

Das MONATSMAGAZIN

WIENER  
STAATSOPERA

No 29

NOVEMBER 2023



# OPERN RING



**BACK-KUNST**  
SEIT 1970



## APFELSTRUDEL DEKONSTRUIERT.

Zarter, hauchdünner Strudelteig gefüllt mit reichlich Äpfeln, Rosinen, süßen Bröseln und etwas Zimt: Unser traditioneller Apfelstrudel ist Zutat für Zutat ein wahrer Genuss.

**Ströck**

## INHALTSVERZEICHNIS

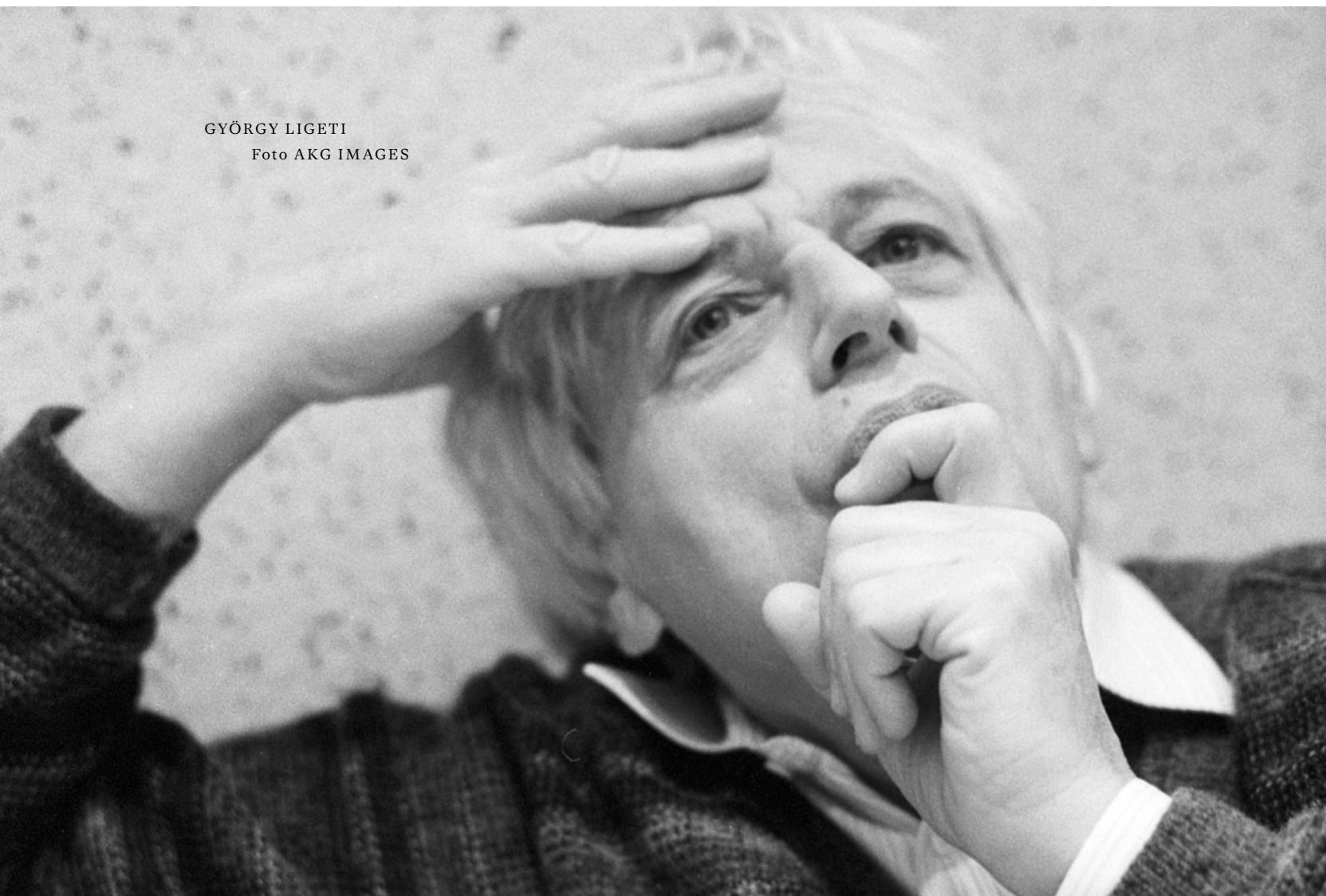
s. 2 <b>LE GRAND MACABRE</b> ERSTAUFFÜHRUNG AN DER WIENER STAATSOPERA	s. 4 <b>EIN FURIOSER GENIESTREICH</b> GESPRÄCH MIT PABLO HERAS-CASADO ÜBER <i>LE GRAND MACABRE</i>	s. 3 2 <b>EMOTIONEN SIND BEWEGUNGEN</b> ÜBER DEN SOLISTEN TIMOOR AFSHAR
s. 8 <b>DER TOD IM</b> <b>APOKALYPTISCHEN WIMMELBILD</b> GEORG NIGL SINGT DEN NEKROTZAR IN DER <i>GRAND MACABRE</i> -PREMIERE	s. 3 4 <b>GESCHENK UND ARBEIT</b> STUDIOMITGLIED KATLEHO MOKHOABANE	
s. 1 4 <b>MEHRDEUTIGKEIT ALS</b> <b>ANTWORT AUF ALLE FRAGEN</b> REGISSEUR JAN LAUWERS SPRICHT ÜBER <i>LE GRAND MACABRE</i>	s. 3 6 <b>DIE EMOTION IN DER STIMME</b> FREDDIE DE TOMMASO SINGT RODOLFO IN <i>LA BOHÈME</i>	
s. 1 8 <b>VIEL MEHR FREIHEIT ALS MAN DENKT</b> ADAM FISCHER FEIERT SEIN 50JÄHRIGES STAATSOPERN-JUBILÄUM	s. 3 8 <b>INSIDE OPERA</b> WÖCHENTLICH UNTERWEGS IN DER STAATSOPERA	
s. 2 2 <b>ÜBER DAS OPERNPROGRAMMHEFT</b> SERGIO MORABITO ÜBER SINN UND WESEN DER PROGRAMMBÜCHER	s. 4 0 <b>MUSIK ALS GLÜCKSHORMON</b> DER SOLOFLÖTIST LUC MANGHOLZ	
s. 2 6 <b>»DER TANZ HAT MICH</b> <b>ZUM FOTOGRAFEN GEMACHT«</b> GESPRÄCH MIT FLORIAN MOSHAMMER	s. 4 2 <b>DEBÜTS</b>	s. 4 4 <b>PINNWAND</b>
s. 3 0 <b>SCHLAGLICHTER</b>	s. 4 6 <b>SPIELPLAN</b>	
	s. 4 8 <b>MIT BAUHELM IM THEATER</b>	



GENERALSPONSOREN DER WIENER STAATSOPERA

# LE GRAND MACABRE

GYÖRGY LIGETI  
Foto AKG IMAGES



Durch die ihm unbekannten Gelüste des Lebens verführt und überwältigt, stirbt am Ende ausschließlich Nekrotzar selbst. Alle anderen gelangen zur Moral, dass ihr vorläufiges Überleben zur Beibehaltung des bis dahin geführten Lebenswandels genutzt werden sollte.

Angesagte Weltuntergänge finden in der Regel nicht statt. Mit seiner einzigen Oper *Le Grand Macabre* gelang György Ligeti ein großes und diskursives Welttheater, in dem die ungeschminkte *Conditio humana* mit all ihren Trieben und Schwächen nichts weniger als eine bevorstehende Apokalypse zu Fall bringt: In ein imaginäres, korruptes Schlaraffenland – das »verfressene, versoffene und verhurte« Breughelland – platzt eines Tages der Tod alias Nekrotzar alias der dämonische Große Makabre, um die unmittelbare Zerstörung der Welt und der frivolen Menschheit

Apparate mit musikalischen Vorgängen und umgekehrte Klänge und Geräusche mit Farben, Wörtern und Buchstaben – suchte in *Le Grand Macabre* zudem »die totale Verschmelzung von Handlung und Musik«, also ein Bühnengeschehen durch Musik. Eine bewusst verrückte und »übertriebene Musik« wahlgemerkt, die eine geradezu regelwidrige Orchestration auszeichnet. Neben der eher kleinen Streicherbesetzung, die das lyrische Element repräsentiert, finden sich im Instrumentarium eine Basstrompete, Mundharmonika, Trillerpfeifen, sechs Türklingeln und nicht zuletzt zwölf

GYÖRGY LIGETI

# LE GRAND MACABRE

11. 14. 17. 19. 23. NOVEMBER 2023

Musikalische Leitung PABLO HERAS-CASADO Inszenierung &amp; Bühne JAN LAUWERS Kostüme LOT LEMM

Licht KEN HIOCO Choreographie PAUL BLACKMAN &amp; JAN LAUWERS

Dramaturgie ELKE JANSSENS / EMILY HEHL Nekrotzar GEORG NIGL Chef der Gepopo / Venus SARAH ARISTIDOU

Fürst Go-Go ANDREW WATTS Amanda MARIA NAZAROVA Amando ISABEL SIGNORET Astradamors WOLFGANG BANKL

Mescalina MARINA PRUDENSKAYA Piet vom Fass GERHARD SIEGEL Weißen Minister DANIEL JENZ

Schwarzer Minister HANS PETER KAMMERER

zu verkünden. Durch die ihm unbekannten Gelüste des Lebens verführt und überwältigt, stirbt am Ende aber ausschließlich Nekrotzar selbst. Alle anderen gelangen zur Moral, dass ihr vorläufiges Überleben zur Beibehaltung des bis dahin geführten Lebenswandels genutzt werden sollte.

Mit dem am 12. April 1978 an der Königlichen Oper Stockholm uraufgeführten Werk gelang György Ligeti ein groteskes Meisterstück, das nicht nur ein zentrales Werk im Schaffen des österreich-ungarischen Komponisten darstellt, sondern sich weltweit dauerhaft im Repertoire verankern konnte. Durch ironische Distanz, Verfremdung und eine durchgehende Doppeldeutigkeit, die »den Ernst humoristisch und das Komische todernst nimmt«, wird das Grundthema der Oper – die notwendige Aufhebung der Angst und der Triumph des Eros – vor Augen und Ohren des Publikums entfaltet. Inspiriert von Kafka, Jarry, Herzmanovsky-Orlando, von Goethes *Faust*, den mittelalterlichen Mysterienspielen, aber auch der Pop-Art und Hieronymus Bosch, verfolgte Ligeti mit *Le Grand Macabre* die Idee eines »hyperfarbigen, comicartigen Geschehens, in dem die Charaktere und Bühnensituationen direkt, knapp gehalten, unpsychologisch, verblüffend und doch ganz sinnlich sein sollten.« Als Vorlage diente ihm das 1934 entstandene Schauspiel *La Balade du Grand Macabre* des Belgiers Michel de Ghelderode. Von daher röhrt auch der französische Titel des im Original deutschsprachigen Librettos, das der Komponist gemeinsam mit dem Regisseur Michael Meschke verfasst hat.

Der synästhetisch veranlagte Ligeti – er assoziierte Farben und Formen, Maschinen, physikalische

unterschiedlich gestimmte Autohupen, die fanfarengleich die Oper eröffnen und einerseits die kaputte, unlenkbare Welt von Breughelland symbolisieren und andererseits entfernt an die Monteverdi'sche Toccata zu *L'Orfeo* erinnern sollen. Überhaupt bereichern Allusionen und verformte bzw. verfremdete Zitate aus der europäischen Kunstmusik die Partitur. Wobei Ligeti, der sich keiner Tradition verpflichtet fühlte, die romantische Opernmusik, konkret Verdi, Rossini, Offenbach, Rameau und eben Monteverdi, aber auch Mozart, Liszt, Schumann, Schubert, Strawinski deutlich näher lag als die »musikdramatischen Konzeptionen von Wagner, Strauss und Berg«, von denen er sich distanzierte. Eine zusätzliche Färbung erzielte Ligeti mit einer von ihm als artifizielle Folklore bezeichneten Zusammenführung unterschiedlichster Stilmaterialien: brasiliensischer Samba, andalusischer Flamenco, bulgarische Rhythmen, ungarischer Verbunkos. Eingefasst ist dies alles durch einen spielerischen Umgang mit historischen Kompositionsformen. So kommen etwa Choräle, Spiegelkanon, Bourrée perpetuelle, Passacaglia und Ostinatobildungen zum Einsatz. In der Großform ist die Oper als gigantische Barform gestaltet: die ersten drei Bilder als vergleichbar lange Stollen, das vierte Bild als kürzerer Abgesang. Ange-sichts der Bühnenpraxis im täglichen Opernbetrieb und der Erfahrungen bei den ersten internationalen Aufführungsserien unterzog Ligeti die Partitur 1996 einer Revision, in der er die gesprochenen Textpassagen verringerte, manche Abschnitte neu ausarbeitete und stellenweise in die Instrumentation einging. Bei der Staatsopern-Erstaufführung wird diese gültige Fassung zu erleben sein.

# EIN FURIOSER GENIESTREICH

Kaum ein Dirigent der Gegenwart kann auf eine derartige Vielseitigkeit verweisen wie Pablo Heras-Casado. In der historisch informierten Barockmusik ist er ebenso zu Hause – siehe den von ihm geleiteten Monteverdi-Zyklus an der Wiener Staatsoper – wie im überdeckten Graben des Bayreuther Festspielhauses, wo er jüngst als *Parsifal*-Dirigent mehr als begeisterte. Bei allem, was dazwischen liegt, ist er genauso zu Hause, wie in der praktisch gesamten klassischen Moderne und der Zeitgenössischen Musik. Es war also keine schwer zu beantwortende Frage, wer die Staatsopern-Erstaufführung von Ligetis *Le Grand Macabre* leiten sollte: Pablo Heras-Casado.

**AL** Innerhalb der doch zahlreichen bedeutenden Opernuraufführungen aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ragt Ligetis *Grand Macabre* als Solitär hervor. Was macht dieses Stück zu etwas so Besonderem, dass es sich weltweit in den Spielplänen verankern konnte?

**PHC** Wenn Sie von einem Solitär sprechen, stimmt es, da dieses Werk in seiner enzyklopädischen Anlage und

Fülle – Vergleichbares finden wir bei Strawinski oder in der bildenden Kunst bei Picasso – auf eine packende Art und Weise die musikgeschichtliche Entwicklung an sich und ganz besonders jene des 20. Jahrhunderts mit all seinen Krisen und Schrecknissen in seiner gesamten Breite widerspiegelt. Die einzigartige musikcollage-artige Form und Sprache thematisiert zugleich jene zentralen Fragen rund um Zerstörung und Selbstzerstörung, um apokalyptische Vernichtung,



A professional portrait of Pablo Heras-Casado. He is a man with curly, light brown hair and a well-groomed beard and mustache. He is wearing a dark, possibly black, velvet blazer over a black turtleneck sweater. His arms are crossed, and he is looking directly at the camera with a slight smile. The background is a plain, light-colored studio backdrop.

PABLO HERAS-CASADO  
Foto FERNANDO SANCHO

die uns auch heute weltweit umtreiben. Es ist somit ein tiefgründiges, ewiggültiges, rückblickendes und zugleich prophetisches Stück. Prophetisch auch formal, wenn man an die Brutalität und Vulgarität des Umgangs mit der Sprache denkt, die vieles, was wir heute in den Sozialen Medien wiederfinden, vorwegnimmt. Grundsätzlich geht es Ligeti in *Grand Macabre*, wie schon Bernd Alois Zimmermann in seinen *Soldaten*, um das menschliche Elend, um wesentliche moralische und ethische Werte. Ligeti zog es allerdings vor, der berechtigten Sorge um ein

im heute landläufigen Sinn schreiben, sondern ein musikalisches Drama entlang des Textes, in dem im Sinne einer Struktursymmetrie verschiedene Formen zur Verwendung kamen: Bei Monteverdi etwa die rein instrumentale Sinfonia, Ballette, Rittornelli, bei Berg symphonische Formen, Kontrapunkt, Kanons, Fugen usw. Ich bin mir sicher, dass Ligeti hier angeknüpft hat. Auf faszinierende Weise gelingt es ihm nämlich, in einem erweiterten Sinne des Gesamtkunstwerkes, Text, Instrumentation und Gesang bzw. Sprache sowie die räumliche Situation

## GYÖRGY LIGETI

# LE GRAND MACABRE

11. 14. 17. 19. 23. NOVEMBER 2023

Musikalische Leitung PABLO HERAS-CASADO Inszenierung & Bühne JAN LAUWERS Kostüme LOT LEMM

Licht KEN HIOCO Choreographie PAUL BLACKMAN & JAN LAUWERS

Dramaturgie ELKE JANSSENS / EMILY HEHL Nekrotzar GEORG NIGL Chef der Gepopo / Venus SARAH ARISTIDOU

Fürst Go-Go ANDREW WATTS Amanda MARIA NAZAROVA Amando ISABEL SIGNORET Astradamors WOLFGANG BANKL

Mescalina MARINA PRUDENSKAYA Piet vom Fass GERHARD SIEGEL Weißen Minister DANIEL JENZ

Schwarzer Minister HANS PETER KAMMERER

möglicheres Ende der Menschheit aus einer Distanz und mit einem Sinn für schwarzen Humor zu begreifen. Mit Hilfe der Groteske, des Makabren, der Satire vermittelt Ligeti dadurch einen gewissen Optimismus. Und er bietet auch Unterhaltung. Ich finde es schön, dass wir anlässlich der Hundertjahrfeier von György Ligetis Geburtstag durch die Auseinandersetzung mit dieser Oper seinem Genie und seiner Größe begegnen.

**AL Ligeti nannte *Grand Macabre* eine Anti-Anti-Oper...**

PHC Diese Bezeichnung war unter anderem eine Reaktion auf Mauricio Kagels Anti-Oper *Staatstheater*. Ligeti wollte unterstreichen, dass man auch in der Gegenwart durchaus noch Opern schreiben kann und darf, die sich von den traditionellen Regeln und Wurzeln ableiten. Zugleich ging es ihm aber auch um eine Revision dieser traditionellen Grundlagen und Säulen. Nichts lag ihm ferner, als eine Plattform für ornamentalen Gesang, Ligeti ging es vielmehr darum, eine starke Verbindung zur Sprache, zur Rhetorik, zu einer Rhetorik von Botschaften zu schaffen.

**AL Ligeti war einerseits stark synästhetisch veranlagt – er assoziierte Farben, Formen, Maschinen mit musikalischen Vorgängen. Andererseits finden wir in *Macabre* zahlreiche historische Kompositionen, wie Choral, Spiegelkanon, Passacaglia. Was bedeutet das für den Aufbau der Oper im Großen und im Detail?**

PHC Mir fällt in diesem Zusammenhang sofort Alban Bergs *Wozzeck* oder Monteverdis *L'Orfeo* ein. In beiden Fällen wollten die Komponisten keine Oper

der Szene raffiniert zueinander in Beziehung zu setzen und dadurch das dramatische, das theatralische Moment zu erzeugen. In manchen Schlüsselmomenten greift er allerdings sehr wohl auf die gewohnte Operntradition zurück. So setzt er an das Ende der zweiten und vierten Szene beispielsweise ein richtiges Ensemble-Finale in der Nachfolge eines Mozart. Überhaupt liebt es Ligeti immer wieder, u.a. durch Zitate, an die Vergangenheit zu erinnern, konkret an Verdi, Monteverdi, Beethoven – gemischt mit Folklore-Anlehnungen aus aller Welt.

**AL Ligeti wollte eine verrückte und »übertriebene« Musik in *Grand Macabre*. Wie hat er dieses Postulat eingelöst?**

PHC Ich denke, dass ihm das in diesem Werk sogar vollständig gelungen ist. Warum? Weil er bewusst jede musikalische Erwartungshaltung, formale Kongruenz ignoriert. Es gibt beispielsweise nur ganz wenige Momente, in denen der Fluss der Musik nicht unentwegt unterbrochen wird: Kaum scheint er einen Bogen, eine Phrase zu spannen, kommt es schon nach zwei, drei Takten wieder zu einem abrupten Ende, ständig wird die musikalische Färbung verändert, jede organische Entwicklung brutal unterlaufen. Für den Zuhörenden entsteht dadurch der Eindruck einer absoluten Spontaneität. Dazu kommen extreme dynamische Gegensätze, ebensolche hinsichtlich des Tempos. Manches ist aufgrund dieser hohen Anforderungen für die Ausführenden – auf der Bühne, aber auch im Graben – fast unspielbar und unsingbar. Bequem wird es für die Interpretinnen und Interpreten jedenfalls nie. Überdies fügte Ligeti Schichten über Schichten verschiedenster

Formen, Inhalte und Klänge übereinander. Hier ein Zitat aus der Musikgeschichte, dort müssen einzelne Instrumente zur selben Zeit unterschiedliche Mikro-Tempi spielen, da tauchen bekannte Formen in einer ungewöhnlichen Machart auf.

**AL Besteht nicht die Gefahr, dass das Publikum in seinem Höreindruck überfordert werden könnte?**

PHC Nein, überhaupt nicht. Denn gerade weil die Musik extrem anspruchsvoll und komplex ist, nimmt Ligeti das Publikum an der Hand und gewährt ihm Haltegriffe, um sich zurechtzufinden. Vieles klingt, wie gesagt, spontan, natürlich und improvisiert, ist aber in Wahrheit, gerade um diesen Eindruck zu erzeugen, überaus präzis und genau notiert.

**AL Ligeti sprach von einer bewusst regelwidrigen Instrumentation. Was heißt das konkret? Meint er nur die Autohupen am Beginn?**

PHC Nein, da geht es um mehr – das »regelwidrig« bezieht sich auf die extrem ungewöhnliche Orchesterbesetzung, vielleicht eine der ungewöhnlichsten, die ich im gesamten Opernrepertoire finden konnte. Sie negiert geradezu die jahrhundertealte diesbezügliche Tradition. Einer unverhältnismäßig kleinen Streichergruppe, die zumeist wiederum in sich in Einzelstimmen unterteilt ist, steht eine sehr große, farbenfrohe Bläsergruppe gegenüber – u.a. mit Instrumenten wie zwei Piccoloflöten, einer Oboe d'amore und einem Kontrafagott. Hinzu kommt noch eine ungemein vielfältige Schlagzeuggruppe. Jeder der drei Schlagzeuge hat an die 30 Instrumente zu spielen, darunter die denkbar exotischsten, bizarrsten und extravagantesten: einem großen Hammer wie in Mahlers 6. Symphonie stehen beispielsweise ganz simple Dinge wie einfache Zeitungsseiten zur Geräuscherzeugung gegenüber. Außerdem existiert noch eine eigene Tasteninstrumentenfraktion, bestehend aus Cembalo, Klavier, elektrischem Klavier, Orgel. Verfeinert ist das alles noch durch eine Harfe und eine Mandoline. Wichtig ist aber, dass jedes dieser Instrumente stets dem jeweiligen Moment des Dramas dient. Nichts ist Show oder Spektakel.

**AL Ein großes Orchester also?**

PHC Nur ein mittelgroßes, da der große Streicherapparat fehlt. Manchmal geht es sogar richtig kammermusikalisch zu.

**AL Und wie ist Ligeti bezüglich der Anforderungen an die Sängerbesetzung vorgegangen? Gibt es auch hier »Regelwidriges«?**

PHC Nun, der Einsatz eines Tenors für Piet vom Fass, eines Basses für Astradamors oder des dramatischen Mezzos für Mescalina hat natürlich nichts Außergewöhnliches an sich. Der Countertenor des Fürsten Go-Go fällt da schon eher aus der Reihe, schon deshalb, weil er in den Besetzungen des 19., frühen 20. Jahrhunderts kaum oder nicht zu finden

ist. Diese sonderbare Stimmlage kombiniert mit den eher exotischen Zupf- und Tremoloklängen aus dem Orchestergraben soll die Lächerlichkeit dieser Figur hervorheben. Auffallend sind dann auch noch die stimmakrobatischen Anforderungen an den Chef der Geheimpolizei Gepopo und an die Venus.

**AL Ligeti hat sich, wie nur wenige Komponisten, unentwegt stilistisch fortentwickelt. Kann man trotzdem einen Ligeti-Stil beschreiben, der für sein gesamtes Œuvre gilt?**

PHC Ligeti war ein Kosmopolit, er lebt in verschiedenen Ländern, war vertraut mit den vielfältigsten Stilen und Entwicklungen, die er alle in sich aufnahm. Die dann erfolgende kluge Verwertung, Umgestaltung, das Zu-eigen-Machen dieses unterschiedlichsten Materials – inklusive eindeutige Eigenzitate aus früheren Werken – ist es, was sich wie ein roter Faden durch sein Œuvre zieht und seine Personalität ausmacht. Unabhängig von seiner fortwährenden Weiterentwicklung. Darin ist er, wie gesagt, Strawinski sehr ähnlich.

**AL Worin besteht die dirigentische Herausforderung? Bleibt, da alles in der Partitur überaus präzis vorgeschrieben ist, noch Raum für eine interpretatorische Freiheit?**

PHC Bei *Grand Macabre* handelt es sich in der Tat um eine überaus komplexe, musikalisch und rhythmisch hyperpräzise Partitur, in der es eine absolute, unverrückbare Synchronität zwischen Bühne und Orchestergraben geben muss. Sänger haben auf Klangfarben aus dem Orchester zu reagieren, umgekehrt zitieren einzelne Instrumente Worte und Rhythmen der Sänger. Jede Fermate, jede Pause hat ihre konkrete, auf Sekunden genau vorgeschriebene Länge, die ihrerseits wiederum mit dem Geschehen auf der Bühne verzahnt ist. Unentwegt pendelt man, wie schon erwähnt, zwischen Extremen – in der Dynamik, der Emotionalität, der atmosphärischen Anmutung, des Tempos. Vor mittlerweile vielleicht 30 Jahren habe ich in Los Angeles Ligetis *Aventures* dirigiert. Bei diesem überaus spannenden Werk nehmen die Fußnoten, in denen Ligeti Erklärungen zur Klanggestaltung gibt, mehr Raum ein als das eigentliche Stück. Das ist hier bei *Macabre* nicht so extrem, aber es ist klar, dass Ligeti sehr eindeutige, dramaturgisch bedingte Vorstellungen von jedem kleinsten Detail besaß. Mein Prinzip ist es, diesen Hinweisen so leidenschaftlich wie möglich zu folgen, um die ganze Kraft dieser Musik zu entfesseln und wiederzugewinnen. Aber das alles muss immer im Kontext einer Inszenierung passieren – und da finden sich dann jene interpretatorischen Freiräume, die dafür sorgen, dass am Ende starkes, lebendiges Theater entsteht.

GEORG NIGL

Fotos VICTORIA NAZAROVA

Styling SIMONE WERGER

Produktion KERSTIN WHITE



# DER TOD IM APOKA- LYPTISCHEN WIMMELBILD

Georg Nigl gehört zu den charismatischsten Sängerdarstellern der internationalen Opernszene: Seine enorme stimmliche wie schauspielerische Wandlungsfähig prädestiniert ihn geradezu für ein gewaltiges Repertoire: mit einer Bachkantate oder einem Schubertlied weiß er das Publikum zu Tränen zu rühren, mit einem Papageno oder dem Eisenstein in der *Fledermaus* zeigt er sein tiefgründig-komisches Talent, als Opfer-Täter Wozzeck leuchtet er weit in die seelischen Untiefen eines von der Gesellschaft ausgrenzten psychisch labilen Grenzgängers und diversen (vermeintlichen) Bösewichtern – etwa dem Alberich aus Wagners *Ring* – verleiht er jene lauernde Bedrohlichkeit, die nur exzellenten Interpreten in dieser Intensität gelingt. Oberflächliches ist Nigl jedenfalls fremd, ohne sich jemals zu schonen, widmet er sich – sei es in den Proben, sei es in den Vorstellungen – mit einem geradezu 150prozentigen emotionalen Einsatz der jeweiligen Rollengestaltung. Kein Wunder, dass er auf den wesentlichsten Bühnen der Welt geradezu herumgereicht wird. Zur Wiener Staatsoper besitzt der Wiener Bariton seit einigen Jahren ebenfalls ein schönes Naheverhältnis: Nach den bisherigen Auftritten als Papageno, Eisenstein, der Titelpartie in Manfred Trojahns *Orest* und zuletzt den Titelpartien in den beiden Monteverdi-Premieren *L'Orfeo*

und *Il ritorno d'Ulisse in patria* folgt nun mit dem dämonischen Nekrotzar in Ligetis *Le Grand Macabre* eine weitere herausfordernde und zugleich sehr markante Bühnenfigur der Opernliteratur. Anlässlich der Proben zur Staatsoperneraufführung dieses Klassikers des späten 20. Jahrhunderts gab er Andreas Láng das folgende Interview.

**AL Wer ist dieser Nekrotzar? Der apokalyptische Tod, wie er selber behauptet, ein Gaukler oder gar ein armer Irrer?**

GN Im Original von Michel de Ghelderode ist er definitiv ein Schauspieler, Ligeti lässt das für seine Oper aber bewusst offen. Ich lege ihn in meiner Rollengestaltung als großes Kind an. Eines, dem man einst etwas Essenzielles weggenommen hat und der dadurch eine psychische Verletztheit davongetragen hat. Wichtig ist mir, von der allzu komikhaften Darstellung wegzukommen, aber auch ein herumbrüllender Typ mit einer Sense in der Hand ist mir zu wenig, zu eindimensional. Die Rolle bedarf einer Breite und Tiefe – vergessen wir nicht, dass Nekrotzar, zumindest laut seiner eigenen Behauptung, so üble Gestalten wie Nero oder Caligula ausgelöscht und damit der damaligen Gesellschaft einen Dienst erwiesen hat. So böse Nekrotzar also ist, man

könnte ihm zugleich für manches dankbar sein. Und seltsam: Wenn er am Ende in seiner Betrunkenheit merkt, dass etwas nicht stimmt, dass er einen Fehler gemacht hat, wirkt er mit einem Mal ungemein vereinsamt und erweckt dadurch mein Mitleid – obwohl ich den Tod an sich grundsätzlich als einen Skandal empfinde.

**AL Glaubt Nekrotzar eigentlich an seine eigene Weltuntergangskündigung?**

**GN** Klar, er kommt als völlig abgehobener finsterer Triumphator daher. Leider exis-

dieser Umgebung nie zur Entfaltung gelangen können. So gesehen ist *Grand Macabre* auch ein Aufruf, den Rand der Gesellschaft und der Menschheit wieder zurückzuholen, zu beachten, da die Hilfe vor einer Apokalypse vielleicht dort zu finden ist.

**AL Sollte Nekrotzar der Tod sein, ist mit seinem Verschwinden, mit seiner Überwindung die Menschheit unsterblich geworden. Ein Happy End?**

**GN** Wir sehen in dieser Oper eine Nacht, ein Detail aus dem Menschheitsgeschehen mikroskopisch vergrößert. Nekrotzar wurde

## GYÖRGY LIGETI

# LE GRAND MACABRE

11. 14. 17. 19. 23. NOVEMBER 2023

Musikalische Leitung **PABLO HERAS-CASADO** Inszenierung & Bühne **JAN LAUWERS** Kostüme **LOT LEMM**

Licht **KEN HIOCO** Choreographie **PAUL BLACKMAN & JAN LAUWERS**

Dramaturgie **ELKE JANSSENS / EMILY HEHL** Nekrotzar **GEORG NIGL** Chef der Gepopo / Venus **SARAH ARISTIDOU**

Fürst Go-Go **ANDREW WATTS** Amanda **MARIA NAZAROVA** Amando **ISABEL SIGNORET** Astradamors **WOLFGANG BANKL**

Mescalina **MARINA PRUDENSKAYA** Piet vom Fass **GERHARD SIEGEL** Weißer Minister **DANIEL JENZ**

Schwarzer Minister **HANS PETER KAMMERER**

tieren solche Typen auch im realen Leben, nicht zuletzt in der Politik. Wenn ein Putin Reden schwingend in einem Stadium auf- und abschreitet, ist er nicht weit weg von den wahnsinnigen Attitüden dieses fiktiven Todespropheten. Dass Nekrotzar schlussendlich von den skurrilsten, den verrücktesten Randgestalten der Handlung besiegt wird, ist natürlich dem bösen Humor des Werkes geschuldet, ein böser Humor, den Ligeti unentwegt nachschärft. Man könnte es aber zugleich als eine Art Hoffnung sehen, dass die gefährlichsten Gestalten sogar über gesellschaftliche Randgestalten stolpern können. Leider ist es aber andererseits so, dass wir so vieles und viele, die nicht in das Mainstreamkorsett der Gegenwart passen, so sehr an den Rand drängen, dass sie verloren gehen. Das gilt im weiteren Sinne genauso für die Länder des globalen Südens. Was dort für Talente vor die Hunde gehen, die uns vielleicht Lösungen für die großen Fragen und Krisen der Menschheit geben könnten, ist erschreckend. Es gibt eine schöne Passage in Exupérys Roman *Wind, Sand und Sterne*, wo der Autor berichtet, wie er in einem vollen Zug zusammengepferchte Flüchtlinge vorfindet und unter ihnen ein kleines, schlafendes, verletzlich wirkendes Kind. Ein Kind, so Exupéry, das vielleicht die Anlagen eines Mozart besitzt, die aber in

ein Schnippchen geschlagen, aber ob das schon ein Happy End bedeutet? Gerade in Wien gibt es ja eine schöne und manigfaltige Sagentradition, in der der Tod immer wieder überlistet wird, ohne, dass dadurch am Ende eine dauerhafte Unsterblichkeit Platz greift. Ich halte den Sieg über Nekrotzar nur für etwas Vorübergehendes. Zumal die Menschen genau so sind, wie sie sind: Sie ändern nur dann etwas zum Guten, wenn sie wirklich müssen. Und dieses verantwortungslose Drauflosleben, ohne Rücksicht auf irgendjemanden und irgendetwas wie wir es in *Grand Macabre* in diesem erfundenen, wimmelbildartigen Breughelland vorgeführt bekommen, kann auf Dauer nicht funktionieren. Ein aktueller Kommentar zur Klimakrise kann auf der Opernbühnen gar nicht gesetzt werden. Nekrotzar ist tot, aber es wird schon eine neue Möglichkeit entstehen, der Menschheit das Fürchten zu lernen.

**AL Sie haben vorhin angedeutet, gegen Schluss hin sogar Mitleid mit Nekrotzar zu empfinden. Soll auch das Publikum Mitleid mit dieser sonderbaren Figur bekommen? Immerhin geht es möglicherweise um den echten Tod.**

**GN** Ich habe die Zeit des Einstudierens dieser Rolle als nicht sehr angenehm emp-



funden, da so ein Charakter ja etwas mit einem selbst macht. Natürlich bin ich nicht wie ein Wahnsinniger, meine Familie anschreien, in der Wohnung herumgelaufen. Aber ganz fern konnte ich Nekrotzar von niemandem in meiner Umgebung halten. Auf der Bühne ist es etwas anderes. Da will ich ja in anderen Menschen Gefühle und Emotionen auslösen. Wenn es mir nun in diesem Sinne gelänge, die Zuschauer im Publikum zu erreichen und irgendeine Form der Empathie auszulösen – ja, auch gegenüber dem gescheiterten Nekrotzar – dann habe ich viel erreicht. Es geht nämlich darum, den Zuschauer zu beschleichen, ihm auch durch und über einen Nekrotzar etwas über ihn selbst zu erzählen. Man sollte nämlich durchaus die Frage zulassen, wie viel Nekrotzar in jedem von uns steckt! Und darum ist es wichtig, dass das Publikum nicht bloß zuschaut, wie der Nigl eine merkwürdige Gestalt mimt, sondern emotional aufgebrochen wird. Sich selbst und den anderen gegenüber.

**AL Schon beim schnellen Lesen der *Macabre*-Partitur fallen die enormen Herausforderungen an die Sängerinnen und Sänger auf. Worin bestehen diese im konkreten Falle des Nekrotzar?**

GN Zunächst liegt die Tessitura sehr unangenehm. Die Partie weist sowohl sehr hohe als auch sehr tiefe Passagen auf. Dann gibt es viele Übergänge vom Sprechen ins Schreien, vom Sprechgesang ins Singen bzw. ins pathetische Singen und umgekehrt – der Interpret kann sich daher keinen Augenblick lang schonen. Manche Stellen weisen wiederum ein enorm rasches Tempo auf, bei denen in kürzester Zeit viel Text unterzubringen ist: Da hat man keine Zeit nachzudenken, da muss alles automatisiert kommen – und das Publikum soll den Text ja verstehen, das ist schließlich eine der primären Aufgaben des Gesanges. In der zweiten Szene etwa gibt es ein Terzett, das ich Maschinengewehr-Trio nenne, weil es so schnell dahinrattert. Allein an diesen drei Minuten habe ich zwei Wochen studiert! Das muss sitzen bei der Vorstellung, denn jeder, der an dieser Stelle aussteigt, findet nie wieder hinein. Bombensicher muss der Sänger auch bei manchen rhythmisch heiklen Folgen sein, die nach außen hin natürlich und leicht zu wirken haben. So etwa gleich beim ersten Auftritt Nekrotzars: Ligeti wollte, dass es wie frei gesprochen klingt. Daher kommt praktisch nichts

auf eine betonte Taktzeit, nahezu alles ist synkopiert. Das kann nur bewältigt werden, wenn der Interpret einen steten inneren Puls aufgebaut hat, an dem er sich orientieren kann. Ähnliches gilt für die Szene, in der Nekrotzar betrunken gemacht wird. Mein Anspruch ist überdies, dass das Ganze nicht nur nach Stimmmaterial, sondern schön klingen soll – mit der Kunstfertigkeit des Operngesanges vorgetragen.

**AL Das klingt alles so kompliziert, dass man sich fragt, wo der Freiraum für die Interpretation bleibt?**

GN Ich komme gewissermaßen aus der Urtextwelt, nehme also die Musik und den Text sehr ernst. Das gilt für Mozart, Haydn, Schubert, Wagner, Monteverdi genauso wie für Rihm, Neuwirth, Dusapin, Cerha – und eben auch für Ligeti. Nichtsdestotrotz vertrete ich die Überzeugung, dass der Interpret ebenfalls eine schöpferisch-gestaltende Kraft besitzt, Persönliches beizusteuern hat. Da wir ein Werk mit den heutigen Ohren und nicht mit jenen der Entstehungszeit hören, ist der Interpret geradezu verpflichtet, manches entsprechend zu adaptieren. Außerdem können Anweisungen des Komponisten verschiedenartig gedeutet werden: Wenn Ligeti an einer Stelle schreibt: »Schreit um sich«, so kann dieses Schreien sehr unterschiedlicher Qualität sein. Soll es klingen wie das Brüllen beim Militär? Das Schreien eines Kindes? Das Schreien eines Opernsängers? Da liegen die Freiheiten für den Sänger. Die Betrunkenenszene am Schluss werde ich beispielsweise auf eine ganz neue, eigene Weise bringen. Mich erinnert die Musik an dieser Stelle an eine völlig verzerrte Heurigenmusik und so orientiere ich mich hier ein wenig an einem Hans Moser oder Paul Hörbiger.

**Ich komme gewissermaßen aus der Urtextwelt, nehme also die Musik und den Text sehr ernst.**

**AL Wenn man eine Rolle einstudiert, entwirft man automatisch eigene Bilder der jeweiligen Figur. Diese treffen dann auf die Ideenwelt des Regisseurs. Welche neuen Erkenntnisse haben Sie für die Figur des Nekrotzar im Laufe der Probenzeit gewonnen?**

GN Ich nehme natürlich sehr gerne Anregungen an, überrasche aber genauso gerne Regisseure mit eigenen Vorschlägen. Es macht mir sogar regelrecht Spaß, ein vorbereitetes Konzept anzureichern oder sogar etwas auszubeulen. (*lacht*) Im Falle des Nekrotzar gibt es aber tatsächlich ein nicht unwichtiges Detail, das mir erst durch die Arbeit an dieser Produktion klargeworden ist: Die Bereitschaft Nekrotzars, alles um sich genau zu betrachten. Er ist nämlich schon sehr an dem interessiert, was um ihn herum vorgeht. Ich hatte eher einen Ego-bezogenen Wahnsinnigen vor Augen gehabt. Aber durch diese Regie merkte ich, wie sehr Nekrotzar auf all das reagiert, was um ihn herum geschieht. Und das ist sehr viel – ich sprach ja schon vom Wimmelbildcharakter des Stückes, der zusätzlich auch auf die Inszenierung mit seiner choreografierten Tanzerschaft zutrifft. Im Grunde befindet sich Nekrotzar somit sogar in derselben Position wie das Publikum.

# REINES GOLD, PURE ENTPANNUNG



Die Premium-Geschenkkarte der VAMED Vitality World glänzt – und das nicht nur in den Augen der beschenkten Person. Im Innersten der stilvoll-eleganten Premium-Geschenkkarte befindet sich eine Ronde aus 99,99 % Feingold der Münze Österreich. Ihre Entspannung ist Gold wert. Streng limitiert und einlösbar in allen Resorts der VAMED Vitality World:

AQUA DOME – Tirol Therme Längenfeld | SPA Resort Therme Geinberg | Therme Laa – Hotel & Silent Spa | St. Martins Therme & Lodge | Therme Wien | Gesundheitszentrum Bad Sauerbrunn  
TAUERN SPA Zell am See – Kaprun | la pura women's health resort kampthal

VAMED  
VITALITY  
WORLD

the  
relaxing  
way  
of life

[shop.vitality-world.com](http://shop.vitality-world.com)

# MEHR- DEUTIGKEIT ALS ANTWORT AUF ALLE FRAGEN

Jan Lauwers: ein großer Theatermacher und universeller Künstler, der seit vielen Jahren in den unterschiedlichsten Sparten die internationale Kunst prägt. Seine wundersam-faszinierenden Theaterabende – wie Monteverdis *L'incoronazione di Poppea* an der Staatsoper – sind so berückend wie sie zum Nachsinnen einladen. Nun stellt er sich György Ligetis Musiktheater-Markstein *Le Grand Macabre*. Wie die Welt ohne Tod und als ewiges Fest aussähe – das erzählte er Oliver Láng.

- OL** Nach der Uraufführung von *Le Grand Macabre* las man Unterschiedliches, die einen sprachen von einem Meisterwerk, die anderen hatten eine »Porno-Oper« entdeckt. Gerne wird das Werk auch ein großes Welttheater genannt. Was ist diese Oper für Sie?
- JL** Welttheater?
- OL** In dem Sinne, dass es ein Panoptikum des gesamten Lebens, der Welt entwirft. Also alles enthält.
- JL** Ich würde sagen, dass jede Kunst, die

ich mache, im Idealfall genau das erfüllen sollte. (*lacht*) Wissen Sie, es gibt eine gewisse Tendenz der Spezialisierung, die entsprechende Definitionen produziert. Allerdings führt eine Spezialisierung auch zu einer Verarmung. So hörte ich, dass es jetzt auch eine Schule ausschließlich für Opernregie gibt. Das halte ich für falsch. Es ist falsch, sich immer weiter zu spezialisieren und zu spezialisieren: das führt eben zu einer Einengung. Wenn es in der Kunst keine Mehrdeutigkeit gibt, dann ist sie für mich nicht interessant. Denn wenn man das



JAN LAUWERS

Foto PHILE DEPREZ

Mehrdeutige in den Vordergrund bringt, schafft man neue Möglichkeiten, entstehen neue Fragen. Und in der Kunst geht es um Fragen. Nicht um Antworten. Um Fragen. Das ist für mich die Definition von Kunst. Auch *Le Grand Macabre* ist mehrdeutig.

**OL Ligeti hat zumindest definiert, dass es sich um eine Anti-Anti-Oper handelt.**

JL Damit sagt er nicht, dass er gegen Oper ist. Nein, er ist gegen das, was gegen die Oper ist. Eine doppelte Verneinung! Ligeti war ein ungemein positiver Mensch, der sein Fach sehr gut beherrschte. Für mich war er einer der größten Komponisten aller Zeiten. Er kannte die Operngeschichte und ihre Meister extrem gut, er kommentiert laufend und er zitiert aus der Geschichte. Und Ligeti hatte eine radikale Form des Humors, eine radikale Form der Freude – ich kenne viele, die ihn erlebt haben: Er war so etwas wie ein unübertroffener Clown, ein Narr – im besten Sinne! Das schätze ich sehr.

**OL Weil wir über Humor reden: Ist *Le Grand Macabre* eine Komödie oder Tragödie?**

JL Ligeti selbst sprach von einer tiefen Tragödie und sah das Werk nicht nur als Komödie. Er verwendete Humor als Waffe. Ich persönlich setze zu viel Humor in meinen eigenen Werken, in meinen Schriften ein. Manchmal denke ich: Ich mache das, weil ich ein Feigling bin. Und dann denke ich mir: Humor ist eine Möglichkeit zu überleben. Li-

geti schrieb die Oper in den 1970er-Jahren, als die sexuelle Revolution stattfand, man fühlte sich frei, die Zukunft war strahlend. Heute ist die Welt viel dunkler geworden, denken wir nur an die Ukraine, an Israel oder den Klimawandel. Auch die Gender-Diskussion ist ernsthafter und ernster als die sexuelle Revolution in den 1970ern war – und ich unterstützte sehr vieles, was ich in diesen Diskursen höre, sehr. Man kann Einflüsse der Epoche, in der man ein Kunstwerk schafft, nicht gänzlich ignorieren – selbst wenn man versucht, sich von ihnen zu lösen und einer Ambiguität Raum zu geben. Daher ist *Le Grand Macabre* heute düsterer als in der Uraufführungszeit und daher betont meine Sicht auf Ligeti mehr das Groteske. Es ist naheliegend, dass ich aus diesem Grund in den Stimmen der fantastischen Sängerinnen und Sänger unserer Produktion nach den dunklen Seiten suche.

**OL Während wir sprechen, zeichnen Sie. Sie haben zu *Le Grand Macabre* auch zahlreiche Bilder angefertigt. Hat das mit der Unteilbarkeit der Kunst zu tun? Ist es eine umfassende Annäherung an ein Werk?**

JL Als wir mit dem Gespräch anfingen, zeichnete ich einen Teufel, nun einen Clown. Keine Ahnung, warum... Aber ich mache das immer so. Immer. Ich denke mit meinen Händen, das schon mein ganzes Leben lang.

**OL Wie sieht das Verhältnis des Bildenden Künstlers Lauwers zum Regisseur Lauwers aus? Das Verhältnis des Regisseurs zum Bühnenbildner?**

JL Ich schaffe auch bildende Kunst, die von Theaterproduktionen ganz unabhängig ist, aber selbst das, was im Zuge von Produktionen entsteht, ist ein autonomes Kunstwerk. Es existiert aus sich heraus. Und wenn ich ein Objekt für die Bühne entwerfe, wie die riesigen Puppen in *Le Grand Macabre*, dann müssen sie dreidimensional »funktionieren«. Es ist also nicht so, dass sie nur Fassade, also nur von einer Seite ausgeführt wären. Sondern sie sind rundum ausgestaltet, egal, ob das Publikum es sehen kann oder nicht – eben als autonomes Objekt. Das hat damit zu tun, dass ich ein Künstler bin, der Oper macht.

**OL Sie haben einmal über Ihre persönliche Beziehung zu Breughel erzählt. Es gibt sogar eine örtliche Nähe.**

JL Ich bin in der Region geboren und aufgewachsen, in der Michel de Ghelderode, der das der Oper zugrundeliegende Schauspiel schrieb, lebte und aufwuchs. Ich wohnte in dem Dorf, in dem Breughel geboren wurde, ich wurde in der Kirche getauft, die auf seinen Gemälden zu sehen ist. Vom ersten Tag an fühlte ich mich ihm sehr nahe, und wissen Sie, manchmal denke ich, ich wäre seine Reinkarnation. Ich wünschte es! (*lacht*) Breughel ist mir in vielem nahe, ich würde sagen, dass wir bereits in unserem allerersten Zugang zur Kunst ähnlich sind: Denn im Katholizismus, in den ich hineingeboren wurde, war für lange Zeit das erste Kunstwerk, mit dem man

GYÖRGY LIGETI

# LE GRAND MACABRE

11. 14. 17. 19. 23. NOVEMBER 2023

Musikalische Leitung PABLO HERAS-CASADO Inszenierung & Bühne JAN LAUWERS Kostüme LOT LEMM

Licht KEN HIOCO Choreographie PAUL BLACKMAN & JAN LAUWERS

Dramaturgie ELKE JANSSENS / EMILY HEHL Nekrotzar GEORG NIGL Chef der Gepopo / Venus SARAH ARISTIDOU

Fürst Go-Go ANDREW WATTS Amanda MARIA NAZAROVA Amando ISABEL SIGNORET Astradamors WOLFGANG BANKL

Mescalina MARINA PRUDENSKAYA Piet vom Fass GERHARD SIEGEL Weißer Minister DANIEL JENZ

Schwarzer Minister HANS PETER KAMMERER

Und nicht Opernregisseur. Ich entwickle ja auch meine eigenen Bühnenbilder. Der Bühnenbildner Lauwers ist übrigens nicht der Regisseur Lauwers, es gibt beides: den Bühnenbildner und den Regisseur. Ich sehe mich als einen Theatermacher, als einen Künstler, der Oper macht.

**OL *Le Grand Macabre* spielt im imaginären Breughelland, hier auf der Probebühne sind zahlreiche Gemälde des flämischen Meisters zu sehen.**

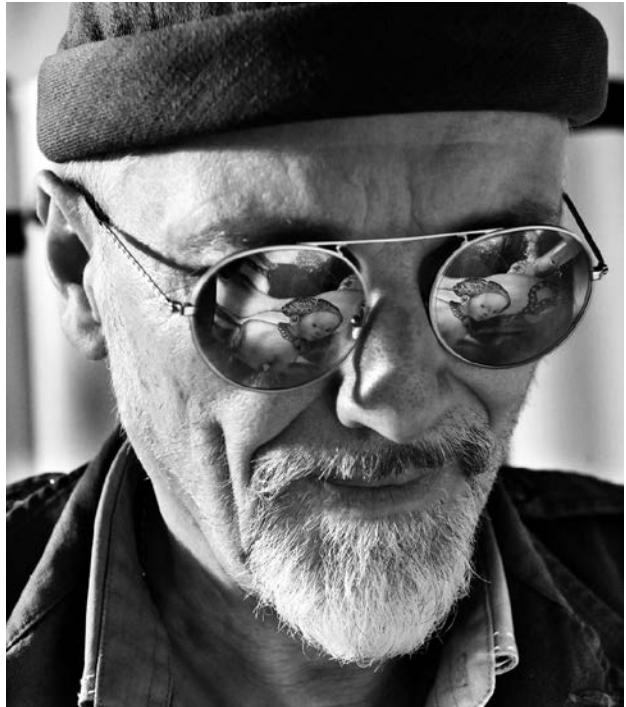
JL Breughel war ein Lügner. Er hat durch seine Bildern betrogen, denn was war zu seiner Epoche? Die kleine Eiszeit. Die Pest. Menschen starben in großer Zahl. Wenn man die Winterlandschaften von Breughel anschaut, sieht man fast keine Leute. Und dann hat er diese großen Gemälde gemalt mit all den Köstlichkeiten. Warum? Weil das so in Auftrag gegeben wurde, weil der Herrscher in seinem Schloss Bilder mit Essen haben wollte, Essen, das es in Wahrheit gar nicht gab. Und schon wieder sind wir bei der Vielschichtigkeit von Kunstwerken! Es ist fantastisch, was alles in nur einem Gemälde steckt, wie viele Ebenen, Wahrheit, Lüge. Jeden Tag, bevor wir proben, sage ich daher den Sängerinnen und Sängern, den Tänzerinnen und Tänzern: Schaut euch die Breughel -Bilder, die wir aufgehängt haben, an! Und dann singt! Dann tanzt! Es ist so inspirierend...

als Kind konfrontiert wurde, die Abbildung des Leidens Christi, das Blut, die Nägel. Und je dunkler die Gemälde waren, desto beliebter waren sie. Dieser Leidende war also meine Vorgeschichte als Künstler, mein erstes wahrgenommenes Gemälde. Und das war auch das erste Bild, das Breughel sah, das Ghelderode sah. Hier gibt es eine Verbindung. Wir alle traten in eine Welt, in der ein gefolterter Mensch ein Symbol ist – und das macht natürlich etwas mit einem. Es hat Jahre gedauert, bis ich das akzeptiert habe. Es gibt bei Breughel, Rubens und so weiter eine Sehnsucht nach Grausamkeit. Eine andere Art der Dunkelheit und Grausamkeit, als Sie sie etwa in Wien bei phänomenalen Künstlern wie etwa Thomas Bernhard, Michael Haneke oder Hermann Nitsch erleben können. In Antwerpen fühlte ich eine andere Dunkelheit, auch wenn der Hintergrund derselbe ist. Es ist interessant, dass die beste Kunst oft auf so dunklen Gedanken der Menschheit basiert. Mit *Le Grand Macabre* vermeidet Ligeti diese Dunkelheit irgendwie, um zu einer Absurdität zu finden.

**OL Und Ihre Beziehung zu Ligeti?**

JL Von Ligeti lerne ich jeden Tag. Es gibt Musik von anderen Komponisten, in denen man vielleicht ein bisschen kürzen kann. Bei Ligeti: keine Sekunde. Es ist einfach unmöglich. Ligetis Werk ist einfach zu perfekt. Man kann nur der bescheidene Diener

sein. Und es passiert im Rahmen von *Le Grand Macabre* übrigens etwas Faszinerendes: Die Menschen werden auf der Bühne nicht so gehen, wie sie üblicherweise gehen. Sie werden auf der Bühne nicht so singen, wie sie üblicherweise singen. Alles wird



JAN LAUWERS

Foto KAY HERSCHELMANN

anders sein!

**OL Stets findet man Opernfiguren, die einem näher oder ferner stehen. Gibt es in *Le Grand Macabre* eine Figur, mit der Sie sympathisieren?**

JL Jede Person in der Oper ist wichtig, ich habe keine Präferenzen. Auf dem Papier war ich zunächst alarmiert, weil das Bild von Mescalina so zerbrechlich und verstörend ist, und so war ich anfangs auf sie fokussiert. Aber im Probenprozess merke ich, wie komplex alle, wirklich alle Charaktere sind. Wir haben großartige Sängerinnen und Sänger, von Georg Nigl bis Sarah Aristidou, und sie alle sind sehr gefordert: Denn dieses Werk ist in vielem ganz anders als viele andere, es ist nicht Mozart. Aber wir haben ganz großen Spaß an der Arbeit. Fest steht für alle: *Le Grand Macabre* ist eine Herausforderung.

**OL Kommen wir zum Ende der Oper. Was soll es uns sagen? Dass es gar keine Grenze mehr gibt? Nichts Fixes mehr? Nicht einmal der Tod gibt einen Rahmen vor?**

JL Es gibt eine Mehrdeutigkeit. Das ist auch das, was Ligeti sagte. Man kann einerseits meinen, dass es ein nihilistisches Ende ist: der Tod ist tot. Jetzt gibt es keine gültigen Regeln mehr. Andererseits kann man es als tragisches Ende betrachten, stellen Sie sich vor, dass es keinen Tod mehr gibt! Was würde das für das Leben bedeuten?! Ich lasse das

Finale, vier Wochen vor der Premiere, noch offen. Aber ich ringe durchaus mit dem Ende: Vielleicht ist das 4. Bild bei uns noch zu schön? Vielleicht muss es dunkler sein? Dann aber denke ich mir: Manchmal wollen wir alle auch etwas Trost in der Kunst finden! Kann dieses Stück Trost spenden? Vergleichen wir es mit Claudio Monteverdis *L'incoronazione di Poppea*, eine Arbeit, die ich an der Staatsoper gemacht habe. Trotz der Grausamkeit von Poppea und Nerone gibt es eine Tröstung durch die Musik. Bei *Grand Macabre* ist das auch möglich, Ligetis Musik kann auch sehr berührend sein.

**OL Ist Nekrotzar überhaupt der Tod?**

JL Nekrotzar ist ein Scharlatan, ein Clown, der Tod... wir wissen es nicht.

**OL Was ist Nekrotzar für Sie?**

JL Ich denke, er ist der Tod. Und wenn er stirbt, dann fahren wir alle zur Hölle. Dann ist der Spaß vorbei. Und die Hölle, die ist dann auf Erden – und sie ist eine goldene Box, in der wir gefangen sind, ohne jede Hoffnung und Freude. Trotz des Alkohols, der getrunken wird, der Partys, die organisiert werden: kein Spaß mehr! Denn man kann trinken und trinken und trinken, aber es ändert nichts. Denn für einen Sinn muss das Leben zerbrechlich sein. Aber wissen Sie was: Ich erkläre Ihnen bereits zu viel! Das Publikum muss sich selbst Fragen stellen, es soll seine Ideen haben und die Verantwortung selbst übernehmen. Meine Sicht will ich keinem aufzwingen. Ganz bewusst ist das Ende der Oper bei Ligeti nicht ganz klar definiert und ich werde es auch zweideutig zeigen. Ich bin nicht dazu da einfach festzustellen: So ist es und nicht anders!

**OL Die Frage nach dem Ende soll sich also jede Zuschauerin, jeder Zuschauer stellen?**

JL Was ich dem Publikum der Staatsoper anbieten möchte, ist, sich dieses Meisterwerk anzuschauen und seinen Geist zu öffnen. *Le Grand Macabre* ist ein Werk, das immer neue Fragen aufwirft.

**OL Interessanterweise wünschen sich viele Menschen gerade von der Kunst Antworten auf ihre Fragen.**

JL Antworten – und Trost. In manchen Momenten ist es notwendig, genau das zu bekommen. Manchmal aber bekommt man einen Tritt in den Hintern. Mitunter verlässt man die Vorstellung und denkt sich: »Hm, heute habe ich nichts gefunden«. Oder aber: »Das hat mir sehr viel gegeben! Jetzt habe ich viele neue Fragen«. Und diese neuen Fragen sind gut, finde ich. Daher ist es auch gut, dass das Ende von *Le Grand Macabre* nicht klar ist. Wenn jemand sich also denkt: »Was soll ich mit dem Finale? Ich bin noch nicht zufrieden!«, dann ist das gut! Denn für einfache Befriedigung ist vielleicht Pornografie zuständig – Kunst hingegen sorgt für Mehrdeutigkeit und immer neue Fragestellungen.



ADAM FISCHER

WOLFGANG AMADEUS MOZART  
**LE NOZZE DI FIGARO**

4. 6. 9. 12. NOVEMBER 2023

Musikalische Leitung **ADAM FISCHER** Inszenierung **BARRIE KOSKY**  
Graf Almaviva **MICHAEL NAGY** Gräfin Almaviva **GOLDA SCHULTZ** Susanna **KATHARINA KONRADI**  
Figaro **PETER KELLNER** Cherubino **PATRICIA NOLZ**

# VIEL MEHR FREIHEIT ALS MAN DENKT

Die höchste Staatsopern-Auszeichnung für Dirigenten? Die Ehrenmitgliedschaft – und noch wichtiger: die Zuneigung des Publikums. Beides hat Adam Fischer, der im September sein 50jähriges Staatsopern-Jubiläum feierte. Im Haus am Ring wirkte er zunächst als Korrepetitor, seit 1980 leitete er in acht Direktionen über 400 Opernabende. Zeit für ein Gespräch über das Vertrauen ins eigene Gespür, über das Talent fürs Theater und über die tiefen Tragik in Mozarts *Le nozze di Figaro*.

**OL Maestro Fischer, Anfang September feierten Sie 50 Jahre Wiener Staatsoper: Am 3. September 1973 begannen Sie hier zunächst als Korrepetitor. Können Sie sich an diese Zeit noch erinnern?**

AF Oh ja! Zunächst studierte ich hauptsächlich im damaligen Opernstudio Rollen mit jungen Sängerinnen und Sängern ein, die diese oftmals erst viel später gesungen haben. Das Schönste war, als ich mit einer jungen slowakischen Sängerin arbeitete, die laufend auf die Direktion schimpfte, weil sie ihrer Meinung nach zu wenig Auftritte bekam. Die Sängerin war Edita Gruberova. Später korrepetierte ich auch im großen Haus, und ich erinnere mich, dass Karl Böhm mich einmal mit folgenden Worten aus einer Probe warf: »Junger Mann, das Schwarze sind die Noten, das Weiße das Papier. Sie sollen nur das Schwarze spielen!« Ich war entsetzt, tieftraurig und weinte fast. Erst später erfuhr ich, dass er das mit jedem jungen Korrepetitor gemacht hat.

**OL Sie sind praktisch im Theater aufgewachsen, schon als Kind lernten Sie die Bühne kennen.**

AF Meine ersten Erfahrungen machte ich schon sehr früh, als ich im Kinderchor des ungarischen

Rundfunks in der Budapester Oper auftrat. In *Boris Godunow* zum Beispiel. In *Otello* und später in der *Zauberflöte* als dritter Knabe. Letztes war für mich ein so intensives Erlebnis wie niemals wieder, ich war der Oper förmlich verfallen.

**OL Ist das profunde Verständnis des Theaters, wie Sie es haben, erlernbar? Oder ist es ein Talent?**

AF Da müsste ich sehr weit ausholen. Vielleicht so viel in Kürze: Wer nicht in der Lage ist, spontan im Augenblick zu reagieren, der kann vielleicht ein Kammerorchester mit einem Mozart/Haydn-Programm gut dirigieren, nicht aber eine Opernvorstellung. Denn das Einzige, worauf man sich im Musiktheater verlassen kann, ist: dass etwas Unvorhergesehenes passieren wird. Vielleicht ist das Reagieren-Können eine Begabung. Aber lernen muss man es auch... Ich jedenfalls genieße es immer, wenn man spontan sein muss.

**OL Und lassen Sie in der Einstudierung bewusst Freiräume, die Sie dann in der Aufführung ausfüllen?**

AF Das kann man so allgemein nicht festlegen, weil es unterschiedliche Produktionen mit unter-

schiedlichen Anforderungen gibt. Und ganz unterschiedliche Opernhäuser. Ob man in Brüssel oder an der Wiener Staatsoper auftritt: das ist ein Unterschied. Ob man sechs Wochen probiert hat und dann alle Vorstellungen in einer Serie spielt oder Repertoire übernimmt: das auch. Ganz generell gilt aber für mich: Es muss letztlich immer wie Kammermusik sein. Als Dirigent besteht meine Aufgabe darin, die Ideen der Sängerinnen und Sänger, aber auch des Orchesters aufzugreifen und zu verwirklichen. Mit anderen Worten: Ich will nicht alles bestimmen. Also eine Art Papst: Ich herrsche, um zu dienen. Ein guter Operndirigent ist derjenige, bei dem die Sängerinnen und Sänger besser singen als sonst. Alles zuhause planen und vorbereiten – das wird nicht funktionieren.

**OL Gerne wird Herbert von Karajans Satz, dass ein Dirigent 40 Jahre Erfahrung braucht, um gut zu sein, zitiert. Sie stimmen dem zu, wie in Ihrer Biografie zu lesen ist.**

AF Man muss mit 20 anfangen, um mit 60 dirigieren zu können. Da hat Karajan recht gehabt. Wobei es ja ganz unterschiedliche Arten von Dirigenten gibt. Mitunter entstehen künstlerische Vorstellungen aus den Voraussetzungen, die jemand hat. Um boshhaft zu sein: Wenn ich schlagtechnisch nicht in der Lage bin, Rubati zu dirigieren, behaupte ich bald, dass das Tempo immer ganz exakt gehalten werden muss, weil dies der wahre Wille des Komponisten sei. Ein solches Verhalten, wenn man aus der Not eine Tugend macht, ist jedoch eine Falle! Man muss wissen, was man kann – und was man nicht kann.

**OL Ist das ein Zustand der Reife, wenn man das erkennt und weiß?**

AF Ich weiß nicht. Zurückkommend auf das, was Karajan gesagt hat: 40 Jahre sind nicht genug. Zumaldest ich entdecke, auch nach 50 Jahren, bei jedem Auftritt Neues. Das ist übrigens mein Problem mit meinen eigenen CD-Aufnahmen: Ich kann sie nicht hören, weil ich inzwischen alles anders machen würde und mich ärgere, wie ich es vor zwei Jahren angelegt habe.

**OL Geht es bei dem Anders-Machen um Handwerkliches oder Musikalisches?**

AF Durchaus auch Handwerkliches. Zum Beispiel: Es geht um den richtigen Blickkontakt mit Musikerinnen und Musikern, also: wann man wen wie anschauen muss. Ich muss zum Beispiel den jüngeren, unerfahrenen Musiker anders anblicken als einen alten Fuchs.

**OL Wenn der heutige Adam Fischer auf den Adam Fischer von 1973 trüfe: was würde er ihm raten?**

AF Vielleicht würde ich mir zu ein bisschen mehr Zutrauen ins eigene Können und zu etwas weniger Respekt vor der Konkurrenz und vor dem Beruf raten. Denn ich hatte vor allem und jedem Respekt, vor den Kollegen, der Aufgabe, den Komponisten. Nur vor meiner eigenen Meinung hatte ich keinen. Natürlich: Ich darf nicht alles machen, was mein Geschmack sagt. Aber er sollte in die Aufführung einfließen. Und genau das wollte ich am Anfang ausschließen.

**OL Aus Angst, etwas falsch zu machen?**

AF Ich will nicht missverstanden werden: Die Partitur ist für uns die Bibel. Aber wie Sie die Partitur lesen, wie sie zu verstehen ist, das habe ich anfangs nicht begriffen: Man soll nicht die einzelnen Töne betrachten, sondern die Logik hinter dem Ganzen. Denn es gibt in der Partitur viel mehr Freiheiten für die Musikerinnen und Musiker, als man denkt – und diese sollen auch genutzt werden. Man darf die Noten also nicht einfach computermäßig exekutieren, vor allem aber darf man die eigene Persönlichkeit nicht außer Acht lassen.

**OL Und das »Wie« hängt auch vom jeweiligen Abend ab? Wer etwa im Falle von *Nozze di Figaro* die Susanna singt?**

AF Ja, natürlich. Ich muss sofort spüren, was die Susanna kann und was der Graf. Ich muss das fördern und fordern, was sie am besten beherrschen und ihnen helfen, das zu verstecken, was nicht so gut geht. Ganz vereinfacht ausgedrückt: Wenn der hohe Ton gut sitzt, dann muss ich einer Sängerin Zeit lassen, ihn zu entfalten. Wenn die Höhe nicht so stabil ist, dann muss ich



ihr drüberhelfen. Die Qualitäten der Sängerinnen und Sänger zu kennen, das ist eine ganz wichtige Aufgabe. Das Problem ist, dass die wenigsten Sänger offen zugeben, was ihre Stärken und Schwächen sind. Sie zu erspüren gehört zum Beruf.

**OL Damit sind wir wieder bei der Erfahrung.**

AF Nein, nicht unbedingt. Man muss es im Gefühl haben. Ich habe mit etlichen Sängerinnen und Sängern gearbeitet, die ich privat nie getroffen habe. Aber dennoch kannte ich ihren Körper besser als der jeweilige Partner oder die Partnerin. Ich wusste, wie viel Luft er oder sie hat, ich konnte den Rhythmus des Atmens lenken. Um dieses Können zu entwickeln, muss man korrepetiert haben!

**OL Bleiben wir bei Nozze. Mozart, die Wiener Klassik, ist musikalisch Ihre Heimat.**

AF Ja, mit ihr bin ich groß geworden. Als Kind habe ich viele Mozart-Opern gesehen, Haydn-Symphonien gehört. Ich fühle mich in Wien, in der Wiener Klassik zuhause. Diese ist für mich aber nicht nur Haydn, Mozart, Beethoven und Schubert, sondern geht bis Mahler, Brahms und Richard Strauss. Und wissen Sie was: auch Johann Strauß gehört dazu!

**OL Um eine so einfache wie schwierige Frage zu stellen: Was macht Nozze so besonders?**

AF Das weiß ich nicht. Aber es ist einfach das Stück! Vielleicht, weil *Nozze* die erste richtig große Opera buffa ist. Doch sobald ich das über *Nozze* sage, habe ich das Gefühl, dass ich *Cosi fan tutte* und *Don Giovanni* gegenüber ungerecht bin. Es ist so wie mit meinen Enkelkindern: ich liebe sie alle im gleichen Maße!

**OL Und worin drückt sich in *Nozze di Figaro* die Komödie musikalisch aus?**

AF Die Oper ist ja nur der Form nach eine Komödie! In Wahrheit ist sie so traurig wie das Leben. Man weiß sofort, dass es mit dem Ehepaar d'Almaviva genauso weitergehen wird wie zuvor und dass der Graf nächste Woche wieder fremd gehen und die Gräfin wieder unglücklich sein wird.

**OL Als Abschluss noch die Frage nach der besonderen Stelle. Wann geht Ihnen das Herz in *Le nozze di Figaro* auf?**

AF Rein musikalisch kann ich das schwer sagen. Vielleicht im letzten Finale, wenn die Gräfin erscheint? Da zucke ich immer zusammen. Doch würde ich den vielen anderen schönen Augenblicken dieser Oper untreu, wenn ich nur eine wählte. Da beantworte ich diese Frage lieber nicht!



# ÜBER DAS OPERN- PROGRAMMHEFT

Anlässlich der Neugestaltung der Programmhefte sowie des zusätzlichen Angebotes von englischsprachigen Ausgaben teilt hier der Chefdramaturg der Wiener Staatsoper Gedanken zu diesem Publikations-Format.

Zunächst einmal: Vorbehalte gegenüber Programmheften reichen tief in die Theaterkreise selbst hinein. Der große Bühnenbildner Bert Neumann (1960–2015) veranlasste an der von Frank Castorf und ihm geleiteten Berliner Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, dass den Besuchern statt eines Programmheftes ein unbedrucktes Zeichenheft mit Bleistift angeboten wurde, als Aufforderung zu eigener, subjektiver Reflexion des Gesehenen. Ich vermute, hier war bei Bert auch ein aus der DDR ererbtes, standesbewusstes Künstler-Misstrauen wirksam. Dieses kannte öffentliche dramaturgische Formulierung in erster Linie

**Wie in allen Fragen, die mit der Kunst zusammenhängen und die Kunst betreffen, lässt sich auch über das Opern-Programmheft nur in Widersprüchen reden.**

als ideologische Absicherung: Das Programmheft als vorgeblich linientreue Mogelpackung, die die künstlerische Arbeit und ihr kritisch-subversives Potential vor begrifflicher Festlegung und staatlichem Zugriff schützen musste. Im schlimmsten Fall geriet die Dramaturgie in Misskredit als mit den Autoritäten verschworene Kontrollinstanz, möglicherweise beauftragt, Suspektes auszuspähen und zu denunzieren. Zugleich und zu Recht genießt die in der Brecht- und Felsenstein nachfolge stehende, hochentwickelte und bahnbrechende ostdeutsche Theater- und Musiktheater-Dramaturgie bis heute größtes Ansehen.

Aber die Frage steht im Raum: Was macht ein Programmheft zu mehr als einem Arbeitsnachweis für die nach wie vor gern mit einem Fragezeichen versehene Existenz der Theater- und Operndramaturgen? Handelt es sich bei Programmheften, wie bei allen mündlichen oder schriftlichen Äußerun-

gen zu einer künstlerischen Arbeit, nicht lediglich um Absichtserklärungen? Absichtserklärungen, die entweder vom Aufführungserlebnis selbst eingelöst werden und somit überflüssig – und wo dies nicht geschieht, noch überflüssiger sind? Der Verdacht, dass Programmhefte einen ideologischen Überbau bieten für manch szenisch Unausgegorenes, ist gewiss nicht stets von der Hand zu weisen.

Historisch ist das Programmheft aus den von einem (fürstlichen) Mäzen gespendeten oder an der (bürgerlichen) Theaterkasse erhältlichen Libretti entstanden. Diese boten sowohl den vollständigen Text einer italienischen Oper (in dem auch aufführungsbedingte Striche und Veränderungen markiert waren) oder – bei Opern oder Singspielen mit in der Landessprache gesprochenen Dialogen – die Texte der »Gesänge«, die Handlungsaufgaben der – meist zwischen den Akten gegebenen – Ballette, ein Szenarium mit Erläuterung der Bühnenbilder und Verwandlungen, sowie die vorangestellte vollständige Besetzung mit den Namen der Opern- und Ballett-Solisten und -Kollektive sowie der künstlerischen Leiter der Aufführung (des Textdichters, Komponisten, Konzertmeisters, Choreographen, Bühnen- und Kostümbildners etc.). Zudem enthielten diese Publikationen neben Widmungs- und Ergebenheitsadressen des Impresarios auch das sogenannte »Argomento«, in dem der Textdichter die antiken, mythologischen oder literarischen Quellen sowie Anlage und Verlauf seiner Fabel skizzierte, ähnlich wie wir es heute von der »Handlung«, also der Inhaltsangabe einer Oper oder eines Ballettes gewohnt sind.

Diese Funktionen sind heute an das Über- bzw. Untertitelungssystem eines Opernhauses übergegangen (um dessen außergewöhnlich vielsprachiges und nutzerfreundliches Angebot die Wiener Staatsoper

international beneidet wird) sowie an den Besetzungszyttel (der ja auch bei uns im Haus separat zu erwerben ist). Gewiss, anders als heute war das Operntheater des 17., 18. und 19. Jahrhunderts ein Theater der Aktualitäten. Auch da, wo ältere Opernpartituren zur Wiederaufführung kamen, wurden diese stets im Sinne des Zeitgeistes adaptiert. Für uns ist angesichts einer Breite des Musiktheater-Angebots »von Monteverdi bis Neuwirth« die »historische Informiertheit« zu einer entscheidenden Bezugsgröße geworden, und so lässt sich auch der Zuwachs an redaktionellen Beiträgen eines Programmheftes erklären, die motiv-, theater- oder musikgeschichtliche Kontexte einer Oper sowie die musikalische und szenische Lesart des Leitungsteams skizzieren.

**Aber können die Impulse, die ein  
Programmheft gibt, unersetztlich sein, vielleicht sogar  
über ihren primären Anlass hinauswirken?**

Gleichwohl: Ist die zunehmend geübte Praxis, ein Programmheft online zu stellen, nicht ressourcenschonender und damit zeitgemäßer? Und weiter: Verspürt der regelmäßige und kenntnisreiche Opernbesucher – gerade bei Werken des Kernrepertoires, die ihm in vielen Spielzeiten vertraut geworden sind – womöglich keinerlei »Weiterbildungsbedarf«? Und falls doch, lässt dieser sich nicht unabhängiger im Netz verfolgen – wo übrigens auch die Libretti der meisten rechtefreien Opern in Original und Übersetzung zugänglich sind? Gewiss: Ein Programmheft kann einen ganz subjektiven, persönlichen Erinnerungswert an ein bewegendes Theatererlebnis darstellen. Aber können die Impulse, die ein Programmheft gibt, unersetztlich sein, vielleicht sogar über ihren primären Anlass hinauswirken?

Nicht ablassen darf Dramaturgie heute vom Anspruch, Grundlagenforschung zu betreiben. Nicht aus Hybris oder zum Selbstzweck, sondern um dem ästhetischen Anspruch, der mit jeder Neuinszenierung eines Werkes gestellt ist, gerecht zu werden: Dieser Anstrengung bedürfte es nicht, wäre die Neuinszenierung eines Werkes, gar eines sogenannten Repertoireklassikers, lediglich eine Frage des zeitgemäßen »Designs«, das einem als bekannt vorausgesetzten »Produkt« zu verpassen wäre. Der Dramaturgie obliegt es, nicht einfach »drauflos zu interpretieren«, sondern zunächst einmal die sachlichen Voraussetzungen von Interpretation klären, also die wort- und notentextliche Überlieferung einer Oper auf Fehler, Ungenauigkeiten, Missverständnisse, Auslassungen etc. abzuklopfen, in einem Wort: philologische Textkritik zu betreiben. Die Spannung zwischen dem Drängen auf eine kritische Partitur- und Libretto-Edition einerseits, auf szenische Verwandlung andererseits ist kein Widerspruch, sondern bedingt sich wechselseitig. Denn je genauer und einlässiger Opernarbeit sich an das Studium des literarischen

und musikalischen Textes einer Oper bindet, desto radikaler wird sie deren tradiertes Bild verwandeln: »Je näher man ein Wort ansieht, desto ferner sieht es zurück.« (Karl Kraus) Wie alle Kunst stellt auch die Theaterkunst keine Ideen dar, die wir uns von einer Oper machen, sondern setzt sie aufs Spiel: Die Bühne ist die große Unbekannte, das »X« jeder Musiktheater-Gleichung, der Joker, der die Elemente des Spiels immer neu mischt und anordnet, anders in Beziehung und dadurch in Bewegung setzt – mit ungewissem Ausgang. Und das Programmheft versorgt den Zuschauer mit den nötigen Tools, mit denen dieser in das Spiel möglichst intensiv einsteigen kann.

Walter Benjamin hat einmal das Postulat aufgestellt, »in jeder Epoche« müsse »versucht werden, die Überlieferung von neuem dem Konformismus abzugewinnen« (*Über den Begriff der Geschichte*). Meist ist es der Erfolg eines Werkes, der paradox mit dafür verantwortlich ist, dass ganz vieles »Nicht-ins-Bild-Passende« bewusst und unbewusst verdrängt, vergessen, retuschiert wurde und wird. Hier hat die Dramaturgie essenzielle Erinnerungsarbeit zu leisten, etwa an die fundierte Kritik, die die *Ariadne auf Naxos* auch und gerade in ihrer Zweitfassung von 1916 in den Köpfen hervorragender Zeitgenossen hervorrief, die aber vom Chor der Apologeten übertönt wurde. Doch gerade jene Züge, die damals negativ bewertet und deswegen tabuisiert wurden, ermöglichen heute präzisere kreative Ansätze als die Behauptung bruchloser Einheit eines sogenannten »Meisterwerks«. Seine immananten Widersprüche steigern das ästhetische Interesse eines Werkes, statt es zu mindern.

Oft gibt es Abweichungen zwischen gedruckten Librettos und dem im Klavierauszug vertonten Text, die alles andere als vernachlässigbar sind. Selbst im Falle einer so prominenten Oper wie *Lohengrin* werden solche Abweichungen kaum reflektiert. Man ergänzt unbewusst, was nur im Libretto vermerkt ist, im vertonten Text aber fehlt. Denn dass Ortrud es war, die Gottfried in einen Schwan verwandelt hat, davon wissen Klavierauszug und Partitur nichts; dort bekennt Ortrud lediglich: »am Kettlein, das ich um ihn wandt, ersah ich wohl, wer dieser Schwan: es ist der Erbe von Brabant!« – was der Regie einen neuen Spielraum öffnet, denn jetzt ist das Kettchen nicht mehr Mittel von Gottfrieds rätselhaft bleibender Verwandlung, sondern Mittel seiner Identifikation durch Ortrud. Ein Hinweis, der von einer Regie vernachlässigt werden, für eine andere Regie aber wichtig werden kann. Die Handlungsangabe dieser Oper im Programmheft wird entsprechend unterschiedlich ausfallen.

Oder denken wir an Bellinis *Norma*. Bis heute fehlt in kaum einer Verlautbarung zu dieser Oper der Hinweis, am Ende seien Norma und Pollione im Tod auf dem Scheiterhaufen tragisch vereint. Nichts davon steht in der Dichtung, nichts davon in den Noten. Die Apotheose der Oper ist keine Feier der zerstörten

Liebe der Eltern, sondern gilt der Rettung der Kinder. Dennoch ist diese Klitterung so eingeübt und zählebig, dass ein Kritiker der Inszenierung dieser Oper bei den Antikenfestspielen zu Trier 2002 der Regisseurin Edda Moser den Vorwurf machen zu müssen glaubte, das »richtige Ende« verweigert zu haben. Auch zur Aufklärung solcher Missverständnisse trägt ein gutes Programmheft bei.

Die Frankfurter *Aida* (1981) unter der Musikalischen Leitung Michael Giebens und in der Regie von Hans Neuenfels im Bühnenbild Erich Wonders und in Kostümen Nina Ritters gilt als kopernikanische Wende der Opernregie. Im Programmheft zur Aufführung veröffentlichte der Produktionsdramaturg Klaus Zehelein das verschollene geglaubte Original-



Szenarium des Librettos, das von dem Ägyptologen Auguste Mariette verfasst worden war. Dieses war erst auf Betreiben der Frankfurter in der Bibliothek der Pariser Oper wiederaufgefunden worden. Dass es sich hierbei nicht um eine antiquarische Quisquylie handelte, machte die Kontextualisierung dieses Fundes durch Zehleins Essay *Archäologie als Metapher* deutlich, dessen Perspektive die Ästhetik der bahnbrechenden Aufführung neben dem sozialpolitischen Interesse des Regisseurs entscheidend prägen sollte.

Im Falle meiner Entdeckung und Auswertung der direkten literarischen Quelle zur *Sonnambula* mag etwas ähnliches gelungen sein, wie ihre Würdigung durch den Doyen der italienischen Bellini-Forschung Fabrizio della Seta in seiner jüngst (Mailand, 2022) erschienenen Monografie über diesen Komponisten nahelegt (einen Nachdruck bietet das Staatsopern-Programmheft zu dieser Oper). Eine Untersuchung, die die Koordinaten im Nachdenken über Bellinis Oper verschob und erweiterte. Sie tat dies aber nicht als »wissenschaftliche« Zugabe zu einem »künstle-

rischen« Inszenierungsprozess, sondern prägte und durchdrang diesen Inszenierungsprozess und das künstlerische Gesamtergebnis (Stuttgart 2016).

Meine theatralische Erstbegegnung mit Monteverdis *Ritorno d'Ulisse in patria* erfolgte 1992 an der Staatsoper Stuttgart in der Inszenierung des bedeutenden, auch regieführenden Bühnenbildners Axel Manthey. Das Programmheft enthielt einen Auszug aus Hegels Ästhetik, in dem der Philosoph das Verhältnis von Held und Gottheit in der antiken Literatur reflektiert. Das 96 Seiten starke Büchlein und mit ihm dieser Text und die in ihm aufgeworfene Frage hat mich bis heute begleitet und umgetrieben. Dass und wie sich dieser »Knoten« – die Frage also nach der entscheidenden Differenz zwischen Epos und Theater in der Darstellung dieses Verhältnisses – überraschend lösen konnte, zeigt unsere 2023 herausgekommene Wiener Inszenierung des Götterclans in seiner gnadenlosen Manipulation der Sterblichen (im Wiener Programmheft habe ich versucht, diesen Weg nicht vor-, sondern nachzuzeichnen). Ein schönes Beispiel übrigens auch für die Inkubations- oder Latenzzeit eines Opernabends, welche die These von der unmittelbaren Evidenz, dem augenblicklichen »Verstehen-Müssen« einer theatralischen Seh- und Hörerfahrung Lügen straft.

Wie die Autorin Johanna Adorján jüngst – und wie ich fürchte, nicht zu Unrecht – anmerkte, ist »elitär ein Schimpfwort« geworden, »niemand will mehr der Klügere sein, alle bemühen sich, das angenommene Gesamtniveau ihrer Follower nicht zu überbieten. Damit geht etwas Wunderschönes verloren: dieses Gefühl leichter Überforderung, das uns anspornt, mehr lesen, sehen, lernen zu wollen ... verloren geht unsere Kultur.« (*Süddeutsche Zeitung* vom 20. Oktober 2023) Gegen diesen drohenden Verlust möchten unsere Programmhefte mit ihrem kleinen Beitrag anarbeiten. Sie berücksichtigen dabei ein breites Spektrum unterschiedlichster Perspektiven und verpflichten sich sehr wohl, auch alle wichtigen, dem heutigen Forschungsstand gemäß kuratierten Basisinformationen zu einem Werk zusammenzustellen. Wir haben keinerlei Ehrgeiz, wissenschaftliche Kompendien vorzulegen, aber berücksichtigen die Forschung da, wo sie ästhetisch relevant wird, wie es hier anhand von *Aida* und *Sonnambula* aufgezeigt wurde. Auch wenn wir uns auf eine bestimmte Struktur des Programmheftaufbaus geeinigt haben, so ist diese doch offen und flexibel genug, um von allen Haus- und Gast-Dramaturgen und -Dramaturginnen ihrer subjektiven Intuition und der entstehenden Neuinszenierung entsprechend ausgearbeitet zu werden. Sie möchten keine zusätzliche Hürde darstellen, sondern individuelle Zugänge zu zeitgenössischer Musiktheaterkunst reflektieren und ermöglichen.

# »DER TANZ HAT MICH ZUM FOTOGRAFEN GEMACHT«

Florian Moshammer hat für das Wiener Staatsballett Plakat-Kampagnen fotografiert und begleitet die Proben und Vorstellungen des Ensembles regelmäßig mit seiner Kamera.

**ADP Wie bist Du auf die Idee gekommen, Tanz zu fotografieren?**

FM Vor vier Jahren hat mich eine Freundin, die zeitgenössische Tänzerin ist, gefragt, ob ich für sie Bilder und ein Video machen kann. Ich fand das Theater schon immer magisch, aber mit Tanz war das meine erste Berührung. Ich habe dann schnell sehr intensive und prägende Erfahrungen gemacht: Alexander Ekman's *Play* im Pariser Palais Garnier, Pina Bausch's *Vollmond* bei Impulstanz 2022 im Burgtheater. Ich bin aktiv auf Tänzer\*innen und Ensembles zugegangen, habe ein Shooting mit einer Tänzerin aus Akram Khans Compagnie gemacht, bin erneut nach Paris, aber auch zu den Compagnien nach London und Göteborg gereist und habe dort fotografiert. Ein Meilenstein war für mich die Begegnung mit Martin Schläpfer. Ich habe ihm meine Arbeit gezeigt – und hatte einen ersten Auftrag für das Wiener Staatsballett: die Spielzeit-Kampagne 2022/23. Im vergangenen Herbst konnte ich dann intensiv seine Proben zu *Dornröschen* begleiten, was für mich ein ganz entscheidender Schritt war. Bis dahin war ich als Fotograf eher passiv, habe auf die Projekte gewartet, die reinkamen oder mit Künstler\*innen aus meinem direkten Umfeld gearbeitet. Ich hatte aber keine berufliche Obsession. Erst der Tanz hat mich zum Fotografen gemacht. Erst durch ihn habe ich verstanden, was Fotografie für mich ist.

**ADP Wie schaffst du es, den richtigen Moment zu treffen? Ist es eine bewusste Gestal-**

**tung? Tanzt du im Kopf mit oder wie folgst du der Bewegung?**

FM Ich tanze selbst nicht, ich kann nicht tanzen und werde das auch nie, aber ich finde so viele Parallelen zwischen Fotografie und Tanz. Eine wichtige ist die Intuition. Während des Fotografierens denke ich nicht an den Prozess. Es ist ganz einfach: Ich habe die Kamera in der Hand und drücke ab. Da gibt es nichts philosophisch aufzublasen. Es gibt Fotografen, die genau wissen, was für ein Bild sie machen wollen. Das kann ich nicht. Meine Arbeit ist dokumentarisch, Portrait-Fotografie. Fotografieren ist für mich etwas sehr Intimes. Der Zugang zu ehrlichen Emotionen und persönlichen Erfahrungen kann nur kommen, wenn man den Raum dafür schafft. Ich habe nie ein Konzept. Ich suche nur ein Setting, in dem sich alle wohlfühlen, in dem man sich frei bewegen kann. Ich mache mir nie Gedanken über ein Outfit, eine bestimmte Location. Auch das Licht kontrolliere ich nicht. Wenn es ein dunkler Tag ist, ist es dunkel, wenn es ein sonniger Tag ist, scheint die Sonne. Ich gebe keine Richtung vor. Ich möchte die Künstler\*innen portraitiern. Ich lasse sie ihr Ding machen und ich mache meines.

**ADP Aber »dein Ding« ist schon durch deine Handschrift gefiltert und das unterscheidet auch deine Szenenfotos grundlegend von der klassischen Bühnenfotografie.**

FM Erst, wenn ich durch die Bilder von einer Ballettvorstellung gehe, sehe ich, warum es mich zu einem bestimmten Motiv oder einer bestimmten



SVEVA GARGIULO in MARTIN SCHLÄPFERS  
RAMIFICATIONS  
Foto FLORIAN MOSHAMMER

Person hingezogen hat, obwohl das Eigentliche der Choreographie vielleicht etwas ganz anderes ist. Viele Fotograf\*innen, die sich auf den Tanz spezialisieren, waren selbst Tänzer\*innen, also bereits Teil dieser Welt. Sie haben ein Gefühl für die Technik. Mir fehlt dieser Background, ich erkenne nicht automatisch die perfekte Pose, den perfekten Moment. Vielleicht ist es aber genau das, was meine Bilder interessant macht?

**ADP Was macht für dich ein gutes Foto aus?**

FM Mich interessiert nicht die Perfektion. Mich interessiert die emotionale Ebene, das Verletzliche und Offene. Und deswegen sind meine Bilder ganz bewusst technisch nicht perfekt. Mich fasziniert, wie es Tänzer\*innen gelingt, in einem sehr unsicheren Setting – sei es auf der Bühne oder im Studio – den Zugang zu sich selbst zu haben, ihre eigenen Erfahrungen und echten Emotionen abrufen und nach außen tragen zu können. Ein Moment, in dem mir das ganz bewusst wurde, war eine *Dornröschen*-Probe mit Hyo-Jung Kang und Brendan Saye, bei der sich Aurora und der Prinz ineinander verlieben. Auch wenn die beiden Tänzer sich natürlich real nicht ineinander verlieben, hatte dieser Moment doch etwas zutiefst Intimes, Persönliches, Emotionales. Ein gutes Foto muss für mich eine solche Ebene haben. Fehlt diese, ist mir das Bild egal.

**ADP Technisch und ästhetisch hat sich die Fotografie in den letzten Jahren stark verändert: analog versus digital, Schwarz-Weiß versus Farbe. Wie arbeitest du?**

FM Das ist ein kompliziertes Thema, denn ich kombiniere verschiedene Techniken. Ich habe Jahre lang nur analog fotografiert, ich liebe den analogen Bild-Stil. Meine größten Fotografie-Idole sind aus den 1950er und 1960er Jahren, die meisten meiner Lieblingsfotografen kommen aus dem dokumentarischen Bereich, wie Ernst Haas, Ralf Gibson oder Anton Corbijn. Das alles hat mich geprägt. Für mich ist Schwarz-Weiß die Ausgangssituation und nur, wenn das, was ich mit einem Bild transportieren möchte, in Farbe besser funktioniert, arbeite ich in Farbe. Heute fotografiere ich sehr viel digital, weil es meistens mehr Sinn macht und praktisch ist. Mein Workflow ist jedoch komplex und oft ein großes Durcheinander: Ich drucke die digitalen Bilder, um sie analog abzufotografieren, damit ich aus dem analogen Negativ das Bild in der Dunkelkammer vergrößern oder weiterentwickeln kann. Diese Prints scanne ich dann wieder ein. Unterm Strich empfinde ich die Perfektion der digitalen Fotografie kontraproduktiv für das, was ich aussagen will. Ich fotografiere mit einer modernen digitalen Kamera, aber mit einem Objektiv aus dem Jahr 1954. Ich reize die Möglichkeiten der Kamera in keiner Weise aus, sondern fotografiere mit Einstel-

lungen als würde ich analog arbeiten. Sobald es dunkler wird, sind die Bilder – wie vor 60 Jahren – verschwommen. Das gehört für mich dazu. Ich bin alles andere als ein Purist: So, wie es kommt, passt es! Es geht mir um die flüchtigen Augenblicke der Schönheit, um eine Andeutung oder etwas Fragmentarisches, um das Transzendieren eines Narrativen, um eine Einladung des Betrachters, selbst weiterzudenken und zu imaginieren.

**ADP Durch das Fotografieren von Tanz ist die Fotografie für dich zu einem künstlerischen Medium geworden. Dein Geld hast du bislang vor allem in der Werbebranche verdient.**

FM Das Shooten von rein kommerziellen Kampagnen hat sich so weit von dem entfernt, was ich inzwischen unter Fotografie verstehе, dass ich mich entschieden habe, alles auf eine Karte zu setzen. Es gibt für mich gerade nur noch den einen Weg. Ich wusste natürlich, dass Fotografie eine Kunstform ist, aber ich hätte niemals gedacht, dass ich mit meinem dokumentarischen Ansatz etwas schaffen kann, das künstlerischen Wert hat. Durch das Fotografieren von Tanz hat sich für mich alles ineinander verstrickt. Mein Privatleben ist von meiner Arbeit nicht mehr trennbar. Und alle Erkenntnisse, die ich über Tanz habe, sind in Wahrheit Erkenntnisse über Kunst generell. Ich bin sehr dankbar, dass ich an diesem Punkt meiner Karriere zu dieser Einsicht gekommen bin. Aber zugleich ist es eine riesige Herausforderung, dass es nun auch weitergeht, ich einen Weg finde, mit den Choreograph\*innen, die ich so sehr bewundere, arbeiten zu können. Immer wieder überfallen mich diese Momente, in denen mir bewusst wird, was für ein unfassbares Glück es ist, in der Wiener Staatsoper zu sein und dem Staatsopernorchester, also den Philharmonikern, zuzuhören, während ich das machen darf, was mir mehr gibt als alles andere. Oder wieder nach Paris zu reisen und mit den Tänzer\*innen genau in den Studios zu arbeiten, die ich aus hunderten von Dokumentationen kenne. Mich erdrückt diese Magie fast, die von einem Ort wie dem Palais Garnier ausgeht.

Weitere Fotografien von Florian Moshammer  
im Programmheft *Dornröschen* & auf  
→ [florianmoshammer.com](http://florianmoshammer.com)

Fotos FLORIAN MOSHAMMER aus GISELLE,  
GOLDBERG-VARIATIONEN & DORNRÖSCHEN



A photograph of a woman with dark hair, styled in a long braid, wearing a black, long-sleeved, off-the-shoulder dress. She is captured in a dynamic pose, with her right arm raised high above her head and her left hand resting near her shoulder. Her gaze is directed upwards and to the side. The background is a solid, neutral gray.

ALESSANDRA FERRI  
Foto ILARIA MAGLIOCCHETTI LOMBI

# IM NOVEMBER

## NEUE BALLETT- DIREKTORIN

Alessandra Ferri wird ab 1. September 2025 das Wiener Staatsballett leiten. Sie folgt damit auf Martin Schläpfer, der seinen Vertrag mit Ende seiner Funktionsperiode am 31. August 2025 auf eigenen Wunsch nicht verlängert hat. Die 1963 in Mailand geborene Künstlerin kann auf eine einzigartige Karriere zurückblicken: Als Tänzerin arbeitete sie mit den bedeutendsten Choreographen zusammen, die auch zahlreiche Werke für sie kreierten. Sie war principal dancer beim Royal Ballet London und American Ballet Theatre New York, ist prima ballerina assoluta der Mailänder Scala und gastierte bei allen bedeutenden Compagnien weltweit. In den letzten Jahren trat sie nicht nur weiterhin als Tänzerin international erfolgreich hervor, sondern leitete von 2008 bis 2014 die Tanzsparte des Spoleto Festivals, war Produzentin internationaler Touring-Produktionen und widmete sich dem Unterrichten und Leiten von Proben u.a. beim Royal Ballet, English National Ballet oder American Ballet Theatre.

## KONZERT DER OPERN- SCHULE

Sehr häufig stehen die Mitglieder der Opernschule der Wiener Staatsoper auf der Bühne: In Werken wie *La bohème*, *Carmen* oder *Werther*, weiters in *Tosca* und vielen vielen anderen Opern. Besonders beliebt sind auch jene Abende, in denen die Opernschule ein komplettes Konzert gibt. Das nächste findet am 21. November um 20 Uhr im Großen

Haus statt. Johannes Mertl, Leiter der Opernschule und Dirigent der Aufführung, möchte an diesem Abend die Opernschule von möglichst verschiedenen Seiten zeigen: Etwa mit Benjamin Brittens virtuosem Werk *A Ceremony of Carols* als »high-end Konzert-Jugendchor«. Im zweiten Teil präsentieren Solistinnen und Solisten des Begabtenförderprogramms »SoloS« Lieder und Duette von Johannes Brahms. Anschließend stehen Vokal-Bearbeitungen von berühmten Bach-Kompositionen am Programm. Den Abschluss bildet ein Musical-Medley, bei dem alle 150 Kinder und Jugendliche der Opernschule gemeinsam auf der Bühne singen. Auch diesmal ist das Bühnenorchester der Wiener Staatsoper als musikalischer Partner mit dabei.

## EIN- FÜHRUNGS- MATINEEN

Im November gibt es gleich zwei Einführungsmatineen zu kommenden Neuproduktionen: zu *Le Grand Macabre* (Matinee am 5. November) und zu *Turandot* (Matinee am 26. November). Diese von Staatsopern-Direktor Bogdan Roščić moderierten Vormittagsveranstaltungen haben sich in den letzten Jahren als große Publikumsrenner etabliert. Vor allem auch »Opernneulinge« können sich so einen Einblick in eine Produktion verschaffen und das jeweilige Werk wie auch die Staatsopern-Umsetzung vorab kennenlernen. Mit dabei sind die wichtigsten Mitwirkenden der Premiere, also Sängerinnen und Sänger, Regisseurinnen und Dirigenten. Und natürlich werden die Matineen stets mit zahlreichen musikalischen Beiträgen angereichert.



LEVY SEKGAPANE

## KLASSIKER IM REPER- TOIRE

Gaetano Donizettis *Don Pasquale* zählt zu den besonders beliebten Werken des Komponisten. Die musikalische Komödie reicht auf vielen Ebenen weit über ein einfaches Lach-Theater hinaus und spielt – bei aller Spritzigkeit und mitreißender Kraft – etwa mit Klischeebildern und thematisiert auch soziale Fragen. Irina Brook hat der Wiener Produktion eine ironisch-komische Färbung verliehen, sie setzt auf Lachen und nicht Verlachen. In der November-Serie ist Levy Sekgapane als Ernesto zu erleben: der junge Tenor debütierte im Juli 2022 im Rahmen des Rossini Mania-Gastspiels im Haus am Ring und war im darauf folgenden September als Almaviva in Rossini *Il barbiere di Siviglia* zu hören. Als Norina steht diesmal Nina Minasyan auf der Bühne, jene Sopranistin, die an der Wiener Staatsoper bereits Adina (*L'elisir d'amore*) und Musetta (*La bohème*) sang. Die Titelrolle gibt Ambrogio Maestri – ein Publikumsliebling, der zuletzt in der Premierserie von *Gianni Schicchi* zu erleben war.

# EMOTIONEN SIND BEWEGUNGEN

T I M O O R   A F S H A R   I S T  
S E I T   D E R   S A I S O N   2 0 2 3 / 2 4   S O L I S T  
I M   W I E N E R   S T A A T S B A L L E T T

Eine vergessene Anmeldung seiner Mutter zum alljährigen Fußballtraining war es, die Timoor Afshar zum Tanz brachte. Der Amerikaner, in Indianapolis geboren und in der kleinen Stadt Fishers im Bundesstaat Indiana aufgewachsen, war als Junge eher gelangweilt vom Ballettunterricht seiner kleinen Schwester und mehr an vermeintlich schneller Bewegung und direktem Krafaustausch, wie es der Fußballsport mit sich bringt, interessiert. Der Besuch einer Aufführung der Schwester und kein Hobby in Sicht änderten seine Meinung allerdings schlagartig: »Ich war schon immer ein Kind, das sich bewegen wollte. Als ich gesehen habe, wie die Jungs aus der Ballettklasse meiner Schwester gesprungen sind und sich gedreht haben, war ich überrascht. Ich kannte bis dato nur das eher statische Erscheinungsbild des Trainings an der Stange. Das Tanzen, die Bewegungskraft und Energie haben mich inspiriert. Ab diesem Zeitpunkt wollte ich Tänzer werden.«

Nachdem er nun intensiv Ballettunterricht in seiner Heimat besuchte, an etlichen Wettbewerben teilnahm und diese auch gewann, entschied sich Afshar, mit 15 Jahren die USA zu verlassen und seine Ausbildung in Deutschland an der renommierten John Cranko Schule in Stuttgart fortzusetzen. Als Sohn von russischen und iranischen Eltern prägte ihn stets ein Gefühl von kultureller Heimatlosigkeit: »In meinem Herzen habe ich mich früher nie als Amerikaner gefühlt. Die Kultur meiner Eltern hat mich viel mehr definiert und so war es auch eine bewusste Entscheidung, ins offene Europa zu gehen.« Eine klassische Stuttgarter Tanzkarriere nahm nun ihren Lauf: Nach vier Jahren in der Ballettschule wurde er 2016 Eleve im Stuttgarter Ballett, ein Jahr später Mitglied im Corps de ballet und ab 2019 tanzte er als Halbsolist in einem vielseitigen klassischen wie zeitgenössischen Repertoire. Die prägendsten Erfahrungen hat der junge Tänzer während seiner Stuttgarter Zeit mit Marco Goecke, der von 2005 bis 2018 Hauschoreograph am Stuttgarter Ballett war, gemacht: »Die Zusammenarbeit mit Marco Goecke

war sehr intensiv und zugleich sehr befriedigend. Ich habe in drei seiner Werke getanzt, davon zwei Uraufführungen: *A Spell on you*, *Spectre de la Rose* und *Almost Blue*. Marco Goecke ist ein radikaler Mensch, aber voller Herz.« Auch wenn Afshar in den Werken großer Choreograph\*innen getanzt hat, in eigens für ihn kreierten Partien und aufregenden Rollen, so nennt er doch die Zusammenarbeiten mit seinem Tänzerkollegen und besten Freund Alessandro Giaquinto als schönste künstlerische Momente. Für die *Noverre: Junge Choreographen*-Programme, die ein wichtiger Teil von Stuttgarts Ballettidentität sind, haben die beiden, Giaquinto als Choreograph und Afshar als Tänzer, mehrere Arbeiten kreiert: »Das gemeinsame Wachsen war ein wichtiges Moment in meinem eigenen Künstlertum. Die Recherche, Gespräche über Kunst und Literatur, das Suchen und das Finden hat uns verbunden. Wir waren nicht nur Tänzer, sondern auch Menschen, die über alles gesprochen haben.« Fragen zu stellen, sich inhaltlich intensiv mit Themen auseinanderzusetzen, dabei stets den roten Faden in der Hand zu haben und sich ihm jederzeit bewusst zu sein, das ist es auch, was Afshar an der Choreographie interessiert. Für die *Noverre*-Produktionen hat er bereits drei eigene Stücke kreiert. Immer mit anderen Tänzer\*innen, immer hat es ihn auf neue Wege geführt.

»Das Stuttgarter Ballett war, und wird es in gewisser Weise immer sein, meine Familie. Ich habe viel gelernt. Dort sind meine Wurzeln. Die Entscheidung zu gehen, fiel mir nicht leicht«, sagt der heute 26-Jährige. Was bewegt einen jungen Menschen seine künstlerische Heimat zu verlassen? Sich in etwas Neues und Unbekanntes zu stürzen? Im vergangenen Jahr hat Afshar jene Sehnsucht verspürt, andere Farben in seinem Künstlertum zu entdecken und neue Inspirationen zu finden. Die Begegnung mit Martin Schläpfer, der kurz vor Beginn des ersten Corona-Lockdowns die Uraufführung *Taiyō to Tsuki* für das Stuttgarter Ballett choreographiert hat, war ausschlaggebend für Afshar. »In den Pro-



TIMOOR AFSHAR (links)  
in Martin Schläpfers TAIYŌ TO TSUKI  
Foto STUTTGARTER BALLET

VORSTELLUNGEN MIT TIMOOR AFSHAR  
**GOLDBERG-VARIATIONEN**  
13. 16. NOVEMBER 2023  
**DORNRÖSCHEN**  
27. 30. NOVEMBER 2023

ben zu *Taiyō to Tsuki* war ich begeistert von Martin Schläpfer – seiner Herangehensweise an den Kreationsprozess, den ungewöhnlichen Besetzungen und Paarkonstellationen, der Bewegungssprache. Die Natürlichkeit und Menschlichkeit, die Martin Schläpfer in sich hat und die er in jedem Moment, sei es im Studio oder im Gespräch, ausstrahlt, zieht mich sehr an. Die Ehrlichkeit, die er in den Saal mitbringt, ist großartig und inspirierend.« In den vergangenen drei Jahren hat Afshar stets den Kontakt zum Wiener Ballettdirektor gehalten, der wie er selbst sagt, wie ein Mentor für ihn ist, und so war es nur folgerichtig, das Vertragsangebot, das ihn zum Solisten gemacht hat, anzunehmen. Im November gibt Afshar nun sein Hausdebüt an der Wiener Staatsoper und wird in zwei Produktionen tanzen: In Heinz Spoerlis *Goldberg-Variationen* und als Blauer Vogel in Martin Schläpfers *Dornröschen*. Ein besonderes Highlight, auf das er blickt, kann der Tänzer nicht benennen, das Neue ist das, was ihn antreibt: »Mir geht es um die Zeit, die ich mit den Menschen, mit

meinen neuen Kolleg\*innen auf der Bühne und im Studio verbringe – neue Dynamiken, Emotionen und Facetten in mir und den anderen Tänzer\*innen zu entdecken. Das Wiener Staatsballett ist eine sehr vielfältige Compagnie.«

Die Suche nach dem Menschlichen, auch nach dem menschlichen Ausdruck aus dem Körper heraus, begleitet Afshars junge Karriere seit jeher. Was bedeutet also Tanz für ihn? Was kann der Tanz erzählen, was Worte nicht können? »Der menschliche Körper hat eine Kraft aus sich selbst heraus, eine Kraft, die nirgendwo sonst in der Welt existiert. Wie spüre ich eine Emotion? Wenn wir traurig sind, wenn wir glücklich sind, dann fühlen wir das in verschiedenen Bereichen unseres Körpers. Emotionen sind Bewegungen. Sie sind ein Teil von uns, gehen direkt in unseren Leib und oftmals haben wir keine Kontrolle darüber. Die Verkörperung einer Emotion, in welcher künstlerischen Form auch immer, versteht jeder Mensch. Keine tausend Worte können das Gefühl besser beschreiben als der Körper.«

# GESCHENK UND ARBEIT

K A T L E H O M O K H O A B A N E

**OL Die übliche erste Frage: Wie hat alles angefangen?**

KM Mein Vater war Dirigent von Kirchenchören und ich hatte daher schon früh die Möglichkeit, Proben zu besuchen. Und sehr schnell verliebte ich mich in das, was ich hörte – und versuchte, es zu imitieren. Bald sang ich im Chor Knabensopran: die hohen Stimmen faszinierten mich also von Anfang an. Ich trat in Kirchenchören auf, in

der Schule: es war eine allmähliche, aber laufende Fortentwicklung. Im Gymnasium folgten die ersten Soloauftritte und ich erlebte das besondere Gefühl, wie es ist, die Bühne allein für sich zu haben. Das war ein Moment, der mich berührte und bewegte. Und auch wenn es so etwas wie einen zweiten Berufsplan gab – Buchhaltung –, erkannte ich bald, dass ich für die Musik stärker brannte als für alles andere. Das Finanzwesen: das hätte mich interessiert, aber im Vergleich mit einer Bühnenkarriere schien es mir weniger attraktiv.

**OL Worin liegt für Sie die Attraktion des Bühnenberufs? Möchten Sie die Musik teilen? Möchten Sie einfach musizieren, wenn es sein muss, auch nur für sich selbst?**

KM Ich würde sagen, dass es hier um mehrere Dinge geht. Zunächst ist da sicherlich der Gedanke des Teilens, des Weitergebens an andere. Das führt zu einem anderen Aspekt, zu der Verbindung mit dem Publikum: es ist schön, sich mit Zuschauerinnen und Zuschauern während einer Vorstellung verbunden zu fühlen, mit Ihnen in einen Kontakt zu treten. Und ich freue mich, wenn es gelingt, einen anderen oder eine andere zu berühren. Das Dritte ist ganz einfach: Ich liebe das Singen. Und viertens fühle ich mich mit einer Stimme gesegnet und möchte nicht, dass dieses Geschenk verloren geht. Nicht zuletzt gibt es noch eine Freude: Mir macht das Proben, das Erarbeiten einer Rolle Spaß. Ich mag diesen Prozess, die Vorbereitungen und das Wachsen einer Partie, einer Produktion. Diese Atmosphäre auf der Probebühne, das allmähliche Entstehen eines Opernabends.



KATLEHO MOKHOABANE

**OL Und dass 2.200 Menschen Ihnen an einem solchen Opernabend zuhören – das sorgt für eine weitere Freude?**

KM Es ist schon eine Nervensache zu wissen, dass nun so viele Menschen einem folgen! Doch es wird einfacher, wenn man an die Arbeit denkt, die man im Vorfeld geleistet hat. Man hat die Musik studiert, den Text, man hat die Proben gemacht, man weiß, wann man auf der Bühne an welcher Stelle steht. All das gibt mir Sicherheit.

**OL Sie verfügen über eine unvergleichlich schöne Stimme, staunen Sie mitunter selbst über sich im Sinne von: *Oh, das bin ja ich!***

KM Wissen Sie, ich mag meine eigene Stimme auf Aufnahmen eigentlich gar nicht hören! Selbst wenn ich aus Studienzwecken eine Probe oder Aufführung nachhöre, brauche ich ein bisschen Abstand. Es wird aber schon besser, ich gewöhne mich daran. (*lacht*) Sie haben aber Recht, es ist manchmal tatsächlich so, dass ich mir denke: *Dieser Sänger – das bin ich? Ist ja unglaublich!* Man darf aber nicht vergessen, dass zu all dem harte Arbeit gehört. Eine Stimme allein reicht noch nicht, das sind vielleicht 20%. Alles andere muss noch dazukommen, also Ausbildung, Arbeit, Sprachstudium. Wie ich es vorhin gesagt habe: Die Stimme ist ein Geschenk, aber sie ist nur eine Anlage, kein Endprodukt.

**OL Und sagt Ihnen Ihre Stimme, wo es lang geht? Oder sagen Sie Ihrer Stimme, wo hin sie sich entwickeln soll?**

KM Ich glaube, das meiste von dem, was wir tun, läuft mental ab. Ich muss mir also ein geistiges Bild davon machen, wie ich klingen will und wie es beim Publikum ankommen soll. Mit anderen Worten: Ich habe eine Vorstellung von einem Ton und hoffe, dass er so erklingt, wie ich ihn im Kopf habe. Aber natürlich gibt es eine Reihe anderer Faktoren, die auch einen Einfluss auf die Stimme und ihre Entwicklung haben: die Gesundheit, die Lebensumstände und vieles mehr. Derzeit bin ich froh, dass meine Vorstellungen meiner Stimme und der tatsächliche Klang übereinstimmen.

**OL Ihre Vorstellungen umfassen wahrscheinlich nicht nur den aktuellen Klang Ihrer Stimme, sondern auch Ihre Zukunft. Wie weit reichen entsprechende Pläne und Überlegungen? Fünf Jahre? Zehn Jahre?**

KM Ich denke, dass die meisten Sängerinnen und Sänger eine Vorstellung davon haben, wohin sich die Karriere in den nächsten Jahren entwickeln soll. Oder zumindest einen entsprechenden Wunsch. Vieles kann man ja nicht vorhersagen. In meinem Fall ist es so, dass ich weiß, dass ich noch viel Arbeit vor mir habe, was meine stimmliche, musikalische und darstellerische Entwick-

lung anbelangt. Daher ist ein Ort wie das Opernstudio ideal. Und auch wenn das Leben als freie Sängerin oder als freier Sänger das Ziel vieler ist, denke ich, dass für mich in den nächsten Jahren ein Ensemble der ideale Ort ist.

**OL Aber Sie haben eine Liste an Rollen, die Sie vorbereiten und in den nächsten Jahren singen wollen?**

KM Natürlich, es sind zehn Partien, die ich zum Teil auch schon gesungen habe. Mozart: Ferrando und Tamino, Donizetti: Ernesto, Nemorino, Tonio, Strauss: Alfred, Strauss: Narraboth, Nicolai: Fenton, Lehár: Camille de Rosillon.

**OL Junge Sänger wie Sie haben den Vorteil, dass Sie aus einer riesigen Auswahl an Aufnahmen wählen können: Auf Plattformen wie YouTube kann man Arien in teils hunderten Aufnahmen nachhören. Ist das ein Segen? Oder gibt es auch Gefahren?**

KM Ich höre mir natürliches vieles an und man kann so etliches von älteren Kollegen lernen. Wenn ich zum Beispiel mit technischen Fragen zu kämpfen habe, kann ich darauf achten, wie es andere gelöst haben und es für mich umzusetzen versuchen. Man muss allerdings auch aufpassen. Ich schätze Jonas Kaufmann sehr und versuchte eine Zeitlang, wie er zu klingen – was natürlich ganz falsch ist, allein schon, weil wir zwei ganz unterschiedliche Fächer abdecken. Ganz allgemein soll man niemals jemanden imitieren, sondern seinen eigenen Weg finden.

**OL Wie alles im Leben hat auch der Beruf des Opernsängers nicht nur seine glücklichen Seiten, sondern auch Herausforderungen.**

KM Eine ganz offensichtliche ist die Einsamkeit, das bekommt man auch von Kolleginnen und Kollegen zu hören. Oftmals ist man nicht zuhause, lebt in anderen Städten, fern von der Familie. Daher ist es ganz wichtig, sehr kontaktfreudig zu sein, nicht nur daheim zu sitzen, Freunde zu treffen, vielleicht auch Musik zu erleben, die aus einem anderen Genre kommt. Es darf nicht nur sein: Arbeit – daheim. Sondern es muss auch ein soziales Leben geben, das einen Ausgleich schafft. Wie gesagt, gerade auch, weil man oftmals im Ausland und in fremden Städten auftreten darf.

**OL Und wie wichtig ist das Leben außerhalb eines Opernhauses, um die verkörperten Rollen mit echtem Leben zu füllen?**

KM Ganz wichtig! Man muss raus, Erfahrungen sammeln, sonst bekommt man ja einen Tunnelblick! Freundschaften pflegen, Bücher lesen, das Leben kennenlernen – das führt dazu, dass man seine Vorstellungswelt erweitern kann. Und das kommt dem Leben auf der Bühne zugute!

# DIE EMOTION IN DER STIMME

Als an der Wiener Staatsoper im September 2020 die aktuelle Produktion von Puccinis *Madama Butterfly* ihre Premiere feierte, war der Fokus zunächst vor allem auf die Sängerin der Titelpartie, Asmik Grigorian gerichtet – sie gab damals ihr triumphales Debüt am Haus. Aber auch der Interpret des Pinkerton war für das Wiener Publikum ein neues Gesicht, eine neue Stimme: Freddie De Tommaso, ein damals nahezu noch unbeschriebenes Blatt im internationalen Opernbetrieb, ein 27 Jahre junger britisch-italienischer Tenor, der bis dahin vorwiegend in kleineren Rollen in London, München und Amsterdam aufgetreten war. Freilich, einige erste Preise, unter anderem beim Operalia-Wettbewerb oder seine erfolgreiche Mitwirkung bei der Young Singers Academy der Salzburger Festspiele ließen schon ahnen, dass da eine wichtige zukünftige Persönlichkeit heranreifte. Die Entscheidung, Freddie De Tommaso in Wien gleich bei der besagten *Butterfly*-Premiere einzusetzen, erwies sich jedenfalls im Nachhinein als goldrichtig. Mit seiner großen, in allen Lagen gut geführten und wunderschön timbrierten »italienischen Stimme« erwies er sich als Glücksgriff. Publikum und Presse waren sich über die herausragenden Qualitäten des »Neuankömmlings« einig und feierten ihn gebührend. Entsprechend ging es dann weiter. Neben weiteren Auftritten an der Wiener Staatsoper mit den Verdi-Partien Ismaele, Macduff und Cassio, als Don José in *Carmen* und als Luxus-Besetzung des Sängers im *Rosenkavalier* startete Freddie De Tommaso auch weltweit durch: Sein aufsehenerregendes Einspringen als jüngster Cavaradossi in der Geschichte des Royal Opera House in London sicherten ihm ebenso jede Aufmerksamkeit wie seine Auftritte an der Arena di Verona, der Mailänder Scala, an der Berliner und Bayerischen

Staatsoper, in Santa Fe, am Fenice in Venedig, am Bolschoi oder der Semperoper. Allein mit dem Rodolfo in der *Bohème*, den er nun auch in Wien geben wird, reüssierte er zuletzt in London und an der Scala – somit hat er mittlerweile mit allen drei Tenorpartien der großen Puccini-Trias *Butterfly-Bohème-Tosca* brilliert.

Aufgewachsen mit der CD-Sammlung seines Vaters, der rund um die Uhr und mit größtem Enthusiasmus italienische Opernmusik hörte, hatte Freddie De Tommaso dieses Repertoire gewissermaßen mit der Muttermilch aufgesogen. Rodolfos Arie »Che gelida manina«, gesungen von Luciano Pavarotti beispielsweise, kannte er schon auswendig, ehe er lesen und schreiben konnte.

Die hohe musikalische Emotionalität, die Freddie De Tommaso wohl von seinem Vater geerbt hat, zeigt sich bei ihm in jeder Phrase, jeder Nuance. Kein Wunder, dass er auch ein großer Verfechter der bei Puccini so wichtigen Rubati und Portamenti ist. »Nicht nur passend zur jeweiligen Gefühlswelt eines Charakters oder der Szene, sondern auch zur Atmosphäre, der speziellen Situation der gerade über die Bühne gehenden Vorstellung sollten diese, flexibel eingesetzt, ihre Verwendung finden«, so der Tenor. Kein starres, von Vornherein einstudiertes Konzept also, sondern ein lebendiges, von Vorstellung zu Vorstellung variierendes musikalisches Mittel. Das wiederum zeigt den Zugang De Tommasos zur Oper an sich: Niemals eine Zugeständnis an die Musikfabrik, sondern eine allabendliche intensive Auseinandersetzung mit dem Werk in Zwiesprache mit dem Publikum. Schon aus diesem Grund schätzt er – im Gegensatz zu so manchem Kollegen – auch eine tiefgehende Probenarbeit als kreative Vorbereitung für die Vorstellungen. Zugleich hat er sich, ebenfalls im Gegensatz zu ande-



FREDDIE DE TOMMASO  
Foto CRAIG GIBSON

GIACOMO PUCCINI  
**LA BOHÈME**

25. 28. NOVEMBER 2. 5. 8. DEZEMBER 2023

Musikalische Leitung MARCO ARMILIATO      Inszenierung & Bühne FRANCO ZEFFIRELLI      Kostüme MARCEL ESCOFFIER  
Rodolfo FREDDIE DE TOMMASO      Mimì ROBERTA MANTEGNA      Marcello LEONARDO NEIVA      Schaunard MICHAEL ARIVONY  
Colline GÜNTHER GROISSBÖCK      Musetta MARIA NAZAROVA

ren seiner Branche, das Herz des Zuschauers bewahrt. Will heißen: Obwohl er allein die *Bohème* sicher an die zwei Dutzend Mal selbst gesungen hat, kann er sich, im Publikum sitzend, nach wie vor von Mimìs »Sono andati« oder ihrer Arie im dritten Akt zu Tränen rühren lassen. Seine Lieblingsstelle als Mitwirkender ist hingegen das Quartett im dritten Akt – für Rodolfo einer der dramatischsten Passagen im Stück, in der die Stimme des Tenors wunderschön zur Entfaltung gelangt.

Die Figur des Rodolfo an sich versteht Freddie De Tommaso als einen selbstbewussten jungen Mann, der beim ersten Zusammentreffen mit seiner späteren Geliebten durchaus beeindrucken möchte. Das erklärt

für De Tommaso auch, warum Rodolfo schon nach wenigen Minuten eine Liebeserklärung abgibt oder sich zumindest traut, seiner Hoffnung auf eine große Liebe Ausdruck zu verleihen. Anders als die schüchterne Mimì, die in ihrer Antwort-Arie zwar ein schönes Bild ihrer selbst zeichnet, aber trotz der aufwallenden Gefühle auf jede Andeutung derselben verzichtet.

Die diesjährigen Auftritte De Tommasos an der Wiener Staatsoper beschränken sich übrigens nicht auf die *Bohème*-Serie im November/Dezember. Schon im April wird es ein Wiedersehen und Wiederhören geben – mit seinem weltweiten Rollendebüt als Gabriele Adorno in Verdis *Simon Boccanegra*.



Zu Besuch in der  
WIENER STAATSOPERA  
Foto PETER MAYR

# INSIDE OPERA

WÖCHENTLICH UNTERWEGS  
IN DER WIENER STAATSOPERA

Ob den Stehplatz feiern oder das erste Mal in der Wiener Staatsoper sein: Der Jugendclub *InsideOpera* heißt im vierten Jahr junge Menschen zwischen 16 und 24 Jahren mit ganz unterschiedlichen Theatererfahrungen in der Wiener Staatsoper willkommen. Und zwar um das zu erleben, was sonst vielen verwehrt bleibt, nämlich hinter die Kulissen des Hauses am Ring schauen und ganz nah dran sein: an Künstler\*innen, Inszenierungen und Geschichten, die das Haus zu dem machen, was es ist.

Dass es unfassbar viele Mitarbeiter\*innen braucht, um jeden Abend den Vorhang für eine Opern- oder Ballettvorstellung öffnen zu können, ahnen die meisten jungen Erwachsenen, die jeden Donnerstag zu den wöchentlichen *InsideOpera*-Treffen kommen. Das Ausmaß und die Vielfalt der verschiedenen Abteilungen, sind zu Beginn jedoch vielen neu. So freut sich das Haus, wie so oft, zu überraschen und ganz unterschiedliche Stimmen in die Gesprächsrunden – mal auf der Probebühne, mal im Teesalon – einzuladen. Zum Beispiel erklärt Thomas Barthol, Mitarbeiter der Rechtsabteilung, das Besondere am Bundestheaterorganisationsgesetz und am Theaterarbeitsgesetz, die Produktionsleiter\*innen Marie-Theres Holzer und Stephanie Wippel, wie man eine Produktion zusammenhält, oder Ballettdramaturgin Nastasja Fischer, wie im Ballett Repertoire- und Premierenstücke (wieder-)einstudiert werden. Die Gespräche wollen kaum enden: Die Leiterin des Musikarchivs, Katharina Hötzenegger, verrät, mit welchem Bleistift man am besten Noteneintragungen vornimmt, Marketingmitarbeiterin Hemma Gritsch erläutert, mit welchen Kommunikationsstrategien man die Wiener Staatsoper für unterschiedliche Zielgruppen attraktiv und nahbar macht und der Technische Direktor Peter Kozak erklärt, warum Romeo und Julia auf der Bühne keinen Helm im Bett tragen müssen.

Neben dem, was die oben genannten Berufsfelder eigentlich ausmacht, interessiert die Teilnehmer\*innen von *Inside Opera* oft aber auch ganz Persönliches: Wie sieht der jeweilige berufliche Werdegang aus? Was sind Alltagshighlights und Lieb-

lingsstücke? Wie gestaltet man am Theater eine Work-Life Balance oder was isst man am liebsten in der Kantine? Tabuthemen gibt es nicht, und die Mitarbeiter\*innen der Wiener Staatsoper stehen Rede und Antwort. Schön ist: Es gibt auch Platz für Gegenfragen. So berichten einige der jungen *InsideOpera*-Mitglieder über eigene Seh- und Hörerfahrungen oder Zukunftswünsche – für sich selbst und die Oper.

Seit Beginn des Projektes haben nun schon über 50 Begegnungen stattgefunden, viele von diesen wurden von den jungen Erwachsenen selbst in eigenen Podcastfolgen festgehalten. *OpernStoff* heißt »der junge Podcast der Wiener Staatsoper«. Das Besondere: Jede Folge ist einzigartig, da sie immer von anderen jungen Erwachsenen konzipiert und produziert wird.

Auf der Website, Spotify oder Amazon Music können Neugierige sich in eine Vielzahl an Podcast-Episoden reinhören: Mal werden Werkhintergründe aufgedeckt oder musikalische Analysen kurz und knackig erklärt, mal Produktionsabläufe beleuchtet und nicht zu selten auch Geheimnisse und Pannen auf oder hinter Bühne verraten.

**Auch diese Saison können sich Interessierte ab sofort wieder für *InsideOpera* und die wöchentlichen Treffen anmelden. Das Projekt ist kostenlos! Jede\*r ist willkommen! Infos und Anmeldung unter → [outreach@wiener-staatsoper.at](mailto:outreach@wiener-staatsoper.at)**

**INSIDEOPERA ist ein Projekt der Abteilungen Dramaturgie und Vermittlung & Outreach. Hier geht's zu den bisherigen Podcastfolgen: → [wiener-staatsoper.at/jung/insideopera/opernstoff](http://wiener-staatsoper.at/jung/insideopera/opernstoff)**

# MUSIK ALS GLÜCKS- HORMON

DER SOLOFLÖTIST LUC MANGHOLZ

Wollen Sie einen glücklichen Menschen erleben? Einen, der inmitten aller Lebensfragen und all dem, was auf den Menschen einstürmt, mit sich im Reinen scheint? Dann kommen Sie in die Staatsoper, schauen Sie in den Orchestergraben und erblicken Sie Luc Mangholz. Hier sitzt er, an der Position der Soloflöte. Vielleicht auch ein wenig positiv angespannt, wie es sich bei Vorstellungen gehört, sicherlich konzentriert. Womöglich war es auch kein guter Tag. Aber alles in allem: er ist glücklich. Und tatsächlich kommt dieses Wort erstaunlich oft im Gespräch mit ihm vor. Wenn es um den Beruf geht. Seine Position. Seine Karriere. Seinen Lebensweg. Dieser hat ganz unspektakulär in Frankreich begonnen. Die Eltern, keine Musiker, aber musikinteressiert, ermöglichten ihren Kindern Instrumentalstudien. Im Falle der älteren Brüder: Klavier auf entspanntem Niveau, im Falle der Schwester: Geige mit Begeisterung. Und schließlich der Jüngste, eben Luc: Cello. Oder genauer: Cello sollte es werden, doch dann war da dieses Konzert mit dem Flötisten aus der Oper, das alles umkrepelte. Flöte, das musste es für den jungen Mangholz fortan sein. Also begann er das entsprechende Studium, und das ganz ohne Druck. »Meine Eltern haben mich unterstützt, aber nicht gepusht, es war anfangs immer Hobby und Spaß.« Keine Erwartungshaltung, keine Helikoptersituation, keine elterliche Selbstverwirklichung, einfach nur musizieren. »Da hatte ich großes Glück«, so Mangholz. Spätestens mit elf oder zwölf Jahren erkennt er, dass es die Musik sein muss, die sein Leben bestimmen wird. Und schon mit zehn hat er »mehr geübt, als notwendig«. Wenn Sie nun aber einen sehr emsigen jungen Flötisten vor Augen haben, der kräftig und konsequent Tonleitern rauft- und runterpflegt und sich mit komplizierten Fingersätze knechtet, die er vielleicht später einmal brauchen könnte – dann haben Sie ein falsches

Bild. Denn Mangholz musiziert einfach. Also: Wenig üben im technisch-professionellen Sinne, stattdessen Musik, Musik, Musik. »Einfach gespielt«, nennt er das. Weil es Spaß machte und schön war. Mit 14 dann die Richtungsänderung. Eine Lehrerin erklärt dem Teenager, dass er nun im Alter wäre, etwas mehr in das technische Können zu investieren. *Sonst kannst du Tschüss sagen zum Traum!* Eine Nacht Tränen, dann der Entschluss, den Ratschlag ernst zu nehmen. Auch das war, im Nachhinein betrachtet, Glück. Denn durch das nun erworbene handwerkliche Können öffneten sich neue Türen für die musikalische Umsetzung. »Ich habe entdeckt, wie viel Technik bringt: Wenn man sein Instrument gut beherrscht, hat man den Kopf frei nur für Musik und muss nicht an das Wie denken.« In den folgenden Jahren kamen leise Anmerkungen aus der entfernteren Verwandtschaft: Ob denn die Musik ein »ordentlicher« Beruf sei? Ob Luc nicht doch etwas Anderes studieren sollte? Doch das ist nur ein Hintergrundrauschen, die Eltern halten zu ihm. »Sie informierten sich bei Lehrern, wie es mir mit dem Instrument geht, aber ließen mich machen, wie ich wollte. Vielleicht hatten Sie Sorgen und Stress bezüglich meiner Zukunft, die für Sie als Nichtmusiker nicht ganz klar war – aber sie sagten es mir nie, um mich keinem Druck auszusetzen.« Und ganz allgemein: »Es war schön, dass ich so viele positive und nette Menschen um mich hatte, die mich unterstützten«. Auch Einschränkungen galt es hinzunehmen: Urlaube, die dem Üben geopfert wurden. Feste mit Freunden, die sich zeitlich nicht ausgingen. Aber alles überstrahlt vom Sinn und der lautete: Musik.

Von nun an ging es schnell: Ein paar Probenspiele, anfangs mehr zu Trainingszwecken, noch mehr Ausbildung, etwa an der Orchesterakademie des Bayerischen Staatsorchesters, deren Mental-training-Programm dem Flötisten neue Einblicke

und Sicherheit verleiht. Er wird unter anderem im Gustav Mahler-Jugendorchester und in Hamburg engagiert, spielt aushilfweise im Luzerner Sinfonieorchester, im Konzerthausorchester Berlin, im Orchestre National de France und bei den Berliner



LUC MANGHOLZ  
Foto BEN MORISSON

Philharmonikern. Eine wichtige Station ist das NDR Elbphilharmonie Orchester, in dem er eine Saison lang engagiert ist, bevor er 2019 an die Wiener Staatsoper kommt. Diese ist: Eine ganz neue Welt, mit einem riesigen Repertoire und vielen neuen Herausforderungen. Die erste: Die Menge an Opern, die es nun zu bewältigen gilt. Einen Sommer lang bereitet sich Mangholz vor, lernt seine Soloflöten-Stimme für alle Werke, die in den nächsten Monaten am Spielplan stehen. Ganz unauffällig macht am Nachtkästchen das Buch Platz für einen Lautsprecher, aus dem Werke wie *Rosenkavalier*, *Traviata* und *Salome* erklingen. Ach ja, *Salome*: »Ich glaube, ich habe diese Oper 40mal angehört, wechselweise mit Partitur und Flöte.« Schwieriger wird die Phase, als der Vorrat an vorbereiteten Werken allmählich schrumpft. Intensive Wochen, in denen Mangholz übt, spielt, probt, übt, spielt und probt. Corona unterbricht diese Phase und macht dem Musiker nach Neustart des Kulturlibens einmal mehr klar, wie besonders doch sein Leben in der Kunst ist. Und wieder einmal fällt das Wort: Glück. Das habe er empfunden, als er wieder auf dem Podium beziehungsweise im Orchestergraben sitzen durfte. Und selbst dieser unglaublich fordernden, ersten Zeit, die für viele zum Prüfstein wird, gewinnt Mangholz ausreichend Positives ab: »So viele standen mir in dieser Phase bei. Kolle-

ginnen und Kollegen im Orchester meinten immer wieder, wenn etwas unklar war: ›Keine Sorge, wir helfen dir!‹ Überhaupt, so viele in der Staatsoper unterstützten mich, quer durch die Abteilungen.« Spannend war aber nicht nur der Weg ins Orchester, sondern auch das Eintauchen in eine besondere Klangtradition, die sich von der französischen in etlichen Punkten unterscheidet. »Der Ton ist reicher, wärmer«, meint er auf die Frage, was aus seiner Sicht den »Wiener Klang« ausmacht. Und auch kammermusikalischer. Vor allem aber sei er, je nach Repertoire, vielfältig. Wo andere sich auf *einen*, wenn sicherlich auch schönen und exzellenten Klang verließen, könne das Orchester der Wiener Staatsoper gleich eine ganze Palette anbieten: Der Grund dafür liegt nach Mangholz auch in der Ausbildung. An vielen Orten wird schon im Studium auf eine technisch sehr gute, aber stets ähnliche Phrasierung und Artikulation gesetzt. In Österreich und Deutschland spiele jede und jeder ein bisschen anders, und gerade diese Individualität mache die Sache so spannend. Die Addition dieser persönlichen Eigenheiten ergibt dann zum Teil auch die Einzigartigkeit und Unverwechselbarkeit des Orchesterklanges. Wobei hier zu differenzieren ist: Natürlich müsse man sich im Orchester anpassen: »Wenn sich nach einem Solo sechzig Köpfe im Orchester zu einem drehen, dann weiß man, dass man es mit der individuellen Spielweise vielleicht übertrieben hat«, schmunzelt Mangholz. Und doch: Das Geheimnis liegt in der Individualität, die in dieselbe Richtung weist.

Schnell habe er sich übrigens im Staatsopernorchester wohlgefühlt und sei auch gleich angenommen worden: »Das ist der Vorteil, wenn man so viel gemeinsam spielt.« Opernabende, Ballett, Konzerte, Tourneen, die vielen gemeinsamen Abende verkürzen die Eingewöhnungszeit. Und die Musik natürlich, die alle verbindet. Nicht nur die Ausführenden, übrigens. Sondern tatsächlich alle. Die schönsten Momente, die sind für Mangholz jene, in denen alle auf der Bühne und im Orchestergraben mit dem Publikum eine Einheit bilden, wenn man förmlich gemeinsam atmet und gemeinsam durch ein musikalisches Erlebnis geht. »Das sind Momente, die nur uns gehören und die es nur für uns gibt. Da kann mein Geist sich auf die Reise begeben und ich spüre Menschen, die ich vermisste, ganz nah.« Braucht es noch den Nachsatz, dass dies auch ganz besonders glückliche Momente sind?

# DEBUTS

## HAUSDEBÜTS

### LE NOZZE DI FIGARO

4. NOV. 2023



KATHARINA KONRADI Susanna

Die in Bischkek geborene Katharina Konradi ist die erste aus Kirgisistan stammende Sopranistin im Lied-, Konzert- und Opernfach weltweit. 2018 gab sie ihr Debüt als Ännchen (*Der Freischütz*) an der Hamburgischen Staatsoper und ist dem Haus seither als Ensemblemitglied verbunden, nachdem sie zuvor am Hessischen Staatstheater in Wiesbaden unter Vertrag gestanden war. Sie singt die wichtigen Partien ihres Fachs und schnell wurden weitere große Bühnen auf die junge Sopranistin aufmerksam – so sang sie mittlerweile an der Bayerischen Staatsoper, bei den Bayreuther Festspielen, an der Semperoper, in Berlin, bei der Schubertiade Hohenems, im Zarzuela Theater in Madrid oder im Wiener Konzerthaus.

### GOLDBERG-VARIATIONEN

TABULA RASA

7. NOV. 2023



ASMIR JAKUPOVIC Klavier

Der in Bosnien und Herzegowina geborene Asmir Jakupovic wurde an der Musikhochschule »Savo Balaban« in Prijedor, an der Abteilung für Musiktheorie der Universität von Banja Luka sowie seit 2012 an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (mdw) ausgebildet. Zudem studierte er u.a. Komposition und

Orchestrierung bei Herbert Lauermann, Detlev Müller-Siemens und Ertugrul Sevsay, besuchte Meisterklassen und arbeitete mit Gerald Resch. Seit 2014 entstand eine Reihe von Werken, die in Österreich, Ungarn, Bosnien, Kroatien, Deutschland und der Schweiz aufgeführt wurden. 2018 erhielt er den Förderpreis beim Kompositionswettbewerb der Kreisstadt Siegburg und einen Preis beim Prof. Dichler-Wettbewerb.

### LE GRAND MACABRE

11. NOV. 2023



SARAH ARISTIDOU Chef der Gepopo/Venus Die preisgekrönte französisch-zypriotische Sopranistin Sarah Aristidou ist eine der innovativsten Künstlerinnen ihrer Generation. Sie ist die erste Sängerin, die jemals mit dem Belmont-Preis für zeitgenössische Musik (2022) ausgezeichnet wurde. Engagements führen sie an die Bayerische und Berliner Staatsoper, an die Semperoper, zu den Salzburger Festspielen, ans Concertgebouw in Amsterdam, zum Enescu Festival, zu den Bregenzer Festspielen, nach Kopenhagen, Malmö und Frankfurt. Als begeisterte Verfechterin neuer Musik wurden ihr mehrere Kompositionen gewidmet. Neben der Zeitgenössischen Musik umfasst ihr Repertoire aber auch Werke von Mozart, Brahms, Strauss, Pergolesi, Orff und J. S. Bach.

### GOLDBERG-VARIATIONEN

13. NOV. 2023

#### TIMOOR AFSHAR TÄNZER

→ weitere Informationen zu Timoor Afshar finden Sie beim Interview auf Seite 32



ANDREW WATTS Fürst Go-Go

Der Countertenor Andrew Watts stammt aus Middlesex und studierte an der Royal Academy of Music. Seine Engagements umfassen Auftritte u.a. am ROH Covent Garden, der ENO, beim Glyndebourne Festival, der Welsh National Opera, bei den Almeida Festivals, den BBC Proms, in Mailand, Berlin, Hamburg, München, Wien, Venedig, Straßburg, Madrid, Paris, Amsterdam, Los Angeles, Australien, Kanada sowie Mexiko. Außerdem war er bei den Salzburger, Wiener und Dresdner Festspielen sowie beim Festival d'Aix-en-Provence, Montepulciano Festival und dem Batignano Opern-Festival zu sehen.

### DIE ZAUBERFLÖTE

15. NOV. 2023



SARA BLANCH Königin der Nacht

Die lyrische Sopranistin Sara Blanch stammt aus Darmós (Spanien) und studierte Ballett, Klavier und Gesang. 2013 gab sie ihr Debüt beim Rossini Festival in Pesaro als Folleville (*Il viaggio a Reims*). Nach mehreren Preisen bei diversen Wettbewerben, folgten Einladungen an wichtige Bühnen, an denen sie seither regelmäßig wiederkehrt: u.a. Liceu, Teatro Real in Madrid, Palau de les Arts in Valencia, Rossini in Wildbad, Teatro Massimo in Palermo, Salzburger Festspiele, Teatro dell'Opera in Rom, Théâtre Antique d'Orange, Théâtre des Champs-Élysées.

Fotos SIMON PAULY (Konradi, Galoyan) /  
ANDREAS JAKWERTH (Jakupovic) /  
ANDREJ GRILC (Aristidou) /  
EL VISOR BCN (Blanch) /  
FABRIZIO SANSONI (Mantegna)

# DEBUTS



**MANÉ GALOYAN** Pamina

Die armenische Sopranistin Mané Galoyan ist mehrfache Wettbewerbspreisträgerin und war Studiomitglied der Houston Grand Opera sowie 2021 und 2022 Ensemblemitglied der Deutschen Oper Berlin. Gastengagements führten sie bisher u.a. an die New Yorker Metropolitan Opera, die Zürcher Oper, die Pariser Opéra, zum Glyndebourne Festival, an die Niederländische Nationaloper, nach Aix-en-Provence und an die Oper in Köln. Erfolgreich war sie u.a. als Violetta, Pamina, Luisa Miller, Donna Anna, Adina, Gilda, Suor Angelica, Lauretta und in der Titelrolle in *Das schlaue Füchslein*.

## LA BOHÈME

25. NOVEMBER 2023



**ROBERTA MANTEGNA** Mimì

Roberta Mantegna stammt aus Palermo und wirkte ab ihrem 8. Lebensjahr im Kinderchor des Teatro Massimo in ihrer Heimatstadt mit. Zugleich studierte sie Klavier und später Gesang. Ihre Bühnenkarriere begann sie als Choristin am Teatro Petruzzelli in Bari, danach als Mitglied des Young Artist Programs der römischen Oper, ehe sie ihre weltweite Gesangskarriere aufnahm. Mit zentralen Rollen ihres Repertoires ist sie heute u.a. an der römischen Oper, am Teatro Real in Madrid, in Tokio, Washington, Sydney, Turin, Venedig, Macerata, in Valencia und Monte-Carlo zu hören.

## ROLLENDEBÜTS

**LE NOZZE DI FIGARO** 4. NOV. 2023

**ATTILA MOKUS** Antonio

**DIE ZAUBERFLÖTE** 6. NOV. 2023

**DANIEL CARTER** Musikalische Leitung

**GOLDBERG-VARIATIONEN** 7. NOV. 2023

**TABULA RASA**

**GERRIT PRIESSNITZ** Musikalische Leitung

**CHIARA UDERZO** Tänzerin

**VOLKHARD STEUDE** Violine

**GOLDBERG-VARIATIONEN**

**JUNNOSUKE NAKAMURA** Tänzer

**LE GRAND MACABRE** 11. NOV. 2023

**PABLO HERAS-CASADO**

Musikalische Leitung

**GEORG NIGL** Nekrotzar

**MARIA NAZAROVA** Amanda

**ISABEL SIGNORET** Amando

**KS WOLFGANG BANKL** Astradamors

**MARINA PRUDENSKAYA** Mescalina

**GERHARD SIEGEL** Piet vom Fass

**DANIEL JENZ** Weißer Minister

**KS HANS PETER KAMMERER**

Schwarzer Minister

**JUSUNG GABRIEL PARK\*** Rufflack

**JACK LEE\*** Schobiack

**NIKITA IVASECHKO\*** Schabernack

**DIE ZAUBERFLÖTE** 15. NOV. 2023

**DMITRY KORCHAK** Tamino

**KATLEHO MOKHOABANE\*** 1. Priester

**STEPHANO PARK\*** 2. Geharnischter

## LA BOHÈME

25. NOV. 2023

**FREDDIE DE TOMMASO** Rodolfo

**LEONARDO NEIVA** Marcello

**MICHAEL ARIVONY** Schaunard

## DORNRÖSCHEN

27. NOV. 2023

**TIMOOR AFSHAR** Der Blaue Vogel

## DON PASQUALE

29. NOV. 2023

**LEVY SEKGAPANE** Ernesto

**NINA MINASYAN** Norina

\* Mitglied des Opernstudios

**GEBURTSTAGE**

3.	<b>WALTER FRACCARO</b>	(65)
9.	<b>MICHAEL BODER</b>	(65)
11.	<b>ROBERTO FRONTALI</b>	(65)
20.	<b>MISHA DIDYK</b>	(60)
20.	<b>BARBARA HENDRICKS</b>	(75)
21.	<b>PETER KOZAK</b>	(65)

**AUSGEZEICHNET 1**

Foto MICHAEL PÖHN

Am 14. Oktober 2023, nach der umjubelten Wiederaufnahme von *Die Frau ohne Schatten*, wurde **CHRISTIAN THIELEMANN** die höchste Auszeichnung verliehen, die die Wiener Staatsoper vergeben kann: die Ehrenmitgliedschaft. Die Ehrung wurde von Staatsoperndirektor Bogdan Roščić vorgenommen, anschließend überreichte Theresia Niedermüller, Sektionsleiterin für Kunst und Kultur im BMKÖS, dem Dirigenten die entsprechende Urkunde. Außerdem erhielt der den Ehrenring der Wiener Staatsoper aus dem Hause Juwelier Wagner. Bogdan Roščić, der dem Dirigenten das Plakat seines Debüts – *Cosi fan tutte* im Jahr 1987 – überreichte: »Wie immer, wenn eine Ehrenmitgliedschaft zum richtigen Empfänger findet, wird damit sozusagen nur offiziell ausgesprochen, was wir alle hier am Haus längst so empfinden. Christian Thielemann hat an der Staatsoper seit vielen Jahren einen ganz besonderen Platz und ist ihr in besonderer Weise verbunden – nicht zuletzt durch seine so enge Beziehung mit dem Orchester, sowohl auf den wichtigsten Konzertpodien der Welt wie auch im Graben der Oper selbst. Wir haben gemeinsam noch viel vor und so freue ich mich auf weitere denkwürdige Vor-

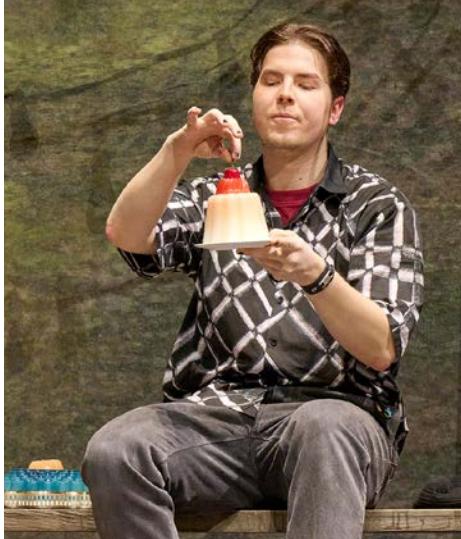
stellungen mit Christian Thielemann.« Und der Ausgezeichnete: »Mit kaum einem Opernhaus bin ich so eng verbunden wie mit der Wiener Staatsoper. Ich habe dort unvergleichliche Abende erlebt. Ich fühle mich sehr geehrt, für mein Wirken nun die Ehrenmitgliedschaft und den Ehrenring zu erhalten.« In dieser Spielzeit wird Christian Thielemann noch im April/Mai 2024 mit der Premierenproduktion von *Lohengrin* zu erleben sein

dann braucht man sich um die Zukunft der Oper keine Sorgen machen. Herzlichen Glückwunsch!« PS: Ab sofort kann für die Produktion *Tschick* beim internationalen YAM Award für den Public Choice Award in der Kategorie *Best Opera* abstimmen werden!

**FREUNDESKREIS  
WIENER STAATSBALLETT**

Das Programm der Ballettfreunde lädt im November mit Rahmenveranstaltungen zur Premiere *The moon wears a white shirt* zum Zuschauen und Mitmachen ein: am 7. November gewährt der exklusive Besuch einer Bühnenorchesterprobe erste Einblicke in das neue Programm, am 26. November lädt eine Movement Class mit **KEISUKE NEJIME** dazu ein, charakteristische Bewegungsfolgen aus den Werken von Schläpfer, Armitage und Taylor am eigenen Körper auszuprobieren (keine Ballett-Vorkenntnisse nötig).

Alle Infos zum Freundeskreis Wiener Staatsballett und die Möglichkeit zur Anmeldung:  
→ [wiener-staatsballett.at/foerdern](http://wiener-staatsballett.at/foerdern)

**AUSGEZEICHNET 2**

FELIX PACHER in der Titelpartie

von TSCHICK

Foto MICHAEL PÖHN

Der STELLA\*23 *Darstellender.Kunst.Preis für junges Publikum* in der Kategorie »Herausragende darstellerische Leistung« wurde heuer an **FELIX PACHER** für die Titelpartie in *Tschick* vergeben. Aus der Laudatio der Jury der Assitej Austria: »Der Darsteller der Titelrolle singt extrem wortdeutlich und kraftvoll und sein sonorer Bass dringt scheinbar mühelos in die letzten Winkel der Staatsoper. Aber Felix ist nicht nur ein ausgezeichneter Sänger, sondern auch ein großartiger Spieler. Er verkörpert den Tschick mit großer Authentizität, Aufmerksamkeit und Ambivalenz. Er hört und sieht in klarer Haltung zu, täuscht nichts vor, sondern atmet und lebt die Figur, ist immer präsent, nimmt sich trotzdem zurück und beeindruckt durch ein natürliches Timing. Gesang und Körper bilden eine organische Einheit. (...) Mit der »Coming-Out Arie« trifft er mitten ins Herz. Hier macht es am meisten Sinn, die Musik als Transportvehikel für unsagbare Gefühle zu verwenden. Wenn diese darstellerische Qualität der neue Standard für die junge Musiktheatergeneration ist,

**STREAM AUS DER  
WIENER STAATSBALLETT****1. 15.00 WORLD BALLET DAY 2023**auf [www.youtube.com/WienerStaatsballett](http://www.youtube.com/WienerStaatsballett)

Seit 10 Jahren feiert der WORLD BALLET DAY die Ballett- und Tanzkunst mit Streamings zahlreicher Compagnien rund um den Globus. Auf Einladung des Royal Ballet London gibt auch 2023 das Wiener Staatsballett wieder Einblicke in seine Arbeit: Seien Sie bei der morgendlichen Ballet Class mit Louisa Rachedi dabei, schauen Sie Ballettdirektor Martin Schläpfer bei einer Probe zu seinem *Dritten Klavierkonzert* zu (Premiere: 12. November in der Volksoper) sowie unseren Ersten Solist\*innen Elena Bottaro, Davide Dato, Hyo-Jung Kang und Brendan Saye bei Proben zu Elena Tschernischovas *Giselle*.



DAVIDE DATO &amp; ELENA BOTTARO

in *GISELLE*

Foto ASHLEY TAYLOR

## P I N N W A N D

### LIVE-STREAM AUS DER WIENER STAATSOPER

#### 8. 19.00 MANON LESCAUT (GIACOMO PUCCINI)

Musikalische Leitung BIGNAMINI  
Inszenierung & Licht CARSEN  
Bühne & Kostüme MCDONALD  
Choreographie GIRAUDEAU  
Dramaturgie BURTON  
Mit NETREBKO / LUCIANO / EYVAZOV /  
SOLODOVNIKOV / OSUNA / MARS /  
PELZ / STRAZDAS  
CHOR UND ORCHESTER  
DER WIENER STAATSOPER  
(Live aus der Wiener Staatsoper)

#### 19. 19.00 LE GRAND MACABRE (GYÖRGY LIGETI)

Musikalische Leitung HERAS-CASADO  
Inszenierung & Bühne LAUWERS  
Kostüme LEMM  
Licht HIOCO  
Choreographie LAUWERS / BLACKMAN  
Dramaturgie JANSSENS / HEHL  
Mit NIGL / ARISTIDOU / WATTS / NAZAROVA /  
SIGNORET / BANKL / PRUDENSKAYA / SIEGEL /  
JENZ / KAMMERER u.a.  
CHOR UND ORCHESTER  
DER WIENER STAATSOPER  
(Live aus der Wiener Staatsoper)

### RADIO- & TV-TERMINE

#### 2. 14.05 STIMMEN HÖREN VICTORIA DE LOS ANGELES Ö1

Mit CHRIS TINA TENDEL

#### 5. 15.05 APROPOS OPER Ö1

Erinnerungen an FRANCO CORELLI  
und FRANCO BONISOLLI  
Mit MICHAEL BLEES

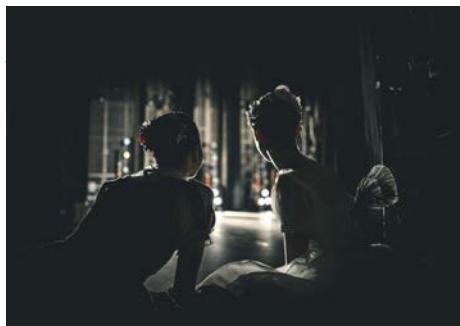
#### 11. 19.00 LE GRAND MACABRE (GYÖRGY LIGETI) Ö1

Musikalische Leitung HERAS-CASADO  
Mit NIGL / ARISTIDOU / WATTS / NAZAROVA /  
SIGNORET / BANKL / PRUDENSKAYA / SIEGEL /  
JENZ / KAMMERER u.a.  
CHOR UND ORCHESTER  
DER WIENER STAATSOPER  
(Live aus der Wiener Staatsoper)

11. 22.15 TANZ DES LEBENS 3sat

DIE SCHÜLER\*INNEN  
DER BALLETTAKADEMIE DER  
WIENER STAATSOPER

Warum widmen junge Menschen ihr ganzes Leben dem Tanz? Während eines Schuljahres hat Regisseurin Jennifer Rezny die Schüler\*innen der Ballettakademie der Wiener Staatsoper begleitet – in ihrem Unterrichtsalltag, bei Proben für den Opernball, Prüfungen und Backstage bei der Matinee 2023 in der Wiener Staatsoper.



TANZ DES LEBENS

26. 15.05 DAS WIENER Ö1  
STAATSOPERNMAGAZIN

Ausschnitte aus aktuellen Aufführungen  
der Wiener Staatsoper  
Mit MICHAEL BLEES

30. 14.05 STIMMEN HÖREN Ö1  
MARIA CALLAS: die zentralen Jahre

Mit CHRIS TINA TENDEL

### CLUB Ö1



Ö1 Club-Mitglieder erhalten 10 % Ermäßigung auf max. zwei Vollpreiskarten pro Ballettvorstellung in der Staats- und Volksoper (außer Premieren- und Sonderveranstaltungen)

### NEUE KINDER-DVD

Die Uraufführung der Kinderoper *Persinette* – es handelt sich um den Rapunzel-Stoff – fand im Dezember 2019 an der Wiener Staatsoper statt. Der Komponist Albin Fries hat die spätmantisch getönte Musik dieses rund einstündigen Werks geschrieben, Regisseur Matthias von Stegmann, der für die Staatsoper bereits *Wagners Nibelungenring für Kinder* in Szene gesetzt hat, übernahm die Regie. Gespielt wurde im »großen Haus«, also auf der Hauptbühne der Wiener Staatsoper. Die farbenfrohe Produktion ist nun bei *belvedere* auf DVD erschienen.

### PRODUKTIONSSPONSOREN

MANON LESCAUT



OTELLO



LE NOZZE DI FIGARO  
DON PASQUALE

Raiffeisen Bank International Raiffeisen-Holding Niederösterreich-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 2

NOVEMBER 2023

SAISON 2023/24

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

REDAKTIONSSCHLUSS für dieses Heft: 25. Oktober 2023 / Änderungen vorbehalten / Allgemein verstandene personenbezogene Ausdrücke in dieser Publikation umfassen jedes Geschlecht gleichermaßen. / Urheber\*innen bzw. Leistungsschutzberechtigte, die nicht zu erreichen waren, werden zwecks nachträglicher Rechtsabgeltung um Nachricht gebeten. → wiener-staatsoper.at

SHOOTING GEORG NIGL (Cover und S. 8-12)  
ANZUG LOOK: Sakko: Tom Ford, Bezugsquelle Amicis Gentleman / Hemd: Smock / Hose: Tom Ford, Bezugsquelle Amicis Gentleman / Loafer: Adieu Paris  
MANTEL LOOK: Hemd (schwarz transparent): Julian Schok / Mantel: Julian Schok / Hose: Tom Ford, Bezugsquelle Amicis Gentleman / T-Shirt: Privat / Loafer: Adieu Paris

NOVEMBER 2023

<b>1</b>	Mi 15.00–16.00	REGIEPORTRAIT	Mit LAUWERS / A. & O. LÁNG → Veranstaltung findet im Gustav Mahler-Saal statt	X	
	OPER 19.00 – 21.30	GIACOMO PUCCINI	MANON LESCAUT	Musikalische Leitung BIGNAMINI Inszenierung CARSEN Mit NETREBKO / MARS – LUCIANO / EYVAZOV / SOLODOVNIKOV / OSUNA / PELZ / STRAZDAS	
<b>2</b>	OPER Do 19.00 – 21.30	GAETANO DONIZETTI	L'ELISIR D'AMORE	Musikalische Leitung PIDÒ nach einer Inszenierung von SCHENK Mit MKHITARYAN / TONCA – VOLKOV / ASTAKHOV / TERFEL	
<b>3</b>	OPER Fr 19.00 – 22.00	GIUSEPPE VERDI	OTELLO	Musikalische Leitung SODDY Inszenierung NOBLE Mit WILLIS / SØRENSEN / BOHINEC – KAUFMANN / TÉZIER / DAVRONOV / BLACK / KAZAKOV / NEIVA	
<b>4</b>	Sa 15.00 – 16.00	DIALOG AM LÖWENSOFA	→ Veranstaltung findet im Gustav Mahler-Saal statt*		
	16.00 – 17.30	OPEN CLASS*	Balletttraining zum Mitmachen / Leitung RACHEKI → Die Open Class findet im Nurejew-Saal der Ballettakademie der Wiener Staatsoper statt (Einheitspreis € 20.-)		
	OPER 19.00 – 22.30	WOLFGANG AMADEUS MOZART	LE NOZZE DI FIGARO	Musikalische Leitung FISCHER Inszenierung KOSKY Mit SCHULTZ / KONRADI / NOLZ / HOUTZEEL / KUTROWATZ – NAGY / KELLNER / ERNST / GIOVANNINI / CERNY / MOKUS	
<b>5</b>	OPER So 11.00 – 12.30	EINFÜHRUNGSMATINEE	LE GRAND MACABRE Moderation ROŠČIĆ Mit Mitwirkende der Premiere	M	
	OPER 19.00 – 21.30	GIACOMO PUCCINI	MANON LESCAUT	→ Besetzung wie am 1. November	G
<b>6</b>	OPER Mo 19.00 – 22.30	WOLFGANG AMADEUS MOZART	LE NOZZE DI FIGARO	→ Besetzung wie am 4. November	A 13
<b>7</b>	BALLET Di 19.30 – 22.00	ARVO PÄRT / JOHANN SEBASTIAN BACH	GOLDBERG- VARIATIONEN	TABULA RASA Choreographie NAHARIN Musikalische Leitung PRIESSNITZ Violinen STEUDE / LISSY Klavier JAKUPOVIC GOLDBERG-VARIATIONEN Choreographie SPOERLI Klavier YOUN Mit Solisten & Corps de ballet Wiener Staatsballett	C 4 / U27 / Ö1 / WE
<b>8</b>	OPER Mi 19.00 – 21.30	GIACOMO PUCCINI	MANON LESCAUT	→ Besetzung wie am 1. November	G U27
<b>9</b>	OPER Do 19.00 – 22.30	WOLFGANG AMADEUS MOZART	LE NOZZE DI FIGARO	→ Besetzung wie am 4. November	A 17
<b>10</b>	BALLET Fr 19.30 – 22.00	ARVO PÄRT / JOHANN SEBASTIAN BACH	GOLDBERG- VARIATIONEN	→ Besetzung wie am 7. November	C BZK / U27 / BTC / Ö1 / WE
<b>11</b>	OPER Sa 19.00 – 21.30	GYÖRGY LIGETI	ERSTAUFFÜHRUNG AN DER WR. STAATSOPERA LE GRAND MACABRE	Musikalische Leitung HERAS-CASADO Inszenierung, Choreographie & Bühne LAUWERS Kostüme LEMM Licht HIOCO Ko-Choreographie BLACK-MAN Dramaturgie JANSENS / HEHL Mit ARISTIDOU / NAZAROVA / SIGNORET / PRUDENSKAYA – NIGL / WATTS / BANKL / SIEGEL / JENZ / KAMMERER / G. PARK / J. LEE / IVASECHKO	D NP / WE
<b>12</b>	OPER So 18.00 – 21.30	WOLFGANG AMADEUS MOZART	LE NOZZE DI FIGARO	→ Besetzung wie am 4. November	A KR
<b>13</b>	BALLET Mo 19.30 – 22.00	ARVO PÄRT / JOHANN SEBASTIAN BACH	GOLDBERG- VARIATIONEN	→ Besetzung wie am 7. November	C 14 / U27 / Ö1 / WE
<b>14</b>	OPER Di 19.00 – 21.30	GYÖRGY LIGETI	LE GRAND MACABRE	→ Besetzung wie am 11. November	A 2 / Ö1 / WE

NOVEMBER 2023

<b>1 5</b>	<b>OPER</b> Mi 19.00 – 22.15	WOLFGANG AMADEUS MOZART	<b>DIE ZAUBERFLÖTE</b>	Musikalische Leitung MEISTER Inszenierung LEISER & CAURIER Mit BLANCH / GALOYAN / BONDARENKO / VÖRÖS / BOHINEC / TONCA – GROISSBÖCK / KORCHAK / UNTERREINER / MOKHOABANE / KELLNER / EBENSTEIN / OSUNA / S. PARK	A EZ
<b>1 6</b>	<b>BALLET</b> Do 19.30 – 22.00	ARVO PÄRT / JOHANN SEBASTIAN BACH	<b>GOLDBERG-VARIATIONEN</b>	→ Besetzung wie am 7. November	C 18 / U27 / Ö1 / WE
<b>1 7</b>	<b>OPER</b> Fr 19.00 – 21.30	GYÖRGY LIGETI	<b>LE GRAND MACABRE</b>	→ Besetzung wie am 11. November	A 6 / U27 / WE
<b>1 8</b>	Sa 15.00 – 16.00		<b>STUDIOKONZERT 2</b>	Mit Mitglieder des Opernstudios → Veranstaltung findet im Gustav Mahler-Saal statt	X
	<b>OPER</b> 19.00 – 22.15	WOLFGANG AMADEUS MOZART	<b>DIE ZAUBERFLÖTE</b>	→ Besetzung wie am 15. November	D FZ
<b>1 9</b>	<b>OPER</b> So 19.00 – 21.30	GYÖRGY LIGETI	<b>LE GRAND MACABRE</b>	→ Besetzung wie am 11. November	A22 / WE
<b>2 1</b>	<b>KONZERT</b> Di 20.00 – 21.30		<b>KONZERT DER OPERNSCHULE DER WIENER STAATSOPERA</b>	Werke von Britten, Bach u.a. Mit Opernschule der Wiener Staatsoper Bühenorchester der Wiener Staatsoper Leitung JOHANNES MERTL	M
<b>2 2</b>	<b>OPER</b> Mi 19.00 – 22.15	WOLFGANG AMADEUS MOZART	<b>DIE ZAUBERFLÖTE</b>	→ Besetzung wie am 15. November	A U27 / Ö1
<b>2 3</b>	<b>OPER</b> Do 19.00 – 21.30	GYÖRGY LIGETI	<b>LE GRAND MACABRE</b>	→ Besetzung wie am 11. November	A 19 / BTC / WE
<b>2 4</b>	<b>OPER</b> Fr 18.30 – 21.45	WOLFGANG AMADEUS MOZART	<b>DIE ZAUBERFLÖTE</b>	→ Besetzung wie am 15. November	D 7
<b>2 5</b>	Sa <b>OPER</b> 20.00 – 22.30	GIACOMO PUCCINI	<b>LA BOHÈME</b>	Musikalische Leitung ARMILIATO Inszenierung ZEFFIRELLI Mit MANTEGNA / NAZAROVA – DE TOMMASO / NEIVA / ARIVONY / GROISSBÖCK / PELZ	D
<b>2 6</b>	So 11.00 – 12.30		<b>EINFÜHRUNGSMATINEE</b>	<b>TURANDOT</b> Moderation ROŠČIĆ / Mit Mitwirkende der Premiere	M
	<b>OPER</b> 18.30 – 21.45	WOLFGANG AMADEUS MOZART	<b>DIE ZAUBERFLÖTE</b>	Diese Vorstellung wird von DANIEL CARTER dirigiert. → Die übrige Besetzung wie am 15. November	A 23
<b>2 7</b>	<b>BALLET</b> Mo 19.00 – 22.30	PIOTR ILJITSCH TSCHAIKOWSKI / TOSHIO HOSOKAWA	<b>DORNRÖSCHE</b>	Choreographie SCHLÄPFER Musikalische Leitung LANGE Mit KANG / PAPAVA / SCHOCH – MENHA / KIMOTO Solisten & Corps de ballet Wiener Staatsballett / Studierende der Ballettakademie	B U27 / Ö1 / WE
<b>2 8</b>	<b>OPER</b> Di 19.00 – 21.30	GIACOMO PUCCINI	<b>LA BOHÈME</b>	→ Besetzung wie am 25. November	A / PZ / U27 / BTC
<b>2 9</b>	<b>OPER</b> Mi 19.30 – 22.00	GAETANO DONIZETTI	<b>DON PASQUALE</b>	Musikalische Leitung ARMILIATO Inszenierung BROOK Mit MINASYAN – MAESTRI / SEKGAPANE / ASTAKHOV / KAMMERER	B U27 / Ö1
<b>3 0</b>	<b>BALLET</b> Do 18.30 – 22.00	PIOTR ILJITSCH TSCHAIKOWSKI / TOSHIO HOSOKAWA	<b>DORNRÖSCHE</b>	→ Besetzung wie am 27. November	B U27 / Ö1 / WE

\* OPEN CLASS (Leitung RACHEDI / VIZCAYO / DEHN / COLOMBET): Weitere Termine am 11. / 18. / 25. November 16.00–17.30

LEGENDE

NP Zyklus Neuproduktionen  
KR Zyklus Klassiker des Repertoires  
EZ Zyklus Einsteiger\*innen  
FZ Familienzyklus

PZ Puccini-Zyklus  
BZK Ballett-Zyklus »Klassiker«  
BTC BundestheaterCard  
WE Werkeinführung

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



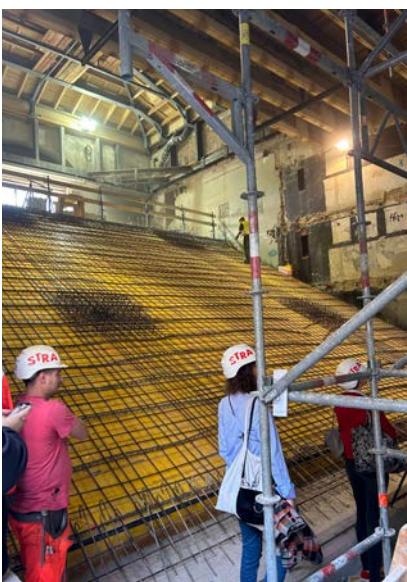
# MIT BAUHELM IM THEATER

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

Jetzt wird es real: die Vorbereitungen für das künstlerische Programm ab der Spielzeit 2024/25 laufen auf Hochtouren. Bereits in einem Jahr, Ende Oktober 2024, sollen die ersten Proben auf der Bühne der neuen Spielstätte stattfinden! Den Zeitabläufen des künstlerischen Betriebs an der Staatsoper entsprechend, müssen ein Jahr vor diesem Probenbeginn Konzepte präsentiert, Ausstattungsentwürfe abgegeben, Rollen besetzt und Dirigate vergeben werden!

Dass diese Planung leichter fällt, wenn man die Gegebenheiten der Spielstätte kennt, liegt auf der Hand. Aber was, wenn die Produktionen auf einer Bühne stattfinden, die derzeit noch Baustelle ist?

In ihrer typischen »Hands On«-Mentalität schnappen sich die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter der Staatsoper einen Bauhelm, und machen sich selbst ein Bild vor Ort: vom Bauleiter werden sie durch die schon begehbaren Künstlergarderoben im 2. Untergeschoß, den Orchestergraben, oder auf die Publikumstribüne geführt – und erleben so, wie ein neuer Arbeitsplatz Gestalt annimmt.



Fotos

GERTRUD RENNER



Das Wasser in der Oper.  
*nachhaltig #jungbleiben*



ASMIK GRIGORIAN

# Master Lin PREMIUM

DIE ERSTE PREMIUM NATURKOSMETIK  
FÜR GLATTE UND STRAFFE HAUT

New!



MADE  
IN  
AUSTRIA



NATURAL SKIN CARE BASED ON TCM  
[masterlin.com](http://masterlin.com)