



# OPERN RING

Das MONATSMAGAZIN

WIENER  
STAATSOPER № 28

OKTOBER 2023



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

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

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

WIENER  
STAATSOPERA

PAYBOXBANKAG

## INHALTSVERZEICHNIS

s. 4	
<b>EINE TRILOGIE FÜR DIE EWIGKEIT</b>	
ANMERKUNGEN ZU <i>IL TRITTICO</i>	
s. 8	
<b>GIANNI SCHICCHI</b>	
<b>KOMPONIERT PUCCINI</b>	
PHILIPPE JORDAN ÜBER PUCCINIS	
OPERN-DREITEILER	
s. 14	
<b>DIE ITALIENISCHE OPER</b>	
<b>HABE ICH IN DER DNA</b>	
TATJANA GÜRBACA DEBÜTIERT MIT	
DEM <i>TRITTICO</i>	
s. 18	
<b>PANOPTIKUM DES LEBENS</b>	
ANJA KAMPE, MICHAEL VOLLE,	
ELEONORA BURATTO	
UND AMBROGIO MAESTRI SPRECHEN	
ÜBER <i>IL TRITTICO</i>	
s. 22	
<b>SCHLAGLICHTER</b>	
s. 24	
<b>SCHON DER LETZTE AKT</b>	
<b>IST EIN KUNSTWERK</b>	
INTERVIEW MIT KS ANNA NETREBKOVÁ	
s. 28	
<b>VIER FRAGEN AN</b>	
CHRISTIAN THIELEMANN &	
ANDREAS SCHÄGER	
s. 32	
<b>NEBENWIRKUNG: WELTKARRIERE</b>	
KS JONAS KAUFMANN	
SINGT ERSTMALS IN WIEN DEN OTELLO	
s. 36	
<b>FRÜHE ERFOLGE</b>	
<b>AUF EINER WELTBÜHNE</b>	
STUDIOMITGLIED DARIA SUSHKOVA	
s. 38	
<b>DEBÜTS</b>	
s. 40	
<b>LIEBEN &amp; VERGEBEN</b>	
HYO-JUNG KANG & BRENDAN SAYE	
IM INTERVIEW	
s. 43	
<b>NEU IM WIENER STAATSBALLETT</b>	
s. 45	
<b>DANCE MOVIES</b>	
2023/24	
s. 46	
<b>MITMACHEN!</b>	
WIENER STAATSOOPER ERÖFFNET	
COMMUNITY-ENSEMBLE	
s. 48	
<b>SPIELPLAN</b>	
s. 50	
<b>PINNWAND</b>	
s. 52	
<b>HIER ENTSTEHT NEUES</b>	





GENERALSPONSOREN DER WIENER STAATSOOPER

# LISETTE OROPESA

An der Wiener Staatsoper war sie u.a. als fulminante Konstanze und als Lucia zu erleben, nun singt die international gefragte Sopranistin hier erstmals eine ihrer weiteren Paradepartien: die Violetta in *La traviata*!

LA TRAVIATA

1. 3. 6. 10. 12. OKTOBER

# ANJA KAMPE

Eben wurde Anja Kampe als grandiose Isolde in Wagners *Tristan und Isolde* frenetisch gefeiert, diesmal steht sie als Puccini-Sängerin in der Rolle der Giorgetta in der *Tabarro*-Premiere auf der Bühne.

IL TRITTICO

4. 7. 13. 16. 20. 23. OKTOBER

# FESTSPIELE À LA STAATSOPER

Für andere wären es Festspiele, für die Staatsoper ist es bester Repertoire-Alltag: Im Oktober geben sich Weltstars im Haus am Ring förmlich die Klinke in die Hand. Netrebko bis Kaufmann, Flórez bis Terfel. Hier ein kleiner Wegweiser durch das Programm.

## KS JUAN DIEGO FLÓREZ

Bei der Premiere der aktuellen Produktion sang Juan Diego Flórez den Alfredo – nun ist er mit ebendieser Partie wieder auf der Staatsopern-Bühne zu erleben.

LA TRAVIATA

1. 3. 6. 10. 12. OKTOBER

## KS ANNA NETREBKO

2016 war die große Sopranistin in der Titelrolle von Puccinis *Manon Lescaut* im Haus am Ring zu erleben. In ebendieser Partie ist Anna Netrebko nun wieder zu hören – und sie singt im Oktober auch ein Solistinnenkonzert.

MANON LESCAUT

29. OKTOBER

SOLISTINNENKONZERT

19. OKTOBER

## LUDOVIC TÉZIER

Diesen Monat gibt es an der Staatsoper »Tézier-Festspiele«: In gleich drei, sehr unterschiedlichen, Rollen steht der international gefragte französische Bariton auf der Bühne.

LA TRAVIATA (Giorgio Germont)

1. 3. 6. 10. 12. OKTOBER

TOSCA (Scarpia)

5. 8. 11. 15. OKTOBER

OTELLO (Jago)

25. 28. 31. OKTOBER

# MICHAEL VOLLE

Nach seinem hochgelobten Hans Sachs gibt Michael Volle nun sein weltweites Rollendebüt als Michele in Puccinis *Tabarro* und singt erstmals an der Staatsoper den Barak.

IL TRITTICO

4. 7. 13. 16. 20. 23. OKTOBER

DIE FRAU OHNE SCHATTEN

14. 17. 21. 24. OKTOBER

# PHILIPPE JORDAN

Der Musikdirektor der Wiener Staatsoper leitet mit der *Trittico*-Premiere nach *La bohème* und *Madama Butterfly* seinen dritten Puccini an der Wiener Staatsoper.

IL TRITTICO

4. 7. 13. 16. 20. 23. OKTOBER

# VITTORIO GRIGOLO

An der Seite von Angel Blue in der Titelrolle singt Vittorio Grigolo wieder die Rolle des Malers Cavaradossi in Puccinis einzigartiger *Tosca*.

TOSCA

5. 8. 11. 15. OKTOBER

# ALEXANDER SODDY

Er zählt zu den spannendsten Musikern seiner Generation: Alexander Soddy. Im Oktober leitet der Dirigent erstmals Verdis Meisterwerk *Otello* an der Wiener Staatsoper.

OTELLO

25. 28. 31. OKTOBER

# KS JONAS KAUFMANN

Längst ist Jonas Kaufmann zu einem kulturellen Markennamen geworden, kein Wunder also, dass das Publikum seinem ersten Wiener Otello entgegenfiebert!

OTELLO

25. 28. 31. OKTOBER

# CHRISTIAN THIELEMANN

2019, zum 150. Geburtstag des Hauses am Ring, leitete Christian Thielemann die große Premiere von *Die Frau ohne Schatten*. Im Oktober übernimmt er die Wiederaufnahme dieses wichtigen, an der Wiener Staatsoper uraufgeführten Richard Strauss-Werks.

DIE FRAU OHNE SCHATTEN

14. 17. 21. 24. OKTOBER

# ANDREAS SCHAGER

Der geradezu unvergleichliche Tenor Andreas Schager, zuletzt als beeindruckender Tristan zu erleben, kehrt mit der herausfordernden Partie des Kaisers in der Wiederaufnahme von *Die Frau ohne Schatten* wieder zurück ans Haus.

DIE FRAU OHNE SCHATTEN

14. 17. 21. 24. OKTOBER

# RACHEL WILLIS-SØRENSEN

Als Mozart-, Strauß-, Puccini-, Verdi- und Gounod-Sängerin wurde die Sopranistin Rachel Willis-Sørensen im Haus am Ring heftig akklamiert. Nun kehrt sie als Desdemona wieder an die Wiener Staatsoper zurück.

OTELLO

25. 28. 31. OKTOBER

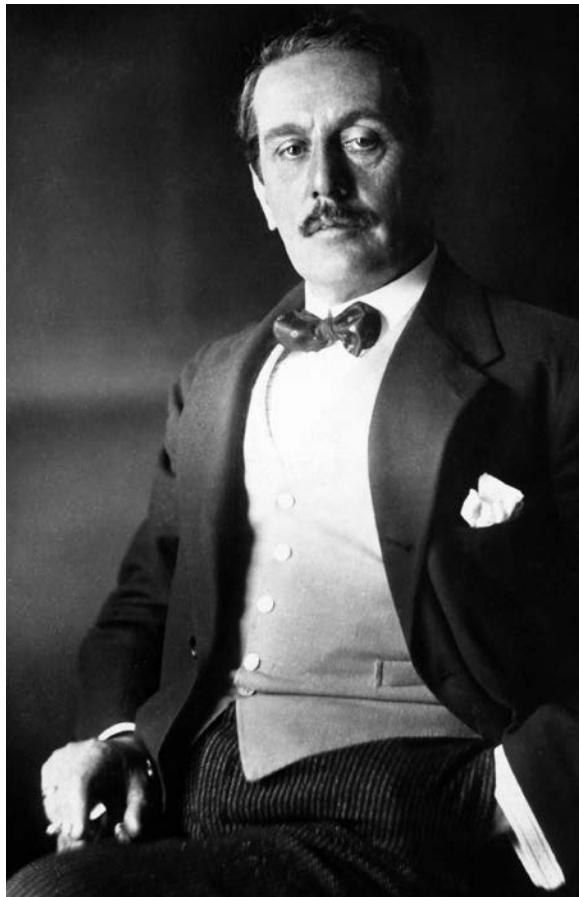
# KS SIR BRYN TERFEL

Als komisch-charismatischer Wunderarzt Dulcamara hat Bryn Terfel schon mehrfach das Wiener Publikum begeistert. Nun gibt es in dieser Rolle ein Wiedersehen mit dem walisischen Sänger!

L'ELISIR D'AMORE

26. 30. OKTOBER

# EINE TRILOGIE FÜR DIE EWIGKEIT



GIACOMO  
PUCCINI, 1913

*Il trittico* – das Triptychon. Der Begriff ist aus der Kunstgeschichte bekannt, er bezeichnet drei zusammengehörige oder miteinander verbundene Bilder, Gemälde oder auch Schnitzerei- und Bildhauerarbeiten. Typischerweise finden Triptychen in christlichen Kirchen

als Altarkunstwerke Verwendung. Und nun sollte also Giacomo Puccini ein »Triptychon« geschaffen haben? Der Komponist realistischer Menschen-dramen, Orchestrator der Tragödien *Floria Toscas* und *Cio-Cio-Sans*? Wie passt das zusammen?

Dass der Komponist statt des von Verlagschef Tito Ricordi vorgeschlagenen Titels für seine Einakter-Trilogie lieber vom »Triolet« sprach; dass weder auf den Klavierauszügen noch auf dem Abendzettel der Uraufführung (14. Dezember 1918 im Metropolitan Opera House, New York) *Il trittico* zu lesen war; dass trotz der expliziten Anlage als Trilogie schon die ersten Aufführungsverträge Möglichkeiten für die getrennte Aufführung der einzelnen Einakter enthielten, von denen auch bald Gebrauch gemacht wurde – all das passt zu diesem ungewöhnlichen Werk, das im Opernrepertoire lange einen schweren Stand hatte und dessen besondere, ja einzigartige Reize doch regelmäßig wiederentdeckt und immer mehr geschätzt werden.

Giacomo Puccini hatte schon um 1900 die Idee, eine Trilogie aus drei unabhängigen Einzelwerken zu komponieren, die gemeinsam aufgeführt werden sollten. Die Schwierigkeiten bei der Suche nach den richtigen Stoffen und vor allem den richtigen Kombinationen verhinderten die Realisierung aber immer wieder. Denn Puccini war von einer Idee fasziniert, die sich als äußerst schwer umsetzbar herausstellte: Die drei Einakter, die er komponieren wollte, sollten nicht etwa inhaltlich oder musikalisch verbunden sein, sondern jeweils eine emotionale »Farbe«, eine Stimmung repräsentieren, und aus diesem Spektrum würde dann die Einheit resultieren. Die drei gesuchten »Farben« leitete Puccini aus der Quartier-Latin-Szene seiner *Bohème* ab: Tragisch – sentimental – komisch (siehe auch *Opernring* 2 Nr. 27, September 2023).

Nach zahllosen Erwägungen von Stoffen und Autoren fand Puccini seinen ersten Einakter nach Jahren im Theater – ähnlich wie in den Fällen von *Madama Butterfly* und *La fanciulla del West* (beide nach David Belasco). Wahrscheinlich im Mai 1912 sah er das Schauspiel *La Houppelande (Der Mantel / Der Umhang)* von Didier Gold im Pariser Théâtre Marigny. Der Stoff schien ideal für die gesuchte »tragische« Farbe. Nach einigen Fehlversuchen war mit Giuseppe Adami auch der richtige Librettist gefunden, und mit vielen Unterbrechungen – unter anderem der Arbeit an *La Rondine* geschuldet – komponierte Puccini zunächst *Il tabarro*.

*Die Beziehung zwischen dem Seineschiffer Michele und seiner jungen Frau Giorgetta ist merklich abgekühlt. Die Gründe dafür liegen in einer gemeinsamen Tragödie und in einer aktuellen Entwicklung: Vor etwa einem Jahr ist das Kind der beiden gestorben, und nun hat Giorgetta eine heimliche Affäre mit dem Arbeiter Luigi begonnen, den Michele als Helfer angeheuert hat. Michele vermutet die Untreue seiner Frau bereits. Nachts grübelt er an Deck seines Schiffes, wer der Nebenbuhler sein könnte, da betritt Luigi das Schiff, um Giorgetta zu treffen. Es kommt zur Auseinandersetzung zwischen den beiden Männern, und Michele tötet Luigi. Die Leiche wickelt er in seinen Mantel, früher ein Symbol der*

*Wärme und des Schutzes für seine kleine Familie. Als Giorgetta erscheint, präsentiert Michele ihr die Leiche ihres Geliebten.*

Puccinis Librettist Giuseppe Adami behielt die Grundstruktur von Didier Golds skandalisierendem »Grand Guignol«-Stück bei, ebenso wie viele atmosphärische Details. Zugleich straffte Adami Struktur und Sprache und verfeinerte die Psychologie der Figuren. Das Libretto zu *Tabarro* ist letztlich ein besseres Drama geworden als Golds Original, auch wenn Puccini sich zunächst beschwerte, weil er die Sprache der Figuren zu »süßlich« fand, nicht derb genug für das Milieu, in dem sie agierten.

*Il tabarro* setzt mit dem Motiv ein, das den Verlauf der Oper prägen wird: Das wiegende »Flussmotiv«, das seine archaisch wirkende Färbung aus der kirchentonalen Grundierung zieht, die zugleich immer wieder von Dissonanzen durchbrochen wird. Verschiedentlich wurde auf Anklänge an die Musik Claude Debussys hingewiesen; tatsächlich erinnert die Melodie der Oberstimmen an dessen *Cathédrale engloutie*. Das Motiv baut zunächst das für Puccinis Verhältnisse ungewöhnlich langes Vorspiel auf, das als ein stumpfes Vorspiel die Atmosphäre des Werks einführt, die in ausführlichen Regieanweisungen beschrieben ist. Das »Flussmotiv« wogt in der Folge in wechselnden Takten (6/8, 9/8, 12/8) durch das Werk und scheint ein eigenes Zeit-Kontinuum zu schaffen; narkotisierend eher als beruhigend, kann es als melodiegewordene Erzählung von Ausweglosigkeit gedeutet werden, die durch die pointierte Behandlung der Einzelstimmen gelegentlich in Bedrohlichkeit umschlägt. Die »veristischen« Stellen in der Partitur machen eine Autohupe und eine Schiffssirene in der Besetzung der Bühnenmusik nötig, die ebenso exakt in die Partitur eingebettet sind wie die absichtlich verstimmte Drehorgel, zu der Giorgetta und die Arbeiter tanzen. Kunstvoll komponiert Puccini Neben- und Gegenszenen, in denen Musik und Libretto fast unheimlich perfekt zusammenspielen. Drei »Nummern« ragen besonders aus der Partitur heraus: Luigis dumpfe, dann leidenschaftliche Anklage gegen die Ausbeutung der Arbeiter steht nur kurz vor seinem Duett mit Giorgetta, das das Leben im Pariser Stadtteil Belleville feiert. Und kurz vor dem Ende singt Michele den tiefdunklen Monolog »Nulla! Silenzio!«, für den Puccini von Adami nach einer Neuproduktion in Bologna 1921 noch einmal einen neuen Text erbat, um eine kürzere, weniger retardierende Fassung zu komponieren als die ursprünglich an dieser Stelle stehende Ode an den »ewigen Fluss«.

*Suor Angelica* ist die einzige Originaldichtung der Trilogie, geschrieben vom zu diesem Zeitpunkt noch relativ unbekannten Giovachino Forzano. Dass Puccini sich für ein Werk erwärmen konnte, das in einem Kloster spielt und in mystischer Verklärung der Protagonistin zu enden scheint, vermag angeichts der bisherigen Sujets des Komponisten erstau-

nen. Biographen weisen auf Puccinis häufige Besuche bei seiner zwei Jahre älteren Schwester Iginia hin, die bereits seit über vierzig Jahren als Augustinerin im Monasterio della Visitazione bei Lucca lebte, als Puccini sich für *Suor Angelica* entschied. Im Zuge der Suche nach geeigneten Stoffen bat Puccini aber auch den Dramatiker Valerio Soldani, ihm noch einmal seine *Margherita di Cortona* zuzusenden, ein Werk, das der Komponist Jahre vorher schon einmal abgelehnt hatte und das inhaltlich deutliche Parallelen zu *Suor Angelica* aufweist.

*Suor Angelica hat im Kloster ihren Platz gefunden: Sie pflegt den Garten und behandelt Krankheiten und Verletzungen mit Heilmitteln aus Kräutern und Blumen. Ihre Mitschwestern munkeln, dass Angelica aus einer reichen, adeligen Familie komme und wegen eines Fehltritts ins Kloster geschickt worden sei. Als Angelica Besuch bekommt, werden beiden Gerüchte (für das Publikum) bestätigt: Die Zia Principessa, ihre Tante, ist gekommen, um Angelicas Zustimmung zur Aufteilung des Familienvermögens einzuholen. Sie spricht immer noch von Angelicas »Schande«, dem unehelichen Kind, das diese vor sieben Jahren geboren hat. Angelica fragt nach dem Befinden des Sohnes, und die Tante erklärt, er sei schon vor zwei Jahren gestorben. Angelica zweifelt angesichts der Vorstellung, dass ihr Kind ohne seine Mutter habe sterben müssen. Die Tante reist ab. In der Nacht nimmt Angelica Gift und stirbt in einer Art mystischen Verklärung.*

An der Eingangsszene lässt sich gut nachvollziehen, warum Puccini dieses Werk geeignet erschien, um zwischen dem düsteren *Tabarro* und dem virtuos-komischen *Gianni Schicchi* zu stehen: Ein Glockengeläut formt aus sechs Tönen eine Melodie, die von Streichern und Celesta im piano in ein Motiv überführt wird, das gleichsam direkt den Blick in den Klosterhof führt. Der ganze erste Teil lässt gut die »sentimentale« Farbe erkennen, die Puccini Jahre zuvor vorgeschwobt war, und die er vielleicht aus seinen eigenen Klosterbesuchen kannte. Die kammermusikalisch gearbeitete Szene bringt die unterschiedlichen Charaktere der Nonnen in den Blick und gewährt in dialogischen Stellen Einblicke in das Klosterleben. Die Behandlung des Orchesters ändert sich mit dem Auftritt der Zia Principessa, den Puccini so virtuos wie bedrohlich lautmalerisch gestaltet hat – ein latent unheil verkündender Marsch liegt unter der Auseinandersetzung der beiden. In das Bekenntnis der Tante, das Kind sei gestorben, mischt sich dann bereits das ruhige Motiv aus drei aufsteigenden Dreiklängen, mit dem kurz darauf eine der berühmtesten Puccini-Arien beginnt: »Senza mamma«. Der mystische Schluss der Oper, mit Orgel, Fanfare und Becken, die die Chöre rhythmisch doppeln, riesig orchestriert, wurde häufig als Grund dafür angeführt, warum *Suor Angelica* von den drei Trittico-Einaktern beim Publikum am wenigsten gut ankam. Der »Musiker der kleinen Dinge«, wie Puccini sich selbst ein-

mal bezeichnet hat, habe sich mit diesem Sujet und seiner musikalischen Umsetzung einfach zu weit aus seinem Habitat herausbewegt. Puccini selbst änderte im Nachhinein wenig an dem Werk und beschwerte sich etwa 1921 in einem Brief an Sybil Seligman, dass der Verlag Ricordi zugestimmt hatte, *Il tabarro* und *Gianni Schicchi* ohne *Suor Angelica* aufzuführen: »Es macht mich wirklich unglücklich, die beste der drei Opern beiseite gelegt zu sehen. In Wien war sie die wirkungsvollste der drei...«

*Gianni Schicchi*, das Abschlussstück wurde schnell zum beliebtesten der drei Trittico-Einakter und entwickelte mit der zähneknirschenden Billigung des Komponisten ein Eigenleben auf den Opernbühnen. Öfter als die beiden anderen Werke wurde der *Schicchi* nämlich mit anderen Einaktern zusammengespannt – das Uraufführungshaus, die New Yorker Metropolitan Opera, spielte ihn bald in Kombination mit Richard Strauss' *Salome*. Doch zunächst war *Gianni Schicchi*, jenes komische Element von Puccinis geplanter Trilogie, das sich am schwersten hatte finden lassen. Die Quelle für den Stoff stammt aus Dantes *Commedia*, konkret aus dem 30. Gesang des *Inferno*. Wichtig für die Oper ist der Kommentar eines anonymen florentinischen Autors aus dem 14. Jahrhundert, der zusätzliche Details zu Gianni Schicchis Geschichte liefert.

*Buoso Donati ist gestorben, und seine Verwandten überbieten sich gegenseitig in Trauerbekundungen. Besonders laut wird das Geschrei, als Buosos Testament gefunden wird: Der Verblichene hat sein ganzes Vermögen den Mönchen hinterlassen. Gianni Schicchi wird vom jungen Rinuccio gegen den Willen der bornierten Verwandten, die ihn als Emporkömmling vom Land ablehnen, als Berater hinzugezogen. Rinuccio und Schicchis Tochter Lauretta wollen heiraten, auch dafür ist das Erbe vonnöten. Schicchi nimmt sich der Sache an: Da niemand außer den Verwandten vom Tod Buosos weiß, wird er sich dem Notar gegenüber als dieser ausgeben und ein neues Testament diktieren. Der Plan geht auf, aber nachdem allen Verwandten ihr Teil zugesprochen wurde, vererbt Gianni Schicchi sich selbst die besten Stücke: Das wertvolle Maultier, das Haus in Florenz und die Mühlen von Signa. Die Verwandtschaft ist außer sich, doch Gianni wirft sie aus dem Haus und bittet abschließend das Publikum, ihm, der nun im Inferno schmoren muss, für die gelungene Unterhaltung mildernde Umstände zu gewähren.*

*Gianni Schicchi* verleugnet seine Herkunft aus der *Commedia dell'arte* nicht: Schicchi ist der klassische kluge und komische Harlekin, umgeben von ebenso klassischem *Commedia*-Personal: den *amorosi* Rinuccio und Lauretta, den *vecchi* Simone und Zita, auch ein Doktor und ein Notar treten auf. Musikalisch entsteht fast der Eindruck, als hätte Giacomo Puccini mit seiner einzigen komischen Oper eine maßgeschneiderte Form für sich gefunden, so gut ist ihm diese umwerfend komische Partitur gelungen.

Schon der synkopisch-wilde »tumultoso«-Beginn scheint nicht zu bändigen: wenn die Solovioline mit einem Ritardando zum Eingedenken aufzufordern scheint, reißen gleich wieder die Flöten aus, ihr Motiv ist einfach zu fröhlich, um langsamer gespielt zu werden. Erst der kleinen Trommel gelingt es, das Orchester zu bändigen; doch der Trauermarsch, den sie anführt, wird durch das rhythmische Stöhnen der versammelten Verwandtschaft gleich zur Parodie, die

*Gianni Schicchi* zu einem Ausnahmestück nicht nur in Puccinis Werk.

Mit Puccinis Entscheidung, das komische Stück an das Ende seiner Trilogie zu setzen, scheinen über dem Inferno die Anfänge der europäischen Theatergeschichte heraufzudämmern: schließlich war es auch in den Großen Dionysien von Athen ab etwa 500 vor Christus üblich, die Tragödientage mit einem heiteren Satyrspiel zu beenden. Puccinis Einakter-

GIACOMO PUCCINI

# IL TRITTICO

4. 7. 13. 16. 20. 23. OKTOBER 2023

Musikalische Leitung PHILIPPE JORDAN      Inszenierung TATJANA GÜRBACA  
Bühne HENRIK AHR      Kostüme SILKE WILLRETT      Licht STEFAN BOLLIGER

IL TABARRO

MICHAEL VOLLE      ANJA KAMPE      JOSHUA GUERRERO u.a.

SUOR ANGELICA

ELEONORA BURATTO      MICHAELA SCHUSTER      MONIKA BOHINEC u.a.

GIANNI SCHICCHI

AMBROGIO MAESTRI      SERENA SÁENZ      BOGDAN VOLKOV u.a.

im schnell entsponnenen Dialog zwischen Orchester und trauernden Verwandten zur Meisterschaft gelangt. In der ausgesprochen anspruchsvollen Partitur, die das Orchester ständig in Dialog mit der Szene und den handelnden Figuren setzt, sind auch viele »Einzelnummern« ausgezeichnet in die musikalische Komödie eingepasst: Laurettas Arioso »O mio babbino caro« – das zweite berühmte Stück aus dem *Trittico* – mischt vokalen Schmelz mit Selbstmorddrohungen und fordert mit seinen nach a-Moll gewendeten Bitten um »Gnade« geradezu heraus, nach dem Geheimnis hinter der Verzweiflung von Gianni Schicchis Tochter zu suchen. Ein Meisterstück ist »Addio Firenze«, zunächst von Gianni Schicchi vorgetragen: Die sentimentale Melodie, von Celli begleitet und mit gedämpften Trompeten akzentuiert, klingt wie eine zwischen Melancholie und Kitsch oszillierende Ode auf die Heimatstadt; doch auch wer bei der kurzen Exposition nicht aufgepasst hat, vernimmt nun, dass dem geliebten Florenz »mit dem Armstumpf« zugewunken wird. Das Lied dient Gianni dazu, die Verwandtschaft an ihre Komplizenschaft zu erinnern, die bei Bekanntwerden des Betrugs den Verlust einer Hand und die Exilierung bedeuten würde. Entsprechend wird die Melodie – quasi als parodiertes Erinnerungsmotiv – immer wieder angestimmt, besonders meisterhaft und bis zur Groteske zerstückelt in der Testamentsszene. Diese und die vielen anderen umwerfend komischen musikalischen Ideen machen

Trilogie ist dabei allerdings ein ausgesprochen modernes Theater-Experiment. Dieter Schickling weist in seiner kanonisierten Puccini-Biographie darauf hin, dass die immer schon vorhandene Vorliebe des Komponisten für eine episodische Dramaturgie hier ihren Höhepunkt findet. In diesem Verständnis steht *Il trittico* Alban Bergs *Wozzeck* näher als Einaktern wie Mascagnis *Cavalleria rusticana* oder auch Richard Strauss' *Salome* und *Elektra*. Natürlich kann es kein Sakrileg sein, mit *Il tabarro*, *Suor Angelica* und *Gianni Schicchi* nach inspiriertem Gutdünken zu verfahren, veränderte Reihenfolgen und Kombinationen mit den Werken anderer Komponistinnen und Komponisten zu erwägen – wie das ja auch immer wieder geschah und weiterhin geschieht. Puccinis außergewöhnliche episodische Stimmungs-Dramaturgie lohnt aber immer wieder die Betrachtung und Auseinandersetzung und hat sich, mehr als hundert Jahre nach der Uraufführung, ihren festen Platz im Opernrepertoire mehr als verdient.

# GIANNI SCHICCHI KOMPONIERT PUCCINI

PREMIERENDIRIGENT PHILIPPE JORDAN  
UND OLIVER LÁNG IM GESPRÄCH ÜBER  
GIACOMO PUCCINIS OPERN-DREITEILER



**OL Die drei Einakter – *Il tabarro*, *Suor Angelica* und *Gianni Schicchi* werfen immer wieder die Frage nach der Einheit des *Trittico*-Abends auf. Gehören die Werke unabdingbar zusammen? In welcher Abfolge?**

PJ Puccini suchte stets nach ungewohnten Formen und Wegen, um sein Publikum zu verführen und zu überraschen. Im Fall von *Trittico* bot der dreiteilige Aufbau ganz neue Möglichkeiten: Ein Abend mit unterschiedlichen Werken, die Erzählung von gleich mehreren eigenständigen, abgeschlossenen Geschichten. Man hat gewissermaßen keinen Roman, sondern ein Buch mit Novellen. Aber gerade durch diese Verschiedenartigkeit der Themen ist der Gesamtabend ungemein ausgewogen – auch daran erkennt man, was für ein genialer Dramaturg Puccini war. Er ordnete die Stücke so, dass ein logischer dramaturgischer Bogen entstand: Wir haben zuerst das dramatisch-tragische Stück, dann das lyrisch-tragische und zuletzt das komische. Puccini wusste, dass man mit der Tragödie anfangen muss und mit der Komödie enden. Diese dramaturgischen Grundsätze kennen wir seit dem griechischen Theater und gerade aufgrund dieser tragfähigen klassischen Dramaturgie halte ich es für vollkommen falsch, die Reihenfolge der Stücke zu ändern. *Suor Angelica* muss in der Mitte stehen. Denn der Abend entspricht einem Triptychon in einer Kirche – und da ist das Madonnengemälde eben in der Mitte. Ich finde auch, dass man die Stücke nur in diesem Zusammenhang spielen soll und nicht herausgelöst oder in anderen Kombinationen, denn nur so wie Puccini sie erdacht und komponiert hat, können sie ihre volle Wirkung entfalten.

**OL In frühen Kritiken verglich man das Werk mitunter auch mit einer dreisätzigen Sonate. Ist das eine für Sie valide Sicht?**

PJ Ich finde, solche Vergleiche zwischen Konzert und Theater zumeist etwas an den Haaren herbeigezogen und solche Vergleiche greifen fast immer zu kurz! Puccini meinte einmal, dass Gott ihm, als er geboren wurde, mitgegeben hätte: »Und du schreibst fürs Theater, nur fürs Theater!« Ein schöner Satz...

**OL Wenn Sie die drei Teile im Überblick betrachten: Erkennen Sie eine musikalische Klammer, die sie miteinander verbindet?**

PJ Nein, musikalisch sind es für mich drei unterschiedliche, ganz eigenständige

Stücke. Eine entsprechende Verbindung sehe ich nicht. Es handelt sich vielmehr um ein Bukett verschiedener Opern, mit jeweils eigenen, zum Teil höchst unterschiedlichen Aussagen, Emotionen und eigener Musik.

**OL Mehr als 25 Jahre vor dem *Trittico* kamen die berühmten Einakter *Cavalleria rusticana* und *Pagliacci* heraus – Werke, die eine neue Zeit einläuteten. Liegen die drei Stücke, über die wir heute sprechen, noch im Einflussgebiet von *Cavalleria rusticana* und *Pagliacci*?**

PJ Durchaus, aber in dieser Epoche waren Einakter an sich enorm beliebt. Denken Sie nur an Béla Bartóks *Herzog Blaubarts Burg*, Ravels *L'heure espagnole* und *L'enfant et les sortilèges*, Alexander Zemlinskys *Der Zwerg* oder *Die florentinische Tragödie* oder Arnold Schönbergs *Von heute auf morgen*. Nicht zu vergessen natürlich *Salome* und *Elektra* von Richard Strauss. Das Konzept einer Kurzoper lag also durchaus in der Zeit und Puccini hat damit experimentiert. Doch statt einer einzelne, nur in Kombination mit anderen Werken aufzuführende Oper zu schaffen, entwickelte er seine eigene Kurzoper-Kombination mit gleich drei Werken.

**OL Der musikalische Verismo steht für eine ungeschönte, durch nichts gemilderte Erzählform, die von Realismus, ja auch von Brutalität geprägt ist. Zählen Sie die tragischen Teile des *Trittico* zu dieser Gattung?**

PJ Zweifellos mag manches daran erinnern, aber Puccini reicht über den Verismo in jeder Hinsicht weit hinaus. Am ehesten empfinde ich noch den *Tabarro* als veristisch, auch, was die Tonsprache mit den Autohupen, dem Klang der Drehorgel und anderes betrifft. *Suor Angelica* ist schon deutlich abstrakter, besonders wenn wir an das metaphysische Finale denken, in dem es eben nicht nur um einen realistischen Tod geht.

**OL Gerade in *Il tabarro* kommen Alltagsklänge, wie die von Ihnen angesprochenen Autohupen, zum Einsatz. Ist das als erweitertes Orchesterinstrumentarium zu verstehen? Oder ist es atmosphärische Zeichnung?**

PJ Puccini schafft es immer unvergleichlich, durch Musik unmittelbar ein Kolorit zu erschaffen, eine ganz spezifische Atmosphäre. Das ist einmal in *Tosca* das Rom um 1800, wir finden in *Madama Butterfly* Annäherungen ans Japanische oder die Darstellung des amerikanischen Kolonia-

lismus, oder aber es wird in der *Bohème* mithilfe vieler impressionistischer Farben ein musikalisches Bild von Paris gemalt. In *Tabarro* erleben wir ebenso ein Paris, wenn auch moderner, zeitgemäßer. Während ich in *Bohème* mehr Maurice Ravel höre, also farbigere, brillantere und letztlich auch charakteristischere Klänge, erinnert mich *Tabarro* stärker an Claude Debussy, die Situation wirkt dunkler, aber auch experimenteller. Dieses Düstere hat freilich seinen klangdramaturgischen Sinn; es spiegelt die schäbige Umgebung, die Kanalboot-Situation, die Armut wider.

**OL Impressionistisch inspiriert klingt besonders auch der Beginn von *Il tabarro*.**

**cinis? Etwa im Falle von *Il tabarro*: Ist er auf der Seite des Liebespaars? Oder fühlt er mit dem alternden Michele? – Puccini war ja durchaus vom Älterwerden nicht angetan. Was lässt sich musikalisch argumentieren?**

PJ Puccini war ein genialer Komponist und als solcher identifizierte er sich mit all seinen Figuren. Nicht anders als Wagner sich mit Isolde oder Richard Strauss sich mit der Feldmarschallin oder der Salome verbunden gefühlt hat: da ist immer etwas Persönliches drin. Also schwingt auch das Thema des Älterwerdens, das Puccini wohl beschäftigt hat, wie auch der Gedanke an die verlorene Jugend mit. Aber es gibt noch

## »Puccini war ein genialer Komponist und als solcher identifizierte er sich mit all seinen Figuren«

PJ Es ist außerordentlich, wie Puccini das Wasser förmlich malt. Schon in der kurzen, im 12/8-Takt gehaltenen Einleitung spürt man das Schaukeln, das Unstete – man ist sich des Bodens nicht mehr sicher. Wenn man will, kann man eine Verwandtschaft zum ersten Aufzug von *Tristan und Isolde* erfühlen, auch dort spürt man das ewig Schwankende und vor allem denkt man beim *Tabarro*-Beginn natürlich an Debussy's *La Mer*.

**OL Die angesprochene Drehorgel in *Il tabarro* klingt seltsam verstimmt und erinnert durchaus an jene in Strawinskis *Petruschka*.**

PJ Das ist ein ganz klarer Hinweis auf *Petruschka*! Die eine Stimme ist einen Halbton höher als die andere, dadurch entsteht der Effekt des verstimmten Klangs. Das Ganze hat gerade auch dadurch eine unglaubliche atmosphärische Wirkung.

**OL Soll durch diesen verstimmten Klang auch das Bedrohliche der Handlung ausgedrückt werden oder ist es nur eine Farbe?**

PJ Es ist eine Farbe und sie illustriert das Milieu. Eine Drehorgel ist kein Symphonieorchester und dann leider auch noch verstimmt. Man weiß sofort, in welcher Welt man sich befindet – übrigens verwandt mit dem ebenso verstimmten Klavier in Bergs *Wozzeck*.

**OL Gibt es so etwas wie eine musikalische Sympathiekundgebung Puc-**

viel mehr und anderes in *Il tabarro*: das verlorene Kind, die verpassten Chancen, die Illusionslosigkeit. Trotzdem scheint Michele sich anfangs fast mit seinem Schicksal abgefunden zu haben, die etwas jüngere Giorgetta hingegen schreit nach dem Leben. Und das hört man! Sie ist mit allem noch nicht fertig, es reicht noch nicht! Sie möchte ausbrechen, selbst wenn sie, obwohl mit Luigi bereits verabredet, Michele noch liebt. Luigi wiederum will ebenso aus allem heraus, doch ist ihm Giorgetta als Person egal, es könnte jede beliebige Frau sein. Wie Puccini diese Vielschichtigkeit der Motivationen und Gefühle aufgespürt und dargestellt hat ist einfach überwältigend!

**OL Wenn wir das Liebesduett Giorgetta – Luigi mit der ersten Begegnung von Mimì und Rodolfo aus *La bohème* vergleichen: gibt es da musikalische Unterschiede? Spürt man die Trübung des vermeintlichen Glücks bei Giorgetta-Luigi?**

PJ Das lässt sich ja kaum vergleichen! Das ist in *Tabarro* ja kein Liebesduett, das sind eher zwei hoffnungslose Seelen, die Glück spielen wollen und sich dabei finden. Man spürt das, und nicht zufällig ist das die ganze Szene in Moll. Natürlich: Da ist Leidenschaft, da ist Erotik zwischen den beiden. Aber das kommt aus Verzweiflung und einer unglaublichen Leere!

**OL Wenn *Tabarro* das impressionistische, düstere Paris zeigt, wie ist**

**Suor Angelica in seiner Klangsprache zu verorten?**

PJ Wie schon gesagt ist ja das Besondere am *Trittico*, dass Puccini für jedes der Werke eine eigene Sprache findet. *Suor Angelica* hat vom ersten Takt an eine religiöse Sphäre, es ist fast so, dass der Komponist, wie Wagner im *Parsifal*, in eine Art Religionsmanie – ich denke hier an den über-



steigerten Schluss – gerät. Musikalisch darf das Werk nicht nur »schön« sein, die Glocken etwa müssen, vergleichbar mit Berlioz' *Symphonie fantastique*, auch etwas Gespenstisches haben. Das Kloster, dieser abgeschlossene Raum, birgt viel Leid, jede der Nonnen hat ihre eigene Geschichte, ihre eigene Last. Der Fokus liegt natürlich auf Angelica und ihrem tragischen Schicksal. Im Finale, im Tod, erlebt sie jedoch eine Verklärung, die unter anderem mit Kinder- und Damenchor, aber auch einem wie Erzengel hinzutretenden Herrenchor ausgestaltet ist. Es wird an dieser Stelle in der Musik eine unglaubliche Kraft spürbar, als ob sich das Tor zum Paradies öffnete.

**OL Diese finale Verklärung: Muss man da als Dirigent noch einmal eins draufsetzen? Oder ist Sparsamkeit angesagt, da die Musik ohnedies schon viel aussagt?**

PJ Dieses Finale ist regelrecht gnadenlos in seiner Wirkung, vergleichbar mit dem Tod der Mimi in *La bohème*. Puccini weiß genau, wo man »draufdrücken« muss und auch wenn es einem als

Dirigent vielleicht persönlich zu viel ist: Im Moment der Aufführung muss man daran glauben. Denn wenn man das nicht tut oder sogar peinlich berührt ist – dann sollte man diese Oper lieber lassen. Den mitunter getätigten Vorwurf, dass *Suor Angelica* Kitsch sei, weise ich jedoch ganz entschieden zurück! Dass das Religiöse hier besonders betont wird, muss man aus der Zeit verstehen, denken Sie zum Beispiel nur an das Requiem von Gabriel Fauré. Es war einfach eine Epoche, in der Religiosität oftmals eine Note von Weihrauch bekommen hat. Wobei man den Effekt der Szene nicht auch noch durch besonders expressives Spiel zu verstärken versuchen soll. Im Gegenteil! Man muss die Oper einfach geschehen lassen, der Musik den Raum geben und darauf vertrauen, dass sie von selbst schwingt und ja nicht sentimental werden! *Suor Angelica* ist ja letztendlich dann auch ein Vorläufer der *Carmélites*.

**OL Wenn wir die erste Arie von Angelica betrachten und noch einmal die Mimi aus *La bohème* zum Vergleich heranziehen, fallen Verwandtschaften auf. Soweit liegen die beiden ja nicht auseinander.**

PJ Natürlich gibt es innerhalb der Werke eines Komponisten immer Verbindungen. Auch von Giorgetta zu Tosca oder Butterfly – und das gilt im Falle von Angelica in Hinblick auf Mimi. Am Anfang hat Angelica durchaus so etwas wie eine Leichtigkeit, sie erträgt ihr Schicksal, sie erträgt alles – bis auf das Unwissen, wie es ihrem Kind geht. Das Tragische, auch musikalisch Dissonantere setzt erst dann ein, wenn es um das Kind geht.

**OL Kommen wir zu Gianni Schicchi: Eine Verwandtschaft mit Giuseppe Verdis *Falstaff*-Komödie ist durchaus augenfällig und lässt sich nicht von der Hand weisen.**

PJ Gianni Schicchi ist sicherlich auch irgendwo eine Hommage an *Falstaff*! Sie ist Puccinis erste und einzige Komödie – und dann gleich ein so genniales Werk! Er hat dabei seine Erfahrungen mit einzelnen Opernrollen, etwa mit Benoit und Alcindoro aus *La bohème*, mit dem Mesner in *Tosca* oder mit Goro in *Madama Butterfly* einfließen lassen und zeigt eine unglaubliche Ensemblekunst wie einen besonderen Sinn für Situationskomik! Da spricht wieder der Theatermann, der Theaterpraktiker Puccini. Ich persönlich finde *Gianni Schicchi* als Komödie sogar noch gelungener als *Falstaff*...

**OL Welche Funktion hat die berühmte, sehr gesangliche kleine Arie der Lauretta *O mio babbino caro*, die inmitten einer parlandoartigen, also dem Sprechen angeherrten Gesangsform, steht? Hat sie diese melodische Ausnahme position, weil Lauretta ihren Vater um den Finger wickeln will und die Rührseligkeit daher nicht ganz ernst zu nehmen ist? Steht sie**

**gewissermaßen als Spiel im Spiel unter Anführungszeichen?**

PJ im Gesamtzusammenhang kann sie tatsächlich fast merkwürdig wirken, fast wie ein Monolith, vor allem wenn man das Tempo unnatürlich langsam nimmt. Hält man sich aber an Puccinis Tempovorschriften, sticht sie nicht so heraus, sondern tut dem Stück gut, weil *Gianni Schicchi* sonst eher auf kleinteilige Motivik aufbaut und

*Die schweigsame Frau von Strauss* ein letzter Höhepunkt in der heiteren deutschen Oper ist.

**OL Welcher der drei Einakter ist für Sie als Dirigent, vom Handwerklichen her gesehen, das herausforderndste Stück?**

PJ Das ist so einfach nicht zu sagen. *Gianni Schicchi* ist auf den ersten Blick handwerklich schwierig. Man muss das Stück sehr genau studieren, unglaublich gut kennen und es in den Proben

GIACOMO PUCCINI

# IL TRITTICO

4. 7. 13. 16. 20. 23. OKTOBER 2023

Musikalische Leitung PHILIPPE JORDAN Inszenierung TATJANA GÜRBACA  
Bühne HENRIK AHR Kostüme SILKE WILLRETT Licht STEFAN BOLLIGER

IL TABARRO

MICHAEL VOLLE ANJA KAMPE JOSHUA GUERRERO u.a.

SUOR ANGELICA

ELEONORA BURATTO MICHAELA SCHUSTER MONIKA BOHINEC u.a.

GIANNI SCHICCHI

AMBROGIO MAESTRI SERENA SÁENZ BOGDAN VOLKOV u.a.

wenige typische Puccini-Melodien hat, wie man sie aus seinen früheren Werken kennt. Natürlich versucht Lauretta dabei, ihren Vater zu bezirzen. Wir könnten uns aber auch vorstellen, dass ein Kind unterwegs ist. Wenn man sich nun die damalige Situation lediger Mütter vorstellt, ist die Sache aber dann gar nicht mehr so lustig.

**OL Gianni Schicchi ist ein Werk, das die menschliche Verlogenheit beispielhaft darstellt. Auch in der Musik?**

PJ Natürlich – die ganze Zeit. Das fängt schon mit den Seufzer-Motiven gleich zu Beginn an. Alles, was dann geschieht, ist übertrieben, wahnhaft geheuchelt und man sieht nur Krokschlentränen. Gerade das macht die Oper so komisch! Fast nichts kann man da ernst nehmen.

**OL Es gibt, wie angesprochen, Bezüge zwischen Gianni Schicchi und Falstaff, wie sieht es aber mit der Zugehörigkeit von Gianni Schicchi zur italienischen Opera buffa generell aus? Sind noch Traditionstränge vorhanden?**

PJ Zweifellos! Jeder große Künstler fußt auf einer großen Tradition! Wenn wir von *Gianni Schicchi* sprechen, sprechen wir auch vom *Barbier von Sevilla* und wir sprechen auch von *Nozze di Figaro*. *Gianni Schicchi* kommt also absolut aus der Operabuffa-Tradition und das Werk ist ein Höhepunkt der italienischen komischen Oper, ebenso wie

sorgsam zusammenbauen. Bis die Ensembles gut laufen, braucht es seine Zeit. Aber wenn alles einmal eingerastet ist und sitzt, dann läuft es eigentlich wie ein Uhrwerk. *Tabarro* finde ich persönlich heikler. Das vorhin angesprochene Unstete des Wassers, dieses kontinuierliche Schwanken erfordert große Sicherheit und Gestaltungskraft und ein gutes Gefühl für das notwendige Rubato. In der *Angelica* wiederum gilt es die unterschiedlichen Szenen zu verbinden und die große Steigerung richtig zu gestalten.

**OL Vor allem von Gianni Schicchi wird berichtet, dass Puccini diese Oper mit leichter Hand und vergleichbar wenig Mühen schrieb. Ist das in der Partitur spürbar?**

PJ Das ist ja das Fantastische, wenn ein Komponist die nötige Erfahrung hat, die Inspiration, die Begeisterung und das Werkzeug. Es muss unglaublichen Spaß machen, wenn eines ganz mühefrei zum anderen führt und man sich nicht wie Beethoven mit den Symphonien quälen muss, sondern die Einfälle wie von selbst kommen. Das leitet uns über zu Gustav Mahlers schönem Satz: »Nicht ich komponiere, sondern ich werde komponiert.« Es gibt also eine dem Werk innewohnende Kraft, die sich ihren Weg sucht. So gesehen wurde Puccini vielleicht auch ein wenig von *Gianni Schicchi* komponiert!

# Bösendorfer

## Secession – Einheit in der Vielfalt

Collectors Item Grand Piano Secession  
Fesselnde Brillanz und schier unbegrenzte Klangfarben  
Technologie - Design - Handwerk  
Ein Meisterwerk und Gesamtkunstwerk

[www.boesendorfer.com](http://www.boesendorfer.com)



**GP**

Grand  
Piano

**VC**

Vienna  
Concert

**CI**

Collector's  
Item



TATJANA GÜRBACA

Foto TOBIAS KRUSE / OSTKREUZ

# »DIE ITALIENISCHE OPER HABE ICH IN DER DNA«

Mit Puccinis Einakter-Trilogie *Il trittico* debütiert die Berliner Regisseurin Tatjana Gürbaca an der Staatsoper. Dem Wiener Opernpublikum ist sie spätestens seit ihrer kühnen *Ring*-Dekonstruktion 2017 am Theater an der Wien ein Begriff. Eine Begegnung in Berlin.

Tatjana Gürbaca wohnt in Charlottenburg, im »alten Westen«, wie man in Berlin immer noch gerne sagt. Es ist eines jener mächtigen Altbau-Häuser, deren weitläufige großbürgerliche Wohnungen irgendwann einmal anders aufgeteilt wurden. Lange Flure und überraschende Wege um die Ecke sind die Folge. Berliner Hochsommer, trockene Hitze, wir sitzen auf einem schmalen und etwas krumm an der Wand klebenden Balkon mit Blick in einen typischen Berliner Innenhof. Tatjana Gürbaca denkt oft länger über Fragen nach, spricht sehr lebhaft, sprudelnd und ist immer in Bewegung. Die Regisseurin sitzt gerade auf heißen Kohlen, denn in einer knappen Woche beginnen die Proben in Wien: »Ich fühle mich wie ein Tiger im Käfig, das ist die Phase, in der man es nicht mehr erwarten kann, dass es losgeht. Es hat sich sehr viel angestaut, eine Aufregung, die Sänger endlich kennenzulernen.«

Die Sänger stehen im Zentrum ihrer Arbeit, auf der Probebühne liegt das Regiebuch meist zugeklappt auf dem Tisch. Gürbaca gehört nicht zu der Fraktion der Regie-Künstler, die ihre Inszenierungen am Schreibtisch auf Millimeterpapier basteln. Das Entscheidende passiert bei ihr auf den Proben. Notizen kritzelt Gürbaca zwischen durch auf kleine Zettel, mit denen sie dann auf die Bühne springt. »Ja, ich bin eine Vormacherin. Ich halte es am Tisch gar nicht aus, denn ich muss

einfach selbst ausprobieren, wie es organisch wird. Man kann das nur mit den Sängern herausfinden, denn jeder tickt anders.«

Tatjana Gürbaca ist in Berlin aufgewachsen in einer Familie von Theaterbesessenen: Der aus der Türkei stammende Vater hatte in der Heimat klassische türkische Musik studiert und interessiert sich in Berlin vor allem für Schauspiel, insbesondere für das epische Theater Bertolt Brechts. Ihre Mutter bezeichnet Gürbaca als schwerst »opersüchtig«, insbesondere nach Puccini: »Als sie mit mir schwanger war, hat sie laufend Puccini gehört. Und ich bilde mir ein, mich daran zu erinnern! (lacht) Aber im Ernst: Die italienische Oper ist das, wo ich herkomme, die habe ich in der DNA.«

Schon als Kindergartenkind ist sie mit einem späteren Regie-Kollegen, dem Regisseur Hinrich Horstkotte, eng befreundet, dessen Mutter beide ins Theater bringt: »Sie hat uns mitgenommen zu No-Theater, Patrice-Chereau-Inszenierungen, ins Ballett, zu Lesungen. Ich dachte einfach, das ist normal, das ist das, was Kinder so machen. Und dann haben wir im Kindergarten natürlich alles nachgespielt. Und zuhause.«

Gürbaca lernt drei Instrumente, Klavier, Cello und Kontrabass, geht auf ein musisches Gymnasium, spielt in mehreren Orchestern, Jazzbands, einer Klezmer-Band und singt in Chören. Das Leben besteht aus Musik und Theater. Dass ihr Weg

vorgezeichnet war, wusste Gürbaca damals noch lange nicht. Aber es fügten sich Einflüsse und Begegnungen auf wundersame Weise. Im musischen Gymnasium begeisterte ein Lehrer mit offenbar seherischen Gaben sie für die Statisterie der Deutschen Oper Berlin. Da war sie fünfzehn Jahre alt. Und schwänzte fortan noch häufiger die

in Carl Maria von Webers *Freischütz* zu inszenieren, verdankt sie ein Schlüsselerlebnis: »Ich hatte vorher wahnsinnig viel gelesen über das Bild der Frau in der Geschichte, im Nationalsozialismus und in der Kunstgeschichte, aber was ich vorhatte mit diesen fünf Minuten Musik, war völlig überfrachtet. Glücklicherweise war die Bühnenbild-

GIACOMO PUCCINI

# IL TRITTICO

4. 7. 13. 16. 20. 23. OKTOBER 2023

Musikalische Leitung PHILIPPE JORDAN      Inszenierung TATJANA GÜRBACA  
Bühne HENRIK AHR      Kostüme SILKE WILLRETT      Licht STEFAN BOLLIGER

## IL TABARRO

MICHAEL VOLLE      ANJA KAMPE      JOSHUA GUERRERO u.a.

## SUOR ANGELICA

ELEONORA BURATTO      MICHAELA SCHUSTER      MONIKA BOHINEC u.a.

## GIANNI SCHICCHI

AMBROGIO MAESTRI      SERENA SÁENZ      BOGDAN VOLKOV u.a.

Schule als vorher, schließlich stand sie in Inszenierungen von Götz Friedrich auf der Bühne und lernte den Betrieb von der Basis aus kennen. Der segensreiche Pädagoge war es auch, der bereitwillig ihre Entschuldigungen für Fehlstunden unterschrieb und seine Toleranz im strengeren Kollegium mit dem Satz begründete: »Das muss man verstehen, die Tatjana wird mal Opernregisseurin!«

Er sollte recht behalten. Aber es gab noch einen Umweg, denn nach der Schule studierte Gürbaca erst einmal Kunstgeschichte und vergleichende Literaturwissenschaft, bevor sie zufällig davon hörte, dass man das Regiehandwerk auch studieren kann. Im Studium erlebte sie dann die prägenden, alles entscheidenden Begegnungen: »Mit Ruth Berghaus und Peter Konwitschny wurde mir klar, was das bedeuten kann.«

Berghaus unterrichtete damals schon außerhalb der Hochschule, man konnte sich bei ihr für Meisterkurse bewerben. »Berghaus war nicht zimperlich«, erinnert sich Gürbaca. Einem Versuch, die Szene der Brautjungfern

Klasse von Erich Wonder dabei, und damit auch Klaus Grünberg, mit dem ich heute noch zusammenarbeite. Und der sagte, als er meine Verzweiflung sah: Tatjana, im Moment musst du nur inszenieren, wie die Brautjungfern hereinkommen und warum überhaupt. Da ist bei mir der Groschen gefallen.«

Schnell wurde der Betrieb auf Arbeiten von Tatjana Gürbaca aufmerksam. Spätestens seit sie 2000 am internationalen »Ring Award« teilnahm, ist sie gut im Geschäft, inszenierte bald an größeren Häusern, immer wieder aber auch an mittleren und kleineren Häusern. Am Staatstheater Mainz war sie von 2011 bis 2014 Operndirektorin. Mit einigen bedeutenden Häusern verbindet sie eine kontinuierliche Zusammenarbeit, etwa mit dem Zürcher Opernhaus, wo sie in Andreas Homoki's erster Spielzeit als Intendant einen spektakulär spannenden *Rigoletto* inszenierte. Vertrauensvoll und eng war auch ihre Zusammenarbeit mit der Vlaamse Opera in Antwerpen und Gent, als Aviel Cahn dort Intendant war. Inzwischen arbeitet sie für ihn auch am Grand Théâtre de Genève.

2013, im Jahr des Wagner-Jubiläums, wurde ihre Antwerpener Inszenierung von *Parsifal* von der Fachzeitschrift *Opernwelt* zur »Inszenierung des Jahres« gekürt. Wie sie dort damals das Vorspiel inszenierte, kann als exemplarisch für ihre Arbeit gelten: Nur ein diffuser Lichtkegel erhellt die Mitte eines geschlossenen, leeren Halbrunds. Langsam tasten sich heutig gekleidete Menschen herein. Eine Frau tritt auf, unruhig, gehetzt, nähert sich einem Mann und umschlingt ihn in einem langen Kuss. Die Frau ist Kundry »die Urteufelin«, und der Mann entpuppt sich nicht etwa als Parsifal, sondern als Amfortas, der sieche Gralskönig. Mit wenigen knappen Gesten erzählt Gürbaca die fatale Vorgeschichte des »Bühnenweihfestspiels«, die der Verführung des Amfortas durch Kundry, des Verlustes des heiligen Speers und der sich nie-mals schließenden Wunde.

Gürbacas Begabung, psychologische Zusammenhänge luzide zu analysieren und durch das Erzählen von Vorgeschichten verborgene oder gelegnete Schuldzusammenhänge aufzudecken, zieht sich durch ihr gesamtes Schaffen. Auch ihr waches Gespür für rumorende psychologische, aber auch gesellschaftspolitische Subtexte ist prägend für ihre Arbeit.

»Ich glaube, beim Regieführen geht es in Wahrheit darum, die eigene Haltung der Welt gegenüber abzubilden. Daher ist das ein politischer Vorgang, man bekennt, woran man glaubt und wie man die Welt begreift. Und es geht darum, dass man Geschichten aus dem hier und jetzt heraus erzählt, dass es unbedingt mit uns zu tun haben muss, sonst braucht man es nicht zu erzählen.«

Wagners *Ring* dampfte sie am Theater an der Wien vor sechs Jahren auf drei Abende ein und erzählte das Geschehen aus einer Schlüsselszene heraus: Dem Mord an Siegfried durch Hagen. Dabei richtete sie ihren Blick auf die zweite und dritte Generation der Protagonisten, auf jene Söhne und Töchter, die in der Familienhölle Schuld und Schulden der Vorfahren ertragen und bewältigen müssen. Wie etwa auf Hagen, dessen Geschichte sie frappierend plausibel als eine fatale Geschichte von kindlicher Traumatisierung erzählte, eine Geschichte von systematisch verabreichtem Welt- und Selbsthass, die tödlich enden muss.

Mit dieser kühnen *Ring*-Dekonstruktion empfahl Gürbaca sich damals für höchste Wagner-Aufgaben, das geplante Bayreuther *Ring*-Projekt scheiterte dann an unterschiedlichen Auffassungen von Probenarbeit, wie man hörte.

Ihre besondere Begabung für Wagner stellte Gürbaca auch bei einem furiosen *Holländer* in Antwerpen und einem mitreißenden *Lohengrin* am Essener Aalto-Theater unter Beweis. Auch für Strauss hat sie ein Faible, gerade für die oft etwas geringer geschätzten Werke wie *Capriccio* oder die unter emanzipatorischen Aspekten als zweifelhaft geltende *Arabella*, die sie in der Deutschen Oper am Rhein als raffiniert ambivalente Komödie mit Bitterstoffen und einem todtraurigen Ende inszenierte.

Tatjana Gürbaca arbeitet stets mit bewährten Teams, einer ihrer bevorzugten Bühnenbildner ist Henrik Ahr, mit dem sie das *Ring*-Projekt am Theater an der Wien meisterte. Er wird auch das Bühnenbild zu *Il trittico* schaffen: »Die Bühnenbilder prägen nicht nur die Ästhetik, sondern auch die Erzählweise. Henrik Ahr arbeitet sehr abstrakt, seine Räume sind eine große Herausforderung, aber zugleich eine Befreiung, denn sie regen die Fantasie enorm an. Die Räume haben eine starke Haptik und eine große Echtheit, das spüren auch die Sänger.«

An *Il trittico* fasziniert sie unter anderem Puccinis brennendes Interesse für alles, was damals neu war: »Man kann einen Nachhall von Debussys *Pelléas* darin entdecken, aber auch eine Vorwegnahme von Schönbergs *Erwartung*. Er war auf der Suche damals, hat über die Veränderungen in der Mann-Frau-Beziehung und die Unsicherheiten in den menschlichen Beziehungen reflektiert. Und er hat zu dieser Zeit viel von Maxim Gorki gelesen. Es ging ihm auch darum, das soziale Elend des modernen Menschen zu zeigen, das Elend der Arbeitswelt.«

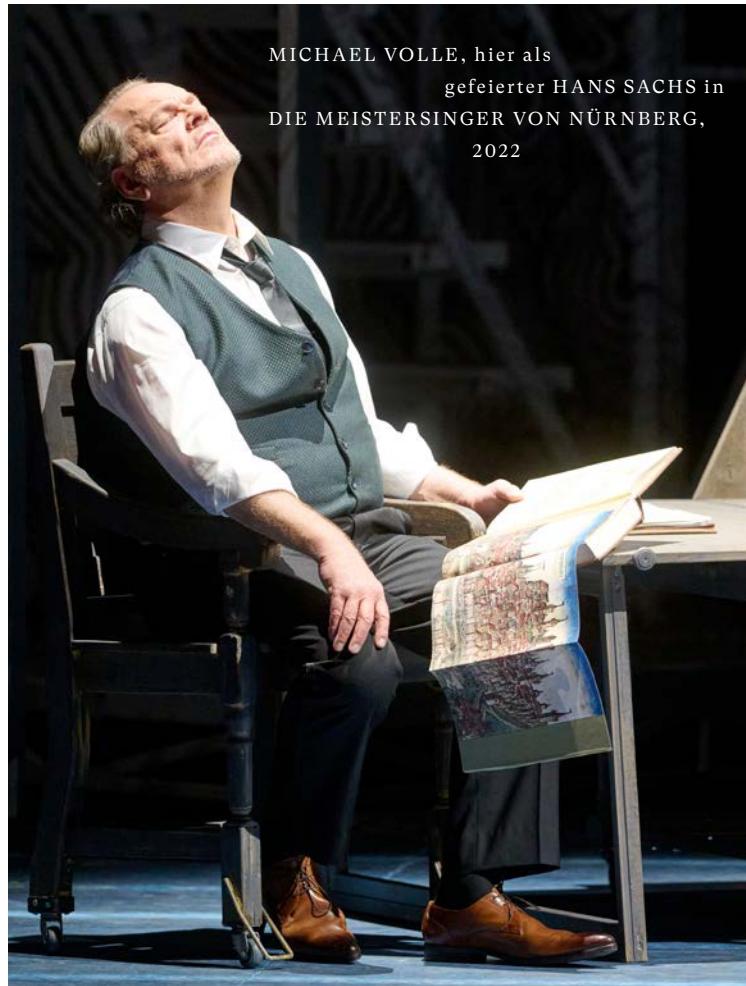
Zum Konzept für *Il trittico* will sie noch nicht viel verraten, aber Giorgettas Seufzer aus *Il tabarro* könne als Überschrift über allen drei Teilen stehen: »Wie schwer es ist, glücklich zu sein.« Es werde eine ästhetische Klammer geben, die alle drei Teile verbindet, verspricht sie. Außerdem gibt es noch etwas, das die drei Teile verbindet: »In allen drei Stücken gibt es Wasser, das versteh ich als metaphorisch für den Lebensfluss. Aber das Glück ist immer am anderen Ufer!«



ELEONORA BURATTO als  
berührende AMELIA in Verdis  
Meisterwerk SIMON BOCCANEGRAS,  
2019



AMBROGIO MAESTRI in einer seiner  
Paraderollen als QUACKSALBER DULCAMARA  
in Donizettis L'ELISIR D'AMORE,  
2023



MICHAEL VOLLE, hier als  
gefeierter HANS SACHS in  
DIE MEISTERSINGER VON NÜRNBERG,  
2022



ANJA KAMPE, hier als  
phänomenale ISOLDE  
in Wagners TRISTAN UND ISOLDE,  
2023

# PANOPTIKUM DES LEBENS

Anja Kampe, Michael Volle, Eleonora Buratto und Ambrogio Maestri singen in Puccinis *Trittico* führende Rollen. Im Gespräch mit Oliver Láng erzählen Sie über ihre Annäherungen an die Rollen, die Psychologie Puccinis und Momente, die sie besonders berühren.

**OL Wenn Sie sich einer Partie nähern: Entwickeln Sie – vor jedem Inszenierungskonzept – ein Psychogramm der Figur? Eine interne Geschichte für sich selbst, aus der Sie dann auch musikalische Facetten ableiten?**

AK Das Psychogramm ergibt sich aus der Partitur. Das, was ich ableite, kommt ja jedenfalls vom Komponisten. Aus dem Text und der musikalischen Umsetzung entwickelt sich dann eine Vorstellung der Figur und der Möglichkeiten ihrer Interpretation.  
MV Klar, und das natürlich auch beim Michele, eine Rolle, die ich zum ersten Mal mache. Zuvor lese ich die Geschichte, höre die Musik an und überlege mir, wie diese Figur im Inneren aussieht. Was treibt ihn an? Wie kann man ihn anlegen? Im Falle der aktuellen Produktion ist es so, dass sich die Vorstellungen über die Figur und die Oper zwischen mir und Regisseurin Tatjana Gürbaca überschneiden. Uns ist allen klar: Im Zentrum steht die Beziehung von Michele und Giorgetta.

EB Für mich beginnt das Einstudieren einer Rolle mit der Lektüre des Librettos und dem ausführlichen Anhören bzw. Anschauen unterschiedlicher Audio- und Videoaufnahmen. Wenn möglich, lese ich auch das Buch, dem die Geschichte zugrunde liegt. Im Laufe dieser Arbeit entdecke ich die verschiedenen Nuancen der Interpretation, die die Musik und die Worte einem eröffnen. Während ich singe, stelle ich mir vor, dass ich auf der Bühne stehe – manchmal übe ich sogar vor einem Spiegel. Auch *meine* Suor Angelica harmoniert üb-

rigens perfekt mit der von Tatjana Gürbaca geschaffenen Figur.

AM Puccinis Musik ist mein erster Wegweiser zum Charakter Gianni Schicchis, gefolgt von Forzanos Libretto. Natürlich habe ich im Laufe der Jahre meine eigene Analyse von seinem Charakter entwickelt. Diese Überlegungen beschäftigen mich seit 30 Jahren, also seit ich die Rolle des Simone in dieser Oper erstmals gesungen habe. Wie ein guter Wein ist die Rolle des Schicchi über viele Jahre in mir »gereift«. Die Darstellung der Figur auf der Bühne ändert sich hingegen laufend, je nach Inszenierung. Ich orientiere mich an den Vorstellungen der Regie und ich suche gerne nach neuen Nuancen. Jedes Mal, wenn ich die Rolle spiele, macht sie mir noch mehr Spaß!

**OL Zum *Tabarro*: Wenn wir uns die ersten Worte von Giorgetta anschauen, das »O Michele? Michele?« Ist das auf die Gesamtsituation bezogen zu verstehen? In dem Sinne, dass Sie ihn um Zuwendung, um Glück anflehen?**

AK Sie versucht immer wieder mit ihm ins Gespräch zu kommen und auf ihn zuzugehen, aber er hat nach dem Tod des gemeinsamen Kindes zugemacht und sich ihr gegenüber völlig verschlossen. Er macht sich selbst oder auch sie verantwortlich für diese Tragödie und daran zerbricht ihre Beziehung. Diese Situation lässt Giorgetta verzweifeln und treibt sie wohl in die Affäre mit Luigi, eine Flucht aus der Realität, in Träume, wo sie sich noch lebendig und als Frau begehrt fühlt.

**OL Gleich die ersten Sätze im *Tabarro* erzählen sehr viel: Michele schaut in den Sonnenuntergang und Giorgetta sieht nur seine ausgemachte Pfeife. Betrachten die beiden die Welt an sich ganz unterschiedlich?**

MV Diese Momente lassen sich ja sehr unterschiedlich deuten und gestalten. Aber hinter allem steht der Verlust des gemeinsamen Kindes. Ein absoluter Alptraum. Man kann es sich nicht vorstellen, was das an Schmerz bedeuten mag... Und es ist sicherlich auch denkbar, dass ein so traumatisches Erlebnis eine Beziehung verändern kann. Sie wird dann zerbrechlich, steht so nahe am Abgrund, dass jeder kleine Funken reicht, um alles ins Desaster zu stürzen. Was in diesem Falle auch passiert. Dazu kommt Micheles Eifersucht auf jeden und alle. Es ist ein Tanz auf dem Pulverfass.

**OL Michele liebt Giorgetta, wie sieht es umgekehrt aus?**

AK Sie liebt ihn natürlich noch und sie zerbricht fast an der Kälte, der Abwendung, der Verschlossenheit und der Nichtbeachtung durch ihn, seit die Katastrophe über die kleine Familie hereingebrochen ist.

MV Ich will der Inszenierung nicht zu sehr vorgreifen, aber ich sehe, dass sie ihn irgendwo noch liebt. Sie sagt es ja auch... Und wenn man die Musik liest und analysiert, wie Puccini die Figuren zeichnet, versteht man, was Giorgetta empfindet. Dass es auch eine Entfremdung gibt – wie gesagt, das mag am Verlust liegen, den die beiden durchleiden mussten. Man weiß, dass Menschen sich mitunter nach tragischen Erlebnissen gegenseitig die Schuld zuschieben. Und ob der Altersunterschied eine Rolle spielt? Kann sein, muss aber nichts zu bedeuten haben! Wahrscheinlich ist er so verhärmkt, dass er auf ihre emotionalen Regungen einfach nicht mehr eingehen kann. Am Schluss, wenn es zu spät ist, sagt sie ihm, dass auch sie Sehnsucht empfindet. Es könnte also alles gut sein... aber es ist eben nicht *Gianni Schicchi*!

**OL Inwiefern spielt auch die soziale Realität eine Rolle? Geht es ebenso um die Gesamtsituation, auch die wirtschaftliche? Oder ist die Gesamtsituation nur schlecht, weil die Liebe nicht mehr da ist?**

MV Das ist natürlich auch ein Grund. Die beiden würden selbstverständlich lieber eine Unbekümmertheit ausleben können, eine gewisse Form von Luxus. Leichter mit Geld umgehen können. All diese Aspekte spielen zusammen. Aber wichtiger scheint mir doch das leider so schwer belastete, tief emotionale Verhältnis, das einfach nicht mehr gut werden kann.

AK Es ist immer wieder das tote Kind. Das hat ihr einen Inhalt, eine Aufgabe und eine Perspektive gegeben. Nach dessen Tod gibt es nichts mehr, nur Elend und Trostlosigkeit und keine Zukunft. Das ist für eine noch junge Frau wie Giorgetta viel zu wenig.

Sie flieht in Luigis Arme, um sich selbst noch zu spüren, aber sie macht sich über seinen Charakter keine Illusionen...

**OL Puccini setzt in der Musik, vor allem im *Tabarro*, realistische Klänge ein. Impliziert diese Anreicherung auch eine andere Art der musikalischen Interpretation?**

MV Das kann man machen. Wenn ich an den wunderbaren Kollegen Andrea Giovannini denke, der den Tinca gestaltet: Es ist ein Kabinettstück, was er da zeigt, etwa sein fratzenhaftes Lachen. Das sind Momente, die in einer anderen Oper, etwa bei Verdi, nie vorkommen könnten. Aber hier passt es sehr gut. Michele selbst hat in dieser Hinsicht recht wenig, nur nach dem großen Duett, nachdem Giorgetta gegangen ist und sie gerade noch in höchsten Tönen die vergangene Liebe beschworen haben, kommt eine Generalpause und er stößt »Flittchen« hervor. Von solchen Einsprengseln abgesehen erfordert diese kurze, aber knackige Rolle ein enormes Konzentrieren auf Belcanto. Sehr anspruchsvoll...

AK All das finden Sie bei anderen Komponisten genauso. Beginnend bei Mahler dann Berg, Varèse usw. Puccini war ein moderner Komponist am Puls seiner Zeit. Halt eben als Italiener und mit seinen ureigensten Mitteln. Für diese Rolle braucht man dann auch das ganze Spektrum aller stimmlichen Ausdrucksmittel, das, was die jeweilige Situation eben gerade erfordert. Schöngesang in großen Bögen bei ihren Träumen und Schwärmerien mit Luigi, bis zur Hässlichkeit gehender Ausdruck in den Auseinandersetzungen mit Michele, die Wut und Verzweiflung aus ihr herausschleudern.

**OL Nun eine Frage an alle: Gibt es für Sie eine Aussage, einen Satz, der für das Stück oder für Ihre Figur steht?**

AK Im Falle vom *Tabarro* sagt Giorgetta den Satz »Wie schwer es ist, glücklich zu sein«. Das ist es.

MV Das finde ich auch sehr treffend! Und Michele erinnert sich etwas später, im großen Duett mit ihr, an die schönen Zeiten zu Dritt: »Ich war so glücklich, ach, so glücklich«. Aber *war. War!* Das ist keine Anklage, sondern einfach die Feststellung, diesem Schicksal ausgeliefert zu sein. Enorm heftig in der Aussage!

EB In *Suor Angelica*: »Aber ein Opfer kann ich nicht bringen: Der sanften Mutter der Mütter kann ich niemals die Erinnerung an meinen Sohn opfern!« Ich bin zutiefst berührt davon, wie zerrissen Suor Angelica innerlich ist.

AM Ich denke, es gibt zwei Stellen, die zeigen, wer Schicchi ist und auf seine Gerissenheit und Witz hindeuten. Erstens: Schon beim Eintreten versteht er sofort, dass Buoso verstorben ist und dass dessen Familie jetzt nur das Erbe beweint und nicht den Tod des Familienmitglieds. Und am Ende der Oper meint er, dass er – also Schicchi – für seinen Streich zwar in der Hölle gelandet ist, aber er immerhin vielleicht

das Publikum unterhalten hat und Buosos Erbe letztlich an die Richtigen gelangt ist: ans junge, verliebte Paar. Am Ende triumphiert immer die Liebe. Ein bisschen so wie in *Falstaff*!

**OL Frau Buratto, wie für Michael Volle ist die von Ihnen gesungene Partie der Angelica ein Rollendebüt. Lesen Sie in so einem Fall zusätzlich auch weiterführende Literatur, wie zum Beispiel Briefe von Puccini etc.?**

EB Ja, die Angelica ist für mich ein Debüt – und ein sehr wichtiges! Wie bereits erwähnt lasse ich mich immer von den großen Sängerinnen der Vergangenheit und von den musikalischen Interpretationen der großen Dirigenten inspirieren. Aufführungsgeschichte ist, wie jede andere Form der Geschichte, extrem wichtig.

**OL Gibt es einen zentralen Moment in *Suor Angelica*, der Ihnen besonders am Herzen liegt und auf den Sie das Publikum aufmerksam machen möchten?**

EB Abgesehen von dem Satz, den ich zuvor erwähnt habe, fallen mir die letzten, herzzerreißenden Worte an die Heilige Jungfrau ein: »Oh, Muttergottes, rette mich! Eine Mutter betet zu dir, eine Mutter fleht dich an!« Diese Worte enthalten die ganze Verzweiflung und die aus tiefstem Herzen kommende Bitte einer Mutter an die Heilige Jungfrau um Vergebung: ein Gebet von Mutter zu Mutter.

**OL Und in *Gianni Schicchi*?**

AM Besonders gut gefällt mir Schicchis Arie »In testa la cappellina«, die damit endet, dass alle anderen »Schicchi! Schicchi! Schicchi!« rufen. Als würden sie ihren Lieblingssportler im Stadion anfeuern! (*lacht*) Sie ahnen nicht, dass sie sich von diesem Moment an in einem größeren Schlamassel befinden, als sie sich jemals vorstellen konnten. (*lacht*)

**OL Frau Buratto, wenn man eine so berühmte Arie wie »Senza mamma« singt – wird das zu einer noch größeren Herausforderung, weil so viele im Publikum die Arie kennen?**

EB Es ist anspruchsvoll, weil diese Arie Angelicas letzter Dialog mit einem Sohn ist, der ihr genommen wurde und den sie nur ein einziges Mal gesehen und geküsst hat. Sie hat ihn immer heimlich geliebt und konnte sich nicht von ihm verabschieden. Die Schwierigkeit liegt nicht darin, wie bekannt oder weniger bekannt die Arie ist, sondern darin, ein solch bewegendes, schmerhaftes Erlebnis zu interpretieren und es dem Publikum verständlich zu machen.

**OL Sie haben mehrere Puccini-Rollen gesungen, mit welcher ist *Suor Angelica* vergleichbar? Cio-Cio-San?**

EB Ja, auf jeden Fall. Beide sind großartige, von Puccini beschriebene Mütter, auch wenn ihre Geschichten sehr unterschiedlich sind. Beide Opern sind Tragödien, und sie lassen uns über die Komplexität der weiblichen Lebensrealität und vor allem

der Mutterschaft nachdenken. Ich finde es bewegend, dass ein Komponist wie Puccini, der so starke Gefühle der Liebe und sexuellen Anziehung zu Frauen verspürte, ein so tiefes Wissen über den weiblichen Geist an den Tag legt. Und in der Lage ist, tiefes Mitgefühl für seine Helden zu zeigen und immer auf ihrer Seite zu sein.

**OL Worin liegt Ihrer Meinung nach der besondere Humor in *Gianni Schicchi*? In der Musik? Im Text? In der Figuren-Charakterisierung?**

AM ...in allen drei Punkten! Die Musik fängt die Gedanken und die Gemütslage der Figuren perfekt ein. Noch lustiger als die Figur des Gianni Schicchi finde ich die ganze Familie, die verzweifelt versucht, Buosos Erbe zu bekommen. Aus diesen Charakteren könnte man ganz leicht einen Film machen, indem man einfach ihren Text rezitiert! Die Geschichte, die dieser Oper zugrunde liegt, ist freilich zeitlos: Wie viele Familien streiten sich auch heute um Geld und Besitz! Puccini hat es verstanden, das alles einzigartig in Musik zu fassen. Von dem Moment an, in dem Gianni Schicchi die Bühne betritt, legt Puccini genau die richtigen Farben in das Orchester, damit man sich in die Figur hineinversetzen kann. Wenn ich dem Orchester zuhöre, kann ich mir dieses alte Haus in Florenz vorstellen, mit gedämpftem Licht, geschlossenen Fenstern und Jalousien, die verhindern, dass man von außen sieht, was im Inneren vor sich geht.

**OL Ist *Gianni Schicchi* »nur« eine Komödie? Oder ist es mehr?**

AM Schicchi ist eine Komödie in ihrer reinsten und brillantesten Form! Puccini hat lange nach einer dritten Oper gesucht, um den *Trittico* zu vervollständigen, und sie musste genau das sein: eine Komödie!

**OL Letzte Frage: Worin liegen die Herausforderungen Ihrer jeweiligen Rolle?**

AM In meinem Fall muss ich zwei Rollen singen: Gianni Schicchi und Buoso Donati! Man muss genau die richtige Stimme für die Rolle des Buoso finden – und das kann schwierig sein. Es hat eine Weile gedauert, bis ich verstanden habe, wie man das macht, ohne zu ermüden, und wie man den Wechsel zwischen den beiden Stimmen gut hinbekommt. Da *Gianni Schicchi* nur aus einem Akt besteht, muss man außerdem alles »komprimiert« darstellen. Man muss also das Publikum in kurzer Zeit überzeugen!

EB Die größte Herausforderung besteht für mich darin, meine Emotionen zu kontrollieren. Einige Textmomente sind so berührend, dass es schwer ist, an dieser Stelle nicht zu weinen. Auf technischer Ebene ist die Passage unmittelbar nach der großen Arie, mit dem Sprung von G nach C in einem anhaltenden Pianissimo, die schwierigste.



LUDOVIC TÉZIERS SCARPIA: ein Meisterstück  
der Darstellung eines perfiden Charakters  
Foto MICHAEL PÖHN

# IM OKTOBER



LUDOVIC TÉZIER singt  
GIORGIO GERMONT in LA TRAVIATA,  
SCARPIA in TOSCA und JAGO in OTELLO

## ALLGEGEN-WÄRTIG

Seine Stimme ist unverkennbar, seine musikalische Ausdrucks Kraft gewaltig: Ludovic Tézier besticht mit einem gleichermaßen eleganten und expressiven Material, mit stimmlicher Durchschlagskraft und enormer Charakterisierungskunst. Gleich an zwölf Abenden ist er im Oktober zu erleben: *La traviata* (Germont), *Tosca* (Scarpia, Bild links) und *Otello* (Jago). Wenn er das Credo des Jago, also jenes dunkel-schwarze Bekenntnis des Intriganten, singt, dann changiert das berühmte Nachtstück der Operngeschichte zwischen beklemmend intensivem Hass und kaltem Nihilismus. Wenn er den Germont gestaltet, der seinem Sohn in Beschwörung einer heimatlichen Idylle Trost zu spenden meint, dann sonnt er sich nicht im Glanz seiner berückend schönen Stimme, sondern lässt den Willen des Vaters durchspüren, der seinen Sohn auf den vermeintlich guten Weg zurückführen will. Ein Sänger also, der mithilfe differenzierter vokaler Mittel musikalische Charakterbilder entwerfen kann.

## OPERN-STUDIO

Erneut konnten sich Mitglieder des Opernstudios der Wiener Staatsoper bei einem renommierten Wettbewerb über einen Preisregen freuen. Diesmal beim 4. Internationalen Helmut Deutsch Wettbewerb 2023: der Pianist Richard Fu gewann den ersten Preis in der Kategorie Klavier, zweiter und dritter Platz in der Kategorie Gesang gingen an Jusung Gabriel Park und Ted Black. Damit wird von einer Jury bestätigt, was die Besucherinnen und Besucher der Wiener Staatsoper schon längst wissen: dass die jungen Künstler des Opernstudios zur absoluten Weltspitze zählen! Übrigens: Im November gibt es das nächste Studiokonzert im Gustav Mahler-Saal, bei dem Mitglieder des Opernstudios zu erleben sind.

## ENSEMBLE

Die Ensemblematineen an der Wiener Staatsoper sind eine gute Gelegenheit, Mitglieder der großen Staatsopern-Sängerfamilie noch besser kennen lernen zu können. Denn in den einstündigen Konzerten präsentieren jeweils eine Sängerin und ein Sänger Lied- und Arienprogramme und geben so, abseits der großen Opernbühne, Einblick in ihr Können. Gleich zwei dieser Matineen gibt es im Oktober: am 1. treten Isabel Signoret und Daniel Jenz auf, am 29. das neue Ensemblemitglied Florina Ilie und Michael Arivony. Begleitet werden die Sänger jeweils von Pianistinnen bzw. Pianisten des Hauses, so diesmal von Kristin Okerlund und dem Studienleiter Stephen Hopkins.



LISETTE OROPESA  
singt VIOLETTA in LA TRAVIATA

## ERSTE WIENER VIOLETTA

Als die international gefragte amerikanische Sopranistin Lisette Oropesa 2020 als Konstanze in der *Entführung aus dem Serail*-Neuproduktion ihr Staatsopern-Debüt gab, war sie für so manche im Wiener Publikum noch ein unbeschriebenes Blatt. Doch nach der Premiere war sie auch hier über Nacht zum gefeierten Liebling aufgestiegen. Ihre makellose Gesangstechnik, ihr Talent, sowohl im Spiel wie auch durch den Gesang, Gefühle sowie jedes Detail der Bühnenaktion zu beglaubigen, eroberten die Herzen aller Anwesenden im Sturm. Es folgten bald darauf noch die Titelpartie in *Lucia di Lammermoor* und ein erfolgreiches Einspringen als Gilda in *Rigoletto*. Ab 1. Oktober singt sie nun erstmals in Wien die Titelpartie in Verdis *La traviata*.

Fotos CASSANDRE BERTHON

(Tézier) /

ANDREAS LÁNG IM INTERVIEW MIT KS ANNA NETREBKO

# SCHON DER LETZTE AKT IST EIN KUNSTWERK FÜR SICH

KS ANNA NETREBKO GIBT EIN  
SOLISTINNENKONZERT UND KEHRT  
ALS MANON LESCAUT ZURÜCK



KS ANNA  
NETREBKO

**AL Welche Überlegungen gab es bei der Programmzusammenstellung für das Konzert am 19. Oktober? Gibt es vielleicht zu bestimmten Liedern einen besonderen, persönlichen Bezug?**

**AN** Meistens wähle ich die Lieder mit Hilfe meiner langjährigen Lehrerin Elena Matusovskaya aus, die dieses Repertoire sehr gut kennt – wobei es Lieder sein müssen, die ich persönlich mag und die zu meiner Stimme passen. Die russischen Lieder von Rimski-Korsakow, Tschaikowski und Rachmaninow schätze ich deshalb ganz besonders, weil sie mit großer Liebe und vorwiegend für die Sopranstimme geschrieben wurden. Sie sind übrigens sowohl in als auch außerhalb von Russland sehr populär. In meinen Konzertprogram-

eine ganze Geschichte erzählt), wieder andere erfordern einen großen Stimmumfang. Für alle gilt, dass sie sehr schwer zu singen sind.

**AL Bei einem Konzertabend hat ein Sänger, eine Sängerin in Summe meist mehr zu singen als an einem Opernabend, man steht auch viel persönlicher vor dem Publikum und kann sich nicht hinter einer Rolle verstecken – wo liegt der Reiz des Soloabends im Gegensatz zu dem eines Opernabends?**

**AN** Ich trete in der Tat meistens in Opernhäusern auf oder gebe Konzerte mit Orchester. Bis 2009 habe ich grundsätzlich nicht sehr oft Liederabende mit Klavier gesungen, bis die Salzburger Festspiele und die Deutsche Grammophon die

ANNA NETREBKO

# SOLISTINNENKONZERT

19. OKTOBER 2023 20 UHR

Werke von RIMSKI-KORSAKOW, RACHMANINOW, TSCHAIKOWSKI

Klavier PAVEL NEBOLSIN

men wähle ich darüber hinaus aber auch gerne Lieder aus, die nicht oft aufgeführt werden, weil ich sie dem Publikum vorstellen möchte – in der Hoffnung, dass sie aufgrund ihrer Schönheit ebenfalls auf Gefallen stoßen werden. In dem aktuellen russischen Programm am 19. Oktober werde ich Lieder singen, die ursprünglich für Koloratursopran, leichten lyrischen Sopran, dramatischen Sopran und Mezzosopran geschrieben wurden, also für vier verschiedene Stimmen. Aber ich werde sie natürlich mit meiner Stimme singen, auch wenn sie eine große Variationsbreite und unterschiedliche stimmliche Ansätze erfordern. Übrigens: Der Text dieser wunderbaren Gedichte von Puschkin und anderen Dichtern spielt eine wichtige Rolle – schon deshalb ist es für das Publikum sehr wichtig, die Übersetzung zu lesen.

**AL Worin sehen Sie den Unterschied zwischen den drei Komponisten Rimski-Korsakow, Rachmaninow und Tschaikowski – abgesehen vom Stilistischen?**

**AN** Die Lieder von Rimski-Korsakow, die im Allgemeinen für leichten oder Koloratursopran geschrieben sind, besitzen diesen schönen, glockenartigen Klang. Rachmaninows Lieder hingen erwecken den Eindruck von großartigen Aquarellen. Und Tschaikowski erforscht auf wundervolle Weise verdeckte Leidenschaften, die am Ende des jeweiligen Liedes meist wie in einer Explosion durchbrechen. Jedes dieser Lieder ist erstaunlich, einzigartig und besitzt seine eigene Geschichte. Einige sind von den Ausmaßen her sehr umfangreich, andere gleichen einer Mini-Arie (etwa Rimski-Korsakows *Mitternachtssommertraum*, der

wunderbare Idee hatten, dass ich diesbezüglich mit Maestro Barenboim auftreten könnte. Wir haben ein russisches Programm zusammengestellt – Rimski-Korsakow und Tschaikowski – es gibt sogar eine Aufnahme davon.

**AL Wie sieht die gemeinsame Arbeit mit dem Pianisten aus? Wie sieht der künstlerische Dialog bei der Vorbereitung aus?**

**AN** Der Pianist macht die Hälfte des Erfolgs eines Konzerts aus. Deshalb ist es wichtig, einen fantastischen Partner am Klavier zu haben, der der Sängerin, dem Sänger zuhört, aber auch hilft, seinerseits durch das Klavier Vielfalt zu zeigen, Farben, Phrasierungen beizusteuern. Es ist jedenfalls ein Dialog zwischen zwei Künstlerinnen bzw. Künstlern. Die Vorbereitungsarbeit dauert aber in der Regel gar nicht so lang, weil wir uns verstehen, einander zuhören und uns gegenseitig mit unserer Energie aufladen.

**AL Sie haben an der Wiener Staatsoper sowohl die Puccini'sche als auch die Massenet'sche Manon gesungen. Abgesehen vom Stil: Wodurch unterscheidet sich der Charakter bei den beiden Versionen und worin ist er gleich. Was schätzen Sie an der Puccini'schen Version?**

**AN** Wie Sie richtig feststellen, habe ich beide Manons gesungen – die von Massenet und, viel später, die von Puccini. Ich würde dieses fantastische Werk als eine meiner liebsten Puccini-Opern bezeichnen. Vielleicht sogar als meine Lieblingsoper überhaupt. Es ist eine der schönsten Beispiele für das Musiktheater, das je geschrieben wurden und sowohl für den Sopran als auch für den Tenor

sehr schwer zu singen. Wahrscheinlich ist das der Grund, warum sie viel zu selten aufgeführt wird. Sicher, hinsichtlich des Librettos wirkt manches ziemlich rudimentär und unklar, ganz anders als bei der Version von Massenet. Wir haben bei Puccini geradezu eine andere Geschichte vor uns, in der sich aber alles auf die einzigartige Musik konzentriert und aus ihr heraus erzählt wird. Schon der ganze letzte Akt ist ein Kunstwerk für sich. Es macht mich also unglaublich glücklich, dieses Werk zu singen. Das erste Mal konnte ich es 2014 unter Maestro Muti in Rom aufführen, wo ich auch meinen Mann kennengelernt habe. Nach der Generalprobe, lag ich erschöpft am Bett und dachte: »Mein Gott, ich kann nicht glauben, dass ich diese Musik gesungen habe.« Ich war so glück-

nissen, aber man darf nie vergessen, dass man schön singen und eine schöne Stimme haben muss. Es ist gut, dass es heute viele Sängerinnen und Sänger gibt, die schauspielen und tanzen können, die schön aussehen, aber leider haben einige von ihnen nicht die nötige fantastische Stimme oder schaffen es jedenfalls nicht, fantastisch zu singen. Ich denke, es braucht ein Gleichgewicht. Für jene Opern, die nur vom Schauspiel leben, ist das in Ordnung, aber für die größten Opern (jene mit einem großen »O«) wird es immer große Sängerinnen und Sänger brauchen. Und um ein großer Sänger zu sein, muss man talentiert sein und viel lernen.

**AL Sie werden immer als Beispiel der Ausnahmekünstlerin angeführt. Es heißt**

**GIACOMO PUCCINI**

# MANON LESCAUT

**29. OKTOBER 1. 5. 8. NOVEMBER 2023**

Musikalische Leitung **JADER BIGNAMINI** Regie & Licht **ROBERT CARSEN**

Manon Lescaut **ANNA NETREBKO** Lescaut **DAVIDE LUCIANO**

Chevalier René Des Grieux **YUSIF EYVAZOV** Geronte de Ravoir **EVGENY SOLODOVNIKOV**

Edmondo **HIROSHI AMAKO**

lich darüber! Seitdem habe ich das Stück viele Male aufgeführt, vieles hat sich weiterentwickelt und meine Liebe zum ihm ist ungebrochen. Die viele längere *Manon* von Massenet macht auch großen Spaß, nur ist die Titelpartie dort charakterlich ganz anders. Sie bietet mehr Möglichkeiten, schauspielerisches Können unter Beweis zu stellen, ist geradezu ein gewaltiges Feuerwerk, ist als Charakter gefährlicher, lebendiger – was aber eigentlich nicht der Art entspricht, wie Abbé Prévost die Figur in seinem Roman darstellt. Puccinis *Manon* ist näher an Prévots Vorstellungen.

**AL Die Oper hatte es früher leichter, da weniger andere Medien vorhanden waren. Was besitzt die Oper, was ein guter Film, YouTube, TikTok etc. nicht hat? Warum wird die Gattung Oper überleben?**

**AN** TikTok und andere Social-Media-Plattformen sind heute Teil der Öffentlichkeitsarbeit. Nicht zuletzt neue Opernwerke benötigen schließlich möglichst große Unterstützung. Ich denke, dass die Oper, wie alles andere auf dieser Welt, Veränderungen unterliegt. Der einzige Teil, der unveränderlich ist, ist die Musik. Daran müssen wir uns stets erinnern, daran müssen wir festhalten. Die Musik bleibt immer dieselbe. Man muss sie auf höchstem Niveau aufführen, in der Tradition der alten Schule, vielleicht mit ein paar neuen Kennt-

**immer: die Netrebko ist einer jener wenigen Künstlerinnen, die alle Menschen mitreißt, die automatisch Opernhäuser füllt: Hilft einem dieses Wissen oder erzeugt die daraus entstehende Erwartungshaltung ein zusätzliches Verantwortungsgefühl?**

**AN** Ich kann wirklich nicht von mir sprechen. Wenn die Leute sagen, ich sei fantastisch, stimmt das vielleicht? (*lacht*) Ich denke nicht an Verantwortung. Ich denke nie über Verantwortung nach. Man muss an die Musik denken. Man muss sehr ehrlich zu dem sein, was man tut, und die Aufgabe auf die bestmögliche Weise erfüllen, die einem möglich ist. Das ist alles. So einfach ist das. Wenn man Talent hat, wenn man Charisma hat, wenn man klug genug ist, um gut zu singen, auf die Bühne zu gehen und das abzuliefern, von dem man weißt, dass man es kann – und dazu noch hunderte weitere Aspekte – dann ist man eine großartige Sängerin, ein großartiger Sänger. Wenn man das nicht tut, ist man nur ein Sänger. Wenn man nichts tut, kann man nicht singen. Das war's.



KS ANNA NETREBKO  
Fotos OLGA RUBIO  
DALMAU

ANDREAS LÁNG STELLT ANLÄSSLICH DER WIEDERAUFGNAHME ...

# VIER FRAGEN

CHRISTIAN THIELEMANN  
& ANDREAS SCHAGER ÜBER  
*DIE FRAU OHNE SCHATTEN*



ANDREAS SCHAGER als KAISER in  
*DIE FRAU OHNE SCHATTEN*,  
WIENER STAATSOPER, 2019  
Foto MICHAEL PÖHN



CHRISTIAN THIELEMANN  
Foto MARKENFOTOGRAFIE

*DIE FRAU OHNE SCHATTEN WAR EINE ART  
EINSTANDSGESCHENK VON STRAUSS AM BEGINN  
SEINER DIREKTIONSTÄTIGKEIT AN DER  
WIENER STAATSOPERA. DAS WERK WURDE ALSO FÜR  
DIESES ORCHESTER, DIESES HAUS, DIESE  
AKUSTIK GESCHRIEBEN. WAS HEISST DAS FÜR  
EINEN INTERPRETEN?*

CT

Als Strauss seine Opern geschrieben hat, sind ihm als Ideal in der Tat zwei Orchester vorgeschwobt: Die Wiener Philharmoniker und die Dresdner Staatskapelle, die sich ja in wesentlichen Punkten so ähnlich sind wie zwei Geschwister – nicht umsonst haben in beiden Stammhäusern dieser Klangkörper auch wichtige Strauss-Uraufführungen stattgefunden. Natürlich kann hier ein Dirigent dadurch auf wunderbare Aufführungstraditionen und eine enorme Werkkenntnis aufbauen – das ist eine Klaviatur, auf der man dann ganz anders spielt als in anderen Häusern: In Wien und Dresden ist eine schier unendliche Farbpalette verwirklichbar, man kann auf ein kammermusikalisches Spiel herunterfahren und, wenn es sein muss, sofort wieder hochfahren. Dass die Wiener Staatsoper nach dem Wiederaufbau die gleiche gute Akustik aufweist wie zu Strauss' Zeiten, ist ein zusätzliches Glück und erhöht die Freude am gemeinsamen Musizieren noch einmal beträchtlich. Darüber hinaus wird man in Wien und Dresden irgendwie das Gefühl nie ganz los, dass die Tür plötzlich aufgeht und Strauss hereinkommt.

AS

Das bedeutet eine ähnliche Ehre wie ein Engagement in Bayreuth. Richard Strauss und die Wiener Staatsoper sind einfach unzertrennlich miteinander verbunden.

*DIE HANDLUNG DER FRAU OHNE SCHATTEN BIRGT  
SO MANCHE VIELDEUTIGKEIT, RÄTSELHAFTIGKEIT,  
FRAGE. INWIEWEIT IST DIE MUSIK, DIE PARTITUR  
DIESBEZÜGLICH KLARER ALS DAS LIBRETTO?*

AS

Das ist eine interessante Frage. Die Musik ist stets eine universelle Sprache. Der Zuhörer muss das Libretto gar nicht kennen und versteht trotzdem, was gemeint ist. Gerade in unserer Inszenierung wird sehr schnell deutlich, was zB. mit dem »Falken« gemeint ist. Dieser ist nicht bloß ein Jagdvogel, sondern symbolisiert unter anderem die Eifersucht des Kaisers.

CT

Wissen Sie, ich finde, dass *Frau ohne Schatten* inhaltlich in die *Troubadour*-Sektion gehört. Auch dort begreift man nicht so leicht, wer wessen Bruder ist, welches Kind nun ins Feuer geworfen wurde etc. Und ehrlich gesagt, interessiert uns das gar nicht so sehr. Manches in der Handlung darf durchaus ein Geheimnis bleiben – die *Frau ohne Schatten* ist schließlich ein Märchen. Aber die Partitur ist wunderbar eindeutig. Strauss hat uns, den Ausführenden wie dem Publikum, durch seine farbige Musik eine Geschichte gegeben, der man folgen kann, eine Musik, durch die der Inhalt tatsächlich klarer wird.

ES GIBT IN EINER ANDEREN STRAUSS-OPER,  
IN *CAPRICCIO* DEN HERRLICH IRONISCHEN SATZ:  
»DAS UNHEILBARE GEBRECHEN UNSRER  
OPERN IST DER BETÄUBENDE LÄRM DES ORCHESTERS...  
DIE SÄNGER WERDEN GEZWUNGEN ZU SCHREIEN.«

CT (*lacht*)

Natürlich weisen die meisten Strauss-Opern einen sehr großen Orchesterapparat auf – dementsprechend muss der gute Kapellmeister das Orchester stets dämpfen, zurücknehmen, abschattieren, die fantastische Instrumentierungskunst von Strauss durchsichtig und durchhörbar machen. Wenn die Musiker zu laut spielen, werden ja nicht nur die Sänger zudeckt, sondern zusätzlich die vielen wunderbaren Farben, die Strauss ins Orchester gelegt hat, nicht mehr wahrnehmbar. Es ist ein großes Missverständnis, wenn manche im Zusammenhang mit Strauss-Opern immer an den Beginn von *Also sprach Zarathustra* denken oder an das *Heldenleben*. Nein, hier geht es darum, *Ariadne*, *Arabella*, *Capriccio* im Ohr zu haben. Und an dieser Stelle muss ich wieder das Loblied auf das Staatsopernorchester singen, denn hier muss man nicht ständig wiederholen, dass die Musiker auf die Sänger zu achten hätten. Hier herrscht eben eine Klang-, Musizier- und Begleitkultur.

AS

Hahaha, dazu kann ich nur sagen, wenn ich als Sänger schreien würde, wäre ich wie jeder Fussballfan im Stadion nach spätestens 10 Minuten stockheiser. Aber Spaß beiseite: gerade in Wien mit dem hohen Orchestergraben, braucht man als Sänger schon ein gutes Material und eine solide Technik, um immer gehört zu werden. Aber andererseits ist der Klang der Wiener Philharmoniker so wunderbar, dass man sich als Sänger gerne auch mal übertönen, sprich überwältigen lässt.

RICHARD STRAUSS

# DIE FRAU OHNE SCHATTEN

14. 17. 21. 24. OKTOBER 2023

Musikalische Leitung CHRISTIAN THIELEMANN Inszenierung VINCENT HUGUET  
Kaiser ANDREAS SCHAGERN Kaiserin ELZA VAN DEN HEEVER Amme TANJA ARIANE BAUMGARTNER  
Barak MICHAEL VOLLE Färberin ELENA PANKRATOVA

UNABHÄNGIG VON DEN GROSSEN HÖHEPUNKTEN  
EINES WERKES, HAT JEDER INTERPRET SEINE  
GANZ BESONDEREN ZUSÄTZLICHEN LIEBLINGS-  
STELLEN. WIE SIEHT ES FÜR SIE IN DIESEM PUNKT MIT  
DER FRAU OHNE SCHATTEN AUS?

AS

Ich finde die schon oben erwähnten psychologischen Bilder (zum Beispiel der Falke) sehr spannend und perfekt getroffen. Musik und Text bilden in diesem Werk eine einzigartige Symbiose. Ich freue mich, dabei zu sein.

CT

Neben dem herrlichen Zwischenspiel nach der ersten Szene und dem ganz eindringlichen »Dritthalb Jahr« der Färberin, möchte ich hier besonders auf den Schluss des ersten Aufzuges hinweisen: Wenn dieser Wächter-Choral gelingt, dann hat man schon einen Kloß im Hals – nicht umsonst herrscht im Auditorium nach dem Verklingen des letzten Tones zunächst meist eine ganz eigenartige Stille. Mich fasziniert aber genauso Strauss' grundsätzliche Fähigkeit, Atmosphäre schaffen zu können, sowie sein theaterpraktisches Gespür, seine perfekte Dramaturgie: Jeder Aktbeginn in der *Frau ohne Schatten* steht in einem bestimmten Verhältnis zum davor gehenden Aktschluss, und es ist natürlich nicht zufällig, dass er dem ruhigen Schluss des ersten Aufzuges als Kontrast einen extrem stürmischen Schluss im zweiten Aufzug gegenüberstellt.

# mumok

**ON  
STAGE  
KUNST  
ALS  
BÜHNE  
BIS 7.1.2024**

MuseumsQuartier   
Museumsplatz 1, A-1070 Wien  
[www.mumok.at](http://www.mumok.at)

Rudolf Schwarzkogler, 1. Aktion „Hochzeit“, Malaktion am 6.2.1965  
(mit Anna Brus), 1965, Farbfotografie von Walter Kindler, Leihgabe  
der Österreichischen Ludwig-Stiftung, seit 1984, © mumok



KS JONAS KAUFMANN

Foto GREGOR HOHENBERG /  
SONY CLASSICAL

# NEBENWIRKUNG: EINE WELT- KARRIERE

KS JONAS KAUFMANN SINGT ERSTMALS  
AN DER STAATSOPER VERDIS OTELLO

Das ganz offizielle Tragen dieses einzigartigen, höchsten Kultur-Titels ist nur wenigen vergönnt. Und: Nein, es handelt sich um keinen jener Titel, an die Sie gerade denken. Sondern: Um den vorgestellten Artikel. Also *die* Callas. *Der* Domingo. *Die* Netrebko. Und eben: *der* Kaufmann. Nur drei Buchstaben, die doch praktisch alles enthalten. Ikonische Verehrung. Einzigartigkeit. Den Verlust des Vornamens. Und vor allem eine Ausstrahlung weit über den engen und mittleren Kreis der Opernliebhaber und -liebhaberinnen. Vielleicht sogar die Gabe, Opernneulinge für das Genre so zu begeistern, dass sie zu Musiktheater-Familienmitgliedern werden. Nur wenige pro Generation tragen diesen Titel, aber wer ihn hat, hat ihn bleibend. Es ist einfach so. Jonas Kaufmann ist *der Kaufmann*.

Die Anfänge waren, wie so oft, verbunden mit den Wechselfällen des Lebens. Weil die Hände des noch sehr jungen Jonas für den Klavierunterricht als zu klein befunden wurden, steckten ihn seine Eltern als Alternativprogramm in den Kinderchor. Alter: fünf Jahre. Nebenwirkung: eine Weltkarriere. Denn dort fand der junge Sänger erstmals seine Berufung. »Die Erinnerung an das Gefühl, das ich dort hatte, dieses Von-Klang-umgeben-Sein, dieses In-der-Musik-Stehen, erzeugt bei mir immer noch Gänsehaut.« Fortan war es um ihn geschehen...

Ein zweites, ebenso wichtiges, Erlebnis folgte Jahre später. Beim Plattenhören mit seinem Vater – eine Aufnahme von Hermann Prey – lernte der immer noch sehr junge Kaufmann, dass

es einzigartige Stimmen gibt, die man auf Anhieb erkennt. Die also ganz persönlich sind. »Die Quintessenz war für mich, dass ich – trotz vieler Idole und Vorbilder – nie versucht habe, zu sein wie ein anderer. Das hat keinen Sinn. Denn so kann man ja nur die schlechtere Kopie von jemandem werden. Stattdessen muss jeder seinen eigenen Klang finden.« Sein eigener Klang, der ist inzwischen operngeschichtsträchtig. Die satte Färbung, die kraftvolle Höhe, der runde Ton. Der Stimmglanz. Man durfte das bei Mozart erleben, im französischen Fach, bei Verdi, Puccini und Wagner. In Salzburg, Bayreuth, New York, Mailand und Wien. An allen großen Häusern, in der Oper und im Liedfach. Live, auf CDs und im Stream. Und, es machte im Sommer die Runde: Jonas Kaufmann übernimmt zusätzlich die Intendantur der Festspiele in Erl, wird also zukünftig Bühnenkenntnis und strategische Planung vereinen.

Nun würde es nahe liegen, im Zuge dieser grandiosen Karriere womöglich auch eine gewisse Abgehnheit zu vermuten. Schließlich ist er einer von ganz wenigen Ausnahmerscheinungen, ein Superstar. Doch, besonders und gerade im Falle Kaufmanns: es ist genau das Gegenteil. Wer ihn als Gesprächspartner erlebt hat, als Interviewgegenüber oder einfach so gesellig: es gibt keine Barrieren, kein Ich-bin-die-Ausnahme. Eher: Kräftiges Lachen. Plaudern aus dem Nähkästchen. Und ein ganz entspanntes Verhältnis zu vielen Fragen des Berufs. Diese Entspanntheit entspringt einer hohen Professionalität, aber auch sei-

nem Charakter. Musik, Oper soll – bei aller Ernsthaftigkeit – Freude bereiten, Spaß machen. Nicht nur den Tausenden im Publikum, sondern auch ihm. »Das ist der Idealzustand, dass man das, was man wahnsinnig liebt, zu seinem Beruf macht und davon lebt.« Würde es hingegen Stress sein, Auftrittsangst, Sorge, ob die Tagesroutine richtig eingehalten wurde, der Sängerschal korrekt sitzt und man es heute wieder so gut hinbekommt wie sonst – es wäre nicht seines. Das merkt man

oper ihren Auftritt verpasste und er wartend anstimmte: »Non abbiamo il soprano...« Dazu gehört aber auch, dass er bereits in früher Jugend bei diversen Familienfesten als »Unterhaltungsprogramm«, wie er es nennt, fungierte und die Gruppe zum Lachen brachte: mit Gags, Schauspiel und diversen Dialekten. Und nur, weil letzteres so früh geübt hat, konnte er gerade die Anpassung an diverse Sprachfärbungen perfektionieren: Wer seine Wien-CD kennt, weiß um die Wienerische Farbe,

und Begeisterung dabei sein, aber das darf mein technisches Singen nicht beeinflussen. Das ist auch der Grund, warum für mich die Partie des Otello solange ein Tabu war. Denn oft, wenn Otello singt, gibt es eine unruhige Musikbegleitung im Orchester, einen brodelnden Vulkan. Das macht etwas mit einem als Sänger, man ist unter Druck, unter einer Hochspannung. Und das wiederum ist nicht gesund für die Stimme.« Erst als Kaufmann lernte, diese Spannung aufzugreifen,

**GIUSEPPE VERDI**

# OTELLO

**25. 28. 31. OKTOBER  
3. NOVEMBER 2023**

Musikalische Leitung **ALEXANDER SODDY** Inszenierung **ADRIAN NOBLE**  
**Otello JONAS KAUFMANN** Desdemona **RACHEL WILLIS-SØRENSEN** Jago **LUDOVIC TÉZIER**  
Cassio **IVÁN AYON RIVAS** Emilia **NOA BEINART**  
Roderigo **CARLOS OSUNA** Lodovico **ILJA KAZAKOV** Montano **LEONARDO NEIVA**

schon, wenn man dem Tenor kurz vor Auftritten in seiner Garderobe trifft. Denn da es kann vorkommen, dass er recht entspannt in einem Buch liest – und in einem, das nicht einmal etwas mit dem gespielten Stück zu tun hat. Nervosität? »Beim Ja-Wort wird man nervös«, scherzte er einmal. »Aber bei dem, was man kann, sollte man nicht nervös sein.«

Sprechen wir über Jonas Kaufmann, den Theaterpraktiker, der die Bühne in all ihren Facetten versteht und begreift: Er ist einer, der die »Spielregeln« kennt, der die Erfahrung hat und auch die Liebe zum Metier. Und der ein bannendes Charisma besitzt und die Sogkraft dessen verspürt, was Theater mit all seiner Magie auszeichnet. Dazu gehört nicht nur, dass er die unterschiedlichen Figuren mit großer Tiefenschärfe zu zeigen vermag, also einen Peter Grimes mit all seinen Abgründen. Einen Andrea Chénier zwischen Kunst, Revolution und Liebe. Einen Don Carlo, der menschlich röhren kann. Einen Parsifal, einen Werther, einen Cavaradossi. Dazu gehört auch Anekdotisches: Wer kennt nicht die Geschichte seiner Geistesgegenwart, als eine Tosca an der Wiener Staats-

die er auflegen kann und um die ihn so mancher k.k. Fiaker benedict hätte.

Sprechen wir über Jonas Kaufmann, den Profi: Die präzise Durchdringung der Figuren, das Verbinden von Szene und Musik, von sängerschem und darstellerischem Ausdruck: das ist die Grundbedingung. Doch wahrt Kaufmann die notwendige Distanz. »Natürlich darf ich auf der Bühne keine echten Emotionen zeigen. Ich bin berührt, aber dennoch muss es die – wie Karajan sagte – kontrollierte Ekstase sein. Das bedeutet: Ich muss alle, mich eingeschlossen, überzeugen, dass ich jetzt ganz genau *dieser* Mensch bin, den ich darstelle. Und in dieser Situation genau *diese* Gefühle habe. Nur wenn ich selbst davon überzeugt bin, kann ich auch das Publikum überzeugen. Aber trotzdem, tief im Inneren, muss ich die Kontrolle haben und das Ganze steuern. Das ist leider so, weil man sonst leicht über das Ziel hinausschießt. Wenn ich auf der Bühne wirklich einen Heulkampf bekäme, könnte ich nicht mehr weitersingen!« Auch in puncto Karriereplanung fand das seinen Niederschlag. »Ich erkannte, dass ich mich emotional ein Stück weit vom Inhalt lösen muss. Es muss Verve

die Stimme gleichzeitig aber nicht zu gefährden, wandte er sich dieser großen, späten Verdi-Partie zu.

Die Kehrseite dieser Professionalität ist freilich, dass der Sänger den Betrieb so gut kennt, dass er ihn in jeder Facette durchblickt. »Wenn ich eine Kollegin, einen Kollegen im Theater erlebe, kann ich mich nie ganz gehen lassen. Ich sehe die Sache immer mit dem professionellen Auge, ich sehe immer den Betrieb. All die Details! Zum Beispiel: ›Ah, da ist ein Scheinwerfer nicht ganz richtig eingestellt!‹ Das ist natürlich schade. Denn so verliere ich die Möglichkeit, mich in die Theater-Fantasiewelt zu versenken.«

Und wie sieht es mit dem emotionalen Versenken in eine Figur aus? Muss man Parallelen zu sich entdecken? Die Figur sympathisch finden? »Es gibt sicher Charaktere, bei denen sich die Sympathie in Grenzen hält. Aber, um eine Rolle wirklich überzeugend zu bringen, muss man in sich drinnen, so hart das auch sein mag, ein Fünkchen von dem finden, was die betreffende Person ausmacht.« Das bedeutet freilich nicht, dass man sie mögen muss oder ein Bier mit ihr trinken gehen möchte. Aber man muss sie als



JONAS KAUFMANN als RADAMES in AIDA  
Foto MICHAEL PÖHN

Mensch begreifen können, ihre Motivationen, ihr Getriebensein.

Kehren wir zuletzt noch einmal zum augenzwinkernden, auch spitzbübischen Kaufmann zurück. Für welche Komponisten würde er gerne ein Abendessen ausrichten, in welcher Personenkonstellation? Verdi und Wagner, meint er lachend. Und dann ernsthaft: »Es wäre doch schön zu wissen, was sich die beiden, die ja immer aufeinander geschaut und sich respektiert haben, aber in unterschiedliche Richtungen gegangen sind, zu sagen hätten.

Denken wir nur an Verdi, der nach einer extrem langen Pause seinen *Otello* herausgebracht hat. Ein Wahnsinnsding! Es ist interessant zu sehen, wie er diese neue Entwicklung des Durchkomponierens, dieses aus einem Guss Muzsizierens so ganz anders interpretiert hat als es Richard Wagner tat.« Und jetzt Kaufmann wieder lachend: »Und nehmen wir doch auch gleich Cosima Wagner und Hans von Bülow dazu, um zu sehen, was passiert!«

# FRÜHE ERFOLGE AUF EINER WELTBUHNE

DARIA SUSHKOVA

**AL** Der Sängerinnenberuf ist hart, herausfordernd und nicht immer dankbar. Christa Ludwig hat beispielsweise oft erzählt, wie einsam Elisabeth Schwarzkopf außerhalb eines Opernhauses war. Was war ausschlaggebend dafür, dass Sie diesen Weg eingeschlagen haben?

**DS** Ich wollte seit meiner Kindheit Sängerin werden. In meiner Familie gibt es viele, die den Gesang lieben und ich glaube, dass sie mich zu einer professionellen Ausbildung inspiriert haben. Ganz grundsätzlich mag ich es, in einem ständig sich entwickelnden Prozess zu stecken. Und im

Sängerinnenberuf finde ich genau diesen Aspekt zu 100 Prozent: Das unentwegte Lernen neuer Rollen, das Sich-Ausprobieren in den unterschiedlichsten Partien, die Kommunikation mit dem Publikum mittels Musik, überhaupt das Auf-der-Bühne-Stehen – all das macht mich wirklich glücklich! Natürlich sind die Umstände nicht immer so, wie wir sie uns wünschen, aber gerade in diesen »widrigen« Momenten entwickeln wir uns beruflich weiter. Und früher oder später – wenn man nicht aufgibt und seinem Weg treu bleibt – stellt sich die Zufriedenheit ein. Ich verstehe den Hinweis Christa Ludwigs, auch ich fühle mich außerhalb des Theaters manchmal sehr einsam, nach Aufführungen und Proben fühle ich mich oft am Boden zerstört, aber in diesen Situationen versuche ich, Unterstützung bei meiner Familie zu finden und mich meinen Lieblingsaktivitäten und Hobbys zu widmen.

**AL** Und was wären das für Hobbys?

**DS** In meiner Freizeit schaue ich gerne neue Filme an, male Bilder nach Zahlen, beschäftige mich ein wenig mit Astrologie und gehe mit Freunden spazieren und wandern.

**AL** Gab oder gibt es überhaupt einen Alternativberuf für Sie?

**DS** Um ehrlich zu sein, ist es schwer, sich einen anderen Beruf vorzustellen, aber wenn ich mich für etwas anderes entscheiden müsste, wäre es Schauspielerin.

**AL** Welche Musik hören Sie, wenn Sie fröhlich sind?



DARIA SUSHKOVA als ROSETTE

in MANON

Foto MICHAEL PÖHN

DS Meist populäre klassische Musik, Crossover oder Jazzkompositionen.

AL **Welche Musik hören Sie, wenn Sie traurig sind?**

DS Frank Sinatra. Durch seine Lieder geht es mir immer besser.

AL **Gibt es eine Operngestalt die Ihnen besonders nahe ist?**

DS Das Bild der treuen Penelope in Monteverdis *Il ritorno d'Ulisse in patria*. Ich habe großen Respekt vor Frauen, die ihren Entscheidungen treu sind und dadurch ihre innere Stärke unter Beweis stellen. Ich selbst strebe danach.

AL **Wann oder wie haben Sie vom Opernstudio erfahren? Können Sie sie noch erinnern, was Sie bei der Audition vorgesungen haben?**

DS Genau genommen war es ein Zufall. Ich durfte an einem Opernprojekt in Russland teilnehmen, das auch ein Vorsingen inkludierte, bei dem ich seitens der Wiener Staatsoper entdeckt wurde. Die daraufhin folgende Einladung, mich für das Opernstudio zu bewerben, nahm ich natürlich ohne zu zögern an. Auch hier kam es wieder zu einem strengen, diesmal drei Runden umfassenden Auswahlverfahren, bei dem ich mit Isabellas Arie »Cruda sorte« aus Rossinis *L'italiana in Algeri* und Polinas Romanze aus Tschaikowskis *Pique Dame* versuchte, alle Möglichkeiten meiner Stimme zu präsentieren. Bei der letzten Runde, im Dezember 2021, hatte ich einerseits enormes Lampenfieber und freute mich andererseits trotzdem ehrlich auf diesen Tag. Schließlich sang ich zum ersten Mal in Österreich und überhaupt erstmals in meinem Leben vor einem ausländischen Publikum! Glücklicherweise lief alles perfekt und ich erfuhr schon ein paar Stunden später, dass ich aufgenommen worden war. Am Ende hatte sich also ein Traum erfüllt und ich fand mich in diesem schönen Opernhaus als Studiomitglied wieder.

AL **Und wie sieht das Leben im Opernstudio für Sie aus? Was konnten Sie bisher mitnehmen?**

DS Das Leben im Opernstudio ist der Arbeit von professionellen Sängern in einem Opernhaus sehr ähnlich – auch hinsichtlich der Intensität. Zugleich führen wir unsere Studien weiter und lernen von den Erfahrungen der »Großen«, die gemeinsam mit uns auf der Bühne stehen. Das Studium selbst beinhaltet einen regelmäßigen Unterricht mit unserem Leiter, dem Bariton Michael Kraus, weiters Meisterkurse mit herausragenden Sängern aus der ganzen Welt wie Brigitte Fassbaender, Nicole Car, Simon Keenlyside, weiters Sprachkurse, Einzelunterricht an der Universität für Musik und Kunst sowie aktive Probenarbeit in der Wiener Staatsoper in kleinen, mittleren

und sogar großen Rollen. Im September probten wir zum Beispiel für die Neuproduktion von Puccinis *Trittico*, in der ich die Rolle der Schwester Eiferin in *Suor Angelica* und die Rolle des Ciesca in *Gianni Schicchi* singe. Ich konnte mit anderen Worten schon während meines ersten Jahres im Opernstudio viele herausragende Opernsängerinnen und -sänger von heute aus nächster Nähe kennenlernen und in den unterschiedlichsten Bereichen vieles für mich mitnehmen.

AL **Welche Auftritte an der Wiener Staatsoper waren bisher für Sie besonders wichtig und warum?**

DS Selbstverständlich ist jede Rolle für mich wichtig, egal ob sie klein oder groß ist, aber dennoch gab es zwei Rollen, die aus der Menge besonders herausragen: Erstens die Giovanna in *Rigoletto*. Es handelte sich um mein Debüt auf der Bühne der Wiener Staatsoper, bei dem ich mich einem neuen und mir unbekannten Publikum vorstellte. Zweitens Prinz Orlofsky in der *Fledermaus*. Vor einigen Jahren habe ich diese Inszenierung in einer Aufzeichnung gesehen und bewundert, ohne auch nur davon zu träumen, selbst einmal in ihr mitwirken zu dürfen. Der Orlofsky war jedenfalls meine erste wirklich große Rolle auf der Bühne, noch dazu mit den für mich damals schwierigen Dialogen in deutscher Sprache.

AL **Wenn es die Möglichkeit einer Zeitmaschine gäbe, welche Jahre der Operngeschichte würden Sie besuchen?**

DS Ich würde gerne in die Zeit der Anfänge der italienischen Oper reisen, aber auch in die Zeit von Rossini sowie seinen jüngeren Zeitgenossen und Nachfolgern Bellini und Donizetti.

AL **Zum Abschluss: Mit welchem Komponisten würden Sie gerne plaudern?**

DS Mit Gioachino Rossini. Selbst Puschkin verglich dessen Musik einmal mit den goldenen Spritzern eines Champagners.



DARIA SUSHKOVA als ORLOFSKY

in DIE FLEDERMAUS

Foto MICHAEL PÖHN

# DEBÜTS

## HAUSDEBÜTS

### IL TRITTICO

4. OKT. 2023



**FLORINA ILIE** Liebespaar in *Il tabarro*,  
Schwester Genoveva in *Suor Angelica*

Geboren in Rumänien, absolvierte Florina Ilie ihr Studium an der Nationalen Musikuniversität Bukarest und setzte ihre Ausbildung an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien fort. Die mehrfache Preisträgerin debütierte im Alter von 17 Jahren an der Nationaloper in Bukarest und trat seitdem an unterschiedlichen Opernhäusern auf, darunter die Opéra-Théâtre de Metz Métropole, Opéra Nice Côte d'Azur und Opéra de Toulon. 2018-2020 war sie Mitglied des Opernstudios an der Oper Frankfurt, 2020-2022 gehörte sie dem Ensemble der Oper Frankfurt an. Ihr breites Repertoire umfasst Norina (*Don Pasquale*), Susanna (*Le nozze di Figaro*), Adina (*L'elisir d'amore*), Ninetta (*La gazza ladra*), Schwester Constance (*Dialogues des Carmélites*), Lauretta (*Gianni Schicchi*), Sophie (*Werther*) und Valencienne (*Die lustige Witwe*). 2022/23 debütierte sie in St. Gallen, an der Opéra d'Avignon und an der Opéra de Marseille, wo sie die Rolle der Marguerite in *Les Huguenots* verkörperte. Ab 2023/24 ist sie Ensemblemitglied der Wiener Staatsoper.

### IL TRITTICO

4. OKT. 2023



**SIMONAS STRAZDAS\*** Amantio di Nicolao  
in *Gianni Schicchi*

Simonas Strazdas ist ein vielversprechender junger Bass aus Litauen und absolvierte sein Gesangsstudium an der litauischen Musik- und Theaterakademie. Ab der Spielzeit 2023/24 ist er Mitglied des Opernstudios der Wiener Staatsoper. Auftritte absolvierte der junge Sänger bisher unter anderem als Papageno (*Die Zauberflöte*) und Gremin (*Eugen Onegin*) an der litauischen Musik- und Theaterakademie sowie als Don Alfonso (*Cosi fan tutte*) an der Sibelius Kunsthochschule in Helsinki. An der Wiener Staatsoper debütiert er am 4. Oktober als Amanio di Nicolao in *Gianni Schicchi*.

### OTELLO

25. OKT. 2023



**LEONARDO NEIVA** Montano

Der brasiliische Bariton gab im Alter von 23 Jahren als Figaro in Rossini *Il barbiere di Siviglia* am Teatro São Carlos in Lissabon sein Operndebüt. In der Spielzeit 2022/23 war er Ensemblemitglied der estnischen Staatsoper, seit September 2023 ist er Ensemblemitglied der Wiener Staatsoper. 2009 erhielt er den Carlos Gomes Preis für seine Mitwirkung in *Samson et Dalila*, Purcells *Dido and Aeneas* und Sibelius' *Kullervo*. Er ist auch regelmäßig als Konzertsänger gefragt und kann bereits auch einige Einspielungen verweisen.

### GISELLE

2. OKT. 2023



**WOLFGANG HEINZ** Musikalische Leitung

Wolfgang Heinz zählt zu den profiliertesten Ballettdirigenten der heutigen Zeit. In Wiesbaden geboren und in München aufgewachsen sammelte er erste Erfahrungen als Assistent von Giuseppe Patané an der Bayerischen Staatsoper. Es folgte ein Studium an der Musikhochschule Köln in den Fächern Dirigieren und Klavier. Als Kapellmeister an mehreren deutschen Theatern, darunter das Aalto Theater Essen, aber auch als Gast renommierter Häuser erarbeitete er sich ein breites Opernrepertoire. Seit 1999 ist er am Staatstheater Stuttgart engagiert und dirigiert dort Opern- und Ballettvorstellungen. Von 2002 bis 2006 hatte er zudem die Musikalische Leitung der Jungen Oper der Staatsoper Stuttgart, seit 2008 ist er Stellvertretender Musikdirektor des Stuttgarter Balletts. Neben Gastengagements beim Bayerischen Staatsballett München und den Opernhäusern in Ankara, Mexiko Stadt, Tel Aviv, Madrid, Lissabon, Dresden, Berlin, Stockholm, Straßburg oder Antwerpen ist er seit 2009 ständiger Gastdirigent des Birmingham Royal Ballet. Konzertdirigate bei renommierten Klangkörpern führten Wolfgang Heinz u.a. nach Tokyo und Osaka, Seoul, ins australische Perth, nach Moskau oder Paris.

Fotos DARIUS STRAZDAS (Strazdas)  
ROMAN NOVITZKY (Heinz)

# DEBÜTS

## ROLLENDEBÜTS

**LA TRAVIATA** 1. OKT. 2023

**PIER GIORGIO MORANDI**  
Musikalische Leitung  
**LISETTE OROPESA** Violetta  
**ALMA NEUHAUS\*** Flora

**IL TRITTICO** 4. OKT. 2023

*Il tabarro*  
**PHILIPPE JORDAN** Musikalische Leitung  
**MICHAEL VOLLE** Michele  
**ANJA KAMPE** Giorgetta  
**JOSHUA GUERRERO** Luigi  
**ANDREA GIOVANNINI** Tinca  
**DAN PAUL DUMITRESCU** Talpa  
**MONIKA BOHINEC** Frugola  
**KATLEHO MOKHOABANE\*** Liederverkäufer  
**TED BLACK\*** Liebespaar

*Suor Angelica*

**ELEONORA BURATTO** Suor Angelica  
**MICHAELA SCHUSTER** Fürstin  
**MONIKA BOHINEC** Äbtissin  
**PATRICIA NOLZ** Lehrmeisterin der Novizinnen  
**DARIA SUSHKOVA\*** Schwester Eiferin  
**ISABEL SIGNORET** Schwester Pflegerin  
**ANNA BONDARENKO** 1. Almosensucherin

*Gianni Schicchi*

**AMBROGIO MAESTRI** Gianni Schicchi  
**SERENA SÁENZ** Lauretta  
**BOGDAN VOLKOV** Rinuccio  
**ANDREA GIOVANNINI** Gherardo  
**ATTILA MOKUS** Marco  
**MICHAELA SCHUSTER** Zita  
**DARIA SUSHKOVA\*** La Ciesca  
**ANNA BONDARENKO** Nella  
**KS CLEMENS UNTERREINER** Betto di Signa  
**KS HANS PETER KAMMERER**  
Maestro Spinellocchio

## TOSCA

5. OKT. 2023

**YOEL GAMZOU** Musikalische Leitung  
**ANGEL BLUE** Tosca  
**LUKAS SCHMIDT\*** Spoletta

**DIE FRAU OHNE SCHATTEN** 14. OKT. 2023

**ELZA VAN DEN HEEVER** Kaiserin  
**TANJA ARIANE BAUMGARTNER** Amme  
**MICHAEL VOLLE** Barak  
**ELENA PANKRATOVA** Färberin  
**MARTIN HÄSSLER** Der Einäugige  
**EVGENY SOLODOVNIKOV** Der Einnarmige  
**STEPHANIE MAITLAND** Stimme von oben,  
6. Solostimme  
**MIRIAM KUTROWATZ\*** 2. Stimme der  
Ungebornen, 2. Solostimme  
**NOA BEINART** 5. Stimme der Ungebornen,  
5. Solostimme

## OTELLO

25. OKT. 2023

**ALEXANDER SODDY** Musikalische Leitung  
**KS JONAS KAUFMANN** Otello  
**IVÁN AYÓN RIVAS** Cassio  
**ILJA KAZAKOV** Lodovico  
**NOA BEINART** Emilia

## L'ELISIR D'AMORE

26. OKT. 2023

**STEFAN ASTAKHOV** Belcore

## MANON LESCAUT

29. OKT. 2023

**JADER BIGNAMINI** Musikalische Leitung  
**DAVIDE LUCIANO** Lescaut  
**YUSIF EYVAZOV** Chevalier Des Grieux  
**EVGENY SOLODOVNIKOV** Geronte  
**HIROSHI AMAKO** Edmondo  
**SIMONAS STRAZDAS\*** Sergeant

## GISELLE

2. OKT. 2023

**HYO-JUNG KANG** Giselle  
**BRENDAN SAYE** Herzog Albrecht  
**KATHARINA MIFFEK** Bathilde

## GISELLE

22. OKT. 2023

**GIORGIO FOURÉS** Hilarion  
**TREVOR HAYDEN** Ein Bauernpaar

## GISELLE

27. OKT. 2023

**GÉRAUD WIELICK** Hilarion

\* Mitglied des Opernstudios

# LIEBEN & VERGEBEN

HYO-JUNG KANG & BRENDAN SAYE  
IM INTERVIEW

Im Oktober geben die beiden Ersten Solotänzer\*innen ihre Rollendebüts in Elena Tschernischovas *Giselle*. Mit Nastasja Fischer sprechen sie über ihre künstlerische Partnerschaft, die Besonderheiten der Wiener Inszenierung und über Liebe und Romantik.

**NF Ihr habt die Rollen der Giselle und des Herzogs Albrecht bereits in anderen Versionen getanzt. Ist es schwierig, das Körperwissen an eine neue Choreographie desselben Stücks anzupassen?**

H-JK Ich habe *Giselle* in einer Version von Reid Anderson und Valentina Savina beim Stuttgarter Ballett getanzt. Auch wenn ich mit der Choreographie nach Coralli, Perrot und Petipa vertraut bin, fühlt es sich fast so an, als würde ich ein neues Ballett tanzen. Für Tänzer\*innen ist es schwer, Dinge neu zu lernen. Wenn man einen Schritt, eine Choreographie einmal einstudiert hat, bleibt sie im Körpergedächtnis. *Giselle* ist ein klassisches Ballett, das nicht nur technisch schwierig ist, sondern auch eine wunderschöne Geschichte erzählt, die in Tschernischovas Version auch durch Pantomime und andere theatrale Aspekte umgesetzt wird. Das reizt mich sehr und ich freue mich darauf, in diese Momente einzutauchen. Wir streben immer nach Perfektion und Fortschritt, und ich mache da weiter, wo ich in Stuttgart aufgehört habe. Ich bin reifer, in einer anderen Umgebung, ich höre und lerne weitere Dinge über das Ballett.  
BS Bei *Giselle* mit seiner Geschichte und seinen moralischen Qualitäten handelt es sich um eine universell wunderschöne Erzählung. Es geht um Vergebung und ist nah am Menschen. Egal, welche Version, das Ballett ist immer großartig zu tanzen, die Musik ist immer da, die Geschichte ist immer da. Ich habe die Version von Sir Peter Wright beim National Ballet of Canada getanzt. Jetzt tauche ich in Tschernischovas Fassung ein und es ist großartig, einen anderen Blickwinkel auf das Stück zu entdecken. Es ist in gewisser Weise immer noch konventionell, es gibt einige

Grenzen im Ausdruck der Figuren, an die wir uns halten müssen. In Wrights Version hatte ich mehr natürliche Freiheit, hier ist es anders, aber es bringt uns dazu, intensiver darüber zu sprechen.

H-JK In Stuttgart konnte ich die Positionen der Arme anpassen, auch die Pantomime, natürlich ohne zu viel zu verändern. In Wien müssen wir genau diese eine Version umsetzen. Das ist eine Herausforderung für mich, aber eine spannende. Meine Aufgabe ist es jetzt, die Freiheit in dieser bestimmten Choreographie zu finden. Ich habe die Schritte in mir, ich kenne die Pantomime und jetzt muss ich meine Giselle innerhalb dieses Rahmens entdecken.

**NF Könnt ihr die Charaktere und Rollen von Giselle und Herzog Albrecht beschreiben?**

H-JK Giselle ist sehr bodenständig. Sie ist das Mädchen von nebenan, das romantisch und unschuldig, aber keine Prinzessin ist. Sie ist ein Mädchen, das jeder liebt und welches jede\*n liebt. Sie ist krank, aber trotzdem voller Lebensfreude und neugierig darauf, sich zu verlieben und den Richtigen zu finden.

BS Im 1. Akt hat Albrecht einen Decknamen – Loys –, was interessant ist. Ich denke, in vielerlei Hinsicht er ist am meisten er selbst, wenn er als Loys auftritt. Er ist die Person, die er sein will, und er ist mit der Person zusammen, die er liebt. Das steht zur Diskussion. Es gibt Interpretationen, in denen Albrecht als ein Adliger gesehen wird, der sich nur mit Giselle amüsiert. Für mich ergibt es keinen Sinn, dass er so am Boden zerstört ist von dem, was mit ihr passiert, wenn er keine wahre Liebe in seinem Herzen für sie hat. Er sucht nach etwas außerhalb der Blase, in der er gefangen ist. Sie gibt ihm das Gefühl, lebendig und er selbst zu



HYO-JUNG KANG und BRENDAN SAYE  
in den Proben zu GISELLE  
Foto ASHLEY TAYLOR

sein. Leider denkt er nicht an die Konsequenzen, mit seinem Herzen, aber nicht mit seinem Kopf, denn er ist an eine andere Person gebunden. Ich glaube nicht, dass Albrecht aus Unachtsamkeit gegenüber Giselles Gefühlen lügt, er tut es aus Sehnsucht nach dem, was sie zusammen haben.

**NF Es gibt große Unterschiede in Bezug auf Technik, Stil und die Entwicklung der Charaktere zwischen Akt 1 und 2.**

BS Die körperliche Dynamik beider Figuren verändert sich. Im 2. Akt verkörpert Giselle einen Geist. Es gibt einen Unterschied in der Art und Weise, wie sie sich zwischen den Formen des Menschseins und des

Nicht-Menschseins bewegt. Bei Albrecht ist die Veränderung in seiner Körpersprache auf das Trauma zurückzuführen, das er erlitten hat. Im 1. Akt ist er strahlend, voller Leben und Freude, weil er diese beste Version seiner selbst erlebt. Im 2. Akt ist er völlig entkräftet. Alles ist zusammengebrochen, die Person, die er am meisten geliebt hat, ist gestorben. Das verändert die Körperlichkeit eines Menschen. Hier entsteht eine interessante Ironie, denn im 2. Akt ist er er selbst als aristokratischer Charakter, aber er ist emotional am meisten gesunken. Das spiegelt das wider, was im 1. Akt passiert, wo er am glücklichsten ist, wenn er jemand anderes ist. Als er in die

Wirklichkeit zurückkehrt, ist er nicht nur durch die Tragödie, sondern auch durch die Konfrontation mit der Realität seines Lebens niedergeschlagen.

H-JK Der 1. Akt ist natürlicher und menschlicher. Der 2. Akt erfordert einen bestimmten Stil, die romantische Idee von Geistern und anderen fantastischen Wesen. Giselle ist leicht, sie muss fast fliegen, aber die Intensität beibehalten. Sie geht im Laufe des Balletts an verschiedene Orte, der diverse choreographische Stil der jeweiligen Akte unterstützt das. Auch das Timing ist ein anderes. Während der 1. Akt in »realer« Zeit verläuft, hat man im 2. Akt das Gefühl, als würde die Zeit stehen bleiben.

tanzt, desto mehr kann man die Partnerin lesen und verstehen. Hyo erinnert mich an die Figur der Giselle, sie hat ein sehr reines Herz, sie ist ehrlich, es gibt nichts Falsches an ihr. Das Ballett *Giselle* ist emotional und dramatisch. Es ist eine gute Übung für das Partnering. Die Vorgaben in Tschernischovas Version, was die Pantomime betrifft, ermöglichen es einem, wirklich mit seiner Partnerin zu kommunizieren. Man muss sich zueinander wenden, um herauszufinden, wie es Sinn macht und wie wir uns mit dem Material verbinden können.

H-JK Ich habe eine andere Version getanzt, Brendan hat eine andere Version getanzt und jetzt tanzen wir

## TSCHERNISCHOVA

# GISELLE

2. 9. 22. 27. OKTOBER 2023

Musikalische Leitung WOLFGANG HEINZ Choreographie & Inszenierung ELENA TSCHERNISCHOVA nach JEAN CORALLI, JULES PERROT UND MARIUS PETIPA Libretto nach THÉOPHILE GAUTIER Musik ADOLPHE ADAM Bühne INGOLF BRUUN Kostüme CLARISSE PRAUN-MAYLUNAS Einstudierung LUKAS GAUDERNAK, JEAN CHRISTOPHE LESAGE, ALICE NECSEA Giselle HYO-JUNG KANG/ELENA BOTTARO/LIUDMILA KONOVALOVA Herzog Albrecht BRENDAN SAYE/DAVIDE DATO/ MASAYU KIMOTO Hilarion ENO PEKI/GIORGIO FOURÉS/GÉRAUD WIELICK Myrtha KETEVAN PAPAVA/KIYOKA HASHIMOTO WIENER STAATSBALLETT / JUGENDKOMPANIEN DER BALLETAKADEMIE ORCHESTER DER WIENER STAATSOPER

**NF Die Wahnsinnsszene am Ende des 1. Akts ist ein Schlüsselmoment des Balletts. Hyo, wie arbeitest du an dieser?**

H-JK Die Szene ist etwas ganz Besonderes, weil es plötzlich nur noch um die Darstellung von Giselles Gefühlen geht. Das ist selten in einem klassischen Ballett. Die Wahnsinnsszene ist genauso schwierig wie die technischen Elemente. Man fühlt sich sehr verletzt, weil man dieses Mädchen spielt, das den Verstand verliert. Man muss die Rolle und die Geschichte völlig verstehen und in sie eintauchen, um diese Szene zu spielen. Ich finde es fast schwieriger als die klassischen Schritte, da man an diesen jeden Tag arbeitet. In der Wahnsinnsszene muss man seinem Gefühl vertrauen, sich völlig darauf einlassen, ohne darüber nachzudenken, wer einen beobachtet, wer einen beurteilt. Man muss in seiner eigenen Welt sein, aber trotzdem diese Emotionen und Verzweiflung zum Publikum transportieren. Ich denke, die Wahnsinnsszene ist eines der Juwelen des Balletts. Man kann sehen, wie unschuldig dieses Mädchen war, und sie gibt Albrecht nicht einmal die Schuld an dem, was ihr passiert. Selbst als sie stirbt, liebt sie ihn noch. Die Szene ist die Vorbereitung auf das, was im 2. Akt passiert.

**NF In Wien habt ihr gemeinsam als Tatjana und Onegin, Aurora und Prinz Désiré getanzt und nun folgen Giselle und Herzog Albrecht.**

BS In der letzten Saison haben wir uns schnell als Tänzer\*innen kennengelernt. Und dann lernten wir uns als Menschen kennen. Je mehr man zusammen

zusammen eine Fassung, die für uns beide neu ist. Es ist eine Reise, die wir gemeinsam gehen, und ich vertraue ihm vollkommen.

**NF Warum ist das heutige Publikum immer noch so begeistert von den romantischen Balletten wie *Giselle*?**

H-JK Ich denke, es ist die pure und ewige Liebe. In unserer Generation ist es schwer, die Liebe zu finden, bei der man alles opfert. Das Ballett schenkt uns dieses Gefühl. Vielleicht ist das etwas, wonach wir alle suchen?

BS Ich glaube, jeder Mensch hat bereits die Erfahrung gemacht, von jemandem, den er geliebt und um den er sich gesorgt hat, verletzt und betrogen worden zu sein. Wenn man jemanden liebt, gibt man dieser Person so viel von sich selbst, man vertraut darauf, dass sie einen niemals verletzen würde. Es ist niederschmetternd, wenn dieses Vertrauen zerbricht. Das ist ein Problem, mit dem sich jede\*r identifizieren kann. Das Gleiche gilt für den Verlust eines geliebten Menschen. Beides sind traumatische Ereignisse im Leben. Wir brauchen diese Geschichten von Liebe und Vergebung, um uns daran zu erinnern, dass Verzeihen und Akzeptanz besser sind als Verbitterung. Und wir können diese Geschichte ohne Worte erzählen.

# NEU IM WIENER STAATSBALLETT

Zur Spielzeit 2023/24 begrüßt das Wiener Staatsballett mit Timoor Afshar einen neuen Solotänzer sowie weitere sieben Ensemblemitglieder, darunter vier Absolvent\*innen der Ballettakademie bzw. Jugendkompanie der Wiener Staatsoper. Vier Tänzer\*innen des Ensembles wurden zur neuen Saison befördert: Géraud Wielick zum Solotänzer, Gaia Fredianelli zur Halbsolistin sowie Giorgio Fournés und Duccio Tariello zu Halbsolisten.

---

## SOLOTÄNZER WIENER STAATSOPPER

---

TIMOOR AFSHAR



erhielt seine Ausbildung am Indiana Ballet Conservatory, Harid Conservatory sowie an der John Cranko Schule in Stuttgart. 2016/17 wurde er Eleve beim Stuttgarter Ballett, in der darauf folgenden Spielzeit tanzte er im Corps de ballet dieser Compagnie. 2019/20 avancierte er zum Halbsolisten. Zu seinem umfangreichen Repertoire zählen u.a. Drosselmeier in Clugs *Der Nussknacker*, Prinz des Westens und Blauer Vogel in Haydées *Dornröschen*, Benvolio in Crankos *Romeo und Julia* sowie Benno in dessen *Schwanensee*. Zahlreiche Choreograph\*innen, darunter Marco Goecke und Martin Schläpfer, kreierten eigens Rollen für ihn.

---

## CORPS DE BALLET WIENER STAATSOPPER

---

PHOEBE LIGGINS



wurde an der English National Ballet School ausgebildet. Ihr erstes Engagement führte sie 2016 an das Polnische Nationalballett, wo sie u.a. Luiza in Eaglings & van Schayks *Der Nussknacker und der Mäusekönig* sowie Brautjungfer in Crankos *Der Widerspenstigen Zähmung* tanzte. 2020 wechselte sie zum Finnischen Nationalballett.

---

## CORPS DE BALLET WIENER STAATSOPPER

---

ELLA PERSSON



studierte an der Königlich Schwedischen Ballettschule in Stockholm, an der John Cranko Schule in Stuttgart und an der Waganowa-Ballettakademie in St. Petersburg. Von 2015 bis 2022 war sie als Zweite Solistin am Michailowski-Theater engagiert. Sie tanzte u.a. die Titelrollen in *Giselle*, *La Sylphide* und *Cinderella*.

**CORPS DE BALLET  
WIENER STAATSOPER****KIRILL MONEREO DE LA SOTA**

erhielt seine Ausbildung an der Escuela de danza Víctor Ullate in Madrid, der École de danse de l'Opéra de Paris sowie der Dutch National Ballet Academy in Amsterdam und tanzte u.a. in Brandsens *Mata Hari* mit Het Nationale Ballet. Ab November 2021 war er Mitglied des Königlich Schwedischen Balletts.

**CORPS DE BALLET  
VOLKSOPER WIEN****NINA CAGNIN**

erhielt ihren ersten Ballettunterricht in der Ballettschule ihrer Mutter. Von 2016 bis 2022 absolvierte sie die Ballettakademie der Wiener Staatsoper und war anschließend Mitglied der Jugendkompanie. Sie gewann mehrere 1. Preise bei Ballettwettbewerben u.a. in Paris sowie 2015 den »Sonia Rykiel Special Prize«.

**CORPS DE BALLET  
VOLKSOPER WIEN****MATILDA POLÁKOVÁ**

wurde am Tanzkonservatorium von Eva Jazcova (TKEJ) in Bratislava ausgebildet. Von 2016 bis 2021 studierte sie an der Ballettakademie der Wiener Staatsoper, anschließend war sie Mitglied der Jugendkompanie. 2018 wurde sie beim »Hope of Ballet«-Wettbewerb mit dem »Nádej Baletu – Young Talent Prize« ausgezeichnet.

**CORPS DE BALLET  
VOLKSOPER WIEN****FRANCESCO SCANDROGLIO**

studierte an der Akademie des Teatro alla Scala, am Centro Formazione AIDA in Mailand sowie an der Ballettakademie der Wiener Staatsoper. 2020 wurde er Mitglied der Jugendkompanie. Zudem besuchte er Meisterklassen und Sommerkurse sowie Workshops an der Palucca Hochschule für Tanz Dresden und in Estland.

**CORPS DE BALLET  
VOLKSOPER WIEN****MARIE RYBA**

erhielt ihre Ausbildung am Performing Center Austria sowie an der Ballettakademie der Wiener Staatsoper. Nach ihrem Abschluss 2021 wurde sie Mitglied der Jugendkompanie der Ballettakademie der Wiener Staatsoper. Beim European Ballet Grand Prix Vienna (EBGP) gewann sie 2017 einen 2. Preis und 2019 einen 3. Preis.

**BALLETTMEISTER  
WIENER STAATSOPER****CÉDRIC YGNACE**

Der gebürtige Franzose erhielt seine Ausbildung zum Tänzer an der Académie de Danse Princesse Grace de Monaco. Engagements führten ihn zu Les Ballets de Monte-Carlo sowie als Principal Dancer zu Het Nationale Ballet Amsterdam, wo er ein großes Repertoire tanzte. Als Guest war er zu zahlreichen internationalen Galas und Compagnies eingeladen und arbeitete mit namhaften Choreograph\*innen. Zu seinen Auszeichnungen zählen 1996 der Prix de Lausanne, die Goldmedaille der Rieti Competition, der Prix Danza & Danza und der Espoir de la Danse International, 2004 der Alexandra Radius Preis, 2009 der Golden Swan Award sowie 2010 eine zweifache Nominierung für den Prix Benois de la Danse. Seit 2013 ist Cédric Ygnace als Ballettmeister und Assistent für Choreograph\*innen und Direktor\*innen

**Das künstlerische Team des Wiener Staatsballetts verstärken seit September 2023 der Ballettmeister Cédric Ygnace sowie der Korrepetitor Asmir Jakupovic.**

u.a. beim Polnischen, Litauischen, Finnischen, Lettischen und Slowakischen Nationalballett tätig. Als Pädagoge und Coach arbeitete er mit dem Queensland Ballet, Australian Ballet, West Australian Ballet sowie am Australian Conservatory Melbourne. Von 2019 bis 2021 war er Pädagoge und Koordinator an der European School of Ballet in Amsterdam.

### KORREPETITOR WIENER STAATSOPER

ASMR JAKUPOVIC



Der in Bosnien und Herzegowina geborene Asmir Jakupovic wurde an der Musikhochschule »Savo Balaban« in Prijedor, an der Abteilung für Musiktheorie der Universität von Banja Luka sowie seit 2012 an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (mdw) ausgebildet. Zudem studierte er u.a. Komposition und Orchestrierung bei Herbert Lauermann, Detlev Müller-Siemens und Ertugrul Sevsay, besuchte Meisterklassen und arbeitete mit Gerald Resch. Seit 2014 entstand eine Reihe von Werken, die in Österreich, Ungarn, Bosnien, Kroatien, Deutschland und der Schweiz aufgeführt wurden. 2018 erhielt er den Förderpreis beim Kompositionswettbewerb der Kreisstadt Siegburg und einen Preis beim Prof. Dichler-Wettbewerb. Als Autor war er u.a. für das *Lexikon Orchester* des Laaber-Verlags tätig. Zu seinen wichtigen Projekten zählen u.a. 2015 der Contemporary Composition Workshop Vienna – Helsinki – Budapest und 2018 die Mitwirkung als Pianist bei Georg Nussbaumers *Atlas der gesamten Musik und aller angrenzenden Gebiete* im Rahmen von Wien Modern.

Fotos ANDREAS JAKWERTH

# DANCE MOVIES 2023/24

Das Wiener Staatsballett und die Kinos Filmcasino und Filmhaus am Spittelberg laden in dieser Saison erneut zu vier Filmmatineen ein, welche die 2023/24 vertretenen Tanzkünstler\*innen vorstellen.

Mit einer Europa-Premiere eröffnet die amerikanische Choreographin Karole Armitage die dritte Edition der DANCE MOVIES und präsentiert fünf Kurzfilme, die den Tanz und den Körper aus neuen und anderen Perspektiven zeigen. Im Dezember widmet sich die Reihe einem der wichtigsten Choreographen des 20. und 21. Jahrhunderts. In *Hans van Manen – Just dance the steps* (Österreich-Premiere) wurde die Tanzikone über mehrere Jahre bei der Probenarbeit und privat begleitet. Im April würdigen die DANCE MOVIES John Neumeier, der zu den größten Choreographen der Gegenwart zählt und sich im Sommer 2024 nach über 50 Jahren als Ballettdirektor vom Hamburg Ballett verabschiedet. Im Mai folgt *Seelenlandschaften* über den bedeutenden deutschen Choreographen Uwe Scholz: Ein offenes, bewegendes Portrait des sensiblen und hochmusikalischen Künstlers, dessen kurzes Leben und Schaffen von tiefer Verzweiflung, Ängsten und Streben nach Perfektion geprägt waren.

### KAROLE ARMITAGE – KURZFILME

Armitage / US 2023 / 60 Min / engl. OF  
Sonntag, 29. Oktober 2023 / 13.30 Uhr  
→ Filmhaus  
anschließend Gespräch mit Karole Armitage

### HANS VAN MANEN – JUST DANCE THE STEPS

Willem Aerts / NL 2022 / 60 Min / OmeU  
Sonntag, 17. Dezember 2023 / 13 Uhr  
→ Filmcasino  
anschließend Gespräch mit Beteiligten von *Concertante*

### SCHWERPUNKT JOHN NEUMEIER

Sonntag, 7. April 2024 / 13 Uhr  
→ Filmcasino  
anschließend Gespräch mit Beteiligten von *Die Kameliendame*

### SEELENLANDSCHAFTEN – DER CHOREOGRAPH UWE SCHOLZ

Günter Atteln / D 2007 / 91 Min / OmeU  
Sonntag, 5. Mai 2024 / 13 Uhr  
→ Filmcasino  
anschließend Gespräch mit Weggefährt\*innen von Uwe Scholz und Beteiligten von *Jeunehomme*



Filmstill aus HANS VAN MANEN –

JUST DANCE THE STEPS

# MIT-MACHEN!

WIENER STAATSOPER ERÖFFNET  
COMMUNITY-ENSEMBLE



Im CITYLABOR treffen, wie beim TAG DER OFFENEN TÜR (hier entstand das Foto),  
verschiedene Generationen kreativ aufeinander

Im Rahmen der Outreach-Aktivitäten der Wiener Staatsoper können Kinder, Jugendliche und junge Erwachsene seit nun mehr schon drei Saisonen in verschiedenen Mitmachprojekten (Opernlabor, Tanzla-

bor, InsideOpera usw.) mitmachen. Bisher waren jene Programme jedoch ausschließlich Personen bis 24 Jahren vorbehalten. Das ändert sich jetzt: Das *CityLab* (Citylabor) ist ein neues partizipatives Stückentwick-

lungsformat der Abteilung »Vermittlung & Outreach« der Wiener Staatsoper. In diesem generationsübergreifenden Projekt und Ensemble, sind Theaterenthusiast\*innen ab 12 bis 99 Jahren eingeladen, mit Künstler\*innen der Wiener Staatsoper ihr eigenes Stück zu entwickeln und im Mai 2024 vor Publikum aufzuführen.

Diese Saison bildet die Oper *Animal Farm* die Inspiration für den gemeinsamen kreativen Prozess, denn ein fertiges Stück gibt es zu Projektbeginn noch nicht. Dieses wird gemeinsam mit dem neugegründeten *CityLab*-Ensemble selbst geschrieben. Anhand der Themen von George Orwells dystopischer Fabel, der Musik der gleichnamigen Oper und in Bezugsetzung zur

eigenen Lebenswelt wird improvisiert, szenisch gespielt, musiziert und mit verschiedenen Theaterästhetiken, Musizier- und Erzählweisen experimentiert. Im Fokus: Die kreativen Ideen aller Beteiligten und Themen, die das Ensemble (gerne auch kontrovers) bewegen. Vorkenntnisse oder eine bestimmte musikalische Vorbildung werden nicht erwartet, sondern nur Lust und Mut etwas Neues auszuprobieren.

**Es gibt keinen Casting Prozess. Jede\*r (zwischen 12-99 Jahren) ist willkommen!**

Auch für die anderen bestehenden Mitmachprojekte kann man sich ab sofort anmelden. Weitere Infos unter  
→ [wiener-staatsoper.at/jung](http://wiener-staatsoper.at/jung)

## KICK-OFF & KENNENLERNEN

**FREITAG 13. OKTOBER 2023 16.00 20.00 UHR &**

**SONNTAG 14. OKTOBER 10.00-16.00 UHR IN DER WIENER STAATSOPERA**

**PROBEN** Blockproben, 1x Wochenende pro Monat + Zusatzproben vor der Premiere

**PREMIERE** 25. Mai 2024

**WEITERE INFOS, GENAUE PROBENTERMINE UND ANMELDUNG**

→ [outreach@wiener-staatsoper.at](mailto:outreach@wiener-staatsoper.at)

**PROJEKTLITUNG & INSZENIERUNG** Katharina Augendopler und Krysztina Winkel

**MUSIKALISCHE LEITUNG** Carlos Chamorro



Fotos

ASHLEY TAYLOR

O K T O B E R 2 0 2 3

<b>1</b>	KONZERT So 11.00–12.00	ENSEMBLEMATINEE 1	Mit SIGNORET / JENZ Klavier OKERLUND → Veranstaltung findet im Gustav Mahler-Saal statt	X	
	15.00–16.00	REGIOPORTAIT	Mit GÜRBACA / STENITZER → Veranstaltung findet im Gustav Mahler-Saal statt	X	
<b>OPERA</b> 19.00–22.00	GIUSEPPE VERDI	LA TRAVIATA	Musikalische Leitung MORANDI Inszenierung STONE Mit OROPEZA / NEUHAUS / BEINART – FLÓREZ / TÉZIER / OSUNA / ARIVONY / J. LEE / KAZAKOV	D 23	
<b>2</b>	BALLET Mo 19.30–21.45	ADOLPHE ADAM	GISELLE	Choreographie TSCHERNISCHOVA Musikalische Leitung HEINZ Mit KANG – SAYE / PECI / Solisten & Corps de ballet des Wiener Staatsballetts	C 16 / Ö1 U27
<b>3</b>	OPER Di 19.00–22.00	GIUSEPPE VERDI	LA TRAVIATA	→ Besetzung wie am 1. Oktober	D 4
<b>4</b>	OPER Mi 19.00–22.30	GIACOMO PUCCINI	PREMIERE IL TRITTICO IL TABARRO // SUOR ANGELICA // GIANNI SCHICCHI	Musikalische Leitung JORDAN Inszenierung GÜRBACA Bühne AHR Kostüme WILLRETT Licht BOLLIGER Mit KAMPE / BOHINEC / ILIE – VOLLE / GUERRERO / GIOVANNINI / DUMITRESCU / MOKHOABANE / BLACK // BURATTO / SCHUSTER / BOHINEC / NOLZ / SUSHKOVA / ILIE / SIGNORET / BONDARENKO / SÁENZ / SCHUSTER / BONDARENKO / SUSHKOVA – MAESTRI / VOLKOV / GIOVANNINI / UNTERREINER / DUMITRESCU / MOKUS / KAMMERER / STRAZDAS	P WE
<b>5</b>	OPER Do 19.00–21.45	GIACOMO PUCCINI	TOSCA	Musikalische Leitung GAMZOU Inszenierung WALLMANN Mit BLUE – GRIGOLO / TÉZIER / SOLODOVNIKOV / DUMITRESCU / SCHMIDT / PELZ / S. PARK	A 19
<b>6</b>	OPER Fr 19.00–22.00	GIUSEPPE VERDI	LA TRAVIATA	→ Besetzung wie am 1. Oktober	G 8
<b>7</b>	Sa 16.00–17.30		OPEN CLASS*	Balletttraining zum Mitmachen Leitung COLOMBET → Die Open Class findet im Nurejew-Saal der Ballettakademie der Wiener Staatsoper statt (Einheitspreis € 20.-)	
	OPER 19.00–22.30	GIACOMO PUCCINI	IL TRITTICO IL TABARRO // SUOR ANGELICA // GIANNI SCHICCHI	→ Besetzung wie am 4. Oktober	G WE
<b>8</b>	OPER So 19.00–21.45	GIACOMO PUCCINI	TOSCA	→ Besetzung wie am 5. Oktober	A 24
<b>9</b>	BALLET Mo 19.30–21.45	ADOLPHE ADAM	GISELLE	→ Besetzung wie am 2. Oktober	C BZF / BTC Ö1 / U27
<b>10</b>	OPER Di 19.00 – 22.00	GIUSEPPE VERDI	LA TRAVIATA	→ Besetzung wie am 1. Oktober	D GZ
<b>11</b>	OPER Mi 19.00–21.45	GIACOMO PUCCINI	TOSCA	→ In dieser Vorstellung singt JUSUNG GABRIEL PARK den Schließer. Die übrige Besetzung wie am 5. Oktober	A 12
<b>12</b>	OPER Do 19.00–22.00	GIUSEPPE VERDI	LA TRAVIATA	→ Besetzung wie am 1. Oktober	D KR / U27
<b>13</b>	OPER Fr 19.00–22.30	GIACOMO PUCCINI	IL TRITTICO IL TABARRO // SUOR ANGELICA // GIANNI SCHICCHI	→ Besetzung wie am 4. Oktober	G 5 / WE

\* OPEN CLASS (Leitung VIZCAYO / SCHLÄPFER / RACHELDI): Weitere Termine am 14. / 21. / 28. Oktober 16.00–17.30

LEGENDE

A	Preise A	KR	Zyklus Klassiker des
U27	unter 27		Repertoires
24	Abo	GS	Zyklus Große Stimmen
Ö1	Ö1-Ermäßigung	NP	Zyklus Neuproduktionen
GZ	Goldener Zyklus	ZV	Zyklus Viva Verdi!

KMZ	Kammermusik-Zyklus
BZF	Ballett-Zyklus Familie
BTC	BundestheaterCard
WE	Werkeinführung

Das Opernstudio wird durch den Offiziellen Freundeskreis der Wiener Staatsoper, die Czerwenka Privatstiftung, Martin Schlaff, WCN, Delzell Foundation Inc. und die Hildegard Zadek Stiftung gefördert.

O K T O B E R 2 0 2 3

<b>1 4</b>	<b>OPER</b> Sa 18.00-22.30	RICHARD STRAUSS	<b>WIEDERAUFAHME</b> <b>DIE FRAU OHNE SCHATTEN</b>	Musikalische Leitung THIELEMANN Inszenierung HUGUET Mit VAN DEN HEEVER / BAUMGARTNER / NAZAROVA / MAITLAND / PANKRATOVA / TONCA / BONDARENKO / VÖRÖS / KUTROWATZ / HOUTZEEL / BEINART - SCHAGER / VOLLE / UNTERREINER / J. SCHNEIDER / HÄSSLER / SOLODOVNIKOV / EBENSTEIN	<b>D</b> SZ / U27 / WE
<b>1 5</b>	<b>KONZERT</b> So 11.00-13.00		<b>KAMMERMUSIK DER WR. PHILHARMONIKER 2</b>	Mit JORDAN / SCHORN / DANAILOVA / LJUBAS / T. LEA / VARGA → Veranstaltung findet im Gustav Mahler-Saal statt	<b>R</b> KMZ
	<b>OPER</b> 19.00-21.45	GIACOMO PUCCINI	<b>TOSCA</b>	→ Besetzung wie am 11. Oktober	<b>A</b>
<b>1 6</b>	<b>OPER</b> Mo 19.00-22.30	GIACOMO PUCCINI	<b>IL TRITTICO</b> IL TABARRO // SUOR ANGELICA // GIANNI SCHICCHI	→ Besetzung wie am 4. Oktober	<b>A</b> 14 / WE
<b>1 7</b>	<b>OPER</b> Di 18.00-22.30	RICHARD STRAUSS	<b>DIE FRAU OHNE SCHATTEN</b>	→ Besetzung wie am 14. Oktober	<b>D</b> 1 / WE
<b>1 9</b>	<b>KONZERT</b> Do 20.00-22.00		<b>SOLISTINNENKONZERT</b>	Mit ANNA NETREBKO Klavier PAVEL NEBOLSIN	<b>L</b> GS / U27
<b>2 0</b>	<b>OPER</b> Fr 19.00-22.30	GIACOMO PUCCINI	<b>IL TRITTICO</b> IL TABARRO // SUOR ANGELICA // GIANNI SCHICCHI	→ Besetzung wie am 4. Oktober	<b>G</b> U27 / BTC / WE
<b>2 1</b>	<b>OPER</b> Sa 18.00-22.30	RICHARD STRAUSS	<b>DIE FRAU OHNE SCHATTEN</b>	→ Besetzung wie am 14. Oktober	<b>D</b> GZ / WE
<b>2 2</b>	<b>BALLET</b> So 19.30-21.45	ADOLPHE ADAM	<b>GISELLE</b>	In dieser Vorstellung tanzen ELENA BOTTARO die Giselle, DAVIDE DATO Herzog Albrecht sowie GIORGIO FOURÈS Hilarion. → Übrige Besetzung wie am 2. Oktober	<b>C</b> 21 / Ö1 U27
<b>2 3</b>	<b>OPER</b> Mo 19.00-22.30	GIACOMO PUCCINI	<b>IL TRITTICO</b> IL TABARRO // SUOR ANGELICA // GIANNI SCHICCHI	→ Besetzung wie am 4. Oktober	<b>A</b> NP / Ö1 / WE
<b>2 4</b>	<b>OPER</b> Di 18.00-22.30	RICHARD STRAUSS	<b>DIE FRAU OHNE SCHATTEN</b>	→ Besetzung wie am 14. Oktober	<b>D</b> 3 / Ö1 / WE
<b>2 5</b>	<b>OPER</b> Mi 19.00-22.00	GIUSEPPE VERDI	<b>OTELLO</b>	Musikalische Leitung SODDY Inszenierung NOBLE Mit WILLIS-SØRENSEN / BEINART - KAUFMANN / TÉZIER / AYÓN RIVAS / OSUNA / KAZAKOV / NEIVA	<b>D</b>
<b>2 6</b>	<b>OPER</b> Do 19.00-21.30	GAETANO DONIZETTI	<b>L'ELISIR D'AMORE</b>	Musikalische Leitung PIDÒ nach einer Inszenierung von SCHENK Mit MKHITARYAN / TONCA - VOLKOV / TERFEL / ASTAKHOV	<b>S</b> Ö1
<b>2 7</b>	<b>BALLET</b> Fr 19.30-21.45	ADOLPHE ADAM	<b>GISELLE</b>	In dieser Vorstellung tanzen LIUDMILA KONOVALOVA die Giselle, MASAYU KIMOTO Herzog Albrecht sowie GÉRAUD WIELICK Hilarion. → Übrige Besetzung wie am 2. Oktober	<b>C</b> 7 / U27
<b>2 8</b>	<b>OPER</b> Sa 19.00-22.00	GIUSEPPE VERDI	<b>OTELLO</b>	→ Besetzung wie am 25. Oktober	<b>G</b>
<b>2 9</b>	<b>KONZERT</b> So 11.00-12.00		<b>ENSEMBLEMATINEE 2</b>	Mit ILIE / ARIVONY Klavier HOPKINS → Veranstaltung findet im Gustav Mahler-Saal statt	<b>X</b>
	<b>OPER</b> 19.00-21.30	GIACOMO PUCCINI	<b>MANON LESCAUT</b>	Musikalische Leitung BIGNAMINI Inszenierung & Licht CARSEN Mit NETREBKO - EYVAZOV / LUCIANO / SOLODOVNIKOV / AMAKO / PELZ / STRAZDAS	<b>G</b>
<b>3 0</b>	<b>OPER</b> Mo 19.00-21.30	GAETANO DONIZETTI	<b>L'ELISIR D'AMORE</b>	→ Besetzung wie am 26. Oktober	<b>S</b> U27 / BTC
<b>3 1</b>	<b>OPER</b> Di 19.00-22.00	GIUSEPPE VERDI	<b>OTELLO</b>	→ Besetzung wie am 25. Oktober	<b>D</b> VZ

**GEBURTSTAGE**

5.	<b>WOLFGANG SCHILLY</b>	(55)
17.	<b>ERIC MELEAR</b>	(50)
20.	<b>DUNJA VEJZOVIĆ</b>	(80)
23.	<b>BRUNO POLA</b>	(80)
27.	<b>KS EDDA MOSER</b>	(85)

**TODESFÄLLE**

Der italienische Bariton **ALBERTO RINALDI** verstarb am 17. August im 85. Lebensjahr. Spätestens nach seinem triumphalen Debüt an der Mailänder Scala standen ihm die Bühnen der Welt offen – so etwa New Yorker Metropolitan Opera, Londoner Royal Opera House Covent Garden, Glyndebourne, Pariser Opéra, La Monnaie in Brüssel, Fenice in Venedig und natürlich auch die Wiener Staatsoper, an der er zwischen 1982 und 2009 wesentliche Hauptpartien in knapp hundert Vorstellungen sang. U.a. Mozart (z.B. Figaro), Rossini (z.B. Figaro, Bartolo, Dandini), Donizetti (z.B. Enrico, Belcore, Dulcamara), Puccini (z.B. Gianni Schicchi, Marcello, Lescaut, Sharpless) oder Verdi (Germont).

Die aus Belgien stammende Sopranistin **HILDA DE GROOTE** ist am 19. August 2023 im 78. Lebensjahr in ihrer Wahlheimat Wien verstorben. Zusätzlich zu ihrer internationalen Karriere wirkte sie zwischen 1965 und 1981 als Ensemblemitglied der Wiener Staatsoper, an der sie in über 300 Vorstellungen ein breites Repertoire sang – unter anderem so wichtige Partien wie Susanna (*Le nozze di Figaro*), Blondchen (*Entführung aus dem Serail*), Sophie (*Rosenkavalier*), Micaëla (*Carmen*) und Adele (*Die Fledermaus*). Zur selben Zeit trat sie auch an zahlreichen Abenden an der Wiener Volksoper auf. Nach dem Ende ihrer öffentlichen Laufbahn war sie eine gefragte Gesangspädagogin, vor allem am Konservatorium der Stadt Wien (Musikuniversität der Stadt Wien).

Der international gefeierte US-amerikanische Bassbariton **ROBERT HALE** ist am 23. August – nur einen Tag nach seinem 90. Geburtstag – verstorben. Das Staatsopernpublikum wird ihn vor allem als Wotan/Wanderer der *Ring*-Neuproduktion am Beginn der 1990er-Jahren in Erinnerung behalten. Darüber hinaus sang er im Haus am Ring noch Escamillo (*Carmen*), die Titelpartie im *Fliegenden Holländer*, Don Pizarro (*Fidelio*) und Scarpia (*Tosca*).

Nach schwerer Krankheit ist **KS STEPHEN GOULD** am 19. September 2023 verstorben. Der 1962 in den USA geborene Sänger zählte

zu den weltweit gefragtesten und bekanntesten Heldentenören und Wagner-Interpreten unserer Zeit. Seine zahlreichen Engagements führten ihn u.a. zu den führenden Festivals wie den Bayreuther und Salzburger Festspielen, an die großen internationalen Opernhäuser in Europa und Amerika sowie nach Japan. An der Wiener Staatsoper debütierte er 2004 als Paul in einer Premiere von *Die tote Stadt* und war hier in weiterer Folge in den großen Wagner-Partien seines Fachs zu erleben: als Tristan (*Tristan und Isolde*), in den Titelpartien von *Tannhäuser* und *Parsifal*, als Siegfried (sowohl in den Premieren als auch in zahlreichen Folgevorstellungen von *Siegfried* und *Götterdämmerung*), als Erik (*Der fliegende Holländer*), aber auch als Kaiser in



KS STEPHEN GOULD

Foto KAY HERSCHELMANN

einer Neuproduktion von *Die Frau ohne Schatten* anlässlich der 150-Jahr-Feierlichkeiten der Wiener Staatsoper, Tenor/Bacchus in einer Neuproduktion von *Ariadne auf Naxos* sowie in den Titelrollen von *Otello* und *Peter Grimes*. Insgesamt stand er in 105 Staatsopernvorstellungen auf der Bühne. 2015 wurde Stephen Gould zum Österreichischen Kammersänger ernannt. »Stephen Gould war ein Sänger, dem die Wiener Staatsoper in allen Bedeutungen des Wortes vertraut war: Wie das Publikum ihn liebte, so schätzte er das Haus, das er einmal im Gespräch auch als Heimat bezeichnete. Dass seine mit Christian Thielemann geplanten Auftritte als Bacchus wegen eines Lockdowns nicht stattfinden konnten, war eine der schmerzlichsten Absagen während der gesamten Pandemie«, so Staatsoperndirektor Bogdan Rošić. »Als Sänger war er prägend: für die Wiener Staatsoper und ihr Publikum, für das internationale Operngeschehen, sein Repertoire, seine Generation – und seine Kolleginnen

und Kollegen. Wer ihn etwa als Siegfried, seine an der Wiener Staatsoper meistgesungene Partie, erleben durfte, als Kaiser in der Frau ohne Schatten oder als Tristan – der wurde gleichermaßen von der Ausdruckskraft seiner Stimme, der Musikalität wie auch der Hingabe an die Rolle und die Musik ergriffen.«

Das Haus am Ring hat dem weltweit gefeierten Tenor am 20. September die Vorstellung von *Tristan und Isolde* gewidmet.

**AUSZEICHNUNGEN FÜR DAS WIENER STAATSBALLETT**

Im Jahrbuch 2023 der Zeitschrift *tanz* durfte sich das Wiener Staatsballett über zahlreiche Nennungen freuen: *La Fille mal gardée* mit **SONIA DVORÁK**, **FRANÇOIS-ELOI LA-VIGNAC** und **GÉRAUD WIELICK** wurde als »interessanteste Inszenierung« (Mike Dixon, Dance Europe) nominiert, **OLGA ESINA** und **HYO-JUNG KANG** in Schläpfers *Dornröschen* als »Tänzer\*in des Jahres« (Dorion Weickmann, *tanz*, Süddeutsche Zeitung / Maya Künzler, SRF 2 Kultur) genannt. Die Livestreams des Wiener Staatsballetts erhielten in der Kategorie »Online« eine Nominierung (Sylvia Staude, Frankfurter Rundschau).

**NATALYA BUTCHKO**, Halbsolistin des Wiener Staatsballetts, wurde am 5. September mit dem **FÖRDERPREIS 2023 DES FREUNDESKREIS WIENER STAATSBALLETT** ausgezeichnet. Dotiert war dieser erneut von Mag. Sonja Wimmer, Hotel The Harmonie Vienna.

**FREUNDESKREIS WIENER STAATSBALLETT**

Noch ist Zeit, sich für die aktuelle Saison als Förderin, Förderer oder Mäzen\*in im Freundeskreis Wiener Staatsballett anzumelden und so nicht nur die Arbeit des Ensembles zu unterstützen, sondern zugleich auch in den Genuss eines ebenso interessanten wie vielseitigen exklusiven Programms zu kommen. Am 6. Oktober treffen sich die Ballettfreunde zu einer Führung durch die faszinierenden Räume der **DEKORATIONSWERKSTÄTTE VON ART FOR ART**, die Einblicke in die Arbeit an Bühnenbildern gibt. Am 14. Oktober folgt das erste **KÜNSTLERGESPRÄCH** der neuen Spielzeit: Unter dem Titel *Don Quixote*, *Giselle*, *Schwanensee*, *Coppélia* diskutieren im Teesalon der Wiener Staatsoper mehrere Generationen von Tänzer\*innen über das Klassiker-Repertoire. Alle Infos zum Freundeskreis Wiener Staatsballett und die Möglichkeit zur Anmeldung: → [wiener-staatsballett.at/foerdern](http://wiener-staatsballett.at/foerdern)

**JETZT MIT MASTERCARD  
ZAHLEN UND  
DIE OPERNSCHULE  
UNTERSTÜTZEN**

Die erfolgreiche Partnerschaft von Mastercard und der Wiener Staatsoper erhält diesen Herbst eine zusätzliche Dimension: Als »preferred payment partner« spendet Mastercard für jede von Ihnen im Oktober 2023 mit Mastercard bezahlte Eintrittskarte 5€ an die Opernschule der Wiener Staatsoper. Durch Ihren Ticketkauf fördern und unterstützen Sie somit die Ausbildung unserer jüngsten künstlerischen Talente und ermöglichen ihnen einen Einstieg in die Welt der Oper. Der gesamte Spendenbetrag wird beim jährlichen Konzert der Opernschule am 21.11.2023 übergeben. Ein Konzert, das wir Ihnen sehr gerne empfehlen möchten, da es auf eindrucksvolle Weise zeigt, welch hohen künstlerischen Stellenwert die Arbeit mit den Schülerinnen und Schülern im Haus am Ring bereits hat.

**LIVE-STREAM AUS DER  
WIENER STAATSOPER**

7. 19.00 **IL TRITTICO  
(PUCCINI)**

Musikalische Leitung JORDAN

Inszenierung GÜRBACA

Bühne AHR Kostüme WILLRETT Licht BOLLIGER  
Dramaturgie STENITZER

Mit KAMPE / VOLLE / GUERRERO / BOHINEC /  
BURATTO / SCHUSTER / BOHINEC / MAESTRI /  
SÁENZ / VOLKOV u.a.  
CHOR UND ORCHESTER  
DER WIENER STAATSOPER  
(Live aus der Wiener Staatsoper)

**RADIO-TERMINE**

24. 10.05 **PRIMADONNA  
FURIOSA** Ö1

EDDA MOSER 85. Geburtstag

Mit ROBERT FONTANE

7. 19.00 **IL TRITTICO  
(PUCCINI)** Ö1

Musikalische Leitung PHILIPPE JORDAN

Mit ANJA KAMPE / MICHAEL VOLLE /

JOSHUA GUERRERO / MONIKA BOHINEC /

ELEONORA BURATTO / MICHAELA SCHUSTER /

MONIKA BOHINEC / AMBROGIO MAESTRI /

SERENA SÁENZ / BOGDAN VOLKOV u.a.

CHOR UND ORCHESTER

DER WIENER STAATSOPER

(Live aus der Wiener Staatsoper)

14. 18.00 **DIE FRAU  
OHNE SCHATTEN  
(STRAUSS)** Ö1

Musikalische Leitung CHRISTIAN THIELEMANN

Mit ANDREAS SCHAGER / ELZA VAN DEN

HEEVER / TANJA ARIANE BAUMGARTNER /

MICHAEL VOLLE / ELENA PANKRATOVA /

KS CLEMENS UNTERREINER u.a.

CHOR UND ORCHESTER

DER WIENER STAATSOPER

(Live aus der Wiener Staatsoper)

29. 15.05 **DAS WIENER  
STAATSOPERNMAGAZIN** Ö1

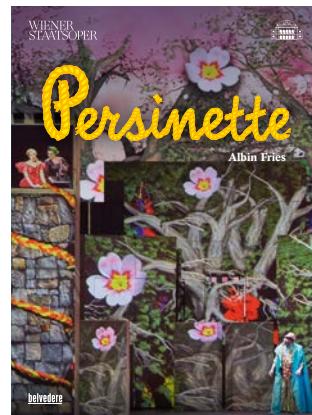
Ausschnitte aus aktuellen Aufführungen

der Wiener Staatsoper

Mit MICHAEL BLEES

**NEUE KINDER-DVD**

Die Uraufführung der Kinderoper *Persinette* – es handelt sich um den Rapunzel-Stoff – fand im Dezember 2019 an der Wiener Staatsoper statt. Der Komponist Albin Fries hat die spätmantisch getönte Musik dieses rund einstündigen Werks geschrieben, Regisseur Matthias von Stegmann, der für die Staatsoper bereits *Wagners Nibelungenring für Kinder* in Szene gesetzt hat, übernahm die Regie. Gespielt wurde im »großen Haus«, also auf der Hauptbühne der Wiener Staatsoper, zu erleben waren Ensemblemitglieder: Bryony Dwyer in der Titelrolle, Lukhanyo Moyake als Prinz, weiters Monika Bohinec, Regine Hangler, Orhan Yildiz und Sorin Coliban. Dirigent: Guillermo García Calvo. Die farbenfrohe Produktion ist nun bei *belvedere* auf DVD erschienen.



**PRODUKTIONSSPONSOREN**

MANON LESCAUT



IL TRITTICO  
OTELLO



**SERVICE**

**ADRESSE**

Wiener Staatsoper GmbH

Opernring 2, 1010 Wien

+43 1 51444 2250

+43 1 51444 7880

M information@wiener-staatsoper.at

**IMPRESSUM**

**OPERNRING 2**

**OKTOBER 2023**

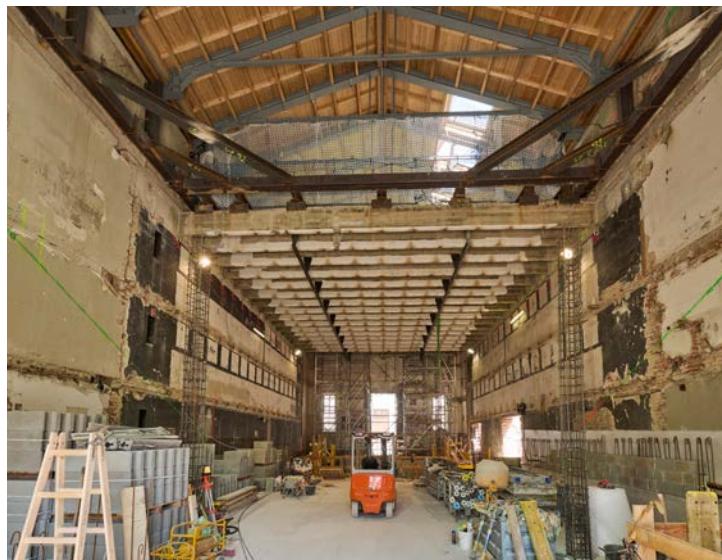
**SAISON 2023/24**

Herausgeber **WIENER STAATSOPER GMBH** / Direktor **DR. BOGDAN ROŠČIĆ** / Kaufmännische Geschäftsführung **DR. PETRA BOHUS-LAV** / Musikdirektor **PHILIPPE JORDAN** Ballettdirektor **MARTIN SCHLÄPFER** / Redaktion **SERGIO MORABITO** / **ANNE DO PAÇO** / **NASTASJA FISCHER** / **IRIS FREY** / **ANDREAS LÁNG** / **OLIVER LÁNG** / **NIKOLAUS STENITZER** / **KRYSZTINA WINKEL** / **GERTRUD RENNER** / Art Direction **EXEX** / Layout & Satz **IRENE NEUBERT** / Am Cover **JONAS KAUFMANN** Foto **GREGOR HOHENBERG** / **SONY CLASSICAL** / Druck **PRINT ALLIANCE HAV PRODUKTIONS GMBH, BAD VÖSLAU**

REDAKTIONSSCHLUSS für dieses Heft: 25. September 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

# HIER ENTSTEHT NEUES!

Im Künstlerhaus am Karlsplatz entsteht die neue Arbeits- und Spielstätte der Wiener Staatsoper. In den »Französischen Saal« wird die Staatsoper im Herbst 2024 einziehen und ein reiches Programm für ein junges Publikum und den künstlerischen Nachwuchs anbieten.



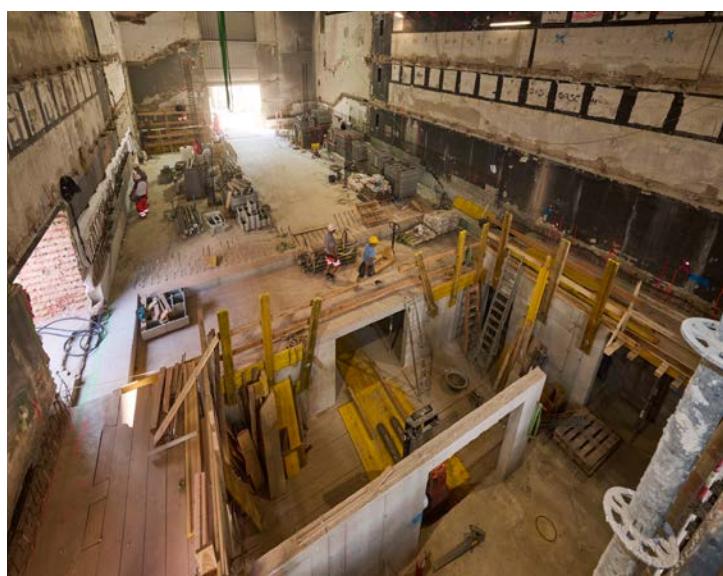
Die Staatsoper befindet sich jedes Jahr im Juli und August in Spielzeitpause. Das soll nicht darüber hinwegtäuschen, dass im und am Gebäude in den Sommermonaten trotzdem allerhand passiert: Revisionsarbeiten, Instandhaltungsmaßnahmen, die Renovierung der Fassade... all das kann während aufrechtem Spielbetrieb nicht stattfinden.

Von Sommerpause keine Rede war auch auf der Baustelle im Künstlerhaus: der Bau der neuen Spielstätte schreitet zügig voran. Die Wände im Erdgeschoß und das Stiegenhaus sind bereits in Arbeit, die Decken im Erdgeschoß und erstem Obergeschoß werden eingezogen. Schon im November kann mit der Installation der Haustechnik begonnen werden, und der Rohbau soll Ende dieses Jahres fertiggestellt sein!

Auf dem einen Bild (Blickrichtung Karlsplatz) erkennt man bereits den Orchestergraben. Ebenfalls zu sehen: die grüne diagonale Linie, die die Publikumstribüne markiert. Hier werden 250 Zuschauer\*innen Platz finden.

Auf dem anderen Bild (Blickrichtung Bösendorferstraße) lässt sich der Workshopraum im 3. Obergeschoß erkennen, der ab Winter 2024 mit unterschiedlichen Outreach-Aktivitäten mit Leben gefüllt wird – beispielsweise mit dem neugegründeten Ci-tylab (mehr dazu auf Seite 46).

Auch auf der künstlerischen Seite ist im Sommer viel passiert: jene Partitur, mit der das Haus im Winter 2024 eröffnet wird, nimmt Formen an... mehr dazu in der nächsten Ausgabe.





# EIN KONZERTSAAL NUR FÜR SIE

DER NEUE LEXUS RX PLUG-IN HYBRID

Modernste Antriebstechnologie, exzellente Umweltbilanz und überragende Fahrleistungen, damit brilliert unser neuer Luxus-SUV. Doch auch beim Thema Sound setzen wir mit dem Mark Levinson® Premium-Surround-Soundsystem neue Maßstäbe. Eine herausragende Performance also nicht nur in Design und Antrieb, sondern auch in Sachen Klang. **Mehr entdecken auf [lexus.at/rx](http://lexus.at/rx)**



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.



# Gerstner Sonntagsbrunch

Genuss in Perfektion wird hier großgeschrieben



Freuen Sie sich auf einen exklusiven Sonntagsbrunch in den einzigartigen Räumlichkeiten der Gerstner Beletage im Palais Todesco. Es erwarten Sie die feinsten kulinarischen Leckerbissen bei stimmungsvoller Live-Klaviermusik. Als Highlight verwöhnen wir Sie mit dem Besten, aus der Patisserie des K. u. K. Hofzuckerbäckers. **Besondere Momente gehören besonders gefeiert.** Genießen Sie einen feierlichen Brunch mit Ihren Liebsten!

Details & Reservierung: [www.gerstner.at](http://www.gerstner.at)

Gerstner K.u.K. Hofzuckerbäcker  
Kärntner Straße 51, 1010 Wien  
[gerstner.culinary](https://www.facebook.com/gerstner.culinary) | [www.gerstner.at](http://www.gerstner.at)



## Entspannte Pause bei Ihrem Opernbesuch

schnell, bequem und ohne anstellen



1. **Registrieren** Sie sich auf unserer Website: [staatsoper.gestner.at](http://staatsoper.gestner.at)



2. **Wählen Sie Zeitpunkt und Produkte für Ihre Pause:**  
1. Programm  
2. Bereich  
3. Zeitpunkt (Einlass oder Pause)  
4. Tisch  
5. Speisen und Getränke

3. **Bezahlen** Sie ganz bequem online.

4. Sie erhalten eine **Bestellbestätigung** per Mail und können sich ganz auf Ihre Opernvorstellung freuen.