

# OPERNRING ZWEI



Georg Nigl singt Ulisse  
in *Il ritorno d'Ulisse in patria*

*Das Monatsmagazin der Wiener Staatsoper → №24/April 2023*

PREMIERE »IL RITORNO D'ULISSE IN PATRIA« → 2

INTERVIEWS MIT: HERAS-CASADO, WIELER & MORABITO,  
NIGL, LINDSEY, BECZAŁA, GUBANOVA, HUBEAUX, PREM → 2

BALLET-PREMIERE »GOLDBERG-VARIATIONEN« → 22

WIENER  
STAATSOPER





**Das Wasser in der Oper.**  
*nachhaltig #jungbleiben*



\*50% der CO<sub>2</sub>-Emissionen verglichen mit 2005 reduziert & 50 % kompensiert.



←  
Camilla Nylund  
als Elsa in *Lohengrin*

2

WARTEN AUF ULISSE  
*Kate Lindsey ist die Penelope in der aktuellen Monteverdi-Neuproduktion*

6

FATTURA HUMANA  
*Zur Erstaufführung des Ritorno d'Ulisse in patria an der Wiener Staatsoper*

8

EIN ÄUSSERST  
VIELSCHICHTIGES WERK  
*Die Regisseure Jossi Wieler & Sergio Morabito im Gespräch*

12

SPONTANEITÄT UND FARBEN  
*Pablo Heras-Casado dirigiert die Erstaufführung des Ritorno d'Ulisse in patria*

16

»MONTEVERDI IST MIR GANZ NAH«  
*Georg Nigl singt die Titelpartie in der Ulisse-Premiere*

19

DEN GEHEIMNISSEN DER PARTITUR AUF DER SPUR  
*Ekaterina Gubanova gibt ihr weltweites Rollendebüt als Kundry*

22

PREMIERE:  
»GOLDBERG-VARIATIONEN«  
*Das Wiener Staatsballett tanzt Choreographien von Ohad Naharin & Heinz Spoerli*

TABULA RASA

*Gespräch mit Ohad Naharin*

29

DEBÜTS

30

WAS IST LIEBE?  
*KS Piotr Beczała ist wieder an der Staatsoper zu hören*

34

KANN KÜNSTLICHE INTELLIGENZ KUNST ERSCHAFFEN?  
*Gespräch mit dem Informationswissenschaftler Erich Prem*

38

DIE MASKE DES JOACHANAAN

40

ALLES, NUR NICHT ALLTAG  
*Eve-Maud Hubaux singt ihre erste Wiener Carmen*

44

PINNWAND

46

SPIELPLAN

GENERALSPONSOREN DER WIENER STAATSOPERA





# Warten auf Ulisse

Kate Lindsey ist an der Wiener Staatsoper ein häufiger Guest: in Mozart-Rollen, in Strauss-Partien, als Siébel in *Faust* und im Monteverdi-Zyklus. Man erinnert sich an ihre grandiose Personenstudie des Nerone in *L'incoronazione di Poppea*, sie verkörperte in *Orfeo* gleich drei allegorische Figuren – und sie wird nun die verlassene Penelope in der *Ulisse*-Premiere geben. All dies mit einer faszinierenden Vielseitigkeit, Vielschichtigkeit und bannender Bühnenpräsenz. Über die Herausforderung, Monteverdi zu singen und Penelopes Nöte sprach sie in einem Interview kurz vor der Premiere.

Wie fand Ihre Annäherung an Monteverdi statt? War der erste Kontakt die *L'incoronazione di Poppea*-Produktion in Salzburg 2018 – jene Inszenierung, die in Kooperation mit der Staatsoper entstand?

KATE LINDSEY Ja, das war tatsächlich der erste Monteverdi, bei dem ich auf einer Bühne gestanden bin. Das Interessante war für mich dabei, wie sehr ich ihn anfangs unterschätzt hatte. Denn als ich zum ersten Mal in die Partitur blickte, dachte ich nur: »Das ist ja ganz einfache Musik!« Also etwa in Hinblick auf die Harmonik. Doch als ich zu arbeiten anfing, wurde mir die Dimension der Herausforderung bewusst. Denn alles geht vom Text aus, und man muss zunächst ein Gefühl für den richtigen Fluss bekommen. Und obwohl ich studierte, studierte und studierte, hatte ich lange Zeit nicht das Gefühl, den Text ausreichend gut zu kennen.

Wenn die Basis der Text ist: bedeutet das *prima le parole* statt *prima la musica* – also das Pramat des Textes?

KL Bei Monteverdi treibt der Text die Musik an und die Deklamation gibt die Richtung vor. Text und Musik gehen freilich Hand in Hand, wobei die Musik die Energie und die Aussage des Textes unterstützen muss. Zwischendurch finden wir immer wieder kleine musikalische Momente, kleine Ariosi, doch dann geht es gleich wieder zurück zum Text. Als Sängerin muss ich mich viel mehr auf die Intentionen des Textes konzentrieren als bei vielen anderen Komponisten.

Sie sind Teil des Monteverdi-Ensembles der Wiener Staatsoper: schließlich singen Sie in unserem kompletten Monteverdi-Zyklus. Wenn Sie im Jahresabstand auf diesen Komponisten zurückzukommen:



Kate Lindsey in *Orfeo*

können Sie aus der Erfahrung der vergangenen Produktionen schöpfen?

KL Jedes Mal, wenn ich zu Monteverdi zurückkehre, weiß ich, was mich erwartet. Zum Beispiel, dass ich viele, viele Monate im Voraus – wie angesprochen – den Text studieren muss. Es handelt sich um kein Repertoire, das man singen kann, wenn man Musik und Text nicht wirklich tief im Körper, in seinen Muskeln hat. Jedes Mal denke ich: Mein Gott, das ist schwieriger zu singen als Mozart, schwieriger als Strauss! Paradoxerweise, denn die musikalische Konstruktion ist einfacher. Es geht also nicht um die richtigen Noten! Aber die Sängerinnen und Sänger sind viel mehr auf sich allein gestellt, es gibt keine Klangwelle, die einen trägt. Natürlich, auch bei Strauss ist der Lernprozess lang. Aber wenn es sitzt, nimmt die Musik einen

mit. Hier hängt vieles stärker von uns Sängerinnen und Sängern ab.

Wenn Sie Ulysse mit Orfeo, der letztjährigen Monteverdi-Produktion vergleichen: worin sehen Sie die musikalischen Unterschiede?

KL Unter anderem empfinde ich *Ulysse* im Tonfall stärker auf den Text ausgerichtet. Auch in dem Sinn, dass es weniger längere Melodien gibt, es ist wie eine Rückkehr zu einer Art Dialog zwischen Menschen. In *Orfeo* hatten wir mehr Tanzmusik, mehr Chor, mehr reine Orchesterstellen. Das spürt man auf der Bühne sofort, weil man sich jetzt fragt: Wo sind eigentlich die anderen? (lacht) Ich persönlich empfinde *Ulysse* als die größte Herausforderung aus dem Zyklus, weil es so viele Schichten der Geschichte zu erleben gibt, so viele Wünsche und Konflikte jeder Figur



zu entschlüsseln. Die Möglichkeiten der Interpretation sind vielfältigst.

*Wenn wir uns Penelope zuwenden: Wer ist sie? In der Oper ist sie im Vergleich zum Mythos ja enorm aufgewertet.*

KL Genau das ist die Frage, die mir monatelang durch den Kopf gegangen ist. Wer ist sie? Und was geschieht mit ihr, jetzt – und was passierte in den letzten 20 Jahren? Vielleicht bin ich zu zynisch, aber ich bin mir unsicher, was das Bild der ewig treuen Frau angeht, die 20 Jahre lang nur wartet. Das war vielleicht mehr das Ideal im Rahmen des Mythos. Aber die Sache ist an sich komplizierter: Denn Penelope ist in ihren Wahlmöglichkeiten nicht sehr frei. Denn selbst wenn ihr alle sagen,

dass Ulysse tot ist und sie sich einen anderen nehmen soll: was, wenn er doch zurückkehrt? Das wäre katastrophal und würde vielleicht einen neuen Krieg auslösen. Sicher hat sie manches von seinen Abenteuern gehört. Aber kann sie es glauben? Ich weiß es nicht. Sie ist sich nicht klar, wem sie noch vertrauen kann. In der Inszenierung haben wir Penelopes Webstuhl, an dem sie immer arbeitet, und ich merkte während der Proben an: *Ich fühle mich so gefangen in diesem Ding! Es ist wie ein Käfig!* Aber genau das soll es sein! Der Webstuhl steht für Sicherheit, aber auch für ein Gefangen-Sein. Penelope wurde in einen Zustand der Lähmung versetzt. Sie empfindet Liebe und Zärtlichkeit für die Erinnerungen, die sie an Ulysse hat. Aber sie ist auch wütend... Und wenn er zurückkehrt, wird es kein einfaches: »Oh, wie schön, du bist zurück!«

*Könnte Sie sich in jemand anderen verlieben? Oder ist der Schmerz über den so lange abwesenden Ulysse so groß, dass sie mit der Liebe abgeschlossen hat?*

KL Ich glaube, ein Teil von ihr würde gerne glauben, dass sie es könnte, und dass sie die Nähe zu jemand anderem spüren wollte. Aber: Es würde sich leer anfühlen. Wobei sich sicherlich etwas in ihr nach einer Art von Verbindung und Vertrauen sehnt. – Nach Vertrauen wahrscheinlich mehr, als nach allem anderen. Doch alle jene, die ihr nun nahe sein wollen, interessiert nur die Macht, nicht die Liebe. Und das weiß Penelope. Und darum kommt sie nicht auf die Idee, wirklich irgendwo anders Liebe zu suchen.

*Wie wird die Geschichte weitergehen? Gibt es am Ende ein Happy End?*

KL Musikalisch ist es interessant, dass am Ende zuerst eine Person, dann die andere Person singt, und erst auf den letzten Seiten der Partitur finden sie allmählich zusammen. Es geht eher darum, zu akzeptieren, dass Ulysse und Penelope nicht mehr dieselben Leute wie vor 20 Jahren sind. Vielleicht geben sie der Sache genug Vertrauen, um es noch einmal zu versuchen. Leider hat Monteverdi keine Fortsetzung geschrieben.

*Was erzählt uns die Musik über Penelope? Was können wir lernen?*

KL Sehr vieles! Nur ein Beispiel: In Monteverdis Zeit spielte die Wahl einer Tonart eine große Rolle, um etwa darauf hinzuweisen, wie es einer Figur geht, was sie fühlt. Penelopes erste Szene beginnt im sehr dunklen c-Moll. Man spürt sofort die Qualen, das Leiden der Figur, die Konflikte. Mit dieser Farbe beginnt Penelopes Geschichte. Allein diese erste Szene zeigt schon alles...

## IL RITORNO D'ULISSE IN PATRIA

2. (Premiere) / 4. / 8. / 11. / 14. April 2023

*Musikalische Leitung Pablo Heras-Casado*

*Inszenierung Jossi Wieler & Sergio Morabito*

*Bühne & Kostüme Anna Viebrock*

*Ko-Bühnenbildner Torsten Köpf*

*Licht Reinhard Traub Video Tobias Dusche*

*Mit u.a. Georg Nigl / Kate Lindsey / Josh Lovell /*

*Isabel Signoret / Andrea Mastroni / Hiroshi Amako /*

*Jörg Schneider / Helene Schneiderman /*

*Daria Sushkova / Katleho Mokhoabane /*

*Anna Bondarenko / Robert Bartneck / Daniel Jenz /*

*Alma Neuhaus / Miriam Kutrowatz*

*Concentus Musicus Wien*

# *Ein ebenso zärtlicher wie unbestechlicher Blick auf die* **»FATTURA HUMANA«**

*Zur Erstaufführung des Ritorno d'Ulisse in patria an der Staatsoper*

Im Rahmen des in den vergangenen beiden Spielzeiten eröffneten Monteverdi-Zyklus kommt mit der Premiere von *Il ritorno d'Ulisse in patria* das dritte und letzte vollständig überlieferte Opernwerk Claudio Monteverdis (1567-1643) zur Erstaufführung an der Staatsoper; abermals unter Mitwirkung des Concentus Musicus Wien als Originalklang-Gastorchester, das unter seinem Gründer und langjährigen Leiter Nikolaus Harnoncourt Entscheidendes zur Rückeroberung des Monteverdischen Opernschaffens ins lebendige Kernrepertoire der Opernhäuser geleistet hat. Abermals stehen mit dem Bariton Georg Nigl und der Mezzosopranistin Kate Lindsey zwei charismatische Sängerdarsteller im Zentrum des Monteverdi-Ensembles, das sich in den vergangenen beiden Spielzeiten an der Staatsoper herausgebildet hat. Und abermals übernimmt der erstaunlich vielseitige Pablo Heras-Casado die musikalische Leitung.

Der Weg des 1640 erstaufgeführten *Ulisse* zurück auf die Opernbühnen unserer Zeit war ein umwegsamer. Trotz der Reputation des Komponisten und des Erfolges, den der 73jährige Meister mit den Erstaufführungen des *Ulisse* in Venedig und Bologna feiern konnte, scheint sich auch Widerspruch, Kritik sowie Missgunst von Seiten der jüngeren Künstlergeneration geregelt zu haben. Und anders als die im 17. Jahrhundert oft nachgespielte *Poppea* scheint der *Ulisse* kaum Folgeaufführungen erlebt zu haben. Die Aufführungsmaterialien verschwanden in Bibliotheken und Archiven, wo sie bald unauffindbar waren und lange als spurlos verschollen galten. Erst 1878 wies der österreichische Musikhistoriker August Wilhelm Ambros im vierten, posthum erschienenen Band seiner *Geschichte der Musik* auf eine anonyme Handschrift unbekannter Provenienz aus der Musiksammlung des Kaiserhauses hin, in der er Monteverdis *Ulisse* identifizieren zu können glaubte. Diese Zuschreibung wurde in Expertisen folgender Dekaden wechselweise in Frage gestellt oder bestätigt. Erst im 20. Jahrhundert hat sich die Ansicht von der Echtheit des *Ritorno d'Ulisse*

durchgesetzt. Von besonderer Bedeutung waren hierfür die Untersuchungen Wolfgang Osthoffs, der in seiner Studie *Das dramatische Spätwerk Claudio Monteverdis* (1960) den *Ulisse* mit der zweifelsfrei weitgehend authentischen *Poppea* abglich. Die Detailanalyse, mit der er die Fiber des Komponierten durchdrang, ließ nur einen Schluss zu, nämlich »dass die Musik des *Ritorno* von dem Meister der *Incoronazione di Poppea* stammt«. Trotz gewisser Auslassungen und Lücken dürfen wir in der einzigen uns bekannten Partitur, so Monteverdiforscher Claudio Gallico, »das auf das Wesentliche konzentrierte Abbild einer der ältesten venezianischen Aufführungen dieser Oper« sehen. Beginnend mit Einrichtungen von Vincent d'Indy (Paris 1927) und Luigi Dallapiccola (Florenz 1942) setzten sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts Komponisten wie Siegfried Matthus (Ostberlin 1966) oder Hans Werner Henze (Salzburg 1985) mit dem *Ritorno* auseinander, zunehmend parallel mit Dirigenten und Originalklangensembles, die mit weiteren Realisierungen der auf zwei Notensystemen überlieferten, nur in den Instrumentalritornellen sich gelegentlich bis zur Fünfstimmigkeit weitenden Gerüstpartitur experimentierten. Nicht zuletzt dank des legendären Zürcher Monteverdi-Zyklus der 1970er-Jahre in der Inszenierung von Jean-Pierre Ponnelle ging auch der *Ulisse* international ins Kernrepertoire der Opernhäuser ein. Und hatte noch Ponnelle den *Ulisse* für seine Aufführung um ca. eine Dreiviertelstunde Musik gekürzt, so sind integrale Wiedergaben heute schon fast eine Selbstverständlichkeit.

Monteverdi hat seiner Oper einen Prolog vorangestellt. Dieser bringt die Allegorie der menschlichen Zerbrechlichkeit selbst auf die Bühne, in ihrem Ausgeliefertsein an die Gewalten der Zeit, des Zufalls und der Liebe. Wie in den beiden Schwesternwerken steht also die Erfahrung menschlicher Gefährdung und menschlichen Scheiterns im Zentrum des musiktheatralen Interesses ihres Autors: Nach dem Sänger Orpheus in der *Favola d'Orfeo*, dessen hochgemute Anrufung seiner

»cetra onnipotente«, seiner »allmächtigen Leier« sich als fatale Selbstdäuschung erweist, nach den Verbiegungen, Ängsten und Abstürzen, denen das in der *Poppea* gezeigte patriarchale Machtsystem Männer und Frauen gleichermaßen aus liefert, nun die Heimkehr nach zwanzigjähriger Abwesenheit von Haus und Hof des homerischen »Städtezerstörers« Odysseus nach Ithaka.

Jossi Wieler, Sergio Morabito und Anna Viebrock, die an der Staatsoper 2020 mit Henzes *Das verratene Meer* debütierten, suchen in ihrer Inszenierung nach einer Theatersprache, die in ihrem Nuancen- und Detailreichtum, in ihrer offenen, installativen Durchlässigkeit und Fragilität der ebenso zärtlichen wie unbestechlichen Genauigkeit von Monteverdis Blick auf die *Conditio humana* gerecht zu werden versucht.

## HANDLUNG

### Prolog

Die menschliche Zerbrechlichkeit ist der Zeit, dem Zufall und der Liebe ausgesetzt.

### 1. Teil

In Ithaka wartet Penelope seit zwanzig Jahren auf die Rückkehr ihres Mannes Ulisse, der nach dem Trojanischen Krieg verschollen ist. Ericlea, Ulisses alte Amme, glaubt fest an seine Rückkehr.

Die Magd Melanto hat sich in Eurimaco, einen der Freier Penelopes, verliebt. Eurimaco verlangt von ihr, Penelopes »diamantenes Herz« wieder für die Liebe zu öffnen.

Gegen Neptuns Verbot haben die Phäaken seinen Todfeind Ulisse nach Ithaka gebracht. Neptun prangert die menschliche Freiheit an, die Götter- und Schicksalsglaube eine Absage erteilt. Jupiter gestattet Neptun, sich an den Phäaken zu rächen.

Ulisse erwacht in Ithaka, ohne seine Heimat wiederzuerkennen. Er flucht dem Schlaf, sich selbst und den vermeintlich treulosen Phäaken.

Die Göttin Minerva erscheint. Um nach dem Sturz Trojas ihr Rachewerk zu vollenden, will sie Ulisse wieder als Herrscher von Ithaka einsetzen. Sie weiht ihn in ihren Plan ein.

Melanto malt Penelope die Freuden der Liebe aus.

Eumete wirft Iro, der die Zeche nicht bezahlen kann, aus seiner Taverne.

Der gealterte Ulisse kehrt in die Taverne ein. Er wird von Eumete nicht erkannt.

Minerva entführt Ulisses und Penelopes Sohn Telemaco von Sparta nach Ithaka und konfrontiert ihn mit seinem Vater, den er nie kennengelernt hatte.

Die drei Freier Antinoo, Eurimaco und Pisandro bedrängen Penelope.

Eumete berichtet von der Ankunft Telemacos und der möglicherweise bevorstehenden Rückkehr Ulisses. Die Freier beschließen, eine neue Eheschließung Penelopes mit großzügigen Geschenken voranzutreiben.

Minerva entwirft den Schlachtpläne zur Abrechnung Ulisses mit den Freiern.

### 2. Teil

Telemaco peinigt seine Mutter mit einer Liebeserklärung an die schöne Helena, die am Trojanischen Krieg Mitschuld trägt.

In Eumetes Taverne kommt es zu einem Kräftemessen zwischen dem unerkannten Ulisse und Iro.

Die Freier präsentieren ihre Geschenke für Penelope. Penelope revanchiert sich mit der Aufforderung zu einer Bogenprobe: Wer Ulisses Bogen zu spannen vermag, soll sein Reich und seine Frau erhalten.

Die drei Freier scheitern. Ulisse spannt mit Hilfe der Götter den Bogen und ermordet mit ihm die drei Freier. Iro bringt sich selbst um.

Penelope weigert sich, in dem Mörder ihren Mann wiederzuerkennen.

Minerva, Juno und Jupiter bewegen Neptun, seiner Rache an Ulisse zu entsagen. Sie demonstrieren dadurch den Sterblichen, dass erzürnte Götter durch Gebete zu besänftigen sind.

Penelope spürt in dem ihr Fremden einen Funken jenes Ulisse glühen, der sie vor zwanzig Jahren verließ, um in den Krieg zu ziehen.

### IL RITORNO D'ULISSE IN PATRIA

2. (Premiere) / 4. / 8. / 11. / 14. April 2023

*Musikalische Leitung Pablo Heras-Casado*

*Inszenierung Jossi Wieler & Sergio Morabito*

*Bühne & Kostüme Anna Viebrock*

*Ko-Bühnenbildner Torsten Köpf*

*Licht Reinhard Traub Video Tobias Dusche*

*Mit u.a. Georg Nigl / Kate Lindsey / Josh Lovell /*

*Isabel Signoret / Andrea Mastroni / Hiroshi Amako /*

*Jörg Schneider / Helene Schneiderman /*

*Daria Sushkova / Katleho Mokhoabane /*

*Anna Bondarenko / Robert Bartneck / Daniel Jenz /*

*Alma Neuhaus / Miriam Kutrowatz*

*Concentus Musicus Wien*

# EIN AUSSERST *vielschichtiges* WERK

*Jossi Wieler & Sergio Morabito  
im Gespräch  
mit Andreas Láng*

*Die Odyssee ist Teil des Mythenschatzes der Menschheit. Inwieweit liest man als Regieteam diesen Mythos zusammen mit dem, was Monteverdi und sein Librettist Badoaro in Il ritorno d'Ulisse in patria geschaffen haben?*

SERGIO MORABITO Mythos ist kein ungebrochen positiver Begriff. Wir leben nach wie vor in mythischen Zeiten, in denen unsere menschliche Zerbrechlichkeit irrationalen Mächten

und Gewalten ausgesetzt ist. Mythen auf unsere heutigen Erfahrungen hin transparent zu machen, verstehen wir als zentrales Movens unserer Theaterarbeit. Nicht anders als die antiken Tragiker, die allgemein bekannte mythische Erzählzusammenhänge auf die Bühne brachten, um sie zu de-sakralisieren und auf die eigene Gegenwart und deren Nöte und Konflikte transparent zu machen. Es geht also darum, in



Sergio Morabito & Jossi Wieler

den kulturell tradierten Mythen unsere Ängste, Nöte, Schmerzen, Hoffnungen zu reflektieren.

JOSSI WIELER Monteverdi und Badoaro wählen für diese Oper bereits eine ganz eigene Perspektive auf das überlieferte Heldenepos, die unsere Aufmerksamkeit auf die menschliche Zerbrechlichkeit lenkt. Der der Handlung vorgestellte Prolog leitet eine Handlung ein, in

der alle Charaktere – seien sie nun Menschen oder Götter – brüchig und mit großen Fragezeichen versehen sind. Natürlich behält man bei der Arbeit die Homer'sche Erzählung im Hinterkopf, das geht gar nicht anders, aber entscheidend ist, dass diese in der Oper nicht einfach nacherzählt, sondern auf ihre Widersprüche und ihr Schmerzpotenzial hin abgeklopft wird. Wir dürfen nicht den Fehler begehen, das uns

bekannte mythische Geschehen vom bekannten Ergebnis, also sozusagen »von hinten aus« zu verstehen, sondern wir müssen die ständigen Risse und Brüche in der vermeintlichen Kontinuität dieses Geschehens registrieren.

*Die Oper heißt: Il ritorno d'Ulisse in patria – auf dem Wort »ritorno« scheint ein besonderer Fokus zu liegen. Warum dieser komplexe Titel, warum nicht nur »Ulisse«?*

jw Es ist schon sehr auffallend: Da wird eine gar nicht so kurze Oper geschrieben, in der es um nichts anderes geht als um den Moment der Rückkehr der Titelfigur und ihrer Wiederbe-

**»Ich glaube, dieses Werk ist zu vielschichtig, um es auf einen eindeutigen Nenner herunterzubrechen.«**

gegnung mit der Gattin Penelope. Nicht die vergangenen 20 Jahre, die sein überliefertes Heldentum begründet haben, sind das Thema, sondern ausschließlich der allerletzte innere Schritt, den er noch gehen muss, nachdem er äußerlich bereits zu Beginn in seiner Heimat angekommen ist. Wer ist Ulisse an diesem Punkt seines Lebens? In den 20 Jahren seiner Abwesenheit – zehn Jahre Krieg, zehn Jahre Irrfahrt – hat er sich nicht nur altersmäßig verändert, sondern auch durch das, was er getan, geleistet und verbrochen hat. Seine Irrfahrt, aber auch sein Nichterkennen der Heimat am Beginn der Oper ist in einem existenziellen Sinn zu verstehen. Physisch mag er in Ithaka gelandet sein, aber sein Selbst ist ihm fremd und unbegreiflich geworden. Die Heimat ist gewissermaßen der Spiegel, in der er die Differenz zu sich selber wahrnimmt. Darum zögert er etwa nach seiner Begegnung mit seinem Sohn Telemaco, mit ihm gemeinsam Penelope aufzusuchen, was die humanste und naheliegendste Reaktion wäre. Ein Psychologe würde hier wohl von Schuldgefühlen sprechen, die ihn davon abhalten.

sm Diese Nichtidentität des Ulisse wird auch Penelope bis zum Finale des Stückes umtreiben. Bei Homer ist sie fast eine Randfigur, in der Oper erscheint sie deutlich aufgewertet. Ihr Klage-monolog am Beginn des ersten Aktes markiert gleich einen ersten Höhepunkt. Wir erleben eine im Inneren zutiefst verletzte und traumatisierte

Frau, die die lange Abwesenheit Ulisses als Liebesverrat empfindet. Penelope verweigert sich den Freiern, weil sie nicht noch einmal eine vergleichbare seelische Verletzung erfahren möchte. Das zeigt auch die Größe einer Liebe, die nicht vernarben kann. Auch deshalb braucht sie so lange, bis sie den Heimgekehrten, der ein anderer geworden ist, als der, den sie einst geliebt hat, als ihren Mann anerkennt.

jw Anerkennt ist das wichtige Wort: Dass es sich um Ulisse handelt, erkennt sie in Wahrheit auf den ersten Blick. Als er dann unter ihren Freiern ein Blutbad anrichtet, wird sie Zeugin seiner kriegerischen Verrohung und Brutalität. Die Entfremdung der beiden wird entsprechend differenziert auch musikalisch bis in kleinste Verästelungen ausformuliert.

*Haben wir am Ende der Oper nun ein Happy End vor uns?*

jw Ich glaube, dieses Werk ist zu vielschichtig, um es auf einen eindeutigen Nenner herunterzubrechen. Ich würde lieber von einem offenen Ende sprechen. Ein Zurück zur ursprünglichen Beziehung ist unmöglich, aber vielleicht eine neue Form der Annäherung – denn man kann aus ihren Körpern und Seelen nicht all die Morde und Traumatisierungen herausoperieren. Vielleicht werden sie auf andere Art glücklich werden.

*Was ermöglicht dieses neuerliche Aufeinanderzugehen?*

sm Es hat damit zu tun, wie er in seiner Verzweiflung über ihre Zurückweisung die Dinge bei der stückfinalen Begegnung zu formulieren versucht. Man könnte seine Worte irrtümlicherweise heldisch lesen. Aber in Wahrheit sagt Ulisse zu Penelope: »Ich bin ein Produkt dieses Krieges, ein Mensch, der mythischen Gewalten ausgeliefert war, der überleben wollte.« Dieses Eingeständnis der eigenen Ohnmacht und der eigenen Täterschaft zugleich ermöglicht es Penelope, auf ihn wieder zuzugehen.

jw Sie spürt – und das zeigen wir auch – dass da etwas wie eine Verschalung abblättert, dass ein Schmerz sichtbar wird. Ermöglicht wird dieser Prozess allerdings erst durch das Singen eines Liedes.

sm Genau genommen verlässt Penelope die rezitativisch-deklamatorische Ausdrucksweise in der ganzen Oper nur an zwei Stellen. Wir haben also nicht die Opernkonvention späterer

Zeiten vor uns, in der der Vorgang des Singens selbst gar nicht mehr thematisch ist. Dadurch erhalten diese besagten zwei Momente eine besondere szenische Gewichtung. Penelope gleicht hier gewissermaßen der Schauspielerin eines Shakespeare-Stückes, die in einer bestimmten szenischen Situation ein Lied singt. Und dieses Lied bricht Ulisses Verkrustung auf.

*Die Opernhandlung weist zahlreiche Ortswechsel auf. Wie sind Sie mit dieser szenischen Herausforderung umgegangen?*

- SM Es ist sogar noch komplexer: Zu den Ortswechseln kommt hinzu, dass vieles in der Handlung simultan passiert. Die großen Monologe von Ulisse und Penelope werden zwar hintereinander gezeigt, aber in Wahrheit ereignen sie sich gleichzeitig. Wir erleben also eine lange Strecke des Stückes hindurch die beiden Paralleluniversen der Ehepartner in einer Art Zusammenschau, in der sie sich erst allmählich bis zur wechselseitigen Wahrnehmung aufeinander zubewegen.
- JW Ebenso wenig wie bei Shakespeare kann es darum gehen, jede Lokalisation nachzubauen und zu dekorieren. Anna Viebrock hat – unter anderem inspiriert von einer Kunstinlalationen Martin Kippenbergers – ein Bühnenbild geschaffen, auf dem in ihrem Erscheinungsbild stark fragmentierte und reduzierte Objekte versammelt sind. Das alles ist auf eine Drehbühne gestellt, die immer neue Konstellationen ermöglicht.
- SM Dadurch verlieren wir die einzelnen Handlungspunkte nie aus dem Blick. Man sieht, was sich parallel entwickelt und auflädt, nicht zuletzt sind Ulisse und Penelope bereits simultan anwesend, auch wenn sie einander noch gar nicht begegnet sind.

*Das zentrale Element dieses Bühnenbildes ist der aus dem Epos bekannte Webstuhl der Penelope. Weshalb wird genau dieses Detail so markant und sichtbar aufgegriffen?*

- SM Der große Webstuhl symbolisiert einerseits die Welt von Ithaka, andererseits zeigt er, wie Penelope ihren Schmerz in einen kreativen Schaffensprozess zu transformieren versucht – ohne sich ganz von ihm befreien zu können.
- JW Durch seine zentrale Lage auf der Achse der Drehbühne markiert der Webstuhl zudem das Innere eines Labyrinths, zu dem Ulisse, der aus seinem Seelengefängnis nicht herausfindet, vordringen möchte. Der Webstuhl ist also auch das Symbol der Suche nach der eignen Identität.

*In dieser Produktion werden Projektionen gleich mehrfach und auf unterschiedliche Weise eingesetzt.*

- SM Eine der Projektionsflächen ist der Webstuhl Penelopes beziehungsweise das Webstück, an dem Penelope arbeitet. Der Videokünstler Tobias Dusche bearbeitet hier eine filmgeschichtlich bedeutende Sequenz, in der die Manaki-Brüder, zwei Pioniere der Stummfilmära, ihre Großmutter beim Spinnen aufgenommen haben. In unserem Zusammenhang erzählt diese Projektion etwas vom Vergehen der Zeit und vom Älterwerden und dokumentiert zugleich eine bestimmte Frauenrolle in einem patriarchalen System.
- JW Die Projektionen, die über der Bühne zu sehen sind, werden hingegen von einer Live-Kamera generiert. Es zeigt die Sicht der Götter auf die Welt der Menschen, auf durchaus ironisch gebrochene Weise.

*Die Welt der Götter bildet eine eigene Ebene in diesem Werk. Insbesondere Minerva nimmt entscheidenden Einfluss auf die Geschehnisse. Wer oder was sind die Götter in dieser Produktion?*

- JW Unsere konzeptuellen Überlegungen gehen davon aus, dass die abgehobenen Götter, die in Fliegersitzen der Business Class unterwegs sind, ihre angestammte Macht verloren haben und danach trachten, diese zurückzugewinnen. Ulisse wird für dieses Vorhaben gewissermaßen missbraucht und gefügig gemacht – ganz besonders von Minerva.
- SM Positiv gelesen, kann die Gestalt des Ulisse auch als Aufklärer verstanden werden, der die überkommenen Grenzen der Heimat überschritten und sich in unbekannte Welten hinausgewagt hat. Doch letztlich gelingt es den Göttern, diese Entwicklung umzudrehen, und die Menschen erneut ihrer Macht zu unterwerfen. Ein Phänomen, das wir im übertragenen Sinn heute wieder erleben, wenn autokratische Systeme und Gewalten sich selbst sakralisieren.

- JW Man könnte *Il ritorno d'Ulisse in patria* auf den ersten Blick als einfache Heimkehrer-Oper deuten. Das so zentrale Thema der menschlichen Fragilität und jenes der antiaufklärerischen Kräfte verraten aber, dass wir es mit einem deutlich vielschichtigeren Werk zu tun haben.

**IL RITORNO D'ULISSE IN PATRIA**  
2. (Premiere) / 4. / 8. / 11. / 14. April 2023  
Besetzung siehe S. 5



# SPONTANEITAT UND FARBEN

Der Dirigent der *Ulisse*-Premiere,  
Pablo Heras-Casado im Gespräch

*Ulisse ist wie L'incoronazione di Poppea ein Spätwerk Monteverdis. Wie lässt sich der Stil des Komponisten in dieser Schaffens- und Lebensphase beschreiben?*

PABLO HERAS-CASADO Gegen Ende seines Lebens folgt Monteverdi einem allgemeinen kulturellen Trend in Venedig und befasst sich mit breiten, rhapsodischen Strukturen, wobei er eklektische Elemente einsetzt und mischt, um Ideen verwirklichen zu können – und er stellt lieber Fragen, als Aussagen zu tätigen. Wir finden in seinem Schaffen mehr Impulsivität und Spontaneität. Er absorbiert alle ihm zur Verfügung stehenden Stile und schafft ein Kontinuum ohne Grenzen zwischen ihnen, passt mit enormer Flexibilität die musikalische Sprache an die dramaturgischen Notwendigkeiten an.

*Inwiefern unterscheidet sich Ulisse von der ungefähr zwei Jahre später uraufgeführten Poppea?*

PH *Poppea* ist eindeutig »desorganisierter«, radikaler in dem Sinne, den Sängerinnen und Sängern mehr »Redefreiheiten« zuzugestehen. Hier geht Monteverdi noch weiter, indem er den handelnden Personen mehr Freiheit für Reaktionen gewährt. Die Oper *Ulisse*, die einer sehr berühmten Mythos-Handlung folgen muss, hat eine klarere

Dramenstruktur, auf welche Monteverdi musikalisch reagiert. Dennoch basiert – wie bei *Poppea* – die Auseinandersetzung trotz des »Konstruktionsaspekts« auf einer Spannungs- und konstanten Licht-/Schatten-Dramaturgie.

*Ulisse wird etwa im Gegensatz zu Poppea und Orfeo international mitunter stiefmütterlich behandelt. Warum?*

PH Vermutlich, weil *Orfeo* und *Poppea* extremer sind und daher »klarer« in ihrer Identität. Bei *Ulisse* ist es schwierig zu erkennen, wo die Komödie und wo die Tragödie beginnen. Die Oper ist »sfumato«, die Grenzen sind verschwommener, alles ist mehrdeutiger. Aber mitunter liegt der Grund einfach auch darin, dass es aufgrund von Moden in Bezug auf die Interpretation weniger prägende Referenzen gibt. *Ulisse* wurde bisher seltener gespielt und ist daher weniger vertraut. Ich bin sicher, dass sich das in Zukunft ändern wird und wir dieses geniale Meisterstück häufiger auf der Bühne sehen werden.

*1637 wurde in Venedig das weltweit erste öffentliche Opernhaus gegründet. Ist bei Ulisse, drei Jahre später in Venedig uraufgeführt, der Einfluss dieser*

*öffentlichen Oper spürbar? Im Gegensatz zum bislang gepflegten höfischen Musiktheater?*

PH Natürlich. Es gibt zahlreiche Tanzfragmente, szenische Effekte, karikatureske Bezüge innerhalb einer ungewöhnlichen Struktur. Das führt laufend zu Überraschungen und Kontrasten, die die Aufführung beleben. Die bewegte Handlung, die Lebendigkeit der Musik, die Menschlichkeit der Figuren und die emotionale Wirkungskraft rissen das Publikum, das nicht notwendigerweise darauf vorbereitet war, Formen und Dramen-Proportionen zu genießen, mit.

*Die erhaltene Partitur ist sehr karg, sie besteht teilweise nur aus zwei Notenzeilen. Wie erschafft man daraus eine angemessene Instrumentation?*

PH Die erhaltene Notation war eine damals übliche, um Musik zu lesen und die Musiker waren natürlich in der Lage, sie unmittelbar zu spielen. Wir wissen, wie damals musiziert wurde: Monteverdi schrieb Accompagnati, Arien mit Orchester, Colla-parte-Abschnitte, Ritornelli selbst, fügte aber auch externe Stücke hinzu – oder strich wiederum ganze Szenen. Er ließ aber auch absichtlich Raum für die Musiker, die Komposition mit Ornamenten, Kadenzen, Ritornelli usw. zu »vervollständigen«. Man muss also beim Musizieren ganz im Augenblick und aufmerksam sein: Künstlerische Impulsivität und Kreativität sind für diese Musik enorm wichtig – und genau dazu lädt uns Monteverdi ein. Daher muss auch ich in dieser Produktion, mit dieser Partitur, mit diesen Musikerinnen und Musikern und mit den akustischen Gegebenheiten der wunderbaren Wiener Staatsoper spontan sein. Wir haben übrigens ein sehr mächtiges Instrument, von dem Monteverdi nur träumen konnte: einen großen Klangkörper, der es mir erlaubt, zahllose Farben und Texturen zu präsentieren. Schließlich wissen wir, dass Monteverdi für die wichtigen Produktionen und Feste große Ensembles bevorzugte.

*Das bedeutet aber auch, dass Sie als Dirigent hier eine größere Rolle, quasi als »Mitschöpfer«, spielen.*

PH Bis zu einem gewissen Grad muss ich das sein. Natürlich folge ich der Praxis der damaligen Zeit. Wobei die Möglichkeit, zwischen endlosen Kombinationen von Instrumenten zu wählen, zu einer bestimmten Auslegung der Komposition führt. Das gehört zum barocken Spiel. Und das Werk wird so für das Heute neu geschaffen. Es handelt sich um eine gewissermaßen gelernte und geplante Spontaneität.



*Begründen Sie Ihre gewählte Instrumentation auch mit dem, was in anderen Werken Monteverdis aus dieser Periode zu hören ist?*

PH Ja, wir kennen seine klanglichen Vorlieben und seine Freude an der Variation in der Continuo-Gruppe. So erwarb er beispielsweise zwei Psalterien für die Basilika San Marco – und darum verwenden wir sie auch. Es gibt Gemälde aus der Zeit, die verraten, welche Art von Ensemble und Instrumente er zur Verfügung hatte. Und wir haben Aufzeichnungen über die Rechnungen, die Instrumentalisten in San Marco stellten, aber auch aus den ersten öffentlichen Theatern, die Hinweise auf die Orchesterbesetzungen liefern. Hier haben wir also einen historischen Bezug, den ich als Inspiration für unsere eigene Produktion nehme.

*Einer der beiden Regisseure der Produktion, Sergio Morabito, erzählte uns, dass Sie in der musikalischen Gestaltung auch dem szenischen Spiel große Aufmerksamkeit gewidmet haben.*

PH Man muss unbedingt in Abstimmung mit der szenischen Setzung und den entsprechenden Notwendigkeiten arbeiten, denn schließlich liegt ein Drama in musica vor. Zuerst brauchen wir einen Überblick über die allgemeine Struktur, eine Entscheidung, was wir streichen oder hinzufügen, eine Festlegung des dramatischen Rhythmus, bevor wir die Instrumentierung und Interpretation ausarbeiten können. Und letztendlich kommen zahlreiche musikalische Entscheidungen über Charakter, Tempi etc. dazu, die ich nur treffen kann, wenn ich mit der Bühne interagiere.

*In Ulisse gibt es mehrere Ebenen: Götter, Allegorien, Menschen. Werden diese einzelnen Bereiche musikalisch unterschiedlich behandelt?*

PH Ja, sie unterscheiden sich deutlich in der Art, wie sie musikalisch ausgeführt werden. Monteverdi benützte nicht nur das zu seiner Zeit vorhandene musikalische Vokabular, sondern erweiterte es auch noch unglaublich stark und erfand neue Wege, für die Gesangsstimme zu schreiben. Damit baute er die theatralen Möglichkeiten aus, überraschte und »schockierte« auch die Zuhörerschar mit Effekten und Tricks.

*Und gibt es eine musikalische Trennung von Hauptrollen und komischen Rollen?*

PH Ich bin überzeugt, dass Monteverdi nicht in diesen Kategorien gedacht hat. Die Prima donna oder der Primo tenore waren damals noch nicht

»erfunden«. Jede einzelne Person hat eine große Bedeutung in dem Drama. Der Beweis: Egal wie lang die Figur sich auf der Bühne befindet, die technischen und musikalischen Anforderungen sind immer sehr hoch. Es ging vor allem um das Theater, und alles, was die Aufführung lebendig machte, war wichtig. *Ulisse* oder *Poppea*: ohne die komischen Rollen würden sie ihren theatralen Wesensgehalt komplett verlieren.

*Wieviel Freiheit geben Sie den Sängerinnen und Sängern, etwa in Bezug auf musikalische Verzierungen?*

PH Die »Freiheit« der Interpretation steht hier in einem Zusammenhang mit der damaligen Praxis der Ornamentierung. Ulisses Gesang benötigt keine Extra-Effekte, also bleiben wir bei der Hinzufügung von ein paar Trillern und Variationen in einigen Kadenzzen. Und das gilt auch für den Rest der Rollen. Ganz wichtig ist, dass die Ornamentierung ohne Unterbrechung des Textflusses erfolgt.

*Das finale Duett der Oper – inwiefern lässt es sich mit jenem in Poppea vergleichen? In beiden Fällen erleben wir das zentrale (Liebes-)Paar der Oper.*

PH Auf den ersten Blick, in Bezug auf die Handlung, ist es vergleichbar: Das Hauptpaar beendet die Oper. In *Poppea* zeigt dieses Duett (das wahrscheinlich von Ferrari stammt und von Monteverdi eingefügt wurde) den klaren Triumph der Liebe – jeder Art von Liebe. In *Ulisse* ist dieses Duett zweideutiger. Die Textaussage ist zwar grundsätzlich positiv, aber sie meint auch: »Meine vorangegangenen Qualen führten zum Segen«, also: Glück entsteht aus Leiden. Monteverdi zeigt diese bittere Aussage durch komplexe Modulationen, asymmetrische Konstruktionen und durch eine Isolation der beiden Stimmen: erst ganz am Ende des Duetts singen Penelope und Ulisse gemeinsam. Der Eindruck ist, dass beide nicht mehr wissen, wer sie sind, aber die Kraft haben, nach vorne zu blicken. Die Musik eröffnet ihnen einen Lichtstreif am Horizont. Das weiche, schöne und zarte (wenn auch etwas rätselhafte) Ende setzt ein Fragezeichen...

**IL RITORNO D'ULISSE IN PATRIA**  
**2. (Premiere) / 4. / 8. / 11. / 14. April 2023**  
**Besetzung siehe S. 5**

# »Monteverdi ist mir ganz nah«

Im Zuge des Monteverdi-Zyklus bildete sich an der Wiener Staatsoper innerhalb kürzester Zeit eine Art Monteverdi-Ensemble heraus: Beliebte Sängerinnen und Sänger, die man regelmäßig in einem ganz anderen Repertoire erlebt, finden sich immer wieder zusammen, um gemeinsam mit dem Concentus Musicus Wien und Pablo Heras-Casado diese frühen Kostbarkeiten der Operngeschichte auch im Haus am Ring lebendig werden zu lassen. So wird auch Georg Nigl, der schon im Vorjahr für seine Interpretation der Hauptrolle in der *L'Orfeo*-Erstaufführung gefeiert wurde, in der Titelpartie des Ulisse erneut auf dieser Bühne stehen. Anlässlich dieser wichtigen Staatsopern-Erstaufführung baten wir ihn zu einem Gespräch.

*Herr Nigl, wahrscheinlich haben Sie allein den Monteverdi'schen Orfeo von allen heutigen Sängern am häufigsten an den großen Opernhäusern gesungen – Amsterdam, Wiener und Berliner Staatsoper, Mailänder Scala, Teatro Real Madrid, Baden-Baden. Aber auch sonst nimmt Monteverdi immer wieder einen Platz in Ihrem Wirken ein. Wie wird man zum Monteverdi-Experten?*

GEORG NIGL Ich muss 19 oder 20 gewesen sein, als ich ein Interview mit dem Dirigenten György Solti hörte, in dem er auf die Frage, was seine

Lieblingsmusik wäre, nicht die von ihm erwartete Antwort »Wagner« oder »Mozart« gab, sondern von den rund 200 erhaltenen Bach-Kantaten sprach. Von dieser Antwort angeregt, habe ich die mir damals zum Großteil unbekannten Bach-Kantaten gekauft, mehrfach angehört und eine neue, großartige Welt entdeckt, die dann nach und nach mein eigenes Repertoire ergänzte. Was ich damals verstand, war, dass es sehr viele Werke gibt, die zwar nicht



zum allgemein bekannten Kanon gehören, aber dennoch großartig und wunderbar sind. Und so begann ich, meine Fühler auszustrecken. Meine erste aktive Sänger-Erfahrung mit Monteverdi hatte ich dann Ende der 90er-Jahre bei der Styriarte in Zusammenarbeit mit dem Ensemble Il Giardino Armonico. Heute zähle ich Monteverdi neben Bach und Mozart zu den vielseitigsten und interessantesten Komponisten, er ist mir persönlich ganz nah.

*Wie würden Sie jemandem, der noch nie Monteverdi gehört hat, die Besonderheiten seiner Opernmusik beschreiben?*

GN Die Deklamation ist äußerst wichtig. Es handelt sich gewissermaßen um ein aus dem Sprechen geborenes Singen mit viel Improvisationsspielraum. Ganz besonders in den Rezitativen, die vom intensiven Aufeinander-Reagieren zwischen dem Sänger und der Basso-Continuo-Gruppe, also den begleitenden Instrumentalisten, leben. Man darf bei diesen Rezitativen nicht an jene von Händel oder Mozart denken, sondern eher an einen Schauspieler, der einen Monolog von Shakespeare spricht. Aber auch in den Arien ermöglicht das tempo rubato sehr viel gestalterische Freiheiten. Man muss sich außerdem darüber im Klaren sein, dass es – anders als etwa in der Klassik oder Romantik – bei Monteverdi nichts hundertprozentig Fixes gibt. Weder hinsichtlich des Instrumentariums, noch der konkreten Ausgestaltung der Gesangsstimmen. Vieles wird zum Beispiel von der Art und der Größe des Aufführungsraumes bestimmt. Ich werde in der großen Wiener Staatsoper bestimmte Dinge, die im kleinen Uraufführungstheater möglich waren, nicht machen, weil sie akustisch untergehen würden, dafür aber anderes, stilistisch Zulässiges einsetzen.

*Wie werden in dieser Musik Emotionen – etwa jene von Ulisse – vermittelt?*

GN Zum Beispiel durch auskomponierte Accelerandi, Ritenuti, ausgewiesene Fermaten und – ganz wichtig – durch Pausen. Die vielen Pausen beim ersten Auftritt Ulisses sollen etwa sein Zögern, seine sich langsam entwickelnden Gedankengänge vergegenwärtigen. Wenn in einem Vierertakt auf die ersten drei Schläge eine Pause steht und erst auf den Auftakt zum nächsten Takt eine zu singende Note, heißt das: Ulisse überlegt, und aus diesem Nachdenken – den Pausen eben – entsteht die nächste Phrase. Diese Pausen sind also nicht einfach Stille, sondern

gehören zum dem, was danach kommt, dazu, sie müssen vom Sänger in die Gestaltung einbezogen werden.

*Worin besteht der Unterschied zwischen Ulisse und L'Orfeo?*

GN Zwischen den beiden Werken liegen mehr als 30 Jahre. 30 Jahre Erfahrung eines Komponistengenies. Im früheren *Orfeo* hat man das Gefühl, dass Monteverdi möglichst viel und Unterschiedliches in die Komposition hineinpacken wollte. Beim *Ulisse* ging es ihm nicht mehr darum, alles ihm Mögliche präsentieren zu wollen. *Ulisse* ist radikaler, filigraner und den heutigen Hörerwohnheiten weniger schmeichelnd. Und das, obwohl der *Orfeo* einem fürstlichen Gönner gewidmet war, einer kleinen Hörerschaft von Kennern, *Ulisse* hingegen einem allgemeinen Theaterpublikum.

*Kommen wir nun zur Titelfigur Ulisse selbst. Was ist das für ein Mensch?*

GN Da bewegen wir uns auf einem intimen Terrain. Ich interpretiere meine Rolle ja nicht oder deute sie gar. Meine Aufgabe ist ja, sie zu sein, oder eleganter gesagt, auszufüllen. Um es vielleicht klarer auszudrücken: mein Ulisse kommt nicht auf die Couch bei Sigmund Freud, meine Aufgabe ist es nicht, seine Handlungen zu interpretieren, sondern glaubhaft zu machen, warum er so handelt, wie er es eben im Stück macht. Dazu bedarf es der Arbeit am Text, bei dem es sich einerseits um die niedergeschriebenen Worte und zusätzlich – anders als beim Schauspieler – um die vom Komponisten vorgegebenen Noten handelt. Sicher kann ich von ihm sagen, dass er ein gebrochener Held ist, der 20 Jahre lang vom Sehnen nach der Heimat getrieben wurde. Aber als er endlich in Ithaka ankommt, erlebt er eine existentielle Krise. Denn er ist nicht mehr der selbe, der ausgezogen ist. Seine Erlebnisse haben ihn verändert, und nun geht es darum, ob er die wahre Heimkehr in das früher Gewohnte tatsächlich schafft.

**IL RITORNO D'ULISSE IN PATRIA**  
**2. (Premiere) / 4. / 8. / 11. / 14. April 2023**  
**Besetzung siehe S. 5**



←  
Ekaterina Cubanova

# DEN GEHEIMNISSEN DER PARTITUR *auf der Spur*

Rollendebüts sind das gewisse Etwas, das einzelnen Vorstellungen eine zusätzliche Aura verleiht. Wobei es hier zu unterscheiden gilt: In den meisten Fällen verweist das Rollendebüt-Sternchen am Besetzungszettel nur darauf, dass die betreffende Künstlerin, der betreffende Künstler die jeweilige Rolle an der *Wiener Staatsoper* noch nie gesungen hat. In manchen Fällen handelt es sich allerdings tatsächlich um ein weltweites Rollendebüt, was dem betreffenden Abend eine noch größere Aufmerksamkeit sichert – auch international. Bei der ersten *Parsifal*-Aufführung am 6. April ist es wieder einmal so weit: Die an allen großen Bühnen gefeierte Mezzosopranistin Ekaterina Cubanova

wird im Haus am Ring erstmals in ihrer Laufbahn die bedeutende Partie der Kundry interpretieren. Die Vorfreude bei den Opernliebhabern ist entsprechend groß, und beim Wiener Publikum ist dieser Freude wohl auch ein bisschen Stolz beigemischt. Kurz vor Probenbeginn sprach Andreas Láng mit der Künstlerin.

*Wie nähern Sie sich einer neuen Rolle an? Gibt es einen für Sie standardisierten Prozess, den Sie konsequent einhalten?*

EKATERINA GUBANOVA Normalerweise schon, aber die Kundry entpuppte sich diesbezüglich als ein ganz spezieller Fall, als eine Sondersituation.

Ich begann viel früher mit dem Studium als sonst, las, ja verschlang täglich die Partitur und habe außerdem, was ich sonst selten mache, unzählige Einspielungen angehört – wahrscheinlich kenne ich jetzt alle Verästelungen der Aufführungstraditionen. (*lacht*) Auf jeden Fall waren meine Vorbereitungen bei keiner anderen Rolle so intensiv. Das geschah aber nicht gezwungenermaßen, nicht aus irgendeiner Sorge oder Anspannung heraus, sondern bedingt durch eine immense Freude an der Partie, die sich unentwegt steigerte. Wissen Sie, der Gehalt dieser Musik scheint uferlos, die Tiefe bodenlos. Man kann sie geradezu endlos studieren und wird, kaum dass man die Noten in die Hand nimmt, unweigerlich in ihren Bann gezogen. Dazu kommt, dass ich moderne, neue Deutungen von Werken – wenn sie klug sind – überaus schätze. Und Serebrennikovs *Parsifal*-Inszenierung ist sogar sehr klug... und ergreifend.

*Kundry gilt als eine der herausforderndsten Rollen in Ihrem Fach. Andererseits sagt man Wagner nach, auf die physischen, speziell die vokalen Möglichkeiten von Sängern Rücksicht genommen zu haben.*

EG Das ist absolut korrekt und ich liebe Wagner auch dafür: Er gibt einem ordentlich Stoff zum Arbeiten, fordert wirklich das Maximum, aber dann gewährt er den Interpreten immer wieder eine Pause zur Regeneration. Man kann Atem holen, die Gedanken sammeln, die Emotionen bündeln. Und so kommt man schön durch die zum Beispiel doch sehr lange Partie der Kundry.

*Man weiß, dass Wagner Bellini geschätzt hat. Wie viel italienische Gesangstechnik, wie viel Belcanto-Singen ist beim Wagner-Gesang nötig oder zulässig?*

EG Nicht zulässig, sondern notwendig – und zwar zu hundert Prozent. Im Grunde ist der Belcanto ohnehin die Grundlage jedes Operngesanges. Die Gattung Oper entstand ja in Italien und hat sich von dort überall hin ausgebreitet. Sie müssen es nur beobachten: Bei allen Sängerinnen und Sängern, die eine lange, erfolgreiche Karriere haben, hört man, egal, welches Repertoire sie letztlich singen, die italienische Technik durch. In diesem Sinne halte ich es für eine ideale, wenn auch zufällige, Koinzidenz, dass ich während des Kundry-Studiums Auftritte als Adalgisa in Bellinis *Norma* hatte.

*Wenn Sie die Möglichkeit bekämen, Wagner zu treffen, was wäre Ihre erste Frage?*

EG Ich glaube, ich wäre zu befangen, um überhaupt irgendeine Frage zu stellen. Ich würde ihm zuhören, seinen Ausführungen zur Musik und zum Theater vermutlich bewundernd lauschen. Aber ich hätte wohl nicht den Mut, ihn zu unterbrechen – zumal Wagner sich in seinen Vorträgen, nach allem, was man von ihm weiß, nur sehr ungern unterbrechen ließ.

*Denken Sie während einer Vorstellung überhaupt an das Publikum? Manche Ihrer Kolleginnen und versuchen zum Beispiel, jemandem im Zuschauerraum eine Geschichte erzählen. Oder bleibt für solche Überlegungen kein Raum? Andere visieren wiederum während des Singens bewusst einen, meist etwas höher gelegenen, fiktiven Punkt im Zuschauerraum an.*

EG Interessant, dass Sie darauf zu sprechen kommen. Beides hängt von verschiedenen Faktoren ab: Von der Rolle, von der Situation, in der sich die Bühnenfigur befindet. Es gibt Momente, wo es schlechterdings zwingend ist, das Publikum direkt anzusprechen. Dann kann es wieder passieren – in einem Duett mit dem Partner zum Beispiel – dass man die Zuhörer vergisst oder sie nur mehr im Unterbewusstsein wahrnimmt. Aber auch das Fixieren von bestimmten Punkten im Auditorium wird von mir gelegentlich praktiziert: Bei mir sind es die grünen oder roten Notausganglichter, die in jedem Theater auf der Welt zu finden sind. Wenn ich also zum Beispiel in einem Monolog das Schicksal oder eine Gottheit anrufe oder mich an etwas zu erinnern habe und den Blick hebe, dann suche ich mir gezielt so ein kleines, leuchtendes Licht im Dunkel des Zuschauerraumes.

*Auf welche Weise entfliehen Sie der Routine?*

EG Ich will ihr gar nicht entfliehen, ich liebe sie sogar! (*lacht*) Zum mindest eine wiederkehrende, ordnende Struktur, die ein gewisses Leitsystem bietet. Sei es privat oder auch auf der Bühne. Nichts gegen die Premieren, aber mir sind die Folgevorstellungen lieber. Wobei eine echte Routine auf der Bühne natürlich gar nicht wirklich möglich ist, da sich unterschiedlichste Faktoren von Abend zu Abend ändern. Aber bestimmte Fixpunkte sind schon hilfreich, an denen man entlanggehen kann.

*Wo finden Sie die meiste Inspiration für Ihren Beruf?*

EG In der Natur. Gerade für eine Künstlerin, die im Musiktheater wirkt, finden sich hier so viele

Anregungen: optisch, akustisch, emotional, atmosphärisch. Natur ist für mich die höchstmögliche Kunst.

*Und sehen Sie in der Künstlichen Intelligenz eine Gefahr für die Kunst?*

- EG Das kann ich nicht abschätzen, aber ich hoffe, dass die oft formulierten Unkenrufe nicht Wirklichkeit werden, oder zumindest nicht so bald.

*Wie kann man einen jungen Menschen in der heutigen Life-Work-Balance-Epoche motivieren, den herausfordernden Berufe einer Sängerin, eines Sängers zu ergreifen?*

- EG Ich würde niemandem ansporten, diesen Weg zu wählen. Wenn jemand unbedingt möchte, dann kann er oder sie es versuchen. Aber abgesehen davon, dass man viele Opfer bringen muss, hat ein ganzes Arsenal an Bedingungen zu passen: Man sollte eine objektiv gute Stimme haben, eine solide Ausbildung, eine Bühnenper-

*Erinnern Sie sich an Ihren ersten Opernbesuch?*

- EG Ja – es war eine Vorstellung von Tschaikowskis *Iolanta*, und ich muss sechs oder sieben Jahre alt gewesen sein. Meine Mutter hat mich mitgenommen, und es scheint mir gefallen zu haben, langweilig war mir jedenfalls nicht. In besonderer Erinnerung ist mir das wunderschöne, blaue Kleid der Titelfigur geblieben. (*lacht*)

*Sie sind ausgebildete Pianistin und Dirigentin – ersparen Sie sich damit einen privaten Korrepetitor?*

- EG Ersparen im wahrsten Sinn des Wortes! Aber wichtiger ist, dass ich Partituren lesen kann und sie auch studiere – nicht nur Klavierauszüge –, die komplexen harmonischen Strukturen begreife und vor allem die Intentionen des Dirigenten besser verstehe. Aber, um auf die Kundry zurückzukommen: in ihrem Fall habe ich sehr wohl und viel mit einem Pianisten zusammen-gearbeitet.

**»Man ist auf der Bühne als Sängerin extrem ausgestellt und angreifbar, zumal das Singen dem Herzen und der Seele so besonders nahe ist. «**

sönlichkeit, die notwendige Gesundheit und Konstitution, gute Nerven, es schadet auch nicht, wenn man gut ausschaut. Wenn nur einer dieser Faktoren fehlt, verringern sich die Chancen nahezu in Richtung Null, dass man es auf lange Sicht schafft oder aushält. Das ist auch der Grund, warum ich nicht unterrichte, obwohl ich schon oft gefragt wurde. Ich möchte niemandem falsche Hoffnungen machen. Wissen Sie, man ist auf der Bühne als Sängerin extrem ausgestellt und angreifbar, zumal das Singen dem Herzen und der Seele so besonders nahe ist. Andererseits wiegen bestimmte Sternstunden, in denen man abzuheben meint und fühlt, dass man die Zuschauer beschenken durfte, alle Anstrengungen und Mühen wieder auf. Aber auch das Studium einer Kundry und die Möglichkeit, sie endlich singen zu dürfen, zeigt mir den Sinn meines Berufes auf. Ich fühle, wie sich hier viele Erfahrungen bündeln, wie all die Brangänen und Frickas, die ich singen durfte, mir die Augen und Ohren für so vieles geöffnet haben, was mir noch vor einigen Jahren verborgen war. Das macht mich glücklich! Aber, wie gesagt, man kann keinem raten, den Weg eines Sängers einzuschlagen, der Ansporn muss vom Betreffenden selbst kommen.

*Was bedeutet für Sie Musikalität?*

- EG Aspekte wie Interpretation, Phrasierung oder Stilgefühl sind Dinge, die man unter Geschmack zusammenfassen könnte. Aber wahre Musikalität beginnt für mich beim Respekt vor dem Notentext. Eine größere Ehre kann man einem Komponisten nicht erweisen, als wenn man seine Vorgaben befolgt. Und wer das tut, ist bereits per se eine musikalische Person. Und gerade im Falle von Wagner sind die Vorgaben sehr klar, die Informationen sehr eindeutig. Welche Autorität sollte in seinen Kompositionen schlagender sein als die seine?

## PARSIFAL

6. / 9. / 12. / 16. April 2023

*Musikalische Leitung Philippe Jordan*

*Inszenierung, Bühne & Kostüme Kirill Serebrennikov*

*Licht Franck Evin*

*Ko-Regie Evgeny Kulagin*

*Mitarbeit Bühne Olga Pavliuk*

*Mitarbeit Kostüm Tatiana Dolmatovskaya*

*Video & Foto Designer Aleksei Fokin / Yurii Karih*

*Dramaturgie Sergio Morabito*

*Mit u.a. Michael Nagy / Klaus Florian Vogt /*

*Ekaterina Gubanova / Franz-Josef Selig /*

*Derek Welton / Nikolay Sidorenko / Wolfgang Bankl*

*Premiere*

# »GOLDBERG- VARIATIONEN«

Das Wiener Staatsballett tanzt Choreographien  
von Ohad Naharin & Heinz Spoerli





→  
Duccio Tariello in einer Probe  
zu Ohad Naharins *Tabula Rasa*

*Goldberg-Variationen* in der Choreographie von Heinz Spoerli – das sind 80 Minuten Tanz über den Menschen, seine Freuden und Ängste, Einsamkeiten und Lüste, Bindungen und Brüche, die Jugend und das Alter, gewonnen aus einem luziden Musizieren mit dem Körper zu einem Opus summum der Klavierliteratur: Johann Sebastian Bachs *Goldberg-Variationen* BWV 988. Heinz Spoerli hat mit seiner Interpretation dieses faszinierenden Kompendiums aus Variationen, Kanons und Fugen 1993 eines seiner Meisterwerke geschaffen, das in einer Neueinstudierung nun erstmals mit dem Wiener Staatsballett zu erleben ist. Premiere ist am 27. April 2023 in der Wiener Staatsoper – in Kombination mit einer weiteren Erstaufführung: Ohad Naharins *Tabula Rasa* zur gleichnamigen Komposition von Arvo Pärt.

←  
Hyo-Jung Kang in einer Probe  
zu Heinz Spoerlis *Goldberg-Variationen*

32 Menschen auf der Bühne. Regungslos stehen sie da, die Blicke in verschiedene Richtungen in die Ferne gewendet. Drei von ihnen halten sich die Hände vors Gesicht, wenn die Musik schließlich einsetzt, beginnen sie mit zunächst spärlichen, dann immer weiter in den Raum greifenden Bewegungen die hohe Konzentration und mit ihr die Versammlung aufzulösen und mehr: den Raum zu öffnen für ein ganzes Panorama des Lebens, getanzt zu den 30 von der berühmten Aria umschlossenen *Goldberg-Variationen* BWV 988 Johann Sebastian Bachs. In Soli, Pas de deux, Trios

und nur selten größeren Ensembles entfaltet sich zwischen Männern und Frauen, Frauen und Frauen, Männern und Männern »ein choreographischer Bogen, der vom Anfang bis zu unserem Ende reicht«, so Heinz Spoerli: »Es gibt Beziehungen, Verknüpfungen von Paaren, Trennungen, die wieder zu Neutralität führen. Wie im Leben, man lernt Menschen kennen, man distanziert sich wieder.« Kulminationspunkte sind drei große lyrische Pas de deux, die auf zutiefst berührende Weise in die Tiefen menschlicher Beziehungen vordringen.



»Wer sich bewegt, drückt sich aus. Ohne Worte. Wer tanzt, erzählt eine Geschichte. Seine eigene. Verständlich für andere, über alle Sprachbarrieren hinweg. Tanz ist etwas Kosmopolitisches, etwas Multikulturelles. Tanzen bedeutet Loslassen und Einlassen gleichzeitig und lässt Menschen sich selbst anders erleben. Tanz ist für die volle Bandbreite der Gefühle ein Verstärker. Weil beim Tanzen Gefühle und Körper eine Symbiose bilden, die ohne Worte auskommt und dennoch ihre eigene Sprache findet.«

#### HEINZ SPOERLI

Heinz Spoerli fand erst mit 17 Jahren zum Tanz – und machte eine Weltkarriere. Nach Stationen als Tänzer in seiner Heimatstadt Basel, in Köln, im kanadischen

Winnipeg sowie in Genf begann er zu choreographieren und als Ballettdirektor drei unverwechselbare Spitzenensembles zu formieren. Seine Basler Ära von

1973 bis 1991 ist unvergessen. Viele seiner in dieser Zeit entstandenen Werke – darunter das Wagner-Ballett *Träume* und seine Versionen von *Schwanensee* und *La Fille mal gardée* fanden ein großes Publikum nicht zuletzt durch aufwändige Fernsehaufzeichnungen. Seine Leitung des Balletts der Deutschen Oper am Rhein Düsseldorf Duisburg währte nur fünf Jahre, aber auch hier hinterließ er nicht nur eine bestens aufgestellte Compagnie, sondern schuf auch eine Reihe wichtiger Ballette, darunter die *Goldberg-Variationen*. 1996 folgte er schließlich dem Ruf nach Zürich, wo er das Zürcher Ballett bis 2012 leitete.

Heinz Spoerlis Beziehungen zu Wien reichen bis in die 1970er Jahre zurück, als der damalige Ballettdirektor Gerhard Brunner ihm den Auftrag erteilte, für das Wiener Ballettfestival 1977 Robert Schumanns *Faschingsschwank aus Wien* zu choreographieren. 1990 feierte dann sein *Pulcinella* in der Wiener Staatsoper Premiere, für das von Lorin Maazel geleitete Neujahrskonzert der Wiener Philharmoniker am 1. Jänner 1996 entstanden drei Strauß-Ballette zum *Kaiser- und Donauwalzer* sowie der Polka *Die tanzende Muse*. Mit den *Goldberg-Variationen* findet nun nicht nur eines der Signaturwerke Heinz Spoerlis seinen Weg ins Repertoire des Wiener Staatsballetts, sondern auch eines der herausragendsten Beispiele für eine Auseinandersetzung mit Bachs monumentalem Klavierwerk.

Die genauen Entstehungsumstände der *Goldberg-Variationen* sind nicht überliefert, bekannt ist lediglich, dass Johann Sebastian Bach sein Variationswerk 1741 erstmals in Nürnberg drucken ließ – und zwar unter dem Titel *Clavier Übung bestehend in einer ARIA mit verschiedenen Veränderungen vors Clavicimbal mit 2 Manualen*. Erst Bachs späterer Biograph Johann Nikolaus Forkel brachte den Namen »Goldberg« ins Spiel, der der Komposition schließlich ihren nicht nur wesentlich handlicheren, sondern auch fantasieanregenden Titel gab. Die Legende, die Forkel um das Werk spannt, ist bis heute umstritten, die Bach-Forschung vermutet aber zumindest einen wahren Kern in ihr: So soll Bach das Werk auf »Veranlassung des ehemaligen russischen Gesandten am Chursächs. Hofe des Grafen Kaiserling« komponiert haben, der viel »kränkelte« und »schlaflose Nächte« hatte. Ein hochbegabter Schüler Bachs und Friedemann Bachs – Johann Gottlieb Goldberg – stand in Diensten des Grafen und sollte diesen in seinen schlaflosen Nächten durch sein Cembalospiel mit den von Bach gelieferten Variationen aufheitern. Entstanden ist eine Komposition, die bis heute durch ihre große Kunstfertigkeit und Vielfalt in einer planvoll-symmetrischen Architektur in Bann zieht. Den Rahmen bildet die langsam schreitende Aria, deren Thema auf das bereits 1725 im

Druck erschienene *Clavierbüchlein* zurückgeht. Eine prächtige französische Ouvertüre markiert die Mitte des Werkes, dessen 30 Variationen sich in zehn Dreiergruppen gliedern, die jeweils aus einem Charakterstück, einer Variation und einem Kanon bestehen.

»Bach befreit mich«, schrieb Heinz Spoerli einmal, »er öffnet mich, sodass ich als Choreograph mit ihm als Komponisten in einen ganz besonderen Dialog treten kann« – eine Aussage, die seine Auseinandersetzung mit den *Goldberg-Variationen* treffend umschreibt, in denen er zu einem mannigfaltigen – und im Kostümwurf ebenfalls vielfarbigem – Kaleidoskop aus Bildern und Emotionen findet, Bachs Musik aber zugleich ihren vollen Raum gewährt, Tanz und Musik also ihre jeweils eigene Stimme finden lässt und sie doch auch miteinander vereint.

Musikalischer Partner für Bachs an den Interpreten nicht nur wegen ihrer spieltechnischen Ansprüche, sondern auch wegen ihres geistigen Gehalts immense Herausforderungen stellende *Goldberg-Variationen* ist Heinz Spoerli für seine Einstudierung mit dem Wiener Staatsballett William Youn. Der in Seoul geborene, in Boston aufgewachsene und u.a. bei Karl-Heinz Kämmerling in Hannover ausgebildete Künstler zählt zu den angesehensten Pianisten seiner Generation und wird sich bereits in der Einführungssoiree zur Premiere dem Wiener Publikum vorstellen. Ein ausführliches Interview folgt in der Mai-Ausgabe des *Opernring* 2.

## GOLDBERG-VARIATIONEN

27. April (Premiere) / 1. / 5. / 9. / 15. / 19. / 22. /  
25. / 29. Mai 2023

### TABULA RASA

*Musik* Arvo Pärt  
*Choreographie* Ohad Naharin  
*Musikalische Leitung* Christoph Koncz  
*Violinen* Yamen Saadi / Raimund Lissy  
*Klavier* Anna Buchenhorst

## GOLDBERG-VARIATIONEN

*Musik* Johann Sebastian Bach  
*Choreographie* Heinz Spoerli  
*Klavier* William Youn

### Wiener Staatsballett

Orchester der Wiener Staatsoper

Einführungssoiree: 17. April 2023, 19 Uhr,  
Gustav Mahler-Saal

# TABULA RASA



*»Die Liebe zur Bewegung war schon immer der Grund, warum ich tanze; sie ist auch teilweise der Grund, warum ich choreographiere. Ich habe gelernt, dass es viel sinnvoller ist, auf den Körper zu hören, als ihm zu sagen, was er tun soll. Tanzen gibt uns ein großes Gefühl von Klarheit, Explosivität und Zartheit und erlaubt uns, weit über unsere gewohnten Grenzen hinauszugehen.«*

OHAD NAHARIN

Der israelische Künstler Ohad Naharin gehört zu den wichtigsten zeitgenössischen Choreographen. Mit seinem Werk setzte er nicht nur neue Maßstäbe für eine Tanzkunst Israels, sondern ist international genauso anerkannt wie gefragt. Viele große und renommierte Compagnien haben seine Arbeiten in ihr Repertoire aufgenommen. Die energetisch-kraftvolle, zutiefst berührende Choreographie zu dem israelischen Gesang *Echad mi Yodea* ist längst Teil eines tänzerischen, kulturellen Gedächtnisses. Ohad Naharin, 1952 im Kibbutz Mizra geboren, wurde an der Schule der Batsheva Dance Company und an der Juilliard School in New York ausgebildet. Engagements führten ihn zu Martha Graham und zu Maurice Béjarts Ballet du XXe Siècle. Von 1990 bis 2018 leitete Naharin die Batsheva Dance Company und ist ihr bis heute als Hauschoreograph verbunden. Seine eigens entwickelte Bewegungssprache Gaga, eine »Wahrnehmungsschule der Sinne«, basiert auf einem Bewusstwerden der Form, dem Finden neuer Bewegungsgewohnheiten und dem Überschreiten vertrauter Grenzen – immer in Verbindung mit dem eigenen Empfinden und der eigenen Vorstellungskraft. Die Gaga-Bewegungssprache und Naharins Werke sind mittlerweile untrennbar miteinander verbunden und so trainieren auch die Ensembles, die seine Stücke tanzen, regelmäßig während der Zeit der Einstudierung in Gaga.

Das ureigene Bedürfnis eines wachen Körpers und der Erforschung von Bewegung ist stets Inspiration für den Choreographen. Dieses Bedürfnis sucht er auch in seinen Tänzer\*innen, von denen er verlangt den Wunsch abzulegen, immer »schön« auf der Bühne auszusehen. Die physische Anstrengung nicht verborgen zu wollen, sondern sich ihr hinzugeben, sich in sie hineinzuwerfen, ist das, was Naharin interessiert. Und so sind seine Werke Liebeserklärungen an den Körper in Bewegung, der sich in voller Freiheit befindet, voller Kraft ist, aber auch verletzlich und pur daherkommt.

*Tabula Rasa* ist ein frühes Werk des Choreographen, 1986 für das Pittsburgh Ballet kreiert, das, basierend auf der antiken philosophischen Vorstellung den Menschen als »unbeschriebenes Blatt« zu betrachten, eine Erforschung des Ich und des Körpers in den Mittelpunkt stellt und dabei für Tänzer\*innen und Publikum zur kinetisch-meditativen Erfahrung wird. Zur gleichnamigen Komposition von Arvo Pärt entwickelt Naharin eine Auseinandersetzung mit jener Physis, die sowohl individuell als auch in der Gemeinschaft stattfindet – das körperliche Einander-Spüren ist dabei ein entscheidendes Element in seiner choreographischen Sprache. Einen geschmeidigen Strom an Bewegungen mit körperlichen Herausforderungen in Verbindung bringend, ist *Tabula Rasa* ein eindringliches Werk, ein energetisches Körpergebilde, in welchem

die Tänzer\*innen des Wiener Staatsballetts erstmals in einer Choreographie von Naharin zu sehen sein werden. Matan David, langjähriges Ensemblemitglied der Batsheva Dance Company, studiert das Werk in Wien ein und spricht im Interview über seine Erfahrungen mit Naharin, Gaga und *Tabula Rasa*.

*Wie hat sich dein persönlicher Weg mit Ohad Naharin und der Gaga-Bewegungssprache gestaltet?*

MATAN DAVID Als ich 2001 Mitglied des jungen Ensembles der Batsheva Dance Company wurde, war unsere tägliche Trainingsbasis noch das Klassische Ballett. Einmal im Monat hatten wir ein Training bei Ohad Naharin, das aus Improvisation und einer physischen Ideensuche bestand. Es war der Beginn von dem, was bald das Gaga-Training werden sollte. In meinem zweiten Jahr mit der Compagnie kam Ohad dann mit dem Vorschlag auf uns zu, statt der Ballet Class nur noch Gaga zu trainieren. Das hat am Anfang auch zu Verwirrung geführt und es gab viele unterschiedliche Meinungen in der Compagnie. Ich war zu Beginn ebenfalls unsicher, da ich nicht wusste, wohin diese Reise geht und Ballett bis dahin ein großer Teil meines Lebens war. Wie kann man das ersetzen? Aber er hat uns angeboten, es ein Jahr lang auszuprobieren, um zu prüfen, ob es funktioniert. Und das hat es! Im Anschluss daran war ich für zehn Jahre Tänzer in der Batsheva Dance Company. In diesen Jahren hat Ohad viele seiner Arbeiten kreiert, die mittlerweile auf der ganzen Welt gezeigt werden. Ich bin dann Direktor des jungen Ensembles geworden, aber ich habe festgestellt, dass ich viel lieber im Studio arbeite. Also habe ich mich dazu entschlossen, diesen Posten aufzugeben und als Einstudierer von Ohads Werken und Lehrer zu arbeiten. Das liebe ich sehr!

*Ist deine Arbeitsweise bei der Einstudierung von Naharins Choreographien und beim Gaga-Training eine andere, wenn du für eine klassische Compagnie wie das Wiener Staatsballett arbeitest?*

MD Ich habe bereits mit vielen klassischen Compagnien, darunter auch das Ballet de l'Opéra de Paris, gearbeitet und wähle in diesen Engagements einen minimal anderen Zugang. Ich versuche mehr die Gemeinsamkeiten als die Unterschiede von Gaga und Ballett hervorzuheben, denn beides hat viel mehr gemein als man denkt. Mit Balletttänzer\*innen arbeite ich über die Elemente, die ihnen aus dem klassischen Training bekannt sind, aber verbinde sie mit einem neuen Zugang des Gaga-Trainings. Es geht darum, dass

sie diese Elemente wiedererkennen und in einer anderen Art und Weise mit ihren Körpern in der Gaga Class recherchieren können.

*Fällt es Balletttänzer\*innen schwerer als zeitgenössischen Tänzer\*innen, sich dieser Trainingsmethode zu öffnen?*

MD Ich denke, dass sie zunächst zurückhaltender, vielleicht sogar ängstlicher sind. Gaga ist für sie eine neue und unbekannte Arbeitsweise. So intensiv mit einer anderen Methode zu arbeiten ist für den klassisch trainierten Körper in gewisser Weise eine Herausforderung. Sie können sich im Gaga-Training nicht wirklich auf eine Struktur verlassen. Sie wissen, wie sich eine Arabesque oder die verschiedenen Positionen im Ballett anfühlen und auch wie sie diese ausführen. Dieses Arbeiten an einer Struktur fehlt ihnen nun. Einige der Tänzer\*innen blühen sofort im Training auf, weil sie die Art und Weise dieser neuen Körperrecherche freut, andere halten noch ein wenig zurück, auch weil sie unsicher sind. Meine Aufgabe ist es, ihnen den Schlüssel zu geben, sich von diesen Unsicherheiten und Ängsten zu befreien und loszulassen.

*Tabula Rasa ist ein frühes Werk von Naharin. Was ist deine Geschichte mit dieser Choreographie und wie hat sich der Prozess der Einstudierung im Laufe der Jahre und mit der Entwicklung der Gaga-Bewegungssprache verändert?*

MD Meine Beziehung zu *Tabula Rasa* ist interessant. Ich habe es mit 20 Jahren in meinem ersten Jahr mit der Batsheva Dance Company getanzt. Jetzt bin ich 40 Jahre alt und hatte bis vor fünf Jahren, als ich die Choreographie in Kuba einstudiert habe, keine Berührungspunkte mit diesem Werk. Nun entdecke ich das Stück mit den Tänzer\*innen des Wiener Staatsballetts wieder. Natürlich erinnere ich mich, aber es ist eine ganz andere Erfahrung. Wenn ich z.B. *Minus 16* einstudiere, was sehr oft passiert, brauche ich keine Notizen, kein Video. Mit *Tabula Rasa* ist das anders. Ich spüre das Stück neu. Mit der stetigen Entwicklung von Gaga können wir dieser älteren Bewegungssprache eine moderne Interpretation geben. Anstatt nur über die Form einer Bewegung nachzudenken, hat sich mit Gaga das Denken über das Empfinden jener Form, über die Dehnung, über Off-Balance weiterentwickelt und sensibilisiert. Form wird also mit einer explosiven Kraft verbunden. Die Bewegungen innerhalb der Choreographie haben sich nicht viel geändert, aber der Zugang zu ihnen.



Matan David in den Proben

*Die Choreographie ist sehr physisch, innerhalb dieser Körperlichkeit entwickelt sich eine meditative Erfahrung – für die Tänzer\*innen und als Reaktion darauf auch für das Publikum.*

MD Ohad möchte, dass die Tänzer\*innen bei einer Vorstellung dieselbe Erfahrung machen, wie wenn sie seine Choreographien im Studio tanzen. Das

Gefühl eines Präsentierens auf der Bühne vor Publikum soll nicht vordergründig sein, sondern es geht darum, sich als Tänzer\*in mit der Sensibilität des Moments zu verbinden. Ohad ist an der meditativen Erfahrung als Suche im Moment interessiert und nicht am Performen einer Show, was dazu führen könnte, die eigene Recherche im Körper zu verlieren. *Tabula Rasa* ist eine sehr interessante Choreographie. Sie erinnert fast an ein komponiertes Exercice. Es gibt so viele Strukturen, Kanons und Verbindungen. Man erkennt Ohads choreographischen Kreationsprozess in diesem Werk. Es gibt eine starke Verbindung der Choreographie und der Musik, nicht nur in Bezug darauf, wie die Musik den Rhythmus vorgibt, sondern auch die Energien der Violinen, die Vibrationen sind wichtig. Ich spüre beinahe die Herzschläge der Tänzer\*innen, nicht nur weil die Choreographie extrem anspruchsvoll ist, sondern auch weil die Musik viel gibt und bewegt. Es ist eine gemeinsame Reise von Bewegung und Musik.

## DANCE MOVIES

*Mr. Gaga. Der Choreograph Ohad Naharin.*  
Tomer Heymann / IL/SE/DE/NL 2015 / 100 Min / OmU  
Sonntag, 23. April, 13 Uhr im Filmcasino  
(Margaretenstraße 78)  
Im Anschluss Nachgespräch mit Produktionsbeteiligten von *Tabula Rasa*

Tickets → [filmcasino.at](http://filmcasino.at)



# DEBÜTS



Tareq Nazmi



Michael Nagy



Eve-Maud Hubeaux



William Youn

## HAUSDEBÜTS

### PARSIFAL / 6. APRIL 2023

Celine Mun → 1. Blumenmädchen/  
2. Gruppe

### LOHENGRIN / 15. APRIL 2023

Tareq Nazmi → König Heinrich

### GOLDBERG-VARIATIONEN / 27. APRIL 2023

#### TABULA RASA

Christoph Koncz → Musikalische Leitung

### GOLDBERG-VARIATIONEN

William Youn → Klavier

## ROLLENDEBÜTS

### IL RITORNO D'ULISSE IN PATRIA / 2. APRIL 2023

Pablo Heras-Casado → Musikalische Leitung  
Georg Nigl → Ulisse

Kate Lindsey → Penelope

Josh Lovell → Telemaco

Isabel Signoret → Minerva

Daria Sushkova\* → Melanto /

*L'humana fragilità 3*

Hiroshi Amako → Eurimaco / Anfinomo  
Andrea Mastroni → Nettuno /

*Antinoo / Tempo*

Katleho MokhoaBane\* → Pisandro /

*L'humana fragilità 4*

Anna Bondarenko → Giunone

Robert Bartneck → Eumete

Jörg Schneider → Iro / *L'humana fragilità 2*

Helene Schneiderman → Ericlea /

*L'humana fragilità 1*

Daniel Jenz → Giove

Alma Neuhaus\* → *Amore*  
Miriam Kutrowatz\* → *Fortuna*

### IM SIEBTEN HIMMEL / 3. APRIL 2023

#### MARSCH, WALZER, POLKA

Jendrik Springer → *Musikalische Leitung*  
Claudine Schoch, Natalya Butchko, Laura Cislaghi, Trevor Hayden, Duccio Tariello → *An der schönen blauen Donau*  
Anita Manolova, Marian Furnica → *Annen-Polka*

Ioanna Avraam, Alaia Rogers-Maman, Masayu Kimoto, Rashaen Arts, Victor Cagnin → *Sphärenklänge*

### PARSIFAL / 6. APRIL 2023

Michael Nagy → *Amfortas*  
Klaus Florian Vogt → *Parsifal*

Derek Welton → *Klingsor*

Ekaterina Gubanova → *Kundry*

Jusung Gabriel Park\* → 2. *Grälsritter*

Alma Neuhaus\* → 2. *Knappe*

Lukas Schmidt\* → 3. *Knappe*

Ted Black\* → 4. *Knappe*

Miriam Kutrowatz\*

→ 2. *Blumenmädchen/1. Gruppe*

Jenni Hietala\* → 2. *Blumenmädchen/2. Gruppe*

Patrizia Nolz → 3. *Blumenmädchen/2. Gruppe*

### IM SIEBTEN HIMMEL / 10. APRIL 2023

#### SYMPHONY IN C

Alaia Rogers-Maman → *Soloaar, I. Satz*

### LOHENGRIN / 15. APRIL 2023

Omer Meir Wellber → *Musikalische Leitung*

KS Nina Stemme → *Ortrud*

### CARMEN / 19. APRIL 2023

Eve-Maud Hubeaux → *Carmen*  
David Butt Philip → *Don José*  
Anna Bondarenko → *Micaëla*

### SALOME / 21. APRIL 2023

Hiroshi Amako → *Narraboth*  
Isabel Signoret → *Page*  
Lukas Schmidt\* → 1. *Jude*

### GOLDBERG-VARIATIONEN / 27. APRIL 2023

#### TABULA RASA

Yamen Saadi, Raimund Lissy → *Solo-Violenen*

Anna Buchenhorst → *Klavier*  
sowie alle Tänzerinnen & Tänzer des Wiener Staatsballetts

### GOLDBERG-VARIATIONEN

alle Tänzerinnen & Tänzer des Wiener Staatsballetts

### MANON / 30. APRIL 2023

Pretty Yende → *Manon Lescaut*  
Charles Castronovo → *Chevalier De Grieux*  
Michael Arivony → *Lescaut*  
Martin Häßler → *Brétyny*  
Miriam Kutrowatz\* → *Poussette*  
Daria Sushkova\* → *Rosette*

Bilder Marco Borggreve (Nazmi) / Gisela Schenker (Nagy) / Philippe Matsas (Hubeaux) / Irène Zandel (Youn)

Das Opernstudio wird gefördert von  
Czerwenka Privatstiftung / Martin Schlaff /  
Hildegard Zadek Stiftung / WCN /  
Offizieller Freundeskreis der Wiener Staatsoper

\* Mitglied des Opernstudios  
Operndebüts/Ballettdebüts

# WAS IST LIEBE?

KS Piotr Beczała  
ist wieder an der Staatsoper zu hören

Knapp einhundert Mal stand der Tenor Piotr Beczała auf der Bühne der Staatsoper: zuletzt etwa als grandioser Cavaradossi, als ebenso überzeugender Don José oder als höchst beeindruckender Lohengrin. Im April ist der Kammersänger und Publikumsliebling nun wieder zu Gast an der Wiener Staatsoper und singt neben einer *Lohengrin*-Serie auch ein Solistenkonzert. Via Zoom erzählte er über ihm sympathische und weniger sympathische Opernfiguren, den Sinn einer guten Stimmtechnik und über Lohengrins Suche nach der Liebe.

*Sie singen derzeit eine Lohengrin-Serie an der New Yorker Metropolitan Opera. Wie geht es Ihnen am Tag nach einer Vorstellung? Physisch und psychisch?*

PIOTR BECZAŁA *Lohengrin* ist eine lange Oper, wir fangen hier um 18 Uhr oder 18.30 Uhr an, daher ist das Ende erst gegen halb 12. Bis man dann abgeschminkt und abgekühlt ist, mit den Kolleginnen und Kollegen gesprochen, die Fans begrüßt und all das, was nach einer Vorstellung noch so stattfindet, erledigt hat, ist es ungefähr halb

2 Uhr. Hat man am nächsten Morgen etwa ein Interview im Radio, muss man sich dafür fast einsingen (*lacht*). Grundsätzlich ist Lohengrin aber eine Rolle, die ein Tenor vom Vokalen her gut überstehen kann. Sie ist kein »Stimmkiller«. Und Sie wissen, dass ich an das glaube, was sich Gesangstechnik nennt. Wenn man über diese verfügt und sie auch anwendet, dann sollte eine Vorstellung so laufen, dass man am nächsten Tag nicht beim HNO-Arzt landet.



Piotr Beczala als Lohengrin, Wiener Staatsoper 2020

*Und psychisch? Legen Sie die Rolle um halb 2 Uhr ab, um am nächsten Morgen beim Radio-Interview kein Gralsritter mehr zu sein?*

PB Das hängt durchaus von der Inszenierung ab, nämlich im Hinblick darauf, wie involviert Lohengrin im gesamten Geschehen auf der Bühne ist. Im Falle von New York ist er ein Außenseiter, er gehört nicht zur »Crowd«, wie hier gesagt wird, also nicht zu den anderen Leuten. Daher ist es für mich einfacher, aus der Rolle

wieder herauszuschlüpfen. Denn er ist gescheitert, kehrt zurück nach Monsalvat und erhält vom Gral neue Kraft. Die Sache ist also gegessen. Aber es gibt auch Sichtweisen, die mehr Anteilnahme verlangen, und eine davon ist die Wiener Produktion. In Andreas Homokis Inszenierung ist Lohengrin aktiver. Und das ist einer jener Fälle, in denen man ein bisschen was nach Hause mitnimmt und sich psychisch etwas erholt muss. Aber Lohengrin ist für mich nicht so

eine Rolle wie Werther oder Cavaradossi, deren Gemütszustände mich noch lange beschäftigen und die ich nicht so einfach ablegen kann.

*Wenn wir nach Ihrem ganz persönlichen Lohengrin-Bild suchen, also unabhängig von allen Inszenierungen: Ist das eine Figur, die trotz aller Macht dennoch der menschlichen Liebe bedarf? Im Sinne von: In der Gralswelt ist zwar alles wunderbar, aber die Liebe kommt dort zu kurz. Und endlich trifft Lohengrin Elsa und wird geliebt.*

PB Ohne Zweifel! Lohengrin fühlt eine Sehnsucht nach Liebe. Vielleicht weiß er nicht genau, was das ist. Aber er ist auf der Suche und will verstehen. In meiner Sicht ist Lohengrin einer, der zuerst an ein Regelwerk glaubt, sich gerne an dieses hält und in seinem Leben alles organisiert. Als er also die Aufgabe bekommt, Elsa zu helfen, führt er sie aus. Zunächst erleben wir, sehr ausführlich, ein allmähliches Herantasten an diese für ihn neue, die menschliche Welt. Eigentlich ist es ja sogar so, dass erst im dritten Akt, bei »Das süße Lied verhallt«, eine echte Annäherung Lohengrins an Elsa anfängt. Da kommt es auf, dieses *Was ist das, die Liebe?* Doch Lohengrin schafft es nicht sehr weit, weil Elsa dann doch die verbotene Frage nach seinem Namen und Wesen stellt. Immerhin hat Lohengrin es aber versucht, er ist unserer Menschenwelt näher gekommen, und das Gespräch mit Elsa ist mit unglaublich schönen Worten ausgestattet, voller Zärtlichkeit. Wenn er dann pflichtbewusst in die Gralswelt zurückkehrt, ist er vielleicht in seiner Gedankenwelt ein bisschen reicher. Zurück in Monsalvat versteht er vielleicht im Ansatz, was Liebe bedeutet.

*Sie erzählten einmal, dass für Sie bei der Umsetzung einer Partie eine spezifische Klangvorstellung von großer Bedeutung ist. Wie ist diese im Fall*

*von Lohengrin? Gibt es einen spezifischen Klang? Gewissermaßen den Lohengrin-Sound?*

PB Das Besondere bei Lohengrin ist, dass er aus der Ferne kommt, aus einer anderen Welt. Es muss



Piotr Beczala als Lohengrin, Wiener Staatsoper 2020

also zu Beginn eine ganz andere Klangsphäre geben als beim Nachfolgenden. Sein »Nun sei bedankt, mein lieber Schwan«, das ist fast noch Monsalvat. Und das muss man hören. Ebenso am Schluss: Die Gralserzählung ist dramatisch, Lohengrin berichtet, wer er ist, begleitet von ganz kurzen Trompeten-Akkorden. Unmittelbar danach kommt wieder die Schwangeschichte, es geht also Richtung Monsalvat. Hier die richtige Balance zwischen diesen Zuständen zu finden, ist nicht einfach. Daher versuche

ich, bereits bei den Worten »Schon sendet nach dem Säumigen« die Gralswelt mitzudenken, um einen nicht zu abrupten Übergang zu haben. Davon abgesehen benötigt Lohengrin im Ganzen gar nicht so viele unterschiedliche Schattierungen. Also: Das Heroische, das vor allem im zweiten Akt oder beim »Höchstes Vertraun hast du mir schon zu danken« im dritten Akt zum Einsatz kommt. Dann das volle Lyrische, das betrifft drei Viertel der Rolle. Und eben das angesprochene Geheimnisvolle und Süße am Anfang und Ende der Oper. Für einen Werther brauche ich wesentlich mehr Farben, da gibt es manchmal innerhalb eines einzigen Satzes verschiedene Schattierungen. Dieser rasche Wechsel wäre allerdings bei Wagner falsch!

*Immer wieder wird gerne darauf hingewiesen, dass Lohengrin eine »italienische« Wagner-Partie ist. Empfinden Sie das auch so?*

PB Das stimmt. Zweifellos erinnert die Phrasierung des Lohengrin an vielen Stellen an italienische Opern, auch wenn er auf Deutsch gesungen wird. Das liegt meiner Ansicht nach daran, dass Wagner es selbst so sah. Denn in seinen früheren Werken war das, was wir heute als Wagner-Gesangsstil bezeichnen, weder entwickelt noch etabliert. Daher basierten seine eigenen Vorstellungen auf jenen Techniken und Klangfarben, die in der damaligen Zeit üblich waren. Als ich die Partie erstmals studierte, hörte ich mir viele Aufnahmen auf YouTube an: da gab es französische, italienische, russische Einspielungen – und sie klangen für meine Ohren sehr neutral. Singt man die Oper aber auf Deutsch, kommt noch das Deklamatorische hinzu, das man in anderen Sprachen nicht hat. Grundsätzlich finde ich es aber falsch, wenn ein Tenor den Lohengrin übertrieben »italienisch« ausrichtet, also zum Beispiel mit zusätzlichen Klischee-Schluchzern. Das bringt nichts und passt stilistisch nicht.

*Ändert es eigentlich etwas, ob Ihnen eine dargestellte Figur persönlich als Charakter zusagt oder nicht? Entsteht vielleicht aus einer möglichen Oppositionskraft sogar eine kreative Energie?*

PB Da ich ja als Schauspieler auf der Bühne stehe und das Darstellen fremder Charaktere mein Beruf ist, sollte es mir eigentlich egal sein, ob ich eine Figur mag oder nicht. Aber – es ist mir nicht egal. Natürlich kann ich alles spielen. Doch es gibt Rollen, die ich lieber mag, es gibt Rollen, die ich weniger gern mag, und es gibt

Rollen, die ich gar nicht mag. In letzterem Fall ist es einfach: ich singe sie nicht. Daraus mache ich auch kein Geheimnis. Don Carlo gefällt mir als Charakter nicht, die Konsequenz ist also, dass ich die Partie nicht darstelle. Lohengrin hingegen mag ich sehr: ein geradlinig denkender Mensch. Man weiß nicht genau, woher er kommt, aber jedenfalls geht es dabei um Glanz und Wonne. Und genau dieses »aus Glanz und Wonne komm ich her« gehört zu meinen Lieblingsmomenten der Oper: es bezeichnet ihn als Person.

*Sie singen im April neben den Lohengrin-Vorstellungen auch ein Solistenkonzert, begleitet von Sarah Tysman. Beim letzten Mal hörten wir eine Art »best of«. Was wird es diesmal sein?*

PB Diesmal weniger ein musikalisches »Quer durch den Gemüsegarten«, an der genauen Abfolge tüfteln wir noch. Wir werden Werke von Rachmaninov, Meyerbeer, Massenet, Moniuszko und Tschaikowski bringen. Und ich denke daran, gewissermaßen als Abschied von der Rolle des Werther einen Querschnitt durch die Partie zu geben. Wir werden sehen, was herauskommt!

*Sarah Tysman ist seit Jahren eine Ihrer musikalischen Partnerinnen. Was zeichnet sie als Pianistin aus?*

PB Neben vielen anderen versteht sie es, sowohl ungemeine dramatische Kraft als auch höchste delikate Nuancierung zu bieten. Man kann sich immer ganz auf sie verlassen, in jedem musikalischen Augenblick. Und was das Technische angeht: sie spielt einfach alles, in jedem Tempo. Eine unglaubliche Pianistin!

## LOHENGRIN

15. / 20. / 23. April 2023

*Musikalische Leitung Omer Meir Wellber*

*Inszenierung Andreas Homoki*

*Bühne & Kostüme Wolfgang Gussmann*

*Licht Franck Evin*

*Mit u.a. Piotr Beczala / Camilla Nylund /*

*Tomasz Konieczny / Nina Stemme /*

*Tareq Nazmi / Clemens Unterreiner*

## SOLISTENKONZERT

*KS PIOTR BECZAŁA*

18. April 2023

*Klavier Sarah Tysman*

# *Kann Künstliche Intelligenz*

# **KUNST**

## *erschaffen?*

Seit Monaten steht Künstliche Intelligenz (KI) wie vielleicht nie zuvor im Brennpunkt des Interesses. Das Programm ChatGPT, das sprachbegabt in einen Dialog treten kann, fasziniert – und stimmt manche auch skeptisch. Ist die Maschine nun »menschlich«? Und: Kann sie nun auch Kunst produzieren? Mit dem Philosophen und Informationswissenschaftler DDr. Erich Prem, einem der führenden österreichischen Fachleute für KI und Digitalisierung, sprachen wir über Chancen und Grenzen der Künstlichen Intelligenz.

*Als Laie habe ich das Gefühl, dass in den letzten Monaten das Interesse an der KI geradezu sprunghaft gestiegen ist. Jede Zeitschrift, die etwas auf sich hält, hatte schon ihr entsprechendes Titelblatt. Warum ist das plötzlich ausgebrochen?*

ERICH PREM Das hat sicherlich damit zu tun, dass ChatGPT eine Funktionalität an den Tag legt, die viele überrascht. Übrigens auch Experten. Denn es werden Texte in einer Qualität produziert, die an vieles von Menschen Geschaffene heranreicht. Dabei werden zwei Punkte berührt, die wir, neben der Religion, als besonders menschlich betrachten: die Sprache und die Kreativität. Wir sind plötzlich mit einer Technologie konfrontiert, die sich scheinbar sprachlich auszudrücken versteht. Das ist tatsächlich ein gewisser Schock: Wir sind nicht mehr die einzigen, die sprechen können. Die Älteren unter uns werden sich erinnern, dass Ähnliches schon einmal passiert ist, als die Künstliche Intelligenz einen Schachgroßmeister geschlagen hat. Das konnte man aber leicht abtun als: »Naja, das ist doch nur Schachspielen. Die wirklich tollen Dinge, die wir Menschen so können, sind davon nicht betroffen«. Jetzt ist die Sprache dran, was uns vielleicht zu recht erschüttert.

*Also werden die Bereiche, in denen wir das Gefühl haben, einzigartig zu sein, immer weniger. Das Schachspiel haben wir uns abgeschrägt, das Sprechen schrumpfen wir uns nun als nächstes ab.*

EP Es ist ganz wichtig, dass wir auf dem Boden der Realität bleiben. Es werden Texte nach statistischen Regeln und auf Basis von riesigen Datenmengen, die im Internet vorliegen, produziert. Die Systeme verstehen nicht, sie »wissen« nicht, sie wissen auch nicht, was sie wissen. Und vor allen Dingen wissen Sie nichts über Wahrheit und Falschheit. Deswegen reden sie auch oft Unsinn. Man muss dem also auch skeptisch gegenüberstehen. Aber diese Schöpfung, die hier passiert ist, ist schon beeindruckend, weil sie etwas leistet, was wir als Menschen nicht können. Sie schafft es, eine riesige Datenmenge zu kondensieren und enorm schnell zu nutzen. Das ist fantastisch. Was sie aber zum Beispiel nicht leisten kann, ist aus diesem Schema auszubrechen. Und sie ist, zumindest heute, inhärent rückwärtsgewandt, greift also nur auf die Vergangenheit zurück. Weiters macht sie nur das, was wir als Menschen als Ziel vorschreiben. Das ist eine ganz wichtige Einschränkung.

*Könnte all das aber dazu führen, dass der Mensch das Verfassen von Texten grundsätzlich der Künstlichen Intelligenz überlässt? Weil es so einfach und schnell geht?*

- EP Viele Lehrende haben genau diese Sorge, dass Studierende nicht mehr lernen, Texte zu verfassen. Andererseits will man natürlich den kreativen Umgang mit der Technologie fördern. Denn es bedarf einer Kreativität, um mit den Systemen gut umgehen zu können. Das ist etwas, was gelernt werden muss.

*Wenn wir die Geschichte der Menschheit betrachten: wie groß ist der Sprung, den wir jetzt machen? Ist das so etwas wie »Wir haben Penicillin erfunden« oder eher etwas wie »Wir haben den Buchdruck erfunden«? Oder aber geht die KI darüber hinaus, weil es ein größerer Schritt ist?*

- EP Das wissen wir derzeit noch nicht. Ich bin im Digitalen Humanismus aktiv, das ist ein großes Netzwerk von Akademikern aus der ganzen Welt, und dort wird die Bedeutung des aktuellen Entwicklungssprungs etwa in der Dimension der Erfindung des Buchdrucks gesehen. Keine schlechte Analogie. Denn der Buchdruck hat ja zu einer großen Demokratisierung und Verteilung des Wissens geführt. Wo bei manche Philosophen auch damals meinten, dass der Buchdruck etwas ganz Schreckliches wäre, weil da Unsinn produziert und verbreitet werden kann. Heute ist es ähnlich. Wir haben eine Technologie, die es uns in massivem Ausmaß ermöglicht, Texte zu generieren. Diese können solide sein. Sie können uns die Arbeit erleichtern. Aber sie können auch für

Schreckliches eingesetzt werden. Sprache kann auch eine Waffe sein, und in den falschen Händen kann diese Waffe zum Beispiel Tausende von Webseiten mit Propaganda generieren oder Emails schreiben, die vielen noch viel besser als je zuvor das Geld aus der Tasche ziehen.



Informationswissenschaftler und Philosoph Erich Prem

*Gerade in der Kunst scheint die Sorge betreffend die KI besonders groß zu sein. Zu Recht?*

- EP Menschen sind sehr stark suchende Wesen. Ich glaube, ein großer Teil der Kunst beschäftigt sich mit der Frage nach dem Sinn. Was sollen wir tun? Was ist das Wichtigste? Wie sollen wir leben? Und Künstlerinnen und Künstler sind besonders gut darin, diese Fragen zu stellen.

Meiner Meinung nach sogar besser als die Wissenschaft. Gerade das ist aber weit von dem, was in KI passiert, entfernt. KI wird zwar als Werkzeug für künstlerischen Schöpfungen verwendet, etwa, um Bilder zu malen oder um Musik zu komponieren. Der jeweilige Zweck ist jedoch vom Menschen vorgegeben, und das in einem relativ engen Rahmen. Diese Zweckbindung, die Sinnstiftung ist ein zutiefst menschliches Tun, und wir haben keine Ahnung, wie wir das überhaupt technisch simulieren könnten.

*Wenn ich Sie richtig verstehe, macht die KI keine kreative Kunst in dem Sinne, wie wir Menschen es empfinden, weil sie nur aus Bestehendem Neues kompiliert. Wenn ich die KI bitte, ein Gedicht im Stil von Rilke zu schreiben, dann setzt sie auf Basis vorhandener Rilke-Gedichten etwas zusammen, was dem Tonfall Rilkels ähnlich ist.*

EP Das ist eine Frage, die Gegenstand aktueller Forschung ist. Und es ist eine schwierige Frage, weil viel davon abhängt, was wir eigentlich meinen. Kann ein Computer Schachspielen? Wenn Schachspielen das Berechnen und Ausführen von Zügen ist, dann ja. Wenn wir aber meinen: das gemeinsame Zusammensetzen, das Brett aus dem Nebenraum holen, die Figuren aufstellen, gemeinsam ein Glas Wein trinken und neben dem Kaminfeuer ein Gespräch führen, dann ist die Antwort klar nein. Auf die Kunst angewandt: Wenn wir sie auf das Kunstwerk reduzieren, dann ist es für eine KI einfacher. Es gibt ja Programme, die nach sprachlichen Beschreibungen Bilder, eigentlich digitale Reproduktionen, liefern. Vielleicht ist es bei der Kunst aber ganz wichtig ist, dass wir offenlassen, was es genau an einem Kunstwerk ist, was uns berührt und interessiert. Da sind wir wieder bei dem Hinterfragen, beim Geben von Bedeutung. Und das sehe ich überhaupt nicht auf der Ebene der Künstlichen Intelligenz. Ganz im Gegenteil, die Bedeutung einer Sache, die entsteht immer durch uns. Wir geben etwa sprachlichen Elementen einen Sinn – den ChatGPT nicht versteht. Es spricht ja überhaupt nichts dagegen, dass Künstlerinnen und Künstler sich von eher kunsthandwerklichen Aufgaben trennen und dafür Systeme einsetzen, die sie für nützlich halten. Warum soll ein Komponist nicht Unterstützung bei der Orchestrierung eines Werkes bekommen? Solange es ihn nicht stört, dass das dann auf vergangenen Werken beruht und er die Regeln nicht durchbrechen wird. Wohingegen wir wissen, dass seit jeher Komponisten Spaß

daran hatten, Bestehendes immer wieder zu hinterfragen und neue Wege zu gehen. Dieses Spiel muss dann doch wieder der Mensch vornehmen.

*Aber ist eine Entwicklung denkbar, dass die KI irgendwann auch ein Bewusstsein entwickelt?*

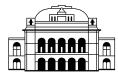
EP Dafür gibt es keinerlei Anzeichen. Wir dürfen diese Systeme nicht missverstehen, sie sind nichts anderes als Papageien. Die meisten Ingenieure staunen ja oft über diese Frage, weil sie gar nicht verstehen, wie man auf diese Idee kommen kann. Denn die Frage der Sinnstiftung, des Warums: das ist für die KI-Systeme, die wir heute erleben, in weiter Ferne. Sie werden für einen bestimmten Zweck entworfen, etwa um einen sprachlichen Ausdruck, ein Bild oder Musik zu erzeugen. Diese Dinge machen sie nur, weil wir sie entsprechend trainieren und ihnen die Aufgabe vorgeben. Aber sie kommen nicht von selbst auf die Idee zu sprechen, zu malen oder sonst etwas zu tun.

*Es kommt also immer noch auf den Menschen an.*

EP Wir als Menschen sollten diese Technologie gestalten. Wir sollten uns nicht einfach einer Entwicklung ausliefern, als wäre sie gottgegeben. Nur weil einige große Konzerne in Silicon Valley glauben, damit sehr viel Geld verdienen zu können, dürfen wir nicht einfach alles übernehmen. Wir müssen ganz wichtige, kritische Fragen stellen. Eine der Wichtigsten bei ChatGPT ist zum Beispiel: Was ist mit Minderheitensprachen? Was ist mit jenen, die zum Beispiel Ladinisch sprechen? Oder, by the way, Wienerisch? Das ist eine Frage, die für Europa wesentlich ist, denn wir sind eine Gemeinschaft, die ganz viel Wert darauflegt, und das zu recht, viele unterschiedliche Sprachen zu haben. Die heutigen Textsysteme sind drin ganz schlecht, weil die Daten nicht existieren. Das sind zentrale Aspekte und wir müssen uns als Menschen, und ich denke hier auch an die Künstlerinnen und Künstler, damit intensiv auseinandersetzen, wie eine Technologie aussehen soll, mit der wir zukünftig leben wollen? Was ist denn das gute digitale Leben?

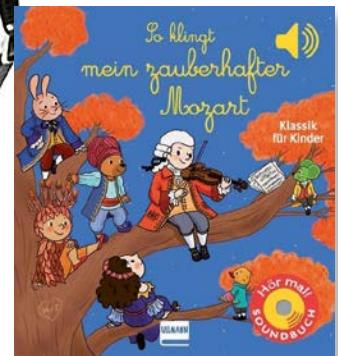
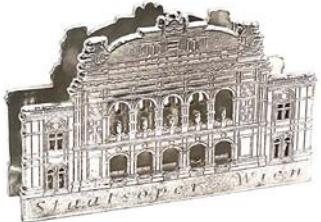
→ Am 15. April findet – exklusiv für den Offiziellen Freundeskreis der Wiener Staatsoper – ein *Dialog am Löwensofa* zum Thema »Kunst und Künstliche Intelligenz« statt. Zu Gast sind neben Erich Prem der Dirigent Yoel Gamzou und der KI-Experte Michael Katzlberger.

WIENER  
STAATSOPER

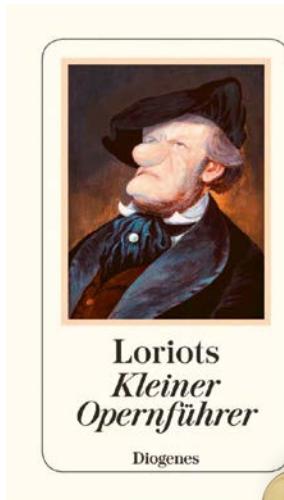
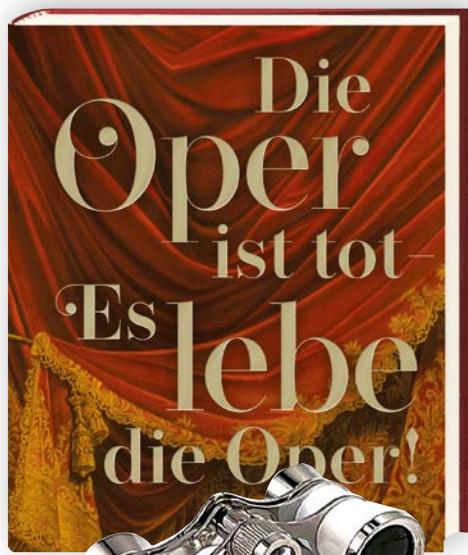


# HAMTIL & SÖHNE

in der Wiener Staatsoper  
1010 Wien, Kärntner Straße 40



*Der neue Opera-Store unter den Arkaden!*



Täglich von 10:00 bis 18:30 Uhr – Tel.: 720 35 10 – [www.operastore.at](http://www.operastore.at)

# *Die Maske des* **JOCHANAAN**



»In einer Silberschüssel« will die Prinzessin Salome ihre Belohnung dafür erhalten, dass sie für Herodes getanzt hat. An dem grausigen Lohn, von dem die Evangelien des Matthäus und des Markus ohne Nennung des Namens der Prinzessin berichten, hat sich vor allem die bildende Kunst abgearbeitet: Maler von Lucas Cranach dem Älteren bis Gustav Klimt setzten die Prinzessin mit dem abgetrennten Kopf des Jochanaan (Johannes) ins Bild. In Richard Strauss' *Salome* nach Oscar Wildes Schauspiel kulminiert die Geschichte der Prinzessin in dieser Szene. Alles, was Salome bis hierhin erlebt hat, in der Opernhandlung wie in der vorgestellten Zeit davor, bricht sich nun Bahn. Der Tetrarch muss sein Versprechen einlösen und den Propheten entthaupten lassen, er tut es in Angst, vor den Konsequenzen dieser Handlung und vor Salome. Salomes letzte Szene ist das Zusammenkommen mit einem Toten, das sie selber mit dem Tod bezahlt. In Cyril Testes Inszenierung ist Salome auf der Vorderbühne, als sie die alles entscheidende Forderung ausspricht. Die Festgesellschaft ist samt Tisch in den Bühnenhintergrund gerückt, noch einmal dahinter färbt sich die Projektion des Mondes langsam rot.

Die Inszenierung hat die »Zisterne«, in der Jochanaan gefangen gehalten wird, als direkt unter der Ebene des Festmahls gelegen etabliert. Von dort ist Jochanaan, als Salome verlangt hat, ihn zu sehen, wie eine Erscheinung in die Mitte des Geschehens aufgefahren (auf einem Hubpodium, um den technischen Hinter- bzw. Untergrund ins Spiel zu bringen). Nun fährt der Henker, ein Mensch mit weißer Schlachterschürze und langen Handschuhen aus gelbem Gummi, auf demselben Weg nach unten. Angespannt umlauert Salome die Öffnung im Boden.

Als der Henker zurückkehrt – auf demselben Weg wie zuvor, aus dem Unterboden nach oben auffahrend – sind Schürze und Handschuhe rot verschmiert, und er hält in der Hand, was Salome verlangt hat. Der Wunsch wird allerdings mit Abweichungen erfüllt: Nicht in einer Silberschüssel, sondern an den Haaren bringt der Henker den blutenden Lohn. Und es ist nicht der Kopf, sondern – das Gesicht. Im Bühnenhintergrund greift die rote Farbe des Mondes um sich, bis die ganze Fläche hinter der Festgesellschaft in rotes Licht getaucht ist.

Cyril Teste und sein Team haben entschieden, auch in dieser Szene eng an Libretto und Musik zu bleiben und zugleich die Ebene des Abbildrealismus zu verlassen. An der Stelle des Kopfes steht eine Jochanaan-Maske. Die Maske ist eines der ältesten, vermutlich aus seinen kultischen Ursprüngen stammenden Elemente des Theaters überhaupt: In der griechischen Tragödie traten alle Akteure nur

maskiert in Erscheinung. Und die Gewalteskalation in *Salome* reicht an Katastrophen heran, wie wir sie aus Stücken wie *Die Bakchen* des Euripides kennen. Der Henker präsentiert die Jochanaan-Maske, und im schnellen Wechselspiel zwischen der Salome-Darstellerin Malin Byström und dem Darsteller des Henkers verdeckt sie das Gesicht des Letzteren – es ist schwer auszumachen, von wem der beiden der Impuls aus-

*»Ah! Du wolltest mich deinen Mund nicht küssen lassen, Jochanaan!  
Wohl, ich werde ihn jetzt küssen!«*

geht. Salome hat nun ein Gegenüber, eine Jochanaan-Repräsentation, der sie ihren Triumph mitteilen kann: »Ah! Du wolltest mich deinen Mund nicht küssen lassen, Jochanaan! Wohl, ich werde ihn jetzt küssen!«. Aber Salome küsst Jochanaan nicht, wenigstens nicht gleich. Vorsichtig erkundet sie das maskierte Gesicht vor ihr mit den Fingerspitzen; dann nimmt sie dem Henker die Maske wie beiläufig vom Gesicht. Für einen Moment hält sie die Maske im Arm, in der Art, in der man ein Kind hält, über dem Herzen. Dann, nach der abermaligen Ankündigung des Kisses, legt sie sie vor sich auf den Boden – und stockt: »Aber warum siehst du mich nicht an, Jochanaan?« Die Verstörtheit der Prinzessin, die sich auch als Psychose bezeichnen lässt, bringt bei Cyril Teste surreal wirkende Bilder hervor. Sind es Salomes Vorstellungen, die wir sehen, wenn der Henker mit Jochanaans Gesicht vor ihr steht? Geht der Kuss, den sie der am Boden liegenden Maske, »eigentlich« ins Leere? Oder wechselt die Regie zwischen realistischen und fantasierten Perspektiven? Der Regisseur scheint hier seinem Publikum bewusst Raum zur Interpretation gelassen zu haben – eindeutig hat er seiner Hauptdarstellerin viel Raum gegeben, um ihr ausdrucksstarkes Spiel zur Entfaltung zu bringen.

## SALOME

21. / 24. / 26. / 29. April 2023

*Musikalische Leitung Philippe Jordan*

*Inszenierung Cyril Teste*

*Bühne Valérie Grall*

*Kostüme Marie La Rocca*

*Video Mehdi Toutain-Lopez*

*Video - Live Kamera Rémy Nguyen*

*Licht Julien Boizard*

*Choreographie Magdalena Chowaniec*

*Mit u.a. Jörg Schneider / Michaela Schuster /*

*Malin Byström / Iain Paterson / Hiroshi Amako /*

*Isabel Signoret*

# ALLES, NUR NICHT ALLTAG

2020 debütierte die Mezzosopranistin Eve-Maud Hubeaux als Eboli in Verdis *Don Carlos* an der Wiener Staatsoper. Als vielbeschäftigte Sängerin zwischen Salzburg, Paris, Baden-Baden, Berlin und Mailand steht sie in den großen Mezzo-Partien auf den Opernbühnen, wobei sie Wagner, Verdi und Bartók ebenso im Repertoire hat wie Händel und Lully. Anlässlich ihrer ersten Staatsopern-Carmen plauderte sie über ihren Zugang zum Musiktheater und suchte nach einer männlichen Carmen-Entsprechung.

*Fangen wir einmal auf der Ihnen vielleicht weniger alltäglichen Seite eines Opernhauses an, im Zuschauerraum. Wenn Sie als Teil des Publikums eine Vorstellung besuchen, was erwarten Sie sich von dem Abend?*

EVE-MAUD HUBEAX As Besucherin einer Oper möchte ich aus meinem Alltag herauszutreten, die tägliche Routine hinter mir lassen und einen wunderbaren Abend genießen. Das fängt schon bei den Gebäuden an. Opernhäuser sind, egal ob historisch oder zeitgenössisch, architektonisch besondere Orte: damit bin ich schon in einer anderen, außergewöhnlichen Atmosphäre. Und ich lasse mich gerne überraschen. Das kann nun von den Sängerinnen und Sängern kommen, von der Inszenierung oder aus dem Orchester. Wenn das alles gut zusammenspielt, dann ist es großartig. Und wenn nicht, werde ich dennoch etwas Interessantes und Besonderes erleben.

Wie gesagt, es geht um das Ausbrechen aus dem Alltag.

*Worin liegt aber der Unterschied etwa zu einem Kinobesuch?*

EH Um ganz ehrlich zu sein: Ich gehe so gut wie nie ins Kino...

*Nun die umgekehrte Sicht: Sie treten in einer Opernvorstellung auf. Warum tun Sie das? Als Selbsterfahrung? Um andere zu erfreuen? Oder einfach für sich selbst?*

EH Ich mache Musiktheater, weil ich gerne auf der Bühne stehe. Dabei geht es für mich aber sehr stark um die besondere Verbindung mit einem Publikum, nicht um das reine Singen. Im Kontakt mit den Zuhörerinnen und Zuhörern fühle ich auf der Bühne ein besonderes



Verbunden-Sein, ich spüre, wie das Publikum mir Energie zurückgibt. Aus dieser Verbundenheit heraus ist für mich daher das größte Kompliment, das man mir machen kann, der Satz: »Ich hatte heute einen wunderbaren Abend«.

*Wie stark sprechen Sie generell auf Aussagen seitens des Publikums an? Wenn Ihnen jemand nach einem Opernabend etwa Kritisches sagt, überdenken Sie das Geleistete? Ändern Sie vielleicht sogar etwas?*

EH Ich denke ganz generell, dass wir auf das Publikum hören müssen. Zumindest, wenn es ehrlich gemeint ist und eine Meinung nicht dogmatisch wie ein Urteil verkündet wird. Wenn also jemand nach einem Abend zu mir sagt: Dieses oder jenes habe ich nicht verstanden, es ging mir nicht nahe – dann denke ich darüber nach, was schiefgelaufen ist. Wenn aber eine Spezialistin kommt und mir mitteilt: Also auf

EH Zwei! Eine Pianistin, Cordelia Huberti, die sich nach Möglichkeit aus jeder Aufführungsserie eine Vorstellung anhört. Wenn sie sagt: es war gut – dann war es gut. Und wenn sie sagt: das geht besser – dann setzen wir uns hin und arbeiten gemeinsam daran. Und es gibt noch meine Gesangslehrerin aus Lyon, die inzwischen leider betagt ist und daher nicht mehr viel umherreisen kann. Aber ich besuche sie zumindest einmal im Jahr und wir überprüfen meine Technik und arbeiten an neuen Rollen. Neben meiner Agentur sind diese beiden Personen, die mich seit 15 Jahren kennen, enorm wichtig. Auf sie kann ich mich verlassen.

*Wenn nun Angebote für Rollen wie Carmen, Mère Marie, Eboli und so weiter eintrudeln, nach welchen Kriterien nehmen Sie sie an?*

EH Erste Frage: Ist die Rolle stimmlich passend? Das ist das Zentrale. Denn egal wie fantastisch die Musik auch ist, wie faszinierend ein

**»Ich denke ganz generell, dass wir auf das Publikum hören müssen.  
Zumindest, wenn es ehrlich gemeint ist und eine Meinung nicht dogmatisch  
wie ein Urteil verkündet wird.«**

der Note B, da würde ich eine Spur länger verweilen und der Ton sollte beim nächsten Mal auch etwas höher sein! Dann fällt mir nur ein: *Das würde ich vielleicht gerne so machen, aber besser vermochte ich es heute eben nicht.* Es hängt also sehr davon ab, welche Kommentare an mich herangetragen werden – und in welcher Form. Meine Familie, mein Ehemann, meine Umgebung sind alle absolut keine Musiker. Umso wichtiger ist es mir, wie sie eine Aufführung empfunden haben, ob sie sie verstanden haben, ob das Ganze sie berührt hat. Es scheint mir also entscheidend, dass wir den Kontakt mit dem großen Teil des Publikums suchen und finden und nicht nur mit den Spezialisten oder Aficionados. Ich würde zwar nicht sofort etwas an meiner Interpretation ändern, nur weil eine oder einer sagt: »Ich möchte es nicht«. Aber ich höre immer sehr gut zu und denke über das Gesagte nach. Und vielleicht fällt mir etwas ein, was ich anders machen könnte, um besser verstanden zu werden.

*Und gibt es eine Person, der Sie bedingungslos vertrauen? Eine Lehrerin? Ein Begleiter? Jemand, der immer da ist und ganz ehrliches Feedback gibt?*

Charakter auch sein mag – wenn man es nicht singen kann, dann sollte man es besser anderen überlassen. Natürlich gibt es Figuren, die interessanter sind als andere. Eine Eboli oder Carmen, das sind schon besonders spannende Rollen, die ich gerne mache! Und dann die Musik: Ich liebe etwa Barockmusik über alles und räume ihr Priorität ein. Vieles andere kommt bei der Rollenauswahl noch dazu: das Haus, der Dirigent, die Regisseurin und so weiter. Und wenn ich es aus der Blickrichtung »Was ist gut für meine Stimme?« betrachte, dann lande ich sehr stark im italienischen und französischen Repertoire. Also eben Eboli und Amneris, Carmen oder Gertrude in *Hamlet*: das ist derzeit perfekt für mich.

*Und der Wechsel von Barock zu Verdi und Wagner und wieder zu Barock ist für Sie leicht zu bewerkstelligen? Planen Sie bewusst Pausen zwischen den Engagements ein? Oder vielleicht ist gerade die Abwechslung ja gesund für eine Stimme?*

EH Das ist sicherlich etwas, worüber ich bei der Planung einer Saison nachdenken muss. Auch, weil die Barockmusik oftmals etwas tiefer gestimmt ist. Aber spezielle Pausen brauche ich

nicht, denn während der Probenphasen hat man ja in der Regel Zeit, sich auf den entsprechenden Stil einzustimmen. Und wenn man in einzelnen Rollen öfters auftritt, sind sie auch schnell wieder präsent. Manches, wie eben Barock, aber auch Mozart oder Rossini fühlt sich geradezu wie eine Pause für meine Stimme an, vor allem, wenn ich sonst Verdi oder Carmen singe.

*Damit sind wir beim Stichwort. Immer, wenn man über »starke Frauen« in der Oper spricht, kommt unweigerlich Carmen ins Spiel: Ihre Freiheitsliebe, die Unabhängigkeit, die Gerechtigkeit. Doch ist das eine Stärke, die in allen Aspekten sympathisch ist? Oder ist auch Egoismus im Spiel?*

EH Was ich bei Carmen sehr interessant finde, ist die Faszinationskraft, über die sie verfügt. Diese bezieht sich auf alle sie umgebenden Menschen, ganz grundsätzlich. Sie ist sich dieser Energie durchaus bewusst, auch wenn sie sie nicht absichtlich erzeugt. Sie ist einfach da. Dazu kommt, dass sie ein extremer Carpe-diem-Mensch ist. Sie denkt nie an den folgenden Tag. Auch das fasziniert die anderen.

*Nur als kurze Nebenfrage: Sind Sie auch ein Carpe-diem-Mensch?*

EH Oh, definitiv nicht! Ich mag es zwar, Dinge loszulassen und zu genießen, was das Leben zu bieten hat. Aber im täglichen Leben plane ich dann doch alles sehr genau und organisiere Dinge weit im Voraus.

*Carmen und Don José leben, zumindest in der Opernfassung des Stoffes, in sehr unterschiedlichen Welten. Was findet sie an ihm eigentlich interessant?*

EH Das ist eine sehr tiefgehende Frage, die ich regelmäßig mit Regisseuren bespreche – denn diese Antwort gibt einer Inszenierung ihre Richtung. Wenn Carmen sich tatsächlich in Don José verliebt, bedeutet das, dass sie vielleicht etwas in ihrem Leben sucht, was weniger mit Verführung, von der sie in der Habanera spricht, und mehr mit echter Liebe zu tun hat. Wobei ich nicht weiß, inwiefern Carmen überhaupt begreift, was echte Liebe ist. Aber trotzdem: vielleicht sucht sie diese. Wenn Carmen Don José aber in keinem Moment liebt, sondern es nur nicht erträgt, dass er sie als Einziger ignoriert, dann ist das Ganze doch nur eine »Challenge« für sie. Man muss das im Vorfeld gut absprechen – auch mit dem Tenor. Denn

Carmen kann man auf sehr unterschiedliche Weise anlegen.

*Fällt Ihnen eine männliche Opernfigur ein, die charakterlich der Carmen entspricht? Manche entdecken Aspekte von Don Giovanni in ihr – und umgekehrt.*

EH Darüber habe ich nie nachgedacht, aber ich denke, dass Don Giovanni ganz anders ist. Ihm geht es um das Sammeln von Liebschaften, das ist aber nicht das, was Carmen interessiert. Sie nimmt einfach eine Liebe, dann noch eine und wieder eine – und vergisst alles, was zuvor war.

*Ihre beiden Staatsopern-Rollen in dieser Spielzeit sind Carmen und Mère Marie in der Premiere von Dialogues des Carmélites. Die erste Partie kennen im Publikum viele, die zweite deutlich weniger. Ändert das etwas an Ihrem Zugang zu den jeweiligen Rollen?*

EH Ich glaube, ich könnte keine unterschiedlicheren Charaktere singen als diese beiden! Auf meine Annäherung an eine Partie hat es allerdings keinen Einfluss, ob eine Oper bekannt ist oder nicht. Der größte Unterschied bleibt für mich, dass ich Carmen schon mehrfach gesungen habe und Mère Marie mein weltweites Rollendebüt werden wird. Es sind also verschiedene Erfahrungswerte ist Spiel – und das wirkt sich auch auf den Druck, den ich spüre, aus.

*Als letzte Frage: Gibt es einen Moment, den Sie in Carmen besonders schätzen? Einen Augenblick, den Sie dem Publikum ans Herz legen wollen, damit niemand ihn verpasst.*

EH Auf alle Fälle das Ende des Kartenterzetts, wenn Carmen vom Tod spricht. Darum geht es in der Oper ja auch, um den Tod. Aber diese Stelle ist musikalisch so schön, dass man sie ohnedies nicht verpassen kann.

## CARMEN

19. / 22. / 25. / 28. April 2023

Musikalische Leitung Alexander Soddy

Inszenierung Calixto Bieito

Szenische Einstudierung Joan Anton Rechi

Bühne Alfons Flores

Kostüme Mercè Paloma

Licht Alberto Rodrigauez Vega

Mit u.a. Eve-Maud Hubeaux / David Butt Philip /

Erwin Schrott / Anna Bondarenko / Ileana Tonca /

Isabel Signoret / Ilja Kazakov / Stefan Astakhov /

Carlos Osuna / Michael Arivony

# PINNWAND

<h2>GEBURTSTAGE</h2> <p>6. April → Roswitha Over (60)      14. April → Aprile Millo (65)      18 April → Catherine Malfitano (75)      20. April → Sir John Eliot Gardiner (80)      27. April → Ilona Tokody (70)</p>	<p>25. April, 10.05 → Ö1      Rund und halbrunde Geburtstage von Sopranistinnen  <i>Mit Michael Blees</i></p>	<p><i>berg-Variationen</i> im exklusiven Programm der Ballettfreunde ein besonderer Probenbesuch: die Klavierhauptprobe, in der erstmals Tanz, Bühnenbild, Kostüme und Licht zusammenfinden. Wenn auch Sie an solchen Begegnungen und Einblicken in die Welt des Tanzes interessiert sind und zugleich mit einem Förderbeitrag das Wiener Staatsballett unterstützen möchten, finden Sie alle weitere Infos hier:  <a href="http://wiener-staatsoper.at/foerdern/freundeskreis-wiener-staatsballett">→ wiener-staatsoper.at/foerdern/freundeskreis-wiener-staatsballett</a></p>
<h2>RADIO- &amp; TV-TERMINE</h2> <p>1. April, 9.05 → radioklassik      Aus dem Notenarchiv der Wiener Staatsoper  <i>Mit Otto Biba</i></p>	<p>14. April, 19.00  <b>IL RITORNO D'ULISSE IN PATRIA</b>      (Monteverdi)</p> <p><i>Musikalische Leitung Heras-Casado      Inszenierung Wieler &amp; Morabito      Bühne &amp; Kostüme Viebrock      Licht Traub Video Dusche</i>  <i>Mit Lindsey / Signoret / Schneiderman /      Sushkova / Bondarenko / Neuhaus /      Kutrowatz – Nigl / Lovell / Mastroni /      Bartneck / Amako / Schneider / Mokhobane / Jenz – Concentus Musicus Wien</i>  <i>Live-Übertragung der Premiere aus der Wiener Staatsoper</i></p>	<p></p> <p>Ballettakademie-Besuch im März</p>
<p>2. April, 15.05 → Ö1      Montserrat Caballé und Bellini  <i>Mit Michael Blees</i></p>	<p>16. April, 11.30      Spielzeitpräsentation der Wiener Staatsoper      Live aus der Wiener Staatsoper  <i>Moderation Bogdan Roščić</i></p>	<h2>DER WIENER OPERN-BALL IM ZEICHEN DER SOLIDARITÄT</h2>
<p>2. April, 18.30 → Ö1  <b>IL RITORNO D'ULISSE IN PATRIA</b>      (Monteverdi)</p> <p><i>Musikalische Leitung Heras-Casado      Inszenierung Wieler &amp; Morabito      Bühne &amp; Kostüme Viebrock      Licht Traub Video Dusche</i>  <i>Mit Lindsey / Signoret / Schneiderman /      Sushkova / Bondarenko / Neuhaus /      Kutrowatz – Nigl / Lovell / Mastroni /      Bartneck / Amako / Schneider / Mokhobane / Jenz – Concentus Musicus Wien</i>  <i>Live-Übertragung der Premiere aus der Wiener Staatsoper</i></p>	<p>27. April, 20.20 Uhr  <b>GOLDBERG-VARIATIONEN</b></p> <p><i>Musik Johann Sebastian Bach      Choreographie Heinz Spoerli      Wiener Staatsballett      Klavier William Youn</i></p>	<p>Nach zweijähriger Pause gelang es dem Opernball nicht nur, im Rahmen eines von Ballgästen wie TV-Publikum begeistert aufgenommenen Abends ein willkommenes Zeichen für Lebensfreude zu setzen, sondern auch – in dieser Form und in diesem Umfang zum ersten Mal – sich in den Dienst der sozialen Verantwortung und Solidarität zu stellen: In Kooperation mit dem ORF als Partner der Staatsoper und der von ORF und den Hilfsinstitutionen Caritas, Diakonie, Hilfswerk Österreich, Österreichisches Rotes Kreuz, Samariterbund und Volks hilfe getragenen Initiative ÖSTERREICH HILFT ÖSTERREICH wurde durch den Ball eine große Hilfsaktion für in Not geratene Menschen in unserem Land ermöglicht. So konnte Staatsoperndirektor Bogdan Roščić einen Scheck im Wert von € 567.975,59 an ÖSTERREICH HILFT ÖSTERREICH übergeben. Dieser wurde, stellvertretend für die Initiative, seitens ORF von Generaldirektor Roland Weißmann und Pius Strobl, Leiter Corporate Social Responsibility und Humanitarian Broadcasting, sowie von Elisabeth Anselm, Geschäftsführerin Hilfswerk Österreich, Peter Kaiser, stv. Generalsekretär</p>
<p>16. April, 11.30 → ORFIII      Spielzeitpräsentation der Wiener Staatsoper      Live Aus der Wiener Staatsoper  <i>Moderation Bogdan Roščić</i></p>	<h2>FREUNDESKREIS WIENER STAATSBALLETT</h2>	
<p>20. April, 14.05 → Ö1      Sir John Eliot Gardiner: Universell und »original«  <i>Mit Chris Tina Tengel</i></p>	<p>Auf große Resonanz stieß Mitte März ein Besuch der Ballettakademie der Wiener Staatsoper, bei dem Christiana Stefanou umfassende Einblicke in die Ausbildung an dem von ihr geleiteten Institut gab und die Förder*innen des Freundeskreis Wiener Staatsballett im Anschluss außerdem die Gelegenheit erhielten, Studierende mehrerer Jahrgänge in Proben zu erleben. Am 22. April folgt vor der Premiere <i>Gold-</i></p>	
<p>23. April, 15.05 → Ö1      Das Wiener Staatsopernmagazin      Ausschnitte aus aktuellen Aufführungen der Wiener Staatsoper  <i>Mit Michael Blees</i></p>		

# PINNWAND

Österreichisches Rotes Kreuz und Judith Ranftler, Leitung Team Kinderarmut der Volkshilfe Österreich, entgegengenommen. Die Spendensumme setzt sich aus dem Solidaritätsaufschlag auf Ball- wie Generalproben-Tickets sowie auf die gesamte Gastronomie am Opernball, aus den Spenden, die am Ballabend selbst in Spendenboxen abgegeben wurden, sowie aus Beiträgen, die durch gezielte Spendenaufrufe im ORF lukriert werden konnten, zusammen. Ein erheblicher Teil des Betrages wurde durch die Zusammenarbeit mit Georg Baselitz erzielt. Der deutsch-österreichische Ausnahmekünstler wurde seitens der Wiener Staatsoper gebeten, ein Werk für ein Opernballplakat zu schaffen, das danach für den guten Zweck versteigert werden sollte. Es entstand »Wienmusik«, Öl auf Leinwand mit collagierten Beinschablonen auf ikonenartigem, goldenem Grund. Das Werk wurde in einer weltweiten Dorotheum-Online-Auktion versteigert und erzielte einen Erlös von 260.000€. Bogdan Roščić: »Als klar war, dass der Opernball 2023 stattfinden kann, war sofort beschlossen, dass er auch diese Dimension haben muss. Dass wir aber so eine Summe übergeben können, damit hätte ich nicht zu rechnen gewagt. Ich danke allen, die das möglich gemacht

haben, also vor allem unseren Ballgästen, insbesondere aber Georg Baselitz und Thaddäus Ropac.« ORF-Generaldirektor Mag. Roland Weißmann: »Ich freue mich, dass der Wiener Opernball nach einer zweijährigen Pause wieder ein voller Erfolg war. Darüber hinaus hoch erfreulich ist, dass im Rahmen des Opernballs auch nationale Hilfsleistungen durch hohe Spendenerlöse für ÖSTERREICH HILFT ÖSTERREICH ermöglicht wurden, was in Zeiten von multiplen Krisen ein starkes Zeichen des Zusammenhalts darstellt. Mein Dank gilt unseren Partnern, darunter besonders der Staatsoper für ihre Unterstützung im Dienst der guten Sache.« Pius Strobl, ORF-Leiter Corporate Social Responsibility und Humanitarian Broadcasting: »Jede Spende für ÖSTERREICH HILFT ÖSTERREICH hilft dabei, vielen Menschen in Österreich durch unbürokratische Hilfe eine bessere Perspektive im Alltag zu bieten. Vor allem Kinder und Jugendliche sollen eine Chance auf Bildung haben und ihre Zukunft frei gestalten können. ÖSTERREICH HILFT ÖSTERREICH fördert mit vielen Projekten diesen Zugang. Vielen Dank an die Wiener Staatsoper, Georg Baselitz und das Dorotheum, die mit ihren Aktionen einen wichtigen Beitrag dazu leisten.«



v.l.n.r.: Peter Kaiser, Bogdan Roščić, Judith Ranftler, Pius Strobl, Elisabeth Anselm und Roland Weißmann bei der Scheckübergabe für »ÖSTERREICH HILFT ÖSTERREICH«

## Produktionssponsoren

Salome



Manon



Bilder Ashlay Taylor (Ballettakademie) /  
Michael Pöhn (Opernball)

## 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

APRIL 2023  
WIENER STAATSOPER  
SAISON 2022/23  
ERSCHEINUNGSWEISE: MONATLICH

### HERAUSGEBER

Wiener Staatsoper GmbH

### DIREKTOR

Dr. Bogdan Roščić

KAUFMÄNNISCHE  
GESCHÄFTSFÜHRERIN  
Dr. Petra Bohuslav

### MUSIKDIREKTOR

Philippe Jordan

### BALLETTDIREKTOR

Martin Schläpfer

### REDAKTION

Sergio Morabito / Anne do Paço /  
Nastasia Fischer / Iris Frey /  
Andreas Láng / Oliver Láng /  
Nikolaus Stenitzer

GESTALTUNG & KONZEPT  
Fons Hickmann M23, Berlin

LAYOUT & SATZ  
Irene Neubert

BILDNACHWEISE  
Coverfoto: Anita Schmid

DRUCK  
Print Alliance HAV Produktions GmbH,  
Bad Vöslau

REDAKTIONSSCHLUSS  
für dieses Heft: 28. März 2023 /  
Änderungen vorbehalten

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

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

# APRIL 2023

1	Sa	<b>Konzert</b> 15.00 – 16.00	<b>STUDIOKONZERT 3</b>	<i>Mit Mitglieder des Opernstudios → Veranstaltung findet im Gustav Mahler-Saal statt</i>	①
		16.00 – 17.30	<b>OPEN CLASS*</b>	<i>Balletttraining zum Mitmachen <i>Leitung</i> Rachedi → Die Open Class findet im Nurejew-Saal der Ballettakademie Wiener Staatsoper statt (Einheitspreis € 20.-)</i>	
		<b>Oper</b> 20.00 – 21.45	<b>WOZZECK</b> → Alban Berg	<i>Musikalische Leitung Jordan Inszenierung Stone Mit Jakubiak / Bohinec – Kränzle / Panikkar / Jenz / J. Schneider / Belosselskiy / Solodovnikov / Astakhov / Giovannini</i>	② / Ö1 / WE
2	So	<b>Oper</b> 18.30 – 22.00	<b>ERSTAUFFÜHRUNG AN DER WR. STAATSOPERA</b> <b>IL RITORNO</b> <b>D'ULISSE IN PATRIA</b> → Claudio Monteverdi	<i>Musikalische Leitung Heras-Casado Inszenierung Wieler / Morabito Bühne &amp; Kostüme Viebrock Ko-Bühnenbildner Köpf Licht Traub Video Dusche Mit Lindsey / Signoret / Sushkova / Bondarenko / Schneiderman / Neuhaus / Kutrowatz – Nigl / Lovell / Amako / Mastroni / Mokhoabane / Bartneck / J. Schneider / Jenz Concentus Musicus Wien</i>	② / WE
3	Mo	<b>Ballett</b> 19.00 – 21.45	<b>IM SIEBTEN HIMMEL</b> → Johann Strauß (Vater & Sohn), Josef Strauß / Gustav Mahler / Georges Bizet	<i>MARSCH, WALZER, POLKA Choreographie Schläpfer FLY PAPER BIRD Choreographie Goecke SYMPHONY IN C Choreographie Balanchine <i>Musikalische Leitung</i> Springer Solisten &amp; Corps de ballet des Wiener Staatsballetts Jugendkompanie der Ballettakademie</i>	③ / 16 / U27 / Ö1 / WE
4	Di	<b>Oper</b> 19.00 – 22.30	<b>IL RITORNO</b> <b>D'ULISSE IN PATRIA</b> → Claudio Monteverdi	<i>→ Besetzung wie am 2. April</i>	④ / 2 / WE
5	Mi	<b>Oper</b> 19.30 – 21.15	<b>WOZZECK</b> → Alban Berg	<i>→ Besetzung wie am 1. April</i>	⑤ / Ö1 / BTC / WE
6	Do	<b>Oper</b> 17.30 – 22.30	<b>PARSIFAL</b> → Richard Wagner	<i>Musikalische Leitung Jordan Regie, Bühne &amp; Kostüme Serebrennikov Mit Gubanova / Nolz / Neuhaus / Tonca / Kutrowatz / Marthens / Mun / Hietala – Vogt / Nagy / Selig / Bankl / Welton / Osuna / G. Park / Schmidt / Black – Sidorenko</i>	⑥ / 19 / U27 / WE
8	Sa	<b>Oper</b> 19.00 – 22.30	<b>IL RITORNO</b> <b>D'ULISSE IN PATRIA</b> → Claudio Monteverdi	<i>→ Besetzung wie am 2. April</i>	⑦ / ZNP / WE
9	So	<b>Oper</b> 17.30 – 22.30	<b>PARSIFAL</b> → Richard Wagner	<i>→ Besetzung wie am 6. April</i>	⑧ / WZ / WE
10	Mo	<b>Ballett</b> 19.00 – 21.45	<b>IM SIEBTEN HIMMEL</b> → Johann Strauß (Vater & Sohn), Josef Strauß / Gustav Mahler / Georges Bizet	<i>→ In dieser Vorstellung dirigiert Patrick Lange. Die übrige Besetzung wie am 3. April</i>	⑨ / U27 / Ö1 / BTC / WE
11	Di	<b>Oper</b> 19.00 – 22.30	<b>IL RITORNO</b> <b>D'ULISSE IN PATRIA</b> → Claudio Monteverdi	<i>→ Besetzung wie am 2. April</i>	⑩ / 3 / U27 / WE
12	Mi	<b>Oper</b> 17.30 – 22.30	<b>PARSIFAL</b> → Richard Wagner	<i>→ Besetzung wie am 6. April</i>	⑪ / GZ / WE
13	Do	<b>Ballett</b> 19.00 – 21.45	<b>IM SIEBTEN HIMMEL</b> → Johann Strauß (Vater & Sohn), Josef Strauß / Gustav Mahler / Georges Bizet	<i>→ Besetzung wie am 3. April</i>	⑫ / U27 / Ö1 / WE
14	Fr	<b>Oper</b> 19.00 – 22.30	<b>IL RITORNO</b> <b>D'ULISSE IN PATRIA</b> → Claudio Monteverdi	<i>→ Besetzung wie am 2. April</i>	⑬ / 7 / WE

## LEGENDE

Ⓐ	Preise A	WE	Werkeinführung	KMZ	Kammermusik-Zyklus
U27	unter 27	ZNP	Zyklus Neuproduktionen	ZGS	Zyklus Große Stimmen
24	Abo	WZ	Wagner-Zyklus	ZBP	Zyklus Ballett: Premieren
Ö1	Ö1-Ermäßigung	GZ	Goldener Zyklus	BTC	BundestheaterCard

15	Sa	Konzert 11.00 – 13.00	KAMMERMUSIK DER WR. PHILHARMONIKER 7	<i>Mit</i> Breit / Schorn / Dinkhauser / Huber / Küblböck / Führlinger / Härtel / Mayr → Veranstaltung findet im Gustav Mahler-Saal statt	® / KMZ
		14.00 – 15.00	DIALOG AM LÖWENSOFA	<b>KUNST UND KÜNSTLICHE INTELLIGENZ</b> → Die Veranstaltung findet exklusiv für den Offiziellen Freundeskreis der Wiener Staatsoper statt*	
		Oper 17.00 – 21.30	LOHENGRIN → Richard Wagner	<i>Musikalische Leitung</i> Meir Wellber <i>Inszenierung</i> Homoki <i>Mit</i> Nylund / Stemme – Beczala / Nazmi / Konieczny / Unterreiner	© / Ö1
16	So	Oper 17.30 – 22.30	PARSIFAL → Richard Wagner	→ Besetzung wie am 6. April	Ⓐ / 23 / WE
17	Mo	Kinderoper 10.30 – 12.00	DIE ENTFÜHRUNG INS ZAUBERREICH** → Wolfgang Amadeus Mozart / Gerald Resch	<i>Musikalische Leitung</i> Melear <i>Inszenierung</i> Blum → Wanderoper durch das Gebäude der Wiener Staatsoper	⌚
		19.00 – 20.30	EINFÜHRUNGSSOIRÉE	<b>GOLDBERG-VARIATIONEN</b> <i>Mit</i> Mitwirkende der Premiere → Veranstaltung findet im Gustav Mahler-Saal statt	⌚
18	Di	Konzert 20.00 – 22.00	SOLISTENKONZERT	<i>Mit</i> Piotr Beczala <i>Klavier</i> Sarah Tysman	⌚ / ZGS / U27
19	Mi	Oper 19.00 – 22.00	CARMEN → Georges Bizet	<i>Musikalische Leitung</i> Soddy <i>Inszenierung</i> Bieito <i>Mit</i> Hubeaux / Bondarenko / Tonca / Signoret – Butt Philip / Schrott / Kazakov / Astakhov / Osuna / Arivony	Ⓐ / 9 / Ö1
20	Do	Oper 18.00 – 22.30	LOHENGRIN → Richard Wagner	→ Besetzung wie am 15. April	Ⓐ / WZ / U27 / Ö1
21	Fr	Oper 20.00 – 21.45	SALOME → Richard Strauss	<i>Musikalische Leitung</i> Jordan <i>Inszenierung</i> Teste <i>Mit</i> Byström / Schuster / Signoret – Paterson / J. Schneider / Amako / Schmidt / Giovannini / Osuna / Bartneck / Solodovnikov / Unterreiner / Mokus / Kazakov / S. Park	Ⓐ / 8 / WE
22	Sa	Oper 19.00 – 22.00	CARMEN → Georges Bizet	→ Besetzung wie am 19. April	Ⓐ / Ö1
23	So	13.00 – 15.00	DANCE MOVIES	<b>MR. GAGA. DER CHOREOGRAPH OHAD NAHARIN</b> Tomer Heymann / IL/SE/DE/NL 2015 / 100 Min. / OmU mit anschließendem Publikumsgespräch Veranstaltung findet im Filmcasino (Margaretenstr. 78, 1050 Wien) statt. Tickets zu 9 € über <a href="http://filmcasino.at">filmcasino.at</a>	Ⓐ / Ö1
		Oper 17.30 – 22.00	LOHENGRIN → Richard Wagner	→ Besetzung wie am 15. April	⌚ / 24 / Ö1
24	Mo	Oper 20.00 – 21.45	SALOME → Richard Strauss	→ Besetzung wie am 21. April	Ⓐ / 13 / WE
25	Di	Oper 19.00 – 22.00	CARMEN → Georges Bizet	→ Besetzung wie am 19. April	⌚ / Ö1
26	Mi	Oper 20.00 – 21.45	SALOME → Richard Strauss	→ Besetzung wie am 21. April	⌚ / WE
27	Do	Ballett 19.00 – 21.30	<b>PREMIERE</b> GOLDBERG-VARIATIONEN → Arvo Pärt / Johann Sebastian Bach	TABULA RASA <i>Choreographie</i> Naharin <i>Musikalische Leitung</i> Koncz GOLDBERG-VARIATIONEN <i>Choreographie</i> Spoerli <i>Klavier</i> Youn <i>Mit</i> Solisten & Corps de ballet des Wiener Staatsballetts	⌚ / U27 / ZBP / WE
28	Fr	Oper 19.00 – 22.00	CARMEN → Georges Bizet	→ Besetzung wie am 19. April	Ⓐ / Ö1
29	Sa	Konzert 15.00 – 16.00	STUDIOKONZERT 4	<i>Mit</i> Mitglieder des Opernstudios → Veranstaltung findet im Gustav Mahler-Saal statt	⌚
		Oper 20.00 – 21.45	SALOME → Richard Strauss	→ Besetzung wie am 21. April	Ⓐ / WE
30	So	Oper 18.30 – 21.45	MANON → Jules Massenet	<i>Musikalische Leitung</i> de Billy <i>Inszenierung</i> Šerban <i>Mit</i> Yende / Kutrowatz / Houtzeel / Sushkova – Castronovo / Dumitrescu / Arivony / Ebenstein / Häßler	⌚ / 21 / BTC

\* OPEN CLASS (*Leitung* Colombe / Vizcayo / Rachedi / Schläpfer): weitere Termine am 8. / 15. / 22. & 29. April 16 – 17.30 Uhr

\*\* DIE ENTFÜHRUNG INS ZAUBERREICH: weitere Termine am 18. (10.30 – 12 Uhr) & 23. (11 Uhr – 12.30) April 2023

OPERNRING ZWEI



# SOLÄSST SICH'S HEBEN.



“**UN  
KANNST  
DU GERN  
HABEN!**”



# ALLES - NUR KEINE STARALLÜREN

## DER NEUE LEXUS RX PLUG-IN HYBRID

Mit modernster Antriebstechnologie, exzellenter Umweltbilanz und überragenden Fahrleistungen brilliert unser neuer Luxus-SUV schon vor der Generalprobe. Sein unverwechselbares Design sorgt für einen überzeugenden Auftritt, und sein Antrieb liefert herausragende Performances ab. Erleben Sie den künftigen Star jetzt schon live. [Mehr entdecken auf lexus.at/suv](http://Mehr entdecken auf lexus.at/suv)



LEXUS WIEN NORD | KEUSCH | DAS AUTOHAUS | Lorenz-Müller-Gasse 7-11 | 1200 Wien

Lexus RX 450h+: Gesamtsystemleistung 227 kW (309 PS). Normverbrauch kombiniert: 1,1 l/100 km, CO<sub>2</sub>-Emissionen kombiniert: 25 g/km und 17,7-17,5 kWh Stromverbrauch/100 km, elektrische Reichweite (EAER kombiniert) 67-68 km, elektrische Reichweite (EAER city) 87-90 km. Abbildung zeigt Symbolfoto.



**HAUSBRANDT**

TRIESTE 1892

The *choice*  
of those  
who know.

[hausbrandt1892.at](http://hausbrandt1892.at)

Online  
bestellen

