, Blut und Jasmin.

Mit *Salome*-Regisseur Cyril Teste hat Francis Kurkdjian bereits 2017 zusammengearbeitet. Für Testes Produktion *Festen* nach Tomas Vinterbergs gleichnamigem Film erdachte Kurkdjian drei Gerüche, die an dem Abend punktuell zum Einsatz kamen: Die moosige Feuchte eines Waldes zum Beginn, der Geruch eines erkalteten Kamins in der Mitte des Abends und im letzten Teil ein Duft: Das Parfüm der verstorbenen Tochter der Familie, der großen Abwesenden in Vinterbergs Geschichte. Das künstlerische wie technische Gelingen dieses Projekts brachte Cyril Teste nun dazu, Francis Kurkdjian auch zur Mitarbeit an der neuen *Salome* einzuladen, die er für die Wiener Staatsoper inszeniert.

»Cyril und ich teilen dieselbe Vision«, erklärt Francis Kurkdjian. »Wir erzählen Geschichten auf unsere je eigenen Weisen, jeder in seiner eigenen Sprache. Er ist mein Auge, ich bin seine Nase. Ich mag auch, wie er kreative Menschen zusammenbringt und das Ökosystem organisiert, das so entsteht.«

Kurkdjians Beitrag entsteht im Gespräch: »Wir setzen uns hin und reden, ich höre mir an, wie er die Geschichte sieht, welche Art von Gefühlen er durch Geruch vermitteln will. Manchmal fordere ich ihn heraus. Unsere Gespräche sind sehr flüssig, das liegt am Respekt, den wir jeweils für die Arbeit des anderen haben.« Im Fall von *Salome* habe Teste ihn mit seiner Vision für die Hauptfigur eingenommen, mit der Auseinandersetzung mit der ganzen Figur, ihrem Leben vor dem Einsetzen der Opernhandlung und den Lösungen, die

der Regisseur dafür für die Bühne gefunden habe. Die beiden seien sich schnell einig darüber gewesen, dass der berühmte »Tanz der sieben Schleier« eine eigene, spezifische Geruchsnote haben müsse. Wie sich diese genau zusammensetzen werde, gibt der Duftkünstler noch nicht preis, aber er verrät einige der Inspirationen zu den *Salome*-Duftwelten, auf die ihn die Auseinandersetzung mit Cyril Testes Gedanken gebracht hat: »Eine Moschusnote zwischen Offenheit und Sinnlichkeit, Sexualität. Etwas Tiefes, Anziehendes, unschuldig und betäubend.«

Im Theaterraum ist der Geruchsbeitrag eine Herausforderung: Der Duft verteilt sich im Raum, verschiedene Gerüche überlagern sich, der Umgang mit diesem Aspekt muss bei der Arbeit mitbedacht werden. Aber ist das Nachhallen, das Nachwirken in einem Raum nicht auch etwas, das Musik und Duft – wenn auch auf verschiedene Weisen – teilen? Francis Kurkdjian kommt aus einer musikalischen Familie, spielt selbst seit seinem siebten Lebensjahr Klavier. Die Parallelen zwischen Musik und Duft sind für ihn offenkundig – bis in die Sprache hinein. »Gerade im Französischen verwenden wir zum Teil dieselben Worte, um Bestandteile unserer Arbeit zu beschreiben. ›Akkorde‹ und ›Noten‹ etwa sind auch in der Arbeit des Parfümeurs wichtige Begriffe.«

Wenn am Beginn von *Salome* die ersten Noten erklingen, wird sich also bald auch das Geheimnis um jene Akkorde lüften, in die Francis Kurkdjian seine Kreation für die Neuproduktion von Richard Strauss' verstörendem Meisterwerk gesetzt hat.

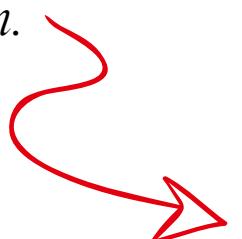
**Der Regisseur teilt seine Vision für die Inszenierung mit dem Duftkreateur, der entwickelt daraus seine Idee des *Salome*-Duftes, der dann für die Vorstellungen in der Oper hergestellt wird. Aber wie findet dieser besondere, zusätzliche sinnliche Eindruck den Weg zu den Nasen des Publikums? »Über die reguläre Lüftungsanlage der Staatsoper«, erklärt Peter Kozak, der technische Direktor des Hauses. »In Abstimmung mit der Regie wird der Duftstoff zu einem vorher genau bestimmten Zeitpunkt in einige der Zuluftschächte im Keller des Hauses eingesprührt und breitet sich so im Zuschauerraum aus. Wenn einige Zeit später kein neuer Duftstoff mehr nachgesprührt wird – auch der Zeitpunkt dafür ist natürlich genau festgelegt – läuft die Lüftungsanlage regulär weiter. Frische Luft strömt nach, die Abluft wird durch die entsprechende Anlage unter dem Luster ins Freie transportiert. Und der Duft verflüchtigt sich.«**

## SALOME

**2. (Premiere) / 4. / 8. / 10. / 12. Februar 2023  
Besetzung siehe S. 3**

# Zwischen Ersatzvater und Stiefvater

*In ihren letzten Stunden ist Salome mit zwei Männern konfrontiert, die unterschiedlicher nicht sein könnten: Mit König Herodes, der sie anwidert und dem Propheten Jochanaan, der auf sie einen ihr unbekannten, unwiderstehlichen Reiz ausübt. In je einem Gespräch mit den Interpreten von Herodes und Jochanaan – Iain Paterson und Gerhard Siegel – soll eine Standortbestimmung der beiden Charaktere und ihre Beziehung zu Salome definiert werden.*



*Ist Jochanaan weise? Handelt er als einer, der Fehlentwicklungen erkennt und korrigierend eingreifen möchte, oder aus bloßem Fundamentalismus?*



IAIN PATERSON Weder noch. Es gibt eine Verlockung, Johannes den Täufer – oder eben Jochanaan – Eigenschaften von Christus zuzusprechen. Aber Jochanaan versteht sich nur als Medium für Gottes Stimme, er hat einen Auftrag zu verkünden und das führt er aus. Alles andere möchte er ausblenden. Aber selbstverständlich ist Jochanaan auch ein Mensch mit entsprechenden Gefühlen und Regungen. Und wenn die junge, wunderschöne Salome – wahrscheinlich die erste Frau, mit der er seit Jahren unmittelbar zu tun hat und die ihm körperlich nahekommt – verführerisch sein Haar streichelt, macht das auf einer instinktiven Ebene selbstverständlich etwas mit ihm. Etwas, das er mit einer unglaublichen Portion Selbstdisziplin niederringt, um seiner Mission treu zu bleiben. Aber anders als ein Fundamentalist, der doktrinäre, rückwärtsgewandte Positionen vertritt, steht Jochanaan für etwas Neues, Zukünftiges, auf das er verweist.

*Was ist Salome für Jochanaan? Eine weitere Bestärkung, die Auftragsverkündigung fortzusetzen?*

IP Wenn Jochanaan aus der Zisterne kommt, erwartet er, Herodes und Herodias zu sehen. Stattdessen trifft er auf Salome, mit der er bis dahin nichts zu schaffen hatte, die ihm vollkommen fremd ist. Als sie ihm dann ihre Identität preisgibt, versucht Jochanaan reflexartig, seiner Aufgabe als Prophet nachzukommen – was bedeutet: sein Gegenüber zu bekehren. Aber wie soll er eine noch nicht ganz erwachsene Frau erreichen? Jochanaans Tonfall wird mit einem Mal hörbar ein ganz anderer. Aus den mächtigen Androhungen à la »Tochter Sodoms« wird ein fast mozartischer, nobler, zurückgenommener Ansatz. Wenn er mit den Worten »Er ist in einem Nachen« den Messias beschreibt, hat das gar nichts Missionarisches, und schon gar nichts Fundamentalistisches an sich, sondern wirkt wie eine liebevolle Erzählung, eine Mitteilung eines Vaters an die Teenager-Tochter.

*Diese Vater-Tochter-Beziehung zu Salome ist aber keine Strategie?*

IP Vielleicht wittert er unbewusst die Chance, über eine bekehrte Salome auch die gesamte herrschende Schicht rund um Herodes zu erreichen? Aber eine Strategie verfolgt er nicht. Da geschieht alles instinktiv. Wäre es anders, würden wir dies zumindest im Orchesterpart hören können.

*Denkt Jochanaan weiter über sie nach, wenn er in die Zisterne zurückkehrt?*

IP Eine gute Frage, ich würde es gerne glauben, aber die Oper erzählt etwas anderes. Er kehrt zu seinen geschrienen Prophezeiungen zurück, nicht zuletzt deshalb, weil er wieder die Stimmen all jener hört, die er als Sünder brandmarkt. Jochanaan nimmt in dieser Oper grundsätzlich eine sehr interessante Zwischenposition ein: Auf der einen Seite pflegt er noch durch unterschiedliche Zitate das Drohvokabular des rächenden Gottes aus dem Alten Testaments, auf der anderen Seite antizipiert er immer wieder dieses »Sei gut zu den anderen, vertrau Seiner Liebe« des Neuen Testaments. Ein Mann zwischen zwei Welten. Die Art der Körperlichkeit des Jochanaan in dieser Produktion passt da sehr gut und ist etwas für mich Neues: Kein Triumphant, sondern ein ausgezehrter, schwacher Mensch mit weichen Zügen, den nur seine Sendung aufrechterhält.

*Wer liebt mehr? Salome, Herodes oder Jochanaan?*

IP Herodes ist eine Art Libertin, ein Marquis de Sade, der eine sofortige, körperliche, sinnliche Erfahrung sucht. Salome möchte sich von dieser Welt befreien, einen neuen Weg gehen und der führt ihrer Meinung nach über Jochanaan beziehungsweise über die Verführung Jochanaans. Sie ist auf der Suche. Jochanaan hingegen sieht sich als Wegwerfartikel, der entbehrlieblich wird, sobald seine Mission erfüllt wurde. Für eine echte Liebe bleibt da kein Raum, sie äußert sich nur versteckt in der beschriebenen Vater-Tochter-Beziehung.



### *Was sieht Herodes in Salome?*

GERHARD SIEGEL Es war Herodias, die durch die Heirat mit Herodes ihre Macht ausbauen wollte und darauf drängte, von ihrem ersten Mann – dem Bruder des Herodes – dauerhaft loszukommen. Herodes selbst hat Herodias möglicherweise nie geliebt, jedenfalls war von einer Zuneigung bald nichts mehr zu spüren und die gegenseitige Antipathie der beiden kommt in der Oper sehr klar zum Ausdruck. Herodes wird sich also sehr rasch auf die Seite des in die Ehe mitgebrachten Kindes, Salome, geschlagen haben – auf die Seite des liebenswerteren Partes in dieser merkwürdigen Patchworksituation. Zumindest wird er versucht haben, eine Verbindung zu ihr aufzubauen.

*Im Allgemeinen wird Herodes als Lüstling, gar als Missbrauchstäter empfunden. Nun sehen wir in dieser Produktion, nicht zuletzt durch das Live-Video-Element, Details – etwa wie Herodes seine Hand geradezu zärtlich auf jene der Salome legt –, die von einer etwas komplexeren Persönlichkeit erzählen.*

GS Die Oper selbst liefert letztlich keinerlei Beweise dafür, dass Herodes Salome wirklich missbraucht hätte. Die Frage ist in dieser Produktion auch nicht vordergründig, wobei natürlich gerade das Bloßstellen durch Video-projektionen zweifelsohne eine Form des Missbrauchs darstellt. Aber es gibt tatsächlich noch eine weitere Ebene, eine Art Stiefvater-Stieftochter-Beziehung, die unverdächtig ist, oder es zumindest am Beginn war. Dieses »Iss mit mir von diesen Früchten, den Abdruck deiner kleinen weißen Zähne in einer Frucht seh' ich so gern« kann beispielsweise durchaus als gemeinsame Erinnerung an unverfängliche spielerische Momente aus Salomes Kindheit interpretiert werden, die hier von Herodes gewissermaßen zitiert werden.

*Herodes verspricht Salome, um sie von ihrer Forderung nach dem Kopf des Jochanaan abzu bringen, sogar den Platz an seiner Seite. Ist das ernst gemeint, würde er sie gegen Herodias »eintauschen«?*

GS Das würde er sicher gerne tun, nur stehen diesem Wunsch zwei wesentliche Hindernisse entgegen: Herodias besitzt sicher noch zu viel Macht im Palast, um einfach besiegt zu werden und Salome dürfte ihrerseits wenig Interesse an so einer Beziehung haben.

*Warum lässt Herodes Salome am Ende töten? Und warum gestattet er davor, dass sie den Kopf bekommt?*

GS Sein »Man töte diese Weib« ist sicherlich eine Kurzschlusshandlung, die er später möglicherweise bereut. Dass er ihr den abartigen Wunsch gewährt, ist wiederum als Resignation zu werten. Wir dürfen nicht vergessen, dass wir einen Menschen vor uns haben, den Gewissensbisse – zumindest Aufgrund der Ermordung des Bruders – immer weiter in einen alptraumhaften Wahnsinn treiben. Einen kühlen, strategisch handelnden Machthaber sehen wir keinen Moment lang auf der Bühne. Herodes gerät gewissermaßen immer wieder und immer mehr unter die Räder der eigenen psychischen Entgleisung. Auch seine Weigerung Jochanaan töten zu lassen, resultiert aus einem dumpfen Angstgefühl heraus: Was, wenn das wirklich ein Prophet ist, was wenn dessen Drohungen Wirklichkeit werden und es ihm selbst an den Kragen geht?

*Wäre das Verhältnis der beiden anders geartet, wenn Herodes Salome erst als 18, 19jährige kennengelernt hätte?*

GS Herodes' Problem mit Salome zum Zeitpunkt der Handlung ist, dass sie ihn unentwegt öffentlich brüskiert. Wenn Salome aber bereits als 14jährige einen derartigen Widerstand an den Tag legt, ist davon auszugehen, dass es für Herodes ein paar Jahre später noch unmöglich gewesen wäre, an sie heranzukommen. Es sei denn, durch Anwendung von Gewalt – aber da sind wir wieder bei der Frage des Missbrauchs. Salome hätte in so einem Fall rasch irgendeine Form des Ausstiegs gefunden.

**SALOME**

**2. (Premiere) / 4. / 8. / 10. / 12. Februar 2023**  
**Besetzung siehe S. 3**





Daniel Jenz als Kavalier in *Cardillac*, Wiener Staatsoper 2022

# DER VAMPIR WAR SCHULD! *oder: die Counterlage war zu hoch*

Im Oktober 2020 debütierte Daniel Jenz noch als 4. Jude in der *Salome* – knapp zwei Jahre später sang er in dieser Oper bereits den Narraboth und auch in der Neuproduktion am 2. Februar wird er den Premierenabend mit dessen Worten »Wie schön ist die Prinzessin Salome« eröffnen. Doch damit nicht genug: Trotz seiner bisher noch eher kurzen Zugehörigkeit zum Staatsopernensemble wirkte der deutsche Tenor bereits in nicht weniger als vier Premieren mit, in ebenso vielen Wiederaufnahmen, natürlich in zahlreichen weiteren Repertoirevorstellungen vom Barock bis zum 20. Jahrhundert und konnte im deutschen, italienischen und russischen Fach gleichermaßen begeistern. Ein Segen für das Ensemble und ein Geschenk an das Publikum also.

Doch die erfolgreiche Sängerlaufbahn war Daniel Jenz wahrlich nicht an der Wiege gesungen worden. Der Kontakt zur Musik beschränkte sich in seiner Jugend auf die eher obligatorische denn euphorische Zugehörigkeit zur dörflichen Blasmusikkapelle als Posaunist und verebbte unspektakulär. Im Sommer wurde im Dachdeckerbetrieb der Familie ausgeholfen (die Option Höhenangst gab es nicht) und der Besuch des Wirtschaftsgymnasiums sowie Jenz' Interesse an den Naturwissenschaften samt zaghaften beruflichen Ambitionen in Richtung Mathematik- oder Chemielehrer waren künstlerisch absolut unverdächtig. Dass er allerdings, durch enorm motivierte Musikpädagoginnen und -pädagogen begeistert, mit großer Freude in diversen Schulchören mitwirkte, könnte

rückwirkend gesehen als Fingerzeig verstanden werden. Aber damals dachte sich Jenz nichts dabei – es »taugte ihm einfach«.

Mit dem Näherrücken des Abiturs wurde allerdings die Frage nach der Berufswahl immer virulenter beziehungsweise die Frage: »In welchem Bereich könnte ich mich in zehn Jahren wirklich glücklich sehen?« Wirtschaftliche und handwerkliche Richtungen schieden aus und auch der Lehrerberuf hatte an Strahlkraft verloren. Die Wendung brachten untote Blutsauger, genauer der Besuch des Musicals *Tanz der Vampire* in Stuttgart. Jenz war ohne große Erwartungen mit einer Freundin in die Vorstellung gegangen, um vollkommen verwandelt herauszukommen: Bühne, Musik, Tanz, Aktion, Kostüme, kurz – die Faszination des Musiktheaters hatte ihn gebissen. Nach zehn weiteren Vorstellungsbesuchen beschlossen er, eine Mitschülerin und die Musiklehrerin die Aufführung einer komprimierten Version der *Vampire* beim Abiturienten-Ball – mit Daniel Jenz in der Hauptrolle natürlich. Der unglaubliche Erfolg dieses Unternehmens (der Fundus eines nahegelegenen Schauspielhauses hatte herhalten müssen), der Spaß, den er dabei selbst empfand sowie die vielfach vorgebrachte Meinung »Das musst du beruflich machen«, bewogen Daniel Jenz (nach einem In-sich-Gehen während des Zivildienstes), die Vorstadtmusikschule *Music Planet* aufzusuchen. Glücklicherweise kam er an eine Gesangslehrerin mit klassischer Ausbildung, die ihn gleich Mozarts »Der Vogelfänger bin ich ja« einstudieren ließ. Mit Hilfe einer CD-Einspielung machte sich Jenz an die Arbeit und konnte nach einer Woche mit einem zufriedenstellenden Ergebnis in die Stunde kommen. Also wurde das Repertoire erweitert – mit dem berühmten »Ombra mai fu« aus Händels *Xerxes*. Jenz wiederholte das bewährte Rezept und kaufte sich eine entsprechende Aufnahme als Orientierungshilfe – ohne zu wissen, dass Andreas Scholls Counter-Tenor sich eher nicht so leicht kopieren ließ. Das Missverständnis konnte rasch aufgeklärt werden und die mit ihr verbundene Heiserkeit war auch nach ein paar Tagen überwunden.

Dass *Music Planet* nur eine vorübergehende Station bedeuten konnte, machte ihm seine Lehrerin bald deutlich und empfahl ihm ein echtes Hochschul-Gesangsstudium. Um die dafür notwendige Aufnahmsprüfung zu meistern, besuchte er entsprechende Vorbereitungskurse – die er sich durch einen Nacht-Job am Fließband bei Daimler finanzierte. Gesang, Tonsatz und Gehörbildung ließen sich gut an, das nötige Klavierspiel eher weniger. Und genau an diesen pianistischen Mängeln scheiterte der Versuch in Stuttgart. In Mainz hingegen erkannte man sein

vokales Talent und so kam er zu einer Gesangsprofessorin, die ihm nicht nur das sängerische Rüstzeug mitgab, sondern ihn auch schonungslos auf die Härten des Berufsalltags in dieser Branche vorbereitete und die nötige harte Disziplin einforderte. (Nicht zuletzt lernte er dadurch, schützenden Käseglocken-Atmosphären von Hochschulen zu misstrauen, die so manchen bis zum Abschluss durchtragen, um ihn dann vor dem Arbeitsamt abzuladen.)

Um noch weitere künstlerische Impulse zu erlangen, wechselte Jenz nach ein paar Jahren an die Grazer Musikuniversität – wobei er sowohl in seiner Mainzer als auch in seiner Grazer Zeit bereits erste Gehversuche auf diversen Opernbühnen absolvierte. Von Anfang an aber ließ sich Daniel Jenz nicht von raschem Ruhm und verführerischem Glanz blenden. Noch vor dem Abschluss des Studiums an das Linzer Landestheater zu gehen, schlug er beispielsweise aus, da er sich für diesen Schritt noch nicht sattelfest genug fühlte. Und dem späteren Angebot des Theaters an der Wien, beim dortigen Monteverdi-Zyklus mitzuwirken, zog er das Fixengagement am beschaulichen Hildesheimer Stadttheater vor. Denn hier – und nur hier mit den herausfordernden Bedingungen der Provinz – konnte er als Sänger wachsen: Bis zu fünf Vorstellungen innerhalb einer Woche im ersten Fach! Lenski, Ernesto und *Walzertraum*-Niki im täglichen Wechsel! Stundenlange Busfahrten zu verpflichtenden Aufführungen an Landesbühnen! Allzu lange darf man so ein Pensum natürlich nicht auf sich nehmen, aber für eine kurze Zeit ist so ein Extrem äußerst lehrreich. Das Fundament war gelegt.

Schritt für Schritt stieg Daniel Jenz die Stufenleiter nach oben: Nach Hildesheim kam das Stadttheater Lübeck (wo er neben Oper und Operette auch noch in Musicals mitwirkte) und dann schon das Staatstheater Kassel sowie eine immer fruchtbarere Gasttätigkeit an größeren und großen Bühnen. Schließlich hatte er sich nicht nur ein immenses Rollenregister erworben, sondern zugleich einen unglaublichen Erfahrungshorizont. Dass Daniel Jenz schließlich ins Ensemble der Wiener Staatsoper wollte, war klar. Dass man ihn in dieses aufnahm, ebenso. Und dass er sich mehr als bewährt, ist offenkundig. In diesem Sinn: Vorhang auf und »Wie schön ist die Prinzessin Salome heute Nacht«.

#### Narraboth (*Salome*)

2. (Premiere) / 4. / 8. / 10. / 12. Februar 2023

#### Hirt (*Tristan und Isolde*)

20. / 23. / 26. Februar 2023

#### Jaquino (*Fidelio*)

22. / 25. Februar / 2. / 4. März 2023

# Liebeserklärung an den Walzer

MARIA CALEGARI & BART COOK

ÜBER GEORGE BALANCHINE

Als »ein choreographisches Füllhorn, das überquillt an Variationen über das unsterbliche Thema ›Walzer‹«, beschrieb Tanzjournalist Klaus Geitel 1962 eine Aufführung von George Balanchines *Liebeslieder Walzern* mit dem New York City Ballet. In der vergangenen Saison kam das ikonische Werk nach einer über 30-jährigen Pause wieder auf die in einen Ballsaal verwandelte Bühne der Wiener Staatsoper zurück, auf der sich wie zu einer ausgelassenen Schubertiade acht Tänzer\*innen, vier Sänger\*innen und zwei Pianist\*innen treffen. Passend zum Opernball-Monat Februar tanzt das Wiener Staatsballett eine Serie des Triple Bills *Liebeslieder*, in der George Balanchines hinreißendes Kammtanzwerk dem romantischen Pas de deux *Other Dances* von Jerome Robbins und Lucinda Childs' streng geometrisch angelegter »Minimal«-Choreographie *Concerto* begegnet.

Balanchines *Liebeslieder Walzer* haben die ehemaligen Principals des New York City Ballet Maria Calegari und Bart Cook mit dem Ensemble des Wiener Staatsballetts vor einem Jahr neu einstudiert. Im Interview sprechen sie über diese besondere Arbeit.

*Die Liebeslieder Walzer haben einen besonderen Stellenwert in George Balanchines Œuvre. Wie kann man das Ballett einordnen?*

BART COOK *Liebeslieder Walzer* ist ein außergewöhnliches Stück. George Balanchine liebte Johannes Brahms und hat sechs Jahre nach der Premiere der *Liebeslieder Walzer* auch das Ballett *Brahms-Schoenberg Quartet* choreographiert. Aber Liedkompositionen zu verwenden, war etwas, das er selten tat. Ich erinnere mich an kein Balanchine-Ballett mit Gesang auf der Bühne. Meist



Das Ensemble in George Balanchines *Liebeslieder Walzer*

arbeitete er zu Musik von Strawinski oder anderen großen Orchesterwerken. *Liebeslieder Walzer* ist ein sehr persönliches Werk. Zu der Zeit, als er es choreographierte, gab es mit Diana Adams, Melissa Hayden, Jillana und Violette Verdy vier wunderbare Frauen in seinem Ensemble, die ihn besonders inspirierten.

*Balanchine wählte die beiden Liederzyklen Liebeslieder-Walzer op. 52 und Neue Liebeslieder op. 65 von Brahms für seine Choreographie. Die Lieder werden von vier Sänger\*innen und vierhändig von zwei Pianist\*innen auf der Bühne gesungen und gespielt.*

- BC Das Arrangement und Bühnenbild inkludiert das Klavier und die Sänger\*innen. Das Setting erinnert an eine Soiree, wie sie früher oft in Wien und an anderen Orten veranstaltet wurde: Zuhause, also im privaten Rahmen, trug man die neueste Musik vor. Bei Balanchine sind die Sänger\*innen

und Pianist\*innen die Künstler\*innen, die Tänzer\*innen porträtieren die zuhörenden Gäste und vielleicht ist das, was diese tanzen, was diese hören. Die Herausforderung ist dabei, dass der Tanz der Schönheit der Stimme, die aufgrund der Bühnensituation viel direkter daherkommt, standhalten muss. Brahms' Liederzyklen werden wahrscheinlich wegen der ungewöhnlichen Besetzung nur selten aufgeführt. So ist die Ballettaufführung auch eine große Chance für alle – das Gesangsquartett, die Pianist\*innen und das Publikum – diese großartige Musik zu erleben.

MARIA CALEGARI Die ganze Choreographie entwickelt sich aus der Musik. Es gibt vier Paare, jedes hat eine andere Qualität und die Choreographie reflektiert das. Da ist Freude, Traurigkeit, Sehnsucht, Melancholie, aber auch Überschwang und Kraft ...

BC ... und es gibt Enttäuschung und sogar Betrug.



Als ich dieses Ballett in den 1980er Jahren selbst getanzt habe, hat sich meine Fähigkeit erweitert, mit jedem Schritt auch Emotionen und Stimmungen zu portraitiieren. Das war zu diesem Zeitpunkt meiner Karriere sehr erleuchtend.

#### *Was hat Balanchine inspiriert, die Liebeslieder Walzer zu kreieren?*

BC Einer der Lieblingstänzer George Balanchines war Fred Astaire.

Er und Ginger Rogers haben eine Jazz-Version des Walzers kreiert. Eine Kombination dieser mit der Eleganz einer eduardianischen Zeit wollte er mit den *Liebeslieder Walzern* erreichen.

#### *Wie gestaltet sich die Struktur der Choreographie?*

BC Es gibt ein wundervolles Zitat von Mr. B, in welchem er sagt, dass im ersten Akt der *Liebeslieder Walzer* die Menschen tanzen und im zweiten ihre Seelen. Balanchine hat in diesem Stück jede Möglichkeit, wie man einen Walzer tanzen kann, untersucht. Er hat ihn vorwärts angelegt, rückwärts – unendlich viele Varianten choreographiert und damit auch die Imaginativen des Publikums, was ein Walzer alles sein kann, erweitert. Zugleich hat Balanchine dem Walzer eine Emotionalität verliehen, wodurch die Persönlichkeiten der Tänzer\*innen stärker hervortreten. Der erste Teil widmet sich ganz dem Gesellschaftstanz, durch den verschiedene Liebesbeziehungen ausgedrückt werden. Nach dem ersten Akt verlassen die Tänzer\*innen die Bühne, diese öffnet sich und ein Sternenhimmel tut sich auf. Das Walzerthema wird ephemerer. Es entwickelt sich eine tiefere Ebene der Poesie und der menschlichen Beziehung zwischen den Frauen und Männern. Der zweite Akt ist somit ein anderes Genre im gleichen Stück. Das Besondere in dieser Choreographie ist, dass der Gesellschaftswalzer zur Basis einer klassischen Ballettchoreographie wurde. Es ist die Mischung dieser beiden Kunstformen, die im zweiten Teil zu einer Erhöhung führt, zum Berühren eines ewigen Ortes durch den Tanz.

MC Die Frauen können sich im zweiten Akt wirklich

zeigen und die Männer helfen ihnen dabei. Es ist, als könnte man fliegen und das ist sehr ausdrucksstark. Ich erinnere mich sehr gut an das Gefühl, das ich als Tänzerin in den Aufführungen der *Liebeslieder Walzer* hatte. Es war eine wahrhaft außergewöhnliche Erfahrung und das Eintauchen in den zweiten Teil des Stückes sehr besonders.

BC Im ersten Teil tragen die Männer Handschuhe, die Damen sind in Satin und Tanzschuhe gekleidet. Die Satinkleider sind wunderschön. Es sind richtige Ballkleider, vielleicht ähnlich zu jenen, die man hier auf dem Wiener Opernball sehen kann, vielleicht war Balanchine sogar davon inspiriert. Alles gestaltet sich im Äußeren sehr formell. Im zweiten Teil werden die Handschuhe und Ballroben ausgezogen. Nun tragen die Frauen balletttypische Tüllröcke und die Tanzschuhe werden in Spitzenschuhe getauscht. Jetzt sieht das Publikum auch die Beine der Tänzerinnen, die in Balanchines Choreographien ja stets eine zentrale Rolle spielen, der Fuß wird durch den Spitzenschuh zum Ausdrucksmittel.

#### *Worin liegen die Herausforderungen bei der Einstudierung?*

BC Das Ballett mit einer jüngeren Generation einzustudieren, birgt einige Schwierigkeiten. Der Gesellschaftstanz ist von den großen Bühnen verschwunden, bevor die meisten heutigen Tänzer\*innen geboren wurden. Wir bewegen uns in einem Genre, das ihnen nicht vertraut ist.

MC Schon damals sagte Mr. B: »Ihr wisst nicht, wie ihr Walzer tanzen sollt.« Dabei war er so eingenommen vom Walzer und von allem Wienerischen. Er war sehr bestürzt, dass wir Amerikaner\*innen keinen Walzer tanzen konnten. Wir haben also zunächst Stunden damit verbracht, diesen Tanz zu lernen. Wichtig bei der Einstudierung ist vor allem, die Ensemblarbeit zu fixieren. Das Spacing und Arrangement der Gruppe ist essentiell, weil sich alle in einem sehr limitierten Raum aufhalten. Dann geht es darum, die Identität der Charaktere zu finden ...





Ioanna Avraam und Eno Peci

BC ... und das Schrittmaterial, das sich aus den unterschiedlichen Beziehungen, die auf der Bühne dargestellt werden, zu entwickeln.

*Welche Aspekte sind für die Besetzung entscheidend?*

MC Das Ballett wird von vier Paaren getanzt. Man bekommt diese Rollen, wenn man ein erfahrener Interpret ist. Es ist ein Werk für Principals und Solist\*innen. Ich habe es damals als Privileg empfunden, *Liebeslieder Walzer* tanzen zu dürfen.

## LIEBESLIEDER

13. / 18. / 19. Februar 2023

1. / 6. / 9. März 2023

### Other Dances

*Musik* Frédéric Chopin

*Choreographie* Jerome Robbins

© The Robbins Rights Trust

*Kostüme* Santo Loquasto

*Licht* Ronald Bates

*Einstudierung* Isabelle Guérin

*Klavier* Schaghajegh Nosrati

### Concerto

*Musik* Henryk Mikolaj Górecki

*Choreographie* Lucinda Childs

*Kostüme* Anne Masset

*Licht* Dominique Drillot

*Einstudierung* Ty Boomershine

### Liebeslieder Walzer

*Musik* Johannes Brahms

*Choreographie* George Balanchine

© The George Balanchine Trust

*Bühne* Rolf Langenfass

*Kostüme* Karinska

*Einstudierung* Maria Calegari & Bart Cook

*Sopran* Ileana Tonca

*Alt* Stephanie Maitland

*Tenor* Hiroshi Amako

*Bass* Ilja Kazakov

*Klavier* Stephen Hopkins & Cécile Restier

### Wiener Staatsballett



Bart Cook in einer Probe mit Kiyoka Hashimoto

# DEBÜTS



Christa Mayer



Christof Fischesser



Kristina Mkhitaryan



Olga Esina

## HAUSDEBÜTS

### DIE ZAUBERFLÖTE FÜR KINDER 17. FEBRUAR 2023

Jasmin Delfs → *Königin der Nacht*

### TRISTAN UND ISOLDE 20. FEBRUAR 2023

Christa Mayer → *Brangäne*

## ROLLENDEBÜTS

### SALOME 2. FEBRUAR 2023

Philippe Jordan → *Musikalische Leitung*  
Malin Byström → *Salome*  
Patricia Nolz → *Page*  
Clemens Unterreiner → *1. Nazarener*  
Ilja Kazakov → *1. Soldat*  
Stephano Park\* → *2. Soldat*

### LA TRAVIATA 5. FEBRUAR 2023

Daria Sushkova → *Flora*  
Noa Beinart → *Annina*  
Michael Arivony → *Baron Douphol*  
Stefan Astakhov → *Marquis von Obigny*

### LIEBESLIEDER 13. FEBRUAR 2023

**OTHER DANCES**  
Schaghajegh Nosrati → *Klavier*

### LIEBESLIEDER WALZER

Brendan Saye → *1. Paar*  
Olga Esina → *4. Paar*  
Ileana Tonca → *Sängerin*

### DIE ZAUBERFLÖTE FÜR KINDER 17. FEBRUAR 2023

Jendrik Springer → *Musikalische Leitung*  
Ilja Kazakov → *Sarastro*  
Hiroshi Amako → *Tamino*  
Aurora Marthens → *Pamina*  
Jenni Hietala\* → *1. Dame*  
Stephanie Houtzeel → *2. Dame*  
Noa Beinart → *3. Dame*

### TRISTAN UND ISOLDE 20. FEBRUAR 2023

Christof Fischesser → *König Marke*  
Jusung Gabriel Park\* → *Steuermann*  
Hiroshi Amako →  
*Stimme des jungen Seemanns*

### L'ELISIR D'AMORE 21. FEBRUAR 2023

Stefano Montanari →  
*Musikalische Leitung*  
Kristina Mkhitaryan → *Adina*

### FIDELIO 22. FEBRUAR 2023

Axel Kober → *Musikalische Leitung*  
Martin Häßler → *Don Fernando*  
Christof Fischesser → *Rocco*  
Slávka Zámečníková → *Marzelline*  
Daniel Jenz → *Jaquino*

### DIE ENTFÜHRUNG INS ZAUBERREICH 27. FEBRUAR 2023

Evgeny Solodownikov → *Bosmin*

### SOLISTENKONZERT ANDREAS SCHAGER 28. FEBRUAR 2023

Helge Dorsch → *Pianist*

*Bilder* Matthias Creutziger (Mayer) /  
Andreas Jakwerth (Esina)

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

\* Mitglied des Opernstudios  
*Operndebüts/Ballettdebüts*

# KLEINE UND GROSSE *Musikdramen*



Im Februar finden regelrechte Andreas-Schager-Festspiele in der Staatsoper statt: So ist er neben KS Camilla Nylund und Lidia Baich Solist der Opernball-Eröffnung, danach folgt mit dem Tristan eine der schwierigsten Wagner-Partien überhaupt und schließlich gibt er noch ein Solistenkonzert, um sich von einer weiteren, ganz anderen Seite zu präsentieren. Schubert, Schumann, Operette und Heldenfach – abwechslungsreicher geht es kaum.

*Superlative sind bei Ihnen eigentlich die Regel. Auch bei Ihrem Solistenkonzert machen Sie keine Ausnahme – Schuberts Schöne Müllerin gilt für viele Interpreten bereits als vollständiger Liederabend. Bei Ihnen folgt aber noch der komplette Dichterliebe-Zyklus von Schumann und dann vermutlich noch eine Reihe von Zugaben.*

ANDREAS SCHAGER Diese knappe Stunde, die die *Müllerin* dauert, ist mir einfach ein bisschen zu wenig. Ich möchte gemeinsam mit dem Publikum mehr Zeit mit wunderbarer Musik verbringen. Und da die beiden Zyklen thematisch mit dem stetigen Auf und Ab der Liebe, aber auch stilistisch hervorragend zusammenpassen, lag es nahe, sie an einem einzigen Abend hintereinander zu bringen. Diese Kombination ist ein langgehegter Wunsch von mir, und nun bin ich sehr glücklich, dass er in Erfüllung geht – noch dazu in der Wiener Staatsoper. Da mein Opernterminplan dicht gefüllt ist, bleibt leider nicht so viel Zeit für Konzerte übrig – umso größere Bedeutung messe ich daher jedem einzelnen Liederabend bei. Nicht zuletzt darum hüte ich mich davor, die einzelnen Programme zu wiederholen, jeder Abend soll ein Unikum sein – für das Publikum wie für mich selbst.

*Keine Kleinigkeit, trotz der vielen Opernauftritte und Proben.*

AS Sie halten frisch und kreativ. (*lacht*) In Wahrheit handelt es sich immer wieder um eine Rückkehr zu dem, was ich ursprünglich studiert habe: Lied und Oratorium – auf die Opernbühne hat es mich dann eigentlich eher zufällig verschlagen. Ich durfte jedenfalls mit Walter Moore an der Musikuniversität einen gewaltigen Überblick über das Liedrepertoire erarbeiten – quer durch alle Epochen, Stile, Sprachen. Davon zehre ich bis heute.

*Die Musik Schuberts lässt sich aus sehr entgegengesetzten Perspektiven lesen: Manche suchen bei ihm das psychologisch Tiefzerfurchte, das schmerhaft-dunkel Verborgene. Andere sehen*

*in ihm den facettenreichen Wiener Biedermeier-komponisten...*

AS Mir liegt er einfach besonders nahe am Herzen. Ich kann es nicht anders beschreiben. Schubert konnte sich mehr als andere durch das Wort ausdrücken und hat Kleinode erschaffen, die im Grunde lauter kleine Musikdramen darstellen. Lyrik, Trauer, Tragik, Hoffnung, Verzweiflung – alles, was ein großer Opernabend braucht, ist in jedem seiner Lieder und seinen Zyklen vorhanden. Zudem wusste Schubert exakt, wie eine Stimme funktioniert und wie ihre Möglichkeiten auszureißen sind. Ähnliches gilt natürlich auch für Schumann. Wie gesagt: Die Kombination der *Müllerin* mit der *Dichterliebe* ist ungemein spannend!

*So wie der »Lindenbaum« in der Winterreise wird das letzte Lied in der Müllerin, »Baches Wiegenlied«, oft als verstecktes Selbstmordlied gedeutet. Hat sich der unglücklich liebende Müllersbursch ertränkt?*

AS Man könnte es als einen Rückblick aus dem Jenseits verstehen. Aber ich glaube, dass ich das als Interpret nicht wissen muss. Jede und jeder der zuhört, kann sich selbst einen Reim drauf machen. Ich verstehe mich als Medium von Welten und Atmosphären, die ich an andere weitergebe.

*Bei Ihrem Solistenkonzert wird Sie Helge Dorsch begleiten. Wie kam es zu dieser Zusammenarbeit?*

AS Helge kannte mich schon, als mich noch niemand kannte. Er war eine sehr maßgebliche Größe in Erl, wo ich nach meiner Operettenlaufbahn erstmals als Wagnersänger reüssieren konnte. Seither sind wir regelmäßig in Kontakt. Er ist ein fabelhafter Pianist, versteht ungemein viel von Stimmen und spricht inklusive Türkisch, Chinesisch und Russisch fast zehn Sprachen. Mindestens einmal im Jahr ziehe ich drei, vier Tage zu ihm, um ganz intensiv an diversen Partien zu arbeiten. Was ich mit ihm einstudiere, das sitzt felsenfest – so etwa seinerzeit der Menelas in der *Ägyptischen Helena*, den ich unter Franz Welser-Möst an der Mailänder Scala geben durfte.

*Nur wenige Tage vor dem Liederabend singen Sie die letzte Tristan und Isolde-Vorstellung der aktuellen Serie. Wie geht das, dieses schnelle Umschalten von einer der schwersten Heldenpartien auf die intime Gattung des Lied-Gesanges?*

AS Wer sich die Partie des Tristan genau anschaut, genau liest, was Wagner in die Partitur

geschrieben hat, wird erkennen, dass 80% in Piano und Pianissimo zu singen sind. Da ist so viel Lyrik und Innerlichkeit gefragt – denken wir nur an das »Dünkt dich das? Ich weiß es anders« im dritten Aufzug: Das gehört geradezu gehaucht, es wäre ganz falsch, hier mit viel Dezibel protzen zu wollen. Natürlich entwickeln sich daraus dann die Forte-Passagen mit den großen Orchesterwogen, aber das sind nur die Eruptionen. So weit weg vom Liedgesang ist man beim Tristan also nicht.

*Alles, womit man sich beschäftigt, verändert einen. Was war für Sie neu an der aktuellen-Tristan-Produktion, was haben Sie in Ihr (Künstler)-Leben mitgenommen?*

AS Diesen ganz speziellen psychologischen Zugang von Regisseur Calixto Bieito. Genau genommen ist die gesamte Oper nur ein Dialog – um zum Kern der eigentlichen Tragödie vorzudringen, bedarf es der Psychologie. Und darin zeigt sich Bieito als Meister. Es war, als ob er Tristan auf die Couch von Sigmund Freud gelegt hätte. All diese Bilder, angefangen von den Schaukeln, den Kindern mit den verbundenen Augen bis zu den nackten Menschen, die Tristan mit seinem Blut tränkt – das sind auf die Szene gestellte Angstträume, mit denen jeder Psychologe seine Freude hätte. Bieito lässt auf diese Weise ganz tief in die Seele und Psyche von Tristan blicken. Wie großartig die Idee, die beiden Liebenden im zweiten Aufzug in unterschiedlichen (Seelen)-Räumen zu positionieren, die sie dann im Liebesduett zerstören, um zueinander zu gelangen. Wer bereit ist, sich auf diese starken Bilder einzulassen, wird einen unfassbar ergreifenden Abend erleben.

*Von Schuberts Kenntnis der Singstimme sprachen wir schon. Aber wer von den Opernkomponisten konnte in Ihrem Fach besonders gut für die Stimme schreiben?*

AS Für mich ist es Richard Wagner. Als ich in diese Welt eingetaucht bin und meine ersten Wagner-Rollen studiert habe, merkte ich, dass ich vokal einfach nicht ermüde. Es wird manche vielleicht überraschen, aber von den stimmlichen Herausforderungen her besteht eine große Ähnlichkeit zu Johann Strauß, insbesondere zu dessen »Zigeuner«baron. Nachdem ich meinen ersten Siegfried angeboten bekam, habe ich natürlich die Noten durchgeblättert, die Seiten gezählt, die Tessitura angesehen – und verblüfft nicht nur besagte Ähnlichkeit festgestellt, sondern

auch, dass die Partie des Siegfried genau doppelt so lang ist wie die des Barinkay im »Zigeuner«baron. Und da ich in meiner Operettenzeit oft Doppelvorstellungen des »Zigeuner«baron an einem Tag absolviert hatte, wusste ich, dass ich, von der Ausdauer her auch den Siegfried schaffen würde. Also habe ich zugesagt.

*Ihre Operettenlaufbahn war also eine gute Ausgangsbasis.*

AS Sie hat mich tatsächlich viel gelehrt und deshalb bin ich meiner frühen Karriere als Operettsänger sehr dankbar. Bis heute profitierte ich davon. Da ist einerseits die Sprachbehandlung – schließlich soll das Publikum jedem Wort folgen können, sowie andererseits die Fähigkeit, auf der Bühne auch in den schwierigsten Momenten eine natürliche Selbstverständlichkeit, eine Lockerheit zu bewahren. Meine Erfahrungen aus der Operette erlauben mir, dass ich mich in all den heldischen Partien, also den großen, schweren Wagner- und Strauss-Rollen, sofort freispielnen kann, um auch das nötige spielerische, komödiantische Element einzubringen. Und ich bin tatsächlich direkt von der Operette ins Wagner-Fach hinübergewechselt, was sich im Nachhinein als goldrichtig erwiesen hat. Dazu eine kleine Anekdote: 2013 wollte man an der römischen Oper *Rienzi* aufführen – eine der seltensten aufgeführten Wagner-Werke überhaupt, da es kaum Tenöre gibt, die die extrem herausfordernde Titelpartie beherrschen. Als man den Dirigenten Stefan Soltesz fragte, mit wem man diese Partie besetzen könnte, soll er gesagt haben: »Bringt mir irgendeinen Operettentenor«.

## WIENER OPERNBALL (Eröffnung)

16. Februar 2023

### TRISTAN UND ISOLDE

20. / 23. / 26. Februar 2023

*Musikalische Leitung Philippe Jordan*

*Inszenierung Calixto Bieito*

*Bühne Rebecca Ringst*

*Kostüme Ingo Krügler*

*Licht Michael Bauer*

*Mit u.a. Andreas Schager / Christof Fischesser /*

*Nina Stemme / Iain Paterson / Christa Mayer /*

*Attila Mokus / Daniel Jenz / Jusung Gabriel Park /*

*Hiroshi Amako*

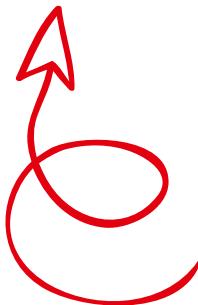
### SOLISTENKONZERT

28. Februar 2023

# Braucht man EHRGEIZ?



← Rachel Willis-Sørensen



← Christoph Koncz

Ehrgeiz... das hat einen negativen Beigeschmack, oder? Ich würde es vielleicht eher Sehnsucht nennen. Sehnsucht nach dem, was einem wichtig ist. In meinem Fall ist es die Wahrhaftigkeit. Mit ganzer Macht, mit all meiner Kraft! Ich strebe immer danach, mich in dem, was ich künstlerisch mache, zu verbessern. Über allem steht also der Gedanke, dass es immer noch intensiver werden kann, noch natürlicher, noch enger verbunden mit dem Publikum. Und das darf niemals aufhören oder nachlassen, ganz, wie Faust sagt: »Werd' ich beruhigt je mich auf ein Faulbett legen, so sei es gleich um mich getan!« Ich sehe das auch so. Es geht mir also um ein stetiges Weiterschreiten und Weitermachen. Ist das Ehrgeiz? Wenn ja, dann *bin* ich ehrgeizig! Denn das braucht es für meinen Beruf. Ich möchte keine Sängerin sein, die sagt: Schluss, ich bin fertig, ich habe schon alles gemacht, was ich je machen wollte und jetzt bleibt nur noch Langeweile bis zum Ende. Wer würde den Beruf so wollen? Also, ich kenne leider Sängerinnen, die sagen: Oh, ich habe schon tausendmal in *Traviata* gesungen, wozu also überhaupt noch das Ganze? Aber ich finde, man kann immer tiefer in eine Rolle oder eine Oper eindringen, man kann die Figuren und Situationen immer besser und genauer verstehen. Und weitere Rätsel lösen, um eine weitere Ecke blicken – um die Interpretation noch ehrlicher, tiefer, einfacher: besser zu machen.

*Die international gefragte Sopranistin Rachel Willis-Sørensen ist bekannt für ihr vielfältiges Repertoire, das von Mozart bis Wagner reicht. Sie ist regelmäßiger Gast an international führenden Opernhäusern. An der Wiener Staatsoper sang sie zuletzt Rosalinde (Die Fledermaus) und Mimi (La bohème).*

Ich halte Ehrgeiz für eine wichtige Triebfeder des menschlichen Lebens. Denn Ehrgeiz bedeutet zu allererst, dass ein Mensch weiterhin lernen und sich entwickeln möchte – ganz unabhängig davon, worum es im Speziellen geht und welches Niveau er auf einem Gebiet bereits erreicht hat. In der Kunst ist dieser Drang nach stetiger Fortentwicklung geradezu essenziell. Denn als nachschaffende Künstler – und als solchen sehe ich mich als Musiker – müssen wir stets versuchen, die Komponisten und ihre Werke immer besser zu verstehen und zu ergründen. Also ständig ein genaueres empathisches Empfinden für sie zu entwickeln, um uns so dem innersten Kern ihrer Aussage anzunähern. Das betrifft einerseits den technischen Aspekt wie die Beherrschung eines Instruments oder einer Stimme, andererseits aber auch – und wohl vorrangig! – das Persönliche. Denn eine Künstlerin oder ein Künstler muss sich auch als Mensch weiterentwickeln, um in diese Meisterwerke immer tiefer eintauchen zu können. Letztlich hat Ehrgeiz für mich – und da spreche ich gleichermaßen als Geiger wie als Dirigent – vor allem mit Neugier zu tun: Mit dem Wunsch, Dinge zu entdecken und zu erforschen. Und wenn der Aufwand, den eine intensive Beschäftigung mit einer Sache mitunter mit sich bringt, und die persönliche Hingabe größer sind als der Impuls, es sich einfach bequem einzurichten – dann bedeutet das für mich Ehrgeiz.

*Christoph Koncz ist Vorgeiger der zweiten Violinen im Staatsoperorchester und international beschäftigter Dirigent renommierter Klangkörper wie dem London Symphony und Mahler Chamber Orchestra. Mit der Premiere Goldberg-Variationen des Wiener Staatsballetts debütiert er im April als Dirigent an der Wiener Staatsoper.*

# *Von der Idee ZU EINEM STÜCK*

*Auf dem Weg zu einer eigenen Tanzperformance sucht das Tanzlabor  
Inspiration im Austausch mit Ballettdirektor Martin Schläpfer*



← Martin Schläpfer  
im Gespräch

Im partizipativen Jugendprojekt Tanzlabor stehen aktuell rund zwanzig Jugendliche und junge Erwachsene zwischen 15-25 Jahren vor einer großen Aufgabe: sie entwickeln zum ersten Mal eine eigene abendfüllende Tanzperformance zum Thema »Tabula Rasa«.

Seit November 2022 probt das Ensemble wöchentlich im Kulturhaus Brotfabrik, entwickelt eigenes Bewegungsmaterial, setzt sich assoziativ mit der anstehenden Premiere von Ohad Naharins *Tabula Rasa* im Ballettabend *Goldberg-Variationen* auseinander, legt Abfolgen fest und entwickelt nach und nach im Kollektiv eine eigene Choreographie. Die meisten der Teilnehmerinnen und Teilnehmer haben keine bis wenig tänzerische Erfahrung, lernen in den wöchentlichen Treffen einerseits zeitgenössische Tanztechnik, aber vor allem auch, wie aus einer Idee ein

Bild entsteht und dieses in Bewegung übertragen werden kann. Das finale Stück wird diesen April mit Live-Musik aufgeführt. Musikalische Grundlage bildet ein Streichquartett des Bühnenorchesters, sowie die Musik des Saxophonisten und Live-Electronic Musikers Aaron Hader.

*»Es gibt viele Wege eine Geschichte zu erzählen. Die abstrakte Übersetzung in Tanz ist eine wunderbare Herausforderung, die besonders in der Gruppe großen Spaß macht.«*

ALMA, 16 Jahre

*»Während des Gesprächs konnte ich mir nicht gleich alles vorstellen. Als ich später sein Stück Marsch, Walzer, Polka sah, ergab auf einmal alles Sinn.«*

ANNIKA, 24 Jahre

Um mehr Einblicke in choreographische Arbeiten zu bekommen, besucht das Ensemble im Laufe des Projektzeitraums verschiedene Tanzstücke auf unterschiedlichen Bühnen, wie z.B. das Stück *Chasing a Ghost* im Tanzquartier Wien oder zuletzt die Vorstellung *Im siebten Himmel* in der Wiener Staatsoper. Vor dem Aufführungsbesuch hatte das Ensemble die Möglichkeit, mit Martin Schläpfer über seine Arbeit als Direktor des Wiener Staatsballetts, seinen eigenen Werdegang und vor allem über seinen künstlerischen Ansatz beim Chorographieren sowie seine Inspirationsquellen zu sprechen. Besonders beeindruckend war für die jungen Erwachsenen, wie Martin Schläpfer selbst über Tanz spricht und, damit verbunden, von seinen Vorstellungen, welche Bilder er auf die Bühne bringen möchte. »Er hat eine klare Idee von seiner Arbeit, probiert aus und arbeitet vor

allem auch mit den Qualitäten der Tänzerinnen und Tänzer seines Ensembles, das finde ich wirklich toll und hilft mir für meine eigene Auseinandersetzung und Arbeit im Tanzlabor«, meint Ensemblemitglied Lotte.

*»Ich tanze selbst nicht mehr, dennoch bin ich Tänzer geblieben.«*

MARTIN SCHLÄPFER

Auf die Frage des eigenen Werdegangs und Lebenswegs gab Martin Schläpfer dem Ensemble mit, dass Vieles über Umwege und Verirrungen passieren kann, um neue Blickwinkel zu bekommen. Genau mit diesem Impuls geht das Tanzlabor nun in die nächste Probe, um weiter an der eigenen Performance zu arbeiten.

**TANZLABOR  
PERFORMANCE  
21. April 2023 / 19 Uhr /  
Kulturhaus Brotfabrik  
Projektleitung &  
Co-Choreographin Katharina  
Augendopler  
Weitere Infos und Karten  
→ [jugend@wiener-staatsoper.at](mailto:jugend@wiener-staatsoper.at)  
→ [wiener-staatsoper.at/jung](http://wiener-staatsoper.at/jung)**

Das Tanzlabor ist eine Kooperation der Wiener Staatsoper und *Tanz die Toleranz*.



Das Tanzlabor-Ensemble

*Text Katharina Augendopler*

## SERVICE

### ADRESSE

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

## IMPRESSUM

OPERNRING ZWEI

FEBRUAR 2023

WIENER STAATSOPER

SAISON 2022/23

ERSCHEINUNGSWEISE: MONATLICH

### HERAUSGEBER

Wiener Staatsoper GmbH

### DIREKTOR

Dr. Bogdan Roščić

### KAUFMÄNNISCHE

### GESCHÄFTSFÜHRERIN

Dr. Petra Bohuslav

### MUSIKDIREKTOR

Philippe Jordan

### BALLETTDIREKTOR

Martin Schläpfer

### REDAKTION

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

### GESTALTUNG & KONZEPT

Fons Hickmann M23, Berlin

### LAYOUT & SATZ

Irene Neubert

### BILDNACHWEISE

Coverfoto: Eli Sverlander Siah Javaheri

### DRUCK

Print Alliance HAV Produktions GmbH,  
Bad Vöslau

### REDAKTIONSSCHLUSS

für dieses Heft: 24. Jänner 2023 /  
Änderungen vorbehalten

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

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



← Jun Keller und  
sein besonderes  
Instrument

# PAGANINIS KANONE UND DER DIENST AM KLANG

*Der Geiger Jun Keller und seine Violine*

Dass eine Geigerin oder ein Geiger eine besondere Beziehung zum eigenen Instrument aufbaut, ist eine Binsenweisheit. Wie sollte es auch anders sein, sind diese 50 Zentimeter geschwungenes und fragiles Holz doch so etwas wie eine Verlängerung des menschlichen Körpers, täglich etliche Stunden mit diesem verbunden. Das kann so weit gehen, dass eine so große Virtuosin wie Anne-Sophie Mutter bei Konzerten stets darauf achtet, ihre Geige direkt an der nackten Schulter zu fühlen, kein Stoff darf sich störend dazwischenschieben. – Wie naheliegend ist es also, ein Gespräch mit einem Mitglied des Orchesters über sein oder ihr Streichinstrument zu führen.

Gedacht, getan. Aus zuverlässiger Quelle wird der Stimmführer der ersten Violinen, Jun Keller, als einer empfohlen, »der viel über seine Geige reden kann«. Was sich dann aber im Gespräch entfaltet, was er über Saitenspannungen, Bogenflexibilität und bruchlose Legati erzählt, öffnet eine neue Dimension des produktiven und spannenden Fachsimpelns. Nicht einfach eine Beschreibung eines Gegenstandes, sondern das rasche Durchwandern eines geschichtlichen, technischen und akustisch-klanglichen Kosmos‘.

Die Reise beginnt bei der Beschreibung seines bevorzugten Instruments, das vom Geigenbauer Andreas Paulus Hellinge stammt. Dabei handelt es sich nicht um irgendeine Meistergeige, sondern um die Kopie der berühmtesten Violine der Weltgeschichte, »Il Cannone«, gespielt von Niccolò Paganini. Eine »Guarneri« übrigens, also ein Instrument des Cremoneser Geigenmachers Giuseppe Guarneri del Gesù, der neben Stradivari der zentrale Meister seines Faches war. Il Cannone, die Kanone, nannte man das Instrument übrigens, weil der Klang so kräftig, so durchschlagend ist.

Doch das ist es nicht, was Keller fasziniert. Sonst unter anderem die Tatsache, dass Paganini sie für seine Zwecke umbauen ließ. »Damit hat er im Gegensatz zu älteren Geigen ein modernes Set-up erfunden. Er wollte schnell und virtuos spielen, das bedeutete, dass die Saiten dünner sein mussten. Dünner bedeutet aber: weniger Spannung, also wurde der Winkel des Griffbretts verändert und der Hals anders angesetzt. Das Besondere an der Kopie ist, dass die Holzstärke original ist: der Boden hat beispielsweise sechseinhalb Millimeter, im Gegensatz zu vielen anderen Modellen, die eine Stärke von etwa vier oder viereinhalb Millimeter aufweisen.« Und klanglich bedeutet das? »Dass das stärkere Instrument sprechender, definiter ist«.

Überhaupt der Klang. Hier rückt Keller die Beschreibungswelt zurecht. »Man spricht so viel von dem Klang, etwa dem Wiener Klang, meint damit

aber nicht nur Klangfarben, sondern eine gewisse Art des Phrasierens, des Ansprechens, der Empfindung und wie diese zur Hörerin und zum Hörer transportiert wird. Es ist also eher eine Frage der inneren Gemütslage und weniger eine des Klanges an sich. Mich interessiert in diesem Zusammengang jedoch viel mehr, was ein Instrument *kann*. Wie das Instrument Attacken verarbeitet, wie das Vibrato schillert – daraus entstehen Tiefe und Glanz im Ausdruck, die »warme« oder »süße« Klangfarbe ist letztlich nur das Resultat dieses Ausdrucks.« Klang, so Keller, ist ja eigentlich nur das Material der Musik, wie Ziegelsteine das Material eines Hauses sind.

Bis man aber soweit ist und ein Instrument und sein Potenzial wirklich gut kennt, braucht es freilich seine Zeit. Noch länger dauert es jedoch, bis man sich mit einem Bogen vertraut gemacht hat.

*»Klang ist ja eigentlich nur das Material der Musik, wie Ziegelsteine das Material eines Hauses sind.«*

Ein Jahr, meint Keller, wenn man täglich mit ihm übt und spielt, bis wirklich alles sitzt und man ihm – und vor allem sich – auch in Stresssituationen auf dem Podium wirklich vertrauen kann. Und dennoch wechselt Keller mitunter die Violine und den Bogen gegen andere Modelle, um Neues kennen zu lernen und neue Bereiche der Interpretationen zu erforschen. Der Reichtum in puncto Sichtweisen erhöhe sich dabei jedes Mal, meint er. Ebenso, wenn man einfach nur die Kombination ändert: also statt Bogen A mit Geige A zur Abwechslung Bogen B mit Geige A. Oder umgekehrt.

Jetzt drängt sich die Frage auf: Kann man bei so einer intensiven Konzentration auf das Instrument in einem Konzert überhaupt noch auf den Virtuosen oder die Virtuosin hören? Oder steht immer die gespielte Geige im Vordergrund? »Weder – noch«, korrigiert Keller. »Das Werk ist das Wichtigste für mich. Denn denken wir noch einmal an die alten Cremoneser Meistergeigenbauer, sie alle waren hochreligiös. Der genannte Guarneri wurde »del Gesù« genannt, Stradivari hatte ein Kreuz in seinem Etikettzeichen. Und überhaupt war die Violine kein Ding, keine Sache, sondern weitaus mehr. Die Darmsaiten symbolisierten den aufs Holz gespannten Leib Christi. Der rote Lack stand für das Blut Christi, die Befestigung des Halses am Violinkorpus erfolgte damals mit drei Nägeln, die waren die Nägel des Kreuzes. Wenn man sich das vergegenwärtigt, bekommt ein Instrument

eine ganz andere Bedeutung. Man versteht, dass es um eine Haltung ging. Und mit dieser Haltung versuche ich heute dem Interpretieren eines Werkes zu begegnen und es als ein Dienen zu sehen: ich stelle mich in den Dienst eines Schöpfers, also eines Komponisten. Das ist ganz ein anderer Zugang, als sich ein Werk eigen zu machen und einen Ego-Trip zu verwirklichen. Geht es um Zweiteres, kann es schnell angeberisch, leicht und oberflächlich werden.« Vor allem aber war die Perspektive auf das Instrument eine andere. Denn nicht die Saiten wurden auf eine Geige gespannt, sondern die Violine gewissermaßen rund um die Saiten – die, wie gesagt, für Christus standen – gebaut.

Und damit sind wir im Epizentrum des Keller'schen Spezialwissens angelangt: bei den Saiten.



Detailaufnahme einer ca. 0.75mm starken D-Saite, gefertigt von Jun Keller. Innen ein Kern aus verdrillter Naturseide, umwickelt mit drei Drähten: zwei verschiedene Aluminium-Legierungen sowie ein Silberdraht

In einem aufwändigen, jahrelangen Prozess hat er selbst solche entwickelt, ganz eigene Modelle, die man in dieser Form nirgends erwerben kann. Und das, obwohl es am Markt bereits »sehr viele sehr gute und einige exzellente Saiten zu kaufen gibt, an denen man nichts zu bekritteln findet«. Warum aber, wenn es bereits so gute Modelle gibt, der Aufwand? »Weil sich in der Industrie heute alles darum dreht, wie eine Saite klingt, und nicht darum, was sie kann.« Klingt kryptisch, also erläutert Keller es genauer: »Es geht mir nicht nur darum, dass eine Saite schön oder laut klingt, sondern um die Frage, was sie mit mir macht, mit meinem Ausdrucksbedürfnis, mit meiner Fähigkeit, das, was ich sagen will, zu transportieren.« Es geht Keller also schlechterdings um andere Parameter: etwa um ein bruchloses Legato, das bedeutet, um das übergangslose, durch keinerlei Zwischengeräusche gestörte Verbinden zweier Töne. Oder um eine andere Integration der Metallteile in die Saite, damit der Ton nicht metallisch, sondern runder, gesanglicher klingt.

Und da ist es, das zentrale Wort: gesanglicher. »Man soll eigentlich nicht mehr hören, dass jemand Geige spielt, sondern nur noch eine Stimme.« Dafür

also die Anstrengung. »Das Ziel muss sein, den Violinton dem Singen so nahe wie nur möglich anzunähern.« In den letzten Jahrzehnten, so führt Keller aus, hat sich die Saitenindustrie von den Darmsaiten zu den heutigen Kunststoff-Metall-Saiten hin verändert – und damit auch einen Stilwechsel im Violinspiel provoziert. Im Vordergrund steht heute die große Lautstärke, die man mit modernen Kunststoffsaiten relativ leicht erzeugen kann. Der Preis den man dafür zahlt, ist, dass durch die Stärke und Steifigkeit der Saite ein weiches, bruchloses Pianospiel nur noch deutlich schwerer möglich ist. Kellers persönliche Antwort auf diese Tendenz ist die Entwicklung einer Violinsaite aus reiner Seide, eine Kulturtechnik, die im antiken chinesischen Reich entwickelt worden war und bei uns kaum bekannt ist. Aus 4.000 Rohseidefasern spinnt Keller eine halbmillimeterstarke Saite, die in einer nahen Verwandtschaft mit dem früheren Darmmodell steht. Im Zuge seiner Produktionstechnik hat er dabei alles selbst erdacht beziehungsweise gebaut. Die Maschinen, die Elektronik, die Chip-Programmierung. Seine gesamte – karge – Freizeit ist in diese Entwicklung geflossen, und auch etliches an Geld. Doch sei, so hebt er hervor, all dieser Aufwand nicht als Kritik an vielen herausragenden Saitenmachern gedacht, sondern einfach als ein anderer Weg, der abseits vom Mainstream liegt.

Zuletzt ein Experiment, das er mit einem Kollegen durchführte. Diesem bot er zwei Geigen an: eine mit weichen, die andere mit sehr harten, steifen Saiten. Und während auf der weich besaiteten Violine das spontane Spiel ausdrucksstark und authentisch klang, begann der Geiger auf dem zweiten Instrument unbewusst Grimassen zu schneiden und vermeintlich virtuose Posen einzunehmen. »Ich merkte: die zu harte Violine macht etwas mit seinem Ausdruck, irgendetwas in ihm ist durch die Härte blockiert und bringt ihn dazu, eine Show abzuziehen.« Das, so Keller, steht jedoch dem gesuchten, tiefen und ungekünstelten Ausdruck im Wege. Wie auch dem eigentlichen Ideal: sich dem menschlichen Gesang anzunähern.

→ Jun Keller, Jahrgang 1973, studierte an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien und absolvierte zahlreiche Meisterkurse bei namhaften Virtuosen. Als begeisterter Kammermusiker war er u.a. Mitglied des Steude Quartetts, seit 2000 ist er Mitglied des Staatsopernorchesters, 2002 avancierte er zum Stimmführer der ersten Violinen des Staatsopernorchesters/der Wiener Philharmoniker. Seit seiner Jugend bildet die Oper ein Zentrum seines Interesses, so verbrachte er bereits als Schüler mehrere Abende pro Woche am Stehplatz.

# PINNWAND

|   |  |  |
|---|--|--|
| <h2>GEBURTSTAGE</h2> <p>2. Februar → Simon Estes (85)<br/>     8. Februar → Yves Abel (60)<br/>     11. Februar → KS Edith Mathis (85)<br/>     13. Februar → Johanna Meier (85)<br/>     18. Februar → István Szabó (85)<br/>     19. Februar → Stefania Toczyska (80)<br/>     20. Februar → Riccardo Chailly (70)<br/>     25. Februar → Eva Johansson (65)</p>  | <p>25. Februar, 19.00 → Ö1<br/> <b>FIDELIO</b> (Beethoven)</p> <p><i>Musikalische Leitung</i> Kober<br/> <i>Mit</i> Kampe / Zámečníková – Jovanovich /<br/>     Fischesser / Schmeckenbecher /<br/>     Jenz / Häßler<br/>     Chor und Orchester<br/>     der Wiener Staatsoper<br/>     Live-Übertragung<br/>     aus der Wiener Staatsoper</p>  | <p>komprimierten Fassung angeboten,<br/>     sondern auch das »Wunder Theater« vor<br/>     den jungen Zuhörerinnen und Zuhörern<br/>     vorgestellt.</p>   |
| <h2>RADIO- &amp; TV-TERMINE</h2> <p>2. Februar, 19.30 → Ö1<br/> <b>SALOME</b> (Strauss)</p> <p><i>Musikalische Leitung</i> Jordan<br/> <i>Mit</i> Byström / Schuster / Nolz – Siegel /<br/>     Paterson / Jenz / Ebenstein / Giovannini /<br/>     Osuna / Bartneck / Solodovnikov /<br/>     Unterreiner / Mokus / Kazakov / S. Park<br/>     Orchester der Wiener Staatsoper<br/>     Live-Übertragung der Premiere<br/>     aus der Wiener Staatsoper</p> | <p>26. Februar, 15.05 → Ö1<br/> <b>DAS WIENER STAATSOPERNMAGAZIN</b><br/>     Ausschnitte aus aktuellen Aufführungen<br/> <i>Mit</i> Michael Blees</p>   | <p>Am 25. Februar (15 Uhr) findet das <i>Regieportrait Barrie Kosky</i> statt. Im Gustav Mahler-Saal präsentiert Dramaturg Nikolaus Stenitzer den international erfolgreichen und vielbeschäftigten Regisseur, der an der Wiener Staatsoper am 11. März Mozarts <i>Le nozze di Figaro</i> herausbringen wird. Im Rahmen des <i>Regieportraits</i> werden wichtige Arbeiten Koskys angesprochen sowie sein allgemeiner Zugang zum Musiktheater beschrieben, der Regisseur ist bei der Veranstaltung am Podium anwesend.</p> |
| <p>9. Februar, 20.00 → radioklassik<br/> <b>DON GIOVANNI</b> (Mozart)</p> <p><i>Musikalische Leitung</i> Leinsdorf<br/> <i>Mit</i> Nilsson / P. Price / Ratti – Siepi /<br/>     Corena / Valletti / Blankenburg / van Mill<br/>     Chor der Wiener Staatsoper /<br/>     Wiener Philharmoniker, 1959</p>  | <p>12. Februar, 20.00<br/> <b>SALOME</b> (Strauss)<br/>     → Besetzung siehe links</p>  | <h2>LIVE-STREAM AUS DER WIENER STAATSOPER</h2>   |
| <p>11. Februar, 14.00 → radioklassik<br/> <b>Per Opera ad Astra</b><br/> <b>FIDELIO</b></p>   | <p>Auch im Februar bietet der Offizielle Freundeskreis der Wiener Staatsoper exklusiv für seine Mitglieder Veranstaltungen an, etwa am 9. Februar Einblicke in die Welt der Bühnentechnik und Hinterbühne oder am 24. Februar eine Führung in die Dekorationswerkstätten. Am 26. Februar widmet sich die Reihe <i>Dialog am Löwensofa</i> dem Thema »Vom Umgang mit der Tradition«. Informationen unter → <a href="http://wiener-staatsoper.at/foerdern">wiener-staatsoper.at/foerdern</a></p> | <h2>OFFIZIELLER FREUNDESKREIS DER WIENER STAATSOPER</h2>   |
| <p>12. Februar, 20.15 → ORFIII<br/> <b>SALOME</b> (Strauss)</p> <p><i>Musikalische Leitung</i> Jordan<br/> <i>Inszenierung</i> Teste<br/>     → Besetzung siehe oben</p>  | <p>Nach zwei Jahren Pause findet am 17. Februar jenes Großereignis statt, das jedes Mal 7.000 Kinder in die Wiener Staatsoper führt: <i>Die Zauberflöte für Kinder</i> in den Dekorationen des Opernballs. An zwei Terminen wird in einer jeweils einstündigen Aufführung nicht nur die berühmte Oper Mozarts in einer</p>   | <h2>DAS WUNDER THEATER</h2> <p>Produktionssponsoren</p>  |
| <p>14. Februar, 10.05 → Ö1<br/>     Zwei Solitäre im selben Fach<br/>     Editha Mathis und Ruth Ziesak</p> <p><i>Mit</i> Robert Fontane</p>  | <p><i>Don Giovanni</i></p>   |   |
| <p>21. Februar, 10.05<br/> <b>DISZIPLIN, QUALITÄT UND HUMOR</b><br/>     Riccardo Chailly zum 70. Geburtstag</p> <p><i>Mit</i> Christoph Wagner-Trenkwitz</p>   | <p><i>Salome</i></p>   |   |
| <p>WIENER STAATSOPPER</p>   | <p><i>Tristan und Isolde</i></p>   |   |

# FEBRUAR 2023

|    |    |  |   |   |                              |
|----|----|--|---|---|------------------------------|
| 1  | Mi | <b>Jugendorper</b><br>11.00 –<br>12.40 | <b>TSCHICK</b><br>→ Ludger Vollmer  | <i>Musikalische Leitung Mertl Inszenierung Winkel<br/>Mit u.a. Beinart – Kammerer / Gómez / Mokus</i>   | ⊕                            |
|    |    | <b>Oper</b><br>19.00 –<br>22.15        | <b>DON GIOVANNI</b><br>→ Wolfgang Amadeus Mozart                                  | <i>Musikalische Leitung Manacorda Inszenierung Kosky<br/>Mit Zámečníková / Lindsey / Signoret – Ketselsen / Sly / Korchak /<br/>Anger / Häbler</i>  | Ⓐ / 9 /<br>WE                |
| 2  | Do | <b>Oper</b><br>19.30 –<br>21.15        | <b>PREMIERE</b><br><b>SALOME</b><br>→ Richard Strauss                             | <i>Musikalische Leitung Jordan Inszenierung Teste<br/>Bühne Grall Kostüme La Rocca<br/>Licht Boizard Video Toutain-Lopez<br/>Video Live-Kamera Nguyen Choreographie Chowaniec<br/>Mit Byström / Schuster / Nolz – Siegel / Paterson / Jenz / Ebenstein /<br/>Giovannini / Osuna / Bartneck / Solodovnikov / Unterreiner / Mokus /<br/>Kazakov / S. Park</i> | ⊕ / WE                       |
| 3  | Fr | <b>Oper</b><br>19.00 –<br>22.15        | <b>DON GIOVANNI</b><br>→ Wolfgang Amadeus Mozart                                  | → Besetzung wie am 1. Februar   | Ⓐ / 5 /<br>WE                |
| 4  | Sa | 16.00 –<br>17.30                       | <b>OPEN CLASS</b>   | Balletttraining zum Mitmachen <i>Leitung Colombe</i><br>→ Die Open Class findet im Nurejew-Saal der Ballettakademie<br>der Wiener Staatsoper statt (Einheitspreis € 20.-)   |                              |
|    |    | <b>Oper</b><br>20.00 –<br>21.45        | <b>SALOME</b><br>→ Richard Strauss  | → Besetzung wie am 2. Februar   | Ⓐ / ZNP /<br>BTC /<br>WE     |
| 5  | So | 13.00 –<br>15.00                       | <b>DANCE MOVIES</b>   | <b>PAUL TAYLOR: DANCEMAKER</b><br>Matthew Diamond / US 1998 / 98 Min / engl. OF mit<br>anschließendem Gespräch mit Richard Chen See<br>(Paul Taylor Modern American Dance, New York)<br>→ Veranstaltung findet im Filmcasino<br>(Margaretenstr. 78, 1050 Wien) statt.<br>Tickets zu 9 € über filmcasino.at  |                              |
|    |    | <b>Oper</b><br>19.00 –<br>22.00        | <b>LA TRAVIATA</b><br>→ Giuseppe Verdi  | <i>Musikalische Leitung Luisotti Inszenierung Stone<br/>Mit Mkhitaryan / Sushkova / Beinart – Popov / Enkhbat / Bartneck /<br/>Arivony / Astakhov / Dumitrescu</i>  | ⌚                            |
| 6  | Mo | <b>Oper</b><br>19.00 –<br>22.15        | <b>DON GIOVANNI</b><br>→ Wolfgang Amadeus Mozart                                  | → Besetzung wie am 1. Februar   | ⌚ / U27 /<br>WE              |
| 7  | Di | <b>Oper</b><br>19.00 –<br>22.00        | <b>LA TRAVIATA</b><br>→ Giuseppe Verdi  | → Besetzung wie am 5. Februar   | ⌚ / BTC                      |
| 8  | Mi | <b>Oper</b><br>20.00 –<br>21.45        | <b>SALOME</b><br>→ Richard Strauss  | → Besetzung wie am 2. Februar   | Ⓐ / 10 /<br>WE               |
| 9  | Do | <b>Oper</b><br>19.00 –<br>22.00        | <b>LA TRAVIATA</b><br>→ Giuseppe Verdi  | → Besetzung wie am 5. Februar   | ⌚ / 17                       |
| 10 | Fr | <b>Oper</b><br>20.00 –<br>21.45        | <b>SALOME</b><br>→ Richard Strauss  | → Besetzung wie am 2. Februar   | ⌚ / 6 /<br>WE                |
| 11 | Sa | 16.00 –<br>17.30                       | <b>OPEN CLASS</b>   | Balletttraining zum Mitmachen <i>Leitung Colombe</i><br>→ Die Open Class findet im Nurejew-Saal der Ballettakademie<br>der Wiener Staatsoper statt (Einheitspreis € 20.-)   |                              |
|    |    | <b>Oper</b><br>19.00 –<br>22.00        | <b>LA TRAVIATA</b><br>→ Giuseppe Verdi  | → Besetzung wie am 5. Februar   | ⌚                            |
| 12 | So | <b>Oper</b><br>20.00 –<br>21.45        | <b>SALOME</b><br>→ Richard Strauss  | → Besetzung wie am 2. Februar   | ⌚ / 22 /<br>WE               |
| 13 | Mo | <b>Ballett</b><br>19.30 –<br>21.30     | <b>LIEBESLIEDER</b><br>→ Frédéric Chopin / Henryk M. Górecki /<br>Johannes Brahms | OTHER DANCES<br><i>Choreographie Robbins<br/>Mit Hashimoto – Kimoto Klavier Nosrati</i><br>CONCERTO<br><i>Choreographie Childs<br/>LIEBESLIEDER WALZER<br/>Choreographie Balanchine<br/>Mit Schoch / Bottaro / Konovalova / Esina – Saye /<br/>Dato / Török / Peci<br/>Gesang Tonca / Maitland – Amako / Kazakov<br/>Klavier Hopkins / Restier</i>          | ⌚ / 14 /<br>U27 /<br>Ö1 / WE |

|    |                             |  |   |   |                                       |
|----|-----------------------------|--|---|---|---------------------------------------|
| 16 | Do                          | 22.00 –<br>5.00  | 65. WIENER OPERNBALL  |   |                                       |
| 17 | Fr                          | Kinderoper<br>14.30 –<br>15.30 /<br>17.00 –<br>18.00                       | DIE ZAUBERFLÖTE<br>FÜR KINDER<br>→ Wolfgang Amadeus Mozart                    | Musikalische Leitung Springer Inszenierung Kienast<br>Mit Delfs / Marthens / Nazarova / Hietala / Houtzeel / Beinart – Kazakov /<br>Amako / Kammerer / Ebenstein<br>Wiener Philharmoniker<br>Kinder der Opernschule | Karten-<br>Info siehe<br>unten        |
| 18 | Sa                          | 16.00 –<br>17.30   | OPEN CLASS  | Balletttraining zum Mitmachen <i>Leitung</i> Rachedi<br>→ Die Open Class findet im Nurejew-Saal der Ballettakademie<br>der Wiener Staatsoper statt (Einheitspreis € 20.-)   |                                       |
|    | Ballett<br>19.30 –<br>21.30 | LIEBESLIEDER<br>→ Frédéric Chopin / Henryk M. Górecki /<br>Johannes Brahms | → Besetzung wie am 13. Februar  | © / U27 /<br>Ö1 / WE  |                                       |
| 19 | So                          | Ballett<br>19.30 –<br>21.30  | LIEBESLIEDER<br>→ Frédéric Chopin / Henryk M. Górecki /<br>Johannes Brahms    | → Besetzung wie am 13. Februar  | © / 23 /<br>U27 / Ö1 /<br>BTC /<br>WE |
| 20 | Mo                          | Oper<br>17.00 –<br>22.00   | TRISTAN UND ISOLDE<br>→ Richard Wagner  | Musikalische Leitung Jordan Inszenierung Bieito<br>Mit Stemme / Mayer – Schager / Fischesser / Paterson /<br>Mokus / Jenz / J.G. Park / Amako   | Ⓐ / 15 /<br>U27 / Ö1 /<br>WE          |
| 21 | Di                          | Oper<br>19.30 –<br>22.00   | L'ELISIR D'AMORE<br>→ Gaetano Donizetti                                       | Musikalische Leitung Montanari<br>Nach einer Inszenierung von Schenk<br>Mit Mkhitaryan / Kutrowatz – Demuro / Unterreiner / Maestri   | Ⓐ / 4 /<br>Ö1                         |
| 22 | Mi                          | Oper<br>19.00 –<br>21.45   | WIEDERAUFGNAHME<br>FIDELIO<br>→ Ludwig van Beethoven                          | Musikalische Leitung Kober Inszenierung Schenk  | Ⓐ / Ö1                                |
| 23 | Do                          | Oper<br>17.00 –<br>22.00   | TRISTAN UND ISOLDE<br>→ Richard Wagner  | → Besetzung wie am 20. Februar  | Ⓐ / 20 /<br>Ö1 / WE                   |
| 24 | Fr                          | Oper<br>19.30 –<br>22.00   | L'ELISIR D'AMORE<br>→ Gaetano Donizetti                                       | → Besetzung wie am 21. Februar  | Ⓐ / 8 /<br>Ö1                         |
| 25 | Sa                          | Konzert<br>11.00 –<br>13.00  | KAMMERMUSIK DER<br>WR. PHILHARMONIKER 5                                       | Mit Engelbrecht / Kubik / Lindsberger / Härtel<br>→ Veranstaltung findet im Gustav Mahler-Saal statt  | Ⓐ / KMZ                               |
|    |                             | 15.00 –<br>16.00   | REGIEPORTRAIT   | Mit Kosky / Stenitzer   |                                       |
|    |                             | 16.00 –<br>17.30   | OPEN CLASS  | Balletttraining zum Mitmachen <i>Leitung</i> Schläpfer<br>→ Die Open Class findet im Nurejew-Saal der Ballettakademie<br>der Wiener Staatsoper statt (Einheitspreis € 20.-)   |                                       |
|    | Oper<br>19.00 –<br>21.45    | FIDELIO<br>→ Ludwig van Beethoven  | → Besetzung wie am 22. Februar  | Ⓐ / Ö1  |                                       |
| 26 | So                          | 11.00 –<br>12.00   | DIALOG<br>AM LÖWENSOFA  | VOM UMGANG MIT DER TRADITION<br>→ Die Veranstaltung findet exklusiv für den Offiziellen Freundeskreis<br>der Wiener Staatsoper statt*   | Ⓐ / WZ /<br>Ö1 / WE                   |
|    | Oper<br>17.00 –<br>22.00    | TRISTAN UND ISOLDE<br>→ Richard Wagner                                     | → Besetzung wie am 20. Februar  | Ⓐ / WZ /<br>Ö1 / WE   |                                       |
| 27 | Mo                          | Kinderoper<br>10.30 –<br>12.00   | DIE ENTFÜHRUNG INS<br>ZAUBERREICH<br>→ Wolfgang Amadeus Mozart / Gerald Resch | Musikalische Leitung Hopkins Inszenierung Blum<br>→ Wanderoper durch das Gebäude der Wiener Staatsoper  | Ⓐ                                     |
| 28 | Di                          | Kinderoper<br>10.30 –<br>12.00   | DIE ENTFÜHRUNG INS<br>ZAUBERREICH<br>→ Wolfgang Amadeus Mozart / Gerald Resch | → Besetzung wie am 27. Februar  | Ⓐ                                     |
|    | Konzert<br>20.00 –<br>22.00 | SOLISTENKONZERT  | Mit Andreas Schager<br>Klavier Helge Dorsch                                   | Ⓐ / ZGS /<br>U27 /<br>BTC   |                                       |

#### LEGENDE

|     |               |     |                        |     |                      |
|-----|---------------|-----|------------------------|-----|----------------------|
| Ⓐ   | Preise A      | WE  | Werkeinführung         | ZGS | Zyklus Große Stimmen |
| U27 | unter 27      | KMZ | Kammermusik-Zyklus     | BTC | BundestheaterCard    |
| 24  | Abo           | ZNP | Zyklus Neuproduktionen |     |                      |
| Ö1  | Öl-Ermäßigung | WZ  | Wagner-Zyklus          |     |                      |

KARTEN-HINWEIS ZUR »ZAUBERFLÖTE FÜR KINDER«:  
Die zwei Vorstellungen richten sich an Schulklassen der 4. und  
5. Schulstufe aus ganz Österreich. Die organisatorische Abwick-  
lung erfolgt über das Bundesministerium für Bildung, Wissen-  
schaft und Forschung, die Anmeldung und die Kartenvergabe  
erfolgen ausnahmslos über die Bildungsdirektionen Österreichs.

ANDRIS NELSONS Gewandhausorchester  
1.–10.4.2023

Tannhäuser RICHARD WAGNER  
ANDRIS NELSONS *Musikalische Leitung*  
ROMEO CASTELLUCCI *Inszenierung, Bühne, Kostüme, Licht*  
MIT ELĪNA GARANČĀ, CHRISTIAN GERHAHER,  
JONAS KAUFMANN, MARLIS PETERSEN,  
GEORG ZEPPENFELD



# Osterfestspiele Salzburg Salzburg Easter Festival 23

ANDRIS NELSONS *Leitung Orchester- und Chorkonzerte*  
mit JULIA KLEITER, CHRISTIAN GERHAHER, GAUTIER CAPUCON  
Chor des Bayerischen Rundfunks

KAMMERKONZERTE UND LATE NIGHT CONCERT

Träume EMANUEL GAT  
*Uraufführung*  
Tanzkreation nach Richard Wagner

WESTBAM MEETS WAGNER  
Elektronische Musik trifft auf die Meisterwerke Richard Wagners

[osterfestspiele.at](http://osterfestspiele.at)



BURGGASSE 52-54  
1070 WIEN

LANDSTRASSER HAUPTSTRASSE 82  
1030 WIEN

ROTENTURMSTRASSE 6  
1010 WIEN

[www.stroeck-feierabend.at](http://www.stroeck-feierabend.at)



# DEIN ABEND SCHMECKT BESSER MIT KINLEY® TONIC



**KINLEY®**

WO DER TAG ENDET,  
STARTET DER GENUSS.