

OPERNRING ZWEI



Das Monatsmagazin der Wiener Staatsoper → №1/September 2020

ROŠČIĆ & JORDAN BLICKEN AUF DIE KOMMENDE SAISON → 4
ASMIK GRIGORIAN IST CIO-CIO-SAN → 14 BALLETTDIREKTOR MARTIN
SCHLÄPFER IM GESPRÄCH → 26 KAUFMANN & DE BILLY ÜBER
DON CARLOS → 34 KUPFERS LEGENDÄRE ELEKTRA → 38

WIENER
STAATSOPER

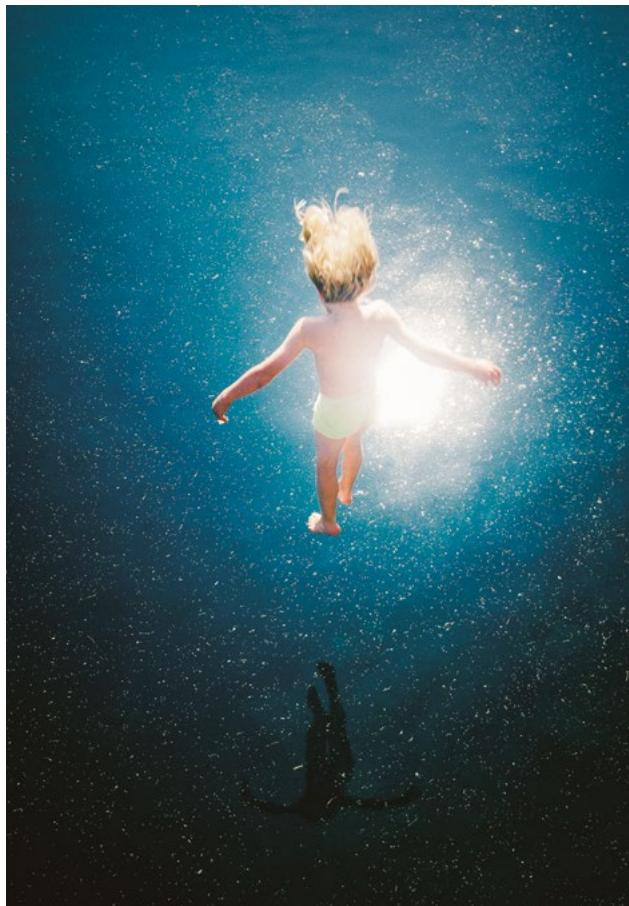


2		26
IHRE SICHERHEIT		ZUM START EIN BRILLANTES TANZFEST
3		<i>Martin Schläpfer im Gespräch</i>
ES GEHT WIEDER LOS!		
4		
DER NACHSTE KLIMMZUG		30
<i>Bogdan Roščić & Philippe Jordan im Interview</i>		VOM MUT ZUM TRÄUMEN
9		<i>Pretty Yende debütiert an der Wiener Staatsoper</i>
DIE REISE BEGINNT		
<i>Das neue Opernstudio</i>		
10		32
BUTTERFLY		8 TAKTE ATMOSPHÄRE
<i>Die ersten beiden Probentage</i>		<i>Das Fagott solo in L'elisir d'amore</i>
14		
DARSTELLERISCHE VERAUSGABUNG & GESANGSKULTUR		33
<i>Asmik Grigorian im Gespräch mit Sergio Morabito</i>		SOLISTENKONZERT
		<i>→ Jonas Kaufmann</i>
17		EINE BESONDERE AURA
DEBÜTS AN DER WIENER STAATSOPERA		<i>→ Maria Happel</i>
18		
FREDDIE DE TOMMASO		34
<i>Eine Neuentdeckung für Wien</i>		DER SIEG DER UTOPIE
20		<i>De Billy & Kaufmann über Don Carlos</i>
GEGENBESUCH		
IM WELTMUSEUM		38
ZU GAST		»ER WARF UNS SICH ZUM FRASS VOR«
23		<i>Harry Kupfer und seine legendäre Elektra</i>
DIE MASKEN		
DER MADAME BUTTERFLY		40
<i>Essay von Sergio Morabito</i>		LIEBLINGSSTELLE
26		MUSIK, DIE AUS EINEM KOMMT
ZUM START EIN BRILLANTES TANZFEST		<i>Franz Welser-Mösts Lieblingsstelle in Elektra</i>
<i>Martin Schläpfer im Gespräch</i>		
30		42
VOM MUT ZUM TRÄUMEN		WEGWEISER DURCH ELEKTRA
<i>Pretty Yende debütiert an der Wiener Staatsoper</i>		<i>Eine Höranleitung von Jendrik Springer</i>
32		
8 TAKTE ATMOSPHÄRE		
<i>Das Fagott solo in L'elisir d'amore</i>		
33		
SOLISTENKONZERT		
<i>→ Jonas Kaufmann</i>		
EINE BESONDERE AURA		
<i>→ Maria Happel</i>		
34		
DER SIEG DER UTOPIE		
<i>De Billy & Kaufmann über Don Carlos</i>		
38		
»ER WARF UNS SICH ZUM FRASS VOR«		
<i>Harry Kupfer und seine legendäre Elektra</i>		
40		
LIEBLINGSSTELLE		
MUSIK, DIE AUS EINEM KOMMT		
<i>Franz Welser-Mösts Lieblingsstelle in Elektra</i>		
42		
WEGWEISER DURCH ELEKTRA		
<i>Eine Höranleitung von Jendrik Springer</i>		
44		
PINNWAND		

GENERALSPONSOREN DER WIENER STAATSOPERA



Verehrtes Publikum,



ich freue mich, Ihnen das neu gestaltete und stark erweiterte Magazin der Wiener Staatsoper präsentieren zu können: »Opernring zwei« wird zehnmal pro Spielzeit erscheinen und Ihnen aus neuen Perspektiven von unseren Plänen und Ideen erzählen.

Die erste Ausgabe markiert einen besonderen Moment, nämlich die Wiedereröffnung des Hauses nach fast sechs Monaten unfreiwilliger Sperre. Aber auch dieser Moment steht im Zeichen der Covid-19-Epidemie. Denn die Staatsoper will ab September den ganzen Reichtum des Musiktheaters wieder auf die Bühne bringen. Damit er sich frei entfalten kann, sind besondere Maßnahmen nötig.

Seit Anfang August wurde unter strengen Sicherheitsvorkehrungen geprobt, beginnend mit *Madama Butterfly*, der ersten Premiere dieser Spielzeit und dem ersten Dirigat von Philippe Jordan als Musikdirektor. Hunderte von regelmäßig wiederholten Tests wurden durchgeführt und am Haus ganz neue Regeln etabliert, unter denen die verschiedenen Gruppen der an einer Produktion Beteiligten so zusammenarbeiten können, dass das Risiko einer Infektion bestmöglich kontrolliert wird.

Ebenso viel Energie haben wir in die Erarbeitung und Umsetzung jenes Konzeptes gesteckt, das die Staatsoper ab September zu einem sicheren Ort für alle Besucherinnen und Besucher machen soll. Nicht nur die durch Abstandsregeln reduzierte Sitzplatz-Kapazität wird das bewerkstelligen: Jeder Schritt Ihres Besuchs, ob vor, während oder nach

einer Vorstellung wurde analysiert und die dafür nötigen Schutzmaßnahmen beschlossen. Sie finden in diesem Heft und auf der Homepage der Staatsoper ausführliche Informationen dazu.

Dieses erste Heft von »Opernring zwei« widmet sich besonders intensiv den wichtigen Debüts und den prominenten Rückkehrern, die unseren Spielplan im September bestimmen. Auf der einen Seite Asmik Grigorian als Cio-Cio-San und Freddie De Tommaso als Pinkerton in der Eröffnungspremiere, aber auch Pretty Yende, die mit Adina debütiert und später in der Saison die Violetta unserer Neuproduktion von *La traviata* sein wird. Jonas Kaufmann und Bertrand de Billy sprechen über die Wiederaufnahme von Verdis französischem *Don Carlos*, Franz Welser-Möst über jene der legendären *Elektra* von Harry Kupfer, die wir in das Zeichen des Gedenkens an den großen Regisseur gestellt haben.

Am 1. September ist die neue Direktion der Staatsoper komplett, mit dem Antritt von Martin Schläpfer als Ballettdirektor und Petra Bohuslav als kaufmännischer Geschäftsführerin. Feiern Sie mit uns den Beginn dieser besonderen Spielzeit – ich freue mich darauf, Sie am Haus zu sehen.

Herzlich,

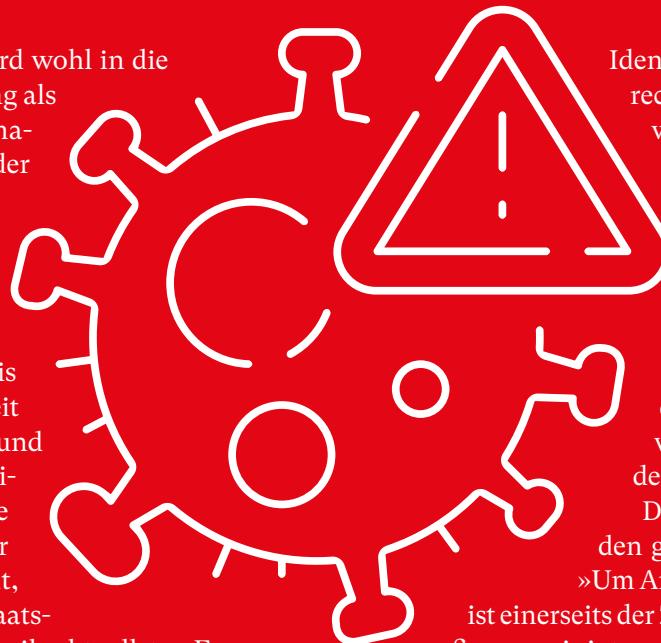
Bogdan Roščić

SICHERHEIT FÜR IHREN BESUCH AN DER STAATSOPER

Das vergangene halbe Jahr wird wohl in die Geschichte des Hauses am Ring als ebenso einzigartige wie traumatische Episode eingehen. Mit der *Madama Butterfly*-Premiere am 7. September wird eine für viele unerträglich lang scheinende opernfreie Zeit endlich beendet. So wichtig dabei das künstlerische Erlebnis ist, so wichtig ist die Gesundheit des Publikums, der Künstler und der Belegschaft. Um allen Beteiligten so viel Sicherheit wie möglich zu bieten, wurde daher ein Corona-Leitfaden erstellt, den Sie auf der Website der Staatsoper vollständig und in der jeweils aktuellsten Form finden.

»Wir haben alles getan, um die größtmögliche Sicherheit zu gewährleisten, daraus ergeben sich sehr viele einzelne Maßnahmen und Regeln. Besucherinnen und Besucher dürfen zum Beispiel die Mund-Nasen-Schutz-Maske nur während der Aufführung abnehmen und müssen sie mit Verklingen des letzten Tones wieder aufsetzen«, erklärt Petra Bohuslav, die neue kaufmännische Geschäftsführerin der Staatsoper. »Die Situation eignet sich denkbar schlecht für Bravorufe, wir bitten das Publikum, seine Zustimmung lieber mit Applaus auszudrücken.«

Da der Sitzplan an die Corona-Verordnungen angepasst ist, wird nur eine reduzierte Zahl an Karten aufgelegt. Insgesamt können bis zu vier zusammenhängende Karten gekauft werden, wenn die Personen in einem Haushalt leben oder einer Gruppe zugehören. Zur nächsten Gruppe oder zum nächsten Einzel-Sitzplatz besteht immer 1 Meter Seitenabstand. Die Karten selbst sind außerdem im Sinne des Contact Tracings personalisiert, mit stichprobenartigen



Identitätskontrollen ist somit zu rechnen und ein Lichtbildausweis bereitzuhalten. »Da die Kontrollen am Eingang etwas Zeit in Anspruch nehmen, wäre es also zu empfehlen«, so Petra Bohuslav, »dass man nicht zu knapp vor Vorstellungsbeginn kommt und die Karten schon vorab und, wenn möglich, nicht erst bei der Abendkasse erwirbt.«

Die Vorstellungen werden mit den gewohnten Pausen gespielt. »Um Ansammlungen zu vermeiden

ist einerseits der Zugang zu den deutlich häufiger gereinigten und vor allem desinfizierten Toiletten Corona-gerecht geregelt und anderseits eine Möglichkeit geschaffen, Buffet-Bestellungen bei der Firma Gerstner schon vorab zu tätigen«, beruhigt Bohuslav, bittet aber, die Bezahlung bargeldlos abzuwickeln. Im Anschluss an jede Vorstellung wird der leere Saal übrigens nicht nur gründlich gereinigt, sondern auch mit einem TÜV-geprüften Hochdruckvernebler desinfiziert.

Auf das beliebte Autogramm-Anstellen beim »Bühnentür« muss bis auf weiteres verzichtet werden. Aber allen sich an diesem traditionsreichen Eingang regelmäßig Versammelnden sei versichert: Die Künstlerinnen und Künstler sind sich der Zuneigung ihres Publikums in dieser Ausnahmesituation auch durch den Applaus allein bewusst.

*Den vollständigen Corona-Leitfaden der Staatsoper finden Sie unter
→ wiener-staatsoper.at*

ES GEHT WIEDER LOS!

Ein offenes Haus soll die Wiener Staatsoper sein – und so laden wir schon vor Beginn des eigentlichen Spielbetriebs zu einer Reihe von Sonderveranstaltungen.

»DAS REPERTOIRE – THEATER IST TOT!« – ES LEBE DAS REPERTOIRETHEATER?

FREITAG,
4. SEPTEMBER 2020
→ 10.30 – 17.15 UHR,
GUSTAV MAHLER-SAAL

In Vorträgen, einem Reenactment und einem Streitgespräch widmet sich ein Symposium Geschichte und Gegenwart des Repertoiretheaters, seinen Voraussetzungen und Herausforderungen. Mit u.a. Staatsoperndirektor Bogdan Roščić, Ballettdirektor Martin Schläpfer, Chef-dramaturg Sergio Morabito, Franz Welser-Möst, KS Brigitte Fassbaender, Cornelius Obonya, Peter de Caluwé, Univ. Prof. Michael Walter, Univ. Prof. Andrea Amort, Bernd Feuchtnér.

Das genaue Programm finden Sie unter → wiener-staatsoper.at. Kostenlose Zählpunktkarten sind an allen Bundestheaterkassen erhältlich.

»MEIN TANZ, MEIN LEBEN« → Buchpräsentation

FREITAG,
4. SEPTEMBER 2020
→ 19.00 UHR,
GUSTAV MAHLER-SAAL

Von Juli 2019 bis April 2020 hat die Kulturjournalistin Bettina Trouwborst mit Martin Schläpfer neun Gespräche geführt, die uns tiefe Einblicke in das Leben, Denken und die künstlerische Arbeit des neuen Direktors und Chefchoreographen des Wiener Staatsballetts geben. Im Leipziger Henschel-Verlag sind diese nun in einem attraktiv gestalteten, mit zahlreichen Abbildungen versehenen Buch erschienen, das Martin Schläpfer, Bettina Trouwborst und Dramaturgin Anne do Paço in einem Gespräch mit Signierstunde präsentieren.

Kostenlose Zählpunktkarten sind an allen Bundestheaterkassen erhältlich.

KLASSIK-TREFFPUNKT

SAMSTAG,
5. SEPTEMBER 2020
→ 10.05 – 11.40 UHR,
GUSTAV MAHLER-SAAL

Im Gespräch mit Albert Hosp reflektiert Bogdan Roščić über die herausfordernden letzten Wochen, seinen Amtsantritt sowie die Spielplanstrategie der kommenden Saison. Kostenlose Zählpunktkarten sind an allen Bundestheaterkassen erhältlich.



MADAMA BUTTERFLY → Generalprobe

SAMSTAG,
5. SEPTEMBER 2020
→ 13.00 – 16.15 UHR

Zuschauerinnen und Zuschauer unter 27 Jahren können bereits zwei Tage vor der Premiere einen Blick durchs Schlüsselloch wagen und die Neuproduktion mit u.a. Philippe Jordan und Asmik Grigorian (Bild oben) erleben.

Mit der Öffnung der Generalproben für alle unter 27 startet die Wiener Staatsoper ihr Projekt der verstärkten Öffnung des Hauses für junges Publikum. Dieses Angebot gilt ab nun für alle Generalproben der Spielzeit. Auf → wiener-staatsoper.at registrieren und Karten buchen.

OPEN CLASS DES WIENER STAATSBALLETTS

SAMSTAG,
5. SEPTEMBER 2020
→ 16.00 – 17.15,
BALETTAKADEMIE
DER WIENER STAATSOPPER,
GOETHEGASSE 1,
1010 WIEN

»Schnupperstunde« für alle Tanzinteressierten: Versuchen Sie sich unter Anleitung der stellvertretenden Ballettdirektorin Louisa Rachedi und zu live-Musik in Grundlagen des klassischen Balletts. Zur Einhaltung der Covid-19-Sicherheitsauflagen ist die Teilnehmerzahl auf 20 Personen begrenzt sowie das Tragen eines Mund- und Nasenschutzes verpflichtend. Es sind weder Umkleide- noch Duschmöglichkeit vorhanden. Bitte kommen Sie in bequemer Kleidung und bringen Ihre eigenen Getränke mit.

Kostenlose Zählpunktkarten sind an allen Bundestheaterkassen erhältlich.

MADAMA BUTTERFLY → Einführungsmatinee

SONNTAG,
6. SEPTEMBER 2020
→ 11 UHR

Die Einführungsmatinee mit musikalischen Kostproben bietet einen umfassenden Einblick in die Neuproduktion. Mit u.a. Philippe Jordan, Carolyn Choa, Asmik Grigorian, Freddie De Tommaso, Moderation: Staatsoperndirektor Bogdan Roščić.

DER NÄCHSTE KLIMMZUG



Mit Beginn der neuen Spielzeit wird in der Geschichte der Wiener Staatsoper ein neues Kapitel aufgeschlagen: Gemeinsam mit Philippe Jordan und Martin Schläpfer will Bogdan Roščić eine auf der Tradition des Hauses aufbauende, und gleichzeitig an den Ansprüchen des 21. Jahrhunderts orientierte Opern- und Ballettprogrammierung anbieten, das neben den treuen Besucherinnen und Besuchern der Wiener Staatsoper auch neue Publika begeistern soll. Zum Auftakt ein Gespräch mit dem neuen Staatsoperndirektor und dem neuen Musikdirektor.

Man erfährt als Kind und Jugendlicher zwangsläufig eine kulturelle Prägung durch das Umfeld. Welche zentralen Personen und Momente können Sie rückblickend ausmachen, die Sie nachhaltig beeinflusst haben?

PHILIPPE JORDAN Meine Mutter ist als Ballett-Tänzerin über Linz an das Zürcher Opernhaus gekommen, wo sie meinen Vater kennenlernte, der auch dort ein breites Repertoire dirigierte – nicht zuletzt Ballett. Als Kind eines Künstler-ehepaars war ich also gewissermaßen unentwegt mit Partituren, Musik und Theater konfrontiert. Und zumindest in den Schulferien durfte ich regelmäßig nicht nur Vorstellungen, sondern sogar zahlreiche Proben meines Vaters besuchen. Das alles faszinierte mich derartig, dass ich stets in Richtung Musik dachte. Freilich, ich hatte als Sängerknabe meine Sängerphase, später eine Pianisten-, Komponisten- und sogar Regisseurphase. Aber es blieb immer in demselben Biotop und spätestens mit 19 entschied ich mich dafür, mit anderen gemeinsam Musik zu machen, also fürs Dirigieren.

BOGDAN ROŠČIĆ Ich will drei Erlebnisse nennen. Im Haus meiner Eltern, beide waren Ärzte am AKH in Linz, hatten Bücher einen großen Stellenwert, die Welt der Musik nicht so sehr. Die habe ich also auf eigene Faust erkundet, und zwar auf Schallplatte. Zuerst eher nur Instrumentalmusik, irgendwann ist mir dann die *Don Giovanni*-Aufnahme in die Finger gefallen, die für den an sich eher fragwürdigen Film von Joseph Losey gemacht wurde. Das war die Initialzündung. Was mich fasziniert hat, war ja nicht die Produktion – trotz Ruggero Raimondi

und Maazel am Pult – sondern das Werk an sich, das für mich immer einer der absoluten und unerreichbaren Höhepunkte bleiben wird. Zusätzlich war ich aber, anders als Philippe, auch sehr gebeutelt von dem, was damals auf der anderen Seite der Musikwelt los war, also Punk und New Wave, da gab es ja auch in Österreich eine sehr lebhafte Szene. Und die dritte große Entdeckung war irgendwann dann die Philosophie.

Und gab es für Sie ein Zusammenspiel der Welt der Musik und jener der Philosophie?

BR Nicht unmittelbar. Die Liste der Philosophen, die sich blamiert haben beim Versuch, etwas wirklich Erhellendes zur Musik zu sagen, ist lang. Aber ich finde es trist, wenn Menschen sich in einer Nische einrichten und sonst nichts an sich heranlassen. Man kann zum Beispiel nicht sagen: Ich bin total kulturinteressiert – aber bitte nur Oper!

PJ Das geht beim Kosmos Oper schon deshalb nicht, weil er sich aus unzähligen Disziplinen zusammensetzt: Musik, Theater, Literatur, Kunstgeschichte, Mythologie, Philosophie usw ...

BR Oper ist einerseits ein völlig umwerfendes, sinnliches, existenzielles Erlebnis. Aber sie ist auch im höchsten Maße geheimnisvoll und erkläungsbedürftig und will einen breiten Blick auf alle Facetten der Kultur – zum Beispiel auf die bildende Kunst, mit der ich mich recht spät, dafür aber umso leidenschaftlicher auseinandergesetzt habe.



Bogdan Roščić und Philippe Jordan

Wie groß ist die Gefahr, dass man durch die Mühen des Alltags mit der Zeit zu milde wird und an sich nicht mehr denselben hohen Anspruch stellt wie zu Beginn?

- BR Groß! Die Frage ist, wie man damit umgeht. Es gibt immer die Gefahr, dass man zu früh beidreht. Aber dann muss man sich eben disziplinieren und den nächsten Klimmzug auf die eigentliche Höhe der Aufgabe versuchen.
- PJ Es gibt keine einzige von mir dirigierte Aufführung, nach der ich mich nicht rückblickend meinen zahllosen Fragen bezüglich der Qualität stelle. Wie oft bin ich doch mit meinem Assistenten in Paris nach 23.00 Uhr im Büro zusammengesessen, um Schwachstellen auszumerzen, neue Lösungen zu finden.
- BR Diese Fragen sollte man sich vielleicht ganz generell stellen, und ich glaube, ein lebenswertes Leben besteht auch darin, sich in den Antworten den Fluchtweg des Nachlassens ganz oft bewusst abzuschneiden.

Und wie sieht es mit Kritik seitens des Publikums oder der Künstler aus?

- BR Die prüft zuerst einmal die eigene Überzeugung, die Festigkeit der eigenen Entschlüsse, Meinungen und Gedanken. Andererseits darf man sich nicht zu sehr verunsichern lassen. Und die ganze Idee eines öffentlich subventionierten Kulturbetriebes ist ja, mit einer

Gruppe von talentierten Menschen kompromisslos die Sache der Kunst verfolgen zu können, auch wenn das Ergebnis nicht allen gleich mundet.

Worin besteht für den Musikdirektor das Schöne am Repertoire-Betrieb? Es kann letztlich nicht so viel geprobt werden wie für eine Neuproduktion.

- PJ Es ist die Vielfalt, die mich beglückt. Zusammen mit unglaublich flexiblen Gruppen – dem Orchester, dem Ensemble, dem Chor – dürfen wir auf höchstem Niveau jeden Abend etwas anderes gestalten. Nicht zuletzt deshalb sehe ich mich als Operndirigenten der alten Schule mit einem großen Repertoire. Ich möchte mich nicht spezialisieren, sondern möglichst die ganze Bandbreite abdecken – schon deshalb war es mir wichtig, gleich im ersten Jahr bei Werken von allen fünf großen Opernkomponisten, also von Mozart, Strauss, Wagner, Puccini und Verdi am Pult zu stehen.
- BR Wahrscheinlich ist die Tatsache, dass jeden Abend ein anderer Kosmos aufgespannt werden kann, auch eine der Ursachen für den Publikumserfolg und die damit verbundene Ausnahmeposition, die die Wiener Staatsoper weltweit genießt.

Als einen der Schwerpunkte der kommenden Jahre nennen Sie immer wieder Mozart. Mozart,

weil das Haus eine Verantwortung für dieses Repertoire hat oder in einem umfassenderen Sinn?

BR Mir wurde öfter die Frage gestellt: Ist denn das Haus überhaupt geeignet für Mozart? Meine Antwort lautet immer: Wenn es für Mozart nicht geeignet wäre, dann müsste man es abreißen. Man muss selbstverständlich Mozart spielen, alles andere kann man gar nicht ernsthaft diskutieren. Sein Werk ist für uns eine große Priorität und wir werden große Energien in die Erneuerung gerade dieses Repertoires stecken.

PJ Mozart ist für uns das Zentrum des Hauses. Im Grunde ist alles auf Mozart begründet und ich glaube, dass man nur dann einen guten Verdi oder Wagner singen und spielen kann, wenn man das ein Leben lang auch bei Mozart verwirklicht. Immer wieder frage ich Wagner-Sänger: Warum nicht auch einmal einen Grafen in *Nozze di Figaro*? Ausgehend von Mozart kann eine reiche Entwicklung stattfinden: Aus einer Gräfin wird einmal eine Tatjana oder Desdemona, aus einem Grafen ein Beckmesser oder Amfortas. Das lässt sich aber nur durch eine intensive und gemeinschaftliche Mozart-Pflege umsetzen.

Stichwort Mozart-Ensemble: Dieses hat in Wien eine große Tradition und wird immer an jenem legendären Ensemble-Mythos der 1950er-Jahre gemessen. Wie aber baut man ganz konkret und fernab jeglicher Mythologisierung ein solches auf?

PJ Das ist eine der zentralen Aufgaben des Musikdirektors. Zunächst einmal geht es darum, sich als solcher regelmäßig um das Repertoire zu kümmern, wobei natürlich auch andere Dirigenten, die in einer ähnlichen Weise arbeiten, dazukommen. Zum Beispiel Antonello Manacorda, der die Premiere der *Entführung* im Oktober leiten wird und zukünftig auch noch einiges mehr.

BR Oder Pablo Heras-Casado, der an der Staatsoper Berlin seinen exemplarischen Zugang bewiesen hat.

PJ Wir haben in den letzten Jahren gemeinsam ein neues Mozart-Sängerensemble zusammengestellt, von dem wir uns viel erwarten. Wobei Ensemble in diesem Zusammenhang nicht im Sinne von lauter fix engagierten Sängerinnen und Sängern verstanden wird, sondern als ein fester Stamm aus Hausmitgliedern, Residenzen und Gästen, die man eng ans Haus bindet.

*»Mozart ist für uns das Zentrum des Hauses.
Im Grunde ist alles auf Mozart begründet und ich glaube, dass man nur dann einen guten Verdi oder Wagner singen und spielen kann, wenn man das ein Leben lang auch bei Mozart verwirklicht.«*

BR Man muss ja nicht nur den Mut haben, neue oder unerwartete Namen zu bringen, sondern man muss vor allem die Leute so einschwören, dass sie auch in den kommenden Jahren immer wieder für die gemeinsame Arbeit zur Verfügung stehen. Es braucht also eine Kontinuität in der künstlerischen Arbeit! Ganz generell geht es in Bezug auf Mozart um eine Klangvorstellung, die lautet: Das, was Nikolaus Harnoncourt begonnen hat, kann man auch an diesem Haus nicht mehr vor der Tür halten. Im Orchester ist das übrigens ohnedies schon längst hörbar. Es geht um einen Klang mit Attacke, ohne Angst vor Kontrasten und Extremen, es geht um das Wilde, auch das Unbeherrschte, das Elektrisierende. Oder, wie Bruno Walter Gustav Mahlers Mozart-Sicht überliefert hat: Er war gegen die Lüge der Zierlichkeit. Damit ist alles gesagt.

Sie haben in der Vergangenheit schon Premieren und Vorstellungen an diesem Haus dirigiert. Inwiefern ändert sich nun als Musikdirektor Ihr diesbezüglicher Zugang? Achten Sie auf andere Details? Oder sind Sie in dem Moment, in dem Sie den Graben betreten, ganz Dirigent und nicht Musikdirektor?

PJ Natürlich, in diesem Augenblick zählt nur die Vorstellung. Der Unterschied ist, dass ich nun hinter den Kulissen wirke, bei Besprechungen,

Vorsingen, Planungen, Orchester-Probespielen und so weiter viel beeinflussen kann. Und ich kann mit einer langfristigen Perspektive arbeiten, Dinge entwickeln, an einem gemeinsamen Stil feilen. Als Gast kennt man ja nie alle Musikerinnen und Musiker, als Chef kennt man sie nicht nur, sondern man kennt auch alle ihre Eigenarten und spezifischen Qualitäten – und das macht die Arbeit viel bereichernder. Es ist eben eine längere, tiefere Beziehung mit einem entsprechenden künstlerischen Ergebnis.

Das Haus soll mehr denn je geöffnet werden, dennoch wird man immer nur einen Teil der Bevölkerung erreichen. Stimmt Sie das, betreffend die Treffsicherheit Ihrer gesellschaftspolitischen Themen, nachdenklich?

BR Das ist doch eine Frage, die alles und alle betrifft: Welche Stimmen setzen sich heute, in einer vor allem medial so fragmentierten Gegenwart, wirklich noch durch? Uns ist es sehr ernst damit, die größtmögliche Verbreitung der Leistungen dieses Theaters zu sichern. So wird, als nur eine Maßnahme unter vielen, das Streaming-Angebot innerhalb Österreichs kostenlos sein. Aber ich glaube, dass man sich den Anspruch, von allen gehört werden zu wollen, ruhig erlassen soll und stattdessen nachdenken muss, welche Positionen man beziehen will. Positionen zur Politik, Kunst, Ökonomie, zur Frage, wofür das Haus da ist? Will man über Auslastungszahlen oder über Kunst reden? Will man Kunst als kulinarisches Erlebnis betrachten oder auf Inhalte fokussieren? Welche Wege diese Botschaften dann nehmen, wogegen ein Haus sich womöglich als Bollwerk herausstellt, das muss die Zeit weisen. Die eigentliche Frage nach dem Politischen, die muss anders gestellt werden. Ich bin überzeugt, dass es intellektuell unredlich ist, die Grenzen zwischen Politik und Kunst verwischen zu wollen und so zu tun, als ob Kultur eine direkte politische Intervention wäre. Das ist sie nie. Sie ist insofern eine Intervention, als sie den Menschen, dem sie widerfährt, verändert.

PJ Es geht ja im Musiktheater um Menschheitsthemen, nicht um Politik ...

Zuletzt: Darstellende Künstler kennen die Nervosität vor einem Auftritt. Gibt es auch eine entsprechende Aufregung vor dem »Auftritt« bzw. Antritt als Direktionsteam?



Musikdirektor Philippe Jordan

PJ Na klar! Es gibt ja keine Vorstellung, vor der ich nicht nervös wäre. Wäre es anders, hörte ich mit dem Beruf auf. Gerade das Adrenalin schafft die Kreativität, die uns von der Routine wegführt. Als Musikdirektor bin ich ebenso aufgeregt und kann es kaum erwarten, dass die erste Probe beginnt, die erste Vorstellung stattfindet. Und schauen, ob alles aufgeht, was wir geplant haben.

BR Man weiß, dass man in einer sehr engen Gasse steht, durch die einem gleich ein Stier entgegenkommt, und man kann es nicht erwarten, ihn an den Hörnern zu packen. Wenn Pläne auf Realität treffen, bedeutet das ja immer irgendeine Art von Reibung und Prüfung. In diesem Fall vielleicht besonders intensiv. Aber wenn man von den Plänen und den Zielen begeistert ist, dann freut man sich auf diesen Moment. Und genau so geht es uns.

DIE REISE BEGINNT



Artyom Wasnetsov, Patricia Nolz, Angelo Pollak, Michael Rakotoarivony nach einer Madama Butterfly-Probe

Mit Beginn der neuen Saison wird für dreizehn junge Menschen ein Abenteuer der besonderen Art beginnen: sie werden als Mitglieder des neugegründeten Studios der Wiener Staatsoper ihre ersten Schritte auf einer professionellen Opernbühne machen.

Dass es ausgerechnet diese dreizehn jungen Leute sind, hat damit zu tun, dass sie jene Mischung aus Talent, Intelligenz und Disziplin erkennen lassen, welche die Grundvoraussetzungen für ein langes Berufsleben in diesem Metier sind.

Wir haben mit *Aurora Marthens* einen dramatischen Koloratursopran aus Finnland, die bereits erahnen lässt, dass ihre Stimme noch viele Entwicklungsmöglichkeiten bietet. Die Schwedin *Johanna Wallroth* hat nicht nur uns mit ihrem lyrischen Sopran überzeugt, mit dem sie 2019 den 1. Preis beim renommierten Mirjam Helin-Wettbewerb errungen hat. Mit ihrer Stimme, die bis in die Stratosphären der Königin der Nacht geht, hat *Anna Nekhames* 2019 den 1. Preis beim Hilde-Zadek-Wettbewerb in Wien gewonnen. Die österreichische Mezzosopranistin *Patricia Nolz* ist schon mehrfach als höchst talentierte Nachwuchssängerin aufgefallen. Aus den USA kommt ein weiterer hochbegabter Mezzo: *Isabel Signoret*. Und mit *Stephanie Maitland* bekommt die Staatsoper die heutzutage seltene Spezies einer echten Altstimme.

Bei den Herren haben wir mit dem Tenor *Angelo Pollak* einen weiteren Österreicher im Studioensemble. Der britisch-japanische Tenor *Hiroshi Amako* hat seine Ausbildung in London erhalten. Bariton *Stefan Astakhov* ist mit seinen 22 Jahren der Benjamin der Truppe, hat aber bereits bei etlichen Wettbewerben Aufsehen erregt. Einen besonders weiten Weg hat Bariton *Michael Rakotoarivony* hinter sich: aus Madagaskar kommend hat er gerade seinen Masterabschluss in Weimar gemacht; natürlich mit Note 1,0! *Erik van Heyningen* kommt von der renommierten New Yorker Juilliard School und hat bereits jetzt alle Anlagen zu einem kommenden dramatischen Bariton. Und unsere beiden Bässe stammen aus Russland: *Artyom Wasnetsov* war in Stimme und Erscheinung beim Vorsingen so überzeugend, dass uns gar nichts anderes übrig blieb, als ihn zu engagieren. Und *Ilia Kazakov* beeindruckte mit der wunderbaren Weichheit seiner Stimme und der Musikalität seines Vortrags. Ihnen allen werden Sie in den kommenden zwei Saisonen auf der Bühne der Staatsoper begegnen können; einigen davon bereits bei der Eröffnungspremiere von *Madama Butterfly*. Wünschen Sie ihnen – und uns allen – dafür ein kräftiges *toi toi toi!*

BUTTERFLY

DIE ERSTEN BEIDEN PROBENTAGE

MONTAG
3.8.2020
→ 10 UHR

Im Zuschauerraum der Staatsoper begrüßt Direktor Roščić alle Mitwirkenden zum Konzeptionsgespräch und stellt Gäste und neue Mitarbeiter vor. Die im Juni Corona-bedingt ausgefallenen Vorproben zur *Butterfly*-Premiere, die am 7. September die Spielzeit eröffnet, sollen in diesem Monat nachgeholt werden. Direktor Roščić verweist auf das unendlich wichtige Signal der Salzburger Festspiele, die trotz Pandemie in der Lage gewesen seien, zwei intensive Musiktheateraufführungen zu stemmen. Gleichwohl sei im Zuschauerraum eine immense Anspannung spürbar gewesen. Roščić appelliert daran, die eigentliche Herausforderung nicht zu unterschätzen, nämlich den Gesundheitsregeln Folge zu leisten und dennoch in Kopf und Herz frei für die Kunst zu sein. Dieses Wissen um die Kunst und dieser Respekt vor der Kunst haben auch die Corona-Regularien geprägt, die sich das Haus erarbeitet hat. Sie sind deutlich kunstfreundlicher und weniger bürokratisch ausgefallen, als derzeit an manchem deutschen Theaterbetrieb. Alle notwendigen Einschränkungen sind als Bedingung für die Entfaltung von Kreativität in den Proben- und Bühnenbereichen ausgelegt, auch und gerade im Bewusstsein, dass dort Sicherheitsabstände und Maskenpflicht nicht immer strikt zu wahren sind.

14 UHR

Musikdirektor Philippe Jordan hat zur ersten Ensembleprobe auf die Eberhard-Waechter-Probebühne geladen. Dort finden sich die beiden Butterflies ein: Asmik Grigorian, die am Samstag zuvor noch als Chrysothemis in der Salzburger *Elektra*-Premiere auf der Bühne stand und die sich dankenswerter Weise bereit erklärt hat, in Wien alternierend mit ihren weiteren Vorstellungen in Salzburg zu probieren. Um die Regieproben durch die hierdurch bedingten Abwesenheiten nicht zu belasten, hat die Staatsoper Karine Babajanyan gebucht, die die Butterfly bereits weltweit verkörpert hat und als solche ein Vorbild für Grigorian darstellt, wie diese respektvoll bekennt (beide verbindet darüber hinaus eine armenische Abstammung). Neben den beiden Gästen haben die Mitglieder des Solistenensembles und des neugegründeten Internationalen Opernstudios Platz genommen. Auch letztere übernehmen bereits verantwortungsvolle Aufgaben in dieser Neuproduktion.



Asmik Grigorian und Carolyn Choa proben Madama Butterfly

Nachdem man sich auf das Englische als Probensprache geeinigt hat, erklärt Philippe Jordan seine Absicht, einmal gemeinsam durchs ganze Stück zu gehen und sich so eine »global view« zu verschaffen. Für viele ist es der erste Tag an neuer Wirkungsstätte, so auch für die musikalische Studienleiterin Sarah Tysman, und zudem ist der Direktor zum Zuhören erschienen. Um so wichtiger, dass es Jordan auf Anhieb gelingt, einen Austausch auf Augenhöhe zu installieren und eine konzentrierte und zugleich entspannte Atmosphäre zu schaffen, in der auch Wertschätzungs-Applaus für die Leistungen der Kolleginnen und Kollegen immer wieder möglich ist. Bei seinen relativ wenigen Unterbrüchen macht Jordan den Sängerinnen und Sängern vor allem Besonderheiten der Phrasierung und der pointierten rhythmischen Gestaltung bewusst. So etwa auf den Wechsel von gebunden und ungebundenen Phrasen in Pinkertons Ariette »Amore o grillo, dir non saprei« (»Ob Liebe oder Laune wüsste ich nicht zu sagen«) oder auf sein rhythmisch spannungsvolles à part »Con quel fare di bambola quando parla m'inflammia.« (»Ihr puppenhaftes Spiel und Sprechen entflammt mich.«)

Plötzlich steht die Frage im Raum, die sich gewiss auch schon mancher Opernbesucher gestellt hat: Heißt es nun richtig »F. B.« Pinkerton oder »B. F.« Pinkerton? Karine erzählt, beim Puccini-Festival in Torre del Lago habe man sich auf »B. F.« verbindlich festgelegt. Asmik hegt eine klanglich-stimmliche Vorliebe für die umgekehrte Artikulation der Initialen. Die Recherche zeigt, dass Pinkerton in der Uraufführungsfassung durchgehend die Vornamen Francis Blummy trägt. Im Verlauf der Revisionen wurden diese Vornamen an den beiden Stellen, an denen sie »ausgesungen« werden, bei Verlesung des Ehevertrags durch den Kaiserlichen Kommissar und als im 2. Akt Sharpless Butterfly berichtet, er habe von ihm einen Brief erhalten, in »Benjamin Franklin« geändert – ohne aber die Reihenfolge der Initialen bei den anderen zahlreichen Nennungen anzugeichen. Da die Noten die gleichen geblieben sind, nur die Rhythmisierung geringfügig verschoben wurde, empfiehlt die Dramaturgie, sich für eine Version zu entscheiden, um beim aufmerksamen Zuhörer kein falsches Fragezeichen entstehen zu lassen.

Bevor Jordan die Mitarbeiter nach dem Finalduett des 1. Aktes in die Probenpause entlässt, vereinigen sich die Stimmen von Grigorian und Pinkerton Fred die De Tommaso auf »one of the most difficult high c's«, »einem der schwierigsten hohen C's« der Opernliteratur, wie Grigorian anschließend erklärt. Schwierig deshalb, weil es übergangslos eingebunden sei und herauswachsen müsse aus den lang ausgesponnenen lyrischen Phrasen zuvor. Das hohe C auf »Amor!« am Ende des 1. Bildes von *La Bohème* sei vergleichsweise einfach, dort könne man sich voll auf die Projektion dieses Einzeltones konzentrieren, so Grigorian.

Nach der Pause unterbricht sich Grigorian in der berühmtesten Arie des Stücks »Eines schönen Tages sehen wir«: Das auskomponierte Verweilen auf dem »Io« in der Phrase »Io non gli scendo incontro« will ihr zunächst nicht einleuchten. Umso dankbarer eignet sie sich den Subtext an, den ihr Solokorrepetitor Tommaso Lepore anbietet: »Ich verhalte mich nicht so, wie Du, Suzuki, vielleicht annehmen würdest: Ich eile dem Heimkehrer nämlich nicht entgegen, oh nein!« Im weiteren Verlauf, als Butterflys Hoffnung immer brüchiger zu werden beginnt, richtet sich das Augenmerk von Dirigent und Sängerin auf den richtigen Moment des Abreißens ihres Hochtonges am Ende des Satzes »Piuttosto la mia vita vo' troncar!« (»Lieber will ich mein Leben beenden!«) – wenn der richtige Moment erwischt wird, vergegenwärtigt das Abreißen ihrer Stimme das angedrohte Abreißen ihres Lebensfadens mit größter Emphase. »Tutto è finito« – »Es ist alles zu Ende.« In dem Moment, in dem Butterfly verstanden hat, dass man ihr das Kind wegnehmen will, ist auch die Probenzeit zu Ende. Die finale Wendung des Stücks, Butterflys Weg in den Freitod wird man in der nächsten Probe angehen.

DIENSTAG
4.8.2020
→ 10 UHR

Um 10 Uhr ist die erste szenische Probe für die Gesangssolisten angesetzt, am Vortag haben die Tänzer und Puppenspieler bereits das choreographische Gerüst der ersten Szenen erarbeitet. Sie muss nicht auf der Probebühne im Arsenalbezirk, sondern kann gleich auf der Hauptbühne stattfinden, da der Spiel- und Repertoirebetrieb noch nicht wieder angelaufen ist. Das Regieteam hat sich von ostasiatischen Theatertraditionen inspirieren lassen: Kostümbildnerin Han Feng knüpft an die prächtigen Roben des feudalen Nō und des populären Kabuki, ebenso wie des chinesischen Kunqu an, aus dem sich später die Peking-Oper entwickelte. Aber natürlich tragen die Akteure heute nur Probenkostüme – bis auf die originalen Fußbekleidungen: die »Japaner« die charakteristischen Tabi-Socken, mit der Trennung des großen Zehs von den anderen vier Zehen, während die »Amerikaner« Überschuhe über ihre Lederschuhe gestreift haben. Der Grund: Das stilisierte Spielfeld, das Bühnenbildner Michael Levine geschaffen hat, ist kein realistischer Theaterraum, sondern eine Bühnenschraße mit sorgfältig bearbeiteter Oberfläche, die an japanische Lackarbeiten gemahnt und nicht unnötig strapaziert werden darf.

Regisseurin Carolyn Choa sucht in ruhiger, persönlicher Ansprache die Nähe zu ihren Akteuren und macht sie zunächst mit der imaginären Topographie der Bühne vertraut: Der Weg von Nagasaki hinauf zum Hügel wird unterhalb der hinteren Kante der Bühnenschraße angenommen, Meer und Hafen im Zuschauerraum. Das Hauptaugenmerk gilt in dieser Eröffnungssequenz der Choreographie der gleitenden Shojis – jener nur mit Reispapier bespannten Schiebewände oder Raumteiler, die hier rampenparallel über die Bühne gleiten können und die »casa a soffietto« evozieren, wie Pinkerton sie nennen wird, und was man als »Falt-« oder »Ziehharmonika-Haus«, oder auch »ausziehbares Haus« übersetzen könnte. Als er zuvor von der »dimora frivola«, der »leichtfertigen« oder »losen Behausung« sprach, spielte er wohl nur auf ihre Funktion als Liebesnest an, doch Goro, als Nakodo sein Makler und Heiratsvermittler, hat dies als Kritik an der japanischen Leichtbauweise missverstanden, und garantiert, diese stehe »fest wie ein Turm, vom Boden bis zum Dach.« Carolyn Choa vermittelt Thomas Ebenstein den richtigen Umgang mit dem Fächer, mit dem der Nakodo sein Argument unterstreicht. Entscheidend sei der Gestus, jede Andeutung müsse ganz leicht, ohne Kraftaufwand aus dem Handgelenk geführt werden. Später, wenn Pinkerton zu Sharpless sagen wird: »è una cassetta che obbedisce a bacchetta« – »ein Häuschen, das auf Kommando gehorcht«, berichtet er also nur, was Goro ihm zuvor mit dem Fächer als Kommandostab (»bacchetta«) vorgeführt hat. Auch das »assortimento«, die Galerie weiterer günstiger Ehepartnerinnen auf Zeit, die Goro Sharpless offeriert, wird als auf diesem seinem Fächer dargestellt angenommen. Am Ende der Probe ist man bis kurz vor den Auftritt der Butterfly gekommen und erwartet mit gespannter Vorfreude die erste szenische Probe mit Asmik Grigorian.

Darstellerische Verausgabung & Gesangskultur

»Das Ereignis der Aufführung ist Asmik Grigorian als Tatjana: noch nie wurde mir die Geschichte dieses unglücklichen Mädchens, das sich in seinen Büchern vergräbt und in seiner Verzweiflung keinen anderen Ausweg weiß, als an den vermeintlichen Befreier zu schreiben, so eindrücklich, mit solchem Mut zur Sprödigkeit erzählt. Ihre Briefszene zeigt das heulende Elend dieser jungen Frau, jenseits konventioneller Verklärung. Auch stimmlich bietet Grigorian weniger jugendlich-dramatischen Glamour, als dass sie jede Phrase auf das Wunderbarste führt und gestaltet. Die Tatjana des letzten Bildes werde ich nicht mehr anders denken können, als wie Grigorian und Barkhatov sie erzählen: als verwandelte, erwachsene und innerlich freie Frau, die ihre Begegnung mit Onegin unbestechlich luzide analysiert, ohne sich etwas zu vergeben, wenn siebekannt, dass sie ihn immer noch liebt. Gerade weil überhaupt nicht ›geschmerzt‹ wird, haben wir wirklich etwas über den Riss erfahren, der durch sie hindurchgeht.« Zur Vorbereitung auf mein Gespräch mit Asmik Grigorian lese ich die Zeilen, die ich im Anschluss an den Besuch der *Eugen Onegin*-Premiere am Staatstheater Wiesbaden im März 2017 notiert hatte. Der Regisseur der Aufführung, Vasily Barkhatov, ist ihr Mann, der derzeit einen Film in Moskau dreht.



Asmik Grigorian

Wie schafft man es, als erfolgreiches, doch nur in seltenen Fällen am gleichen Ort engagiertes Künstler-ehepaar, die Familie zusammenzuhalten?

Wir machen es wie immer, ich reise mit den beiden Kindern und Vassya besucht uns. Ansonsten: Arbeit ist Arbeit und Leben ist Leben. Wir reden Zuhause nicht von der Arbeit und bei der Arbeit nicht von Zuhause.« Auch Grigorian selbst ist ein Theaterkind. Beide Eltern waren Opernsänger, der aus Armenien stammende Vater Tenor, die litauische Mutter Sopranistin, beide am Nationaltheater in Vilnius im Festengagement: »Ich habe begonnen, die *Butterfly* zu lernen, als meine Mutter in dieser Rolle auf der Bühne stand und mit mir im achten Monat schwanger war. Später sangen meine Eltern *Butterfly* und *Pinkerton* und ich spielte das Kind. In dieser Musik sind so starke

Emotionen gespeichert, die mich jedes Mal wieder einholen, wenn ich mit ihr in Berührung komme. Ich bin glücklich, dass Carolyn Choa die Begegnung von Pinkerton und *Butterfly* als echte Liebesgeschichte erzählt, und nicht, dass Pinkerton ein Bastard ist, auch wenn das eine durchaus mögliche Lesart ist. Dass er für mich keine negative Figur darstellen kann, hängt natürlich mit der Erinnerung an meinen Vater zusammen. Wir alle machen Fehler, hat Carolyn Choa gesagt, und beide sind doch halbe Kinder, auch Pinkerton ist gerade mal Anfang zwanzig! Und deswegen läuft die Geschichte schief. Trotzdem überrascht mich *Butterfly* jedes Mal wieder durch ihre ungeheure Stärke. Sie selbst ist es, die die Entscheidungen über ihr Leben trifft. Ich selbst bin sehr jung Mutter geworden und habe die Erfahrung gemacht, dass die

»Ich habe vier ganz unterschiedliche Butterfly-Produktionen gemacht. Auch diese fünfte wird anders sein, einfach weil ich mich jeden Tag ändere.«

Mutterliebe noch stärker als die Liebe zum Partner werden kann. Deshalb liebe ich es, dass Butterflies Mutterschaft im Verlauf der Oper immer wichtiger wird und dass ich auch diese Seite ihres und auch meines Wesens zeigen kann.

Grigorian hat an der Litauischen Musik- und Theaterakademie studiert und ist zudem Gründungsmitglied der Vilnius City Opera. Was hat es damit auf sich?

Nach dem Studium war ich ein paar Spielzeiten an der Nationaloper engagiert, an der auch meine Eltern gesungen hatten. Dann brachte die Regisseurin Dalia Ibelhauptaité einige junge talentierte Sänger zusammen, um im Konzerthaus eine *Bohème* zur Aufführung zu bringen. Wir dachten, ein paar Vorstellungen kriegen wir vielleicht voll, aber kamen dann auf über hundert Abende! Das war der Startschuss für weitere zwanzig Opern in modernen Inszenierungen. Nach zehn Jahren wurden wir als Vilnius City Opera staatlich anerkannt und institutionalisiert. Wir sind dort eine echte Marke, denn wir haben ein neues Publikum erreicht und sehr, sehr junge Leute für die Oper gewonnen. Es war ja zunächst alles privat finanziert. Um weitermachen zu können, waren wir auf den Ticketverkauf wirklich angewiesen, und so war ich auch zu Interviews und Fotoshootings gezwungen – Sachen, die ich eigentlich hasse, denn ich bin ein eher verschlossener Mensch. Aber ich muss sagen, auch dafür bin ich dankbar für die zehn Jahre Vilnius City Opera, denn ich habe gelernt, das als Teil meiner Arbeit zu verstehen. Ich und das ganze Team hatten viele junge Follower und heute haben wir ein wunderbares junges Publikum, das die Oper liebt. Und ich habe kein Problem mehr damit, Interviews zu geben, mittlerweile mache ich das sogar gern, denn ich kann über Dinge reden, die mir wichtig sind.

Grigorian hat ein erstaunlich breitgefächertes Repertoire, Tschaikowski-Rollen nehmen darin einen prominenten Platz ein, mit einem noch erstaunlicheren Schwerpunkt auf der ersten Hälfte des 20. Jahrhundert mit Partien von Strauss, Puccini, Janáček, Berg, Bartók, Korngold und Prokofiew. In Vorbereitung sind, neben Bellinis Norma, die sie Corona-bedingt zur Seite legen musste, einige Verdi- und weitere Janáček-Rollen. Gibt es Rollen, für die sich noch keine Gelegenheit ergeben hat, die sie aber unbedingt machen möchte?

Eigentlich mache ich mir da wenig Gedanken, ich war nie auf eine bestimmte »Traumrolle« fixiert. Wahrscheinlich deswegen, weil die Rollen zu mir alle von selbst im richtigen Moment gekommen sind. Die Rollen sind meine wichtigsten Lehrer gewesen, könnte man sagen. Und so hat jede einzelne Rolle eine große Bedeutung für mich gewonnen. Was nicht heißt, dass mir nicht genügend Rollen einfallen würden, die ich gern irgendwann einmal machen will. Doch, ja: An Katerina Ismailowa in *Lady Macbeth von Mzensk* bin ich sehr interessiert!

Vielleicht wird sich das wieder ändern, aber im Moment liebe ich es, in Opern aufzutreten, von denen die Leute annehmen, dass sie die Geschichte kennen. Dabei können diese Geschichten aber auch sehr anders erzählt und verstanden werden, als man es vielleicht gewohnt ist. Mich reizt es, den Leuten die Möglichkeit zu geben, in vermeintlich bekannten Stücken neue Erfahrungen zu machen. Tatjana ist so eine Rolle – obwohl ich sie in zwei wunderbaren und zudem vollkommen unterschiedlichen Produktionen gesungen habe, in der von Barkhatov und in der von Tcherniakov, die in Wien demnächst zu sehen sein wird, und diese Produktionen zwei ganz unterschiedliche Geschichten von ganz anderen Menschen erzählen, habe ich das Gefühl, dass ich selbst mit ihr noch nicht am Ende bin.

Hinzukommt, dass meine Technik sehr in Entwicklung begriffen ist. Vor einigen Jahren ist mein Vater verstorben und seither arbeite ich wieder verstärkt an meiner Technik. Er und meine Mutter waren technisch perfekt geschulte Sänger. Diese Gesangskultur möchte ich nicht verlieren und sie mit meiner Freude am Schauspiel und der physischen Verausgabung in Einklang bringen. Auch daher ist das italienische Repertoire und eine Rolle wie die Butterfly so wichtig für mich.

Die Premiere von *Madama Butterfly* wird am 7. September live auf Radio Ö1 und live zeitversetzt (ab 20.15 Uhr) auf ORF III übertragen.

DEBÜTS



Igor Golovatenko



Malin Byström



Giacomo Sagripanti



Claudine Schoch

HAUSDEBÜTS

MADAMA BUTTERFLY AM 7. SEPTEMBER 2020

Asmik Grigorian → *Cio-Cio-San*
 Patricia Nolz* → *Kate Pinkerton*
 Freddie De Tommaso → *Pinkerton*
 Stefan Astakhov* → *Yamadori*
 Evgeny Solodovnikov → *Onkel Bonzo*
 Michael Rakotoarivony*
 → *kaiserlicher Kommissär*

ELEKTRA AM 8. SEPTEMBER 2020

Derek Welton → *Orest*
 Anna Nekhames* → *Vertraute*
 Stephanie Maitland* → *Schleppträgerin*
 Robert Bartneck → *Junger Diener*
 Noa Beinart → *2. Magd*
 Vera-Lotte Boecker → *5. Magd*

SIMON BOCCANEGRÀ AM 9. SEPTEMBER 2020

Attila Mokus → *Paolo*
 Najmaddin Mavlyanov → *Gabriele Adorno*
 Aurora Marthens* → *Dienerin*

L'ELISIR D'AMORE AM 14. SEPTEMBER 2020

Giacomo Sagripanti → *Dirigent*
 Pretty Yende → *Adina*
 Liparit Avetisyan → *Nemorino*
 Sergey Kaydalov → *Belcore*

LA FILLE DU RÉGIMENT AM 20. SEPTEMBER 2020

Maria Happel → *Herzogin von Crakentorp*

DON CARLOS AM 27. SEPTEMBER 2020

Igor Golovatenko → *Rodrigue*
 Malin Byström → *Elisabeth*
 Eve-Maud Hubeaux → *Eboli*

JEWELS AM 24. SEPTEMBER 2020

Claudine Schoch
 → *2. Pas de deux in Emeralds*

ROLLENDEBÜTS IM HAUS

MADAMA BUTTERFLY AM 7. SEPTEMBER 2020

Philippe Jordan → *Dirigent*
 Virginie Verrez → *Suzuki*
 Boris Pinkhasovich → *Sharpless*

ELEKTRA AM 8. SEPTEMBER 2020

Franz Welser-Möst → *Dirigent*
 Doris Soffel → *Klytämnestra*
 KS Ricarda Merbeth → *Elektra*
 KS Camilla Nylund → *Chrysanthemis*
 Regine Hangler → *4. Magd*

SIMON BOCCANEGRÀ AM 9. SEPTEMBER 2020

Günther Groissböck → *Fiesco*
 Hibla Gerzmava → *Amelia*

L'ELISIR D'AMORE AM 14. SEPTEMBER 2020

Nicola Alaimo → *Dulcamara*

ELEKTRA AM 19. SEPTEMBER 2020

Alexander Soddy → *Dirigent*

LA FILLE DU RÉGIMENT AM 20. SEPTEMBER 2020

Giacomo Sagripanti → *Dirigent*
 Jane Archibald → *Marie*
 Javier Camarena → *Tonio*

DON CARLOS AM 27. SEPTEMBER 2020

Ildar Abdrazakov → *Philippe II.*
 Jonas Kaufmann → *Don Carlos*
 Roberto Scandiuzzi → *Grand Inquisiteur*
 Virginie Verrez → *Thibault*
 Carlos Osuna → *Graf von Lerme, Herold*

JEWELS AM 24. SEPTEMBER 2020

Francesco Costa
 → *Pas de trois in Emeralds*
 Masayu Kimoto
 → *Pas de deux in Diamonds*

* Mitglied des Opernstudios
 Operndebüts / Ballettdebüts



FREDDIE DE TOMMASO

Konzeptionsgespräch zur Neuproduktion *Madama Butterfly*, Anfang August. In einer Gesprächspause greift er zu einer beschlagenen Wasserflasche, trinkt ohne Zögern und zügig das kalte Wasser. Darauf angesprochen lacht er herzlich: Nein, keine Angst vor einer Verkühlung, schließlich komme er aus England, da sei es die meiste Zeit des Jahres kalt. Und auch kein übertriebener Einsatz von halswärmlenden Schals das Jahr über. Mit diesen Sachen müsse man nicht übertreiben...

Da ist es, das Fröhlich-Unerschrockene, Komplikationsfreie, Herzerfrischende, das er mit seinen erst 27 Jahren vom ersten Moment an in die Probe mitbringt: Freddie De Tommaso, halb Italiener, halb Engländer, neues Ensemblemitglied des Hauses und Premieren-Pinkerton. Und ebenso vom ersten Moment an sind alle Anwesenden nicht nur vom direkten Charme, sondern auch von seiner markanten, schönen Stimme hingerissen. »Ein bisschen wie der junge Correlli«, meint Casting-Direktor Robert Körner. Und tatsächlich: Franco Correlli, das erzählt der Tenor später, Correlli ist das große Vorbild. »Ich habe ich auf mein persönliches Podest gestellt!« Wie er überhaupt eine Vorliebe für Tenöre der Vergangenheit hat. »Man hört eine Leidenschaft, eine Männlichkeit, eine Intensität. Manche sagen, sie verharren etwas zu lang auf den Spitzenton. Aber wen kümmert das? Wenn doch der Ausdruck stimmt! Da ist eine Kraft des Instruments spürbar, ein Ferrari in der Kehle. Von ihnen habe ich durchs reine Zuhören viel gelernt. Und vielleicht«, meint er, »habe ich gerade darum ein bisschen einen altmodischen Gesangsstil.«

Mit einem der ganz Großen der Vergangenheit hat es auch angefangen. Sein Vater, so erzählt De Tommaso, sei nicht nur ein großer Opernliebhaber gewesen, sondern auch Inhaber eines italienischen Restaurants in Tunbridge Wells. Und dort sei tagaus tagein im Hintergrund »La donna è mobile« gelaufen, gesungen von Pavarotti. »Es wurde nie zu viel«, lacht De Tommaso, »und für mich ist diese Arie, gesungen von Pavarotti, für immer mit der dort servierten Pasta verbunden. Eine schöne Erinnerung – und das nicht nur wegen des Essens, sondern vor allem: wegen der Stimme!« Zur Erwei-

terung des Opern-Horizonts nahm ihn seine Mutter regelmäßig ins Royal Opera House Covent Garden und nach Glyndebourne mit, in der Schule trat er in den Chor ein. Noch ohne erklärte Berufs-Absicht, nur aus Freude am Gesang. Aber: »Chor und singen, das war schön. Doch wirklich interessiert hat mich damals, neben dem Sport, das Darstellen im Schultheater! Ich wollte auf die Bühne, in einen Charakter schlüpfen, seine Welt erkunden, ich wollte ein Publikum unterhalten, berühren, packen, kurz: einfach nur theaterspielen!«

Die Zeit verging, Freddie De Tommaso schloss die Schule ab, nahm mehr aus Jux ein paar Gesangsstunden, sang ein bisschen Jazz und Musicals, studierte Sprachen. Bis ihn eines Tages ein Freund der Familie, ein Musiker, singen hörte und ihn sogleich weiterempfahl. De Tommaso landete an der Academy of Music in London, stellte sich dem dortigen Gesangs-Abteilungsleiter Mark Wildman vor, der das improvisierte Vorsingen nach einer Minute abbrach, den Klavierdeckel schloss und trocken meinte: »Wir sehen uns am Montag, beim Unterricht.«

Von da an war die Richtung vorgegeben. Der vermeintliche Bariton entpuppte sich nach anderthalb Jahren, als die Stimme stetig nach oben wuchs, als Tenor, besuchte Meisterklassen bei Christa Ludwig, Plácido Domingo, Gwyn Hughes Jones, Barbara Frittoli oder Richard Bonynge, gewann bald prominente Wettbewerbe wie den Viñas-Bewerb in Barcelona, war Mitglied der Young Singer Academy bei den Salzburger Festspielen und 2018/2019 im Studio der Bayerischen Staatsoper. Nach seinen ersten Produktionen und Rollen hat sich die schon in der Schulzeit manifestierte Freude am unmittelbaren Bühnenleben noch verstärkt, aus ihr schöpft er seine Kraft und den Antrieb für seine Auftritte. Das Glück fokussiert sich bei ihm, bei aller Begeisterung für die Probenarbeit, auf den Moment des Auf-der-Bühne-Stehens, ihn befähigt das Gefühl der Spannung, des Adrenalinstoßes. Damit verbunden auch sein positiver Hunger auf mehr, auf neue Rollen: »Es ist ein bisschen wie im Sport. Ich brauche Herausforderungen, ich will den nächsten Level erreichen, plane den nächsten Schritt.

Meine Persönlichkeit treibt mich vorwärts, ich bin keiner, der sich behutsam vortastet. Meine Agentin nennt mich daher Tiger und versucht mich einzubremsen. Es ist fast schon ein Spiel: Ich sage »Das will ich als nächstes singen« und sie ruft dazwischen: »Nein, in fünf Jahren! In zehn Jahren!«

So direkt und rasant seine bisherige Karriere verlief, so eindeutig ging auch sein Vorsingen für die Wiener Staatsoper aus. Dieses fand in Paris, an der Opéra Bastille statt, und schon nach der ersten Arie warfen sich die Anwesenden der Direktion vielsagende Blicke zu: das ist er, der neue *Butterfly*-Tenor, dieser jugendliche, begeisterte, so direkte und überzeugende Sänger! Eben noch ein Sänger, über dessen besondere Qualitäten in Opernkreisen gemunkelt wird und schon ein Ensemblemitglied der Staatsoper, mit Ausblick auf Auftritte in *Nabucco*, *Macbeth*, *Rosenkavalier* und eben *Butterfly*.

Und gerade auch aufgrund seiner Jugend ist er eine Idealbesetzung für den Pinkerton dieser Neuproduktion, der ja kein in die Jahre gekommener Verführer, sondern ein noch unbedarfter junger Leutnant sein soll. Einer, der Schuld nicht aus Berechnung, sondern aus Unüberlegtheit auf sich lädt. De Tommaso: »Ich sehe ihn nicht als einen, der grundböse ist. Er denkt einfach nicht an die Folgen seines Handelns und begreift erst später, zu spät, was er angerichtet hat. Auch, dass er seinen Sohn zuletzt an sich nimmt – das ist gut gemeint, er will ihm eine Zukunft bieten, eine sichere, amerikanische Zukunft, vergisst aber, dass er damit Cio-Cio-San das Wertvollste nimmt. Dieser Mangel an Einsicht ist stark seiner Jugend geschuldet, denn er ist ja kaum über 20!«

Dass De Tommaso trotz seiner Jugend, der Begeisterung und bei allem Vorwärtsdrall es der Bühnenfigur nicht gleichtut, sondern Vernunft und Bedacht walten lässt, zeigt eine kleine Nach-Proben-Episode: Denn was machte der junge Tenor unmittelbar nach seiner ersten Probe? Er rief sofort, eben in seiner Garderobe angekommen, seinen Lehrer an, um Bericht zu erstatten und zu vermelden: »Ja, alles in Ordnung und alles gut gegangen!«

IM WELTMUS

Im Rahmen des neugeschaffenen Formats »Gegenbesuch« geht die Staatsoper auf andere Wiener Kultur- und Bildungsinstitutionen zu, mit denen sich spannende Themen-Überschneidungen ergeben. Sergio Morabito begleitet am 5. August *Butterfly*-Regisseurin Carolyn Choa bei ihrem Besuch der Ausstellung »Japan zur Meiji-Zeit« im Weltmuseum, zu dem Kuratorin Dr. Bettina Zorn geladen hat. Wir erfahren, dass man als Meiji-Zeit jene von 1868 bis 1912 währende Umbruchperiode bezeichnet, in der Japan sich in wenigen Dekaden aus einer mittelalterlich-ständischen Gesellschaft, die sich ab Mitte des 17. Jahrhunderts hermetisch abgeriegelt hatte, in die Neuzeit katapultierte. Vor diesem Hintergrund spielt das Geschehen in Puccinis Oper. Und es gibt noch eine weitere ganz konkrete Verbindung, nämlich in der Familiengeschichte Heinrich von Siebolds, des Gründers der historischen Sammlung, die im Weltmuseum gezeigt wird. Dessen Vater, dem Arzt Philipp Franz von Siebold, war auf einer Nagasaki vorgelagerten Inselkolonie zwischen 1823 und 1830 beschränktes Aufenthaltsrecht gewährt worden, wo er eine Ehe auf Zeit mit einer Japanerin einging und Vater ihres Kindes wurde. »Hatte es hellblaue Augen?« fragt Carolyn schelmisch, denn natürlich denkt sie dabei an das Kind von Butterfly und Pinkerton. In der Tat sieht der Forscher Jan van Rij in Philipp Franz von Siebolds Geschichte das reale Urbild für das Butterfly-Narrativ und stellt sie an den Anfang seiner Spurensuche »Japonisme, Puccini & the Search for the Real Cho-Cho-San«. Nach seiner Rückkehr nach Europa ging Philipp Franz von Siebold eine »echte« Ehe mit einer Deutschen ein, zwei seiner Söhne, Alexander und Heinrich, traten in die Fußstapfen des Vaters, waren als Dolmetscher tätig und legten bedeutende natur- und kunsthistorische Japan-Sammlungen an.

Die Oper kontaminiert die Institution der »Ehe auf Zeit« mit dem Geisha-Mythos – in Wirklichkeit standen die hochqualifizierten »Personen der Künste« (dies die Wortbedeutung von Geisha) für erotische



EUM ZUGAST



Carolyn Choa, Bettina Zorn und Sergio Morabito vor einer vergoldeten Buddha-Trinität.

Dienste nicht ohne weiteres zur Verfügung. Wir verweilen vor einem Mobile-artigen Arrangement sieben schwebender Haarnadeln, mit üppigem, aus Seidenkrepp und goldenem und silbernen Garn gefertigtem Blütendekor. Solche erfreuten sich zunächst in der Geisha-Kultur um Kyoto großer Beliebtheit, bevor sich der Trend auch auf andere Landesteile und Gesellschaftsschichten ausweitete. Bettina Zorn lässt uns Unterschiede zwischen traditionellen Modellen und westlich beeinflussten erkennen. Letztere waren gerade in Tokio erfolgreich, weil sie sich mit den modisch gewordenen westlichen Frisuren ebenso vorteilhaft kombinieren ließen wie mit der traditionellen Haartracht. Carolyn hat es besonders eine Haarnadel mit Pflaumenblüte angetan, und sie erinnert sich, als kleines Mädchen ihre ältere Schwester angebettelt zu haben, ihr vom Besuch der Peking-Oper eine glitzernde Haarnadel mitzubringen, die sie dann wie einen Schatz gehütet habe, obwohl diese mit den präsentierten Schätzen sicher nicht entfernt hätte konkurrieren können. Auf einem in der Nachbarvitrine ausgestellten, mit Naturmotiven gezierten Fächer aus Zypressenholz entziffert Carolyn den chinesischen Namen ihres Sohnes: »Pinie und Kranich«, Symbol für ein langes Leben. Dann zieht ein Prunkstück unsere Aufmerksamkeit auf sich: Ein sich aufbäumender Drache mit aufgesperrtem Maul hält in einer Klaue eine Kristallkugel. Die Bronzarbeit eines berühmten Künstlers, Kimura Toun, dessen Formensprache auch in Europa als so meisterlich und modern empfunden wurde, dass sie im Wien des 19. Jahrhunderts in einer Ausstellung zeitgenössischer Plastik präsentiert wurde. Auch in Japan sind seine Arbeiten Raritäten, denn die Geschichte des 20. Jahrhunderts führte dazu, dass unzählige Kunstgegenstände für Kriegszwecke eingeschmolzen wurden. Wir betreten den Musikinstrumentensaal. Wir entdecken das Shamisen, jene ikonische 3-saitige Langhalslaute mit viereckigem Klangkörper, die in der Geisha- ebenso wie in der Kabuki-Kultur eine prominente Rolle spielt. Es sei nicht einfach gewesen, an die historischen

Musik-Aufnahmen zu kommen, die über Kopfhörer Klangproben der ausgestellten Instrumente vermitteln, berichtet Bettina Zorn. Eine Erfahrung, die auch Puccini machte, dem die Frau des japanischen Bot-schafters in Italien japanische Originalschallplatten versprochen hatte, die erst eintrafen, als die Partitur bereits vollendet war. Dennoch gelang es Puccini, während der Arbeit an der *Butterfly* eine direkte Erfahrung mit dem Originalklang japanischer Musik zu machen, nämlich während eines Mailand-Gastspiels der japanischen Diva Sada Yacco, die in Kabuki-Stücken auftrat. Carolyn vermutet, dass Puccini von ihrer scheinbar paradoxer Bühnenanmutung fasziniert gewesen sein muss, der Verbindung nämlich eines vollkommen beherrschten Auftretens mit einer offenbar geradezu kindlich wirkenden Bühnenstimme. Immer wieder versieht der Komponist einzelne Sätze von *Butterfly* mit dem Hinweis, diese seien »mit fast kindlicher Stimme« zu singen. Auch manche Pizzicato-Effekte der Streicher könnten eine Verarbeitung dieser Hörerfahrung darstellen.

Anhand einer Bambuslängsflöte erklärt uns Carolyn die Faszination der Un-Perfektion, die den Klang dieses Naturinstrumentes auszeichne. Und eine schwarze Lackschatulle mit goldenem Schwabenschwanz-Dekor würde die Regisseurin am liebsten gleich für ihre Inszenierung ausleihen. Zuletzt blicken wir zu einem vergoldeten Altar auf. Carolyn deutet die segnende Gebärde der Buddha-Trinität als gutes Omen für ihre *Butterfly*-Premiere. Für die empfangenen Eindrücke ist sie trotz eines anstrengenden Probentages, der an diesem Abend bereits hinter ihr liegt, dankbar und wir freuen uns nun auf ein Wiedersehen mit Bettina Zorn anlässlich ihres Gegenbesuches in einer Endprobe der *Butterfly*. Eine kleine Video-Dokumentation unseres Besuchs ist auf der Homepage der Staatssoper anzusehen.

Das Weltmuseum Wien liegt am Heldenplatz und ist täglich außer Mittwoch von 10 – 18 Uhr geöffnet. Die Ausstellung »Japan zur Meiji-Zeit« lief nur bis zum 11. August, der Katalog ist aber noch erhältlich.

RECHTS Rupert Bunny: Mme Sada Yacco in der Wahnsinnszene aus »Der Shogun« (Öl auf Leinwand, ca. 1907).

→ The Stuarholme-Behan Collection of Australian Art. The University of Queensland holds the collection on loan from Sacred Heart Education Ministry which acknowledges the kind support of the Behan Family and the University of Queensland.



DIE MASKEN

der Madame Butterfly

EIN ESSAY VON SERGIO MORABITO

»Normalerweise mag ich die ›Butterfly‹ nicht... ich meine, ich sah sie immer von riesigen Frauen gespielt, in einem schlechten Make-up ...« »Schlechtes Make-up gibt es nicht nur im Westen.« – »Aber vollkommen unglaublich!« – »Und ich bin für Sie glaubwürdig?« – »Absolut. Sie waren völlig überzeugend.«

Ein französischer Diplomat versucht einer Künstlerin der Pekingoper seine Begeisterung über ihre Darbietung der Selbstmordszene der *Butterfly* zu erklären, denn: »Hier war eine Butterfly mit einer kleinen oder gar keiner Stimme – aber sie besaß die Anmut, die Zerbrechlichkeit ... ich glaubte diesem Mädchen. Ich glaubte, dass sie litt. Ich wollte sie in meine Arme nehmen – so zerbrechlich war sie, ja. Ich wollte sie beschützen.«

Das 1990 uraufgeführte Theaterstück *M. Butterfly* des Dramatikers David Henry Wang nimmt an, dieser Dialog sei 1960 in der deutschen Botschaft in Peking geführt worden. Dem Stück liegt der reale Fall eines Konsulsbeamten zugrunde, der eine Affäre mit einem Frauendarsteller der Peking-Oper unterhielt, dem es gelang, seinen Geliebten zwanzig Jahre lang über seine geschlechtliche Identität im Irrtum zu belassen. Diese Pointe soll uns hier nicht beschäftigen, als bemerkenswert wollen wir festhalten, dass ausgerechnet jene Dimension, die in einer italienischen Oper eine entscheidende ist, nämlich die vokale, heruntergedimmt werden muss, damit sich die imaginierte Gestalt den Vereinnahmungswünschen des (westlichen) Mannes als »zerbrechliche Asiatin« fügt.

Legt Wangs Stück den Finger auf die Wunde des lächerlichen Widerspruchs dieser Oper, die einerseits die Ästhetik des Tonfilms vorwegnimmt und andererseits dem eigenen Anspruch auf Realitätsillusion nicht gerecht wird? In der Szene von Butterflies Selbstvorstellung haben die Autoren diese Frage zum theatralischen Paradox zugespitzt. Um die betretene Stille zu beenden, die durch die Erkundigung der beiden Amerikaner nach dem Vater der Geisha eingetreten ist, fragt Konsul Sharpless die Braut nach ihrem Alter. »Mit fast kindlicher Koketterie« fordert Cio-Cio-San,

genannt Butterfly auf, dieses zu erraten. Sharpless schätzt es auf 10 (!) Jahre, nach einem entsprechenden Hinweis von Butterfly verdoppelt er die Schätzung auf 20; nein, genau 15 Jahre alt will Butterfly sein. »Maliziös« fügt sie hinzu: »Ich bin schon alt.«

In der Tat beschwört der 1. Akt der Oper immer wieder das Bild einer Kindfrau. Zugleich ist aber zu beobachten, wie dieses Bild zwischen Naivität und Raffinement oszilliert. Schon die beiden Varianten ihres Beinamens – »Madame Butterfly« ist die Übersetzung von »Cio-Cio-San« – verweisen auf die doppelte Identität der Protagonistin: Wir dürfen annehmen, dass sie diesen Namen entweder im Rahmen ihrer Ausbildung als Geisha angenommen hat oder er ihr als Bühnenname verliehen wurde. (Bis heute gehört die feierliche Verleihung eines Bühnennamens, die auf offener Szene begangen wird, zu den Höhepunkten des Kabuki-Theaterjahres.) Ihren eigentlichen Namen erfahren wir in der Oper nicht. Als Geisha ist Cio-Cio-San geschult, einen Mann nicht nur durch ihre Konversation, sondern auch durch Gesang, Tanz und Pantomime zu unterhalten. Ihr Spiel – das der dargestellten Figur, aber eben auch das der Darstellerin – wird dabei nicht als natürlich, sondern als über die Maßen künstlich erlebt. Pinkerton konzidiert: Gewiss, die Geisha habe ihn »mit ihren unschuldigen Künsten geängelt«; »unschuldig« mögen sie sein, diese Künste, aber nichts Natürliches. So dann spricht Sharpless von »quella divina – mite vocina«: als mild oder sanft will er Butterflies »Stimmchen« bei ihrem Konsulatsbesuch am Vortag wahrgenommen haben, aber eben auch als »göttlich«; womit die Autoren auf die Göttlichkeit einer »Diva« anspielen. Und es ist Butterflies puppenhaftes Spielen und Sprechen, das Pinkerton entflammt; seine Worte legen nicht zwingend nahe, dass er dieses Spiel mit der Wirklichkeit verwechselt. Können wir also annehmen, dass Sharpless sich gar nicht nach dem Alter der Darstellerin erkundigt, sondern – eingehend auf das Spiel der Geisha – nach dem der dargestellten Figur?

In Japan war es Frauen mit der Begründung der Aufrechterhaltung der öffentlichen Moral jahrhundertelang verwehrt eine Bühnenlaufbahn einzuschlagen. Erst mit Beginn der Öffnung Japans erstritten sich Frauen ihren Weg auf die öffentlichen Bühnen. Die als Geisha ausgebildete, auch als Reiterin und Judokämpferin trainierte Sada Yacco (1871–1946) bevorzugte es, bei ihren Auftritten Hosenrollen und Kampfszenen, statt schamhafte weibliche Wesen zu verkörpern. 1893 heiratete sie den Entertainer Otojiro Kawakami, dessen Amateurtheater mit Spektakeln und Melodramen in westlich orientierter naturalistischer Ästhetik in Japan Furore machte. Für eine Amerika-Tournee arrangierte Kawakami 1899 Sequenzen des klassischen Kabuki-Repertoires, indem er sie auf ihre spektakulären Schauwerte konzentrierte. Gleichsam über Nacht avancierte seine Frau zum gefeierten Star, der in den nächsten Jahren die ganze Welt bereiste – und nicht zuletzt durch einen Auftritt 1902 in Mailand Giacomo Puccini bei Komposition der *Madama Butterfly* inspirierte (um hinwiederum später die Rolle der Butterfly in ihr eigenes Repertoire aufzunehmen). Dass Sada Yacco international nicht mit ihren geliebten männlichen Fighter-Rollen, sondern mit tragischen, an der Liebe zugrunde gehenden Frauenrollen reüssierte, war der Anpassung an westliche Zuschauerbedürfnisse geschuldet. Ein Umstand, der verdeutlicht, dass die Emanzipation der weiblichen Schauspielerin verknüpft war mit einer Fixierung – auch des Zuschauerauges – auf ihr biologisches Geschlecht. Wenn in der Folge auch in Japan Frauen als Darstellerinnen von Frauenrollen bevorzugt wurden, dann nicht zwingend aufgrund ihrer Kunstfertigkeit, sondern aufgrund des westlichen Natürlichkeitssparadigmas, das nicht frei von einer sexistischen Komponente ist: Sada Yacco machte die Erfahrung, dass ihre Nachfolgerinnen in der Rolle von Wildes Salome ein Maß an Exhibitionismus betrieben, mit dem sie nicht konkurrieren wollte.

Das hier nachgezeichnete Ping-Pong-Spiel, in dem sich westliche und östliche Theatermacher wechselseitig ihre Bälle zuspielen, verweist darauf, dass man mit Fragen nach der Authentizität vorsichtiger operieren sollte, als dies in Bezug auf die darstellenden Künste heute meist geschieht. Denn sosehr wir Theaterleute dafür kämpfen müssen, in den realen gesellschaftlichen Verhältnissen eine Gleichbehandlung aller Geschlechter und Hautfarben zu erreichen, müssen wir uns doch gegen ein Missverständnis zur Wehr setzen, das an die Masken eines Bühnenspiels umstandslos Authentizitäts-Maßstäbe ansetzen will. Puccinis *Butterfly* ebenso wie die Karriere der Sada Yacco zeigen, dass und wie alle Theaterkunst mit kulturellen Accessoires, Zitaten und Gesten

heterogenster Provenienz jongliert. Dabei entstehen die irrsinnigsten und aberwitzigen Masken, die das Abbild und den Ausdruck schmerzlicher menschlicher Unfreiheit und Ungleichheit bewahren und sich doch jedem eindeutigen Realitätsanspruch entziehen. Diese Abbilder und Ausdrucksträger sind heute weder naiv zu reproduzieren noch zu zensieren, sondern durch reflektierte Darstellung zum Sprechen zu bringen.

Für den nachschöpferischen Umgang mit einer Oper lassen sich zwei Strategien unterscheiden: Zum einen eine »literarische«, die sich an realistisch deutbaren Komponenten orientiert und das Geschehen durch die Realitäts-Simulation konventioneller Spielfilmformate zu rationalisieren versucht. Zum andern eine »subversive«, die mit den vermeintlich festgelegten Bedeutungen der Vorlage in ein Spiel eintritt, das tradierte Lektüreordnungen und damit auch die widergespiegelten Macht- und Kräfteverhältnisse in die Schwabe zu bringen oder gar zu verkehren vermag.

Als exemplarisch für diese alternativen Strategien können zwei filmische Realisationen der *Madama Butterfly* betrachtet werden. Die eine bietet das konventionelle Format der »Opernverfilmung«: In Frédéric Mitterands *Madame Butterfly* aus dem Jahr 1995 agieren in den Rollen der Cio-Cio-San und der Suzuki zwei Chinesinnen vor in Nordafrika aufgenommenen, mit japanischen Versatzstücken dekorierten Naturpanoramen. Hier wird ein Simulacrum von Authentizität erschaffen, das seine eigene Künstlichkeit permanent zu kaschieren versucht.

Die andere, Jean-Pierre Ponnelles mit genuin theatralischen Techniken arbeitende Realisation aus dem Jahr 1974, wäre richtiger als »Opernfilm« zu bezeichnen, da er die Künstlichkeit der Gattung und ihrer Gestaltungsprinzipien lustvoll offenlegt, ja zum Thema macht. Anders als Mitterand bedient sich Ponnelle nicht einfach eines konventionellen Formats, sondern seine Inszenierung setzt, wie jedes echte Kunstwerk, eine Realitätsverzerrung ins Werk.

Der Film platziert das Haus der Butterfly in den Studionachbau einer kahlen Heidelandschaft. In dieses ewig nebelverhangene, allen Realitätskoordinaten enthabene Niemandsland verirrt sich Schmetterlingsfänger Pinkerton auf der Jagd nach Vergnügen: ein charmanter, kaugummikauender Bursche, dem das T-Shirt ebenso gut steht wie die Marineuniform. Doch die ihre ewige Liebe zelebrierende Diva wird den Primo Tenore zum intellektuell und emotional überforderten Prinzgemahl degradieren, der zur Projektionsfläche für das Begehr und die Phantasmen der Protagonistin wird. In gewisser Weise ist es Cio-Cio-San selbst, die die theatralischen Traumwelten dieses Stückes und ihre wechselnden Identitäten von der

»Puccinis *Butterfly* sollte nicht mit ihrer orientalistischen Lesart verwechselt werden, sondern darf als Einladung verstanden werden, ihr theatricalisches Potenzial immer wieder neu und immer wieder überraschend freizusetzen und auszuloten.«

Kindfrau über das American Housewife, von der italienischen Madre bis zur tragischen Heroine erschafft. Mit wenigen meisterhaften Handgriffen an Pinkertons Kostüm und Maske entzaubert Ponnelle den Strahlemann für seinen Wiederauftritt am Ende als Biedermann, der für das erwiesene Unvermögen, Butterflies Liebestraum zu entsprechen, durch den Selbstmord der Diva maßlos abgestraft wird.

Ponnelles Lesart macht die Verdrängung sichtbar, mit der die Titelheldin alle anderen Figuren an die Peripherie verweist. Eine solche Fixierung auf die Primadonna hatte die italienische Oper seit den Tagen der Giuditta Pasta, der großen Rossini-Interpretin und Muse Bellinis, nicht mehr gekannt. Seither hatte die Opernwelt den Aufstieg des Mythos des Tenors erlebt. Dass Puccini ihn in der *Butterfly* nicht bedient, wurde als einer der Gründe für das Fiasko ihrer Uraufführung 1904 in Mailand angenommen, was Puccini zur Einfügung einer »Abgangs-Arie« motivierte, die kaum darüber hinwegtäuscht, dass Pinkerton eine – gewiss strahlende – Episodenfigur bleibt.

Das Theater treibt seit je ein eulenspiegelhaftes Vexierspiel mit Hierarchien und Machtverhältnissen, um sie von den Füßen auf den Kopf zu stellen; in diesem Fall mit der »Lieblingsphantasie des westlichen Mannes« von der »unterwürfigen asiatischen Frau und dem grausamen weißen Mann«, wie sie in Wangs *M. Butterfly* definiert wird. Puccinis *Butterfly* sollte nicht mit ihrer orientalistischen Lesart verwechselt werden, sondern darf als Einladung verstanden werden, ihr unerschöpfliches Potenzial theatricalisch immer wieder neu und immer wieder überraschend freizusetzen und auszuloten.

SERVICE

ADRESSE

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

IMPRESSUM

OPERNRING ZWEI
SEPTEMBER 2020
WIENER STAATSOPER
SAISON 2020/21
ERSCHEINUNGSWEISE:
MONATLICH

HERAUSGEBER
Wiener Staatsoper GmbH

DIREKTOR
Dr. Bogdan Roščić

MUSIKDIREKTOR
Philippe Jordan

BALLETTDIREKTOR
Martin Schläpfer

KAUFMÄNNISCHE
GESCHÄFTSFÜHRERIN
Dr. Petra Bohuslav

REDAKTION
Sergio Morabito / Mag. Anne do Paço /
Dr. Andreas Láng / Dr. Oliver Láng /
Dr. Ann-Christine Mecke

GESTALTUNG & KONZEPT
Fons Hickmann M23, Berlin

BILDNACHWEISE
Coverfoto: Julia Wesely, S. 3: Lukas /
»L'Officiel Lithuania«, S. 4: Tilman
Wendland, S. 17: Peter Knutson /
Susanne Diessner / Julien Benhamou,
S. 44: Axel Zeininger

REDAKTIONSSCHLUSS
für dieses Heft: 24. August 2020 /
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



ZUM START EIN BRILLANTES TANZFEST

DER NEUE DIREKTOR & CHEFCHOREOGRAPH DES WIENER
STAATSBALLETTS MARTIN SCHLÄPFER IM GESPRÄCH

Im September beginnt mit dem Antritt des Choreographen und Ballettdirektors Martin Schläpfer eine neue Ära für den Tanz in Wien. Wir dürfen gespannt sein auf viele neue Akzente im Spielplan und der Zusammensetzung des Ensembles. Dramaturgin Anne do Paço sprach mit dem Direktor des Wiener Staatsballetts.

Die ersten Tage der neuen Saison stehen in den Ballettsälen von Staats- und Volksoper unter dem Zeichen des Sich-Kennenlernens. Wie gelingt es Ihnen, mit allen 103 Mitgliedern der Compagnie möglichst bald persönlich zu arbeiten?

Für mich ist das Kreieren eines neuen Stückes hierfür ein zentrales Instrument. Die Entstehung einer Uraufführung beruht auf intensiver Kommunikation, ist ein kreativer Dialog – und die Ausgangssituation für alle gleich: das Material, die Musik, der Text, alle Parameter sind für jeden neues Terrain, ob er bereits Mitglied der Compagnie war, neu in Wien ist, schon mit mir gearbeitet hat oder noch nicht. Als Choreograph kann ich die Tänzerinnen und Tänzer sofort spüren, sehe, wo ihre Stärken liegen, und umgekehrt lernen die Tänzerinnen und Tänzer auch mich direkt kennen. Mein erstes Wiener Ballett – die Uraufführung 4 zu Gustav Mahlers 4. Symphonie mit dem Staatsopernorchester im Graben und Axel Kober am Dirigentenpult – möchte ich daher für das gesamte Ensemble choreographieren. Jeder wird seinen Platz darin haben. Darüber hinaus ist aber das Schöne an der Ballettkunst, dass wir – anders als ein Sänger oder ein Musiker, der seinen Part zunächst für sich studiert – bereits den Tag gemeinsam mit dem Training beginnen. Dies schafft sehr schnell Bindungen, denn die Sprache des Balletts ist für jeden klassisch ausgebildeten Tänzer verständlich, egal aus welchem Teil der Welt er kommt. Wenn es dann noch gelingt, eine inspirierende Atmosphäre zu schaffen, dann kann es nach meiner Erfahrung sehr schnell gelingen, ein Ensemble auf einen gemeinsamen Weg zu bringen.

Ihre bisherigen Compagnien kamen ohne hierarchische Strukturen aus. Alle Tänzerinnen und Tänzer waren Solisten. Und wenn Sie als Choreograph auch mit Ensembles wie dem Bayerischen Staatsballett, Stuttgarter Ballett oder Het Nationale Ballet Amsterdam gearbeitet haben, ist diese Organisationsform für Sie als Direktor doch neu.

Sicher werden sich meine Arbeiten dadurch verändern, dass ich stärker für einzelne Solisten gegenüber einer Gruppe choreographieren muss. Letztlich geht es aber nicht darum, sondern darum, ein gutes Stück zu machen. Zugleich ist es mir ein großes Anliegen, das Corps de ballet zu stärken. Eine Compagnie ist immer so gut wie ihre Basis. Man kann ein Ensemble nicht nur von der Spitze her denken. Natürlich sind die Solisten Ausnahmekünstler, aber es ist ein Fehler, zu meinen, es reiche, dass die Künstler oben sitzen. Wir brauchen diese auch bei den Halbsolisten und im Corps de ballet. Auch kleinere Rollen oder Gruppenauftritte haben eine große Bedeutung und Wirkung. Jeder in einer Compagnie wird gebraucht und ist wichtig. Das war eines der Geheimnisse des Stuttgarter Balletts unter John Cranko.

Sie werden den Spielplan zum einen mit Ihren eigenen Werken prägen, als Ballettdirektor haben Sie sich aber auch mit einem erstklassigen und in seiner Bandbreite einzigartigen Repertoire profiliert und wurden für Ihre Spielplangestaltung mehrfach ausgezeichnet.

Die sorgfältige und intelligente Auswahl der Gastchoreographen und des historischen Repertoires liegt mir sehr am Herzen. Ich möchte auch Handschriften zeigen, die mit dem Wiener Staatsballett noch nie oder lange nicht zu sehen waren. In

meiner ersten Spielzeit ist es z.B. die Volksopern-Premiere *Promethean Fire*, in der erstmals Werke der beiden herausragenden American Modern Dance-Künstler Paul Taylor und Mark Morris zu sehen sein werden; für die zweite Staatsopern-Premiere *Tänze, Bilder, Sinfonien* konnte ich Alexei Ratmansky – einen der großen, weltweit gefeierten Stars des zeitgenössischen Balletts – für Wien gewinnen und spreche derzeit mit ihm über eine weitere Zusammenarbeit. Dies und vieles andere ist für die Saison 2020/21 der erste Ansatz einer Schraube, an der ich in den kommenden Jahren weiter drehen möchte, um für unser Publikum und die Tänzerinnen und Tänzer das Wiener Staatsballett zu einem Zentrum der internationalen Ballett- und Tanzkunst in Europa weiter auszubauen.

Als Ballettdirektor gelten Sie auch als ein besonderer Ensemblegestalter...

... mich interessieren Künstler, die eine starke Persönlichkeit haben, die – natürlich mit allem Respekt, Wissen und Bewusstsein für den Stil der jeweiligen Werke – ihren Charakter zeigen, Interpreten sind, die in jedem Moment wissen, was sie tun und idealerweise zu einer vollkommenen Verkörperung einer Rolle finden. Daran mit meinen Tänzerinnen und Tänzen zu feilen, geben mir vor allem meine eigenen Werke den Spielraum. Ich werde mich aber auch in die Neueinstudierungen und die Pflege des Repertoires involvieren, das, was ich aus meiner eigenen Karriere als Tänzer und Ballettdirektor, meiner jahrelangen Lehrtätigkeit und dem intensiven Studium anderer Choreographen weiß, einbringen. Wir brauchen bei den Klassikern den Bezug von damals zu heute, wir müssen sie mit Leben und mit Körperlichkeit füllen. Gerade die alten Erzählballette, die Märchen erstarren so oft nur in Posen und transportieren dadurch nichts mehr von den ihnen zugrundeliegenden Archetypen.

Die Staatsopersaison beginnt mit George Balanchines Jewels – eine Wiederaufnahme aus dem Repertoire von Manuel Legris.

Da ich für meine erste Kreation Probenzeit brauche, kann ich nicht direkt mit einer Premiere starten. *Jewels* ist ein Werk, das eine sehr große Besetzung integriert – also direkt einen Großteil der Company zum Tanzen bringt, und das in drei energetisch völlig unterschiedlichen Bildern, die sich zu einem großen abstrakten und doch äußerst sinnlichen abendfüllenden Ballett fügen. Ich denke, dass *Jewels* ein wunderbarer Einstieg in die Saison ist, ein brillantes Tanzfest!

»Jeder Schritt ist bei Hans van Manen Träger von Emotion, hat ein ›Untendrunter‹. Es geht bei ihm immer um Ab- oder Zuwendung, das permanente Fragen ›Bist Du OK oder bist Du es nicht?‹ – aber in einer derartigen Bandbreite, dass man sich an seinen Stücken nie sattsieht.«

Balanchine war für Sie immer ein wichtiger Bezugs-punkt. Welche Relevanz hat sein Werk für uns heute? Eine große! Es liegt etwas unter diesen Stücken, was nach wie vor eine starke Wirkung hat und das Publikum weltweit immer noch euphorisiert. Seine Werke haben diese unglaubliche Noblesse und Schönheit, aber auch Humor, Sexyness, Coolness und eine ganz spezielle Sorglosigkeit, vorausgesetzt sie werden wirklich frei, mit Mut und Attacke – also von großen Interpreten – getanzt. Hinzu kommt seine Musikalität, sein Gespür für den Raum, für Strukturen und Architektur. Balanchine ist kein Choreograph, der bohrt, hinterfragt, in wirklich existenzielle Tiefen vordringt. Aber: Balanchine hat dem akademischen Tanz das Gefängnis genommen. Für seine Zeit war er völlig »outstanding« und ist auch heute noch ein Großer, dessen Schaffen in jede Ballettcompagnie gehört. Balanchine zu tanzen, tut einem Ensemble gut. Es spitzt nicht nur die Technik an, sondern fördert auch die künstlerische Ausdrucksfähigkeit. Ich freue mich sehr, in Wien nun auch die ganz großen Stücke zeigen zu können und werde mit *Symphony in Three Movements* meine zweite Staatsopern-Premiere im Juni 2021 eröffnen!

Wie wurde Ihre große Begeisterung für die amerikanische Neoklassik geweckt?

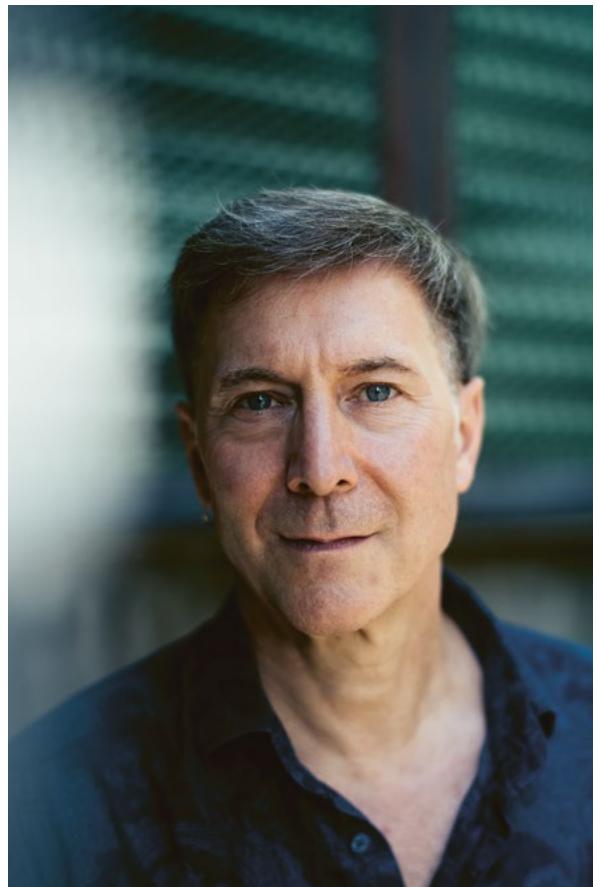
Ich war als Tänzer sehr viel in New York, habe dort intensiv trainiert. Vor allem einige Tänzerinnen des New York City Ballet wie Patricia McBride, Suzanne Farrell oder Darci Kistler haben mich sehr fasziniert mit ihrer ungewöhnlichen Freiheit und Weiblichkeit. Interpreten wie ihnen ist es gelungen, anstelle der Inhalte die Mittel des Tanzes zu erweitern und zu erhöhen. Sie tanzten Ballett, dies aber mit einer völlig ungewöhnlichen Modernität und Menschlichkeit. Aber auch die Tatsache, dass es gelingen kann, die ganz großen Häuser bis auf den letzten Platz nicht durch die Handlung eines Stücks, sondern durch puren Tanz zu füllen, hat mich fasziniert.

Ein anderer wichtiger Bezugspunkt ist für Sie Hans van Manen, der auch im Spielplan des Wiener Staatsballetts weiterhin eine zentrale Rolle spielen wird. Wie kam es zu dieser engen Verbindung?

Ich selbst habe nur zwei seiner Stücke getanzt: *Große Fuge* und *Fünf Tangos*. Aber Hans van Manen war zu meiner Tänzer-Zeit sehr oft in Basel, da Heinz Spoerli viele seiner Stücke programmiert und auch die Rolle des Falstaff für ihn kreiert hat. Mein persönlicher Kontakt entstand erst, als ich die Berner Ballettdirektion übernahm und ihn fragte, ob er mir seine *Große Fuge* anvertrauen würde. Ich hatte eigentlich gar nicht die Tänzer für dieses Stück, aber Hans van Manen sagte sofort sehr generös zu und wir konnten schließlich eine sehr schöne Einstudierung zeigen. Er schaute sich dann auch meine ersten Choreographien an, ermutigte mich immer wieder, weiterzumachen. Heute sind wir sehr gute Freunde und pflegen einen intensiven Dialog: Mit wenigen anderen kann ich über Kunst, Ballerette-Machen, Ballerinen, Kolleginnen und Kollegen so sprechen wie mit Hans.

Hans van Manen hat in seinem Werk eine Sprache gefunden, die überall auf der Welt unmittelbar verstanden wird und zu berühren vermag. Wie gelingt ihm dies?

Seine Stücke sind fast alle Psychogramme, aber in ihrer Architektur von jedem Schnickschnack befreit. Kein Schritt ist bei Hans van Manen dazu da, um einfach nur etwas zu überbrücken. Jeder Schritt ist Träger von Emotion, hat ein »Unterdrunter«. Es geht bei ihm immer um Ab- oder Zuwendung, das permanente Fragen »Bist Du OK oder bist Du es nicht?« – aber in einer derartigen Bandbreite, dass man sich an seinen Stücken nie



Ballettmeister und Chefchoreograph Martin Schläpfer

sattsieht. Er hat ein ganz genaues Auge für die Menschen und ihre Bewegungen im Alltag. Er gewinnt sein Material aus dem Leben und macht daraus diese in ihrer konsequenten Reduktion so einzigartigen Ballette, in denen es ihm nur um das geht, was zwischen Menschen auf der Bühne passt. Nie richten sich Hans van Manens Tänzer direkt an das Publikum. Immer bleiben sie unter sich – und daraus entsteht diese eigenartige Hermetik, das Geheimnisvolle seiner Stücke. Nachdem Paul Taylor gestorben ist, ist Hans van Manen der einzige große noch lebende Choreograph seiner Generation – und ich freue mich sehr, sein wunderschönes Repertoire auch in Wien weiter zu zeigen.

... in dieser Spielzeit zunächst in der Volksopern-Premiere Hollands Meister ab 20. September sein Beethoven-Ballett Adagio Hammerklavier, in der Staatsoper in der Premiere Mahler, live ab dem 24. November dann das Videoballett Live zu Klavierwerken von Franz Liszt.

Es klingt fast zu märchenhaft, um wahr zu sein. Da wächst ein Teenager in einer kleinen Stadt in Südafrika auf, fernab von allem, was Musiktheater heißt. Und dann: Eine Fernsehwerbung der British Airways, musikalisch untermauert von zwei Frauenstimmen, die sich in kunstvollen Girlanden schlingen und zu schweben scheinen. In diesem Augenblick bricht das Leben des Mädchens von Grund auf um, sie ist ergriffen von der Schönheit, Kunstfertigkeit und unmittelbaren Wirkung der Musik, will mehr wissen, mehr kennen lernen. Es ist ein Ausschnitt aus einer Oper, erfährt sie später, es ist das Blumenduett aus »Lakmé«. Sie stellt allfällige Lebensperspektiven augenblicklich um: Das muss es sein, Oper und Gesang!

Exakt dieser Moment ist der Startpunkt einer der faszinierendsten Karrieren der heutigen Zeit: der Beginn der Karriere der Sopranistin Pretty Yende. Sie studiert kurzerhand am South African College of Music, erhält ein begehrtes Stipendium, das sie nach Wien, zum Belvedere-Wettbewerb bringt. Hier schlägt sie ein, gewinnt nicht einen, sondern alle Preise, einschließlich des Operetten-Preises. Helles, mitreißendes Lachen, wenn man sie darauf anspricht. »Ja! Unglaublich! Es war mein erster Wettbewerb, ich habe mich natürlich gut vorbereitet, aber das – das war nicht zu erwarten.« »Mindblowing«, lacht sie, »Ich spreche ja kein Deutsch – und dann auch noch den Operettenpreis!«

Ein Märchen? Oder ist das nur ein Bild, das von außen über sie gestülpt wird? »Beides«, meint sie, nun nachdenklicher. »Eine junge Frau, die aus Südafrika kommt und plötzlich einen solchen Erfolg auf der Opernbühne schafft, das klingt wie ein unmögliches Traum. Aber wenn ich mit meinem Publikum über die sozialen Medien interagiere, will ich es gar nicht als einen solchen darstellen, es soll nicht Cinderella sein, die ihren Prinzen trifft. Sondern die Geschichte einer Chance, die genutzt wurde – und anderen ebenso offensteht.«

Und gerade darum ist sie in kürzester Zeit auch zur Ikone einer neuen Generation geworden, die in ihr einerseits die Sängerin, aber auch die Bot-schafterin einer Erfüllungsdimension von mutig-gewollten Wünschen sieht. Wobei sich, und das macht die Sache so wahrhaftig, ihre Wünsche nicht um eine steile Karriere, sondern eben um das Wahrwerden eines Traumes drehen. »Ich habe den Erfolg nicht gesucht, er ist passiert, weil ich meinen Weg gegangen bin. Wenn andere darin eine Bestärkung sehen, ihrem eigenen Ruf zu folgen, dann nehme ich das mit Dankbarkeit an. Denn es ist ein

VOM MUT ZUM TRAUMEN

Pretty Yende debütiert an der Wiener Staatsoper

Privileg, jemanden, den man nie getroffen, zu inspirieren.« Ein Privileg – ja. Aber auch eine Verantwortung, denn nun ruhen viele Augen auf ihr, viele Hoffnungen begründen sich in ihrer Karriere. Kann diese Erwartungshaltung zur Bürde werden? Das Vorbild-Sein? »Ich habe beschlossen: nein. Nur eine Freude.« Kurze Pause, und dann der Nachsatz: »Die Karriere ist ja Bürde genug!« – und wieder das spontane, nun augenzwinkernde Lachen.

Die Einzigartigkeit ihrer Berufung spiegelt sich auch in deren Zerbrechlichkeit wider. Was wäre gewesen, wenn sie die Werbung nicht gesehen hätte? Hätte sie das Leben dennoch an die Oper herangeführt? Nun wird die Sopranistin ganz pragmatisch: »Nein.

Es hat diesen Moment gebraucht, diesen plötzlichen, enormen Eindruck. Wäre das nicht passiert, wäre ich nicht Sängerin.«

Doch so wunderbar, fast wundersam und schicksalhaft die Karriere auch klingt, es steckt nicht nur Talent, sondern natürlich auch viel harte Arbeit im Erfolg. Und reflektiertes Nachdenken. So wurde die Sopranistin nach ihrem Wiener Wettbewerbserfolg von allen Seiten bestürmt, sie jedoch zog sich zurück, ging nach Mailand an die Akademie der Scala, um sich zu perfektionieren. »Alle sprachen von Star, ich aber wollte kein Star sein, sondern nur singen – und lernen. Es wäre kein Dienst an meiner Gabe gewesen, wenn ich all jenen vertraut hätte, die mir die Welt versprachen. Jeder tat das, ich aber kannte den Opernbetrieb noch nicht, kannte die ganze Industrie noch nicht. Also blieb ich vernünftig.«

Die Vernunft brachte sie vorwärts: Weitere Siege bei renommierten Wettbewerben (unter anderem beim Operalia-Wettbewerb), ihr Mailänder Bühnendebüt in Rossinis *L'occasione fa il ladro*, dann nach der Micaëla in Riga der Absprung zur internationalen Karriere, Royal Opera House Covent Garden, Opéra national de Paris, New Yorker Metropolitan Opera, Scala, Deutsche Oper Berlin, Berliner Staatsoper, Bayerische Staatsoper, Opernhaus Zürich, Liceu Barcelona... Sie feiert in New York an der Seite von Juan Diego Flórez in *Le Comte Ory* Triumphe, singt weltweit Rosina, Norina, Amina, Adina, Elvira, Lucia, Juliette, Musetta, schreibt in Paris als Violetta Operngeschichte, ist Exklusivkünstlerin bei Sony Classical mit bisher zwei hochgelobten Alben, eine davon wurde sogar ECHO-prämiert. An der Wiener Staatsoper, an der sie nun debütiert, stellt sie sich als Adina in Donizettis *Liebestrank* vor, bevor sie im März in der *Traviata*-Premiere wiederkehrt. Sie schwärmt. »Adina ist herrlich. Eine Komödie, ein Werk mit einem Happy End! Und das nach all den Wahnsinnspartien der letzten Zeit, nach *Puritani* und *Lucia di Lammermoor*. Endlich ein Liebespaar, das sich am Ende bekommt!«

Bei allem Welterfolg bleibt sie dennoch stets das Glückskind, das unbeirrt vom Ruhm kein Stargehabe anlegt, sondern mit Achtung und unbeirrbar strahlendem Lachen weitergeht. »Ich weiß, dass ich gesegnet bin, ein solches Leben zu haben. Aber in erster Linie ist es das Publikum, das mich ermutigt, das Publikum, mit dem mich die Leidenschaft für Musik verbindet. Außergewöhnlich? Nur in dem Maße, in dem jeder und jede von uns einzigartig und außergewöhnlich ist!«



8 TAKTE ATMOSPHARE

LARGHETTO

FAGOTTO 1°

FAGOTTO 2°

1

p Solo

eres.

calando

67

4

Es ist fast ein wenig paradox. Da ringt ein Tenor einen Abend lang um die Liebe der Sopranistin, um dann, wenn sich endlich ein Hoffnungsschimmer zeigt, dem Publikum keine strahlende, koloraturengespickte Bravourarie, sondern ein verinnerlichtes Innehalten zu verpassen. So geschieht es bei Nemorinos »Una furtiva lagrima« in Donizettis *Liebestrank*: ein Kunstgriff, der dem erwarteten vokal ausgedrückten Überschwang des Glücks einen unerwarteten Kontrapunkt setzt. Vor dem Finale also noch ein Moment der höchsten Innerlichkeit, die den Charakter des Protagonisten mit Tiefe auflädt. Und, ganz nebenbei, auch ein kompositorisches Meisterstück ist. Ein Meisterstück, das nicht nur die Zuschauer und Tenöre, sondern auch die Fagottisten lieben. Denn sie leiten die bekannte Arie mit einem melancholischen Solo ein und acht Takte lang gehört das Opernhaus ganz ihnen. »Eine Freude, aber auch eine Herausforderung«, beschreibt der 1. Fagottist des Staatsopern-Orchesters, Stepan Turnovsky, die Stelle. »Denn fast einen ganzen Abend lang spielt man hauptsächlich Heiteres und alles im Ensemble, und dann dieses Solo. Man muss blitzschnell umschalten und eine kleine Geschichte erzählen, nur mit Musik, ganz ohne Text.« Als Nemorino fühle er sich in diesem Augenblick dennoch nicht, diese umfassende Identifikation überlässt er lieber dem Sänger: »Ich muss nicht Nemorino sein, um wie Nemorino zu klingen«, lacht er, »es geht einfach darum, die Atmosphäre der Arie und Nemorinos Stimmung zu skizzieren.« Dabei kann es vorkommen, dass nicht nur der Dirigent, sondern auch

der Tenor Wünsche äußert. »Pavarotti zum Beispiel wollte, dass ich das Vorspiel extra laut spiele«, erinnert er sich. Nicht die einzige Vorgabe des Tenors: »Er hat leider auch das Nachspiel des Fagotts gestrichen, sodass die Arie von ihm beendet wurde und direkt in den Applaus überging.«

Wobei Turnovsky die eigentliche Qualität des Fagotts weniger in seiner Solistenfunktion, als im Ensemblespiel verortet, indem das Instrument im Zusammenspiel die Klangeigenschaften anderer Instrumente beeinflusst. »Mozart zum Beispiel setzte das Fagott oft gemeinsam mit den ersten Geigen ein, das lässt sie weicher klingen. Aber auch mit den Celli, den Oboen oder Klarinetten wird das Fagott oftmals kombiniert, um zu einem reichen Tonspektrum zu kommen.« Deftig drückte Anton Bruckner übrigens die Eigenschaft des Instruments, sich gut mit anderen mischen zu können der Legende nach mit der Zuschreibung »Hure des Orchesters« aus. Liebenvoller beschreibt es Turnovsky: »Sagen wir besser: ein Chamäleon.« Die Augen für die Dimension dieser besonderen Eigenschaft des Fagotts habe ihm übrigens Nikolaus Harnoncourt geöffnet, unter dessen Leitung er oftmals auf einem historischen Instrument spielte.

Der Erfahrungsschatz, den er nach 40 Jahren im Staatsopernorchester gesammelt hat, ist riesig. Dennoch fehlt ihm noch eines, meint Turnovsky augenzwinkernd: »Immer wenn ich diese acht Takte in *L'elisir d'amore* beginne, versuche ich sie so schön zu spielen, dass der Tenor sich gar nicht mehr traut einzusetzen. Gelungen ist es mir aber noch nie...«

SOLISTENKONZERT JONAS KAUF— MANN



In den letzten Jahren war Jonas Kaufmann ein eher seltener Gast an der Wiener Staatsoper. Umso begrüßenswerter seine in der aktuellen Spielzeit deutlich intensivere Präsenz an diesem Haus. So wird er nun neben der Titelpartie in der *Don Carlos*-Wiederaufnahme-Serie am Beginn der Saison und der Titelpartie in der *Parsifal*-Neuproduktion im April zusätzlich noch einen Liederabend geben. Nachdem KS Agnes Baltsa aufgrund der geltenden Reisebeschränkungen das Solistenkonzert am 29. September absagen musste, ist es gelungen, den Ausnahme-Tenor auch für diesen Abend zu gewinnen. Am Klavier begleiten wird ihn Helmut Deutsch.

Die beiden Künstler präsentieren das Programm »Selige Stunde« mit Werken u. a. von Schubert, Beethoven, Silcher, Grieg, Strauss und Mozart (Details siehe → wiener-staatsoper.at). Das Programm, das die beiden Künstler auch für ein im September erscheinendes Album aufgenommen haben, wird von ihnen als eine Art persönlicher Wunschliste des Lied-Repertoires charakterisiert. Bereits gekaufte Karten für das Solistenkonzert am 29. September behalten ihre Gültigkeit oder können bis 30. August 2020 an den Bundestheaterkassen re-tourniert werden.

EINE BESONDERE AURA

Nur sehr wenige können sich rühmen, in allen drei großen Wiener Bundestheatern – Burgtheater, Volksoper und Staatsoper – aufgetreten zu sein. Mit ihrem Debüt als skurril-komödiantische Herzogin von Crakentorp in Donizettis *La Fille du régiment* wird sich KSCH Maria Happel in genau diesen außergewöhnlichen Kreis hineinspielen. Ein Debüt, das die vielseitige, unglaublich populäre und mit unzähligen Preisen ausgezeichnete Künstlerin – seit Mai ist sie überdies Leiterin des Max Reinhardt-Seminars – sogar als eine Art Krönung bezeichnet. Kein Wunder also, dass sie keine Sekunde überlegte und sofort zugriff, als man ihr vor rund zwei Jahren das entsprechende Angebot gemacht hat. Wobei sie sich nicht nur darauf freut »neben all den fantastischen Sängerinnen und Sängern auf der Bühne zu stehen«, sondern auch darüber, dass sie in die besondere Aura dieses Hauses eintauchen darf. »Auf gewisse Weise«, gibt sie zu, »fühlt man die Geister all der Großen, die hier gewirkt haben, herumschwirren und es gibt ein gutes Gefühl, wenn man sie auf die Reise einer Aufführungsserie mitnehmen kann.« Denn natürlich geht jedes wichtige Debüt oder jede Premiere, wie sie lachend feststellt, mit einem gar nicht so klitzekleinen Lampenfieber einher. Und so denkt sie knapp vor solchen Auftritten gelegentlich: »Wäre ich doch in meinem Dorf im Spessart geblieben«, um nach dem Schlussapplaus dankbar darüber zu sein, doch eben diesen Beruf ergripen zu haben, in dem man »eine der schönsten Formen der Liebe,



jene des Publikums« immer aufs Neue erleben kann. Wie jede ihrer Rollenvorgängerinnen wird sie übrigens nicht nur spielen, sondern auch eine selbst ausgewählte Nummer singen. Was, das soll vorerst ein Geheimnis bleiben!

DER

SIEG

DER

Ebolis Traum



UTOPIE

Mit der Wiederaufnahme von Giuseppe Verdis französischem *Don Carlos* in der Kultstatus genießenden Inszenierung Peter Konwitschnys kehrt nicht nur eine der besten Produktionen der letzten 20 Jahre zurück in den Spielplan, auch in puncto Besetzung funkelt die Aufführungsserie schon in den Ankündigungen verheißungsvoll: Am Pult Bertrand de Billy, der nach mehrjähriger Absenz endlich wieder an der Staatsoper zu erleben sein wird und auf der Bühne eine Reihe von wichtigen und spannenden Debüts respektive Rollendebüts (→ siehe auch Seite 17) – allen voran Jonas Kaufmann, der mit der herausfordernden Titelrolle erstmals eine Verdi-Partie an diesem Haus interpretieren wird. Mit ihm und dem Dirigenten kam es schon vor Probenbeginn zu einem ausführlichen Gespräch.

Ein bekannter Bariton sagte einmal, dass Verdis Opern von einer ähnlich humanistisch-philanthropischen Einstellung getränkt seien wie jene von Mozart. Nur würde Mozart stets einen ganzen Kosmos abbilden, Verdi hingegen bewusst nur auf einen Aspekt fokussieren. Können Sie dem etwas abgewinnen?

JONAS KAUFMANN Ich weiß nicht so recht. Heute gehen tatsächlich die meisten davon aus, dass wir in jedem Werk Mozarts eher einem vieldeutigen großen Ganzen begegnen als bei jenen von Verdi. Aber das gründet auch darin, dass Verdi vor Arrigo Boito oft Pech mit den Librettisten hatte und außerdem in seinem doch sehr umfangreichen Bühnenschaffen eine intensive stilistische Entwicklung durchlief. Die Voraussetzungen waren daher andere als bei Mozart. Dass Verdi ein Revoluzzer, ein Patriot war und für vieles gekämpft hat, ist unbestritten – ob er aber diese Aspekte von Anfang an in seine Opern hineingelegt hat, weiß ich nicht. Aber auch bei Mozart bin ich mir diesbezüglich nicht so sicher. Er und Da Ponte schufen zum Beispiel *Le nozze di Figaro* für ein ganz bestimmtes Publikum, sprachen hier Dinge an, die hinter vorgehaltener Hand Common sense waren. Ich glaube aber nicht, dass die beiden unterschwellig schon bewusst gegen den Mainstream die Revolutionsfahne gehisst haben. Aber ich war ja nicht dabei.

BERTRAND DE BILLY Eine schwierige Frage. Auf jeden Fall hat Verdi die großen Themen wie Liebe, Politik, Hass und so weiter sehr wohl immer im Auge gehabt und nicht nur einen Aspekt. Allerdings deklinierte er diese nur anhand eines Charakters. Dadurch scheinen für mich die Zielrichtungen bei ihm immer sehr klar zu sein, klarer auf jeden Fall als bei der *Zauberflöte*, die nun wirklich von unzähligen Seiten her beleuchtet werden kann. Ich bewundere jeden Regisseur, der sich diesem Werk stellt.

Kommen wir nun zu Don Carlos. Was lieben Elisabeth, Posa und Eboli am Infanten? Den Zuschauern wird ja ein schwacher, beeinflussbarer, unkalkulierbarer Mensch präsentiert – irgendetwas muss er aber offensichtlich an sich haben.

JK Diese Frage kann mit der üblichen vieraktigen italienischen Fassung nicht beantwortet werden, da erleben wir in der Tat von Anfang an einen nicht sehr anziehenden Charakter. In der fünfaktigen Version sehen wir hingegen gleich zu Beginn mit Carlos und Elisabeth zwei junge Leute die sich im Wald von Fontainebleau frei und ohne jede Konvention kennen und lieben lernen, dann beglückt erkennen dürfen, dass sie sogar füreinander bestimmt sind. Was kann es Schöneres geben? Als Zuschauer freut man sich, ja fiebert

»Die dramaturgische Architektur leidet darunter, wenn man den ersten Akt weglässt!«

geradezu mit diesen beiden liebenswerten Youngstern mit. Unter dieser Prämisse erscheint der nachfolgende Schmerz und das Leid Carlos' über den Verlust seiner Geliebten in einem ganz anderen Licht.

BB Richtig! Dieses zufällige Zusammentreffen der beiden jungen Leute in diesem eigentlichen ersten Akt, determiniert in Wahrheit den Fortgang der Handlung. Ich hatte mich einmal in London überreden lassen, die vieraktige Fassung zu machen: Bis zum Schluss wurde ich den Eindruck nicht los, dass etwas Wesentliches fehlte. Es war, als ob ich in einem Film die entscheidenden ersten 15 Minuten versäumt hätte. Übrigens leidet auch die dramaturgische Architektur darunter, wenn man den ersten Akt weglässt: In dem letzten Duett Elisabeth/Carlos zum Beispiel greift Verdi knapp vor dem Schluss noch einmal die lyrische Stimmung des Beginns wieder auf. Dadurch scheint sich ein Kreis zu schließen.

JK Die beiden sind wieder zu jenen kindlichen Jugendlichen geworden, die sie am Anfang waren als sie sich kennen lernen durften.

BB Und – um auf Ihre Frage zurückzukommen – vielleicht ist es genau das, was Elisabeth und auch die anderen an Carlos geliebt haben: Diese ungezwungene Natürlichkeit, abseits des strengen Hofzeremoniells.

Nichtsdestotrotz fehlt die große Arie des Don Carlos, der Hit der Titelfigur. Weil er bei allem Liebreiz doch keine entwickelte Persönlichkeit ist?

JK So weit ich weiß, wollte Verdi das Stück zunächst ja gar nicht *Don Carlos* nennen, außerdem plante er ursprünglich im letzten Akt sehr wohl eine Arie

für Carlos ein. Nur war der Interpret der Uraufführung offenbar alles andere als eine Idealbesetzung und so disponierte Verdi kurzfristig um und schrieb die berühmte Arie für den Sopran. Und der Tenor darf seither an dieser Stelle hinter der Bühne stehen und etwas frustriert zuhören (*lacht*). So gesehen ist der Don Carlos einer der undankbarsten großen Partien für mein Stimmfach: Man müht sich ab, es ist blutschwer – nicht zuletzt die wunderschönen Duette, derentwillen man die Partie ja so gerne singt, liegen allesamt unangenehm im Passaggio. Der Interpret weiß also am Ende des Abends sehr wohl, was er geleistet hat.

BB In Wahrheit, deckt die Partie des Don Carlos vom Nemorino bis zum Otello so ziemlich alles ab ...

JK ... das ist bei den Rollen in den französischen Opern im 19. Jahrhundert ja so typisch: Es geht von ultra lyrisch zu ultra dramatisch und wieder zurück – denken wir nur an einen Werther oder Des Grieux.

BB Und beim *Don Carlos* kommt noch eine Dauer von fünf Stunden dazu – *Götterdämmerung* ist auch nicht länger.

Man erlebt als Publikum – hoffentlich – während einer Aufführung Katharsis-Momente. Inwieweit dürfen sich Ausübende diesen hingeben, ohne das Ergebnis zu gefährden?

JK Es ist ganz richtig, dass man auf der Bühne darauf achten sollte, sich tief im Inneren nicht gänzlich zu verlieren. Aber dieser von allen tolerierte Betrug, den man am Publikum ausübt, indem man den Zuschauern glauben macht, ein bestimmter Mensch zu sein, seine Gefühle zu haben und dessen Worte aus sich heraus zu singen, geht letztlich so weit, dass man ihn mitunter selber immer wieder glaubt. Zumaldest geht es mir so. Und wenn es in diesen Augenblicken auch den Bühnenpartnern so ergeht, sich plötzlich ein perfekter Lauf ergibt, in dem alles zueinander passt, entsteht eine ungeheure Energie, die einen über sich hinauswachsen lässt. Beim schon angesprochenen Schlussduett von Carlos und Elisabeth habe ich oft dieses Gefühl erlebt, als ob Verdi einen kleinen Blick in den Himmel freigegeben hätte, in dem sich die beiden wieder zu treffen beabsichtigen ... Auf diese kostbaren Minuten freue ich mich bei jeder *Don Carlos*-Aufführung.

BB Im Musiktheater spielen eine große Anzahl an Parametern zusammen, viel mehr als bei Konzerten. Und so sehe ich in der Oper nicht nur eine bestimmte Vorstellung, sondern empfinde die Gesamtheit der Produktion mit allen Proben und Vorstellungen als eine große Reise, bei der zum

Beispiel einmal der eine, dann die andere Höchstleistungen absolviert. Gelegentlich kann es aber passieren, dass plötzlich alle in Bestform sind ...

JK ... das ist dann wie ein Rausch.

BB Und man sieht keine Einzelleistungen mehr, man macht alles gemeinsam. Es entsteht gewissermaßen ein Kammermusiksyndrom. Dies sind dann jene Momente, die man im Leben sonst nie erlebt ... vielleicht bei einer Geburt.

Und wie legitim ist es, dem Affen Zucker zu geben, wenn das Publikum nicht mitgeht?

BB Als Dirigent kenne ich diese Versuchung nicht, weil ich das Publikum zwar spüre, aber nicht sehe. Bei einer »Silvester-Fledermaus« bin ich einmal in der Volksoper spaßhalber ausnahmsweise als Gefangener aufgetreten. Da stand ich auf der Bühne ... Aug in Aug mit den Zuschauern. Mein Lampenfieber war größer als bei meinen wichtigsten Dirigaten, obwohl ich kein Wort zu sagen hatte.

JK Weil du es nicht gewohnt bist. Aber ich schaue ja auch nicht in die einzelnen Gesichter. Dennoch spürt das Publikum immer und merkt – warum auch immer – ob die Menschen im Auditorium dabei sind – oder eben nicht. Und wenn ich die hundertprozentige Aufmerksamkeit noch nicht fühle, versuche ich noch eins draufzulegen, versuche noch mehr Energie hineinzulegen, bis ich alle erreicht habe. Dem Affen Zucker geben ist vielleicht übertrieben, aber man reagiert ganz eindeutig auf das was zurückkommt und versucht entsprechend zu dosieren und nachzuhelfen, wenn der Funke einmal nicht überspringt.

Zurück zu Don Carlos: Ist der Schluss utopisch, so wie es auch Peter Konwitschny hier in der Inszenierung zeigt?

JK Nun, Realismus sieht anders aus. Mit einem Mal hört nicht nur Don Carlos die Stimme des verstorbenen Karl V., sondern auch alle erschrockenen Anwesenden. Irgendetwas scheint also nicht mit rechten Dingen zuzugehen. Und dann ist die Oper ganz plötzlich zu Ende. Fast ein bisschen überstürzt. Das ist Verdi sicher nicht einfach so passiert!

BB Das wollte ich ebenfalls gerade sagen: Eben noch erklingt deine Lieblingsstelle, dein Duett mit Elisabeth und dann geht es Schlag auf Schlag, sodass ich gar nicht richtig aus dieser positiven Duett-Stimmung herausfinde, die ja die pure Hoffnung versinnbildlicht. So gesehen ist der Schluss durchaus utopisch, denn zurück bleibt das Gefühl der Hoffnung.

»Beim Schlussduett Carlos – Elisabeth habe ich oft dieses Gefühl erlebt, als ob Verdi einen kleinen Blick in den Himmel freigegeben hätte.«



Bertrand de Billy war der Wiener Staatsoper zwischen 1997 und 2014 eng verbunden und leitete hier weit über 200 Vorstellungen, darunter Premieren von *Faust*, *La traviata*, *Manon* und die Erstaufführung der französischen Originalfassung des *Don Carlos*.



An der Wiener Staatsoper debütierte Jonas Kaufmann 2006 als Tamino und sang hier seither u.a. *Faust*, *Werther*, *Des Grieux* (Massenet), *Parsifal*, *Andrea Chénier*, *Cavaradossi*, *Dick Johnson* und zwei Liederabende.

*»Er warf uns
sich zum Fraß vor«*



Harry Kupfer 1935 – 2019

Diese verdammt Statue ist einfach nicht vom Sockel zu kriegen. Der Kopf ist längst abgeschlagen, aber der Rest des Standbilds scheint unzerstörbar. Es ist ein riesiges Ding, ein Ungetüm von Herrscherbild: Das Portal der Wiener Staatsoper erlaubt nicht mehr als den Blick auf die Beine. Seile hängen von oben herab. Mit solchen Seilen werden bei Revolutionen Standbilder der Herrscher oder Kolonialherren gestürzt. Hier zieht alleine Elektra daran, später auch andere Figuren, aber alle vergeblich. Könnte es ein schlüssigeres Bild für das ambivalente Verhältnis Elektras zu ihrem Vater Agamemnon geben? Er selbst ist tot, seine Statue hat ihren Kopf eingebüßt, aber noch immer findet die gesamte Opernhandlung buchstäblich zu seinen Füßen statt. So wie das Agamemnon-Motiv musikalisch omnipräsent ist, so ist es sein Standbild auf der Bühne. Elektra schmiegt sich an seine Beine, sie scheint zu seinen Füßen zu wohnen und trägt seinen Generalsmantel. Der Vater fehlt ihr, sie will ihn rächen, und doch ist ihr Racheplan letztendlich darauf ausgerichtet, sich von seinem schrecklichen Schatten zu befreien. Jedes Mal, wenn Richard Strauss das Ende der Oper vorwegnimmt, zerrt Elektra an den Seilen, und als sie schließlich ihr Ziel erreicht hat, stranguliert sie sich mit diesen Seilen.

Der Regisseur Harry Kupfer liebte solche massiven Setzungen, die einen ganzen Opernabend prägen, die Handlung in einen neuen Rahmen stellen. In seiner legendären Inszenierung von *Der fliegende Holländer* bei den Bayreuther Festspielen (1978) war es der Ausguck, auf dem Senta mit dem Bild des Holländers steht, bis es vor ihrem (und unserem) Auge auf der Bühne zu sehen ist. Der Holländer als reine Projektion Sentas – ein Meilenstein der Rezeptionsgeschichte.

So klar, manchmal auch überdeutlich solche Bildfindungen waren, so subtil und vielschichtig gestaltete sich das Spiel innerhalb dieses Rahmens. In der Premierenaufzeichnung der Wiener *Elektra* von 1989 erlebt man Éva Marton nicht als nur gefährliche, berechnende, wütende oder verbitterte Elektra, sondern zuvörderst als unendlich einsame Frau. Die Regie dieser Figur ist unglaublich präzise, ohne jemals choreographiert zu wirken. »Wir haben jeden Schritt, jede Bewegung ausgearbeitet, jeden Griff, wie man dieses Seil nimmt, wie dabei die Haltung ist, ihr Tanz, dieser Versuch, dieses Monument zu zerstören, an dem sie sich jeden Tag geschworen hat, die Mutter zu töten und es doch nicht fertiggebracht hat,« berichtete Éva Marton rückblickend.

Brigitte Fassbaender, die erste Klytämnestra in Kupfers Wiener *Elektra* verkörperte diese mit Schuld beladene Frau, die sich fühlt, als würde sie »vergehnt, lebend, wie ein faules Aas« in so grauerregender Weise, dass man als Publikum durchaus von ihren

Alpträumen ergriffen werden konnte. »In dieser Rolle steht man nur ungefähr 25 Minuten auf der Bühne, aber sie fordert alles! Die Emotionen überschlagen sich. Kupfer trieb mich an die Grenze des Machbaren, des Singbaren, ich war danach wie aus dem Wasser gezogen. Die sängerische Aktion trat bei dieser Rolle zugunsten der schauspielerischen in den Hintergrund. Es war eine große und wichtige Erfahrung, eine künstlerisch gebändigte Selbstentäußerung, die ich Harry Kupfer zu verdanken hatte.«

Mitschnitte seiner Probenarbeit dokumentieren Kupfers enorme Begeisterungsfähigkeit, sein einnehmendes, bodenständiges Wesen und vor allem die unglaubliche Energie, mit der er die Probe leitete. Brigitte Fassbaender erinnert sich an ein Gefühl der Überforderung: »Kupfer war ein Probenberserker. Er erklärte kurz und klar den Szenenverlauf und die Befindlichkeit der Personen, dann warf er uns sich zum Fraß vor – anders kann ich es nicht ausdrücken. Er tobte durch den Probenraum, schrie und gestikulierte uns anfeuernd und hautnah seine Gedanken und Anweisungen entgegen, umtanzte uns mit jedem Schritt, lobte, verwarf, fuhr uns in die Parade, korrigierte verbal und brachial – es war atemberaubend, suggestiv und sehr anstrengend!«

Kupfers vielleicht bedeutendste Fähigkeit allerdings kommt in *Elektra* kaum zum Zuge: Er war der Großmeister der individualisierten Chorführung. Jede Chorfigur bekam bei ihm ihre eigene Geschichte, die von den Sängerinnen und Sängern mit liebevollen Details ausgearbeitet wurde und solche Massenszenen zu Höhepunkten eines Abends machten.

Über 200 Inszenierungen hat Harry Kupfer im Laufe seiner langen Karriere realisiert, die 1958 mit *Rusalka* in Halle begann und 2019 mit *Poro* an der Komischen Oper Berlin endete. Mit vielen Werken hat er sich mehrmals auseinandergesetzt. Bereits 1973 konnte er *Elektra* in Graz als erste Regiearbeit außerhalb der DDR interpretieren, es folgten Inszenierungen 1977 in Amsterdam und 1978 in Cardiff. Kurz vor der Wiener Produktion bekannte Kupfer im Interview: »*Elektra* ist für mich immer noch erregend, damit bin ich noch nicht fertig.« Und tatsächlich wurde die Wiener Produktion nicht nur wegen der herausragenden Sänger-Darstellerinnen zu einem Meilenstein der Aufführungsgeschichte. Harry Kupfer hätte diese Wiener *Elektra* mehr als 30 Jahre später mit Ricarda Merbeth, Camilla Nylund und Doris Soffel neu erarbeiten sollen. Sein Tod am 30. Dezember 2019 hat das verunmöglich. Angela Brandt, eine langjährige Mitarbeiterin Kupfers und von ihm für diese Produktion ausgewählt, wird die *Elektra* in seinem Sinne erarbeiten – als Vermächtnis und Erinnerung an den großen Theatermacher!

MUSIK, DIE AUS EINEM KOMMT

Franz Welser-Mösts Lieblingsstelle in Elektra

ELEKTRA
(AUF DER SCHWELLE KAUERND)

*Ob ich nicht höre? ob ich die
Musik nicht höre? sie kommt doch aus mir
heraus. Die Tausende, die Fackeln tragen
und deren Tritte, deren uferlose
Myriaden Tritte überall die Erde
dumpf dröhnen machen, alle warten sie
auf mich: ich weiß doch, dass sie alle warten,
weil ich den Reigen führen muss, und ich
kann nicht, der Ozean, der ungeheure,
der zwanzigfache Ozean begräbt
mir jedes Glied mit seiner Wucht, ich kann mich
nicht heben!*

Es gibt sie: Die hochpersönlichen, kurzen Momente in Opern, die für Künstler zum besonderen Angel- punkt ihrer Arbeit werden, die als Nukleus Interpretationswege eröffnen und für die jeweilige Sicht- weise auf ein Werk besondere Kernaussagen beinhalten. Im Folgenden Franz Welser-Mösts Aus- führungen zu seiner »besonderen Stelle« in der von ihm zur Wieder- aufnahme gebrachten *Elektra*, aufgezeichnet von Oliver Láng.

Spricht man mit unterschiedlichen Menschen über Richard Strauss' *Elektra*, dreht sich das Gespräch immer wieder um die Erkennungsszene zwischen Orest und der Titelheldin. Kein Wunder, zählt diese Passage

doch zu den berührendsten, bewegendsten und »stärksten« der Opernliteratur. Für mich gibt es allerdings einen Moment in der Oper, der noch direkter auf den Kern des Dramas, auf die Charakterstruktur Elektras und die Grundfragen des Werkes Bezug nimmt und in vielem der Schlüssel zum Verständnis der gesamten Oper ist. Nämlich: Ein Satz Elektras am Ende des Stücks, die Antwort auf die Frage der Chrysothemis', ob sie denn den Lärm, die allgemeine Begeisterung über Orests Wiederkehr nicht höre? Elektra darauf: »Ob ich die Musik nicht höre? Sie kommt doch aus mir!«

Eine Zentralstelle! Denn alles, was sich an diesem Abend ereignet, alles was an Drama passiert, entsteht ja mit ihr, entspringt in ihr, in ihrem Kopf. Das meinte Hofmannsthal in seinem Libretto, als er Elektra diese finalen Worte gab, und das meinte Strauss in der Musik, die folgt: Ein dionysischer, rauschhaf- ter Tanz, der alles über Elektra und ihre obsessive Liebe zu ihrem Vater erzählt, aber auch über die unglaubliche innere Kraft, die diese Figur hat – nicht nur bei Strauss, sondern seit jeher, seit der griechischen Antike.

Was aber ist nun dieser Tanz? Pures Glück? Be- freiung? Eine Entrückung? Und: Gibt es Trübungen? Wenn man genau hinhört, merkt man, wie das Motiv

des Schlachtopfers auftaucht und dominanter und dominanter wird. Es beginnt in den Kontrabässen und Celli, erfasst mehr und mehr das ganze Orchester: Elektra wird zum Schlachtopfer ihrer eigenen zwanghaften Rachelust. Daher findet sich am Ende der Oper auch die Regiebemerkung »Elektra stürzt zusammen« – sie hat ihre sich selbst auferlegte Aufgabe vollbracht, ihr einziges Sehnen, die Rache, ist erfüllt. Was also bleibt ihr noch, als zu sterben? Und dass Strauss in einem gleißenden C-Dur endet, ist nichts anderes, als das musikalisch beschriebene Verglühen der Protagonistin. Die Sprachlosigkeit im Tanz am Ende der Oper verweist wiederum nicht nur darauf, dass dem Getanen nichts mehr hinzugefügt werden kann, sondern auch auf den Aspekt des Logikverzichts im Mythos generell. Es muss nichts erklärt werden, weil es intuitiv verständlich ist oder aber gar nicht erklärt werden könnte: Denn was ist ein Mythos? Er ist der Traum eines Volkes. Und Träume sind vielleicht deutbar, man kann Licht ins Dunkel bringen, aber sie sind zunächst einmal nicht an die Logik eines wachen Tages gebunden, sondern frei. Diese Freiheit von Logik in logisch-schlüssige Worte zu fassen: das wollten die Autoren der Oper nicht. Daher spricht an dieser Stelle die Musik, und nur die Musik.

Die Nähe der Oper zu den bahnbrechenden *Studien über Hysterie* von Sigmund Freud und Josef Breuer, erstmals veröffentlicht 1895, ist nicht nur offensichtlich, sondern gehört zum innersten Wesenskern des Werks. Denn was ist *Elektra* anderes, als Sigmund Freud in Musik gesetzt? Denken wir nur daran, was zwischen Klytämnestra und Elektra verhandelt wird, was sich zwischen Chrysothemis und Elektra abspielt, selbst die Mägde-Szene ist mit ihrer psychologischen Unterfütterung spannend. Im Grunde ist ja die ganze Oper ein Psycho-Krimi! Gernade darum finde ich auch die obengenannte Passage so wesentlich! Und wäre ich ein Regisseur, so inszenierte ich die ganze Oper in einem riesigen Kopf, als Innensicht des Gehirns, der Psyche, des Geistes der Elektra.

Dieser psychologische Grundimpuls bleibt nicht nur auf die Bühne beschränkt, sondern greift über die Figuren der Handlung hinaus, ergreift auch uns Ausführenden. Im Studienprozess, der mich tief ins Innere des Werks hineinführt, muss ich mich den intensiv wirkenden Kräften der Oper stellen und befinden mich in einer intime Nähe zu den Charakteren, ihren Wünschen, Trieben, Hoffnungen und Motivationen: Ich bin gefangen von dem Werk, von seinen Figuren, lebe in dieser Schein-Realität, sie kreist ständig um mich. Einfach die Partitur weglegen und aus dem Zusammenhang heraustreten: das kann ich nicht. Ein fruchtbare, aber auch zuweilen

belastender Zustand, wenn es eben um beklemmende Themen wie in *Elektra* geht. Diese Oper greift das Nervenkostüm an, vor allem auch im Nachhinein. Die schlaflosen Nächte hat also nicht nur Klytämnestra, sondern auch der Dirigent.

Nun stellt sich freilich vor allem in solchen Momenten die Frage, wie sich ein Dirigent zum Rauschhaften verhält? Distanziert er sich? Oder darf er sich mitreißen lassen? Ich zitierte da immer gerne den großen Fritz Kortner, der einmal zu seinen Schauspielern sagte: »Auf der Bühne müsst ihr nicht weinen – aber das Publikum.« Ein weiser Satz! Denn wir sind ja dazu da, dem Publikum ein Werk so nahe zu bringen, dass es von ihm ergriffen wird. Zwar müssen auch wir Ausführenden berührt werden, doch darf uns das nicht im Weg stehen. Immer muss klar sein: Ich habe als Dirigent eine Funktion, und diese muss ich auch erfüllen. Ganz besonders bei Strauss! Zwischen den ekstatischen Momenten und dem zuweilen großen Orchesterapparat mit all seinen Farben sind die genaue Einhaltung der Form, das Ordnen und das Grenzen-Setzen unabdingbare Bedingungen, wenn man nicht Gefahr laufen will, dass das Werk durch seinen intensiven Ausdruck außer Rand und Band gerät und alles in einem unkontrollierten Klangeindruck untergeht. Ganz nebenbei: Eine ungemein kräfteraubende Oper, auch für den Dirigenten! Kein Wunder, dass Karajan in Hinblick auf die psychischen und physischen Herausforderungen meinte, dass man sie mit 60 aus der Hand legen soll. Ich werde diesem Ratschlag folgen, zwar nicht mit 60, doch nicht viel später. Mit ein bisschen Wehmut, aber dem tröstlichen Wissen, dass sich durch die Erkenntnis, dass jedes Ding seine Zeit hat, eine höhere Konzentration auf den aktuellen Moment ergibt.



In seinem neuen Buch »Als ich die Stille fand« beleuchtet Franz Welser-Möst sein Leben mit der Musik und in der Musik und seinen Weg zum international gefeierten Dirigenten. Vor allem aber erzählt er vom Sich-immer-wieder-Neuerfinden, von Musik als Impuls für soziale Fragen und als Hilfe, unsere chaotische Welt zu ordnen. Im Gespräch mit Staatsopern-Direktor Bogdan Roščić stellt er das Buch am 18. September um 15 Uhr im Gustav Mahler-Saal vor (Zählpunkten!).

WEGWEISER DURCH ELEKTRA

Richard Strauss' *Elektra*-Partitur zählt nicht nur zu den faszinierendsten und packendsten, sondern auch zu den komplexesten Werken der Operngeschichte. Im Gespräch mit Andreas Láng und Oliver Láng bietet der Pianist und Dirigent Jendrik Springer anhand von zentralen Aspekten eine kleine Höranleitung für das Werk, die hier ausschnittsweise wiedergegeben ist. Die umfassende Version dieses musikalischen Wegweisers ist auf → wiener-staatsoper.at zu finden.



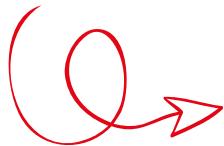
ORCHESTER



GLIEDERUNG

Ohne Zweifel ist das *Elektra*-Orchester eines der größten im gängigen Opernrepertoire. Die schier überbordende Instrumentation nutzte Strauss, der große Meister der Klangfarben, um seine Vorstellungen einer mythisch-archaischen Griechenland-Antike und die dem Stoff innewohnende Brutalität und Gewaltbereitschaft atmosphärisch abzubilden – nicht zuletzt erhält der erweiterte Bläserapparat (u.a. acht Klarinettisten!) auch darum einen ganz besonderen Stellenwert. Und so kommt es durch die raffinierte Kombination und den sehr differenzierten Einsatz unterschiedlicher Instrumente nicht nur zu extrem nuancenreichen Klangerlebnissen, sondern immer wieder zu massiv-martialischen Eruptionen des gesamten Orchesterapparates.

Elektra ist von der Anlage her ein durchkomponierter überraschend symmetrisch aufgebauter Einakter. Und genau diese Symmetrie erlaubt es, das Werk in sieben unterschiedlich lange Szenen zu gliedern, auch wenn Strauss diese nicht expressis verbis als solche bezeichnet: Das formale Zentrum der Oper bildet der Dialog Elektra-Klytämnestra, die vorangehenden und nachfolgenden drei Szenen verhalten sich gewissermaßen spiegelbildlich zueinander. Rein orchestrale Zwischenspiele erfüllen einerseits szenische Funktionen und werden andererseits von Strauss als Gestaltungsmittel eingesetzt, zumal sie meist nicht in die jeweils nächste Szene überleiten, sondern oft sogar als bewusster dramaturgischer Kontrast zum Nachfolgenden fungieren.



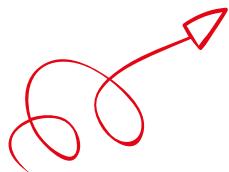
MOTIVE



Anders als in den Werken Richard Wagners, herrscht in Bezug auf die Motivik in *Elektra* keine durchgehende Einigkeit über die genaue Semantik. Zumindest in Hinblick auf das die Oper mit einer elementaren Kraft eröffnende d-Moll-Motiv herrscht Übereinstimmung: Es versinnbildlicht die Allgegenwart des ermordeten Königs Agamemnon und durchzieht das Werk ebenso wie die übergroße Statue des Toten in der aktuellen Inszenierung eindrucksvoll das Bühnengeschehen überragt. Auffällig ist, dass sich das d-Moll gegen Ende hin in ein c-Moll verwandelt und schließlich in ein gleißendes C-Dur, das das Werk beschließt, um anzudeuten, dass die Rache endlich ihre Vollendung erfahren hat. Elektra selbst ist durch einen bitonalen, also einem aus zwei unterschiedlichen Harmonien zusammengesetzten Akkord versinnbildlicht, der ihren zerrissenen inneren Zustand verdeutlichen soll. Ganz im Gegensatz übrigens zu dem diatonischen, von dissonanzfreien Akkorden getragenen Orest-Auftrittsmotiv, das etwas Ursprüngliches, Klares vermittelt.

WIEDERERKENNUNGSSZENE
ELEKTRA – OREST

5



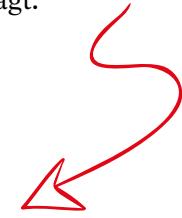
4

OREST!

Ein mehr als markanter, tatsächlich »ohrenfälliger« Augenblick ist jener, in dem Elektra begreift, dass ihr Bruder nicht nur lebt, sondern sogar vor ihr steht. Orest spricht zunächst verwundert: »Die Hunde auf dem Hof erkennen mich – und meine Schwester nicht?«, worauf Elektra begreift und seinen Namen – Partituranweisung »aufschreiend« – ruft: »Orest!« Was daraufhin folgt, ist zunächst einmal erstaunlich anmutend, denn es ist kein strahlendes, ungetrübtes, befreites Glück, sondern eine massive Klangzusammenballung, wie sie erst wieder bei Alban Berg zu finden ist. Ohne Rücksicht auf den tonalen Zusammenklang schreibt Strauss 11 der 12 verfügbaren Halbtöne in einem Akkord vor und schichtet gleich mehrere Motive übereinander. Warum aber kein Jubel an dieser Stelle? Weil in Elektras Kopf die Welt aus den Angeln gerät und sie sich in einem Zustand der höchsten psychischen Anspannung, ja Überspannung befindet. Sie begreift fast gar nicht, dass er tatsächlich am Leben ist – und genau das, dieses Durcheinander, dieses emotionale Chaos, zeigt Strauss in der Musik. Dann erst schwenkt die Musik um, beruhigt sich und es folgt eine ungeheure Mattigkeit, fast eine Verklärung. Die Ruhe, die Orest musikalisch schon zuvor vermittelt hat, greift nun auch auf Elektra über und »ganz leise, bebend« spricht sie seinen Namen zweimal: »Orest! Orest!« Und: »Es röhrt sich niemand« – ein Augenblick der musikalischen Beruhigung, des Stillstandes, fast des Friedens.

Noch einmal zur Orchesterbesetzung: Seit der späten Barockzeit sind die Violinen im Orchester üblicherweise in zwei Gruppen, also erste und zweite Geigen, geteilt. In *Elektra* spaltet Strauss die Geigen und Bratschen aber in jeweils drei Gruppen auf, also 1., 2. und 3. Violinen sowie 1., 2. und 3. Violen. Damit stehen ihm erweiterte Möglichkeiten der klanglichen Differenzierung zur Verfügung, er kann auf ein vielfältigeres Farbspektrum zugreifen, mit dem er Stimmungen und Gefühlszustände im Orchester präzise erzeugen kann – ganz im Sinne seiner Ansicht, dass das Orchester die Funktion des subtilen Nervenkontrapunktes hat, es also kommentiert, beschreibt, Ungesagtes ausspricht. Er geht aber noch weiter! Zeitweise lässt er die erste Gruppe der Bratschisten das Instrument wechseln und zur Violine greifen – durch diesen Kunstgriff verlagert sich das Klanggefüge vom Dunkleren (Violen) zum Helleren (Violinen), es ändert sich also die orchestrale Grundfarbe. Besonders markant ist dies im Augenblick, in dem Elektra im geheimnisvollen Fremden ihren totglaubten Bruder erkennt – hier beschreibt das Orchester, wie sich die Psyche von Elektra aufhellt und ihre Stimmung aus der Trostlosigkeit in Hoffnung umschlägt.

6



TANZ

Nach erfüllter Rache mündet der Handlungsverlauf schließlich in einen »namenlosen Tanz«. Namenlos, weil Elektra nun die Worte fehlen und nur noch die Musik ausdrücken kann, was sie nicht mehr zu sagen vermag. Ihr wird klar, dass die Mission, die sie sich selbst gestellt hat, erfüllt ist und ihr somit nichts mehr zu tun, zu sagen bleibt. Ich würde fast sagen: Der Tanz enthält bereits die ersten Todeszuckungen, Elektras Systeme fahren herunter. Musikdramaturgisch ist diese Passage ein Coup: Strauss war sich bewusst, dass er mit der über weite Strecken dissonanten Klanggestaltung der Oper höchste Ansprüche an den Hörer stellt. Mit dem nun einsetzenden Zurückströmen in die Tonalität erzeugt er den Effekt einer Befreiung, einer Auflösung. Im Grunde eine auskomponierte Katharsis, die auch zeigt, dass die Schlussrunde der Oper erreicht ist.

PINNWAND

GEBURTSTAGE	VERANSTALTUNGEN	BUCHTIPP
<p>Am 1. September feiert der Dirigent und ehemalige Musikdirektor der Wiener Staatsoper, Seiji Ozawa, seinen 85. Geburtstag. Im Haus am Ring leitete er 175 Vorstellungen, darunter Premieren, Repertoireaufführungen, Konzerte und die <i>Zauberflöte für Kinder</i> (im Bild).</p> 	<p>REGIEPORTRAIT HANS NEUENFELS</p> <p>Die neue Gesprächsveranstaltung <i>Regieportraits</i> vermittelt dem Publikum jeweils vor einer Premiere den künstlerischen Blickwinkel, die Entwicklung sowie zentrale Arbeiten des betreffenden Regisseurs. In der ersten Ausgabe am 13. September spricht Sergio Morabito im Gustav Mahler-Saal mit Hans Neuenfels, der Mozarts <i>Entführung aus dem Serail</i> (Premiere am 12. Oktober) im Haus am Ring vorbereitet.</p>	
<p>WEITERE WICHTIGE GEBURTSTAGE</p> <p>2. September → Sona Ghazarian (75) 7. September → Giuseppe Giacomini (80) 11. September → KS Ramón Vargas (60) 13. September → Rohangiz Yachmi (80)</p>	<p>RADIOTERMIN</p> <p>7. SEPTEMBER, 19.00 UHR »MADAMA BUTTERFLY« → Ö1</p> <p><i>Musik</i> Giacomo Puccini <i>Musikalische Leitung</i> Jordan <i>Mit</i> Grigorjan, Verrez, De Tommaso, Pinkhasovich, Ebenstein u.a. Chor und Orchester der Wiener Staatsoper → Live-Übertragung der Premiere aus der Wiener Staatsoper</p>	<p>Mit 1. September tritt Philippe Jordan als Musikdirektor an – zeitgleich erscheint das Buch <i>Der Klang der Stille</i>, in dem er Einblicke in seine Biografie, seinen Werdegang, aber auch seine persönliche Kunswelt gibt. In gut gegliederten Stationen erzählt er von seinem Weg als Musiker, fokussiert auf Komponisten und nimmt zur Wiener Staatsoper Stellung. Darüber hinaus geht es um Themenkreise wie Handwerk und Interpretation – und um einen Gravitationspunkt seines Arbeitens und Seins: die bewusst erlebte Stille.</p>
<p>NEUE FREUNDE</p> <p>Im neu gegründeten Freundeskreis der Wiener Staatsoper bekommen Opernliebhaber die Möglichkeit, das kulturelle und gesellschaftliche Leben des Opernhauses aktiv mitzugestalten. Die Mitglieder aller Kategorien unterstützen mit ihrem finanziellen Beitrag das neu gegründete Opernstudio, in dem der Sängernachwuchs ebenso wie verschiedene Jugendprojekte der Wiener Staatsoper gefördert werden. Im Rahmen vielfältiger Veranstaltungen können die Mitglieder des Freundeskreises die jungen Künstlerinnen und Künstler begleiten und sich von ihrer Entwicklung überzeugen.</p>	<p>26. SEPTEMBER »DIE FRAU OHNE SCHATTEN« → RADIOKLASSIK</p> <p><i>Musik</i> Richard Strauss <i>Musikalische Leitung</i> Thielemann <i>Mit</i> Gould, Nylund, Herlitzius, W. Koch, Stemme u.a. → Aufzeichnung aus der Wiener Staatsoper, 2019</p>	<p>BALLETTCLUB</p> <p>Seit mehr als zwei Dekaden unterstützt der Ballettclub das Wiener Staatsballett ist mit zahlreichen Angeboten an seine Mitglieder zugleich eine wichtige Initiative im Bereich der Kulturvermittlung. Wurde dieser bislang als private Kulturinitiative geführt, so bringt die neue Direktion den Ballettclub mit seinen Projekten und Zielen unter das Dach des Wiener Staatsballetts.</p>
<p>EISERNER VORHANG</p> <p>Die 23. Ausgabe der von museum in progress konzipierten und seit 1998 in Kooperation mit der Wiener Staatsoper und der Bundestheater-Holding realisierten Ausstellungsserie »Eiserner Vorhang« wird in dieser Saison von der renommierten US-amerikanischen Künstlerin Carrie Mae Weems gestaltet. Das Großbild ist ab 7. September zu sehen.</p>	<p>27. SEPTEMBER, 15.05 UHR »DAS WIENER STAATSOPERNMAGAZIN« → Ö1</p> <p>Ausschnitte aus aktuellen Aufführungen der Wiener Staatsoper. <i>Gestaltung</i> Michael Blees</p>	<p>DONATOREN</p> <p>BUWOG Group, Diehl Stiftung & CO KG, Gerstner Catering GmbH, HALLMANN HOLDING International Investment GmbH, HELM AG, André und Rosalie Hoffmann, Professor Dr. Karl Jurka, Lugner City GmbH, OMV Aktiengesellschaft, Philoro, Raiffeisen-Holding NÖ-Wien, Schoellerbank, Steward Health Care Systems, Malta, STRABAG SE, Supernova Private Residences GmbH, TUPACK Verpackungen Ges. m. B. H., Wirtschaftskammer Wien, Christian Zeller Privatstiftung</p>
	<p>FERNSEHÜBERTRAGUNG</p> <p>Die Eröffnung der Spielzeit und die erste Premiere – <i>Madama Butterfly</i> – wird am 7. September live zeitversetzt (um 20.15 Uhr) auf ORF III übertragen.</p>	



KUNST IST TEIL UNSERER KULTUR.

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





UNSERE ENERGIE FÜR DAS, WAS UNS BEWEGT.

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

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



Die Energie für ein besseres Leben.