

OPERNRING ZWEI



KS Anna Netrebko singt
in der *Macbeth*-Premiere die
Rolle der Lady Macbeth

Das Monatsmagazin der Wiener Staatsoper → №6/Juni 2021

NEUPRODUKTION »MACBETH« → 4 PHILIPPE JORDAN IM GESPRÄCH → 6
BALLETT-PREMIERE »TÄNZE BILDER SINFONIEN« → 17 ÜBER MONTEVERDIS
»L'INCORONAZIONE DI POPPEA« → 22 SLÁVKA ZÁMEČNÍKOVÁ SINGT POPPEA → 26
»DER LETZTE TAG« → 32 BREND A RAE, WIENS NEUE KONSTANZE → 38

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

2	WILLKOMMEN ZURÜCK IN DER STAATSOPER
4	VERDIS NEUER WEG
5	AMORE? ONORE! <i>Luca Salsi über Macbeth</i>
6	MEHR ALS NUR EINE OPER <i>Musikdirektor Philippe Jordan im Gespräch</i>
9	DEM MYTHOS EIN SCHNIPPCHEN SCHLAGEN <i>Der Regisseur Barrie Kosky</i>
14	SYMBIOSE UND BESESENHEIT <i>Claus Spahn im Gespräch mit Barrie Kosky</i>
17	TÄNZE BILDER SINFONIEN
20	IN ZWEI WELTEN ZUHAUSE <i>Der Choreograph Alexei Ratmansky im Gespräch</i>
22	IM VEXIERSPIEGEL <i>Claudio Monteverdis L'incoronazione di Poppea</i>

26	ABSPRUNG INS UNBEKANNTEN <i>Slávka Zámečníková im Interview</i>
29	ERFAHRUNG WEITERGEBEN <i>Nina Poláková und Robert Gabdullin auf neuen Wegen</i>
30	AUSBLICK <i>Das neue Saisonbuch 2021/22</i>
31	IMPRESSUM
32	PREMIERE UND WELT-UNTERGANG IN EINEM! <i>Musiktheater-Performances</i>
35	ZUKUNFT DURCH VERGANGENHEIT <i>Kostümauktion</i>
36	DEBÜTS
37	ELEKTRA KEHRT WIEDER
39	ZWISCHEN ZWEI ATTRAKTIVEN MÄNNERN <i>Brenda Rae ist die neue Konstanze</i>
42	SPIELPLAN JUNI 2021
44	PINNWAND

GENERALSPONSOREN DER WIENER STAATSOPER



Sehr geehrtes Publikum!

Kaum einer hätte gedacht, dass meine erste Saison als Ballettdirektor und Chefchoreograph des Wiener Staatsballetts solch einen Verlauf nimmt. Wir haben Sie, unser Publikum, aufs Schmerzlichste vermisst – für Sie zu tanzen, aber auch den Dialog und ein gegenseitiges Kennenlernen, ob von der Bühne in den Zuschauersaal oder von Angesicht zu Angesicht. Wir sind umso glücklicher, dies nun endlich in den letzten Wochen der Saison nachholen oder zumindest beginnen zu können. Nachdem wir mit *A Suite of Dances* seit Ende Mai in der Wiener Staatsoper wieder tanzen und Sie auch im Juni dieses energie- und humorvolle, aber auch Szenen voller intimer Zartheit zeigende Tanzfest amerikanischer Neoklassik erleben können, feiert am 26. Juni das neue Programm *Tänze Bilder Sinfonien* Premiere. Das Wiener Staatsballett präsentiert drei verschiedene Werke: Mit Alexei Ratmanskys *Pictures at an Exhibition* wird erstmals ein Werk des großen russischen, heute in den USA lebenden Choreographen in Wien zu sehen sein, *Symphony in Three Movements* von George Balanchine ist eine weitere Auseinandersetzung mit diesem Künstler und seinen Visionen, die so wichtig für die Entwicklung des Balletts in die Moderne hinein waren. Und schließlich werde ich meine zweite Uraufführung für das Wiener Staatsballett zur Premiere bringen. Ein weiteres Mal verwebe ich die Ensembles der Wiener Staatsoper und Volksoper Wien miteinander, begebe ich mich in einen intensiven Austausch mit den Tänzerpersönlichkeiten, den Menschen, aber auch der Musik, die vom Orchester der Wiener Staatsoper unter der Leitung von Robert Reimer gespielt wird. Schostakowitschs 15. Symphonie, in die das Leben selbst eingeschrieben ist – sein Anfang, sein Ende und das große Dazwischen mit all seiner Kraft, seinen Geheimnissen und Fragen –, hat mich zu einem Ballett inspiriert, in dem ich Tanz und Musik einander begegnen lassen möchte.

Ich freue mich auf die Begegnung mit Ihnen – ein gemeinsames Bewegen!

Herzlich,

Ihr Martin Schläpfer

Meine sehr geehrten Damen und Herren!

WILLKOMMEN ZURÜCK IN DER STAATSOPER.

Es ist nicht leicht, das Gefühl zu beschreiben, Sie alle endlich wieder in diesem Saal zu sehen. Aber wir nehmen an diesem Haus das Beschreiben von Gefühlen viel zu ernst, als dass ich es in dieser Form auch nur versuchen dürfte. Daher erlauben Sie mir bitte, diesen Moment heute mit einigen kurzen Sätzen zu würdigen. Oder festzuhalten.

Schließlich war die Staatsoper nun fast sieben Monate geschlossen, beispiellos seit der Eröffnung 1869. Nur die Schließung nach der fast vollständigen Zerstörung 1945 hat länger gedauert.

Wir haben in dieser endlos scheinenden Zeit viel gearbeitet, sehr viel produziert und für die Kameras eine Premiere nach der anderen gespielt. Nicht, weil wir es mussten, sondern weil wir es wollten. Und wir wollten es, weil wir so trotz dieser ganzen Misere mit Ihnen in Verbindung bleiben konnten.

Doch nun ist es so, als wären wir auf einer sehr langen, sehr einsamen Reise gewesen, von der wir jetzt, in diesem Moment, nachhause kommen. Und wir haben viel zu erzählen.

Wir werden das so tun, dass wir Ihnen in den verbliebenen sechs Wochen dieser Spielzeit sechs Premieren zeigen. Zwei davon haben schon für

die Kameras stattgefunden – so, wie die heutige Produktion – und wir holen Sie nun nach, zu unserer größten Freude endlich wieder vor Publikum. Vor Ihnen.

Darf man, kann man so einen Abend historisch nennen? Vielleicht sind für so ein großes, abschließendes Wort die Zeiten zu unberechenbar geworden. Aber die Sache, um die es heute Abend geht, ist keine Kleinigkeit. Nämlich das eigene Mensch-Sein wieder anders erfahren zu können als nur zwischen den Extremen Angst und Isolation einerseits und dem Leugnen einer weltweiten Katastrophe andererseits.

Wir treten heute Abend jedenfalls voller Optimismus an und in der Hoffnung, dass wir nie wieder gezwungen sein werden, dieses Haus zu schließen.

Im Namen aller Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter der Wiener Staatsoper bedanke ich mich dafür, dass Sie heute hier sind.

Wir haben, wie schon im vergangenen Herbst, alles, aber schlechterdings alles uns Mögliche dafür getan, dass die Mitwirkenden und auch Sie hier wieder in Sicherheit die Macht des Musiktheaters erfahren können.

Und nun wünsche ich Ihnen eine jener Vorstellungen, an die man sich lange erinnert.

→ Begrüßung des Publikums durch Staatssoprendirektor Bogdan Roščić anlässlich der Wiederaufnahme des Spielbetriebs am 19. Mai 2021

VERDIS NEUER WEG

Mitte Juni kommt die letzte Neuproduktion dieser Spielzeit zur Premiere: Verdis *Macbeth*, dirigiert von Philippe Jordan und inszeniert von Barrie Kosky. Ein dunkel-faszinierender Wurf, der tief in die menschliche Psyche greift.

Fangen wir mit dem Messbaren an. Es war seine Oper *Macbeth*, bei der Verdi erstmals in seinem Leben Metronomzahlen in der Partitur notierte, also ein nun allgemein nachvollziehbares, auch verbindliches Tempomaß vorschrieb. Und damit so etwas wie eine Richtlinie vorgab. Und: Das Honorar für *Macbeth*, das Verdi erhielt, überrundete erstmals jene, die der früh verstorbene, umschwärmte Vincenzo Bellini erhalten hatte. Das mag nicht wesentlich erscheinen, doch weist es auf die Anerkennung und den Status, den der Komponist bereits Ende der 1840er-Jahre innehatte, hin. Denn *Macbeth* entstand in den sogenannten Galeerenjahren, also jenem Jahrzehnt, in dem Verdi ohne Unterlass Oper auf

Oper schrieb und in dem er bald den Rang des ersten italienischen Komponisten errang; ein Aufstieg, der schließlich von der gerne so genannten Trilogia popolare, also den Opern *Rigoletto*, *Il trovatore* und *La traviata*, gekrönt wurde, jenen drei Werken, die ihn vollends zum unumstritten Idol machten und bis heute zum Populärsten der Operngeschichte zählen.

Was nun die Librettovorlagen betrifft, umkreiste Verdi seit längerem die Großen. Victor Hugo, Lord Byron, Friedrich Schiller, Voltaire: die Stoffvorlagen boten nicht nur einen literarischen hohen Ausgangspunkt, sondern auch eine Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Erzählweisen und dramaturgischen Modellen. Und nun war die Zeit reif für eine erste Annäherung an William Shakespeare. Seit seiner Jugend kannte, las und schätzte er den englischen Dichter, 1838 war zudem eine neue italienische Übersetzung der Dramen erschienen, die zu einem Rezeptionschub führte und ein verstärktes Shakespeare-



Anna Netrebko

Verständnis ermöglichte. So war auch, als der Florentiner Impresario Alessandro Lanari Verdi für die Karnevalssaison 1847 um ein neues Werk bat, unter den Vorschlägen ein Shakespeare-Stoff. Neben Grillparzers *Ahnfrau*, Schillers *Räuber* eben *Macbeth*. Dass Verdis Wahl auf *Macbeth* fiel, hatte neben ganz pragmatischen, besetzungstechnischen Fragen auch mit seiner Suche nach einem möglichst numinosen Sujet zu tun. Denn in Florenz hatten eben zwei entsprechende Opern in den letzten Jahren besondere Erfolge gefeiert: *Robert le diable* von Giacomo Meyerbeer und *Der Freischütz* von Carl Maria von Weber. Etwas Fantasievolles, Mystisches musste also her, und genau das thematisierte Verdi in einem Brief

an Lanari: Nicht politisch oder religiös sei der neue Stoff, sondern fantastisch.

Doch Verdi wollte mehr als nur eine Mord- und Schauergeschichte schottischen Ursprungs liefern. Es sollte ein neuartiges Werk werden, mit starkem Ausdruck. Von einer »neuen Richtung« sprach Verdi und bekannt sind die Briefstellen, in denen er den rechten, nicht nur dem Schönklang, sondern der Wahrheit verpflichteten Gesangs- und Klangausdruck einfordert. Im nebenstehenden Interview erläutert der neue Wiener Macbeth, Luca Salsi, welch besondere Lautstärkenbezeichnungen sich in der Partitur finden: vor allem auch im Bereich des Leisen – und fast Unhörbaren. Die *Macbeth*-Uraufführung fand 1847 statt, knapp 20 Jahre später sollte Verdi die Oper für Paris überarbeiten.

An das Haus am Ring kam *Macbeth* freilich erst spät: 1933, im Zuge der sogenannten Verdi-Renaissance, in der auch hier in Wien nie gespielte Opern

des Komponisten entdeckt wurden. Doch dann ging es Schlag auf Schlag: Es ist die inzwischen achte *Macbeth*-Neuproduktion, die in der Staatsoper stattfindet, und das bei nur knapp 120 Aufführungen. Kürzer als bei vielen anderen Opern war bei *Macbeth* bisher also die Halbwertszeit, keine einzige der sieben Produktionen kam über 50 Aufführungen – und doch sind sie sehr oft hoch besetzt: Clemens Krauss, Josef Krips, Karl Böhm, Giuseppe Sinopoli, Charles Mackerras lauten klingende Namen unter den Wiener *Macbeth*-Dirigenten, bei der aktuellen Premiere ist es Musikdirektor Philippe Jordan, der nach den Premieren von *Madama Butterfly* und *Parsifal* nun seine dritte Neuproduktion in dieser Spielzeit leitet. Mit Regisseur Barrie Kosky kehrt ein Regisseur wieder, den mit Wien einiges verbindet: Neben seinem *Lohengrin* im Jahr 2005 vor allem auch, dass er seinerzeit als Leiter des Wiener Schauspielhauses ein feines Programm servierte, zu dem unter anderem auch eine Produktion von Monteverdis *L'incoronazione di Poppea* zählte.

Dass ein besonderes Augenmerk auf Anna Netrebko liegt, die hier in Wien erstmals ihre Lady Macbeth singt, liegt auf der Hand. Es ist eine Rolle, für die sie an der New Yorker Metropolitan Opera, in London und Berlin gefeiert wurde und die sie am Gipfel ihrer Ausdruckskunst zeigt. »Düster, dunkel und kompliziert«, beschreibt Netrebko ihre Bühnenfigur, aber dann doch auch mitleiderregend. Eine verwirrte Gestalt sei die Lady Macbeth, nachdem sie ihre immense Kraft, ihren Ehrgeiz verloren habe. Mit dem jungen Ensemblemitglied Freddie De Tommaso und dem Bass Roberto Tagliavini wird die attraktive Solistenbesetzung vervollständigt. Und auch diesmal gibt es auf der Webseite der Wiener Staatsoper ein paar Tage vor der Premiere ein Einführungs-Video, in dem Staatsopern-Direktor Bogdan Roščić die Produktion kurz vorstellt.

MACBETH

10., 14., 17., 21., 24*. & 28*. Juni 2021, jeweils 18.30 Uhr

Musikalische Leitung Philippe Jordan

Inszenierung Barrie Kosky

Szenische Einstudierung Sylvie Döring

Bühne und Licht Klaus Grünberg

Kostüme Klaus Bruns

Dramaturgie Claus Spahn

Macbeth Luca Salsi

Banquo Roberto Tagliavini

Lady Macbeth Anna Netrebko / Anna Pirozzi*

Macduff Freddie De Tommaso

Malcolm Carlos Osuna

Ein Arzt Ilja Kazakov

Kammerfrau Aurora Marthens

Die Produktion *Macbeth*
wird gefördert von



AMORE? ONORE!

LUCA SALSI ÜBER MACBETH

Macbeth ist in gleichem Maße stark wie er von Versagen gekennzeichnet ist.

LUCA SALSI: Er ist ein sehr starker Mann, ein Soldat, ein General. Gleichzeitig zeichnet er sich auch durch eine Unsicherheit aus. Im Moment der Entscheidung will er den König lieber nicht töten, fürchtet die Hexen. Aber er findet eine stärkere Person: seine Frau. Sie stärkt ihm den Rücken – und sie ist es, die ihn antreibt. Das scheint mir erstaunlich zeitlos und modern. Denn wie viele der sogenannten großen Männer haben eine Frau, die hinter ihnen steht. Schauen wir doch nur in die Politik ...

Aber in der Schlacht ist Macbeth offenbar doch sehr mutig?

LS: Ja, im Krieg. Aber wenn es über das hinausgeht, wenn es sein eigenes Leben betrifft, fehlt ihm der Mut. Da ist eben Lady Macbeth am Zug.

Einer der Gründe, warum er sie liebt? Wenn er sie liebt.

LS: Ja, ich denke, es ist Liebe. Eine Art von Liebe, vielleicht mehr eine Anziehung. Möglicherweise ist es ja gerade diese Stärke, die ihn fasziniert. Doch am Ende wird das für ihn Nebensache. Ich bin in diesem Zusammenhang auf einen entscheidenden Fehler, der seit Jahrzehnten immer wieder gemacht wird, draufgekommen. Man hört am Ende das berühmte »Pietà, rispetto, amore«. Es steht in Verdis Autograph aber gar nicht »amore«, sondern »onore«! Also Ehre, nicht Liebe. Ich habe das im Ricordi-Archiv in Mailand selbst gesehen. Das »amore«, das immer gesungen wird, ist also falsch. Was ersehen wir daraus? Dass Macbeth an diesem Punkt die Liebe gar nicht mehr interessiert. Es geht ihm um den Verlust des Respekts, der Ehre. Denn was antwortet er auf die Nachricht, dass Lady Macbeth tot ist? »La vita ... che importa?«, also: Das Leben, was ist das schon?

Soll er an dieser Stelle unser Mitleid gewinnen?

LS: Vielleicht. Aber er will es nicht. Er lebte sein Leben, er machte Fehler. Vielleicht ist er enttäuscht, im Inneren wütend. Vielleicht traurig, dass alles zu Ende ist. Aber Mitleid, ich weiß nicht.

Man spricht so oft von den besonderen Stimmfarben der Lady Macbeth. Wie aber sieht es mit Macbeth aus?

LS: Wenn es um den Verdi-Gesang geht, antworte ich gerne mit einer Gegenfrage: »Was meinen die Menschen, wie richtiger Verdi klingen soll?« Laut? Heftig? Fortissimo? Wenn man in die Autogrammen schaut, und ich hatte oft diese Gelegenheit, sieht man: Verdi schrieb 90% piano, pianissimo, mezza voce, 10% forte, fortissimo. Nicht umgekehrt. Und selbst wenn, ein Verdi-Fortissimo darf nie ein Verismo-Fortissimo sein. Bei Macbeth gibt es gleich zu Beginn eine Stelle, wo Verdi nach der Anweisung »sotto voce« schreibt: »morendo«. Also ersterbend. Vom Leisen noch leiser werden. In diesen fein gearbeiteten, genau schattierten Ausdrucksdimensionen muss man also denken!

MEHR als nur eine OPER

Musikdirektor Philippe Jordan im Gespräch mit Andreas Láng

Mittelalter, das nebelige Schottland, Morde, Hexen, Visionen: bei solchen Ingredienzien verwundert es wohl nicht weiter, dass Verdi für seine Oper Macbeth eine geradezu schwarze Tinta – also Grundfarbe, Grundatmosphäre – wählte.

PHILIPPE JORDAN: In der Tat handelt es sich vielleicht um sein düsterstes Bühnenwerk überhaupt – was allerdings nicht bedeutet, dass die Partitur dadurch monochrom wäre. Im Gegenteil: Sie ist in ihrer Farbigkeit überaus differenziert und vielgestaltig, aber eben im düsteren Spektrum. Sehr viel Moll, dumpfe und düstere Klangmischungen, die gehäufte Verwendung von b-Tonarten – so changiert er gerne zwischen b-Moll/f-Moll und Des-Dur – boten für Verdi ein fruchtbares Experimentierfeld. Dazu kommt eine entsprechende Instrumentierung, in der die tiefen Register des Orchesters, wie Fagotte, Hörner, Cimbasso, Bratschen, Celli, Kontrabässe eine bevorzugte Behandlung erfahren und die hohen Instrumente immer wieder regelrecht ausgespart werden, die Streichergruppe außerdem regelmäßig con sordino, also mit Dämpfern spielen muss – das Publikum wird schon durch wenige Takte in dieses schaurige, nördlich-kalte Ambiente eingeführt.

War Verdi hier in seiner musikalischen Genremalerei nicht sogar ambitionierter, progressiver als in späteren Opern, also zum Beispiel in der berühmten Trias Rigoletto-Trovatore-Traviata?

PJ: Das möchte ich gar nicht sagen – die Gewittermusik im *Rigoletto* beispielsweise ist gerade diesbezüglich ein absoluter Geniestreich. Aber Verdi hat im *Macbeth* vieles ausprobiert und entwickelt, was er danach weiterführen konnte. Sicherlich hat er sich auch an einigen Stellen soweit hinausgewagt wie später nie mehr (ähnlich wie Richard Strauss bei seiner *Elektra*), aber wie dürfen nicht vergessen, dass manch Entscheidendes erst in der zweiten Fassung von 1865 dazukam und er hier schon auf langjährige Erfahrungen zurückgreifen konnte.

So manches, aber nicht alles: Letztlich treffen in der zweiten Fassung – die mit dieser Produktion im Wesentlichen erklingt – dennoch ein früherer Verdi auf einen mittleren Verdi, einiges aus 1847 auf anderes aus 1865. Wie sehr sind die Nahtstellen offenbar, wie groß ist der Stilbruch?

PJ: Nicht so groß wie man denken könnte, keineswegs vergleichbar wie etwa beim *Tannhäuser* von Wagner. Verdi hat die unterschiedlichen



Teile wirklich gut zusammengebracht, nicht zuletzt durch das Eliminieren der konventionellsten Passagen aus der früheren Version, in denen es noch vordergründig Koloraturen und Virtuosität gibt. Und die große Nachwandler-Szene der Lady Macbeth stammt zwar aus der Erstfassung, weist aber in ihrer gesamten Anlage und Musiksprache ohnehin weit voraus auf den späten Verdi, auf eine Amneris, eine Eboli, in der Verwendung der Chromatik sogar auf den *Falstaff*. Ähnliches gilt für den wunderbaren *Patria oppressa*-Chor aus dem vierten Akt, der schon das Verdi-Requiem vorausahnt.

Neben dem Dunklen ist es auch das Grauen, das Gefühl des Schreckens und des Horrors, das die Handlung und damit die Partitur bestimmt. Insbesondere die Hexen, die in Barrie Koskys Inszenierung ja als Angstfantasien aus dem Inneren der Psyche heraus agieren, nehmen hier einen besonderen Stellenwert ein. Wie lassen sich Angst und Schrecken in Musik transformieren?

PJ: Unter anderem durch lautes Flüstern, bewusst viel Luft in der Stimme, durch häufiges Atmen zwischen den Tönen, Keuchen. Man muss bei den Hexenchören ungemein aufpassen, dass die Passagen nicht zur Folklore verkommen, zu elegant und witzig daherkommen wie der Zingarelle-Chor in der *Traviata*. Verdi schreibt zu Beginn der ersten Szene »Tutte le streghe in scena ... staccate e marcate assai: né dimenticarsi che sono streghe che parlano«, also: man möge nicht vergessen, dass hier Hexen sprechen. Mut zum Hässlichen ist hier ange sagt, um die Damen möglichst bösartig und furienhaft erscheinen zu lassen. Schrecken und Furcht vermittelt auch das von Verdi explizit vorgesriebene, fast durchgehende sotto voce im ersten Duett Macbeth-Banquo. Wie ungewöhnlich für eine italienische Oper dieser Zeit: Ein Anfangsduett das bewusst nur halblaut gesungen, fast geflüstert gegeben wird! Gott sei Dank nimmt die heutige Sängergeneration solche Vorgaben und Nuancen in der Partitur ernster als vor 30, 40 Jahren – dadurch wird die Originalität und Genialität Verdis noch deutlicher spürbar. Und da Sie die Idee der Angstvisionen in dieser Inszenierung ansprachen, sie entsprechen sehr treffend den Intentionen Verdis. Denken wir beispielsweise nur an die berühmten Prophezeiungen und die Vision der acht Könige im dritten Akt: Die Bühnenmusik agiert hier nicht mehr wie eine herkömmliche Banda, sondern als Klang unbestimmten, mys-

tischen Ursprungs, die sich mit dem – gewissermaßen realen – Klang des Orchesters im Graben mischt.

Apropos Vorgaben in der Partitur: Muss man heute überzeichnen, um denselben Neuigkeits- und Überraschungseffekt zu erzielen wie zu Uraufführungszeiten?

PJ: Nicht unbedingt. Ein guter Restaurator wird die Farbigkeit von Renaissance-Bildern ja auch nicht übersteigern und noch bunter erscheinen lassen, um jenen Effekt zu erzielen, den diese Kunstwerke auf die Betrachter vor 500 Jahren ausgeübt haben müssen. Es geht einfach darum, den extremen Geist, der der Partitur innewohnt, umzusetzen. Ich finde, es reicht schon, wenn man wirklich come scritto, also wie in den Noten geschrieben, spielt, zum Beispiel ein vier- oder fünffaches p ernst nimmt respektive auf der anderen Seite keine falschen Traditionen weiterführt – zu viel Rubato, zu viele ausgehaltenen Spitzentöne – sondern die Direktheit, Unerbittlichkeit, diese gewisse Strenge der Verdi'schen Musik mit all ihren Details vermittelt.

War es die Inspiration der Shakespeare-Vorlage die Verdi entwicklungsmäßig so weit nach vorne gebracht hat?

PJ: Zweifelsohne hat Shakespeare – und es war ja seine erste Vertonung eines zentralen Stücks dieses Dramatikers – Verdi schlechterdings überwältigt und in höchstem Grade inspiriert. Ebenso wie später Schiller im Falle von *Don Carlos*. Es kommt also nicht von ungefähr, dass Verdi beim *Macbeth* im wahrsten Sinn des Wortes Musiktheater geschaffen hat und nicht der damals gängigen Operntradition gefolgt ist. Die Gesangslinien und Melodien entspringen hier einer deklamatorischen Haltung, die eher vom Gedanken des Schauspiels getragen beziehungsweise von der Dramaturgie der Szene bestimmt wird.

Deshalb fehlen die sogenannten Schlager ...

PJ: ... oder ein typisches Liebesduett – was man übrigens bei der Uraufführung negativ vermerkte. Verdi schien einfach extrem vom Gedanken des Theaters an sich fasziniert. Er war also durchaus ein Reformator und nicht, wie Werfel es einmal formulierte, ein Gegenreformator der Oper.

KATTUS

STIL UND QUALITÄT SEIT 1857

FEINSTER SEKT
NACH MÉTHODE
TRADITIONNELLE



KATTUS GRANDE CUVÉE
Offizieller Sekt der
Wiener Staatsoper





Ildar Abdrazakov als Fürst Igor an der Pariser Oper

*Dem Mythos ein
SCHNIPPCHEN
schlagen*

DER REGISSEUR BARRIE KOSKY

Monteverdis grundstürzende Idee, mit den Mitteln des Theaters zu musizieren und mit den Mitteln der Musik Theater zu spielen, wurde im Verlauf der Operngeschichte immer wieder kompromittiert. Als verhängnisvoll erwies sich die einseitige Betonung des an ihr vermeintlich Reproduzierbaren, der Partitur, zu Lasten des szenischen Augenblicks. Statt auf dem Anspruch gegenwärtiger Theaterkunst zu bestehen, begnügte man sich mit mehr oder weniger dekorativen Passepartouts für durchreisende Dirigier- und Gesangsstars. Oper regierte zum kulturellen Ritual. Um den Widerholungszwang, unter dem die Spielpläne der Opernhäuser bis heute stehen, zu brechen, bedarf es unbotmäßiger szenischer Phantasie und Geistesgegenwart. Es ist ein großes Glück für die Staatsoper, dass Bogdan Rošić für seine Ambition, das Kernrepertoire neu zu denken, Barrie Kosky als Mitstreiter für einen auf die kommenden drei Spielzeiten angelegten Mozart-Da Ponte-Zyklus gewinnen konnte.

Schon seit längerem behauptet sich Barrie Kosky als einer der führenden Opernregisseure unserer Zeit. Zum Geheimnis seines Erfolges trägt die Vielzahl kreativer Spielmöglichkeiten und Kulturtechniken, über die er verfügt, sicher entscheidend bei: als Regisseur, der sowohl im Schauspiel als auch in allen nur erdenklichen Musiktheaterformen unterwegs ist, aber auch als Pianist und Liedbegleiter, Performer und Arrangeur. Erinnert sei an seine *Poppea* 2003 am Wiener Schauspielhaus, an dem er von 2001 bis 2005 Ko-Direktor war: Kosky kombinierte die Musik Monteverdis mit Songs von Cole Porter, saß selber am Klavier und führte Musicaldarsteller und Schauspieler zu einer intensiven spartenübergreifenden Ensembleleistung. Die Heterogenität von Theaterwelten und Kulturen, aus denen er schöpft, bewahrt ihn vor der Stagnation in ästhetischer Stromlinienförmigkeit, die bei manchen seiner exklusiv im Opernfach tätigen Regiekollegen zu beobachten ist (sofern sie nicht verstehen, genügend kreative Widerstände in ihre Arbeit einzubauen).

Kosky misstraut dem falschen Tiefsinn hochgestochener Klassikerandachten. Ob Offenbach-Operette oder Wagners *Meistersinger*, beides muss – zumindest auch – intelligente Unterhaltung sein und vor allem: gutes, lebendiges, kraftvolles Theater; vorher bringt es wenig, über Sinn und Inhalte zu reden.

In Zusammenarbeit mit unterschiedlichsten Bühnen- und Kostümbildnerinnen und Choreographen und in der kreativen Aneignung und Auseinandersetzung mit einem ungewöhnlich breiten Repertoire gelingt es Kosky, sich immer wieder neu zu erfinden. Seine Aufgabe sieht er nicht in der Anwendung eines

Stils, sondern darin, für jedes Stück eine eigene, ganz besondere, nicht austauschbare Form zu entwickeln.

Der Enkel australischer Einwanderer mit jüdisch-russisch-polnisch-ungarischen Wurzeln ist ein Kommunikationstalent. Nicht nur seine Sängerinnen und Sänger genießen es, mit ihm zu arbeiten. Zu den erstaunlichsten Erfolgen seiner Intendantanz der Komischen Oper Berlin (seit 2012/13) zählt, wie es ihm gelang, die türkische Community dauerhaft an sein Theater an- und in es einzubinden. Dass die Inszenierungen des »schwulen jüdischen Känguruhs«, wie Kosky sich selbst einmal scherhaft charakterisierte, ebenso intelligente wie kreative Kampfansagen sind an »Identitäre« jeder Couleur, dürfte sich herumgesprochen haben. Sein Wille zur Aufklärung und Überbrückung rassistischer und sexistischer Vorurteile prägt nicht nur seine Arbeiten: Bewundernswert souverän und gelassen hat Kosky es einmal sogar auf sich genommen, sich in einem Gespräch vor laufender Kamera den antisemitischen Ausfällen eines aus dem Schuldienst entfernten rechtsradikalen Lehrers auszusetzen.

Im November vorletzten Jahres hatte der Schreiber dieser Zeilen Gelegenheit, Koskys Inszenierung von *Fürst Igor* unter der musikalischen Leitung von Philippe Jordan an der Pariser Bastille mitzuerleben. Ihre Beschreibung soll etwas von der Frische, der intelligenten Genauigkeit und dem Aufklärungspotential seines Musiktheaterschaffens spürbar werden lassen.

Alexander Borodins 1890 posthum uraufgeführte Oper *Fürst Igor* zählt zu den vergleichsweise wenigen russischen Titeln, die sich im internationalen Repertoire dauerhaft verankern konnten. Neben Mussorgskis ebenfalls unvollendet hinterlassener *Chowanschtschina* ist *Fürst Igor* die zweite große Choroper Russlands. In beiden Opern war der Komponist sein eigener Librettist, beide entstanden im Rückgriff auf altrussische Quellentexte – im Fall von *Fürst Igor* auf ein anonymes mittelalterliches Epos, das *Igorlied*. Dabei ist die Diktion von Borodins Libretto von großer Schlichtheit und Direktheit, anders als Mussorgskis archaisierende, auch das Kirchenslawische integrierende Sprache. Die wenigen ungewöhnlichen sprachlichen Prägungen erklären sich durch Borodins Übernahme bestimmter poetischer Bilder oder Redewendungen aus seiner alten Quelle. Gemeinsam ist beiden Opern auch, dass sie sich für das Schicksal der Verlierer historischer Ereignisse und Prozesse interessieren (sehr im Widerspruch zu den derzeit in Russland den Ton angebenden nationalistischen Ideologen).

Die Oper hat eine ganz eigene textliche und musikalische Dramaturgie. Auch in ihren dramatischen Zusitzungen behält sie ihre epische, konzertant-ausladende Breite. Offenkundig und mit Erfolg

suchte der Komponist fast liturgische Strukturen zu etablieren: emblematisch, lapidar und zugleich differenziert, mit Wechselgesängen von Solisten und Kollektiv. Dieser von der kompositorischen Substanz eindrucksvoll beglaubigte lange Atem, in Verbindung mit der deklamatorisch-melodiösen Schlichtheit der Sprachvertonung und dem Vertrauen auf die Tragfähigkeit der »undramatischen« orchestralen Anlage gemahnt am ehesten an Messiaens oratorisches Musiktheater vom *Heiligen Franz von Assisi*.

Wer Barrie Kosky für die Neuinszenierung von *Fürst Igor* engagiert hat, hat eine kluge, im besten Sinne »witzige« Entscheidung getroffen, aus einem ebenso unkonventionellen wie richtigen Empfinden heraus: Denn was das Stück zu einer Volksoper macht, ist nicht zuletzt sein exklusiver Aufbau aus Liedern, Tänzen und Chören. Bewusst hatte sich Borodin damit gegen die seinerzeit allmächtige Tendenz zur Durchkomposition gestellt.

Und so findet man veritable Songs, durchaus wie man sie als Selbstvorstellung einer Figur aus Singspiel, Operette oder Musical kennt, etwa die Selbstdarstellung Wladimir Galizkis als korrupter und dafür umso populärerer Willkürherrscher, der sich mit seinen Untugenden an Stelle seines Schwagers Igor empfiehlt, der gegen das marodierende Steppenvolk der Polowetzer in den Krieg gezogen ist. Aber auch die Rhythmisierung im finalen Kehraus der zu den Klassik-Top-Ten zählenden Polowetzer Tänze am Ende des 2. Aktes klingt geradezu Broadway-verdächtig. Und so schafft Kosky, gerade in dem er immer wieder auch die leichte Hand einsetzt, die ihm im Umgang mit Operette und Musical zur Verfügung steht, einen großen Musiktheaterabend. Auf Augenhöhe mit der Vorlage gelingt es ihm, das als undramatisch geltende Geschehen zu theatralisieren, so schon im Prolog mit der Sonnenfinsternis, deren Menetekel Igor zu verdrängen sucht.

In der Pariser Aufführung wird der Körper des Heerführers von Starrkrämpfen geschüttelt, eine schwarzbraune Flüssigkeit tritt aus seinen Poren, er rutscht von seinem Thron und windet sich auf der Erde, nur um seinen rebellierenden Körper und die eigene Schwäche gewaltsam in den Griff und wieder unter Kontrolle zu zwingen, gegen den Widerstand der eigenen Kreatürlichkeit sich und sein Volk zu einem Feldzug verdammend, der in der Katastrophe enden wird. Das Schicksal der von seinem Statthalter Galizki und seiner Soldateska geschändeten jungen Frau – im Original wird darüber nur berichtet –, erfährt bei Kosky eine verstörende Zuspitzung. Dabei entfacht Kosky in den Chören und im Bewegungschor eine elektrisierende Energie.

Nicht ganz eingelöst wird sein furioser Zugriff

lediglich im 2. Akt. Koskys mutige Uminterpretation der Begegnung der Slaven mit der asiatischen Kultur als Halluzination im Folterkeller des siegreichen Gegners vermochte mich nicht wirklich zu erreichen. Die Darstellung der Igor vom siegreichen Khan Kotschak angetragenen Freundschaft als brutalster Zionismus eines Folterers bleibt als Gedanke nachvollziehbar; doch die sich beim Zuschauer unweigerlich einstellende Reminiszenz an Abu Ghraib wird aufgrund der in diesem Akt zelebrierten Orientalismen der Musik nicht nur ästhetisch, sondern auch ideologisch problematisch – ist mit diesen Bildern doch unauslöschlich das Wüten einer westlichen Macht verknüpft, nicht das einer »orientalischen«.

Auch choreographisch überzeugen die sonst körpersprachlich so intensiven Choreographien, die Otto Pichler für den Abend schuf, in dieser berühmtesten Sequenz der Oper nicht ganz, bei aller Kraft der verfremdeten folkloristischen Totentanzkostüme von Klaus Bruns. Dafür gerät – nach dem ausgelassenen 3. Akt, von dem nur der zweite große Monolog Igors erhalten und vor das Finale des 4. Aktes eingeschoben wurde (jede Aufführung muss sich aus dem Fragment ihre eigene Fassung schaffen) – die Schlusssequenz um so grandioser: mit Jaroslavna, der verratenen Gattin des Fürsten, die auf der Suche nach ihrem verschollenen Mann mit den Trümmern ihrer Existenz über eine Autobahn irrt, dann der große Monolog des sich selbst zerfleischenden Verlierers, die Wiederbegegnung mit seiner Frau, sein Davonlaufen vor sich selbst und vor der eigenen Scham und seine hierdurch bedingte Abwesenheit beim Jubelfinale, das die Heimkehr des Verschollenen feiern soll – letzteres vielleicht die genialste Wendung, die Kosky ersonnen hat. Sie macht sich zunutze, dass der Komponist den Titelhelden in diesem Schlussauftritt als nur pantomisch mitwirkend vorgesehen hat: Bei Barrie Kosky finden die beiden Bänkelsänger Skula und Jeroschka, zwei proletarische, grotesk-komische Gestalten, den verloren liegen gebliebenen, ramponierten Feldherrenmantel Igors und treiben nun damit ihren Schabernack, während das Volk anarchisch-ironisch nur mehr diesem unschädlichen Popanz seine Reverenz erweist.

Dieses Fingerspitzengefühl und dieser Kunstverständnis im Jonglieren mit den Bedeutungen einer Vorlage und vor allem: mit ihren Leerstellen verhindert, dass die Aufführung zu einem affirmativ-staatstragenden Tableau gerinnt. Nicht, indem ein solches Ende inszenatorisch »kritisch« denunziert und negativ bewertet (und damit doch bestätigt) würde, sondern indem Kosky es »hochgehen lässt«, es spielerisch auflöst. So bewährt sich die humane nicht weniger als die intellektuelle Kraft des Theaters.



© Wiener Staatsoper/Michael Pöhn

SEHEN Sie, WARUM UNS Kultur wichtig ist ?

Frucht. Stärke. Zucker. - Mit diesen drei Standbeinen ist AGRANA weltweit erfolgreich tätig. Qualität steht bei uns an erster Stelle, auch wenn es um Bereiche außerhalb unseres Unternehmens geht. Damit das auch so bleibt, braucht es Engagement und Förderung. Mit unserem Kultursponsoring unterstützen wir einen wesentlichen Teil unseres gesellschaftlichen Lebens und sorgen dafür, dass diesem auch Aufmerksamkeit geschenkt wird.

**AGRANA ist Sponsor der Opernprojekte
für Kinder und Jugendliche der Wiener
Staatsoper.**



Der natürliche Mehrwert

SYMBIOSE UND BESESSENHEIT

Claus Spahn im Gespräch mit *Macbeth*-Regisseur Barrie Kosky

Herr Kosky, welche persönliche Geschichte verbindet Sie mit Shakespeares Macbeth?

BK Ich habe das Stück schon mit 16 Jahren für eine Theateraufführung an meiner damaligen Schule inszeniert.

War das der Beginn Ihrer Regielaufbahn?

BK Nein, meine allererste Inszenierung war *Woyzeck*, ebenfalls an meiner Schule. Nach dem großen Erfolg dieser Produktion durfte ich dann *Macbeth* machen (*lacht*). Ich war in Australien an einer Jungen-Schule, deshalb wurden damals auch die Hexen und die Lady Macbeth von Jungs gespielt. Ich habe *Macbeth* dann noch einmal als Student an der Uni Melbourne auf die Bühne gebracht und ein drittes Mal vor zwölf Jahren am Wiener Schauspielhaus. Dort habe ich dann alle Rollen von Frauen spielen lassen. Das Shakespeare-Drama hat mich durch mein ganzes Leben begleitet – und nun beschäftigte ich mich zum ersten Mal mit der Oper *Macbeth*.

Welche Erkenntnisse bringen Sie aus dieser langen Geschichte mit dem Stück in die aktuelle Produktion ein?

BK Man muss so ein Stück natürlich für jede Produktion komplett neu denken, aber trotzdem zieht sich ein roter Faden durch meine Beschäftigung mit *Macbeth*: Ich sehe in dem Stück das innere Drama von Macbeth und Lady Macbeth. Ein Drama, das getrieben wird von Fantasien, Ängsten und Halluzinationen im Kopf der Protagonisten. Dieser Sicht kann ich in der Opernversion noch viel radikaler folgen als im Schauspiel, weil Verdis Musik auf geniale Weise das Alpträumhafte im Stück in Klang fasst. In meinen Schauspielversionen hatte ich immer reale Hexen auf der Bühne. Jetzt aber habe ich nach einem Konzept gesucht, in dem ich auf Realismus ganz verzichten kann. Ich wollte keinen Hexenchor, keinen Mörderchor, kein Blut.

Was spricht denn gegen Hexen auf der Bühne?

BK Jeder *Macbeth*-Regisseur muss eine Antwort auf die schwierige Frage geben: Wie sieht der Hexenchor auf der Bühne aus? Aber schon die Fragestellung ist eine Falle. Sie muss viel eher lauten: Was sind die Hexen für Macbeth? Meine Antwort lautet: Sie müssen vieles sein, sie müssen irreal und real, männlich und weiblich, tot und lebendig zugleich sein. Vor allem aber müssen sie glaubwürdig sein, und das werden sie erst, wenn man sie aus der Perspektive von Macbeth denkt und szenisch entwickelt: Sie sind Ausgeburten seiner Fantasie! Ich habe in *Macbeth*-Inszenierungen schon alles mögliche als Hexen gesehen: Putzfrauen, Travestiefiguren, Erotikmodels, und dabei ist mir eins klar geworden: Die Antwort auf die Frage, wer die Hexen sind, darf nicht von den Kostümen gegeben werden.

Banquo stellt im ersten Akt die Frage an die Hexen: »Seid ihr von dieser Welt oder aus einer anderen?«

BK Eben. Und ich finde, die Figuren müssen surreal sein, weil die ganze Oper surreal ist. Ich habe für meine Produktion entschieden: Die Hexen sind nur Stimmen, und was man als Figuren sehen wird, sind nicht die Damen des Chors. Und schon kann ich mit ganz anderen Theatermitteln arbeiten. Ich habe viel mehr Möglichkeiten und komme weg vom Illustrieren.

Wie hat Verdi die Hexen musikalisch charakterisiert?

BK Die Oper beginnt mit diesem fantastisch bedrohlichen Vorspiel, das uns sofort in eine andere Welt versetzt. Und daran schließt sich ein geradezu operettenhafter Hexenchor an, der klingt, als ob Verdi Jacques Offenbach parodieren wollte. Das ist schon ziemlich schräg. Aber ich glaube, Verdi hat das sehr bewusst gemacht. Er wollte Kontraste schaffen. Die Musik war für ihn Ausdruck einer surrealen, dionysischen, keiner Kontrolle unterlie-

genden Sinnlichkeit. Das war die Intention, aber leider sieht die Theaterrealität oft anders aus. Deshalb wollte ich, dass die Hexen in meiner Inszenierung nur in ganz wenigen Momenten sichtbar werden und sonst Widerhall der Angstfantasien von Macbeth sind. Das gilt aber nicht nur für die Hexen, sondern auch für den Mörderchor, die Bankettmusik und die Stimmen aller Nebenfiguren. Von der ersten bis zur letzten Note kommt die Musik in unserer Inszenierung aus dem Kopf von Macbeth und Lady Macbeth.

Was für einen Raum braucht man für ein solches Inszenierungskonzept?

BK Ich habe zu meinem Bühnenbildner Klaus Grünberg lediglich gesagt: Ich brauche einen starken Kontrast zwischen Licht und Dunkel, was immer das heißen mag. Und gib mir einen Spielraum ohne Wände, der relativ klein und klaustrophobisch ist. Mehr habe ich nicht vorgegeben. Dann kam Klaus mit seiner Idee von einem endlosen schwarzen Korridor, in dem eine Lichtfläche installiert ist, die fast den Charakter eines Käfigs hat. In diesem Lichtkäfig bewegen sich die Figuren wie Laborratten. Man weiß nicht, was das Licht ist, das auf die Figuren herabstrahlt. Ist es das Schicksal, ist es Natur, klinische Künstlichkeit? Wie Motten kommen die Figuren aus dem Dunkel in dieses Licht.

Zur Identifikationsfigur taugt Macbeth aber nicht, oder?

BK Verdi ist es gelungen, aus Macbeth und der Lady große Figuren wie aus einer antiken Tragödie zu machen, und das bedeutet auch: Man ist berührt von ihnen durch die Musik. Im Schauspiel ist es sehr schwer, den beiden Hauptfiguren sympathische Züge abzugewinnen, aber Verdi hat es geschafft, dieses Monster empathiefähig zu machen.

In den Opernführern liest man immer wieder: Macbeth sei Verdis einzige Oper, in der es keine Liebesgeschichte gäbe. Stimmt das?

BK Blödsinn! Das Gegenteil ist der Fall. Wir haben es hier sehr wohl mit einer Liebesgeschichte zu tun. Es ist natürlich keine romantische, sondern eine Mischung aus Symbiose und Besessenheit. Er kann ohne sie nicht und sie nicht ohne ihn. Sie sind ein abgründiges Team. Ich höre in der Musik für die beiden eine große Einsamkeit, aber auch Liebe und eben nicht nur kalte Machtgier. Was, zum Beispiel, war das Faszinierende an dem rumänischen Tyrannenpaar Ceaușescu? Sie waren monströs, aber sie haben sich geliebt!



Wie sehr interessiert Sie das politische Drama, das der Shakespeare-Stoff in sich birgt?

BK Ehrlich gesagt gar nicht. *Macbeth* ist auf der Opernbühne sehr oft als politisches Drama erzählt worden und zwar sehr erfolgreich. Das war doch die gängige Lesart der Oper in den vergangenen dreißig Jahren. Meiner Meinung nach steht aber das politische Thema bei Verdi nicht im Zentrum.

Banquo singt an einer Stelle: »Was ist das für eine grauenvolle Nacht, in der der Unheilsvogel seufzt.« Was bedeuten die Vögel in dem Stück?

BK Klaus Grünberg und ich sprachen darüber, dass es so auffällig viele Vögel in *Macbeth* gibt. In der klassischen Mythologie tauchen die Vögel oft im Zusammenhang mit Tod auf, meist als bedrohliche Propheten des Unheils. Wir hatten dann die Idee tote Vögel in unsere Inszenierung zu integrieren, aber wir haben versucht, sie nicht zu sehr mit Bedeutung zu überfrachten. Sie sind einfach anwesend und stellen in gewisser Weise Dunkelheit in kreatürlicher Form dar. Als ob sich die Dunkelheit in Vögeln verwandeln könnte.

WO WAR ICH EINMAL UND WAR SO SELIG?

Das fragt sich Sophie im „Rosenkavalier“.

Unsere Vermutung: wahrscheinlich im Kaffeehaus.



meinlkaffee.at • [f@ juliusmeinlaustria](https://www.facebook.com/juliusmeinlaustria)



Inspiriert Poeten seit 1862.

TANZE BILDER SINFONIEN

Balanchine – Ratmansky – Schläpfer: Drei Meister des zeitgenössischen Balletts treffen mit Tänzen zu Musik von russischen bzw. sowjetischen Komponisten aufeinander. Verbunden sind sie durch ihre Wurzeln. Die Choreographen durch die Danse d'école als Basis für eine Ballettkunst der Gegenwart; die Komponisten Strawinski, Mussorgski und Schostakowitsch durch die Musikkultur ihrer Heimat, von der aus ihre Wege in so unterschiedliche Richtungen führten. Premiere ist am 26. Juni, weitere Aufführungen folgen ab September 2021. Das Wiener Staatsballett wird begleitet vom Orchester der Wiener Staatsoper unter der Leitung von Robert Reimer.

Am Klavier ist die rumänische Pianistin Alina Bercu zu erleben. →



Liudmila Konovalova & Marcos Menha in einer Probe zu Martin Schläpfers *Sinfonie Nr. 15*



Martin Schläpfer bei einer Probe zu *Sinfonie Nr. 15* mit Iliana Chivarova

Eine Tänzerin zieht einsame Kreise durch den Raum. In Bourées punktiert sie mit dem Spitzenschuh den Boden, versucht ihn zu spüren, einen Weg zu gehen. Sie wirkt verloren, ausgesetzt, ziellos kreiselnd in einer Welt, die keinen Halt gibt. Der erhobene Blick geht ins Innere. Ein Tänzer kommt dazu, hält sie mit einer energischen Armbewegung auf. Es folgt ein Pas de deux wie ein Kampf – zwei Menschen, die wissen, dass sie sich gegenseitig brauchen und doch auseinanderstreben, ein schmerzvolles Kräftemessen, in dem es keinen Gewinner und keinen Verlierer gibt. Ein anderer reißt sich aus der Erschöpfung nach einer langen Reise los. Auch er trifft auf eine Frau, wird von ihr geradezu magisch angezogen, als wäre sie ein Magnet. Doch auch hier gibt es kein Ankommen, kein Aufgehobensein, keine Beruhigung. Ein sanftes Fassen einer Hand löst einen emotionalen Schock aus, der sich in einem den ganzen Körper schüttelnden Zittern entlädt. Die katastrophische Grundstimmung der beiden Szenen wird von dem Adagio aus Dmitri Schostakowitschs 15. Symphonie getragen: eine düstere f-Moll-Klage ohne Worte, ein Trauermarsch, in dem zunächst ein Bläserchoral auf Rezitativisches in Violoncello und Violine prallt, bevor es

in einer gewaltigen Klimax zur Eruption der aufgestauten Energien kommt.

»Es ist das zweite Mal, dass ich mich mit dem Komponisten Dmitri Schostakowitsch in einer Choreographie auseinandersetze. 2019 habe ich ein Ballett zu seinem zweiten Cellokonzert kreiert, nun habe ich mir für meine zweite Uraufführung mit dem Wiener Staatsballett seine Symphonie Nr. 15 vorgenommen. Es ist eine Musik, die mich in all ihren Farben ungemein inspiriert, mit dem ganzen Leben, das sie in sich trägt – ein Leben mit all seinem Glück und seiner Trauer, seinen Hoffnungen und Verwerfungen, seiner Leichtigkeit und seinem Ausgesetztheit. Es ist eine Musik, die mir – ohne programmatisch zu sein oder etwas Konkretes zu erzählen – einen ›Text‹ für meinen Tanz schenkt.« Mit diesen Worten umreißt Martin Schläpfer seine Wahl der knapp 45-minütigen letzten Symphonie Schostakowitschs als Basis eines neuen Balletts, für das er mit seinen Tänzerinnen und Tänzern nach der Uraufführung 4 zu Gustav Mahlers 4. Symphonie erneut in einen intensiven kreativen Prozess eintaucht. Bereits viele Monate vor Beginn der Arbeit drängten sich ihm beim Hören der Musik Assoziationen auf, die nun auch in die emotionalen

»In Sinfonie Nr. 15 möchte ich Musik und Tanz
musizierend und tanzend sich in der Essenz begegnen lassen,
ein kraftvolles Ballett kreieren.«

MARTIN SCHLÄPFER

Zustände und die Textur des Werkes eingewoben erscheinen: »geheimnisvoll sich anschleichend, überall und nirgends, unnahbar, unergründbar, fliehend, springend, nicht zähmbar.«

Die 1972 in Moskau uraufgeführte Komposition ist der Schlusspunkt von Schostakowitschs symphonischem Œuvre, das in der Musiklandschaft des 20. Jahrhunderts in seinem Facettenreichtum, seinen Bezugspunkten und seinem Umfang einzigartig da steht. Auf existentielle Weise spricht die Musik des sowjetischen Komponisten immer auch von den großen gesellschaftlichen und politischen Fragen – angesiedelt auf dem schmalen Grat zwischen Anbiederung und Anprangern in einem System, das die Freiheit der Kunst nicht respektierte, sondern Kunst als Mittel der Propaganda instrumentalisierte. Die Sinfonie Nr. 15 kommt zunächst wie ein heiteres Scherzo daher, doch bald schon kippt der so lebhaft-füßig scheinende Humor in die Groteske, verwandeln sich fröhliche Fanfaren in Drohkulissen und virtuose Spielfiguren in atemlose Getriebenheit. Wie Leuchtfächer flackern ihrem Zusammenhang entrissene Zitate anderer Musik – darunter Rossinis Ouvertüre zu *Wilhelm Tell* sowie das Schicksalsmotiv aus der Todesverkündigungsszene von Wagners *Walküre* – in einem musikalischen Klima auf, das sich mit Klängen der Trauer zu einem unter die Haut gehenden Epilog verdichtet und in einem über 40 Takte langen Orgelpunkt der Streicher mit einer leeren Quinte ungelöst ins Offene verklingt.

Für Martin Schläpfer spielte – neben der Suche nach einer Musik für ein eigenes Stück – auch der Kontext des dreiteiligen Programms eine Rolle, an dessen Beginn er George Balanchines *Symphony in Three Movements* zu Igor Strawinskis gleichnamiger Komposition setzte, kombiniert mit Alexei Ratmanskys choreographischer Interpretation der *Bilder einer Ausstellung*. Mit diesen hatte Modest Mussorgski, der radikalste Vertreter des »Mächtigen Häufleins«, 1874 eine musikalische Bilderfolge von überquellender Lebensfülle und visionären Klangbildern geschaffen. Igor Strawinski, der weltläufige Kosmopolit, der es auf raffinierte Weise verstand, seine musikalischen Gesichter immer wieder zu wechseln, hatte dagegen mit seiner zwischen 1942 und 1945 komponierten

Symphony in Three Movements auf das Grauen des Zweiten Weltkriegs reagiert. »In einem solchen Programm brauchte ich ein Orchesterstück, das neben Strawinskis Sinfonie nicht nur bestehen kann, sondern ein Stück weit das, was dort passiert, aufgreift, widerspiegelt und zugleich vielschichtiger und vielleicht doch komplexer Strawinski entgegnet«, so Martin Schläpfer, der der Überzeugung ist, dass »jeder Tanzabend auch der Musik gehört.«

Die Tänzerinnen und Tänzer des Wiener Staatsballetts präsentieren sich in *Tänze Bilder Sinfonien* in unterschiedlichsten Facetten: Martin Schläpfers intensiver, hochexpressiver Bewegungssprache, die die Chiffren und Formen des klassischen Balletts durch eine starke Körperlichkeit zu dunklem Glühen bringt, steht mit der 1972 uraufgeführten *Symphony in Three Movements* ein vollendetes Beispiel für George Balanchines Kunst gegenüber: seine elegante Athletik, virtuosen Schrittfolgen und komplexen Formationen im Raum, die ganz aus der Musik abgeleitet sind getreu der Überzeugung: »Komponisten kombinieren Noten, Choreographen kombinieren Bewegung«. Mit Alexei Ratmansky ist es Martin Schläpfer gelungen, einen der bedeutendsten zeitgenössischen Ballett-Choreographen ans Wiener Staatsballett zu verpflichten – der Beginn einer Zusammenarbeit, die in der kommenden Saison ihre Fortsetzung finden wird.

PREMIERE

TÄNZE BILDER SINFONIEN

26. Juni 2021

Symphony in Three Movements

George Balanchine/Igor Strawinski

© The George Balanchine Trust

Pictures at an Exhibition

Alexei Ratmansky/Modest Mussorgski

Klavier Alina Bercu

Sinfonie Nr. 15 (Uraufführung)

Martin Schläpfer/Dmitri Schostakowitsch

Musikalische Leitung Robert Reimer

Wiener Staatsballett

Orchester der Wiener Staatsoper

TANZPODIUM

KÜNSTLERGESPRÄCH MARTIN SCHLÄPFER

20. Juni 2021, 11 Uhr – Gustav Mahler-Saal

In zwei Welten zuhause

DER CHOREOGRAPH ALEXEI RATMANSKY IM GESPRÄCH

Alexei Ratmansky bewegt sich in zwei Welten. Einerseits widmet er sich mit Hilfe umfangreicher Quellenforschungen der Rekonstruktion des klassisch-russischen Balletterbes des 19. Jahrhunderts, andererseits gewinnt er für seine eigenen Werke neue Energien aus der Sprache des klassischen Balletts.

Was war der Ausgangspunkt für Ihre 2014 mit dem New York City Ballet uraufgeführten Pictures at an Exhibition, mit denen das Wiener Staatsballett in der Premiere Tänze Bilder Sinfonien nun erstmals eines Ihrer Werke zeigt?

AR Die Musik ist für mich stets Anfang und Ende eines Balletts. Mein Ausgangspunkt waren Mussorgskis *Bilder einer Ausstellung*, die großen Einfluss auf die Entwicklung der russischen Musik genommen haben. Ich wollte unbedingt eine Choreographie zu diesen entwickeln. Während Mussorgski seine Inspiration in einer Gedenkausstellung mit Bildern seines verstorbenen Freundes, des Malers und Architekten Viktor Hartmann fand, habe ich einen anderen Zugang gewählt: Ich ließ mich von Wassily Kandinsky, einem weiteren wichtigen russischen Künstler, inspirieren. Sein Bild *Quadrat und konzentrische Ringe* hing im Krankenzimmer meiner Frau, als mein Sohn geboren wurde. Ich erinnere mich noch sehr genau, wie ich dieses Bild anstarrte und welch großen Eindruck es bei mir hinterließ. Beide Werke – Mussorgskis Musik und Kandinskys Farbstudie – haben für mich persönlich eine große Bedeutung und so kam der Wunsch, mich ihnen auf einer künstlerischen Ebene zu widmen.

Warum haben Sie sich für Mussorgskis Klavierversion und nicht für die Orchesterbearbeitung von Maurice Ravel entschieden?

AR Ravels Orchestrierung ist wundervoll, keine Frage. Ich habe mich aber für das Original entschieden, weil es direkter zum Herzen spricht. Für mich fühlt sich diese Version ehrlicher an, auch weil sie intimer ist.

Die Komposition ist ein musikalischer Gang durch eine Ausstellung, bei dem jedes Bild aus den Augen des Betrachters beschrieben wird. Ist das auch das Ziel Ihrer Choreographie: mit Bewegung die von der Musik evozierten Bilder zu beschreiben?

AR Jeder Satz kreiert eine einzigartige Welt – mysteriös und kraftgeladen, voller Emotionen und Symbole. Mein Ballett geht bewusst immer wieder einen entgegengesetzten Weg zum Offensichtlichen: Der zweite Satz handelt z. B. von einem »Gnom«, einer fantastischen, wütenden Kreatur. Diese Rolle habe ich mit einer Primaballerina besetzt – also mit einer schönen, anmutigen Frau. Das berühmte Stück *Die Hütte der Baba Jaga* ist ein weiteres Beispiel meines Spiels mit Kontrasten und das Hinterfragen von Stereotypen. Baba Jaga ist eine rätselhafte, im Wald lebende Magierin. Diesen Part lasse ich von einem Mann tanzen. Mein Ziel war es, verschiedene Farben in den Tänzerpersönlichkeiten zu entdecken, die auf der Bühne sonst nicht zum Einsatz kommen – und sie damit auch aus ihrer Komfortzone herauszulocken.

Wie gestalten sich Ihre Kreationsprozesse?

AR Vom Point Zero, wenn ich das erste Mal das Studio betrete, bis zur Premiere geht es hoch und runter. Es gibt immer den Moment eines absoluten Tiefs. Meistens weiß ich genau, wann er kommt, und fürchte ihn immer. Es ist ein typisches Muster in meinen Kreationsprozessen: Ich beginne in einer Hochphase und einige Tage später geht es runter. Aber unabhängig davon muss ich stets inspirierend für die Tänzer*innen sein und ihnen die Energie geben, Schwierigkeiten zu überwinden. Als Choreograph lernt man mit diesen Momenten von Selbstzweifeln umzugehen. Ich habe Angst vor Balletten, die ich ohne Widerstände choreographiere. Da kann nur etwas falsch sein. Im Studio möchte ich immer zu 100% vorbereitet sein, das bedeutet aber nicht, dass ich nicht auf das reagiere, was im Ballettsaal passiert. Ich liebe es, auf die Persönlichkeiten und Ideen der Tänzer*innen einzugehen und ihre Reaktionen zu integrieren. Ich möchte mit meiner Arbeit ein Ensemble fordern, denn ich bin der Meinung, dass etwas, das zu

einfach ist, nicht befriedigend sein kann. Jede Bewegung lässt sich in tausenden von Variationen ausführen. Das mit den Tänzer*innen zu untersuchen, interessiert mich. Jeder Körper ist anders, jede*r Tänzer*in eröffnet eine neue Welt. Das ist es, was ich am Choreographieren liebe.

Ist das klassische Ballett stets Ihre Basis?

- AR Auch wenn ich die Ausdrucks- und Bewegungsmöglichkeiten des Körpers im Raum so umfassend wie möglich erforschen möchte, so bleibe ich mit meiner Arbeit stets im klassischen bzw. neoklassischen Vokabular. Ich liebe das klassische Ballett, und meiner Meinung nach hat es ein enormes Potenzial, ist weder veraltet noch wird es das je sein. Es zeigt die Leistungsfähigkeit des eigenen Körpers, hat eine wunderschöne Logik und Harmonie. Im Ballett finden sich schon immer Einflüsse anderer Disziplinen, aus dem Sport, der Akrobatik, dem Street Dance, Ballroom Dance oder Volkstanz. Das beweist, dass es offen für Neues ist. Das »System« klassisches Ballett bleibt so am Leben. Es ist nicht nur streng formal, sondern kann sich auch sehr zeitgenössisch anfühlen, wenn man Augen und Ohren öffnet.

Neben Ihren eigenen Choreographien studieren Sie auch die russischen Ballettklassiker weltweit ein und stützen sich dabei auf historische Notationen. Inwieweit hat sich das Schrittmaterial bzw. die Bewegungssprache im klassischen Ballett verändert?

- AR Wenn man die Sprache und den Status einer Sprache durch verschiedene Zeiten beobachtet, kann man feststellen, dass sie manchmal ihre Farben verliert, sich nicht mehr relevant oder tot anfühlt, manchmal aber auch neue Worte auftauchen, die ihre eigene Schönheit haben – nicht vergleichbar mit den alten. Bei allen Einflüssen muss man seine Aufmerksamkeit auch dem Lauf der Zeit schenken. Deshalb interessieren mich die alten Notationen sehr. Man sieht unvergleichlich schöne und interessante Bewegungen, die heute aber nicht mehr verwendet werden. Es ist eine Bereicherung, sich auch mit der Vergangenheit auseinanderzusetzen, denn ich glaube nicht an einen Fortschritt im Handwerklichen. Man kann nicht sagen, dass Künstler*innen heute besser sind als vor hundert Jahren. Sie sind nur anders. Es gibt so viele Aspekte, die Veränderungen mit sich bringen. Der Boden ist ein gutes Beispiel. Auf einem Holzboden zu tanzen, fühlt sich anders an, als auf einem Linoleum-Boden. Spitzenschuhe sind heute ganz anders konstruiert als die Schuhe, die Tänzerinnen früher trugen. Damals hatten sie weichere Schuhe,



aber dafür stärkere Muskeln. In den alten Notationen sind viele Schritte enthalten, die so schwierig für heutige Tänzer*innen sind, dass sie sie gar nicht mehr umsetzen können. Vieles an der Technik ist verloren gegangen. Gleichzeitig haben wir im Laufe der Zeit vieles gewonnen. Für mich ist es sehr spannend, herauszufinden, welche Schritte verwendet wurden, wann sie sich entwickelten und wann sie aus der Aufführungspraxis verschwanden. Es geht um das tiefe Eintauchen in den Pool der Möglichkeiten des klassischen Repertoires.

Freuen Sie sich auf Ihre erste Zusammenarbeit mit dem Wiener Staatsballett?

- AR Ich freue mich sehr auf den gesamten Prozess. Ich habe einen enormen Respekt vor der Compagnie und bin beeindruckt von Martin Schläpfers Visionen und Ideen, die er mit dem Wiener Staatsballett verwirklichen möchte. Wien ist eine legende Stadt und das Ensemble großartig. Es wird sehr spannend für mich sein, *Pictures at an Exhibition* mit den Tänzer*innen einzustudieren und zu sehen, welche Farben sie dem Ballett geben.



IM VEXIER- SPIEGEL

Ein Palindrom prangt über der Bühne: AMOR – ЯOMA.
Und damit sind in Jan Lauwers' Wiener Inszenierung von
Claudio Monteverdis *L'incoronazione di Poppea*
zwei Koordinaten umrissen.

»Amor vincit omnia« – die Liebe besiegt alles: Diesen Beweis will der Gott der Liebe antreten und fährt damit den Göttinnen des Glücks und der Tugend, die um die Vorherrschaft streiten, in die Parade. Was folgt, ist eine schwindelerregende Serie von Machtspielen, Verschwörungen, Enttäuschungen und Skrupellosigkeiten, angesiedelt im antiken Rom Kaiser Neros und seiner Geliebten Poppea. Der in den Suizid getriebene Philosoph Seneca wird zum Symbol des moralischen Bankrotts einer ganzen Gesellschaft. Doch Poppea und Nerone kommen an ihr Ziel und die römischen Konsuln und Tribunen feiern, unterstützt von den Gottheiten Venus und Amor, die Krönung der neuen Kaiserin – ein großes Finale, das jedoch nicht das Ende dieses »Dramma musicale« ist. An dessen eigentlichem Schluss steht mit jenem nicht von Claudio Monteverdi komponierten »Pur ti miro« vielmehr eines der berührendsten Liebesduette der gesamten Operngeschichte: eine höchst intime, Musik gewordene Vereinigung zweier Menschen, deren Stimmen sich so ineinander verschlingen, dass man nicht mehr weiß, wer wer ist. »Im nächtlichen Maskenzauber aller Fesseln befreit, verkörpern sie den Traum einer durch Eros entbundenen Welt«, schreibt Wolfgang Osthoff. Dabei handelt es sich um eine ungeheure Provokation, denn es ist nicht die Liebe, die hier siegt, sondern es sind die Intrige, der Ehrgeiz, die Verführung, die Verführbarkeit und der Egoismus, welche ein Kaiser über die Staatsräson und die politische Verantwortung für ein Weltreich stellt.

Was Monteverdis Librettisten Giovanni Francesco Busenello zur Wahl der Geschichte um Kaiser Nero veranlasste, wodurch erstmals historische Figuren die Bühne der noch jungen Operngattung betrat, war immer wieder Anlass für Spekulationen, lässt sich aber aus dem besonderen intellektuellen, politischen und kulturellen Klima Venedigs in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts rekonstruieren.

Als Mitglied der 1630 auf der Philosophie von Aristoteles begründeten Accademia degli Incogniti – eine als Geheimbund organisierte, gelehrte Gesellschaft, die auf viele Bereiche des politischen und kulturellen

Lebens Einfluss nahm und sich auch für die Förderung der Oper stark machte –, zählte Busenello zu den Vertretern skeptizistischer, libertinistischer Tendenzen, was zur Erklärung der Amoralität des Librettos herangezogen wird. Wie Florian Mehltretter in seiner Untersuchung *Die unmögliche Tragödie* zeigte, kommt es in vielen venezianischen Opernlibretti des 17. Jahrhunderts außerdem zu einem raffinierten Wechselspiel mit den Parametern des Karnevals: Entsprechend lässt sich auch *L'incoronazione di Poppea* als Darstellung einer verkehrten Welt erschließen, basierend auf einem »karnevalisierten Libretto«.

1637 hatten einige Musiker aus Rom, darunter der Theorben-Spieler und Librettist Benedetto Ferrari sowie der Sänger und Komponist Francesco Manelli von der venezianischen Familie Tron das 1580 als Sprechtheater erbaute Teatro di San Cassiano gemietet und – ergänzt durch weitere Sänger und Musiker u.a. aus der Cappella di San Marco – die Oper *L'Andromeda* präsentiert. Das besondere an dieser Aufführung: Sie war für jeden, der das erhobene Eintrittsgeld zahlen konnte, zugänglich und damit die Geburtsstunde der Oper als kommerzielle Institution. Die gezeigten Werke standen nicht mehr im Kontext höfischer Festivitäten, mussten nicht mehr dem Lob und der Präsentation eines Herrscherhauses dienen, sondern – anders als die oft nur einmaligen Aufführungen am Hofe – sich in einer ganzen Aufführungsserie beweisen. Der Erfolg beim Publikum entschied über die Anzahl der Vorstellungen und die Zukunft einer Operntruppe.

Mit dem Teatro Santi Giovanni e Paolo der Grimani-Familie, dem Teatro San Mosè der Giustinianis sowie dem in der Karnevalssaison 1641 mit Francesco Sacratis *La finta pazza* eröffneten Teatro Novissimo, das von dem Patrizier Luigi Michiel sowie Mitgliedern der Accademia degli Incogniti nach den Entwürfen des Architekten und Bühnenbildners Giacomo Torelli als erstes auf die Bedürfnisse eines Opernhauses zugeschnittenes Projekt realisiert wurde, verfügte Venedig in kürzester Zeit über vier, später im 17. Jahrhundert bis zu 20 wirtschaftlich und künstlerisch,

»Im nächtlichen Maskenzauber
aller Fesseln befreit, verkörpern
sie den Traum einer durch Eros
entbundenen Welt.«

WOLFGANG OSTHOFF

aber auch gesellschaftspolitisch miteinander konkurrierende Unternehmen. Für die Betreibung engagierten die Besitzer Impresarios, deren Aufgabe es war, die besten Komponisten, Sänger und Musiker für ihre Aufführungen zu gewinnen.

Für die Familie Grimani wurde die Oper ihr wichtigstes »Hobby«, zeitweise besaß sie sogar mehrere Theater – und so liegt es auf der Hand, dass großes Interesse bestand, auch den bereits über 70-jährigen Monteverdi dazu zu bewegen, sich in dem Moment, in dem die neue Gattung derart beliebt wurde, noch einmal mit dieser auseinanderzusetzen. Dieser ließ sich auf die Herausforderung ein und geriet in einen regelrechten Schaffensrausch: Auf *Il ritorno d'Ulisse in patria* (1640) auf das Libretto Giacomo Badoaros folgten *Le nozze d'Enea con Lavinia* (1641), von der sich nur das heute Michelangelo Torcigliani zugeschriebene Libretto erhalten hat, sowie *L'incoronazione di Poppea* (1642). Alle drei wurden im Teatro Santi Giovanni e Paolo uraufgeführt und waren, wie die Monteverdi-Forscherin Ellen Rosand vermutet, wahrscheinlich als Trilogie konzipiert: Die verschollene Oper *Le nozze d'Enea con Lavinia* verbindet sich mit den beiden überlieferten zu einem kohärenten Werk, das Monteverdis Position innerhalb der venezianischen Opernwelt bezeugt«, so Ellen Rosand, umfasste die Trilogie doch einen geschichtlichen Ablauf, der sich über Troja und die Geburt Roms bis zum Niedergang des Römischen Reiches bewegt und auf die Gründung und den endgültigen Ruhm der venezianischen Republik als Stadtstaat mit einem Dogen an der Spitze von Organen wie dem Rat der Zehn und dem Großen Rat hinweise.

Venedig verstand sich nicht nur als politischen Modellfall für eine bestimmte Staatsform, sondern als Synonym für die Idee einer Republik, in der sich drei Regierungsformen – die der Monarchie, die der Aristokratie und die der Demokratie – gegenseitig durchdrangen und ergänzten. So hatte es Gasparo Contarini in seinem 1534 erschienenen *De magistratis et republica Venetorum* geschrieben und damit behauptet, der Staat Venedig löse eine These des politischen Denkens der Antike ein, dass durch die Verbindung der drei Staatsformen deren jeweiliger Verfall in Tyrannie, Oligarchie oder Demagogie

vermieden werden könne. Eine Konstruktion, die natürlich außer Betracht lässt, dass die Mitglieder des Großen Rates alle aus Adelsfamilien stammten. Seine Überhöhung fand dieser Gedanke in der Ausschmückung des Großen Saals des Dogenpalasts, in dem die Ratsversammlungen abgehalten wurden: Bereits im 14. Jahrhundert saß der Doge dort vor einer Darstellung des Paradieses – einem Fresko Guariento d'Arpos, das nach der Zerstörung durch einen Brand 1594 durch das monumentale Gemälde Jacopo Tintoretos ersetzt wurde, das heute noch im Dogenpalast zu sehen ist. Venedig also als eine Art »irdisches Jerusalem«, vor allem aber als ein selbstbewusster Gegenpart Roms. Sein Staatsethos wurde in einer Vielzahl künstlerischer Zeugnisse beschworen, um auch den vielen nach Venedig Reisenden zu zeigen: Anders als das kaiserliche Rom ist Venedig immun gegen die Zersetzung der Republik durch eine autoritäre beziehungsweise tyrannische Regierung.

Die Geschichte über die Krönung der Poppea lieferte also auch der selbstmythifizierenden Verherrlichung der »Serenissima«, die sich wie kaum eine andere Stadt derart umfangreich und selbstreferenziell immer wieder selbst betrachtete – davon zeugt nicht zuletzt auch die Überfülle an Vedutenmalereien – einen kongenialen Baustein. Doch – wie jedes bedeutende Kunstwerk – ist *L'incoronazione di Poppea* natürlich sehr viel mehr als ein staatsphilosophisches Lehrstück oder die Publicity-Maßnahme einer Gesellschaft auf der Suche nach Identität. Busenello distanziert-sezierendem Blick auf die Figuren antwortet Monteverdi mit einer Musik von höchst differenzierter Menschlichkeit, in der Gewalt, Begehren und Seelennot auf unvergleichliche Weise Klang geworden sind. In ihrer Ambiguität, ihren komplexen Verflechtungen ist *L'incoronazione di Poppea* auch heute ein zutiefst faszinierendes Werk: ein facettenreiches Ausloten zentraler Fragen des Menschseins.

Den vollständigen Essay von Anne do Paço finden Sie im Programmheft zu *L'incoronazione di Poppea*

L'INCORONAZIONE DI POPPEA

3. & 8. Juni

Eine Koproduktion mit den Salzburger Festspielen.

Mit Unterstützung der Steuerbegünstigung der

belgischen Bundesregierung.

In Zusammenarbeit mit Needcompany.

Musikalische Leitung Pablo Heras-Casado

Inszenierung, Bühne & Choreographie Jan Lauwers

Kostüme Lemm & Barkey

Licht Ken Hioco

Mit u.a. Kate Lindsey, Slávka Zámečníková,

Xavier Sabata, Christina Bock, Willard White,

Vera-Lotte Boecker

Concentus Musicus Wien



IMMER EINE GUTE WAHL

FRÜHSTÜCK – MITTAGESSEN – ABENDESEN – AFTERWORK
#GAUMENFREUDE



Das perfekte Geschenk: Gutscheine vor Ort erwerben
oder via www.vorfreude.kaufen/stroeckfeierabend

**Wir freuen uns über Ihren Besuch in der
Landstrasser Hauptstraße 82!**



@stroeckfeierabend



facebook.com/stroeckfeierabend

ABSPRUNG

ins Unbekannte

Am liebsten schaut sie Horrorfilme. Auch Bungee Jumping möchte sie einmal ausprobieren und ihre besten persönlichen Eigenschaften sind – wie sie erzählt – Mut und Neugierde. Und tatsächlich: Mut hat die junge Sopranistin Slávka Zámečníková im Laufe ihrer kurzen, steilen Karriere mehr als bewiesen. Als »sehr eigenständiges Kind« entdeckte sie in jungen Jahren das Singen und Klavierspielen für sich, bereitete sich auf eine Laufbahn als Ärztin vor, um nach einem Opernbesuch alle Pläne über den Haufen zu werfen. Zu stark war der Eindruck des Erlebten, um ein Leben lang etwas anderes machen zu können. Also studierte sie Gesang, sammelte eifrig Wettbewerbssiege und war bald im Engagement in Berlin. Seit September 2020 ist sie Ensemblemitglied der Wiener Staatsoper, an der sie als Norina debütierte und im Mai in der Titelrolle von *L'incoronazione di Poppea* brillierte. Noch unter dem Eindruck des bejubelten Premierenabends sprach sie mit Oliver Láng über Rollen, Karriere und das berühmte »Warum?«.

Vorgestern war Poppea-Premiere, die erste öffentliche Premiere nach dem Lockdown, und es war ein Triumph für das Haus, aber auch für Sie: das Publikum jubelte, die Kritiken überschlugen sich förmlich. Wie geht es Ihnen nach so einem Abend? Glück – oder nach sechswöchiger intensiver Probenzeit ein seltsames Gefühl der Leere?

SLÁVKA ZÁMEČNÍKOVÁ: Genau diese beiden Gefühle habe ich! Natürlich bin ich wahnsinnig froh und sehr geehrt, dass ich gleich in meiner ersten Spielzeit hier am Haus diese Titelrolle in der Premiere singen darf. Ich genieße es – und ich war nach der Premiere euphorisch. Wir alle waren es! Allein schon wieder vor Publikum spielen zu dürfen. Aus der kleinen Angst, die man vor solchen Abenden

immer hat, wurde auf der Bühne sehr schnell ein Gefühl der totalen Freude. Aber gestern Abend, also am Tag nach der Premiere, fragte ich mich plötzlich: »Und, Slávka, was kommt jetzt?« Die Gefahr ist, dass man süchtig wird nach mehr von diesem Glück, nach diesem Gefühl, nach Auftritten. Und schon will man wieder arbeiten. Das ist schön, man muss aber auch lernen, damit umzugehen.

Monteverdis L'incoronazione di Poppea zeichnet sich ja auch dadurch aus, dass Intrigen, Gewalt und Verleumdungen eine große Rolle spielen. Als Sympatheträgerin kann da gerade auch Poppea, die tatsächlich bereit ist, über Leichen zu gehen, nicht



Slávka Zámečníková als Poppea

herhalten. Versuchen Sie dennoch, eine sympathische Nische in Poppeas Persönlichkeit zu finden, um ihre Taten zu rechtfertigen?

sz: Es macht mir ja an sich viel Spaß, jemanden zu spielen und mich dann zu fragen: »Wie bist du, wenn du diese andere bist?« Aber natürlich, Poppea zu verstehen ist ein langer Weg. Ich las viel, nicht nur in Bezug auf die Musik, sondern auch über die historische Situation und die Figur. Ich wollte verstehen, wer sie wirklich war, was sie wollte und welche Gefühle sie wohl hatte. Wie musste es sich angefühlt haben, Menschen zur Seite zu schieben? Und vor allem: War es das alles

wert? – Dazu kommt, dass die historische Poppea von Nero ermordet wurde, ein Aspekt, der in der Oper nicht gezeigt wird. Wie macht man das also? Zeigt man nur die schlechten Seiten? Oder finde ich etwas Gutes? Die Musik von Monteverdi ist erstaunlich schön, wunderschön, man spürt, wie er einem die Figur sympathisch machen will. In manchen Momenten scheint Poppea sogar verwundbar, etwa wenn Arnalta sie zum Schlafen bringt. Man entwickelt da automatisch ein Mitgefühl für sie. Tatsache ist jedenfalls, dass Poppea weiß, was sie will. Ganz klar. Alle ihre Taten werden aus dieser Überzeugung gespeist, mir aber wäre es zu simpel, sie einfach als Bösewichtin zu zeigen. Das muss diffiziler sein. Ich spielt also eine Figur, die anderen wiederum etwas vorspielt und die Musik bringt eine weitere Ebene ein.

Das bedeutet: Um Liebe geht es gar nicht?

sz: Wenn Poppea mit Nerone ist, geht es um Liebe. Aber wenn er nicht da ist, redet sie nie davon. Sie spricht über die Macht, die sie erreichen möchte. Und gegenüber Ottone, ihrem ehemaligen Liebhaber, negiert sie diesbezügliche Gefühle komplett. Sie ist also nicht bereit, ihr Herz einfach so zu verschenken. Da gleicht sie Nerone, der narzistisch gepolt ist und niemanden liebt – außer sich selbst. Nach außen schaut es vielleicht so aus, dass in der Oper die Liebe gewinnt. Aber so ist es nicht. Denn sie spielt in diesem Verhältnis gar nicht mit. Was da ausgelebt wird hat mit Leidenschaft und Begierde zu tun. Anderen Spielarten der Liebe, aber nicht: die Liebe an sich. Poppea erfreut sich am Gedanken, mit jemandem zusammen zu sein, der sie mag und gefährlich ist. Sie spielt gerne mit dem Feuer. Und das Gefühl, ihr hohes Ziel zu erreichen, erregt sie.

Aber sie kennt die Gefahr: blendet sie das aus? Sie weiß ja, wie das System funktioniert und Nerone zum Mord fähig ist.



Slávka Zámečníková, Kate Lindsey und Camilo Mejía Cortés

sz: Sie hat ja auch Angst. Das ist etwas, worüber ich mit dem Regisseur Jan Lauwers viel gesprochen habe. Man muss sogar spüren, dass sie sich fürchtet. Poppea ist ehrgeizig, aber auch klug, sie weiß, wohin die Straße führen kann. Interessanterweise scheint sie aber weniger Angst vor dem zu haben, was passieren kann als vor der Tatsache, dass Nerone sie einmal fallen lässt. Daher setzt sie auch alle ihre Fähigkeiten und Verführungskünste ein. Am Ende, als Kaiserin, unterwirft sie sich. Und schon ist die Gewalt im Spiel: Kate Lindsey, der Nerone der Produktion, hat das sehr gut beschrieben. In dem wunderschönen Liebes-Schlussduett »Pur ti miro«, das Nerone und Poppea singen, gibt es einen Moment, der wie das Umschlingen des Halses ist: sinnlich, aber gefährlich. Dieses Umfassen (»Pur ti stringo, pur t'annodo« / »Ich umarme dich, ich umschlinge dich«) kann tödlich sein.

Sie wollten Ärztin werden, dann traf sie die Oper wie ein Blitzschlag. Aus keiner Musiker-Familie kommend, wussten Sie im Grunde nicht, worauf Sie sich einlassen. Bewundern Sie im Rückblick Ihren eigenen Mut, diesen Sprung ins Ungewisse?

sz: Ich bin an sich ein eher mutiger Mensch. Und ein

neugieriger. Als ich mit 16 Jahren die *Verkaufte Braut* in der Staatsoper Bratislava hörte und sah – meine allererste Opernvorstellung an sich – war ich einfach fasziniert von der Dimension des dort Erlebten. Allein die menschliche Fähigkeit, so singen und spielen zu können, beeindruckte mich. Und es berührte mich so tief: diese Emotionen, die durchlebt und weitergegeben werden. Genau das wollte ich fortan machen. Natürlich war es Neuland, aber dieser Kitzel der Angst gehört für mich dazu. Immer. Als ich hier mit der Norina in *Don Pasquale* debütierte, hatte ich gerade einmal drei Jahre Bühnenerfahrung. Auch da brauchte ich Mut.

Die Faszination des damals – mit 16 – Erlebten: hält sie noch an?

sz: Bis heute! Ich finde es so schön, nicht nur das alles zu erleben, sondern auch etwas geben zu können, all diese Gefühle, die die Oper erzeugt. Dass man sich öffnen kann, dass man die Herzen der anderen öffnet. Wie viele Menschen sind heute verschlossen und entdecken in einer Vorstellung, welche Empfindungen zu spüren sie in Wahrheit in der Lage sind. Da kann es nichts Schöneres geben!

ERFAHRUNG WEITERGEBEN

Nina Poláková und Robert Gabdullin auf neuen Wegen

Im Juni 2021 hebt sich für Nina Poláková und Robert Gabdullin zum letzten Mal der Vorhang auf der Bühne der Wiener Staatsoper – danach beschreiten die beiden Ersten Solotänzer*innen neue Wege.

Auf Nina Poláková wartet eine große Herausforderung: Sie ist zur künstlerischen Leiterin des Balletts am Slowakischen Nationaltheater ernannt worden, an jenem Haus in ihrem Heimatland, wo ihre Tänzerkarriere 2003 begann, bevor sie 2005 an das Wiener Staatsballett engagiert wurde und 2011 zur Ersten Solistin avancierte. Die vielseitige Tänzerin kann auf ein umfassendes Repertoire blicken, hat zahlreiche (Titel-) Rollen in den großen Ballettklassikern wie *Giselle*, *Raymonda*, *Schwanensee*, *Don Quixote* und *Le Corsaire* verkörpert, in Handlungsballetten wie *Onegin*, *Romeo und Julia* und *Manon* getanzt, aber auch in neoklassischen Werken von Balanchine, van Manen, Kylián über Neumeier bis zu Forsythe sowie zeitgenössischen Stücken von Elo, Pickett, Horecna, Clug oder de Bana. »Ich habe hier alle Rollen interpretiert, die ich mir je erträumt hatte. Die Wiener Staatsoper ist für mich zur Heimat geworden. Ich hatte Glück, dass ich all diese Erfahrungen hier machen durfte – mit vielen Choreographen und drei Ballettdirektoren arbeiten konnte –, und diese möchte ich nun in meiner neuen Funktion weitergeben. Ich freue mich darauf, etwas Neues aufzubauen und entwickeln zu können, meine Vorstellungen zu verwirklichen, die Tänzer zu motivieren – ich möchte mein Bestes geben.« Nach einem Wunsch befragt, den sie sich gerne als Tänzerin noch erfüllen würde, gesteht Nina Poláková: »Zum Bühnenausschied würde ich sehr gerne noch einmal meine Herzensrolle, die Tatjana in John Crankos *Onegin*, tanzen.«



Auch Robert Gabdullin blickt auf eine erfüllte Tänzerkarriere zurück. Der gebürtige Russe hatte in Compagnien in Jekaterinenburg, Perm und Warschau seine Karriere gestartet, bevor er 2012 als Solotänzer an das Wiener Staatsballett engagiert und 2013 zum Ersten Solisten ernannt wurde. »Das erste Jahr hier war zugleich mein bedeutungsvollstes sowie das intensivste meiner ganzen Karriere, da ich in vielen verschiedenen Hauptpartien debütierte, darunter in *Romeo und Julia*, *Nussknacker*, *Don Quixote*, *Stravinsky Violin Concerto* und *Eventide*. Es folgten unter anderem Des Grieux in *Manon*, Colas in *La Fille mal gardée*, Jean de Brienne in *Raymonda*, Prinz Siegfried in *Schwanensee* und Herzog Albrecht in *Giselle*. Meine größte Profilierung war jedoch die Rolle des Conrad in der Premiere von Manuel Legris' *Le Corsaire* 2016, wofür ich sehr dankbar bin (Anm.: diese Produktion ist auch auf DVD erschienen). Ich bin sehr glücklich über alle Rollen, die ich mit dem Wiener Staatsballett tanzen durfte, vor allem aber die Titelpartie in John Crankos *Onegin*. In dieser Saison bekam ich noch die Chance, mich mit Ballettdirektor Martin Schläpfer in einem neuen choreographischen Stil auszuprobieren. Nach so vielen arbeitsreichen, für den Körper sehr anspruchsvollen Jahren, habe ich mich nun dazu entschieden, meine Karriere als Erster Solotänzer zu beenden. Zukünftig möchte ich meine Erfahrungen an eine neue Tänzergeneration weitergeben, sie für eine schöne, erfolgreiche Karriere vorbereiten.«

Nina Poláková als Odette in Rudolf Nurejews *Schwanensee*, Robert Gabdullin als Colas in Frederick Ashtons *La Fille mal gardée*

AUSBLICK

auf eine spannende Saison

*Es ist da! Das neue Saisonbuch 2021/22,
in der das Programm des Hauses am Ring vorgestellt wird.*

Auf insgesamt 224 Seiten unternimmt das Buch einen Streifzug durch die Spielzeit: Premieren, Wiederaufnahmen, Repertoire, ergänzende Programme und Veranstaltungen. Neben den Besetzungen und Terminen bietet das Buch aber noch viel mehr: In zahlreichen kürzeren und längeren Texten wird die Darstellung des Programms mit einer Fülle von ergän-

zenden Informationen angereichert und verdichtet, zahlreiche Künstlerinnen und Künstler des Hauses kommen zu Wort, beschreiben ihre Zugänge und Sichtweisen, lassen unter die Oberfläche blicken. Ob es Musikkdirektor Philippe Jordan ist oder Ballettdirektor Martin Schläpfer, die über »ihre« Produktionen sprechen. Christian Gerhaher, der den Wozzeck



durchleuchtet, Cecilia Bartoli, die die Kunst der Koloratur erläutert oder Andreas Schager, der sich auf die Spuren des Unbewussten begibt; Sängerinnen und Sänger, die Fragen an Mozart richten, Herbert Fritsch, der einen Versuch über das Komische wagt, die Choreographen Marco Goecke und Lucinda Childs, die im Interview Einblicke in ihr Denken geben oder Dirigent Giovanni Antonini: sie alle kommen zu Wort und machen das Buch nicht nur zum Leitfaden durch eine Spielzeit, sondern zum Lese- und Nachschlagewerk. Und zu einem Begleiter, der mit Garantie vornehmlich stets griffbereit auf Schreibtischen, Nachtkästln und Couchtischen zu finden sein wird. Zusätzlich verfeinert wird das Buch durch Bilder des Fotografen Peter Mayr, der ausführliche Streifzüge durch das faszinierende Opernhaus unternahm und bekannte – wie auch weniger bekannte – Winkel des Hauses ablichtete.

Ab sofort kann die Saisonvorschau in unserem Shop im Opernfoyer, sowie bei unserem Publikumsdienst um 6,90 € erworben werden.
Oder aber Sie bestellen sie – zuzüglich Versandgebühren – über unseren Onlineshop → shop.wiener-staatsoper.at

Der offizielle Kartenvorverkauf für die Spielzeit 2021/22 startet am 8. Juni um 14.00 Uhr. Im Vorverkauf sind dann alle Termine für September und Oktober, für alle Vorstellungen ab 1. November werden Vorbestellungen entgegengenommen.

OPER

PREMIEREN

Gioachino Rossini → *Il barbiere di Siviglia*, 28. September 2021
Wolfgang Amadeus Mozart → *Don Giovanni*, 5. Dezember 2021
Alban Berg → *Wozzeck*, 21. März 2022
Richard Wagner → *Tristan und Isolde*, 14. April 2022
Claudio Monteverdi → *L'Orfeo*, 11. Juni 2022
Rossini Mania (*La cenerentola* / *Il turco in Italia* / Rossini Gala), Juni/Juli 2021

WIEDERAUFAHNAMEN

Der fliegende Holländer / *Don Carlo* / *Falstaff* / *Manon Lescaut* /
Peter Grimes / *Die tote Stadt* / *Pique Dame* / *Boris Godunow* / *Anna Bolena* /
Capriccio (Musikalische Neueinstudierung)

BALLET

PREMIEREN

Martin Schläpfer / Marco Goecke (UA) / George Balanchine
→ *Im siebten Himmel*, 14. November 2021
Jerome Robbins / Lucinda Childs / George Balanchine
→ *Liebeslieder*, 14. Jänner 2022
Martin Schläpfer → *Die Jahreszeiten* (UA), 30. April 2022

Weitere drei Premieren des Wiener Staatsballetts
in der Volksoper Wien

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

JUNI 2021

WIENER STAATSOPER

SAISON 2020/21

ERSCHEINUNGSWEISE: MONATLICH

HERAUSGEBER

Wiener Staatsoper GmbH

DIREKTOR

Dr. Bogdan Roščić

KAUFMÄNNISCHE GESCHÄFTSFÜHRERIN

Dr. Petra Bohuslav

MUSIKDIREKTOR

Philippe Jordan

BALLETTDIREKTOR

Martin Schläpfer

REDAKTION

Sergio Morabito / Anne do Paço / Nastasia Fischer / Iris Frey /
Andreas Láng / Oliver Láng / Ann-Christine Mecke /
Krysztina Winkel

GESTALTUNG & KONZEPT

Fons Hickmann M23, Berlin

LAYOUT & SATZ

Gabi Adébisi-Schuster & Annette Sonnewend
(WerkstattWienBerlin)

BILDNACHWEISE

Coverfoto: Julian Hargreaves

REDAKTIONSSCHLUSS

für dieses Heft: 27. Mai 2021 / 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

Macbeth



Der Barbier für Kinder



Die Entführung aus
dem Serail





Empörungschor-Probe; Kreativworkshop zum Thema »Protest«; das »Opernlabor«-Ensemble probt im Kulturhaus Brotfabrik

PREMIERE und Weltuntergang in einem!

Worum geht es in eurem Stück?

NIKA: Weltuntergang! Der letzte Tag! Leute kommen das letzte Mal nochmal am Tisch zusammen, und die Gesellschaft spaltet sich, den meisten ist es komplett egal. Das Wichtigste ist es ein letztes Mal zu feiern, denn man kann eh nichts mehr machen. Nur wenige stellen sich die Frage: Wieso ist es überhaupt so weit gekommen?

MARYAM: So ein kleiner Blick in die Zukunft irgendwie. Was auf uns zukommen könnte, wenn wir so weitermachen.

MAGDALENA: Ja, aber mit dem klassischen Wiener Twist à la: Ja, was soll man machen? Mein Gott dann geht die Welt halt unter?!

Wie sahen zu Beginn des Projektes die Proben aus?

NIHAT: Anfangs haben wir gemeinsam improvisiert ...

NIKA: ... und wir haben versucht die Improvisationen mit den Themen Dystopie und Utopie zu verbinden.

NIHAT: Jetzt machen wir auch schon ganze Durchläufe vom fertigen Stück.

ADELE: Genauso ist es mit den Musikstücken. Wir haben improvisiert und uns alles ausgedacht, zumindest das meiste. Einige musikalische Inspirationen kamen auch von Verdis *Macbeth*.

Was für Musik hört man, wenn man ins Stück kommt?

LAURA-SOPHIE: Es sind nicht nur Chorstücke, sondern auch Arien, Duette, ein Terzett, wie zum Beispiel das Narzisstinnen Terzett.

JENNIFER: Das handelt von drei Narzisstinnen, die in unterschiedlichen Kategorien ihren Narzissmus ausleben in politischer Sicht, im Thema Liebe, in Hinblick auf Karriere und das spiegelt, glaube ich, ziemlich gut die Gesellschaft wieder.

LAURA-SOPHIE: Neben klassischer Musik haben wir auch andere Musikrichtungen miteinfließen lassen, Jazz und Pop.

Heute hattet ihr die erste Probe mit Orchester: Wie war es für euch, das erste Mal eure eigenen Kompositionen vom Bühnenorchester gespielt zu hören?



Ein Jugendensemble feiert den Letzten Tag und reflektiert kurz vor der anstehenden Premiere seine bisherige gemeinsame Reise.

IGOR: Wahnsinn!

MAGDALENA: Man fühlt sich wie Eltern, die ihr Baby sehen.

ADELE: Man hat die Professionalität bemerkt und was daraus entstehen kann und wie gut das Stück auch werden kann durch das Orchester. Das gibt noch einmal so einen Kick!

Ihr kennt euch nun schon seit dem Kick-Off im Oktober: Was ist für euch das Besondere am Prozess?

MARYAM: Also es ist ja nicht immer selbstverständlich, dass alle gleich immer mitmachen. Doch egal von wem eine Idee kam, sagten wir: Okay wie hast du dir das vorgestellt? Dann lass uns das mal ausprobieren! Und ich finde es echt nicht selbstverständlich, dass so viele Menschen, wir sind 17 Personen, das ist ja keine kleine Gruppe, dass man sich da auf was einigen konnte. Bis man von Nichts ein eigenständiges Stück hat. Das war wirklich cool und eine tolle Erfahrung.

NIKA: Ich mochte den Opern- und Ballettbesuch! Und die Kostümanprobe! Die hat einfach wahnsinnig

viel Spaß gemacht: diese ganzen Leute aus der Staatsoper und dieser riesige Kostümständer aus der Oper, an dem all unsere Namen und Fotos draufstanden.

NIHAT: Was ich noch ein bisschen cooler fand, war, die ganzen verschiedenen Persönlichkeiten kennenzulernen und die Freundschaften, die ich hier schließen konnte.

ELENA: Wenn man verschiedenen Input von verschiedenen Seiten hat und wenn man diskutieren kann. Und: Musik verbindet!

JENNIFER: Ich finde cool, dass es auch während der ganzen Lockdown-Zeiten zwischenmenschlich so geblieben ist. Es ist nicht so, dass man durch die anfänglichen online-Proben keine Lust mehr hatte, sondern dass man durch die Zeiten eher noch enger zusammengewachsen ist.

MAGDALENA: Man soll ja eigentlich 50 Mal am Tag lachen und das schafft man ja nicht jeden Tag. Aber bei den Probenwochenenden musste ich mindestens immer 100 Mal lachen – also gut für die Seele.

Habt ihr einen Moment, den ihr in eurem Stück sehr mögt?

LAURA-SOPHIE: Den Hoffnungsschor und die Worte meiner Mitspieler*innen, die davor gesprochen werden. Ich finde das eben schön, weil das Stück offen bleibt. Man wird angeregt, selber zu denken!

Und euer Lieblingssatz im Stück lautet ...

IGOR: Bingo!

NIKA: Sie nennen das Leistungsgesellschaft? Ich sage: Leisten Sie sich was!

MAGDALENA: Das hätten wir schon viel früher machen sollen!

ADELE: Gute Nacht, du falsche Welt!

NIHAT: Keine Mitbestimmung, Vertrauen gebrochen!

JENNIFER: Gib mir 'nen Shot out!

DER LETZTE TAG Musiktheater-Performance

Premiere: 11. Juni, 19 Uhr, Kulturhaus Brotfabrik
Weitere Aufführungen 12. Juni, 16 Uhr, 19 Uhr

Eine Kooperation der Wiener Staatsoper und Superar

Projektleitung & Inszenierung: Krysztina Winkel

Musikalische Leitung: Johannes Mertl

Musikalische Gestaltung und Koordination der Kooperation: Andy Icochea

Kostenlose Karten: Homepage der Wiener Staatsoper



Bühne frei
für höchsten
Genuss.

GUT BESSER

Gösser
BRAUTRADITION SEIT 1860

ZUKUNFT *durch Vergangenheit*

Immer wieder wird seitens des Publikums die Frage aufgeworfen, was mit den abgespielten Produktionen geschieht. Wohin verschwinden all die Dekorationen und Kostüme nach dem letzten Vorhang? Werden sie einfach vernichtet? Oder verkauft? Bleiben tatsächlich nur einige Fotos und Erinnerungen zurück? Nun, wer in den letzten Monaten unter den Arkaden der Staatsoper am Karajanplatz vorbeigekommen ist, dem wird wahrscheinlich die Kostümausstellung aufgefallen sein, die einige Prunkstücke wichtiger früherer Inszenierungen versammelte. Kostüme, die allein schon deshalb einen Nimbus besitzen, da so manche von ihnen von umjubelten Publikums-lieblingen in unvergesslichen Vorstellungen getragen wurden. Diese Ausstellung ist mittlerweile zwar schon beendet, nicht aber die mit ihr verbundene Idee, die nun im Juni sogar ihrem Höhepunkt entgegensteuert: Erstmals können nämlich 97 ausgesuchte Kostüme aus unterschiedlichen Produktionen ersteigert werden.

Die Auktion beginnt am 14. Juni, rund zwei Wochen später, genauer am 29. Juni werden um 15.00 Uhr die Zuschläge erteilt. Auf der Webseite

des Wiener Dorotheums können Fotos der einzelnen Kostüme ab 14. Juni besichtigt sowie nähere Beschreibungen der einzelnen Teile beziehungsweise zahlreiche weitere Informationen in deutscher und englischer abgerufen werden. Käuferinnen und Käufer, die in diesem Zeitraum Kostüme ersteigern, erhalten nach Bezahlung per Post einen Ausfolgeschein und dürfen die begehrten Objekte nach dem 1. Juli im Dorotheum im Empfang nehmen (wem dies nicht möglich ist, dem werden sie gegen Gebühr natürlich gerne zugestellt.)

Glücklich werden durch diese Auktion aber nicht jene, die sich auf diese Weise ein Stück selbst erlebte Aufführungsgeschichte sichern. Nein, es geschieht zugleich etwas sehr Wichtiges, das gerade Opernliebhabern nahegehen dürfte: Hier wird buchstäblich durch die Opern-Vergangenheit Opern-Zukunft geschaffen! Denn der Erlös der Versteigerung kommt zu 100% den Jugendprojekten der Wiener Staatsoper zugute, also jenen für diese Direktion zentralen Projekten, die aktiv mithelfen sollen, neues Publikum für diese uns allen so wichtige Gattung zu gewinnen und zu begeistern.



DEBÜTS



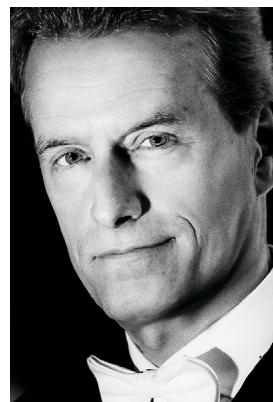
Jennifer Holloway



Roberto Tagliavini



Marlis Petersen



Robert Reimer

HAUSDEBÜTS

DER ROSENKAVALIER AM 13. JUNI 2021

Jennifer Holloway → *Octavian*

LOHENGRIN AM 19. JUNI 2021

Sara Jakubiak → *Elsa*

TÄNZE BILDER SINFONIEN AM 26. JUNI 2021

Robert Reimer → *Dirigent*
Alina Bercu → *Klavier*

ROLLENDEBÜTS

DER BARBIER FÜR KINDER AM 6. JUNI 2021

Angelo Pollak* → *Graf Almaviva*
Isabel Signoret* → *Rosina*
Stefan Astakhov* → *Figaro*
Aurora Marthens* → *Berta*

CARMEN AM 9. JUNI 2021

Alexander Soddy → *Dirigent*

MACBETH AM 10. JUNI 2021

Philippe Jordan → *Dirigent*
Luca Salsi → *Macbeth*
Roberto Tagliavini → *Banquo*
KS Anna Netrebko → *Lady Macbeth*
Freddie De Tommaso → *Macduff*
Ilja Kazakov* → *Arzt*

DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL AM 12. JUNI 2021

Brenda Rae → *Konstanze*

DER ROSENKAVALIER AM 13. JUNI 2021

Marlis Petersen → *Marschallin*
Albert Pesendorfer → *Ochs*
Louise Alder → *Sophie*
Monika Bohinec → *Annina*
Hiroshi Amako* → *Haushofmeister bei Faninal*
Freddie De Tommaso → *Sänger*
Aurora Marthens* → *Modistin*

LOHENGRIN AM 19. JUNI 2021

Cornelius Meister → *Dirigent*
Johan Reuter → *Telramund*
Tanja Ariane Baumgartner → *Ortrud*

ELEKTRA AM 22. JUNI 2021

Michaela Schuster → *Klytämnestra*
Aušrinė Stundytė → *Elektra*
Patricia Nolz → *Vertraute*

MACBETH AM 24. JUNI 2021

Anna Pirozzi → *Lady Macbeth*

A SUITE OF DANCES AM 4. JUNI 2021

CLAUDINE SCHOCH, MARCOS MENHA
→ *Solopaar II. Satz*

DUO CONCERTANT KIYOKA HASHIMOTO, DAVIDE DATO

A SUITE OF DANCES ENO PEKI

THE CONCERT

ANDREY TETERIN → *Der Ehemann*
GALA JOVANOVIC → *Die Ehefrau*
EDWARD COOPER
→ *Ein schüchterner Jüngling*

A SUITE OF DANCES AM 7. JUNI 2021

DUO CONCERTANT
SONIA DVORÁK, LOURENÇO FERREIRA

* Mitglied des Opernstudios
Operndebüts/Ballettdebüts

Das Opernstudio wird gefördert von

Czerwenka Privatstiftung
Robert Placzek Holding
Offizieller Freundeskreis der Wiener Staatsoper

Bilder Arielle Doneson,
Yiorgos Mavropoulos, Yan Revazov

ELEKTRA KEHRT WIEDER

Harry Kupfers legendäre, im Herbst wiederaufgenommene *Elektra*-Produktion, ein Meisterwerk an psychologischer Feinheit und machtvoller Bildsetzung, ist im Juni dreimal zu sehen. Unter Franz Welser-Möst singt Aušrinė Stundyté nach ihrer Staatsopern-Salome nun ihre erste Elektra, KS Camilla Nylund ist wieder als Chrysothemis zu hören, Michaela Schuster singt hier erstmals Klytaemnestra und Derek Welton erneut den Orest. Wie schrieb die *Kronen Zeitung* nach der Wiederaufnahme im September: »Ein Orchesterfest, ein wahrer Rausch, mit einem entfesselten Welser-Möst, der dennoch alles unter Kontrolle hatte und mit großartigen Sängern wunderbar mitging.«





Zwischen zwei ATTRAKTIVEN MÄNNERN

Brenda Rae ist die neue Konstanze

Im Juni 2012 standen Sie schon einmal auf der Bühne der Staatsoper, als Lucia di Lammermoor. Damals sind Sie kurzfristig eingesprungen.

BR Das werde ich nie vergessen. Die vorgesehene Sopranistin war erkrankt, ich bekam den Anruf am Tag vor der Aufführung, flog nach Wien, hatte am nächsten Tag eine kurze Probe mit dem Dirigenten und eine Einweisung durch die Regieassistentin, und dann ging es auch schon los. Eigentlich sollte ich nur diese eine Vorstellung singen, dann wurden es drei.

Mögen Sie die Herausforderungen, die mit dem Einstudieren verbunden sind?

BR Manchmal ja. Eigentlich liebe ich es, gründlich zu proben, die Kollegen kennenzulernen, gemeinsam tief in das Stück einzusteigen und eine ausgereifte Figur zu entwickeln. Einstudieren erfordert völlig andere Fähigkeiten: Man muss sehr schnell Entscheidungen treffen, gut improvisieren, auf die anderen reagieren und auch loslassen können – einfach weitermachen, wenn etwas anders läuft als geplant. Bei Lucia war ich mir sicher, dass ich mit der Rolle so vertraut bin, dass ich das leisten kann. Dann macht es großen Spaß, wenn das Adrenalin übernimmt und man durch den Abend getragen wird.

Dass Sie die im Juni die Konstanze übernehmen, ist diesmal zum Glück länger geplant. Eine ebenfalls sehr herausfordernde Partie mit den drei großen, emotional sehr unterschiedlichen Arien, die recht dicht aufeinander folgen.

BR »Ach ich liebte« steht eher für sich allein, aber dann kommt ein regelrechter Marathon mit »Traurigkeit ward mir zum Lose« und »Martern aller Arten«. Und die Koloraturen von »Martern aller Arten« werden zum Ende hin immer vertrackter, jedenfalls empfinde ich das so. Es kann einen regelrecht fertigmachen, wenn man sich die beiden Arien nebeneinander ausmalt. Aber ich habe die Erfahrung gemacht, dass es gut geht, wenn ich in dem jeweiligen Moment bleibe, konsequent die Figur spielt und nie daran denke, was noch kommt. Ich liebe die Energie der Marternarie, und wenn ich die Möglichkeit habe, wirklich aus mir herauszugehen, auch darstellerisch, dann ist es großartig.

Sie sind also keine Sängerin, die das Schauspielen bei komplizierten musikalischen Passagen als zusätzliche Belastung empfindet?

BR Nein, im Gegenteil! Ich glaube, dass ich dann am besten bin, wenn ich beides zusammenbringen kann. Auch im Konzert denke ich thea-



Ich liebe die Energie der Marternarie, und wenn ich die Möglichkeit habe, auch darstellerisch aus mir herauszugehen, dann ist es großartig.

tral, denn ich muss ja etwas ausdrücken. Natürlich stehe ich auf dem Konzertpodium ruhig da, aber das Gesicht, die Stimmfarben und die Phrasierung sind doch miteinander verbunden. Ich kann das nicht trennen; es würde sich für mich seltsam anfühlen, wenn ich singen müsste, ohne spielen zu dürfen.

Was ist die darstellerische Herausforderung der Konstanze?

BR Mir ist es wichtig, als Konstanze nicht zu schwach und mitleiderregend zu wirken. Natürlich könnte man sie als eine nur leidende Frau zeigen, die sich sicher ist, dass sie nur einen einzigen Mann liebt, aber das wäre zu

einfach und würde ihr nicht gerecht. Ich bin überzeugt, dass es ein innerer Kampf für sie ist, »nein« zu Bassa Selim zu sagen. Sie ist eine starke Frau, die zwischen zwei attraktiven Männern steht. Mich interessiert auch ihre eigene Sinnlichkeit. Ich bin sehr gespannt auf die Wiener Inszenierung, bei der dieser innere Kampf durch die Verdopplung der Figur verdeutlicht wird und ich als Konstanze auf mein anderes Ich treffe. Da wird sich bestimmt eine ganz besondere Beziehung zwischen der Schauspielerin und mir entwickeln.

Eine Nebenwirkung dieser Verdopplung ist, dass Sie nur noch wenig Dialogtext sprechen müssen.

Empfinden Sie das als Erleichterung?

BR Ich habe die Rolle erstmals in Frankfurt erarbeitet, wo ich neun Jahre im Ensemble war, da war der Dialogtext ungetrimmt. Und wir hatten in Frankfurt keinen Souffleur, ich musste also extrem gut vorbereitet sein. Inzwischen habe ich die Rolle in ganz unterschiedlichen Produktionen gesungen, mal ganz ohne Sprechtexte, mal mit gekürzten. Aber wenn man den ganzen Text einmal so gründlich gelernt hat, nimmt man ihn immer irgendwie mit. Ich werde sicher auch das innerlich mitempfinden, was die Schauspielerinnen-Konstanze spricht. Was den technischen Aspekt angeht, kann ich nachvollziehen, dass es manche Sänger schwierig finden, in der Platzierung zwischen der Sprechstimme und der Singstimme wechseln zu müssen. Ich selbst empfinde das allerdings nicht als Problem, für mich überwiegt der Vorteil, dass mich der Sprechtext in die Situation mitnimmt.

Ehrlich gesagt beruhigt es mich etwas, dass Sie eben die Marternarie als schwierig beschrieben haben. Denn wenn Sie singen, klingt es immer absolut anstrengungslos, als wären Sie gar nicht an die irdische Physik gebunden.

BR So soll es ja auch sein! Und doch gibt es in der Erarbeitung einer Partie immer wieder technische Widerstände zu überwinden. Oft ist es gar nicht leicht zu erfassen, was gerade an dieser oder jener Passage die besondere Herausforderung ist. Das ist für mich das Schöne am Singen: Man ist nie fertig oder gut genug, man kann immer weiter lernen. Singen ist eine lebendige, atmende Kunst, in der man immer besser werden kann. Ich genieße das sehr.

Sie haben die Konstanze schon längere Zeit in Ihrem umfangreichen Repertoire. Entdecken Sie immer noch Neues in der Figur und der Musik?

BR Ja, absolut. Ich lerne sehr gerne neue Partien, aber es liegt auch ein großer Reiz darin, zu Rollen zurückzukehren. Man selbst entwickelt sich weiter, und das gibt der Figur eine neue Farbe. Zerbinetta ist so eine Partie, auf die ich immer wieder gerne zurückkomme. Ich finde immer wieder musikalische Aspekte, die ich anders machen kann. Und erst recht ihr Charakter, da gibt es immer noch so viel zu entdecken!

Was wird es bei der Konstanze sein, was Sie neu mitbringen?

BR Meine letzter Auftritt als Konstanze liegt jetzt 2½ Jahre zurück, in der Zwischenzeit habe ich mein zweites Kind bekommen. Aber ich glaube, noch wichtiger als das Baby wird für die Konstanze die Zeit der Pandemie sein, die uns alle verändert hat. Ich habe viel Glück gehabt, ich hatte zum Beispiel keine gesundheitlichen Probleme und habe meine Familie in meiner Nähe. Wie so viele bin ich aus meiner Arbeit gerissen worden und musste auf viele Erfahrungen verzichten, auf tolle Aufgaben im Job und Erlebnisse mit Menschen, die mir viel bedeuten. Ich habe mehr Einsamkeit erlebt als zuvor. Ich denke, dass das meine Darstellung der Konstanze vertiefen wird, die sich allein in einer fremden Welt befindet und der alles genommen wurde, an das sie gewöhnt war.

Wie ist die Situation gerade für Sängerinnen in den USA, können Sie dort schon wieder auftreten?

BR Ich komme gerade von der Aufnahme für einen Stream von *I Puritani*, davor war ich in Texas für Aufführungen von *Lucia di Lammermoor*. Das sind hier die ersten Opernaufführungen seit über einem Jahr! Es sind ganz besondere Erlebnisse und eine unglaubliche Freude.

Eigentlich sollten Sie im Juni noch bei der Schubertiade in Schwarzenberg auftreten, aber das Konzert musste leider wegen der Pandemie abgesagt werden.

BR Ja, leider, aber wenn alles klappt, werde ich in der Konzerthalle in Hohenems eine CD mit Strauss- und Schubertliedern aufnehmen. Aber zunächst freue ich mich unglaublich auf Wien! Es ist so eine wunderbare Stadt, und ich hatte bisher immer zu wenig Zeit dort.

DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL
12., 15. & A8. JUNI 2021, jeweils 18.30 Uhr

Musikalische Leitung Antonello Manacorda
Inszenierung Hans Neuenfels
Bühne Christian Schmidt
Kostüme Bettina Merz
Licht Stefan Bolliger

Mit Christian Nickel, Brenda Rae,
Emanuela von Frankenberg, Regula Mühlmann,
Stella Roberts, Goran Jurić, Andreas Grötzinger,
Daniel Behle, Christian Natter, Michael Laurenz
& Ludwig Blochberger

Die Produktion *Die Entführung aus dem Serail*
wird gefördert von



JUNI 2021

1	Di	Konzert 20.00 – 21.30	SOLISTENKONZERT	<i>Mit Diana Damrau Klavier Helmut Deutsch</i>	® / ZGI
2	Mi	Oper 18.30 – 21.30	CARMEN	<i>Musikalische Leitung Orozco-Estrada / Inszenierung Bieito Mit Losier / Boecker / Tonca / Vörös – Popov / Schrott / Kellner / Häbler / Osuna / Unterreiner</i>	© / WE
3	Do	11.30 – 13.00	SPIELPLAN- PRÄSENTATION	<i>Direktor Bogdan Rošić präsentiert die Spielzeit 2021/22 auf der Bühne der Wiener Staatsoper Mit Künstlerinnen und Künstlern der kommenden Spielzeit</i>	GK
		Oper 18.30 – 21.45	L'INCORONAZIONE DI POPPEA	<i>Musikalische Leitung Heras-Casado Inszenierung, Bühnenbild & Choreographie Lauwers Mit Lindsey / Zámečníková / Bock / Boecker / Signoret / Wallroth / Marthens / Porubanova / Lutz – Sabata / White / Jenz / Ebenstein / Lovell / Amako / Van Heyningen / Mejía Cortés / Concentus Musicus Wien</i>	© / ZNP2 / WE
4	Fr	Ballett 19.00 – 21.30	A SUITE OF DANCES	<i>GLASS PIECES Choreographie Robbins DUO CONCERTANT Choreographie Balanchine A SUITE OF DANCES / THE CONCERT Choreographie Robbins Musikalische Leitung Pope Mit Hashimoto / Jovanovic / Schoch / Yakovleva – Dato / Menha / Peci / Teterin – Rohmann / Restier / Rudin / Zapradin – Solisten & Corps de ballet des Wiener Staatsballetts</i>	© / WE
5	Sa	Ballett 19.00 – 21.30	A SUITE OF DANCES	→ Besetzung wie am 4. Juni	© / WE
6	So	Kinderoper 11.00 – 12.15	DER BARBIER FÜR KINDER	<i>Musikalische Leitung Henn Inszenierung Asagaroff Mit Signoret / Marthens – Pollak / Bankl / Astakhov / Kazakov / Hallwaxx / Kammerer</i>	®
		Oper 18.30 – 21.30	CARMEN	→ Besetzung wie am 2. Juni	©
7	Mo	Ballett 19.00 – 21.30	A SUITE OF DANCES	<i>Mit Bottaro / Dvořák / Papava / Poláková – Ferreira / Lazik Die übrige Besetzung wie am 4. Juni.</i>	© / WE
8	Di	Oper 18.30 – 21.45	L'INCORONAZIONE DI POPPEA	→ Besetzung wie am 3. Juni	© / WE
9	Mi	Oper 18.30 – 21.30	CARMEN	→ Diese Vorstellung dirigiert Alexander Soddy Die übrige Besetzung wie am 2. Juni	© / ZS / WE
10	Do	Oper 18.30 – 21.30	PREMIERE MACBETH	<i>Musikalische Leitung Jordan Inszenierung Kosky Mit Netrebko / Marthens – Salsi / Tagliavini / De Tommaso / Osuna / Kazakov</i>	℗ / WE
11	Fr	Ballett 19.00 – 21.30	A SUITE OF DANCES	→ Besetzung wie am 4. Juni	© / WE
		19.00 – 20.00	PREMIERE JUGENDSTÜCK »DER LETZTE TAG«	<i>Musikalische Leitung Mertl Projektleitung & Inszenierung Winkel Musikalische Gestaltung & Koordination Kooperation Icochea Mit Daubner / Ebner / Hoffmann / Lackner / Lininger / Lohn / Muhozi / Muminovic / Palden / Polzhofer / Sumetzberger / Schäfer / Tahon – Darwisch / Getmann / Kayas / Müller → Veranstaltung findet im Kulturhaus Brotfabrik statt</i>	
12	Sa	Kinderoper 11.00 – 12.15	DER BARBIER FÜR KINDER	→ Besetzung wie am 6. Juni	®
		Konzert 14.00 – 15.15	KAMMERMUSIK DER WR. PHILHARMONIKER 10	<i>Mit Jordan / Schütz / Horak / Ottensamer / Dervaux / Reif / Bladerer → Veranstaltung findet im Gustav Mahler-Saal statt</i>	®
		16.00 – 17.00 & 19.00 – 20.00	JUGENDSTÜCK »DER LETZTE TAG«	→ Besetzung wie am 11. Juni → Veranstaltung findet im Kulturhaus Brotfabrik statt	
		Oper 18.30 – 21.30	DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL	<i>Musikalische Leitung Manacorda Inszenierung Neuenfels Rae / von Frankenberg / Mühlmann / Roberts – Nickel / Jurić / Grötzinger / Behle / Natter / Laurenz / Blochberger</i>	Ⓐ / GZ1 / WE

13	So	Konzert 11.00 – 12.00	ENSEMBLEMATINEE 3	<i>Mit Vörös – Kaydalov Klavier Okerlund</i> → Veranstaltung findet im Gustav Mahler-Saal statt	(L)
		Oper 17.30 – 21.45	DER ROSENKAVALIER	<i>Musikalische Leitung Jordan Inszenierung Schenk</i> Petersen/Holloway/Alder/Hangler/Bohinec/Marthens – Pesendorfer/ Eröd/Ebenstein/Bankl/Derntl/Amako/Pelz/De Tommaso/Schneider	(A)
14	Mo	Oper 18.30 – 21.30	MACBETH	→ Besetzung wie am 10. Juni	(G) / ZNPI /WE
15	Di	Oper 18.30 – 21.30	DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL	→ Besetzung wie am 12. Juni	(A) / WE
16	Mi	Oper 17.30 – 21.45	DER ROSENKAVALIER	→ Besetzung wie am 13. Juni	(A)
17	Do	Oper 18.30 – 21.30	MACBETH	→ Besetzung wie am 10. Juni	(G) / WE
18	Fr	Oper 18.30 – 21.30	DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL	→ Besetzung wie am 12. Juni	(A) / WE
19	Sa	Konzert 11.00 – 12.30	KAMMERMUSIK DER WR. PHILHARMONIKER 11	<i>Mit Haimel/Pöchhacker/Schuh/Turriziani/Ettlinger/Ströcker/Halwax</i> → Veranstaltung findet im Gustav Mahler-Saal statt	(R)
		Oper 17.00 – 21.30	LOHENGRIN	<i>Musikalische Leitung Meister Inszenierung Homoki</i> Jakubiak/Baumgartner – Youn/Vogt/Reuter/Eröd	(A)
20	So	11.00 – 12.30	TANZPODIUM	Choreographen-Porträt Martin Schläpfer	(L)
		Oper 17.00 – 21.15	DER ROSENKAVALIER	→ Besetzung wie am 13. Juni	(A)
21	Mo	Oper 18.30 – 21.30	MACBETH	→ Besetzung wie am 10. Juni	(G) / WE
22	Di	Oper 19.30 – 21.15	ELEKTRA	<i>Musikalische Leitung Welser-Möst Inszenierung Kupfer</i> Schuster/Stundyté/Nylund/Nolz/Maitland/Ellen/Bohinec/Vörös/Plummer/ Hangler/Boecker – Schneider/Welton/Bankl/Bartneck/Dumitrescu	(S)
23	Mi	Oper 17.00 – 21.30	LOHENGRIN	→ Besetzung wie am 19. Juni	(A)
24	Do	Oper 18.30 – 21.30	MACBETH	→ In dieser Vorstellung singt Anna Pirozzi die Partie der Lady Macbeth. Die übrige Besetzung wie am 10. Juni	(G) / WE
25	Fr	Oper 19.30 – 21.15	ELEKTRA	→ Besetzung wie am 22. Juni	(S)
26	Sa	Ballett 19.00 – 21.45	PREMIERE TANZE BILDER SINFONIEN	<i>SYMPHONY IN THREE MOVEMENTS Choreographie Balanchine</i> <i>PICTURES AT AN EXHIBITION Choreographie Ratmansky</i> <i>SINFONIE NR. 15 Choreographie Schläpfer → Uraufführung</i> <i>Musikalische Leitung Reimer</i> <i>Mit Bercu – Solisten & Corps de ballet des Wiener Staatsballetts</i>	(B) / BZP / WE
27	So	Oper 17.00 – 21.30	LOHENGRIN	→ Besetzung wie am 19. Juni	(A)
28	Mo	Oper 18.30 – 21.30	MACBETH	→ In dieser Vorstellung singt Anna Pirozzi die Partie der Lady Macbeth. Die übrige Besetzung wie am 10. Juni	(G) / WE
29	Di	Oper 19.30 – 21.15	ELEKTRA	→ Besetzung wie am 22. Juni	(S) / SZ
30	Mi	Oper 17.00 – 21.30	LOHENGRIN	→ Besetzung wie am 19. Juni	(A)

PINNWAND

GEBURTSTAGE	RADIO-TERMINE	WETTBEWERBS-SIEGERIN
 <p>Am 28. Juli feiert Riccardo Muti seinen 80. Geburtstag. Ob sein legendärer Mozart-Da Ponte Zyklus (als Staatsoper im Theater an der Wien in Kooperation mit den Wiener Festwochen), seine umjubelten Verdi-Interpretationen, Boitos <i>Mefistofele</i>, Bellinis <i>Norma</i> – die Abende, an denen Muti am Pult stand wurden jedes Mal zu unvergesslichen, singulären Musik-Ereignissen.</p>	<p>6. JUNI, 15.05 UHR → ZUR PERSON: DER CHOREOGRAPH UND BALLETTDIREKTOR MARTIN SCHLÄPFER → SWR2</p> <hr/> <p>12. JUNI, 19.30 UHR MACBETH (Verdi) → Ö1</p> <p>Live-Übertragungen der Premiere aus der Wiener Staatsoper</p> <hr/> <p>20. JUNI, 9.05 UHR → GEDANKEN: IN DER NATUR MARTIN SCHLÄPFER → Ö1</p> <hr/> <p>26. JUNI, 19.30 UHR DER ROSENKAVALIER (Strauss) → Ö1</p> <p>Aufgenommen am 18. Dezember 2020 in der Wiener Staatsoper</p> <hr/> <p>27. JUNI, 15.05 UHR »DAS WIENER STAATSOPERNMAGAZIN« → Ö1</p> <p>Ausschnitte aus aktuellen Aufführungen der Wiener Staatsoper</p> <p><i>Gestaltung:</i> Michael Blees</p> <hr/> <p>10. JULI, 19.30 UHR LE NOZZE DI FIGARO (Mozart) → Ö1</p> <p>Aufgenommen am 4. Februar 2021 in der Wiener Staatsoper</p>	<p>Anna Nekhames, Mitglied des Opernstudios der Wiener Staatsoper, hat im Mai den dritten Haydn-Wettbewerb für Klassisches Lied und Arie gewonnen. Der Bewerb fand in Rohrau (Niederösterreich) statt, knapp 80 Sängerinnen und Sänger traten an. Den Jury-Vorsitz hatte Angelika Kirchschlager inne, zur Jury gehörte auch der große Liedbegleiter Charles Spencer.</p> 
<p>WEITERE WICHTIGE GEBURTSTAGE</p> <ul style="list-style-type: none"> 6. Juni → Renato Zanella (60) 14. Juni → Alexandru Moisiuc (60) 17. Juni → Albert Dohmen (65) 17. Juni → KS Ain Anger (50) 27. Juni → Nancy Gustafson (65) 11. Juli → Alastair Miles (60) 17. Juli → Jürgen Flimm (80) 8. August → Juan Pons (75) 10. August → KS Renate Holm (90) 17. August → Fabio Armiliato (65) 		<p>Nekhames studierte in Moskau, unter anderem an der Gnessin-Akademie für Musik. 2018 wechselte sie an das Wiener Konservatorium. Sie ist Preisträgerin zahlreicher weiterer Bewerbe, unter anderem des 19. St. Petersburger Wettbewerbs und des Hilde-Zadek-Wettbewerbs in Wien.</p>
<p>TV-TERMIN</p> <p>3. JUNI, 11.45 UHR SPIELPLANPRÄSENTATION → ORF III</p> <p>Direktor Bogdan Rošić stellte die Spielzeit 2021/22 auf der Bühne der Wiener Staatsoper vor.</p> <p><i>Mit</i> Künstlerinnen und Künstlern der kommenden Saison, Gesprächen, Gesang und Tanz.</p> <p>Live-zeitversetzte Übertragung</p>	<p>STREAMING-TERMIN</p> <p>10. JUNI, 18.30 UHR MACBETH (Verdi) → www.wiener-staatsoper.at</p> <p>Live-Stream der Premiere aus der Wiener Staatsoper</p>	<p>BLEIBEN SIE IN KONTAKT</p> <p>Auf unserer Website → wiener-staatsoper.at finden Sie rund um die Uhr alles Wissenswerte zum Spielplan und Kartenkauf, Details zu Ihrem Besuch, zahlreiche Stories zu unseren Vorstellungen, Interviews mit Künstlerinnen und Künstlern, unseren Online-Shop sowie unsere Streaming-Plattform. Auf unseren Social Media-Kanälen Facebook, Instagram, Twitter, YouTube und Spotify erreichen wir bereits mehr als 300.000 Opern- und Ballettfans in aller Welt, mehr als 35.000 haben unseren Newsletter mit aktuellen Informationen, Service-Hinweisen sowie speziellen Angeboten abonniert. Wir freuen uns, wenn auch Sie mit uns in Kontakt bleiben!</p>
OPERNRING ZWEI	44	WIENER STAATSOPER



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



KUNST IST TEIL UNSERER KULTUR.

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

