

OPERNRING ZWEI



HANS NEUENFELS ÜBER MOZART →⁸ ENTFÜHRUNGS-DIRIGENT
ANTONELLO MANACORDA IM GESPRÄCH →¹⁴ DER NEUE
FREUNDESKREIS →¹⁸ GEORGE BALANCHINE: VISIONÄR DER
TANZKUNST →²² DMITRI TCHERNIAKOV'S EUGEN ONEGIN →²⁸

WIENER
STAATSOPER





AUCH WENN
WIR NEUE
WELTEN
ENTDECKEN.

DIE ZUKUNFT
IST GOLD.



VIEL GOLD. VIEL ZUKUNFT.
philoro.at

 philoro
EDELMETALLE

REALISIERTE UND
IMAGINIERTE LIEBE
*Gespräch über Mozarts
Entführung*

DEBÜTS

MOZART – DER GRÖSSTE
IRRTUM DER NATUR
Hans Neuenfels über Mozart

ENTFÜHRUNG INS
HEERESGESCHICHTLICHE
MUSEUM
GEGENBESUCH

MOZARTS MUSIK HAT
EWIGKEITSANSPRUCH
*Antonello Manacorda
im Gespräch*

ÜBER OPER LERNEN

SHOWDOWN IM
SCHAUSTELLERMILIEU

VERBUNDENHEIT
UND LEIDENSCHAFT
*Der neue Freundeskreis der
Wiener Staatsoper*

BEWEGENDE
BEGEGNUNGEN
*Der Ballettclub
Wiener Staatsballett*

EISERNER VORHANG 2020/21
von Carrie Mae Weems

GEORGE BALANCHINE
Visionär der Tanzkunst

NEU IM
WIENER STAATSBALLETT

WAS ER WOHL HEUT FÜR
EINE ROLLE SPIELT?
*Tcherniakovs Eugen Onegin
feiert Premiere*

JUNGER BLICK
AUF DIE OPER
*Tamuna Gochashvili
und André Schuen*

OFFEN FÜR NEUES
mitfühlen und mitgestalten

KOMPONISTEN WAREN
THEATERSCHAFFENDE!

ÄCHZEN IN
SCHRECKLICHER STILLE
Das Kontrabass-Solo in Salomé

DER RICHTIGE ZEITPUNKT
*Slávka Zámečníková
singt die Norina*

PINNWAND

»Offen«

»Offen«. So prangt es seit Anfang September in großen, leuchtenden Lettern an der Ringseite der Wiener Staatsoper. Dieses »Offen« hat viele Bedeutungen. Am augenfälligsten ist vielleicht der Hinweis, dass wir seit 7. September tatsächlich wieder spielen, in Zeiten wie diesen keine Selbstverständlichkeit. Doch die Idee der Leuchtschrift stammt noch aus epidemiologisch unschuldigeren Zeiten und das Wort sollte ganz programmatisch für eine Haltung unseres Hauses stehen. Offen also: für neue Ideen, neue Künstlerinnen und Künstler, Namen, Strömungen, für die Jugend, aber auch und vor allem: offen für all jene, die bisher ihren Weg ins Haus noch nicht gefunden haben.

Offen ist die Staatsoper nun aber auch für all jene, die mehr wollen als Vorstellungen zu besuchen. Die die ungeheure Wirkung des Musiktheaters zu einem zentraleren Teil ihres Lebens machen und Teil dieses faszinierenden Hauses werden wollen. Für diese Menschen haben wir den neuen Freundeskreis der Wiener Staatsoper gegründet. Zum ersten Mal gibt es damit eine ganz offizielle Vereinigung, deren vielfältige Unterstützung ausschließlich der Staatsoper zugute kommt – vor allem unseren Programmen der Jugendarbeit.

Ingrid Skovhus, die Leiterin des Freundeskreises, hat ein feinmaschiges, exklusives Programm erarbeitet, das den Mitgliedern viele Einblicke in die Welt der (Staats-)Oper ermöglicht: auf Seite 18 erfahren Sie mehr darüber. Wir würden uns freuen, auch Sie als neue Freundin, neuen Freund begrüßen zu dürfen!

Herzlich,

Bogdan Roščić

GENERALSPONSOREN DER WIENER STAATSBALLET



Realisierte und imaginierte



Lisette Oropesa und Emanuela von Frankenberg

LIEBE

Mozarts *Entführung aus dem Serail* gehörte auch an der Wiener Staatsoper zu den populärsten und meistgespielten Werken – bis die Aufführungsgeschichte an diesem Haus vor 20 Jahren jäh abriss (eine mitproduzierte einmalige Vorstellungsserie im Mozartjahr 2006 fand ausschließlich am Wiener Burgtheater statt). Nach einer so langen Pause war also für die längst fällige Rückkehr des Werks nur das Beste gut genug – und so darf sich das Publikum auf die preisgekrönte Inszenierung des Regiegiganten Hans Neuenfels freuen, die ab der Premiere am 12. Oktober das Repertoire veredeln und beleben wird.

Teil des aufsehenerregenden Regiekonzeptes ist es, dass alle Sänger durch Schauspieler verdoppelt werden, wodurch eine aus der Musik gespeiste seelische und psychologische Innenschau der Charaktere möglich wird, wie sie hier in der *Entführung* noch nie zu erleben war. Zugleich unterstreicht dieser Zugang die solitäre Stellung der von Mozart als reine Sprechrolle ausgearbeiteten Figur des Bassa Selim. Somit hat sich die komplexe Dreiecksbeziehung der zentralen Handelnden Selim-Konstanze-Belmonte in dieser szenischen Interpretation gewissermaßen zu einem noch komplexeren Fünfeck erweitert. Eine Konstellation, die ein gemeinsames Interview besonders spannend erscheinen lässt: Und so entstand das nachfolgende Gespräch mit Andreas Láng am Ende der zweiten Probenwoche – Corona-bedingt im Freien, auf der Dachterrasse der Staatsoper und mit einem gehörigen Sicherheitsabstand.

Die Interpretation von Musik muss eine sichtbare sein.

Hans Neuenfels



Daniel Behle und Christian Natter

Hans Neuenfels hat beim Konzeptionsgespräch davon gesprochen, dass die jeweiligen Sänger und Schauspieler einer Rolle – also zum Beispiel die beiden Konstanzen – im Laufe der Probenzeit immer intensiver zu echten Alter Egos mutieren. Können Sie jetzt schon aufzeigen, wie es sich anfühlt, als Doppelpack auf die Bühne zu treten?

CHRISTIAN NATTER (*Belmonte-Schauspieler*) Zunächst geht es darum, herauszubekommen, an welchen Stellen eine echte Dopplung stattfindet beziehungsweise an welchen Stellen ich andere Emotionen zeige als mein Alter Ego, der Belmonte-Sänger. Glücklicherweise ist uns eine gut bemessene Probenzeit geschenkt, sodass wir tatsächlich vieles ausprobieren können, hineinwachsen können. Letztlich handelt es sich ja nicht bloß um eine Übernahme der Produktion aus Stuttgart, sondern um eine Weiterentwicklung mit zum großen Teil anderen Interpreten. Im Gegensatz zu dir Emanuel, bin ich ja zum Beispiel neu im Team.

EMANUELA VON FRANKENBERG (*Konstanze-Schauspielerin*) Ich muss zugeben, ein wenig Angst hatte ich zunächst schon: Wir waren in Stuttgart über mehrere Jahre eine aufeinander eingeschworene Gruppe und ich fragte mich, ob der Geist dieser Produktion sich einfach so transferieren ließe. Umso glücklicher bin ich, erkennen zu können, wie sehr ich das Frühere hinter mir lassen darf, hier absolut Neues entsteht – nicht zuletzt in Wechselwirkung mit meiner wunderbaren Doppelhälfte (*blickt auf Lisette Oropesa*). Wir sind also tatsächlich echte Alter Egos, die mit und durch das Gegenüber wirken und nicht bloß eine Kopie des bereits Bestehenden abziehen. Das ist lebendiges Theater: flexibel in der Ausgestaltung, ohne dabei den Kern des Gedankens zu verraten.

LISETTE OROPESA (*Konstanze-Sängerin*) Gerade wenn man die eigene Partie schon oft geben durfte, ist es eine Wohltat, die Vielfältigkeit der Gefühle gemeinschaftlich und im Dialog mit sich selbst offen zu legen. Konstanze hat zum Beispiel ein sehr

sonderbares Verhältnis zu Selim: Liebt sie ihn ebenfalls oder doch nicht? Durch die Dopplung sind allein in dieser Frage ganz andere Nuancen möglich. Es ist, als ob ich aus der Zweidimensionalität in die Dreidimensionalität gewechselt wäre ...

DANIEL BEHLE (*Belmonte-Sänger*) ... und so passiert etwa in der schweren Arie »Ach, ich liebte« zwischen Konstanze und Selim so vieles, das ansonsten gar nicht möglich gewesen wäre. Was das Korsett der Konzentration des Sängers auf seine Noten verhindert, kann die Schauspielerin währenddessen ausspielen. Dadurch ist der Spielastik jede Form der Statuarik genommen und der für Hans Neuenfels so wichtige Singspiel-Charakter des Werkes betont.

CHRISTIAN NICKEL (*Bassa Selim*) Als einziger Nicht-Verdoppelter ist es für mich wiederum sehr interessant, in diesem Spielsystem einen Weg zu finden, mit diesen zweifachen Gegenübern umzugehen. Insbesondere mit Konstanze: Die eine kämpft mit mir, während die andere mich zu verführen trachtet. Ich sehe mich somit zwei unterschiedlichen Ebenen einer Person zur gleichen Zeit ausgesetzt. Wichtig ist nur, dass

ich nicht der Gefahr erliege, schauspielerisch mit der emotionalen Höhe der Musik in Konkurrenz treten zu wollen. Es ist nun einmal ein Singspiel, allerdings eines, in dem die Schauspielszenen nicht nur Staffage sind.

Aber gibt es eine konkrete Zuordnung innerhalb der Verdoppelung: Der emotionale Part liegt beim Sänger, der rationale beim Schauspieler?

CHRISTIAN NICKEL Keineswegs. Die Zuschauer sind immer wieder herausgefordert, sich mit beiden Hälften auseinander zu setzen. So gibt es für beide Konstanzen Momente, in denen sie Selim nahe sind respektive ihn abweisen – aber diese sind nicht überlappend.

DANIEL BEHLE Als Belmonte sind wir beide recht planlos. Meine Ahnungslosigkeit paart sich mit deiner Ahnungslosigkeit – aber zusammen bekommen wir es dann hin. Trotzdem glaube ich, dass du, Christian, der Stabilere von uns beiden bist.

CHRISTIAN NATTER Naja, ich führe dich ständig in herausfordernde Situationen hinein. Trotzdem scheint mir, dass du der Mutigere bist. Andererseits: Bei unserem ersten Zusammentreffen mit Osmin, wo ich schon viel früher auf der Szene bin



Lisette Oropesa, Christian Nickel, Emanuel von Frankenberg



Lisette Oropesa und Christian Nickel

als du, muss ich wiederum dich ständig ermutigen. Es stimmt, es gibt keine Schubladisierung.

DANIEL BEHLE Im Grunde führen die beiden Belmontes sehr oft ein Selbstgespräch.

CHRISTIAN NATTER Sie müssen die a parte-Teile nicht an das Publikum adressieren, sondern an das Alter Ego, was einen eigenen, ganz neuen Reiz ergibt.

LISETTE OROPESA Wir Konstanzen hingegen helfen einander, schützen einander, haben unsere Konflikte, allerdings ohne zu sprechen. Unsere Dialoge passieren vielmehr durch Blicke und durch die Musik.

EMANUELA VON FRANKENBERG Nur einmal sagst du zu mir: »Sag doch was«, worauf mir dann »die Worte fehlen«. Und da finde ich es von Hans Neuenfels ganz genial, dass er dir eine wichtige Textpassage zugeschrieben hat. Vielleicht bist du doch die feinere und toughere von uns beiden. Schon bei der »Marternarie« ist das abzusehen: Ich werde ohnmächtig und du singst. Die Schauspielerin-Konstanze scheint grundsätzlich in ihrer Verzweiflung und Einsamkeit durch die Sängerin-Konstanze ermutigt, erlöst, befreit. Diese Verbindung hat etwas Heilendes.

Allerdings nicht durchgehend – und das ist das Spannende! Manchmal sind wir eben allein, trotz allem.

Und was passiert mit Konstanze, nachdem sie Selim am Ende wieder verlassen hat? Bleibt eine Sehnsucht übrig? Ist die Liebe zu Belmonte noch intakt?

LISETTE OROPESA Das ist vielleicht die größte Frage, die diese Oper bewusst offen lässt. Gerade durch sein humanistisches Auftreten, seine Bereitschaft, auf die Liebe zu verzichten und seine Gefangenen gehen zu lassen, erkennt Konstanze das wahre Wesen des Bassa. Das heißt nicht, dass sie Belmonte nicht mehr liebt, aber sie hat mit dieser wunderbaren Person Selim eine prägende Zeit verbracht. Und das bleibt ein unbewältigter Konflikt.

CHRISTIAN NICKEL Diese Krise ist aber für Konstanze und Belmonte notwendig, um ihre wahre Liebesfähigkeit überprüfen zu können. Für beide ist dieser Weg durch das Serail ein Reifeprozess. Es steht nichts weniger zur Diskussion, als ob der Weg der Liebe, den man sich geschworene hat, verlassen wird, oder nicht.

EMANUELA VON FRANKENBERG Letztlich wird die Beziehung zwischen den beiden aufgewertet, weil sich Konstanze trotz ihrer Metamorphose, die sie im Serail durchlebt hat, zu Belmonte bekennt. Er ist sanfter ... aber Selim hat ihr Herz »angegriffen«. Somit bleibt, wie schon Lisette sagt, eine Frage, ein Geheimnis.

CHRISTIAN NICKEL Auf jeden Fall gibt es keine hundertprozentige Eindeutigkeit: Man muss akzeptieren, dass ein Paar glücklich miteinander ist, auch wenn weiterhin eine Sehnsucht bestehen bleibt. Es gibt eine Sehnsucht und es gibt ein Versprechen, es gibt eine realisierte Liebe und eine imaginierte Liebe.

DANIEL BEHLE Mich macht diese Gefühlsunsicherheit zunächst jedenfalls geradezu verrückt. Eigentlich zeigen Belmontes Arien und auch das Quartett einen stets völlig verunsicherten Zweifler.

Die berühmte Frage, ob der Interpret einer Rolle, in dem Moment in dem er die Bühne betritt, zum dargestellten Charakter wird, oder diesen nur spielt, ist an sich schon schwer zu beantworten. Aber im Falle der Verdopplung noch vielmehr, oder?

DANIEL BEHLE Also ich muss tatsächlich Belmonte sein. Schließlich soll mir etwas an Konstanze liegen, in jeder Arie, sonst ist die ganze Musik hinfällig.

CHRISTIAN NATTER Uns! Wir sind ja beide Belmonte. (lacht)

CHRISTIAN NICKEL Sagen wir es so: Zeig mir deine Maske und ich weiß, wer du bist!

DEBÜTS



Bogdan Volkov



Marcos Menha



Brian Jagde



Vida Miknevičiūtė

HAUSDEBÜTS

SALOME AM 2. OKTOBER 2020

Vincent Wolfsteiner → *Herodes*
 Marina Prudenskaya → *Herodias*
 Vida Miknevičiūtė → *Salome*
 Daniel Jenz → *4. Jude*
 Martin Häßler → *1. Nazarener*

DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL AM 12. OKTOBER 2020

Christian Nickel → *Bassa Selim*
 Lisette Oropesa → *Konstanze*
 Emanuela von Frankenberg
 → *Kostanze-Schauspielerin*
 Stella Roberts → *Blonde-Schauspielerin*
 Christian Natter → *Belmonte-Schauspieler*
 Goran Jurić → *Osmin*
 Ludwig Blochberger → *Pedrillo-Schauspieler*
 Andreas Grötzingen → *Osmin-Schauspieler*

DON PASQUALE AM 13. OKTOBER 2020

Slávka Zámečníková → *Norina*

EUGEN ONEGIN AM 25. OKTOBER 2020

Helene Schneiderman → *Larina*
 Tamuna Gochashvili → *Tatjana*
 Anna Goryachova → *Olga*
 André Schuen → *Eugen Onegin*
 Bogdan Volkov → *Lenski*
 Dimitry Ivashchenko → *Gremi*

CAVALLERIA RUSTICANA AM 30. OKTOBER 2020

Brian Jagde → *Turiddu*
 Isabel Signoret* → *Lola*

PAGLIACCI AM 30. OKTOBER 2020

Sergey Kaydalov → *Silvio*

JEWELS AM 18. OKTOBER 2020

Daniel Vizcayo
 → *Pas de trois in Emeralds*
 Marcos Menha
 → *Pas de deux in Diamonds*

ROLLENDEBÜTS IM HAUS

SALOME AM 2. OKTOBER 2020

Alexander Soddy → *Dirigent*
 Josh Lovell → *Narraboth*
 Andrea Giovannini → *2. Jude*
 Evgeny Solodovnikov → *5. Jude*
 Attila Mokus → *2. Nazarener*
 Clemens Unterreiner → *2. Soldat*

DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL AM 12. OKTOBER 2020

Antonello Manacorda → *Dirigent*
 Regula Mühlemann → *Blonde*
 Daniel Behle → *Belmonte*
 Michael Laurenz → *Pedrillo*

DON PASQUALE AM 13. OKTOBER 2020

Erwin Schrott → *Don Pasquale*
 Boris Pinkhasovich → *Malatesta*
 Stefan Astakhov → *Notar*

EUGEN ONEGIN AM 25. OKTOBER 2020

Tomáš Hanus → *Dirigent*
 Larissa Diadkova → *Filipewna*
 Dan Paul Dumitrescu
 → *Saretzki/Hauptmann*

CAVALLERIA RUSTICANA AM 30. OKTOBER 2020

Eva-Maria Westbroek → *Santuzza*
 KS Mara Zampieri → *Lucia*

PAGLIACCI AM 30. OKTOBER 2020

KS Roberto Alagna → *Canio*
 Aleksandra Kurzak → *Nedda*

JEWELS AM 18. OKTOBER 2020

Aleksandra Liashenko
 → *Pas de trois in Emeralds*

JEWELS AM 29. OKTOBER 2020

Sonia Dvořák → *1. Pas de deux in Emeralds*
 Tristan Ridel → *2. Pas de deux in Emeralds*
 Arne Vandervelde
 → *Pas de trois in Emeralds*
 Aleksandra Liashenko, Géraud Wielick
 → *Pas de deux in Rubies*
 Rebecca Horner → *Solodame* in *Rubies*
 Claudine Schoch
 → *Pas de deux in Diamonds*

* Mitglied des Opernstudios
 Operndebüt/Ballettdebüt

MOZART

EIN ESSAY VON HANS NEUENFELS



der größte Irrtum der Natur

Ob man Jesus für Gottes Sohn hält, die Unbefleckte Empfängnis akzeptiert, diesen Glauben kann man haben oder nicht. Dass aber am 27. Jänner 1756 um acht Uhr abends in Salzburg Joannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus Mozart als Sohn des Leopold Mozart und seiner Frau Anna Maria, geborene Pertl, zur Welt kam, ist einwandfrei zu belegen.

Für mich gibt es kein menschliches Geschöpf, das den Widerspruch zwischen Natur und Geist, zwischen Natur und Freiheit mehr verkörpert als er. Dabei ist der Weg dieses irdisch-göttlichen Wesens bekanntlich äußerst schlicht und profan. Wahrscheinlich ist es auch die Banalität, die uns zusätzlich verwirrt. Sogar der Tod durch eine geplante Vergiftung wird uns verwehrt. Ein gemeines Verscheiden war es, wie es jeden treffen kann, und das bisschen Dreck, Mozarts Hang zur Koprophilie, wäre keine Fußnote wert, gäbe es sonst etwas Außergewöhnliches zu berichten.

Kein Künstler wurde wie er ununterbrochen interpretiert und den diametralsten Thesen ausgesetzt. Das einzig Neue an ihm bleibt, dass er ständig da ist. Wenn es heißt: »Am Anfang war das Wort«, so heißt es bei Mozart: »Vor dem Anfang war der Klang.« Mir scheint, als ob vor jeder Komposition bereits eine Hürde genommen worden sei, die die Einzigartigkeit des Musikstücks wie selbstverständlich entstehen lässt, eine Stille, aber das wäre schon zu real, eher eine unsichtbare Verabredung mit dem tiefsten Unbekannten von sich selbst, die ein Ziel in sich trägt, das trotz aller Genauigkeit den Ort seiner Ankunft nie garantiert, sondern ihn stets zur Überraschung werden lässt: unvorhergehört! Das lässt wohl jenes Entzücken aufkommen, das uns nach Mozart süchtig macht und das häufig in jene Süßlichkeit kippt, die seine Musik bedrohlich verklebt, wenn sie ungefragt mit den Begriffen Naivität, Unbefangenheit oder gar Kindlichkeit in Verbindung gebracht wird.

Bei Mozart musst du alles befragen, sonst kommst du zu keinem Genuss. Winzige Steinchen trägst du zusammen. Du hortest Details. Du drehst die Steinchen

um und entdeckst plötzlich eine andere Farbe, einen anderen Klang. Du musst die Steinchen wiederholt ordnen. Du verlierst die Nerven, wirfst alles durcheinander. Da entdeckst du ein neues Bild, und du und ich begreifen: Alles an Mozarts Musik ist abgefangen, abgeschöpft, abgerungen, erfunden, erdacht, entdeckt, erobert, ja, auch ertrotzt, erraten, erfingert, gewagt und erspielt, und eben dieses inbrünstig versteckte Vorher, dieses winzige Davor, dieses Stelldichein mit sich selbst, dieses närrische Nadelöhr, durch das er genüsslich mindestens zwanzig fette Kamele ziehen lässt, treibt ihn liebestoll und todesmutig in die Unfehlbarkeit.

Vielleicht ist er ein Tyrann. Ein pockennarbiger Potentat. Ein List- und Lüstling, der sich an unserer Gier nach ihm weidet. Jedenfalls ist er ein Täter, der sein Imperium auf das Geschickteste verwaltet und folglich weiß, dass zur vollen Wahrheit neben den Herrschenden besonders die Opfer gehören. Dafür muss der Täter doppelt stark sein. Er muss sich fallen lassen und sich sofort aufrichten können, als sei nichts gewesen. Er muss weiter komponieren.

Das hartnäckige, unbeirrbare Bestehen auf Objektivität, das Mozarts Welt ausmacht, hat nichts mit Kälte oder etwa mit Erbarmungslosigkeit zu tun. Es ist vielmehr eine bloßgelegte Aufrichtigkeit, die jedem sein Gemäßes zukommen lässt, eine Akribie der Verhältnisse, nicht moralisierend, wie es zugeht in der Welt, sondern wie sie sich zusteht, die Welt, wie ihre Proportionen sind.

Ich denke, wer sich Mozarts rücksichtsloser Musik blank anvertraut, merkt, wie erschreckend fremd sie ist, und wie fremd man sich selber wird. Aber die Häutungen sind nicht die der Zwiebel, die nur Schalen zurücklässt, schneidet man sie auf, sondern man stößt auf den reinen Kern der Begriffe und auch auf die Verzweiflung über ihren Verlust. Es ist eine bewusst eingegangene Suche nach Identität, nach Einkesselung. Unter anderem deswegen die vielen, vielen Wiederholungen und ihre permanenten Variationen, als ob durch sie Vergleiche, Vergewisserungen entstehen

»Bei Mozart musst du alles befragen, sonst kommst du zu keinem Genuss. Winzige Steinchen trägst du zusammen. Du hörtest Details. Du drehst die Steinchen um und entdeckst plötzlich eine andere Farbe, einen anderen Klang.«

sollten, Haltegriffe, denn es droht die Gefahr des Doppelgängertums, des Sichverlierens: »Ich ist ein anderer« oder: »Ich und ich« oder: »Der eine und der andere« oder noch schlimmer: »Der andere und der andere«. Diese Gefahr sollte nicht zu lange andauern in unserem kurzen Dasein.

Manchmal – das gebe ich zu – geschieht es, dass ich mich Mozart so nahe fühle wie dem alten Märchenbuch, das mir Tante To-Mattusch aus Venlo geschenkt hat. Dann frage ich: »Könnte es so sein, dass der Kampf Don Juans mit dem Komtur die einzige Leidenschaft war, die Don Juan je gespürt hat?« Oder: »Wenn ich Ihre Opern inszeniere, heißt das, Stimmen zu inszenieren, aus denen sich erst die Figuren bilden?« Er antwortet nicht. Er antwortet nie. Da werde ich aufdringlich: »Wo die Liebe aufhört, beginnt das Spiel, die Maskerade. Die Liebe braucht keine Kunst. Wir brauchen so viel Kunst, um die Liebe zu beschwören. Die Liebe ist viel weniger da als die Regelmäßigkeit des Todes. Die Liebe wird erdrückt vom Tod, weil der Tod natürlich ist. Die Liebe ist nicht natürlich.«

Er sieht mich gar nicht an. Komponiert er schon? »Für Sie ist alles eine Skizze«, fahre ich heftig fort, »Sie werfen weg, behalten etwas zurück, zerreißen es wieder, fügen es umgekehrt zusammen, und es passt! Wer gab Ihnen die Freiheit?« Das Schweigen hält an. »Wissen Sie was, Mozart«, flüstere ich, »Sie haben nie an die Welt geglaubt. Sie waren nie wirklich da, ich meine, Sie haben sie nie als eine Bestimmung empfunden, höchstens als ein mehr oder minder wohliges Nachtlager nach einem fast erfüllten Tag.« Da sieht er mich an, noch nicht einmal spöttisch, und summt das Liedchen, das Sie sicher alle kennen:

THESEN, THESEN
VERWESEN, VERWESEN!
SIND DUNG UND DÜNGER,
MACHEN JUNG UND JÜNGER!

Und er springt davon.

Selbstverständlich schrieb Mozart seine Noten auf Papier, und zwar mit einer kaum nachzuvollziehenden Schnelligkeit, dennoch stelle ich mir vor, dass zwischen der Note und dem Papier Luft in einer immer-während fließenden Temperatur liegt, deren Mischung allein Mozarts Atem weiß, und die er mit der schwerelosen Kamera seiner Eingebung umfährt, bis die Noten voll plastisch erscheinen. Sie sind ganz da, und dennoch beschreiben sie sich gleichzeitig Geschehnis und Reflexion feiern Hochzeit.

In der *Entführung aus dem Serail*, im Quartett des zweiten Aktes, ließ ich die Sänger ins Orchester gehen. In der totalen Verschmelzung von Musik und Figur, Person und Individualität muss man die Szene aufheben. Ort und Raum sind nur noch die Zeit des augenblicklichen Musizierens: ein dargestellter Essayismus.

Mozart liebte den Tanz, die kreisende Bewegung bis zum Schwindel, das Außer-sich-Sein, ohne die Form zu zersprengen, das schnelle Ausruhen am anderen, das scheinbare Aufheben der Einsamkeit, die Maskenbälle, das Rätseln und Enträtseln, das Verstellen, das kurzweilige Verschwinden, das Untertauchen und das unberechenbare, neue Hervorkommen, das Billardspiel, weiße Kugeln, die ohne Wunden aneinanderstoßen und spurlos verschluckt werden, bis der nächste Stoß den grünen Filz plötzlich wieder aus der Idylle reißt.

Das sehe ich alles komponiert. Ja, man kann Mozarts Musik sehen und schmecken und riechen, wenn man sie hört, denn er hat sich um alles gekümmert, was der andere Mensch für alle Zeiten tagtäglich zum Leben braucht.



Entführung ins Heeresgeschichtliche Museum



Im Rahmen der Reihe »Gegenbesuch« geht die Staatsoper auf andere Wiener Kultur- und Bildungsinstitutionen zu, mit denen sich spannende Themen-Überschneidungen ergeben. Die Dramaturgen Sergio Morabito und Ann-Christine Mecke waren am 16. September zu Gast im Heeresgeschichtlichen Museum. Direktor Dr. Christian Ortner führte die beiden durch die Ausstellung.

»Die Osmanen waren in dieser Zeit extrem gute Logistiker, sie konnten ein riesiges Heer bewegen und versorgen. Und Pfeil und Bogen erscheinen vielleicht altertümlich, damit konnte man aber weit mehr Projektilen abgeben als mit einer Muskete, die umständlich nachgeladen werden musste.«

In der Oper *Die Entführung aus dem Serail* ist der Türke Osmin als ein geradezu grotesk gewalttätiger und dabei wenig intelligenter Bösewicht konzipiert. Viele kulturhistorische Spuren führen zu dieser Figur: die komische Dienergestalt aus der Opera buffa, der menschenfressende Oger aus dem Märchen und verschiedene missgünstige Haremswächter und Würdenträger der Theatergeschichte hinterließen ihre Spuren – ebenso wie historische Erfahrungen mit Osmanen.

Als Wolfgang Amadeus Mozart im Sommer 1781 mit der Komposition begann, bereitete man sich in Wien auch auf das hundertjährige Jubiläum des Sieges über die Osmanen 1683 vor. Gleichzeitig schmiedeten die russische Zarin Katharina die Große und Joseph II. ein Verteidigungsbündnis, das zum sogenannten Russisch-Österreichischen Türkenkrieg führte. Uraufgeführt wurde die Oper 1782 anlässlich des Besuchs von Katharinas Sohn, dem russischen Großfürsten Paul, in Wien. Auffällige politische Verflechtungen also, denen wir im Heeresgeschichtlichen Museum nachgehen wollen.

Schon das beeindruckende Gebäude im Zentrum des Arsenals mit seinen byzantinisch-maurischen Stilelementen bringt uns zum Staunen: »Ist hier des Bassa Selim Palast?« könnte man fragen. Kunst suchte schon immer nach Anregungen aus anderen Kulturen und Zeiten, um sie in neue Zusammenhänge zu stellen. 1869, im gleichen Jahr wie das Haus am Ring, wurde das Museum für die Öffentlichkeit geöffnet. Ursprünglich als »Waffenmuseum« konzipiert, ist es heute ein Museum für österreichische Militärgeschichte,



Belagerung und Entsatz der Stadt Wien 1683



Sergio Morabito, Ann-Christine Mecke und Christian Ortner vor einer Vitrine mit osmanischen Waffen



das auch die Wechselbeziehungen des österreichischen Militärs zur politischen, sozialen und technischen historischen Entwicklung berücksichtigt – auch wenn die denkmalgeschützten Räume und Vitrinen Modernisierungen der Ausstellung erschweren.

Gleich das berühmte Monumentalgemälde *Bela gerung und Entsatz der Stadt Wien 1683*, vor dem Christian Ortner uns den Verlauf der Schlacht am Kahlenberg erläutert, eröffnet für uns assoziative Bezüge zur Osmin-Figur: Das Bild zeigt grotesk verzerrte Gesichter der osmanischen Kämpfer und ihren Kommandanten Kara Mustafa mit bösem Blick, während der Befehlshaber der kaiserlichen Truppen Jan Sobieski und sein (bei der eigentlichen Schlacht gar nicht anwesender) Sohn ihre entspannten Mienen dem Betrachter zuwenden. »Der Kampf gegen die Osmanen wurde oft als Wiederholung der Kreuzzüge stilisiert«, erklärt uns Christian Ortner. Lustig: Auch der Turm des Stephansdom ist mit einem Halbmond verziert. Das damals christliche Symbol wurde nach der zweiten osmanischen Belagerung gegen ein Kreuz ausgetauscht – wohl, um Irritationen zu vermeiden.

Dann bleiben wir vor der Vitrine mit osmanischen Waffen und Kleidungsstücken stehen und erfahren, wie unterschiedlich das Habsburger und das osmanische Heer organisiert waren und kämpften. »Die Osmanen waren in dieser Zeit extrem gute Logistiker, sie konnten ein riesiges Heer bewegen und versorgen. Und Pfeil und Bogen erscheinen vielleicht altägyptisch, damit konnte man aber weit mehr Projektil abgeben als mit einer Muskete, die umständlich nachgeladen werden musste«, erfahren wir.

Weiter geht es zu den Fragmenten eines osmanischen Prunkzelts, die wahrscheinlich nach der Schlacht bei Peterwardein 1716 in den Besitz von Prinz Eugen gelangten. Der Blick auf die sogenannte »Sklavenkette« (eine osmanische Kette von Halseisen, die vermutlich Kriegsgefangenen angelegt wurde), bringt unser Gespräch auf den Menschenhandel im Osmanischen Reich: Die Janitscharen, die in Mozarts *Entführung* für die »Janitscharenmusik« sorgen, rekrutierten ihren Nachwuchs aus entführten Knaben verschiedener Länder, vor allem vom Balkan. Nicht wenige Europäerinnen und Europäer wurden Opfer von Piraterie auf dem Mittelmeer und dann in Algier als Sklaven verkauft; wobei die Frauen oft Opfer von Zwangsehe wurden. Genau dies droht Konstanze und Blonde in Mozarts Oper. »Erst die österreichische Kriegsmarine konnte diese Art der Piraterie zurückdrängen,« erklärt Dr. Ortner und vermutet: »Dieser Aspekt der österreichischen Militärgeschichte ist für die *Entführung* sicher ebenso wichtig wie die Osmanenkriege.«

Das Heeresgeschichtliche Museum befindet sich im Arsenal in der Nähe des Hauptbahnhofs und ist täglich von 9–17 Uhr geöffnet.

An jedem zweiten Sonntag im Monat ist der Eintritt frei. Kinder und Jugendliche haben immer freien Eintritt.

MOZARTS MUSIK HAT EWIGKEITS- ANSPRUCH

Ist heute in der internationalen Musikwelt von den wesentlichen, stilbildenden Dirigenten die Rede, fällt sogleich der Name des aus Italien stammenden und heute in Berlin lebenden Antonello Manacorda.

Dass kein wichtiger Konzertveranstalter, keine große Opernbühne auf ihn verzichten möchte, dass seine Interpretationen preisgekrönt sind, er das Publikum vom ersten Ton an zu packen versteht,

Kritiker in Lobeshymnen ausbrechen ist eine Sache. Eine andere die uneingeschränkte Anerkennung, die er in der eigenen Zunft genießt.

Auch Manacorda selbst dürfte es wohl nicht bekannt sein, wie neidlos ihm die namhaftesten Kollegen (hinter seinem Rücken)

Beifall zollen, Respekt aussprechen. Eine bedeutende Stellung in Manacordas breitem Repertoire nimmt übrigens das Werk Mozarts ein, nicht zuletzt seine Opern: Aktuell etwa *Figaro* an der Met, *Così in Paris*,

Zauberflöte in Amsterdam und Brüssel, Neuproduktionen

aller drei Da Ponte-Opern in Brüssel und 2019 *Don Giovanni* an der Wiener Staatsoper. Mit der *Entführung aus dem Serail* leitet der Mitbegründer des Mahler Chamber Orchestras und ehemalige Konzertmeister Claudio Abbados in ebendiesem Klangkörper erstmals eine Premiere im Haus am Ring.



Zu Beginn eine rein formale Frage: Die Entführung ist als Singspiel ausgewiesen, die Zauberflöte hingegen als große Oper. Wo liegt der Unterschied zwischen diesen beiden Werken?

ANTONELLO MANACORDA Allzu groß ist der Unterschied gar nicht. In beiden Fällen hat Mozart die unterschiedlichsten Aspekte wundersam miteinander verschmolzen, das Komische, das Ernste, das Humanistische, das Traurige, dazu Einflüsse aus der Volksmusik – und nicht zuletzt Elemente aus den Seria-Opern Christoph Willibald Glucks. Bei den Geharnischten fällt diese Inspiration durch Gluck sofort ins Auge, bei den beiden letzten Belmonte-Arien vielleicht weniger, weil man hier keinen Seria-Einschlag vermuten würde, aber er ist genauso vorhanden. Wie gesagt: Der Unterschied zwischen den beiden Werken ist kein so großer wie die formale Bezeichnung vermuten lassen würde. Das »große Oper« bei der *Zauberflöte* ist wohl auch eine Marketingleistung Schikaneders.

Carl Maria von Weber spricht von dem enormen Reifezustand, den Mozart in der Entführung erreicht hat ...

AM Keine Frage, da gab es einen gewaltigen Entwicklungsschritt, den man auch an seiner zeitgleich entstandenen *Gran Partita* – einer

gewissermaßen sängerlosen Oper – ablesen kann. Es ist ja interessant, was Mozart in ein Werk, das für das allgemeine Volk sein sollte, an Tiefe, an psychologischer Figurenausdeutung hineinverpackt. Sicher waren die Türkernien damals eine Modescheinung, die Mozart gerne aufgriff. Aber was er daraus gemacht hat, beschäftigt uns heute noch und vermutlich auch in der Zukunft.

Wir wissen, dass die Rolle des Bassa Selim nur deshalb eine Sprechpartie ist, weil der vorgesehene Sänger von Joseph II. gekündigt wurde ...

AM Aber auch daran zeigt sich das Genie Mozarts, wie er eine Kompromiss situation in etwas Bedeutungsvolles umwandelt, was dann wieder die Regisseure zu großen szenischen Ausdeutungen inspirieren kann – im aktuellen Fall Hans Neuenfels. Es gibt in Wahrheit, von Strauss abgesehen, keinen Komponisten außer Mozart, bei dem die musikalische Interpretation derartig von der jeweiligen Inszenierung beeinflusst sein darf. Das Verblüffende bei Mozart ist nämlich, dass man als Musiker jeden Ton, jede Phrase, jede geschlossene Nummer aus diametral unterschiedlichen Perspektiven heraus lesen, verstehen, erklären kann – und es immer unverändert gut funktioniert. Das gibt seiner Musik einen Ewigkeitsanspruch. Weil es aber funktioniert, bin ich sogar verpflichtet, die



Position eines Regiekonzeptes in meine Lesart des Notentextes einzubeziehen, da ja Bühne und Graben nicht voneinander zu trennen sind. Lebte Mozart heute noch, würde er wohl je nach Regievorgaben Teile umkomponieren. Ich kann als Dirigent natürlich nichts umkomponieren, aber in der Agogik, in der Art der Verzierungen, der Dynamik usw. dem Geschehen auf der Bühne folgen. Eine Koloratur kann zum Beispiel bei einem szenisch bedeutungsvollen Moment störend, kontraproduktiv sein – also lässt man sie weg. Bei einer anderen Regie ist sie an dieser Stelle vielleicht sogar notwendig. Kurzum: Der Dirigent inszeniert im Graben gewissermaßen mit.

Themenwechsel: Wie frei ist man bei Mozart in der Wahl der einzelnen Tempi? Gibt es einen diesbezüglich übergeordneten Zusammenhang zwischen den einzelnen Musiknummern?

AM Es gibt immer Beziehungen zwischen den einzelnen Teilen. Aus dramaturgischen Gründen, damit der Zuschauer das Gefühl einer richtig proportionierten Gesamtarchitektur bekommt und aus rein praktischen Gründen. Zur Zeit Mozarts gab es den Dirigenten, wie wir ihn heute kennen, noch nicht. Es gab also keinen, der irgendwelche aus gefallenen Temporückkünigen anzeigen konnte, alles hatte daher in einem richtigen Verhältnis zueinander zu stehen. Um die Sprache Mozarts zu begreifen, muss man als Interpret wissen, was Mozart gehört hat – u.a. die Bachfamilie, Haydn, den schon erwähnten Gluck – und sollte die Aufführungspraxisbibel der damaligen Zeit kennen: die

Violinschule seines Vaters. Dann wird einem zum Beispiel sehr schnell klar, dass bei Mozart eine alla breve-Angabe eine größere Bedeutung besitzt als die eigentliche Tempoangabe. So etwa bei der Belmonte-Arie »Wenn der Freude Tränen fließen«: dieses Adagio hat Generationen von Dirigenten zu extrem langsamem Tempi verleitet, aber wenn der Takt auf zwei – wie es in den Noten steht – statt auf vier Schläge gegeben wird, sieht die Sache gleich ganz anders aus, bekommt die Arie sofort einen viel natürlicheren Fluss. Dieses aus der Romantik herrührende Schwere, Pathosgeschwängerte betrifft übrigens nicht nur die Oper. Im Schauspiel lässt sich Ähnliches beobachten. Wir wissen, dass eine *Hamlet*-Aufführung zu Shakespeares Zeiten nicht länger als zweieinhalb Stunden gedauert hat – die romantische Tradition hat daraus rund vier Stunden gemacht. Anders gesagt: Mozart hat, so wie Shakespeare, in seinen Werken schon für die notwendige emotionale Akzentuierung gesorgt, er braucht unsere zusätzlichen Pathos-Rufzeichen nicht!

Apropos Pathos: Vor allem jüngere Hörer haben eine Affinität zu den Moltonarten, weil sie sie als weniger heiter und daher als dramatischer, spannender empfinden. Aber bei Mozart ...

AM ... gibt es die Facette des Dur, die noch viel melancholischer und trauriger daherkommt als jede Form des Moll, richtig! Moll ist bei Mozart (und auch schon bei Gluck) immer eine farbliche Schattierung, aber seine tiefe Melancholie in Dur verleitet noch viel mehr zum Weinen. Etwas Traurigeres als die beiden Gräfinnen-Arien in *Nozze di Figaro* gibt es gar nicht – und beide stehen in Dur. Oder denken wir im aktuellen Fall der *Entführung* nur an das letzte Duett Konstanze-Belmonte »Meinetwegen sollst du sterben«: Wie unfassbar verzweifelt ist doch dieses B-Dur!

Vergleicht man nun alle Werke Mozarts miteinander: Gibt es eine Ebene in seiner Musik, die nur in den Bühnenwerken vorkommt?

AM Sicher ist, dass er in den Opern in den einzelnen Charakteren jeweils den Menschen an sich zeigt, in die tiefen Schichten der Seele hinabsteigt. Und das schon in einem frühen Werk wie *Lucio Silla*! Wenn also ein junger Mensch mit 16 schon so viel von der Psyche der Menschen versteht, so frühreif ist, dann kann das für ihn zu einem Problem werden. Menschen mit einer derartigen Ladung an Material und Begabung brauchen irgendwo ein Ventil, und meines Erachtens nach hat er dieses in seinen Opern gefunden.

ÜBER OPER LERNEN



Wer kennt es nicht: Man liest einen Text, lauscht einer Erläuterung zu einer spezifischen Musikstelle – und plötzlich ändert sich das Verständnis einer Passage oder eines Werks von Grund auf. Es eröffnen sich Zusammenhänge, neue Verknüpfungen. Und von diesem Moment an erlebt man das Werk anders, vielfarbiger. Genau solche Erklärungs-Momente will die Staatsoper ihrem Publikum verstärkt bieten: Denn ein Abend im Haus am Ring kann noch berührender, vielschichtiger und inspirierender werden, kennt man erst Hintergründe und Motivationen des Geschehens.

In gleich zwei Einführungsmatineen zu Premieren wird Staatsoperndirektor Bogdan Roščić im Großen Haus Werke und Produktionen vorstellen, wird mit den beteiligten Künstlerinnen und Künstlern sprechen und so die bevorstehende Premiere durchleuchten.

Den Fokus auf die Inszenierungsarbeit legt das Format *Regieportrait*, in dessen Rahmen das künstlerische Schaffen der Premierenregisseure – im Oktober spricht Sergio Morabito mit dem *Eugen Onegin*-Regisseur Dmitri Tcherniakov (Bild) – vermittelt wird. Als ergänzender Baustein ist zusätzlich eine Aufzeichnung von Tcherniakows Inszenierung von Rimski-Korsakows *Märchen vom Zaren Saltan* zu sehen – Regieportrait und Filmvorführung finden in Zusammenarbeit mit dem Russischen Kulturinstitut in dessen Räumlichkeiten am Brahmsplatz 8 statt.

EINFÜHRUNGSMATINEEN

Die Entführung aus dem Serail → 4. Oktober

Eugen Onegin → 11. Oktober

REGIEPORTRAIT
Dmitri Tcherniakov → 21. Oktober

FILMVORFÜHRUNG
Das Märchen vom Zaren Saltan → 22. Oktober



SHOW DOWN IM SCHAUSTELLERMILIEU

Auch wenn die Ponnelle-Produktion des veristischen »Doppelpacks« *Cavalleria rusticana* und *Pagliacci* schon seit dreieinhalb Dezennien auf dem Spielplan des Hauses steht: An ihrer Gültigkeit, ihrer theatralischen Wirkung, ihrer atmosphärischen Detailfreudigkeit und nicht zuletzt an der Stringenz ihrer präzisen psychologischen Figurenzeichnung hat die längst zu einem Klassiker avancierte Inszenierung nichts eingebüßt. Zumal sie von den bedeutendsten Interpretinnen und Interpreten stets wieder mit neuem Leben durchpulst wird. In der aktuellen Aufführungsserie ist etwa das Künstlerehepaar Roberto Alagna und Aleksandra Kurzak (Bild) erstmals auch auf dieser Bühne gemeinsam als Canio und Nedda in den *Pagliacci* zu erleben. Schon in der Vergangenheit begeisterten die beiden in unterschiedlichsten Partien durch ihre intensiven sängerischen wie schauspielerischen Rollengestaltungen. Wir erwarten mit Spannung ihre Umsetzung dieser schwierigen Beziehung im Schaustellermilieu, in der eine einseitige, besitzergreifend-eifersüchtige Liebe zu einem tödlichen Showdown führt. Aber auch der Rest der Besetzung lässt Opernherzen höher schlagen: Ambrogio Maestri, seit seinem ersten Wiener Falstaff auch hierzulande gefeiert, gibt den Alfio und – nach der Pause – den Tonio, Eva-Maria Westbroek ist Santuzza, der international vielgefragte Brian Jagde holt als Turiddu sein im März abgesagtes Staatsopern-Debüt nach und die große Mara Zampieri kehrt als Lucia noch einmal an dieses Haus und an die Stätte so vieler persönlicher Triumphe zurück.

VERBUNDENHEIT UND LEIDENSCHAFT

Der neue FREUNDESKREIS AN der Wiener Staatsoper und FÜR die Wiener Staatsoperr

Erstmals in ihrer Geschichte hat die Wiener Staatsoper einen neuen und offiziellen Freundeskreis. Was international inzwischen fast selbstverständlich ist, das hält nun auch Einzug ins Haus am Ring – ein offener Kreis an Interessierten, die Zweierlei zusammenbringt: Begeisterung und Engagement.

Den Aufbau und die Leitung des neuen Freundeskreises hat Ingrid Skovhus übernommen und Kulturinteressierte kennen sie seit Jahren als erfolgreiche Managerin und Vermittlerin: So etablierte und leitete sie unter anderem das Herbert von Karajan Centrum in Wien und setzte so für viele Jahre kleine kulturelle Glanzpunkte. Für Skovhus liegt der Reiz des Freundeskreises gerade in der Mischung aus Engagement und dem Nahverhältnis zum Haus: »Man erlebt die Wiener Staatsoper aus nächster Nähe, bekommt Einblicke, die sonst keiner bieten kann – und gleichzeitig trägt man etwas Sinnvolles bei und sorgt dafür, dass etwas zum Blühen kommt.« Zum Blühen: Das sind die zahlreichen Jugendprojekte, die durch den Freundeskreis gefördert werden, aber auch das neu gegründete Opernstudio. »Hier engagieren wir uns besonders. Denn was kann es Schöneres und Spannenderes geben, als zu erleben, wie die jungen, fertig ausgebildeten Sängerinnen und Sänger des Studios ihre ersten Schritte auf einer profes-



Ingrid Skovhus

sionellen Opernbühne machen?« Und so haben die Mitglieder des Freundeskreises die Möglichkeit, in zahlreichen Projekten, etwa bei Gesprächen, in Konzerten, später auch in gemeinsamen Workshops, die Entfaltung der jungen Karrieren mitzuerleben und an der Entwicklung der Sänger teilzuhaben. »Gerade in Wien, einer Stadt, die von jeher den Kontakt mit Künstlerinnen und Künstler pflegt und liebt, ist

das etwas Außergewöhnliches. Man ist gewissermaßen von der Stunde Null an dabei.«

Parallel dazu hat Ingrid Skovhus ein dichtes Angebot entwickelt, das den Mitgliedern des Freundeskreises offensteht: Unter anderem kostenfreie Kartenkontingente bei ausgewählten Veranstaltungen, Vorkaufsrechte bei besonders begehrten Opernabenden, aber auch exklusive Projekte wie musikalische Kulturführungen oder Dialoge über kulturrelevante Themen. Dabei dreht es sich stets um das spannende Vermitteln von Inhalten und das Vertiefen des Wissens um die Kunstform Oper: Im Rahmen eines Künstlergesprächs, aber auch bei exklusiven Werkeinführungen, bei Eindrücken in den Opernbetrieb, die sonst verwehrt wären. »Es geht auch um die Gemeinschaft von Gleichgesinnten, die mehr wissen wollen und so ihre Begeisterung für das Musiktheater ausleben können!« Dass das Interesse der Staatsopern-Besucherinnen und Besuchern von der ersten Minute an groß war, bestärkt Skovhus: »Wir sehen, dass unser Konzept aufgeht und dass hier etwas Neues, Wunderbares am Entstehen ist. Das Haus für alle zu öffnen ist einer der Schwerpunkte der neuen Direktion. Mit ihrem Freundeskreis bietet die Wiener Staatsoper allen Mitgliedern einzigartige Erlebnisse und der Jugend und dem Nachwuchs unzählbare Unterstützung.«

VERANSTALTUNGEN IM OKTOBER

- 4. Oktober: Einführungsmatinee *Die Entführung aus dem Serail*
- 11. Oktober: Einführungsmatinee *Eugen Onegin*
- 12. Oktober: Exklusive Werkeinführung *Die Entführung aus dem Serail*
- 17. Oktober: Dialog am Löwensofa
- 18. Oktober: Ensemblematinee
- 18. Oktober: Auf den Spuren von Gustav Mahler
- 21. Oktober: Regieportrait Dmtri Tcherniakov
- 25. Oktober: Exklusive Werkeinführung *Eugen Onegin*



BEWEGENDE BEGEGNUNGEN

Der Ballettclub Wiener Staatsballett

Mit Beginn der Spielzeit 2020/21 wurde für den bisher als private Kulturinitiative geführten Ballettclub eine neue Seite aufgeschlagen: Die Direktoren Dr. Bogdan Roščić und Martin Schläpfer brachten den Ballettclub mit seinen Projekten und Zielen nunmehr unter das Dach des Wiener Staatsballetts.



Botschafterin Ingeborg Tichy-Luger (3. v. l.) und Mitglieder des Ballettclubs beim Probenbesuch *Hollands Meister*

NÄCHSTE TERMINE

- 7. November: Künstlergespräch – Martin Schläpfer
- 19. November: Besuch einer Bühnenprobe zur Premiere *Mahler, live*
- 5. Dezember: *Camerawork* – Balázs Delbő
- 12. Januar: Künstlergespräch – Louisa Rachedi
- 23. Januar: Besuch einer Bühnenprobe zur Premiere *Ein Deutsches Requiem*

Bitte besuchen Sie für weitere Informationen die Website → wiener-staatsoper.at/ballettclub oder kontaktieren Sie: Ingeborg Tichy-Luger (Botschafterin des Ballettclubs) → ballettclub@wiener-staatsballett.at

Seit 21 Jahren unterstützt der Ballettclub das Wiener Staatsballett und bietet seinen Mitgliedern die Möglichkeit, Tanzkunst von Weltklasse aus nächster Nähe zu erleben. Das persönliche Gespräch ist dem Ballettclub wesentlich, und mit zahlreichen Angeboten an seine Mitglieder ist er zugleich eine wichtige Initiative im Bereich der Kulturvermittlung, des -austauschs und der Vernetzung. Von Beginn an war dem Ballettclub aber auch die ideelle und finanzielle Förderung des Tänzernachwuchses ein Herzensbedürfnis – er hat junge, vielversprechende Compagniemitglieder mit Förderpreisen ausgezeichnet, Studierende der Ballettakademie unterstützt und als Veranstalter der eigenen Reihe *Junge Choreographen* ganz besonders zur Förderung und Bekanntheit der eigenkreativen Tänzerinnen und Tänzer des Wiener Staatsballetts beigetragen. Bisher wurden 57 Stücke produziert und auch an anderen Bühnen gezeigt. Einige der hiermit »entdeckten« Talente haben bereits international als Choreographen reüssiert.

Der Ballettclub freut sich auf eine spannende Kooperation mit Martin Schläpfer! Neben den Aufführungen ist es ihm als Ballettchef und Künstler enorm wichtig, den Tanz ins Gespräch zu bringen, über Hintergründe zu informieren, Einblicke in die schöpferischen Prozesse zu geben und zum Mitmachen anzuregen. In Zusammenarbeit mit der Ballettdirektion veranstaltet der Ballettclub exklusive Künstlergespräche, Probenbesuche, Reisen zu Gastspielen der Compagnie sowie andere Sonderveranstaltungen und ermöglicht den direkten Dialog mit Martin Schläpfer und seinem Team. Als Ballettclub-Mitglied lernen Sie die Compagnie kennen, sind Teil eines starken Netzwerks und unterstützen als Multiplikator mit ihrem Tanz-Verständnis und -Interesse die Anerkennung und Bedeutung des Wiener Staatsballetts über die Grenzen Wiens und Österreichs hinaus.

Aufgrund der aktuellen Situation hat der Ballettclub sein Veranstaltungsprogramm 2020/21 überarbeitet und einer Prüfung nach den Covid-19-Sicherheitsbestimmungen unterzogen. Geplant sind Künstlergespräche sowie der Besuch von Bühnenproben mit Martin Schläpfer, die Raum zu persönlichen Begegnungen schenken. Hinzu kommen weitere Vorteile wie u.a. das Angebot von bevorzugter Kartenbestellung.

Wir laden Sie herzlich ein, die Aktivitäten des Ballettclubs mit einer Mitgliedschaft zu begleiten und zu unterstützen! Interessenten können zwischen mehreren Basis- und Förderer-Mitgliedschaften wählen.



EISERNER VORHANG

2020/21

VON CARRIE MAE WEEMS



Angeregt von der vielseitigen Geschichte der Schönheit in bildender Kunst, Fotografie, Architektur und Mode, setzt die in Syracuse (New York) lebende Konzeptkünstlerin Carrie Mae Weems einen Augenblick der Sinnesfreude in Szene. In dieser Fotografie wird Schönheit durch die in der Bildmitte platzierte Kultsängerin Mary J. Blige (Queen B) inszeniert, einer mit Edelsteinen und Perlen geschmückten schwarzen Frau im Pelz, die ihre Schönheit in einem ovalen Spiegel mit einer Rückwand aus rotem Samt begutachtet und sich ihrer vergewissert.

Sehr bewusst setzt Weems Sinnbilder oder Codes des Begehrns ein – vom Aufgebot frischer Pfingstrosen und rosaarbeiter Rosen über die den Spiegel spiegelnden ovalen Rahmen mit Krone und Diadem bis hin zu den Marmorbüsten des Künstlers Kehinde Wiley, die historische Werke des 18. und 19. Jahrhunderts in Miniaturform nachbilden. Zahlreiche geschichtliche Metaphern, Verflechtungen und Zusammenhänge ergeben sich aus der Verwendung eines Tyi-Wara-Kopfschmucks der Bambara aus Mali, der den Wohlstand und die Leistung jener würdigt, die Land nutzbar gemacht haben. Auf dem reich verzierten Kaminsims ist eine sitzende geschnitzte Ebenholzfigur aus Nigeria zu sehen. Durch Kristall, Silber, mit Goldborten eingefasste Kissen, Polsterstühle und geschmückte Marmorwände vermittelt Weems Opulenz. Der auf dem Bild in Erscheinung tretende »ausgestopfte« weiße Schwan steht für Schönheit und Anmut. Mit diesem Wechselspiel von Historie und Metapher verweist Weems auf das Narrativ des Balletts *Schwanensee*, das den Eleganzbegriff auslotet, welcher in diesem Bild stilsicher und opulent zur Geltung kommt. Weems setzt auf die Aussagekraft von Architektur und Innenräumen und lädt den Betrachter/die Betrachterin ein, einen Raum der Macht zu betreten.

Die Ausstellungsreihe »Eiserner Vorhang« ist ein Projekt von museum in progress in Kooperation mit der Wiener Staatsoper und der Bundestheater-Holding, das 2020 von der Christian Zeller Privatstiftung ermöglicht wird.



GEORGE BALANCHINE: VISIONÄR DER TANZKUNST

Zarte Romantik, Noblesse und Schönheit, aber auch Humor, Coolness und Sexyness: all das versprüht George Balanchines großes abendfüllendes Ballett *Jewels*, mit dem das Wiener Staatsballett im Oktober auf der Bühne der Wiener Staatsoper in den kostbaren Kostümen der Designerin Karinska zu erleben ist. Auf kongeniale Weise gelang Balanchine eine Vermählung der zauberhaften Atmosphäre der großen romantischen Ballette mit seinem radikal modernen Tanzdenken, sind die *Jewels* doch nicht zuletzt auch das erste Ballett, das über einen ganzen Abend hinweg ohne Handlung und konkrete Charaktere auskommt. Von nichts anderem als dem Tanz handeln sie und entfalten genau darin ihre mitreißende Sogkraft.

George Balanchine war ein Visionär der Tanzkunst. Wie kaum ein anderer hat er die Ballettgeschichte geprägt und dem klassischen Tanz einen Weg in unsere Zeit gewiesen, indem er den Bogen zwischen 19. und 20. Jahrhundert mit einzigartiger Kraft so weit wie möglich spannte und voller Kühnheit in beide Richtungen schaute. Seine Werke begeistern bis heute mit ihrer Eleganz, Virtuosität, Athletik und Musikalität und schlagen – neben den zur Avantgarde der amerikanischen Nachkriegsmoderne zählenden »Black and White«-Choreographien – immer wieder auch Brücken in die großen Balletttraditionen der Vergangenheit wie die 1967 mit dem New York City Ballet uraufgeführten *Jewels*. Damals war Balanchine mit seiner längst weltberühmten Compagnie gerade in das neu eröffnete Lincoln Center in Manhattan übersiedelt, wo er pro Vorstellung mit bis zu 3.000 Zuschauern rechnen konnte. Mit seinen neuen Werken hatte er also auch »Kasse« zu machen, seine einzigartige Kunst verriet er dabei jedoch nie.

Wie schon öfters zuvor war es auch im Fall der *Jewels* ein alltägliches Erlebnis, das Balanchine zur Initialzündung wurde: Bei einem Spaziergang soll ihm eine Schaufensterdekoration des renommierten Pariser Juweliers Van Cleef & Arpels, der in der New Yorker Fifth Avenue eine Dependance eröffnet hatte, derart in die Augen gesprungen sein, dass er sich von den leuchtenden Farben der Preziosen zu seinen drei Tanzbildern inspirieren ließ: geprägt vom sanften Grün der Smaragde, tiefen Rot der Rubine und der silbernen Brillanz der Diamanten. Musik von Piotr I. Tschaikowski, Gabriel Fauré und Igor Strawinski zeichnet die drei Hauptstationen des Lebenswegs des amerikanischen Russen georgischer Herkunft nach

– vom zaristischen St. Petersburg über Paris, die Metropole der Tanzavantgarde der 1910er und 20er Jahre, in ein New York, das Balanchine mit seiner Kunst zur Ballett-Hauptstadt des 20. Jahrhunderts machte. In den Werken der drei Komponisten fand er den idealen Nährstoff für sein so typisches Musizieren mit dem Körper und Sichtbarmachen musikalischer Strukturen und Architekturen im Raum, zumal mit Tschaikowski und Strawinski gleich zwei der von Balanchine meistgeliebten Musiker das Tanzstück prägen: sie »komponierten« Musik, zu der der Körper tanzen kann. Sie erfanden den Boden, auf dem die Tänzer gehen können«, so der Choreograph.

Im ersten Bild *Emeralds* taucht Balanchine zu den traumwandlerischen Fin de siècle-Klängen Gabriel Faurés in die verzauberten Welten des frühen romantischen Balletts ein – wie ein Echo auf *La Sylphide* oder *Giselle*. Der Kontrast zu *Rubies* könnte kaum größer sein: zu Strawinskis jazzigem *Capriccio* für Klavier und Orchester verschränken sich Elemente aus Tango, Jazz- und Stepp-Tanz mit dem Vokabular des klassischen Balletts zu einer modernen Großstadt-Revue. Das Tempo ist hoch, der Tanz voller Virtuosität und Frechheiten. Immer wieder reizen die Frauen mit ihren vorgeschobenen Hüften die Männer – eine Sexyness auf Augenhöhe. Mit *Diamonds* folgt schließlich zu Tschaikowskis 3. Symphonie ein Blick zurück in die Welt Marius Petipas. Herzstück dieses Teils ist ein in größter Ruhe regelrecht aufblühender Pas de deux, den Balanchine seiner Muse und Ausnahmeballerina Suzanne Farrell damals in den Körper schrieb. Für einen Moment scheint die Welt in diesem großartigen Duo stillzustehen – bevor sich das Finale der *Diamonds* mit dem gesamten Corps de ballet zu einem imperialen Tanzfest steigert.



Kiyoko Hashimoto und Ensemble in Rubies

»Jewels ist ein brillantes Tanzfest, das einen Großteil der Company zum Tanzen bringt, und das in drei energetisch völlig unterschiedlichen Bildern, die sich zu einem großen abstrakten und doch äußerst sinnlichen abendfüllenden Ballett fügen.«

Martin Schläpfer

Zur prächtigen Wirkung der *Jewels* leistete Balanchine enge künstlerische Partnerin Karinska mit ihren Kostümwürfen einen entscheidenden Beitrag: Um die 23.000 funkelnde Steine und Perlen sowie zahlreiche aufwändige Borten sind in diesen verarbeitet. Während das New York City Ballet immer noch über Karinskas Originale der Uraufführung verfügt, tanzt das Wiener Staatsballett in einer Rekonstruktion, die mit großem Aufwand und unter der strengen Kontrolle von Holly Hynes, Verwalterin von Karinskas Erbe, vom Hamburg Ballett in Auftrag gegeben und dem Wiener Staatsballett dankenswerter Weise als Leihgabe zur Verfügung gestellt wurde. In seinen drei Bühnenentwürfen hat Peter Harvey quasi die Essenz der drei Edelsteine zu gewaltigen Räumen destilliert, in denen sich unser Blick wie durch eine Linse auf die drei in den Tanzstilen der einzelnen Bilder evozierten vergangenen Epochen fokussiert. Diese treten für die Dauer einer Aufführung mit all ihrem Glanz auch heute noch neu vor unsere Augen und lassen uns erfahren, wie kostbar die so starke und zugleich fragile Ballettkunst sein kann.

Neben großen Gruppenbildern für das Corps de ballet sind in *Jewels* zahlreiche anspruchsvolle Soli, Pas de deux und Pas de trois zu erleben, in denen auch neue Mitglieder der Compagnie ihre Debüts geben, darunter der mit dem Deutschen Tanzpreis »Zukunft« ausgezeichnete Erste Solist Marcos Menha an der Seite von Liudmila Konovalova als Solopaar in *Diamonds*, Sonia Dvořák an der Seite von Robert Gabdullin mit dem 1. Pas de deux in *Emeralds* sowie Aleksandra Liashenko und Daniel Vizcayo im Pas de trois von *Emeralds*. Für die fünf Solistinnen und die zahlreichen weiteren, hochvirtuosen Solorollen gestaltenden Tänzer, aber auch das große Corps de ballet fordert *Jewels* das ganze Können und ein vielfältiges Ausdrucksspektrum der Interpreten und ist damit auch ein Prüfstein für jedes Ensemble. Schaut man in die Aufführungsgeschichte des Werkes, so zeigt sich aber auch, wie sehr Balanchine in der Anlage seiner Rollen den starken Künstlerpersönlichkeiten, die er so sehr liebte, Spielräume ließ.

Für Martin Schläpfer zählt Balanchine zu den festen Größen des Repertoires: »Balanchine hat dem akademischen Tanz das Gefängnis genommen. Für seine Zeit war er völlig ›outstanding‹ und ist auch heute noch ein Großer, dessen Schaffen in jede Ballettcompagnie gehört«, so der neue Direktor und Chefchoreograph des Wiener Staatsballetts, der nicht nur mit *Jewels* die Staatsopernsaison eröffnet hat, sondern mit *Duo concertant* und *Symphony in Three Movements* auch im weiteren Verlauf der Spielzeit das Wiener Staatsballett als ein Zentrum der Balanchine-Pflege in Europa präsentieren wird.

»Balanchine hat dem akademischen Tanz das Gefängnis genommen. Für seine Zeit war er völlig ›outstanding‹ und ist auch heute noch ein Großer, dessen Schaffen in jede Ballett-compagnie gehört.«

Martin Schläpfer



Nina Poláková, Masayu Kimoto und Ensemble in Emeralds

Wiener Staatsballett

NEU IM



Die neuen Solistinnen und Solisten des Wiener Staatsballetts: Masha Tolstunova, Alexandra Inculet, Yuko Kato, Daniel Vizcayo, Helen Clare Kinney, Tomoaki Nakanome, Jackson Carroll, Sonia Dvořák, Claudine Schoch, Calogero Failla, Marcos Menha, Lourenço Ferreira, Francesco Costa, Aleksandra Liashenko (v.l.n.r.)

28 Tänzerinnen und Tänzer sind über den Sommer aus vielen Ländern der Welt nach Wien übergesiedelt, um nun das »Gesicht« des Wiener Staatsballetts mitzuprägen. Für diese Ausgabe haben wir die Solistinnen und Solisten um einige persönliche Gedanken gebeten.

JACKSON CARROLL → *Halbsolist*
wurde an Canada's National Ballet School Toronto ausgebildet, tanzte im National Ballet of Canada, Ballett am Rhein und Ballet du Capitole Toulouse sowie als Gast im Ballet de L'Opéra national Paris und am Théâtre NoNo Marseille.

»Wenn du deine gesamte Jugend damit verbringst, eine Technik zu perfektionieren, dann ist es sehr besonders, jemanden zu treffen, der dich dazu anregt, sich wirklich damit auseinanderzusetzen. Martin Schläpfer gibt der Balletttradition eine neue Perspektive. Ich fühle mich geehrt, mit ihm zu arbeiten – und das an diesem legendären Opernhaus.«

FRANCESCO COSTA → *Solist*
studierte an der Ballettschule des Teatro dell'Opera di Roma. Es folgten Engagements in Rom, an der Scala di Milano sowie am Wiener Staatsballett. Er gewann Preise beim Wien Welt Wettbewerb sowie der Varna International Ballet Competition.

»Ich war fünf Jahre am Wiener Staatsballett engagiert und dann zwei Jahre als Freelancer tätig. Als ich Martin Schläpfer traf, wollte ich wieder Teil des Ensembles werden. Ich bin sehr gespannt darauf, mit ihm Neues zu erforschen.«

SONIA DVOŘÁK → *Halbsolistin*
erhielt ihre Ausbildung beim Ithaca Ballet sowie an Canada's National Ballet School. Sie gewann den Christopher Ondaatje und den Peter Dwyer Award. Engagements führten die Amerikanerin an das Ballett Kiel und Ballett am Rhein.

»Für mich ist die Class eine große Inspiration. Das tägliche Training ist eine gute Übung in Dankbarkeit und eine wundervolle Möglichkeit, sich selbst zu finden. Es ist ein Geschenk von Kolleginnen und Kollegen umgeben zu sein, die ich schätzen und von denen ich lernen kann.«

CALOGERO FAILLA → *Halbsolist* studierte an der École Nationale de Danse de Marseille. Engagements führten den Italiener an das Singapur Dance Theatre, Israel Ballet, Slowakische Nationalballett, Ballett des Tiroler Landestheaters, Ballett de l'Opéra de Nice und Ballett am Rhein.

»Nachdem ich eine Dokumentation über Nurejew gesehen habe, wollte ich werden wie er. Oft sind wir zu sehr auf den Konkurrenzkampf und die Präsentation fokussiert. Aber Kunst muss sich nicht präsentieren, Kunst braucht Künstler, die Emotionen kreieren – auf und hinter der Bühne.«

LOURENÇO FERREIRA

→ *Halbsolist* wurde an der Escola Artística de Dança des Konservatoriums Lissabon ausgebildet und war von 2012 bis 2020 Mitglied des Portugiesischen Nationalballetts.

»Dieses Jahr ist sehr aufregend für mich. In Wien zu leben und zu tanzen, ist eine große Veränderung, aber ich genieße es ungemein am Wiener Staatsballett und mit Martin Schläpfer zu arbeiten und weiter zu wachsen.«

ALEXANDRA INCULET → *Halbsolistin* erhielt ihre Ausbildung an Canada's National Ballet School und gewann zweimal den Peter Dwyer Award. Sie tanzte im National Ballet of Canada, Ballet Junior de Genève und Ballett am Rhein.

»Bereits als Kind verliebte ich mich in das Tanzen, diese wunderbare Kombination von Kunst und Körperllichkeit. Nach einer Vorstellung von Balanchines *Jewels* war ich vor allem von *Rubies* so inspiriert und aufgewühlt, dass es mein Traum wurde, dieses Ballett eines Tages zu tanzen.«

YUKO KATO → *Senior Artist* wurde in Japan geboren und ausgebildet. Engagements führten sie ans Staatstheater Mainz und Ballett am Rhein. Zu den Höhepunkten ihrer weltweiten Auftritte zählen das Festival 30 Jahre Tanztheater Pina Bausch sowie die Gala des Prix Benois im Bolschoi-Theater Moskau.

»Am Wiener Staatsballett zu tanzen, bedeutet, mich voll und ganz der Verantwortung für meinen Körper, meinen Geist und meine Sinne hinzugeben.«

HELEN CLARE KINNEY → *Halbsolistin* studierte an Canada's National

Ballet School, gewann den Erik Bruhn Memorial Award sowie das Peter Dwyer-Stipendium. Von 2014 bis 2020 war sie Mitglied des Balletts am Rhein.

»Momente von menschlicher Verletzlichkeit bewegen und inspirieren mich. Ob im Arbeitsleben oder Alltag, der Wunsch und die Suche nach einer aufrichtigen Verbindung ist für mich universell.«

FRANÇOIS-ELOI LAVIGNAC
→ *Halbsolist* wurde am Conservatoire National Supérieur Paris sowie an der English National Ballet School London ausgebildet. Von 2013 bis 2020 tanzte er im Australian Ballet.

»Seit ich mich erinnern kann, tanze ich. Auch in schwierigen Zeiten war der Tanz immer ein Teil von mir. Die intensiven Gefühle, die der Besuch einer Vorstellung oder mein eigener Tanz ausgelöst hat, haben mich dazu bewegt, professioneller Tänzer zu werden.«

ALEKSANDRA LIASHENKO
→ *Solistin* studierte u.a. an der State Academy of Culture im ukrainischen Kharkov. Es folgten Engagements in die Compagnien von Kharkov, Danzig, Posen, Warschau, Hannover und Düsseldorf sowie zahlreiche Auszeichnungen, darunter der Jan Kiepura-Preis in der Kategorie »Best Dancer of Poland«.

»Ich möchte keinen Stillstand. Neue Erfahrungen zu sammeln, andere Menschen und Länder kennenzulernen, ist wichtig für mich und diese Neugier inspiriert mich. Ballett ist meine größte Leidenschaft und lässt mich die Welt entdecken.«

MARCOS MENHA → *Erster Solist* wurde in São Paulo und an der Akademie des Tanzes Mannheim ausgebildet. Engagements führten ihn ins Badische Staatsballett und Ballett am Rhein. 2016 wurde er mit dem Deutschen Tanzpreis »Zukunft« ausgezeichnet.

»Mich inspiriert die Möglichkeit, zu kreieren, Vorstellungskraft und verschiedene Rollen zu entwickeln, zu träumen, Emotionen zu entdecken und manchmal all das loszulassen – sich im Moment zu befinden und das Beste daraus zu machen.«

TOMOAKI NAKANOME → *Halbsolist* stammt aus Tokio und studierte an

der Schule des Hamburg Balletts. Er tanzte in den Compagnien von Dortmund, Kiel, Oslo, Hagen und Düsseldorf. 2008 gewann er den 1. Preis der 18. All Japan Ballet Competition.

»Wien ist für mich eine große Inspirationsquelle. Die Kultur, die Musik und wunderschöne Atmosphäre – alles, was ich brauche, um mich lebendig zu fühlen, finde ich in Wien.«

CLAUDINE SCHOCH → *Erste Solistin* wurde an der Ballettschule der Oper Zürich und der Heinz-Bosl-Stiftung München ausgebildet. Sie tanzte im Bayerischen Staatsballett, Semper Oper Ballett Dresden, Ballett am Rhein und Ballett Basel. Sie gewann den 1. Preis des Internationalen Ballettwettbewerbs Solothurn sowie die Kategorie »Beste Schweizerin« beim Prix de Lausanne.

»Wieder mit Martin Schläpfer zusammenzuarbeiten, ist etwas sehr Besonderes für mich. Ich habe nicht gedacht, dass ich jemals in Wien leben und tanzen würde. Ein nicht zu träumen gewagter Traum ist in Erfüllung gegangen!«

MASHA TOLSTUNOVA → *Halbsolistin* wurde in Kirgistan geboren und an der Ballettschule der Wiener Staatsoper ausgebildet. Sie tanzte im Wiener Staatsballett, Hamburg Ballett und Ballett am Rhein und gewann u.a. Preise bei der 4. Prague International Ballet Competition und beim Berliner Tanzolymp.

»Wieder in Wien zu sein, ist eine Art »Homecoming«. Mit Martin Schläpfer beginnt eine neue Ära und die Arbeit mit ihm ist momentan meine größte Inspirationsquelle. Er ist mein Mentor und ein sehr guter Lehrer. Er bereitet uns im Training nicht nur physisch, sondern auch mental auf den Tag vor, seine Energie überträgt sich auf uns.«

DANIEL VIZCAYO → *Solist* studierte am Real Conservatorio Profesional de Danza Madrid. Er tanzte in Quartiers Ensemble Europa Danse, im Malandain Ballet Biarritz und Ballett am Rhein. 2007 war er Finalist beim Prix de Lausanne.

»Mit dem Wiener Staatsballett zu arbeiten, ist ein Bekenntnis zur Kunst: Eine Kunst, die einen Weg abseits etablierter Formen geht. Ich bin sehr privilegiert, dass ich die Möglichkeit habe, meine Tanzkunst an einem Ort so nobel wie die Wiener Staatsoper verwirklichen zu können.«

Was er wohl heut fi

DIE THEATERWISSEN-
SCHAFTLERIN NATALIJA JAKUBOVA
ÜBER DMITRI TCHERNIAKOVS
EUGEN ONEGIN, DER AM
25. OKTOBER SEINE WIENER
PREMIERE FEIERT

»Noch immer mit demselben Sparren
Wie früher? Oder abgekühlt?
Was dünkt Sie, was er uns zum Narren
Wohl heut für eine Rolle spielt? «¹

Vermutlich hat sich jeder Theaterfreund auf dem Weg zur *Onegin*-Neuinszenierung am Bolschoi im September 2006 diese Fragen so oder so ähnlich gestellt. Unabhängig davon, dass dem »ins sechsunddreißigste Jahr vorgerückten«² Dmitri Tcherniakov bereits bedeutende Anerkennung und zahlreiche Auszeichnungen zuteil wurden, stellt eine Neuinszenierung dieses Werks an diesem Haus für jeden Regisseur einen Prüfstein dar. Von Tcherniakov durfte man sich mehr als nur eine interessante Aufführung, nämlich eine szenische Neudeutung erwarten.

Wird er die Oper in ein neues Milieu versetzen, das in nichts mehr an die kanonische Bolschoi-Inszenierung erinnert? Oder spielt er ein ironisch-nostalgisches Spiel mit der Tradition? Tcherniakov waren beide Möglichkeiten zuzutrauen. Was er uns zeigte, erwies sich als deutlich komplexer als jede dieser beiden Annahmen.

Fast die gesamte Handlung entfaltet sich in nur einem Bühnenbild: Ein großer, in sanftem beige gehaltener Speisesaal mit hohen Fenstern im ersten Teil, der sich für den zweiten Teil zu einem in kaiserlichem Purpur und blendendem Weiß ausgestatteten, nun fensterlosen Raum verwandelt. Das heißt: Kein Garten, in dem die alte Lárina Obst einkochen könnte, keine Allee, in der Onegin seine Worte »Welche Rosen wird eine Ehe uns bereiten?« an Tatjana adressieren, kein Schnee, in den



Szenenbild, 1. Akt

„Für eine Rolle spielt?



ein Lenski mit schulterlangen Locken stürzen könnte. Nicht einmal Tatjanas kleines, stickiges Zimmer, in dem sie den Brief schreibt, nicht die »eigenen Wände« ihres Petersburger Hauses, die als Allerheiligstes die Standhaftigkeit der Fürstin Gremin stärken könnten. Keine wirbelnden Paare beim Fest im Hause Lárin und kein mondäner Petersburger Ball. Was es gibt, ist ein fast die ganze Szenenbreite einnehmender, leicht schräggestellter langer Tisch, der die gesamte Mise en scène strukturiert. Und auf paradoxe Weise ist dennoch die volle Atmosphäre eines adligen Landguts da (mit Anklängen an die verschiedenartigsten »Generals-Datschen« der folgenden Epochen), und später auch die ganze »Flitter-Maskerade«, »der Glanz, der Lärm, der Rausch«³, die im Finale verlangt sind.

Wenn wir annehmen können, dass es heute gesellschaftliche Kreise gibt, die sich nach dem Vorbild des russischen Landadels stilisieren, dann kann auch *Onegin* »im hier und jetzt« geschehen. Wir sind eingeladen, diese Oper nicht als einer fernen, abgeschlossenen, auf ewig verflossenen Zeit angehörig zu betrachten, die sich darüber erhitzen konnte, dass eine junge Frau (!), einem jungen Mann (!) ihre Liebe (!) in einem Brief gesteht (!), der, statt ihr Vertrauen zu missbrauchen, ihr empfiehlt »zu lernen, sich selbst zu beherrschen«.

Hier singen die Lárin-Schwestern ihr einleitendes Lied »Habt ihr gehört?« nicht etwa – wie die Musikliteratur annimmt – aus dem Drang, mit der russischen Natur zu verschmelzen, sondern weil Frau Mama vor den Gästen unbedingt mit ihnen glänzen will. Diese Mama stimmt ihr »Sie singen – auch ich sang einst« nicht an, um sich treuherzig über ihre entchwundene Jugend zu betrüben, sondern weil sie die angenehme Versicherung »Sie waren jung, damals!« nicht oft genug hören kann. Bauern treten keine auf. Schlichtheit ist hier modische Attitüde, und die Volksweise »Es schmerzen meine raschen Füße« wird von der gesättigten, gepflegten Gästechar intoniert. Wenn eine Modernisierung stattfindet, dann insofern, als wir daran gehindert sind, *Onegin* in ehrfürchtiger Unschuld als »Legende aus der Tiefe der alten Zeit«⁴ aufzufassen, denn dieser *Onegin* ist natürlich ein Zeitgenosse Tcherniakovs. Doch in Bezug auf Puschkin – und erst recht auf die Zeitgenossen Tschaikowskis – stellt der Sarkasmus, mit der hier die vielgestaltige »Rührung« über die patriarchale russische Kultur ironisiert wird, keinen Anachronismus dar. Alle Elemente, die traditionellen wie die zeitgenössischen, dienen der Verständlichkeit und Nachvollziehbarkeit dessen, was in und mit dieser jungen Frau geschieht.

Um die eigentliche Offenbarung dieser Inszenierung zu beschreiben, muss man sich der Ebene der

Figurenzeichnung zuwenden. Am einen Ende des langen Speisetischs sitzt Tatjana, am anderen Onegin. Er hat diesen Saal kaum betreten und hat sich schon gesetzt, ohne dass ihm bewusst ist, dass er damit eine räumliche Metapher für jene Entfremdung des Ehelebens geschaffen hat, die er Tatjana gleich prophezeien wird: Beide am selben Familientisch, an dem sie beide den Vorsitz innehaben, doch zwischen ihnen – eine unendliche Leere. Auf seinen Teller starrend doziert er über den Ehestand. Mein Gott, doch nicht darüber hat sie ihm geschrieben! Nicht darauf zielte ihr kaum verklungener Ruf nach »dunkler Seligkeit«! Er unterstellt ihr irgendwelche »Vollkommenheiten«. Keine »Vollkommenheiten«, sondern ihre »verrückte Leidenschaft« hatte sie ihm angetragen. Doch darauf erhält sie von Onegin überhaupt keine Antwort, es bleibt abgedrängt in den Bereich des Unsichlichen. Das »zauberhafte Gift des Begehrens« wird Tatjana von jetzt an von innen verzehren.

Beim Verfolgen dieser Szene, in der Onegin unbewusst die Richtigkeit seiner Prophezeiung bestätigt – da ist er, der generve Ehemann, der von seiner hohen Berufung schwärmt, von der seine Frau ihn natürlich nur abhält –, möchte man ständig sagen: »Ja, stimmt! Genauso ist es!« Als ob alles zum ersten Mal an den richtigen Platz gerückt ist: seine abgezirkelten musikalischen Phrasen, seine sogenannte »edle Zurückhaltung«, die Leidenschaftslosigkeit des Dandys. Ich selbst habe an einen andern Onegin geglaubt, an einen romantischen, ungestümen, »echten« und nicht parodistischen Childe Harold⁵. Ich glaubte, und ich glaube bis heute, dass das »Doch ich bin für die Vollkommenheit nicht geschaffen« dämonisch gesungen werden kann, wodurch sich Onegins Predigt in eine Beichte verwandelt, die sich auf den Horizont existentialistischer Verweigerung öffnet. Und wodurch Onegin natürlich zur Hauptfigur der Oper wird. Tcherniakov kehrt zur ursprünglichen Auffassung der »Lyrischen Szenen« zurück, denen Tschaikowski eigentlich lieber den Titel *Tatjana Lárina* gegeben hätte.

Wie konnte sich Tatjana ausgerechnet in diesen *Onegin* verlieben? Nun, so: »Die Seele wartete ... auf irgendwen.«⁶ Die Antwort wurde lange vor seinem Auftritt gegeben, denn der Regisseur hat das Präludium in eine stumme Szene verwandelt, in der Tatjana sich von der kauenden Gesellschaft separiert und mit suchendem Blick die Fenster abschreitet. Damit bleibt das Vorspiel keine einfache Zusammenfassung der Oper, in der das Thema des Liebesbriefs angespielt wird, sondern dieses Motiv wird zu Tatjanas »Sehnsuchtsmotiv«, ihr Begehrten geht jeder Handlung voraus, lange bevor der künftige Adressat des Liebesbriefs eine Verkörperung gefunden hat.



Szenenbild, 3. Akt

¹ Puschkin, *Eugen Onegin*, VIII, 8 (deutsch von Th. Commichau); in der Oper sind diese Verse den Gästen des Petersburger Balls (3. Akt, 1. Szene)

² Puschkin, *Eugen Onegin*, VIII, 12; dort mit Bezug auf Onegin allerdings: »sechszundzwanzigstes Jahr«, in den Mund gelegt.

³ Puschkin, *Eugen Onegin*, VIII, 46

⁴ Puschkin, *Ruslan und Ljudmila*, 1. Gesang

⁵ Die Titelfigur von Byrons Verserzählung *Childe Harold's Pilgrimage* (1812–1818), die zum Prototyp des ernüchterten und verfemten Anti-Helden wurde.

⁶ Puschkin, *Eugen Onegin*, III, 7



Junger Blick auf die Oper

Mit der *Eugen Onegin*-Premiere betritt eine junge Sängergeneration die Staatsopernbühne: Tamuna Gochashvili und André Schuen, beide neue Ensemblemitglieder des Hauses, verkörpern das Protagonistenpaar Tatjana – Onegin. Im Gespräch mit Oliver Láng skizzieren sie zu Probenbeginn ihre Zugänge zum Musiktheater und zu Tschaikowskis Meisterwerk.

Immer wieder stößt man in Sängerbiografien auf einen besonderen Moment, den Moment, der den Berufswunsch ausgelöst hat. Gab es in Ihrem Leben ein solches klar definierbares »Erweckungserlebnis«?

TAMUNA GOCHASHVILI Vielleicht gab es in meinem Leben diesen Moment, nämlich genau in dem Augenblick, in dem meine Stimmbänder begannen, sich kontrolliert zu öffnen und zu

schließen und ich meine ersten bewussten Geräusche gemacht habe. Denn die ersten Worte, die ersten Töne und Melodien kamen in meinem Leben gleichzeitig, also nicht zuerst Sprache und dann Musik, sondern beides auf einmal. Meine Mutter erzählt immer wieder, dass ich etwa sieben Monate alt war, als ich meine ersten Töne und Melodien formte. Und sehr schnell wurde mir klar, dass ich singen kann und es gab von diesem Zeitpunkt an keinerlei Zweifel, dass ich das in meinem Leben tun wollte.

ANDRÉ SCHUEN Einen solchen eindeutigen, bestimmbareren Moment gab es bei mir so nicht. Dass ich Musiker werde, war hingegen eigentlich von Anfang an klar, einfach von der Familie her: Musik war bei uns stets das Wichtigste und daher schien mir dieser Weg ganz naheliegend. Dass ich Sänger würde, daran sind letztlich meine beiden Schwestern Schuld, die beide Gesang studierten. »Du singst doch gerne, warum willst du es nicht einmal ausprobieren?«, fragten sie – und ich probierte es aus. Es hat sich schnell herausgestellt, dass ich Freude am Gesang empfinde und in der Folge ergab sich aus dieser Freude vieles, Schritt für Schritt.

Nun trifft man oftmals auf zwei Gruppen von Sängerinnen und Sängern: Bei den einen sprang der zündende Funke zunächst von der Musik über, bei den anderen vom Schauspiel. In Ihrem Fall war es also das Singen?

AS Auf jeden Fall. Dass ich Opernsänger werden könnte, also auf einer Theaterbühne stehe, war lange Zeit überhaupt kein Thema für mich. Nicht



aus irgendeiner Ablehnung, sondern ich kannte es einfach nicht. Auch das war familiär bedingt, Musik: unbedingt, Oper: kein großes Thema. Das Musiktheater trat erst sehr spät in mein Leben, meine erste Oper erlebte ich mit 17 Jahren. Natürlich, ich kannte aus dem Fernsehen manches, aber eigentlich lag die Oper als Genre und Beruf außerhalb meines Vorstellungshorizonts. Umso mehr habe ich später daran gearbeitet, mir diese Gattung vertraut zu machen – und umso mehr genieße ich sie heute.

Und wenn Sie heute eine Partie studieren, welcher Funke muss zuerst springen?

TG Ich würde sagen, beide gleichzeitig! Es ist eine Art 50:50. Ich kann ohne Musik keinen Charakter erschaffen, aber ich kann auch keinen Ton singen, ohne den Charakter genau zu kennen. Diese beiden Aspekte einer Rolle gehen in diesem Fall Hand in Hand, das eine bedingt und erzeugt das andere: Die Musik erzeugt den Charakter und der Charakter erzeugt einen Ton.

Nun ist jeder und jede Heranwachsende im Laufe der Ausbildung grundlegenden Prägungen ausgesetzt. Fällt Ihnen im Rückblick eine entscheidende Richtungsweisung in Ihrer Ausbildung und frühen Karriere auf?

AS Ich hatte an sich sehr viel Glück mit meinen Lehrern, schon von Anfang an, seit den ersten Stunden in der Musikschule, sei es am Klavier oder im Chor. Ich erinnere mich an meinen ersten Lehrer, der es auf verblüffende Art und Weise verstanden hat, Kindern das Singen zu vermitteln, bis hin zur Mehrstimmigkeit im Chor. Ebenso wichtig waren mein Musiklehrer im Gymnasium, mein Cellolehrer, die Leiterin des Jugendorchesters in Tirol – und natürlich meine Gesangslehrerin und der Bariton Wolfgang Holzmair. Ja, ich hatte einfach immer Glück. Dazu kamen, wie bei jedem, Vorbilder, Interpreten, die man live erlebt oder auf einer CD hört und bei denen man denkt: »Wahnsinn, so muss es klingen! So will ich das auch hinbekommen.« Das sind Bestärkungen, die einen vorwärtsbringen und weiterführen. Und dann gibt es einzelne Stimmen, die mich immer inspiriert und fasziniert haben, ein Bryn Terfel oder ein

Pavarotti, für mich für eine lange Zeit die schönste Stimme an sich.

- TG Als den entscheidenden Einfluss auf meine Entwicklung sehe ich die Musik an sich an – und natürlich all jene Künstlerinnen und Künstler, die ich liebe. Und letztlich sind es die Ziele, an die ich glaube, die mein Leben prägen.

Als junger Sänger wirken auf einen nicht nur viele existierende Aufnahmen und zahllose YouTube-Clips, sondern auch unzählbare gutgemeinte Ratschläge ein. Die Welt ist ja voll von guten Ratschlägen. Wie gehen Sie mit dieser Fülle an Beeinflussungen um?

- TG Ich schätze es sehr, diese Fülle auf mich wirken zu lassen, mir möglichst viel anzuhören, möglichst alles kennen zu lernen. Aber je mehr ich erlebe und höre, desto besser verstehe ich, dass unsere Welt so subjektiv und so abhängig vom persönlichen Geschmack ist, dass jeder eine andere Meinung und eine andere Perspektive haben kann. Wie aber gehe ich mit diesen zahlreichen Einflüssen um? Ich versuche, vieles zu sammeln und dann einfach auf mein Herz zu hören und zu verstehen, wo ich in dieser Welt der Ratschläge stehe.

- AS Manchmal kann es schwierig sein, sich von all dem freizumachen. Man lernt ja bald, dass nicht jeder Ratschlag für jeden gleichermaßen gilt. Ein Beispiel: Es heißt immer, dass Mozart so gut für die Stimme sei. Das mag für viele stimmen, ist aber keine allgemeingültige Regel. Gerade Baritonrollen wie Giovanni oder Conte in *Nozze di Figaro* brauchen ein gewisses aggressives Potenzial, das eine Stimme auch belasten kann. Im Gegensatz dazu ist eine Belcanto-Partie doch wesentlich angenehmer. Für mich jedenfalls. Insofern glaube ich an keine Allgemeingültigkeiten. Man muss lernen, seine eigenen Kriterien zu finden und sich an diesen auszurichten.

Und welche Kriterien sind das? Wer ist die oberste Instanz?

- AS Meine Stimme. Sie weist mir den richtigen Weg.

In Sängerinnenkreisen heißt es immer wieder, dass man Tatjana nur singen kann, wenn man eine ganz spezifische Beziehung zu ihr aufbauen kann. Worin liegt Ihre besondere Verbindung?

- TG Tatjana ist so etwas wie meine Jugendfreundin, ich beschäftige mich seit jungen Jahren mit ihr, wir sind wirklich zusammengewachsen und



sie ist ein Teil von mir. Ich kann nicht aufhören, mich für diese Person zu begeistern! Manchmal, wenn es schwierige Momente in meinem Privatleben gibt, überlege ich, wie Tatjana mit diesen Problemen umgehen würde. Danach denke ich, werde ich die richtigen Entscheidungen treffen.

Nun scheinen sowohl Tatjana als auch Onegin auf Ihre jeweilige Art in einem grundsätzlichen Unglück verfangen zu sein. Sind sie also per se unglücklich? Oder gäbe es ein denkbares Glück?

- TG Über Onegin kann ich nichts sagen, ich weiß nicht, was er wirklich fühlt. Im Falle von Tatjana verhält es sich so, dass sie ein »grundlegendes« Glück verliert. Erst nach dem Duett mit Onegin kann sie endlich den Knoten lösen, kann endlich verzeihen – und vergessen.

- AS Zumaldest singen die beiden im Finale, dass das Glück greifbar gewesen wäre. Wobei es bei beiden freilich eine Rückschau ist, ein Konjunktiv, da schaut die Welt oft anders aus. Natürlich: Onegin ist ein bestimmter Typ, ein Abbild seiner Zeit, der umherziehende, ruhelose, immer etwas unzufriedene Dandy. Doch glaube ich nicht, dass er



SERVICE

ADRESSE

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

IMPRESSUM

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

HERAUSGEBER

Wiener Staatsoper GmbH

DIREKTOR

Dr. Bogdan Roščić

MUSIKDIREKTOR
Philippe Jordan

BALLETTDIREKTOR
Martin Schläpfer

KAUFMÄNNISCHE
GESCHÄFTSFÜHRERIN
Dr. Petra Bohuslav

REDAKTION

Sergio Morabito / Mag. Anne do Paço / Nastasja Fischer,
MA / Mag. Iris Frey / Dr. Andreas Láng / Dr. Oliver Láng /
Dr. Ann-Christine Mecke / Krysztina Winkel

Mozart – der größte Irrtum der Natur entstammt
dem Band Hans Neuenfels, *Wie viel Musik braucht
der Mensch?*, Bertelsmann, 2009

GESTALTUNG & KONZEPT
Fons Hickmann M23, Berlin

LAYOUT & SATZ

Annette Sonnewend & Gabi Adébisi-Schuster
(WerkstattWienBerlin)

BILDNACHWEISE
Coverfoto: Lukas Gansterer

REDAKTIONSSCHLUSS
für dieses Heft: 24. September 2020 /
Änderungen vorbehalten

Allgemein verstandene personenbezogene Ausdrücke in
dieser Publikation umfassen jedes Geschlecht gleichermaßen.

Urheber / innen bzw. Leistungsschutzberechtigte, die
nicht zu erreichen waren, werden zwecks nachträglicher
Rechtsabgeltung um Nachricht gebeten.
→ wiener-staatsoper.at

Produktionssponsoren

Die Entführung aus dem Serail

Don Pasquale



OFFEN FÜR NEUES

mitsöhnen und mitgestalten

UTOPERA Oper und Tanz im Kulturhaus Brotfabrik

Mitgestalten in der Oper? Das ist ja utopisch! Nein ist es nicht: Die diesjährigen Jugendclub-Projekte der Wiener Staatsoper stehen unter dem Leitgedanken Utopera. Was das heißen wird, das entscheidet das Ensemble selbst! Die Welt ist anders heute: Mehr Baby-Elefanten, dafür weniger Umarmungen. Wie geht es uns mit dem Heute und was sind unsere Wünsche, Träume und Hoffnungen in der Welt von Morgen? Diese Fragen erforschen Kinder und Jugendliche künstlerisch-kreativ in unseren neuen interdisziplinären ›Labor-Projekten‹ gemeinsam mit Künstlerinnen und Künstlern der Wiener Staatsoper und des Wiener Staatsballetts! Mit unseren Partnern ›Tanz die Toleranz‹ und ›Superar‹ geben wir den Startschuss für die partizipative Jugendarbeit der Wiener Staatsoper im Kulturhaus Brotfabrik!

OPERNLABOR 15–24-Jährige

Hier wird musiziert, szenisch improvisiert und diskutiert: Im Opernlabor entwickeln Jugendliche und junge Erwachsene, inspiriert durch ausgewählte Themen des Spielplans, ihre eigene Musiktheater-Performance. Diese wird am Ende der Spielzeit in Kooperation mit dem Superar Orchester

vor Publikum zur Aufführung gebracht. Besondere Highlights: Besuch von professionellen Künstlerinnen und Künstlern und gemeinsame Opernbesuche in der Wiener Staatsoper.

Projektstart: Mitte Oktober 2020

TANZLABOR 10–15-Jährige

In Kooperation mit »Tanz die Toleranz« und »Superar« entwickeln Kinder und Jugendliche ihren eigenen Tanzabend. In kreativer Auseinandersetzung mit Werken des Ballettspielplans und ihrer eigenen Lebenswelt verleihen die Teilnehmenden ihrer Imagination und ihren Gedanken Ausdruck in Bewegung und Musik. Besondere Highlights: Wir gehen gemeinsam ins Ballett und werden zusätzlich von Künstlerinnen und Künstlern des Wiener Staatsballetts besucht.

Projektstart: Mitte Oktober 2020

INSIDEOPERA 16–24-Jährige

Dieser Club ist für alle Jugendlichen und jungen Erwachsenen, die nicht genug von Oper bekommen oder Lust haben, dieses komplexe Genre noch besser in all seinen faszinierenden Facetten kennenzulernen! In wöchentlichen Treffen werden gemeinsam Werke besprochen, mit Künstlerinnen und

Künstlern Gespräche geführt und hinter die Kulissen geschaut. Gedanken und Diskussionen werden im Inside-Opera Podcast von euch festgehalten und mit unserem online-Publikum geteilt.

Zu allen Projekten eingeladen sind Theaterenthusiasten und alle, die es werden wollen, mit und ohne Vorbildung. Die Angebote sind kostenlos. Achtung: Die Platzzahl ist begrenzt!

OPER UND BALLETT für Schulen

Vorstellungsbesuche stehen unseren Schulen nach wie vor zur Verfügung! Wir freuen uns, Schülerinnen und Schüler und Lehrpersonal im Opernhaus begrüßen zu dürfen. NEU: Digitale Begleitmappen und Workshops für Schulklassen zur Oper *Das verdeckte Meer* und dem Ballett *Mahler, live*. Nach Bedarf auch online!

Das Wohlbefinden unserer TeilnehmerInnen hat höchste Priorität. Die Hygiene- und Präventionsmaßnahmen der Jugendprojekte werden stets den aktuellsten Covid-Sicherheitsstandards angepasst.

INFOS UND ANMELDUNG
Mag. Margarete Krenn-Arnold und
Krysztina Winkel
M jugend@wiener-staatsoper.at
A Opernring 2, 1010 Wien
T +43 1 51444 2671 / 2673

KOMPONISTEN

VON SERGIO MORABITO

WAREN

Der Beginn des Prozesses, in dem sich ein Kanon von Repertoireopern zu formieren begann, wird auf Ende des 18./Anfang des 19. Jahrhunderts datiert; übersehen wird dabei, dass auch die Opernbühnen des 17. und 18. Jahrhunderts über ein relativ stabiles Repertoire verfügten. Dieses war allerdings nicht durch Partituren, sondern durch Texte und Sujets definiert, die der antiken Historie, der Mythologie oder der Renaissance-Epik entnommen waren. Der Autor z.B. der *Clemenza di Tito* war nun einmal weder Hasse noch Gluck, weder Jommelli noch Mozart, sondern Pietro Metastasio – jener Dichter am Wiener Kaiserhof, dessen Dichtungen die Spielpläne der Opernhäuser ab den 1730er-Jahren bis zum Ende des Jahrhunderts dominierten. Die genannten Komponisten haben nichts anderes als diesen »Klassiker des Operntheaters« in ihrer eigenen »musikalischen Neuinszenierung« auf die Bühne gebracht. Von den Anfängen der Gattung bis weit ins 19. Jahrhundert zählte die Vertonung zu den Inszenierungskünsten: als eine den jeweiligen Aufführungsbedingungen gemäße, mit diesen auch stets wechselnde »musikalische Einkleidung« oder – wie wir in Analogiebildung zu »mise en scène« sagen könnten – »mise en musique« eines Theatertextes. Die längste Zeit der Operngeschichte galt als Autor einer Oper der Dichter, der Komponist war Theaterschaffender. Gewiss – bereits zu Metastasios Lebzeiten überflügelte der »maestro« (= Komponist) sehr bald den »poeta« (= Librettisten) an Marktwert und Prestige. Doch machte er diesem nicht etwa als »Autor« Konkurrenz, sondern als Inszenator eines möglichst virtuos »orchestrierten« musik-theatralen Events. Die wenigen Partiturdrucke aus der Frühzeit der italienischen Oper wurden als Ausweis fürstlicher Prachtentfaltung veranstaltet. Ganz wie in den mächtigen Folianten, in denen aus Anlass einer Haupt- und Staatsaktion neben Prozessionen und Maskenbällen auch das Feuerwerk »verewigt« wurde, wollen diese Partiturdrucke nicht die Wiederholbarkeit des Ereignisses sichern, im Gegenteil:

Sie möchten die Einmaligkeit einer möglichst unüberbietbaren Verausgabung dokumentieren.

Heute ist der Komponist kein Theaterschaffender mehr. Im Laufe eines im 19. Jahrhunderts einsetzenden Prozesses ist er zum Autor geworden. Mit ihm hat auch die Partitur gleichsam die Fronten gewechselt: Der Verlag und die Internationalisierung des Vertriebs ist seit dem späten 19. Jahrhundert der Realisierung einer Partitur durch das je einzelne Theater – und sei es das Uraufführungstheater – vor- und übergeordnet. Auch rückwirkend sind die von den alten handschriftlichen Partituren protokollierten, zu ihrer Zeit aktuellen musikalischen Interpretationen eines tradierten Sujets oder Librettos zu »klassischen Texten« geronnen. Das heißt aber auch: Von sich aus können sie den Gegenwartsbezug des Theaters nicht mehr sichern, sondern sind ihrerseits angewiesen auf ihre szenische Interpretation. Die Spannung zwischen einer historisch-kritischen Partituredition einerseits und einer szenischen Neudeutung andererseits, die heutige Opernaufführungen charakterisiert, ist daher kein Widersinn. Beides bedingt sich wechselseitig und ist objektives Resultat des hier angedeuteten historischen Prozesses.

Die Gegenwartskunst des Theaters gewinnt durch Reproduktion, und sei sie noch so vollendet, keine Relevanz. Insofern ist in den Leitungsteams heutiger Opernproduktionen keineswegs der Dirigent als Nachfolger des Komponisten anzusehen. Dessen vitale Funktion als produzierender Künstler, als Theaterschaffender ist im heutigen Musiktheater – auf dessen Spielplänen Uraufführungen die seltene Ausnahme darstellen – an die Regie übergegangen. Sie ist verantwortlich dafür, die Automatismen der im Theaterbetrieb ritualisierten und kommerzialisierten Reproduktion einer Partitur zu unterbrechen, um ihr erneut ästhetische Gegenwärtigkeit zu verleihen. Ihre Aufgabe mag in der Formulierung Walter Benjamins ausgesprochen sein, »die im Triumphzug der Zivilisation mitgeschleppten Kulturgüter immer wieder neu dem Konformismus zu entziehen«.

THEATER-SCHAFFENDE !



Schlussdiskussion des Symposiums – Bernd Feuchner, Martin Schläfer, KS Brigitte Fassbaender, Bogdan Rošić, Franz Welser-Möst, Sergio Morabito, Roland Geyer

Dieser Beitrag ist ein Kondensat des Vortrags, der am 4. September das Symposium »Das Repertoire-Theater ist tot!« – Es lebe das Repertoire-Theater? eröffnete. Diesen und die weiteren Referate zu Geschichte und Gegenwart des Repertoire-Modells können Sie auf unserer Homepage nachlesen; ebenso ein vollständiges Transkript der historischen Diskussion »Stagione- oder Ensemble-Oper?« zwischen Theodor W. Adorno, Rolf Liebermann, Hans Hotter u.a., die 1966 im Wiener Palais Pálffy stattfand, sowie unseren Audiomitschnitt des Reenactments dieser Diskussion mit Schauspieler Cornelius Obonya in allen Sprecherrollen.

ÄCHZEN

in schrecklicher Stille

Es ist eine wirklich schreckliche Stille. Gerade hat Herodes den Befehl gegeben »Man soll ihr geben, was sie verlangt«, und der Henker ist zu Jochanaan in die Zisterne herabgestiegen, um diesem den Kopf abzuschlagen. Oben wartet Salome auf die Erfüllung ihres Wunsches: Jochanaans Kopf in einer Silberschüssel. Leise grummeln die große Trommel und einige Kontrabässe in tiefster Lage: Es sind Klänge, die die Stille hörbar machen. Da zerreißt ein kurzer, seltsamer Ton die Atmosphäre. Dann noch einmal. Die Klangfarbe ist schwer einzuordnen. Der Ton stammt vom Solo-Kontrabass, liegt aber eher in der Tonlage einer Geige. »Manche glauben, hier werde das Abschneiden des Kopfes illustriert«, erklärt Herbert Mayr, Solokontrabassist des Staatsopernorchesters, »und zuzutrauen wäre es Richard Strauss, der in *Intermezzo* sogar herabflitzende Skifahrer in Musik gesetzt hat. Aber der Klang soll ›das unterdrückte Stöhnen und Ächzen‹ der gespannt wartenden Salome darstellen.« Und er ist mit einer besonderen Technik zu erzeugen, die Richard Strauss in die Partitur geschrieben hat: »Dieser Ton, statt auf das Griffbrett aufgedrückt zu werden, ist zwischen Daumen und Zeigefinger fest zusammenzuklemmen; mit dem Bogen ein ganz kurzer, scharfer Strich, sodass ein Ton erzeugt wird, der dem unterdrückten Stöhnen und Ächzen eines Weibes ähnelt.« – Eine Anweisung, die im Widerspruch zu der extrem kurzen Dauer der Note steht, findet Herbert Mayr: »Ein Ächzen hat ja eine gewisse Dauer. Ich spiele den Ton deshalb eine Spur länger, als ein Stakkato-Achtel eigentlich wäre.«

Die Spieltechnik, die Saite zwischen Daumen und Zeigefinger einzuklemmen, kommt so prominent nur in *Salome* und einigen zeitgenössischen Werken zum Einsatz. Richard Strauss hat sie sich aber nicht ausgedacht, sondern aus Hector Berlioz' *Instrumentationslehre* übernommen, deren deutsche Übersetzung Strauss überarbeitete, als er *Salome* komponierte. Berlioz berichtet von einem italienischen Kontrabassisten namens Langlois, der diesen Effekt schon um 1830 in Paris präsentiert haben soll. Sogar der Verwendungszweck des Klangs stand Berlioz bereits vor Augen: »Wäre man benötigt, im Orchester einen argen



Weibesschrei auszudrücken: kein anderes Instrument als die Contrabässe auf diese Art behandelt würde ihn besser aussstoßen können.«

Obwohl der Kontrabassist in Wirklichkeit nicht Langlois, sondern Luigi Anglois hieß, heißt der Effekt bis heute Langlois-Effekt. »Vielleicht war es damals auf den Darmsaiten sogar etwas leichter, das gewünschte ›Kratzen‹ zu erreichen«, vermutet Herbert Mayr. »Der Ton soll ja ein bisschen geräuschhaft werden, das ist auf modernen Stahlsaiten schwieriger. Aber er darf auch nicht nur Geräusch sein, man muss das hohe b genau treffen, denn die Kollegen fallen später mit dem gleichen Ton ein. Und in dieser Region spielen wir in der Orchesterliteratur so gut wie nie, was durchaus eine gewisse Herausforderung für das exakte Intonieren innerhalb der Kontrabass-Gruppe darstellt.«

Diesen technischen Schwierigkeiten zum Trotz ist das wichtigste Bemühen von Mayr und seinen Kollegen, »einen Klang zu finden, der der Stimmung gerecht wird. Da muss man zuhören und auch darauf reagieren, wie die Sängerin der Salome singt, bevor die Stelle bei ›Nein, ich höre nichts‹ zum zweiten Mal kommt.« Bei der Uraufführung 1905 war diese Feinabstimmung zwischen Bühne und Graben anscheinend noch nicht gesichert, jedenfalls fürchtete der damalige Intendant der Dresdner Hofoper ein Umschlagen der Stimmung ins Gegenteil, wie Strauss berichtet: »Die ominöse Stelle erregte in der Generalprobe solchen Schrecken, daß Graf Seebach, der einen Heiterkeitserfolg befürchtete, mich bewog, den Contrabaß durch ein ausgehaltes B des Englischhorn etwas zu cachieren.« Solche Sicherheitsmaßnahmen kommen heute nicht mehr zum Einsatz – und wohl niemand käme auf den Gedanken, dass in dieser bis zum Äußersten gespannten Atmosphäre Heiterkeit ausbrechen könnte. Nur aus dem Orchestergraben ist das schwer zu beurteilen. »Ist die Stelle wirklich so beeindruckend?«, fragt Herbert Mayr am Ende des Gesprächs lachend. »Ich habe sie seit meiner Zeit am Stehplatz während des Studiums nie mehr von außen gehört. Das mache ich dann, wenn ich nicht mehr im Dienst bin.«

DER RICHTIGE ZEITPUNKT

Slávka Zámečníková ist neues Ensemblemitglied der Wiener Staatsoper



Die berühmte erste Frage: Wie fing alles an?

SLÁVKA ZÁMEČNÍKOVÁ Ich komme aus keiner musikalischen Familie, daher dachte anfangs niemand an einen Beruf wie Sängerin. Da ich aber schon als kleines Kind gerne – und sauber – sang, schrieben mich meine Eltern in eine Musikschule ein, wo ich Gesang und Klavier lernte: das liebte ich, aber dennoch wollte ich als Teenager nichts anderes als Ärztin werden. Doch ... ich gewann ein paar Gesangswettbewerbe, besuchte im Slowakischen Nationaltheater die erste Opernvorstellung meines Lebens, die *Verkaufte Braut* – und es war um mich geschehen. Das war der Moment, in dem ich verstand: Das ist es, was ich machen muss! Mit 17

verließ ich also das Gymnasium und konzentrierte mich völlig aufs Gesangsstudium am Konservatorium in Bratislava. Dann ging es nach Berlin an die Hochschule für Musik Hanns Eisler und noch während meines Masterstudiums wurde ich ans Opernstudio der Berliner Staatsoper engagiert. Ich kann nicht beschreiben, was ich in diesen Jahren alles gelernt habe! Rückblickend muss ich sagen: Alles kam genau zum richtigen Zeitpunkt, ich hatte großes Glück in meinem Leben, immer die richtigen Menschen zu treffen, die mich unterstützten und mir gezeigt haben, was das Wichtigste am Beruf ist: mit Freude zu arbeiten und es zu genießen!

Freude und Genuss, wo finden diese ihre Gipfelpunkte?

- sz Darin, dass es nie langweilig wird. Ich liebe neue Anfänge, neue Herausforderungen und ich liebe es zu lernen und die eigene Fantasie verwirklichen zu dürfen. In diesem Beruf hört man ja nie auf, an sich selbst zu arbeiten und sich weiter zu entwickeln. Dazu kommt, dass man all die Freude mit dem Publikum teilen und sie sozusagen verdoppeln kann. Und: Ich liebe es, beim Singen ehrlich und authentisch bleiben zu dürfen und die Stärke und den Mut zu finden, etwas Einzigartiges zu schaffen – in einem konkreten, vergänglichen Moment, der nie wieder zurückkehrt und den man nicht halten kann.

Und jenseits dieser Freuden? Das Schwerste des jungen Sängerinnenlebens?

- sz Abgesehen vom unentwegten Packen, Umziehen, Reisen und den im Zug oder Flugzeug verbrachten Stunden ist es der Mangel an Zeit, die ich mit meiner Familie verbringen kann. Wenn ich aber nach Hause komme, dann schalte ich ab und denke nicht mehr ans Singen. Das sind immer unglaublich beglückende Momente, die frischen Wind in die Arbeit bringen.

Mit anderen Worten: Die bewusst erlebte Pause ist keine verlorene Zeit, sondern erzeugt geradezu weiterführende Kreativität.

- sz Ich liebe Musik über alles und kann mir nicht vorstellen, ohne singen oder spielen zu leben. Aber ich finde es äußerst wichtig, sich im Leben auch mit anderen Dingen zu beschäftigen, das Leben zu genießen und auch andere Leidenschaften zu finden. Und das mache ich tatsächlich gerne – und ziemlich oft. Wenn ich das Gefühl habe, ich muss abschalten, gehe ich einfach joggen, ins Kino, treffe Freunde, um meinen Geist auf etwas anderes auszurichten. Dadurch findet man im Leben viel mehr Inspiration, die man wiederum in die Musik übertragen kann.

Kultur endet ja bekanntlich nicht an der Bühnentür eines Opernhauses, woraus schöpfen Sie zusätzliche Inspiration für Ihr künstlerisches Sein?

- sz Ich war immer sehr interessiert daran, das Leben jener Personen, die ich bewundere, besser kennenzulernen. Ebenso ist es mit Stücken, mit denen ich mich aktuell beschäftige: Ich lese alles, was ich auffreiben kann. Jenseits der Musik brenne ich für die Malerei: Da ich selbst male, steht mir auch diese Kunstform sehr nah. Sie werden mich also oft in Museen und Galerien antreffen!

Wichtige Wegmarken Ihrer Karriere waren – neben Berlin – auch die zahlreichen Wettbewerbe, die Sie für sich entscheiden konnten. Hatten Sie nach einem solchen Sieg eher das Gefühl: >Jetzt hab' ich es geschafft!< Oder: >Jetzt geht es so richtig los!<?

- sz Ein Wettbewerbspreis ist ja eine riesige mentale Belohnung für die Mühe und Energie, die man investiert hat. In meinem Fall war es daher immer eher: Hurra, jetzt geht's endlich los! Ich habe das Adrenalin bei den Wettbewerben sehr gemocht. Nicht, weil ich gewinnen wollte, sondern weil ich immer mit mir selbst wetteifern konnte. Ich wollte wissen, was ich unter Druck zu leisten fähig bin und wo ich mich – im Vergleich zu Kollegen – gerade in meiner musikalischen Entwicklung befindet. Und jedes Mal war ich erstaunt, was ich dabei alles über mich selbst gelernt habe.

Selbstbestätigungen und Vergewisserungen ergeben sich natürlich auch durch die Erfolge, die Sie regelmäßig haben. Würden Sie aber auch singen, wenn sich der Erfolg nicht in diesem Maße einstellte?

- sz Singen ist etwas, das man machen soll, weil man es liebt. Natürlich braucht es Anerkennung, aber ich habe den Beruf nie betrieben, um berühmt zu werden, sondern weil es mich glücklich macht. Klar, es gab viele Momente, in denen ich mich verloren gefühlt habe und nicht weiterwusste, weil nichts zu klappen schien. Man muss aber verstehen, dass ein solcher Moment kein Ende ist, sondern der Weg, um stärker zu werden.

An der Wiener Staatsoper debütieren Sie mit Norina in Don Pasquale. Spielt es für Sie eine Rolle, wie nahe Ihnen eine Figur persönlich steht? Oder stellt sich diese Frage als professionelle Darstellerin gar nicht?

- sz Zum Glück ist Norina eine Partie, bei der ich das Gefühl habe, ich spiele mich selbst. Vom Charakter macht es unglaublich viel Spaß und zum Singen ist die Partie ziemlich angenehm. Grundsätzlich ist mir äußerst wichtig, eine Rolle so weit als möglich mir anzunähern. Letztendlich komme ich immer wieder zu mir selbst zurück und frage mich, wie ich in dieser oder jener Situation reagieren würde? So fühle ich mich auf der Bühne komplett wohl und habe das Gefühl, dass alles sehr organisch und ehrlich ist.

Zuletzt die persönliche Beschreibung des Sängerinnen-Berufs ...

- sz ... kurz und treffend: einzigartig!

PINNWAND

GEBURTSTAGE	RADIOTERMIN	DVD PEER GYNT
<p>Am 4. Oktober vollendet KS Francisco Araiza sein 70. Lebensjahr. Zunächst sang der Tenor auch an der Wiener Staatsoper vorwiegend Mozart, Donizetti und Rossini, später Rollen wie Faust, Hoffmann, Cavaradossi, Werther, Lenski (Bild), Don José, Alfredo, Des Grieux (Manon). 1988 wurde er zum Österreichischen Kammersänger ernannt.</p> <p>WEITERE WICHTIGE GEBURTSTAGE</p> <p>4. Oktober → Alain Lombard (80) 6. Oktober → Leopold Hager (85) 14. Oktober → KS Hilda de Groot (75) 24. Oktober → KS Cheryl Studer (65) 28. Oktober → Alan Titus (75)</p>	<p>10. OKTOBER, 14.00 UHR PER OPERA AD ASTRA – »DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL« → RADIOKLASSIK</p> <p>24. OKTOBER, 19.30 UHR → Ö1 »DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL«</p> <p><i>Musik Wolfgang Amadeus Mozart</i> <i>Musikalische Leitung Antonello Manacorda</i> <i>Mit Oropesa, von Frankenberg, Behle, Natter, Mühlemann, Roberts, Laurenz, Blochberger, Jurić, Grötzing, Nickel</i> <i>Chor und Orchester der Wiener Staatsoper</i> → aufgenommen am 12. und 16. Oktober 2020 in der Wiener Staatsoper</p>	<p>Ab sofort ist Edward Clugs ergreifendes Handlungsballett <i>Peer Gynt</i> nach Henrik Ibsen und zur Musik Edvard Griegs mit dem Wiener Staatsballett (aufgezeichnet im Dezember 2018) auf DVD und Blu-ray erhältlich im e-Shop der Wiener Staatsoper, Arcadia Opera Shop sowie im Fachhandel.</p>
<p>WORLD BALLET DAY</p> <p>Das Wiener Staatsballett gibt bei der via Facebook gezeigten live Übertragung am 29. Oktober Einblicke in eine Probe mit Ballettdirektor Martin Schläpfer. → www.facebook.com/WienerStaatsballett/</p>	<p>25. OKTOBER, 15.05 UHR → Ö1 »DAS WIENER STAATSOPERNMAGAZIN«</p> <p>31. OKTOBER, 19.00 UHR → Ö1 »EUGEN ONEGIN«</p> <p><i>Musik Piotr I. Tschaikowski</i> <i>Musikalische Leitung Tomáš Hanus</i> <i>Mit Gochashvili, Goryachova, Schuen, Volkov, Ivashchenko u.a.</i> <i>Chor und Orchester der Wiener Staatsoper</i> → Live aus der Wiener Staatsoper</p>	<p>DONATOREN</p> <p>BUWOG Group, Christian Zeller Privatstiftung, Diehl Stiftung & CO KG, Gerstner Catering GmbH, HALLMANN HOLDING International Investment GmbH, HELM AG, André und Rosalie Hoffmann, Professor Dr. Karl Jurka, Kommunalkredit Austria AG, Lugner City GmbH, Philoro, Raiffeisen-Holding NÖ-Wien, Robert Placzek Holding AG, Schoellerbank, Steward Health Care Systems, Malta, STRABAG SE, Supernova Private Residences GmbH, TUPACK Verpackungen Ges. m. B. H., Wirtschaftskammer Wien</p>
<p>UNTER 27 JAHREN</p> <p>Zuschauerinnen und Zuschauer unter 27 Jahren können seit Beginn der Saison die Generalproben der Staatsoper besuchen. Bereits vor der Premiere ist es dadurch möglich, einen Blick durchs Schlüsselloch des Probenbetriebs zu bekommen und sich einen Eindruck von der Neuproduktion zu verschaffen. Registrieren und Karten buchen auf → wiener-staatsoper.at</p>	<p>STREAMING-TERMINE</p> <p>4. OKTOBER, 17.00 UHR »DON CARLOS«</p> <p><i>Musik Giuseppe Verdi</i> <i>Musikalische Leitung Bertrand de Billy</i> <i>Inszenierung Peter Konwitschny</i> <i>Mit Byström, Hubaux, Verrez, Kaufmann, Pertusi, Golovatenko, Scanduzzi, Dumitrescu u.a.</i> <i>Chor und Orchester der Wiener Staatsoper</i></p>	<p>In Absprache mit der Österreichischen Bundesregierung wurde beschlossen, den für 11. Februar 2021 geplanten Opernball aufgrund der aktuellen Situation rund um COVID-19 abzusagen. Staatsoperndirektor Bogdan Roščić: »Es tut uns allen sehr leid, dass der Opernball, der im Jahreskreislauf der Wiener Staatsoper einen solchen Fixpunkt darstellt, aufgrund der aktuellen Lage abgesagt werden musste.</p> <p>Diese Absage betrifft natürlich auch die traditionell im umgebauten Saal stattfindende Zauberflöte für Kinder, bei der in zwei Vorstellungen insgesamt 7.000 junge Besucherinnen und Besucher bei uns sind.</p> <p>Durch diese Absagen werden im Spielplan des Hauses, nicht zuletzt durch den Wegfall der extrem aufwendigen Auf- und Abbauarbeiten, insgesamt vier Tage frei. Wir werden diese für ein Alternativprogramm nutzen, unter spezieller Berücksichtigung des jungen Publikums.</p> <p>Es ist daher wichtig, dass die Entscheidung zur Absage frühzeitig gefallen ist. Ebenso wichtig ist für die Staatsoper die Zusage von Staatssekretärin Andrea Mayer, dass der Eigentümer den Einnahmenverlust abdecken wird. Wir alle hoffen, dass wir im Februar 2022 wieder einen glänzenden Opernball veranstalten können.«</p>
<p>DON'S OPERN-POP-UP</p> <p>Bis 31. Oktober 2020 können alle Kulinarik-Interessierte Snacks und Getränke, innovative Gourmet-Kreationen und feinste österreichische Küche in einzigartigem Ambiente genießen. Das Angebot ist unabhängig vom Besuch einer Opernvorstellung. Gleich zwei gastronomische Locations werden von DoN im Opern Pop-Up bespielt: DoN's Tagesbar im Arkadengang sowie DoN's Restaurant in der Säulenhalle.</p>	<p>12. OKTOBER, 19.00 UHR »DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL«</p> <p><i>Musik Wolfgang Amadeus Mozart</i> <i>Musikalische Leitung Antonello Manacorda</i> <i>Inszenierung Hans Neuenfels</i> <i>Besetzung siehe oben</i></p>	<p>OPERNRING ZWEI</p> <p>WIENER STAATSOPERA</p>



SICHER, SCHNELL, BEQUEM

Mit der Gerstner-App direkt zum
kulinarischen Pausengenuss



Jetzt bei
Google Play



Laden im
App Store





DER LEXUS LC

BERÜHRT MEHR ALS NUR DEN ASPHALT.

Handgenähtes Interieur.

Vollendete Form.

5,0l V8 mit 464PS.

3,5l V6 Hybrid mit

359 PS Systemleistung.

Ein klassischer GT.

Der Lexus **LC** - Seele in jedem Detail.

www.lexus.eu

Normalverbrauch kombiniert: 6,6 – 11,6 l/100km,
CO₂-Emission kombiniert: 150 – 265 g/km. Symbolfoto.

 **LEXUS**
EXPERIENCE AMAZING