

# OPERNRING ZWEI



Nicole Car singt die Blanche  
in der Premiere von  
*Dialogues des Carmélites*

*Das Monatsmagazin der Wiener Staatsoper → № 25 / Mai 2023*

DAS MAHLER-OPERNPROJEKT: »VON DER LIEBE TOD« → 4

PREMIERE »DIALOGUES DES CARMÉLITES« → 18

WIEDERAUFAHME »LADY MACBETH VON MZENSK« → 39

JUGENDOPER: ON THE ROAD WITH »TSCHICK« → 44

WIENER  
STAATSOPPER





# UNSERE ENERGIE FÜR DAS, WAS UNS BEWEGT.

Das erste Haus am Ring zählt seit jeher zu den bedeutendsten Opernhäusern der Welt. Als österreichisches und international tätiges Unternehmen sind wir stolz, Generalsponsorin der Wiener Staatsoper zu sein.

Alle Sponsoringprojekte finden Sie auf: [omv.com/sponsoring](http://omv.com/sponsoring)



←  
KS Bryn Terfel als  
Baron Scarpia in *Tosca*

2	MIT OFFENEM HERZEN <i>Pretty Yende singt die Titelpartie in Manon und ein Solistenkonzert</i>	18	VERKLÄRUNG UND KLARHEIT <i>Wege zu Francis Poulencs Dialogues des Carmélites</i>	39	DIE ESSENZ DER KUNST <i>Alexander Soddy leitet die Wiederaufnahme von Lady Macbeth von Mzensk</i>
4	VON DER LIEBE TOD <i>Der große Mahler-Musiktheaterabend ist wieder zu erleben</i>	22	DER WEG IST DIE KATHARSIS <i>Bertrand de Billy im Gespräch über Dialogues des Carmélites</i>	42	SPEKTRALFARBEN DER INNENWELT <i>Aušrinė Stundyté und Günther Groissböck im Gespräch</i>
8	WENN KUNST DAS LEBEN VERÄNDERT <i>Die Mezzosopranistin Tanja Ariane Baumgartner im Gespräch</i>	26	EINE DER INTERESSANTESTEN CHARAKTERE DES REPERTOIRES <i>Nicole Car singt die Blanche in Dialogues des Carmélites</i>	44	ON THE ROAD WITH TSCHICK
11	EINE NEUE THEATERWELT ENTSTEHT <i>Ein weitere Spielstätte für die Wiener Staatsoper</i>	29	DEBÜTS	48	PINNWAND
12	IMAGINATION UND KATHARSIS	30	UNGLEICHE MÜTTER <i>Die Antagonistinnen in Dialogues des Carmélites</i>	50	SPIELPLAN
14	EIN MOUNT EVEREST FÜR PIANISTEN	34	DIE REGISSEURIN MAGDALENA FUCHSBERGER IM PORTRÄT		

GENERALSPONSOREN DER WIENER STAATSOPERA



# *Mit offenem Herzen*

*Pretty Yende singt die Titelpartie in Manon  
und gestaltet ein Solistenkonzert*



←  
Pretty Yende

Die Sopranistin Pretty Yende gehört zu jenen Sängerinnen unserer Zeit, die nicht nur von der internationalen Musikkritik, sondern auch vom Publikum euphorisch gefeiert werden. Wer erlebt hat, wie die Zuschauerinnen und Zuschauer nach einer Vorstellung zu stehenden Ovationen aufspringen, wie sich die Sängerin trotz tosenden Applauses erst nach und nach von der Rolle zu lösen scheint, wie die Verzückung des Auditoriums einen Abend noch einmal beseelt, der weiß, wie Hingabe auf beiden Seiten –

also auf der Bühne und im Zuschauerraum – sich ausdrückt. Auch im Haus am Ring feierte die Sängerin, die ihren Karriereweg trotz aller Erfolge bedachtvoll geht, glänzende Abende. Als Adina in Donizettis sommerlicher commedia *L'elisir d'amore* unternahm sie ihre ersten Schritte auf der Staatsopern-Bühne, dann folgte 2021 der grandiose Erfolg mit der Neuproduktion von *La traviata*: Als Violetta »phrasiert sie minutiös und wunderbar intensiv. Perfekt setzt sie Spitzentöne; berührend ihre Arien und besonders

ihre Sterbeszene voll Wärme und feiner Melancholie«, schrieb die *Kronen Zeitung*, »sie besticht durch absolute vokale Präsenz und Flexibilität. Ihre Violetta ist elegant wie expressiv, stark wie zerbrechlich, findet immer die rechte Balance zwischen Dramatik und Lyrik und trägt auch als Darstellerin jede Szene. Ein schlichtweg traumhaftes Rollendebüt«, meinte die *Wiener Zeitung*. Es folgten Elvira in *I puritani* und – Yendes erste französische Partie an der Staatsoper – die Marie in *La Fille du régiment*.

Ob sie ihre Gesangstechnik beim Wechsel der Gesangssprache eigentlich jeweils anpassen muss? »Nein«, meint die Sopranistin im Gespräch. »Die Technik bleibt dieselbe, weil es eine, eben dieselbe Stimme ist. Was sich ändert, ist der Charakter der Komposition – und damit entstehen auch jeweils andere Farben«. Andere Farben: Die bringt im Mai Jules Massenet mit seiner *Manon* ein, in der an der Staatsoper nun erstmals Charles Castronovo den Des Grieux und Pretty Yende die Titelpartie singen. Basierend auf einem literarischen ›Renner‹ des 18. Jahrhunderts, in dem der soziale Absturz des maßlos verliebten Chévalier Des Grieux und die Liebe und Leichtlebigkeit der diesseitigen Werten verfallenen Manon geschildert werden, war Massenet nur einer von mehreren Komponisten, die den Roman des Abbé Prévost in Musik setzten. Auch Auber, Puccini und Henze entwarfen ihre jeweils eigene Sicht auf diesen Stoff. Was ist nun aber über die Titelfigur zu sagen, eine junge Frau, die sich rasend verliebt und doch auch den Verlockungen der glitzernden, materiellen Welt nicht widerstehen kann? »Ich sehe hier eine Unreife, wenn ich ihre Entscheidungen betrachte«, sagt Yende. »Sie will ein gutes Leben und trifft die falsche Wahl. Sie ist noch sehr jung und vielleicht ein bisschen zu neugierig. Sie sagt es am Ende, im Angesicht des Todes, selbst: »Der schöne Diamant! Siehst du ... ich bin noch kokett!« Und das ist auch ein Aspekt, den man ins eigene Leben mitnehmen kann: richtige Entscheidungen zu treffen und sich bewusst zu sein, wohin falsche führen können. »Wenn wir die falsche Wahl treffen, kann uns das unser Leben kosten.« Aber ist *Manon* nicht doch auch eine Oper aus männlicher Sicht auf eine Frau? Komponiert von einem Mann, auf ein Libretto zweier Männer, basierend auf dem Roman eines Mannes? Yende winkt ab. »Ich denke, dass die Oper aus einem *künstlerischen* Blickwinkel erzählt wird. Das bindet alle mit ein. Für mich macht das die Schönheit der Kunst aus! Und ich freue mich, diese wunderbare Rolle zu spielen.«

Doch auch Schmerzliches kann ein Opernauftritt beinhalten. Die Identifikation mit einer Figur vermag für Yende – wie etwa im Falle der Violetta in *La traviata* – so absolut sein, dass das Leid, das Sterben des

Bühnencharakters die Interpretin direkt anrühren. »Ich liebe es, Violetta zu sein, ich liebe sie, den ganzen Charakter. Aber wenn sie stirbt, dann stirbt auch ein Teil von mir. Daher ist das Ende der Oper für mich immer auch eine sehr emotionale Sache. Violettas Leben, ihr kurzes Leben dauert mich so! Und seit jeher empfinde ich einen immensen Schmerz für diese Figur.« Hinter all dem spürt man Pretty Yendes Hingabe an einzelne Rollen, an den Gesang, das Theater, die Kunst. Daher erübrigt sich auch beinahe die Frage, ob »Auftrittstage«, also solche mit einem Opern- oder Konzerttermin, für sie eine besondere Bedeutung haben? Sie haben sie! Zunächst einmal auf rein technischer Ebene, denn es sind natürlich solche, die einer besonderen Sammlung und Konzentration bedürfen. So will Yende dem jeweiligen Charakter schon im Vorfeld der Aufführung »so nahe wie möglich kommen, um die Schattierungen, aber auch die Komplexität der Figur zu finden«. Doch ist es nicht sogar noch mehr? Sind diese Tage nicht allein schon darum besonders, weil sie ganz im Zeichen der künstlerischen Berufung stehen? Weil sie eben der Kulminationspunkt dessen sind, dem die Sopranistin ihr (künstlerisches) Leben gewidmet hat? Hier ist die Antwort Yendes so einfach wie direkt. »Absolut. Absolut!«

Neben der *Manon*-Aufführungsserie gestaltet Pretty Yende im Mai auch noch ein Solistenkonzert mit Werken von Rossini, Donizetti, Bellini, Liszt, Debussy und Gerónimo Giménez. Eine feine Zusammenstellung musikalischer Kostbarkeiten, die ihr besonders am Herzen liegen. »Die Entscheidung, was ich singe, wird sehr stark durch die Kombination aus Freude und Intellekt bestimmt. Besonders aber versuche ich in der Planung mich in meine Zuhörerinnen und Zuhörer hineinzuversetzen – denn diese sollen ja eine gute Zeit verbringen. Das ist für mich die Hauptsache!«

## MANON

4. / 7. / 10. / 13. Mai 2023

*Musikalische Leitung* Bertrand de Billy

*Inszenierung* Andrei Serban

*Bühne & Kostüme* Peter Pabst

*Mit* Pretty Yende / Charles Castronovo /

Dan Paul Dumitrescu / Michael Arivony /

Andrea Giovannini / Martin Häbler /

Miriam Kutrowatz / Stephanie Houtzeel /

Daria Sushkova

## SOLISTENKONZERT

PRETTY YENDE

3. Mai 2023

*Klavier* Vanessa García Diepa

# VON DER LIEBE TOD



Florian Boesch, Daniel Jenz und Tanja Ariane Baumgartner, 2022

»Bei Mahler werden wir hineingerissen  
in einen musikalischen Mahlstrom,  
der die Geschichte weniger zu erzählen  
als zu halluzinieren scheint.«



Der von Lorenzo Viotti dirigierte und von Calixto Bieito inszenierte Musiktheaterabend verbindet zwei Schlüsselwerke Gustav Mahlers: Die frühe Kantate des 19jährigen *Das klagende Lied* (1879/80) mit den späten *Kindertotenliedern* aus der ersten Hälfte seines letzten Lebensjahrzehnts (1901/04). »Auch wenn mir im allerersten Moment noch nicht klar war, wie diese Kombination als Einheit auf der Bühne funktionieren würde,« so Lorenzo Viotti in der Rückschau, »war die Erarbeitung eines neuen Werkes – und *Von der Liebe Tod* ist letztlich etwas komplett Neues – zu reizvoll und verführerisch, auch weil es soviel spannender, unmittelbarer, an Überraschungsmomenten reicher, sicher auch risikobehafteter ist, als die Neuproduktion eines Klassikers des Opernrepertoires.« Schließlich seien es gerade solche künstlerischen Auseinandersetzungen, die das Theater jung hielten. Mahler betrachtete das *Klagende Lied* als sein eigenliches, vollgültiges »Opus 1«, in das auch eine Reihe nie realisierter Opernpläne aufging. Seiner Chronistin Natalie Bauer-Lechner vertraute der Komponist 1893 an: »Ich kann Dir sagen, ich bin paff über dieses Werk, seitdem ich es wieder unter den Händen habe. Wenn ich bedenke, dass das ein 20-jähriger Mensch geschrieben, kann ich es nicht begreifen – so eigenartig und gewaltig ist es! [...] Ich zähle es als 1. Werk, in dem ich mich als »Mahler« gefunden habe.«

Jeder Hörer von *Das klagende Lied* wird dieses Erstaunen des Schöpfers teilen, das ihn ergriff, als er die unaufgeführt liegegebliebene Partitur nach 13 Jahren wieder vornahm.

Gleich nach ihrer durchaus mühevollen Vollendung im November 1880 – »ein wahres Schmerzenskind, an dem ich schon über ein Jahr arbeite« bekennt der 19jährige – hatte der frischgebackene Absolvent des Wiener Konservatoriums alles Erdenkliche unternommen, um sein »Märchenspiel« zu lancieren: Er hatte es beim Wiener Beethovenwettbewerb eingereicht, sich um eine Aufführung im Rahmen des Deutschen Tonkünstlerfestes in Weimar bemüht und einen Verleger gesucht – einerseits. Andererseits kann es ihn nicht wirklich überrascht haben, dass das Stück den Kompositionspreis nicht erhielt, ihm die Partitur aus Weimar – von Franz Liszt mit einem schmallippigen Kommentar versehen – retourniert wurde und kein Verleger ein unnötiges Risiko eingehen wollte. Mahler muss klar gewesen sein, dass allein schon der gigantische Apparat, den die Partitur verlangt, von der Zunft als anmaßend, wenn nicht als Zeichen von Größenwahn betrachtet würde: Neben einem opulent besetzten Hauptorchester disponiert er ein 20-köpfiges Fernorchester, dazu gemischten Chor, ein Gesangssolistenquartett, Knabensopran und Knabenalt. Späteren Revisionen fielen unter anderem das Fernorchester, der 1. Satz sowie die immens

anspruchsvollen Knabenstimmen aus rein pragmatischen Gründen zum Opfer, weshalb in der Staatsoper im Wesentlichen die Urfassung erklingt (unter Berücksichtigung einiger weniger, bei Mahlers Neubegegnung mit eigenen Werken ja stets üblichen Retuschen). Aber diese Anmaßung betraf nicht nur die äußeren Koordinaten und Dimensionen. Die musikalische Dramaturgie des »Märchenspiels« ließ alle gewohnten Formate hinter sich. Mahler hat als sein eigener Textdichter das in den Sammlungen der Brüder Grimm und Ludwig Bechstein tradierte *Märchen vom singenden Knochen* in eine dreiteilige Ballade verwandelt:

### I. WALDMÄRCHEN

Eine stolze Königin macht ihre Hingabe von dem Fund einer roten Blume abhängig. Zwei Brüder machen sich im Wald auf die Suche. Der jüngere ist bald erfolgreich. Er steckt sich die Blume an den Hut und legt sich unter eine Weide. Der ältere findet den Schlafenden und erschlägt ihn.

### II. DER SPIELMANN

Ein Spielmann findet am Fuß der Weide einen Knochen, aus dem er sich eine Flöte schnitzt. Als er sie an die Lippen setzt, singt sie ein klagendes Lied: »Um ein schönfarbig Blümlein hat mich mein Bruder erschlagen.« Der Spielmann lässt das Lied in der Welt erklingen.

### III. HOCHZEITSSTÜCK

Im Schloss feiert man die Hochzeit der Königin mit dem vermeintlichen Entdecker der Blume. Nur der König selbst scheint keinen Anteil zu nehmen. Da tritt der Spielmann auf und lässt die Knochenflöte erklingen. Als der König das Instrument an seine Lippen reißt, richtet es seine Anklage direkt an ihn. Die Königin sinkt zu Boden, die Hochzeitsgäste fliehen, das Schloss stürzt ein.

Mit dieser altertümelnden Balladendichtung scheint Mahler anzuknüpfen an ein in der Musizier- und Konzertpraxis seiner Zeit etabliertes Sujet: Das Märchen vom klagenden, bzw. »begrabenen« Lied, das die Seele eines Ermordeten in Knochen-, Tier- oder Pflanzengestalt anstimmt und seinen Mörder damit entlarvt. Es wurde mehrfach als Melodram, also als Rezitation mit Klavier- oder Orchesterbegleitung, sowie als Kantate vertont. Kein Geringerer als Schumann hatte 1852 die das gleiche Motiv variierende Ballade *Vom Pagen und der Königstochter* als großes Konzertstück für Chor, Soli und Orchester gesetzt. Doch Mahlers »Revolte wider die bürgerliche Musik«,

von der Adorno sprach, katapultiert sich heraus aus den Darstellungs- und Rezeptions-Verabredungen seiner Epoche. Anders als bei seinen Vorgängern und Zeitgenossen gibt es keine gesicherte Erzähler- und Rezipienten-Position mehr. In Schumanns Chorballade gibt es ganz klar durchgeführte Figuren, die Altistin fungiert als Erzählerin, Sopran und Tenor verkörpern das Liebespaar, der Bariton ist der König, es gibt einen Meermann und eine Meereskönigin usw. Der Hörer kann sich in jener komfortablen Distanz einrichten, aus der man in einem bürgerlichen Intérieur einen Öldruck betrachten mag.

Bei Mahler werden wir hineingerissen in einen musikalischen Mahlstrom, der die Geschichte weniger zu erzählen als zu halluzinieren scheint. Die Musik selbst ist es, die den Albtraum eines katastrophischen Geschehens träumt. Sie berichtet nicht, sondern in ihr ereignet sich die Katastrophe unmittelbar. Dabei wird der Text der Ballade auf die Stimmen des aus Sopran, Alt, Tenor und Bariton gebildeten Vokalquartetts und des Chores verteilt, doch ohne, dass diese sich zu Rollenträgern oder einer Erzählergestalt verfestigen würden. Es ist, als würde das gewaltige Orchester, das ihre Stimmen nach oben spült, sie auch wieder verschlucken. Einzig das Lied des singenden Knochens ist an die beiden Kinderstimmen gebunden, wobei ihre Aufspaltung auch hier jede eindeutige Identifizierung unmöglich macht. Und immer wieder organisiert Mahler zeitliche Verwerfungen und Verschiebungen des traumhaft in die Schwebe gehoben Geschehens: so etwa das zentrale Ereignis des Brudermords, das buchstäblich nicht mehr zu lokalisieren ist – kurz bevor er sich ereignet beschwört die Sopranistin zunächst den Gesang von Nachtigall und Rotkehlchen, dann wird das Bild des drohend geschwungenen Schwertes von einem musikalischen Idyll überblendet, in dem das traumverklärte Lächeln des Mordopfers besungen wird. Hector Berlioz hatte bereits in den 30er und 40er Jahren des 19. Jh. mit spektakulären Fernorchester-Effekten experimentiert, als einer der ersten und kühnsten hatte er »le point de départ des sons«, also »den Ausgangspunkt der Klänge« ins kompositorische Kalkül mit einbezogen: »Indem man den Zuhörer in größerer oder geringerer Distanz zu den Aufführenden platziert und die Instrumentengruppen auch untereinander voneinander entfernt, erhält man Modifikationen des musikalischen Effekts, die noch nicht genügend Beachtung gefunden haben.« Berlioz stellte sich ganz bewusst in die Tradition des »Plein Air«, der Freilichtspektakel und Umzüge der französischen Revolution. Mahler hat genau diesen Aspekt radikaliert, zugunsten seiner Definition von »Polyphonie«. Mit Polyphonie meinte Mahler jenen Hang zum chaotisch Tönenden, zur regellosen, zufälligen

Gleichzeitigkeit der »Welt«, – zum »weltlich Getümmel« – dessen Echo seine Musik auffangen will. Natalie Bauer-Lechner berichtet: »Als wir nun sonntags darauf mit Mahler denselben Weg gingen und bei dem Feste auf dem Kreuzberg ein noch ärgerer Hexensabbath los war, da sich mit unzähligen Werkeln von Ringelspielen und Schaukeln, Schießbuden und Kasperlntheatern auch Militärmusik und ein Männergesang dort etabliert hatten, die alle auf derselben Waldwiese ohne Rücksicht aufeinander ein unglaubliches Musikzieren vollführten, da rief Mahler: »Hört ihr's? Das ist Polyphonie und da hab ich sie her! Schon in der ersten Kindheit hat mich das so eigen bewegt und sich mir eingeprägt. Denn es ist gleich viel, ob es in solchem Lärme, oder im 1000fältigen Vogelgesang, oder im Heulen des Sturmes oder im Knistern des Feuers ertönt. Gerade so, von ganz verschiedenen Seiten her müssen die Töne kommen und so völlig unterschieden sein in Rhythmus und Melodik – alles andere ist bloß Vielstimmigkeit und verkappte Homophonie.« An einer Stelle im 2. Satz/*Der Spielmann*, darauf macht Lorenzo Viotti aufmerksam, und zwar bei der Warnung des Chores an den Spielmann, das Spiel auf der Knochenflöte besser unversucht zu lassen, »trifft zur gleichen Zeit das C-Dur des Fernorchesters, das (rhythmisches anders geartete) Ces-Dur des Grabenorchester und der von den Kontrabässen gespielte Orgelpunkt in F aufeinander – wieder zusätzlich verdichtet durch den Chor. Der harmonische Mut Mahlers, diese Dissonanzballungen könnten zunächst einen Druckfehler vermuten lassen!«

Das Pandämonium, das Mahlers Fernorchesters dann im 3. Satz/dem *Hochzeitsstück* entfesselt, ist bei spiellost. Es wird zum Teil einer Entgrenzungsstrategie, die das von den anderen Stoffbearbeitungen zum schauerlich-besinnlichen Genrebild verniedlichte Märchen zu einem Gleichnis des Weltlaufs werden lässt. Das Diktum des späten Mahler: »Symphonie heißt mir eben: mit allen Mitteln der vorhandenen Technik eine Welt aufbauen«, gilt ohne Einschränkung bereits für dieses Werk. Und die Welt, die Mahler im *Klagenden Lied* erstmals aufbaut, ist eine toxische. Seine Partitur arbeitet mit Naturklängen und -Motiven der romantischen Tradition, doch anders als in der Wagner'schen Kosmogonie, wo sie einen in sich ruhenden Urzustand symbolisieren, sind sie von Anfang an verfremdet und verseucht. Die harmonische Beklemmung der Anfangstakte führt im Laufe einer 60minütigen Jagd in den Abgrund zu frenetischen Steigerungen, um sich erst ganz am Ende schockhaft zu lösen, beim Zusammenbruch der todverfallenen, auf Kälte, Mord und Lüge errichteten Welt.

Die Einheit des Mahler'schen Ingeniums, dem es im emphatischen Sinne immer »ums Ganze« geht

und das im apokryphen »Opus 1« des *Klagenden Lieds* schon ganz gegenwärtig ist, hat es dem Leading Team um Calixto Bieito und Lorenzo Viotti als möglich und richtig erscheinen lassen, es mit den reifen *Kindertotenliedern* zu einem Musiktheaterabend zu verbinden. Noch einmal sei Lorenzo Viotti zitiert: »Wenn das *Klagende Lied* mit einem letzten, an Mahlers 6. Symphonie gemahnenden gewaltigen Akkord in dreifachem Forte endet, gleichsam als ob die Guillotine heruntergesaust wäre, bedarf es geradezu dieser überlangen, gespannten Stille des emotionalen Niemandslandes zwischen den beiden Stücken und der darauffolgenden einsamen Oboe, die ihre Stimme erhebt und das intime erste *Kindertotenlied* (»Nun will die Sonn' so hell aufgeh'n!«) einleitet. Etwas Furchtbare ist geschehen, was das Scheinen der Sonne für immer verändert hat. Das Gewaltige musste einer unsagbaren Verlorenheit Platz machen. Grandios!«

Als Regisseur hat Bieito stets die kreatürliche Leiblichkeit des Menschen, ihre Heimatlosigkeit, ihre Gefährdung und Gefährlichkeit, als Zielpunkt angesteuert. Es kann nicht überraschen, dass er neben seiner Opern- und Theaterarbeit auch mit szenisch-theatralen Umsetzungen ursprünglich nicht für die Bühne gedachter, oft geistlich inspirierter Werke experimentiert: Neben der Verdi'schen *Messa da Requiem*, Bachs *Johannes-Passion* oder Monteverdis *Marienvesper* hat vor allem auch seine Inszenierung von Brittens *War Requiem* Aufsehen erregt. Der Regisseur liest aus Mahlers Partituren seine eigenen ungeschützten Fragen an einen apokalyptischen Weltlauf heraus. Dabei war ihm James Bridles yieldiskutiertes Buch *New Dark Age – Der Sieg der Technologie und das Ende der Zukunft* ein wichtiger Bezugspunkt: Bühnenbildnerin Rebecca Ringst hat räumliche und bildnerische Metaphern für den digitalen Big-Data-Overkill gestaltet, auf den unsere Zivilisation zutaumelt. Bieitos an der Seite des Dirigenten Lorenzo Viotti erarbeiteter Mahler-Abend an der Staatsoper verspricht eine bewegende Neuentdeckung Mahlers, des »fremden Vertrauten« oder auch »unbekannten Bekannten«, wie er genannt worden ist.

## VON DER LIEBE TOD

*Das klagende Lied. Kindertotenlieder.*

*6. / 8. / 11. / 16. Mai 2023*

*Musikalische Leitung Lorenzo Viotti*

*Inszenierung Calixto Bieito*

*Bühne Rebecca Ringst*

*Kostüme Ingo Krügler*

*Licht Michael Bauer*

*Mit Vera-Lotte Boecker – Ileana Tonca /*

*Tanja Ariane Baumgartner / Daniel Jenz /*

*Florian Boesch*

# *Wenn Kunst das Leben verändert*

Tanja Ariane Baumgartner  
singt im Mahler-Opernprojekt  
*Von der Liebe Tod*

*Gustav Mahlers Musik packt oftmals auch jene, die mit Klassik gar nicht so viel am Hut haben. Warum ist das so? Was macht Mahlers Klangsprache so unmittelbar anrührend?*

TANJA ARIANE BAUMGARTNER Unter anderem liegt es womöglich daran, dass in seiner Musik so viel vielleicht nicht volksliedhafte, aber doch volkstümliche Melodie steckt. Wenn auch oft verfremdet. Mahler appelliert stark an das innere Gefühl, an den Instinkt.

*Gleichzeitig erlebt man stets eine emotional unmittelbare Intensität. Man kann sich vorbehaltlos hineinstürzen.*

TB Das stimmt. Mahler ist so intensiv, dass es mir manchmal fast schon zu viel scheint. Ich erinnere mich etwa an meine Jugend, als ich zwanzig war: da war ich unglaublich fasziniert von seiner Musik, konnte ihr aber mitunter beinahe nicht mehr folgen – eben, weil sie so unglaublich stark ist und stark wirkt. Mahler lässt einen ja auch nicht aus. Man entkommt seiner Musik nicht.

*Es ist auch eine Musik, die alles von einem fordert.*

TB Früher, noch als Geigerin, spielte ich einmal mit der Jungen Deutschen Philharmonie unter Donald Runnicles auf einer Tournee seine »Sechste«. Das war ein Rausch, ein absoluter Rausch.

*Und wie gehen Sie heute mit diesem Rauschhaften um? So ganz vorbehaltlos dürfen Sie sich ihm auf der Bühne ja nicht ergeben, oder?*

TB Nein, ganz darf man das als ausübende Künstlerin nie. Und es ist ganz generell schwer, sich auf der Bühne der emotionalen Ergriffenheit zu entziehen. Nehmen wir etwa Mahlers »Ich bin der Welt abhanden gekommen«: Wie man mit der enormen Wirkung dieses Liedes umgeht, das habe ich bis heute noch nicht gelöst: es packt mich einfach zu sehr. Natürlich kann ich das Lied singen, das gehört zur Professionalität als Sängerin. Aber dennoch merke ich jedes Mal, wie schwer es mir fällt, Haltung zu bewahren. Und beim *Klagenden Lied* ist es ebenso.



Tanja Ariane Baumgartner

Es ergreift mich in höchstem Maße, wobei ich nicht nur das reine Singen meine. Wir tragen durch unser Spielen und Agieren den Abend auch auf eine energetische Art. Nach jeder Aufführung des *Klagenden Lieds* spüre ich, wie erschöpft ich bin.

*Mit der Erschöpfung sprechen Sie weniger die physische als die psychische Seite an?*

TB Ja, ich meine die psychische Anspannung. Mit Calixto Bieito ist es immer sehr energetisch, das mag ich sehr gerne, aber es fordert einen. Dieses *Klagende Lied*, das ist so archaisch und behandelt Themen, die seit Urzeiten in uns Menschen stecken.

*Und danach die Kindertotenlieder mit ihrer zuerst schmerzhaften Tragik.*

TB Das stimmt, sie sind absolut heftig. Wobei ich das Gefühl habe, dass Gustav Mahler in seiner Vertonung der Texte Friedrich Rückerts – dieser schrieb nach dem Tod zweier seiner Kinder über

400 Kindertoten-Gedichte, die sich mit dem grausamen Verlust auseinandersetzen – etwas Tröstliches beigibt. Sonst könnte man, glaube ich, sie gar nicht ertragen.

*Also es gibt am Ende unseres Mahler-Projekts so etwas wie einen Hoffnungsschimmer?*

TB Es passiert viel diesem Abend, und dennoch habe ich das Gefühl, dass etwas Tröstendes im Raum steht, wenn Florian Boesch die letzten Phrasen singt. Vielleicht in der Hoffnung auf ein Jenseits, auf ein Wiedersehen oder auch ganz universell. Jedenfalls empfinde ich es so.

*Beim Abend Von der Liebe Tod geht es in Calixto Bieitos Sicht auch um eine technische, digitale Dystopie. Können wir das so verstehen, dass die Kunst eine Antwort auf aktuelle Fragen einer Bedrohung durch das Künstliche, auf die Gefahren der Künstlichen Intelligenz gibt?*

TB Kunst gibt für mich ohnedies Antworten auf ganz vieles, was uns Menschen wichtig ist. Wir

können so Themen, die uns wirklich bewegen, auf eine andere Art und auf einer ganz hohen Ebene verarbeiten. Das ist übrigens einer der Gründe, warum ich an die Kunst glaube! Und ich denke, dass Calixto Bieito, wie alle guten Regisseure, mit seinen Themen der Zeit voraus ist. Dieser Kabelbaum, wie er uns beherrscht, wie er uns etwas spendet, was wahrscheinlich nichts Gutes ist: das empfinde ich als sehr, sehr zeitgemäß, ja modern.

»Was mir persönlich im Klagenden Lied besonders nahegeht, ist das Thema Neid und Missgunst.«

*Inwiefern versuchen Sie die Bilder, die man auf der Bühne sieht, ganz zu entschlüsseln? Oder wollen Sie bewusst nicht alles bis ins Letzte analysieren und gewähren sich so selbst eine Grauzone?*

TB Ich möchte natürlich grundsätzlich möglichst viel verstehen. Dabei gebe ich allerdings zu bedenken, dass ich in der Bühnen-Darstellung den Moment live erlebe. Und in dieser Situation darf ich in meiner Rolle gar nicht *zu* souverän wirken, keine sein, die alles versteht. Denn an diesem Mahler-Abends erlebt man auf der Bühne Menschen, die sich unsicher durch eine Kabelwelt bewegen sollen. Was übrigens in der konkreten Bühnensituation auch so ist: Denn jedes Mal liegen die Kabel anders, jedes Mal haben wir ein unterschiedliches Terrain zu erkunden. Dadurch werden in uns immer wieder neue Gefühlswelten erweckt – und durch dieses Neue bleibt der Abend lebendig.

*Vor ein paar Tagen bin ich auf ein Zitat von Bernhard von Clairvaux gestoßen, in dem er sinngemäß anmerkt, dass aus einer (emotionalen) Ergriffenheit Erkenntnis und Weisheit folgen können. Das passt zu unserem Mahler-Abend?*

TB Ja, ich finde, dass man nicht immer alles sofort verstehen muss. Das Unterbewusstsein arbeitet ja auch mit. Und vielleicht kommt eine Erkenntnis später. Was ich immer schön finde, ist, dass solche Abende eine große Projektionsfläche für Emotionen bieten, ohne dadurch beliebig zu werden. Jeder oder jede wird mit seiner oder ihrer Erfahrung etwas anderes für sich finden. Ebenso wie, um zu den Sängern zu kommen, eine tolle Singstimme so viele Obertöne hat, dass man ganz viele Emotionen hineinlesen und heraushören kann.

*Wenn wir uns nun dem Publikum zuwenden: Was möchten Sie den Zuschauerinnen und Zuschauern mitgeben? Was kann man lernen?*

TB Wie gesagt, jede und jeder nimmt das, was ihn oder sie anspricht. Was mir persönlich im *Klagenden Lied* besonders nahegeht, ist das Thema Neid und Missgunst. Oder, um es einfach zu benennen: die Macht. Die Handlung zeichnet ein sehr unmenschliches Bild, eine Kehrtwendung, eine Annäherung an das Menschliche, findet erst in den *Kindertotenliedern* statt. Wobei es schon traurig ist, dass Leid kommen muss, um uns wieder menschlicher zu machen. Vielleicht könnten wir uns in diesem Punkt ja ändern...

*In dem berühmten Rilke-Gedicht Archaischer Torso Apollos, im Angesicht eines alles überstrahlenden Kunstwerks, fällt der bannende letzte Satz: »Du musst dein Leben ändern.« Also: Die Wahrhaftigkeit eines Kunstwerks tritt so nahe an einen heran, dass ein alltägliches Weiterleben wie bisher nicht mehr möglich scheint. Hatten Sie in Bezug auf die Wahrheitswirkung der Kunst auch schon das Gefühl: Jetzt muss alles anders werden?*

TB Ich möchte die Frage umgekehrt beantworten: Eine meiner langjährigen Lehrerinnen war Alexandrina Milcheva, ein ehemaliges Ensemblemitglied der Wiener Staatsoper. Sie sagte mir immer: »Tanja, dein Ton, dein Klang muss schön sein, röhre durch Schönheit!« Ich persönlich würde einen Schritt weitergehen und meinen: Röhre durch Wahrheit! Die Wahrhaftigkeit im Klang, in der Stimme, im Kunstwerk oder in der Interpretation ist mir immer enorm wichtig. Genau so möchte ich meine Zuhörerinnen und Zuhörer berühren.

*Kunst kann also lebensverändern sein?*

TB Ich finde schon. Ja, absolut.

## VON DER LIEBE TOD

*Das klagende Lied. Kindertotenlieder.*

*6. / 8. / 11. / 16. Mai 2023*

*Musikalische Leitung Lorenzo Viotti*

*Inszenierung Calixto Bieito*

*Bühne Rebecca Ringst*

*Kostüme Ingo Krügler*

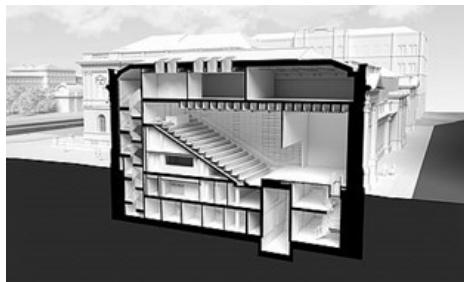
*Licht Michael Bauer*

*Mit u.a. Vera-Lotte Boecker – Ileana Tonca /*

*Tanja Ariane Baumgartner / Daniel Jenz /*

*Florian Boesch*

# Eine neue (Theater-)Welt entsteht



Die Entstehung einer neuen Spielstätte im Künstlerhaus

Der Staatsoper stehen spannende Zeiten bevor: Sie erhält im Herbst 2024 eine weitere Spielstätte, den Französischen Saal im Künstlerhaus am Karlsplatz. Diese neue Arbeits- und Spielstätte verschreibt sich ganz dem jungen Publikum und dem künstlerischen Nachwuchs. Das vielfältige Angebot für Kinder, Jugendliche und junge Erwachsene, das schon jetzt an der Staatsoper stattfindet, wird am Französischen Saal noch mehr Raum und Möglichkeiten bekommen. Wir haben den Architekten des Projekts, Matthias Molzbichler, um einen Bericht von der Baustelle gebeten.

## Was passiert auf der Baustelle gerade?

MATTHIAS MOLZBICHLER Die Fundierungsarbeiten der Baugrube sind soeben abgeschlossen worden. Diese Arbeiten wurden auch archäologisch begleitet, um bei Funden sofort reagieren zu können. Es wurde dann damit begonnen, die inneren Wände zu betonieren. Innerhalb der historischen Bausubstanz wird eine eigenständige neue Raumschale geschaffen, in der der neue Französische Saal entsteht.

*Im Künstlerhaus wird ein Theater für 250 Personen gebaut, das dem neuesten Stand der Technik entspricht. Die Gebäudehülle ist aber dem historischen Ensemble des Künstlerhauses verpflichtet. Wo liegen für einen Architekten in diesem Gegensatz die Herausforderungen? Was hat Sie überrascht, worauf machen Sie sich noch gefasst?*

MM Die historische Hülle stellt an die neue Funktion weniger Herausforderungen als man denkt. Es entsteht ein vollkommen neuer Saal mit allen Nebenräumen, der jedoch bautechnisch von der historischen Substanz gänzlich entkoppelt ist. Mit Ausnahme der geometrischen Gegebenheiten, wie zum Beispiel der Lage der Türen in der Fassade, konnten wir uns relativ frei bewegen. Bautechnisch gesehen ist der Bauablauf jedoch sehr anspruchsvoll. Der Museumsbetrieb im

Künstlerhaus soll möglichst uneingeschränkt fortlaufen, und auch Nachbarn wie der Musikverein sollen nicht gestört werden. Wir hoffen, dass wir auch weiterhin von unvorhergesehenen Komplikationen verschont bleiben!

*Haben Sie schon einmal ein Theater gebaut? Was ist für Sie – als Architekt, aber auch als Besucher – ein richtig gutes Theater? Was wünschen Sie dem Französischen Saal?*

MM Der Französische Saal ist unsere zweite Arbeit für ein Opernhaus. Die oftmals komplexen Zusammenhänge der Funktionen müssen für die Besucher\*innen ganz selbstverständlich und einfach wirken. Für das Opernerlebnis ist die Raumakustik mit Klangqualität, Sprachverständlichkeit und Nachhallzeit von entscheidender Bedeutung. Eine gut sichtbare Bühne für alle Zuschauer\*innen ist ebenfalls wichtig, um ein unvergessliches Erlebnis zu schaffen. Die gesamte Technik soll zurückgenommen im Hintergrund funktionieren. Mit Beginn der Vorstellung sollte der Fokus voll und ganz auf der Darbietung liegen, ohne Ablenkungen. Die Gestaltung des Opernsaals muss sich diesen Anforderungen verpflichten. Die Aufenthaltsqualität im Haus ist wichtig. Die Menschen sollen ihre Zeit gerne hier verbringen. Eine Ästhetik, die zum Anlass hinführt und einladend wirkt, spielt eine wesentliche Rolle. Es ist jedoch nicht notwendig, dass es »theatralisch« wirkt. Eine gute Orientierung und offene, barrierefrei Zugänglichkeit, die das Gefühl vermittelt, willkommen zu sein, sind ebenfalls wichtig. Wir wünschen uns für den Französischen Saal, dass die Menschen gerne hingehen und in die Intensität und Schönheit der Opernwelt vollständig eintauchen können.



Sonia Dvořák in den Proben zu *Tabula Rasa*

# *Imagination und Katharsis*

## TANZERIN SONIA DVOŘÁK ÜBER DIE GAGA-BEWEGUNGSSPRACHE UND DIE ARBEIT AN OHAD NAHARINS »TABULA RASA«

Eine schwere Rückenverletzung war es, die den israelischen Choreographen Ohad Naharin im Jahr 1990 dazu animierte, nach neuen Möglichkeiten zu suchen, sich zu bewegen und mit seinen Tänzer\*innen zu kommunizieren. Entstanden ist die Gaga-Bewegungssprache, die mittlerweile zu den angesehensten Trainingsmethoden zählt – für professionelle Tänzer\*innen und für Laien gleichermaßen. Sich auf das eigene Empfinden und die individuelle Sinnerfahrung zu konzentrieren, Bewegungsformen neu zu entdecken und zu denken und das Überwinden von Ängsten sowie Erschöpfung sind dabei genauso entscheidende Werkzeuge wie die Kontrollabgabe und die Suche nach einer kompromisslosen Wahrhaftigkeit des Körpers, die Naharin auch für seine Choreographien fordert.

*Wie bist du zum ersten Mal mit der Gaga-Bewegungssprache in Berührung gekommen?*

SONIA DVOŘÁK Bei meinem vorherigen Engagement

im Ballett am Rhein habe ich Ohad Naharin's *Decadance* getanzt und zum ersten Mal mit der Gaga-Bewegungssprache trainiert. Wie jetzt auch in Wien hatten wir drei Mal die Woche eine Gaga-Class. Als ich gesehen habe, dass *Tabula Rasa* ins Wiener Repertoire kommt, habe ich gehofft, besetzt zu werden, denn jene erste Erfahrung und Auseinandersetzung mit Gaga war so erleuchtend. Durch diese Bewegungssprache habe ich viel über meinen Zugang zu Tanz und Bewegung gelernt, was auch für meine klassische Arbeit bereichernd war und immer noch ist. Die Beschäftigung mit Gaga ist eine großartige Erfahrung und ich bin froh, mich jetzt wieder auf diese Körperrecherche begeben zu können.

*Inwiefern hat dir Gaga für deinen Alltag als Ballerina geholfen?*

SD Vieles ist anders in der Gaga-Class, zum Beispiel

ist es weniger formbasiert als unser klassisches Training. Außerdem arbeitet man bei Gaga ohne einen Spiegel, was auch den inneren Dialog mit dem, was du siehst, und dem, was du fühlst, intensiviert. Ich beschäftige mich mehr mit meinen Empfindungen und achte darauf, was ich als Tänzerin in und mit meinem Körper spüre und was dieser überhaupt tut. Auf die eigene Intuition zu hören, den kritischen Ehrgeiz loszulassen und trotzdem mit einer extremen Leidenschaft verbunden zu sein, das zu verstehen, war ein Schlüsselmoment für mich und ist auch essentiell für meine Auseinandersetzung mit Ballett geworden: Die körperlichen Grenzen zu erreichen, zu überwinden und trotzdem diese große Freude, sich der eigenen Anstrengung hinzugeben, zu empfinden. Jedes Mal, wenn ich mich mit Gaga auseinandersetze, merke ich wie sehr ich es liebe, mich zu bewegen und mich mit Bewegung in ihrer Essenz zu beschäftigen, ohne die selbstkritische innere Stimme zu sehr zu fühlen. Das ist erfrischend, auch wenn Gaga und die Arbeit an einem Stück von Naharin körperlich sehr anspruchsvoll sind.



#### *Wie ist eine Gaga-Class aufgebaut?*

SD Das Training an sich ist immer unterschiedlich, wie im Balletttraining wird es gegen Ende der Class physischer, wird der Herzschlag nach oben getrieben. Matan David, der uns in Gaga unterrichtet und *Tabula Rasa* einstudiert hat, hat die Class auch danach ausgerichtet, was wir später in den Proben für die Choreographie benötigen. Im Training wird viel mit Assoziationen, Imaginationen und Analogien gearbeitet. Er sagte zu uns, was Tänzer\*innen von Athlet\*innen unterscheidet, ist die Imagination. Das empfand ich als sehr zutreffend. Man arbeitet mit Bildern im Kopf, was sehr effektiv und auch ein guter Weg ist, um mit sich selbst verbunden und konzentriert zu bleiben. Ich genieße es sehr, mit Analogien zu arbeiten. Da sind so viel Fantasie und Verspieltheit im Raum, es gibt Platz für die individuelle Erforschung und Recherche im eigenen Körper, das Ganze mit einer Prise Humor unterstützt.

#### *Was ist das Besondere an Naharins Tabula Rasa?*

SD Die Choreographie ist brillant aufgebaut. Der

erste Satz ist schnell, mit vielen Bewegungen organisiert, es gibt kraftvolle Gruppensequenzen, die Musik ist sehr dramatisch. Am Ende ist man erschöpft und hat keine Kraft mehr. Der Moment, wenn wir am Ende des ersten Teils auf dem Boden liegen, wird wirklich zur kathartischen Erfahrung. Der zweite Teil ist viel ruhiger und meditativer. Um diesen Zustand zu erreichen und sich darauf einzulassen, benötigt man diese Erschöpfung, das gesamte Freilassen der Energie. Mein Geist ist zu diesem Zeitpunkt nicht mehr so besetzt wie er es noch zu Beginn des Stücks war. Ich empfinde das als Geschenk an uns Tänzer\*innen.

Es ist eine Meditation, kreiert für uns. Das Ende der Choreographie ist wiederum so friedlich und es baut sich eine ganz besondere, ruhig-intensive Stimmung im Ensemble auf. Ein purer, zarter Moment, der die Sensibilität und die Konzentration von uns allen auf der Bühne erfordert, entsteht. Wenn das Stück endet, ist auch die Atmosphäre im Ballettstudio oder backstage stets sehr speziell, alle, die zusehen, sind still und niemand möchte stören.

*Tabula Rasa* ist ein physisch sehr herausforderndes Stück, man benötigt viel Ausdauer. Es ist befriedigend und macht Spaß, die eigene körperliche Erschöpfung zu überwinden, ohne sich selbst zu etwas zu zwingen. Es geht um die richtige Intention. Wenn man dieses Mindset hat, sich auch mental darauf vorbereitet, dann ist jede Vorstellung anders. Wenn man fällt, dann fällt man und es spielt keine Rolle. Die gesamte Energie der Vorstellung ist entscheidender als z.B. ein eigenes Solo. Konzentration und Fokus sind wichtiger als die eigenen Sorgen und Ängste, perfekt zu sein.

*Naharin sagte einmal, er ist daran interessiert, wie man tanzt und nicht, was man tanzt.*

SD Genau. Im Probenprozess wurde uns auch erklärt, nicht zu viel Wert auf die Performance zu legen und dass es Naharin ein Anliegen ist, dass die Choreographie roh bleibt und niemals ein nach außen gerichtetes Showing ist, immer im Moment bleiben sollte. Jeder Durchlauf, jede Vorstellung soll anders sein, weil wir auch jeden Tag andere Menschen sind. Dieser Gedanke hat auch viel mit dem Leben zu tun, was ich sehr schön finde.

↑ Bild oben: Sonia Dvořák & Andrés García Torres  
in den Proben zu *Tabula Rasa*

Das Gespräch führte Nastasia Fischer  
Bilder Ashley Taylor

# »Ein Mount Everest für Pianisten«



William Youn spielt  
für das Wiener Staatsballett  
Johann Sebastian Bachs  
*Goldberg-Variationen* BWV 988

William Youn

Mit dem Wiener Staatsballett kam am 27. April in der Wiener Staatsoper ein Meisterwerk zu einem Opus Summum der Klavierliteratur zur Premiere: das Ballett *Goldberg-Variationen* des Schweizer Choreographen Heinz Spoerli zu Johann Sebastian Bachs gleichnamiger Komposition. Am Klavier ist mit William Youn in allen Vorstellungen des Programms einer der herausragenden Pianisten unserer Zeit zu erleben. Im Interview spricht er über Bachs Komposition und die besonderen Herausforderungen, die *Goldberg-Variationen* für den Tanz zu spielen.

*Bachs Goldberg-Variationen BWV 988 gelten in ihrer kompositorischen Meisterschaft, ihrem geistigen Gehalt, aber auch in ihren spieltechnischen wie konditionellen Herausforderungen als ein Gipfelwerk. Was bedeutet Ihnen diese Komposition?*

WILLIAM YOUN Ich muss sagen, dass ich zunächst sehr wenig Bach im Konzert gespielt habe. Wenn ich ein Stück studiere, dann frage ich mich immer sehr intensiv, warum ein Melodieverlauf so und nicht anders ist, warum eine Pause an einer solchen Stelle steht ... Erst, wenn ich das Gefühl habe, eine Partitur ganz durchdrungen zu haben, kann ich mich auf der Bühne frei fühlen. Vor Bachs *Goldberg-Variationen* hatte ich lange sehr großen Respekt und dachte, dass ich sie intellektuell erst völlig erfassen müsse, bevor ich sie im Konzert spielen könne. Das war vor etwa acht Jahren. Ich habe dann sehr intensiv an ihnen gearbeitet und schließlich entdeckt, wie emotional diese Musik ist, wie sehr sie mich bewegt, wie viel ich erlebe, wenn ich sie spiele.

An einem Werk wie den *Goldberg-Variationen* wächst man – und sie wachsen mit einem.

*Sie spielen die Goldberg-Variationen auf dem Klavier – nicht nur in den Aufführungen des Wiener Staatsballetts, in denen das Klavier im großen Saal der Wiener Staatsoper auf jeden Fall das richtige Instrument ist.*

wy Die Frage nach dem Instrument ist natürlich eine zentrale, nicht zuletzt, weil wir alle so gerne das hören würden, was Bach gehört hat – seine Klangvorstellung. Aber es gibt natürlich einen Grund, wieso sich das Klavier, anders als andere Instrumente, immer weiter entwickelt hat. Das Cembalo hat sehr viele Grenzen: nicht nur im Klang und im Volumen, sondern auch in seinen Möglichkeiten, was die Geläufigkeit und das Aushalten von Tönen angeht. Wegen des größeren Widerstands beim Anschlag kann ich auf einem Cembalo nie das Tempo erreichen, das ich auf einem modernen Konzertflügel erreichen kann, ich kann aber das Tempo auch nicht so extrem zurücknehmen, denn der Cembalon klingt nicht so lange nach wie ein Klavierton. Bei den *Goldberg-Variationen* hat das Cembalo natürlich den Vorteil, dass durch seine zwei Manuale vieles viel problemloser zu realisieren ist als auf dem Klavier, auf dem durch das nötige Überkreuzen der Hände viele Passagen spieltechnisch extrem anspruchsvoll sind. Ich spiele aber Bach sehr gerne auf dem modernen Konzertflügel, bietet mir dieser doch eine große Palette an Farben, Ausdrucksmöglichkeiten und Nuancen, einen ganz anderen Gestaltungsraum als das Cembalo. Hinzukommt, dass seine Musik so universell ist, dass sie auch in anderen Versionen sehr gut funktioniert, von den *Goldberg-Variationen* gibt es zum Beispiel eine ausgezeichnete Bearbeitung für Streichtrio. Bach lässt uns sehr viel Spielraum. Bei Mozart, Beethoven, Schubert gibt es eine Interpretation, die heute mehr oder weniger Standard ist, man kann radikaler spielen, die Dynamik übertreiben, der Notentext ist aber in dieser Hinsicht sehr genau fixiert. Bei Bach ist das etwas anders. Ich kann die Aria aus den *Goldberg-Variationen* sehr, sehr langsam spielen – und sie funktioniert trotzdem.

*In der Wiener Staatsoper spielen Sie die Aria mit 30 Variationen nun nicht pur auf der Konzertbühne, sondern werden als Pianist den Tänzerinnen und Tänzern des Wiener Staatsballetts zum Partner.*

*Was hat Sie gereizt, diesem Projekt zuzusagen?*

wy Die *Goldberg-Variationen* sind ein großer Tanz.

Sie stehen im  $\frac{3}{4}$ -Takt, enthalten Tanzsätze wie die Sarabande, das Menuett, die Gigue, eine Polonaise – und es ist eine Musik voller Lebensfreude. Als die Anfrage für Heinz Spoerlis Ballettproduktion kam, habe ich mich sehr gefreut. Ich kannte einige seiner Werke bereits aus Zürich, wie seine Ballette zu den Cellosuiten von Bach – und war nun sehr gespannt, wie es ihm gelingt, diesem Mount Everest für Pianisten mit Bewegung zu begegnen, diese Musik zu visualisieren.

*Was macht das mit Ihrer Interpretation?*

wy Wir hatten in Wien intensive Proben und ich habe sehr schnell gemerkt, dass sich das Stück für mich durch die Choreographie verändert. Ich meine damit nicht nur, dass das Tempo für die Tänzerinnen und Tänzer natürlich stabil sein muss. Darüber wird immer viel gesprochen, aber es geht noch um ganz anderes: Zum Beispiel darum, dass der Tanz die Stille, aus der Musik ja auch besteht, mit Bewegung füllt, also den »Takt der Stille« zählt, was dieser eine andere Bedeutung, aber auch eine andere Ästhetik gibt. Die *Goldberg-Variationen* für den Tanz zu spielen, heißt für mich deshalb auch ein anderes Zeitgefühl zu bekommen. Auf dem Konzertpodium kann ich über diese Fragen selbst bestimmen und tue das aus einer Vorstellung heraus, die ich aus dem langen Nachdenken über diese Musik entwickelt habe, der sehr intimen, engen Beziehung zu einem solchen Meisterwerk, die man durch die Arbeit daran gewonnen hat. Jetzt aber bin ich Teil einer Compagnie und ich spiele die *Goldberg-Variationen*, wie wenn ich Kammermusik spiele. Es ist ein Dialog mit dem, was ich auf der Bühne sehe. Und was ich da sehe, sind nicht nur Menschen, die tanzen, sondern ich sehe Bachs Musik. Das ist eine sehr interessante Erfahrung. Für mich haben die *Goldberg-Variationen* sehr viel mit Zeit zu tun, mit einem bestimmten Menschenbild. Jede Variation ist wie ein neuer Tag. Man selbst ist immer man selbst, aber jeder Tag bringt etwas Neues. Und ganz am Ende kehrt Bach mit der Wiederholung der Aria wieder an den Anfang zurück. Es ist dieselbe Musik und doch eine völlig verwandelte durch all das, was man über die 30 Variationen erlebt hat. Es ist eine Reise durch ein ganzes Leben – und das sehe ich auch in Heinz Spoerlis Choreographie.

*Sie stammen aus Korea, sind als Jugendlicher in die USA übergewandert, um Ihr Klavierstudium in*

*Boston zu vervollkommen, sind dann Schüler von Karl-Heinz Kämmerling in Hannover geworden. Heute leben Sie in München. Wo fühlen Sie sich Zuhause?*

wy Ich muss zugeben, dass ich nicht in solchen Kategorien denke. Ich hatte nie Heimweh nach Korea, was nicht heißt, dass es mir nicht fehlt,

und der Komponistin Konstanzia Gourzi. Ein sehr großes Projekt ist meine Beschäftigung mit Franz Schubert. Ich habe im vergangenen November meine Einspielung aller seiner Klaviersonaten abgeschlossen, nun folgt u.a. ein Zyklus mit allen Sonaten in insgesamt acht Konzerten innerhalb von 14 Tagen in Taipeh.



Alexey Popov

Liudmila Konovalova, Marcos Menha

Elena Bottaro

*es ist meine Heimat. Aber ich bin der Musik so verbunden. Ich lebe als Pianist.*

#### *Was verbindet Sie mit Wien?*

wy Es ist für mich immer besonders, in Wien zu sein – nicht nur wegen der großen Musiktradition, sondern auch ganz persönlich, weil es für mich die erste Stadt war, als ich nach Europa kam – damals habe ich hier einen Meisterkurs bei Karl-Heinz Kämmerling besucht. Inzwischen habe ich auch mehrfach im Wiener Konzerthaus gespielt. Die *Goldberg-Variationen* nun in einer so umfangreichen Serie in einem Haus wie der Wiener Staatsoper aufzuführen, ist eine besondere Gelegenheit.

#### *Was sind Ihre weiteren Projekte?*

wy In Wien gestalte ich am 3. Mai im Konzerthaus zusammen mit dem Schauspieler Johannes Silberschneider das Mittagspausen-Konzert, ich habe einige Kammermusikprojekte u.a. mit Nils Mönkemeyer, mit dem ich sehr eng zusammenarbeite, aber auch mit Linus Roth, Julian Steckel

#### **GOLDBERG-VARIATIONEN**

*1. / 5. / 9. / 15. / 19. / 22. / 25. / 29. Mai 2023*

#### **TABULA RASA**

*Musik Arvo Pärt*

*Choreographie Ohad Naharin*

*Musikalische Leitung Christoph Koncz /*

*Jendrik Springer (29. Mai)*

*Violinen Yamen Saadi / Maxim Brilinsky (29. Mai) /*

*Raimund Lissy*

*Klavier Anna Buchenhorst*

#### **GOLDBERG-VARIATIONEN**

*Musik Johann Sebastian Bach*

*Choreographie Heinz Spoerli*

*Klavier William Youn*

*Wiener Staatsballett*

*Orchester der Wiener Staatsoper*

27/08 So

## IL GIARDINO ARMONICO ANNA PROHASKA

Matinee

11.00 Uhr · Auditorium

Giovanni Antonini · Flöte, Dirigent

Werke von:

HENRY PURCELL / CHRISTOPH GRAUPNER  
ANTONIO SARTORIO / MATTHEW LOCKE  
DANIELE CASTROVILLARI / GIUSEPPE SAMMARTINI  
JOHANN ADOLPH HASSE  
GEORG FRIEDRICH HÄNDEL / DARIO CASTELLO  
FRANCESCO CAVALLI / LUIGI ROSSI



© Marco Borggreve

31/08 Do

## CONCERTGEBOUWORKEST IVÁN FISCHER

Abendkonzert

19.00 Uhr · Wolkenturm

Michael Nagy · Bariton

Werke von:

JÖRG WIDMANN/GUSTAV MAHLER



© Marco Borggreve



Grafenegg  
Festival

20% Ermäßigung mit Kennwort: «STAATSOPER»  
(auch online buchbar)

# VERKLARUNG UND KLARHEIT

*Wege zu Francis Poulencs  
Dialogues des Carmélites*



Im März 1953 hatte Francis Poulenc von der Mailänder Scala den Auftrag erhalten, eine Oper nach Georges Bernanos' Theaterstück *Dialogues des Carmélites* zu schreiben. Am 31. August 1953 schrieb der Komponist an den befreundeten Sänger Stephane Audel: »Zwei Worte nur, denn Mère Marie versagt mir die geringste Ablenkung. Ich arbeite wie ein Verrückter, gehe nicht aus, sehe niemanden ... Ich schreibe eine Szene pro Woche. Ich kenne mich gar nicht wieder. Ich bin verrückt mit meinem Sujet, soweit, zu glauben, dass ich die Damen gekannt habe ...« Poulenc, der sich nach einem persönlichen Verlust dem Katholizismus zugewandt und eine Reihe geistlicher Werke komponiert hatte, hatte für seine erste (und, wie sich herausstellen sollte, einzige) abendfüllende Oper einen Stoff gefunden, der ihn uneingeschränkt fesselte und beanspruchte – so sehr, dass nach der erfolgreichen Premiere ein Sanatoriumsaufenthalt für den erschöpften Künstler nötig war. Den Schlüssel zur Faszination am Sujet um die sechzehn »Märtyrinnen von Compiègne« nennt Poulenc beiläufig in seinem Text *Die Geschichte meiner Oper* (erschienen 1957 zur Premiere der französischsprachigen Fassung), als er erwähnt, dass ihm Guido Valcarenghi, der Direktor des Verlagshauses Ricordi, die *Dialogues des Carmélites* als Grundlage für die Komposition einer Oper vorgeschlagen hatte, da er doch auf der Suche nach einem »mystischen Sujet« gewesen sei. Mit seinen *Dialogues* reihte sich Poulenc in die Reihe der Künstlerinnen und Künstler ein, die den historischen Stoff als Folie für die Auseinandersetzung mit dem Thema der individuellen Suche nach einer Verbindung zu Gott verwendeten.

## GESCHICHTE ALS FOLIE

Das historische Ereignis, das den Hintergrund für Dichtung und Komposition bildet, fand in der späten Phase der jakobinischen *Terreur* in Frankreich statt: Am 17. Juli 1794 wurden sechzehn Nonnen des Karmel von Compiègne nahe Paris auf der Guillotine hingerichtet. Die Anklage lautete auf konterrevolutionäre Versammlungen und Konspiration, im Detail auch auf die Unterstützung von ins Ausland geflohenen Priestern und fortgesetzter Unterstützung des bourbonischen Königshauses, dem der Karmelitinnenorden traditionell nahestand. Die Unbeschuhten Karmelitinnen in der Nachfolge Teresa von Ávilas, die 1562 das erste Kloster des Ordens gegründet hatte, zeichneten sich zu dieser Zeit durch eine rein kontemplative, ganz auf das Gebet und die »Fürbitte für die Kirche« ausgerichtete Lebensform aus. Der Karmel von Compiègne war 1641 gegründet worden. Seit Beginn der Revolution 1789 waren in Frankreich eine Reihe von Gesetzen und

Verordnungen erlassen worden, die die Religion und religiöse Gemeinschaften betrafen, in erster Linie die in Frankreich dominante katholische Kirche, die auch in enger Verbindung mit dem Königshaus stand. Dabei kann nicht von einer konsistenten säkularisierenden Linie gesprochen werden, sondern wie insgesamt in der Französischen Revolution konkurrierten verschiedene Positionen, die verschiedene Phasen dominierten. Bedeutende Ereignisse waren die Verstaatlichung der Kirchengüter zur Abwendung des Staatsbankrotts am 2. November 1789 und das Verbot der Ordensgeistlichkeit am 13. Februar 1790 (mit Ausnahme der Frauenklöster, die Schulen oder Krankenhäuser betrieben, was auf die Karmelitinnen nicht zutraf); am 12. Juli 1790 wurden in der Zivilverfassung des Klerus alle Geistlichen zu Staatsbeamten erklärt, um eine von Rom unabhängige Nationalkirche zu schaffen. Pfarrer und Bischöfe wurden in der Folge vom Volk gewählt (von den Départements- bzw. Gemeindemitgliedern) und mussten einen Eid auf die Verfassung leisten. Auf diese Phase des Versuches, eine Nationalkirche zu schaffen, folgte die jakobinische Entchristianisierungskampagne, in deren Zuge etwa allen Pariser Kirchen die Konfessionen entzogen und diese dem »Kult der Vernunft« geweiht wurden. Dieser atheistischen Bewegung stand der theistische »Kult des höchsten Wesens« gegenüber, den Maximilien Robespierre mit einem vielkritisierten »Fest des höchsten Wesens« zu etablieren versuchte. Nach Robespierres Sturz beschloss der Nationalkonvent am 18. September 1794 die endgültige Trennung von Kirche und Staat, womit der Kirchenkampf weitgehend endete, fast exakt zwei Monate nach der Hinrichtung der sechzehn Karmelitinnen von Compiègne. Die Namen der 16 sind überliefert, Details über die Monate vor der Hinrichtung und die Verurteilung nennt der Bericht von Soeur (in der Oper: Mère) Marie de l'Incarnation, der 1836 von Abbé Clement Villecourt herausgegeben wurde. Die Charakteristik der einzelnen Figuren aber, und vor allem: Die *Dialogues*, die Gespräche also, die das Fundament der Handlung und der Oper bilden, sind sämtlich fiktiv.

## DIE DICHTUNG DER »CARMÉLITES«

Der größte Teil dieser *Dialogues* basiert auf der Novelle *Die letzte am Schafott* der deutschen Schriftstellerin Gertrud von Le Fort. Der Titel *Dialogues des Carmélites* stammt von dem französischen Schriftsteller Georges Bernanos, der die Novelle zunächst als Filmszenario verarbeitet und einige eindrückliche Details hinzugefügt hatte. Bernanos wählte einen betont schllichten, deskriptiven Titel, der nicht treffender sein könnte. Die Dialoge, die Gespräche der Karmelitinnen sind es, in denen sich, schon bei Bernanos und dann,

musikalisch pointiert, bei Poulenc, die Unruhe im Kloster abbildet, die Notwendigkeit, Absprachen zu treffen, Annahmen zu überprüfen, zu diskutieren und zu verhandeln. Das vordringliche Thema in diesen Gesprächen, jenes, das den religiösen und theologischen Auseinandersetzungen letztlich zugrundeliegt, ist das der Todesangst. Gertrud von Le Fort, die Autorin von *Die Letzte am Schafott*, beschreibt in einem Text über Bernanos' Dramatisierung, wie sie dieses Thema an der Hauptfigur Blanche de la Force entworfen hatte (am Namen unschwer als Alter Ego der Autorin erkennbar): »Der Ausgangspunkt meiner eigenen Dichtung war nicht in erster Linie das Schicksal der sechzehn Karmeliterinnen von Compiègne, sondern die Gestalt der kleinen Blanche. Sie hat im historischen Sinn niemals gelebt, sondern empfing den Atem ihres zitternden Da-seins ausschließlich aus meinem eigenen Innern und kann niemals von dieser Herkunft gelöst werden. Geboren aus dem tiefen Grauen einer Zeit, die in Deutschland überschattet wurde von den vorauselenden Ahnungen kommender Geschicke, stieg diese Gestalt vor mir auf gleichsam als ›Verkörperung der Todesangst einer ganzen zu Ende gehenden Epoche‹. Die ›Todesangst einer ganzen zu Ende gehenden Epoche‹ ist ein Selbstzitat, das nicht ganz einfach zu durchdringen ist. In *Die Letzte am Schafott* erklärt der Briefautor, der die Geschichte der Karmelitinnen erzählt, Revolutionen seien ihrem Wesen nach der »Ausbruch der Todesangst einer zu Ende gehenden Epoche.« *Die Letzte am Schafott* erschien 1932, im selben Jahr, in dem die NSDAP die Wahl zum Reichstag gewann. Von Le Fort, die während der Zeit des Nationalsozialismus im Allgäu lebte und weiter Erzählungen zu religiösen Themen publizierte, beschreibt ihre Protagonistin demnach – im Verhältnis zur zitierten Textstelle der Novelle etwas irreführend – als die gewissermaßen personifizierte Schockstarre am Ende der Weimarer Republik. Dabei denkt die Autorin allerdings eher nicht zeitgeschichtlich; ihr Gegenstand ist der »Sieg der Gnade über die Todesangst«, den sie an ihrer Protagonistin verhandelt. Im weitesten Sinne könnte man sagen, dass die Geschichte der jungen Blanche eine der Suche nach innerem Frieden ist, ein Thema, das Gertrud von Le Fort ebenso wie Georges Bernanos aus religiöser und theologischer Sicht faszinierte; im Fall des todkranken Bernanos kam noch eine persönliche Betroffenheit dazu, die in der Ausgestaltung der Sterbeszene der alten Priorin des Karmel ihren Ausdruck findet, den auch Francis Poulenc in seiner Oper eindrucksvoll gestalten sollte.

#### POULENC'S ERNST UND FREUDE

Der Komponist Francis Poulenc wurde vom französischen Musikkritiker Claude Rostand mit der

wunderbaren Doppelbezeichnung »Moine et voyou« – »Mönch und Strolch« geadelt. Was damit gemeint ist, lässt sich auch musikalisch beantworten. Poulenc, der in seinen frühen Jahren der »Groupe des six« zugerechnet wurde, jungen Komponisten, zu denen unter anderen Arthur Honegger und Darius Milhaud zählten, begeisterte sich für Chansons, Music Halls, Revuen und Cafés-Concerts. Die frühen Kompositionen des Autodidakten lassen Spuren dieser populären Vorlieben erkennen – ebenso wie den Einfluss Erik Saties, dem Poulenc sein Erstlingswerk widmete, die *Rhapsodie nègre*. Dem lebensfrohen Liedkomponisten, der viele Texte von Guillaume Apollinaire und Paul Éluard vertonte, steht der katholische Komponist geistlicher Werke aber nicht entgegen – »moine« und »voyou« sind vielmehr zwei einander eng verwandte Seiten des Künstlers. Vielleicht in ähnlicher Weise, wie der bekannte Homosexuelle Poulenc an die Violinistin Hélène Jourdan-Morhange schrieb, er sei »in meinem Glauben ebenso ernsthaft wie in meiner Pariser Sexualität«. Und so klingt aus Poulencs erstem Liedzyklus *Le Bestiaire où Collège d'Orphée* (1919) auf Texte von Apollinaire ebenso viel Ernsthaftigkeit und Freude wie aus seinem *Gloria* von 1959.

Für die *Dialogues des Carmélites* beschreibt Poulenc im erwähnten Text *Die Geschichte meiner Oper* ein Erlebnis, das eine erstaunliche Ähnlichkeit zur zweifelhaften Anekdote Giuseppe Verdis aufweist, wonach das zufällig just an der Stelle von »Va, pensiero« aufgeschlagene *Nabucco*-Libretto die Entscheidung zur Fortsetzung der Komponistenlaufbahn des Meisters besiegt haben soll. Im Fall Poulencs sind es die ersten Worte der todkranken Priorin, an der er – auf gut Glück – das Buch aufschlägt, von dem er inhaltlich auch schon überzeugt ist, ohne noch sicher zu sein, ob es sich zur Komposition eignen wird. Auf einen Schlag findet der Komponist die Vokallinie, und die Entscheidung zur Komposition der Oper ist gefallen. Tatsächlich sind die *Dialogues des Carmélites* eine ausgesprochene Gesangsoper geworden, und das dedizierte Komponieren für die Stimmen, um das sich der passionierte Liedkomponist Poulenc so bemüht hatte, erwies sich als Stoff und Libretto ausgesprochen angemessen und hat wohl auch zum großen Erfolg der Oper beigetragen. Poulenc ordnete, wie er wiederum in der *Geschichte meiner Oper* beschreibt, den fünf weiblichen Hauptrollen zur Orientierung fünf große Frauenpartien der Opernliteratur zu: Amneris, Kundry, Desdemona, Thaïs und Zerlina. Von diesen Stimmvorstellungen ausgehend kreierte er die Charaktere der Mère Marie, Madame de Croissy, Madame Lidoine, Blanche und Constance mit je individueller rhythmischer Diktion und Melodik und ließ sie miteinander in die titelgebenden *Dialogues* treten. Die Lebendigkeit

des Werks verdankt sich auch der ausgeprägten Arbeit mit wiederkehrenden Motiven, die das Seelenleben der Figuren musikalisch ausgestalten: So finden sich etwa mit den Themen »peur« »anxiété« und »crainte« gleich drei verschiedene Schattierungen des zentralen Topos der Angst. Die auffällige thematische Arbeit fügt sich in eine Partitur nicht nur der Stimmen, sondern auch der Stimmungen, die Poulenc für die jeweiligen Stücksituationen maßschneiderte, wobei er sich auch als bemerkenswerter Improvisationskünstler auszeichnete: Nach der erfolgreichen Uraufführung in Mailand zeigte sich bei den Vorbereitungen der Uraufführung der französischen Fassung, dass die Dimensionen der Pariser Bühne zahlreiche Umbaupausen nötig machen würden. Poulenc komponierte eilig neun kurze instrumentale Präludien nach, die das Werk in seiner heutigen Gestalt mit ihren jeweils sehr unterschiedlichen Stimmungen eigentlich bereichern. Effektvoller Höhepunkt der Oper ist das Finale, das die Karmelitinnen bei ihrem Gang auf das Schafott zeigt: Das *Salve Regina* wird angestimmt, und mit jedem Fallen der Guillotine (das Poulenc in der Partitur jeweils exakt mit einem Pfeil markiert hat) fällt eine Stimme weg, bis als letzte Blanche alleine singt. Ganz leise endet die Oper dann, und dabei ausnehmend eindringlich: Im pianissimo der Streicher lässt Poulenc noch einmal das Thema des »Apaisement« erklingen, der Beruhigung oder auch Befriedung, das schon früh im Werk den Weg Blanches zur inneren Ruhe im Karmel andeutet. Die Klarheit der Komposition scheint den Weg der Verklärung vorzugeben. Aber in keiner der genannten Verarbeitungen der Geschichte der Blanche de la Force und der Märtyrerinnen von Compiègne bleibt so viel Spielraum für die Interpretation gerade dieses entscheidenden Moments wie in Francis Poulencs bemerkenswerter Komposition.

---

## ZUM INHALT

Während im April 1789 in Paris die Reveillon-Unruhen den Beginn der Französischen Revolution ankündigen, verkündet die junge Blanche de la Force ihrem Vater, dem Marquis, einen nachhaltigen Entschluss: Sie möchte in den Orden der Karmelitinnen von Compiègne eintreten. Dort erhofft sich die junge Frau, die seit ihrer Kindheit von unerklärlichen Ängsten geplagt ist, Erleichterung und Klarheit. Im Kloster erlebt Blanche, die den Ordensnahmen Sœur Blanche de l'Agonie du Christ (Schwester Blanche von der Todesangst Christi) wählt, den Todeskampf der sterbenden Priorin Madame de Croissy aus nächster Nähe mit und wird von der jungen Novizin Sœur Constanze de St.-Denis mit der Vision beunruhigt, dass sie beide jung

und am selben Tag sterben würden. Die neue Priorin, die bürgerliche Madame Lidoine, schwört die Karmelitinnen in Zeiten der beginnenden *Terreur* auf das Gebet ein und warnt vor eitler Sehnsucht nach dem Martyrium. Als Madame Lidoine nach Paris gerufen wird, veranlasst die Novizenmeisterin Mère Marie de l'Incarnation eine Abstimmung, die die Schwestern zum Martyrium verpflichtet. Blanche ist dem Druck und ihrer Angst nicht mehr gewachsen und flüchtet sich in das Haus ihres inzwischen hingerichteten Vaters, wo sie als Magd der neuen Besitzer lebt. Nach dem Verbot der Orden werden die Karmelitinnen zunächst zu Bürgerinnen erklärt, dann aber wegen konterrevolutionärer Konspiration zum Tod verurteilt. Die Priorin geht als erste auf das Schafott, während Mère Marie, die zum Zeitpunkt der Verhaftung nicht im Kloster war, dem angestrebten Märtyrertod entgeht. Als die Nonnen, das *Salve Regina* singend, auf das Schafott gehen, erscheint Blanche in der Menge. Sie stimmt in den Gesang ein und betritt als Letzte das Schafott.

## ZUR WERKGESCHICHTE

Die Uraufführungsproduktion (26. Jänner 1957, in italienischer Sprache) dirigierte Nino Sanzogno, die Blanche sang Virginia Zeani. Die Uraufführung der französischen Fassung am 21. Juni 1957 in Paris dirigierte Pierre Chervaux, Denise Duval sang (auf Poulencs Wunsch) die Blanche. Die Uraufführungsproduktion in der Regie von Margarethe Wallmann wurde zum internationalen Erfolg und in zahlreiche Häuser übernommen. Auch in die Wiener Staatsoper, wo das Werk am 14. Februar 1959 erstmals aufgeführt wurde (in deutscher Sprache, Dirigent: Heinrich Hollreiser, Blanche: Irmgard Seefried). Die Produktion wurde 20 Mal gespielt, letztmalig am 24. April 1964. Das war zugleich die bislang letzte Aufführung von *Dialogues des Carmélites* an der Wiener Staatsoper. Die Neuproduktion ist demnach zugleich die Erstaufführung der französischsprachigen Fassung am Haus.

---

## DIALOGUES DES CARMÉLITES

21. / 24. / 27. / 30. Mai / 2. Juni 2023

*Musikalische Leitung* Bertrand de Billy

*Inszenierung* Magdalena Fuchsberger

*Bühne* Monika Biegler *Kostüme* Valentin Köhler

*Video* Aron Kitzig *Licht* Rudolf Fischer

*Mit* Nicole Car / Bernard Richter / Michaela Schuster /

Maria Motolygina / Eve-Maud Hubeaux / Michael

Kraus / Maria Nazarova / Monika Bohinec /

Alma Neuhaus / Thomas Ebenstein / Andrea

Giovannini / Jusung Gabriel Park / Jack Lee /

Clemens Unterreiner

# DER WEG IST DIE KATHARSIS

Bertrand de Billy ist der Wiener Staatsoper seit mehr als einem Vierteljahrhundert – beziehungsweise durch fast 250 Vorstellungen – eng verbunden. Ihn, den großen Anwalt der Musik Francis Poulencs mit der musikalischen Leitung der Neuproduktion von dessen *Dialogues des Carmélites* zu betrauen, lag somit auf der Hand. Nach einer der ersten Orchesterproben für die bevorstehende Premiere sprach er mit Andreas Láng über dieses besondere Werk, das seit rund 60 Jahren im Repertoire der Hauses gefehlt hat und hier überhaupt zum ersten Mal auf Französisch gebracht wird.

*Zum Aufwärmen vielleicht ein kurzer Überblick: An welchen Bühnen haben Sie die Dialogues des Carmélites schon dirigiert?*

BERTRAND DE BILLY Da gab es tatsächlich einige: Zunächst im Theater an der Wien mit dem ORF Radiosymphonieorchester – von dieser Produktion Robert Carsens existiert sogar eine Einspielung. Der Erfolg war so groß, dass es einige Jahre später zu einer nicht geplanten Wiederaufnahme kam. Meine zweite Auseinandersetzung fand dann an der Bayerischen Staatsoper statt, die aber leider von den ungerechtfertigten Angriffen gegen die wunderbare Regie Dmitri Tcherniakovs etwas überschattet war. Gerade eben, also im Jänner, leitete ich eine von John Dexter inszenierte Aufführungsserie an der New Yorker Met – und jetzt folgt endlich die Wiener Staatsoper. Ich weiß nicht, wie ich es ausdrücken soll, aber es gibt Werke, von denen fühlt man sich von Anfang an magnetisch angezogen und bei mir ist dies mit den *Dialogues des Carmélites* der Fall. Das Stück, das ich als Poulencs musikalisches Testament anssehe, lässt mich einfach nicht mehr los, ich bin sogar überzeugt, eine lebenslange Beziehung mit ihm eingegangen zu sein. So hoffe ich zumindest, da diese Partitur mir jedes Mal neue Facetten ihres Reichtums offenbart.



Bertrand de Billy

*Dieser Reichtum zeigt sich auch daran, dass sich das Stück keinem Genre ausschließlich zuordnen lässt.*

BB Absolut. Es erlaubt die unterschiedlichsten Zugänge und kann auch das Publikum auf vielerlei Weise abholen. *Dialogues des Carmélites* ist keinesfalls nur eine politische, nur eine historische, nur eine psychologische oder religiöse Oper. Gerade die faszinierende Rätselhaftigkeit des zentralen Charakters der Blanche, mit der sich Poulenc bekanntlich ebenso identifizierte, wie Gustave Flaubert mit der Madame Bovary, unterstreicht die Komplexität der Oper überdeutlich. Daher gibt es meines Erachtens nichts Verkehrteres, als zu versuchen, diese junge Frau auf analytische Weise zu dechiffrieren. Man kann ihr Leben begleiten, man kann ihrem Denken, ihren Gefühlen nachspüren, dennoch wird sie einen immer neu überraschen. Aber auch die übrigen Figuren enthüllen ihr Inneres nur peu à peu und ebenfalls nie vollständig. Sehr oft wird das Wesentliche, die Wahrheit gar nicht ausgesprochen, sondern nur vom Orchester erzählt, manchmal sind es nur ein, zwei Takte, ein angerissenes Motiv, das uns in die Tiefe der Seelen blicken lässt. Gelegentlich kann ein wunderschönes, innig-süßes Aufwallen im bewussten Kontrapunkt zum Drohenden, zum Traurigen, zum Schrecklichen stehen, das hereinzubrechen droht – einem verzweifelten Versuch gleich, das Dunkle übertönen zu wollen, gegen das die Sängerinnen anzusingen haben. Schon der fröhliche Beginn der Oper, dieses fast operettenhaft-persiflierende Giocoso scheint die sich anbahrende Tragödie zu negieren, die sich dann mit dem plötzlichen, ersten orchestralen Guillotine-Schlag in Takt 10 umso brutaler und unbarmherziger Raum verschafft.

*Damit wird gleich zu Beginn die finale Katharsis, auf die das Publikum mit Spannung wartet, antizipiert.*

BB Die manchmal schon inflationäre Verwendung des Wortes Katharsis ist hier in der Tat angebracht! Alle im Zuschauerraum werden das Opernhaus um 22 Uhr, nach der Vorstellung, als andere Menschen verlassen, als sie es um 19 Uhr betreten haben – so viel ist sicher. Es wäre aber schade, wenn man nur dem Schluss entgegenfieberte. Die regelmäßigen Ruhepunkte davor, die vielen berührenden kleinen Sequenzen, die wunderschönen kammermusikalischen Passagen, kurzum: der gesamte dramaturgische Verlauf dieser *Dialoge* sollte vom Publikum bewusst

erlebt werden, damit es emotional der letzten dramatischen Viertelstunde entgegenreifen kann. Umso mehr, als das Todesmarschthema des Schlusses von Beginn an immer wieder auftaucht, respektive angedeutet wird. Es ist somit im Unterbewusstsein stets präsent, ehe es am Ende der Oper als Hauptthema in den Vordergrund tritt.

*Die Herausforderung für die Interpreten besteht also darin, den unabänderlichen Weg zum Schaft in seiner Bedeutungstiefe erlebbar zu machen?*

BB Richtig, genau da liegt die Herausforderung. Das Stück ist in seinem Aufbau nämlich recht heikel, und zwar insofern, als es allen Beteiligten gleichermaßen auferlegt ist, die vielen kleinen, kostbaren Momente, die jeweils wichtige Facetten, aufzeigen, unter einen Bogen zu bringen. Die *Carmélites* sind nicht durchkomponiert, leben auch von den essenziellen, sinnerfüllten Pausen – wir haben ja im wahrsten Sinn des Wortes Dialoge vor uns. Wenn man die Seele dieser Oper aus den Augen verliert, zersplittet das Ganze in viele Einzelteile.

*Wie sieht es mit der Instrumentierung aus, auf welche Besonderheiten kann das Publikum diesbezüglich achten?*

BB Von der Orchestrierung her passiert auf den ersten Blick nichts Revolutionäres, Poulenc bringt keine neuen Instrumente ins Spiel, aber er entwickelt Klangbildungen, die einzigartig und fantastisch sind, bis hin zur Bitonalität. Manches Mal findet er sogar zu einer Art Geräuschmusik, die das Drohen und die Schrecken der Revolution unmittelbar veranschaulichen. Auf der anderen Seite arbeitet Poulenc zum Beispiel mit traditionellen Zuordnungen von Instrumenten – so symbolisiert etwa das Englischhorn die Sehnsucht, das Blech imitiert Orgelklänge usw.

*Aber den neuesten stilistischen Strömungen der damaligen Zeit – die Oper entstand in den 1950er-Jahren – versagte sich Poulenc bewusst.*

BB Ich finde, dass man geniale Komponisten, Maler, Schriftsteller, aber auch Interpretinnen und Interpreten nicht zuletzt auch an ihrer Unverwechselbarkeit augenblicklich erkennt. Poulenc besaß einen solch ganz eindeutigen Personalstil. Was nicht heißt, dass er nicht augenzwinkernd Anleihen in der Musikgeschichte genommen hat: manchmal blitzt Puccinis *Tosca* durch, dann Wagners *Tristan*, Johann Sebastian Bach, Verdi, Gregorianik oder Gershwin und

natürlich Debussy, Ravel – Poulenc hatte keine Angst davor, Einflüsse zuzugeben. Es gibt in den *Carmélites* sogar Querverbindungen zu seinem eigenen Schaffen: Poulencs ungefähr zur gleichen Zeit entstandene Flötensonate finden wir etwa in Ansätzen im Zusammenhang mit der neuen Priorin des Klosters, Madame Lidoine,

Aufführungsortes – in den *Carmélites* doch an einigen Schrauben drehen. Sprich: Darauf achten, dass die Sänger nicht schonungslos vom Orchesterklang zugeschüttet werden. Und so wird manchmal aus einem Fortissimo beispielsweise ein Mezzoforte oder aus einem Mezzoforte ein Piano.

## »Die manchmal schon inflationäre Verwendung des Wortes Katharsis ist hier in der Tat angebracht!«

wieder. Die Zwölftontechnik, die Serielle Musik hat Poulenc hingegen tatsächlich weniger interessiert.

*Wie präzise und konkret sind Poulencs Angaben in der Partitur?*

BB Jeder Dirigent, der sich anschickt, die *Carmélites* aufzuführen, muss sich zunächst durch die verschiedenen Fassungen durcharbeiten und vor allem die von den Verlagen immer noch nicht eliminierten Fehler heraussieben. Das nur nebenbei – es handelt sich hier um eine notwendige Basisarbeit, leider. Doch nun zur Frage, die tatsächlich bei dieser Partitur äußerst wichtig ist: Poulenc war sehr genau in seinen Angaben, doch bedürfen diese immer wieder der sanften Korrektur durch den Dirigenten, vor allem wenn es um Tempovorschriften und dynamische Bezeichnungen geht. Den von Poulenc stammenden Metronomzahlen folge ich beispielsweise stellenweise ganz vorsätzlich nicht. Warum? Weil die auf Georges Bernanos' fußende poetische Sprache des Librettos den eigentlichen Fluss der Musik vorgibt. Nun haben wir uns von der ursprünglichen, damals üblichen pathetischen Deklamation à la Sarah Bernhardt, die diesen Metronomangaben zugrunde liegt, mittlerweile weit entfernt. Das Sprachtempo hat sich verschnellert und das bedingt die Beschleunigung des Gesangstempos. Der zweite Aspekt betrifft, wie gesagt, die Dynamik. Poulenc hat zwar nicht viel für das Musiktheater geschrieben, dafür aber viel Konzertliteratur für befreundete Sänger. Mit der menschlichen Stimme kannte er sich also gut aus, weniger bewandert war er in Hinblick auf die Balance Orchestergraben-Bühne. Ohne an der Instrumentierung etwas zu verändern, muss der Dirigent – abhängig von der jeweiligen Akustik des

*Sie sind bekannt dafür, traditionelle Striche in Partituren nur in wirklich einleuchtenden Fällen zu akzeptieren. Immer wieder hört man bei Ihnen aufregende kleine Passagen, die im üblichen Aufführungsalltag meist geopfert werden. Wie sieht es hier bei den Carmélites aus?*

BB Sie werden lachen, aber wir werden tatsächlich eine Passage bringen, die selbst ich noch nie zuvor gemacht habe. Es handelt sich um eine kleine Sprechszene, einen Dialog dreier Passanten – zweier Damen und eines Herrn –, die essenzielle Aspekte über die emotionale Situation der zum Tod verurteilten Nonnen bringt und nur an dieser Stelle eine Erwähnung findet. Ich bin der Regisseurin Magdalena Fuchsberger daher sehr dankbar, dass ihr diese Stelle ebenfalls am Herzen liegt. Darüber hinaus bringen wir auch noch jene zusätzlichen Zwischenspiele, die Poulenc für die Pariser Erstaufführung nachgereicht hat. Mit anderen Worten: Ja, das Publikum hat die Möglichkeit, dieses Meisterwerk an der Wiener Staatsoper in ihrer vollständigen Gestalt zu erleben – ganz so, wie es vom Komponisten gedacht war.

### DIALOGUES DES CARMÉLITES

21. / 24. / 27. / 30. Mai / 2. Juni 2023

*Musikalische Leitung Bertrand de Billy*

*Inszenierung Magdalena Fuchsberger*

*Bühne Monika Biegler*

*Kostüme Valentin Köhler*

*Video Aron Kitzig*

*Licht Rudolf Fischer*

*Mit Nicole Car / Bernard Richter / Michaela Schuster /*

*Maria Motolygina / Eve-Maud Hubeaux / Michael*

*Kraus / Maria Nazarova / Monika Bohinec /*

*Alma Neuhaus / Thomas Ebenstein / Andrea*

*Giovannini / Jusung Gabriel Park / Jack Lee /*

*Clemens Unterreiner*

WIENER  
STAATSOPERA



Alle PREMIEREN,  
das GANZE REPERTOIRE.  
Tickets ab 2. Mai buchen!

# DIE NEUE SPIELZEIT 2023 2024

Generalsponsoren  
der Wiener Staatsoper



WIENER-STAATSOPERA.AT

*»Eine der  
interessantesten  
Charaktere  
des Opern-  
repertoires«*



Gerade eben hat die australische Sopranistin Nicole Car gemeinsam mit ihrem Ehemann Etienne Dupuis eine erfolgreiche *Eugen Onegin*-Serie an der Wiener Staatsoper gesungen – sie selbst war schon bei der Premiere 2020 die Tatjana und sang auch die Marguerite in *Faust*. Nun wird sie am 21. Mai zum dritten Mal in einer Staatsopernneuproduktion die zentrale Hauptpartie verkörpern – diesmal die Blanche in Poulencs *Dialogues des Carmélites*.

*Was hat es mit der Angst der Blanche auf sich? Ist ihr Eintritt ins Kloster der Karmelitinnen als Flucht zu verstehen, als Therapie oder als Suche nach dem Weg zur Wahrheit?*

NC Ich denke, alles und nichts davon. Sie hat unbeschreibliche Angst vor dem Tod, vor dem Leben, vor allem und vor jedem. Somit ist das Kloster sicherlich ein Ort der Zuflucht für Blanche. Zugleich ist sie voller Hoffnung, dass sie einen Weg finden wird, ebendiese Ängste zu überwinden. Dass ihr die Kirche helfen wird, dass die Karmelitinnen ihr helfen werden, dass die anderen Frauen ihr helfen werden. Es ist schon interessant: Da wächst eine junge Frau ohne jeden weiblichen Einfluss auf – ihre Mutter starb bereits kurz nach Blanches Geburt – und dann kommt sie mit einem Mal in diese Gruppe von Frauen mit ihren so unterschiedlichen Lebenserfahrungen. Wahrscheinlich hofft sie tatsächlich, im Kloster, in dieser Gemeinschaft eine Form der Wahrheit zu finden.

*Aber könnte Blanche mit einem einzelnen Menschen eine Beziehung, eine Ehe eingehen? Oder wäre das bei ihr undenkbar?*

NC Nein, das glaube ich nicht. Sie ist so unausgeglichen – man muss sich nur die gegensätzlichen Facetten ihrer Persönlichkeit ansehen. Nein, eine Beziehung wäre eine Katastrophe... für sie und für den anderen.

*Warum entwickelt Blanche so eine Panik, als Constance vorschlägt, ihr Leben Gott für die sterbende Priorin anzubieten?*

NC Weil Blanches wesentlichste Angst eben jene vor dem Sterben ist. Ihre Urangst. Die Angst vor dem Unbekannten. Das ist heute, das war zu allen Zeiten, bei vielen Menschen nicht anders: Was passiert danach? Interessant im vorliegenden Fall ist aber, dass diese Angst im unmittelbaren Umfeld der Religion so ein Thema wird – schließlich sind es gerade Religionen, die uns vermitteln, dass es ein Leben nach dem Tod gibt und dass der Tod nur einen Durchgang darstellt.

Ihre Mitschwester Constance beispielsweise glaubt fest an dieses Weiterleben, alle Nonnen glauben daran. Nur Blanche hat Angst vor dem Ungewissen.

*Zunächst flieht Blanche, aber am Ende eilt sie freiwillig auf das Schafott: Wie kommt es zu ihrer endgültigen Entscheidung, doch den Opfertod zu sterben? Reift diese Entscheidung Stück für Stück in ihr heran? Was gibt den Ausschlag? Der Tod des Vaters? Eine besondere Erkenntnis? Glaubt sie, dass der Tod weniger furchtbar ist als das Leben?*

NC Nein, am Ende erkennt sie, dass der Tod ein Teil des Lebens ist. Sie ringt sich nach und nach zu dieser Erkenntnis durch. Der Tod ihres Vaters, sein Gang zur Guillotine erschüttert sie natürlich bis ins Mark, ebenso der Tod der alten Priorin Croissy. Dabei zu sein, wenn jemand anderer vor den eigenen Augen vergeht, macht einfach etwas mit dem Betreffenden. Und so akzeptiert sie schließlich, auch wenn sie weiterhin gegen ihre Angst vor dem Tod ankämpfen muss, dass dieser ein Teil des Lebenskreislaufes ist. Und letztlich ist es für sie wichtiger, mit ihren Mitschwestern zusammen sein zu dürfen, als alleine zu überleben. Außerdem dürfen wir eines nicht vergessen: Es ist Revolution, Blanche weiß, dass ihre Tage angezählt sind, dass es für sie früher oder später ohnehin keinen anderen Ausweg gibt als den Tod. Also will sie zu ihren eigenen Bedingungen gehen.

*Aber glaubt sie wenigstens zum Schluss, dass etwas nach dem Tod kommt?*

NC Das weiß ich noch nicht. Es bleiben so viele unbeantwortete Fragen, wenn es um Blanche geht. Das macht sie ja zu einer der interessantesten Figuren im Repertoire. Es ist unmöglich zu dem Punkt zu gelangen, an dem man sagt: Aha! Das hat Blanche definitiv gedacht oder gewollt. Ich würde es jedenfalls gerne hoffen, dass sie an ein Jenseits glaubt, dass sie glaubt, mit ihrer Familie, ihrer Schwestergemeinschaft wiedervereinigt zu werden.

*Das Kloster ist somit eine Art Familie für sie?*

NC Absolut.

*Welche der Mitschwestern hat den größten Einfluss auf sie und warum?*

NC Gleich mehrere von ihnen und das aus unterschiedlichen Gründen. Zunächst Constance, sowohl im positiven wie im negativen Sinn: Sie ist sehr geerdet und lenkt den Blick, wenn alle aufgelöst den Halt zu verlieren drohen, zurück auf unmittelbare praktische Fragen. Zugleich ist Blanche diese Energie, dieses Wesen der Constance sehr fremd und unbegreiflich. Ohne Zweifel fühlt sie sich eher zur alten Croissy hingezogen, die eine Art Mutterersatz für sie darstellt. Ambivalent ist das Verhältnis hingegen zu Mère Marie: Deren Strenge, Härte und Art zu denken Blanche gleichermaßen anzieht und abstoßt. Alles in allem glaube ich, dass Blanche sich wünscht, einer oder mehreren dieser Mitschwestern zu ähneln, da sie über ihre eigene Person so sehr im Unbewussten ist.

*Was unterscheidet ihren mehr oder weniger freiwilligen Opfertod von einem Selbstmord?*

NC Was ist der Unterschied zwischen Märtyrertum und Selbstmord? Nun, es gibt keinen großen Unterschied, außer, dass man sein Leben im ersten Fall für eine größere Sache opfert. Ich glaube, dieses spezielle Martyrium der Blanche zeichnet aus, dass sie nicht in den Tod geht, um dem Leben zu entkommen. Sie tut es, um nach einem anderen Leben zu suchen.

*Papst Pius X. hat alle Karmelitinnen dieses Klosters, die damals in den Tod gegangen sind, seliggesprochen – damit befinden sie sich auf einer Vorstufe zur Heiligkeit. Ist Blanche eine Heilige?*

NC Nein. Aber ich glaube nicht, dass es überhaupt Heilige gibt, die wirklich heilig sind. Jeder Mensch ist fehlbar und selbst der heiligste Heilige hat seine Schwächen. Andererseits macht uns Menschen gerade das so liebenswert: Dass wir trotz unserer Fehler auch Großartiges zu leisten imstande sind. Ich bewundere diese Karmelitinnen, die offensichtlich sehr fest an ihre Sache glauben. Und was sie durchmachen mussten, ist schrecklich, furchtbar! Dennoch: Entweder es gibt keinen einzigen Heiligen oder lauter Heilige. (lacht)

*Haben Sie sonst schon etwas von Poulenc gesungen?*

NC Nein. Und das bereue ich wirklich... obwohl, es stimmt nicht ganz: Einige seiner Lieder standen

schon auf meinen Programmen. Die Musik ist jedenfalls wunderbar! Ich liebe jeden Moment, jeden Takt dieser Oper. Alles ist vom Komponisten gut durchdacht, jedes Wort wird durch die Musik so unvergleichlich ausgedrückt, dass man den Text eigentlich gar nicht verstehen muss, um den Sinn einer Passage trotzdem zu erfassen.

*Wie sängerfreundlich ist Poulenc? Merkt man, dass er von Stimmen eine Ahnung hat?*

NC Auf jeden Fall. Hätten Sie mir diese Frage allerdings vor sechs Monaten gestellt, hätte ich sie wahrscheinlich verneint. Es braucht einfach Zeit, um in seine Musiksprache hineinzufinden. Hinsichtlich der Tessitura und des Melodieverlaufs ist meine Partie geradezu ein Vergnügen. Was aber schwieriger ist – offenbar ging Poulenc davon aus, dass Sängerinnen und Sänger sehr klug sind – dass wir an vielen Stellen durch unsere Melodien gewissermaßen die Harmonien vorwegnehmen, die im Orchester erst verspätet einsetzen. Wir haben also nicht das Schema Bellini, Donizetti und Verdi vor uns, bei dem das Umtata-Umtata im Orchester die Harmonie vorgibt, sondern die umgekehrte Situation. Die einzelnen Töne der Gesangslinien scheinen aus dem Nichts zu kommen. Natürlich gibt es in der Zeitgenössischen Musik Herausforderungen die weit über diese Schwierigkeit hinausgehen, aber auch die eben beschriebenen in den *Carmélites* sind schon nicht ganz einfach.

*Und wie lange dauerte es, dieses Werk einzustudieren?*

NC Wie immer hat man natürlich nie so viel Zeit, wie man möchte. Aber in den vergangenen vier, fünf Monaten konnte ich mich sehr intensiv mit der Partie beschäftigen. Dennoch ist selbst jetzt in der Probenphase der Klavierauszug immer in Reichweite. Wenn ich plötzlich eine Unsicherheit verspüre – und das kommt noch regelmäßig vor – wird sofort nachgelesen. Dass ich mit der französischen Sprache vertraut bin, hilft mir natürlich. Andererseits wirkt die Wortwahl manchmal recht archaisch, man würde oft gar nicht annehmen, dass das Libretto im 20. Jahrhundert entstanden ist. Es braucht also seine Zeit, um sagen zu können: Ich beherrsche die Partie. Aber ein paar Wochen haben wir ja bis zur Premiere noch vor uns. (lacht)

DIALOGUES DES CARMÉLITES

21. / 24. / 27. / 30. Mai / 2. Juni 2023

Besetzung siehe S. 21

# DEBÜTS



Maria Motolygina



Andrei Popov



Maria Agresta



Ketevan Papava

## HAUSDEBÜTS

### DIALOGUES DES CARMÉLITES 21. MAI 2023

Maria Motolygina → *Madame Lidoine*

### LADY MACBETH VON MZENSK

28. Mai 2023  
Andrei Popov → *Sinowi*

## ROLLENDEBÜTS

### TOSCA 12. MAI 2023

Giampaolo Bisanti → *Musikalische Leitung*  
Maria Agresta → *Tosca*  
Stephano Park\* → *Schließer*

### DON PASQUALE 17. MAI 2023

Francesco Lanzillotta → *Musikalische Leitung*  
Josh Lovell → *Ernesto*  
Michael Arivony → *Malatesta*  
Brenda Rae → *Norina*  
Jack Lee\* → *Notar*

### GOLDBERG-VARIATIONEN 19. MAI 2023

**GOLDBERG-VARIATIONEN**  
Ioanna Avraam, Kiyoka Hashimoto,  
Ketevan Papava, Aleksandra Liashenko,  
Natalya Butchko → *Solistinnen*

Masayu Kimoto, Francesco Costa, Arne  
Vandervelde, Tomoaki Nakanome, Zsolt  
Török, Giorgio Fourés, Igor Milos →  
*Solisten*

### DIALOGUES DES CARMÉLITES 21. MAI 2023

Bertrand de Billy → *Musikalische Leitung*  
Nicole Car → *Blanche*  
Bernard Richter → *Chevalier*  
Michaela Schuster → *Madame de Croissy*  
Eve-Maud Hubeaux → *Mutter Marie*  
Michael Kraus → *Marquis de la Force*  
Maria Nazarova → *Schwester Constance*  
Monika Bohinec → *Mutter Jeanne*  
Alma Neuhaus\* → *Schwester Mathilde*  
Thomas Ebenstein → *Beichtvater*  
Andrea Giovannini → *1. Kommissar*  
Jusung Gabriel Park\* → *2. Kommissar*  
Jack Lee\* → *Offizier*  
Clemens Unterreiner → *Kerkemeister*

### LADY MACBETH VON MZENSK 28. MAI 2023

Alexander Soddy → *Musikalische Leitung*  
Günther Groissböck → *Boris Ismailow*  
Aušrinė Stundytė → *Katerina*  
Dmitry Golovnin → *Sergej*  
Thomas Ebenstein → *Der Schäbige*  
Evgeny Solodovnikov → *Pope*  
Attila Mokus → *Polizeichef*  
Carlos Osuna → *Lehrer*  
Maria Barakova → *Sonjetka*  
Jenni Hietala\* → *Zwangsarbeiterin*

### GOLDBERG-VARIATIONEN 29. MAI 2023

**TABULA RASA**  
Jendrik Springer → *Musikalische Leitung*  
Maxim Brilinsky → *Violine*

*Bilder* Lelya Martian (Motolygina) /  
Anton Ovcharov (Popov) / Elisa Rinaldi (Agresta) /  
Andreas Jakwerth (Papava)

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

\* Mitglied des Opernstudios  
**Operndebüts/Ballettdebüts**

# UNGLEICHE MÜTTER

*Maria Motolygina und Eve-Maud Hubaux  
sing in Dialogues des Carmélites die Antagonistinnen  
Madame Lidoine und Mère Marie*

Das zentrale Thema, das *Dialogues des Carmélites* verhandelt, ist die Todesangst. Ein zweites Thema, das die Karmelitinnen intensiv diskutieren, steht mit diesem ersten in Zusammenhang: Das des Martyriums. Die christliche Religion basiert auf dem Gedanken des stellvertretenden Todes Christi am Kreuz. In *Dialogues des Carmélites* wird dieser stellvertretende Tod aus heutiger Sicht in schockierend offener Weise besprochen: Die Karmelitinnen scheinen das Martyrium, den Tod für ihren Glauben, beinahe ebenso selbstverständlich zu den Aufgaben ihres Ordens zu zählen wie das Gebet.

Die theologische Diskussion, die in Francis Poulencs Oper einen nicht unbedeutenden Raum einnimmt, dreht sich um die Frage, wie die Rolle der Märtyrerin zu interpretieren ist. Im Stück wird diese Frage als Antagonismus zwischen zwei Figuren ausgetragen, die die Gemeinschaft der Karmelitinnen von Compiègne prägen: Zwischen Mère Marie de l'Incarnation, der Novizenmeisterin und Vizepriorin, und Madame Lidoine (Mère Marie de St. Augustin), die der verstorbenen Madame de Croissy (Mère Marie de Jesus) als Priorin nachfolgt. Die beiden Frauen haben historische Vorbilder; ihre Charakterzüge und ihre Interessen sind aber vollständig der Dichtung von Gertrud von le Fort und Georges Bernanos entsprungen. Sie entwerfen Mère Marie und Madame Lidoine bewusst als Gegensatzpaar, als zwei Frauen mit unterschiedlichen Hintergründen, die zum Teil auch erklären, warum sie ihre Sendung und ihre Aufgaben so gegensätzlich

begreifen. Mère Marie de l'Incarnation ist – im Stück wie als historische Person – die uneheliche Tochter von Louis François de Bourbon, prince de Conti. In Gertrud von Le Forts Novelle begreift sie es als ihre Sendung, »die Sünden des Hofes zu sühnen«, und tritt deshalb in den Karmel ein. Francis Poulenc lässt Interpretationsspielraum, in seinen *Dialogues* wird die Herkunft der Schwestern nur teilweise erklärt. Was wir in der Handlung erfahren, ist, dass Mère Marie als die feurigste Advokatin des Martyriums auftritt. Madame Lidoine dagegen, die neue Priorin, mahnt, dass eine derartige Entscheidung allein Gott fallen könnte.

Wie ist eine aktive Entscheidung für das Martyrium in einer so strenggläubigen Gemeinschaft wie der der Karmelitinnen denkbar, ohne zugleich das christliche Verbot des Selbstmordes zu verletzen? Mère Marie organisiert in Abwesenheit der neuen Priorin eine Abstimmung darüber, ob die Schwestern sich durch einen Schwur zum Martyrium verpflichten sollen. Das könnte bedeuten, dass sie an ihrem Leben als religiöse Gemeinschaft festhalten, obwohl dieses mittlerweile verboten ist und tödlich sein könnte; vielleicht aber auch, dass sie eine Möglichkeit zur Flucht vor dem Schafott nicht wahrnehmen. Eine streng religiöse Ordensschwester – wie Madame Lidoine – muss davon ausgehen, dass alles von Gott kommt, also auch die Fluchtmöglichkeit. Der Schwur, den die Schwestern unter Anleitung Mère Maries leisten, ist demnach eine Eigenmächtigkeit, die Madame Lidoine ablehnt. Und die zugleich

die Schwestern einem Druck aussetzt, den die neue, bürgerliche Priorin ihnen wohl gerne erspart hätte.

Eve-Maud Hubeaux, die die Mère Marie in der Neuproduktion an der Staatsoper verkörpert, findet den Charakter der Vizepriorin deutlich vielschichtiger, als er zunächst scheinen mag. »Man könnte es sich einfach machen und sie als bösartig oder machtversessen zeichnen. Aber es ist interessanter,

die den Erfolg der Oper beim Publikum erklären. »Die Fragen, die in dem Stück verhandelt werden, stehen in einem historischen Kontext und vor einem religiösen Hintergrund, aber der Inhalt ist universell, es geht um philosophische Fragen, die sich nicht auf eine bestimmte religiöse Konfession beschränken.« Nichtsdestoweniger glaubt die Sängerin an die tiefe Religiosität ihrer Figur, weist aber darauf hin, dass es gerade



Maria Motolygina

sie als den komplexen Charakter zu sehen, der sie tatsächlich ist, mit all den Problemen, die ihre Herkunft als illegitimes Mitglied der Königsfamilie mit sich bringt.«

Für Eve-Maud Hubeaux stecken vor allem aktuelle Bezüge in Poulencs Oper wie auch in der Figur der Mère Marie. Das beginnt mit ihrem enormen Engagement im Karmel, für das Hubeaux gesellschaftliche Ursachen findet: »Die Geschichte der Obsession Mère Maries mit dem Martyrium ist auch die Geschichte einer intelligenten Frau mit Potenzial, die in der Männerwelt ihrer Zeit keinen legitimen Ort einnehmen konnte. Als Frau seinen Ort zu finden ist auch in unserer heutigen liberalen Gesellschaft eine Herausforderung; wenn wir aber auf den nächsten Kontinent schauen, wo Frauen noch immer viel weniger Freiheit haben, sehen wir, dass das Thema global gesehen absolut aktuell und universell ist.«

Generell sind es für die Sängerin die aktuellen und bis heute aktuell gebliebenen Fragen in dem Stück,



Eve-Maud Hubeaux

die besondere Art dieser Religiosität ist, die auch zum Konflikt zwischen ihr und der neuen Priorin führt: »Es ist eine Religiosität, die in gewisser Weise heidnische Züge oder Züge einer archaischeren Form des Christentums trägt. Sie gehört einem Orden an, der sich vollkommen dem Gebet verschrieben hat, aber sucht selbst ständig nach Möglichkeiten, etwas aktiv zu entscheiden oder zu bewegen. Das gilt auch für das Martyrium.« Auch hier stellt sich für die Sängerin der Bezug zur Gegenwart her: »Die Entscheidung für das Martyrium mag für uns persönlich schwer vorstellbar sein – gleichzeitig existiert die Entscheidung des Sterbens für den Glauben ganz aktuell. Es erscheint vielleicht etwas merkwürdig, aber ich habe mir zur Vorbereitung auf die Rolle auch Bekennerschreiben islamistischer Terroristen angesehen, die sich selbst als Märtyrer bezeichnen. Der Zusammenhang ist ein anderer, aber mir ging es darum, mich mit der Psychologie von Menschen zu beschäftigen, die für ihren Glauben sterben wollen. Das ist ein sehr aktueller

Bezug, der mich interessiert hat.« Für die Darstellung auf der Bühne ergeben sich im Lauf der Proben noch verschiedene Möglichkeiten. »Fest steht, dass es eine sehr harte Person sein wird. Die Weise, in der sie die Schwestern zum Schwur über das Martyrium drängt, macht sie zu einem unsympathischen Charakter. Aber es wird auch meine Aufgabe sein, sie interessant und mehrdimensional zu gestalten. Dafür gibt es die Partitur – die Zweifel, das Scheitern, all das steht im Stück in den Brüchen in den Harmonien, den dynamischen Wechseln. Man muss einfach Vertrauen in das Material haben und sich davon leiten lassen.«

Auch über Madame Lidoine finden sich Informationen in der Novelle von Gertrud von Le Fort: Sie ist dort die Tochter eines Viehhändlers, ihre Wahl ist auch politisch begründet, das wird explizit gemacht. In den *Dialogues des Carmélites* wird die Bodenständigkeit und Lebensnähe dieser Nonne durch ihre Antrittsrede charakterisiert, in der sie einfach spricht und anschauliche Metaphern verwendet. In dieser Figur verbinden sich Frömmigkeit und Verantwortungsgefühl: Zum einen ist Gottes Wille unbedingt zu akzeptieren (auch hier stellt sich die interessante Frage, woran man ihn in der extremen Situation einer Karmelitin des Jahres 1794 erkennen kann); zum anderen übernimmt sie Verantwortung für die Gemeinschaft und steht ihren Schwestern bzw. Töchtern bis zum Ende bei. Obwohl sie den Schwur selbst nicht geleistet hat, geht sie mit den anderen Karmelitinnen ins Gefängnis und betritt als erste das Schafott. Interessant scheint die Überlegung, ob sie anders gehandelt hätte, wäre der Schwur (den sie, wie sie sagt, »auf sich« nimmt) nicht geleistet worden. Womöglich hätte sie die Karmelitinnen anders beraten als Mère Marie?

Für Maria Motolygina, die an der Wiener Staatsoper die Madame Lidoine singt, ist es die erste Erfahrung mit der Musik von Francis Poulenc. »Für mich geht es in dieser Oper um die Stärke der Seele«, sagt sie. »Jeder Mensch hat Ängste, aber es ist etwas Besonderes, diese Angst auch zu konfrontieren, wie Blanche das in der Oper tut.« Motolygina sieht auch ihre Figur, die eigentlich stark erscheinende Madame Lidoine, mit Angst konfrontiert: »Die Todesangst betrifft natürlich auch sie. Aber es ist auch schwer für sie, zum ersten Mal eine so große Verantwortung zu tragen, wie sie sie für die Karmelitinnen hat. In meiner Vorstellung hat sie Angst davor, falsche Entscheidungen zu treffen, und dieser Druck lastet auch sehr schwer auf ihr. Als eine Person, die aus einfacheren Verhältnissen kommt als viele der anderen Schwestern und natürlich auch als Mère Marie, bringt sie eine gewisse Hypothek in ihre neue, exponierte Stellung

mit. Ich denke, dass man trotz ihres verantwortungsbewussten Auftretens auch merken sollte, dass sie in einer Situation ist, die sie sehr herausfordert und teilweise auch erschöpft.«

Für die Darstellung auf der Bühne sieht Maria Motolygina die Arbeit mit dem Körper als zentral an. »Gerade der Konflikt zwischen Madame Lidoine und Mère Marie muss an vielen Stellen körperlich zum Ausdruck kommen und so für das Publikum spürbar werden. Aber auch, dass sie selbst Angst hat, muss sichtbar werden.« Ein lebendiges, unverkrampftes Spiel, so Motolygina, ist dabei auch eine Unterstützung für die Stimme: »Der Körper hilft beim Singen. Manchmal ist auch körperliche Anspannung notwendig, aber generell versuche ich, mit der Musik, mit dem Gesang zu spielen, und das bedeutet ein Spiel, bei dem der Körper locker ist.« Was die Stimme betrifft, so interessiert Motolygina auch die Parallele, die Francis Poulenc selbst zwischen seiner Madame Lidoine und Verdis Desdemona gezogen hat. »Beide wissen, dass sie sterben werden, und beide zeigen Emotionalität, aber auch Stärke angesichts dieses Schicksals.« Für ihre Stimme sei die Partie perfekt, erklärt Motolygina. Schwierig sind vor allem die Stellen, an denen Francois Poulenc dem Publikum die Botschaft der Figur vermitteln wollte: »In ihrer ersten Arie [der Antrittsrede, Anm.] singt sie teilweise über längere Strecken nur auf einer Note. Hier ist es besonders wichtig, verständlich und präzise zu sein, weil das die Stellen sind, an denen sich ihre Gedanken vermitteln.«

Schon am Beginn der Proben ist deutlich zu spüren, wie tief beide Sängerinnen bereits in ihre Rollen und in den Kosmos von Francis Poulenecs *Dialogues des Carmélites* eingetaucht sind. Die Begegnung der beiden ungleichen ›Mütter‹ auf der Bühne der Wiener Staatsoper verspricht Spannung.

## DIALOGUES DES CARMÉLITES

21. / 24. / 27. / 30. Mai / 2. Juni 2023

*Musikalische Leitung Bertrand de Billy*

*Inszenierung Magdalena Fuchsberger*

*Bühne Monika Biegler*

*Kostüme Valentin Köhler*

*Video Aron Kitzig*

*Licht Rudolf Fischer*

*Mit Nicole Car / Bernard Richter / Michaela Schuster /*

*Maria Motolygina / Eve-Maud Hubeaux / Michael*

*Kraus / Maria Nazarova / Monika Bohinec /*

*Alma Neuhaus / Thomas Ebenstein / Andrea*

*Giovannini / Jusung Gabriel Park / Jack Lee /*

*Clemens Unterreiner*



# ALLES - NUR KEINE STARALLÜREN

## DER NEUE LEXUS RX PLUG-IN HYBRID

Mit modernster Antriebstechnologie, exzellenter Umweltbilanz und überragenden Fahrleistungen brilliert unser neuer Luxus-SUV schon vor der Generalprobe. Sein unverwechselbares Design sorgt für einen überzeugenden Auftritt, und sein Antrieb liefert herausragende Performances ab. Erleben Sie den künftigen Star jetzt schon live. **Mehr entdecken auf [lexus.at/suv](http://lexus.at/suv)**



LEXUS WIEN NORD | KEUSCH | DAS AUTOHAUS | Lorenz-Müller-Gasse 7-11 | 1200 Wien  
LEXUS WIEN SÜD | KANDL | DAS AUTOHAUS | Breitenleer Str. 33 | 1220 Wien

Lexus RX 450h+: Gesamtsystemleistung 227 kW (309 PS). Normverbrauch kombiniert: 1,1 l/100 km, CO<sub>2</sub>-Emissionen kombiniert: 25 g/km und 17,7–17,5 kWh Stromverbrauch/100 km, elektrische Reichweite (EAER kombiniert) 67–68 km, elektrische Reichweite (EAER city) 87–90 km. Abbildung zeigt Symbolfoto.

# *Die Musiktheater-Regisseurin*

# MAGDALENA FUCHSBERGER

Sergio Morabito, Chefdramaturg der Wiener Staatsoper, hat die Arbeit der Regisseurin Magdalena Fuchsberger über mehrere Jahre hinweg verfolgt.

Wir veröffentlichen hier eine Reihe von Aufführungsberichten,  
die in zeitlicher Folge entstanden sind.



Hier un im Folgenden: Szenenbilder von *A Midsummer Night's Dream* (Stadttheater Gießen)

## »SIMON BOCCANEGRA« AM THEATER HAGEN

Die junge österreichische Regisseurin Magdalena Fuchsberger macht derzeit an kleineren und kleinsten Bühnen mit mutigen, dabei handwerklich perfekt gearbeiteten Inszenierungen auf sich aufmerksam (ich hatte 2018 Gelegenheit, ihren klugen *Don Pasquale* im kleinsten Stadttheater Deutschlands in Neustrelitz zu

sehen). Nun also *Boccanegra* in dem von Budgetkürzungen in seiner Existenz in Frage gestellten Theater Hagen, dem es gleichwohl gelungen ist, eine wackere Sängerriege aufzustellen. Nicht unerwähnt sei, dass ich am 2. Mai 2019 die letzte Vorstellung einer über ein halbes Jahr gestreckten Serie von zehn Vorstellungen sah, mit z.T. monatelangen »Liegezeiten« und ohne Proben dazwischen. Aber Fuchsbergers Engagement,



Fantasie und Überzeugungskraft hat die Sänger nicht losgelassen, das war ganz deutlich zu spüren.

Fuchsberger erzählt das Stück als universelle Parabel auf patriarchale Gewaltstrukturen. Die Drehbühne wird zum Machtlabyrinth, das uns mit den vom Stück obsessiv variierten traumatischen Situationen immer wieder neu und immer wieder anders konfrontiert. Maria trägt nicht nur den Namen ihrer verstorbenen Mutter, sie ist deren Wiedergängerin, und ein Marien-Andachtsbild ist es, das zu ihrer Identifikation durch den Vater führt. Als einzige Frau in dieser ausschließlich von Männern bestimmten und handelnden Welt wird sie zum Symbol der Utopie. Maria, das wiedergefundene Kind des Meeres, inspiriert und befähigt Boccanegra allererst zu seiner Friedens-Vision, die er im Finale des 1. Aktes entwirft. Das große »Pace«-Concertato wird mit einfachsten theatralischen Mitteln zum magischen Moment: Der video-animierte Meeres-Wellenschlag, den wir bisher nur durch eine Luke in der Täfelung erblicken konnten, wird auf die gesamte Bühnenfläche projiziert, und der herausgeleuchtete Boccanegra scheint wie vom Kamm der Woge getragen: »... e vo gridando pace, e vo gridando amor!«. Ein Moment des utopischen Transzendierens, ohne den keine Verdi-Aufführung dem Komponisten gerecht wird – in Hagen war er zu erleben.

Fuchsberger hat den Mut zu Brüchen und entgeht so den Fallstricken vereinheitlichender narrativer und psychologisierender Lesarten. Ihr gelingt es, jede Situation neu anzusetzen, diese aus sich selbst heraus zu erzählen und die jeweils stimmige theatralische Übersetzung zu finden. Darin ist sie dann sehr subtil, etwa wenn sie den Small Talk, der das einander Erkennen von Vater und Tochter anbahnt (»Dinne, perchè in quest'eremo«) als erotischen Flirt zeigt.

Genau durch diese Kraft, Dinge auch unverbunden nebeneinander stehen zu lassen, gewinnt Fuchsbergers Aufführung eine – bei diesem Stück ja

alles andere als selbstverständliche – Stringenz und Kohärenz, die nicht mehr bieder erklären und bebilligen muss, weil Stück und Partitur von innen heraus verstanden sind. Ihre von außen gesehen größte Kühnheit, nämlich nicht mit dem Prolog zu beginnen, sondern mit dem dritten, dem Schlussakt, löst sich ganz unspektakulär ein: Nach der Versöhnung der beiden Todfeinde Fiesco und Boccanegra und dem Tod des jüngeren, erfahren wir in einer Rückblende, was vierundzwanzig Jahre zuvor, in der Nacht vor der Wahl Boccanegras zum Dogen von Genua geschah.

#### »GERADE SEIN UND MENSCH WERDEN: SOPHIE SCHOLL« AM THEATER HEIDELBERG

Am 10. Oktober 2021 konnte ich eine Aufführung dieser Kreation erleben: Ein von Karola Obermüller komponiertes und in Zusammenarbeit mit der Dramaturgin Ulrike Schumann entwickeltes Stück über die 1943 nach einer Flugblattaktion in der Uni München zweiundzwanzigjährig hingerichtete Widerstandskämpferin. Äußerer Anlass, Sophie Scholls Geschichte ins Heute zurückzuholen, ist ihr hundertster Geburtstag, als Rahmung benutzen die Autorinnen das von Gesinnungsgenossen bejubelte Statement einer »Querdenkerin«, die sich aufgrund ihres aktiven Protests gegen die Corona-Maßnahmen »wie Sophie Scholl« zu fühlen vermeinte. Dieser Vorfall führt eine junge Frau von heute dazu, sich mit der historischen Gestalt zu befassen, in deren Rolle sie dann auch schlüpft. Historische Materialien – Briefe und Tagebuchaufzeichnungen, Zeitgenossenberichte, Gerichtsakten – werden geschickt collagiert. Die Prägung durch das Elternhaus, den freigeistigen, liberalen Vater und die gläubige Mutter, wird ebenso deutlich wie die Entwicklung der zunächst HJ- und BDM-begeisterten Geschwister Scholl zu bewusst denkenden und dann auch furchtlos handelnden Menschen.

Die Komposition nutzt als wichtige thematische Materialien Schuberts Forellenquintett (über das Sophie Scholl in einem Brief schreibt), das Volkslied »Die Gedanken sind frei« (dessen Melodie die historische Sophie Scholl auf der Blockflöte für ihren wegen regimekritischer Äußerungen inhaftierten Vater an der Gefängnismauer spielte), sowie Luthers »Märtyrerchoral« (als Reminiszenz an das christlich-protestantische Milieu der Mutter, einer ehemaligen Diakonisse). Auch auf textlicher Ebene gibt es einen mit der Mutter verknüpften »Cantus firmus«: die alttestamentarische Episode einer unbeugsamen Mutter, die ihre Kinder an den Tyrannen verliert. Darüber hinaus gibt es in der freitonalen, auch Geräuschklänge integrierenden Partitur Anklänge an

den im Nationalsozialismus verpönten Swing. Die Komponistin hat die jeweiligen stimmlichen Vorzüge des Ensembles zu nutzen gewusst, alle fühlen sich vokal ebenso wie szenisch spürbar wohl und agieren entsprechend befreit und engagiert.

Karola Obermüller hat für ein Kammerorchester komponiert, dessen Aufstellung in die Bühnenkonstruktion, die den Orchestergraben überbaut, integriert wurde. Monika Biegler (die auch die Kostüme schuf) hat Versatzstücke des bürgerlichen Heims der Familie Scholl aufeinander gestapelt, der so geschaffene Bühnen-Turm wird von einem Gipfelkreuz gekrönt und

## »SUOR ANGELICA« / URAUFLÜHRUNG »A ROOM OF ONE'S OWN«, THEATER HAGEN

Beeindruckend, was diesem kleinen Stadttheater am 14. Mai 2022 gelingt: die veritable Uraufführung einer am Haus entwickelten Auftragskomposition in sinnvoller dramaturgischer Koppelung mit einem Puccini-Einakter, beides auf gleich hohem orkestralen, vokalen und szenischen Niveau. Intendant Francis Hüser hat aus Virginia Woolfs gleichnamigem Essay mit Geschick und Leichtigkeit ein dreiteiliges Szenarium extrahiert, indem zunächst »die drei Marys«

das Postulat der materiellen Unabhängigkeit der Frau diskutieren, dann mit einem Hochschul-Professor anhand des erfundenen Schicksals von Shakespeares Schwester Judith die Frage erörtern, ob Shakespeares Werke auch von einer Frau hätten geschrieben werden können, und schließlich das Konzept der Androgynität entwerfen, als Voraussetzung eines jeden befreiten künstlerischen Schaffens. Gerahmt werden die drei kurzen Akte durch die in Text und Musik zitierte schottische Ballade *The Four Marys* über die (fiktive) Hinrichtung der Lady Mary Hamilton, einer königlichen Mätresse, die zur Kindsmörderin wurde.

Die 1985 im finnischen Teil



kann bei den Gebirgsausflügen der Familie entsprechend »beklebtet« werden; ganz unaufwendig werden weitere Spielräume markiert, z.B. die Gefängniszelle durch eine Kellerleuchte. Ein rechteckiger, aufrecht in den Bühnenraum gehängter Video-Bildschirm dient dazu, das »Heute« einzufangen.

»Ich hatte eine grandiose Zeit dort mit einem Hammerensemble!« schreibt mir die Regisseurin, und in der Tat: Alle sind mit Leichtigkeit, Hingabe und großem Körpereinsatz bei der Sache. Nächstens steht für die junge Österreicherin wieder Hagen an (wo sie ihren vielbeachteten *Simon Boccanegra* realisierte), mit einer Kombination von Puccinis *Suor Angelica* und einer Uraufführung. Man sollte sie im Auge behalten.

Lapplands geborene Komponistin Outi Tarkiainen hat eine handwerklich souveräne Partitur geschaffen, die bei allem unprätentiösem Wohlklang ihrer traditionell eingesetzten Klangmittel erstaunlicherweise niemals anbiedernd, geschweige denn effekthascherisch, sondern in ihrer Luzidität der Transparenz von Woolfs Gedanken- und Phantasieräumen angemessen wirkt. Magdalena Fuchsberger und ihr Team haben im Umgang mit den sehr begrenzten Ressourcen des Hauses einen erstaunlichen Grad szenischer Perfektion erreicht. Die Ausstattung von Monika Biegler, Aron Kitzigs Video-Projektionen, vor allem auch das magische Licht von Martin Gehrke schaffen eine geschliffene szenische Optik, die in ihrer programmatischen Abwendung von allem Trashigen etwas »aus der Zeit

gefallen« wirken könnte. Dass dieser Konservatismus aber zukunftsweisende Aspekte aufweist, bewies dann vor allem der zweite Teil des Abends, die Uraufführung. Der *Angelica*-Einakter hingegen wurde aufgrund seiner dramaturgischen Verknüpfung mit dem Auftragswerk vielleicht ein Stück weit verfehlt. Die Nebeneinanderstellung von Kloster – als Ort des Einschlusses von Frauen – und Woolf'schem »Oxfordbridge« – als Ort des Ausschlusses von Frauen – ist bestechend, aber sie hat dazu geführt, dass die *Suor Angelica* als im doppelten Wortsinn »hermetische« Reminiszenz an die Internierung von Frauen im Patriarchat, in einem stilisierten Klosterhof traditionell, ja geradezu historistisch inszeniert wurde. Alle Besonderheiten von Fuchsberger Personenführung sind auch unter den Nonnenkutten, in die das ausgezeichnete Frauenensemble gewandet ist, noch spürbar, aber ausgreifen können sie erst im zweiten Teil, in dem alle Darsteller, auch der außerordentlich engagiert, ja virtuos agierende zwanzigköpfige Chor des Theaters Hagen, in eine befreite szenische Präsenz geführt sind. Nun könnte man sagen: Genau das war die Absicht – nur: die Herausforderung, den Puccini von innen heraus szenisch zu verwandeln und ihn damit der Herrschaft patriarchaler Lesarten zu entziehen (statt diese implizit zu bestätigen) wurde versäumt. Das ästhetische Fragezeichen, das der erste Teil hinterlässt, wurde im zweiten freilich aufgelöst: Die emporgefahrenen Klostermauern geben den Blick auf einen blauen Meeres-Horizont frei, mit ihm werden nach der schwarz-weißen Strenge des Puccini-Einakters weitere Farbakzente gesetzt, die drei Marys sind als Woolf'sche Alter Egos in die Farben von Gisèle Freuds Porträtfotografien der Autorin gewandet, alle Frauen, auch Shakespeares Schwester und die Damen des Chores haben nasse Haare, sicher ein Hinweis auf den Selbstmord der Autorin: Mit Steinen in den Manteltaschen stürzte sich die gute Schwimmerin 1941 in den Fluss vor ihrem Landhaus. Bewundernswert mit welchem Witz und welcher spielerischen Sinnlichkeit die szenische Auflösung des »Opern-Essays« gelingt, wie etwa die Woolf'sche Metapher über die Bergung eines »Gedanken-Fischleins« zu einem brillanten Spiel mit einem schillernden Fisch führt, den eine der drei Marys aus ihrer Aktentasche zieht, und der sich dann im Chor zu einem Fisch-Gedanken-Schwarm vervielfacht.

### **BRITTENS »SOMMERNACHTSTRAUM« IM STADTTHEATER GIESSEN**

Bereits in der Klavierhauptprobe am 6. Februar 2023 kündigte sich ein kleines großes Theaterwunder an: Was Fuchsberger im Verein mit ihrer Bühnen- und

Kostümbildnerin Monika Biegler hier geschaffen hat, zeugt von höchstem Stil- und Fingerspitzengefühl: eine wahrhaft traumwandlerisch gewährte Balance zwischen Abstraktion und Konkretion, stupendem Form- und inhaltlichem Feingefühl, Verzauberung und Verfremdung, Rätselhaftigkeit und zutiefst humarer Bodenhaftung. Hier folgt der ausführliche Premierenbericht vom 11. Februar: Fuchsberger und Biegler haben die Bühne des Stadttheaters Gießen als magischen Raum »ausgespart«: Wenn sich der Eiserne hebt – nachdem sich zu Brittens eröffnenden Streichergrissandi an seiner Tür bereits ein weißes Kaninchen hatte blicken lassen – senkt sich ein schwarzer Fransenvorhang aus dem Schnürboden und begrenzt das Geviert der Bühne. Er reicht seitlich nicht ganz an den Portalrahmen heran, man sieht also die Schar der Elfen, die hinter ihm aufgereiht ist, im Anschnitt, und man sieht auch weiterhin alle auftretenden Akteure stets »wie durchs Unterholz« sich nähern. Die Fransen des Vorhangs können auf die unterschiedlichste Art und Weise gerafft werden, sie stellen eine zugleich spinnwebhaft-fragile wie bedeutungsvolle Schleuse dar, in der sich die Akteure freilich auch verfangen können. An außerhalb des Spielfeldes gestaffelten Gassen sind vertikale »Licht-Ampeln« angebracht, die – einem ebenso schlichten wie raffinierten Beleuchtungskonzept gemäß – unsere Wahrnehmung des anthrazitfarbenen »Nichtraums« immer wieder verzaubern. Die Bühne selbst ist und bleibt leer. Nur gelegentlich rieselt ein sparsamer Goldstaub von oben herab oder eine kleine Dusche aus Seifenblasen (immer, wenn den Akteuren der Saft von Oberons Wunderblume in die Augen geträufelt wird), ganz am Ende ein sanfter Konfettiregen, der angesichts der klug-sparsamen Dosierung aller Mittel zum Ereignis wird. Oder es schwebt ein Stein herab und verharrt auf halber Bühnenhöhe, um wieder zu entschwinden. Weiters spielen fünf schwarze Liegesäcke eine Rolle, deren erster vom Kaninchen für Oberon hereingezogen wird, die andern vier aus dem Schnürboden fallen, wenn Puck am Ende des 2. Aktes den Spuk enden lässt und die vier abgekämpft-übermüdeten Athener – wie auch Titania und ihren Esel – in Schlaf versenkt. Die Handwerker führen für ihre Probe im Athenerwald noch unterschiedliche Klappstuhl-Modelle mit sich, auf denen im 3. Akt das herrschaftliche Publikum Platz nimmt. Damit sind schon fast alle materiellen Koordinaten von Fuchsbergers Spiel aufgezählt, doch halt: Es gibt noch einen Neonschriftzug, ἄγιον, der wie ein Himmelskörper das Geschehen bescheint (das griechische Wort bedeutet »heilig« und »unrein/verfehlt«). Monika Biegler schließt jede naturalistisch-illustrative Reminiszenz an einen Wald aus, kreiert stattdessen eine

hermetische »zweite Natur«, die in unserer Fantasie die »erste Natur« des Athener Walds erschafft. Und ja: natürlich ist es die Souveränität, mit der Fuchsberger mit Bieglers Bühnenelementen ebenso wie mit ihren Akteuren und last but not least mit Brittens Partitur im eigentlichen Wortsinne geistreich musiziert, die das Ereignis schafft.

Oberon und Titania treten mit ihrer Elfenschar zunächst in schwarz-elegant-legerer Künstler-Auftrittskleidung auf, später sind sie in paillettenbesetzte Anzüge gewandet, die von Ferne an Eiskunstlaufroben erinnern. Die beiden Liebespaare erscheinen im Seidenhemd unter grünen Unisex-Hosenanzügen, alle tragen auch die gleichen blau-grün schimmenden Absatzschuhe und die gleiche rotbraun-flatternde Haarmähne. Dass Puck mit seinen Liebestropfen den Falschen verarztet, ist nachvollziehbar, die »Athener Tracht« ganz offenkundig kein Alleinstellungsmerkmal. Die Liebesschwüre, die Rivalitäts- und Eifersuchtskämpfe werden durch diese Kostümsetzung wunderbar konterkariert und auf den je eigenen Narzissmus der Verliebten zurückgeführt, der – wir wissen es seit Freud – seinem Spiegelbild ambivalent verhaftet bleibt und sein jeweils Begehrtes oder Verworfenes wahllos projiziert (*άγιον!*). Verblüffender Weise können wir die Klone aber sehr wohl unterscheiden, denn Körper und Physiognomie der Darsteller treten durch ihre Uniformierung nur umso deutlicher hervor. Die Devise der Verliebten scheint zu lauten: »No sex, please, we are British!« Das Quartett kultiviert statt physischer Annäherung lieber seine blasiert-preziöse Liebesdiktion, ohne dass die Regie sie zur Karikatur werden lässt, ohne je die zugrundeliegenden Nöte der Figuren zu verraten. Überhaupt begeistert, wie Fuchsberger, anders als es heute fast schon selbstverständlich scheint, ihre Ideen nie zu Tode reitet, nie »noch komischer« werden, noch heftiger »aufdrehen«, noch einen blöden Lacher setzen will, sondern ihr innerer Kompass bleibt »connected« mit den Figuren, versteht und erzählt sie in jedem Moment von innen heraus. Mit welchem Geschmack und Witz ist das Sich-Verfehlen von Bottom (mit Esels-Ohrn-Kappe und -Gemächt) und Titania erzählt: Leider gelingt kein synchroner Orgasmus, so dass die aphrodisierte Titania selber Hand anlegt, als Bottom schon wieder eingeschlafen ist.

Britten hat den Puck als Schauspielerrolle angelegt. Bei Fuchsberger irrlichtert nun sein Wesen durch alle Figuren hindurch, er kann überall und nirgends sein, mal ist er ein Lüftchen, das im Fransenvorhang spielt, mal meinen wir, ihn im – mit tänzerischer Präzision geführten – weißen Kaninchen zu identifizieren, aber nein, seine Stimme kommt von anderswo, und tatsächlich ist sie auf alle Akteure verteilt, die

die Repliken teils auf der Bühne, teils von außen über Mikro einsprechen, in Verbindung mit raffiniert gesetzten Lichteffekten (alle Gewerke, der ganze Apparat von der Tonabteilung bis zum Licht arbeiten mit großer Präzision).

Einziges Fragezeichen, oder richtiger Luxusproblem meinerseits: Hätte man nicht doch besser die Pause *nach* dem 2. Akt setzen sollen, statt *im* 2. Akt nach dem Entschlummern von Titania und Zettel/Bottom? Der Grund ist klar, man wollte eine »Überlänge« des 1. Teils vermeiden (und Britten ist sicher von zwei Pausen ausgegangen, die man zu Recht auf eine reduzieren wollte). Aber der Spannungsbogen des 2. Aktes könnte ohne den vorzeitigen Unterbruch noch stärker wirken und würde über die Dauer tragen, scheint mir.

Der 3. Akt umfasst fast nur noch die »Most Lamantable Comedy«, und Fuchsberger/Biegler bieten hierfür nochmals eine ganz eigene Ästhetik auf. Während der Ouvertüre zu diesem »Theater auf dem Theater« hat der bis dato noch nicht eingesetzte rote Samtvorhang des Gießener Hauses seinen großen Auftritt. Als er sich wieder öffnet, ist auf der Bühne ein niedriges Podest entstanden, das von der Handwerkertruppe noch rasch mit einer Bordüre und Blumenschmuck versehen wird. Das Handwerkerensemble hat seit seinem ersten Auftritt durch den Zuschauerraum einen gewissen Realismus in die Hermetik der Veranstaltung getragen, die sechs Figuren sind liebevoll geführt, man folgt jedem einzelnen gern und zugleich verbinden sich die Einzelparcs zu stimmigen Gesamtsituationen. Bei aller Freude ihrer Darbietung an Travestie und Outriertheit geht die Poesie des Abends auch im Rüpelspiel nicht verloren und wird womöglich noch gesteigert.

Man müsste jeden einzelnen Mitwirkenden namentlich würdigen, stellvertretend für das wunderbare Ensemble sei das unter seinem GMD Andreas Schüller strukturiert, tänzerisch pointiert und klangfarblich transparent agierende Orchester genannt, das den Schlussjubel des ausverkauften Hauses ebenfalls von der Bühne aus entgegen nahm.

## DIALOGUES DES CARMÉLITES

21. / 24. / 27. / 30. Mai / 2. Juni 2023

*Musikalische Leitung Bertrand de Billy*

*Inszenierung Magdalena Fuchsberger*

*Bühne Monika Biegler Kostüme Valentin Köhler*

*Video Aron Kitzig Licht Rudolf Fischer*

*Mit Nicole Car / Bernard Richter / Michaela Schuster /*

*Maria Motolygina / Eve-Maud Hubeaux / Michael*

*Kraus / Maria Nazarova / Monika Bohinec /*

*Alma Neuhaus / Thomas Ebenstein / Andrea*

*Giovannini / Jusung Gabriel Park / Jack Lee /*

*Clemens Unterreiner*



Alexander Soddy

# Die Essenz DER KUNST

Alexander Soddy leitet die Wiederaufnahme  
von *Lady Macbeth von Mzensk*

Sehr gerne würde ich mit einer ganz allgemeinen Frage anfangen. Von Karl Popper gibt es den berühmten Satz: »Alles Leben ist Problemlösen«. Gilt das auch für Dirigentinnen und Dirigenten? Im Sinne von: »Alles Dirigieren ist Problemlösen«?

ALEXANDER SODDY Wenn ich Popper richtig verstehe, meinte er den Satz in Richtung von *Versuch und*

*Irrtum* – was natürlich auch beim Dirigieren zutreffend ist. Doch haben wir eine besondere Situation, die immer wieder übersehen wird: Ungefähr 90 Prozent unserer Arbeit findet am Schreibtisch statt. In dem Moment, in dem wir eine Partitur aufschlagen, eröffnen wir einen komplexen Prozess: Wir lesen aus den Noten

Informationen heraus, analysieren das Werk, lauschen auf unsere Empfindungen, treffen Entscheidungen, entwickeln Konzepte. Wenn man nun eine Partitur im Laufe der Arbeit immer und immer wieder durchgeht, kommt es gewissermaßen zu einem Versuch-und-Irrtum-Prozess, indem man Überlegungen und Ideen entwickelt, diese aber oft wieder über den Haufen wirft. Das reicht vom kleinsten Detail bis zum großen Bogen. Ich würde also sagen: Dirigieren ist durchaus auch ein Problemlösen, aber dieses muss – zum größten Teil – bereits am Schreibtisch passieren. Ganz besonders dann, wenn man mit den besten Klangkörpern der Welt arbeiten darf, wie es das Orchester der Wiener Staatsoper ist. Denn wenn ich im Orchestergraben stehe, muss ich die zentralen Fragen schon geklärt haben und darf nicht erst mit dem Versuchen und Irren anfangen. Das bedeutet natürlich nicht, dass dann schon alles gelaufen ist. Man wird ja ständig von neuen Impulsen, von der Inspiration der Musikerinnen und Musiker oder vom Orchesterklang beeinflusst und inspiriert. Die verbleibenden zehn Prozent betreffen dann den Akt des Dirigierens an sich. Man ist mit unterschiedlichen Problemen konfrontiert und der Job besteht darin, diese oftmals technischen Herausforderungen zu überwinden: durch Musikalität, Ausdruck und Überzeugung.

*Denkt man etwa an Ihre Elektra-Dirigate an der Staatsoper, dann macht die Transparenz, die Sie trotz eines 100köpfigen Orchesters erzeugen können, Staunen. Wie schaffen Sie eine solche Durchsichtigkeit?*

AS Ich muss sagen, dass Transparenz für mich zu den größten Prioritäten zählt. Die zentrale Frage für jeden Dirigenten ist und bleibt ja zunächst: Wie macht man die einzelne, verstärkte menschliche Stimme im Zusammenspiel mit einem Riesenorchester gut hörbar? Zweifellos ein Spagat! Auch wenn wir das immer versuchen, gelingt es mitunter nicht – schon deshalb, weil es Werke und Momente gibt, die die Überwältigung der Sängerinnen und Sänger, aber auch des Publikums durch einen Gesamtklang geradezu konzeptuell vorsehen. Das kann ja auch einen besonderen dramatischen und dramaturgischen Effekt haben. Jedenfalls: Das Wort, das ich im Probenprozess wahrscheinlich am häufigsten verwende, lautet tatsächlich: Transparenz. Darin sehe ich auch eine meiner Hauptaufgaben, nämlich für Klarheit und Durchsichtigkeit zu sorgen. Das

Ganze steht und fällt freilich mit der Qualität des Orchesters: all das kann überhaupt nur gelingen, wenn man mit den Besten, wie in Wien, musiziert. Denn um eine so schwierige Partitur leise zu spielen zu können, braucht es eine unglaubliche handwerkliche Beherrschung. Doch das ist ja nicht nur in der Musik so, sondern auch in anderen Disziplinen. Wenn Sie etwa an einen Koch denken: die Kunst besteht doch darin, eine Essenz herauszukristallisieren! Wie erreicht man das in der Musik? Mit einer großen Klarheit im Kopf, einer deutlichen Klangvorstellung, der Fokussierung auf die wesentlichen Elemente, um ein Zuviel an Information zu verhindern. Doch, wie gesagt: Als Dirigent bin ich nur ein Teil des Ganzen, es geht immer auch um die anderen, die Sängerinnen und Sänger und natürlich das Orchester.

*Kommen wir zur Lady Macbeth von Mzensk. Sehen Sie eine Traditionslinie, die dieses Werk mit der vorangegangenen russischen Oper verknüpft?*

AS Das Großartige bei Schostakowitsch liegt – auch – in seiner unglaublichen stilistischen Flexibilität. Er war so genial, handwerklich so geschickt, dass er jeden Stil, jede Farbschattierung für seine kompositorischen Bedürfnisse heranziehen und einsetzen konnte. So auch das Vergangene, die Traditionen. Ich entdecke unter anderem zwei deutliche Parallelen zu Mussorgski: Das große Lamento der Katerina nach dem – von ihr herbeigeführten – Tod von Boris, bei dem sie den Anschein eines triefen Trauerns erweckt sowie den Schluss, dieses düstere, dunkle, depressive Ende – beides erinnert sehr stark an *Boris Godunow*. Schostakowitsch zog also, wie viele seiner Kollegen, einzelne Aspekte aus der Operngeschichte heran. Aber wie er mit diesen umging, wie er Elemente einsetzte, Dinge zusammenführte und welche Funktion er musikalischen Momenten gab: das ist dann wiederum ungemein persönlich und spezifisch.

*Und kümmert Sie als Dirigent die Aufführungstradition? Interessiert Sie das, was vor Ihnen war? Oder ignorieren Sie bewusst all das, was andere taten, um unbeeinflusst zu bleiben?*

AS Es interessiert mich immer, die Aufführungsgeschichte eines Werkes zu betrachten und auch frühere Aufnahmen zu hören – denn es scheint mir sinnvoll, möglichst viele Informationen zu sammeln und Impulse zu bekommen. Daher ziehe ich am Anfang einer Studienphase, wenn ich etwas neu erarbeite, auch bestehende

Einspielungen heran. So interessant Traditionen aber auch sind, stellen sich Fragen. Woher kamen sie? Warum halten wir uns eigentlich an sie? Manchmal ist es ja so, dass eine bestimmte Spielweise einen Grund hatte, doch wurde sie im Laufe der Zeit immer extremer – und das birgt natürlich eine Gefahr. Ein kleines Beispiel: Es gibt bei Schostakowitsch Metronomangaben, die in dieser Form gar nicht umsetzbar sind, denn sie vermitteln Tempi, die praktisch unspielbar sind – selbst wenn man bedenkt, dass Schostakowitsch seine eigenen Werke stets besonders rasch interpretierte. Man muss sich beim Studium mit solchen Dingen auseinandersetzen und sie auch hinterfragen. Natürlich wurde ich persönlich zunächst durch die *Lady Macbeth*-Einspielung von Rostropowitsch geprägt, denn mit ihr bin ich aufgewachsen. Als ich dann Antonio Pappanos Sicht kennen lernen konnte, die ich als Student am Royal Opera House in London live erlebte, beeindruckte mich das ebenso wie auch ganz besonders jene von Kirill Petrenko, dessen Assistent ich drei Jahre in Bayreuth war. Ich bin also durchaus von verschiedenen Interpretations-Traditionen umgeben.

*Spannend ist, wie der Komponist die Figuren seiner Oper sah: Im Gegensatz zu vielen Kollegen versuchte er gar nicht, sie objektiv zu sehen, sondern widmete seine ganze Sympathie der Titelfigur.*

AS Absolut! Das war, glaube ich, auch einer der zentralen Gründe, warum er in der *Prawda* so extrem angegriffen wurde: es ging um »Moral«, um seine Einstellung zur Täterin Katerina. Nikolaj Leskow, der die literarische Vorlage schrieb, legt eine sehr viel objektivere Sichtweise vor, er berichtete über die Ereignisse ganz nüchtern. Schostakowitsch hingegen passte die Erzählung durch ein paar wesentliche Eingriffe an, um die Figur der Katerina viel sympathischer zu machen und um Mitleid für sie zu erzeugen. So strich er etwa den vierten Mord, jenen des Kindes, und die anderen Morde werden stets auf die eine oder andere Weise emotional initiiert. Es kommt nicht zu einer kaltblütigen Planung der Verbrechen, sondern sie passieren im Affekt. Immer geht der Tat ein Auslöser voraus, die Gewalttätigkeit etwa, mit der Boris Sergei bestraft, die Erniedrigung, die Katerina am Ende erleiden muss. Schostakowitsch stellt sich hier ganz auf ihre Seite, auf die Seite der Frau, die unterdrückt wird und leidet. Auch musikalisch gibt es keinen Zweifel: der Komponist hebt für Katerina das

Schönste, Subjektivste, Emotionalste auf. Man spürt, wie sehr er auf der Seite der Titelfigur ist. Die Groteske bekommen immer die anderen.

*Lässt sich aus Ihrer Sicht sagen, was das Fesselnde an Schostakowitschs Musik ist? Was macht ihre Faszinationskraft aus, die sie schon beim ersten Anhören entfaltet?*

AS Er hat eine fantastische Direktheit, eine Brillanz, eine rhythmische Eindrücklichkeit, die uns sofort anspricht. Dazu seine Orchestrierungskunst und die ungemeine Wirkung, die seine Musik hat – mitunter mit einfachen Mitteln erzeugt. Um es salopp zu sagen: Oft ist es einfach ein Riesenspaß, denn es ist eine sehr impulsive Musik. Bei Schostakowitsch kommt aber noch eine weitere Ebene dazu. Es gibt eine laufende Diskussion, was er musikalisch mit manchem gemeint haben könnte, denn durch die massive Verfolgung, die er durch das Sowjet-Regime erleiden musste, sucht man in seiner Musik oftmals nach inneren Bedeutungen – ob sie nun immer da sind oder nicht. Ich bin ja nicht immer überzeugt, dass etwas dahinterstecken muss. Musik sollte ja auch für sich selber sprechen können. Aber auch aus diesen beiden Gründen bleibt Schostakowitsch ein sehr aktuelles und lebendiges Thema und hat auch heute noch eine besondere Relevanz.

*Gerade Lady Macbeth von Mzensk ist von einer unglaublichen Farbigkeit und einem Abwechslungsreichtum gekennzeichnet. Das muss für einen Dirigenten, für Sängerinnen und Sänger und für ein Orchester geradezu ein Paradies sein?*

AS Ja, und das sage ich mit einem großen Lächeln. Es ist ein herrliches Stück, wenn auch unglaublich schwierig und komplex. Die Oper ist voller Kontraste, sie bietet eine große Zartheit, andererseits darf man manchmal nicht zu vorsichtig sein: die Musik muss mitunter einfach überwältigen und an die Grenzen gehen. Dieses An-die-Grenzen-Gehen und womöglich das Überschreiten ist dann doch auch eine sehr spannende Sache. Ich freue mich jedenfalls sehr, dass ich die Oper hier an diesem Haus machen darf.

## LADY MACBETH VON MZENSK

28. (Wiederaufnahme) / 31. Mai / 3. / 8. / 12. Juni 2023

*Dirigent Alexander Soddy*

*Inszenierung Matthias Hartmann*

*Mit u.a. Günther Groissböck / Andrei Popov /*

*Aušrinė Stundytė / Dmitry Golovnin*

# SPEKTRALFARBEN DER INNENWELT



Aušrinė Stundytė



Günther Groissböck

Mit Katerina, der Titelfigur in *Lady Macbeth von Mzensk* – für den Komponisten eine Sympathieträgerin – und ihren tyrannischen Schwiegervater Boris schuf Dmitri Schostakowitsch zwei sehr gegensätzliche, genau gezeichnete Charaktere. Wir baten die Wiederaufnahme-Interpreten dieser zentralen Rollen zu einer kurzen Interviewrunde.

*Wenn Sie die Möglichkeit hätten, Schostakowitsch persönlich zu sprechen: Was würden Sie ihn in Hinblick auf Lady Macbeth von Mzensk fragen?*

GÜNTHER GROISSBÖCK Neben der *Lady Macbeth von Mzensk*, die ich schon vor vielen Jahren als Zuschauer kennenlernen durfte, bin ich, was sein Œuvre betrifft, mit seiner 13. Symphonie – *Babi Jar* – sehr vertraut, da ich gleich in mehreren Aufführungen dieses Werkes mitwirken durfte. Ansonsten bin ich noch kein ausgesprochener Schostakowitsch-Experte, würde mit ihm also

weniger über konkrete kompositorische Fragen sprechen, sondern eher allgemein: Etwa über das Leben und die Schrecken in der stalinistischen Sowjetunion, über die Codes, die Schostakowitsch in seine Werke versteckt hat und durch die er Kritik am System formulieren konnte, welche diese wären und ob wir heute schon alle aufgedeckt haben?

AUŠRINĖ STUNDYTĖ Die Partie der Katerina sang ich bereits viele Male, so in Antwerpen, an der Pariser Oper und in Lyon. Gerade jetzt bin ich

wieder in Proben für eine weitere Produktion in Genf, danach kommt Wien. Doch leider hat Schostakowitsch nicht sehr viel für meine Stimme geschrieben. Gerade auch deshalb finde ich es so schade, dass er seinen ursprünglichen Plan, gleich drei Opern über starke Frauenfiguren zu schreiben, aufgeben musste und nur den ersten Teil, *Lady Macbeth von Mzensk*, abgeschlossen hat. Wenn er die Zeit zurückdrehen könnte, würde er dann die anderen beiden Opern für seine geplante Trilogie trotz Stalins Verurteilung schreiben? Und: Hat Schostakowitsch im 3. Akt, in der Polizeiszene wirklich eine verdeckte Persiflage auf Stalin geschrieben?

*Schrieb Schostakowitsch – bedenkt man etwa das große Orchester – sängerfreundlich?*

AS Ja, absolut. Es gibt zwar einige nicht so angenehme Momente, aber im Allgemeinen fühle ich mich mit der Rolle der Lady Macbeth sehr wohl. Die größte Herausforderung ist die Länge der Partie und die enorme Ausdruckskraft, die gefordert wird.

GG In Bezug auf die 13. Symphonie kann ich die Frage mit »Ja« beantworten. Der Basspart ist sehr lang, aber angenehm zu singen, nicht ermüdend und weist schöne Linien auf. Der Boris in der *Lady Macbeth von Mzensk* ist hingegen zu großen Teilen sogar absolut sängerunfreundlich komponiert. Vielleicht würde ich Schostakowitsch, um auf die erste Frage zurückzukommen, noch darauf ansprechen, ob er das absichtlich gemacht hat, um dem nicht eben edlen Charakter des Boris musikalisch zu entsprechen? Einen schönen italienischen Stimmklang wollte er, etwa in der Auspeitschszene, sicher nicht – aber war ihm klar, dass sich Sänger an solchen Stellen ordentlich »verbrüllen« können, wenn sie nicht aufpassen?

*Inwieweit können Sie sich in die Rolle, die Sie diesmal verkörpern, hineinversetzen, die Beweggründe des Handelns nachempfinden?*

AS Es fällt mir sehr leicht, Katerina zu verstehen. Natürlich würde ich niemals wagen zu machen, was sie tut. Aber seien wir ehrlich: Wenn eine oder einer von uns sich in ihrer Situation befände, würden wir uns nicht – zumindest in Gedanken – den Tod des Bösewichts Boris wünschen? Ich vermute, Sie fragen nun gleich: »Und was ist mit dem ebenfalls ermordeten Ehemann?« Man sagt, der erste Mord ist der schwerste. Und – noch einmal – Katerinas

Morde waren keine durchgeplanten Aktionen, sie handelte, um ihren geliebten Sergej zu schützen. Für mich ist sie also keine kaltblütige Mörderin, sondern eine Frau, die blind und wahnsinnig vor Liebe ist. Was immer sie auch getan hat, es ging ihr nie um etwas anderes als um Sergej – der in meinen Augen übrigens der tatsächliche Bösewicht ist.

GG Boris ist ein Scheusal, ein Tyrann, brutal, sadistisch, übergriffig – einfach grauslich. Andererseits versucht man natürlich auch, seine Paranoia, seine Angst vor dem Älterwerden, seine Einsamkeit zu verstehen. Und wenn Boris in seiner Todesangst nach dem Popen ruft, um die Beichte ablegen zu können und sein Seelenheil zu retten, wird es richtig berührend: Da kommt aus diesem Monster plötzlich etwas Aufrichtiges heraus. Ich sehe da sogar eine Parallele zum sterbenden Fafner in Wagners *Siegfried*. Es ist ja unsere Aufgabe als Sänger und Schauspieler, keine eindimensionalen Charaktere zu zeigen, nicht nur *eine* offensichtliche Farbe der darzustellenden Charaktere für das Publikum greifbar zu machen, sondern das ganze Spektrum der jeweiligen Innenwelten. Also beispielsweise bei einem Monster wie Boris auch dessen Bereuen und umgekehrt, bei so hehren Figuren wie Sarastro auch die latente Grausamkeit.

*Das Werk hat viele dramatische Momente: Wo liegt Ihrer Meinung nach der Kulminationspunkt dieser Oper?*

GG Es gibt gleich mehrere. Aber der dramaturgisch wie musikalisch gleichermaßen wohl wesentlichste ist in meinen Augen die schon angesprochene Auspeitschszene des Sergej. Denn dieser in seiner Brutalität musikalisch ungemein und unvergleichlich präzise gezeichnete Moment bewirkt erst Katerinas Entschluss, Boris zu vergiften, was aber dann letztlich auch ihr finales Schicksal besiegt.

AS Es gibt mehrere Höhepunkte, aber für mich ist es die letzte große Chorszene und die darauf folgende letzte Arie – ein sehr »unkulminatives«, unspektakuläres Quasi-Volkslied. Und doch hat es die gleiche tiefe fatale Todesakzep-tanz wie Carmens Kartendarie im 3. Akt der Oper Bizets. Beide Stücke formen gewissermaßen die letzte und größte Welle, nach der plötzlich vollkommene Stille eintritt.

**LADY MACBETH VON MZENSK**

**28. (Wiederaufnahme) / 31. Mai / 3. / 8. / 12. Juni 2023**  
**Besetzung siehe S. 41**

# *On the road with* TSCHICK





*Den öffentlichen Raum  
bespielen: Karlsplatz, wir sind  
(für immer) unterwegs!*

Im Winter 2024 eröffnet die Wiener Staatsoper mit dem Französischen Saal eine weitere Bühne. Im Künstlerhaus, gleich neben dem Musikverein, entsteht hier eine Arbeits-, Wirkungs- und Spielstätte für Kinder- und Jugendoper, Tanz und weitere Communityprogramme. Auch wenn die Eröffnung noch einige Monate entfernt ist, steigt natürlich auch für die Vermittlungs- und Outreachabteilung, deren zukünftigen Programme im Französischen Saal auch eine Erweiterung finden, die Vorfreude und Neugier auf diesen Platz – am Karlsplatz.

Was für Geschichten entstehen, wenn junge Menschen zusammenkommen und Themen aus Opern sowie der Gesellschaft verhandeln? Welche Ästhetiken und Bespielungen von Räumen entstehen, wenn Musiktheater oder Tanz auch außerhalb der Wiener Staatsoper stattfinden? Diese Fragen beschäftigen die Akteur\*innen der partizipativen Programme, wie *Opern- und Tanzlabor*, schon seit nun mehr knapp drei Jahren: Neben partizipativen Produktionen im Kulturhaus Brotfabrik, die sich bei Produktionen wie *Der Letzte Tag* mit Utopie- und Dystopieentwürfen von Jugendlichen befassten oder in *The Start Up* das Thema Femizid beleuchteten, wurde mit Utoperas, einer Jugend(chat)oper im Serienformat, vergangene Saison auch das erste Mal das Atelierhaus der Akademie der Bildenden Künste Wien, im Rahmen einer Performance bespielt. Das war drinnen. Diese Saison interessiert sich die Wiener Staatsoper auch für draußen, genauer gesagt den Karlsplatz: Und wie kann man einen Ort besser kennenlernen, als über ihn gemeinsam mit jungen Akteur\*innen zu recherchieren, zu beobachten, dort zu proben, bei den Nachbar\*innen »anzuklopfen« und sich nicht nur in Netzwerktreffen, sondern auch gleich bei dem Versuch etwas zusammen in Kooperation zu entwickeln kennenzulernen?

Im Rahmen des Community-Projektes *On the road with Tschick* arbeiten seit vergangenem Herbst mehrere

Jugend- und Communitygruppen assoziativ zu Themen aus der Jugendoper *Tschick*, welche im Mai und Juni auch wieder im Haus am Ring gespielt wird. Während zum Beispiel Insassen der Justizanstalt Gerasdorf mit dem Kooperationspartner der mdw und Studierenden die Frage beleuchteten »Was ist ein Held?«, experimentierten KFZ- und Lackier-Lehrlinge im Rahmen einer Kooperation mit Jugend am Werk zu der Frage, welche Sounds und Kompositionen entstehen, wenn

Jugendliche haben in den letzten Wochen ein Stück geschrieben, welches das Publikum wahrhaftig mit auf einen immersiven Roadtrip (Inszenierung Katharina Augendopler) nimmt.

Und los! Begonnen wird am Künstlerhaus: Hier bekommen die Zuschauer\*innen Kopfhörer, über die sie nachfolgend die jungen Performer\*innen bei ihrem Roadtrip begleiten werden und an verschiedenen Stationen, wie z.B. einem U-Bahn Aufgang, Park-

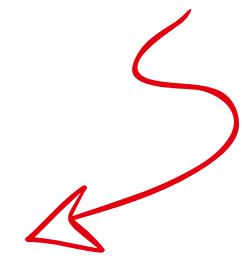
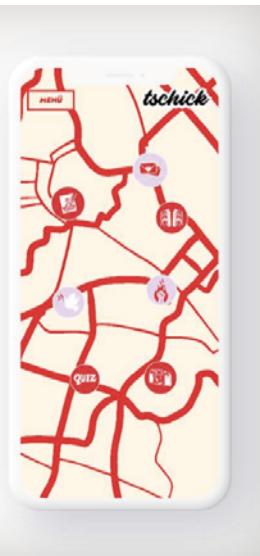


man auf einem Schrottauto komponiert. Musikalisch arbeiten des Weiteren auch die Percussionsgruppe und der Jugendchor von Superar, die herausfinden wollten, was einen Road-Trip Song und die dazugehörigen Gefühle ausmacht. Dies nur als einige von mehreren Beispielen. So sind über die letzten Monate hinweg verschiedenste kleine Bausteine entstanden, die nun in ein gemeinsames Stück *On the road with Tschick*, einem »outdoor Musiktheater-Performance Walk«, fließen.

Wie kann man sich das vorstellen? Erst einmal braucht es ein Stück, ein dramaturgisches Bindeglied, das all die verschiedenen Gruppen, die für den 20. und 21. Mai teils von außerhalb nach Wien anreisen, miteinander verbindet. Diesen herausfordernden und gleichzeitig spannenden Teil übernimmt eine der Community-Ensembles der Wiener Staatsoper: Acht

bänken, vor der TU oder an der Karlskirche, Zeug\*in werden, dass ein Roadtrip nicht nur leichte freudvolle Momente, sondern auch ungeplante Überraschungen und Herausforderungen mit sich bringt. Belebt werden die verschiedenen Stationen von den anderen oben genannten Gruppen und Kooperationspartner\*innen: Superar, Jugend am Werk, Österreichisches Rotes Kreuz, mdw und den Partnerschulen.

Worum geht's im Stück: Eine Roadtrip von vier Freund\*innen wird zum Ritual: jedes Jahr im Mai fahren die Freund\*innen, die sich schon seit Schultagen kennen, ein paar Tage weg. Immer mit dabei: das Tagebuch von Juno – einer Freundin, die leider nicht mehr mit dabei sein kann, aber trotzdem mit auf Reisen geht. »Wir sind für immer unterwegs!«, beschwört die Gruppe. Bei dem Versuch und Wunsch



←  
Digitale Vermittlung: Eine Web-App  
zur Jugendoper *Tschick*

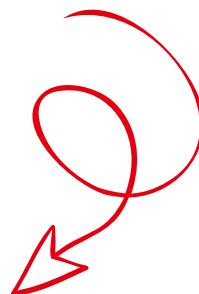
ein gemeinsames tolles Erlebnis wiederholen zu können, Momente der Freude und Freundschaft einfrieren oder wiedererleben zu können, loten die Freund\*innen, jede\*r für sich und gleichzeitig gemeinsam aus, mit gemeinsamen Erinnerungen, Trauer und Verlust umzugehen. Ob der Roadtrip ein weiteres Mal stattfinden wird, bleibt offen.

#### NEU: ERSTMALS WEB APP ZUR JUGENDOPER

Wie man Momente festhalten kann, hat sich das Vermittlungs- und Outreach Team gemeinsam mit IT-Artist Paolo Schmidt auch gefragt, als es die Web-App zum gleichnamigen Projekt entwickelt hat. Jene Web-App, aufrufbar unter → [ontheroadwithtschick.at](http://ontheroadwithtschick.at) und für Smartphone konzipiert, bündelt nicht nur die kreativen Auseinandersetzungen von Schüler\*innen aus ganz Österreich, die in den letzten Monaten gemeinsam mit Theaterpädagog\*innen der Wiener Staatsoper zur Jugendoper gearbeitet haben, sondern bietet auch interaktive digitale Vermittlungstools zur eigenen kreativen Auseinandersetzung. So kann man zum Beispiel mit dem Kompositionstool eigene Kompositionen erstellen, One-Line-Drawing Kunstwerke gestalten, die mit den Werken anderer zu einem Gesamtwerk kumuliert werden, texten oder zum Beispiel Isa, die ja eigentlich Quizshow-Moderatorin werden möchte, im Quiz herausfordern. Jugendliche können zudem auch eigene Quizfragen entwickeln und einsenden.

Zur Dramaturgie der Web-App: »Wir sind für immer unterwegs«, so heißt es nicht nur in dem Performance-Walk am Karlsplatz, sondern ursprünglich auch in der Jugendoper *Tschick* rund um die Protagonist\*innen Maik, Tschick und Isa selbst. Auf dieser Web-App sind die User\*innen also eingeladen, die Freunde, die als Figurinen der hauseigenen *Tschick*-Produktion durch die Web-App moderieren, zu begleiten und

nach Belieben kreative Zwischenstopp zu machen. Der nächste Zwischenstopp für die Wiener Staatsoper ist Ende Mai jetzt aber erst einmal der Karlsplatz!



#### ON THE ROAD WITH TSCHICK

20. & 21. Mai, Beginn jeweils um 12.30 und 13 Uhr sowie 15.30 und 16 Uhr, 70 Minuten

Geeignet für Besucher\*innen ab 13 Jahren

Karlsplatz, Treffpunkt Künstlerhaus, 1010 Wien

*Kartenpreise* pay as you wish

Zählkarten gibt es unter → [www.wiener-staatsoper.at](http://www.wiener-staatsoper.at)

*Konzept & Projektleitung* Katharina Augendopler & Krysztina Winkel

*Inszenierung & Web-App* Katharina Augendopler  
*Künstlerische Mitgestaltung* Felicia Bulenda & Linda Schwärzler

Mit freundlicher Unterstützung des OeAD

Weitere Einblicke in Prozesse und Projekte der Vermittlungs- und Outreach Abteilung

→ [wiener-staatsoper.at/jung](http://wiener-staatsoper.at/jung)

✉ [@wienerstaatsoper\\_jung](mailto:wienerstaatsoper_jung)

Auch die Jugendoper *Tschick* wird diesen Mai und Juni wieder in der Wiener Staatsoper gespielt: Vorstellungstermine siehe → [www.wiener-staatsoper.at](http://www.wiener-staatsoper.at)

# PINNWAND

GEBURTSTAGE	RADIO-TERMINE	FREUNDESKREIS WIENER STAATSBALLETT
<p>11. Mai → KS Nina Stemme (60)      12. Mai → Doris Soffel (75)      17. Mai → Ivor Bolton (65)      19. Mai → Asher Fisch (65)      21. Mai → Michael Halász (85)      26. Mai → Teresa Stratas (85)      26. Mai → Norma Fantini (60)</p>	<p>9. Mai, 15.05 → Ö1      Zum 75. Geburtstag      der Mezzosopranistin Doris Soffel  <i>Mit Michael Blees</i></p> <hr/> <p>23. Mai, 10.05 → Ö1      Zerbrechliche Helden:      Teresa Stratas  <i>Mit Christoph Wagner-Trenkwitz</i></p> <hr/> <p>27. Mai, 19.00 → Ö1      DIALOGUES DES CARMÉLITES      (Poulenc)  <i>Musikalische Leitung de Billy</i>  <i>Mit Car / Schuster / Motolygina / Hubeaux /      Nazarova / Bohinec / Neuhaus – Richter /      Kraus / Ebenstein / Giovannini / G. Park /      Lee / Unterreiner</i>  <i>Chor und Orchester      der Wiener Staatsoper      Live-Übertragung der Premiere      aus der Wiener Staatsoper</i></p> <hr/> <p>28. Mai, 15.05 → Ö1      Das Wiener Staatsopernmagazin      Ausschnitte aus aktuellen Aufführungen      der Wiener Staatsoper  <i>Mit Michael Blees</i></p>	<p>SPIELZEIT 2023/24</p>  <p>Im Rahmen einer Matinee präsentierte Staatsoperndirektor Bogdan Roščić, Musikdirektor Philippe Jordan sowie Ballettdirektor und Chefchoreograph Martin Schläpfer dem Publikum am 16. April auf der Bühne der Wiener Staatsoper das Programm für die kommende Saison. Das Orchester der Wiener Staatsoper unter Bertrand de Billy begleiteten in dieser Veranstaltung KS Piotr Beczała, David Butt Philip, Malin Byström, Eve-Maud Hubeaux und Serena Sáenz sowie Miriam Kutrowatz, Alma Neuhaus und Jusung Gabriel Park aus dem Opernstudio; Teil der Matinee war außerdem ein Auftritt der beiden Ersten Solist*innen des Wiener Staatsballetts Liudmila Konovalova und Marcos Menha. Das reichhaltig gestaltete Spielplanheft mit allen Informationen zur nächsten Saison (siehe Bild oben) liegt im Publikumsbereich der Wiener Staatsoper, bei den Kassen sowie im Servicecenter zur freien Entnahme auf.</p>
	<p>LIVE-STREAM AUS DER WIENER STAATSOPERA</p>	<p>EINSTIMMUNG</p>
	<p>27. Mai, 19.00 → Ö1      DIALOGUES DES CARMÉLITES      (Poulenc)  <i>Musikalische Leitung de Billy</i>  <i>Inszenierung Fuchsberger</i>  <i>Bühne Bieghler</i>  <i>Kostüme Köhler</i>  <i>Video Kitzig</i>  <i>Licht Fischer</i>  <i>Mit Car / Schuster / Motolygina / Hubeaux /      Nazarova / Bohinec / Neuhaus – Richter /      Kraus / Ebenstein / Giovannini / G. Park /      Lee / Unterreiner</i>  <i>Chor und Orchester der Wr. Staatsoper      Live-Übertragung der Premiere      aus der Wiener Staatsoper</i></p>	<p>Als Einstimmung und Vorbereitung zur Premiere von Poulencs <i>Dialogues des Carmélites</i> bietet die Wiener Staatsoper gleich zwei Veranstaltungen an: Zunächst die von Staatsoperndirektor Bogdan Roščić moderierte und gemeinsam mit Künstlerinnen und Künstler der Neuproduktionen gestaltete Einführungsmatinee am 7. Mai (11.00-12.30). Eine knappe Woche später wird Dramaturg Nikolaus Stenitzer am 13. Mai im Gustav Mahler-Saal des Hauses (Beginn: 11.00) im Rahmen der Reihe <i>Regieporträts</i> in einem Gespräch mit der Regisseurin und Staatsoperndebütantin Magdalena Fuchsberger, deren bisherige künstlerische Arbeit vorstellen.</p>

# PINNWAND

## HILDEGARD ZADEK STIFTUNG



Jenni Hietala

Die Hildegard Zadek Stiftung wurde 1997 gegründet, um junge Sänger und Sängerinnen bei ihrem Werdegang zu unterstützen. Die HZS hilft ihnen, den Übergang vom Studium zur Bühne zu meistern und lässt sie mit erfahrenen Künstlern und Künstlerinnen zusammenarbeiten, um ihre Fähigkeiten weiter zu entwickeln und zu festigen. Seit 2021 vergibt die Stiftung Stipendien, die direkt an einen Opernstudio-Platz eines großen internationalen Opernhauses geknüpft sind. Das erste Stipendium dieser Art wurde an die Wiener Staatsoper vergeben. Die Stipendiatin der Saison 2022/23 im Internationalen Opernstudio der Wiener Staatsoper ist Jenni Hietala. Näher Informationen zu ihr finden Sie auf der Homepage der Wiener Staatsoper. Mehr Informationen über die Hildegard Zadek Stiftung finde Sie unter: → [hildegard-zadek-stiftung.com](http://hildegard-zadek-stiftung.com)



Bogdan Roščić und KS Nina Stemme bei der Verleihung der Ehrenmitgliedschaft

## Produktionssponsoren

Manon      Don Pasquale



Bilder Malla Kullas (Hietala) /  
Michael Pöhn (Verleihung)

## 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

MAI 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 /  
Andreas Láng / Oliver Láng /  
Gertrud Renner / Nikolaus Stenitzer

### GESTALTUNG & KONZEPT

Fons Hickmann M23, Berlin

### LAYOUT & SATZ

Irene Neubert

### BILDNACHWEISE

Coverfoto: Yan Bleney

### DRUCK

Print Alliance HAV Produktions GmbH,  
Bad Vöslau

### REDAKTIONSSCHLUSS

für dieses Heft: 25. April 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)

# MAI 2023

1	Mo	Ballett 11.00 – 13.30	MATINEE DER BALLETTAKADEMIE DER WIENER STAATSOPERA	UNISONO <i>Choreographie van Manen</i> LA SYLPHIDE <i>Choreographie nach Bournonville</i> JAMIE <i>Choreographie Schläpfer</i> JIT <i>Choreographie Chan</i> <i>Mit Studierende der Ballettakademie &amp; Mitglieder</i> <i>der Jugendkompanie der Wiener Staatsoper</i>	(F)
		Ballett 19.00 – 21.30	GOLDBERG-VARIATIONEN → Arvo Pärt / Johann Sebastian Bach	TABULA RASA <i>Choreographie Naharin Musikalische Leitung Koncz</i> Violinen Saadi / Lissy Klavier Buchenhorst GOLDBERG-VARIATIONEN <i>Choreographie Spoerli Klavier Youn</i> <i>Mit Solisten &amp; Corps de ballet des Wiener Staatsballetts</i>	(C) / ZFE1 / U27 / Ö1 / BTC / WE
3	Mi	Konzert 20.00 – 22.00	SOLISTENKONZERT	<i>Mit</i> Pretty Yende <i>Klavier</i> Vanessa García Diepa	(K) / ZGS / U27
4	Do	Oper 19.00 – 22.15	MANON → Jules Massenet	<i>Musikalische Leitung</i> de Billy Inszenierung Šerban <i>Mit</i> Yende / Kutrowatz / Houtzeel / Sushkova – Castronovo / Dumitrescu / Arivony / Giovannini / Häßler / Ivasechko	(S) / 19
5	Fr	Ballett 19.00 – 21.30	GOLDBERG-VARIATIONEN → Arvo Pärt / Johann Sebastian Bach	→ Besetzung wie am 1. Mai	(C) / 6 / U27 / Ö1 / WE
6	Sa	Konzert 11.00 – 13.00	KAMMERMUSIK DER WR. PHILHARMONIKER 8	<i>Mit</i> Kuzmichev / Kustrich / Strasser / Zalaznik / Hrastnik / Janoska → Veranstaltung findet im Gustav Mahler-Saal statt	(R) / KMZ
		16.00 – 17.30	OPEN CLASS*	Balletttraining zum Mitmachen <i>Leitung</i> Vizcayo → Die Open Class findet im Nurejew-Saal der Ballettakademie der Wiener Staatsoper statt (Einheitspreis € 20.-)	
		Oper 19.30 – 21.00	VON DER LIEBE TOD DAS KLAGENDE LIED. KINDERTOTENLIEDER. → Gustav Mahler	<i>Musikalische Leitung</i> Viotti Inszenierung Bieito <i>Mit</i> Boecker / Baumgartner – Jenz / Boesch	(A) / ZNP / Ö1 / BTC / WE
7	So	11.00 – 12.30	EINFÜHRUNGSMATINEE	DIALOGUES DES CARMÉLITES <i>Moderation</i> Rošić Mit Mitwirkende der Premiere	(M)
		Oper 18.30 – 21.45	MANON → Jules Massenet	→ Besetzung wie am 4. Mai	(S) / 22
8	Mo	Oper 19.30 – 21.00	VON DER LIEBE TOD DAS KLAGENDE LIED. KINDERTOTENLIEDER. → Gustav Mahler	→ Besetzung wie am 6. Mai	(A) / 14 / Ö1 / WE
9	Di	Ballett 19.00 – 21.30	GOLDBERG-VARIATIONEN → Arvo Pärt / Johann Sebastian Bach	→ Besetzung wie am 1. Mai	(C) / 3 / U27 / Ö1 / WE
10	Mi	Oper 19.00 – 22.15	MANON → Jules Massenet	→ Besetzung wie am 4. Mai	(S) / 11 / U27
11	Do	Oper 19.30 – 21.00	VON DER LIEBE TOD DAS KLAGENDE LIED. KINDERTOTENLIEDER. → Gustav Mahler	→ Besetzung wie am 6. Mai	(A) / 18 / Ö1 / WE
12	Fr	Oper 19.00 – 21.45	TOSCA → Giacomo Puccini	<i>Musikalische Leitung</i> Bisanti Inszenierung Wallmann <i>Mit</i> Agresta – Beczala / Terfel / Unterreiner / Bankl / Bartneck / Pelz / S. Park	(A)
13	Sa	Oper 19.00 – 22.15	MANON → Jules Massenet	→ Besetzung wie am 4. Mai	(S)
14	So	Jugend- oper 11.00 – 12.45	TSCHICK** → Ludger Vollmer	<i>Musikalische Leitung</i> Sezen Inszenierung Winkel <i>Mit</i> Beinart / Janschütz – Kammerer / Gómez / Mokus / Müller / Pacher	(F) / Ö1 / WE
		Oper 19.00 – 21.45	TOSCA → Giacomo Puccini	→ Besetzung wie am 12. Mai	(A) / EZ

15	Mo	Ballett 20.00 – 22.30	GOLDBERG-VARIATIONEN → Arvo Pärt / Johann Sebastian Bach	→ Besetzung wie am 1. Mai	© / 15/ U27 / Ö1/ WE
16	Di	Oper 19.30 – 21.00	VON DER LIEBE TOD DAS KLAGENDE LIED. KINDERTOTENLIEDER. → Gustav Mahler	In dieser Vorstellung singt Ileana Tonca die Sopranpartie. → Die übrige Besetzung wie am 6. Mai	Ⓐ / 4/ Ö1 / WE
17	Mi	Oper 20.00 – 22.30	DON PASQUALE → Gaetano Donizetti	Musikalische Leitung Lanzillotta Inszenierung Brook Mit Rae – Pertusi / Lovell / Arivony / Lee	Ⓐ / 12/ WE
18	Do	Oper 19.00 – 21.45	TOSCA → Giacomo Puccini	→ Besetzung wie am 12. Mai	Ⓐ / ZFE1
19	Fr	Ballett 19.30 – 22.00	GOLDBERG-VARIATIONEN → Arvo Pärt / Johann Sebastian Bach	→ Besetzung wie am 1. Mai	© / 8/ U27 / Ö1/ WE
20	Sa	Konzert 11.00 – 13.00	KAMMERMUSIK DER WR. PHILHARMONIKER 9	Mit Breinschmid / Bonelli / Breit / M. Brilinsky / Flieder / Rath / Gartmayer / Waldmann / K. Brilinsky / Engelbrecht → Veranstaltung findet im Gustav Mahler-Saal statt	® / KMZ
		Oper 19.30 – 22.00	DON PASQUALE → Gaetano Donizetti	→ Besetzung wie am 17. Mai	Ⓐ / WE
21	So	Oper 19.00 – 21.45	PREMIERE DIALOGUES DES CARMÉLITES → Francis Poulenc	Musikalische Leitung de Billy Inszenierung Fuchsberger Bühne Biegler Kostüme Köhler Video Kitzig Licht Fischer / Eisenstein Mit Car / Schuster / Motolygina / Hubaux / Nazarova / Bohinec / Neuhauß – Richter / Kraus / Ebenstein / Giovannini / G. Park / Lee / Unterreiner	Ⓟ / WE
22	Mo	Ballett 19.30 – 22.00	GOLDBERG-VARIATIONEN → Arvo Pärt / Johann Sebastian Bach	→ Besetzung wie am 1. Mai	© / WEZ / U27 / Ö1 / WE
23	Di	Oper 19.30 – 22.00	DON PASQUALE → Gaetano Donizetti	→ Besetzung wie am 17. Mai	Ⓐ / ZKO / U27 / BTC / WE
24	Mi	Oper 19.00 – 21.45	DIALOGUES DES CARMÉLITES → Francis Poulenc	→ Besetzung wie am 21. Mai	© / 10 / WE
25	Do	Ballett 19.30 – 22.00	GOLDBERG-VARIATIONEN → Arvo Pärt / Johann Sebastian Bach	→ Besetzung wie am 1. Mai	© / 17 / U27 / Ö1 / WE
26	Fr	Oper 19.30 – 22.00	DON PASQUALE → Gaetano Donizetti	→ Besetzung wie am 17. Mai	Ⓐ / WE
27	Sa	Oper 19.00 – 21.45	DIALOGUES DES CARMÉLITES → Francis Poulenc	→ Besetzung wie am 21. Mai	Ⓐ / ZNP / WE
28	So	Oper 19.00 – 22.15	WIEDERAUFNAHME LADY MACBETH VON MZENSK → Dmitri Schostakowitsch	Musikalische Leitung Soddy Inszenierung Hartmann Mit Stundyté / Barakova / Hietala – Groissböck / A. Popov / Golovnin / Ebenstein / Kammerer / Pelz / Solodovnikov / Mokus / Osuna / Dumitrescu	Ⓐ / Ö1 / WE
29	Mo	11.00 – 12.00	ENSEMBLEMATINEE 6	Mit Bohinec – Häßler Klavier Okerlund → Veranstaltung findet im Gustav Mahler-Saal statt	Ⓛ
		Ballett 19.30 – 22.00	GOLDBERG-VARIATIONEN → Arvo Pärt / Johann Sebastian Bach	Diese Vorstellung dirigiert Jendrik Springer, die 1. Solovioline spielt Maxim Brilinsky → Die übrige Besetzung wie am 1. Mai	© / ZFE2 / U27 / Ö1 / WE
30	Di	Kinder- oper 10.30 – 12.00	DIE ENTFÜHRUNG INS ZAUBERREICH → Wolfgang Amadeus Mozart / Gerald Resch	Musikalische Leitung Melear Inszenierung Blum → Wanderoper durch das Gebäude der Wiener Staatsoper	ⓧ
		Oper 19.00 – 21.45	DIALOGUES DES CARMÉLITES → Francis Poulenc	→ Besetzung wie am 21. Mai	Ⓐ / 1 / U27 / WE
		Oper 19.00 – 22.15	LADY MACBETH VON MZENSK → Dmitri Schostakowitsch	→ Besetzung wie am 28. Mai	Ⓐ / Ö1 / WE

\* OPEN CLASS (*Leitung* Rachedi / Colombe / Schläpfer); weitere Termine am 13. / 20. / 27. Mai 16 – 17.30 Uhr    \*\* TSCHICK: weiterer Termin am 18. Mai 11 – 12.45 Uhr

#### LEGENDE

Ⓐ	Preise A	ZNP	Zyklus Neuproduktionen	WEZ	Weihnachts-Zyklus	BTC	BundestheaterCard
U27	unter 27	ZFE1	Feiertags-Zyklus 1	ZGS	Zyklus Große Stimmen	WE	Werkeinführung
24	Abo	ZFE2	Feiertags-Zyklus 2	ZKO	Zyklus Komische Opern		
Ö1	Ö1-Ermäßigung	EZ	Zyklus Einsteiger*innen	KMZ	Kammermusik-Zyklus		

OPERNRING ZWEI

## DIE WIENER STAATSOPER AUF DVD & BLU-RAY

Unitel, langjähriger Partner der Wiener Staatsoper, präsentiert Höhepunkte aus dem Haus am Ring auf DVD & Blu-ray: vom legendären *Rosenkavalier*, dirigiert von Carlos Kleiber, bis hin zur jüngsten Veröffentlichung, dem Ballett *Mahler, live*.

Unitel ist der weltweit führende Produzent und Vertrieb klassischer Musik für Fernsehen, Kino, DVD und Blu-ray sowie neue Medien.



[www.unitel.de](http://www.unitel.de)



# relax

## TAGE URLAUB

DAS ORIGINAL



VAMED  
VITALITY  
WORLD

the  
relaxing  
way  
of life

### Relax! Tagesurlaub - Das Original

Erleben Sie einen Kurzurlaub mit Langzeitwirkung in Österreichs Thermen-Business-Class – exklusiv in den Thermen der VAMED Vitality World. Jetzt buchen! [vitality-world.com](http://vitality-world.com)

