

OPERNRING ZWEI



Adi Hämmerle und Martin Kudrjavcovskij in einer Probe zu Martin Schläpfers Uraufführung »4«

Das Monatsmagazin der Wiener Staatsoper → №3 / November 2020

MARTIN SCHLÄPFERS ERSTE PREMIERE → 6

CHRISTIAN THIELEMANN DIRIGIERT STRAUSS → 16 NATUR UND
MAGIE IN »A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM« → 20 DIE DIRIGENTIN
EUN SUN KIM IM GESPRÄCH → 34 HÖRBARES LICHT → 42

WIENER
STAATSOPER



KLANGVOLLE EMOTIONEN

LEXUS LC CABRIOLET

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

Visit lexus.eu to find out more.



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

 **LEXUS**
EXPERIENCE AMAZING

Verehrtes Publikum!

2
TSCHAIKOWSKI,
DER EWIGE MODERNE
Tomáš Hanus im Interview

6
MAHLER, LIVE:
AUFBRUCH
IN EINE NEUE ÄRA

9
EINZIGARTIG SINNLICH
*Hans van Manens
Videoballett »Live«*

10
NEU IM WIENER
STAATSBALLETT

12
[GEGENBESUCH]
IM THEATER DER JUGEND
ZU GAST

15
→ 65 Jahre Wiedereröffnung
der Wiener Staatsoper
→ Spektakuläre Debüts in
»La Bohème«

16
MUSIZIEREN
IST NICHT PLANBAR
*Christian Thielemann
im Gespräch über
»Ariadne auf Naxos«*

20
DAS HIER IST
DIE WILDNIS
*Natur und Magie in
»A Midsummer Night's Dream«*

24
Wenn Flötisten
würfeln müssen

28
DIE ERZÜRNTÉ FLUT
*Hans Werner Henze über
»Das verratene Meer«*

30
EINS WERDEN
MIT DER PARTIE
*Attila Mokus im Ensemble
der Wiener Staatsoper*

32
ICH KANN JA NICHT
DAFÜR, DASS ICH SO BIN
»Arabella« in neuer Besetzung

34
DIE FARBEN
EINER JUGEND
*Eun Sun Kim dirigiert
»La Bohème«*

37
ROTZLÖFFEL
UND ENGEL
Die Opernschule der Staatsoper

40
PINNWAND

42
HÖRBARES LICHT
»Roméo und Juliette«
in Patrick Woodroffes
Bühnenraumgestaltung

43
DEBÜTS

Die Wiener Staatsoper spielt seit Anfang September. Das ist kein Satz, der in einfacheren Zeiten hohen Informationsgehalt hätte. Aber wir leben nicht in solchen Zeiten, und sie drohen, noch ein ganzes Stück schwieriger zu werden. Neue, schärfere Restriktionen könnten uns ins Haus stehen. Und dennoch spielt die Staatsoper, Abend für Abend vor 1000 Menschen – ohne eine einzige behördliche Verständigung bisher, dass der Verdacht einer Infektion beim Besuch des Hauses am Ring besteht. Darauf sind wir ein wenig stolz, weil wir seit dem Sommer alles tun, um die Sicherheit unseres Publikums und der künstlerischen Teams zu gewährleisten.

Das ist eine große Herausforderung, weil es parallel bewältigt werden muss zur Erarbeitung eines in dieser Saison besonders ehrgeizigen Programms. Denn weniger als zwei Wochen nach Mozarts *Entführung aus dem Serail* stand am 25.10. schon die nächste Opern-Premiere auf dem Spielplan, Tschaikowskis *Eugen Onegin* in der berühmten Inszenierung von Dmitri Tscherniakov. Und nur vier Wochen darauf, am 24.11., ist dann die erste Ballett-Premiere angesetzt, ein ganz besonderer Abend, denn er bringt neben Hans van Manens *Live* die erste Kreation des neuen Ballettdirektors.

Martin Schläpfers 4 ist eine aus Mahlers vierter Symphonie entwickelte, die ganze emotionale Kraft dieses Werkes auf verblüffende Weise in Bewegung umsetzende Arbeit. Ich bin selten aus einer Probe mit solchem Enthusiasmus herausgegangen wie bei 4, weil ich das Entstehen einer ganz neuen Sprache erleben konnte, die zwar klar aus dem klassischen Tanz kommt, aber jegliche Formelhaftigkeit abgelegt hat und mit vollkommener Freiheit zu Menschen des Jahres 2020 spricht. Die Choreographie wird alle über 100 Tänzerinnen und Tänzer des Staatsballetts präsentieren, einen unerschöpflichen Vorrat an Talent und Individualität.

Danke, dass Sie der Staatsoper in diesen Zeiten die Treue halten – ich freue mich darauf, Sie in diesen so intensiven Wochen am Haus zu sehen.

Herzlich,

Bogdan Roščić

GENERALSPONSOREN DER WIENER STAATSBALLETT





TSCHAIKOWSKI,



Mit Tschaikowskis *Eugen Onegin* leitete Tomáš Hanus Ende Oktober seine erste Premiere im Haus am Ring. Während der Probenarbeiten sprach der Dirigent, der aktuell Music Director der Welsh National Opera ist, mit Oliver Láng über falsche Traditionen, die Intimität bei Tschaikowski und die Freiheit der Interpretation.

Man kann schlechthin behaupten, dass Eugen Onegin als Oper einer nur nationalen Zuschreibung entwachsen ist und seit langem zum Weltkanon zählt. Zur Uraufführungszeit war es aber alles andere als flagrant, was musikalisch »russisch« ist oder sein soll. Kann man rein technisch definieren, was »russisch« oder »nicht-russisch« an Eugen Onegin ist?

TOMÁŠ HANUS Es gäbe die Möglichkeit, das anhand von zahlreichen Einzelaspekten durchzudeklinieren: Harmonik, Melodik, Phrasierung, Atmosphäre, Form, Instrumentation und so weiter. So etwas ist immer spannend. Aber andererseits ist es so, wie Sie andeuten: Dieser Aspekt alleine genommen wäre zu klein. Tschaikowski geht über solche Begrenzungen hinweg, seine einzigartige Persönlichkeit überstrahlt nationale Zuordnungen. Was mich stets aufs Neue bei *Eugen Onegin* fasziniert ist die Tatsache, dass Tschaikowski kraft seiner Genialität alle Fragen beiseitegeschoben und mit diesem Werk ein Original geschaffen hat. Übrigens schiebt er auch die Zeit beiseite: Es ist faszinierend, welche Modernität diese Oper in sich trägt, sie spricht auf Augenhöhe mit uns, ganz aus dem Heute. Tatjana, Onegin, Olga, Lenski, sie alle sind keine fernen historischen Charaktere, sondern ihre Fragen ans Leben sind auch unsere Fragen. *Onegin* ist demnach keine Konserve mit

der ewige Moderne

»Die Briefszene
ist eine jener Viertelstunden,
die als Topos in die Musikgeschichte
eingegangen sind.«

schönen Melodien, die wir alle kennen und in die wir gerne hineingreifen. Nein, diese Oper hat ihr eigenes, stets aktuelles Leben und sie muss entsprechend aus dem Heute verstanden werden.

Wenn wir nun aber die Genealogie dieses Originals aufzeichnen müssten, wer wären die Vorfahren? Wir wissen ja, dass Tschaikowski Carmen bewunderte, aber auch in Meyerbeers Hugenotten Richtungsweisendes fand.

TH Wir können auch an den Chor am Anfang von *Boris Godunow* von Mussorgski denken, aber das sind jeweils nur Momentaufnahmen. Es gibt keinen, der ganz ein Vorläufer wäre. Tschaikowski hat für seine Würfe an unterschiedlichen Stellen die richtige Energie gesammelt.

Und Nachfolger?

TH Ich würde sagen, dass man in der russischen Oper nach Tschaikowski, aber auch ganz allgemein in der russischen Musik, die Auswirkungen dieses Komponisten spüren kann. Ich denke da ganz konkret an einen Prokofiew oder Schostakowitsch. Nicht, indem sie irgendeine Form einer offiziellen oder inoffiziellen Nachfolge angetreten hätten, sondern mit welcher Wahrhaftigkeit sie mit Musik umgegangen sind. Was ich an der russischen Musik stets schätze ist die große Emotionalität der Sprache. Diese ist aber niemals etwas Billiges, etwas Hingeworfenes, sondern hat immer eine Verankerung in einer seelischen Tiefenlandschaft. Wenn wir an die großen lyrischen Passagen von Prokofiew denken oder die meditativen Momente von Schostakowitsch, dann stößt man auf einen roten Faden, der sich von Tschaikowski fortspannt.

Wir sprachen über die »Heutigkeit« von Eugen Onegin – sehen Sie die Oper als ein aus der Zeit genommenes Werk an, also gleichsam auch ohne Vergangenheit? Eine Abkoppelung von jeglicher Tradition?

TH Nein, soweit würde ich nicht gehen, es ist ein Paradoxon, *Eugen Onegin* ist unmittelbar heutig, hat aber auch seine Geschichtlichkeit. Nur bin ich

immer vorsichtig mit einem Wort wie Tradition. Denn wie oft wird Tradition mit Routine verwechselt, oder sogar als Argument verwendet, die Augen und den Geist nicht öffnen zu müssen. Wir alle kennen das, dieses »Man«, das man an Weggabelungen hört. »Man hat das schon immer so gemacht«, oder »Man macht das hier so«. Wer dieser »Man« ist, das weiß dann aber keiner so genau. Insofern gibt es natürlich Aufführungstraditionen, aber sie sind nicht dazu da, um sich auszuruhen. Und daher bin ich wieder bei der Persönlichkeit des Komponisten, die sich im Werk abbildet. Diese hervorzubringen, das ist unsere wahre Aufgabe jenseits aller Tradition. Ich meine dabei aber nicht die menschliche Persönlichkeit Tschaikowskis, sondern den größer gefassten Ausdruck seiner künstlerischen Verwirklichung.

In Eugen Onegin gibt es auch kleine Einsprengsel unterschiedlicher Färbung, Volkslieder oder das Lied von Triquet. Wozu dienen diese Momentaufnahmen? Sind das Farbtupfer?

TH Es sind jedenfalls integrale Bestandteile der Oper, die nicht als Fremdkörper auffallen. Sie sind einfach Teil dieser oben angesprochenen Persönlichkeit Tschaikowskis. Man findet sie auch in seinen Symphonien und in anderen Werken. Aber nie sind solche Einsprengsel etwas, was außerhalb stehen soll.

Ungefähr zeitgleich zu Onegin schrieb Tschaikowski seine 4. Symphonie. Entdecken wir in der Unerbittlichkeit des fanfarenhaft tönenden Schicksals, die das Werk einläutet, Parallelen zur Oper?

TH Ohne dass Tschaikowski sich selbst bestohlen hätte sind beide Werke doch stark miteinander verbunden. Im Sinne, dass sie eine Welt abbilden, in der sich der Komponist damals befand. Hört man die Symphonie oder auch die Oper, dann kommt man dem auf die Spur, was Tschaikowski damals seelisch umtrieb. Das ist sein innerer Ausdruck. Die Intimität des langsamens Satzes der Symphonie, das ist eine Melodienwelt, die den Zustand von Tatjana sehr gut kommentiert. Der ganzen Symphonie ist eine Verweigerung des einfachen Triumphes zu diagnostizieren. Und ist es nicht auch das, was Tschaikowski uns in *Eugen Onegin* erzählt? Ich denke nicht, dass er beschlossen hat, seine Sprache für den *Onegin* zu ändern, es war einfach ein Abdruck seines Lebenszustandes.

Vielelleicht sollen wir die Bezeichnung des Werks »Lyrische Szenen« statt »Oper« auch aus diesem Blickwinkel lesen?

TH Wenn es ein Schlüsselwort bei *Eugen Onegin* gibt, dann ist es Intimität. Es sind keine großen Gesten, sondern es wird der Charakter der Figuren sehr fein – und sehr offen – gezeigt. Dass Tschaikowski von »Lyrischen Szenen« sprach, erklärt, wie man dieses Werk zu lesen hat: behutsam, sensibel, mit einem präzisen Blick. Eine Kostbarkeit.

Nun wurde Eugen Onegin in einem kleinen Theater uraufgeführt. Unser Haus am Ring hat andere Dimensionen, wie bekommen Sie das mit der Intimität hin?

TH Das ist an sich kein Problem, denn worum es geht, ist eine Feinkörnigkeit des Ausdrucks. Ich kann mit einem großen Ensemble arbeiten und dennoch eine intime Stimmung erzeugen. Wobei ich natürlich die Akustik des Hauses kennen und verstehen muss.

Sie haben an diesem Haus schon zwei Produktionen dirigiert, Rusalka und Hänsel und Gretel. Inwiefern können Sie die Klangerfahrungen dieser Abende auf die aktuelle Produktion übertragen?

TH Das geht in einem bestimmten Rahmen, aber niemals absolut. Denn die Bühne eines Opernhauses ist kein statischer, sondern ein lebendiger Raum, für den an jedem Abend gilt: So wie sich das Bühnenbild ändert, so ändert sich auch die Akustik. Selbst wenn man dieselben Sängerinnen und Sänger an derselben Stelle platzierte und das Orchester ebenso aufgestellt wäre: Es würde ganz anders klingen. Das gehört eben zur Arbeit des Dirigenten.

Gustav Mahler, der sich sehr für Eugen Onegin stark gemacht hat, brachte sie in Hamburg und Wien erstmals heraus – der damaligen Praxis entsprechend auf Deutsch. In Wien hat es dann tatsächlich bis 1988 gedauert, bis Eugen Onegin auf Russisch gespielt wurde. Können Sie einer Landessprachlichkeit etwas abgewinnen?

TH Mitunter wird *Eugen Onegin* in einzelnen Theatern ja nach wie vor in Landessprache gespielt. Ich persönlich finde aber, dass es sich um eine Sache der Farbigkeit handelt: Tschaikowski schöpfte gewissermaßen aus dem Farbidiom des Russischen, daher ist die Melodik entsprechend geprägt. Ich persönlich gebe immer der Originalsprache den Vorzug.

Im Gegensatz zu Komponisten wie Strauss oder Puccini hat sich Tschaikowski in puncto Dynamikbezeichnungen stark zurückgehalten. Eröffnet eine solche Kargheit dem Dirigenten eine ungeahnte Freiheit?

TH Diese Sparsamkeit in den Dynamikbezeichnungen ist vielleicht so etwas wie eine Eigenheit der slawischen Komponisten. Bei dem von Ihnen genannten Strauss stünden innerhalb von 30 Takte zahlreiche Anmerkungen, bei Tschaikowski findet sich nur eine. Das bedeutet aber nicht, dass man 30 Takte lang im ewig gleichen Piano verbleibt, es bedeutet nur, dass der Interpret sich ganz in die Geisteswelt des Komponisten versenken muss, um herauszufinden, wie er zu differenzieren hat. Und mitunter werden sich auch mehrere, unterschiedliche Wege anbieten. Man muss also situationsbedingt entscheiden.

Das betrifft auch Aspekte wie zum Beispiel, dass Tschaikowski in der zentralen Passage des 1. Aktes, der nächtlichen Szene Tatjanas, beim folgenreichen Briefschreiben der Protagonistin, nach d-Moll wechselt?

TH Zweifellos. Der Einsatz von bestimmten Tonarten hatte in der Musikgeschichte oftmals sehr klar definierte Bedeutung, wenn wir nun daran denken, dass d-Moll sehr oft mit einer düsteren Stimmung verbunden ist – mir fällt da das unvergleichliche, sehr dunkel grundierte Klavierkonzert KV 466 von Mozart ein – dann drängt sich der Gedanke auf, dass diese intime, aber eben auch später Schmerz hervorrufende Briefszene nicht zufällig in dieser Tonart stehen kann.

Tschaikowski hat die Kompositionarbeit an der Oper mit genau dieser Szene begonnen. Lässt sich das im Nachhinein heraushören?

TH Wenn man der Musik einfach so lauscht, ohne sich mit den Hintergründen genau beschäftigt zu haben, dann würden ich sagen: nein. Aber die Briefszene ist ein in sich komplettes Stück, das nicht nur das Herz der Oper ist, sondern auch ganz unabhängig vom Rest funktioniert. Man könnte sagen, eine Symphonie für Orchester und Stimme. Und eine jener Viertelstunden, die als Topos in die Musikgeschichte eingegangen sind.



TOMÁŠ HANUS ist Music Director der Welsh National Opera.

An der Wiener Staatsoper dirigierte er neben der Premierenserie von *Eugen Onegin* auch noch *Rusalka* und *Hänsel und Gretel*.

Mahler, live: AUFBRUCH IN EINE NEUE ARA

Am 24. November ist es soweit: Der neue Direktor des Wiener Staatsballetts Martin Schläpfer präsentiert mit der Premiere *Mahler, live* nicht nur sein erstes eigenes Programm in der Wiener Staatsoper, sondern stellt sich mit seiner Uraufführung 4 zu Gustav Mahlers 4. Symphonie auch als Choreograph vor. Entstanden ist ein großes Ballett für das gesamte Ensemble, dem zur Eröffnung des Abends mit Hans van Manens *Live* eine intime Miniatur vorausgeht: Eines der Schlüsselwerke des Niederländers, erstmals mit dem Wiener Staatsballett zu sehen, das erste Videoballett der Tanzgeschichte und raffiniertes Spiel mit den Mechanismen der Wahrnehmung. Axel Kober dirigiert das Orchester der Wiener Staatsoper, als Solistinnen sind in der Premiere die Leipziger Bach-Preisträgerin Schaghajegh Nosrati am Klavier sowie die Sopranistin Slávka Zámečníková aus dem Ensemble der Wiener Staatsoper zu erleben.





Eno Peci, Alice Firenze; Claudine Schoch, Marcos Menha; Gala Jovanovic, Fiona McGee

Eine Frau sucht einen Weg. Vorsichtig tastend setzt sie leicht hinkend einen Schritt vor den anderen. Plötzlich bricht sie zusammen, richtet sich aber so gleich wieder auf und führt gedankenversunken eine Hand an den Kopf. Sie wendet sich nach vorne, zum Orchester und seinem Dirigenten, dann zu uns Zuschauern – und als würde sie ihren sich langsam öffnenden Armen entströmen, setzt sie ein, die Musik: die ersten Takte von Gustav Mahlers Symphonie Nr. 4 G-Dur, jenes berühmten Schellenklingel, das meist als kindliche Erinnerung an eine Kutschenfahrt gedeutet wird. Doch die Idylle ist gestört, die »Fahrt« läuft direkt aus dem Ruder. »Als ob er nicht bis drei zählen könnte«, beginnt dieser 1. Satz – so Mahler laut den *Erinnerungen* von Nathalie Bauer-Lechner, in denen sich aber auch noch eine andere Notiz findet. Im Rahmen der Münchner Uraufführung am 25. November 1901 soll Mahler geäußert haben: Es »fängt doch gleich charakteristisch genug mit der Schellenkappe an«. Gemeint waren also wohl gar nicht die Glöckchen am Zaumzeug eines Pferdegespanns, sondern die an der Kappe eines Narren. Und überblickt man die gesamte Komposition, erhalten die Schellen noch eine andere Konnotation: Im Verbund mit dem die Symphonie durchziehenden Volkston werden sie zu einer Art Arm-Sünder-Läuten, das im Finale geradezu dämonische Züge annimmt.

»Wir genießen die himmlischen Freuden« beginnt das Gedicht *Der Himmel hängt voll Geigen* aus *Des Knaben Wunderhorn*, das Mahler zunächst als eigenständiges Lied komponiert, dann als Finale der 3. Sym-

phonie geplant und schließlich in den Schlussatz seiner 4. Symphonie aufgenommen hat – gesungen von einer Sopranstimme. »Mit kindlich heiterem Ausdruck, durchaus ohne Parodie!«, schrieb er für diese vor. Doch es schwiebte ihm kein gekünstelter »Kinder-ton«, keine scheinbar »naive Unschuld« vor, denn: »Im letzten Satz erklärt das Kind, welches im Puppenstand doch dieser höheren Welt angehört, wie alles gemeint sei. (...) Es ist die Heiterkeit einer höheren, uns fremden Welt darin, die für uns etwas Schauerlich-Grauenvolles hat«, erweisen sich die »himmlischen Freuden« doch als sehr irdisch-handfeste Gewohnheiten rund ums Essen und seine Beschaffung – gezeichnet mit einer teils lautmalerischen Deutlichkeit, die an die Naivität alter Heiligenbilder erinnert: Der Himmel als ein Schlachthaus, in dem der Kindermörder Herodes die Stelle des Metzgers eingenommen hat. Keine transzendorale Vision eines himmlischen Paradieses ist dieses Finale, sondern vielmehr ein böser Scherz, in den die Narren-Schellen und kreischende Orchestereinwürfe schrill dreinfahren. Ein ganz und gar nicht heiteres Stück, sondern ein radikaler Kommentar Gustav Mahlers zum Lauf der Welt.

Zu der einsamen Frau gesellt sich eine zweite dazu. Sie verwickeln sich in einen Tanz voller Schalk und Hinterlist. Mit einer natürlichen, spielfreudigen, manchmal aber auch bewusst ungelenken Bewegungssprache zieht Martin Schläpfer die beiden als zwei zentrale Protagonistinnen durch sein Stück, zwei, die kommentieren, intervenieren, irritieren, manchmal staunen, dann wieder mehr als jeder von



»Mit ihrer hintergründigen Schönheit und Noblesse, ihrer teils verfänglichen Suggestion von Paradies und dann geradezu hinterlistig auch Neuland aufreibend, erschien mir Gustav Mahlers 4. Symphonie prädestiniert für meine erste Wiener Arbeit.« Martin Schläpfer

uns wissen oder einfach nur da sind, in dem, was sich vor unserem Auge zu Gustav Mahlers 4. Symphonie entfaltet: Ein großes Tanzstück, geschaffen für das gesamte Ensemble des Wiener Staatsballetts, mit all seinen verschiedenartigen Künstlerpersönlichkeiten, erstmals in der Geschichte des Ensembles auch den kompletten Corps de ballet der Volksoper Wien integrierend.

Ein erster »Run through« im großen Ballettsaal der Wiener Staatsoper durch alle bis zu diesem Zeitpunkt choreographierten Szenen Anfang Oktober lässt die Zuschauenden geradezu sprachlos zurück: Die Vielfalt und Kraft der von Martin Schläpfer aus Gustav Mahlers Symphonie heraus entworfenen Szenen ist überwältigend. Zum Beispiel: Eine große Gruppe von Frauen auf Spitze. Voller Lyrik und Eleganz schreiben sie eine Sehnsucht mit der dafür vorgesehenen Bewegung aus dem romantischen Ballett in die Luft, doch ihre Körper sind nicht fragil, wie die der Wilis, Elfen, Schattenwesen oder Schwanenmädchen, sondern voller Kraft, moderne Frauen, stark, selbstbewusst, aber wissend um die Fragilität alles Lebens. Dann jagt ein Tänzer in riesigen Jetés über die Bühne, doch die klassische Linie ist verdreht und der Tänzer fasst sich immer wieder an den Kopf, als würde er sich fragen: »Was mache ich hier eigentlich?« Immer neue Paare finden sich in unzähligen Pas de deux, mal von einer bedingungslosen Ergebenheit in einem völlig befreiten Bewegungsfluss, mal sich voller Hingabe begegnend, dann kämpfend, dann auseinandergehend. Plötzlich bricht eine ganze Horde von Männern herein, wie gerufen zum Appell auf ein Schlachtfeld, aus dem nicht alle lebend herauskommen werden. Eine andere Gruppe versammelt sich wie zu einem Gebet, der Stärkere den Schwächeren tragend, sechs Christophorusse ...

Martin Schläpfer ist in dieser Probe mittendrin

im Geschehen. Immer wieder bricht er ab, greift ein, lässt wiederholen, geht weiter – in höchster Konzentration scharf beobachtend und zugleich mit seiner Stimme in Gustav Mahlers Musik genaue Anweisungen hineinmodulierend: »Don't make it from outside, eine starke Körperlichkeit braucht die Kraft von innen!« oder: „Bitte viel romantischer, nicht so rhythmisch, sonst verlieren wir gegenüber der Qualität der Musik!“ oder: „Achtet darauf, dass Ihr nicht in die Falle der Emotion und der Schönheit geratet!“

Die Musik Gustav Mahlers begleitet Martin Schläpfer seit jungen Jahren und rahmte seine Karriere als Tänzer mit zwei herausragenden Produktions: 1979 schrieb ihm Heinz Spoerli in seinem Ballett *Wendung zu den Rückert-Liedern* die erste große Hauptrolle auf den Leib; zum Abschluss seiner Solistenlaufbahn tanzte Martin Schläpfer 1989 dann die von Maurice Béjart für Rudolf Nurejew kreierten *Lieder eines fahrenden Gesellen*. Im Herbst 2013 stellte er sich schließlich als Choreograph der Herausforderung, den symphonischen Riesenarchitekturen Mahlers auf Augenhöhe mit dem Tanz zu begegnen in seinem Ballett *7 zur 7. Symphonie*, das mit Gastspielen in Taiwan, Moskau, Bilbao, München sowie beim Edinburgh International Festival ein großes Publikum begeisterte. Mit 4 folgt nun an jenem Ort, den Gustav Mahler als Hofoperndirektor so entscheidend und nachhaltig geprägt hat, Martin Schläpfers Auseinandersetzung mit dessen G-Dur-Symphonie: ein tänzerisches Welttheater über die Sehnsüchte, Verlorenheiten und Verwerfungen des Menschen, hineingegraben in Mahlers faszinierende Klangwelten auf der Schwelle zwischen Romantik und Moderne mit all ihren Brüchen, Auftürmungen, aber auch Entwicklungen und traumverlorenen Gegenwelten. Ein Aufbruch aber auch in eine neue Ära des Wiener Staatsballetts.

EINZIGARTIG SINNLICH

Hans van Manens Videoballett *Live*

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts eroberten die neuen Bildmedien – Fotografie und Film – die Welt. Dem Tanz, der flüchtigsten aller Kunstformen, dienten diese zunächst allerdings nur der Archivierung. Ab den 1970er Jahren wandelte sich das Verhältnis in ein produktiv-synthetisches, und wenn Kamera und Recorder auch stets wichtige Hilfsmittel für den Probenprozess blieben, so entstehen seither auch neue Formen der Intermedialität und des kreativen Austauschs beider Kunstformen. Der Film als audiovisuelles Medium und der Tanz haben eines gemein: die Bewegung. So ist es kaum verwunderlich, dass sich bis heute Künstlerinnen und Künstler mit der Beziehung von Tanz und Film auseinandersetzen und nach neuen Interpretations- und Bearbeitungsmöglichkeiten suchen.

Der niederländische Choreograph Hans van Manen hat 1979 mit *Live* das erste Videoballett der Tanzgeschichte geschaffen. Und 41 Jahre nach seiner Entstehung hat es nichts an Aktualität verloren. Nicht nur die Idee, Film und Tanz zu vereinen, sondern auch die Umsetzung und Auseinandersetzung mit diesem einzigartigen »Livestreaming« sind relevanter und wichtiger denn je.

Nur eine Tänzerin, ein Kameramann, eine Pianistin und eine Leinwand sind zunächst die Protagonistinnen dieses Balletts, das zu den legendärsten Arbeiten Hans van Manens zählt. Auch wenn die Kamera zu Beginn vor allem das Publikum statt die Bühne »anschaut« und der Zuschauer so Teil des Ganzen wird, sich aber auch in seinem Voyeurismus ertappt fühlt, so ändert sich der Blickwinkel schnell. Ab dem Moment, in dem die Tänzerin auftritt, wird deutlich, dass es ihre Geschichte ist, die mit der Doppelbödigkeit des live produzierten Films und dem stattfindenden Tanz erzählt wird. Die Zuschauer erfahren durch die Führung der Kamera, was dem normalen Blick vielleicht verborgen bleibt. Wie das Auge, das durch ein Schlüsselloch schaut, lässt



Hans van Manen zählt mit seinem über 120 Werke umfassenden, mit zahlreichen Preisen ausgezeichneten Œuvre zu den bedeutendsten Choreographen des 20. Jahrhunderts. 1932 im holländischen Nieuwer-Amstel geboren, tanzte er zunächst in Ensembles wie Sonia Gaskells Ballet Recital, dem Nederlandse Opera Ballet und Roland Petits Pariser Compagnie. 1960 schloss er sich dem neugegründeten Nederlands Dans Theater an, zunächst als Tänzer und Choreograph, von 1961 bis 1971 als Künstlerischer Direktor, ab 1988 erneut als Hauschoreograph. Ab 1973 war er als Choreograph Het Nationale Ballet Amsterdam eng verbunden, dessen Hauschoreograph er seit 2003 erneut ist.

»Sophisticated play of timing, musicality and insight.«

Theaterkrant über *Live*

sie den Menschen teilhaben an der körperlichen Intensität einer Bewegung: Das Atmen, die Arbeit der einzelnen, noch so kleinen Muskeln, ein minimales Lächeln. Die Aufnahmen, die der Kameramann Henk van Dijk (alternierend mit Balázs Delbó), der bereits die Uraufführung gefilmt hat, mit seinem Medium einfängt, spiegeln die Zartheit und Zerbrechlichkeit dieser Person, die sich alleine auf der Bühne bewegt, aber auch das Kontrollvermögen über Geist und Körper wider. Wenn die Tänzerin die Bühne plötzlich verlässt und im Foyer der Wiener Staatsoper auf einen Mann trifft, mit dem sie einen hingebungs- und spannungsvollen Pas de deux tanzt, dann folgt ihr die Kamera und der Zuschauer wird zum heimlichen Voyeur eines Liebesgeständnisses, einer ersten Begegnung, einer Affäre, eines Abenteuers?

Im einzigen vorproduzierten Film, der wenig später auf der großen Leinwand über der Bühne gezeigt wird, erfährt das Publikum eine weitere Geschichte dieses Paares. Das Stück im Stück ist fast wie ein fehlendes Puzzle- teil und ergänzt sowohl den Solotanz der Ballerina auf der Bühne als auch das Duett im Foyer.

Hans van Manen verknüpft in *Live* verschiedene mediale und reale Ebenen zu einem multimedialen Ballett, das sich zudem auch Fragen zu unserem Umgang mit dem Medium Film stellt: Wie dirigiert die Kamera unseren Blick? Was sehen wir und wie nehmen wir das Gesehene wahr? *Live* untersucht alle Möglichkeiten der Kameranutzung. So öffnen sich nicht nur neue Möglichkeiten für den Tanz und die Choreographie, sondern auch für die Seherfahrungen des Publikums. Denn, so schreibt Susan Sontag, amerikanische Autorin und Philosophin, in *Against Interpretation*, intermediale Beziehungen sollen dazu anregen, die eigenen Sinne zu schärfen: »What is important now is to recover our senses. We must learn to see more, to hear more, to feel more.«



NEU IM

Wiener Staatsballett

Dreizehn neue Gesichter gibt es seit dieser Spielzeit im Corps de ballet des Wiener Staatsballetts. Sie sind aus den verschiedensten Orten der Welt nach Wien gekommen, um mit ihrer Kunst das Ensemble zu prägen.

SARAH BRANCH wurde in Vancouver, Kanada geboren und erhielt ihre Ausbildung an Canada's National Ballet School. Sie tanzte am Semperoper Ballett Dresden und an der Opera Nova in Polen und wurde mit dem Erik Bruhn sowie dem Peter Dwyer Award ausgezeichnet.

»Unser Beruf ist ein gemeinschaftlicher und mit all diesen talentierten Tänzerinnen und Tänzern im Studio zu arbeiten, schafft eine spezielle Energie. Gerade in den Zeiten der Pandemie bin ich umso dankbarer, dass ich jeden Tag mit allen und auf der Bühne tanzen darf.«

EDWARD COOPER erhielt seine Ausbildung an der Queensland Ballet School, der Australian Ballet School

und der Bolshoi Ballet Academy und nahm am Prix de Lausanne teil. Sein erstes Festengagement führte ihn 2019/20 zum Ballett am Rhein Düsseldorf Duisburg.

»Als Australier kannte ich Wien nur aus den Geschichtsbüchern, es fühlt sich surreal an, nun hier zu sein. Ich habe vollstes Vertrauen in Martin Schläpfer als Direktor und seine Visionen für das Wiener Staatsballett. Von seinen vorherigen Stationen, weiß man, welch bleibenden Eindruck er sowohl beim Publikum als auch bei Tänzerinnen und Tänzern hinterlassen hat.«

JAVIER GONZÁLEZ CABRERA wurde in Granada, Spanien geboren und am Conservatorio Profesional de Danza Reina Sofía sowie an der John

Cranko Schule Stuttgart ausgebildet. Er war Mitglied des Ungarischen Nationalballetts und Finalist der Ribarroja del Tura International Dance Competition.

»Dass ich Tänzer geworden bin, verdanke ich meiner Mutter. Sie hat mir Leidenschaft und Mut mit auf den Weg gegeben, hat mir beigebracht, hart zu arbeiten und dabei immer bescheiden zu sein. Wenn ich tanze, dann tanze ich für sie.«

ADI HANAN wurde in Israel geboren und am Maslool Tel Aviv und der Tel Aviv University ausgebildet. Engagements führten sie zum Israeli Ballet, Jerusalem Ballet, zu den Salzburger Festspielen und zur Ballett-Compagnie Oldenburg.

»Was ist Inspiration für mich? Die Farbe des Himmels, kurz bevor die Sonne untergeht. Der Klang des Morgens, wenn alles darauf wartet, entdeckt zu werden. Die Bewegungen von Wellen. Musik, die die Seele berührt. Und der menschliche Körper mit seinem intelligenten Mechanismus.«

ISABELLA KNIGHTS stammt aus England und wurde an der Royal Ballet School London ausgebildet. Ihr Erstengagement führte sie ins Bayerische Staatsballett München. Sie gewann den Valerie Adams Award und war Finalistin beim Young British Dancer of the Year Wettbewerb.

»Als ich noch sehr jung war, unternahm ich mit meiner Familie einen Spaziergang. Wir liefen an einer kleinen Tribüne vorbei und ich begann, darauf zu tanzen. Als ich meinen Tanz beendete, haben umstehende Menschen geklatscht. Das Gefühl, sie glücklich zu machen, war überwältigend und ich wusste, dass ich eines Tages vor einem Publikum tanzen möchte.«

SINTHIA LIZ wurde in Brasilien geboren und erhielt ihre Ausbildung an der Escola Estadual de Dança Maria Olenewa in Rio de Janeiro. Sie tanzte als Stipendiatin der Heinz-Bosl-Stiftung im Ensemble des Bayerischen Junior Balletts München und im Ballett am Rhein Düsseldorf Duisburg.

»Die Kraft und der Glaube, andere mit meiner Kunst berühren und aus ihrer Komfortzone locken zu können, sodass sie ihren Emotionen freien Lauf lassen, sind eine unglaubliche Inspiration für mich.«

COSMIN MARINESCU erhielt seine Ausbildung an der Ballettakademie der Wiener Staatsoper. Der Rumäne trat im Ensemble des Wiener Staatsballetts sein Erstengagement an. Er gewann die Gold- und Silbermedaille beim L'Odyssee de la Danse in Lyon.

»Als Teilnehmer einer Gala in Japan hat mich die Leidenschaft, mit welcher Tänzerinnen und Tänzer aus der gesamten Welt zusammenkamen, um ihre Liebe für diese Kunst zu teilen, überwältigt. Ich habe gespürt, wie diese Liebe uns vereint, unabhängig von den unterschiedlichen Hintergründen, die wir haben. Im Tanz fühle ich mich zuhause.«

GODWIN MERANO wurde in Toronto geboren und erhielt seine Ausbildung an Canada's National Ballet School sowie an der Akademie von Het Nationale Ballet Amsterdam. Er war am Ballet Manila engagiert und gewann den Peter Dwyer Award sowie den 1. Preis der CCP National Ballet Competition Manila.

»Als ich ein Video von *Giselle* mit Mikhail Baryshnikov in der Titelpartie gesehen habe, wusste ich, dass ich professioneller Tänzer werden möchte. Menschen inspirieren mich ungemein. Es ist so erfrischend, die Energien von anderen Persönlichkeiten zu spüren, deren Geschichten und Hintergründe zu erfahren.«

FRANCISKA NAGY erhielt ihre Ausbildung an der Hungarian Dance Academy in Budapest. Am Wiener Staatsballett trat die Ungarin nun ihr Erstengagement an. Sie gewann die 1. Preise der Hungarian Dance Academy Competition und der Vienna International Ballet Competition.

»Ich habe ein Solo geprobt und habe nur mich und die Musik gespürt und alles um mich herum vergessen. Im ganzen Studio herrschte Stille, alle haben innegehalten und mir zugeschenkt. Es war wie Magie. Da wusste ich, dass ich tanzen muss, dass ich mit meiner Kunst den Menschen etwas Besonderes geben kann.«

KRISTIÁN POKORNÝ erhielt seine Ausbildung am Prager Tanzkonservatorium und an der Akademie des Tanzes Mannheim. Der Tscheche war Mitglied des Badischen Staatsballetts Karlsruhe sowie des Balletts am Rhein Düsseldorf Duisburg.

»Jeden Tag, wenn ich die Staatsoper betrete, fühle ich mich geehrt, hier tanzen zu dürfen. Ich sage jeden Tag ein leises ›Guten Morgen‹ – ein kleines Ritual, um diesem wunderschönen Gebäude und seinen Künstlerinnen und Künstlern über die Zeiten hinweg Tribut zu zollen. Die Arbeit hier sowie alles Neue inspirieren mich. Andere Wege des Denkens und Bewegens animieren mich, meine persönlichen Gedanken zu reflektieren.«

DUCCIO TARIELLO wurde an der Tanz Akademie Zürich ausgebildet. Ein erstes Engagement führte den Italiener zum NRW Juniorballett. Er gewann die Silbermedaille beim Internationalen Tanzolymp Berlin.

»Ich bewundere Martin Schläpfers Leidenschaft und Hingabe für den Tanz und ich werde sehr viel von ihm, aber auch von meinen Kollegen lernen können. Erfahrenere Tänzerinnen und Tänzer sind eine große Inspiration für mich – sie zu beobachten oder mit ihnen zu tanzen, motiviert mich, an mir zu arbeiten und stetig besser zu werden.«

HELENA THORDAL-CHRISTENSEN wurde in Kopenhagen geboren und an der Los Angeles Ballet School sowie der Pacific Northwest Ballet School ausgebildet. Sie war Mitglied beim Los Angeles Ballet und tanzte in der Musicalproduktion »Anastasia« im Palladium Stuttgart.

»Mit Martin Schläpfer am Wiener Staatsballett zu arbeiten ist ein Traum und ich kann immer noch nicht glauben, dass er Realität geworden ist. Er schafft es, dass sich jede Tänzerin, jeder Tänzer wichtig und als Teil der Compagnie fühlt. Er sieht mich als die Künstlerin, die ich bin.«

GLORIA TODESCHINI stammt aus Italien und studierte an der Académie de Danse Princesse Grace de Monaco. Es folgten Engagements beim Ballet du Capitole de Toulouse, Slowakischen Nationalballett, Tiroler Landestheater, Ballet de Nice Méditerranée und Ballett am Rhein Düsseldorf Duisburg.

»Martin Schläpfers Energie und Leidenschaft im Ballettsaal ist überragend und macht es uns Tänzerinnen und Tänzern möglich, an seinen Ideen und Vorstellungen von der Welt teilzuhaben. Ich bin dankbar dafür, nun Mitglied des Wiener Staatsballetts zu sein und mit meiner Kunst, Emotionen und Schönheit zu schaffen.«

Die neuen Corps de ballet-Tänzerinnen und -Tänzer des Wiener Staatsballetts: Javier González Cabrera, Gloria Todeschini, Adi Hanan, Edward Cooper, Sintia Liz, Godwin Merano, Isabella Knights, Francisca Nagy, Duccio Tariello, Sarah Branch, Kristián Pokorný, Cosmin Marinescu (von links nach rechts)

Im Kochtopf mit
**WILLIAM
SHAKESPEARE**



Im Rahmen der Reihe »Gegenbesuch« geht die Staatsoper auf andere Wiener Kulturinstitutionen zu, mit denen sich thematische Überschneidungen ergeben. Diesmal besuchten Krysztina Winkel (Vermittlung und Outreach) und Ann-Christine Mecke (Dramaturgie) auf Einladung von Gerald Maria Bauer die Premiere von *Das große Shakespeare-Abenteuer* im Theater der Jugend und erlebten eine vergnügliche Interpretation (nicht nur) der Geschichte von *A Midsummer Night's Dream.*

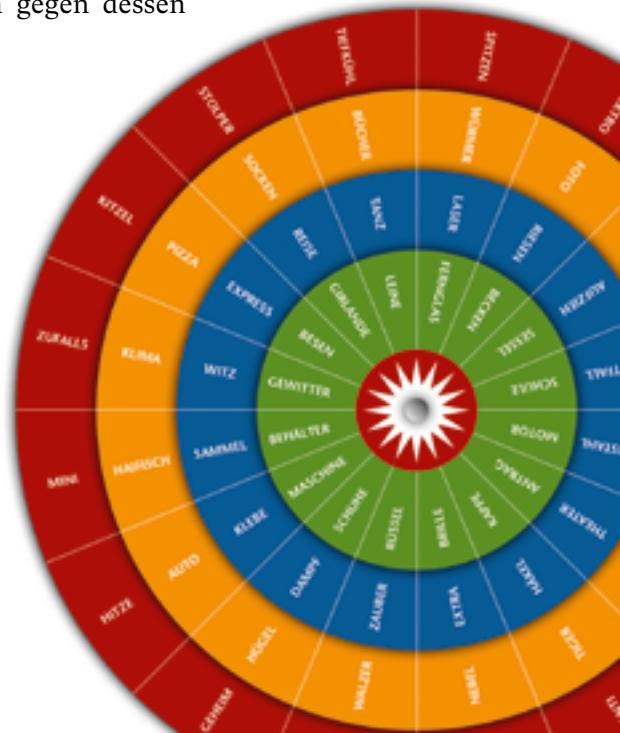
Ekelblumensammelrüssel. Dieses Wort schlägt die Zauberwort-Erfindungsscheibe, die das Theater der Jugend mit dem Programmheft ausgibt, für den Beginn dieses Artikels vor. Oder für eine Geschichte über einen violetten Tapir mit seltsamen Speisevorlieben? Da macht das Theater keine Vorgaben, denn die Idee ist: Ein erfundenes Wort kann zum Zauberwort werden und uns z. B. in eine Geschichte hineinführen. Phantasie wird zur Superkraft, Sprache kann die Realität verändern.

Für den jungen William Shakespeare, genannt »Willi«, ist das Wort »Honorificabilitudinitatibus« der Einstieg. Aus purer Freude am Klang erfindet er es, und später erweist es sich als das Zauberwort aus Prosperos Buch, mit dessen Hilfe man sich aus einer misslichen Lage befreien kann. Nur: In welcher neuen Situation man sich wieder materialisiert, das kann man nicht bestimmen. Und so landen Willi und sein Reisebegleiter Puck im Kochtopf der *Macbeth*-Hexen. Hier hilft auch Pucks Tarnkappe nicht mehr weiter, denn die hat er, im *Sturm* seekrank geworden, als Spucksackerl benutzt und entsorgt. Deshalb konnte er auch Kaliban nichts mehr entgegensetzen, als dieser unbedarfe, stinkende Kraftprotz ihn über die Schulter warf und verschleppte.

Das große Shakespeare-Abenteuer ist eine Achterbahnfahrt durch verschiedene Shakespeare-Geschichten, vergnüglich, manchmal albern und immer

wieder überraschend: Während Oberon in Shakespeares Vorlage ebenso wie in Brittens Oper den Ehekrach mit Titania mit unlauteren Mitteln für sich entscheidet, zwingen in dieser Version Willi, Puck und Titania den barschen Feenreich-Herrschern mit vereinten Kräften dazu, seinen Fehler einzugeben und seine Angst vor Machtverlust zu überwinden. »Der Streit zwischen Titania und Oberon ist eigentlich ein typischer Erwachsenen-Konflikt«, erklärt uns Chefdramaturg Gerald Maria Bauer nach der Vorstellung, »aber die Kinder bleiben dran, weil sie solche Dialoge auch von ihren Eltern kennen. Scheidungskinder kennen wohl auch die Situation, dass sie vernünftiger sein müssen als die Erwachsenen, so wie Puck und Willi am Ende dafür sorgen, dass Oberon sich bei seiner Frau entschuldigt.«

Die anfangs problematische, dann aber felsenfeste Freundschaft zwischen Puck und Willi, Willis Ehrgeiz, die Freude an Geschichten aller Art oder die Frage, ob man jemanden auch gegen dessen



← Stefan Rosenthal als Puck, eine Kröte als Kochzutat für das Hexengebräu und Marius Zernatto als William Shakespeare.

Die Wörterfindungsscheibe des Theaters der Jugend →



Selfie mit FFP2-Maske: Krysztina Winkel und Ann-Christine Mecke
im Renaissance-Theater

Willen »abknutschen« darf: In der Bearbeitung des künstlerischen Direktors Thomas Birkmeir erweisen sich Shakespeare Werke als voller Themen für Kinder. Regisseur Felix Metzner sorgt mit reichlich Bewegung und Slapstick für Kurzweil. Erwachsene Besucher können sich derweil über die Shakespeare-Verweise scheckig lachen – so funktioniert die Aufführung für alle. Neben uns folgen die Kinder zwei Stunden lang gebannt der Handlung. Wir sind erstaunt, aber Gerald Bauer ist aufgefallen, dass Kinder in jüngster Zeit konzentrierter zuschauen als früher: »Dadurch, dass sie schon früh mit verschiedenen Medien umgehen und Multitasking beherrschen, können sich auch dem komplexen Geschehen auf unserer analogen Bühne besser folgen. Den Eindruck habe ich jedenfalls in den letzten Jahren gewonnen.« Donnerwetter: Sind sich nicht sonst alle einig, dass Kinder sowieso ungezogen und die heutigen Kinder auf jeden Fall schlimmer sind als die früheren? »Man sollte gar nicht erst versuchen, sich daran zu erinnern, wie man angeblich selbst als Kind war«, erklärt Gerald Bauer, »denn erstens erinnert man sich falsch, und zweitens ist die Welt der heutigen Kinder einfach eine ganz andere.«

Der positive Blick auf die kindlichen Besucher, den der Chefdrdramaturg ausstrahlt, ist uns schon beim Betreten des Theaters aufgefallen. Staatsopern-Musiktheaterpädagogin Krysztina Winkel zeigt sich begeistert: »Hier ist man zwar als erwachsener Guest auch willkommen, aber in erster Linie sind die Kinder angesprochen – vom Einlass über die witzige Animation zu den Covid-Maßnahmen bis zu der action-

reichen Geschichte auf der Bühne. Die Kinder werden ernstgenommen und man traut ihnen viel zu, gleichzeitig orientiert sich das Stück ganz klar an ihren Bedürfnissen und Interessen.«

Auch wenn die Ehekrise von Oberon und Titania ganz anders (und vielleicht nachhaltiger) befriedet wird als im *Midsummer Night's Dream*, gibt es vor allem in den Kostümen überraschende Parallelen mit unserer Produktion der Britten-Oper. Die »Feenkrone« aus Zweigen, das glitzernde Kleid für Titania, grüne Haare für Puck – unabhängig voneinander haben Magali Castellan für *A Midsummer Night's Dream* an der Staatsoper und Andrea Bernd für *Das große Shakespeare-Abenteuer* ähnliche Elemente genutzt, die teilweise auf »klassische« Elemente der Rezeptionsgeschichte zurückgehen.

Das geschichtsträchtige Theater der Jugend ist einerseits ein Vermittler für Jugendabonnements für zahlreiche Wiener Theater, andererseits ein eigenes Theater mit zwei Spielstätten, dem Renaissancetheater in der Neubaugasse und dem Theater im Zentrum in der Liliegasse. Dass ein so großer Theaterbetrieb sich exklusiv einem jugendlichen Publikum widmet, ist europaweit ziemlich einzigartig. »Die meisten Kinder- und Jugendtheater sind relativ klein und spielen in schlichten, flexiblen Black Boxes. Wir hingegen haben zwei große Guckkastenbühnen und ein eigenes Ensemble. Das erfordert andere Texte. Deshalb adaptieren wir gerne Romane, Filme oder andere Stoffe für unser Theater.« Neben Bearbeitungen bekannter Kinderbücher sind auch viele von berühmten »Erwachsenen«-Stoffen wie *Schuld und Sühne*, *Krieg der Welten* oder *Hamlet* dabei. Eine ganz ähnliche Strategie verfolgt die Staatsoper mit *Entführung ins Zauberreich* (coronabedingt verschoben) und *Der Barbier für Kinder*. Wir kommen ins Gespräch über die Vor- und Nachteile von Bearbeitungen und Uraufführungen. Im November wird uns Gerald Bauer zu einer Aufführung von *A Midsummer Night's Dream* besuchen und wir werden uns weiter austauschen. Vorerst verlassen wir das Theater der Jugend. An der Garderobe bekommen wir unseren Ekelblumensammelrüssel zurück und machen uns in der Neubaugasse auf die Suche nach glibberigen, stinkenden Blumen. Aber das ist eine andere Geschichte.

Das große Shakespeare-Abenteuer wird für Menschen ab 6 Jahren empfohlen und läuft noch bis 22. November im Theater der Jugend im Renaissance-Theater, Neubaugasse 36. Für Menschen ab 11 Jahren gibt es aktuell *Der Glöckner von Notre Dame* im Theater im Zentrum.

SIGNALWIRKUNG

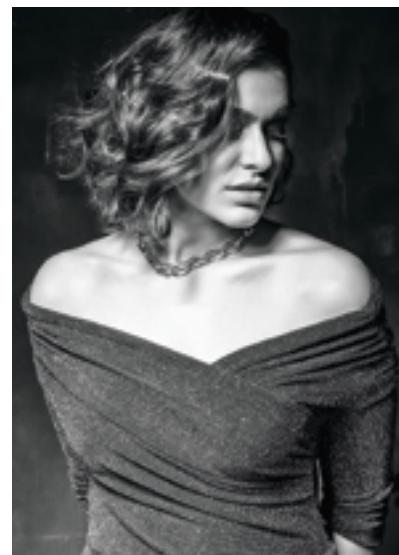
1955

Signalhaft, wie selten zuvor und danach, wurde am 5. November 1955 ein einzelner Opernabend zum Ausdruck eines grenzüberschreitenden Bewusstseins, wurde zu einem der zentralen (kulturellen) Narrative der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Gemeint ist die Wiedereröffnung des Hauses am Ring; ein Ereignis, dessen eigentlicher künstlerischer Gehalt letztendlich zugunsten des gesellschaftlich-politischen in den Hintergrund rückte. Im Mai 1955 war der Staatsvertrag unterzeichnet worden, am 26. Oktober trat das Gesetz über die immerwährende Neutralität in Kraft. Mit all dem verband sich in der Öffentlichkeit die nur wenige Tage später stattfindende Wiedereröffnung des Hauses, mehr als zehn Jahre nach dessen Zerstörung: Ein neues Österreich war geboren. Es war – natürlich – Beethovens *Fidelio*, der gegeben wurde: natürlich, weil das Werk als globale Freiheitsoper zu gesellschaftlich relevanten Festen immer wieder herangezogen (mitunter auch missbraucht) worden war. An diesem Eröffnungsfest lassen sich auch die unschönen Mechanismen der frühen Nachkriegsordnung deutlich ablesen: So dirigierte Karl Böhm den Abend, ein Künstler, dessen aufdringliche Nähe zum Nationalsozialismus ebenso wenig angesprochen wurde wie jene des *Fidelio*-Regisseurs Hans Tietjen. Gleichzeitig soll aber an die Begeisterung des Publikums erinnert werden, das teils tage- und nächtelang campierte, um begehrte Stehplatzkarten zu erlangen und das – ob vor Ort, vor dem Radio oder vor Fernsehgeräten – diesen Abend vor 65 Jahren als einen Startschuss in eine neue Zeit verstand.



LA BOHÈME

SPEKTAKULÄRE DEBÜTS



»Mimì hat die schönste und ergreifendste Musik, die Puccini geschrieben hat. Fast alle Texte, die sie am Anfang singt, sind wie eine Liebeserklärung an das Leben!« Es ist die junge armenische Sopranistin Ruzan Mantashyan (Bild), die hier in einem Interview der Zürcher Oper so schwärmt – und die mit ebendieser Mimi an der Wiener Staatsoper debütiert. In kürzester Zeit hat Mantashyan zum fulminanten Höhenflug angesetzt: Bejubelt wurde sie unter anderem in München, Berlin, beim Glyndebourne Festival, in Zürich, Hamburg und Paris. Von Präzision und Leidenschaft ist in Kritiken die Rede, von Spannung und einem flammend leuchtenden Sopran, aber auch von einem großen singschauspielerischen Talent. Kein Wunder, dass die Sopranistin aufgrund ihres hochgelobten stimmlichen Könnens, ihrer Musikalität und ihrer Bühnenpersönlichkeit heute zu einer der spannendsten Künstlerinnen ihrer Generation zählt. Und auch ein neuer Rodolfo – Atalla Ayan – wird frischen Schwung in die klassische, bildersatte *Bohème*-Inszenierung Franco Zeffirellis bringen. Der aus Brasilien stammende Tenor ist auf allen wichtigen Bühnen der Welt zu Gast, so sang er zuletzt unter anderem an der Mailänder Scala, am Royal Opera House, Covent Garden, an der Pariser Oper, der Metropolitan Opera in New York, der Bayerischen Staatsoper in München, in Berlin, San Francisco und Dresden. Und gibt nun endlich sein lang erwartetes Debüt im Haus am Ring!

MUSIZIEREN IST NICHT PLANBAR

Im Oktober 2014 hat sich Christian Thielemann mit der *Ariadne auf Naxos* auch an der Wiener Staatsoper als fulminanter Strauss-Dirigent vorgestellt und einen ähnlichen Triumph gefeiert, wie schon mit seinen Wagner-Interpretationen. Bis heute haftet dieser legendären Vorstellungsserie – sie ist mittlerweile auf DVD nachzuerleben – der Ruf des Außergewöhnlichen an: Jedem noch so kleinen Detail, jeder Farbvaleur der Partitur verhalf Thielemann mit duftig-geschmeidigem Klang zu sinnlicher Entfaltung, ohne dabei den Blick auf die großen kathartischen Momente zu verlieren. Nun nimmt er sich, sechs Jahre später und mit einer vollkommen neuen Sänger-Besetzung, erneut dieses genialen, dritten Strauss-Hofmannsthal'schen Gemeinschaftswerkes an.

Das nachfolgende Interview basiert auf einem gefilmtten, aber bisher nicht abgedruckten Gespräch, das 2014 während der Probenarbeit entstanden ist.



Maestro, Sie erwähnten einmal, dass Strauss ein »unverschämt« großartiger Klang-Parfumeur gewesen ist. Inwiefern trifft dieser Befund auch auf das doch recht kleine Ariadne-Orchester zu?

CHRISTIAN THIELEMANN: Um Missverständnissen vorzubeugen: Klang-Parfumeur ist im Falle von Strauss natürlich absolut positiv zu verstehen. Normalerweise denkt man bei diesem Wort eher an dritt-klassige Komponisten, deren Musik lediglich aufs erste Hinhören gut klingt. Das ist bei Strauss insbesondere bei der so ungemein klugen und humorvollen *Ariadne* selbstverständlich nicht der Fall. Gemeint war von mir vielmehr sein ungemeines Orchestrierungstalent, durch das er die unglaublichesten Klangfarbenkombinationen hervorzauberte. Und das unabhängig von der Anzahl der Musiker. Daher erzielt Strauss auch mit dem vergleichsweise kleinen *Ariadne*-Orchester die faszinierendsten Wirkungen – genauso, als ob doppelt so viele Musiker im Graben säßen. Zugleich ermöglicht ihm die kleine Besetzung, immer wieder auf Kammermusik feinster Güte zurückzuschalten, die gemeinsam mit den unzähligen kostbaren, feinen, fast nebenher dahingestreuten musikalischen Details nicht unwesentlich zum Reiz der *Ariadne*-Partitur beiträgt.

Apropos: Kann es passieren, dass man die vielen Details die man entdeckt, gar nicht alle zur gleichen Zeit zum Klingeln bringen kann?

ct: Das ist natürlich eine Frage der Interpretationsstrategie. Ich nenne das immer »Neues aus der Gerichtsmedizin«, wenn jemand vor lauter Grübeln und Zergliedern jede einzelne Sehne der Komposition erfahrbar machen möchte. Das mag zunächst faszinierend sein, wird aber meist nach kurzer Strecke langweilig und stört den Fluss der Musik, was schade ist. Man sollte so viele Details wie möglich zum Erklingen bringen, aber letztendlich geht es in erster Linie ums spontane, freudige Musizieren. Musizieren ist nicht planbar und das ist auch das Schöne an meinem Beruf. Wenn Sie wie unter Zwang zu viele Details herauskristallisieren, nach dem Motto »das muss man auch noch hören«, dann manövrieren Sie sich in ein Korsett hinein, verkrampfen und fahren mit angezogener Handbremse – das macht niemandem Spaß, dem Interpreten nicht und auch nicht dem Publikum.

Was bedeutet Spontaneität konkret? Wie viel Spontaneität seitens der Musiker müssen oder können Sie zulassen?



Christian Thielemann mit dem Staatsoperorchester nach einer Vorstellung

ct: Da kommt es klarerweise auf die Mitspieler an. Ich kann nur einmal mehr das Hohelied des Staatsoperorchesters respektive der Wiener Philharmoniker singen, in dem jedes einzelne Mitglied erstens auf die kleinste Regung des Dirigenten reagiert und zweitens mir immer wieder etwas anbietet – eine Verzögerung hier, eine Akzentuierung dort. Das ist ein echtes Zusammenwirken, in dem man sich die Bälle gegenseitig zuspielt. Aber das geht natürlich nur bei einem Orchester dieses Niveaus und dieser Flexibilität, das sowohl Konzert als auch Oper spielt und gerade im Musiktheater ein gewaltiges Repertoire tagtäglich abrufbereit hat.

Aber möchte dieses Bälle-Zuspielen geprobt sein, oder passiert das ausschließlich während der Vorstellung?

ct: Nun kenn ich dieses Orchester schon seit einer Weile und die Musiker mich und meine Gestensprache, dadurch haben sich auf beiden Seiten interpretatorische Erwartungshaltungen entwickelt. Man rechnet geradezu damit, dass der jeweils andere diese oder jene Stelle auf eine be-

stimmte Weise gestalten wird. Die entsprechenden Nuancen werden aber natürlich in den Proben besprochen – dafür sind diese ja da. Aber manches, und das macht den Abend erst lebendig, entsteht erst im Moment der Aufführung.

Die Wiener Philharmoniker sind gewissermaßen ein Originalklangorchester für die Strauss'schen Werke.

ct: Absolut. Dieser weiche, in gutem Sinne defensive Klang ist geradezu eine Voraussetzung. Man kann ja Strauss-Opern nicht so spielen, als ob sie ein Schlachtschiff steuerten. Gerade in der *Ariadne* müssen die Musiker nicht nur auf die Sänger Rücksicht nehmen, sondern auch bedenken, dass nicht jeder von ihnen durchgehend solo, solo, solo spielen kann, denn dann wird es trotz der kleinen Orchesterbesetzung definitiv zu laut. Ein reines Symphonieorchester würde die *Ariadne* technisch sicher ganz fabelhaft spielen. Aber es täte sich schwer mit der Frage, wie laut ein vorgeschriebenes Forte oder wie leise ein Piano von Mal zu Mal sein dürfte. Es soll nämlich vorgekommen sein, dass so ein wunderbarer Mensch wie Strauss an

einer Stelle ein Fortissimo hingeschrieben hat, wo man heute nur ein knappes Forte spielen kann. Weil die Instrumente seit der Entstehungszeit stärker geworden sind, die Akustik des Raumes so eine dynamische Wahl empfiehlt ... und so weiter.

Anderes Thema: Der Text der Ariadne ist voller humorvoller Andeutungen. Inwieweit gibt es nun eine humorvolle Musik? Wie zeigt sich Humor in der Musik?

CT: Zunächst ist es meiner Meinung nach sehr wichtig, den *Ariadne*-Text gut zu kennen. Ich betone immer wieder: Lesen Sie das Libretto sehr genau und erfreuen Sie sich daran. An diesem genialen Gedanken, dass hier ein ernstes Stück und ein komisches gemeinsam aufgeführt werden soll, dass ein Haushofmeister im Namen seines neu-reichen Herrn die anderen auf absurde Weise schikaniert, erfreuen Sie sich an der Ironie der Gedanken, an dem feinen Witz der Sprache. Erst dann, mit der exakten Kenntnis des Librettos, wird einem beim genauen Hinhören der Humor der Musik offenbar: Hier ein instrumental Lauf, der das auf der Bühne Gesagte musikalisch scherhaft spiegelt, dort eine Andeutung oder ein musikalisches Motiv, das aber wider Erwarten abbricht oder anders weitergeht als angenommen, dann wieder das auskomponierte »Stimmen der Instrumente« bevor es zur Aufführung der eigentlichen Oper kommen soll etc. Der Humor wird also erst offenbar, wenn man sich näher mit dem Werk auseinandersetzt. Wichtig ist nur, dass der Interpret den Humor mit Geschmack bringt, nicht outriert und dadurch das Komische ins Karikaturhafte verzerrt.

Was ist überhaupt guter musikalischer Geschmack? Beim Einsatz des Humors ist er noch einigermaßen klar nachvollziehbar. Aber woher weiß man zum Beispiel, dass ein Ritardando an einer bestimmten Stelle erlaubt ist, auch wenn es nicht vorgeschrieben ist?

CT: Es ist eine Frage der Stilsicherheit, aber auch der Erfahrung. So manches von dem, was man als jüngerer Mensch macht, sieht man später mit ein bisschen Reife in einem anderen Licht. Dazu kommt noch, dass auch hier wieder die Mitspieler gefragt sind: Wenn ich gut vorbereitete Sänger vor mir habe, ein gutes Orchester, eine gute Gesamtstimmung während der Aufführung, dann kann ich viel nuancierter vorgehen und mir Dinge erlauben, die ich nicht machen könnte, wenn ich damit beschäftigt wäre, alles zusammenzuhalten. Außerdem hat der Dirigent die ordnende Hand zu

bewahren: Nicht alle der mir zugespielten oben erwähnten Bälle vertragen sich untereinander, da muss man auswählen, das eine voranstellen, das andere laufen lassen.

Ariadne auf Naxos ist in zwei Teile gegliedert: in das für die Beteiligten alptraumhafte Scherzo des Vorspiels und die eigentliche Oper. Welche der beiden Teile stellt für den Dirigenten die größere Herausforderung dar?

CT: Die Oper kann auch mit sehr kitzlichen Stellen aufwarten, aber das Vorspiel hat es tatsächlich in sich. Alles muss ineinander greifen, alles muss gut zusammenspielen, vieles hängt mit den Bewegungen auf der Bühne aufs Engste zusammen. Ich weiß jedes Wort der Dialogstellen in- und auswendig – dennoch blicke ich während der Aufführung überdurchschnittlich häufig in die Partitur: Der Haushofmeister oder einer der Sänger könnte etwas ungewollt verkürzen, ein falsches Wort sagen, ein Stichwort verdrehen – das muss der Kapellmeister sofort abfangen können. Das gilt übrigens für alle Ensemblestücke: Ein *Rheingold* ist diesbezüglich ebenso tückisch wie die *Meistersinger* oder eben das Vorspiel der *Ariadne*. Auch in *Nozze di Figaro* wird man weniger die Arien und Duette proben, sondern sich eher auf die Ensemblestellen konzentrieren. Ich finde es übrigens gut, dass hier an der Wiener Staatsoper das Vorspiel durch eine Pause von der Oper getrennt ist. Ich habe das Werk auch schon in einem dirigiert, aber das sagt mir weniger zu, da geht die gute Proportionierung des Werkes etwas verloren. Nein: Nach den 45 Minuten des Vorspiels sollte es diesen kleinen »Luft-holer« geben, bevor man sich den eher elegischen Dingen des zweiten Teiles zuwendet. Abgesehen davon – es schadet nichts, wenn sich die Sängerinnen und Sänger noch einmal ausruhen dürfen, denn was für die Zerbinetta, die Ariadne und den Bacchus nach der Pause folgt, ist bekanntlich nicht von schlechten Eltern!

Das hier ist die Wildnis

Natur und Magie in *A Midsummer Night's Dream*



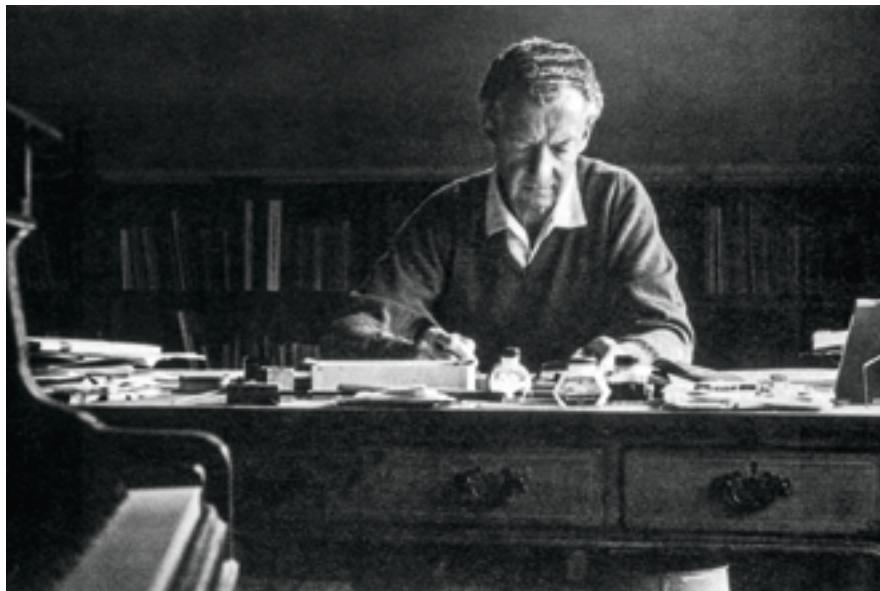
Der Blick konnte niemals weit schweifen, es sei denn,
man schaute nach oben, durch die Äste hindurch, und sah die Sterne.
Nichts war rein, trocken, dürr, gerade, einfach. Offenbarungen gab es nicht.
Niemals sah man alles auf einmal: nirgends Gewissheit.

(Ursula Le Guin, *Das Wort für Welt ist Wald*)



Vielleicht atmet der Wald. Vielleicht sind es Atemgeräusche, die wir hören, wenn wir zu Beginn von *A Midsummer Night's Dream* den Wald betreten. Jedenfalls gibt es eine Bewegung, die an den Atemrhythmus erinnert. Die Streicher gleiten aufwärts und abwärts und finden sich auf Dreiklängen zusammen. Fremd klingt das zwischendurch, und dann wieder vertraut. Welcher Dreiklang als nächster kommt, ist nicht vorherzusehen. Vielleicht ist es ein Wald, wie ihn die amerikanische Autorin Ursula Le Guin beschreibt: »Kein Weg im Wald war offen und frei, kein Lichtstrahl ungebrochen. In Wind, Wasser, Sonnenschein, Sternenlicht drängten sich immer Blatt und Zweig, Stamm und Wurzel, das Schattige, das Komplexe hinein. Kleine Pfade liefen unter den Ästen her, um Stämme herum, über Wurzeln hinweg. Sie führten niemals geradeaus, sondern wichen, gewunden wie Nervenstränge, allen Hindernissen aus. Der Boden selbst war nicht trocken und fest, sondern feucht und federnd, ein Produkt des Zusammenwirkens lebendiger Dinge mit dem langen, langsamen Tod der Blätter und Bäume.«

Es gäbe andere Modelle für die musikalische Darstellung des Waldes: In *Hänsel und Gretel* hört man zuerst einen munteren Kuckuck rufen, aber wenn es dunkel wird, sieht »der Wald so gespenstig aus«, mit bedrohlich anschwellenden Blechbläserstimmen und kühlen Echos aus der Dunkelheit. In *Siegfried* ist das »Waldweben« ein Moment inniger Naturverbundenheit des Titelhelden, bald sind aus dem Wald Vogelstimmen zu hören. In Benjamin Brittens Opernbeginn hingegen: keine Vögel, keine Naturverbundenheit, sondern ein irritierendes Eigenleben des Waldes, »leise und geheimnisvoll« überschrieben. »Das nächtliche Holz, das Knarren der Äste und das Rascheln der Blätter« hörte der Britten-Biograph Michael Kennedy in diesen Takten, die »Metamorphose von Traum und Wirklichkeit« der Dramaturg



Auf dem Weg ins Dickicht: Benjamin Britten an seinem Schreibtisch in Aldeburgh.

Norbert Abels. Doch alle Vergleiche werden dem Klangeindruck nicht gerecht. Am ehesten scheinen wieder Ursula Le Guins Worte zu passen, mit der sie eine Landschaft beschreibt: »Das hier ist die Wildnis. Die Beziehung des zivilisierten menschlichen Geistes zu ihr ist ungenau, zufällig und voller Risiken. Es gibt keine Abkürzungen. Alle Analogien verlaufen in einer Richtung: in unsere.« Ein Wald atmet nicht.

Der Wald, insbesondere der nächtliche Wald, ist ein literarisches Symbol für das ganze Andere, das Ursprüngliche und Ungezähmte. Nicht zufällig flieht das Liebespaar Hermia und Lysander in den Wald, als sie von Hermias Vater bedroht werden – hier hat der Herrscher keinen Einfluss. Die ungezähmte Natur des Waldes ist bei Britten weder bedrohlich wie in *Hänsel und Gretel* noch idyllisch wie in *Siegfried*. Sie ist, wie Britten den Puck einmal beschrieb, »absolut amoralisch und doch unschuldig«. Auch die von Knabenstimmen gesungenen Elfen, wie Britten erläutert, sind keineswegs friedfertige Flügelwesen, sondern »die Leibwache von Titania, also haben sie stellenweise Militärmusik. Wie die wirkliche Welt enthält

auch die Geisterwelt Böses ebenso wie Gutes.« Oder, wie Ursula Le Guin sagt: »Niemand hatte diese Wildnis gemacht, und es gab weder Böses noch Gutes darin, sie war einfach da.«

Ungezähmt ist die Natur, aber nicht ungestört. Der Streit von Oberon und Titania bringt die Natur durcheinander, »die Jahreszeiten selbst verwirren sich«, es gibt Überschwemmungen, die Ähren verfaulen, ehe sie reif werden. Das Herrscherpaar des Elfenreichs sieht sich als Verursacher dieser Krise, aber keiner von beiden will um des Friedens willen nachgeben. Vielleicht ächzt der Wald eher, als dass er atmet.

Der Wald ist nicht nur Symbol für die ungebändigte Natur, sondern auch für Täuschung und Verwirrung, also für das Fremde in uns. »To be wood« bedeutete zu Shakespeares Zeiten auch: verrückt sein. Und die Nacht ist die Zeit von Schlaf und Traum, der Traum nicht weit weg vom Wahnsinn, der Schlaf der Verlust der eigenen Identität. »Komm, sanfter Schlaf, und stiehl mich eine Weile von meiner eigenen Gesellschaft«, begrüßt Helena den Schlaf. Es ist



Teile des Waldes? Oberon (Lawrence Zazzo) und Puck (Théo Touvet).

angenehm, eine Weile nicht mit sich selbst zu tun haben zu müssen.

Der Schlaf kommt in diesem Wald durch Magie, durch den Saft der Zauberblume. Natur und Magie sind verwoben. Wie Benjamin Britten den Einsatz dieser Blume an den jungen Athenern musikalisch illustriert, gehört zu den schönsten Passagen der Partitur: Vier einander fremde und doch vertraut wirkende Akkorde, die zusammen erneut alle zwölf Halbtöne enthalten, werden zu einem schillernd instrumentiertem Ostinato, über das die Elfen ihr Wiegenlied singen. »Nichts Duftigeres wurde je aus Schönbergs Zwölftonprinzip gewonnen« kommentiert der Musikkritiker Alex Ross diese Stelle. Die »magischen Akkorde« durchziehen den zweiten Akt der Oper, so wie die rätselhafte Waldmusik den ersten strukturiert, und die Verwandtschaft zwischen Wald und Magie ist unverkennbar.

Am nächsten Morgen sieht der Wald ganz anders aus: Hohe Geigentöne werfen ihre Strahlen durch die Zweige, das Sonnenlicht sinkt in den Wald wie das Bewusstsein in die bisher Schlafenden. Nur ein wenig

klingt die Waldmusik noch nach. Gibt es ihn noch, den anderen, den fremden Wald? Auch die Erwachsenen haben Mühe, die Realitäten zu sortieren: »Dies alles scheint so klein und unerkennbar, wie ferne Berge, schwindend im Gewölk. « Da steigt sogar eine Lerche auf und singt. Das ist das Signal für die Elfen, sich auf dem Weg in einen westlicheren Wald zu machen, wo es noch dunkel ist, wo Natur und Magie herrschen und Durchblick unmöglich ist.

A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM

→ Benjamin Britten

4., 7., 10. & 13. November 2020

Musikalische Leitung Simone Young

Inszenierung Irina Brook

Mit Morley, Plummer, Zámečníková, Vörös, Zazzo, Touvet, Lovell, Nelson, M. Rose, Bankl, Hulett, Ebenstein, Solodovnikov, Unterreiner, Kellner



WENN FLÖTISTEN WURFELN MÜSSEN

Frauen, die vor Schmerz wahnsinnig werden, pflegen zuweilen eine innige Beziehung mit der Soloflöte. So ist es auch in *A Midsummer Night's Dream* – kaum ist ihr Geliebter Pyramus gestorben, hört Thisbe ihn in der Flötenstimme auf ihre Fragen antworten. Nachdem sie den Leichnam aufgefordert hat aufzustehen, bewegt sich die Flöte munter aufwärts, um dann noch tiefer herabzutaumeln. Eine gescheiterte Auferstehung in drei Sekunden. Schließlich mündet das kleine Duett in eine Koloratur auf das Wort »tot«, wobei sich Flöte und Thisbe nicht auf den gleichen Anfangs-

ton einigen können. Ist Pyramus noch tot ein Besserwisser? Dass die unglückliche junge Frau von einem Tenor gesungen wird, fällt dagegen weniger schwer ins Gewicht.

Klar: Diese Szene ist nicht ganz ernst gemeint. Das wird nicht erst klar, wenn Thisbe den »lilienfarbenen Mund, die kirschrote Nase« sowie die »lauchgrünen Augen« ihres verstorbenen Freundes preist. Es ist das Finale der von den Handwerkern aufgeführten »höchst beklagenswerten Komödie«, die als Oper in der Oper zur Aufführung kommt. This-

»Anscheinend war Britten gut informiert über die neuesten Entwicklungen im Flötenrepertoire. Und er denkt sehr ›flötistisch‹, das gibt es in dieser Form selten.«

bes verunglücktes Duett mit der Soloflöte ist eine Miniatur-Satire auf die berühmteste Wahnsinnsszene der Operngeschichte, die der Titelheldin aus *Lucia di Lammermoor*. Die allerdings ist eigentlich ein Duett zwischen Sopranistin und Glasharmonika. Schon bei der Uraufführung wurde diese Partie jedoch von der Flöte übernommen, und diese Version dann auch gedruckt. Mehrere Generationen lernten die Szene daher als Duett zwischen Sopran und Flöte kennen, sodass Benjamin Britten auf diese Version scherhaft Bezug nahm.

Karl-Heinz Schütz ist einer von drei Soloflüstern der Wiener Staatsoper, der die Stimme des Wahnsinns in dieser ungewöhnlichen Passage verkörpert. Auch die Vorlage, die Wahnsinnsszene aus *Lucia di Lammermoor*, hat er schon gespielt, bis die Neuproduktion 2019 wieder die originale Glasharmonika einsetzte. »Wenn *A Midsummer Night's Dream* auf dem Spielplan steht, müssen wir darum würfeln, wer an dem Abend spielen darf«, lacht Schütz, »das macht einfach so viel Spaß! Schon vorher, in der Liebesszene singt der Sänger der Thisbe immer falsch, und die Flöte verbessert ihn dann etwas genervt. Das sind natürlich die tollsten Momente. Man wirft dem Sänger etwas zu oder reagiert auf ihn. Und wenn man die ganze Serie spielt, kann sich das Zusammenspiel immer weiterentwickeln.«

Aber diese prominenten, lustigen Stellen sind nur eine Seite der vielseitigen Partitur. Schütz gerät ins Schwärmen, als er in den Noten blättert: »Ich habe dieses Stück schon während meines Studium in Lyon im Opernorchester spielen dürfen, seitdem liebe ich es. Und dann die Proben letztes Jahr mit Simone Young, das war phantastisch. Die Flöte ist hier zwar nicht so prominent wie die Trompete, die immer zusammen mit Puck auftaucht. Aber sie ist immer an der Oberfläche des Orchesterklangs. Da gibt es den Klang des Feenreichs, zu dem auch die Flöte gehört, dann barocke Figuren, aber mit der Harmonik des 20. Jahrhunderts und hochvirtuose

Passagen vom ganz tiefen ins ganz hohe Register, die brillant herauskommen müssen, das wäre einige Jahrzehnte vorher technisch gar nicht möglich gewesen. Anscheinend war Britten gut informiert über die neuesten Entwicklungen im Flötenrepertoire. Und er denkt sehr ›flötistisch‹, das gibt es in dieser Form selten.«

Die Uraufführung von Brittens Oper 1960 fällt in eine für die Querflöte entscheidende Zeit: Fortwährende technische Weiterentwicklungen im Flötenbau machten immer präziseres Spiel auch in extremen Lagen möglich und erweiterten das Spektrum an nutzbaren Klangfarben. Und der französische Flötist Jean-Pierre Rampal machte sich für die Flöte als Solo-instrument stark. »Die Sonate von Francis Poulenc 1957, das Flötenkonzert von Jean François 1966, das ist alles aus dieser Zeit«, erklärt Karl-Heinz Schütz, »1958 komponierte Luciano Berio *Sequenza* für Soloflöte und schreibt darin sehr genau die unterschiedlichen Artikulationsweisen vor. Er arbeitet da schon in Richtung Verfremdung des Klangs. Diese Tendenz haben die Komponisten in den sechziger Jahren noch intensiviert. Und dann schreibt Britten diesen unglaublichen Opernanfang mit den herauf- und hinabgleitenden Streichern. Später steigen wir mit Flatterzunge in diese Bewegung ein. Britten komponiert zwar tonal, aber er ist auf der Höhe der Spieltechniken des 20. Jahrhunderts.«

Bei so viel Begeisterung glaubt man sofort, dass im November das Würfelglück über den Dienstplan in der Flötengruppe entscheiden muss. »Die Zauberflöte oder *Fidelio*, das sind für Flötisten die bekannten ›Festessen‹, wie mein Kollege es einmal genannt hat. Die schwierigen Stellen übt man schon im Studium, und man übt sie immer weiter, und dann freut man sich, wenn sie auf dem Spielplan stehen und es endlich ›echt‹ wird. Aber dann entdeckt man, dass es weniger bekannte Werke gibt, die aber genauso großartig und herausfordernd sind. So ein Stück ist *A Midsummer Night's Dream* für mich.«



H.W. per Fausto 17. 2. 87



Aquarell von Hans Werner Henze zur 4. Szene von *Das verratene Meer* (1987)

Die erzürnte Flut

Am 13. Dezember erlebt Hans Werner Henzes 1990 uraufgeführtes Musikdrama *Das verratene Meer* seine Erstaufführung an der Wiener Staatsoper. In seinen 1996 erschienenen biographischen Aufzeichnungen *Reiselieder mit böhmischen Quinten* berichtet der Komponist, von dem auch das Aquarell auf der vorigen Doppelseite stammt:

—

Im Frühling 1986. Immer wieder kam ich auf Mishima und auf seinen Roman *Gogo no eiko* (Titel der deutschen Druckübersetzung: *Der Seemann, der die See verriet*) zurück und stellte mir die Vorgänge in der Novelle in dramatisierter Gestalt vor. Es handelt sich um eine große Liebestragödie von klassischen, archaischen Ausmaßen. Sie spielt in der Gegenwart, im heutigen modernen Yokohama, unter ganz normalen Leuten wie du und ich, »er« ist Seemann, Schiffs-offizier bei der japanischen Handelsmarine, »sie« ist eine reiche, schöne, junge (wahrscheinlich Krieger-) Witwe. Die beiden verlieben sich natürlicher und *middle class* gemäßer Weise ineinander. Er will deswegen sogar banalerweise abmustern und sie heiraten – wer aber dagegen ist, intensiv und mit Hass und Verachtung und aus verschiedenen kindlich-puber-tären Gründen, das ist Noboru, Madame Fusakos halbwüchsiger Sohn. Hieraus entsteht der Konflikt, der noch seine besondere Würze dadurch bekommt, dass unser kleiner Gymnasiast einem puerilen, aber ideologisch gemeingefährlichen, aus einer Handvoll überzüchteter und verwöhnter Mustersöhnchen und Klassenkameraden zusammengesetzten Geheimbund angehört, von dem nichts Gescheites und nur das Schlimmste zu erwarten ist. Es fiel mir auf, dass in der Geschichte von Fusako und Ryuji seltsame Parallelen zu der Mär von Odysseus und Penelope vorzufinden sind – als ob ich nun so ein Heimkehrerdrama ein zweites Mal erzählen müsste, wenn auch

diesmal in einer unheroischen, negativen, stark pessimistisch gehaltenen modernen Lesart.

Madame Mishima im fernen Tokio wünscht, dass der Originaltitel *Gogo no eiko* in der Opernfassung besser respektiert wird als bisher in Film- und Buchübersetzungen: Statt *Der Seemann, der die See verriet* möchte sie gern etwas wie *Spätnachmittags das Boot ins Schleptau nehmen* oder *Lotsendienste am späten Nachmittag* oder gar *Die Barkasse*.

14. März. Reinschrift der ersten Szene: Fusako hat ihren dreizehnjährigen Sohn Noboru zu Bett gebracht und hat ihn eingeschlossen, damit er nicht wieder des Nachts ausbüchst und sich mit seinen Klassenkameraden trifft. Dann sehen wir, wie sie sich entkleidet und wie Sohnemann sie heimlich beobachtet durch ein Loch in der Wand. Kantilenen. Fis-Moll oder -Dur wird der Anfang von *Szene zwei* sein, ganz geblendet von so viel Sonnenlicht, morgens im Hafen von Yokohama, wenn Mama und Sohn den großartigen, hochmodernen Frachter *Rakuyo-Maru* besichtigen und bei dieser Gelegenheit den 2. Offizier, Ryuji Tsukazaki, kennenlernen. Das 1. Zwischenspiel stellt einen Traum Noborus dar: Er träumt von der *Rakuyo-Maru*, die er morgen besichtigen wird, träumt von der schönen nackten Mama, die er allabendlich heimlich beobachtet, träumt von Manneszucht, Härte, von den Schulkameraden, die ihm so imponieren. [...]

Mitte Juni saß ich aufrecht an der Partitur des Zwischenspiels von Szene zwei zu drei, entwickelt aus der Saxophonmelodie in der Musette, dem galanten Schluss der zweiten Szene, an der Stelle, wo Fusako den jungen Seemann zum Abendessen einlädt, natürlich in ein französisches Restaurant, wo man, wie sie verspricht, sehr gut speisen kann. Es wird eine Sturmflut daraus, die erzürnte Flut, *the encaféd flood* (Shakespeare, *Othello*) [...] Ich komponierte sieben oder neun Wellenanstürme. Mein Schüler Glanert [...] wusste und machte mich darauf aufmerksam, dass bei Sturm die siebente (oder neunte?) Welle immer die höchste und stärkste ist und dass der Ruhemoment nach ihrem Aufprall der am besten geeignete ist, um

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
NOVEMBER 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

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

BILDNACHWEISE
Coverfoto: Ashley Taylor, S. 26/27: Sammlung Hans Werner Henze, Paul Sacher Stiftung Basel © Hans Werner Henze Stiftung

REDAKTIONSSCHLUSS
für dieses Heft: 20. Oktober 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

PRODUKTIONSSPONSOREN
Roméo et Juliette, Werther

Arabella



Das Opernstudio wird durch die Czerwenka Privatstiftung gefördert.

einen Kanister wellenbesänftigenden Petroleums aufs ausatmende Wasser zu entleeren, ihm nachzuspringen und flink dem Rettungsboot entgegenzukraulen. Ich übertrug diesen siebenköpfigen Wellengang in meine Partitur.

Hatte gehofft, dass Mishimas New Yorker Agenten *The enchaſed flood* als englischen Titel akzeptieren würden, weil er so schön ist und 1949 von Auden als Motto einer [...] Vorlesung verwendet wurde, *The Enchaſed Flood or the Romantic Iconography of the Sea*, die sich in drei wundervollen Untersuchungen [...] auf die Behandlung eines einzigen Themas konzentriert: die See. Aber die Agenten lehnten ab, weil das Wort *enchaſed* in der (amerikanischen) Umgangssprache nicht mehr vorkommt (vielleicht nie vorgekommen ist).

Am 12. Juli begann ich mit der Komposition der dritten Szene: Fusako und Ryuji genießen die Nachtluft in einem Park, von dem aus man unten den hell erleuchteten Hafen sieht. Die Liebe, der Verrat am Meer, beginnt.

Aus: Hans Werner Henze, *Reiselieder mit böhmischen Quinten*.

Autobiographischen Mitteilungen 1926–1995

DAS VERRATENE MEER

Musik Hans Werner Henze

Text Hans-Ulrich Treichel nach Yukio Mishima

Musikalische Leitung Simone Young

Inszenierung Jossi Wieler & Sergio Morabito

Bühne und Kostüme Anna Viebrock

Licht Phoenix

Mit Boecker, Skovhus, Lovell, Van Heyningen,

Kim, Astakhov, Häßler

13., 15., 18., 21. Dezember 2020

EINS WERDEN MIT DER PARTIE

Attila Mokus bereichert
seit September das Ensemble
der Wiener Staatsoper

Fast das ganze Orchester schweigt. Nur Klarinette und Fagott intonieren, unheilschwanger, eine sich im gespannten Pianissimo immer weiter nach unten schraubende chromatische Figur, lediglich begleitet von den sich unermüdlich wiederholenden dumpfen Pizzicato-Achteln der Celli und Kontrabässe sowie den verhaltenen Schlägen der großen Trommel. Das ist der große Augenblick des dämonischen und zugleich von Panik getriebenen Paolo: gleich kann er das tödliche Gift in den Schlaftrunk des Dogen trüffeln. Letztlich wird ihm diese Schandtat nichts nützen und sein Leben unter dem Beil des Henkers enden. Aber bis dahin bietet die facettenreiche Partie in Verdis *Simon Boccanegra* dem Interpreten zahlreiche schauspielerische wie sängerische Entfaltungsmöglichkeiten, die das neue Ensemblemitglied Attila Mokus in der Aufführungsserie am Beginn der Spielzeit auch alle erfolgreich zu ergreifen verstand. Gerade in der eben beschriebenen Szene, aber genauso im Selbstverfluchungsmoment am Ende des ersten Aktes konnte er Intensitätsakzente setzen, die wohl in Erinnerung bleiben werden. Zumal es wahrlich keine Kleinigkeit ist, als junger Sänger gerade mit einer so gewichtigen Partie wie dem Paolo das Hausdebüt an der Wiener Staatsoper geben zu dürfen.



Attila Mokus als Paolo in *Simon Boccanegra*

Aber der aus Serbien stammende, ungarisch-stämmige Bariton konnte trotz seiner noch nicht allzu langen Karriere europaweit gerade im italienischen, insbesondere im Verdi-Fach, vielfach reüssieren, zuletzt unter anderem als Graf Luna, Nabucco oder Giorgio Germont. Und den Paolo hatte er zudem schon lange, gut vorbereitet, in sein persönliches Repertoire-Register aufgenommen, darauf brennend, ihn endlich einem Publikum präsentieren zu dürfen.

Ein geglückter Einstand also, dem nun weitere größere und kleinere schöne Aufgaben folgen – so etwa im November der Schaunard in Puccinis *La Bohème*.

In einem großen Opernhaus kann es einem gelegentlich passieren, dass ein »Frischling« im Ensemble hinter vorgehaltener Hand darüber klagt, in kurzer Zeit viele Partien des Repertoires erlernen zu müssen. Attila Mokus gehört definitiv nicht zu dieser Fraktion. Geradezu heißhungrig nach Musik, nach dem Theater und entsprechenden neuen Erfahrungen, gewöhnte er sich schon früh an, mit möglichst vielen Rollen auf Tuchfühlung zu gehen – sogar mit dem zugegebener Weise zu frühen Jago. Außerdem brachte es seine bisherige Laufbahn als freiberuflicher Sänger mit sich, dass er von Anfang an in einem breiten Spektrum an Bühnenwerken wirken durfte. Kurzum: So mancher der ihm hier angebotenen Charaktere zählt bereits zu seinen guten Freunden, deren Bekanntschaft er nun intensiviert. Und das im wahrsten Sinn des Wortes. Die letzten Gedanken vor dem Einschlafen gelten diversen Details einer Bühnenfigur, die ersten schlaftrunkenen Sätze nach dem Aufstehen – gesprochen oder markiert gesungen – entstammen der gerade in Arbeit befindlichen Oper, und in seiner Jackentasche befindet sich stets ein Stückchen Papier mit dem Text einer neu zu lernenden Rolle. Nicht umsonst redet Attila Mokus (sprich: Mokusch) von der ungiftigen und ungefährlichen Droge Musik. Lesen andere während des Frühstücks eine Zeitung, so vertieft sich der Bariton in die Lektüre fachspezifischer Publikationen über Gesang und Oper, hört Interviews oder lauscht den Aufnahmen namhafter Kollegen, von Mattia Battistini über Piero Cappuccilli, Ettore Bastianini bis hin zu beispielsweise Dmitri Hvorostovsky. (Freilich ohne je der hochgefährlichen Versuchung nachzugeben, die großen Vorbildern in dem einen oder anderen Aspekt nachzuhahmen!) Selbst wenn er sich einer weiteren Leidenschaft hingibt, dem Kochen, memoriert er gelegentlich die eine oder andere Partie, um sie endgültig in Fleisch und Blut übergehen zu lassen. Denn: »Auf der Bühne geht es um die Kunst. Da muss man so agieren, als ob alles aus dem Moment geboren wäre, alles aus dem Herzen käme. Und das geht nur, wenn der Sän-



ger mit dem Libretto, den Noten, der Regie hundertprozentig eins geworden ist.«

An der Wiege gesungen war ihm die Bühnenlaufbahn übrigens nicht. Erst im Zuge des Wirtschaftsstudiums trat das hobby-mäßige private Singen immer mehr in den Vordergrund, bis es ihn nicht mehr losließ. Und als einer seiner Lehrer Nikola Mitić (er sang in den 1970er-Jahren auch an der Wiener Staatsoper erstes Fach) das Potenzial erkannte und förderte, war es endgültig um Mokus geschehen und der Sprung ins ungewisse Künstlerdasein keine Frage mehr, sondern ein Muss. Es folgte ein Studium an der Grazer Universität, bald kamen die ersten Angebote, parallel dazu erfolgte die Übersiedlung in die Stadt der Musik, nach Wien. Nicht zu rechnen gewagt hatte Mokus allerdings mit der Krönung dieser Laufbahn: mit der Aufnahme in das Ensemble der Wiener Staatsoper.

AUFTRITTE IM NOVEMBER

- 17., 20., 23., 26. November: Graf Dominik (*Arabella*)
29. November: Schaunard (*La Bohème*)

Ich kann ja nicht dafür, dass ich so bin

Im November geht *Arabella* in neuer Besetzung geht an den Start.

Fünf Fragen zu zentralen Themen dieser kostbaren
Strauss/Hofmannsthal-Oper an Hanna-Elisabeth Müller (*Arabella*),
Michael Volle (*Mandryka*), Jane Archibald (*Zdenka*)
und Michael Laurenz (*Matteo*).

1

*Was kann ein Besucher – neben der direkten Berührung durch das Werk – aus *Arabella* in sein Leben mitnehmen?*

HANNA-ELISABETH MÜLLER: Die Zuschauer sollen sich von der Romantik und Schönheit des Werks weggetragen, abgeholt fühlen. Man sagt ja so gerne, dass *Arabella* eigentlich eine Edeloperette ist. Jedenfalls hat das Werk den Vorzug, dass es die Zuschauer, egal aus welcher Lebenssituation sie gerade kommen, packt und einfach in eine eigene Welt mitnimmt.

MICHAEL VOLLE: Ganz selbstkritisch: Die Besserung des männlichen Verhaltens. Vielleicht liebe ich Mandryka auch darum so sehr, weil er so viel über mich erzählt. Viele Männer sind wie er, sie reagieren, bevor sie nachdenken. Daher ist *Arabella* mitten aus dem zeitlosen Leben gegriffen – und regt im günstigen Falle den einen oder anderen zum Nachdenken an.

JANE ARCHIBALD: Ich hoffe, dass die Zuschauer sich selbst wiederentdecken. Denn *Arabella* ist eine Geschichte über echte Menschen, eine Geschichte, die wir auf uns beziehen können, auch wenn manche der Probleme – wie eine vermittelte Ehe – heute nicht mehr aktuell sind. Ja, im Grunde sind es alltägliche Probleme, die die Figuren zu lösen haben.

MICHAEL LAURENZ: Sagen wir es wie im Song von Siw Malmkvist: »Liebeskummer lohnt sich nicht my darling, schade um die Tränen in der Nacht ...«

2

Arabella nennt sich lyrische Komödie in drei Aufzügen. Ist es wirklich eine Komödie? Es liegt ja auch viel Furcht und Beklemmung in dem Werk.

HEM: Tatsächlich finde ich den Begriff Komödie ganz schwierig, denn *Arabella* ist nicht komödiantisch. Es gibt diese Züge und Figuren, aber die Kernthematik ist sehr ernst, und die Figuren werden von einer großen Not getroffen, die man nicht erleben möchte.

ML: Es ist eine Liebeskomödie. Ja!! In allen Geschichten dieses Genres wird mit den Gefühlen der Protagonisten wie in einer Achterbahn gespielt. Bei Rosamunde Pilcher seichter, bei Hugo von Hofmannsthal wesentlich intensiver.

MV: Naja, Komödie mit Einschränkungen. Vieles täuscht, ist also nur Schein, aber das ist ein Strauss'sches Grundprinzip. Oftmals wirkt manches sehr leicht, doch lauert im Untergrund noch viel Ungeahntes: nicht nur Tiefgang, sondern auch Drama. Also: Von wegen nur Komödie.

JA: Ich glaube, man muss den Begriff Komödie sehr weit verstehen, vielleicht in dem Sinne, als dass es nicht um Weltkrisen geht, sondern um etwas Alltägliches. Das Dunkle ist da, aber es ist eine eben alltägliche Dunkelheit, eine des normalen Lebens. Nichts, was in die Extreme gehen würde.

3

Es wird gerne von den großen, wahren Aussagen im Rosenkavalier gesprochen. Treffen wir in Arabella auch auf solche?

JA: Ich glaube, hier unterscheidet sich *Arabella* vom *Rosenkavalier*. Natürlich ist *Arabella* eine große, verzeihende Persönlichkeit, aber sie ist kein philosophisches Orakel wie die Marschallin. Eine solche Absolutheit hat in *Arabella* niemand. Alle sind mit ihrem persönlichen Drama beschäftigt.

MV: Reduziert auf die kleinste Keimzelle, auf die Beziehung zweier Menschen: Man darf nie vorschnell ein weitreichendes, mit Konsequenzen behaftetes Urteil fällen.

HEM: Dass es im Idealfall ein ehrliches Vertrauen innerhalb einer funktionierenden Familie geben kann, wie etwa zwischen den Schwestern und trotz allem auch zwischen *Arabella* und Mandryka. Das sind Dinge, die wir in unser Leben übernehmen können.

ML: Vielleicht, dass wahre Liebe etwas ist, worum es sich zu kämpfen lohnt!

4

Vor allem bei Arabella und Zdenka werden die positiven Eigenschaften besonders hervorgekehrt, aber auch Mandryka hat viel von einem Idealbild. Wie menschlich sind die handelnden Figuren?

MV: Man sieht von den meisten wichtigen Figuren nur einen Ausschnitt und innerhalb dieses Ausschnitts sind sie ziemlich gut, fast perfekt. Ja, selbst Mandryka, der auf eine positive Weise direkt und unkompliziert ist.

ML: Ich empfinde sämtliche Figuren in *Arabella* als zutiefst menschlich. Ganz im Gegensatz zu Elektra zum Beispiel, die eine durch und durch heroische Figur ist. *Arabella* ist eine Geschichte, die das Leben nicht hätte besser schreiben können.

JA: Ich finde, sie sind sehr menschlich. Wenn man hineinhorcht, wie Strauss in der Musik Unausgesprochenes und Gegensätzliches zeigt, dann merkt man, dass sie alle etwas verbergen. Selbst *Arabella*: Nämlich unter welch enormen Druck sie steht, jemanden wählen zu müssen. Sie versteckt hinter der Leichtigkeit im ersten Akt ihre tiefe Sensibilität.

HEM: Dieses Ideal-Sein ist das Märchenhafte an der Oper; es hat eine Schönheit, dass *Arabella* Mandryka so akzeptiert, wie er ist – auch wenn ich als heute lebende Frau vieles anders machen würde. Aber diese reinen Charaktere, sie

sind wichtig, weil man sich in ihnen einen Abend lang verlieren kann. Sehr romantisch, natürlich – aber sehr schön.

5

Wenn Sie Ihren persönlichen, »Arabella-Moment« nennen müssten ...

ML: Meiner ist ganz klar mit der Rolle des Matteo verbunden. Am Anfang des 3. Aktes, wo die Zerrissenheit dieser Figur sowohl vom Librettisten als auch vom Komponisten, im wahrsten Sinne des Wortes, auf die Spitze getrieben wird.

HEM: Am Ende, dieses »Das war sehr gut Mandryka« ...

MV: ... ja, dieses Verzeihen, da packt es mich jedes Mal auf der Bühne!

JA: Das Duett im ersten Akt und dann *Arabella* und Mandryka im 2. Akt, das sind Momente, bei denen das Herz aussetzt. Man merkt, wie hinter der Bühne alle aufhorchen, verstummen und der Magie dieser Augenblicke folgen ...



HANNA-ELISABETH MÜLLER sang im Haus am Ring bereits Donna Anna (*Don Giovanni*), debütiert nun in der Titelpartie.
MICHAEL VOLLE singt nach Strauss-, Wagner-, Mozart- und Puccini-Abenden nun seinen ersten Mandryka an der Staatsoper.



JANE ARCHIBALD brillierte zuletzt als Marie in der *Regimentstochter* und singt nun ihre sechste Strauss-Rolle im Haus am Ring;
MICHAEL LAURENZ war an der Wiener Staatsoper zuletzt als Pedrillo in der *Entführung aus dem Serail*-Premierenserie zu hören.

Termine: 17., 20., 23., 26*. November

* In dieser Vorstellung singt KS Bo Skovhus die Partie des Mandryka



DIE FARBEN EINER JUGEND

International gleichermaßen für ihre natürliche Musikalität und technische Perfektion gepriesen, erobert die in Korea geborene Dirigentin Eun Sun Kim konsequent die großen Bühnen der Welt: Frankfurt, Berlin, München, Dresden, Madrid, London, Kopenhagen, Stockholm, Macerata, Los Angeles, Washington, Chicago und nächste Saison ihr Debüt an der Met in New York. Sie ist designierte Musikdirektorin der San Francisco Opera und Principal Guest Conductor der Houston Grand Opera und gastiert ebenso regelmäßig bei vielen der bedeutendsten Orchestern der Welt. Eun Sun Kim debütiert nun – an der Spitze einer jungen Sängergeneration – mit Puccinis *La Bohème* am Haus am Ring.

Naheliegender Weise hat jeder von uns einen persönlichen Ausgangspunkt seiner oder ihrer künstlerischen Erkundungen – ein Genre, einen Komponisten, ein Vorbild, ein Werk. Wo lag der Kopfbahnhof Ihrer künstlerischen Reise?

Lustig, dass Sie das fragen! Denn bei mir war es tatsächlich die *Bohème*, die mir den Weg zum Dirigieren eröffnete. Ich war eine junge Kompositionsschülerin an der Musikuniversität in Seoul, an der alle zwei Jahre eine Opernproduktion herausgebracht wird. Um auch diesen Aspekt des Theaterlebens gut kennen zu lernen, übernahm ich bei einer dieser Produktionen die Korrepetition. Nach einer Probe trat einer der Professoren an mich heran und meinte, er habe mich beobachtet und ein Talent erkannt, von dem ich vielleicht noch gar nichts wüsste – nämlich das Dirigieren. Ob ich denn nicht Lust hätte, es einmal zu probieren? Man kann also sagen, dass die *Bohème* mein Leben verändert und meinen späteren Weg ermöglicht hat. Sie können sich also vorstellen, welche Beziehung ich schon aus diesem Grund zu dieser Oper habe!

Daraus lerne ich, dass Sie als Dirigentin immer auch den Blick der ehemaligen Kompositionsschülerin mitbringen. Was entdeckt diese in der Bohème?

Sie staunt wie die Dirigentin über die Orchestrierungskunst Puccinis. Wie er die Farben einsetzt, wie er Textabschnitte schattiert, wie jede Rolle ihre Charakteristik bekommt. Man kann sich in diese Kunstfertigkeit, diesen genialen Zug endlos vertiefen.

Dazu kommt, besonders auch beim früheren Puccini, eine Melodientrunkenheit, die er seinen Figuren geschenkt hat.

Und nicht nur den Figuren! Das Orchester singt ebenfalls, oftmals sogar stimmenparallel zu den Sängern, ist also nicht »nur« Begleitung, sondern atmet, eben: singt, mit. In diesem Zusammenhang: Ich erinnere mich an eine *Tosca*, die ich in Italien dirigierte. Da haben die ansässigen Orchestermusikerinnen und -musiker nicht nur metaphorisch, sondern tatsächlich mitgesungen. Oftmals sogar laut. Wundervoll! Ein solch direkter Zugang erläutert so Vieles, denn wenn man Puccini richtig singt und spielt, aus dem ganzen Herzen, dann passiert so Vieles ganz automatisch richtig. Da erlebte ich eine Nähe zum Komponisten, wie man sie heute nicht mehr oft findet. Viele der Instrumentalisten sprachen übrigens von Puccini in der »Maestro«-Form, sie sagten also zum Beispiel: »Der Maestro hat diese Stelle so oder so komponiert und gemeint«.

Das Ersingen der Musik führt ja auch zu einem ganz organischen Wahrnehmen von Strukturen, zu einem sehr direkten, unverstellten Zugang zu einem Werk.

Und wenn man mit Text singt, kommt noch ein ganz wichtiger Aspekt ins Spiel: die Sprache. Ich bin ja überzeugt davon, dass alle Komponisten naheliegender Weise vor allem von der Sprache ausgehen, bewusst oder unbewusst. Natürlich jeder auf seine eigene Art und Weise, aber letztlich liegt der jeweils geschriebenen Musik die eigene Sprache zugrunde. Rhythmus, Tempo, Betonungen, Phrasierung, all das entspringt im Kern dem gesprochenen Wort. Das gilt natürlich umso mehr, wenn es um Oper geht, denn da muss die Interpretation ohnehin von der Sprache ausgehen. Es gibt ja in Wahrheit keine absoluten Werte in Rhythmus und Tempo, also kann es gar nicht anders sein, als dass die Richtschnur für die Musikinterpretation die sinnvolle Textwiedergabe ist.

Und das gilt auch für die Stellen, in denen die Musik vor der Sprache kam? Berühmtes Beispiel in der Bohème: der Musette-Walzer, den Puccini zunächst ohne Text entwarf.

Ja, weil er den Walzer nicht außerhalb des Werkkontextes entworfen hat, sondern aus der Figur heraus. Puccini hat die Musik nicht separiert, er hat die Musette in ihrer Gesamtheit vor seinem kompositorischen Auge gehabt und so ist der Walzer entstanden.

Wenn nun diese außergewöhnliche Begabung fürs Orchestrieren das Puccinihafte an sich ist, was ist dann das spezifisch Bohème?

Keine leichte Frage ... Ich würde sagen: Die frische Energie der Jugend, dieser Aufbruch, der Schwung, dieses Drauflos-Leben der Figuren mit all der gefährlichen Bedenkenlosigkeit. Aber auch die Atmosphäre im 2. Bild, wenn sich die Volksmassen auf der Bühne stauen und der Chor singt. Wenn wir diese Chormasse mit jener aus der *Tosca*, beim Te Deum vergleichen, ist es doch eine gänzlich andere Welt. In der *Bohème* gibt es bei aller Tragik die Farbe des Glücks der Jugend, wie Puccini das ja auch selbst in einem Brief beschrieb.

Wie aber bewahren Sie diese Farbe der Jugend ohne Trübungen, wenn Sie doch auch Tosca und andere spätere Puccini-Werke kennen? Als Puccini La Bohème schrieb wusste er noch nicht, wie Tosca klingen würde, wir allerdings können dieses Wissen kaum ausblenden.

Das ist ein spannender Themenkomplex, mit dem ich mich vor Kurzem beschäftigt habe. Letzten Sommer war in San Francisco *Ernani* geplant und ich wurde mit genau dieser Frage konfrontiert: Wir alle kennen den frühen, mittleren und späten Verdi, wir kennen *Rigoletto*, *Traviata*, *Trovatore*, *Otello* und *Falstaff*, aber das gab es zum Zeitpunkt der Komposition von *Ernani* noch nicht. Müssen wir unser Verdi-Verstehen also



»Wenn man Puccini richtig singt und spielt, aus dem ganzen Herzen, dann passiert so Vieles ganz automatisch richtig.«

zurückschrauben? Die Antwort: nein, das müssen wir nicht. Denn durch unser umfassendes, über den damaligen Komponisten hinausgehendes Wissen lernen wir ihn ja nur noch besser, tiefer kennen. Wir verstehen seine Musiksprache besser, und es ist ja immer seine Musik-Sprache, vielleicht mit neuen, anderen Vokabeln, mit anderen Wendungen, aber dieselbe Sprache mit derselben Grammatik. Natürlich: Man muss aufpassen, damit man *Bohème* aus dem Blickwinkel von 1896, also der Uraufführung sieht und nicht aus einer *Turandot*-Rückschau. Gerade darum ist die Frische der *Bohème* ja so wichtig.

Nun gibt es Dirigenten, die Werke zunächst über ihre architektonischen Strukturen zu erfassen versuchen, andere gehen von der Klanglichkeit aus, wiederum andere erstellen sich eine Art musikalisch-topografische Landkarte. Wo setzen Sie an, wenn Sie eine Partitur zum ersten Mal, aber auch zum wiederholten Mal aufschlagen? Ich merke, dass das jedes Mal anders ist. Es gibt hier

so viel, das mit hineinspielt. Welches Werk? Welcher Komponist? Wie sind die Umstände? Auch: Das erste Mal, oder kenne ich das Werk schon? Ich habe also gar keinen einzigen, einen immer-richtigen Weg der Annäherung, sondern sehe das sehr situations-abhängig. So wie ich mich ganz allgemein nicht gerne auf einen Pfad, eine Richtung festlegen lassen will. Die meistgestellte Frage lautet ja: »Welcher ist Ihr Lieblingskomponist?« Das kann ich nicht beantworten.

Nicht beantworten, weil es – eben auch – situations-abhängig ist? Oder es nicht nur einen geben kann?

Ja, aber auch, weil mein Zugang ein anderer ist. Ich komme aus Korea, aus einer ganz anderen Kultur als der europäischen. Mir ist aufgefallen, dass es in Europa natürlich so etwas wie Prägungen in Richtung gewisser Komponisten- und Stil-Vorlieben gibt, je nachdem, woher man kommt. In meinem Fall steht stärker die Universalität der Musiksprache im Vordergrund, weil ich eine (und das ist nicht negativ gemeint) gleiche Distanz zu all dem hatte. Eine Entfernung, die vielleicht spezifische frühe Prägungen verhindert hat.

Mit anderen Worten: Von Korea nach Rom ist es genau so weit wie nach Wien.

Letztlich: ja. Das heißt nicht, dass ich nicht Vorlieben haben kann. Aber die Konditionierung, die man als Europäer hat, fand bei mir so nicht statt. Ich sehe das als einen Vorteil, weil mein Blick dadurch sehr offen sein kann. Umso beeindruckender sind für mich die unterschiedlichen Zugänge und Details, die eine Stil-Spezifik ausmachen. Als ich jung war, hat Daniel Barenboim mit mir einmal *La Mer* von Debussy analysiert und mir anhand dieses Werks Unterschiede der französischen und deutschen Musik dieser Epoche, also zum Beispiel in der Dynamik, Phrasierung, Betonung, erläutert. Ich weiß noch heute, wie fasziiniert ich damals war.

Und noch ein Kulturreis: Sie leiten nicht nur europäische, sondern auch viele US-amerikanische Orchester. Gibt es einen verallgemeinerbaren Unterschied zu europäischen Klangkörpern?

Abgesehen vom Probenprozess, zu dem es einiges zu sagen gäbe: Ich habe in meiner Arbeit erfahren, dass man in den USA sehr direkt, sehr praktisch arbeitet – und daher in Proben entsprechend formuliert. Man spricht also ganz präzise über die Dynamik oder das Tempo einer Stelle: Das soll so und so sein! In Europa, vor allem im deutschen Sprachraum, vermittelt man Inhalte stärker über Bilder, metaphorisch also. Ein Zugang, den ich übrigens sehr schätze!

ROTZLOFFEL UND ENGEL

Sie sind Gassenbuben, Elfen, Sängerknaben oder verzauberte Lebkuchenfiguren: Über 70 Vorstellungen bestreiten die Sängerinnen und Sänger der Opernschule in der Staatsoper in dieser Saison.

• In Werther rahmt der Kinderchor das Geschehen und sorgt für zusätzliche Dramatik bei Werthers traurigem Ende.

Dabei müssen die Kinder nicht nur sauber singen,

sondern auch mit ordentlich Power.





Sänger der Opernschule als Elfen in *A Midsummer Night's Dream*.

Die Stimmen der Kinder rahmen die Handlung von Jules Massenets Oper *Werther*. Ihr Lachen ist das erste und letzte, was wir hören. Zu Beginn der Oper ist Hochsommer: Die große Dorfesche ist kräftig belaubt, die sommerlich gekleideten Kinder spielen Ball, als ihr Vater sie drängt, ein Weihnachtslied zu üben. Ziemlich lustlos folgen sie ihm und singen »schroff, sehr laut und ohne Nuancen« – so steht es ausdrücklich in der Partitur. Das Ende der Oper spielt hingegen am Weihnachtsabend: Während Werther in seiner ärmlichen Kammer stirbt, hört man aus der Kirche das zuvor geübt Weihnachtslied, nun freudig, mehrstimmig und so schön, dass der sterbende Werther ausruft: »Die Kinder... Die Engel...«

»Es ist ein beliebter Trick, zum Showdown nochmal den Kinderchor zu bringen, um die Dramatik zu erhöhen«, schmunzelt Johannes Mertl, der künstlerische Leiter der Opernschule der Wiener Staatsoper. »In diesem Fall schreibt Massenet für den Chor, der von Ferne zu hören ist, eine Mischung aus Kinder- und Frauenstimmen vor. Ich setze daher ganz am Schluss unseren Jugendchor ein, Mädchen zwischen 14 und 20 Jahren, die dem Kinderchor entwachsen sind.«

In der Anfangsszene der Oper tummeln sich hingegen zwölf Kinder des »Kernchors« der Opernschule, er besteht aus Kindern zwischen ca. 10 und 14 Jahren. Eigentlich sollen es nur sechs Kinder des Amtmanns sein, der mit dieser Kinderschar (seine älteren Töchter Sophie und Charlotte kommen auch noch hinzu) ohnehin schon sehr gesegnet wäre. »Aber mit nur sechs Kinderstimmen den großen Raum der Staatsoper zu füllen, wäre gelinde gesagt ambitioniert. Bei uns sind eben auch Freunde und Cousinen der Amtmann-Kinder zu Besuch.« Sehr schnell müssen die jungen Sängerinnen und Sänger von dem schroffen Anfangsklang auf makellosen Kinderchorgesang umschalten, denn kaum erwähnt der Amtmann den Namen Charlottes, singen sie ihr Weihnachtslied leiser und weicher. »C'est bien«, kommentiert der Amtmann, »das ist schön«.

Der zuerst verlangte, etwas ›rustikale‹ Klang ist eine Besonderheit von Opern-Kinderchören. Die Straßenkinder in *Carmen*, die die Soldaten imitieren, die spielzeugverrückten Kinder in *La Bohème* – sie alle erfordern eine laute, eher raue Tongebung, wie sie z. B. in einem Kirchenchor unerwünscht wäre.

»Die Balance zwischen kräftigem und stimmschonenden Singen ist im Opern-Kinderchor entscheidend.«

»Dass die Kinder schön singen, also sauber und musikalisch, ist nur eine Komponente. Bei der Aufnahmeprüfung achte ich auch darauf, dass eine gewisse Kraft dahinter ist. In der Ausbildung geht es dann darum, die Stimme nach vorne ›in die Maske‹ zu kriegen. Das ist auch für lyrische Stellen wichtig, damit die Stimme gut im Raum trägt. Wenn die Kinder es dann in anderen Passagen schaffen, eine Mischstimme mit hohem Bruststimm-Anteil nach vorne zu ›pfeffern‹, dann ist das sehr eindrucksvoll. Aber sie lernen bei uns auch, wo die Grenze ist, damit sie ihrer Stimme nicht schaden. Diese Balance zwischen kräftigem und stimmschonenden Singen ist im Opern-Kinderchor entscheidend.« Und natürlich die Fähigkeit, nicht nur gut zu singen, sondern auch szenisch zu überzeugen. Deshalb erhalten die Kinder zusätzlich zur Stimmbildung und zu den Chorproben szenischen Unterricht. »Werther ist definitiv eine Lieblingsproduktion der Kinder, weil sie hier viel Raum haben, sich individuell einzubringen und schauspielerisch zu agieren. Und natürlich wegen der ›Schwedenbombe‹, die sie in einer Szene zu essen bekommen.«

An 13 verschiedenen Opern ist die Opernschule

in dieser Spielzeit beteiligt, aber nicht immer ist der ganze Chor gefragt. »Es gibt für jede Produktion ein Vorsingen. Dann stelle ich die Gruppe zusammen. Die Regisseure wünschen sich meistens kleine Kinder, die Dirigentinnen und Dirigenten natürlich kräftige Stimmen. Ich versuche, für jedes Werk die richtige Mischung zu finden.« Auch Solopartien wie der Hirtenknabe in *Tosca* werden aus der Opernschule besetzt. In eigenen Produktionen der Opernschule kommen zusätzliche solistische Aufgaben dazu, und auch als Statisten kommen die Opernschulkinder zum Einsatz.

Wie der Name schon sagt, ist die Opernschule ein Bildungsbetrieb. Deshalb soll sich die Ausbildung der Kinder auch nicht auf das Opernrepertoire beschränken: »Wir erarbeiten auch Konzertliteratur und treten z. B. im Konzerthaus auf.« Und wenn die Kinderkostüme nicht mehr passen oder der Stimmwechsel zuschlägt, geht es für die Opernschülerinnen und Opernschüler im Jugendchor weiter, der mehr Zeit für andere Chorliteratur hat. Eine ganz besondere Förderung gibt es für sechs Jugendliche dieser Gruppe, die mehr aus ihrer Begabung machen wollen und sich auf ein Gesangsstudium vorbereiten wollen: Im Rahmen des Begabtenförderprogramms »SoloS« erhalten sie nicht nur Gesangsstunden von einem Ensemblemitglied der Staatsoper und einer Universitätsprofessorin, sondern auch zusätzliches Schauspieltraining.

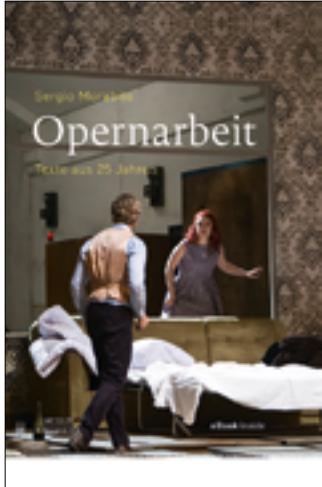
Und welche Lieblingsproduktion hat der Chorleiter? »Neben *Das schlaue Füchslein* hat mir *A Midsummer Night's Dream* am meisten Freude gemacht«, berichtet Johannes Mertl. »Beim *Sommernachtstraum* hat einfach alles gestimmt: Die anspruchsvolle Chorpartie, die gute Probenatmosphäre und natürlich das Ergebnis. Und bei der Arbeit mit dem Sprachcoach, der den Kindern beigebracht hat, wie man das Shakespeare-Englisch singt, habe auch ich noch etwas lernen können.«

Die Kinder der Opernschule sind im November und Dezember in folgenden Produktionen zu erleben:

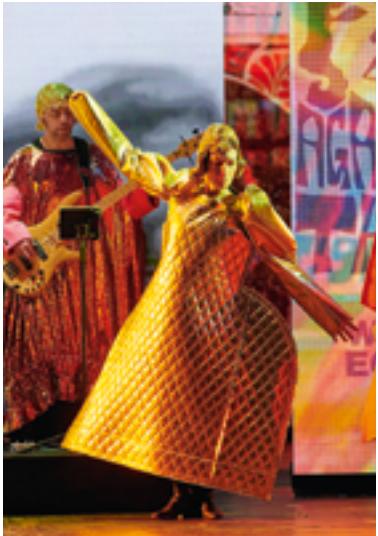
- *Cavallerica rusticana / Pagliacci*
- *A Midsummer Night's Dream*
- *La Bohème*
- *Werther*
- *Tosca*
- *Der Rosenkavalier*
- *Hänsel und Gretel*

Die nächste Aufnahmeprüfung für Kinder von 8–10 Jahren ist im Juni 2021.

PINNWAND

GEBURTSTAGE	RADIO-TERMINE	AUSZEICHNUNG I
 <p>Am 13. November feiert Lilly Scheuermann, ehemalige Erste Solotänzerin des Wiener Staatsoperballetts, ihren 75. Geburtstag. Sie tanzte zahlreiche klassische Hauptrollen sowie in Werken Balanchines, van Manens u.a. Zu ihren Partnern zählten die bedeutendsten Tänzer ihrer Zeit, wie Rudolf Nurejew, Fernando Bujones oder Paolo Bortoluzzi.</p>	<p>1. NOVEMBER, 14.00 UHR → RADIOKLASSIK »LUST AUF LIED«</p> <p>MIT KS HANS PETER KAMMERER: »TOD UND VERKLÄRUNG«</p> <hr/> <p>19. NOVEMBER, 14.05 UHR → Ö1 »STIMMEN HÖREN« LANDPARTIE MIT GEFÜHL: NEUES VON JONAS KAUFMANN</p> <p><i>Mit Chris Tina Tengel</i></p> <hr/> <p>24. NOVEMBER, 10.05 UHR → Ö1 »PIONIERIN DES SCHÖNGESANGS« ERINNERUNGEN AN YVONNE KENNY – ZUM 70. GEBURTSTAG DER SOPRANISTIN</p> <p><i>Ausschnitte aus Opern von Wolfgang Amadeus Mozart, Gaetano Donizetti, Richard Strauss u.a. Mit Robert Fonate</i></p> <hr/> <p>29. NOVEMBER, 15.05 UHR → Ö1 »DAS WIENER STAATSOPERNMAGAZIN«</p> <p>Ausschnitte aus aktuellen Aufführungen der Wiener Staatsoper <i>Mit Michael Blees</i></p>	<p>Als »Buch des Jahres« wurde <i>Opernarbeit</i> des Staatsoper-Chefdramaturgen Sergio Morabito in der Fachzeitschrift <i>Opernwelt</i> ausgezeichnet. Das Buch erhielt in der Jahresbilanz von 43 Kritikerinnen und Kritikern die meisten Stimmen.</p> <p><i>Opernarbeit</i> versammelt Texte des Autors aus den letzten 25 Jahren: grund-sätzliche Fragen über Operninszenierung und -dramaturgie, Interpretationen und Analysen von Werken von Händel, Mozart, Wagner, Busoni, Schönberg und vielen anderen Komponisten – einen deutlichen Schwerpunkt bildet das Belcanto-Repertoire mit Werken von Bellini und Donizetti. Attraktive Fotos von Aufführungen, die Sergio Morabito im Regieteam mit Jossi Wieler und Bühnenbildnern wie Anna Viebrock oder Bert Neumann realisiert hat, ergänzen die Publikation.</p>
<p>WEITERE WICHTIGE GEBURTSTAGE</p> <p>10. November → Ralf Weikert (80) 25. November → Yvonne Kenny (70)</p>		
<p>STREAMING-TERMIN</p> <p>24. NOVEMBER, 19.30 UHR AUF ARTE CONCERT PREMIERE »MAHLER, LIVE«</p> <p>»LIVE« Musik Franz Liszt Choreographie Hans van Manen Mit Esina, Menha, Nosrati, van Dijk</p> <p>»4« (URAUFFÜHRUNG) Musik Gustav Mahler Choreographie Martin Schläpfer Musikalische Leitung Axel Kober Mit Solisten & Corps de ballet des Wiener Staatsballetts Zámečníková, Orchester der Wiener Staatsoper</p> <p>Eine Co-Produktion von Wiener Staatsoper, ORF, C Major Entertainment & ZDF/ARTE</p>	<p>JUNGES PUBLIKUM</p> <p>Zuschauerinnen und Zuschauer unter 27 Jahren können seit Beginn der Saison die Generalproben der Staatsoper besuchen. Bereits vor der Premiere ist es dadurch möglich, einen Blick durchs Schlüsselloch des Probenbetriebs zu werfen und sich einen Eindruck von einer Neuproduktion zu verschaffen. Die Generalprobe zu <i>Mahler, live</i> findet am 23. November um 11 Uhr statt. Auf → wiener-staatsoper.at registrieren und Karten buchen.</p>	<p>Die Zeitschrift lobt das Buch als »wahre Fundgrube an Ideen wie an Einsichten«, das »Oper als Wunderkammer, als Laboratorium, als Denkwerkstatt« verhandelt: »Am Anfang dieser Forschungsarbeit steht stets die notenschriftlich fixierte Partitur und das darin integrierte Libretto; ihre Tiefen auszuloten, ihr Wesen zu erkennen, darin liegt die wahre und verantwortungsvolle Opernarbeit. Darin liegt aber auch, und das macht dieses Buch so lesenswert, der große Reiz – in der Freiheit, jedem Werk eine zweite Haut überzustreifen, in der es sich womöglich sogar noch wohler fühlt als in seiner eigenen.«</p> <p><i>Opernarbeit</i> ist erschienen im Metzler/Bärenreiter Verlag und kostet 29,70 €, als E-Book 22,99 €.</p>
OPERNRING ZWEI	40	WIENER STAATSOPER

PINNWAND

AUSZEICHNUNG II	GRAND PRIX	
 <p>Durchgehend ausverkaufte Vorstellungen, ein überaus begeistertes Publikum, hymnische Kritiken: Die mit großer Spannung erwartete Uraufführung von Olga Neuwirths <i>Orlando</i> im Dezember 2019 hätte nicht erfolgreicher ausfallen können. Nun wurde das Werk von der Zeitschrift <i>Opernwelt</i> zur Uraufführung des Jahres gewählt. »Für Olga Neuwirth bedeutet Komponieren stets die Suche nach dem (faszinierend) Anderen, das Interagieren verschiedenster Kunstformen, kurzum: ein synästhetischer Brückenbau zwischen klassischer Musik, Film und Medien, Literatur, Architektur und Bildender Kunst. All diese Elemente setzt sie auch in ihrem neusten Werk <i>Orlando</i>, das an der Wiener Staatsoper herausgebracht wurde, zu einem Puzzle von höchster Präzision zusammen, das hohe und scheinbar banale Idiome miteinander verknüpft, sich zuweilen in der Camouflage und Verfremdung übt, im Ergebnis zu einem schillernden Panorama der semantischen Vieldeutigkeit verdichtet«, begründete die Jury ihre Entscheidung.</p>	<p>Der Opern- und Theaterregisseur Jossi Wieler, der gegenwärtig <i>Das verratene Meer</i> (Premiere am 13. Dezember) an der Wiener Staatsoper erarbeitet, erhält den diesjährigen Schweizer Grand Prix Theater / Hans-Reinhart-Ring. Der Preis wird vom Bundesamt für Kultur in Fortsetzung des 1957 von der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur ins Leben gerufenen Hans-Reinhart-Rings verliehen und gilt als höchste Theaterauszeichnung der Schweiz. Wieler zähle zu den »Erneuerern des Musiktheaters«, schreibt das Schweizer Bundesamt für Kultur in seiner Pressemitteilung, weiter heißt es: »Seit 1994 inszeniert er gemeinsam mit Sergio Morabito auch für das Musiktheater. Ihre Zusammenarbeit ist geprägt vom gegenseitigen Dialog und von der sinnlichen Durchdringung der jeweiligen Partitur nach ihrer gesellschaftspolitischen Relevanz für die Gegenwart.«</p>	<p>Verständlichkeit, in deutscher Sprache. Die einzelnen Partien waren geradezu mit den damals idealen Sängerinnen und Sängern besetzt: Oskar Czerwenka gab den Don Pasquale, Edita Gruberova, das junge Ensemblemitglied auf dem Sprung zur Weltkarriere die Norina, Luigi Alva, der damals wohl beste Belcanto-Tenor den Ernesto und Hans Helm den Malatesta. Regie führte der damalige Oberspielleiter der Staatsoper, Helge Thoma, am Pult stand Héctor Urbón. Wie ernst man diese Tournee-Produktion nahm, lässt sich nicht nur an der Mitwirkung des Staatsopernorchesters und des Staatsopernchors ablesen, sondern auch an der Besetzung der kleinen Partie des Notars: Mit Alois Pernerstorfer bot die Wiener Staatsoper einen beliebten Sänger auf, der schon unter Herbert von Karajan u.a. erfolgreich als Alberich gewirkt hatte. Auch wenn die aktuelle Aufzeichnung »nur« die einer Tourneeproduktion ist, so bezaubert sie durch ihren hohen künstlerischen, musikalischen und sängerischen Standard. Auch für Opern-Novizen ideal!</p>
	<p style="text-align: center;">DVD-VERÖFFENTLICHUNG</p>	<p style="text-align: center;">FREUNDESKREIS</p>
	<p>Eines der zentralen Anliegen der Direktion Egon Seefehlner lag in der Öffnung der Wiener Staatsoper für (neues) Publikum. Aus diesem Grund begann man ab der Spielzeit 1977/1978 gemeinsam mit der Arbeiterkammer, kleinere Orte und Städte in den Bundesländern mit populären Opern sowie Künstlerinnen und Künstlern zu bereisen. Um ein Publikum, das zum Teil noch nie eine</p>	<p>Im neu gegründeten Offiziellen Freundeskreis der Wiener Staatsoper AN der Wiener Staatsoper und FÜR die 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. → freundeskreis@wiener-staatsoper.at</p>
<p style="text-align: center;">AUSZEICHNUNG III</p>	<p>Oper live erlebt hatte, nicht zu überfordern, wollte man unterhaltsame Werke mit einfacher Handlung und leicht ins Ohr gehender Musik spielen. Und so einigte man sich unter anderem bald auf Gaetano Donizettis <i>Don Pasquale</i> – ausnahmsweise aber, zwecks besserer</p>	<p style="text-align: center;">EISERNER VORHANG</p> <p>Die Ausstellungsreihe »Eiserner Vorhang« ist ein Projekt von museum in progress in Kooperation mit der Wiener Staatsoper und der Bundestheater-Holding, das 2020 von der Christian Zeller Privatstiftung ermöglicht wird.</p> <p style="text-align: right;">  CHRISTIAN ZELLER PRIVATSTIFTUNG <i>Die Sterne von morgen. Fördern wir heute.</i> </p>

HÖRBARES LICHT

Es war ein Comeback der Sonderklasse! Mehr als 80 Jahre lang war *Roméo et Juliette*, Gounods einst auch in Wien überaus populäre und feinfühlige Vertonung des Shakespeare-Klassikers, nicht an der Staatsoper erklingen – und dann kam der 22. Dezember 2001: Eine vorweihnachtliche Neuproduktion, die schon Wochen im Voraus für große Spannung beim Publikum sorgte und schließlich in einem Triumph endete, der alle Erwartungen übertraf. Man feierte die Sängerbesetzung, unter anderem die gerade zur Hochform auflaufende junge Stefania Bonfadelli als Juliette und erkannte, dass ein hierzulande lange verlorenes Juwel der Operngeschichte den Weg zurück ins Repertoire gefunden hatte (noch dazu in der kostbareren ursprünglichen, betont lyrischen Fassung).

Für das meiste Aufsehen sorgte aber die Inszenierung selbst. Nicht nur die Regie von Jürgen Flimm, sondern insbesondere dessen Entscheidung, auf herkömmliche Dekorationen zu verzichten und stattdessen den britischen Lichtmagier Patrick Woodroffe mit der Bühnenraumgestaltung zu beauftragen. Schon im Vorfeld machte das Wort »Lichtarchitektur« die Runde, heizte die Erwartungshaltung der Zuschauerinnen und Zuschauer mächtig an, nährte da und dort sicherlich auch Skepsis und Misstrauen. Woodroffe, von Elisabeth II. mittlerweile ehrenhalber in den Order of the British Empire aufgenommen, war damals für so manchen Opernfreund ein unbeschriebenes Blatt. Und dass er zunächst im Pop-Bereich zuhause war, regelmäßig mit den Rolling Stones, ABBA, Elton John, Bob Dylan, Tina Turner und ähnlichen Größen zusammenarbeitete, verstörte zusätzlich. Sollte alles in einer »branchenfremden« Lichtshow untergehen? Doch der Premierenabend brachte endlich die beglückende Erkenntnis: Das Experiment war geglückt.

Woodroffe hatte sich im Zuge der Vorbereitungen in mehreren Etappen dem Werk genähert, sich jedem noch so kleinen Detail der Partitur immer und immer wieder neu gestellt. Seine hochmusikalische Herangehensweise stand jedem Kompromiss entgegen. So manche Skizze, so mancher schon ausgearbeitete Entwurf landete letztlich im Mistkübel, wenn ihn die direkte Ableitung aus der Komposition nicht hundertprozentig überzeugte. Eine

Roméo und Juliette singen wieder in der legendären Bühnenraum- gestaltung Patrick Woodroffes.

harmonische Rückung im Orchester, eine Dynamik- oder Tempoänderung, ein agogischer Wechsel musste für ihn auf der Bühne zu einer optischen Entsprechung führen. Die mannigfaltigen Möglichkeiten des Lichtes sollten die einzelnen Emotionen der Agierenden interpretieren, unterstreichen, nachempfinden. Farbe, Intensität und Position des Lichtes wurden von Woodroffe befragt und im Sinne eines Gesamtkunstwerkes in den Fluss des Geschehens integriert. Durch fahrbare Lichtttürme auf offener Szene konnte zudem auch deren Bewegung als Gestaltungsmittel genutzt werden – zum Beispiel um blitzschnell von einer intimen Atmosphäre in die Partystimmung im Hause Capulet zu wechseln. Die vier zentralen kammermusikalisch orchestrierten und durch Erinnerungsmotive verknüpften lyrischen Duette des Protagonistenpaars standen natürlich im Fokus des Interesses Patrick Woodroffes. So unterschiedlich Inhalt und Atmosphäre dieser Duette musicalisch gestaltet sind, so verschieden fielen dementsprechend die dazu passenden Lichtkompositionen aus. Insbesondere die allerletzte Stimmungsänderung beim gemeinsamen Tod des Liebespaars (um ein Schlussduett zu ermöglichen, hatte Gounod an dieser Stelle die Shakespeare'sche Vorlage etwas abgeändert), führt bei jeder Vorstellung im Verein mit dem finalen orchestralen Aufrauschen zu einer beglückenden Katharsis-Steigerung.

Die spontane orkanartige Zustimmung nach dem Fallen des Vorhangs an jenem 22. Dezember hatte der Produktion einen Sensations-Status verliehen, der ihr bis heute anhaftet. Nicht weniger als 60 Aufführungen sind seither ins Land gezogen, ohne dass die Inszenierung an Intensität, Gültigkeit, oder Wirkung eingebüßt hätte. Patrick Woodroffe war mit seiner Lichtarchitektur offenbar eine Gestaltungsweise gelungen, die dem Zahn der Zeit widersteht und auch nach fast 20 Jahren nichts an Frische und Modernität eingebüßt hat. Eine ideale Voraussetzung also für die neue Sängergeneration, die nun in der aktuelle Aufführungsserie vor das Publikum treten wird. Denn tatsächlich sind nahezu alle Partien diesmal mit Rollen- oder Hausdebütanten besetzt, allen voran Michael Spyres als Roméo, Irina Lungu als Juliette, Virginie Verrez als Stéphano und Sergey Kaydalov als Mercutio.

AUFFÜHRUNGEN

8., 11., 14., 19., 22. November 2020

Musikalische Leitung Evelino Pidò

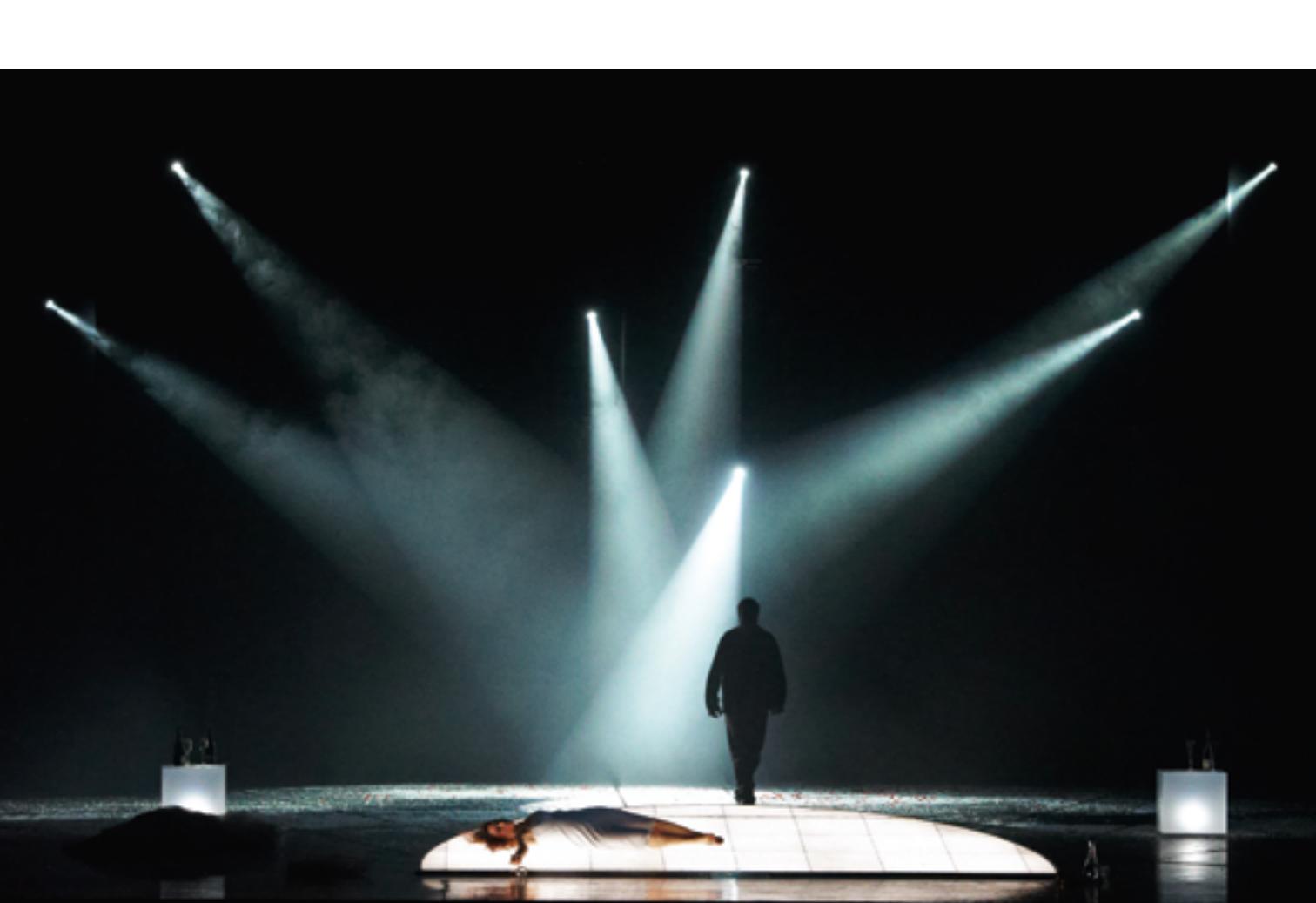
Inszenierung Jürgen Flimm

Bühne & Lichtarchitektur Patrick Woodroffe

Mit Lungu, Verrez, Ellen, Spyres, Osuna,

Kaydalov, Rakotoarivony, Pelz, Rumetz,

Dumitrescu, Wasnetsov



DEBÜTS



Jennifer Holloway



Olga Esina



Ruzan Mantashyan



Atalla Ayan

HAUSDEBÜTS

A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM AM 4. NOVEMBER 2020

Benedict Nelson → *Demetrius*
Matthew Rose → *Bottom*

ROMÉO ET JULIETTE AM 8. NOVEMBER 2020

Artyom Wasnetsov*
→ *Der Herzog*

ARIADNE AUF NAXOS AM 15. NOVEMBER 2020

KSCH Herbert Föttinger
→ *Haushofmeister*
Jennifer Holloway → *Komponist*
Joanna Kędzior → *Najade*

MAHLER, LIVE AM 24. NOVEMBER 2020

Schaghajegh Nosrati
→ *Klavier* »Live«
Henk van Dijk → *Video* »Live«

LA BOHÈME AM 29. NOVEMBER 2020

Eun Sun Kim → *Dirigentin*
Atalla Ayan → *Rodolfo*
Ruzan Mantashyan → *Mimi*

ROLLENDEBÜTS IM HAUS

A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM AM 4. NOVEMBER 2020

Margaret Plummer → *Hermia*
Slávka Zámečníková → *Helena*
Evgeny Solodovnikov → *Snug*

ROMÉO ET JULIETTE AM 8. NOVEMBER 2020

Evelino Pidò → *Dirigent*
Irina Lungu → *Juliette*
Virginie Verrez → *Stéphano*
Donna Ellen → *Gertrude*
Michael Spyres → *Roméo*
Sergey Kaydalov → *Mercutio*
Michael Rakotoarivony* → *Paris*
Paolo Rumetz → *Capulet*

ARIADNE AUF NAXOS AM 15. NOVEMBER 2020

Boaz Daniel → *Musiklehrer*
Daniel Jenz → *Brighella*
Szilvia Vörös → *Dryade*

MAHLER, LIVE AM 24. NOVEMBER 2020

Olga Esina → *Tänzerin* »Live«
Marcos Menha → *Tänzer* »Live«
Axel Kober → *Dirigent* »4«
Slávka Zámečníková
→ *Sopran* »4«

ARABELLA AM 17. NOVEMBER 2020

Sebastian Weigle → *Dirigent*
Hanna-Elisabeth Müller → *Arabella*
Jane Archibald → *Zdenka*
Michael Volle → *Mandryka*
Michael Laurenz → *Matteo*
Robert Bartneck → *Elemér*
Attila Mokus → *Dominik*
Ilja Kazakov* → *Lamoral*

WERTHER AM 28. NOVEMBER 2020

KS Piotr Beczała → *Werther*
Marcus Pelz → *Le Bailli*
Gaëlle Arquez → *Charlotte*
Andrea Giovannini → *Schmidt*
Michael Rakotoarivony* → *Johann*

LA BOHÈME AM 29. NOVEMBER 2020

Andrè Schuen → *Marcello*
Attila Mokus → *Schaunard*
Peter Kellner → *Colline*
Slávka Zámečníková → *Musetta*

* Mitglied des Opernstudios
Operndebüts/Ballettdebüts



AUCH WENN
WIR NEUE
WELTEN
ENTDECKEN.

DIE ZUKUNFT
IST GOLD.



VIEL GOLD. VIEL ZUKUNFT.
philoro.at

 philoro
EDELMETALLE



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